



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Literarische Verfahren in der Kurzprosa –
Vergleichende Darstellung ausgewählter Werke von
Thomas Bernhard und Daniil Charms“

Verfasserin

Christina Ritter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 332
Diplomstudium Deutsche Philologie
Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
2. DIE KURZPROSA	7
2.1. EVOLUTION DER KLEINEN GATTUNG	10
2.2. KLEINE PROSA IN DER LITERARISCHEN MODERNE.....	15
2.3. DIE KURZPROSA-DEBATTE.....	22
3. EREIGNISSE UND ZWISCHENFÄLLE	29
3.1. DAS <i>EREIGNIS</i> BZW. DIE <i>EREIGNISSE</i>	29
3.2. DER <i>ZWISCHENFALL</i> BZW. DIE <i>ZWISCHENFÄLLE</i>	41
3.2.1. <i>Die Kunst der Oberiuty</i>	46
3.2.2. <i>Das Kunstdenken Charms'</i>	47
4. LITERARISCHE VERFAHREN IN DER KURZPROSA	52
4.1. VERKETTUNG DER VERFAHREN: VERSCHOBENE PERSPEKTIVE.....	53
4.2. ANALYSE DER VERKETTUNG	56
4.2.1. <i>Inhomogenität des Grotesken</i>	56
4.2.1.1. Groteske bei Bernhard	62
4.2.1.2. Groteske bei Charms	66
4.2.1.3. Groteske bei Bernhard und Charms im Vergleich	70
4.2.2. <i>Wirkung absurder Effekte</i>	77
4.2.2.1. Absurde Effekte bei Bernhard	82
4.2.2.2. Absurde Effekte bei Charms	87
4.2.2.3. Absurde Effekte bei Bernhard und Charms im Vergleich.....	92
5. DISKUSSION AUSGEWÄHLTER VERFAHREN	100
5.1. TOD UND GEWALT.....	100
5.2. KOMIK.....	104
5.3. AUFLÖSUNG DER FIGUREN.....	107
5.4. AFFINITÄTEN ZU WITTGENSTEIN: ENTGRENZUNG DER SPRACHE.....	110
5.5. RÄUMLICHE UND ZEITLICHE ENTGRENZUNG: ZUFÄLLIGES VERSCHWINDEN	113
6. ZUSAMMENFASSUNG	117
7. LITERATURVERZEICHNIS	123
7.1. PRIMÄRLITERATUR VON THOMAS BERNHARD	123
7.2. PRIMÄRLITERATUR VON DANIIL CHARMS	123
7.3. SONSTIGE PRIMÄRLITERATUR	124
7.4. SEKUNDÄRLITERATUR ZU THOMAS BERNHARD.....	124
7.5. SEKUNDÄRLITERATUR ZU DANIIL CHARMS.....	127
7.6. SONSTIGE LITERATUR.....	129
8. SLAVICA IN THOMAS BERNHARDS BIBLIOTHEK (OBERNATHAL)	135
8.1. POLEN.....	135
8.2. RUSSLAND.....	135
8.3. TSCHECHEN.....	137
8.4. WEITERE WICHTIGE „NICHT-LITERARISCHE“ BÜCHER.....	138

1. Einleitung

Diese Arbeit widmet sich dem Vergleich der Kurzprosa Thomas Bernhards und jener Daniil Charms', um mit Hilfe der komparatistischen Methode jene wirksamen ‚Verfahren‘¹ herauszufiltern, welche den literarischen Text strukturieren. Das Genre Kurzprosa erlaubt den Autoren durch die Möglichkeit der zyklischen Aneinanderreihung von *Ereignissen* oder *Fällen* eine Verkettung verschiedenster Strategien, welche einander einerseits bedingen, vereinzelt aber auch ausschließen. Dieses Spannungsverhältnis, das bereits der Russische Formalismus als bezeichnendes Merkmal des literarischen Textes konstatiert, bezieht sich sowohl auf die formale als auch auf die semantische Ebene des literarischen Werks. Die Themen scheinen auf den ersten Blick zwar konventionell und treten mitunter in ständiger Wiederholung auf, hinter dieser vermuteten „einfachen“ Konzeption steckt jedoch ein reiches Inventar an ‚Verfahren‘, das eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten zulässt. Aus diesem Konvolut von *Ereignissen* und *Fällen* gilt es nun jene auszuwählen, welche Affinitäten zueinander aufweisen, da durch eine kontrastierende Perspektive ein neuer Blick bzw. ein neues „Sehen“² ermöglicht wird. Die Wissenschaft ist in Definitionsfragen stets um Eindeutigkeit bemüht, um literarische Momente exakt zuordnen zu können. Als problematisch erweist sich diese Vorgehensweise erst dann, wenn dieselben oder ähnliche Phänomene auch außerhalb jener bestimmten „Nationalliteratur“ oder behandelten Epoche vorkommen, für welche die Begrifflichkeiten geschaffen wurden und daher Unklarheiten im literaturwissenschaftlichen Bereich evozieren. Die Beschäftigung mit einem homogenen Werkkorpus erleichtert die Analyse struktureller Erscheinungen meist, geht jedoch über diese eindimensionale Betrachtung nicht hinaus. Das Erkennen von Parallelen und Differenzen zwischen den Texten eines Autors oder mehrerer Schriftsteller über die Grenzen der Nationalliteratur oder der Epochenzuschreibung hinaus erweitert den Blick der Leserin bzw. des Lesers. Dasselbe Phänomen begegnet uns bei Übertragungen, wenn die Gegenüberstellung von Original und Übersetzung zunehmend den Blick der Rezipientin bzw. des Rezipienten schärft und dadurch die einzelnen Charakteristika des Textes mit erhöhter Aufmerksamkeit betrachtet werden können. Kein Werk befindet sich im isolierten Raum, sondern es

¹ Der Begriff stammt aus der Theoriebildung des Russischen Formalismus: Vgl. Viktor Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1981³, S. 3-35.

² Vgl. ebd., S. 15.

bewegt sich stets innerhalb bestimmter räumlicher und zeitlicher Grenzen, sodass eine separate Analyse von Kurzprosatexten von vornherein nicht zum gewünschten Resultat führen bzw. keine differenzierte Meinung zulassen kann. Oftmals lassen sich in wissenschaftlicher Literatur Ansätze finden, in denen bereits auf die enge Verbindung oder Verwandtschaft zwischen Kunstwerken verwiesen wird, sie wird jedoch kaum näher analysiert oder beschrieben, da einerseits die theoretischen Ausdrucksmöglichkeiten fehlen und andererseits das starre Begriffsinventar und die kompromisslosen Grenzsetzungen in Zeit und Raum einer Gegenüberstellung häufig abträglich sind. Die theoretische Basis zur Darstellung und Benennung bestimmter Phänomene in der Kurzprosa bildet in dieser Arbeit zum einen die Schule des Russischen Formalismus und zum anderen die Studien des Prager Strukturalismus, da die Erweiterung der Modellbildung ersterer Gruppierung unweigerlich zur nächsten führt und die folgenden weiterentwickelten Konzepte letztendlich ebenfalls in den Modellen des Russischen Formalismus wurzeln. Diese Auswahl soll eine erhöhte Konzentration auf die strukturellen Momente und deren Funktionen im literarischen Text sicherstellen, um nicht interpretatorischen Annahmen nachzugeben und Vermutungen zu möglichen biographischen Äquivalenzen der Autoren zu äußern. Parallelen und Differenzen interessieren hier nur auf formaler Ebene, wobei jeder Analyse naturgemäß auch ein deutender, subjektiver Zug zugrunde liegt. Das *Ereignis* steht dem *Fall* bzw. der *Fall* dem *Ereignis*³ gegenüber und eröffnet schon auf semantischer Ebene eine gemeinsame Vorstellungswelt. Die Zyklen scheinen im Verlauf der Betrachtung ineinander zu verschmelzen oder sich zumindest wechselseitig zu verdichten, sodass sich für den Rezipienten aufgrund der heraus gelösten ‚Verfahren‘ das eine oder andere neue literarische Feld eröffnet.

Das Neue kann schnell zum Alten werden, wenn es der Konvention anheim- und dadurch ‚automatisiertem Wahrnehmen‘⁴ zum Opfer fällt, doch aufgrund der dynamischen Verschränkung verschiedenster Phänomene gelingt Bernhards und Charms‘ Texten ein Wandel in der Zeit. Diese Entwicklung wird durch die vorliegende Vergleichsarbeit unterstützt und ergänzt; letztere darf somit keineswegs als wissenschaftliches Endergebnis verstanden werden, denn nur durch eine Vielzahl von Per-

³ *Ereignisse* und *Fälle* stehen einander als Titel zweier Kurzprosabände Thomas Bernhards (*Ereignisse*) und Daniil Charms‘ (*Fälle*) gegenüber. Die Analyse der Texte bzw. die Einordnung der Begriffe erfolgt an anderer Stelle. Vgl. Kapitel 3.

⁴ Der Begriff stammt aus der Theoriebildung des Russischen Formalismus. Vgl. Viktor Šklovskij (1916), S. 15f.

spektiven gerät das Kunstwerk in Bewegung und wird unbefristete Wandlungsfähigkeit bewirkt. In dieser Arbeit soll die Eindimensionalität der Mehrdimensionalität weichen und dadurch der Beginn einer verstärkt komparatistischen Analyse eingeleitet werden, um die Grenzen zwischen den einzelnen Bereichen der Literaturwissenschaft zu öffnen und ihre zeitlichen und räumlichen Fixierungen einer kritischen Wertung zu unterziehen.

2. Die Kurzprosa

Vergleicht man die Resultate verschiedener Textanalysen miteinander, wird schnell klar, dass eine deutliche Abgrenzung dieser Kategorie gegenüber anderen Genres bis heute ausständig ist. Die Schwierigkeit liegt im Streben nach eindeutiger Grenzziehung zwischen Kurzformen wie der Prosaskizze, der Anekdote, der Kürzestgeschichte und der Reflexions- und Aufzeichnungsprosa. Die Struktur dieser Texte lässt keine Schematisierung zu, sondern vermischt Elemente unterschiedlicher Stile, indem die Texte einander strukturell oder schematisch angenähert werden. Einführungen zu und Interpretationen von Kurzprosatexten beziehen ihre Beispiele meist aus der Moderne und setzen diese zueinander in Bezug. Zobel begründet seine Auswahl damit, dass eine eindeutige Gattungszuordnung aufgrund des Formenreichtums der Kurzprosatexte einer Qualitätsminderung gleich käme, da keine Variante der anderen völlig gleicht:

Es ist ohnehin zu beobachten, daß es die Autoren offensichtlich immer wieder reizt, sich im engen Spielraum der kleinen Prosaformen durch Strukturabwandlungen, Aufhebung von konventionellen Gattungsabgrenzungen und originelle Variationen neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen.⁵

Das Problem der Standardisierung besteht auch hier, da sich die eigenwillige Dynamik der Texte den Normvorstellungen der Wissenschaft entzieht:

Durch die gattungspoetische Textbetrachtung sind Bestätigung oder Abweichung von bestimmten gattungsspezifischen Normerwartungen zu erkennen. [...] Die individuellen Formausprägungen im Bereich moderner Kurzprosa weisen allerdings eine solch über-

⁵ Klaus Zobel: *Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa*. Wien u.a.: Schöningh, 1990², S. 20.

raschende Variationsbreite und Komplexität auf, daß sie mit den Klassifizierungsmodellen der Gattungspoetik nur unzureichend zu erfassen sind.⁶

Für die Entwicklung der Literatur sind derartige Normverletzungen unerlässlich, wenn die Besonderheit des einzelnen Werks garantiert werden und die Heterogenität sich der Homogenität und der unendlichen Wiederholung entgegenstellen soll. Der Prager Strukturalist Jan Mukařovský verweist auf die wechselseitige Abhängigkeit beider Systeme, indem er erklärt, dass „nicht nur die Norm [...] die Gestaltung des konkreten Falls (z. B. eines Kunstwerks) [beeinflusst], sondern der konkrete Fall [...] zugleich notwendigerweise einen Einfluß auf die Norm aus[übt]“⁷. Daraus resultiert nun die Wahrnehmung einer ständigen gegenseitigen Bedingtheit und gemeinsamen Entwicklung, sodass die Norm keineswegs als statische Bezugsgröße zur Untersuchung von Texten herangezogen werden kann, sondern jedes Werk für sich steht und eine individuelle ‚ästhetische Funktion‘⁸ ausbildet, welche mit anderen sowohl ‚innerliterarischen‘ als auch ‚außerliterarischen Reihen‘⁹ korrespondiert. Daraus folgt, dass vor allem das Anekdotische und die Prosaskizze für die Entwicklung der Kurzprosatexte der Moderne eine wichtige Rolle spielen und einander außerdem in ständiger Wechselwirkung modifizieren. Die reine Gattungsabgrenzung scheint an Wert einzubüßen, wo die Begriffe ‚Deonstruktion‘ oder ‚Chaos‘ vermehrt als Analyse-kategorien der Moderne Verwendung finden, um die unterschiedlichen Textstrategien zu erfassen und beschreibbar zu machen. Göttsche bespricht in seiner Einführung in die *Kleine Prosa der Moderne und Gegenwart* die Voraussetzungen für die Belebung dieses Genres und bemüht sich um Abgrenzung zwischen den Formen der Prosaskizze, des Prosagedichts und der Kurzgeschichte. Trotz dieser Einteilungsversuche erwähnt Göttsche auch die gegenseitige Durchdringung von Elementen und die Existenz des Nebeneinanders:

Diese unterschiedlichen Spielarten der Kleinen Prosa stellen jedoch keine eigenständigen Gattungen dar; sie entwickeln sich im Wesentlichen nicht nebeneinander, sondern im ständigen Austausch miteinander sowie in der Adaptierung von Elementen je

⁶ Zobel (1990), S. 22.

⁷ Jan Mukařovský: *Die ästhetische Norm*. In: Květoslav Chvatík (Hg.): *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1989, S. 130.

⁸ Der Begriff stammt von Jan Mukařovský: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Funktion*. In: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970, S. 12. (Edition Suhrkamp; 428)

⁹ Die Bezeichnung stammt aus der Theoriebildung des Russischen Formalismus. Vgl. Jurij Tynjanov: *Über die literarische Evolution*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1981³, S. 433-461.

historisch relevanter Nachbargattungen (wie dem Versgedicht, der Anekdote, dem journalistischen Feuilleton, dem Aphorismus, dem Essay oder dem Tagebuch), von denen sich die Kleine Prosa in derselben Bewegung zugleich emanzipiert, indem sie Gattungsmuster in vielfältig variierbare Schreibweisen transformiert.¹⁰

Jene These des Russischen Formalismus, die besagt, dass jeder Text das Merkmal des Anekdotischen in sich trage und somit aus einer ursprünglichen Kurzform hervorgehe, wirkt auf den ersten Blick sehr pauschal oder provokativ, jedoch vermag dieses Postulat die starren Denkmuster des wissenschaftlichen Arbeitens aufzubrechen, um die bisherigen Annahmen zu überdenken.¹¹ Die Untersuchung dieser konvergierenden Gattungsreihen setzt schon sehr früh ein und bestimmt das Forschungsinteresse bis heute. Kilchenmann versucht bereits in den Siebzigerjahren den Begriff der Kurzgeschichte aus seiner Verschränkung mit dem der Novelle, der Erzählung und der Anekdote herauszulösen. Vor allem strukturelle Momente werden bei dieser plastisch anmutenden Grenzziehung ins Zentrum des Interesses gerückt, wenn „örtliche und zeitliche Bestimmtheit“, „plastische Charakterisierung“ sowie „Pointe“ und „Wortwitz“¹² lediglich dem Stil der Anekdote zugeschrieben werden. Die Novelle wird zum Hauptträger bestimmter ästhetischer Verfahren erkoren, um die erzielte Eindeutigkeit zu legitimieren, wobei Kilchenmann am Ende ihres Abgrenzungsversuchs einräumt, „[...] daß wir sie [die drei Kurzformen, Anm.] in der Praxis kaum je alle »in Reinkultur« vereinigt finden und daß es daher nie möglich sein wird, einen Prototyp der Kurzgeschichte aufzustellen.“¹³ Modernere Studien zu diesem Themenkomplex bieten Althaus, Bunzel und Göttsche in ihrer Einführung des Sammelbandes *Kleine Prosa*, in dem sie einerseits auf die historische Entwicklung dieser vernetzten Begriffsvarianten eingehen und andererseits die Problematik der bisherigen Forschungsergebnisse kritisch beleuchten:

¹⁰ Dirk Göttsche: *Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart*. Münster: Aschendorff, 2006, S. 9. (Literaturwissenschaft; 8)

¹¹ Siehe auch: Begriff ‚Anekdotenhaftes Ereignis‘. Boris Ejchenbaum: *Wie Gogol's „Mantel“ gemacht ist*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1981³, S. 125ff.

¹² Ruth J. Kilchenmann: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1967, S. 17.

¹³ Ebd., S. 20.

Kleine Formen literarischer Prosa stellen aber nicht nur die ästhetisch verbürgten Ordnungen der Literatur in Frage, sie bringen auch die literaturwissenschaftliche Analyse in das Dilemma einer gegenläufigen Kategorisierungsbemühung, etwas terminologisch erschließen und systematisch behandeln zu wollen, das sich intentional der Schematisierung entzieht und dem Netz hergebrachter Begriffe zu entschlüpfen sucht.¹⁴

Der *Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne* ist wiederum nicht eindeutig zu bestimmen, wenn die Entwicklung dieser Kleingattungen lediglich im linearen chronologischen Verlauf begriffen und die Hybridität der Kategorien bestritten wird, denn „[der Terminus Kleine Prosa] soll die Zusammengehörigkeit verschiedener historischer Spielformen eines reich differenzierten Gattungsfeldes zum Ausdruck bringen.“¹⁵

2.1. Evolution der Kleinen Gattung

Der Begriff ‚Evolution‘ prägt die Literaturgeschichtsschreibung spätestens seit dem Bewusstsein einer Korrelation zwischen den ‚literarischen Reihen‘, welche die Weiterentwicklung der literarischen Verfahren garantiert. Innerhalb der Kleinen Prosa sind strukturelle und semantische Momente wirksam, die sich einer zeitlichen Zuordnung sowie einer präzisen Charakterisierung entziehen. Das dritte und letzte Modell des Russischen Formalismus, das bereits den Übergang zum Prager Strukturalismus markiert und vor allem von Tynjanov beschrieben wird, erklärt das Phänomen der Evolution als „gebrochen“¹⁶ und somit als nichtlinear, da „eine Epoche sich immer das Material zusammen[sucht], das sie braucht, aber die Auswertung dieses Materials nur die Epoche selbst [charakterisiert]“¹⁷. Auch auf die Bedeutung der Kleinen Formen verweist Tynjanov an einer Stelle seines programmatischen Textes, an der er erklärt, dass in einer „Epoche des Zerfalls“ dem alten Konstruktionsprinzip ein neues dialektisch entgegenwirke und die automatisierten „großen Formen“ von inno-

¹⁴ Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Götsche (Hg.): *Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne*. In: *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. IX.

¹⁵ Ebd., S. XI.

¹⁶ Jurij Tynjanov: *Das literarische Faktum*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1981³, S. 397.

¹⁷ Ebd., S. 405.

vativen „kleinen Formen“ abgelöst werden.¹⁸ Tynjanov bezeichnet dieses entautomatisierende Konstruktionsprinzip als ‚literarisches Faktum‘, das nach dem Ablauf einer bestimmten Periode wieder an den Rand der literarischen Erscheinungen rückt, da innerhalb dieses dynamischen Wandels ein ständiger Spannungszustand zwischen den Reihen besteht, sodass aufgrund dieses Drucks und Gegendrucks die ‚Funktion‘ permanent modifiziert wird.¹⁹ Der Begriff der ‚Funktion‘ ersetzt den des ‚Verfahrens‘²⁰ und eröffnet ein dynamisches und mehrdimensionales Systemdenken innerhalb der Literaturwissenschaft. Die Vorstellung des Funktionswandels korrespondiert in diesem Zusammenhang mit dem Genre der Kleinen Prosa als ‚Hybridstruktur‘²¹, da einerseits die neuen Formen die alten überlagern, andererseits aber das Innovative aus einer traditionellen Linie hervorgeht, auch wenn diese Interdependenz auf einer Negation beruhen sollte. Daraus resultiert eine kontinuierliche Interaktion zwischen den einzelnen Teilen dieser Kunstgattung, die sich unter der Universalbezeichnung *Kleine Prosa* subsumieren:

Die Entwicklung ist jetzt kaum noch in gattungsgeschichtlich rekonstruierbaren Linien zu beschreiben; sie hat ihren Vollzug im Textfeld Kleiner Prosa, das sich im Lauf des 19. Jahrhunderts etabliert hat. Mit fortschreitender Ausdifferenzierung des modernen Literatursystems erweist sich genau dieses Segment der Textproduktion als das dynamischste, weil es nicht nur eine Fülle von Hybridformen bekannter Genres, sondern auch von gänzlich neuen Texttypen generiert.²²

Die Ungenauigkeit und Unsicherheit in der Terminologie ergibt sich aus der Vielzahl miteinander konvergierender Kleiner Textformen, deren produktive Kraft von Tynjanov als ‚konstruktive Funktion‘²³ eines jeden Elements der literarischen Reihe beschrieben wird. Daraus folgt, dass die Literatur insgesamt als System wahrgenommen werden muss, um die verschiedenen Teile als dynamisches Ganzes und nicht als „Chaos der verschiedenartigen Erscheinungen und Reihen“²⁴ zu erfassen. Dieses Ganze darf jedoch nicht über die Spannungszustände und Systembrüche hinwegtäuschen, die entstehen, wenn die bestehenden Normen zugunsten neu etablierter

¹⁸ Tynjanov (1924), S. 413.

¹⁹ Tynjanov (1927), S. 441.

²⁰ Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1916). [Der Titel enthält bereits den Verfahrens-Begriff.]

²¹ Althaus u.a. (2007), S. X.

²² Ebd., S. XVIII.

²³ Tynjanov (1927), S. 439.

²⁴ Ebd., S. 437.

Strukturen deformiert oder verdrängt werden. Mukařovský verweist hier auf die ‚Labilität‘ des Normgeflechts, die dem System als belebtem Organismus inhärent ist:

Wenn wir das Kunstwerk unter diesem Gesichtspunkt betrachten, erscheint es uns als ein kompliziertes Geflecht von Normen; voll von inneren Harmonien und Disharmonien, stellt es ein dynamisches Gleichgewicht heterogener, teils positiv, teils negativ applizierter Normen dar, ein Gleichgewicht, das in seiner Einzigartigkeit unnachahmbar ist, auch wenn es andererseits, gerade wegen seiner Labilität, teilhat an der kontinuierlichen immanenten Bewegung der betreffenden Kunst.²⁵

Auf das Kriterium der Labilität, bezogen auf die Kleinen Gattungen der Moderne, rekurriert auch der Ansatz von Althaus, Bunzel und Göttsche, in dem die Abkehr von der Ordnung bzw. dem Normanspruch als radikale Infragestellung der bisherigen Darstellungsroutinen gewertet wird. Erst seit der Auflösung der normativen Poetik ist der Weg zur Überschreitung der schematischen Vorgaben für die Kleinen Gattungen bereitet und die Möglichkeiten der Variation und der Verschränkung traditioneller und innovativer Verfahren haben sich unaufhaltsam verdichtet.²⁶ Seit dem 18. Jahrhundert entfaltet sich das Genre der Kurzprosa in verschiedene Richtungen und grenzt sich vom bisherigen Kanon ab, sodass zahlreiche innovative Modelle erheblich zur Entautomatisierung des „Gewöhnlichen“ beitragen. Althaus, Bunzel und Göttsche setzen diese Wandlung der Kurzprosa innerhalb des literarischen Raumes zu Beginn des 19. Jahrhunderts an, wobei vor allem im 20. Jahrhundert die Bedeutung der Texte „[...] ins imaginäre Zentrum ästhetischer Neuerungsbestrebungen rückt“²⁷. Die Veränderung der Norm erklärt sich aus zwei Bedingungen der Evolution: Die Korrelation der innerliterarischen Reihen miteinander und die Korrelation der inner- mit der außerliterarischen Reihe, wie es Tynjanov bereits im Rahmen der Formalistischen Theoriebildung herausarbeitet: „Das System der literarischen Reihe ist vor allem ein System von Funktionen der literarischen Reihe, das in ständiger Korrelation zu anderen Reihen steht.“²⁸ Eine weitere Öffnung des Blicks für jene Bedingungen, die außerhalb der formalen Konstruktion der Texte liegen, findet bei Mukařovský statt, der das soziale Kollektiv ebenso als Träger einer Funktion in das literaturwissenschaftliche Interesse rückt.²⁹ Diese theoretischen Ansätze erklären die notwendige Abgrenzung zwischen jenen Perioden, in welchen die Kurzprosa ihre Blüte und ihren Tief-

²⁵ Mukařovský (1989), S. 133.

²⁶ Vgl. Althaus u.a. (2007), S. XIII.

²⁷ Ebd., S. IX.

²⁸ Tynjanov (1927), S. 449.

²⁹ Vgl. Jan Mukařovský: *Die Kunst als semiologisches Faktum*. In: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970, S. 139f. (Edition Suhrkamp; 428)

punkt erreicht hat. Althaus, Bunzel und Göttsche unterscheiden hier drei wichtige Abschnitte, in denen die Kurzprosaform einen besonderen Aufschwung verzeichnen konnte: Zwischen Spätaufklärung und Vormärz (1770-1850), in der sogenannten „klassischen“ Moderne (1880-1930) und im Zeitraum ab 1960.³⁰ Diese Gliederung lässt sofort die Bedeutung der innerliterarischen und außerliterarischen Spannungen und Subversionen begreifen, aus denen die Kleine Gattung selbst als subversive Kraft hervorgeht. Die Evolution der Kurzprosa bedingt eine Verschränkung verschiedener Schichten von Tradition, die eine ‚Summe von Verfahren‘ oder ‚Funktionen‘ herausbildet und somit eine neue Art der Darstellung zwischen Harmonie und Disharmonie erlangt:

Es kann vorkommen, dass in einem bestimmten Kunstwerk mehrere ästhetische Traditionen zusammentreffen, die aus verschiedenen Epochen, aus verschiedenen Schichten der Kunst oder aus verschiedenen sozialen Milieus stammen, und daß die beabsichtigte Wirkung gerade in ihrer gegenseitigen Disharmonie besteht. Die Vielfalt der in einem Kunstwerk enthaltenen Normen bietet also sehr weitgefächerte Möglichkeiten für den Aufbau eines labilen Gleichgewichts, wie es die Struktur eines Kunstwerks ist.³¹

Von einer harmonischen Ablösung der Konstitutionsprinzipien darf in der wissenschaftlichen Untersuchung ebenso wenig ausgegangen werden wie von der vollständigen Umbildung bzw. Auslöschung der einen Struktur durch eine andere. Die Möglichkeiten der Variation innerhalb dieses Gattungsgefüges werden vor allem ab Beginn des 20. Jahrhunderts deutlich ausgeschöpft, wodurch eine unbegrenzte Ansammlung von Mischgenres entsteht, die alle bisherigen Eingrenzungsversuche obsolet werden lässt. Zobel verweist in diesem Zusammenhang auf die Notwendigkeit einer normativen Eingliederung der Kleinen Gattung, da der Wandel der Textstrukturen lediglich über einen gesetzten Maßstab bewusst gemacht werden kann. Abgesehen davon kann das Gesamtbild der Kleinen Gattung erst nach und nach mittels einzelner Textanalysen erfasst werden, welche die obligatorischen Richtlinien oftmals in Frage stellen oder zumindest modifizieren:

Selbstverständlich sollen diese Beispiele den Nutzen gattungsorientierter Untersuchungsmethoden nicht grundsätzlich in Frage stellen, doch sie veranschaulichen, wie durch vorgefaßte Gattungsklischees der Blick auf die Formenvielfalt erzählerischer Werke verstellt werden kann. [...] Deshalb wird bei der Erschließung eines literarischen Sinngefüges weniger die Gattungsbestimmung als die stilistisch-rhetorische Textanalyse im Vordergrund stehen.³²

³⁰ Vgl. Althaus u.a. (2007), S. XI.

³¹ Mukařovský (1989), S. 135.

³² Zobel (1990), S. 24.

Diese Normdiskussion um das Genre der Kleinen Prosa erklärt auch die Aneinanderreihung von Texten innerhalb wissenschaftlicher Arbeiten, durch die zwar das Merkmalkontinuum vorgestellt wird, doch am Ende keine eindeutige Definitionsgrundlage zu Verfügung steht, was dazu führt, dass nur die Beschreibung der Problemstellung ins Zentrum der Aussage bzw. des Fazits rückt. Die meisten Untersuchungen beschränken sich auf die Erarbeitung verschiedener Themen in der Kurzprosa eines Autors oder einer Epoche bzw. versuchen Affinitäten zwischen den Kleinen Texten innerhalb einer Nationalliteratur mit Hilfe einer Ansammlung unterschiedlicher Kleiner Formen verschiedener Schriftsteller aufzuzeigen. Für eine weitreichende Erarbeitung der wirksamen Verfahren ist die derzeitige Forschungsintention nicht ausreichend, sodass die Hybridität dieser Erzählgattung bis auf wenige Ausnahmen kaum Impulse zur Annäherung an dieses Thema ausgelöst hat.

Jolles etwa versucht, die einzelnen Momente der einfachen Prosa mit exemplarischen Darstellungen aus der Praxis zu erklären, wobei er ebenso um klare Abgrenzung bemüht ist. Bereits der Titel des Bandes *Einfache Formen: Legende/Sage/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz*³³, der auch Texte der Kleinen Gattung enthält, deutet die gezogenen Grenzlinien an, die durch die Textauswahl meist legitimiert sind, das Problem aber letzten Endes nicht lösen können. Zobel erklärt in seiner Einleitung, die der Textanalyse vorangestellt ist, dass diese ambivalenten Formen und Strukturen der Kleinen Form nicht durch eindeutige Merkmalszuschreibungen und Determinationen beschrieben oder gedeutet werden können, sondern lediglich die Textanalyse selbst die Kennzeichen dieser Gattung zu fassen vermag: „In welchem Maße sich solche Einsichten für die Erschließung konkreter literarischer Wirkungsgefüge nutzen lassen, ist nur im Prozeß der einzelnen Werkinterpretationen zu ermitteln.“³⁴ Wie der Begriff der Werkinterpretation zu bestimmen ist, erklärt Zobel an anderer Stelle, wo er auf die Schwierigkeiten einer Interpretation angesichts der Variationsbreite dieser Gattung hindeutet und den Begriff scheinbar mit dem der Analyse gleichsetzt:

Im Unterschied dazu erweisen sich in der Praxis der Werkinterpretation die Verfahren zur funktionalen grammatisch-stilistischen Analyse und die typologischen Untersu-

³³ André Jolles: *Einfache Formen.*

Legende/Sage/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1958².

³⁴ Zobel (1990), S. 22.

chungen satzübergreifender Formen für die Beschreibung und Deutung literarischer Texte gemeinhin als zweckdienlicher, da sie dem Interpreten ermöglichen, die sinntragenden Strukturen ohne Rücksicht auf gattungsspezifische Merkmalskombinationen oder -bündelungen in ihrer individuellen Funktion zu kennzeichnen und begrifflich klar zu erfassen.³⁵

Hier bleibt Zobel eine nähere Bestimmung des Unterschiedes zwischen der Werkin-terpretation und der Untersuchung formal-struktureller Bestandteile der Texte schuldig. Die Vernetzung zwischen den Modellen der Moderne wird nur angedeutet, um die einzelnen Textbeispiele wiederum in voneinander abgetrennten Kapiteln einer näheren Analyse zu unterziehen. Ein vergleichendes Zusammenfassen der charakteristischen Momente, die miteinander konvergieren oder konkurrieren, folgt nach den Werkanalysen nicht. Diese notwendige Perspektive auf die Kurzprosatexte „in Mo-derne und Gegenwart“³⁶ wird im nächsten Kapitel erarbeitet, um die Voraussetzungen für die Variationsbreite auf der einen und die Abgrenzungsmechanismen der konstruktiven Funktionen auf der anderen Seite einander gegenüberzustellen.

2.2. Kleine Prosa in der literarischen Moderne

Der Epochenbegriff der Moderne selbst weist bereits auf die Schwierigkeit einer klaren Zuordnung des Textkorpus innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung hin: „Kein anderer literarischer Epochenbegriff wird so diffus gehandhabt wie der der Mo-derne. Es gibt mindestens fünf, auch zeitlich weit auseinanderliegende Geschichtsmodelle, die mit diesem Begriff arbeiten.“³⁷ Vietta stellt innerhalb seiner Unters-uchung drei unterschiedliche Modelle vor, um die Diffusität der konstruierten chrono-logischen Epocheneinteilung bewusst zu machen, wobei sich das dritte und letzte Modell als das fruchtbarste herausstellt, da es auf den Innovationsdrang verweist, der die nächsten Generationen prägen wird. Dieses Modell löst sich von der bisheri-gen Annahme einer klaren Periodisierung der Moderne in den Zeitraum zwischen 1890 und 1914, da sich hier lediglich die Basis für eine neuartige Auffassung des literarischen Schreibens herausbildet, die für die zukünftige literarische Praxis bahn-

³⁵ Zobel (1990), S. 22f.

³⁶ Vgl. Anmerkung 10.

³⁷ Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Deutung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992, S. 17.

brechend sein wird.³⁸ Der Modernebegriff wird nun auf die ‚ästhetischen Kategorien‘³⁹ umgelegt, um die Probleme einer zeitlichen Zuordnung zu umgehen. In dieser Gesamtdarstellung des modernen Stils werden Texte von Autoren aus unterschiedlichen Zeiträumen aneinandergereiht und verglichen, sodass der Konnex zur ursprünglichen Beschreibung der Moderne als literaturgeschichtlichem Phänomen obsolet wirkt:

Vom Begriff der literarischen Moderne her zeigt sich viel stärker, als es die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung mit ihrer heteronomen Abfolge von Stilen und Epochen deutlich machen konnte, die *Kontinuität* eben jener Langzeitepoche, die wir die literarische Moderne nennen. Bei aller inneren Entwicklung ihrer Problemfelder definiert sich diese Epoche eben durch die Konstanz dieser Problemfelder – inhaltlich und formal – und dies durch die Abfolge der Mikroepochen hindurch.⁴⁰

Die Bezeichnungen Mikro- und Makroepoche führen die bisherigen Abgrenzungsversuche ad absurdum und legitimieren den Vergleich von Verfahren, die kontinuierlich in variabler Form in Texten wirksam und die zeitlich und räumlich unabhängig voneinander entstanden sind, deren Affinitäten jedoch die evolutionäre Kraft im literarischen Bereich bestätigen und einen Vergleich notwendig werden lassen. Diese These korrespondiert wiederum mit dem Moment der progressiven Ausformung der Kleinen Prosa, die ebenfalls keinen festgelegten Anfangs- bzw. Endpunkt beinhaltet:

Die Prosagedichte etwa Max Dauthendeys, Stefan Georges oder Georg Trakls, die Prosaskizzen von Autoren wie Peter Altenberg und Robert Walser, die narrative Kurzprosa von Franz Kafka oder Robert Musil, die Feuilletonkunst eines Kurt Tucholsky oder die emblematischen ‚Denkbilder‘ Walter Benjamins, die Weiterentwicklungen dieser Spielarten bei Autoren wie Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich oder Botho Strauß führen schlagartig nicht nur die thematische, stilistische und formale Vielfalt der Kleinen Prosa und ihre zentrale Bedeutung für die Entfaltung der literarischen Moderne vor Augen, sondern sie deuten bereits auch das dichte Netz der Bezüge, Abgrenzungen, Parallelentwicklungen und Wiederanknüpfungen an, das die unterschiedlichen Spielarten Kleiner Prosa seit der Moderne miteinander verbindet.⁴¹

Göttsche nähert sich den Kurzprosatexten ebenfalls mit dem Überbegriff ‚Moderne‘ und verwendet diesen auch als Bezeichnung für eine stilistische Einheit zwischen den Kleinen Formen, wobei einige eine größere Nähe zueinander aufweisen als an-

³⁸ Vgl. Vietta (1992), S. 18. (Vietta bezieht sich hier auf Helmut Kreuzer: *Zur Periodisierung der >modernen< deutschen Literatur*. In: *Basis*. Jahrb. f. dt. Gegenwartslit. 2, 1971, S. 501.)

³⁹ Der Begriff der *ästhetischen Kategorie* findet sich in einer Vielzahl wissenschaftlicher Arbeiten, u.a. bei Kayser (Groteske). Vgl. Kapitel 4.2.1. oder Anmerkung 188. Hier wird er zur Bestimmung literarischer Verfahren und deren Eigenschaften verwendet.

⁴⁰ Ebd., S. 36.

⁴¹ Göttsche (2006), S. 9.

dere. Das Spiel von Annäherung und Distanzierung scheint vor allem bei diesem Genre bedeutungsvoll und umfassend zu sein, da innerhalb der Gattung die Voraussetzungen zur Modifikation bereits bestehender Traditionslinien in Fülle gegeben sind und diese in abgewandelter Form als Ausgangspunkt innovativer Schreibweisen verwertet werden:

Die Kleine Prosa ist daher nur in ihrer Geschichtlichkeit zu erfassen. Zugleich handelt es sich nicht nur um eine höchst produktive, sondern auch um eine zentrale Gattung der Moderne, die in ihrem beständigen Transformationsprozess und in ihrer formalen Vielfalt traditionelle Gattungs- und Literaturbegriffe grundsätzlich in Frage stellt.⁴²

Die Ursache der Vorliebe für das Schreiben in Kleinen Gattungen könnte in der Möglichkeit der Synthese heterogener Strategien liegen, wird doch die Kurzprosa als ‚Erzählexperiment‘⁴³ der Moderne beschrieben. Die bewusste Abweichung von der Norm ist dem Begriff des Experiments inhärent und damit wird automatisch die Struktur des Textes betont, obwohl diese nicht zwangsläufig mit dem Feld der so genannten Experimentellen Literatur⁴⁴ zusammenhängen muss. Die Kleine Gattung stellt einen Raum zum Erproben von disparaten Konstruktionselementen zur Verfügung, die infolge der ‚Verfremdung‘⁴⁵ von alten Techniken oder durch Neuentwürfe in die Literatur Eingang finden. Aus dieser Verflechtung von Verfahren resultieren Schock und Irritation, da die Leserin bzw. der Leser stets danach strebt im Ungewöhnlichen das Gewöhnliche zu entdecken und dabei mitunter scheitert. Die irritierenden Elemente, welche durch die Verbindung heterogener Strukturen auf verschiedenen Ebenen miteinander verkettet sind, erklären den hohen Stellenwert der Kurzprosa im 20. Jahrhundert, als die Suche nach einer geeigneten Ausdrucksmöglichkeit und die kritische Sprachreflexion zu einem Wandel im Denken und Schreiben führen. Ernst Fischer schreibt in seinem Artikel über die Phänomene der Moderne, die das Individuum und dessen Auswahl ästhetischer Mittel beeinflussen:

⁴² Göttsche (2006), S. 10.

⁴³ Vgl. ebd., S. 77.

⁴⁴ Im Rahmen der so genannten Experimentellen Literatur wird das Hauptaugenmerk auf die formale Konstruktion des Textes gelegt, obwohl der Inhalt nicht als irrelevant abgetan werden kann. Vgl. dazu z.B. die russische Avantgarde und die Wiener Moderne.

⁴⁵ Der Begriff *Verfremdung* wird in unterschiedlichsten Zusammenhängen verwendet und gilt daher als uneindeutig. In diesem Kontext ist er als besonderes Verfahren innerhalb literarischer Texte zu verstehen, wie es der Russische Formalismus propagiert: *Verfremdung* als vom Autor bewusst eingesetztes Verfahren, durch welches ein neues Sehen ermöglicht und die Aufmerksamkeit auf die Struktur des Textes gelenkt wird. Vgl. Šklovskij (1916), S. 15.

Es war der Widerspruch zwischen dem Aufschwung der Produktionskräfte und der zunehmenden Entfremdung, Ausbeutung, Profitgier, der Verelendung und Reduzierung des Menschen auf seine fragmentarische Funktion im Produktionsprozeß und seine leere Individualität, also zwischen Aufschwung und Verfall, was in Kunst und Literatur seinen Ausdruck fand.⁴⁶

Die Zeit der Entfremdung und des Verfalls bzw. der Subjekt-Objekt-Spaltung führt zu Experimenten und Innovationsdrang im literarischen Schreiben, um die Abgrenzung zu den kritischen Momenten der Periode bzw. deren Bewusstmachung im eigenen Werk festhalten zu können. Wenn die veränderten Verhältnisse zur Erweiterung der formalen und semantischen Struktur des Textes führen, die vergangenen Konzeptionen im Gedächtnis des Individuums jedoch verankert bleiben, ist die Evolution der Literatur garantiert. Derartige Verweise führen schnell zur Gleichsetzung der außerliterarischen Dimension mit innerliterarischen Begebenheiten, weshalb die formale Analyse zwar eine etwas eindimensionale, aber dennoch ungemein wichtige Position in der Abgrenzung von hermeneutischen Theoriebildungen einnimmt. Interpretationsansätze stützen sich auf die Ergebnisse analytischer Verfahren, um diese zu deuten, und sind damit zunächst vom Erfassen struktureller Momente abhängig. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen bemühen sich meist um die konkrete Einordnung des Textes in eine zeitliche Achse, um einerseits der bisherigen literaturgeschichtlichen Klassifizierung zu folgen und andererseits die stilistische Bedeutung des Kunstwerks mit Hilfe historischer Bedingungen zu erklären. Damit lassen sich aber Kontinuitäten, die innerhalb der Kleinen Gattung über Epochenbegrenzungen hinaus wirksam sind, nicht aufdecken, sondern dadurch werden die Traditionslinien und Erneuerungsbestrebungen der Schriftstellergenerationen verhüllt, die für das Verständnis der Kurzprosatexte maßgeblich sind. Peter Zajac, ein slowakischer Literaturwissenschaftler der Postmoderne, weist in seinem Artikel *Existiert so etwas wie eine Pulsations-Literaturgeschichte?* auf die vereinfachende Darstellung einer linearen chronologischen Reihenfolge der Literaturgeschichtsschreibung hin und beanstandet das Ausblenden der Vernetzungen und Verkettungen innerhalb dieses Systems:

Aber schon diese Sichtweise ist nichtlinear: zum einen im Hinblick auf das wachsende Maß an Komplexität, in bezug auf das, was hinzukommt, andererseits aber auch hinsichtlich der Rückkoppelung und der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen den ‚Vorstellungen der Vorfahren über die Welt in unseren Vorstellungen‘ und ‚unseren Vorstellungen über die Welt der Vorfahren‘. Bereits hier – im Blick des Literaturhistorikers auf

⁴⁶ Ernst Fischer: *Entfremdung, Dekadenz, Realismus*. In: Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*. Heft 14. Berlin: Aufbau-Verlag, 1962, S. 820f.

die Literaturgeschichte – setzt das Pulsieren des Vergangenen ein, sich bindend ans Gegenwärtige, und des Gegenwärtigen, das sich ans Vergangene knüpft.⁴⁷

Selbst die Moderne lässt das literarische Erbe nicht vollständig hinter sich, auch wenn programmatische Texte der Avantgardegruppierungen oder Äußerungen mancher Schriftstellerpersönlichkeiten dies einfordern. Bei Zajac wird der postmoderne Raum zu einem ‚Literaturmuseum‘, in welchem die Simultanität die bisherige der Sukzessivität verhaftete Grundhaltung ablöst und die Zeit zum Zwecke vergleichender Darstellungen anhält.⁴⁸ In diesem Sinne verabschiedet sich Zajac von der Epochenbildung der Literaturgeschichtsschreibung und setzt am Systemgedanken der Russischen Formalisten an, welche die zeitliche Dimension gegen die des „zweidimensionalen Raums der Gegenwart“ eintauschen, „auf den die Vergangenheitsfragmente projiziert werden“⁴⁹. Göttsche bestimmt das Ende des 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert insgesamt als einen Zeitraum, in dem die pointierte Kürze gegenüber den Großgattungen im literarischen Kanon bevorzugt Verwendung findet, da das kleine Genre mehr Möglichkeiten zum Ausdruck damaliger Problemfelder bietet, zumal „[...] sich die Kleine Prosa seit dem späten 19. Jahrhundert als ein Medium literarischer Modernität entwirft, das die moderne Dynamisierung von Lebenswelt, Wissen und Gesellschaft in der Entwicklung neuer Formen literarischer Kurzprosa reflektiert“⁵⁰. An anderer Stelle kritisiert Göttsche den Abgrenzungsfanatismus der Literaturwissenschaft, wenn es um die verschiedenen Formen der Kleinen Gattung geht, da durch derartige Ambitionen ein Teil des Ganzen als eigenständige Kategorie aus dem Gesamtkomplex der Kleinformen ausgesondert werde. Diese Aufspaltung funktioniert nur über Vermutungen und subjektive Zuschreibungen von Eigenschaften, die eher einer bewusst konstruierten als einer gesetzmäßigen Unterscheidung entsprechen:

Dieser textlinguistische Ansatz wird jedoch [...] durch sein Verfahren der abgrenzenden Abzirkelung eines disparaten Ausschnitts aus dem Feld Kleiner Prosa zur Begründung einer eigenständigen Textsorte [...] [problematisch]: durch den Versuch einer definitiven Festlegung gültiger Textmerkmale sowie durch implizite Wertungen [...], zumal von dem geschichtlichen Ort der Aufzeichnung, von ihren unterschiedlichen Traditions-

⁴⁷ Peter Zajac: *Existiert so etwas wie eine Pulsations-Literaturgeschichte?* In: Walter Koschmal (Hg.): *Wiener Slawistischer Almanach: Periodisierung und Evolution*. Bd. 32. München u.a.: Ges. zur Förderung Slawist. Studien, 1993, S. 22.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 23.

⁴⁹ Ebd., S. 23.

⁵⁰ Göttsche (2006), S. 8.

linien und von ihrer Interaktion mit anderen Kurzprosaformen (vor allem in der Gegenwart) abstrahiert wird.⁵¹

Die Veränderungen innerhalb dieses Systems erfolgen durch gewisse Unruhen bzw. Fluktuationen oder ‚Pulsationen‘⁵², da jedes Element innerhalb eines lebendigen Organismus dynamisch in eine favorisierte Richtung strebt, die jener der anderen entweder entgegensteht oder mit dieser übereinstimmt. Gewisse Veränderungen können auf der einen Seite den Zerfall des Gesamtsystems bedeuten, auf der anderen Seite aber auch Umgestaltungen herbeiführen, die das Systemgleichgewicht aufrechterhalten können.⁵³ Althaus, Bunzel und Göttsche gliedern ihren bereits erwähnten Sammelband *Kleine Prosa* in drei Zeitabschnitte, um die Entwicklung der Gattung durch die Erfassung sowohl der diachronen als auch der synchronen Achse zu veranschaulichen. Die Vernetzungen bzw. ‚Verkettungen der Verfahren‘⁵⁴ unterliegen zwar im Laufe der Zeit einer Wandlung, ihre Kontinuitäten lassen sich aber dennoch schnell lokalisieren und festmachen. In den gesammelten Aufsätzen werden diese Verkettungen innerhalb eines bestimmten Zeitraums von verschiedenen Wissenschaftlern analysiert und beschrieben. Dies sind jene Momente, die innerhalb der Literaturwissenschaft als Augenblicke des ‚Chaos‘ und des ‚Zufalls‘ apostrophiert und daher eher als störend und merkwürdig empfunden werden, anstatt dass ihr Anstoß zur Veränderung Beachtung fände.⁵⁵ Steinwachs tritt ebenso wie Zajac für eine Aufhebung der starren Einteilung literarischer Erscheinungen ein, von welcher sich die Wissenschaft trotz des Scheiterns an der angestrebten Präzision nicht gänzlich trennen möchte:

Es ist nun nicht überraschend, daß, seit sich der gesamtgesellschaftliche Prozeß in seinen Bewegungsstrukturen nicht mehr als diachrone Einheit formulieren ließ, und die nachromantische Moderne sich keiner stilistischen oder wie auch immer inhaltlich begründeten Einheit mehr füge, die Schwellenstruktur als Zeiterfahrung wieder an Bedeutung gewann.⁵⁶

⁵¹ Göttsche (2006), S. 17.

⁵² Der Begriff *Pulsation* innerhalb der Literaturwissenschaft wurde von Peter Zajac geprägt. Vgl. Anmerkung 47.

⁵³ Vgl. Zajac (1993), S. 23.

⁵⁴ *Verkettung von Verfahren* als Merkmal literarischer Texte bei Ejchenbaum (1918), S. 147. Vgl. Anmerkung 11.

⁵⁵ Vgl. ebd., S.24.

⁵⁶ Burkhart Steinwachs: *Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1985, S. 314. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 486)

Die stilistische Einheit zerfällt in einzelne Teile, die wiederum ein heterogenes Ganzes bilden, sich aber einer klaren Zuordnung entziehen. Hoffmann verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Kurzgeschichte – ein weiterer Begriff im terminologischen Chaos – und ihre Blüte während der ‚Trümmerjahre‘: „Daneben sah man in der Kurzgeschichte ganz allgemein ein geeignetes Modell für die literarische Gestaltung der Moderne.“⁵⁷ Die Kurzgeschichte wird in Hoffmanns Ausführungen auf das amerikanische Genre der ‚Short Story‘ zurückgeführt, in der ihre wesentlichen Charakteristika, sowohl die Semantik als auch die Form betreffend, bereits angelegt sind. Doch auch hier ergeben sich Abgrenzungs- bzw. Einordnungsprobleme, wenn der Einfluss der ‚Short Story‘ auf die übrigen Kurzprosatexte konkretisiert werden soll:

Problematisch ist aber auch die Einordnung der Short Story in die Tradition der Novelle, da hierbei die von Schönbach selbst herausgearbeiteten Besonderheiten des neuen literarischen Genres unterschlagen werden. [...] Parallel dazu wurde auch – als die heute geläufige deutsche Entsprechung zu dem Terminus – der Begriff ‚Kurzgeschichte‘ gebildet.⁵⁸

Hoffmann versucht die bevorzugte Verwendung Kleiner Formen in der Moderne auch auf das veränderte menschliche Bewusstsein zurückzuführen, dem die bisherigen Denk- und Sprachdimensionen nicht mehr ausreichen würden. Er belegt diese Absage an die Großform mit Zitaten von Camus und Hildesheimer, die jene Mentalitätsänderung angesichts des Zeitwandels dokumentieren.⁵⁹ In der Kurzform lassen sich diese starken ‚Pulsationswellen‘ aufdecken, die zwar „das unsichere Gleichgewicht eines innerlich differenzierten Systems aufrechterhalten“⁶⁰, aber für gravierende Umgestaltungen der Ordnungsprinzipien sorgen. Zajac spricht sich für ein mehrdimensionales Denken aus, in dem vor allem der Modellcharakter der Literatur betont wird, der gewisse Erscheinungen speichert und andere überwindet:

Das Pulsationsmodell der Literaturgeschichte gestattet es, literarische Epochen nicht nur als lineare Systemablösungen zu begreifen, die auf der ‚Überwindung‘ einer Etappe durch eine andere basieren, sondern auch auf der Grundlage dessen, was als Systemgesamtwert aus den einzelnen Epochen bewahrt und weitergetragen wird. Das lineare, zweigliedrige System vorher – nachher wird durch ein dreigliedriges System ersetzt, welches ermöglicht, die gegebene Epoche nicht nur zur vorhergehenden und zur

⁵⁷ Dieter Hoffmann: *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945. Bd. 1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur*. Tübingen u.a.: Francke, 2006, S. 83. (UTB; 2729: Literaturwissenschaft)

⁵⁸ Ebd., S. 80.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 212ff.

⁶⁰ Zajac (1993), S. 25.

nachfolgenden Epoche in Beziehung zu setzen [...], sondern auch zum Gesamtsystem [...].⁶¹

Diese produktive Asymmetrie soll im nächsten Kapitel zur Diskussion stehen, bevor die erarbeiteten theoretischen Ansätze auf das Korpus der Kurzprosatexte der beiden Autoren Thomas Bernhard und Daniil Charms übertragen werden können. Der Begriff der Moderne oder andere temporäre Ansätze zur Epochenbezeichnung werden hier durch die systematische Untersuchung wirksamer Verfahren innerhalb der Kurzprosatexte ersetzt, um einen unverfälschten, uneingeschränkten und durch nichts abgelenkten Blick auf die formale und semantische Struktur des Werks zu ermöglichen. Obwohl die Literaturwissenschaft mit den Begriffen der Moderne und Postmoderne operiert, versucht sie, diese in der Regel zu vermeiden bzw. zu umgehen, wenn ästhetische Kategorien die zeitliche Dimension überlagern. Weswegen diese plastischen Begrifflichkeiten dann im Titel der entsprechenden Untersuchungen auftauchen, ist schwer zu klären.⁶² Die Norm bleibt Ausgangspunkt für die Beschreibung der Phänomene, sie besitzt allerdings nur kurzlebigen Charakter, denn „[d]ie Stabilisierung der ästhetischen Funktion ist Sache des Kollektivs[...]“⁶³.

2.3. Die Kurzprosa-Debatte

Aufgrund der bisherigen Ausführungen kristallisiert sich ein bedeutsames Merkmal der Kleinen Gattung heraus, das für die Entwicklung dieses Genres als subversives System von großer Wichtigkeit ist: die Kürze. Diese einzelnen Bruchstücke, die in ihrer zyklischen Zusammensetzung zahlreiche Konvergenzen mit und Divergenzen zu anderen Texten aufweisen, verändern die zeitliche und räumliche Dimension, indem ein Augenblick bzw. eine kleine Sequenz einer Gesamtdarstellung geschildert wird:

Dem Reihen- und Sammelcharakter der Texte, ihrem Erscheinen in Menge (als der Art und Weise, wie Kleine Prosa Umfang gewinnt) werden mehr und mehr kompositorische Prinzipien unterlegt. Die meisten Genres Kleiner Prosa im 20. Jahrhundert sind

⁶¹ Zajac (1993), S. 27f.

⁶² Vgl. Göttsche (2006), Vietta (1992), Zobel (1990), Althaus u.a. (2007) und Erna Kritsch Neuse: *Die deutsche Kurzgeschichte. Das Formexperiment der Moderne*. Bonn: Bouvier, 1980. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 306)

⁶³ Jan Mukařovský: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*. (1970), S. 29.

jedenfalls auf nichtkontingente Agglomeration, zum Teil sogar auf zyklische Komposition angelegt.⁶⁴

Der Hang zu Montage und Dekonstruktion innerhalb der Kurzprosatexte, findet auch in Großgattungen wie den Roman Eingang, der sich im 20. Jahrhundert „vielfach aus kleineren Textgebilden zusammen[setzt]“⁶⁵. Die Montagetechnik, die einer Aneinanderreihung selbstständiger Textteile gleicht, lässt sich bei verschiedenen Autoren durch die Analyse von Typoskriptseiten aus dem Nachlass nachweisen.⁶⁶ Die Freiheit der Texte liegt in ihrer Komposition, nämlich in der scheinbar willkürlich anmutenden Zusammenstellung von Einzelstücken. Althaus, Bunzel und Göttsche verweisen in diesem Zusammenhang auf den Aspekt der Mehrdeutigkeit Kleiner Prosa, wo die Verknappung den Kern der Handlung pointiert hervorhebt:

Ein solcher Effekt resultiert offenbar aus der bei Kurzformen im Vergleich zu umfangreicheren literarischen Gebilden in geringerem Ausmaß vorhandenen Möglichkeit zur semantischen Vereindeutigung des Textsinns bei gleichzeitig extrem hoher Konzentration des Ausdrucks.⁶⁷

Das anekdotische Erzählen wird oftmals als übergreifendes Moment einigen Gattungen der Kleinen Prosa zugeordnet, wobei zwischen dem Setzen und dem bewussten Aussparen einer Pointe unterschieden wird. Der Normbruch im letzteren Fall löst Irritation aus und führt die Leserin bzw. den Leser unwillkürlich auf die Traditionsebene zurück, von der ausgehend die Schockwirkung offengelegt werden kann. In vielen Kurzprosatexten wird die als notwendig beschriebene Zuspitzung des Geschehens verweigert bzw. die Texte enden mit Sätzen, welche die bisherigen Ordnungsmuster ad absurdum führen:

Die Reduktion des Erzählens auf seine Minimalformen bei gleichzeitiger Reflexion auf die Diskursstruktur des Erzählens ist von den Erzählexperimenten des Expressionismus bis zu entsprechend experimentellen Kürzestgeschichten der Gegenwart eine markante Traditionslinie narrativer Kleiner Prosa.⁶⁸

Robert Walsers Prosa wird in einigen wissenschaftlichen Abhandlungen als Modell der textimmanenten Diskurskritik vorgestellt, da sie sich aus vermeintlichen Vorfällen, Zufällen und unmotivierten Ereignissen zusammensetzt und dem Postulat der Ein-

⁶⁴ Althaus u.a. (2007), S. XXI.

⁶⁵ Ebd., S. XXI.

⁶⁶ Vgl. z.B. Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Thomas Bernhards *Der Stimmenimitator*.

⁶⁷ Althaus u.a. (2007), S. XXII.

⁶⁸ Göttsche (2006), S. 77.

zigartigkeit eines Geschehnisses entgegenläuft.⁶⁹ Michel spricht hier von „inszenierter Kontingenz“ innerhalb der Kleinen Gattung, da es für ihn in der Moderne keine eindeutige normative Ordnungsstruktur mehr gibt, sondern mehrere semantische und formale Elemente nebeneinander bestehen und das Wesen dieser Texte ausmachen. Die Beobachtung mehrerer Ordnungen innerhalb eines Gesamtsystems lässt die Vielfalt der Verfahren Gewähr werden, die wiederum ein Begriffschaos entstehen lassen. Für die Grundgattungen wie beispielsweise Dramatik und Lyrik gibt es präzise Instrumente zur Bestimmung charakteristischer Merkmale und deren Abweichungen, im Bereich der Kurzprosa mangelt es hingegen bereits an der Definition des Genres selbst: „Während zu Theorie und Geschichte der literarischen Großformen von Lyrik, Epik und Dramatik eine fast unüberschaubare Forschung vorliegt, fehlt es bis heute sowohl an einer Theorie als auch einer Geschichte der Kleinen Prosa.“⁷⁰ Der Vernachlässigung dieser Kategorie versucht man nun durch Berufung auf verschiedene Verfahren nachzukommen, deren Summe das Wesen der Kleinen Gattung ausmache. Problematisch wird diese Vorgehensweise nur, wenn im wissenschaftlichen Feld ein Verfahren intentional das andere überlagert bzw. eine subjektive Auslese den heterogenen Raum aushöhlt, um Eindeutigkeit zu erwirken. Dieses Ausschlussverfahren im wissenschaftlichen Kontext korrespondiert mit den theoretischen Ansätzen der Russischen Formalisten, in denen lediglich ein ‚Konstruktionsprinzip‘ das andere ablöst und ein Nebeneinander kontinuierlicher Verfahren nicht zur Kenntnis genommen wird. Tynjanov verweist zwar auf die Simultanität von literarischen Erscheinungen innerhalb eines Textes, benennt jedoch ein Element als das vorherrschende, das alle anderen Glieder der Kette an den Rand rückt:

In der Literatur gibt es Erscheinungen verschiedener Schichten. In diesem Sinne gibt es keine vollständige Ablösung einer literarischen Strömung durch eine andere. Diese Ablösung gibt es jedoch in dem Sinne, daß die führenden Strömungen und Genres sich ablösen.⁷¹

Innerhalb eines Systems ist die Basis für Variation gegeben, die über ein bipolares Denken hinausgeht und die Wandelbarkeit der literarischen Verfahren aufzeigt.

⁶⁹ Vgl. Sascha Michel: *Inszenierte Kontingenz. Zur Kleinen Prosa von Thomas Bernhard, Alexander Kluge und Ror Wolf*. In: Thomas Althaus (Hg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. 330.

⁷⁰ Göttsche (2006), S. 11.

⁷¹ Tynjanov (1924), S. 431.

Wir versuchten zu zeigen, daß die moderne Kunst auf dialektischen Widersprüchen aufgebaut ist, jedoch nicht in dem Sinne, daß es in anderen Entwicklungsphasen der Kunst diese Widersprüche nicht gegeben hätte – sie sind ständige Triebkräfte der Entwicklung – sondern so, daß Widersprüche, die sich in der Regel allmählich durchsetzen, in der modernen Kunst massenhaft und betont hervortreten, offen wirken und sich kreuzen.⁷²

Diese Kreuzung von Widersprüchen oder Summierung verschiedener Verfahren versucht Aleksandar Flaker, ein kroatischer Literaturwissenschaftler, mit dem Begriff ‚Stilformation‘⁷³ zu erfassen, der auf eine Studie des marxistisch orientierten russischen Literaturwissenschaftlers Vladimir Friče zurückgeht. Dieser Terminus markiert eine Vielzahl von Stilformen, die innerhalb einer bestimmten Zeit in mehreren Texten, Werken oder Nationalliteraturen gleichzeitig wirksam sind. Die Vielzahl beinhaltet nicht die Gesamtheit an existierenden literarischen Verfahren, da aufgrund der Dialektik und Innovation der Elemente eine ständige Weiterentwicklung der Literatur und ihrer Strukturmomente erfolgt. Bedeutend ist dieser Begriff der ‚Stilformation‘ für die Kleine Gattung insofern, als sie sich nicht aus einzelnen voneinander lösbaren Strategien zusammensetzt, sondern der Einzeltext bzw. der Gesamtzyklus von einem Bündel mehrerer Konstruktionssysteme durchdrungen ist. Durch die Analyse der konstruktiven Elemente verschiedener Werke lassen sich stilistische Gemeinsamkeiten erschließen, die sich zwischen den postulierten Epochenzuschreibungen bewegen. Die ‚Stilformation‘ ist an keinen bestimmten Zeitraum gebunden, sondern versucht die wesentlichen stilistischen Affinitäten aufzuspüren, die eine ‚Dominante‘ bilden. Dieser Begriff stammt bereits aus den theoretischen Ausführungen des zweiten Formalistischen Modells, in dem nicht die ‚Summe‘, sondern die ‚Verkettung‘ von Verfahren das literarische Gebilde strukturiert. Ab dem dritten Modell werden der Einzeltext und dessen Dominante von einem übergeordneten System gestaltet, denn keine Kategorie ist außerhalb des Gesamtsystems denkbar, sondern wird stets innerhalb dieses Entwicklungsprozesses programmiert. Die wirksamen ‚Konstruktionsprinzipien‘ bestimmen somit nicht nur einen isolierten Einzeltext und bleiben so auf einen bestimmten Zeitraum beschränkt, sondern überwinden zeitliche und räumliche

⁷² Jan Mukařovský: *Dialektische Widersprüche in der modernen Kunst*. In: Walter Höllerer (Hg.): *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Hanser, 1974, S. 225. (Literatur als Kunst)

⁷³ Vgl. Aleksandar Flaker: *Stilska formacija*. In: *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna Naklada Liber, 1976, S. 11-48. (Izdanja Instituta za Znanost o Književnosti)

Diese wichtige theoretische Abhandlung wurde bisher nicht ins Deutsche übertragen. Die hier vorgestellten Ausführungen verdanke ich Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek (Institut für Slawistik der Universität Wien).

Grenzen und lassen sich daher in unterschiedlichen Systembestandteilen lokalisieren:

Untersuchen wir ein Werk isoliert, so können wir nicht sicher sein, daß wir in der richtigen Weise von seiner Konstruktion, der Konstruktion gerade dieses Werks sprechen. Es gilt noch einen Umstand zu bedenken. Die Autofunktion, d.h. die Korrelation eines beliebigen Elements zur Reihe analoger Elemente in anderen Systemen und anderen Reihen, stellt die Bedingung der Synfunktion, der konstruktiven Funktion des betreffenden Elements dar.⁷⁴

Die einzelnen Bestandteile bilden sich nach Tynjanov aus dieser Korrelation heraus, sodass kein Verfahren abgesondert von den anderen Elementen des Textes erklärt bzw. beschrieben werden kann. Flaker erweitert dieses Modell um die Möglichkeit des Nebeneinanders mehrerer ‚Konstruktionssysteme‘, ohne dass ein Element das andere überlagert bzw. verdrängt. Die Kleine Prosa könnte als ‚Verkettung‘ von Verfahren wesentlich mehr Einsichten in das Funktionieren der Kleinen Gattung liefern als das Herauslösen bestimmter beschreibbarer Kategorien. Der Begriff ‚Summe‘ von Šklovskij muss in diesem Zusammenhang ebenfalls verworfen werden, da sich durch eine nähere Analyse der Textbeispiele bestimmte Hierarchien abzeichnen, die Schwierigkeiten bei der Benennung von Prozessen und damit verbundenen Begrifflichkeiten auslösen. Auch Mukařovský bestätigt, „daß das Ganze mehr und etwas anderes ist als die Summe der Teile, aus denen es sich zusammensetzt“⁷⁵. Diese Verfahren sind meist Teil einer längeren Traditions- und Stoffgeschichte, die für eine differente Verwendung und abweichende Definitionsversuche verantwortlich ist. Um schlussendlich zur eigentlichen Bestimmung der Kurzprosa zu kommen, müssen einige wesentliche Ordnungsprinzipien kritisch diskutiert werden. Jeder Definitionsversuch wirkt angesichts des heterogenen bzw. widersprüchlich angelegten Genres automatisch ausschließend, da zur Durchsetzung von Eindeutigkeit ein Teil der Elemente negiert bzw. nicht beachtet wird. Die Entwicklung bzw. ‚Evolution‘ zeigt, dass die zeitliche Dimension den wissenschaftlichen Apparat einschränkt, da Verfahren zwischen Tradition und Innovation oszillieren. Eine Sammlung wirksamer Strategien innerhalb bestimmter Texte und der Vergleich ihrer Affinitäten und Differenzen ermöglicht das Aufspüren einer Entwicklungslinie, die ebenso durch Normbrüche gekennzeichnet ist:

⁷⁴ Tynjanov (1927), S. 441.

⁷⁵ Jan Mukařovský: *Das Individuum und die literarische Evolution*. In: Květoslav Chvatík (Hg.): *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1989, S. 235.

Die sich entwickelnde Reihe bleibt einerseits sie selbst – denn ohne die Wahrung der Identität könnte sie nicht als in der Zeit zusammenhängende Reihe verstanden werden, andererseits verstößt sie dauernd gegen ihre Identität – denn sonst gäbe es keine Veränderungen. Das Verstoßen gegen die Identität hält die Evolutionsbewegung aufrecht; die Erhaltung der Identität gibt dieser Bewegung ihre Gesetzmäßigkeit.⁷⁶

Jedes Verfahren unterliegt einer Entwicklung, sodass zwischen den verschiedenen Stufen bzw. Verschiebungen differenziert werden muss. Schwierigkeiten treten bei der bewussten Konstruktion von Identitäten und Differenzen auf, obwohl diese an gewissen Stellen ohnehin gegeben sind und lediglich in ihrer Signifikanz analysiert werden müssen. Die wissenschaftlichen Untersuchungen bemühen sich um das Schaffen von Übereinstimmungen und vergessen dabei oftmals das Potential der Differenz, die im Russischen Formalismus mit dem Begriff ‚Differenzqualität‘ markiert und als wesentliches Kriterium literarischer Texte verstanden wird: „Daß ein Faktum als literarisches Faktum existiert, hängt von seiner Differenzqualität ab (d.h. von seiner Korrelation sei es zur literarischen, sei es zur außerliterarischen Reihe), mit anderen Worten von seiner Funktion.“⁷⁷ Ein ‚literarisches Faktum‘, also eine Erscheinung innerhalb des Werks, kann ohne dieses Kontrastprinzip von der Leserin bzw. vom Leser nicht als Bestandteil des Textes wahrgenommen werden. Die Entwicklung der Literatur setzt somit die von der Wissenschaft bewusst ignorierte ‚Differenzqualität‘ voraus. Die Beobachtung mehrerer Ordnungen und Strukturen in der Kleinen Prosa hängt nicht unbedingt mit der Kürze des Genres zusammen, sondern mit der Entwicklung der Gattung selbst. Die Kleinen Gattungen weisen eine große Variationsbreite auf, was augenscheinlich wird, wenn Kurztexte von unterschiedlichen Autoren wie Walser, Kafka, Kleist und Bernhard einem Vergleich unterzogen werden. Die Berufung auf die Tradition ist dort, wo der Begriff der Evolution der Verfahren die Verschiebungen und Verfremdungen einblendet, nur bedingt möglich:

So schreibt die Kleine Prosa der Gegenwart einerseits die gattungstranszendierende und gattungsmischende Dynamik ihrer literaturhistorischen Ansatzpunkte aus der frühen Moderne fort, und zwar sowohl durch interne Wechselbezüge im Feld der erarbeiteten Schreibweisen als auch in der immer neuen Adaptierung von Elementen je historisch signifikanter Nachbar- und Großgattungen. Diesem permanenten, schubweise und polyzentrisch verlaufenden Transformationsprozeß ist auch weiterhin jenes Unterlaufen und Infragestellen jeweils gültiger literarischer Normen eingeschrieben, das die

⁷⁶ Mukařovský (1989), S. 220.

⁷⁷ Tynjanov (1927), S. 441.

scheinbar marginale Form [...] zu einem wichtigen Medium literarischer Innovation und Refiguration im Prozeß der Moderne hat werden lassen.⁷⁸

Die permanente Entwicklung des Genres macht die Gesamtentwicklung unüberschaubar. Die einzelnen Analysen ergeben jedoch eine heterogene Summe, die mehr Material für das wissenschaftliche Arbeiten liefert als die einzelnen Definitionsversuche von bestimmten Verfahrenstypen, denn

[i]m Bereich der ästhetischen Norm – besonders in der Kunst – besteht ein starkes Bedürfnis nach fortwährender Veränderung der Normen: von jeder künstlerischen Schule, von jedem Künstler wird gefordert, daß sie in ihrer eigenen und nicht in einer entlehnten Sprache sprechen; folglich wird vom Künstler auch die Revolte gegen die veraltete Normkonvention gefordert. Von daher erklärt sich die so mächtige und ununterbrochene Peripetie in der Kunstentwicklung.⁷⁹

Im nächsten Kapitel sollen die Kurzprosatexte von Thomas Bernhard und Daniil Charms näher analysiert werden, um das Bündel an wirksamen Verfahren in einer Traditions- und Innovationslinie zu verorten. Konvergenzen und Divergenzen ermöglichen die Lokalisierung von Entwicklungsstufen, die übernational und überzeitlich das literarische Schreiben bestimmen, wie Zajac in seinem Artikel zur ‚Pulsations-Literaturgeschichte‘ formuliert:

Diese Durchdringungen werden nur durch eine hinreichende Elastizität und gleichzeitige innere Stabilität der Systeme möglich, die auch dann nicht auseinanderbrechen, wenn systemisch sehr weit voneinander entfernte Bestandteile und Subsysteme nebeneinander geraten, sofern man bei ihnen nur feststellen kann, daß sie aus einem gemeinsamen Koordinatensystem stammen, oder aus welchen Koordinatensystemen (topographisch oder topologisch angelegt) sie stammen und wie diese Koordinatensysteme miteinander korrelieren.⁸⁰

⁷⁸ Dirk Göttsche: *Prosaskizzen als Denkbilder. Zum Zusammenspiel der Schreibweisen in der Kleinen Prosa der Gegenwart*. In: Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Göttsche (Hg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. 283f.

⁷⁹ Jan Mukařovský : *Probleme der ästhetischen Norm*. In: Holger Siegel (Hg.): *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Tübingen: Narr, 1986, S. 36. (Kodikas, Code: Supplement; 12)

⁸⁰ Zajac (1993), S. 28.

3. *Ereignisse*⁸¹ und *Zwischenfälle*⁸²

Der Titel dieses Abschnitts besteht aus zwei nahezu identen Begriffen, die jeweils einen vom Autor selbst zusammengestellten Kurzprosazyklus bezeichnen. Auf die zyklische Aneinanderreihung von Texten als charakteristischem Phänomen in der Literatur des 20. Jahrhunderts wurde schon verwiesen⁸³; damit gliedern sich auch diese beiden Sammlungen von Kurztexten in eine bereits bestehende Traditionslinie ein. Auch Thomas Bernhards später erschienener Band *Der Stimmenimitator* folgt jener schematischen Anordnung von Kurzprosatexten, wobei die Variation der Verfahren innerhalb Bernhards beider Zyklen in einem weiteren Kapitel noch zur Diskussion stehen wird. Die Titel *Ereignisse* und *Fälle* bzw. *Zwischenfälle* verweisen auf eine Aneinanderreihung von Begebenheiten bzw. Geschehnissen, die in einem engeren Verhältnis stehen. Streng betrachtet markieren diese Begriffe eher das Genre der Kleinen Prosa, als dass sie zur näheren Bestimmung eines Themas bzw. als Überschrift zweckmäßig wären. Die Vorstellungen und Erwartungen des Rezipienten werden durch diese Titel kaum eingeschränkt, sondern eher erweitert. Das Lesen eines einzelnen Textes lässt nicht auf die Grundthematik des Zyklus schließen, so dass erst die Betrachtung des gesamten Korpus eine Erklärung für diese Bezeichnung liefert und die Variationsbreite der Verfahren erkennen lässt. Die folgenden Kapitel widmen sich daher einer kurzen Vorstellung der beiden Textsammlungen sowie der Einordnung ihrer Titel in einen begriffsgeschichtlichen Zusammenhang.

3.1. Das *Ereignis* bzw. die *Ereignisse*

Der Kurzprosaband *Ereignisse* steht, wenn man die Rezensionen und Beiträge in der Sekundärliteratur näher analysiert, im Schatten des später entstandenen Bandes *Der Stimmenimitator*. In den meisten Diskussionsbeiträgen zur Kurzprosa Bernhards

⁸¹ Thomas Bernhard: *Ereignisse*. In: Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Erzählungen. Kurzprosa. Werke 14*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003. Vgl. auch: Thomas Bernhard: *Der Stimmenimitator*. In: Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Erzählungen und Kurzprosa. Werke 14*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003.

⁸² Daniil Charms: *Polnoe sobranie sočinenij. Proza i scenki. Dramatičeskie poizvedenija*. Hg. v. Valerij N. Sažin. Sankt-Peterburg: Akademičeskij Proekt, 1997.

Oder: Daniil Charms: *Zwischenfälle. Mit Zeichnungen des Autors*. Hg. v. Lola Debüser. Frankfurt a. Main: Fischer, 1993.

⁸³ Vgl. Kapitel 2.3.: Kurzprosa-Debatte, S. 20.

werden die *Ereignisse* völlig ausgespart und erst mit dem Erscheinen des zweiten Kurzprosabandes ein „neuer Bernhard“ gefeiert, der sich nun auch der Kleinen Gattung widmet:

Das Neue am ‚Stimmenimitator‘ ist, daß Bernhard vom gewöhnlichen Schrecken erzählt. In seinen bisherigen Romanen und Erzählungen hatte er eine absolut künstliche, hermetische Welt gebildet, in der endloses, kreisförmiges Räsonieren eine Handlung weithin ersetzte. Im ‚Stimmenimitator‘ dagegen bedient er sich jener Form, die schon Kleist und Hebel unterschiedlich nutzten; die Stücke, deren Länge zwischen zwei Seiten und einer halben schwankt, gleichen den vermischten Meldungen der Zeitung. Sie handeln von Mord und Selbstmord, von seltsamen Begegnungen und wunderlichen Ereignissen, ihre Form ist anekdotisch, pointenhaft zugespitzt.⁸⁴

Die Öffentlichkeit scheint in den Achtzigerjahren aufgeschlossener für Bernhards Kurzprosatexte zu sein als in den Sechzigerjahren, in denen die *Ereignisse* entstanden und bereits zur Veröffentlichung vorgesehen waren.⁸⁵ Nicht nur, dass Bernhard die Publikation dieser Texte beinahe misslungen wäre, auch die Wissenschaft ignorierte – bis auf wenige Ausnahmen – sein experimentelles Schreiben in der Kleinen Gattung. Die Zahl der Rezensionen zu den *Ereignissen* ist im Vergleich zum *Stimmenimitator* sehr bescheiden und lässt auf eine zunächst abwertende oder nicht beachtende Einstellung der Kritiker schließen. Natürlich spielt hier ebenfalls das höhere Prestige bzw. der größere Bekanntheitsgrad des später publizierenden Verlags Suhrkamp gegenüber dem Literarischen Colloquium und der Publikationszeitpunkt eine entscheidende Rolle. Die wissenschaftliche Datierung der *Ereignisse* orientiert sich an der Korrespondenz zwischen Bernhard und dem S. Fischer Verlag bzw. zwischen Bernhard und Hedwig Stavianicek, sodass die Fertigstellung im Kommentar der Werkausgabe im Sommer 1959 angesetzt wird:

[...] Ich will Donnerstag oder Freitag nach Wien zurückfahren und die Prosastücke fertigmachen,.... [...] Von Hirsch kam ein Brief, der sehr wohltuend ist und mir mehr als Mut macht. [...] Falkenberg schreibt, daß er über meine Änderungen heilfroh ist und auf alle Fälle zu mir nach Wien kommt, um mit mir das Manuskript durchzugehen. [...] Im Hintergrund peinigt mich aber bereits das nächste Buch. Dazu wird ein Aufenthalt in Salzburg sehr förderlich sein. [...] Jedenfalls geht die Arbeit gut voran. Ich darf mich nur nicht mehr lange mit den „EREIGNISSEN“ beschäftigen, sonst wird mir davon noch übel! Ja, am liebsten wäre ich schon in der neuen Prosa drinnen.⁸⁶

⁸⁴ Ulrich Greiner: *Thomas Bernhards gewöhnlicher Schrecken. Neue Prosa: „Der Stimmenimitator“ und „Ja“*. In: *Frankfurter Allgemeine*, 21.11.1978, S. 1.

⁸⁵ Nachzulesen im Kommentar der Werkausgabe: *Erzählungen. Kurzprosa. Band 14*, S. 556f. Vgl. Anmerkung 81.

⁸⁶ Brief von Thomas Bernhard an Hedwig Stavianicek, 28.9.1959, NL TB B 571a/1. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

Die Veröffentlichung dieser kurzen Prosastücke wird durch den S. Fischer Verlag und dessen damaligen Lektor Hans-Geert Falkenberg ständig hinausgezögert, so dass sich die Publikation im Verlag schlussendlich als aussichtslos erweist. Nach langwierigen gemeinsamen Korrektur- und Überarbeitungsphasen scheitert das Projekt im S. Fischer Verlag, da Falkenberg einige Bedenken gegenüber Bernhards Texten hegt:

Als Ihr Manuskript Anfang November hier eintraf, waren die Vorbereitungen für unsere Frühjahrsproduktion schon zu weit fortgeschritten, als daß sich die EREIGNISSE noch hätten berücksichtigen lassen. Darüberhinaus ist die Verlagsleitung der Ansicht, daß Ihre neue Arbeit sich in unserem inzwischen recht angewachsenen Frühjahrsprogramm nicht mehr glücklich placieren läßt. [...] ich selbst habe Ihnen ja bereits [...] angedeutet, daß ich den Text noch nicht an allen Stellen für so schlackenlos und gereinigt halte, wie es für Ihre erste Prosa bei uns im Hause Ihnen selbst zu wünschen wäre.⁸⁷

Bedeutsam sind auch die Briefe des Verlagsleiters Rudolf Hirsch, der vermutlich im Hintergrund starken Einfluss auf den Korrektur- und Publikationsverlauf hatte und in einem Brief vom 15. Dezember 1959 auf die Tilgung des „Dubiose[n]“ in den *Ereignissen* drängt.⁸⁸ Trotz mehrmaliger Revisionen und Streichungen bleiben die Texte zunächst unpubliziert, obwohl das Typoskript zu dieser Zeit bereits in Satz war.⁸⁹ Eine Auswahl von Texten aus dieser Sammlung erscheint in verschiedenen Zeitschriften und im *Almanach auf das Jahr 1964*, bis die mehrmals abgeänderte Fassung 1969 schließlich in der neuen Editionsreihe des *Literarischen Colloquiums Berlin* publiziert wird.⁹⁰ Die Vorwürfe gegen den frühen Schreibstil Bernhards sind für die Weiterentwicklung und Modifikation der folgenden Kurzprosatexte von großer Bedeutung.

⁸⁷ Brief von Hans-Geert Falkenberg an Thomas Bernhard, 28.11.1959, NLTB B 148/2/2. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

⁸⁸ Brief von Rudolf Hirsch an Thomas Bernhard, 15.12.1959, NLTB B 148/2/2. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

⁸⁹ Vgl. Kommentar der Werkausgabe. Band 14, S. 558.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 560f.

Das Romanfragment *Schwarzach St. Veit*, der erste Romanversuch Bernhards, der sich noch unveröffentlicht im Nachlass befindet, weist hinsichtlich der Reaktionen des Verlegers einige Parallelen zu den *Ereignissen* auf, da hier ebenfalls stilistische Momente zur Absage des Verlags führen und erst kurz vor seinem Tod ein Teil des gesamten Korpus als Erzählung⁹¹ erscheint.⁹² Der experimentelle Stil Bernhards zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere ist vielen Leserinnen und Lesern bis heute unbekannt geblieben, da *Schwarzach St. Veit* und ein großer Teil der *Ereignisse* lediglich im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden zugänglich sind. Vor allem die kurzen Prosastücke und die Libretti, in denen literarische Verfahren und Themen verwertet werden, die auch das spätere Schaffen bestimmen, spiegeln Bernhards Weg in die Moderne wieder:

Die Kenntnis dieser früheren traditionellen Texte kann Bernhards schwierigen Weg zur Moderne nachvollziehen helfen [...]. Der Bruch mit der ländlichen Idylle [...] und die einsetzende Rezeption der Avantgarde, die sich in den kurzen Prosastücken der *Ereignisse* spiegelt, stehen am Beginn der Entwicklung jener unverwechselbaren Textstimme, mit der man sein Werk assoziiert.⁹³

Bernhards Frühwerk wird dem Zeitraum der Moderne bzw. oftmals dem avantgardistischen Schreibstil zugeordnet, um bestimmte formale und semantische Strukturen in ein Zeitraster einzuordnen. Dadurch sind Vergleiche in Sprache und Stil legitimiert; darüber hinaus wird die Entwicklung positivistischer Deutungsansätze ermöglicht. Bernhards Selbstinszenierung als „Geschichtenzerstörer“, der bei jedem „Anzeichen einer Geschichte“⁹⁴ dieselbe umgehend abschießt, lässt die Schwierigkeiten erahnen, die sich bei der Abgrenzung realer gegenüber fiktiven Räumen auf tun. Wie „modern“ Bernhard in seinen Anfängen zur Zeit der großen Umbrüche im literarischen Bereich geschrieben hat, muss an den Texten selbst geklärt werden.

⁹¹ In der Werkausgabe wird der Text als *Erzählung* kategorisiert.

⁹² Ein Teil des Romanfragments *Schwarzach St. Veit* (1959) erscheint 1989 als letzte Buchveröffentlichung Bernhards (*In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*. Salzburg: Residenz, 1989.). Vgl. Kommentar zum Text in der Werkausgabe: Thomas Bernhard: *In der Höhe*. In: Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Erzählungen I. Werke 11*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2004, S. 336.

⁹³ Vgl. Anmerkung 81: Kommentar der Werkausgabe. Band 14, S. 543.

⁹⁴ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz, 1971, S. 152.

Die wissenschaftlichen Beiträge zur frühen Prosa Bernhards verweisen einerseits auf die so genannte Tonhof-Ära in Maria Saal⁹⁵, wo beispielsweise die Libretti *Die Erfundene*, *Rosa* und *Frühling*⁹⁶ uraufgeführt wurden oder auf Verbindungen zum Absurden Theater⁹⁷, zur Sprachkritik Wittgensteins⁹⁸ und zur kritischen Reflexion der Weltordnung und deren Verarbeitung im Kunstwerk.⁹⁹ Wissenschaftliche Untersuchungen vergleichen Bernhards Prosa und vor allem seine Dramen mit den absurden, grotesken und sprachkritischen Verfahren anderer Texte, um sein Schreiben einem bestimmten Ort zuzuordnen, und zwar dem „de[r] exzentrische[n] Moderne“¹⁰⁰. Mit diesem absolut dehnbaren Begriff der ‚Moderne‘ gelingt es der Wissenschaft vermeintlich, eine Traditions- und Innovationsreihe zu schaffen und Schreibstile von Autoren in diese einzureihen. Wie häufig dies misslingt, beweisen die heterogenen Definitionsversuche des Zeitraums der ‚Moderne‘ selbst, die ebenfalls bereits zur Diskussion standen.¹⁰¹ Die Ausdehnung bzw. Einschränkung des Begriffes wird je nach Notwendigkeit im Textvergleich realisiert und markiert differente Stilrichtungen in einer stark ‚pulsierenden‘¹⁰² Periode. In Bezug auf Bernhards *Stimmenimitator* verweisen einige Rezensionen auf die besondere Nähe zum anekdotischen Schreiben Heinrich von Kleists und Friedrich Johann Peter Hebels bzw. zur Darstellung merkwürdiger Geschichten im Zeitschriftenstil:

Gar nicht von ungefähr fallen einem die Miszellen des Heinrich von Kleist in den ‚Berliner Abendblättern‘ ein, jene vermischten Nachrichten, die den Leser mit mancherlei exorbitanten Mordgeschichten und anderen monströsen Vorfällen ergötzen. [...] Diese Miszellen der ‚Berliner Abendblätter‘ aus einer mit derartigen Neuigkeiten noch kaum

⁹⁵ Vgl. Klaus Amann, Friedbert Aspetsberger und Reinhard Kacianka (Hg.): *Tonhof. Österreichs literarische Avantgarde der 50er Jahre zu Gast in Kärnten. Eine Dokumentation mit unveröffentlichten Briefen von H.C. Artmann, Konrad Bayer und Christine Lavant*. In: *Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft*, 1992/Nr. 1.

⁹⁶ Vgl. Kommentar in der Werkausgabe: In: Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler (Hg.): *Dramen 1. Band 15*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2004, S. 425f.

⁹⁷ Vgl. Franz Josef Görtz: *Hier spukt natürlich Beckett. Thomas Bernhard und die Kritik*. In: *Text+Kritik* 1974, Heft 43, S. 36-44.

⁹⁸ Vgl. Franz Eyckeler: *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Schmidt, 1995. (Philologische Studien und Quellen; 133)

⁹⁹ Vgl. Gerald A. Fetz: *Kafka and Bernhard. Reflections on Affinity and Influence*. In: *Modern Austrian Literature*, 1988/Nr. 21, Heft 3 und 4, S. 217-241.

¹⁰⁰ Michaela Holdenried: *Pointen der Vergeblichkeit. Thomas Bernhards Kürzestprosa (Ereignisse [1957/69]; Der Stimmenimitator [1978])*. In: Wolfgang Adam (Hg.): *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 2006/Nr. 100, Heft 2, S. 251.

¹⁰¹ Vgl. Kapitel: 2.1. Evolution der Kleinen Gattung, S. 10f.

¹⁰² Vgl. den Begriff bei Zajac (1993).

verwöhnten Zeit bieten sich als Sprungbett an, um Thomas Bernhard auf die Spur seiner jüngsten Prosaform zu kommen.¹⁰³

Auch Greiner stellt Bernhard in diese Tradition, wenn er Kleist und Hebel zu literarischen Vorbildern erklärt und Bernhards Zeit als Gerichtsreporter beim *Demokratischen Volksblatt* wesentliche Bedeutung für seinen Sprachstil zuschreibt:

Bernhard ist in jungen Jahren Gerichtsreporter gewesen, und er kennt die Unerschütterlichkeit der juristischen Sprache, in der alles seinen Gang geht, und sei es noch so finster. Es gehört zu den Kennzeichen der österreichischen Literatur, die Sprache der Bürokratie, die sowohl umständlich als auch präzise, vor allem aber dem subjektiven Belieben enthoben ist, ästhetischen Zwecken dienstbar zu machen. Bernhard kommt aus dieser Tradition.¹⁰⁴

Bernhard selbst bezeichnet seine Zeit als Gerichtsreporter beim *Demokratischen Volksblatt*, die von Januar 1952 bis 1954 (bei Dittmar s.u. bis 1955)¹⁰⁵ andauert, als eine bedeutsame für sein Schreiben, denn „da liegen die Wurzeln“¹⁰⁶. Jens Dittmars Band *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*¹⁰⁷ gibt einen profunden Überblick über die anonym (!) erschienenen Texte aus dem Zeitraum, in welchem Bernhard als freier Mitarbeiter für das *Demokratische Volksblatt* tätig war:

Unter der Rubrik ‚Aus dem Gerichtssaal‘ erschienen alle paar Tage nicht gezeichnete Artikel, die nach Auskunft der Redaktion von verschiedenen Autoren stammten. Stilanalysen waren bisher ergebnislos. Die Gerichtssaalberichte wirken durch ihren protokollarischen Charakter alle bernhardisch – zu einer Zeit allerdings, als Bernhards eigener Stil noch nicht ausgeprägt war.¹⁰⁸

Dittmar erklärt an anderer Stelle, dass von Bernhard in der Funktion eines Reporters lediglich Beschreibungsarbeit gefordert wurde und keineswegs „analytische Kritik“¹⁰⁹, die sein späteres Schreiben durchdringt. Anderes gilt für die *Furche*, eine kulturpolitische Wochenzeitschrift, in der Bernhard einen äußerst kritischen Text über die da-

¹⁰³ Heinz Beckmann: *Der enthauptete Chorknabe. Thomas Bernhards „Stimmenimitator“: Einige Anmerkungen zu seiner Kurzform*. In: *Rheinischer Merkur*, 1.12.1978, S. 33.

¹⁰⁴ Greiner (1978), S. 1.

¹⁰⁵ Vgl. Rudolf Habringer: *Der Auswegsucher. Über Thomas Bernhards Anfänge als Journalist*. In: Manfred Mittermayer und Sabine Veits-Falk (Hg.): *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Begleitbuch zur Sonderausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, 10. Juni bis 28. Oktober 2001. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2001, S. 32. (Monographische Reihe zur Salzburger Kunst; 21)

¹⁰⁶ Sepp Dreissinger (Hg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra: Verl. für Literatur, Kunst u. Musikalien, 1992, S. 146.

¹⁰⁷ Jens Dittmar: *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*. Wien: Verl. d. Österr. Staatsdr., 1992. (Edition S)

¹⁰⁸ Ebd., S. 260.

¹⁰⁹ Ebd., S. 275.

maligen Zustände am Salzburger Landestheater mit dem Titel *Salzburg wartet auf ein Theaterstück*¹¹⁰ publiziert. In diesem Artikel beanstandet Bernhard das Versäumnis des Theaters, die moderne Literatur auf die Bühne zu bringen und empfiehlt das Aufschlagen eines Theaterlexikons. In diesem Zusammenhang bestätigt der Autor sein frühes Interesse an moderner bzw. avantgardistischer Literatur im internationalen Raum, wie Dittmar zusammenfassend berichtet:

Aber dem betrogenen Salzburger bleibe [laut Bernhard, Anm.] nichts übrig, als ins Studio St. Peter zu gehen, wo Rudolf E. Leisner mit seinem Schauspielseminar der Akademie Mozarteum schon seit Jahren die interessantesten Avantgardisten zur Aufführung bringe.¹¹¹

Insgesamt ist Bernhards Karriere als Gerichtsreporter für seine literarische Arbeit in zweifacher Weise von Belang: Zunächst für die Schilderung ungewöhnlicher Begebenheiten bzw. *Ereignisse*, die wie „Tragikomödien des Alltags“ anmuten, wie Mittermayer diese Einblicke in die „gewöhnlichen“ gesellschaftlichen Geschehnisse beschreibt:

Er [Bernhard, Anm.] erhält einen tiefen Einblick in die soziale Realität der Nachkriegszeit: Es sind meist keine spektakulären Kriminalfälle, über die er zu berichten hat, sondern Prozesse gegen Betrunkene und Raufbolde, gegen kleine Diebe und Betrüger – die Tragikomödien des Alltags. Der ökonomische, dabei auf dramatischen Aufbau und wirkungsvolle Pointen zugeschnittene Zeitungsstil beeinflusst ihn mit Sicherheit;¹¹²

Zum anderen sind es die Ansätze einer Schreibmanier, die vor allem für die Kleine Gattung von Bedeutung sind, und in der das Fiktionalisieren von Realitäten, die Übertreibung, die kritischen Momente, Desillusionierung und Negation, die Dokumentation von Schaurig-Hässlichem, episodenhaftes Schreiben, radikale Abschlüsse und knappe Schilderungen von scheinbaren Tatsachen des Alltäglichen die formale Ebene bestimmen. Warum die *Ereignisse* innerhalb wissenschaftlicher Arbeiten zugunsten des zweiten Kurzprosaabandes *Der Stimmenimitator* kaum erwähnt bzw. als sekundäres Experimentierfeld abgetan werden, mag an der Auswahl und den intensiven Korrekturarbeiten des Verlags liegen, da phantastische und groteske Elemente nicht den Vorstellungen der Lektoren entsprachen. Natürlich spielen hier auch Publikationsort, -zeitpunkt und der wachsende Ruhm des Autors eine bedeutende Rolle.

¹¹⁰ Vgl. Dittmar (1992), S. 276f.

¹¹¹ Ebd., S. 276.

¹¹² Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2006, S. 31. (Suhrkamp BasisBiographie; 11)

Schmidt-Dengler verweist in diesem Zusammenhang auf die ‚Differenzqualität‘ der Kurzprosaabände, wobei er lediglich auf das veröffentlichte Korpus zurückgreift, in dem das „Dubiose“ ausdrücklich ausgespart wurde.¹¹³ Die 54 unveröffentlichten Typoskriptseiten¹¹⁴ im Nachlass repräsentieren ein literarisches ‚Versuchsfeld‘, das eine Vielzahl von Verfahren umfasst, die in den folgenden Werken modifiziert und weiterentwickelt wurden:

Wird schon in den ‚Ereignissen‘ die Utopie der Selbsttranszendenz des Subjekts im Augenblick schockhafter Erkenntnis dementiert und demgegenüber die Dominanz von Routine und habitualisierter Entfremdung betont, so erweisen sich die ritualisierten Monologe der späteren Protagonisten als ebenso herrische wie hilflose Versuche, eine längst zerstörte Kontinuität rhetorisch zu restituieren, um ihr zerfallendes Selbst noch im Prozess der Dissoziation zusammenzuhalten.¹¹⁵

Die veröffentlichten Texte, die nur einen kleinen Ausschnitt des umfangreichen Korpus darstellen, können im Vergleich zum unbekanntem Material als neutralisierte bzw. abgemilderte Zusammenstellung bezeichnet werden. Teile des unveröffentlichten Materials werden in den nächsten Kapiteln zur Diskussion stehen, wobei gezeigt werden soll, dass *Der Stimmenimitator* keineswegs als bernhardische Neuheit gefeiert werden kann, sondern dass die Wurzeln des Grotesken und Phantastischen bereits in den Miniaturen der *Ereignisse* liegen und die Verkettung des ‚Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen‘¹¹⁶ schon hier eine bedeutende Rolle spielt. Bernhard greift in den Siebzigerjahren erneut auf die Tradition der Kleinen Gattung zurück und feiert mit dem *Stimmenimitator* seinen großen Erfolg in der Kurzprosa. Obwohl die Sekundärliteratur eine klare Abgrenzung zwischen den beiden Kurzprosaabänden anstrebt – Staengle vertritt in seinem Artikel zum *Stimmenimitator* die Meinung, dass

¹¹³ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards Der Stimmenimitator*. In: Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer (Hg.): *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein/Ts.: Athenäum-Verl., 1983, S. 125.

¹¹⁴ Neben den veröffentlichten *Ereignissen* finden sich im Nachlass in Gmunden noch 54 unveröffentlichte Typoskriptseiten, die einerseits vermutlich von Bernhard selbst verworfen bzw. andererseits vom Verlag abgelehnt wurden. Vgl. Typoskripte: NLTB W 27. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

¹¹⁵ Magnus Klaue: *EREIGNISSE. Zeitwahrnehmung und Ich-Dissoziation in Thomas Bernhards früher Prosa*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2006/Nr. 125, S. 249.

¹¹⁶ *Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches* als von Bernhard angedachter, aber nicht realisierter Titel des *Stimmenimitators*. Vgl. Typoskript: NLTB W 48/1. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden) Erstabdruck eines Teils des *Stimmenimitators* im Programmheft zur Stuttgarter Uraufführung von *Immanuel Kant* unter dem Titel: *13 Geschichten aus Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches*. Einige Beiträge in der Sekundärliteratur verweisen hier auf Kleists Anekdoten in den Berliner Abendblättern: „Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten“ (10. Januar 1811).

die *Ereignisse* zur „Abstraktion zum Parabolischen“ und der *Stimmenimitator* zur „Konkretion des Anekdotischen“¹¹⁷ tendiere –, weisen die Texte bestimmte Gemeinsamkeiten auf, die im weiteren Verlauf näher zu analysieren sein werden. Die aufgedeckte Ähnlichkeit zu Zeitungsglossen wird lediglich auf den zweiten Kurzprosaaband übertragen, da „die mehrschichtige Parabolik des Textes“¹¹⁸ der *Ereignisse* dem Zeitschriftenstil entgegensteht, obwohl Bernhards Erfahrungen als Gerichtsreporter erst wenige Jahre zurückliegen und vermutlich für die Ästhetik des ersten Kurzprosaabandes von Bedeutung sind. Die herbeigeführte Abgrenzung des Anekdotischen vom Parabolischen in der wissenschaftlichen Diskussion scheint der Autor selbst nicht zu teilen, da er den Begriff ‚Anekdote‘ bei der Charakterisierung seiner Kurzprosa vollständig ausklammert und stattdessen den Terminus ‚Parabel‘ zur Typisierung des zweiten Prosaabandes verwendet.¹¹⁹ Der Titel *Ereignisse* weist nun auf unbekannte Parallelen zum *Fall* bzw. den *Fällen/Zwischenfällen* aus Daniil Charms’ Kurzprosa-Zyklus hin, dessen Texte eindeutig dem russischen Avantgardestil zugeordnet werden, doch auch dieser Systematisierungsversuch kann die Komplexität einer Gegenüberstellung von Bernhards und Charms’ Kurzprosa nicht verringern. Das Moment des *Ereignisses* wird in einigen theoretischen Arbeiten näher beleuchtet, so z.B. bei Lotman, der das *Ereignis* bei der Analyse von Strukturen literarischer Texte dem Sujetbegriff zuordnet:

*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenzen eines semantischen Feldes. Daraus folgt, daß keine einzige Beschreibung irgendeiner Tatsache oder Aktion wegen ihrer Beziehung zu einem realen Denotat oder zum semantischen System der natürlichen Sprache als Ereignis oder Nichtereignis definiert werden kann, solange die Frage nach ihrer Stelle in dem vom Kulturtyp bestimmten sekundären semantischen Strukturfeld nicht beantwortet ist.*¹²⁰

Daraus lässt sich die Bedeutung des *Ereignis*-Begriffs für Bernhards Kurzprosatexte noch nicht bestimmen, sondern erst im Verständnis einer zyklischen Verkettung, da nach Lotman „eine Kette von Ereignissen ein Sujet bildet“¹²¹. Damit kann das einzelne Konstrukt eines *Ereignisses* zur Entwicklung „einer ganzen Reihe von Sujets die-

¹¹⁷ Peter Staengle: „Das könne er nicht.“ Zu Thomas Bernhards *Der Stimmenimitator*. In: Elmar Locher (Hg.): *Die kleinen Formen in der Moderne*. Innsbruck u.a.: Studien-Verl., 2001, S. 281. (Essay & Poesie; 13)

¹¹⁸ Schmidt-Dengler (1983), S. 136.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 130f.

¹²⁰ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1993⁴, S. 332f. (Uni-Taschenbücher; 103)

¹²¹ Ebd., S. 333.

nen“¹²². Die Analogien innerhalb dieser Kurztex-te sind insofern frappierend, als Mord und Totschlag, die Momente von Plötzlichkeit und Zufall, die Entgrenzung von Raum und Zeit und unzählige weitere Strategien die Verflechtung der Texte garantieren. Lotman verweist auch auf die Variation innerhalb dieser Verkettung von *Ereignissen*, denn keines gleicht dem anderen völlig, sodass der originelle Ton nicht verloren geht, da „die Einhaltung der Norm kein Ereignis ist“¹²³. Er wählt die Beispiele zur Erklärung dieses Phänomens bezeichnenderweise aus der Zeitungsrubrik „Tagesereignisse“:

Ein Ereignis ist ein revolutionäres Element, das sich der geltenden Klassifizierung widersetzt. Folglich ist das Verschwinden der Spalte ‚Tagesereignisse‘ aus den Zeitungen reaktionärer Epochen (z.B. in dem ‚finsternen Jahrsiebt‘ am Ende der Regierungszeit Nikolaj I.) ganz legitim. Da nur vorgesehene Ereignisse stattfinden, verschwindet das Sujethafte aus den Zeitungsmeldungen.¹²⁴

Die These des Verschwindens der *Ereignisse* aufgrund ihrer Unvorhersagbarkeit und Zufälligkeit entspricht keineswegs den vorgestellten Meinungen zur Stilform des *Stimmenimitators*, wo die Plötzlichkeit des Augenblicks und das „Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste“¹²⁵ in spöttischem und unmotiviertem Ton reflektiert und die erwartete Spannung oder Folge ironisch gebrochen wird:

Die Differenz zur journalistischen Meldung markiert Bernhard zumeist erst mit dem letzten Satz. Kraft des von ihm hervorgerufenen Überraschungseffekts kehrt sich die Bewegung um. Die Pointe wird zum Kommentar, in dem die Anekdote sich selbst reflektiert und ihre Inkommensurabilität mit dem Zeitungsbericht nach außen kehrt.¹²⁶

Lotman setzt für die Herausbildung eines *Ereignisses* im literarischen Text die Verletzung der bestehenden Norm voraus und damit erhalten die Momente der Plötzlichkeit und Unvorhergesehenheit ihre Berechtigung. Dass Bernhard mit der traditionellen Art der Berichterstattung und der Erwartungshaltung der Leserin bzw. des Lesers bricht, deutet also bereits der Titel des Zyklus an: „Ein Ereignis ist somit immer die Verletzung irgendeines Verbotes, ein Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es

¹²² Lotman (1993), S. 333.

¹²³ Ebd., S. 333.

¹²⁴ Ebd., S. 334.

¹²⁵ Thomas Bernhard: *Exempel*. In: *Der Stimmenimitator*. In: Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Erzählungen. Kurzprosa. Werke 14*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003, S. 248.

¹²⁶ Staengle (2001), S. 290.

hätte nicht stattfinden sollen.“¹²⁷ Lotman differenziert zwischen zwei Arten von Texten, den sujetlosen und den sujethaften, wobei der sujethafte Text mit Hilfe des *Ereignisses* die bisherigen Grenzen zu überschreiten vermag und heterogene Strukturelemente miteinander verbindet, denn „je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt (d.h. je mehr Information die Mitteilung darüber enthält), desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit“¹²⁸. Dass Bernhards Texte einer klaren Einteilung widerstreben, bestätigt auch Fenyves, wenn er zur *Stimmenimitator*-Diskussion kritisch anmerkt, „dass die Verortung dieser 104 Kurztexte den Rezensenten von Anfang an Schwierigkeiten bereitete. Es gibt kaum eine Rezension, die nicht den Versuch unternimmt, die Texte einer bestimmten Gattung zuzuordnen.“¹²⁹ Auch die Titelumrahmung dieser Kurzprosa widerstrebt jeglicher Einordnung, wie Vogl, der die theoretischen Ausführungen von Deleuze zum ‚Ereignisbegriff‘ diskutiert und erklärt, feststellt: „*Es ist eher ein ästhetisches, ein poetisches Ding*. Damit ist eine besondere Art von Gegenständlichkeit gemeint, eine Gegenständlichkeit ohne Gegenstand, die sich nicht dem Feld von Erkenntnis und Rekognition zuschlagen lässt.“¹³⁰ Weiters umfasst dieser Begriff eine Reihe von Modulationen und Evolutionen, sodass heterogene Kategorien als charakteristisches Element auch den philosophischen Begriff des *Ereignisses* bestimmen: „*Das Ereignis umfasst eine Konstellation, eine interne Beziehung von inkompossiblen Elementen*.“¹³¹ Deleuze bestätigt die These der Zufälligkeit und Plötzlichkeit der *Ereignisse*, wenn er die „Korrespondenz von Inkompossiblen“¹³² zum führenden Prinzip ihrer Ordnungsstruktur erhebt, in der alles möglich scheint und unendliche Variationsvielfalt den unabgeschlossenen Raum kennzeichnet. Zum Raum- und Zeitverständnis entwickelt Deleuze die dritte These, die mit der Raum- und Zeitentgrenzung innerhalb Bernhards Kurzprosatexte korrespondiert:

Das Ereignis aktualisiert sich zwar in Dingen und Sachverhalten, in Aktionen und Passionen, es springt in Raum und Zeit und erhält darum Ort, Datum und symbolischen

¹²⁷ Lotman (1993), S. 336.

¹²⁸ Ebd., S. 336.

¹²⁹ Miklós Fenyves: *Lokales. Zu Thomas Bernhards Der Stimmenimitator*. In: Attila Bombitz u.a. (Hg.): *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmid-Dengler*. Wien: Praesens, 2009, S. 105.

¹³⁰ Joseph Vogl: *Was ist ein Ereignis?* In: Peter Gente und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2007, S. 69. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1780)

¹³¹ Ebd., S. 72.

¹³² Ebd., S. 74.

Wert; es selbst aber zeichnet sich – in seiner Virtualität – durch eine ganz andere Räumlichkeit, durch eine ganz andere Zeitlichkeit aus. Als Pyramide, als Drehpunkt einer ungeborenen und unfertigen Welt – und das wäre eine dritte und naheliegende These dazu – *existiert das Ereignis nur in einer spezifischen Zwischen-Zeit, in einem spezifischen Zwischen-Raum*, und wird dabei von der Verdichtung der noematischen Attribute wie der Inkommensurablen getragen.¹³³

Diese „Zwischen-Zeit“ findet ihre Entsprechung generell in den Beispielen der später zu untersuchenden Kleinen Gattung, wo Raum- und Zeitdimensionen die gesetzten Grenzen destruieren, sodass das Streben nach Deutlichkeit und klarer Zuordnungsmöglichkeit zu keinem erhofften Resultat führt. Der subjektive Text nach Lotman sprengt den klar definierten Rahmen und stellt den Rezipienten vor ein Rätsel, da der „Wechsel der Strukturdominanten“¹³⁴ mit den Erwartungen bricht und „ein ganz besonderes künstlerisches System“¹³⁵ ausbildet. Das *Ereignis* bzw. die *Ereignisse* bezeichnen ein heterogenes Konstrukt, das den Wandel der Verfahren innerhalb der kombinierten Strukturen enthüllt und somit den Lustgewinn durch Überraschungseffekte und Absonderlichkeiten erhöht. Die Wiederholung der Merkwürdigkeiten innerhalb dieser Zyklen bestätigt die theoretischen Ausführungen von Lotman und Deleuze, wenn die zyklische Aneinanderreihung sowohl von Konvergenzen als auch von Divergenzen die Texte miteinander vereint:

Die interne Wiederholungsstruktur des Ereignisses zeichnet sich demgegenüber durch eine Wiederholung des Unähnlichen aus und lässt [...] elementare Merkmale erkennen. Das betrifft erstens die simultane Wiederholung aller divergenten Serien im Ereignis, die Versammlung aller inkommensurablen Gegenwarten an einem Punkt, der das Ereignis mit der Kraft einer Unterbrechung, mit einem Unerträglichen versieht.¹³⁶

Der Begriff *Ereignis* impliziert somit eine Reihe von Prinzipien, die der Unordnung bzw. dem Chaos zugerechnet werden können und damit eine enge Verbindung zu Dekonstruktions- und Desillusionsverfahren der Moderne aufweisen, wobei nicht von zeitlicher Abfolge innerhalb des Epochenbegriffs, sondern von räumlicher Kontinuität und Diskontinuität moderner Verfahren im Sinne Peter Zajac' die Rede ist.¹³⁷ Groteske und phantastische Einschübe sind nicht nur – wie in der Sekundärliteratur

¹³³ Vogl (2007), S. 75.

¹³⁴ Lotman (1993), S. 424.

¹³⁵ Ebd., S. 409.

¹³⁶ Vogl (2007), S. 82.

¹³⁷ Vgl. Anmerkung 47: Annahme einer *Pulsations-Literaturgeschichte* von Peter Zajac.

meist angenommen¹³⁸ – für den zweiten Kurzprosaband charakteristisch, sondern bestimmen – wie es der Titel impliziert – bereits die Struktur der *Ereignisse*:

Im Begriff des Ereignisses ist bereits impliziert, daß dieses Phänomen eine Abweichung von der etablierten Ordnung der dargestellten Welt bedeutet. Diese Ordnung kann als grundsätzlich realistische gelesen werden. Situier ist das Ereignis als spezifisch phantastisches – als Differenzkriterium zu den übrigen narrativen Texten – somit auf der Ebene, auf der die textuelle Welt auf die kulturelle referiert und auf den kulturellen Kontext bezogen ist: Die Welt des Textes ist insofern als realistische konzipiert, als die Basisannahmen, die verletzt werden, zugleich die Prämissen von Realitätskompatibilität in der außertextuellen Konstruktion von Wirklichkeit sind.¹³⁹

3.2. Der *Zwischenfall* bzw. die *Zwischenfälle*

Der russische Autor Daniil Charms, dessen Texte Bernhard vermutlich nie gelesen hat, gilt als Meister des absurd-grotesken Genres und als kritische Instanz zur Zeit des stalinistischen Terrorregimes. Seine Kurzprosatexte *Случаи* oder *Fälle/Zwischenfälle* markieren das Ende seines literarischen Schaffens; eine Schriftstellerkarriere blieb ihm unter Stalins Herrschaft verwehrt. Die großen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umbrüche im sowjetischen Russland bestimmen Charms' Leben und Werk unter anderem insofern stark, als sich seine literarischen Veröffentlichungen zum Großteil auf Kinderbücher beschränken müssen: „Auch was uns heute als ein Zyklus von dreißig Texten entgegentritt, hat Charms gedruckt nie gesehen: Die wichtigsten Werke konnten zu seinen Lebzeiten nicht erscheinen; und so hat er sie nur für sich selbst und für den Tag X zusammengestellt.“¹⁴⁰ Die 1970 erstmals erschienenen Kurzprosatexte, die nicht nur den Zyklus *Fälle* umfassen, bilden nach Meinung vieler Experten das Zentrum von Charms' Schaffen. Der im Jahr 1997 veröffentlichte Theaterband *Theater!* (übers. v. Peter Urban) stellt eine Bemerkung des Herausgebers voran, die auf die wesentlichen Kennzeichen von Charms' Schreibstil verweist, welche auch für Bernhards Werk charakteristisch sind:

Daniil Charms, ein Meister des absurden Humors und der schwarzen Pointe, erzählt in seinen Theaterstücken nur gewöhnliche Ereignisse: Er berichtet von jener Boshaftig-

¹³⁸ Vgl. Schmidt-Dengler (1983), S. 124-147. Und andere, die sich auf diesen Artikel beziehen: Vgl. z.B. Anmerkung 100 und 117.

¹³⁹ Karlheinz Barck (Hg.): *Medien – populär. Ästhetische Grundbegriffe: ÄGB. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Stuttgart u.a.: Metzler, 2002, S. 802.

¹⁴⁰ Kay Borowsky (Hg.): *Nachwort*. In: Daniil Charms: *Fälle. Deutsch/Russisch*. Stuttgart: Reclam, 2005, S. 108.

keit des Alltags, an die wir unser Leben verlieren. Er führt die Personen vor, die wir nur allzu genau zu kennen meinen, diese in ihrer Hilflosigkeit vor sich hin monologisierenden Eintöner, diese seltsam aufgeblasenen, vom täglichen Aufstehen und Zubettgehen verformten Wesen. [...] Es ist ein Witz, bei dem einem das Lachen erst spät im Halse stecken bleibt, wenn das Schreckliche nur immer ausgerechnet sie trifft, die aber gewandt mit höflicher Gleichgültigkeit darauf reagieren, indem sie sich schlafen legen.¹⁴¹

Das Interesse am Alltäglichen, an den Grotesken und Absurditäten des Alltags bestimmt – wie bei Bernhard – auch die Kurzprosa von Charms. Beide Zyklen (*Fälle* und *Ereignisse*) werden in der Sekundärliteratur als sehr einfache und monotone Textgebilde beschrieben, deren Substanz erst durch nähere Untersuchung und kritische Beobachtung erkennbar wird:

All der Unsinn, all die Nichtigkeiten, die Charms vorführt, machen durch primitive Formen innerlich Primitives sinnfällig: Sie parodieren pseudophilosophischen Tiefsinn, Didaktik, leere Rhetorik, Streitigkeiten um nichts. Sie ironisieren »die mäuseähnliche Geschäftigkeit und ewige Wiederholbarkeit des Lebens derjenigen Menschen, die nicht verstehen, daß sich selbst der Begriff ›gesunder Menschenverstand‹ verändert«, betonte Viktor Schklowski, der den Oberiuten nahestand.¹⁴²

Der Variationsreichtum wird zunächst als Wiederkehr des immer Gleichen und die Entwicklung literarischer Verfahren als Stagnation verkannt. Das Große liegt hier im Kleinen bzw. in der Variationsbreite, wodurch der einzelne Text zwar isoliert von den anderen bestehen kann, seine Struktur aber erst in der zyklischen Zusammensetzung völlig zur Geltung kommt. Die *Fälle*, dreißig Kurzprosastücke, entstehen im Zeitraum von 1933 – 1939, wobei Charms die einzelnen Textfragmente 1937 zu einem Zyklus zusammenstellt.¹⁴³ Daraufhin verwirft der Autor in den Dreißigerjahren partout die Lyrik-Form und widmet sich voll und ganz den Prosaschriften, welche die absurden Gedanken besser zu fassen vermögen. Die neue Themengestaltung verweist in radikalster Weise auf die Lebenssituation unter dem Stalinterror: Gewalt, Streit, Verschwinden, Verhaftung und Mord bilden die zentralen Themen seines Schaffens. Besonders im Zyklus *Случаи* (*Fälle, Vorfälle, Zufälle*) widmet sich Charms dieser Thematik und äußert heftige Kritik am politischen System der Zeit, welche hinter absurden Gedankengängen, scheinbar sinnlosen Verlaufsstrukturen und Erzählbläufen des Absurd-Komischen oder Absurd-Schauerlichen verborgen ist. Nicht nur die politischen Zwänge, denen seine literarische Tätigkeit unterworfen

¹⁴¹ Daniil Charms: *Theater! Fast alle Stücke*. Hg. v. Peter Urban. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2004², S. 2.

¹⁴² Lola Debüser (Hg.): *Nachwort*. In: Daniil Charms: *Zwischenfälle*. Mit Zeichnungen des Autors. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch, 1993, S. 361.

¹⁴³ Ebd., S. 360.

ist, machen Charms zu schaffen, sondern auch seine zunehmende materielle Not, von welcher er in seinem Tagebuch ausführlich berichtet: „Я ни о чём не могу думать. [...] Тело дряблое, живот торчит. Желудок расстроен, голос хриплый. Страшная рассеянность и неврейстения. Ничто меня не интересует. (7 августа 1937 года. Детское Село.)“¹⁴⁴

Nicht das persönliche Kunstempfinden stand im Mittelpunkt des Staatsinteresses, sondern die strikte Einhaltung der staatlichen Forderungen. Charms' Kunstdenken wird innerhalb der nächsten Kapitel näher analysiert, die literarischen Verfahren der Kurzprosatexte werden herausgelöst, um zur Erforschung der Kleinen Gattung als heterogenem System beizutragen. Aufgrund des geringen Bekanntheitsgrades Charms' in der europäischen Literaturwissenschaft soll hier ein kurzer Abriss der Gruppenzugehörigkeit und Stilentwicklung des Autors präsentiert werden. Die biographischen Hintergründe, die hier wie bei Bernhard nicht zur Diskussion stehen, lassen sich in einer überschaubaren Anzahl von Publikationen nachlesen.¹⁴⁵ Die Besonderheit des literarischen Lebens in der Sowjetunion gegenüber jenem in Österreich liegt in der Möglichkeit einer genaueren Zuordnung der verschiedenen Schriftsteller zu einzelnen Kreisen, die sich in jener Zeit profilieren. Meist wird durch diese klare Abgrenzung, die Ziel jeder Literaturgeschichtsschreibung, aber auch jeder Gruppierung selbst ist, ein Teil der Persönlichkeit des Autors und seines Schreibstils verdeckt. Der Suche nach Gemeinschaft und gemeinsamer Tätigkeit liegt auch eine Spaltung zugrunde, wenn das Einheitliche in einzelne Teile zerfällt, die programmatisch in einer veränderten Konstellation weitergeführt werden. Dies lässt sich auch bei Daniil Charms beobachten, der ständig die Grenzen einer Gruppierung zu überschreiten vermag und das literarische Erbe der Avantgardebewegungen zwar weiterführt, dies jedoch in veränderter und innovativer Form:

¹⁴⁴ Daniil Charms: *Bože, kakaja užasnaja žizn' i kakoe užasnoe sostojanie. Zapisnye knižki. Pis'ma. Dnevnik. Sostav. Vstupitel'noe slovo, posleslovie i komentarii.* In: Vladimir Glozer (Hg.): Novyj Mir, 1992/2, S. 217. („Ich kann an nichts denken. Der Körper ist willensschwach, der Bauch steht ab. Der Magen ist verstimmt, die Stimme heiser. Diese furchtbare Zerstreutheit und Nervenschwäche. Nichts interessiert mich.“)

¹⁴⁵ George Gibian (Hg.): *Introduction.* In: Daniil Charms: *Izbrannoe.* Würzburg: jal-Verlag, 1974. (Colloquium slavicum; 5)

Neil Cornwell: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials.* New York: St. Martin's Press, 1991.

Aleksandr M. Kobrinskij: *Daniil Charms.* Moskva: Molodaja Gvardija, 2008. (Žizn' zamečatel'nych ljudej; 1119)

Valerij Šybinskij: *Daniil Charms. Žizn' čeloveka na vetru.* Sankt-Peterburg: Vita Nova, 2008.

Gudrun Lehmann: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk.* Wuppertal: Arco, 2010. (Arco Wissenschaft; Sonderband 20)

Dem utopischen Triumph aus dem endzeitlichen Szenario des radikalen Futurismus, dessen Ästhetik durch die postrevolutionären Ereignisse immer mehr zu linken Propaganda- und ethischen Absolutheitsansprüchen verbraucht wird (und sich verbrauchen läßt), begegnet Charms mit unzeitgemäßen Tautologien und Trivialisierungen. So schwindet bei ihm der universelle Anspruch der Futuristen, die Welt manipulieren und unterwerfen zu können. Dieser wird zum unentrinnbaren Zwiespalt, der sich bei Charms immer wieder in hieroglyphischen und sprachskeptischen Deutungen der Welt niederschlägt, wobei sich die antinomen Sinnmuster von »wahr« und »falsch« nicht auflösen, sondern verrätseln. Der linear ausgerichtete utopische Progressismus der zeittypischen avantgardistischen Literatur mündet bei ihm in retardierende, unbeholfene Ereignislosigkeit, wodurch sich bereits der ästhetische Bruch mit der Teleologie der klassischen Moderne ankündigt.¹⁴⁶

Mit Auflistungen der im Zeitraum der russischen Avantgarde bestehenden Gruppierungen versucht die Wissenschaft die ästhetischen Kategorien zuzuordnen, die unter Berufung auf die programmatischen Texte als vollkommen bestätigt angenommen werden. Die eigenständige Entwicklung innerhalb des Textkorpus wird zugunsten der Besonderheiten einer bestimmten Epoche auch im europäischen Raum oftmals ausgespart, vor allem wenn der gesamteuropäische Bereich von anderen Literaturen klar abgegrenzt wird, wie es trotz definitiver Analogien in wissenschaftlichen Beiträgen um das ‚Absurde Theater‘ passiert, in denen die Beispiele westlicher Autoren eindeutig überwiegen. Die Suche nach einer neuen Form mit innovativer Aussagekraft erklärt das Bestreben avantgardistischer Richtungen im übernationalen Raum, die der Kunst einen neuen Zweck zuschreiben:

Die Zerstörung alter Regeln und alter Formen, die alten Inhalten entsprachen, führt aber keinesfalls zur Zerstörung aller Regeln und aller Formen. Im Gegenteil – Stücke, die ohne Exposition, ohne Entwicklung, Lösung, scharf gezeichnete Charaktere und sogar ohne logische Dialoge auskommen können, verlangen von ihren Autoren eine um so strengere Disziplin und einen weit präziseren angeborenen Sinn für Form.¹⁴⁷

Daniil Charms durchquert in seinem kurzen Leben eine Reihe literarischer Felder, die allesamt der russischen Avantgarde zugerechnet werden können. Mittels Manifesten versuchen sich die einzelnen Gruppierungen von anderen Kreisen abzuheben und eine neue Kunstform zu etablieren. Die Methoden vergangener Schulen finden in die Arbeiten der Avantgardisten ebenso Eingang wie deren Reformen:

Selbstverständlich beharrt die Avantgarde, quasi als Speerspitze der Moderne, darauf, immer auf dem letzten Stand der Dinge zu sein, zugleich zeigt eine genauere Betrachtung der Innovationen der Avantgarde, dass viele durchaus auf bestehenden Traditio-

¹⁴⁶ Lehmann (2010), S.116f.

¹⁴⁷ Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965, S. 17. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie; Sachgebiet Theaterwissenschaft)

nen und Denkmuster basieren [...]. Oder die Avantgarde bedient sich durchaus älterer, vorgefundener Formen und Verfahren wie der Visuellen Poesie, der Collage und der ungegenständlichen Kunst, die man sich aneignet und wiederbelebt.¹⁴⁸

Im sowjetischen Literaturraum ergeben sich diese Überschneidungen auch durch den Übertritt von Mitgliedern in andere Kreise und deren Übernahme ausgebildeter Ideen. Vor allem Sankt Petersburg gilt als Zentrum avantgardistischer Praktiken, das den Austausch zwischen den Gruppierungen markiert, und wo mehrmalige Auflösungen und Neugründungen für den Abbau und Zuwachs an Mitgliedern verantwortlich sind. Die staatlichen Repressionen und die damit verbundene Einhaltung des *Sozialistischen Realismus* verhindern das zielstrebige gemeinsame Arbeiten und ordnen eine klare eindimensionale Ästhetik an. Daniil Charms beginnt in einer Zeit zu schreiben (sein erster Text stammt aus dem Jahr 1922¹⁴⁹), in der das Anstreben einer literarischen Existenz bereits mit großen Gefahren verbunden ist, die Avantgardeliteratur selbst jedoch ihren Höhepunkt erlebt. Charms lernt zu Beginn seiner Laufbahn das futuristische Gedankengut kennen, indem er sich in literarischen Kreisen bewegt, welche sich einerseits mit den futuristischen Neuerungen auseinandersetzen, gleichzeitig aber subversiv einen originellen Weg einschlagen. Vor allem die futuristischen Konzepte von Chlebnikov und Tufanov beeinflussen den jungen Autor in seinem Denken und Schreiben wie etwa der Begriff ‚tekučest‘/текучест‘ (Flüssigkeit) oder die ‚Zaum‘(заумь)-Sprache‘ beweist. Später gelangt Charms über verschiedenste Freundschaften in unterschiedliche Schriftstellerkreise wie den ‚DSO‘ (Orden der Zaum-Dichter), der später in ‚Die Linke Flanke‘ (levyj flang/левый фланг) unbenannt wird, oder in die Gruppe der ‚Činari/Чинари‘, welche vom Literaturwissenschaftler Jean-Philippe Jaccard als bedeutender als die ‚Oberiuten‘-Gruppe eingeschätzt wird und durch die Charms schlussendlich seinen Bekanntheitsgrad erhöht.¹⁵⁰ Weitere Wege führen ihn vor der Etablierung der Gruppe der ‚Oberiuten‘ in den Kreis des ‚GINChUK‘, eines Instituts, das letztendlich der „konterrevolutionären“ Tätigkeit beschuldigt wird, was zur Auflösung dieser Künstlergruppierung führt.¹⁵¹ 1926 wird die Gründung der ‚Oberiu‘-Gruppe durch Charms und Vvedenskij propa-

¹⁴⁸ Hubert van den Berg und Walter Fähnders (Hg.): *Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009, S. 16.

¹⁴⁹ Elfriede Penzinger: *Zur Relation von Wort- und Bildkunst in der russischen Avantgarde – ein Vergleich der künstlerischen Welten von Daniil Charms und Kazimir Malevič*. Wien: Diplomarbeit, 2004, S. 19.

¹⁵⁰ Vgl. Jean-Philippe Jaccard: *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern u.a.: Lang, 1991, S. 135f. (Slavica Helvetica; 39)

¹⁵¹ Vgl. Penzinger (2004), S. 26.

giert, welche bereits durch die Namensverfremdung ihres Kreises auf die Radikalität der Innovationsbestrebungen verweisen. Später wird diese Gemeinschaft im Westen als einzigartige Avantgardegruppierung, die sich von allen konventionellen Stilmitteln abwendet, gefeiert:

Like Kafka earlier and Ionesco twenty-five years later, Kharms subverts human rationality by developing its mannerisms and forms to the point of absurdity. For instance, in ‚Vindication‘ the forms are those of discursive reason at its sickest and most bitter, while the content is that of an insane mind.¹⁵²

Gibian betont unter anderem die Bedeutung der Vaterrolle im Schreiben von Charms, da auch von dieser Seite ein gewisser Einfluss auf Schreiben und Denken zu konstatieren ist. Im Leben der beiden lassen sich zahlreiche Parallelen finden, da beide aufgrund ihrer politischen oder literarischen Neigung verhaftet werden und im Gefängnis verharren müssen. Vater und Sohn verfassen Texte, welche sich durch absurde oder phantastische Formulierungen bzw. Themen auszeichnen. Schon früh, so Gibian, liest der Vater seinem Sohn „fantastic stories“ vor, die sich bestimmend auf die Karriere seines Sprösslings auswirken, denn „he also made his life into a work of absurd fantasy“.¹⁵³ Diese Voraussetzungen verweisen bereits auf die Spuren, welche der Autor immer weiter zu verfolgen scheint, da die literarischen Freunde bzw. Kreise ebenso von dieser neuartigen literarischen Ambition überzeugt sind.

3.2.1. Die Kunst der Oberiuty

An dieser Stelle wird lediglich das Basissystem der ‚Oberiu‘-Gruppe zu beschreiben versucht, da im Anschluss näher auf die detailreiche Theoriekonzeption eingegangen und diese zu Bernhards Textgestaltung in Beziehung gesetzt wird. Verallgemeinernd kann in der Besonderheit der Textgestaltung der ‚Oberiuty‘ auf die Absurdität als dominierendes Merkmal hingewiesen werden, welches als direkte Zielsetzung für beinahe das gesamte Korpus ihrer Texte charakteristisch ist, denn „Ziel dieses Prozesses war die Umformung der in der grotesken Linie der russischen Prosa (Gogol‘-

¹⁵² Gibian (1974), S. 34.

¹⁵³ Ebd., S.12.

Dostoevskij) und im Symbolismus vorgegebenen und im Futurismus radikalisierten paradoxalen Strukturen zu absurdistischen“¹⁵⁴. Die ‚Oberiuty‘ verstehen sich selbst als Fortsetzer der Revolution und bestärken dies durch die Verschriftlichung ihrer Forderungen und Bestrebungen in ihrem Manifest:

Die gewaltige revolutionäre Veränderung von Kunst und Alltagswelt, so charakteristisch für unsere Zeit, wird im Bereich der Kunst durch viele unnormale Erscheinungen aufgehalten. Wir haben die unstrittige Wahrheit nicht zu Ende begriffen, daß sich das Proletariat im Bereich der Kunst nicht mit der künstlerischen Methode alter Schulen zufriedengeben kann, daß seine künstlerischen Prinzipien viel tiefer reichen und die Wurzeln der alten Kunst untergraben.¹⁵⁵

Die ‚Oberiuty‘ distanzieren sich somit von der Dichtung der ‚zaumniki‘ und profilieren sich gegenüber den futuristischen Denkern dahingehend, dass keine destruktive Kunst in ihrem Sinne liegt, sondern eine aussagekräftige und konstruktive Art des Schreibens. Der Beginn der absurden Literatur in Russland fällt nach Meinung einiger Literaturwissenschaftler mit dem Gründungszeitpunkt der ‚Oberiuty‘ zusammen, diese Datierung ist jedoch in vielfacher Hinsicht problematisch.¹⁵⁶

3.2.2. *Das Kunstdenken Charms‘*

Aus dem Traktat *Myr* geht hervor, dass die Welt nicht mehr in ihrer Ganzheit erfasst werden könne, sondern Stück für Stück erfahrbar werden müsse. Damit dies gelingt, müsse sie in kleinste Details aufgespalten werden, um sich auf diese genauer konzentrieren zu können. Doch diese Zergliederung ist gleichzeitig Ausgangspunkt der Gesamtbetrachtung, da der Einzelne diese Details nur als Ganzes ins Auge zu fassen vermag: „Der anfänglichen Verwirrung folgt die Erkenntnis, daß er erst jetzt die Welt sehe.“¹⁵⁷ Diese Notwendigkeit des Weltsehens ist mit dem Theoriekonzept des ‚Punkt Null‘¹⁵⁸ verbunden, welches als allgegenwärtiges ‚Cisfinitum‘¹⁵⁹ in den Texten

¹⁵⁴ Aage A. Hansen-Löve: *Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden*. In: Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther (Hg.): *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 44. München: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1999, S. 128.

¹⁵⁵ Johannes Holthusen: *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*. München: Francke, 1978, S. 171.

¹⁵⁶ Vgl. Katarzyna Uszynska-Bencze: *Das Absurde im Werk von Daniil Charms*. Wien: Diplomarbeit, 2002, S. 11.

¹⁵⁷ Harald Dier: *Tod und Gewalt in Daniil Charms‘ Werk*. Graz: Diplomarbeit, 1996, S. 20.

¹⁵⁸ Daniil Charms: *Nul‘ i Nol‘*. Tver‘: Karavento u.a., 1993, S. 62. (Zitiert nach Hansen-Löve s.u.)

von Charms auftaucht. Die Erzählung manifestiert sich in einer neuen Form, welche den Inhalt in eine Endlosschleife versetzt und als fragmentarische Lösung bestehen bleibt. Charms realisiert verschiedene Anfänge in einem Text, ohne diese voneinander abhängig zu machen, sodass sich eine in viele Teile zerrissene Welt auftut, welche außerhalb unseres Verständnisses einer harmonischen Welt liegt. Hansen-Löve verweist in seiner Abhandlung außerdem auf die Außerkraftsetzung der Zeit und Kausalität, welche „zu einer Rückbindung [...] des kosmischen und akosmischen Seins zum Nichts des evidenten Augenblicks [lenkt, ... wodurch] eine schon vorhandene kulturell oder literarisch vorgeprägte Struktur des Paradoxalen ‚ad absurdum‘ geführt wird“¹⁶⁰. Die Gesetze der Kommunikation scheinen bei Charms nicht zu gelten und münden somit in einen „Kippeffekt, der den Prozeß des Verstehens überschaubar macht, nicht um ihn zu vermeiden, sondern um in eine andere Sphäre [...] zu springen“¹⁶¹. Der Versuch, die sprachlichen Konventionen abzuschaffen bzw. diese in eine neue Dimension weiterzuführen, ist Ziel der ‚Oberiuty‘, welches von Charms radikalisiert wird und in eine Tradition der Sprachkritik mündet, die einen Ausbruch aus der Sprachgefangenschaft mit zahlreichen strukturellen und inhaltlichen Folgen bedeutet. Diese Kunstform gipfelt in eine „Spiel-Kunst“¹⁶², welche ohne Regeln verläuft bzw. in der die Regeln ständig verändert werden, sodass die totale Zufälligkeit als Hauptmotivation der Handlung dient und die Logik der Abfolge aufgrund der Sinnverweigerung ad absurdum geführt wird. Extremfälle ersetzen die Normalität bzw. kulminieren an der ‚Nullstelle‘, an der kein Ende zu verzeichnen ist, sondern – im Gegensatz – die Anfänge einen Handlungskreis bilden, in welchem die Pointe oder moralische Anweisungen keinen Platz finden.

Eine Übersicht über den theoretischen Rahmen, der für den Standpunkt der russischen Avantgardisten absolut bedeutend ist, liefern Groys und Hansen-Löve in ihrer Aufsatzsammlung mit dem Titel *Am Nullpunkt*¹⁶³, in welcher auch Daniil Charms mit seinen Beiträgen vertreten ist. Weitere Verweise auf die theoretische Konzeption der Avantgarde werden bei der Untersuchung literarischer Verfahren folgen, um die be-

¹⁵⁹ Aage A. Hansen-Löve: *Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obériu)*. In: Karlheinz Stierle (Hg.): *Poetica*. Bd. 26. München: Fink, 1994, S. 312f.

¹⁶⁰ Hansen-Löve (1999), S. 130.

¹⁶¹ Ebd., S. 130.

¹⁶² Vgl. Hansen-Löve (1994), S. 146.

¹⁶³ Boris Groys und Aage Hansen-Löve (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2005. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1764).

sonderen Tendenzen innerhalb der Kurzprosatexte beschreibbar zu machen. Der Begriff des *Falls* soll ähnlich wie der des *Ereignisses* in einen Traditionszusammenhang gebracht werden, um die Bedeutung des Terminus und sein thematisches Feld in Bezug zueinander zu setzen. Der *Fall* und das *Ereignis* bezeichnen etwas Ähnliches, Konventionelles und Bekanntes, obwohl beim Versuch einer klaren Definition eine Reihe von Schwierigkeiten entsteht. Die Tradition der Fallgeschichte stellt ein relativ bekanntes, aber in Bezug auf literarische Genres deutlich unerforschtes Gebiet dar. Die Korrespondenzen zu Charms' Fallgeschichten liegen nicht in der Anbindung an diese Tradition, sondern der Gattung selbst zugrunde: Kurze Texte, die Unglaubliches, Merkwürdiges auszeichnet und die diesem Fallcharakter teilweise sehr nahe kommen, aber zum Großteil bloß auf absurde Thematiken hin angelegt sind. Bude bestimmt die Fallgeschichte hinsichtlich Freuds novellenartigem Schreiben als das „zufällige Leben“¹⁶⁴, das exemplarisch für die menschliche Existenz selbst steht. Auch Motive wie Plötzlichkeit und Unvorhergesehenheit gelten als signifikant für diese Art der Falldarstellung, die deutliche Parallelen zur Novellenform aufweist:

Den Clou einer Erzählung bildet etwas überraschendes [sic!], Seltsames oder gar Erschreckendes. Dieses darstellerische Strukturmerkmal gilt in besonderem Maße für die Form der Novelle. Goethes berühmter Definition zufolge steht im Mittelpunkt einer Novelle 'eine sich ereignete unerhörte Begebenheit' (Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1827). Das scheinbar Grundlose und Absurde animiert den Novellisten. Indem er davon nur erzählen kann, macht er deutlich, daß in diesem einen Beispiel etwas Unerklärliches im Spiele ist, was gleichwohl auf merkwürdige Weise seinen Sinn hat.¹⁶⁵

Die Darstellung von etwas Unbeschreibbarem bzw. Unartikulierbarem gelingt lediglich durch den *Fall*-Bericht, da die Sprache diese Funktion innerhalb einer ‚gewöhnlichen‘ Erzählung nicht in gewünschter Weise auszudrücken vermag. Diese propagierte Grenzüberschreitung verbindet den *Fall* mit dem *Ereignis*; in beiden wird das Unmögliche in einer neuen Abbildungsform möglich. Overbeck verweist in seinem Aufsatz zur *Fallnovelle als literarische Verständigungs- und Untersuchungsmethode* auf die Übertragung von Strategien der Fallgeschichte in die Gegenwartsliteratur, wobei er diese These auf Texte von Autoren wie Shakespeare, Kafka und Beckett stützt:

Ihnen genauer auf die Finger zu schauen, kann beim Vorhaben der Fallnovelle nur von Nutzen sein, und die literarische Herausforderung, schwer Kommunizierbares doch zu kommunizieren, gehört sicher auch zu den interessantesten Aufgaben der Gegen-

¹⁶⁴ Heinz Bude: *Freud als Novellist*. In: Ulrich Stuhr und Friedrich-W. Deneke (Hg.): *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*. Heidelberg: Asanger, 1993, S. 12.

¹⁶⁵ Ebd., S. 12.

wartsliteratur. Die Verwendung der selbstreferentiellen Sprache in der modernen Prosa ist z. B. als ein solcher Versuch anzusehen, existentielle Erfahrung, die nicht direkt (objektreferentiell) manifest zu versprachlichen ist, dadurch indirekt mitzuteilen [...].¹⁶⁶

Das Moment des *Falls* in der Literatur beschäftigt die Wissenschaft schon seit längerer Zeit; dennoch haben bisher keine konkreten Ergebnisse zur Erhellung dieses Themengebiets beigetragen, wie Košenina in seinem Vorwort zur Aufsatzsammlung *Fallgeschichten. Von der Dokumentation zur Fiktion* festhält: „Speziell zur Fallgeschichte enttäuschen selbst die sonst so umsichtigen lexikalischen Standardwerke“¹⁶⁷. Dabei stellt die Kleine Gattung generell ein Problemfeld dar, das gegenüber anderen literarischen Genres ein „Schattendasein“¹⁶⁸ führen muss. Das Vorwort beinhaltet eine chronologische Auflistung von Werken, die der Gattung der Fallgeschichte sehr nahe kommen bzw. dieselben stilistischen Verfahren aufnehmen und verarbeiten. Die Anführung der unterschiedlichen ‚außerliterarischen Reihen‘, deren Bestandteile in die ‚innerliterarische Reihe‘¹⁶⁹ transformiert werden, bedingt ein Ausschlussverfahren bzw. eine Ausgrenzung:

Den spärlichen Auskünften in literaturwissenschaftlichen Lexika steht ein wachsendes Interesse an literarisch aufbereiteten Dokumenten gegenüber, die verbürgte Historien, Verbrechenfälle, Psychopathographien oder Moralexempla in lyrische, dramatische oder erzählte Fallgeschichten umschmelzen. [...] Diese wie zahllose weniger bekannte Beispiele lassen sich auf Dokumente wie Briefe, Tagebücher, Verhörprotokolle, Augenzeugenberichte, Krankenakten, Chroniken, Gutachten, illustrierte Flugblätter, Zeitungsmeldungen etc. zurückführen, auf deren Grundlage sie komponiert wurden.¹⁷⁰

Die *Fälle* bzw. *Ereignisse* bezeichnen eine gemeinsame Linie, die nicht nur in der Bedeutung der Begriffe selbst liegt, sondern auch in der ‚Verkettung‘¹⁷¹ von bestimmten Verfahren. Die Traditionslinie zeigt eine Korrespondenz in der Schilderung von Merkwürdigkeiten, von ‚Wahrscheinlichem und Unwahrscheinlichem‘ und in der Vermischung differenter Genres der Kleinen Gattung. Der *Fall* bzw. das *Ereignis* mar-

¹⁶⁶ Gerd Overbeck: *Die Fallnovelle als literarische Verständigungs- und Untersuchungs- methode. – Ein Beitrag zur Subjektivierung*. In: Ulrich Stuhr und Friedrich-W. Deneke (Hg.): *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*. Heidelberg: Asanger, 1993, S. 48f.

¹⁶⁷ Alexander Košenina: *Fallgeschichten. Von der Dokumentation zur Fiktion. Vorwort*. In: Alexander Košenina u.a. (Hg.): *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge. Heft XIX-2, 2009, S. 282.

¹⁶⁸ Ebd., S. 282.

¹⁶⁹ Vgl. Reihenbegriff bei Jurij Tynjanov. Anmerkung 9.

¹⁷⁰ Košenina (2009), S. 283.

¹⁷¹ *Verkettung von Verfahren* als besonderes Merkmal literarischer Texte im 2. Formalistischen Modell nach Ėjchenbaum. Vgl. Anmerkungen 11 und 54.

kiert ein plötzliches, unvorhergesehenes oder zufälliges Geschehen, in welchem der „normale“ Ablauf durchbrochen und der Rezipient in seiner Erwartung enttäuscht wird. Die Wende wird durch scheinbar unberechenbare Umstände eingeleitet, sodass das Streben nach eindeutiger Antwort bezüglich der Ursachen zu keiner zufriedenstellenden Lösung führt. Der Spannungszustand, der sich aus der Verflechtung heterogener und nicht klar voneinander trennbarer Elemente ergibt, bedingt eine verfremdete Sichtweise bzw. ein ‚neues Sehen‘¹⁷², das die Wirklichkeit abbildet. Diese Abbildung der Welt in einzelnen Teilen ermöglicht eine Befreiung des literarischen Genres auf unterschiedlichen Ebenen. Zunächst erzeugt die Präsentation eines Ausschnitts der Welt eine verfremdete Perspektive, die die bisherige Darstellungsweise kritisch reflektiert und teilweise sogar ad absurdum führt. Hansen-Löve erklärt in einem Artikel über den Minimalismus in der Literatur, der sich vor allem mit der Poetik der russischen Dichtung des Absurden auseinandersetzt:

Ein jeder Reduktionismus – nicht nur in Ästhetik und Kunsttheorie – zielt auf einen wie auch immer motivierten Konzeptualismus, da die Gleichsetzung von Konstrukt bzw. Modell und ‚Original‘ oder Realitätsausschnitt die Autonomie und Primarität des letzteren fundamental in Frage stellt.¹⁷³

Die Kleine Gattung parodiert somit in gewisser Weise die konventionelle Art der literarischen Darstellung. Nicht nur die formale, sondern auch die semantische Ebene wird in vielfacher Weise umfunktioniert und modifiziert, sodass der Handlungsablauf in der zyklischen Aneinanderreihung einer verfremdeten Abfolge gehorcht und die Kausalitäten innerhalb eines Einzeltextes gesprengt werden:

Das Geschehen als alogische (‚cisfinite‘) Serie von ‚(Vor-)Fällen‘ (случай) löst sich von Motivationen und Kausalitäten: [...] Man könnte auch von einer Ersetzung der narrativen Motive durch das Spiel mit Erwartungs-Normen sprechen. Der Zufall (das aus der Sicht der narrativen Logik Zufällige, Unfunktionale, Nebensächliche, Redundante, Tautologische etc.) ist zur Notwendigkeit, zur Regel geworden – und die Notwendigkeit zum Zufall.¹⁷⁴

¹⁷² Das Verfahren der *Verfremdung* zur Ermöglichung des neuen Sehens ist Ziel der Kunst seit dem ersten Formalistischen Modell nach Viktor Šklovskij (1916) Vgl. Anmerkung 1.

¹⁷³ Aage A. Hansen-Löve: *Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung der Avantgarde*. In: Mirjam Goller und Georg Witte (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 51. München: Zeuner, 2001, S. 138.

¹⁷⁴ Ebd., S. 174.

Diese besonderen literarischen Verfahren der Kleinen Gattung stehen nun in den nächsten Kapiteln zur Diskussion. Die *Fälle* bzw. die *Ereignisse* und *Der Stimmenimitator* in Ergänzung sollen exemplarisch für die Untersuchung des Genres Kurzprosa herangezogen werden, um Konvergenzen und Divergenzen darstellbar und erklärbar zu machen. Kein Prosatext steht im isolierten Raum, sondern er schöpft stets aus einer Tradition, die aber lediglich in abweichender Form weitergeführt wird, um die ‚Evolution‘¹⁷⁵ der Kunst voranzutreiben.

4. Literarische Verfahren in der Kurzprosa

Die Bestimmung dieser Verfahren findet in unterschiedlichen Sekundärliteraturbeiträgen auf recht unorganisierte bzw. chaotische Weise statt, da meist ein Verfahren isoliert betrachtet und analysiert und gleichzeitig das Vorkommen der anderen negiert oder ignoriert wird. Die Bedeutung des Grotesken und des Absurden könnte nach Meinung der Wissenschaft als Hauptcharakteristikum der Kleinen Gattung bezeichnet werden, wobei in den wissenschaftlichen Untersuchungen ein ständiges Konkurrenzdenken erkennbar ist, das auf die wirksamen Strategien im Text selbst übertragen wird. Eine klare Abgrenzung zwischen diesen Verfahren ist äußerst problematisch und verleitet zu eindimensionalem Denken. Müller verweist in seiner Abhandlung über die *Absurde Literatur in Rußland* auf die Problematik des Strebens nach wissenschaftlicher Eindeutigkeit in Hinblick auf Groteske und Absurdität:

Die Klassifizierung eines literarischen Textes als grotesk oder absurd wird zusätzlich dadurch erschwert, daß der Eindruck des Grotesken und der des Absurden mit denselben Stilmitteln erreicht werden. [...] Je kürzer ein alogischer Text ist, desto schwieriger wird seine Klassifizierung, weil man wegen der Kürze oft nicht genau bestimmen kann, ob das Sprachliche – also die Inhaltsebene – auf eine konkrete Wirklichkeit hindeutet (grotesk) oder auf die philosophische Dimension verweist (absurd).¹⁷⁶

Obwohl auch Müller hier eine klare Differenzierung anstrebt und nicht von der Möglichkeit einer gegenseitigen Beeinflussung ausgeht, erkennt er die Schwierigkeiten, die sich hierbei ergeben. Das Genre der Kurzprosa zeichnet sich eben durch diese ‚Mischkultur‘ aus, die literarische Verfahren, welche in traditionellen Genres isoliert

¹⁷⁵ *Evolution* der Literatur als Thema im dritten Formalistischen Modell nach Tynjanov: Vgl. z. B. Anmerkung 9.

¹⁷⁶ Bertram Müller: *Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung*. München: Sagner, 1978, S. 31. (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 19)

(oft bewusst konstruiert) auftreten und dadurch eindeutig beschreibbar sind, in verborgener und nicht trennbarer Form dem Text zu Grunde liegt. Diese Dynamisierung der „paradigmatische[n] literarische[n] Form der Moderne“¹⁷⁷, wie es Götsche bezeichnet, soll als Ausgangspunkt dieses Forschungsgegenstandes dienen, um die ‚Verkettungen‘ weder als Separation noch als ‚Summe‘ misszuverstehen.

4.1. Verkettung der Verfahren: Verschobene Perspektive

Die einzelnen literarischen Verfahren innerhalb der Kurzprosatexte sind – wie bereits in Kapitel 3 erwähnt – meist miteinander verkettet und lassen sich somit nicht eindeutig bestimmten ästhetischen Kategorien zuordnen. Die theoretischen Abhandlungen verleiten dazu, das Heterogene oder Abweichende zugunsten des Eindeutigen auszublenken, sodass die entsprechende Entwicklung einer linearen Kurve ohne Unterbrechungen gleichkommt. Um die Abhängigkeiten und Hierarchien der wirksamen Verfahren nicht um der Auflistung spezieller struktureller Momente willen zu verkennen, werden die Berührungen und Verbindungen ebenso wie das Funktionieren dieser Verfahren selbst zur Diskussion stehen. Charms variiert in seinen *Fällen* eine Summe von Motiven, die zwar in ständiger Relation zueinander stehen, in einigen Aspekten aber stark voneinander abweichen bzw. sich evolutionieren. Bernhards Kurzprosasammlung ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil bisher nur ein Teil der Texte veröffentlicht wurde und das übrige stark inhomogene Korpus lediglich zu Forschungszwecken zur Verfügung steht. Diese Arbeit widmet sich auch dem unveröffentlichten Teil der *Ereignisse*, die Verfahren des *Stimmenimitators* vorwegnehmen bzw. in denen sich typische strukturelle Momente bereits abzeichnen, sodass einzelne Passagen das ‚Dubiose‘¹⁷⁸ der Zeit repräsentieren sollen, das ebenso Charms’ Texte durchdringt und bestimmt. Die Texte aus dem Nachlass dürfen hier zwar nicht vollständig abgedruckt werden, ausgewählte Abschnitte sollen jedoch die besonderen Strategien und deren Entwicklung im ersten Prosazyklus andeuten. Das Ignorieren von Parallelen zwischen den Kurzprosatexten Bernhards wird bereits durch manche Zuordnungsschwierigkeiten von Teilen des Textkorpus im Nachlass

¹⁷⁷ Götsche (2006), S. 7.

¹⁷⁸ Das *Dubiose* wurde vom Verlag eliminiert. Vgl. Anmerkung 88.

ad absurdum geführt.¹⁷⁹ Vieles scheint so ähnlich, bekannt oder verändert, dass die Gemeinsamkeiten und Differenzen eine nähere Analyse bzw. einen Textvergleich notwendig machen. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die These, dass die Wirklichkeit in den exemplarischen Kurzprosatexten eine andere bzw. konstruierte darstellt, die auf das Tatsächliche und Reale verweist. Diese Strategie der indirekten Wiedergabe erklärt die weiteren Verfahren, die sich dieser neuen Perspektive unterordnen bzw. eine ‚moderne‘ Reflexionsästhetik erst ermöglichen. Petrasch zeigt in ihrer Abhandlung über die *Konstitution der Wirklichkeit in Bernhards Prosa*, dass der Autor bestimmte Strategien miteinander verknüpft, die eine verfremdete Perspektive im Text garantieren und keine eindeutigen Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit zulassen:

Die Wirklichkeit in den Prosatexten ist nie eine unmittelbar zugängliche, sondern immer eine verschlüsselte. Man kann Bernhards Poetik daher grundsätzlich als hermetisch charakterisieren. Zentrales Merkmal der Wirklichkeitskonzeption aller Texte ist deren dualistische Anlage, sei es in der Form der Dualismen 'Wirklichkeit'/'Unwirkliches', 'Alltagswirklichkeit'/'höhere' bzw. 'absolute Wirklichkeit' oder 'Wirklichkeit'/'Schein'.¹⁸⁰

Die zunehmende Skepsis, die das literarische Schreiben durchdringt, betrifft die Wahrnehmung der Wirklichkeit, die neue Ordnung und das menschliche Dasein innerhalb dieser Struktur. Das 20. Jahrhundert eröffnet diese andere Welt und führt zu einer tiefen Erkenntniskrise, welche den Texten eine Innovation in Form und Semantik abfordert:

Denn die Reflexionswendung des modernen Denkens eröffnet auch neue Welten: die der Selbsterfahrung und Selbsterforschung des Subjekts, des ästhetischen Materials – in der Literatur die Sprache, in der bildenden Kunst Farbe und Form, in der Musik die Welt der Töne. Sie ermöglicht das experimentelle Ausprobieren neuer Formen und Konstellationen in den Künsten.¹⁸¹

Stilistische Veränderung bietet die Möglichkeit zur Verschiebung der Perspektive bzw. zur verfremdeten Sicht, die das bisherige Material zur Realitätsschilderung modifiziert. Damit lässt sich die Anwendung von Verfahren innerhalb dieser Texte erklären, die aufeinander verweisen und gemeinsame Effekte erzielen, da jede Strategie einer herrschenden Ordnung gehorchen muss:

¹⁷⁹ Vgl. dazu Typoskripte NLTB W 27/10. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

¹⁸⁰ Ingrid Petrasch: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung*. Frankfurt a. Main u.a.: Lang, 1987, S. 317. (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 2)

¹⁸¹ Vietta (1992), S. 27.

Das Wesen der ‚neuen Form‘ liegt gerade im neuen Konstruktionsprinzip, in der neuen Verwendung der Beziehungen zwischen dem konstruktiven Faktor und den untergeordneten Faktoren, also dem Material. Die Wechselwirkung zwischen konstruktivem Faktor und Material muß stets verschieden sein, schwanken und ihr Aussehen verändern, um dynamisch zu sein.¹⁸²

Die ‚konstruktive Funktion‘ wurde bereits in Bezug auf das Genre der Kurzprosa besprochen, da innerhalb der Kurztexte jedes Element mit den anderen Elementen korreliert.¹⁸³ Diese strukturellen Einheiten im Text repräsentieren ein neues Konzept der Wirklichkeitsdarstellung und sind lediglich in Relation zueinander begreifbar. Hansen-Löve spricht in Bezug auf Charms‘ Prosa von einer ‚Konzeption des Nichts‘, da durch die Schilderung des Uneigentlichen das Eigentliche offenbart wird: Der Unsinn durchbricht den sinnvollen Ablauf des Geschehens, das Zufällige zerstört die Konvention, und das Alltägliche zerfällt in verschobene Bruchstücke des Ganzen.¹⁸⁴ Die verfremdete Realitätsschilderung bildet nun die Basis für die gemeinsame Wirkung der Verfahren und erklärt die Ursachen für die Korrespondenz in ihrer Funktion. Mit der ‚Ästhetik des Häßlichen‘ versucht Vietta diese Tendenzen zusammenzufassen, die eine gemeinsame Linie verfolgen, aber unterschiedliche ästhetische Kategorien bezeichnen:

Bemerkenswert an dieser frühen psychologischen Beschreibung eines Anfalls von Wahnsinn ist der Hinweis auf die latente Komik der »gräßlichen Bewegungen«. Hier, wie immer wieder im Verlauf der Moderne, zeigt das Häßliche sich in der Form der Groteske in der für diese Darstellungsform typischen Verbindung von Grauen und Komik.¹⁸⁵

Obwohl diese Charakterisierung durch das Merkmal der ‚Häßlichkeit‘ ebenso gewisse Momente der modernen Prosa ausspart, gelingt Vietta hier die Erstellung einer Verbindung zwischen den einzelnen Verfahren, die in manchen Fällen sogar Gegensätzliches ausdrücken, aber trotzdem simultan auftreten können. Dieses Kapitel soll lediglich den besonderen Umstand der ‚Verkettung‘¹⁸⁶ im Sinne des Russischen Formalismus diskutieren, um nun bei der Untersuchung der einzelnen Verfahren die Verweise auf Verbindungen bzw. auf Abgrenzungsschwierigkeiten zu legitimieren. Den Ausgangspunkt bei der Erforschung des Materials bildet die These der Evolution

¹⁸² Tynjanov (1924), S. 411.

¹⁸³ Vgl. Anmerkung 29.

¹⁸⁴ Vgl. Hansen-Löve (1994), S. 325ff.

¹⁸⁵ Vietta (1992), S. 225.

¹⁸⁶ Der Begriff *Verkettung* entstammt dem zweiten Formalistischen Modell nach Éjchenbaum. Vgl. Anmerkungen 11, 54, 171.

des literarischen Elements, und zwar sowohl im Gesamtzyklus als auch im Einzeltext selbst.¹⁸⁷

4.2. Analyse der Verkettung

In diesem Kapitel sollen einerseits die einzelnen Verfahren untersucht und ihre Funktion in der Kurzprosa diskutiert und andererseits deren Verknüpfungen in den Texten offengelegt werden. Die Verfahren der Groteske und der Absurdität stehen am Anfang der zu überprüfenden Strategien, da die verschobene Abbildung der Wirklichkeit hier ihren Ausgangspunkt für die Entstehung anderer ästhetischer Kategorien hat. Jedes Kapitel beginnt mit der Bestimmung und theoretischen Beschreibung der entsprechenden Verfahren, um diese an Beispielen aus Bernhards und Charms' Kurzprosatexten exemplarisch zu erläutern. Die strukturellen und semantischen Ähnlichkeiten bzw. Differenzen, die sich nach der Analyse der ausgewählten Einzeltexte ergeben, ermöglichen einen Einblick in die Entwicklung der Kurzprosa im 20. Jahrhundert.

4.2.1. *Inhomogenität des Grotesken*

Die wissenschaftlichen Beiträge zum Thema Groteske und Absurdität sind unzählig und daher kaum zu überblicken. Kayser liefert mit seiner Arbeit über das Groteske in Malerei und Dichtung¹⁸⁸ den Anstoß zur Groteskediskussion in der Literatur. Seit dem Erscheinen dieser Abhandlung beginnt das Streben nach Eindeutigkeit und Zuverlässigkeit in der Definition des Grotesken, wenn es um deren Verwirklichung im literarischen Text geht. Die Vermischung von Strategien, die sich unter dem Begriff des Grotesken subsumieren, gefährdet die Suche nach klarer Abgrenzung; diese können jedoch nicht vollkommen isoliert betrachtet werden. Somit muss eine ständige Rechtfertigung für die Anführung scheinbar divergierender Verfahren erfolgen, sodass dem Grotesken als heterogenes Phänomen letzten Endes verschiedene Attribute zugesprochen werden, die andere Ebenen implizieren. So geht Kayser etwa von zwei Arten des Grotesken, nämlich von der „phantastischen“ und der „satirischen

¹⁸⁷ Vgl. Tynjanov (1927), S. 441f. (Änderung der Funktion des literarischen Elements)

¹⁸⁸ Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Hamburg: Stalling, 1957.

Groteske¹⁸⁹ aus. Diese Aufteilung soll bei der Fülle an Funktionen helfen, die dem Grotesken anhaftet und eigentlich weit über seine Funktionen hinausgeht. Die Entwicklung dieses stilistischen Verfahrens beschreibt Kayser durch die Einteilung bestimmter Modelle in Epochen, wobei er seine Analyse auf den Zeitraum zwischen Romantik und Moderne eingrenzt. Die unpräzise Darstellung dieses Phänomens durch Kayser wird in den wissenschaftlichen Beiträgen der folgenden Forschungsgeneration stark kritisiert, da letztlich keine konsequente Beschreibung des Grotesken selbst erfolgt ist, sondern seine pauschalen Ausführungen lediglich zur Verrätselung des Begriffs beigetragen haben:

Seit Wolfgang Kayser's umsichtig abwägende Untersuchung das Groteske wieder in das wissenschaftliche Gespräch brachte, wurde der Begriff in verschiedenen Arbeiten zumeist in recht unterschiedlicher Bedeutung verwandt. Er umfaßt inzwischen das Manierierte, das Derb-Komische, das Burleske, das Phantastische, das Makabre, das Monströse, das Grauen-Erregende, das Absurde, das Surrealistische, das romantisch Exzentrische und die produzierte Deformation des Menschlichen. Wissenschaftlichen Ansprüchen kann er in solcher Bedeutungsvielfalt nicht genügen. Hieran ist Kayser nicht ganz ohne Schuld.¹⁹⁰

Pietzcker legt den Schwerpunkt seiner Analyse auf die Struktur der ästhetischen Kategorie und versucht sich damit von der einseitigen Darstellung Kayser's zu verabschieden. Das Merkmal der „entfremdeten Welt“ wird in den Aufbau selbst verlegt, sodass die Erwartungshaltung angesichts der rätselhaften und verfremdeten Struktur gestört wird, „die Weltorientierung versagt und die Welt unheimlich wird“¹⁹¹. Auch die Benachteiligung des komischen Aspekts in Kayser's Ausführungen beanstandet Pietzcker, wenn er dem Grotesken eine dualistische Eigenschaft zuspricht und auf die gleichzeitige Präsenz von Grauen und Komik hinweist: „Zum Grotesken gehören Lachen und Grauen zugleich. [...] Das Lachen ist zugleich ein Versuch des Ich, sich vor der Bedrohung und dem Grauen zu bewahren, und Distanz zu gewinnen. Es ist ein Selbstschutz, der das Grauen ertragen lässt.“¹⁹² Dieses Nebeneinander von Ungleichem bzw. von heterogenen Merkmalen im Verfahren der Groteske wird an anderer Stelle ignoriert, wo das Phantastische und Absurde aus diesem Zusammenhang vollkommen ausgegliedert werden, worauf später noch einzugehen sein wird. Heidsiecks Ansatz zur ‚Deformation‘ als stilistischem Prinzip der neuzeitlichen Literatur,

¹⁸⁹ Kayser (1957), S. 203.

¹⁹⁰ Carl Pietzcker: *Das Groteske*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Bd. 45. Stuttgart u.a.: Metzler, 1971, S. 197.

¹⁹¹ Ebd., S. 199.

¹⁹² Ebd., S. 208f.

das sowohl die formale als auch die semantische Struktur des Kunstwerks betrifft, wird von Pietzcker in dieser Form stark angezweifelt, da die „Entstellung des Menschlichen“¹⁹³ nicht an sich grotesk sei, sondern lediglich so wirke. Problematisch wird die Charakterisierung dieser ‚Deformationstendenz‘ dann, wenn dem Grotesken gegenüber dem Absurden gewisse Funktionen abgesprochen werden, um eindeutige Abgrenzungsmöglichkeiten im Beschreibungsinventar zu garantieren:

Das Groteske hat noch nie ein Allgemeines, wie etwa Sinnlosigkeit, sondern immer konkrete Entstellung, ein durchaus Bestimmtes dargestellt. Und die neue Gestalt des Grotesken, wie sie in der Moderne immer stärker hervortritt, ist nun vollends so beschaffen, daß sie das Absurde ausschließt. Dieses Ausschließen ist ihr nicht akzidentell, sondern gehört zu ihrem Begriff: groteske Deformation, als Bestimmung der Wirklichkeit wie der ästhetischen Form, ist rationalisierbar.¹⁹⁴

Der Deformationscharakter der Literatur wird durch den Vergleich erkennbar und dadurch als Verzerrung und Umgestaltung der bekannten Fiktions- und Realitätspartikel wahrgenommen. Die Annahme einer absoluten Deformation in diesem Zusammenhang wird bereits bei Pietzcker bemängelt, da die Entstellung struktureller Momente nicht unbedingt grotesk oder absurd wirken muss bzw. umgekehrt die Deformation nicht für jeden Rezipienten in gleicher Art und Weise in Erscheinung tritt.¹⁹⁵ Bedeutung erlangt Heidsiecks Untersuchung dahingehend, dass er das Merkmal der Lächerlichkeit in die theoretische Diskussion einbringt, das zugunsten des Hässlichen und Monströsen in Vergessenheit geraten ist. Vor ihm erklärt Jean Paul in seiner Abhandlung *Vorschule der Ästhetik* die Lächerlichkeit zum oppositionellen Stilprinzip, das dem Erhabenen der Zeit entgegensteht und das Tragische mit dem Komischen vereint. Ohne den Begriff des Grotesken für die Bezeichnung der beschriebenen Merkmale zu verwenden, verweist Jean Paul auf die Korrespondenzen stilistischer Verfahren, die scheinbar einer genauen Kennzeichnung widerstreben, wenn das Tragikomische, der Ernst und die Lächerlichkeit innerhalb eines literarischen Ordnungsprinzips vorkommen:

Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch [sic!] ordentlich nach humoristischer Abspannung; aber da keine Empfindung ihr Widerspiel, sondern nur ihre

¹⁹³ Pietzcker (1971), S. 201.

¹⁹⁴ Arnold Heidsieck: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1971², S. 13. (Sprache und Literatur; 53)

¹⁹⁵ Vgl. Pietzcker (1971), S. 201.

Abstufung begehren kann: so muß in dem Scherze, den das Pathos aufsucht, noch ein herabführender Ernst vorhanden sein. Und dieser wohnt im Humor.¹⁹⁶

Die Möglichkeiten dieses „unendlichen Kleinen“, wie das Lächerliche bei Jean Paul genannt wird, sind unbeschränkt und zerstören damit die Vorrechtstellung des „unendlich Großen“, sodass eine widersprüchliche Einheit entsteht, die eine Entwicklung in der Ästhetik vorantreibt.¹⁹⁷ Die Verkettung von Ernst und Lächerlichkeit bezeichnet eine Eigenschaft des Grotesken, die mit dem Tragikomischen als weitere Nuance oder Kategorie korrespondiert. Daraus folgen die Schwierigkeiten, die sich bei der Analyse literarischer Texte ergeben, wenn Termini zur Beschreibung der wirksamen Verfahren herangezogen werden müssen, die bereits in einem anderen Verwendungszusammenhang stehen. Durch Vermeidung des bestehenden Begriffsinventars, wie es in Jean Pauls Aufsatz der Fall ist, wird das Chaos an Merkmalszuschreibungen umgangen und ein Register an literarischen Strategien geschaffen, die auf verschiedene Werktypen zutreffen können. Best resümiert in der Einleitung zu seinem Sammelband¹⁹⁸ die Forschungslage zu dem Grotesken dieser Zeit und liefert einen kritischen Überblick über die verschiedenen Definitions- und Darstellungsversuche. Aufschlussreich sind die Aufsätze zur Bestimmung des Grotesken, in denen ihm zahlreiche divergierende Kategorien untergeordnet werden, die eine eindeutige Charakterisierung unmöglich machen:

Alles in allem bedeutet das Groteske nicht nur eine lächerliche Übertreibung des Wirklichen und nicht bloß das Hervortreten innerer Dissonanzen, sondern die sinnbildliche Verwertung des Übertriebenen mit der Richtung auf tiefere, hintergründige Werte und vor allem auf eine Welt von weiteren Spannungen und größeren Tiefen, als sie der Alltag uns darbietet.¹⁹⁹

Die Lösung dieses Bestimmungsproblems erfolgt durch eine Ansammlung verschiedener Perspektiven und Eigenschaften, die durch Aufsätze diverser Wissenschaftler repräsentiert werden. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang Thomsons vielzitierte Analyse zu den *Funktionen des Grotesken*, da mit dieser Art der Themenstellung eine andere Perspektive eröffnet wird, die der Erfassung einer Wirkungsästhetik

¹⁹⁶ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Norbert Miller (Hg.): *Werke. Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften*. Bd. 5. München: Hanser, 1963, S. 130.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 109f.

¹⁹⁸ Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 1ff. (Wege der Forschung; 394)

¹⁹⁹ Robert Petsch: *Das Groteske*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 38f. (Wege der Forschung; 394)

gleichkommt. Thomson verweist auf die „groteske Fusion“ des Tragikomischen und auf das spielerische „Experimentieren“ dort, wo „das Aufbrechen und Neustrukturieren einer vertraut erscheinenden Wirklichkeit eine so große Rolle spielt“²⁰⁰. Die spielerische Funktion des Grotesken hängt mit dem experimentellen Schreiben der Moderne zusammen, in der sich nach Thomson diese Phänomene häufen. Die Beispiele zur Stützung seiner Thesen bezieht er erstaunlicherweise einerseits aus der Nonsens- und andererseits aus der Absurden Literatur:

Aber sogar Autoren, die sich auf vordergründig harmlos-phantasievollen Spaß einlassen, bringen manchmal ziemlich drastische Elemente ein. Leser, die geneigt sind, solche Dauerbestseller in Kinderhand wie ›Alice im Wunderland‹ etwas aufmerksamer als üblich zu lesen, werden gelegentlich auch auf Groteskes stoßen. Überhaupt ist Nonsens-Literatur ein Feld, wo man unversehens fündig wird, wenn man dem Grotesken auf der Spur ist;²⁰¹

Folglich gehören Aspekte des Absurden, des Phantastischen, des Schwarzen Humors und dergleichen ebenso zum Phänomen des Grotesken wie die bereits erwähnten Momente des Ernsten und Lächerlichen. Auch andere theoretische Abhandlungen verweisen auf diese Anhäufung von Strategien, die sich im Grotesken verbinden. Zur Beschreibung der einzelnen Phänomene scheinen diese Ausführungen insofern schwer anwendbar zu sein, als keine Kategorie ohne die andere existieren kann, für das Verständnis der ‚Verkettung von Verfahren‘ sind diese Hinweise jedoch unerlässlich. Foster ruft mit ihrer Analyse des Grotesken in der russischen Literatur die Forschungsergebnisse der Russischen Formalisten und darunter vor allem Eichenbaums Analyse des *Mantel* von Gogol´ in Erinnerung, mit der er einen wichtigen Schritt in der Untersuchung des grotesken Verfahrens liefert. Gogol´s Kurztexte in den *Petersburger Novellen* verkörpern dieses Nebeneinander von Strategien, die Gegensätzliches ausdrücken, aber innerhalb dieser Struktur ein heterogenes Ganzes ergeben:

Der andere groteske Kunstgriff besteht in einer unlogischen Akzentverschiebung. Er setzt ein Nebeneinander voraus, eine Dualität, ein Zusammenbestehen von gegensätzlichen oder in bestimmter Beziehung unvereinbaren Elementen. Er wirkt nach außen [im Sinne einer Diskrepanz zwischen Darstellung und Leser] und ist dabei weitreichender als Antiklimax oder Bathos [sic!]; denn wie die Verzerrung kann er sich auf jede Werkkomponente erstrecken und hat keine festgelegte Richtung. Dies läßt ein Ne-

²⁰⁰ Philip Thomson: *Funktionen des Grotesken*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 38f. (Wege der Forschung; 394)

²⁰¹ Ebd., S. 109.

beneinander von Realistischem und Phantastischem, von Komischem und Tragischem beobachten, wobei es häufige Übergänge gibt.²⁰²

In einem zweiten Aufsatz, der in dem selben Band enthalten ist, sammelt Foster die charakteristischen Momente des Grotesken und zeigt die Verbindungen zu scheinbar abgesonderten Bereichen wie dem Absurden und dem Phantastischen auf, die an anderer Stelle noch zu Diskussion stehen werden. Foster demonstriert am Ende ihrer Untersuchung, dass kein Verfahren absolut zu verstehen ist, sondern lediglich in seiner Variationsbreite im Text:

Die Zuordnung von Stoff und Gestaltung ergibt drei gesonderte Strukturvarianten: eine verzerrte Geschichte, die in absurder Manier dargestellt wird; eine verzerrte Geschichte, die kohärent wiedergegeben wird; und eine objektive Geschichte, die auf absurde Weise erzählt wird. Ferner gibt es die vereinzelte Anwendung grotesker Mittel als Einschübe in Werken von überwiegend anderem Stil, ohne daß diese Werke dadurch grotesk wirken.²⁰³

Die Theorien zur Beschreibung des Grotesken können hier nicht lückenlos diskutiert werden, da einerseits keine klare Verbindungslinie in der Forschung selbst zu erkennen ist und andererseits kaum Hilfestellung zur Analyse des Verfahrens in der Literatur geliefert wird. Um die Texte in ihrer besonderen Zusammensetzung zwischen Tradition und Innovation beschreiben zu können, soll der Essay Eichenbaums als besondere Stütze zur Erörterung des ‚Verfahrensbündels‘ dienen. Hier taucht der Sujetbegriff wieder auf, wenn von sujetarmen Texten die Rede ist, deren Originalität durch die Verwertung und Verknüpfung verschiedener literarischer Verfahren zustande kommt, wie es im Werk Gogol's oftmals der Fall ist:

Die Komposition wird bei Gogol nicht vom Sujet her bestimmt – das Sujet ist bei ihm immer armselig, bisweilen gibt es überhaupt kein Sujet, sondern es wird nur irgendeine einzige komische (und manchmal sogar an sich überhaupt nicht komische) Situation genommen, die gleichsam nur als Anstoß oder Anlaß zur Hervorbringung komischer Verfahren dient.²⁰⁴

Auch in Bezug auf Bernhards und Charms' Kurzprosa wird dieses Sujetdefizit in der Sekundärliteratur bemängelt, da die wirksamen Verfahren für den Rezipienten nicht

²⁰² Ludmila A. Foster: *Das Groteske*. [sic!] *Eine analytische Methode*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 122. (Wege der Forschung; 394)

²⁰³ Ludmila A. Foster: *Gestaltung des Nichtabsoluten*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 212. (Wege der Forschung; 394)

²⁰⁴ Eichenbaum (1918), S. 125. Vgl. Anmerkung 11.

unmittelbar wahrnehmbar sind. Für Ejchenbaum stellt sich nicht die Frage, ob einem Werk anekdotisches Schreiben zugrunde liegt oder nicht, da seines Erachtens jeder Text auf einer Anekdote basiert. Die Anekdote bildet den Kern bzw. das Zentrum des Textes, der durch die Verflechtung von Strategien erweitert und präzisiert wird. Jedes Werk zeichnet sich durch eine eigentümliche Dynamik aus, auch wenn das Sujet an sich statisch wirken mag. Ejchenbaum erklärt, dass die Besonderheit gewisser Texte eben durch immanente Bewegung zustande kommt, da Hierarchien innerhalb der Strukturen wirksam sind und diese Ordnung durch eine „Fülle von Einzelheiten“²⁰⁵ genuine Effekte erzielt. Der Sprung von einer „einfachen Anekdote“ zur Groteske wird durch verschiedene Stilmittel erreicht, sodass sich ohne direkte Kennzeichnung dieser Strategien ein Merkmalkatalog zum Verfahren der Groteske ausbildet. Es entstehen zwei oder mehrere Weltordnungen, die aufeinander treffen und einander nicht ausschließen, sondern etwas Neues bzw. einen „Kontrast“²⁰⁶ erschaffen. Dieses „Auseinanderklaffen“ von Elementen bzw. die Verrätselung des Geschehens und der Form soll nun an den Kurzprosatexten Bernhards und Charms´ modellhaft demonstriert werden.

4.2.1.1. Groteske bei Bernhard

Die Verkettung des Grotesken mit anderen Phänomenen in der Struktur literarischer Texte wurde im vorigen Kapitel bereits diskutiert. Hier soll diese Verknüpfung an einer Anzahl von Textstellen aus Thomas Bernhards Kurzprosabänden²⁰⁷ belegt werden. Um die groteske Manier seiner Texte auch in den *Ereignissen* aufzudecken und mit der Entwicklung des Verfahrens im *Stimmenimitator* in einen Beschreibungszusammenhang zu bringen, wird der Untersuchung ein unveröffentlichter Text mit dem Titel *Der Hauptmann*²⁰⁸ vorangestellt. Wie in den Texten *Wissenschaftliche Zwecke* und *Falsch gesungen* aus dem Band *Der Stimmenimitator* stehen der Einbruch des Wahnsinns und die motivationslose Tötung als zentrale inhaltliche Momente im Vordergrund der Handlung. Das Abschneiden der Köpfe durch den Hauptmann, dessen

²⁰⁵ Ejchenbaum (1918), S. 135.

²⁰⁶ Ebd., S. 151.

²⁰⁷ Herangezogene Texte: Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes aus den Kurzprosasammlungen: *Ereignisse* und *Der Stimmenimitator*. Unveröffentlichte Texte können hier nicht vollständig abgedruckt werden; alle Typoskripte sind jedoch im Thomas Bernhard-Archiv in Gmunden für Forschungszwecke zugänglich.

²⁰⁸ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass: *Ereignisse*, NLTB W 27/1, Blatt 25. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

„Befehl unumstößlich ist“, endet mit dem Tod aller Unteroffiziere und mit dem grotesken Verhalten des wahnsinnigen Offiziers, der in „nicht endenwollendes Gelächter“ ausbricht. Auch im *Stimmenimitator* schneidet ein „plötzlich wahnsinnig gewordener Friseur“ einem Herzog mit einem Rasiermesser den Kopf ab und wird schließlich in ein „Zuchthaus“ eingeliefert. In *Falsch gesungen* wird aufgrund des fehlerhaften Gesangs eines Chorknaben die gesamte Gruppe geköpft. Die groteske Wirkung ergibt sich aus der Schilderung widersprüchlicher bzw. absurd anmutender Tatsachen, denn „[i]n dieser Welt herrschen eigene Gesetze, eigene Proportionen“²⁰⁹. Das Spiel mit der Wirklichkeit wird ins Unwahrscheinliche getrieben, wobei ebenso wahrscheinliche Momente den Text durchdringen, da keine Kategorie isoliert die groteske Manier auszudrücken vermag. Die Verschränkung von Ernst und Lächerlichkeit, die Übertreibung, der Einbruch des Wahnsinns und die Konzentration auf Details verstärken den grotesken Effekt, da die Widersprüchlichkeit und Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz hinter dieser scheinbaren Motivationslosigkeit und Normalität des Alltags hervorbricht:

Der Stil der Groteske verlangt erstens, daß die beschriebene Situation oder das beschriebene Ereignis in eine bis ins Phantastische kleine Welt künstlicher Erlebnisse eingeschlossen wird [...], daß sie völlig von der großen Realität, von der wirklichen Fülle des seelischen Lebens, isoliert ist, und zweitens, daß das nicht mit einem didaktischen und nicht mit einem satirischen Ziel geschieht, sondern mit dem Ziel, ein weites Feld zum Spiel mit der Realität zu öffnen, zur Zerlegung und freien Verlagerung ihrer Elemente, so daß die üblichen Wechselbeziehungen und Verbindungen [...] in dieser von neuem konstruierten Welt sich als unwirklich erweisen und jegliches Detail gewaltige Ausmaße annehmen kann.²¹⁰

Aus diesem Spannungszustand resultiert nach Eichenbaum die „Erschütterung“, welche sich bei der Lektüre ergibt, wenn die verzahnten Elemente divergieren. Ein weiterer Text aus dem unveröffentlichten Korpus, der hier zur Diskussion stehen soll, trägt keinen Titel, zählt jedoch ebenso zur Kurzprosasammlung der *Ereignisse*. Er schildert, wie Menschen sich vor einem Auslagefenster versammeln und ihre eigenen Körper wiedererkennen, die sich hinter der Glasscheibe befinden:

Ein paar Menschen stehen vor einem Auslagenfenster und sehen darin eine Anzahl anderer Menschen ausgestellt, die sie plötzlich, nachdem sie über ihre Ungeheuerlichkeit und ihre Unverständlichkeit durcheinandergelacht haben, als ihre eigenen Körper erkennen, in denen auch ihre eigenen Seelen sein müssen, denn sie verhalten sich

²⁰⁹ Eichenbaum (1918), S. 155. Vgl. Anmerkung 11.

²¹⁰ Ebd., S. 153.

genau wie sie und sind von ihnen durch nichts zu unterscheiden, was der Beweis dafür ist, daß sie diese Menschen hinter das [sic!] Glasscheibe sind.²¹¹

Die Menschen „stehen wie vor einem Rätsel“, da logische Erklärungsversuche angesichts der Paradoxie des *Vorfalles* bzw. *Ereignisses* misslingen und absurde Elemente die reale Umgebung sprengen. Die Pointe des Textes liegt im Vorschlag des Geschäftsinhabers, der die Umstehenden fragt, „ob sie die eine oder die andere Figur, also sich selbst kaufen wollen und er die einzelnen Preise nennt [...]“ Auch die Reaktion derjenigen, die befragt werden, erscheint grotesk, da „sie sich um[drehen] und erbrechen“ und jeder in eine andere Richtung verschwindet. Die von Ejchenbaum beschriebene ‚Verzerrung‘ der gewohnten „Proportionen“ zerstört den gesetzmäßigen Ablauf der Realität und lässt eine neue Welt vor die bekannte treten. Gogol’s Darstellung repräsentiert eine ähnliche Welt, wenn „er die gesamte Sphäre der Erzählung von der großen Realität isoliert, das Unvereinbare vereinen, das Kleine über die Massen vergrößern und das Ganze verkürzen kann, mit einem Wort, er kann mit allen Normen und Gesetzen des realen seelischen Lebens spielen“²¹². Das Spiel mit realen Geschehnissen ermöglicht im Gegensatz zum rein absurden Handlungsverlauf, der ohnehin kaum in isolierter Form vorkommt, die Verbindung zweier Ebenen, die eigenständig existieren, aber verkettet das literarische System dynamisieren. Die ‚Korrelation von Konstruktionsprinzipien‘ im Sinne des Russischen Formalismus bestätigt diese These, wenn jedem Verfahren bereits das Moment des Normbruchs inhärent ist und somit die mehrdimensionale Erweiterung des homogenen Bestandteils vorbereitet wird. Tynjanov resümiert diese Besonderheit der Bewegungen innerhalb eines literarischen Textes folgendermaßen:

Ich fasse zusammen: die Erforschung der Evolution der Literatur ist nur möglich, wenn man die Literatur als Reihe, als System ansieht, das mit anderen Reihen und Systemen in Korrelation steht, durch sie bedingt ist. [...] Die Untersuchung der Evolution muß von der literarischen Reihe zu den nächstliegenden Korrelationsreihen geführt werden und nicht zu den weiter entfernten, auch wenn sie die wichtigeren sein sollten.²¹³

Die systembedingte Korrelation mit anderen Reihen erklärt die heterogene Eigenschaft des Grotesken, die verschiedene Ebenen in sich vereinigt und das sujetarme

²¹¹ Unveröffentlichter Text ohne Titel aus dem Nachlass: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/9), Blatt 31. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

²¹² Ejchenbaum (1918), S. 155. Vgl. Anmerkung 11.

²¹³ Tynjanov (1927), S. 461.

„anekdotenhafte Ereignis“²¹⁴ in eine Welt „logische[r] Absurdität“²¹⁵ überführt, sodass die Semantik durch die Verknüpfung diverser literarischer Verfahren überraschende bzw. erschütternde Effekte zu erzielen vermag. Diese Schockmomente, in denen Unvorhergesehenes in den Alltag einbricht und lediglich dem Zufall bzw. dem Verlauf des Schicksals zuzuschreiben ist, zeichnen die Kurzprosatexte Bernhards aus. Die fehlenden Hinweise auf die Ursache der Bedrohung bzw. des plötzlichen Umschlags in sinnwidrige Ordnungsstrukturen bestimmen das groteske Verfahren, sodass sich das Logische mit dem Alogischen kreuzt bzw. beides ineinander übergeht:

Und wieder ist der Kern des Grotesken erreicht, von dem die Betrachtung ihren Ausgang nahm: die Verbindung von Lachen [...] und Grauen, wie sie in all den bislang genannten Aspekten zum Ausdruck kommt: in der lächerlichen Verschachtelung des ersten Satzes und seines etwas grauenerregenden Inhalts; in der Übertreibung, die zugleich komisch wie hilflos, da selbstlaufend-ausweglos erscheint; die Invektive als Lustigmachen und gleichzeitiges Schockieren (des Betroffenen),²¹⁶

Der Bezug zur Realität bzw. der Verweis auf das Tatsächliche passiert in den Kurztexten durch ausdrückliche Wahrheitspostulate. Sich am Zeitschriftenstil orientierend versucht der Autor dem Geschehenen durch Berufung auf reale Begebenheiten Nachdruck zu verleihen, um die Schockwirkung auf den Rezipienten zu erhöhen. Nicht nur *Der Stimmenimitator* weist – wie in Rezensionen und wissenschaftlichen Beiträgen meist angenommen – einen Bezug auf unser „Zeitungsleserbewußtsein“²¹⁷ auf (wobei eine klare Differenzierung zwischen „absolut Ungewöhnliche[m]“ und „scheinbar Gewöhnliche[m]“²¹⁸ die beiden Kurzprosabände betreffend problematisch erscheint, da die Erwartungshaltung des Rezipienten lediglich in der Verkettung des Möglichen mit dem Unmöglichen enttäuscht wird), denn auch das *Ereignis* steht in einem Realitätszusammenhang, wenn Beschreibungen in nüchternem Ton erfolgen und auf das Tatsächliche bzw. auf Tatbestände, deren Besonderheit den Abdruck in Zeitschriften notwendig macht, ausdrücklich hingewiesen wird:

Auch von dem Boot ist nichts mehr gefunden worden. Es sei ein Rätsel, sagte man sich, wie auf einem so kleinen von keinem Unwetter belästigten See, wie dem Abersee, eine Gesellschaft von mehreren Menschen in einem Boot verschwinden könne.

²¹⁴ Eichenbaum (1918), S. 125. Vgl. Anmerkung 11.

²¹⁵ Ebd., S. 135.

²¹⁶ Peter Schallmayer: «*Ich habe nichts zu verlieren!*» *Thomas Bernhards »pathologische Groteske«*. *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*. In: Martin Huber u.a. (Hg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*. Wien u.a.: Böhlau, 2004, S. 22.

²¹⁷ Greiner (1978), S. 1.

²¹⁸ Ebd., S. 1.

Nach Jahren noch schrieben die Zeitungen von dem Unglücksfall und von der Tatsache, dass der mit ihnen verschwundene Fischer, der gescheiteste und erfahrenste überhaupt gewesen sei. Das grösste Rätsel aber sei das völlige Verschwinden des Bootes, das immerhin acht Meter lang war.²¹⁹

Dieser Text Bernhards beinhaltet eine Reihe von Merkwürdigkeiten bzw. Absonderlichkeiten, die den Rezipienten zum Weiterlesen verführen oder zumindest das Interesse an der Geschichte steigen lassen. Das rätselhafte Verschwinden und die Übertreibungskunst auf semantischer und formaler Ebene, wenn von einem lang anhaltendem Interesse der Zeitschriften an diesem Vorfall die Rede ist und Superlative zur Betonung der Singularität eingesetzt werden, sind Teil des Strategiengeflechts, das für die Ausbildung des grotesken Verfahrens notwendig ist.

4.2.1.2. Grotteske bei Charms

Die wissenschaftlichen Untersuchungen zu Charms' Texten sind äußerst begrenzt und verweisen stets auf die Besonderheit des absurden Sujets, welches im nächsten Kapitel zur Diskussion stehen wird. Das groteske Moment wird kaum berücksichtigt, was vermutlich daran liegt, dass bis heute lediglich ein kleiner Teil des hinterlassenen Textkonvoluts veröffentlicht und davon ein noch bescheideneres Bruchstück ins Deutsche übersetzt wurde. Die Werkausgabe, die im Herbst dieses Jahres im Berliner Galiani Verlag erscheinen soll, wird in der Verlagsbroschüre zur Vorstellung der erscheinenden Publikationen folgendermaßen beworben: „Ich weiß nicht, warum alle denken, ich sei ein Genie'. Der Meister des Absurd-Grotesken und das russische Gegenstück zu Ringelwitz und Beckett: Daniil Charms – heute moderner denn je!“²²⁰ An anderer Stelle wird einerseits ein Bezug zur satirisch-grotesken und absurden Dichtung hergestellt, andererseits aber auch die Nähe zum Nonsens und zur ‚Sprachartistik‘ betont. Der *Fall* wird zum Schlagwort der Poetik, zum maßgeblichen Sujet der Kurzprosa und bezeichnet die Vielfalt der Themen innerhalb dieses Genres, welche mit den literarischen Strategien Bernhards in vielfacher Hinsicht korrespondieren: „Charms' Figuren stolpern durch die Idiotie ihres Alltags, fallen oder lösen sich gar auf. Dabei trifft der kafkaeske Nonsens, der in der Diktatur als ein ver-

²¹⁹ Unveröffentlichter Text ohne Titel aus dem Kurzprosaband *Ereignisse*, NLTB W 27/4 (SL 10.23), Blatt 69. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

²²⁰ Programmheft des Berliner Galiani-Verlags für den Herbst 2010. Vorstellung der Werkausgabe, die erstmals in deutscher Sprache erscheint, S. 16f.

zerrtes Abbild der Wirklichkeit gelesen wurde, mitten hinein in das allgemein Menschliche.“²²¹ Um die ‚Verkettung von Verfahren‘ als Teil der Groteske auch in Charms‘ Kurzprosa beschreibbar zu machen, müssen die Strategien an dieser Stelle näher untersucht werden. Problematisch erscheint gegenüber Bernhards Prosa die Konzentration der Wissenschaft auf Teilaspekte der Poetik, die eher der phantastischen oder absurden Tradition zuzurechnen sind. Ausgangspunkt dieser Analyse ist die These, dass die einzelnen Verfahren innerhalb der Kurzprosatexte miteinander verknüpft sind, aber trotzdem eine isolierte Untersuchung notwendig machen. Die angestrebte Differenzierung von Absurdität und Groteske nach Pietzcker soll auch im Hinblick auf Charms‘ Kurzprosa kritisch hinterfragt werden:

Das Absurde ist das Sinnlose, oder besser: das was einem Bewußtsein als Sinnloses erscheint. Das Groteske aber ist die Struktur eines Bewußtseinsvorganges, in dem die Erwartung sinnvoller Einordnung von etwas, das sich ihr widersetzt, enttäuscht wird. Das Absurde entsteht in der Begegnung solch einer Erwartung mit etwas, das als wirklich angesehen wird, das Groteske ist solch eine Begegnung.²²²

Die absolute Sinnlosigkeit markiert somit das Absurde in der Literatur, wohingegen im Grotesken das Alltägliche bzw. Gewöhnliche ein notwendiges Element zur Entstehung des Widerspruchs darstellt. Diese Diskrepanz zwischen Normalität und Widersinnigkeit erklärt den Spannungszustand und das plötzliche Kippen in einen klar bestimmbaren Bereich, der auf die Auflösung des Grotesken im Text verweist. Cramer erklärt in seinem Artikel über *Hoffmanns Poetik der Groteske*, „daß der Dichter im poetischen Raum kraft der schöpferischen Phantasie eine Welt schaffen muß, die sich zur Realwelt in Spannung setzen kann“²²³. Einige Texte im Kurzprosazyklus *Fälle* bzw. *Zwischenfälle* repräsentieren diesen Spannungszustand bzw. den Einbruch plötzlicher „Leerstellen“²²⁴, in denen die Grenze des Logischen überschritten wird. Die pointierte Wendung, die meist am Ende der Texte eintritt, bestätigt die Anwendung des Chaos-Begriffs in Charms‘ Kurzprosa, den Geller anschaulich beschreibt:

Начальный порядок нарушается поведением хаотическим, затем система приводится в новый порядок. Эта эволюция захватывает все произведение,

²²¹ Programmheft des Berliner Galiani-Verlags für den Herbst 2010, S. 18.

²²² Pietzcker (1971), S. 203.

²²³ Thomas Cramer: *Hoffmanns Poetik der Groteske*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1980, S. 233. (Wege der Forschung; 394)

²²⁴ Von Hansen-Löve verwendeter Begriff zur Charakterisierung der Poetik der Oberiuty.

причем разные локальные процессы взаимодействуют, усиливая друг друга, и ведут к возникновению нового качества.²²⁵

Diese chaotische Aneinanderreihung von Elementen, welche die alte Ordnung sprengt und für die Dynamisierung der literarischen Struktur sorgt, wird nun an ausgewählten Texten aus dem Kurzprosazyklus *Fälle* bzw. *Zwischenfälle* aufzudecken versucht. Der Text *Der Fall Petrakow* enthält die bereits besprochenen Strategien, wie den plötzlichen Einbruch des Unwahrscheinlichen in eine zunächst wahrscheinlich anmutende Geschichte und die grotesk-komisch pointierte Wende am Ende:

Der Fall Petrakow

Petrakow wollte sich schlafen legen, legte sich aber neben das Bett. Er schlug dermaßen auf den Fußboden hin, daß er liegenblieb und nicht wieder aufstehen konnte.

Petrakow raffte die letzten Kräfte zusammen und erhob sich auf alle viere. Aber die Kräfte verließen ihn, er fiel auf den Bauch und lag wieder lang.

An die fünf Stunden lag Petrakow auf dem Fußboden. Erst lag er einfach so da, dann schlief er ein.

Der Schlaf schenkte ihm neue Kräfte. Er erwachte gesund und munter, erhob sich vom Fußboden, ging im Zimmer auf und ab und legte sich vorsichtig aufs Bett.

So, dachte er, jetzt werde ich ein bißchen schlafen. Aber nun wollte der Schlaf nicht mehr kommen. Und so wälzte sich Petrakow hin und her und konnte nicht einschlafen.

Das ist eigentlich alles.

21. August 1936²²⁶

Die groteske Wirkung entsteht durch die Summe an Details, die das Unwesentliche bezeichnen und das eigentlich Bedeutsame aussparen. Auch Bernhard arbeitet mit dieser Strategie, sodass die erwartete Spannung sich am Ende des Textes entweder nicht realisiert oder in absurde Abläufe übergeht. Selbst Eichenbaum verweist in seinem Essay zu Gogol's *Mantel* auf die Hervorhebung unwesentlicher Details auf der einen und die Übertreibung bestimmter Kriterien auf der anderen Seite. Daraus lässt sich ableiten, dass dem grotesken Verfahren die Verschiebung bzw. Verzerrung realer Begebenheiten inhärent ist. Vor allem das Ende des *Mantel* markiert eine „wirkli-

²²⁵ Leonid Geller: *TEORIJA CHA[O↔RM]SA*. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 44. München: Zeuner 1999, S. 108. (Übersetzung: Die Anfangsordnung wird durch das Auftreten des Chaotischen verletzt und dadurch das System in eine neue Ordnung gebracht. Diese Evolution ergreift das ganze Werk, wobei verschiedene lokale Prozesse zusammenwirken, einander verstärken, und zur Entstehung einer neuen Qualität führen.)

²²⁶ Charms (1993), S. 25.

che groteske Phantastik, die als Spiel mit der Realität wiedergegeben wurde²²⁷. Aus dem Chaos von Einzelheiten resultiert eine neue Ordnung, die der alten jedoch nicht vollkommen entgegensteht, sondern diese in gewisser Weise modifiziert. Das scheinbar Sinnlose und Primitive verdeckt die neuen, unbekanntenen Ordnungsstrukturen, die aus der vermeintlichen ‚Unordnung‘ bzw. chaotischen Verbindung literarischer Strategien herrührt:

Мы знаем, однако, что ‚бессмыслица‘ меньше всего означает отсутствие смысла. Ее задача сходна с задачей зауми и состоит в порождении смысла. [...] В такой перспективе редундантность и инфинитив перестают нести отрицательную функцию дестабилизации смысла, разрушения или отказа от грамматических отношений. Наоборот, повторы необходимы для перехода к словесной организации, которая сама по себе уже составляет новую информацию.²²⁸

Bewegung und Variationsbreite der Texte bzw. des Zyklus generell entwickeln sich nach Hansen-Löve aus dem permanenten Widerspruch inhaltlicher und formaler Elemente: „Handlungsdynamik bzw. Ereignishaftigkeit entsteht aber auch aus der Nicht-Identität zwischen Intentionalität und Ziel, Absicht und Durchführung [...]“²²⁹ Trotz der eindeutigen Zuschreibung von Charms´ Kurzprosa zum absurden Genre, erklärt Hansen-Löve in einem anderen Aufsatz die Inhomogenität literarischer Strategien in dessen Werk für bedeutsam: „Eben jener Kippeffekt zwischen Ernst und Unernst, kosmischen und komischen, hintersinnigen und unsinnigen Nonsense-Abhandlungen, prägt den noetisch-poetischen Diskurs bei Charms [...]“²³⁰ Wenn gleich phantastische und absurde Elemente gegenüber der grotesken Verkettung von Verfahren überwiegen, bestätigen die Anwendung des Chaos-Begriffs oder die Kategorien der „Deformation“ bzw. „Demontage“²³¹ die Relevanz der Beschreibung grotesker Momente. Die Wandlungsgeschichte des Groteske-Begriffs nach Kayser verifiziert die These der Verknüpfung, wenn die eindeutige Zuschreibung bestimmter

²²⁷ Eјchenbaum (1918), S. 159.

²²⁸ Geller (1999), S. 110. (Übersetzung: Wir wissen jedoch, dass ‚der Unsinn‘ keineswegs Mangel an Sinn bedeutet. Seine Aufgabe ist der Aufgabe der zaumi (zaum´ = jenseits des Verstandes; transmentale Sprache) ähnlich und besteht im Erzeugen eines Sinns. [...] So gesehen erfüllen Redundanz und Unendlichkeit nicht länger die negative Funktion der Destabilisierung des Sinns, der Zerstörung oder Lossagung von grammatischen Beziehungen. Im Gegenteil, die Wiederholungen sind unabdingbar für den Übergang zu einer Organisation der Wörter, die selbst bereits neue Informationen ausbildet.)

²²⁹ Hansen-Löve (2001), S. 181.

²³⁰ Groys und Hansen-Löve (2005), S. 635.

²³¹ Wilfried Potthoff: *Demontage des Menschlichen in der Kurzprosa von Daniil Charms. Am Beispiel von «Случай»*. In: Horst-Jürgen Gerigk (Hg.): *Literarische Avantgarde. Festschrift für Rudolf Neuhäuser*. Heidelberg: Mattes, 2001, S. 141.

Kategorien bei nahezu keinem Text gelingt. Vor allem die *Zwischenfälle* als zyklische Aneinanderreihung von Kurzprosatexten können nicht pauschal einer klaren Ordnungsstruktur zugerechnet werden, da – ähnlich wie bei Bernhards Kurztexten – die Verfahren einerseits konvergieren und andererseits divergieren. Ein weiterer Text aus dem Zyklus mit dem Titel *Verluste* greift einige Motive aus dem zuvor Besprochenen auf und rückt eine Reihe überflüssiger Details wie etwa die Beschreibung eines unspektakulären Einkaufs ins Zentrum der Handlung. Die pointierte Wendung, die eigentlich einem Anti-Witz bzw. einer Anti-Pointe gleichkommt, erfolgt abermals am Ende der Geschichte, nachdem Schlafstörungen und Träume den Protagonisten zum Verzweifeln bringen: „Wutentbrannt kam Andrej Andrejewitsch nach Hause und legte sich sofort schlafen, konnte aber lange nicht einschlafen. Als er dann eingeschlafen war, träumte er, er hätte seine Zahnbürste verloren und putzte sich die Zähne mit einem Kerzenhalter.“²³² Die Kombination heterogener Welten bzw. der plötzliche Einbruch des Wahnsinns markiert einen chaotischen Zustand, indem ‚Wahrscheinliches und Unwahrscheinliches‘²³³ eine Einheit bilden und somit auf das „graue Chaos“²³⁴ der Zeit verweisen.

4.2.1.3. Grotteske bei Bernhard und Charms im Vergleich

Das Grotteske als Sammelbegriff für die wirksamen literarischen Strategien in einem Text ist für die Verknüpfung der Verfahren verantwortlich, welche die Variationsbreite bzw. das Oszillieren zwischen Tradition und Innovation garantiert. Ein Kurzprosatext Bernhards, dessen zeitliche Zuordnung bis heute für Unklarheiten sorgt, und daher entweder zur Zeit der *Ereignisse* oder des *Stimmenimitators* entstanden ist²³⁵, weist eine besondere Nähe zu Charms' Fällen *Maschkin hat Koschkin erschlagen* und *Wie zwei sich prügeln* auf, sodass die einzelnen Parallelen und Abweichungen eine nähere Untersuchung notwendig machen. Das Ganze muss in aller Einzelheit und in seiner grotesken Verbindung analysiert werden. Sowohl die semantischen als auch die formalen Kategorien korrespondieren miteinander, sodass die Frage nach der

²³² Charms (1993), S. 37.

²³³ *Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches* als von Bernhard angedachter, aber nicht realisierter Titel des *Stimmenimitators*. Vgl. Typoskript: NLTB W 48/1. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden) Vgl. Anmerkung 116.

²³⁴ Kayser (1957), S. 55.

²³⁵ Der Text wurde im Nachlass den *Ereignissen* zugeordnet, enthält jedoch eine Notiz Bernhards, die noch für Unklarheiten sorgt. Vgl. Anmerkung 239.

‚Korrelation‘ zwischen den ‚literarischen Reihen‘ nach Tynjanov mit Hilfe einer Untersuchung der Kurzprosatexte beantwortet werden kann:

Ist die sogenannte ‚immanente‘ Erforschung des Werks als System außerhalb einer Korrelation zum System Literatur überhaupt möglich? Eine solche isolierte Erforschung des Werks stellt die gleiche Abstraktion dar, wie die einzelner Elemente des Werks. In bezug auf zeitgenössische Werke wird sie auf Schritt und Tritt angewandt und gelingt auch in der Kritik, weil die Korrelation zwischen zeitgenössischem Werk und zeitgenössischer Literatur ein stillschweigend vorausgesetztes Faktum ist.²³⁶

Der Vergleich ermöglicht die Erweiterung des Blicks auf die „Korrelation [des Werks] zum Genre“²³⁷ – wie von Tynjanov eingefordert – und auf die Entwicklung der Einzeltexte inner- oder außerhalb des Zyklus. Bernhards unveröffentlichter Text *Klug und Klüger* darf hier nicht in vollständiger Form abgedruckt werden, einzelne Sequenzen sollen jedoch die Besonderheit der eingesetzten literarischen Verfahren belegen. Der Text beinhaltet eine Reihe von Unwahrscheinlichkeiten, die durch die Verflechtung bestimmter Kategorien eine ständige Steigerung erfahren. Ejchenbaum arbeitet in seinem bereits zitierten Aufsatz mit klar definierten Begrifflichkeiten, die auch hier zur Anwendung gelangen könnten, wie zum Beispiel „anekdotenhafte[s] Ereignis“, „cambours“, „versteckte Absurdität“, „komische Wirkung“, „Kontrast“ zwischen Komik und Melodramatik, „groteske Hyperbolisierung“ und „groteske Phantastik“.²³⁸ In Bernhards Text treffen zwei Professoren namens *Klug und Klüger* aufeinander, wobei Klug seinen Kollegen bittet,

er möge sich von ihm, Klug, seinen Kopf abhacken lassen, zu welchem Zweck er, Klug, eine dafür geeignete Hacke mitgebracht und auch schon schwarze Wildlederhandschuhe angezogen habe. Der Professor Klüger war kein Spassverderber und willigte ein, dass ihm sein Kollege Klug den Kopf abhackt und befolgte augenblicklich die Anordnung Klugs, der Klüger gebeten hatte, einen Schritt zurückzutreten und seinen Kopf auf die Ohrensessellehne zu legen, damit er, Klug, dem Klüger besser den Kopf abhacken könne, er wolle es kurz machen, sagte Klug.²³⁹

Die Forderung Klugs wird augenblicklich befolgt und bevor schlussendlich der Kopf von Klüger gewaltsam abgehackt wird, bittet Klüger ihn, er möge doch seinen Kopf danach wieder an der ursprünglichen Stelle anbringen, „und zwar so ordentlich, dass man gar nicht mehr merke, dass sein Kopf abgehackt war.“ Doch nachdem der Mord

²³⁶ Tynjanov (1927), S. 439ff.

²³⁷ Ebd., S. 441.

²³⁸ Ejchenbaum (1918), S.123ff.

²³⁹ Unveröffentlichter Text, *Ereignisse* (unklare Zuordnung): *Klug und Klüger*. Notiz von Bernhard selbst auf dem Typoskript: „meinen Anfang Jänner 78 Th. B.“. NLTB W 27/5, Blatt 1. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

vollbracht ist, „war ihm naturgemäss klar gewesen, dass er seinem Kollegen Klüger den abgehackten Kopf nicht mehr aufsetzen kann, worüber er sich aber nicht länger den Kopf zerbrochen hatte.“ Die eigentliche Pointe, die wiederum eher einer Anti-Pointe gleichkommt, ereignet sich am Schluss des Textes, wenn Grausamkeit und Anomalie von scheinbaren Nebensächlichkeiten und unerwartetem Verhalten überdeckt werden: „Klug wischte sich mit dem Rockzipfel seines geköpften Kollegen Klüger die blutige Hacke ab und ging in den Hörsaal, um eine Vorlesung über Klüger zu halten.“ Bevor die Strategien des Textes nun im Einzelnen zur Untersuchung gelangen, muss ein Kurzprosatext von Charms vollständig angeführt werden, um die Korrespondenzen und Differenzen zwischen den formalen und semantischen Ebenen in Bezug auf das Groteske nachvollziehbar darzustellen:

Maschkin hat Koschkin erschlagen

Genosse Koschkin tanzt um den Genossen Maschkin herum.

Genosse Maschkin beobachtet den Genossen Koschkin.

Genosse Koschkin fuchtelte beleidigend mit den Armen und verrenkt widerwärtig die Beine.

Genosse Maschkin runzelt ärgerlich die Stirn.

Genosse Koschkin streckt den Bauch raus und stampft mit dem rechten Fuß.

Genosse Maschkin schreit auf und stürzt sich auf den Genossen Koschkin.

Genosse Koschkin springt los, um wegzulaufen, stolpert aber und wird von Genossen Maschkin eingeholt.

Genosse Maschkin holt mit der Faust aus und gibt dem Genossen Koschkin eins ins Genick.

Genosse Koschkin schreit auf und fällt auf alle viere.

Genosse Maschkin tritt dem Genossen Koschkin in den Bauch und schlägt ihm noch einmal die Faust ins Genick.

Genosse Koschkin streckt sich am Boden aus und stirbt.

Maschkin hat Koschkin erschlagen.²⁴⁰

Beim Lesen der beiden Texte ergeben sich keineswegs Verständnisschwierigkeiten, eine Vielzahl von Diskrepanzen und Kuriositäten führen die Lesererwartungen jedoch ad absurdum. Die lautliche Komponente scheint eine besondere Stellung im Aufbau der Kurzprosa einzunehmen, wenn Namen wie Klug und Klüger bzw. Maschkin und Koschkin das Figureninventar bestimmen und ihre Verwendung als Spiel mit der Sprache entlarvt wird. Sowohl in der russischen als auch in der deutschen Sprache erfolgt die Abänderung des Namens durch den Wechsel des Morphems, und zwar im ersten Fall durch Hinzufügen der Suffixendung der zweiten Steigerungsform und im zweiten Fall durch den Austausch der Anfangssilbe. Daraus resultiert die groteske Komik, da beim Aussprechen der Namen die bewusst analoge Konstruktion erkenn-

²⁴⁰ Charms (1993), S. 48.

bar wird und deren Repetition einer Endlosschleife gleich kontinuierlich fortschreitet. Die Redundanz und Variation auffälliger Namenskonstruktionen lässt die Schockwirkung, die im Verlauf der Handlung wurzelt, verflachen, sodass Grauen und Witz ein gemeinsames Ganzes bilden. König entdeckt in dieser dualistischen Verknüpfung jene groteske Konzeption, die das Divergierende fusioniert:

Erscheint aber die Möglichkeit zur Versöhnung verspielt, so wird das Lachen zunehmend aggressiver, bitterer und höhnischer. Besonders im Grotesken wird neben das Lachen das Grauen gestellt, indem es eine untrennbare Beziehung mit der Sinnlosigkeit eingeht, diese gesellschaftskritisch plakatiert, um den Schein der moralischen Forderungen völlig zu entlarven und die anarchistische Lust an der Zerstörung des Überkommenen auszuleben.²⁴¹

Der ‚Schwarze Humor‘, der die ausgewählten Kurzprosatexte vorwiegend bestimmt, ist Teil des grotesken Verfahrens, da das *Ereignis* und der *Fall* eine verzerrte bzw. verfremdete Welt entwerfen, deren zugespitzte bis pointierte Darstellung auf einer Tragikomik beruht. Nach Medarić-Kovačić²⁴² bildet der ‚Schwarze Humor‘, welcher vor allem bei den ‚Oberiuty‘ nachweisbar ist, die Grundlage der Verfremdung, aber auch auf Bernhards „Komik der Grausamkeit“ als „absurde Komik“²⁴³, die als ‚Schwarzer Humor‘ von der Forschung sehr früh in seinen Texten konstatiert wurde, lässt sich diese These des Verfremdungseffektes anwenden. Der ‚Schwarze Humor‘ wird als notwendige ästhetische Kategorie der grotesken und absurden Poetik bestimmt, um die Alogik der Welt und die Grausamkeit der unverständlichen Erlebnisse inhaltlich und formal ausdrücken zu können, die in ihrer gewohnmonotonen Schilderung kein äquivalentes Schockerlebnis erzielen:

Eine Definition der Erscheinungsformen des schwarzen Humors erschweren zweifellos auch die Verschiedenheit der literarischen Genres, in denen er auftritt, und die weltanschauliche Besonderheit der Schriftsteller, bei denen er erscheint. Dennoch sind schwarzhumorige Effekte meist das Ergebnis einer Groteske, die auf einem absurden Erleben der Welt beruht. [...] Natürlich erscheint dieser Typus des Komischen in einigen Stilformationen häufiger als in anderen, weil er sich besser in die Funktionen der Literatur in einem bestimmten Zeitabschnitt einfügt. Da aber gerade die Literatur des 20. Jahrhunderts das absurde Erlebnis der Welt zu ihrem Thema gemacht hat, ist

²⁴¹ Josef König: »Nichts als ein Totenmaskenball«. *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intention im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt a. Main u.a.: Lang, 1983, S. 196. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1; Deutsche Sprache und Literatur; 682)

²⁴² Magdalena Medarić-Kovačić: *Schwarzer Humor*. In: Aleksandar Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz: Droschl, 1989, S. 457.

²⁴³ Vgl. Kai Luehrs-Kaiser: *Komik der Grausamkeit. Heimito von Doderer und Thomas Bernhard*. In: Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 75.

schwarzer Humor ein Begriff, den man in erster Linie mit dem 20. Jahrhundert verbinden sollte.²⁴⁴

Die endlose Aneinanderreihung von Details, die Ähnliches bezeichnen, führt ins Nichts bzw. in eine alogische Welt, die weder die Ursachen des Konflikts bzw. Mordens, noch eine nachvollziehbare Lösung am Ende bereithält. Die scheinbar harmlose Geschichte kippt in eine grausame Wirklichkeit und die wirksamen Strategien auf formaler Ebene treten zugunsten der semantischen in den Hintergrund. Das *sujetarme*²⁴⁵ Ereignis gewinnt durch die „Zerstörung ästhetischer Klischées“²⁴⁶ an Bedeutung, die nach Lotman die strukturelle Ebene des Textes betrifft und damit eine besondere Form der Realitätsdarstellung ermöglicht. In diesem Sinne widerstrebt die groteske Struktur der gewohnten Ordnung und schwankt gleichzeitig zwischen mehreren Tendenzen, wobei oftmals ein System über das andere dominiert. Heidsieck analysiert dieses Phänomen am Beispiel des grotesken Lachens: „Das Lachen, das sich aus der logischen Struktur des Grotesken ergibt [,] befreit nicht, [... sondern] bleibt im Halse stecken, da es sich der restlosen Perversion menschlicher Freiheit gegenüber sieht.“²⁴⁷ Die Brutalität auf der einen und der bissige Humor auf der anderen Seite generieren den absurden Effekt, der die Wissenschaft dazu veranlasst, ständig nach absurden Elementen zu suchen und die Fülle an inhomogenen Kategorien völlig auszublenden. Ebenfalls als problematisch erweist sich die Beschreibung der Diskrepanz zwischen semantischer und formaler Ebene die Groteske betreffend, da beide Ebenen unterschiedlich aufgebaut sind, einander allerdings bedingen. Die formale Struktur ist für die Entstehung inhaltlicher Ausprägungen verantwortlich, umgekehrt aber führt der Verlauf des Geschehens unwillkürlich zur Verkettung bestimmter Kategorien, die diverse Funktionen erfüllen:

Das Groteske, als eine aus dem Grenzbereich zwischen Fancy und Fantasy entspringende Form literarischer Gestaltung, wäre also gekennzeichnet durch die Elemente der Kombination, der Neuheit, der Unerwartetheit und der Disproportion. Es ließe sich demnach definieren als ein durch überraschende Kombination disproportionierter Elemente zustande kommendes scheinbar Neues.²⁴⁸

²⁴⁴ Medarić-Kovačić (1989), S. 464.

²⁴⁵ Lotman denkt in Polaritäten: *Sujetlose* und *sujethafte* Texte. Diese eindeutige Zuweisung gelingt bei diesen Texten kaum. Ejchenbaum hingegen spricht von *sujetarmen* Texten.

²⁴⁶ Lotman (1993), S. 415.

²⁴⁷ Heidsieck (1971), S. 17.

²⁴⁸ Bernd Günter: *Das Groteske und seine Gestaltung in den Erzählungen Edgar Allan Poes*. Freiburg i. Br.: Dissertation, 1974, S. 122.

Dieses Neue betrifft das Gesamtsystem der Groteske und verzerrt somit die gewohnte Struktur und den normalen Handlungsverlauf: „Geglaubter Wahnsinn erweist sich als Normalität; eingebildete Normalität entpuppt sich als Wahnsinn.“²⁴⁹ Das Absolute lässt sich in seiner logisch-einfachen Form nicht darstellen, sondern ist nur durch den Einbruch einer entgegengesetzten Welt, die durch den Traum oder die Mystik des Todes realisiert wird, erkennbar. Die Abbildung des Wirklichen erfolgt unter anderen Voraussetzungen, wie es Wittgenstein in seinem *Tractatus* formuliert: „Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist.“²⁵⁰ Aus dieser Erklärung ist die Zusammensetzung der Texte ablesbar, da das Unaussprechliche bzw. Nichtartikulierbare dazu verdammt ist verschwiegen zu werden, und lediglich in einer anderen zu etablierenden inhaltlichen Form darstellbar wird, was in Wittgensteins Postulat gipfelt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“²⁵¹ Die Träume stehen in einem engen Zusammenhang mit der ‚phantastischen Groteske‘ nach Kayser und Ejchenbaum, da die „Verfremdung vertrauter Formen“²⁵² und das „Spiel mit der Realität“²⁵³ auf die Spitze getrieben werden und in eine phantastisch-mystische Welt kippen. In den Kurzprosastexten lassen sich die Traumsequenzen auf keinen einfachen Nenner bringen, sondern bieten eine Menge mystischer Assoziationsmöglichkeiten, die unterschiedliche strukturelle und semantische Ebenen freilegen:

Der Traum steht dem Grotesken sehr nahe, weil auch er sich der Technik der Montage auseinanderstrebender Elemente bedient. Die Welt des Traums ist lächerlich und monströs zugleich, weil in ihr alogisch heterogene Dinge in fremdartiger und verblüffender Weise verknüpft werden.²⁵⁴

Das Wesentliche kann nicht auf „gewöhnlichem“ Wege beschrieben werden und findet somit oftmals keine äquivalente Ausdrucksform im Text, sodass einige Geschichten bei Charms wie im weiter oben angeführten Beispiel mit dem Satz: „Das ist eigentlich alles/Вот, собственно, и всё“ oder mit Bemerkungen wie „Wir sollten lieber nicht mehr von ihm sprechen/Уж лучше мы о нём не будем больше говорить“ en-

²⁴⁹ Günter (1974), S. 168.

²⁵⁰ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1963, S. 110.

²⁵¹ Ebd., S. 111.

²⁵² Kayser (1957), S. 132.

²⁵³ Ejchenbaum (1918), S. 159.

²⁵⁴ Hans Günther: *Das Groteske bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Sagner, 1968, S. 24f. (Slavistische Beiträge; 34)

den.²⁵⁵ Bernhard verwendet für das Wesentliche, über das häufig nicht gesprochen werden kann, die Metapher des Schweigens und des Todes, sodass letzten Endes absolute Stille in die gesetzlose, vom Zufall beherrschte Welt einkehrt, wie beispielsweise im unveröffentlichten Text *Der Zeitungsverkäufer*:

Aus der Idee, früh sterben zu müssen, wird eines Tages die Gewissheit und aus der Gewissheit der Vorgang selbst. An einem Märzsonntag, nachts, nachdem sie beide ihre Sonntagsgewänder über die Sessellehne gelegt haben und eingeschlafen sind, platzt das Dampfheizungsrohr und übergießt sie mit siedendem Wasser. Da sie augenblicklich tot sind, können sie selbst nichts zu ihrem Vorfall berichten.²⁵⁶

Mit diesen Schlusspointen wird die gewöhnliche Schilderung von *Ereignissen* und *Fällen*, wie es in Zeitschriften und anderen normativen bzw. gattungsspezifischen Schreibmustern notwendig ist, ad absurdum geführt oder zumindest kritisch hinterfragt. Der Text *Ein Toter* von Bernhard markiert diese ironische Brechung mit bisherigen Verfahren, wodurch die besondere groteske Wirkung entsteht, da sich am Ende herausstellt, dass der im Titel erwähnte Tote quicklebendig im Sarg einer Aufbewahrungshalle verharren muss und als er den Ausbruch wagt, von den Aufsehern mit einem Leuchter erschlagen wird: „Dann legen sie ihn in den Sarg zurück und entfernen jeden Hinweis auf das Ereignis.“²⁵⁷ Damit tritt das Erwartete letzten Endes ein, allerdings in verspäteter und verfremdeter Weise, sodass der Vorfall in seiner Umkehrung das Tragische mit dem lächerlichen Moment verzahnt und die übliche Schlusspointe parodiert: „Natürlich berichten sie niemals von dem Vorfall. Sie hätten dann schon oft solche Vorfälle berichten müssen.“ Einzelne Strategien, die zur Ausbildung des grotesken Verfahrens notwendig sind, wie das Schweigen bzw. die Sprachkritik, das Verschwinden und der Zufall werden in einem späteren Kapitel näher beleuchtet, wobei die Verbindung zum Absurden und Grotesken aufgrund der abgesonderten Analyse nicht verdeckt werden soll.

²⁵⁵ Die *Fälle* von Charms enden meist mit diesen oder ähnlichen Phrasen: Siehe z.B. Charms (1993), S. 25, 42.

²⁵⁶ Unveröffentlichter Text aus dem Kurzprosaband *Ereignisse*. NLTB W 27/3 (SL 6. 1/10), Blatt 7. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

²⁵⁷ Unveröffentlichter Text *Ein Toter*. *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/6), Blatt 16. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

4.2.2. Wirkung absurder Effekte

Dieses Kapitel enthält keine Zusammenstellung der bisherigen Forschungsbeiträge zum Thema Absurdität in der Literatur, um diese Ergebnisse dann auf die ausgewählten Kurzprosatexte Bernhards und Charms' zu übertragen, sondern setzt sich das Ziel, die besonderen absurden Effekte zu beschreiben, die sich aufgrund der ‚Verkettung von Verfahren‘²⁵⁸ innerhalb der Texte ergeben. Nicht jeder Text fällt unter die vordefinierte Kategorie des ‚Absurden‘ hinein, abgesehen davon, dass bestimmte Begrifflichkeiten in einem Traditionszusammenhang stehen und homogene Kunstwerke voraussetzen (vgl. „Absurdes Theater“). Die Kurzprosa als experimentelles Genre erfüllt diese Anforderungen nicht, da sie „immer wieder neu über jeweils konventionalisierte Gattungs- und Schreibmuster hinausführt“²⁵⁹ und eine eindeutige Zuordnung unmöglich macht. Donat bestätigt in seinem Aufsatz *Auslotung von Grenzen* die Notwendigkeit einer „grundsätzliche[n] Neuorientierung“²⁶⁰ bei der Erforschung des Absurden. Zwei Aspekte sollen in dieser Arbeit zur Untersuchung der Kleinen Gattung besonders hervorgehoben werden, da diese die These der Verkettung literarischer Verfahren und die Verbindung differenter Elemente, die zu einem inhomogenen Ganzen verschmelzen, bestätigt. Die „Neuorientierung“ betrifft in diesem Fall jene Gesichtspunkte:

- der Materialbereich wird beträchtlich erweitert, nicht zuletzt um so wichtige Gebiete wie: die viktorianische Nonsense-Literatur (z.B. Edward Lear, Lewis Carroll), die deutsche Unsinnspoese (z.B. Christian Morgenstern mit seinen 1905 erschienenen ‚Gallenliedern‘) und die slavische Absurde (z.B. der russische Avantgardeautor Daniil Charms oder der polnische Gegenwartssatiriker Slawomir Mrozek);
- im Zusammenhang damit wird die Frage des Verhältnisses von Literarischer Absurde zu anderen Schreibweisen wie Schwarzem Humor, Groteske u.a.m. neu aufgeworfen;²⁶¹

In der Beschreibung absurder Kategorien stehen inhaltliche gegenüber strukturellen Aspekten im Vordergrund. Die ständige Bezugnahme wissenschaftlicher Arbeiten auf Camus und Esslin bestimmt die Forschung dahingehend, dass Themen wie Tod und

²⁵⁸ *Verkettung von Verfahren* als Merkmal literarischer Texte bei Eichenbaum (1918), S. 147. Vgl. Anmerkung 11.

²⁵⁹ Göttsche (2006), S. 19.

²⁶⁰ Sebastian Donat: *Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde*. In: Ursula Peters u.a. (Hg.): *Poetica*. Bd. 38. Heft 3-4. München: Fink, 2006, S. 262.

²⁶¹ Ebd., S. 262.

Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz in der westlichen Literaturlandschaft die Charakterisierung absurder Stoffe dominieren:

Stellen wir aber sogleich klar, daß der Begriff des Absurden in der russischen Avantgarde so wenig existiert wie in der Nachkriegszeit, der man in erster Linie E. Ionesco, S. Beckett und A. Adamov zuordnet. In Wirklichkeit wurde dieser Ausdruck von den Kritikern geprägt, doch abgesehen davon, daß er die Verwandtschaft mit Camus betont, ist er nicht treffender als *Le théâtre de dérision* (Titel des Buches von E. Jacquot).²⁶²

Die Folge ist, dass einerseits die Themenvielfalt bzw. -variation auf der semantischen Ebene zugunsten der Verkettung formaler Verfahren und andererseits komparatistische Arbeit über die Nationalliteratur bzw. eines bestimmten Œuvres hinaus vernachlässigt wird. Die Bestimmung des Absurden erfolgt bei Camus in ständigem Bezug auf das reale Leben, wenn die „Entfremdung des Menschen“²⁶³ auf allen Ebenen zum Ausdruck gelangt. Der Spannungszustand, der die ausgewählten Kurzprosatexte bestimmt, darf nicht auf die Variation inhaltlicher Motive reduziert werden, da das „Spiel paralleler Kontraste“²⁶⁴ nicht nur für Kafkas Werk repräsentativ ist, sondern der Verbindung formaler Strategien entspringt. Verknüpfungen betreffen somit nicht nur die Struktur literarischer Texte, sondern treten bereits in theoretischen Abhandlungen zu Themen wie Grotteske und Absurdität auf. Kayser verwendet in seiner Arbeit zur Gestaltung der Grotteske die Begriffe teilweise synonym bzw. beschreibt abweichende Phänomene in der Literatur mit Hilfe differenter Strategien, die nach wissenschaftlicher Definition Unterschiedliches bezeichnen, wenn die „entfremdete Welt“²⁶⁵ einerseits als Folge grotesker Stilmittel enthüllt, gleichzeitig aber auf deren absurde Wirkung verwiesen wird. Kaum eine wissenschaftliche Untersuchung zum Thema Grotteske oder Absurdität in der Literatur beschäftigt sich nicht gleichzeitig mit der Abgrenzung der einen von der jeweils anderen Kategorie. Daraus resultiert die Annahme, dass beide Verfahren in der Regel miteinander verknüpft sind und daher das Streben nach Eindeutigkeit oftmals misslingen muss, sodass die verschiedenen Ansätze, die miteinander konkurrieren, dazu gezwungen sind, die Parallelen bzw. Verbindungen gegenüber den Differenzen hervorzuheben. Heidsieck geht sogar so weit,

²⁶² Jean-Philippe Jaccard: *Theater des Absurden/reales Theater. (Daniil Charms)*. In: Alexander Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz: Droschl 1989, S. 467f.

²⁶³ Dieter Hoffmann: *Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard*. Tübingen, Basel: Francke, 2006, S. 7f.

²⁶⁴ Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009¹¹, S. 168.

²⁶⁵ Kayser (1957), S. 198.

das gleichzeitige Vorhandensein beider Strategien völlig auszuschließen und das Absurde vom Grotesken durch Momente der inhaltlichen und formalen ‚Deformation‘ abzugrenzen:

Wenn nun auch längst nicht alles, was heute in der Kunst unterschiedslos unter dem Namen ‚absurd‘ läuft, so wenig Darstellung der Wirklichkeit als vielmehr deren Zerschlagung in disparate, von der Form aufgesaugte Elemente ist wie der Surrealismus, so mögen gerade die geschichtlich neue Gestalt des Grotesken und deren Begriff lehren, wie eine Deformationstendenz in der gegenwärtigen Kunst und Literatur aus bestimmtem Inhalt sich herleitet. [...] Und die neue Gestalt des Grotesken, wie sie in der Moderne immer stärker hervortritt, ist nun vollends so beschaffen, daß sie das Absurde ausschließt.²⁶⁶

Dieser absoluten Verdrängung absurder Elemente muss widersprochen werden, was nicht zuletzt durch die Untersuchung der Kurzprosa belegt werden soll. Auf die Verknüpfung diverser heterogener Strategien, die durch eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten ähnlicher Motive repräsentiert wird, verweist auch Göttsche in seiner Untersuchung zur Kleinen Gattung der Moderne, wo Dekonstruktionsprinzipien zum Hauptkriterium der Analyse Kleiner Prosa bestimmt werden und er Eichs Kurzprosa daher folgendermaßen typisiert:

Elemente kafkaesker Traumlogik, dadaistischer Spielfreude und surrealistischer Verfahren eigenständig kombinierend, entwickelt er einen prägnanten Stil Kleiner Prosa, der einmal mehr tradierte Gattungen hinter sich lässt, um in grotesker, anarchischer und höchst komischer Form gegen die ausgestellten Muster herrschenden Denkens und Sprechens die Freiheit der Phantasie zu behaupten – bis hin zum Kalauer und zum Nonsens.²⁶⁷

Begriffe wie ‚Dekonstruktion‘ und ‚Deformation‘ bieten somit keine ausreichende Klassifizierungs- und Abgrenzungsmöglichkeit, sodass damit lediglich der Mischcharakter der wirksamen Strategien, zumindest die Effekte oder Wirkungen betreffend, bezeichnet wird. Die Konzentration auf die „Absurditätseffekt[e]“²⁶⁸, wie es Foster in ihrem Aufsatz vorzeigt, könnte weitaus aufschlussreicher für die Beschreibung absurder ‚Stilformationen‘²⁶⁹ sein. Foster charakterisiert das groteske Verfahren als eine „Gestaltung des Nichtabsoluten“, da es eine Summe an Strategien umfasst, die über bisherige Definitionsversuche hinausweisen. Die ständige Bezugnahme auf

²⁶⁶ Heidsieck (1971), S. 13.

²⁶⁷ Göttsche (2006), S. 97f.

²⁶⁸ Foster: *Gestaltung des Nichtabsoluten*, S. 203. Vgl. Anmerkung 202: Foster (1980), S. 122.

²⁶⁹ Dieser Begriff stammt von Aleksandar Flaker. Vgl. Anmerkung 73: Aleksandar Flaker (1976), S. 11-48.

Gogol's Texte in den wissenschaftlichen Beiträgen zur Untersuchung der Verkettung absurder und grotesker Elemente ist nicht zufällig, da einerseits eine klare Traditionsbezug zu späteren literarischen Werken zu erkennen ist und andererseits auch hier die Möglichkeit besteht, dass Gogol's stilistische Innovation auf Charms' und Bernhards Kurzprosa gewirkt hat.²⁷⁰ Bevor die betreffenden Kurzprosatexte zunächst isoliert voneinander auf absurde Elemente untersucht werden, um danach den Vergleich durch Beschreibung verbindender und auseinanderstrebender Strategien nachvollziehbar anzustellen, müssen einige wichtige Effekte im Vorhinein erörtert werden. Bereits die zyklische Zusammensetzung Kleiner Prosa bewirkt die absurde Wirklichkeitskonstruktion, die durch reale Ereignisse durchbrochen wird. Jurgenson stellt in seinem Aufsatz zur Verkettung realer und phantastischer Räume im Werk Gogol's drei wesentliche Parameter für die Verankerung des Realen in einem literarischen Text vor: „la continuité“, „le monde [...] complet“ und „l'effet ‚déterminé‘“.²⁷¹ Gogol's Texte scheinen diese Voraussetzungen auf den ersten Blick zu erfüllen, doch aufgrund der seriellen Aneinanderreihung der Ereignisse – Jurgenson verwendet dazu den Begriff „série“²⁷² – bricht der Autor mit dem gesetzmäßigen Handlungsablauf und schafft damit unendliche Variationsmöglichkeiten, welche die Struktur der *Petersburger Novellen* auszeichnen. Die Zerstückelung bzw. Fragmentierung der Welt ermöglicht nach Jurgenson einerseits die Darstellung des Realen und andererseits den Einbruch des Unwirklichen, Phantastischen und Merkwürdigen:

Qu'on ne s'y trompe pas: cette fragmentation et cette reconstruction du monde sous forme d'inventaire de différents genres, types et espèces présents dans la réalité précèdent bien de l'intention de créer du fantastique, ainsi à valeur de métatexte de *La Perspective Nevski*.²⁷³

²⁷⁰ In Bernhards Bibliothek in Obernathal finden sich einige Werke von Gogol': *Petersburger Novellen* und *Das Bildnis*. Außerdem erklären Bernhard und Charms Gogol' zu einem der bedeutendsten russischen Schriftsteller: Bernhard in einigen seiner Werke (wie z.B. mehrmals in *Holzfällen*, *Schwarzach St. Veit*, zweimal in *Alte Meister* und einmal in *Heldenplatz*) und Charms mehrmals in seinem Tagebuch: Daniil Charms: *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik 2*. Hg. v. Jean-Philippe Jaccard. Sankt Petersburg: Akademičeskij Proekt, 2002, S. 61, 191, 196. (Nicht alle Stellen werden hier zitiert)

²⁷¹ Luba Jurgenson: *Le fantastique et le «réel»*. Dans *les Nouvelles Pétersbourgeoises de Gogol*. In: Bernard Banoun et Delphine Bechtel (Hg.): *Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes*. Paris: Centre Interdisciplinaires de Recherches Centre-Européennes (CIRCE), 2002, S. 55.

²⁷² Ebd., S. 56.

²⁷³ Ebd., S. 56.

Der bereits angesprochene Kippeffekt resultiert aus der Vermengung widersprüchlicher Phänomene, die bei Jurgensen wiederum mit Begriffen wie Phantastik, Groteske und Absurdität bezeichnet werden: „Le fantastique s’appuie sur le grotesque et l’absurde.“²⁷⁴ Die serielle Abfolge von *Ereignissen*, die miteinander ein uneinheitliches Ganzes ergeben, sind durch den realen Bezug und die phantastisch-absurde Wirkung miteinander verzahnt, da die einzelnen Elemente unaufhaltsam miteinander korrespondieren, denn „la catégorie du fantastique y est souvent étroitement liée à celle de l’absurde“²⁷⁵. Redundanz und Variation evozieren absurde Effekte, auch wenn Textstrategien wie Wiederholung, Sprachspiel und Übertreibung erst in Kombination als Dekonstruktionsmechanismen manifest werden:

Die absurde Serialität zielt also darauf ab, durch Wiederholung nicht neue Paradigmata aufzubauen, sondern vorhandene Sprachspiele zu dekonstruieren, d.h. einerseits abzubauen, andererseits aus ihnen durch schrittweise Variationen und Manipulationen eine absurde Diskurs-Pluralität aufzubauen.²⁷⁶

Die ständige Wiederholung des Gleichen bzw. die minimale Änderung der Motive in den *Ereignissen* und den *Fällen* lässt die beschriebene Welt absurd erscheinen. Charms’ theoretische Schrift *Über den Kreis* erklärt jenes schwer fassbare Phänomen in der Literatur, das etwas Unendliches bezeichnet und deshalb lediglich in der Darstellung des Kreises seine Entsprechung erlangt. Nur durch die Konstruktion des Unendlichen lässt sich die Wirklichkeit uneingeschränkt bzw. paradoxerweise unverfremdet darstellen, wie es Charms in seiner Abhandlung unter Punkt 7 – einem Traktat ähnlich – deutlich formuliert:

7. Eine Gerade ist vollkommen, denn es gibt für sie keinen Grund, weshalb sie nicht nach beiden Seiten unendlich lang sein, weder Anfang noch Ende haben und deshalb unfassbar sein sollte. Tut man ihr jedoch Gewalt an und begrenzt sie zu beiden Seiten, so machen wir sie fassbar, damit zugleich aber unvollkommen. Wenn du das glaubst, denke weiter.²⁷⁷

Hansen-Löve verweist in den Anmerkungen zu dieser Schrift auf die Konsequenzen, die das Kreis-Phänomen für die absurde Darstellung im literarischen Werk mit sich bringt, denn die Erscheinung birgt nicht nur das endlose Moment in sich, sondern

²⁷⁴ Jurgenson (2002), S. 60.

²⁷⁵ Ebd., S. 62.

²⁷⁶ Hansen-Löve (2001), S. 156.

²⁷⁷ Groys und Hansen-Löve (2005), S. 639.

steht als Symbol für den Bereich „Null“, für die „Vollendung“ und das „Nichts“.²⁷⁸ Die Nichtwelt, welche die Texte bestimmt, korrespondiert mit der immerwährenden Modifikation analoger Themen wie Mord und Totschlag, Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz, ungewisses Warten und unaufgeklärte Zufälligkeiten. Am Endpunkt angeht, scheint sich alles aufzulösen und in unbestimmbare Sphären überzugehen, sodass Erwartungen und logische Erklärungsversuche an jenen Stellen des Textes scheitern, an welchen die Verfahrensverkettungen absurde Effekte generieren. Diese Verfahren müssen am jeweiligen Kurzprosatext aufgedeckt werden, um durch die Enthüllung der Korrespondenzen zu anderen Werken die besonderen Merkmale des Genres Kurzprosa zu erfassen. Die angedeuteten Momente in den Zyklen Bernhards und Charms', die nun an den Texten selbst festgemacht werden sollen, lassen eine Traditions- und Innovationslinie erkennen, die lediglich durch komparatistische Arbeit augenfällig wird. Die groteske Struktur lässt sich von der absurden keineswegs isoliert denken, da eine Vielzahl von Verfahren aus beiden Bereichen schöpfen bzw. dem dualistischen Prinzip folgen. Dies wird augenscheinlich, wenn die Wissenschaft mit einem inhomogenen Begriffsapparat arbeitet, zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangt und letzten Endes die Definitionen des Absurden oder Grotesken in Bezug auf ihre Richtigkeit und Eindeutigkeit hinterfragt werden: „Das Groteske und das Absurde scheinen nahe verwandt, wenn nicht identisch. [...] Die von Camus beschriebene Struktur ist auch die des Grotesken. [...] Insofern ist das Groteske ein Medium, mit dessen Hilfe das Absurde dargestellt werden kann.“²⁷⁹

4.2.2.1. Absurde Effekte bei Bernhard

Bernhard greift bereits in seinen frühen Arbeiten, und zwar sowohl veröffentlichte als auch unveröffentlichte Texte betreffend, auf Themen und Verfahren zurück, die der absurden Tradition zuzurechnen sind. Am Tonhof in Maria Saal beispielsweise, einem wichtigen Treffpunkt der damaligen österreichischen Avantgarde, verfasst der Autor einige Libretti und Kurzdramen, welche den Beginn einer absurd-grotesken Ästhetik markieren und die in modifizierter und evolutionierter Form sowohl die inhaltliche als auch formale Struktur des Gesamtwerks prägen. Vor allem in seinen Dramen und seiner Prosa thematisiert Bernhard die Absurditäten des Alltags bzw. die

²⁷⁸ Vgl. Groys und Hansen-Löve (2005), S. 640. (Kommentar von Hansen-Löve)

²⁷⁹ Vgl. Pietzcker (1971), S. 202f.

grotesk-komischen Umstände, welche die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz bezeichnen. Das Wiederholungs- bzw. Variationsprinzip betrifft nicht nur die Kurzprosa, sondern lässt sich auch im übrigen Korpus konstatieren, wo Themen wie Ich- und Weltzerfall, Sinn- und Sprachlosigkeit, Schweigen, Selbstmord, Wahnsinn und Chaos als Fundament der Texte fungieren. Liechti verweist hinsichtlich der beständigen Variation von Motiven in Bernhards Œuvre auf die Übertragung bzw. Projektion des Sujets auf die formale Ebene:

Der Angst verwandt ist die Verzweiflung, welche sich auch häufig als Wut äussert. Dies schlägt sich in Thomas Bernhards Sprachduktus nieder. Seine zuweilen endlosen Satzkonstruktionen, die Wiederholungen, Paradoxa, Uebertreibungen, apodiktischen Behauptungen, Verallgemeinerungen, seine Vorliebe für Superlative und Neologismen – all dies lässt sich auch unter dem Aspekt von Wut und Verzweiflung sehen.²⁸⁰

Diese Korrespondenz auf formaler und inhaltlicher Ebene bzw. die Verknüpfung bestimmter literarischer Verfahren, welche die absurde Wirkung evoziert, soll anhand ausgewählter Texte aus den Kurzprosabänden *Ereignisse* und *Der Stimmenimitator* belegt werden. Die bisherigen wissenschaftlichen Beiträge zu Bernhards absurder Ästhetik beschäftigen sich mit der inhaltlichen Verarbeitung von Stoffen, die diesem vordefinierten Begriff bzw. dieser Tradition zugeordnet werden können. Trotz der eher einseitigen Erforschung des Werks darf auch dieser Aspekt nicht vollständig außer Acht gelassen werden, sondern soll gleichzeitig mit der formalen Analyse die Struktur betreffend zur vollständigen Aufklärung des Phänomens beitragen. Auffällig ist, dass vor allem das Genre Kurzprosa sich aus einer Summe von Strategien zusammensetzt, die lediglich in ihrer Gesamtheit und keineswegs in der isolierten Betrachtung die Merkwürdigkeiten und Widersinnigkeiten offenbaren. Die Besonderheiten im Handlungsverlauf werden mit der Untersuchung des Strukturgebildes verknüpft, sodass wissenschaftliche Beiträge um diese zweite Komponente ergänzt werden. Feng schreibt in seiner Dissertation über die Kürzestprosa, die er als *Kreisel für Erwachsene* bezeichnet, über Bernhards Zyklen:

Jedes der *Ereignisse* ist ein unglückliches, jede Stimme des *Stimmenimitators* ist im Grunde genommen ebenfalls unheilvoll. In den 'Ereignissen' wird jedes Unglück aus

²⁸⁰ Ronald Liechti: «*Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!*» Versuch über Thomas Bernhard. Zürich: Dissertation, 1987, S. 61.

einer Beobachterposition so ausführlich geschildert, daß man oft unweigerlich den Verdacht hat, als schwelgte Bernhard in sadistischen Szenen.²⁸¹

Auch in dieser Analyse der Kurzprosatexte wird das Adjektiv „absurd“²⁸² zur Beschreibung der chaotischen und widersinnigen Strukturen herangezogen, ohne auf die einzelnen Verbindungen der wirksamen Strategien näher einzugehen. Cornwell, ein bedeutender Literaturwissenschaftler, der sich mit der Wirkung absurder Verfahren im europäischen und außereuropäischen Raum beschäftigt, bestätigt in gewisser Weise die These der Verkettung, wenn er zwischen den getrennten Bereichen wie Nonsens, Absurdität, Schwarzem Humor und Phantastik unzählige Affinitäten entdeckt.²⁸³ Er verweist auf die Gleichsetzung des Absurden mit nihilistischem Gedankengut und erklärt den Tod in der Literatur zum tragenden Moment der existenzialistischen Philosophie:

A negative answer, or even uncertainty, would appear to be but a short step from 'nihilism' and, for most commentators, absurdity is to be equated with nihilism. [...] The absurd, then, is born of nihilism, out of existentialism, fuelled by the certainty of death (anxiety, dread, and death being the scourge of the existentialist).²⁸⁴

Die Gesamtheit der „Motivsplitter“, die von Text zu Text zwar variiert, doch innerhalb dieser ‚literarischen Reihen‘²⁸⁵ stark konvergiert, verursacht den absurden Effekt. In Bernhards Kurzprosa lässt sich die Koppelung ‚innerliterarischer Reihen‘ vor allem im unveröffentlichten Korpus der *Ereignisse* feststellen, wo sprechende Tiere, aus der Erde ragende „Kinder- und Greisenköpfe“, lebendige Tote, vermenschlichte Puppen oder marionettenhafte Menschenmassen, plötzliches Verschwinden, paradoxe Phantasiewelten, Träume und motivationsloses Stürzen, Schlagen und Morden die Texte konstituieren.²⁸⁶ Motive wie plötzliches Verschwinden und Traum ermöglichen dem Autor auf einfache Art und Weise, eine phantastische Wirklichkeit aufzubauen, die keine logische Erklärung zulässt und infolgedessen Raum für Absurditäten schafft.

²⁸¹ Guoqing Feng: *Kreisel für Erwachsene. Zur Kürzestprosa in der Gegenwartsliteratur in Österreich: Thomas Bernhard, Elias Canetti und Erich Fried*. Wien: Dissertation, 1992, S. 171.

²⁸² Ebd., S. 153.

²⁸³ Neil Cornwell: *The absurd in literature*. Manchester u.a.: Manchester Univ. Press, 2006, S. 18f.

²⁸⁴ Ebd., S. 4f.

²⁸⁵ Vgl. Reihenbegriff von Jurij Tynjanov. Anmerkung 9.

²⁸⁶ Unveröffentlichter Teil der *Ereignisse* im Nachlass: Vgl. Texte unter NLTB W 27 (SL 1. 16/11, SL 2. 7, SL 6. 1/6, SL 6. 1/7, SL 6. 1/9, SL 6. 1/10, SL 6. 1/11, SL 6. 1/12, , SL 10. 15, SL 10. 16, SL 10. 23, SL 12. 13/6, SL 12. 15/1, SL 12. 27/6, SL 13. 10/12, SL 14. 8/2, SL 14. 8/3/1). (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

Die Protagonisten bewegen sich in einem Nicht-Raum, in einer Zwischenwelt, die räumliche und zeitliche Grenzen überwindet und zwischen Leben und Tod oszilliert.

Die absurdistische Überlistung der Welt sucht den Ausweg aus dem Welt-Gefängnis, dem Welt-Rätsel in jenem ‚Spalt‘, der sich als Defekt – wie eine ‚Laufmasche‘, ein ‚Webfehler‘ – im Text der Welt auftut; es wird die ausgebreitete Argumentation des Lebenstextes nochmals aufgerollt, nun aber gegen alle Vernunft und Sinnhaftigkeit unter der Perspektive der totalen Evidenz, die jeden Teil, jedes Faktum unvermittelt zum Ganzen, zum Ereignis macht, also der Notwendigkeit des Zufalls ausliefert.²⁸⁷

Hansen-Löve spricht in seiner Abhandlung zur Konzeption des Nichts der russischen Avantgarde vom „Niemandland zwischen Professionalität und Dilettantismus, Tief- und Blödsinn“, „Sinn und Unsinn“ oder „Lebens- und Kunstwelt“²⁸⁸. Diese Skizzierung einer aus den Fugen geratenen Welt, deren Bezug zur Realität jedoch nicht vollkommen verleugnet werden kann, verweist gleichzeitig auf die strukturelle Besonderheit der *Ereignisse*. Eine Vielzahl der unveröffentlichten Texte beschreibt einen entgrenzten Raum, der entweder – dem Kreisphänomen Charms‘ ähnlich – das Endlose bzw. Unendliche oder das „durch nichts zerstörbare Leere“²⁸⁹ hervorhebt. Realität und Phantastik scheinen in den meisten Texten derart miteinander verflochten, dass das Kippen von einer Sphäre in die nächste paradoxerweise einer zu erwartenden Zufälligkeit gleichkommt. Die Schilderung des Unwahrscheinlichen erfolgt im selben Ton, in welchem das Wahrscheinliche dargestellt wird, sodass die Verkettung des Heterogenen auf allen Ebenen des Textes funktioniert. Die chaotische Welt ist gleichzeitig Nicht-Welt und Realität, zwischen welchen die Figuren hin und her pendeln und damit für die Entstehung des absurden Effekts verantwortlich sind:

Er war auf dem Weg von einem zum anderen Zimmer in seinem eigenen Haus, das hermetisch von der übrigen Welt abgeschlossen ist und von niemandem betreten werden, noch von jemand eingesehen werden kann und gerieht [sic!] plötzlich in das Innere eines Irrenhauses und zwar in den Trakt der Anstalt, der irrsinnigen kleinen Kindern vorbehalten ist.²⁹⁰

Die Kinder verkörpern dämonische Geschöpfe einer Traumwelt, die weder Luft noch Wasser zum Leben brauchen und sich gegenseitig grundlos verletzen und verstümmeln. Lediglich der Beobachter kann die Grenzen seiner Welt überschreiten und in

²⁸⁷ Hansen-Löve (1994), S. 310.

²⁸⁸ Ebd., S. 311.

²⁸⁹ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6.1/9), Blatt 11. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

²⁹⁰ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6.1/9), Blatt 20. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

andere Sphären eindringen, sodass Raum und Zeit einer neuen Ordnung gehorchen, die der eigenen entgegengesetzt ist, denn „es schien, als hätten sie, jedes für sich, die Erfahrung eines Zeitraumes von Jahrtausenden.“ Lotman spricht hierzu von einer Erweiterung des literarischen Systems, da nichts mehr unmöglich scheint und der Rezipient zur selbstständigen Erschließung des Textes gezwungen ist:

Dabei veranlassen die nicht in einem System vereinbaren benachbarten Einheiten den Leser, eine ergänzende Struktur zu konstruieren, in der diese Unmöglichkeit aufgehoben wird. Der Text korreliert mit beiden Strukturen, und das hat eine Erweiterung seiner semantischen Möglichkeiten zur Folge.²⁹¹

Am Ende löst sich das bizarre *Ereignis* im Nichts auf und versetzt den Beobachter in die reale Alltagswelt zurück, sodass er „mitten in ihm seine eigene Existenz erkannte“, doch plötzlich „war diese Feststellung auch schon Vergangenheit“. Das Nebeneinander verschiedener „Sujetlinien“ garantiert, dass „einspurige Sujets mit mehrspurigen abwechseln“²⁹² und Verfahren perfekt miteinander verflochten sind. Die immerwährende Wiederholung des Gleichen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene ruft das Chaos des Zufälligen und des Endlosen hervor, das den Ablauf der *Ereignisse* und der *Fälle*²⁹³ auszeichnet. Im Zyklus *Ereignisse* ist der Zufall oftmals die bestimmende Kategorie, welche die Wende im Handlungsablauf bzw. den Bruch im endlos wirkenden Ist-Zustand einleitet. Wortwiederholungen, geringfügige Variationen des Wortmaterials und absolute Begriffe verstärken die Wirkung der übertrieben und unwahrscheinlich dargestellten Welt:

Ein herunterstürzender Ast auf einer belebten Strasse tötete einen Menschen unmittelbar vor einem anderen. Der so Erschrockene lief davon und es verging kein Tag, an welchem er nicht einen Mann sah, der vor ihm von einem herunterstürzenden Ast erschlagen wird.²⁹⁴

Der Mann verlässt aufgrund dieser Erlebnisse, die dem Vorgang einer Endlosschleife ähneln, sein Heim, das ihm den Anblick dieses Grauens erspart, jahrelang nicht mehr. Der Ausdruck „herunterstürzender Ast“ wird innerhalb des Kurztextes sechs Mal wiederholt, wobei auch Wendungen wie „immer wieder“ (vom Autor hervorgehoben), „für immer“ und „es verging [...] kein Tag“ die Endlosigkeit des Zustands bele-

²⁹¹ Lotman (1993), S. 399.

²⁹² Ebd., S. 397.

²⁹³ Zu den *Fällen*: Vgl. Hansen-Löve (1994), S. 325f.

²⁹⁴ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/4 (SL 10.23), Blatt 59. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

gen. Letzten Endes zerbricht der Protagonist am fortwährenden Erleben desselben Unglücksfalls und wird wahnsinnig:

Schliesslich wurde er krank und verfiel und sie brachten ihn in ein Irrenhaus, wo er noch heute zu existieren gezwungen ist. Fragt man ihn von Zeit zu Zeit, warum er nicht auf die Strasse geht und nicht einmal in den Garten, mit den anderen hinunter unter die Bäume, so antwortet er: 'Weil ich keinen von einem herunterstürzenden Ast erschlagenen Mann sehen will. Weil ich doch nicht, für immer, verzweifeln will'.

Der Wahnsinn entspricht den gängigen Strategien zum Ausdruck der absoluten Absurdität, da er einerseits den Ausbruch aus einer chaotischen Welt in eine andere markiert bzw. eine Art Entgrenzung darstellt und andererseits wiederum eine Möglichkeit zum Einsatz widersprüchlicher Verfahren liefert. Das *Ereignis* kippt nun nicht in eine Traum- bzw. Phantasiewelt, sondern in einen abgeschlossenen Raum, in welchem der Wahnsinn absolut herrscht. Paradox erscheint dieser Vorgang, wenn beide Sphären, die einander bedingen, das Sinnlose, Kranke und Schaurige verkörpern und demgemäß die Entgrenzung bzw. die menschliche Existenz selbst als zwecklos und widersprüchlich entlarvt wird. Damit erweisen sich Tod, Mord und Wahnsinn nicht als befreiende Momente, sondern eher als Signum für den Leerlauf der menschlichen Ambitionen. Daraus folgt, dass sich der Text lediglich durch eine „entstellte“ bzw. modifizierte Beschreibung der Wirklichkeit annähert, sodass sich eine Summe von Strategien ausbildet, welche diese Absurditäten in adäquater Form wiedergeben können. Um die Untersuchung dieser programmatischen Verfahren ausgewählter Kurzprosatexte wird es im Kapitel zum Vergleich der absurden Effekte zwischen Charms' und Bernhards Kurzprosa gehen und im letzten Abschnitt, in welchem die isolierte Analyse einzelner Motive als Überblicksdarstellung dienen soll.

4.2.2.2. Absurde Effekte bei Charms

Wie Bernhards Kurzprosa sind auch Charms' Texte seriell miteinander verkettet und zu einem Zyklus zusammengefasst. Als wichtige Stütze zur Beschreibung der Charakteristika seiner Kurzprosa gelten die theoretischen Schriften des Autors selbst, die zur Erklärung absurder Effekte beitragen. In dem Aufsatz *Wält* begründet Charms die Zerlegung bzw. Demontage des Ganzen in einzelne Teile, die mit der zyklischen Aneinanderreihung von Augenblicken in den *Fällen* (*Случаи*) oder den *Ereignissen* korrespondiert:

Ich sagte mir, ich sähe die Welt. Aber die ganze Welt war meinem Blick unzugänglich, ich sah nur Teile der Welt. Und alles, was ich sah, nannte ich Teile der Welt. [...] Doch da begriff ich, dass ich die Teile nicht einzeln sehe, sondern alles zugleich. Zuerst dachte ich, das sei das NICHTS. Doch dann begriff ich, dass dies die Welt war, und das, was ich früher gesehen hatte, die NICHT-Welt.²⁹⁵

Der abgebildete Raum ist nie heterogen und absolut zu denken, denn „[e]ine existierende Welt muss uneinheitlich sein und Teile haben“²⁹⁶. In dieser Welt herrschen andere Gesetze, die alle Ebenen und Strukturen des literarischen Textes betreffen, den Bezug zur Realität durch innovative Darstellungskategorien aber in variierte Form realisieren. Die Paradoxien des Alltags sind dem *Fall* bzw. *Zwischenfall* eingeschrieben und bewirken die neue Dynamik im Text, die sich sowohl in der Form als auch in der Semantik niederschlägt. In Charms' Texten herrscht das bereits bei Bernhard diskutierte „Spiel mit der Realität“²⁹⁷ vor, was unmittelbar zum Konsens der Wissenschaft, seine Kurzprosa repräsentiere lediglich das absolut Absurde, geführt hat: „Just as Kharms frustrates the reader's desire for more information, so at times he includes in his stories apparently irrelevant material. Sometimes Kharms plays with the reader's assumptions concerning relevance.“²⁹⁸ Ob jedes wirksame Verfahren uneingeschränkt als ‚absurd‘ bezeichnet werden kann oder bloß das absurde Kunstwerk arrangiert, muss nun an ausgewählten Kurzprosatexten näher diskutiert werden. Der *Fall* unterliegt meist dem Zufall, doch der bereits besprochenen Ästhetik Bernhards in der Kurzprosa ähnlich²⁹⁹, automatisiert sich der Vorgang paradoxerweise zu einer endlosen Aneinanderreihung von Zufälligkeiten. Der Text *Die herausfallenden alten Frauen* beinhaltet die Beschreibung einer Kettenreaktion, die dem Endlosschleifen-Motiv der bisher analysierten Kurzprosatexte entspricht:

Eine alte Frau fiel vor lauter Neugier aus dem Fenster, schlug auf und brach sich das Genick.

Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und schaute zu der Genickbrüchigen hinunter, aber vor lauter Neugier fiel sie auch aus dem Fenster, schlug auf und brach sich das Genick.

Dann fiel die dritte alte Frau aus dem Fenster, dann die vierte, dann die fünfte.

²⁹⁵ Groys und Hansen-Löve (2005), S. 633.

²⁹⁶ Ebd., S. 641.

²⁹⁷ Ejchenbaum (1918), S. 159.

²⁹⁸ Graham Roberts: *The last Soviet avant-garde. OBERIU - fact, fiction, metafiction*. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Pr., 1997, S. 90. (Cambridge studies in Russian literature)

²⁹⁹ Vgl. dazu auch den Text *Höhlenforscher* von Thomas Bernhard. In: *Der Stimmenimitator*. In: Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Erzählungen. Kurzprosa. Werke 14*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003, S. 245.

Als die sechste alte Frau herausgefallen war, hatte ich keine Lust mehr, ihnen zuzusehen, und ging zum Malzewski-Markt, wo, wie man hörte, einem Blinden ein Wollschal geschenkt worden war.³⁰⁰

Bereits der Titel *Die herausfallenden alten Frauen* markiert einen endlosen Vorgang des Fallens, der ewig anhält und kein Ende in Aussicht stellt. Die merkwürdige Reaktion des Beobachters auf den Vorfall, welche die Singularität und Zufälligkeit des Ereigneten ignoriert, überschreitet jegliche Logik und damit auch die Regeln der textuellen Kohärenz. Die wiederholte Aneinanderreihung von Merkwürdigkeiten ermöglicht die Entstehung des Unendlichen und bestätigt die Verknüpfung der Verfahren, die das literarisch Absurde auslösen. Sowohl Anfang als auch Ende der Geschichte sind eliminiert und in einer zyklischen Kreis-Bewegung eingebettet, sodass Unendlichkeit und Unwahrheit konvergieren und als notwendige Einheit begriffen werden: „Das Unwahre ist das Unerreichbare; und es ist einzusehen, daß solches Unendliche das Unwahre ist.“³⁰¹ Auffällig ist, dass sich Hegels Ausführungen großteils mit den theoretischen Aufzeichnungen Charms' decken, da in beiden das Symbol des Kreises und der Linie zur Aufdeckung des Unendlichkeitsmotivs herangezogen werden. Hegel verweist im zweiten Buch seiner Abhandlung *Wissenschaft der Logik* auf die Negationstendenz des Zufälligen bzw. die damit verbundene Sinnwidrigkeit und Erklärungsverweigerung, welche den Kurzprosazyklus insgesamt auszeichnen:

Der Grund nun, der von der Zufälligkeit der Welt hergenommen ist, enthält den Rückgang derselben in das absolute Wesen; denn das Zufällige ist das an sich selbst Grundlose und sich Aufhebende. Das absolute Wesen geht somit in dieser Weise in der Tat aus dem Grundlosen hervor;³⁰²

Das Zufällige zerfällt in zwei Welten und schließt dadurch gleichzeitig das Mögliche und das Unmögliche mit ein, sodass sich die Frage nach der Aufklärung der Ursache gar nicht stellt: „Das Zufällige hat also darum keinen Grund, weil es zufällig ist; und ebenso wohl hat es einen Grund, darum weil es zufällig ist.“³⁰³ Damit konstituiert sich der Sinn des Ganzen aus der Sinnlosigkeit der Einzelteile und die logische Ursache ergibt sich aus der zufälligen Abfolge der Ereignisse. Donat fasst die neue Art des

³⁰⁰ Charms (1993), S. 16.

³⁰¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik I. Erster Teil. Die objektive Logik. Erstes Buch. Werke 5*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1986, S. 164. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 605)

³⁰² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik II. Erster Teil. Die objektive Logik. Zweites Buch. Werke 6*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1986, S. 127. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 606)

³⁰³ Ebd., S. 206.

Schreibens, das heterogene Bereiche miteinander vernetzt, folgendermaßen zusammen: „Den Ausgangspunkt bildet dabei die konsequente Vernunftwidrigkeit bzw. Sinnverweigerung als dominante Aussageform einer gegenüber dem traditionell zugrundegelegten Theater des Absurden ungleich größeren Gruppe von Texten.“³⁰⁴ Zur Aufdeckung der Verfahren, welche den absurden Effekt auf formaler Ebene auslösen, sollen die strukturellen Momente eines anderen Kurzprosatextes detaillierter untersucht werden. Der erste Text aus dem Kurzprosazyklus *Fälle* mit dem Titel *Blaues Heft Nr. 10* ist in wissenschaftlichen Beiträgen meist Ausgangspunkt der Erforschung von Charms' Ästhetik:

Es war einmal ein rothaariger Mann, der hatte keine Augen und keine Ohren. Haare hatte er auch nicht, Rotfuchs wurde er also nur so genannt.

Sprechen konnte er nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht.

Er hatte nicht einmal Arme und Beine. Und er hatte keinen Bauch, und er hatte keinen Rücken, und er hatte kein Rückgrat, und Eingeweide hatte er auch nicht. Er hatte überhaupt nichts! Unbegreiflich daher, von wem die Rede ist.

Wir sollten lieber nicht mehr von ihm sprechen.

7. Januar 1937³⁰⁵

Die Aufzählung von Details in diesem Text, die aus einer Kette von Belanglosigkeiten besteht, gilt als „weiteres fakultatives Merkmal des Absurden als Schreibweise“³⁰⁶, wodurch die beängstigende und unheimliche Wirkung an Intensität einbüßt. Jede Information, die für die Konstitution eines relevanten und nachvollziehbaren Handlungsverlaufs notwendig ist, wird sofort negiert und ad absurdum geführt. Durch die ständige Auflösung bzw. Aufhebung der eigentlich zu formierenden Struktur des Textes zeichnet sich eine Gegenwirklichkeit ab, welche die scheinbare Eintönigkeit dynamisiert und durch das Merkmal der Redundanz zusätzliche Bedeutung erlangt. Negationspartikel und Pronomen, die ebenfalls den Widerspruch bzw. die Gegenrede bezeichnen, durchdringen den Text; beinahe jeder Satz widersetzt sich dem eigentlich zu erwartenden Strukturaufbau. Hegel verweist in seiner Abhandlung auf die Doppelbödigkeit des Widerspruchs bzw. der Negation, da diese kontrastierenden Strategien auch die Gegenseite miteinschließen und somit beide Welten, die positive und die negative, repräsentieren:

Indem das Resultierende, die Negation, bestimmte Negation ist, hat sie einen Inhalt. Sie ist ein neuer Begriff, aber der höhere, reichere Begriff als der vorhergehende; denn

³⁰⁴ Donat (2006), S. 261.

³⁰⁵ Charms (1993), S. 14.

³⁰⁶ Donat (2006), S. 273.

sie ist um dessen Negation oder Entgegengesetztes reicher geworden, enthält ihn also, aber auch mehr als ihn, und ist die Einheit seiner und seines Entgegengesetzten.³⁰⁷

Hegel setzt das „reine Sein“ und das „Nichts“ gleich, sodass „jedes in seinem Gegenteil verschwindet“³⁰⁸. Die Aufhebung des Gegenteils bzw. die Verflechtung der Unstimmigkeiten korrespondiert mit der variablen Darstellung in Charms' Kurzprosa. Schließlich stellen die Paradoxien des Textes den Rezipienten vor ein Rätsel, dessen Lösung vom Autor als Leerstelle markiert wird: „Wir sollten lieber nicht mehr von ihm sprechen.“³⁰⁹ Die Merkwürdigkeiten ergeben sich aus der Anhäufung von Negationen, die zeitweilig durch affirmative Aussagen als Widersinnigkeiten entlarvt werden, doch die Paradoxien, welche in der dualistischen Struktur wurzeln, werden bewusst aufrecht erhalten: „Es war einmal ein rothaariger Mann [...]. Haare hatte er auch nicht [...]. Er hatte überhaupt nichts! Unbegreiflich daher, von wem die Rede ist.“ Der absurde Effekt resultiert aus einer Reihe von Postulatsverletzungen, die damit die Abweichung von gewohnten Ordnungsstrukturen garantieren und schließlich das Neue und Innovative in die Literatur transportieren, das nicht mit den „traditionellen“ Textkonzeptionen des Absurden Theaters gleichgesetzt werden kann. Der Versuch, das Absurde zu kategorisieren und auf jedes literarische Gebilde zu übertragen, das Teile der Kategorie ‚absurd‘ repräsentiert, gelingt nicht immer und verdrängt die Lokalisierung der Differenzqualität. Donats Gliederung in „fakultative“³¹⁰ und obligatorische Merkmale bzw. „Grundmerkmale“³¹¹ der absurden Literatur gewährleistet die notwendige Unterscheidung zwischen den Varianten innerhalb eines Zeitraums, Genres oder Werks, sodass Korrespondenzen und Divergenzen die Evolution absurder Strategien aufdecken. Laut Donat nimmt Charms diese Zwischenstellung ein, da er einerseits das fakultative und andererseits das obligatorische Material im Text verarbeitet. Die angestrebte Herauslösung markanter Strategien aus dem Zyklus *Fälle* zur Charakterisierung der absurden Schreibweise, welche dieser Arbeit zugrunde liegt, unternimmt auch Donat, wenn Merkmale wie „die unangemessene Thematisierung von Details“, „Serialität“, „Redundanz“, „Teilnahmslosigkeit der Figuren“, „Verletzung des Kausalitätsprinzips“, „Irrelevanz des Dargestellten“ und „logische Inkohä-

³⁰⁷ Hegel: *Wissenschaft der Logik I.* (1986), S. 49.

³⁰⁸ Ebd., S. 83.

³⁰⁹ Charms (1993), S. 14.

³¹⁰ Donat (2006), S. 270.

³¹¹ Ebd., S. 267.

renz“³¹² zu Aspekten des absurden Stilprinzips erhoben werden. Die Schwierigkeiten einer eindeutigen Zuordnung werden mit dieser Sammlung von Strategien keineswegs umgangen, sondern ad absurdum geführt, da die „Begegnung mit dem Absurden“ an Stellen passiert, die dem traditionellen Begriff bisher nicht immanent sind. Die unpräzise Kennzeichnung des Absurden bestätigt das Problem der geforderten Homogenität, das der Verknüpfung einer grotesk-absurden Ästhetik aufgrund ihres widersprüchlichen Effekts vollkommen widerspricht. Charms’ schriftstellerische Leistung besteht darin, das Unvereinbare zu vereinen und zwischen Affinität und Abweichung hin und her zu pendeln, sodass wissenschaftliche Beiträge notwendigerweise die Ursachen für diesen Schreibtypus einerseits in den Lebensumständen des Autors und andererseits in literarischen Schemata erkennen wollen, doch der Zyklus und das wissenschaftliche Begriffsinstrumentarium setzen dabei klare Schranken und offenbaren theoretische Unklarheiten:

In seinen Erzählungen und Gedichten begegnet man dem, was man das Absurde und Alogische nennt. Nicht seine Erzählungen sind absurd und alogisch, sondern das Leben, das er in ihnen beschreibt. Die formale Absurdität, das Alogische der Situationen in seinen Texten wie auch der Humor waren Mittel zur Entlarvung des Lebens, Mittel zum Ausdruck der realen Absurdität der automatisierten Existenz, einiger realer Zustände, wie sie jedem Menschen eigen sind.³¹³

4.2.2.3. Absurde Effekte bei Bernhard und Charms im Vergleich

Der absurde Effekt resultiert aus einer Verkettung von Strategien, die im letzten Kapitel in isolierter Form zur Diskussion stehen werden. Hier folgt die Analyse von ausgewählten Kurzprosatexten der beiden Autoren, die einander gegenübergestellt und auf verschiedene Kategorien hin überprüft werden sollen. In diesem Kapitel bietet die These der Verknüpfung von Verfahren die Möglichkeit, die starren Postulate des normativ geprägten Absurditätsbegriffs zu überdenken und – anstatt diesen als absolut zu betrachten – auf die Korrespondenzen zwischen semantischer und formaler Ebene zu achten. Der Vergleich der Texte Bernhards und Charms’ mit jenen Kafkas

³¹² Donat (2006), S.272ff.

³¹³ Daniil Charms: *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*. Hg. v. Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse, 1992, S. 6.

und Becketts³¹⁴ bzw. der ständige Verweis auf Notationen und andere Lektürespuren bei Beckett, Carroll, Poe, und weiteren Autoren³¹⁵, die der absurden Tradition zugerechnet werden, lässt mögliche Parallelen bereits vermuten. Diese Einflüsse können innerhalb der vorliegenden komparatistischen Arbeit nicht weiterverfolgt, sondern lediglich bestimmte Korrespondenzen zur absurden Tradition angedeutet werden. Die Kurzprosa Bernhards und Charms' eröffnet komplexe Räume, die jegliche Gesetzmäßigkeit ins Wanken bringen und oftmals kippen lassen, sodass das Motiv der Entgrenzung auf allen Ebenen des Textes konstituierbar ist. Dieser sogenannte ‚Kippeffekt‘ wird bei Hansen-Löve in Bezug auf den Zyklus *Fälle* näher analysiert, doch seine Ausführungen lassen sich auch problemlos auf Bernhards Kurzprosa übertragen. Die *Fälle* und die *Ereignisse* kippen meist in ein Nichts bzw. in einen Zwischen-Ort und eine Zwischen-Zeit, sodass sie an der „absoluten Null-Stelle“³¹⁶ stagnieren:

Eben diese flottierende Differenz steht im Mittelpunkt der absurden ‚Nihilologie‘: jene Null-Schwelle also, die alle Gegensätze teilt – ‚dieses‘ („éto“) von ‚jenem‘ („to“), ‚da‘ von ‚dort‘ („tut“ – „tam“), ‚Ich‘ vom ‚Nicht-Ich‘ („ja“ – „ne ja“), ‚Ich‘ von der ‚Welt‘ („ja“ – „mir“), ‚etwas‘ vom ‚nichts‘ („nečto“ – „ničto“). Eben diese Differenzen bilden auch die Metabolien, also ‚Kippfiguren‘, wo das Abstrakte, Hohe, Erhabene, Philosophische devaluiert wird zum allzu Konkreten, Menschlichen, Niedrigen, Banalen, zu einer antiidyllischen Poetik des Alltags. Das große Sein („bytie“), das Ontologische, schlägt um ins kleine Dasein („byt“) und seine Überlebens-Sorgen – und umgekehrt.³¹⁷

Der Weg ins ‚Nichts‘ wird in der Kurzprosa unterschiedlich realisiert, doch die Konsequenzen sind dieselben, wenn der Übergang in andere Zeit- und Raumdimensionen mit phantastischen Elementen verknüpft ist. In einem unveröffentlichten Text des

³¹⁴ Vgl. zu Bernhard: Gerald A. Fetz: *Kafka and Bernhard. Reflections on Affinity and Influence*. In: *Modern Austrian Literature* 21 (1988), H. 3/4 [Special Thomas Bernhard Issue], S. 217-241.

Franz Josef Görtz: *Hier spukt natürlich Beckett. Thomas Bernhard und die Kritik*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Thomas Bernhard*, Heft 43, 1974, S. 36-44.

Vgl. zu Charms: Neil Cornwell: *The absurd in literature*. Manchester u.a.: Manchester Univ. Press, 2006.

Neil Cornwell: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials*. New York: St. Martin's Press, 1991.

³¹⁵ In Bernhards Bibliothek in Obernathal finden sich zahlreiche Bücher von Autoren, die der absurden Tradition zugerechnet werden, wie beispielsweise von Beckett, Carroll, Hamsun, Poe und Sterne.

Charms verweist in seinen Tagebüchern mehrmals auf die Lektüre der Texte von wichtigen Autoren wie Carroll, Gogol', Hamsun, Lear, Poe, und Sterne. (Aufstellung von Charms z. B. in: Daniil Charms: *Die Kunst ist ein Schrank* (1992), S. 212f.)

³¹⁶ Hansen-Löve (1994), S. 351.

³¹⁷ Ebd., S. 330f.

Kurzprosabandes *Ereignisse* betritt der Protagonist eine Zwischenwelt, die innerhalb „der Schatten“³¹⁸ liegt und den Gesetzmäßigkeiten der „außerhalb der Schatten stattgefundenen Welt“ entsagt:

Er geht auf einem Steg in ein großes Wasser hinaus. Er erreicht eine Stelle, wo er plötzlich nichts mehr weiß. Gar nichts. Selbst wenn er stehenbleiben würde, könnte er jetzt nichts mehr von nichts unterscheiden. [...] Er versucht zu rufen, aber er bringt keine Stimme hervor. Er versucht zu laufen, aber es gibt keine Entfernungen mehr. Also gibt es auch keine Geschwindigkeiten. Er versucht zu denken, aber ohne die Welt außerhalb der Schatten, die wir eingebüßt haben, ist kein Gedanke, aber auch kein zusammenhängendes oder zusammenhangsloses Denken in Empfindungen möglich.

Die dargestellte Ordnung der Welt ähnelt einem Traum- bzw. einem Phantasiebild, das alle gewohnten Strukturen aufhebt und den Protagonisten vor ein unlösbares Rätsel stellt. Die Verrätselung konstituiert sich im Übertritt bzw. an der Grenze zur Nichtwelt, da erst im Kontrast die Absonderlichkeiten erkennbar werden und die Veränderungen ins Bewusstsein des Protagonisten dringen. Diese Grenzüberschreitung dient als ‚Kippfigur‘, die den Ich- und Weltzerfall einleitet und beim Rezipienten Momente des Schocks hervorruft, welche durch formale Strategien noch verstärkt werden. Sowohl Bernhards als auch Charms´ Kurzprosa unterliegt einer stabilen Negationstendenz, was sich daran zeigt, dass Negationspartikel und -pronomen immerfort in den Texten eingesetzt werden. Klaue verweist in seinem Aufsatz über die *Zeitwahrnehmung und Ich-Dissoziation in Bernhards früher Prosa* auf die Bedeutsamkeit der Repetition, die in den *Ereignissen* kulminiert: „So sehr die Einschätzungen von Thomas Bernhards literarischem Schaffen divergieren, in einem Aspekt besteht Konsens: Wie kaum ein anderes Œuvre der Moderne ist sein Werk geprägt von Redundanzen, Tautologien und Wiederholungen.“³¹⁹ Nicht nur bei Bernhards, auch bei Charms´ Kurzprosa ist sich die Wissenschaft über die Relevanz dieser Strategien einig, die eine paradoxe Struktur evozieren: „Ein anderer Fall von Rekursivität ist die Endlosschleife von Ereignisfolgen bzw. Motiven, deren Ende jeweils der Anfang ihrer eigenen Wiederholung sind.“³²⁰ Diese Endlosschleife geht aus der zwangsläufigen Verbindung formaler und semantischer Strategien hervor und lässt sich somit auf beiden Ebenen lokalisieren. Die folgende Auswahl an Texten demonstriert das Konvergieren weiterer Motive zwischen den Zyklen, die den absurden Effekt auslö-

³¹⁸ Unveröffentlichter Text ohne Titel aus dem Kurzprosaband *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/9), Blatt 55. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³¹⁹ Klaue (2006), S. 248.

³²⁰ Hansen-Löve (1999), S. 134.

sen. In Bernhards unveröffentlichtem *Ereignis* wird jemand dazu angehalten, einen „längeren Abschnitt in einem Buch zu lesen“, doch trotz längeren Bemühens „kann er mit dem darin Vorgetragenen nichts anfangen“³²¹. Ein dubioses Kollektiv, das lediglich mit „sie“ ausgewiesen wird, nötigt den Ausgestoßenen, nachdem er verschiedene Fragen nicht beantworten konnte, eine bestimmte Türnummer aufzusuchen. Das Rätsel erweist sich letzten Endes jedoch als unlösbar, und der Suchende überschreitet seine physischen und psychischen Grenzen soweit, dass er immer wieder ohnmächtig wird und schlussendlich dem Wahnsinn verfällt:

Aber eine Stimme, die sich als menschliche Stimme ausgibt, sagt ihm, dass dieses Haus nur noch vier Stockwerke hat. Also rafft er sich auf und legt mit allerletzter Kraft die Strecke zurück, die ihn zum Sieg führen wird. Als er im hundertneunzehnten Stockwerk alle Türen abgegangen ist, weiss er, dass die Nummer, die sie ihm gesagt haben, gar nicht vorhanden ist. Er hat sie vergessen. Mit unglaublichem Geschick stürzt er sich vom hundertneunzehnten Stockwerk in die Tiefe.

Zur Erarbeitung der Parallelen und Differenzen folgt nun Charms' *Fall* mit dem Titel *Traum*, wobei die Variation an Motiven nicht innerhalb eines Einzeltextes belegt werden kann. Momente des Schlafens und Träumens sind häufig Gegenstand von Bernhards und Charms' Kurzprosa und müssen daher an anderer Stelle näher untersucht werden. Ein Protagonist mit dem Namen Kalugin findet nicht mehr in die reale Welt zurück, sondern steckt zwischen Traum- und Wachzustand fest:

Kalugin schlief ein und träumte, er säße in seinem Gebüsch und ein Milizionär käme an dem Gebüsch vorbei. Kalugin wachte auf, rieb sich den Mund, schlief wieder ein und träumte, er ginge an einem Gebüsch vorbei und in dem Gebüsch säße lauernd ein Milizionär.³²²

Dieser Vorgang wiederholt sich insgesamt fünfmal in der gleichen Reihenfolge: Er schläft, dann träumt er, plötzlich erwacht er aus seinem Traum, schläft danach aber sofort wieder ein. Der Versuch Kalugins, aus diesem Zwischenzustand auszubrechen, misslingt und löst zunehmend die vertraute Ordnung auf. Chaotische Zustände durchkreuzen die Alltagserwartungen und führen zur Unmündigkeit bzw. Ohnmacht des Protagonisten: „Kalugin wälzte sich im Bett und schrie, konnte nun aber nicht mehr aufwachen. Kalugin schlief vier Tage und Nächte, und als er am fünften Tag aufwachte, war er so mager, daß er die Stiefel an die Beine binden mußte, um sie

³²¹ Unveröffentlichter Text ohne Titel aus dem Nachlass: *Ereignisse*, NLTB W 27/4 (SL 10. 16), Blatt 16. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³²² Charms (1993), S. 28.

nicht zu verlieren.“ Der Übertritt in eine neue Welt ist damit vollzogen und stellt ihn vor ungeahnte Schwierigkeiten, da seine Umgebung ihn nicht mehr als zu ihr gehörig anerkennt bzw. sein Aussehen nicht mehr mit der früheren Person in Zusammenhang gebracht wird. Kalugins Wohnung wird geräumt, er selbst als „zu nichts tauglich“ erklärt und somit aus dem wirklichen Leben entfernt: „Kalugin wurde in der Mitte zusammengelegt und weggeworfen wie Müll.“ Die Auslöschung der Person in der Wirklichkeit erfolgt hier durch das Kollektiv, da der Betroffene bereits einer anderen Sphäre angehört und aus der Realität verabschiedet werden muss. Der Kampf um Beständigkeit im Hier und Jetzt wirkt dämonisch bzw. phantastisch, da eine unbekannte Kraft ihr Spiel mit realen Verhältnissen treibt und diese umkehrt. Exakte Zuordnungen und Zuweisungen sind durch die Auflösung der Zeit- und Raumordnungen nicht mehr möglich. Die redundante Struktur, die dem Kausalitätsprinzip abschwört, markiert die Brüche im Text, die aufgrund der ständigen Wiederkehr des Gleichen besondere Akzentuierung erfahren. Der Begriff Annullierung oder Auflösung, der das Genre der Kurzprosa adäquat klassifiziert, korrespondiert in gewisser Weise mit anderen Bezeichnungen wissenschaftlicher Beiträge wie beispielweise ‚Dekonstruktion‘ und ‚Reduktion‘ bei Göttsche³²³, ‚Zerfall‘ und ‚Totalität des Nichts‘³²⁴ bei Hansen-Löve, ‚Dissoziation‘³²⁵ bei Klaue und mit den Begriffen ‚Demontage‘ und ‚Auslöschung‘³²⁶ bei Potthoff. Nicht nur die Ordnungsgrenzen und Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Existenz scheinen sich vollständig aufzulösen, sondern auch die Figuren selbst, wie in den Texten *Der Landmensch* von Bernhard und *Makarov und Petersen Nr.3* von Charms. Der Landmensch irrt als Aussätziger durch die Stadt und „durchläuft mehrere Geschäfte“³²⁷, doch plötzlich erkennt er, dass die Menschen ständig an ihren Vorhaben scheitern und sich die menschliche Existenz insgesamt als sinnlos erweist. Der Text besteht aus einer Aneinanderreihung von Gedanken, deren Flüssigkeit durch die fehlende Punktsetzung und Vernachlässigung des Kausalitätsprinzips unterstützt wird. Das Moment der Flüssigkeit (‚tekučest‘/текучесть‘) deckt sich mit Charms‘ Kurzprosa, die den gewöhnlichen Ablauf sprengt und neue Ordnungsstrukturen hervorbringt: „Das orientierungslose Wasserkontinuum (»te-

³²³ Göttsche (2006), S. 99, 112.

³²⁴ Hansen-Löve (2001), S. 159, 181.

³²⁵ Klaue (2006), S. 248.

³²⁶ Potthoff (2001), S. 141ff., 152.

³²⁷ Unveröffentlichter Text aus dem Kurzprosaband *Ereignisse*. NLTB W 27/4 (SL 10. 23), Blatt 37. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

kučest'«) setzt alle Vorstellungen einer kausal-theatralen Ordnung außer Kraft;³²⁸ Die Teile sind nicht mehr gewaltsam zu einer logischen Einheit verbunden, sondern „verflüssigen“ sich im Lauf der Handlung, sodass die Auflösung starrer Grenzen die Multiplikation an Möglichkeiten³²⁹ garantiert:

On trouve ici une très bonne description de ce processus de dissolution des frontières usuelles que détermine le découpage arbitraire du monde en parties, suivi, dans le cadre d'un nouveau découpage, d'une rencontre enfin véritable entre le mot et l'objet, donc d'un sens enfin véritable.³³⁰

Der Landmensch befindet sich nun in einer vollkommen „verflüssigten“ Welt, deren Abweichung durch eine Serie von Gedankensplittern treffend illustriert wird:

[...] er hat plötzlich keine Idee mehr, wie er leben soll, noch nie ist es so weit mit ihm gekommen, ja, er hat sich auch niemals eine solche Frage gestellt, aber heute, in diesem Augenblick, ist sie da und verfolgt ihn mit der Hartnäckigkeit eines Insekts, stößt ihn hin und her [...] er unternimmt zwei, drei derartige Versuche, auszubrechen und ins Freie zu gelangen, aber es gelingt ihm nicht [...].

Der Übertritt von einer Welt in die andere markiert die Auflösung der bisherigen Grenzen, was für den Protagonisten weitreichende Folgen hat. Der Wechsel vollzieht sich äußerst plötzlich und ist für den Betroffenen unwiderruflich, sodass sämtliche Rückkehrversuche zum Scheitern verurteilt sind. Auch im Text *Makarow und Petersen Nr.3* gelangt die Figur Petersen in eine Zwischenwelt, die nicht dem Leben, aber auch nicht dem Tod verpflichtet ist. Jedes Ringen um Rückkehr misslingt und somit muss er in diesem unsichtbaren Gefängnis lebenslänglich verharren:

Petersen verschwindet.

MAKAROW: Du lieber Gott! Was ist das? Petersen!

PETERSENS STIMME: Was ist passiert? Makarow! Wo bin ich?

MAKAROW: Wo bist du? Ich kann dich nicht sehen!³³¹

Der Ausschnitt bezeichnet ein weiteres Motiv, das mit den bisher erwähnten Strategien eng verknüpft ist, nämlich das Verschwinden der Protagonisten. Vor allem in Bernhards unveröffentlichten *Ereignissen* sowie in Charms' *Fällen* verschwinden Figuren spurlos, ohne dass die Ursachen oder Folgen der Auflösung bzw. Auslö-

³²⁸ Lehmann (2010), S. 286.

³²⁹ Jaccard (1991), S. 108.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 108. („cette division déplace les limites habituellement admises du mot et, partant, multiplie ses possibilités“).

³³¹ Charms (1993), S. 38.

sung Erwähnung finden. Auch Bernhards Text schließt mit der Aufhebung der menschlichen Existenz im realen Raum, die nicht nur den traditionellen Abschluss, sondern die Sinnhaftigkeit der Geschichte insgesamt in Frage stellt: „[...] als am anderen Morgen der Kirchendiener aufsperrt, ist er verschwunden, es sucht ihn niemand, denn es hat ihn niemand gesehen, er ist fort, er ist nicht mehr da, er hat keine Lösung gefunden, er ist nie da gewesen.“ Das Verschwinden der Figuren gewährleistet den Übergang in das absolute „Nichts“ bzw. in eine nicht näher bestimmbare Zwischenwelt, die als Auslöser absurder Effekte von besonderer Bedeutung ist. Der Einsatz von Traum, Zufall, Verschwinden, räumlicher und zeitlicher Entgrenzung, Redundanz, Tautologie und weiterer Textstrategien ermöglicht die Konstitution einer neuen Ordnung, einer differenten Welt, welche die absurd-groteske Wirkung auslöst. Bevor einige literarische Verfahren im nächsten Kapitel separat in knapper Form analysiert werden, repräsentieren nun die letzten beiden Textausschnitte die Verketzung diverser Strategien, nämlich *Optische Täuschung* von Charms' und wiederum ein unveröffentlichter Text aus dem Zyklus *Ereignisse* von Bernhard. Die Protagonisten in diesen Kurzprosatexten befinden sich in einem traumähnlichen Zustand, welcher nicht eindeutig benannt wird. Daraus folgt die Verwischung von realen und phantastischen Begebenheiten, welche einen chaotischen Zustand herbeiführt und den Protagonisten zu ungewöhnlichen Handlungen verleitet. In Bernhards Text befindet sich die Gestalt, die lediglich als „er“ bezeichnet wird, in einem seltsamen Zustand der Selbstbeobachtung: „Nachdem ersich [sic!] schlafen gelegt hat, entdeckt er sich in einer anderen Kleidung und in einer ganz anderen Stimmung, als in der er sich gerade noch befand, durch eine ihm völlig fremde Gegend gehen.“³³² Dieser verfremdete Blick korrespondiert mit der optischen Täuschung in Charms' gleichnamigen Kurzprosatext: „Semjon Semjonowitsch setzt die Brille auf, schaut zur Kiefer und sieht, daß auf der Kiefer ein Kerl sitzt und ihm die Faust zeigt. Semjon Semjonowitsch nimmt die Brille ab, schaut zur Kiefer und sieht, daß auf der Kiefer niemand sitzt.“³³³ Die verzerrte Wahrnehmung betrifft auch zeitliche und räumliche Strukturen, die sich bei Bernhard auf semantischer und bei Charms auf formaler Ebene realisiert. Der Mensch kann die „größten Entfernungen“ nur mehr „erahnen“ und „im Bruchteil der Zeit zurücklegen, die [...] bisher als die kürzeste erschienen ist.“ Die Erinnerungen werden schließlich vollkommen ausgelöscht und plötzlich gibt es „weder die

³³² Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/9), Blatt 59. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³³³ Charms (1993), S. 19.

Vergangenheit noch die Zukunft noch eine Gegenwart und es gibt nichts mehr, das an diese Merkmale erinnern könnte oder auch nur einen Traum von ihnen an sie zu erzeugen imstande wäre.“ Schließlich führt diese Entwicklung „in das Ereignis selbst, aus dem es kein Entkommen mehr gibt“ und an eine „Grenze zwischen zwei Wahrheiten“, die nicht zu bestimmen ist. Diese Feststellung über die Zweiteilung der Welt, die ‚Wahrscheinliches und Unwahrscheinliches‘³³⁴ miteinschließt, erhält in Charms’ Text ihren Widerpart, als das Ungewöhnliche verleugnet oder bagatellisiert wird: „Semjon Semjonowitsch will an diese Erscheinung nicht glauben und hält diese Erscheinung für eine optische Täuschung.“ Der mehrmalige Versuch einer Erklärung des merkwürdigen Phänomens, das den Einbruch des Wahnsinns andeutet, scheitert, sodass lediglich eine gleichgültige Haltung das Ereignis selbst auslöscht bzw. verschwinden lässt. Der absurde Effekt resultiert aus der endlosen analogen Darstellung, welche schlussendlich im Leerlauf endet, wenn der Vorgang des Sehens und Nichtsehens viermal nahezu identisch angeführt wird. Das Aufsetzen der Brille erweitert den Raum um eine neue Ebene, deren Ordnung sich den logischen Erklärungsversuchen des Protagonisten widersetzt. Durch den Einschub einer weiteren Ebene, die in beiden Texten erfolgt, entsteht etwas Drittes, welches das Ungewöhnliche und Unwahrscheinliche einfließen lässt: „Die Existenz unseres Alls wird gebildet aus dreimal »Nichts« oder nichtexistenten »Etwas«: Raum, Zeit und etwas, das weder Zeit noch Raum ist.“³³⁵ Die aufgehobene Zeit in Bernhards Text wurzelt in der postulierten Unendlichkeit und ihrer damit verbundenen Nicht-Existenz: „Die Zeit ist, ihrem Wesen nach, einheitlich, gleich und unendlich, deshalb existiert sie nicht.“³³⁶ Die Ursachen der räumlichen Auflösung bzw. Entgrenzung stimmen mit jenen des zeitlichen Verfalls überein. Die Abschaffung aller Zeitebenen in Bernhards Text, sodass weder Zukunft noch Vergangenheit und Gegenwart existiert, entspricht dem „Hindernis“ in Charms’ Kunstwerken und theoretischen Arbeiten, denn das besprochene „Etwas“ in der Kurzprosa, „das sich im Schnittpunkt von Raum und Zeit befindet, bildet ein bestimmtes »Hindernis«, das das »Hier« von der »Gegenwart« trennt.“³³⁷ Aus diesem „Hier“ gibt es kein Entkommen, da sich das Gegenwärtige verflüchtigt bzw. sich die Grenzen der gewohnten Ordnung aufgelöst haben. Die Kurzprosatexte en-

³³⁴ *Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches* als von Bernhard angedachter, aber nicht realisierter Titel des *Stimmenimitators*. Vgl. Typoskript: NLTB W 48/1. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³³⁵ Groys und Hansen-Löve (2005), S. 642.

³³⁶ Ebd., S. 642.

³³⁷ Ebd., S. 644.

den zum Großteil mit Grausamkeiten, Selbstmord oder Mord, plötzlichem Verschwinden der Figuren oder generell mit der Auflösung von Strukturen, welche reale Begebenheiten und Konventionen verfremden bzw. destruieren, wie der zeitlichen und räumlichen Entgrenzung, Einschüben des Phantastischen, Traumsequenzen und sprachkritischen Momenten. Die angesprochenen Verfahren, die nicht isoliert, sondern lediglich als Ganzes das Genre Kurzprosa bestimmen, sind sowohl auf formaler als auch auf semantischer Ebene, und zwar in ihrer Verknüpfung und gegenseitigen Abhängigkeit, konstituierbar. Im letzten Kapitel folgt nun die Diskussion bereits erwähnter oder noch unbeachtet gebliebener Strategien der entsprechenden Kurzprosazyklen.

5. Diskussion ausgewählter Verfahren

Dieses Kapitel widmet sich einer kurzen Darstellung wichtiger literarischer Verfahren der hier besprochenen Kurzprosatexte, die in der vorangehenden Untersuchung noch kaum bzw. nicht erwähnt wurden, wobei nun auch dem theoretischen Diskurs mehr Platz eingeräumt wird. Die einzelnen Teile, die notwendigerweise isoliert voneinander genauer überprüft werden, sind innerhalb literarischer Texte stets als ein Ganzes zu denken. Das Moment der Verknüpfung bzw. ‚Verkettung der Verfahren‘, das hinsichtlich des heterogenen Aufbaus der Grotteske und Absurdität mehrmals Erwähnung fand, ist nicht nur für die Konstitution der Gesamtzyklen, sondern für jeden einzelnen Kurzprosatext von Bedeutung.

5.1. Tod und Gewalt

Gewalt und Tod gelten neben der damit verknüpften ‚grotesk-absurden Komik‘ als Hauptmotiv der Zyklen *Ereignisse*, *Der Stimmenimitator* und *Случаи/Фälle*. In jedem Text spielt Gewalt, welcher meist überhaupt keine Motivation vorausgeht und die somit als auslösendes Moment eine gewisse Verständlichkeitsgrenze überschreitet, eine Schlüsselrolle. Die gewohnten Ordnungsstrukturen verformen sich und gehen in den grotesk-absurden Raum über:

Eine alte Frau fiel vor lauter Neugier aus dem Fenster, schlug auf und brach sich das Genick. Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und schaute zu der

Genickbrüchigen hinunter, aber vor lauter Neugier fiel sie auch aus dem Fenster, schlug auf und brach sich das Genick. Dann fiel die dritte alte Frau aus dem Fenster, dann die vierte, dann die fünfte. Als die sechste alte Frau herausgefallen war, hatte ich keine Lust mehr, ihnen zuzusehen, und ging zum Malzewski-Markt, wo, wie man hörte, einem Blinden ein Wollschal geschenkt worden war. (*Die herausfallenden alten Frauen*).³³⁸

Ein des Mordes an einer schwangeren Frau angeklagter Postbeamter hat vor Gericht angegeben, er wisse nicht, warum er die Schwangere umgebracht habe, er habe sein Opfer aber *so sorgfältig als nur möglich* umgebracht. Auf alle Fragen des Gerichtsvorsitzenden hatte er immer nur das Wort *sorgfältig* gesagt, worauf das Verfahren gegen ihn eingestellt worden ist. (*Sorgfalt*)³³⁹

Auch das Motiv des Selbstmords gilt vor allem bei Bernhard als bedeutsam und tragend, da dieses in vielen Texten in variiertem Form auftritt und bestimmte inhaltliche Bedeutungen erfüllt:

[...] Er werde sich an dem nächstbesten Baum erhängen, sagt [ein Betrunkener zum Wirt]. Der Gastwirt lacht darüber, versperrt die Haustür und legt sich nieder. Als er am anderen Morgen zwei von den Schießbudenbrettern auf die Wiese schleppt, entdeckt er den Betrunkenen vom Vorabend auf einem seiner Apfelbäume. Er hat sich tatsächlich aufgehängt.³⁴⁰

Gewalt und Tod konvergieren miteinander und bestimmen das Leben der Protagonisten im Text, welche ihnen nicht zu entrinnen vermögen, da der Zufall oder die Sinnlosigkeit des gesellschaftlichen Zusammenlebens den Einzelnen bedrückt und dem Irrsinn verfallen lässt. Mord oder Selbstmord gelten als einzige Ausbruchsmöglichkeit, wenn in der Prosa *Die Truhe* oder *Сундук/Sunduk*³⁴¹ ein Mann mit einem dünnen Hals in eine Truhe klettert und bei geschlossenem Deckel wartet, bis der Tod eintritt. Angst oder Furcht arrangieren die Kurzprosatexte, was sich bei Bernhard und Charms in gleicher Weise offenbart, und zwar durch die Enge bzw. Einengung und deren Auswirkungen auf die physische und psychische Verfassung, welcher nur durch Selbstmord entgangen werden kann. In den Texten Bernhards wimmelt es nur so von Kerker- und Gefängnis-motiven, welche für die Protagonisten seiner Werke, die von Angst, Verzweiflung, Hass und Wut verfolgt werden, katastrophale Folgen haben. Auch bei Charms spielt der Zustand der Einengung (vgl. *Die Truhe*), welcher jedes Mal zum Tod der Protagonisten führt und somit eine starke Parallele zum Ende der realen Figur Charms aufweist, eine große Rolle. *Die Truhe* erhält ihr Äquivalent in einem unveröffentlichten *Ereignis* Bernhards,

³³⁸ Charms (1993), S. 16.

³³⁹ Bernhard: *Der Stimmenimitator* (2003), S. 340.

³⁴⁰ Bernhard: *Ereignisse* (2003), S. 210f.

³⁴¹ Charms (1993), S. 23.

in dem ein Chauffeur von der Abreise eines Kaufmanns berichtet, dessen Kinder sich in einen Schrankkoffer zwängen und nicht mehr herauskönnen, da der Deckel zugefallen ist. Die Kinder werden in ihrem Versteck nicht gehört, fallen in Ohnmacht und ersticken schließlich, sodass ihrem Leben ein frühzeitiges Ende gesetzt wird: „Auch die Eltern finden die Kinder nicht. Keiner kommt auf die Idee, den Schrankkoffer zu öffnen.“³⁴² Angst, Hass, Wut und Wahnsinn gelten auch in seinen Texten als Leitmotive, welche die Figuren charakterisieren und für den ungewöhnlichen Verlauf der Handlung verantwortlich sind. Es lässt sich kaum ein Kurzprosatext (*Fälle*, *Der Stimmenimitator*, *Ereignisse*) innerhalb dieser Zyklen von Bernhard oder Charms finden, in denen die Wirklichkeit nicht als sinnloses Dasein dargestellt wird und die Protagonisten durch die oben bereits angesprochenen Charaktererscheinungen aus der Welt auszubrechen versuchen, denn das Leben lenkt nur von der allgemeinen Absurdität, in welcher der Mensch zu leben gezwungen ist, ab. Erst die Flucht aus diesem absurden Sprach- und Existenzkerker bietet den Figuren Klarheit und Sicherheit, denn wenn der Tod eintritt, bestimmen Angst, Wut und Verzweiflung die nächste Generation, und somit gelangen die Worte des Protagonisten in *Am Ziel* schlussendlich zu voller Geltung: „Ende gut alles gut“³⁴³, wenn der Selbstmord vollzogen ist. Die Bereitschaft zum Selbstmord ist existentiell bedingt und bedarf somit keiner aufschlussreichen Erklärung, wodurch die Ursachen des Verlaufs und damit die Gesamtdarstellung überhaupt verrätselt wird. Auch die Gewaltszenen in den *Ereignissen* und den *Fällen* ereignen sind motivationslos und überspitzt, sodass die Aktion solange anhält, bis einer der Beteiligten getötet wird: „Maschkin hat Koschkin erschlagen“³⁴⁴ und „Klug hackte ihm mit einem einzigen gezielten Hackenschlag den Kopf ab“³⁴⁵. Die Protagonisten sind nicht nur jedesmal menschlicher Brutalität ausgeliefert, sondern obendrein einer rätselhaften übernatürlichen Kraft, die sich in phantastischen Wendungen, Traumsequenzen und physischen bzw. psychischen Defiziten manifestiert. Das ständige Fallen und Stürzen der Personen in Charms' und Bernhards Texten bzw. die Auflösungs- und Auslöschungsmetaphern, die unzähligen Traumsequenzen, die

³⁴² Unveröffentlichter Text ohne Titel aus dem Nachlass: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/6), Blatt 18. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³⁴³ Thomas Bernhard: *Am Ziel*. In: Bernhard Judex und Manfred Mittermayer (Hg.): *Dramen 4. Werke 18*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2007, S. 271.

³⁴⁴ Charms (1993), S. 48.

³⁴⁵ Unveröffentlichter Text aus dem Band *Ereignisse: Klug und Klüger*. NLTB W 27/5, Blatt 1. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

den Schlafrhythmus der Protagonisten stören, und der damit zusammenhängende Sprachverlust verweisen auf fremde Gewaltanwendung. Ko bezeichnet dieses Phänomen in Bezug auf Gogol's Œuvre als „Verkehrung des Sujets“, wodurch sich die mysteriöse Doppelstruktur ausbildet:

In dieser Welt existiert keine Grenze zwischen dem Bedeutungsvollen und Bedeutungslosen, Realen und Irrealen. Es gibt in dieser Welt weder Wahrheit noch Unwahrheit, weder Wahrscheinlichkeit noch Unwahrscheinlichkeit. Die Welt, der der Leser bei Gogol' begegnet, ist eine leere, dunkle Welt, die das Ziel, den Sinn des Lebens in Nichts auflöst: eine 'schreckliche' Welt.³⁴⁶

Diese „schreckliche Welt“ ist den Begriffen *Ereignis* und *Fall* inhärent, da sie das Ungewöhnliche und Unwahrscheinliche bezeichnen, das den Schreck bzw. Schock auslöst. Der gleichgültige Ton und die distanzierte Haltung des Erzählers bzw. Beobachters verstärken die sonderbare Wirkung der Geschichte, denn ein Text, „der in einer distanziert-beschreibenden Weise verfaßt ist, deutet auf seine Unheimlichkeit hin“³⁴⁷. Die notwendige Distanzierung von den beschriebenen Beklemmungen und fürchterlichen Geschehnissen, die den Menschen beherrschen, wird auch durch Integration komischer Elemente ermöglicht, die aus der Verzerrung realer Zwänge bzw. der Modifizierung struktureller Bestandteile resultiert. Im Aufbrechen der ernsttragischen Struktur durch Kategorien, die das Komische oder Lächerliche bewirken, vollzieht sich die notwendige Dynamisierung der ‚sujetarmen‘³⁴⁸ *Ereignisse* oder *Fälle*. Der Kontrast betrifft nicht nur die semantische, sondern wie Ejchenbaum in Bezug auf Gogol's *Mantel* anschaulich nachweist, auch die formale Ebene des Textes: „Es entsteht der Eindruck einer komischen Diskrepanz zwischen der Gespanntheit der dumpf und geheimnisvoll beginnenden syntaktischen Intonation und ihrer bedeutungsmäßigen Auflösung.“³⁴⁹

³⁴⁶ II Ko: *Das Chaos als das Wesen der Welt bei N.V. Gogol'*. In: Klaus Harer und Helmut Schaller (Hg.): *Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag*. München: Sagner, 1995, S. 225f. (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen: Reihe 2; Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas; 36)

³⁴⁷ König (1983), S. 208.

³⁴⁸ Vgl. Anmerkung 245.

³⁴⁹ Ejchenbaum (1918), S. 141.

5.2. Komik

Die komische Wirkung resultiert nicht aus einer eindeutig identifizierbaren Kategorie im Text, sondern erneut aus der Verkettung heterogener Verfahren, die den Ernst mit lächerlichen Elementen vereint. Damit werden wissenschaftliche Bezeichnungen zur präzisen Charakterisierung des komischen Effekts in der Prosa wie ‚absurde‘ bzw. ‚groteske‘ Komik, oder ‚Tragikomik‘ verworfen und durch eine textimmanente Analyse ersetzt. Die in den Kurzprosatexten behandelten Themen wirken stets tragisch, paradox und unwirklich, doch dieser Hang zu schaurigen und banalen Inhalten wird durch den plötzlichen Einsatz divergierender Strategien durchbrochen:

Neben der kontextuellen Komik ist für Bernhard auch der auf Überraschung und Pointe aufgebaute Witz-Humor charakteristisch. Eher als in den größeren Romanen ist er in der kleinen Prosa und in den Erzählungen zu finden. Die Exposition ist meistens ganz banal, paradox oder auf den ersten Blick überraschend sinnlos [...].³⁵⁰

Die plötzlichen Wendungen in den Texten, die Pointen oder eigentlich Anti-Pointen und das Zufallsprinzip werden in der wissenschaftlichen Diskussion zu bestimmten Ordnungsstrukturen der Kurzprosa erhoben, die sich mit Charms' Texten decken:

Kharms employed various modes of logic and illogic. Giving free rein if the detail, to the disjointed part, he exploited what the collisions yield in the way of shock, upset, and laughter. [...] Reality and unreality are mixed. The aim is to produce strong impressions of conflict, chaos, and humor. No wonder Kharms once declared that only two things in life are of great worth: humor and saintliness.³⁵¹

Gibian verweist auf die wesentlichen Momente in Charms' Prosa, welche den komischen Effekt evozieren, jedoch Unterschiedliches ausdrücken bzw. mit anderen Verfahren divergieren, wie beispielsweise slapstickartige Einschübe, chaotische Augenblicke, plötzliche Krisen, ständige Wiederholungen, provozierte Fehler und destruktive Schlusszenen.³⁵² In einigen theoretischen Aufsätzen wird der Begriff ‚Schwarzer Humor‘ zur Beschreibung der rätselhaft komisch-tragischen Struktur der entsprechenden Kurzprosatexte verwendet, da auch er einer klaren Einordnung widerstrebt.

³⁵⁰ Zdeněk Pecka: *Und wo bleibt der Witz? Humor als vergessener Aspekt der Bernhard Rezeption*. In: Attila Bombitz u.a. (Hg.): *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien: Praesens, 2009, S. 361.

³⁵¹ George Gibian (Hg.): *Introduction*. In: Daniil Charms: *Izbrannoe*. Würzburg: jal-Verlag, 1974, S. 42. (Colloquium slavicum; 5)

³⁵² Vgl. ebd., S. 29, 35.

Medarić-Kovačić bestätigt den Mischcharakter des Terminus, der sich aus der differentiellen Verwendungs- und Beschreibungstendenz einerseits und andererseits aus der Entwicklung literarischer Texte selbst resultiert. Sowohl groteske und absurde als auch alogische Motive werden mit dem Verfahren des ‚Schwarzen Humors‘ in Zusammenhang gebracht und auf die Literatur der Oberriuten bzw. auf Daniil Charms als bedeutendem Vertreter dieser Gruppierung übertragen: „Seine Miniaturen – Anekdoten im Umkreis von Alogismus und absurden Situationen – wirken oft wie nach-erzählte Alpträume, sogar dann, wenn wir uns der Literarität des Verfahrens bewusst sind [...].“³⁵³ Letztlich resümiert Medarić-Kovačić das literarische Phänomen Komik im Raum der russischen Literatur und seine Korrespondenzen zu anderen Verfahren, die für das hier dargestellte Genre der Kurzprosa von großer Bedeutung sind, folgendermaßen:

Um also über die Pragmatik eines schwarzhumorigen Textes zu sprechen, müsste man seine Techniken des Komischen analysieren. Diese umfassen im Fall des schwarzen Humors viele bekannte Verfahrensweisen, so am meisten Ironie, Parodie, Groteske.³⁵⁴

In Charms‘ Komik verbinden sich absurde und groteske Momente³⁵⁵, wobei die Analyse des Einzeltexts die Varianz des Begriffs ‚Schwarzer Humor‘ und seiner Effekte vor Augen führt. Die Struktur des Komischen resultiert bei Bernhard und Charms aus dem einzigartigen „Ereignisgefüge“³⁵⁶, das den plötzlichen Bruch mit der gegenwärtigen Episode markiert und die Schockwirkung einleitet:

Dieses Ereignis mündet dann schließlich in eine neue ‚Erschütterung‘, d.h. in ein neues plötzliches Ereignis, das meistens am Ende der Texte vorkommt und die Funktion einer Peripetie übernimmt. Dieses taucht nicht nur schnell und unerwartet auf, sondern lässt auch das bis dahin Dargestellte ins Unbekannte umschlagen. Da dieses zweite Ereignis einen ‚explosiven‘ Effekt entfaltet, bleibt der Leser am Ende der Lektüre bzw. der Aufführung meistens verwirrt und orientierungslos, d.h. mit einem (hermeneutischen) ‚Nichts‘, zurück.³⁵⁷

Somit erweist sich der komische Effekt als Resultat einer antagonistischen Ordnungsstruktur, das widersprüchliche Verfahren miteinander vereint, um eine neue Form von Komik zu begründen. Die Literatur liefert dazu reichlich Material, wie die

³⁵³ Medarić-Kovačić (1989), S. 460.

³⁵⁴ Ebd., S. 463.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 462f.

³⁵⁶ Clara Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*. Bielefeld: Aisthesis, 2008, S. 289.

³⁵⁷ Ebd., S. 280f.

wirksamen Verfahren der Groteske und der Absurdität beweisen, welche den Zerfall bzw. die Entgrenzung des Absoluten und Endlichen auslösen und somit den Bruch im *Ereignis* bzw. *Fall* markieren. In der plötzlichen Aufhebung des gewohnten Handlungsablaufs bzw. in den abrupten Wendungen und Interventionen wurzelt die Fusion von Ernst und Lächerlichkeit, die bereits Jean Paul als bedeutsames Bündnis anführt, dessen Bestandteile einander bedingen, aber in einem gewissen Spannungsverhältnis stehen: „das Lächerliche besteht in der plötzlichen Auflösung der Erwartung von etwas Ernstem in ein lächerliches Nichts.“³⁵⁸ Angesichts des inhaltlichen Schwerpunkts zum Thema Komik in wissenschaftlichen Untersuchungen dürfen formale Verfahren in ihrer Wirkung nicht diffamiert werden:

Der gerade im Frühwerk der Obériuty grassierende Wiederholungszwang erfaßt einzelne Wörter, ja ganze Wort- und Satzgruppen, die in ihrer iterierenden, ja perseverierenden Gleichförmigkeit den unfreiwillig komischen Effekt einer hängengebliebenen Schallplatte erzeugen.³⁵⁹

Der komische Effekt geht somit nicht nur aus semantischen ‚Kippfiguren‘³⁶⁰, welche die Entgrenzung auf inhaltlicher Ebene bewirken, sondern auch aus dem Sturz oder Fall formaler Gesetzmäßigkeiten hervor, die mit dem Sujet³⁶¹ der Kurzprosa korrespondieren. Die kreisende Bewegung führt zu keiner erwarteten Lösung bzw. Auflösung des widersinnigen Geschehens, sondern bestätigt die endlose Wiederkehr des Sinnlosen. Der Weg führt ins Leere bzw. in einen Zwischenraum, der das gegenwärtige *Ereignis* als vergangen bzw. ausgelöscht erklärt und den Bruch mit dem Hier und Jetzt markiert, sodass der plötzliche Wechsel eine zufällige Ordnung evoziert. Diese Zwei- bzw. Mehrdimensionalität der Handlung im *Fall* bzw. *Ereignis* führt zur Verrätselung der Geschichte und damit zum bereits erwähnten „Spiel mit der Realität“³⁶². Dieses Spiel ist für Verzerrungen, Reduktionen und Überhöhungen des Wahrscheinlichen verantwortlich, wodurch die Erwartung des Rezipienten nie erfüllt, sondern entweder in potenziert oder reduzierter Form enttäuscht wird. Daraus resultieren die Störungen des Gleichgewichts, die das Spiel mit Transparenz und Logik auslösen und den komischen Charakter des Kunstwerks bedingen. Die Wirklichkeit in den Kurzprosatexten unterliegt einem chaotischen, unentrinnbaren System, das seinen

³⁵⁸ Paul (1963), S. 102.

³⁵⁹ Hansen-Löve (1994), S. 342.

³⁶⁰ Vgl. Anmerkung 317.

³⁶¹ ‚Stürzen‘ und ‚Fallen‘ als besondere Motive der Kurzprosatexte von Charms und Bernhard.

³⁶² Eichenbaum (1918), S. 153.

kohärenten Ablauf einbüßt und sowohl formal als auch inhaltlich eine Doppelstruktur aufweist. Das Chaos wirkt lächerlich und bizarr, sodass sich der ursprüngliche Schock lediglich als Teil des ganzen „Lachprogramm[s]“³⁶³ erweist:

Je mehr sich die Menschen aber in ihren Gedankenbauwerken verlaufen, desto lächerlicher erscheinen sie in der von Bernhard gewählten Perspektive als Gefangene im selbsterbauten Käfig. Dabei bleibt sein Lachprogramm, wenn auch wesentlich darauf bezogen, nicht allein auf die [...] Philosophen beschränkt, es ist soweit allgemein als zentraler Blickwinkel zu erfassen, der alle Bemühungen der Menschen als Gefangene ihres eigenen Ernstes verlacht.³⁶⁴

Der grotesk-absurde Effekt, der sich aus dem chaotisch-paradoxalen Verlauf der Handlung ergibt, wäre ohne die komische Strategie nicht denkbar bzw. folgt umgekehrt aus der Verbindung von Ernst und Lächerlichkeit, die das Genre der Kurzprosa bestimmt, meist eine grotesk-absurde Resonanz. Die Momente der Gesetzlosigkeit bzw. der Vermischung verschiedener Strukturen korrespondieren mit Bachtins Ansatz zur Entwicklung eines „Mischbereich[s] von Realität und Spiel“ aufgrund der Karnevalisierung von Literatur³⁶⁵, denn „[d]er Karneval ist die umgestülpte Welt“³⁶⁶.

5.3. Auflösung der Figuren

Die letzten drei Kapitel behandeln die Auflösung der Grenzen innerhalb des Genres Kurzprosa, die sich auf verschiedenen Ebenen realisiert. Die Überschreitung der gesetzten Ordnung durch die Protagonisten ist entweder bewusst herbeigeführt oder durch das Einwirken einer fremden Kraft bedingt. Die Einflussnahme von Außen vollzieht sich meist mysteriös, wenn plötzlich bzw. zufällig eine Figur durch eine andere ausgelöscht wird oder ein Protagonist auf unerklärliche Weise verschwindet und in eine andere Sphäre bzw. phantastisch wirkende Welt eindringt. Die Bedingungen für eine vollständige Grenzüberschreitung sind jedoch nicht immer gegeben, sodass in einigen Texten Figuren in einem Zwischenraum verharren müssen, der sich zwi-

³⁶³ Thomas Bernhard: *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Edition S 1991, S. 36ff.

³⁶⁴ König (1983), S. 200.

³⁶⁵ Siehe auch: Uwe Betz: *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg: Ergon-Verlag, 1997. (Literatura; 4)

³⁶⁶ Michail Bachtin: *Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur*. In: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. Main u.a.: Ullstein, 1985, S. 48. (Ullstein-Buch; 35218: Ullstein-Materialien)

schen Leben und Tod manifestiert. Demgemäß verschwindet der Protagonist Petersen in Charms' Text grundlos und markiert damit eine Leerstelle, die sich zwischen Realität und Traum abzeichnet: „Nach und nach büßt der Mensch seine Form ein und wird eine Kugel. Der zur Kugel gewordene Mensch büßt alle seine Wünsche ein.“³⁶⁷ Petersen kann trotz seines Verschwindens und der Auflösung seiner Form noch mit Makarov kommunizieren, er scheint jedoch bereits eine andere Welt zu sehen, die sich von der alten Ordnung vehement unterscheidet: „Makarow! Siehst du die Kugeln? [...] Was für Kugeln?“³⁶⁸ Bernhards Text *Zwei Tote* aus dem unveröffentlichten Korpus der *Ereignisse* endet mit der vollständigen Auflösung beider Figuren, da sie ihre Erlebnisse „für alle Male“ vergessen machen wollen: „Wir versuchen noch einmal auszubrechen, aber es ist sinnlos. Während wir in unserer Vergeßlichkeit stillsitzen, geschieht es, daß unsere Körper unsichtbar an den Wänden herunterrinnen.“³⁶⁹ Somit scheint sich nicht nur die reale Ordnungsstruktur (z. B. Zeit und Raum) langsam aufzulösen, sondern die Existenz der Protagonisten selbst. Lotman spricht bezüglich ‚sujetloser‘ und ‚sujethafter‘ Texte von der „Überwindung einer Verbotsgrenze“³⁷⁰, die das Wesen des ‚sujetlosen‘ bzw. ‚sujetarmen‘ Textes nach Éjchenbaum bezeichnet. Das *Ereignis* umfasst die Überwindung dieser Verbotsgrenze, welche den realen Raum von übersinnlichen Sphären trennt:

Die Bewegung des Sujets, das Ereignis ist die Überwindung dieser Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist. Eine Verschiebung des Helden innerhalb des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis. Daraus erklärt sich die Abhängigkeit des Begriffs ‚Ereignis‘ von der im Text gültigen Struktur des Raumes, von ihrem klassifikatorischen Teil.³⁷¹

Die Überschreitung der Grenzen durch die Protagonisten bedingt somit die Aufhebung der Zeit- und Raumdimensionen, sodass die misslingenden Rückkehrversuche einiger Figuren die logische Folge sind. Die bereits angesprochene dualistische Ordnungsstruktur der *Ereignisse* und der *Fälle* korrespondiert mit den theoretischen Ausführungen Lotmans zur Entfaltung von Doppelebenen im Text, die aufeinander stoßen und miteinander kollidieren. Die sujetarme Kurzprosa, die in einigen wissenschaftlichen Beiträgen als sehr einfach und monoton beschrieben wird, gewinnt

³⁶⁷ Charms (1993), S. 25.

³⁶⁸ Ebd., S. 25.

³⁶⁹ Unveröffentlichter Text *Zwei Tote* aus dem Kurzprosaband *Ereignisse*. NLTB W 27/3 (SL 6. 1/10), Blatt 24. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³⁷⁰ Lotman (1993), S. 338.

³⁷¹ Ebd., S. 338.

durch das Auftreten überraschender Wendungen und Bruchstellen an Tiefe. Diese plötzliche und zufällige Umkehr bzw. Entgrenzung der Gesamtstruktur dynamisiert den Handlungsverlauf und verändert die bisherige Einstellung des Lesers zum Text, die sich aus der Lektüre kohärenter und der Norm entsprechender Geschichten ergibt:

Wenn man das Sujet als die Entfaltung eines Ereignisses versteht – nämlich des Übergangs über eine semantische Grenzlinie – so wird seine Reversibilität evident: die Überwindung ein und derselben Grenze innerhalb des gleichen semantischen Feldes kann zu zwei Sujetketten mit gegenläufigen Richtungen entwickelt werden.³⁷²

Diese „gegenläufigen Sujetketten“ bedingen das Aufbrechen der Grenzen und die Auflösung der Figuren, da die dabei erzeugte Kollision einen neuen Raum eröffnet, der zunächst vollkommen abgeschlossen war. In der Kurzprosa verschiebt sich die Struktur und verursacht damit Normverletzungen, die sowohl die innere als auch die äußere Form betreffen. Nach Lotman liegt jedem Ereignis diese „Verletzung des Verbots“³⁷³ zugrunde, die den Überraschungs- und Schockeffekt – ähnlich dem Anekdotenstil in Zeitungen – durch die Verknüpfung des Wahrscheinlichen mit dem Unwahrscheinlichen bewirkt. Die Negation der Existenz, die hinsichtlich der Negationstendenzen der wirksamen Verfahren bereits besprochen wurde, erweckt ebenfalls den Eindruck einer Annullierung, auch wenn sich diese nicht sogleich inhaltlich realisiert. Begriffe wie ‚Dekonstruktion‘ und ‚Demontage‘³⁷⁴ in wissenschaftlichen Arbeiten markieren den Zerfall des Individuums im Text, der gleichzeitig den Weltzerfall beschreibt. Der bereits vorgestellte Text *Blaues Heft Nr. 10*³⁷⁵ von Charms veranschaulicht die langsame Auflösung bzw. Dekonstruktion des Protagonisten, wenn sich im Laufe der Geschichte herausstellt, dass lediglich ein „Nichts“ bzw. „Nicht-Mensch“ hinter der Charakterisierung des rothaarigen Mannes steckt und die Beschreibung des Aussehens sich letztlich als obsolet erweist. Bei Bernhard wird dieser Vorgang umgekehrt geschildert, wenn ein junger Mann in einer Kammer auf Haken hängende Fleischstücke bemerkt, die sich jedoch als Teile „eines ehemaligen Menschen“ erweisen. Das Moment der Auslöschung, das sich am Beginn der Geschichte einstellt, wird durch die phantastisch anmutende Belebung der toten Körper ad absurdum geführt:

³⁷² Lotman (1993), S. 339.

³⁷³ Ebd., S. 336.

³⁷⁴ Vgl. die Begriffsdiskussion: S. 94.

³⁷⁵ Charms (1993), S. 14.

Seltsamerweise jedoch findet er in seinem erschöpften Zustand unter dem vielen, auf Zinkhaken hängenden Fleisch kein Gesicht, nicht einmal den Ansatzpunkt eines Gesichts. Alle anderen Körperteile sind vorhanden, ja, nach längerer Zeit bemerkt er, dass diese Körperteile gar nicht abgestorben sind, sondern ihr normales Leben leben, so unglaublich sich dieser Zustand anhört.³⁷⁶

„Unglaublich“ und unwahrscheinlich wirkt die Auflösung der körperlichen Grenzen, welche die Figuren in diesen Texten erreichen. Am Ende steht der „Null-Punkt“, das absolute „Nichts“, das den Übergang in entgrenzte und damit alogische Sphären bezeichnet, denn „[e]s gibt hier nichts zum ausdrücken, es sei denn jenes Große »Nichts«, das dem »Alles« tautologisch entspricht“³⁷⁷. Die Ausführungen zum komischen Effekt führen zur Diskussion der sprachkritischen Dimension der Texte, da bewusstes Schweigen, endlose Monologe, Kommunikationszerfall und lakonische Dialogführung das „Spiel mit der Realität“ auf das der Sprache übertragen und für die originell-komische Verzerrung der zwischenmenschlichen Verständigung sorgen.

5.4. Affinitäten zu Wittgenstein: Entgrenzung der Sprache

In einigen Texten der Kurzprosa zyklen entsteht der besondere Effekt durch die abweichende sprachliche Konstruktion, der vermutlich eine subtile Sprachreflexion vorausgeht. Besonders zu Wittgensteins Sprachkritik und seinem „Aufklärungspessimismus“ lassen sich in den Schriften der beiden Autoren Affinitäten nachweisen, wobei ein Großteil der sprachkritischen Strategien vor allem mit den theoretischen Ausführungen des *Tractatus logico-philosophicus*³⁷⁸ korrespondiert. Zunächst wirkt bereits die Beziehung zur „Pessimismusästhetik“ als Zerstörung sämtlicher Wunschvorstellungen bestimmend, welche vor allem für Bernhards Texte charakteristisch ist. Die Vernichtung der tatsächlichen Begebenheiten durch die Kunst der Groteske oder der Absurdität leitet bereits die Parallele zur Wittgenstein-Thematik ein, welche Alltäglichkeiten in philosophische Argumentation überführt und so der Lächerlichkeit preisgibt. Das Alltägliche findet Eingang in den Diskurs, um diesen mit Hilfe von literarischen oder philosophisch-theoretischen Mitteln zu verfremden und in anderen Bildern darstellbar zu machen, welche das Absurde bzw. Groteske repräsentieren.

³⁷⁶ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/12), Blatt 13 [Anfangsblatt fehlt]. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³⁷⁷ Groys und Hansen-Löve (2005), S. 630. (Kommentar von Hansen-Löve)

³⁷⁸ Ludwig Wittgenstein (1963).

Der Sprache und der Welt sind Grenzen gesetzt, die durch den Übertritt des Protagonisten erweitert und neu vermessen werden, sodass die räumliche, zeitliche, körperliche und sprachliche Entgrenzung zur Abweichung und Befreiung von den bisherigen Ordnungsstrukturen führt. Doch nicht nur die inhaltlichen Bezüge finden ihr Echo in den Schriften Bernhards und Charms', sondern auch die formale Ästhetik der Kürze und Prägnanz, welche gleichzeitig das Eigentliche und das Uneigentliche in textuellen Varianten andeutet. Letztlich wird auch die betonte Kürze ad absurdum geführt und somit aufgrund der exzessiven Verknappung innerhalb des Einzeltextes ein sinnvoller Handlungsverlauf verweigert:

Begegnung

Eines Tages ging ein Mann zur Arbeit, und unterwegs begegnet er einem anderen Mann, der ein polnisches Weißbrot gekauft hatte und auf dem Heimweg war.
Das ist eigentlich alles.³⁷⁹

Vorstellung

Nahe des koptischen Viertels in Kairo sind uns ganze Straßenzüge aufgefallen, auf deren vier- und fünfstöckigen Häusern Tausende Hühner und Ziegen und selbst Schweine gehalten werden. Wir haben uns vorzustellen versucht, was zu hören ist, wenn diese Häuser brennen.³⁸⁰

Der Sinn liegt außerhalb des logischen Diskurses, sodass das Kausalitätsprinzip keine notwendige Voraussetzung für die Konstitution eines literarischen Textes ist, sondern gerade in der Entgrenzung bzw. Überschreitung des Sagbaren das Wesentliche fassbar wird: „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 diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.“³⁸¹ Hansen-Löve beschreibt das Moment der Sinnverweigerung in der Kurzprosa Charms' mit dem Begriff „Nicht-Ereignis“³⁸², das den paradoxalen Effekt auslöst und die traditionelle Beschreibung des Erlebten ad absurdum führt. Die Kurzprosatexte *Fälle* und *Ereignisse* sowie *Der Stimmenimitator* verweisen auf die absurde/groteske Wirklichkeit, welche mit „konventionellen“ sprachlichen Mitteln nicht artikulierbar scheint und somit eine Welt eröffnet, die von Sprachlosigkeit oder -skepsis, Verbrechen und Ge-

³⁷⁹ Charms (1993), S. 42.

³⁸⁰ Bernhard (2003), S. 329.

³⁸¹ Wittgenstein (1963), S.111.

³⁸² Hansen-Löve (1999), S. 154.

walttaten bestimmt ist. „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“³⁸³, erklärt Wittgenstein in seiner philosophischen Abhandlung und kündigt auf diese Weise bereits den Ausbruch aus dem Sprachkerker an, der bei Charms und Bernhard schließlich vollzogen wird, denn „[der] Sinn der Welt muss ausserhalb ihrer liegen. [... A]lles Geschehen und So-Sein ist zufällig. Sätze können [daher] nichts Höheres ausdrücken.“³⁸⁴ Daraus entwickelt sich das Konzept der Zufälligkeit, welches in den Texten Charms´ und Bernhards von großer Bedeutung ist, wenn die Figuren mit gewissen Unbestimmtheiten konfrontiert werden und keine höheren Gesetze walten, sondern der Zufall den Ablauf des Erzählganges bestimmt. Wittgenstein verweist an anderer Stelle auf die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz und die Unmöglichkeit der Lösung der Lebensprobleme, wobei der einzige Ausweg aus dieser Tragik im Ausdruck des Mystischen liegt: „Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“³⁸⁵ Einen analogen Weg beschreiten Bernhard und Charms, indem sie die konventionellen Kurzgeschichten in die Mystik überführen und somit absurde/groteske Elemente als existentielle Normalität ausgewiesen werden, damit eine Überschreitung der Grenzen zu höherer Einsicht führen kann. Dazu gehört auch das Moment des Schweigens, welches als zentrales Motiv dieser Erzähltechnik gilt, denn nur die Überwindung der Sätze führt zum Erkennen der Welt. Die sprachliche Artikulation von Realitäten ist angesichts des Sprachkerkers sinnlos, denn der Sprache sind Grenzen gesetzt, welche angesichts bestimmter Ausdrucksintentionen erreicht sind und überschritten werden wollen; jene Intentionen bedürfen somit einer anderen Möglichkeit des Ausdrucks. Das Schweigen erschöpft sich an einigen Stellen der Kurzprosa, wenn die notwendigen Details, welche für das Verständnis erforderlich wären, ausgespart bleiben oder die Figur überhaupt keine Aussage tätigt, wo eigentlich eine Äußerung notwendig wäre. Doch dieser Hang zum Chaos, welcher Bernhards und Charms´ bereits erwähnten Prosastücken anhaftet, erweist sich auf den ersten Blick als nichtssagend und bedeutungslos, und ist somit lediglich als komisches Element in der Literatur fassbar. Nach genauerer Analyse erfüllt er allerdings die Voraussetzung für ein neues Theoriekonzept, welches die gesellschaftlichen Bedingungen und theoretischen Erkenntnisse in eine literarische Kurzform umsetzt: „Появилось искушение проверить старинную привязанность к

³⁸³ Hansen-Löve (1999), S. 8.

³⁸⁴ Ebd., S. 111f.

³⁸⁵ Ebd., S. 114f. (Hier verlautbart sich auch Religionskritik angesichts der Unlösbarkeit existentieller Probleme.)

Хармсу только что родившимся интересом к хаосу.³⁸⁶ Das Chaos wird in die Literatur überführt und bezieht sich somit auf die Schatten der außerliterarischen Realität, damit eine Befreiung im Sinne Wittgensteins vollzogen werden kann, denn diese kann nicht anders als durch die Entgrenzung der Sprache erfolgen. Die Grenzen der Sprache werden überschritten, denn „[d]ie Sätze der Logik demonstrieren die logischen Eigenschaften der Sätze, indem sie sie zu nichtssagenden Sätzen verbinden. Diese Methode könnte man auch eine Nullmethode nennen.“³⁸⁷ Hier überschneiden sich die Theoriegerüste *Myr* und *Tractatus* auf bedeutsame Weise und unterstützen diese Überschneidung durch den Verweis auf eine neue Textkomposition. „Die Welt ist alles, was der Fall ist“³⁸⁸, erklärt Wittgenstein prägnant und eröffnet somit eine Parallele zu Charms³⁸⁹ und Bernhard, die den *Fall* bzw. das *Ereignis* der unausdrückbaren Wirklichkeit durch die Überführung in absurde Umstände annähern und somit der Realität am nächsten sind. Doch der Tod als unerklärbares Moment bleibt weiterhin bestehen und gilt als eines der markantesten Motive der beiden Literaten, welche ihn als ständige Thematik in ihren Werken zu ergründen bzw. zu beschreiben versuchen, hier allerdings an die Grenzen ihrer Möglichkeiten stoßen, denn dieser Endpunkt des Lebens gilt als absolute „Absurdität der menschlichen Existenz“³⁹⁰.

5.5. Räumliche und zeitliche Entgrenzung: Zufälliges Verschwinden

Wittgensteins Sprachkritik bezeichnet nicht nur die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit, sondern auch die Endlichkeit von Raum und Zeit: „Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt *außerhalb* von Raum und Zeit.“³⁹¹ Im Zufälligen liegt nach Wittgenstein keine Logik bzw. im Logischen ist nichts zufällig, sodass in der Überschreitung der gesetzten Schranken aufgrund des alogischen Verlaufs die Überraschungs- und Schockmomente zunehmen, denn „die Grenzen der Welt sind auch ihre [der Logik] Grenzen“³⁹². Die Auflösung der Gesetzmäßigkeiten, die in

³⁸⁶ Leonid Geller (1999), S. 67. (Übers.: Es zeichnete sich die Versuchung ab, die sehr lang währende Sympathie für Charms (Werk) aufgrund des steigenden Interesses am Chaos auf die Probe zu stellen.)

³⁸⁷ Wittgenstein (1963), S. 93.

³⁸⁸ Ebd., S. 9. (Erster Satz und eines der bedeutendsten Postulate des *Tractatus*)

³⁸⁹ Vgl. Hansen-Löve (1999), S. 138.

³⁹⁰ Petrasch (1987), S. 335.

³⁹¹ Wittgenstein (1963), S. 109f.

ihre [der Logik] Grenzen“³⁹². Die Auflösung der Gesetzmäßigkeiten, die in Charms’ und Bernhards Texten das dualistische Strukturprinzip bzw. die daraus resultierende komische oder tragische Wende bedingt, führt zur Verkettung von Wahrscheinlichem und Unwahrscheinlichem. Räumliche und zeitliche Ordnungen werden ebenso wie Sprachnormen der Allgemeingültigkeit bzw. Regelmäßigkeit enthoben und infolgedessen ad absurdum geführt, denn „außerhalb der Logik ist alles Zufall“³⁹³. Der Einbruch des Unwahrscheinlichen in die Kurzprosa führt durch die Vervielfachung der Möglichkeiten zur Verrätselung des Geschehens und zur alogischen Struktur. Der Zufall regiert nun die Welt, in der gewöhnliche Abläufe und normale Gesetzmäßigkeiten in verzerrter bzw. verfremdeter Form vorgeführt werden: „Wir würden noch lange gestritten haben, aber zum Glück fiel ein Kind von der Bank und brach sich beide Kiefer. Das brachte uns von unserem Streit ab.“³⁹⁴ In Bernhards Text *Der Zeitungsverkäufer* realisiert sich letztlich der Traum des Protagonisten baldigst zu sterben: „DER ZEITUNGSVERKÄUFER, der bei den anderen Zeitungsverkäufern wegen seiner [gestrichen: Dummheit und wegen seiner] Gutmütigkeit beliebt ist, hat die Idee früh sterben zu müssen.“³⁹⁵ Schließlich scheint der Tag gekommen zu sein und „[a]us der Idee, früh sterben zu müssen, wird eines Tages die Gewissheit und aus der Gewissheit der Vorgang selbst.“ Zufälligerweise platzt eines Nachts das Dampfheizungsrohr im Haus des Ehepaars, sodass die beiden noch tief schlafend mit siedendem Wasser übergossen und getötet werden. Die Plötzlichkeit der unerwarteten Wende scheint zunächst das eigentlich Grausame und Schockierende zu verdecken bzw. etwas abzuschwächen, da der Blick lediglich auf den überraschenden Bruch und den unglaublichen Verlauf gelenkt wird. Der Zufall verändert schlagartig die zeitliche Dimension und kausale Folgerichtigkeit des Textes, wobei die räumliche Auflösung durch das Verschwinden des Protagonisten oder anderer Bereiche der Geschichte als Teil der Gesamtauslöschung oder -reduktion zu verstehen ist. Am Ende steht das ‚Nichts‘ bzw. eine Leerstelle, die den einmaligen Fall oder die endlose Aneinanderreihung von eigentlich unerwarteten Ereignissen und Mitteilungen modelliert:

³⁹² Wittgenstein (1963), S. 86.

³⁹³ Ebd., S. 101.

³⁹⁴ Charms (1993), S. 17.

³⁹⁵ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/10), Blatt 7. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

Die absurdistischen Paradoxa zielen – besonders im Werk der Obériuty – unweigerlich auf eine Nihilologie, auf eine Konzeption des Nichts, deren Relativität wie Radikalität je nach der oben geschilderten Lese- und Lebens-Entscheidung für voll oder leer genommen wird.³⁹⁶

Die Paradoxien kulminieren am Ende von Charms' Kurzprosatexten in variabler Form: „Koratygin griff sich an den Kopf, fiel um und starb. Da sieht man, was für große Gurken es zur Zeit in den Geschäften zu kaufen gibt.“³⁹⁷ Vergleichbare Leerstellen finden sich ebenfalls in Bernhards Schlusszeilen der *Ereignisse*: „Dieser Vorgang wiederholt sich in jedem einzelnen Wesen, er führt dazu, daß es nichts gibt, was wir sehen und kennen, und doch niemals besitzen werden.“³⁹⁸ Manche Texte ironisieren die Zufälligkeit des Handlungsverlaufs zusätzlich, indem das Geschehene am Ende nochmals resümiert oder auf dessen Authentizität verwiesen wird und somit irrelevante Details den Abschluss des Textes markieren, wie beispielweise „Maschkin hat Koschkin erschlagen“³⁹⁹ und „Das Ganze ist aber kein Märchen, wie man vielleicht jetzt glaubt, sondern furchtbare Wirklichkeit.“⁴⁰⁰ Nicht nur Selbstmord, Tötung oder andere Gewaltszenen sorgen für den Übertritt in fremde Sphären, sondern das Überwinden der räumlichen und zeitlichen Ordnungsstrukturen, die sich im Verschwinden und im Einbruch des Wahnsinns abzeichnen: „Der junge Mann lächelte, hob die Hand im gelben Handschuh, schwenkte sie überm Kopf und war plötzlich verschwunden.“⁴⁰¹ Auch Verwandlungen in sonderbare Wesen oder der Übertritt in die Tierwelt lösen die Grenzen des Möglichen auf und vermengen widersprüchliche räumliche Ebenen zu einer Einheit: „An einem Nachmittag, während er auf das dröhnende Meer blickt, durch den Orkan, entdeckt er, daß er kein Fisch mehr ist.“⁴⁰² Die angeführten Beispiele sollen die verschiedenen Strategien innerhalb der Kurzprosa belegen, die sich sowohl im *Ereignisse*-Band als auch in den *Fällen* nachweisen lassen. Im *Stimmenimitator* modifiziert und erweitert Bernhard bereits erprobte Verfahren, wobei vor allem in den unveröffentlichten Texten zahlreiche Motive wurzeln, die für später folgende Kurzprosatexte von Bedeutung sind. Nur die uneinheitliche Welt

³⁹⁶ Hansen-Löve (1999), S. 175.

³⁹⁷ Charms (1993), S. 47.

³⁹⁸ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/9), Blatt 3. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

³⁹⁹ Charms (1993), S. 48.

⁴⁰⁰ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/4 (SL 10. 23), Blatt 74. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

⁴⁰¹ Charms (1993), S. 35.

⁴⁰² Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/1, Blatt 6. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

kann nach Charms' theoretischen Ausführungen existent genannt werden, da nicht nur Endlichkeit und Verbundenheit oder Isolation die Realität bezeichnen, sondern auch die Teile, deren Summe schließlich ein Gesamtbild ergeben. Daraus folgt die Spaltung in „dieses und jenes“⁴⁰³, die alle Ebenen, also sowohl die zeitliche als auch die räumliche Dimension betrifft. Diese Teilung bzw. Umwandlung liegt dem modernen Experimentierfeld Kurzprosa zugrunde, denn wenn es „dieses und jenes“ gibt, muss es auch die Kategorien „*nichtjenes*“ und „*nichtdieses*“ geben, die nach Charms das „Hindernis“ verursachen, das „aus dem ‚Nichts‘ ein ‚Etwas‘ macht“⁴⁰⁴. Das neue ‚Etwas‘ könnte der entgrenzte Raum sein, der alle Verbindungen zur Realität auflöst und eine alogische Welt eröffnet, die durch zufällige oder überzufällige Abläufe gekennzeichnet ist. Zeit und Raum werden durch das ‚Hindernis‘ in einzelne Teile gespalten, die miteinander korrelieren und daher weitere Ebenen in das Geschehen eingliedern, sodass das Gegenwärtige lediglich als zu überwindende Barriere bestehen bleibt. Die Auflösung dieses Gegenwärtigen deckt sich mit der Überwindung der realen Gesetzmäßigkeiten in Charms' und Bernhards Kurzprosa, wo „die schweigenden Geschöpfe auf dem Altar in durchsichtige Vasen“⁴⁰⁵ schlüpfen oder ein undefinierbares „Es“ in die gewohnten Sphären eindringt und schließlich „so wenig sichtbar ist wie deutlich und darum in Nichts einzuordnen“⁴⁰⁶ ist. Motive wie Traum, Tod und weitere mystische Elemente versetzen die Figuren in eine Zwischenwelt, welche die Grenzen des Lebens und des Todes gleichermaßen überschreitet und die Lösung des Rätsels obsolet werden lässt bzw. lediglich die offenen und lückenhaften Stellen der Texte hervorhebt. Ruthner spricht in seinem Vergleich zwischen Bernhards und Poes Ästhetik von einer „phantastischen Raum- und Figurenkonstellation“⁴⁰⁷, die für den schaurigen und dämonischen Effekt sorgt. Diese mystischen Momente und die „raum-zeitlichen Utopieentwürfe“⁴⁰⁸ korrespondieren nach Lehmann mit einer „Desillusionierung des Alltäglichen“⁴⁰⁹, die eben in dieser Grenzüberschreitung und Veränderung der Perspektive den Blick auf das eigentlich Verborgene lenkt.

⁴⁰³ Groys und Hansen-Löve (2005), S. 641.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 641.

⁴⁰⁵ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/1, Blatt 7. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

⁴⁰⁶ Ebd., Blatt 8.

⁴⁰⁷ Clemens Ruthner: *(Text-)Räume des Schreckens. Thomas Bernhard und Edgar Allan Poe*. In: Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Tradanten*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 138.

⁴⁰⁸ Lehmann (2010), S. 59.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 60.

Die These der Verkettung von Verfahren erweist sich auch hier als richtig, da ein Bündel diverser Strategien jene gesetzten Normen ausweitet oder vollständig umwandelt, die bei Lehmann innerhalb eines Absatzes am Genre Kurzprosa näher analysiert werden: „Störung“, „Chaos“, „Lücken“, „Leerräume“, „Traum“, „Wunder“, „Phantastik und „Nichts“.⁴¹⁰ Damit wäre ein Teil der paradoxen Momente zur Entgrenzung von Raum und Zeit, welche für die zufällige Aneinanderreihung von *Ereignissen* bzw. für die Auflösung oder Grenzüberschreitung der Figuren verantwortlich sind, genannt. Im Genre Kurzprosa vollzieht sich die Spaltung der Welt, woraus die dualistische Struktur aufgrund der Verknüpfung heterogener Strategien und die Spannung im Handlungsverlauf resultieren, wie Bernhards und Charms´ Texte beweisen: „Plötzlich spaltet ein Blitz die über der Landschaft, die eine Ähnlichkeit mit der Wüste hat, schwebende Gestalt und ihre beiden Hälften stehen in einem leeren Raum, dem Träumenden zugewendet.“⁴¹¹ Schließlich führt die Aufspaltung zum endgültigen Übertritt in den Zwischen-Raum, der kein Weiterkommen, aber auch kein Ende bedeutet: „Das heißt, das Leben hat mit einer mir unbekanntem Methode den Tod besiegt.“⁴¹²

6. Zusammenfassung

Der Vergleich der Kurzprosa unterschiedlicher Autoren setzt zunächst die Diskussion des Genres selbst voraus, da bis heute zahlreiche Unklarheiten bei der Beschreibung der Kleinen Gattung bestehen, zumal sie einer klaren Abgrenzung bzw. Differenzierung widerstrebt. Die bisherigen Analysen umfassen eine Sammlung von unterschiedlichen Kurzprosatexten, um daraus bestimmte Verfahren abzuleiten, die für Nationalliteraturen, Epochen oder für das Gesamtwerk einen Schriftstellers als repräsentativ angenommen werden können. Die ‚Evolution‘ der Kleinen Gattung oder des Genres Kurzprosa wird kaum beachtet, da nicht von einer Entwicklung, sondern stets von Innovationen die Rede ist, deren Wurzeln jedoch wiederum zur Untersuchung überkommener Texte führen, ohne die Modifizierungen und Transformationen

⁴¹⁰ Vgl. Lehmann (2010), S. 64.

⁴¹¹ Unveröffentlichter Text aus dem Nachlass, ohne Titel: *Ereignisse*, NLTB W 27/3 (SL 6. 1/9), Blatt 10. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

⁴¹² Charms (1993), S. 24.

innerhalb zeitgenössischer Werke zu beobachten. Nur Göttsche⁴¹³ stellt die Kurzprosa in einen Traditionszusammenhang und verweist auf die Entwicklung der verschiedenen Ausprägungen der Kleinen Gattung. Die Probleme in der Abgrenzung ergeben sich aus den Korrespondenzen zwischen den kleinen Formen, sodass lediglich durch das Beschreiben der wirksamen Strategien eine Liste von Merkmalen erstellt werden kann, die für die Analyse einzelner oder mehrerer Texte im Vergleich von großer Bedeutung ist. Aufgrund dieser Spannungen zwischen den kleinen Prosaformen soll eine Gegenüberstellung der Kurzprosazyklen⁴¹⁴ von Daniil Charms und Thomas Bernhard die Liste der bereits bekannten Verfahren erweitern und modifizieren, um einen klareren Blick auf dieses inhomogene Genre zu erarbeiten. Bereits die Titel der beiden Zyklen *Ereignisse* und *Fälle* bezeichnen eine serielle Aneinanderreihung von kurzen Geschichten, die in einem gewissen Spannungsverhältnis zueinander stehen. Der einzelne Text ist ein Teil des Ganzen, sodass die Welt in ihrer Aufspaltung nicht nur den Mischcharakter der Kurzprosa ankündigt, sondern auch die „Doppelbödigkeit“ der geschilderten Erlebnisse markiert. Der *Fall* korrespondiert mit dem *Ereignis* und das *Ereignis* mit dem *Fall*, obwohl die Qualität der Differenzen⁴¹⁵ bei der Analyse eines jeden Verfahrens mit zu berücksichtigen ist. Die Entgrenzung bzw. Verzerrung von Handlungsabläufen ist den Begriffen *Ereignis* und *Fall* inhärent und belegt die Parallelen im Aufbau der Kurzprosasammlungen, die ungewöhnliche Ausschnitte bzw. Augenblicke aus alltäglichen Erlebnissen wiedergeben. Keine Geschichte gleicht der anderen völlig, doch die Aneinanderreihung unterschiedlicher Erlebnisvarianten deutet die Kontinuitäten der Ordnungsprinzipien an, die sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene konstituieren lassen. Die theoretischen Ansätze der Russischen Formalisten unterstützen die bisher vernachlässigte Untersuchung formaler Verfahren, die sich für die Beschreibung inhaltlicher Momente als obligatorisch erweist. Das Kriterium der ‚Verkettung‘ beschränkt sich somit nicht nur auf Strategien einzelner Ebenen in der Kurzprosa, sondern auch auf die immanente Verknüpfung von Form und Semantik. Die Vertiefung dieser eindimensionalen Forschungsgrundlage erfolgt hier durch Verweise auf Erkenntnisse des Prager Strukturalismus und weiterer postmoderner Ansätze auf theoretischem und durch die komparatistische Analyse der Texte auf praktischem Gebiet. Das Instrumentarium zur

⁴¹³ Göttsche: *Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart* (2006).

⁴¹⁴ Veröffentlichte und unveröffentlichte *Ereignisse*, *Der Stimmenimitator* von Thomas Bernhard und *Zwischenfälle/Fälle* (russisch: *Случаи*) von Daniil Charms.

⁴¹⁵ Merkmal der *Differenzqualität* der Formalistischen Schule. Vgl. Anmerkung 77.

Herauslösung der korrespondierenden und divergierenden Verfahren in den Texten setzt sich einerseits aus der Anwendung von Ergebnissen theoretischer Abhandlungen, welche zum Teil von Charms selbst stammen, und andererseits aus der Übertragung nützlicher Beiträge unterschiedlicher Schulen auf die Konzeption des Textes zusammen. Die essay- bzw. teilweise traktatähnlichen Darstellungen des russischen Schriftstellers lassen sich meist ohne Weiteres auf die Zusammensetzung von Bernhards Kurzprosazyklen übertragen und ermöglichen damit die literarische Begegnung, die durch ihre Aufspaltung in einzelne beschreibbare Parallelen die Kontinuitäten der Kurzprosa verdeutlichen soll. In den wenigen wissenschaftlichen Beiträgen, die der Kleinen Gattung bestimmte Charakteristika zuschreiben, wird die heterogene Zusammensetzung der Texte betont, da besonders Reduktions- und Dekonstruktionstendenzen die „experimentelle Bewegung“⁴¹⁶ auslösen.

Mit Begriffen wie ‚Deformation‘ und ‚Verfremdung‘ wird die Kurzprosa der beiden Autoren typisiert und in eine Traditionslinie eingegliedert. Von Kafka bis Beckett, von Poe bis Carroll – die Liste „verwandter“ Autoren scheint in der literaturwissenschaftlichen Diskussion nicht abzureißen, wobei meist von inhaltlichen Parallelen die Rede ist, die eine absurd-groteske Darstellung der Wirklichkeit bezeichnen. Diese Vermutungen sind dahingehend von Interesse, dass der Einfluss möglicherweise richtungsweisender Autoren aufgrund der Erwähnung in Werken bzw. Tagebüchern oder der Nachweisbarkeit in Bibliotheken zumindest angenommen werden kann. In der vorliegenden Arbeit werden diese „Einflüsse“ jedoch nicht ausführlicher behandelt, da im Zentrum der Untersuchung die exemplarische Darstellung der Kurzprosa von Charms und Bernhard steht und die grotesken und absurden „Augenblicke“ sich als äußerst fruchtbar für die Zerlegung der Texte in einzelne, miteinander verkettete Verfahren erweisen. Die Folge dieser These ist die notwendige Auseinandersetzung mit Termini wie Groteske und Absurdität in der Literatur und ihre Herauslösung aus der traditionellen und normativen Begriffsbestimmung bzw. ihre Modifizierung, die sich aus der Arbeit mit den einzelnen Texten automatisch ergibt. Die differenten bzw. widersprüchlichen Definitionsversuche sind auf das Feld Kurzprosa nur bedingt übertragbar, sodass die einzelnen Motive, die den absurden oder grotesken Effekt in der Kurzprosa auslösen, für die Untersuchung des Experimentierfeldes Kleine Prosa fruchtbarer sind als die Zuordnung in die bereits determinierten Felder des Absurden oder Grotesken. Die propagierte Differenzierung zwischen absurden und grotesken

⁴¹⁶ Göttsche (2006), S. 19.

Motiven wird in der Analyse der Texte dahingehend umgegangen, dass die Wirkung verschiedener, jedoch miteinander verknüpfter Verfahren diskutiert und in dieser Verbindung beschrieben wird. Das Groteske umfasst ein relativ stabiles Kontinuum an strukturellen Erscheinungen, die auch dem Absurden zuzurechnen sind und umgekehrt, sodass eine klare Zuordnung von Anfang an scheitern muss, da kaum ein Text, vor allem das Genre Kurzprosa betreffend, eine vollkommen transparente Linie aufweist. Insofern stellt die Dokumentation charakteristischer Merkmale eines bestimmten Genres mit Hilfe komparatistischer Methoden eine neue Art der Auseinandersetzung dar, die sowohl die traditionellen als auch die innovativen Kennzeichen der Texte berücksichtigt. Das Kapitel Kurzprosa-Debatte enthält die unterschiedlichen Ansätze der Wissenschaft zum Thema absurde und groteske Momente in der Literatur, um ein Register an Merkmalen zu erstellen, die im nächsten Abschnitt an den Texten selbst angewendet und untersucht werden.

Diverse Begriffe werden in der Literatur zur Beschreibung desselben Verfahrens eingesetzt, infolgedessen bleiben bestimmte Parallelen in literarischen Werken unbenutzt. Kategorien wie ‚Dekonstruktion‘, ‚Deformation‘, ‚Verfremdung‘, ‚Verzerrung‘, ‚Chaos‘ und ‚Dissoziation‘ bezeichnen ähnliche literarische Phänomene in der Kurzprosa, mit denen die grotesk oder absurd wirkende Welt erklärbar bzw. beschreibbar gemacht wird. Um diesen paradoxen Effekt im Text auszulösen, spielen verschiedene ständig wiederkehrende Verfahren, welche die serielle Zusammensetzung diverser Kurzprosa-Versionen bedingen, eine bedeutende Rolle.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist das Verfahren der Entgrenzung bzw. Aufhebung bestimmter Ordnungsstrukturen, sodass gesetzmäßige Abläufe und Ordnungen zugunsten chaotischer Zustände und heterogener Kombinationen aufgelöst werden. Die Auslöschung bzw. Reduktion betrifft verschiedene Ebenen des Textes, wobei dies nicht in jedem Text in gleicher Weise erfolgt. Die zunehmende Auflösung des Kausalitätsprinzips bzw. der kohärenten Abfolge von Erlebnissen korrespondiert hinsichtlich der Kurzprosa beider Autoren mit dem Chaos-Begriff in der wissenschaftlichen Diskussion. Der Handlungsablauf ist von Zufälligkeit, plötzlichem Verschwinden, motivationslosem Morden und Töten und weiteren alogischen Motiven bestimmt, sodass die eröffnete Dynamik letztlich stagniert und sich vollkommen unerwartet eine Leerstelle bzw. ein Zwischenraum offenbart, der die Lösung des verrätterlichen Geschehens verhindert. Mit der Annullierung der logischen Abfolge von *Ereignissen* korrespondiert der plötzliche Ich- und Weltzerfall, der die Wende in den Tex-

ten einleitet und zur Ausbildung einer Doppelstruktur führt. Räumliche und zeitliche Grenzen werden überwunden und der Übertritt der Figuren in neue Denk- und Aktionsmuster realisiert. Der Rezipient ist zur Loslösung von vertrauten Einstellungen und Erwartungshaltungen an den Text gezwungen, wenn logische Erklärungen sich aufgrund der phantastisch-mystischen Einbrüche in den systematischen Ablauf der Handlung als unbrauchbar herausstellen. Diese widersinnige Struktur ist dem Genre der Kurzprosa inhärent, in dem widersprüchliche Verfahren wie Komik und Tragik, Ernst und Lächerlichkeit und unendlich andauernde Monologe sowie lakonisch anmutende Dialoge oder das Moment des Schweigens die Texte bestimmen und daher keine eindeutigen Tendenzen zu erkennen sind. Aus dieser heterogenen Zusammensetzung bzw. teilweise unbegrenzten Wiederkehr des Gleichen resultiert die absurd-groteske Wirkung, deren Beschreibung lediglich durch die Erfassung der einzelnen Strategien möglich wird.

Charms' Anmerkungen zum Wesen der Existenz, die sich aus isolierten Teilen zu einer disparaten Gesamtheit zusammensetzt und somit den *Fall* bzw. das *Ereignis* in der zyklischen Aneinanderreihung als besondere Augenblicke kennzeichnet, können auf die strukturellen Charakteristika der Texte übertragen werden. Die Untersuchung der Texte belegt die Verkettung divergierender Verfahren innerhalb des Versuchsfeldes Kurzprosa und lässt eine konkrete Einordnung in literarische Traditionen und Ordnungsmuster unmöglich erscheinen. Die Korrespondenzen zwischen den literarischen Reihen⁴¹⁷, die sowohl mit anderen Einzeltexten innerhalb der Zyklen als auch mit anderen literarischen Reihen bestehen, enthüllen die ideale Struktur der Kleinen Prosa als Experimentierfeld der Moderne⁴¹⁸. Für eine Erweiterung der Merkmalliste im Bereich Kurzprosa wäre der Einbezug weiterer Texte notwendig, damit die Kontinuitäten und Differenzen dieser zeitlos beliebten Gattung endlich ein Ganzes ergeben, das nur aus dem Vergleich von Einzeltexten hervorgeht. Die besondere Nähe zwischen den Kurzprosazyklen von Bernhard und Charms ist trotz der Dominanz des Zufälligen nicht zufällig.

⁴¹⁷ Reihenbegriff von Jurij Tynjanov (Russischer Formalist). Vgl. Anmerkung 9.

⁴¹⁸ Göttsche verweist auf das Moment des Experimentierens in der Gattung Kurzprosa. Vgl. Göttsche (2006), S. 109f. (zu Thomas Bernhard)

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur von Thomas Bernhard

Bernhard, Thomas: *Am Ziel*. In: Bernhard Judex und Manfred Mittermayer (Hg.): *Dramen 4. Werke 18*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2007.

Bernhard, Thomas: *Der Stimmenimitator*. In: Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Erzählungen. Kurzprosa. Werke 14*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003.

Bernhard, Thomas: *Drei Tage*. In: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz, 1971.

Bernhard, Thomas: *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Edition S, 1991.

Bernhard, Thomas: *Ereignisse*. In: Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Erzählungen. Kurzprosa. Werke 14*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003.

Bernhard, Thomas: Unveröffentlichtes Konvolut der *Ereignisse* aus dem Nachlass, NLTB W 27. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

Brief von Thomas Bernhard an Hedwig Stavianicek, 28.9.1959, NLTB B 571a/1. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

Brief von Hans-Geert Falkenberg an Thomas Bernhard, 28.11.1959, NLTB B 148/2/2. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

Brief von Rudolf Hirsch an Thomas Bernhard, 15.12.1959, NLTB B 148/2/2. (Thomas Bernhard-Archiv, Gmunden)

7.2. Primärliteratur von Daniil Charms

Charms, Daniil: *Bože, kakaja užasnaja žizn' i kakoe užasnoe sostojanie. Zapisnye knižki. Pis'ma. Dnevniki. Sostav. Vstupitel'noe slovo, posleslovie i kommentarii*. In: Vladimir Glozer (Hg.): Novyj Mir, 1992/2.

Charms, Daniil: *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940.* Hg. v. Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse, 1992.

Charms, Daniil: *Polnoe sobranie sočinenij. Proza i scenki. Dramatičeskie poizvedenija.* Hg. v. Valerij N. Sažin. Sankt-Peterburg: Akademičeskij Proekt, 1997.

Charms, Daniil: *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik* 2. Hg. v. Jean-Philippe Jaccard. Sankt-Peterburg: Akademičeskij Proekt, 2002.

Charms, Daniil: *Theater! Fast alle Stücke.* Hg. v. Peter Urban. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2004².

Charms, Daniil: *Zwischenfälle. Mit Zeichnungen des Autors.* Hg. v. Lola Debüser. Frankfurt a. Main: Fischer, 1993.

7.3. Sonstige Primärliteratur

Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009¹¹.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1963.

7.4. Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard

Amann, Klaus, Friedbert Aspetsberger und Reinhard Kacianka (Hg.): *Tonhof. Österreichs literarische Avantgarde der 50er Jahre zu Gast in Kärnten. Eine Dokumentation mit unveröffentlichten Briefen von H.C. Artmann, Konrad Bayer und Christine Lavant.* In: *Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft*, 1992/Nr. 1.

Beckmann, Heinz: *Der enthauptete Chorknabe. Thomas Bernhards „Stimmenimitator“: Einige Anmerkungen zu seiner Kurzform.* In: *Rheinischer Merkur*, 1.12.1978, S.33.

Dittmar, Jens: *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren.* Wien: Verl. d. Österr. Staatsdr., 1992. (Edition S)

- Dreissinger**, Sepp (Hg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra: Verl. für Literatur, Kunst u. Musikalien, 1992.
- Ervedosa**, Clara: „Vor den Kopf stoßen“. *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*. Bielefeld: Aisthesis, 2008.
- Eyckeler**, Franz: *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Schmidt, 1995. (Philologische Studien und Quellen; 133)
- Feng**, Guoqing: *Kreisel für Erwachsene. Zur Kürzestprosa in der Gegenwartsliteratur in Österreich: Thomas Bernhard, Elias Canetti und Erich Fried*. Wien: Dissertation, 1992.
- Fenyves**, Miklós: *Lokales. Zu Thomas Bernhards Der Stimmenimitator*. In: Attila Bombitz u.a. (Hg.): *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien: Praesens, 2009, S. 105-125.
- Fetz**, Gerald A.: *Kafka and Bernhard. Reflections on Affinity and Influence*. In: *Modern Austrian Literature*, 1988/Nr. 21, Heft 3 und 4, S. 217-241.
- Görtz**, Franz Josef: *Hier spukt natürlich Beckett. Thomas Bernhard und die Kritik*. In: *Text+Kritik* 1974, Heft 43, S. 36-44.
- Greiner**, Ulrich: *Thomas Bernhards gewöhnlicher Schrecken. Neue Prosa: „Der Stimmenimitator“ und „Ja“*. In: *Frankfurter Allgemeine*, 21.11.1978, S. 1-2.
- Habringer**, Rudolf: *Der Auswegsucher. Über Thomas Bernhards Anfänge als Journalist*. In: Manfred Mittermayer und Sabine Veits-Falk (Hg.): *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Begleitbuch zur Sonderausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, 10. Juni bis 28. Oktober 2001. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2001, S. 31-40. (Monographische Reihe zur Salzburger Kunst; 21)
- Hoffmann**, Dieter: *Prosa des Absurden. Themen – Strukturen– geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard*. Tübingen, Basel: Francke, 2006.
- Holdenried**, Michaela: *Pointen der Vergeblichkeit. Thomas Bernhards Kürzestprosa (Ereignisse [1957/69]; Der Stimmenimitator [1978])*. In: Wolfgang Adam (Hg.): *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 2006/Nr. 100, Heft 2, S. 245-265.
- Klaue**, Magnus: *EREIGNISSE. Zeitwahrnehmung und Ich-Dissoziation in Thomas Bernhards früher Prosa*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2006/Nr. 125, S. 248-275.

König, Josef: »Nichts als ein Totenmaskenball«. *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intention im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt a. Main u.a.: Lang, 1983. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1; Deutsche Sprache und Literatur; 682)

Liechti, Ronald: »Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!« *Versuch über Thomas Bernhard*. Zürich: Dissertation, 1987.

Luehrs-Kaiser, Kai: *Komik der Grausamkeit. Heimito von Doderer und Thomas Bernhard*. In: Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 75-84.

Michel, Sascha: *Inszenierte Kontingenz. Zur Kleinen Prosa von Thomas Bernhard, Alexander Kluge und Ror Wolf*. In: Thomas Althaus (Hg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 329-340.

Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2006. (Suhrkamp BasisBiographie; 11)

Pecka, Zdeněk: *Und wo bleibt der Witz? Humor als vergessener Aspekt der Bernhard Rezeption*. In: Attila Bombitz u.a. (Hg.): *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien: Praesens, 2009, S. 355-364.

Petrasch, Ingrid: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung*. Frankfurt a. Main u.a.: Lang, 1987. (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 2)

Ruthner, Clemens: *(Text-)Räume des Schreckens. Thomas Bernhard und Edgar Allan Poe*. In: Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 135-141.

Schallmayer, Peter: »Ich habe nichts zu verlieren!« *Thomas Bernhards »pathologische Groteske«. Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*. In: Martin Huber u.a. (Hg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*. Wien u.a.: Böhlau, 2004, S. 15-29.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards Der Stimmenimitator*. In: Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer (Hg.): *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein/Ts.: Athenäum-Verl., 1983, S. 124-147.

Staengle, Peter: „Das könne er nicht.“ Zu Thomas Bernhards *Der Stimmenimitator*. In: Elmar Locher (Hg.): *Die kleinen Formen in der Moderne*. Innsbruck u.a.: Studien-Verl., 2001, S. 279-298. (Essay & Poesie; 13)

Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Deutung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992.

7.5. Sekundärliteratur zu Daniil Charms

Borowsky, Kay (Hg.): *Nachwort*. In: Daniil Charms: *Fälle. Deutsch/Russisch*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Cornwell, Neil: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials*. New York: St. Martin's Press, 1991.

Cornwell, Neil: *The absurd in literature*. Manchester u.a.: Manchester Univ. Press, 2006.

Dier, Harald: *Tod und Gewalt in Daniil Charms' Werk*. Graz: Diplomarbeit, 1996.

Geller, Leonid: *TEORIJA CHA[O↔RM]SA*. In: Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther (Hg.): *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 44. München: Zeuner, 1999, S. 67-125.

Gibian, George (Hg.): *Izbrannoe*. Würzburg: jal-Verlag, 1974, S. 67-125. (Colloquium slavicum; 5)

Groys, Boris und Aage Hansen-Löve (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2005. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1764).

Hansen-Löve, Aage A.: *Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obériu)*. In: Karlheinz Stierle u.a.: *Poetica*. Bd. 26. München: Fink, 1994, S. 308-373.

Hansen-Löve, Aage A.: *Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden*. In: Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

(Hg.): *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 44. München: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1999, S. 125-183.

Hansen-Löve, Aage A.: *Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung der Avantgarde*. In: Mirjam Goller und Georg Witte (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999. *Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 51. München: Zeuner, 2001, S. 133-186.

Holthusen, Johannes: *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*. München: Francke, 1978.

Jaccard, Jean-Philippe: *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern u.a.: Lang, 1991. (Slavica Helvetica; 39)

Jaccard, Jean-Philippe: *Theater des Absurden/reales Theater. (Daniil Charms)*. In: Aleksandar Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz: Droschl, 1989, S. 467-488.

Kobrinskij, Aleksandr M.: *Daniil Charms*. Moskva: Molodaja Gvardija, 2008. (Žizn' zamečatel'nych ljudej; 1119)

Lehmann, Gudrun: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*. Wuppertal: Arco, 2010. (Arco Wissenschaft; Sonderband 20)

Medarić-Kovačić, Magdalena: *Schwarzer Humor*. In: Aleksandar Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz: Droschl, 1989, S. 456-466.

Müller, Bertram: *Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung*. München: Sagner, 1978. (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 19)

Penzinger, Elfriede: *Zur Relation von Wort- und Bildkunst in der russischen Avantgarde – ein Vergleich der künstlerischen Welten von Daniil Charms und Kazimir Malevič*. Wien: Diplomarbeit, 2004.

Potthoff, Wilfried: *Demontage des Menschlichen in der Kurzprosa von Daniil Charms. Am Beispiel von «Случаи»*. In: Horst-Jürgen Gerigk (Hg.): *Literarische Avantgarde*. Festschrift für Rudolf Neuhäuser. Heidelberg: Mattes, 2001, S. 141-160.

Programmheft des Berliner Galiani-Verlags für den Herbst 2010.

Roberts, Graham : *The last Soviet avant-garde. OBERIU - fact, fiction, metafiction*. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Pr., 1997. (Cambridge studies in Russian literature)

Šybinskij, Valerij: *Daniil Charms. Žizn' čeloveka na vetru*. Sankt-Peterburg: Vita Nova 2008.

Uszynska-Bencze, Katarzyna: *Das Absurde im Werk von Daniil Charms*. Wien: Diplomarbeit, 2002.

7.6. Sonstige Literatur

Althaus, Thomas, Wolfgang Bunzel und Dirk Götsche (Hg.): *Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne*. In: *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. IX-XXVII.

Bachtin, Michail: *Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur*. In: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. Main u.a.: Ullstein, 1985, S. 47-60. (Ullstein-Buch; 35218: Ullstein-Materialien)

Barck, Karlheinz (Hg.): *Medien – populär. Ästhetische Grundbegriffe: ÄGB. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Stuttgart u.a.: Metzler, 2002.

Bude, Heinz: *Freud als Novellist*. In: Ulrich Stuhr und Friedrich-W. Deneke (Hg.): *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*. Heidelberg: Asanger, 1993, S. 3-16.

Cramer, Thomas: *Hoffmanns Poetik der Groteske*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1980, S. 229-235. (Wege der Forschung; 394)

Donat, Sebastian: *Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde*. In: Ursula Peters u.a. (Hg.): *Poetica*. Bd. 38. Heft 3-4. München: Fink, 2006, S. 259-275.

Ėjchenbaum, Boris: *Wie Gogol's „Mantel“ gemacht ist*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1981³, S. 123-159.

- Esslin**, Martin: *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie; Sachgebiet Theaterwissenschaft)
- Fischer**, Ernst: *Entfremdung, Dekadenz, Realismus*. In: Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*. Heft 14. Berlin: Aufbau-Verlag, 1962, S. 816-854.
- Flaker**, Aleksandar: *Stilska formacija*. In: *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna Naklada Liber, 1976, S. 11-48. (Izdanja Instituta za Znanost o Književnosti)
- Göttsche**, Dirk: *Kleine Prosa in Moderne in Gegenwart*. Münster: Aschendorff, 2006. (Literaturwissenschaft; 8)
- Foster**, Ludmila A.: *Das Grotke. [sic!] Eine analytische Methode*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Grotke in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 116-123. (Wege der Forschung; 394)
- Foster**, Ludmila A.: *Gestaltung des Nichtabsoluten*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Grotke in der Dichtung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 203-213. (Wege der Forschung; 394)
- Günter**, Bernd: *Das Grotke und seine Gestaltung in den Erzählungen Edgar Allan Poes*. Freiburg i. Br.: Dissertation, 1974.
- Günther**, Hans: *Das Grotke bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Sagner, 1968. (Slavistische Beiträge; 34)
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik I. Erster Teil. Die objektive Logik. Erstes Buch. Werke 5*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1986. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 605)
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik II. Erster Teil. Die objektive Logik. Zweites Buch. Werke 6*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1986. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 606)
- Heidsieck**, Arnold: *Das Grotke und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1971². (Sprache und Literatur; 53)
- Hoffmann**, Dieter: *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945. Bd. 1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur*. Tübingen u.a.: Francke, 2006. (UTB; 2729: Literaturwissenschaft)

Jolles, André: *Einfache Formen.*

Legende/Sage/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1958².

Jurgenson, Luba: *Le fantastique et le «réel».* Dans *les Nouvelles Pétersbourgeoises de Gogol.* In: Bernard Banoun et Delphine Bechtel (Hg.): *Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes.* Paris: Centre Interdisciplinaires de Recherches Centre-Européennes (CIRCE), 2002, S. 51-62.

Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Oldenburg/Hamburg: Stalling, 1957.

Ko, Il: *Das Chaos als das Wesen der Welt bei N.V. Gogol'.* In: Klaus Harer und Helmut Schaller (Hg.): *Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag.* München: Sagner, 1995, S. 223-229. (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen: Reihe 2, Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas; 36)

Košénina, Alexander: *Fallgeschichten. Von der Dokumentation zur Fiktion. Vorwort.* In: Alexander Košenina u.a. (Hg.): *Zeitschrift für Germanistik.* Neue Folge. Heft XIX-2, 2009, S. 282-287.

Kilchenmann, Ruth J.: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung.* Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1967.

Kritsch Neuse, Erna: *Die deutsche Kurzgeschichte. Das Formexperiment der Moderne.* Bonn: Bouvier, 1980. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 306)

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte.* München: Fink, 1993⁴. (Uni-Taschenbücher; 103)

Mukařovský, Jan: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Funktion.* In: *Kapitel aus der Ästhetik.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970, S. 7-113. (Edition Suhrkamp; 428)

Mukařovský, Jan: *Dialektische Widersprüche in der modernen Kunst.* In: Walter Höllerer (Hg.): *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik.* München: Hanser, 1974, S. 207-225. (Literatur als Kunst)

Mukařovský, Jan: *Die ästhetische Norm.* In: Květoslav Chvatík (Hg.): *Kunst, Poetik, Semiotik.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1989, S. 129-139.

Mukařovský, Jan: *Die Kunst als semiologisches Faktum.* In: *Kapitel aus der Ästhetik.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970, S. 139-147. (Edition Suhrkamp; 428)

Mukařovský, Jan: *Probleme der ästhetischen Norm.* In: Holger Siegel (Hg.): *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik.* Tübingen: Narr, 1986, S. 27-41. (Kodikas, Code: Supplement; 12)

Overbeck, Gerd: *Die Fallnovelle als literarische Verständigungs- und Untersuchungsmethode. – Ein Beitrag zur Subjektivierung.* In: Ulrich Stuhr und Friedrich-W. Deneke (Hg.): *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument.* Heidelberg: Asanger, 1993, S. 43-60.

Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik.* In: Norbert Miller (Hg.): *Werke. Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften.* Bd. 5. München: Hanser, 1963, S. 7-456.

Petsch, Robert: *Das Groteske.* In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung.* Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 25-39. (Wege der Forschung; 394)

Pietzcker, Carl: *Das Groteske.* In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Bd. 45. Stuttgart u.a.: Metzler, 1971, S. 197-211.

Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren.* In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa.* München: Fink, 1981³, S. 3-35.

Steinwachs, Burkhart: *Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen.* In: Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1985, S. 312-324. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 486)

Thomson, Philip: *Funktionen des Grotesken.* In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung.* Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, S. 103-115. (Wege der Forschung; 394)

Tynjanov, Jurij: *Über die literarische Evolution*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1981³, S. 433-461.

Tynjanov, Jurij: *Das literarische Faktum*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1981³, S. 393-431.

Van den Berg, Hubert und Walter Fähnders (Hg.): *Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009.

Vogl, Joseph: *Was ist ein Ereignis?* In: Peter Gente und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2007, S. 67-84. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1780)

Zajac, Peter: *Existiert so etwas wie eine Pulsations-Literaturgeschichte?* In: Walter Koschmal (Hg.): *Wiener Slawistischer Almanach: Periodisierung und Evolution*. Bd. 32. München u.a.: Ges. zur Förderung Slawist. Studien, 1993, S. 21-32.

Zobel, Klaus: *Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa*. Wien u.a.: Schöningh, 1990².

8. Slavica in Thomas Bernhards Bibliothek (Obernathal)

(noch unvollständig)

8.1. Polen

Andrzejewski, Jerzy: *Appellation*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972.

Brudzinski, Wieslaw: *Die rote Katz*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970.

Gombrowicz, Witold: *Jungfräulichkeit*. Reinbek: RoRoRo, 1959.

Gombrowicz, Witold: *Yvonne. Die Trauung. Zwei Schauspiele*. Frankfurt a. Main: Fischer, 1964.

Krasinski, Janusz: *Der Karren. Erzählung*. Frankfurt a. Main: edition suhrkamp, 1970.

Nowaczynski, Adolf: *Der schwarze Kauz*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972.

Potocki, Jan: *Die Handschrift von Saragossa*. Frankfurt a. Main: Insel, 1961.

Zbigniew, Herbert: *Ein Barbar in einem Garten*. Frankfurt a. Main: edition suhrkamp, 1965.

Zbigniew, Herbert: *Ein Barbar in einem Garten 2*. Frankfurt a. Main: edition suhrkamp, 1969.

8.2. Russland

Blok, Aleksandr: *Die Zwölf*. Deutsch von Paul Celan. Frankfurt a. Main: S. Fischer, 1958. [Notate]

Blok, Aleksandr: *Ausgewählte Aufsätze*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1964. [Notate]

Blok, Aleksandr: *Der Sturz des Zarenreichs*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.

Dostoevskij, Fëdor: *Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke. Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Tagebuch eines Schriftstellers*. Reinbeck: Rowohlt Klassiker, 1962.

Dostoevskij, Fëdor: *Der Großinquisitor*. Frankfurt a. Main: Insel Bücherei, 1966.

- Dostoevskij**, Fëdor: *Schuld und Sühne*. München: DTV, 1977.
- Dostoevskij**, Fëdor: *Der Jüngling*. München: DTV, 1979.
- Dostoevskij**, Fëdor: *Die Dämonen*. München: DTV, 1979.
- Dostoevskij**, Fëdor: *Die Brüder Karamasov*. München: DTV, 1981.
- Dostoevskij**, Fëdor: *Die Erniedrigten und Beleidigten*. München: Goldmann TB o.J.
[Notate]
- Gogol´**, Nikolaj: *Das Bildnis*. Leipzig: Insel, 1952.
- Gogol´**, Nikolaj: *Petersburger Novellen*. Frankfurt a. Main: Fischer Bücherei, 1962.
- Gogol´**, Nikolaj: *Der Revisor. Komödie*. Stuttgart: Reclam, 1964.
- Gončarov**, Ivan: *Oblomow*. Frankfurt a. Main: Fischer Bücherei, 1961.
- Gorkij**, Maksim: *Unzeitgemäße Gedanken über Kultur und Revolution*. Frankfurt a. Main: Insel, 1972.
- Ivanov**, Vsevolod: *Panzerzug 14-69*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970.
- Jessenin**, Sergej: *Gedichte*. Ausgew. u. übertr. von Paul Celan. Frankfurt a. Main: Fischer, [1961.enth. Fahrkarten Opatja, Kvarner-Express April 1962]
- Kasakov**, Jurij: *Larifari*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.
- Kaverin**, Veniamin: *Das Ende einer Bande*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1973.
- Kropotkin**, Pëtr: *Memoiren eines Revolutionärs*. Frankfurt a. Main: Insel, 1969. [Notate]
- Kropotkin**, Pëtr: *Memoiren eines Revolutionärs*. Frankfurt a. Main: Insel TB, 1973.
- Lenin**, Vladimir Il'ič Ul'janov: *Ausgewählte Werke*. Moskau: Progress, 1971.
- Lermontov**, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. Frankfurt a. Main: Fischer Bücherei, 1963. [Notate und Zitate für *Die Jagdgesellschaft*]
- Leskov**, Nikolaj: *Die Klerisei*. Frankfurt a. Main: Fischer Bücherei, 1960. [Notate]
- Majakovskij**, Vladimir: *Werke*. Hg. v. Leonhard Kossuth. *Band I: Gedichte*. Deutsche Nachdichtung von Hugo Huppert. Gemeinschaftsausgabe der Verlage Volk und Welt, Berlin und Insel Verlag, Frankfurt, 1969.

Majakovskij, Vladimir: *Werke*. Hg. v. Leonhard Kossuth. *Band II: Poeme*. Deutsche Nachdichtung von Hugo Huppert. Gemeinschaftsausgabe der Verlage Volk und Welt, Berlin und Insel Verlag, Frankfurt, 1969.

Majakovskij, Vladimir: *Werke*. Hg. v. Leonhard Kossuth. *Band IV: Prosa. Autobiographie. Reiseskizzen. Briefe*. Gemeinschaftsausgabe der Verlage Volk und Welt, Berlin und Insel Verlag. Frankfurt, 1971.

Nabokov, Vladimir: *Pnin*. Reinbeck: Rowohlt TB, 1965.

Pasternak, Boris: *Initialen der Leidenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.

Platonov, Andrej: *Die Baugrube*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.

Puškin, Aleksandr: *Pique-Dame (u.a. Erz.: Die Geschichte des verstorbenen Ivan Petrovič; Belkin; Kirdshali; Die Hauptmannstochter)*. Frankfurt: Fischer Bücherei, 1963.

Rothe, Hans (Hg.): *Russische Erzähler (9 Erzählungen)*. Hamburg: Rowohlt Klassiker, 1957. [enthält: Puškin: *Der Postmeister*, Gogol: *Wie Ivan Ivanovič und Ivan Nikiforovič sich verzankten*, Turgenev: *Petuškov*, Saltykov: *Das verlorene Gewissen*, Tolstoj: *Dreierlei Sterben*, Dostoevskij: *Der Traum eines lächerlichen Menschen*, Leskov: *Das Tier*, Korolenko: *Der Wald rauscht*, Čechov: *Diebe*]

Šklovskij, Viktor: *Sentimentale Reise*. Frankfurt a. Main: Insel, 1964.

Šklovskij, Viktor: *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*. Frankfurt a. Main: edition suhrkamp, 1965. [Notat]

Turgenjev, Ivan: *Klara Milič. Der Duellant*. München: Goldmann TB, 1961.

Turgenjev, Ivan: *Väter und Söhne*. München: Goldmann TB, o.J.

Zvetaeva, Marina: *Gedichte*. Mit Biographie und Materialien. Berlin: Klaus Wagenbach, 1968.

8.3. Tschechien

Hašek, Jaroslav: *Die Geschichte vom braven schwedischen Soldaten*. In: „Die Neunzehn '67“. *Texte und Informationen*. München: Beck, 1967.

Hašek, Jaroslav: *Die Partei des maßvollen Fortschritts*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.

Kolář, Jiří: *Das sprechende Bild*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.

8.4. Weitere wichtige „nicht-literarische“ Bücher

Borkenau, Franz (Hg.): *Karl Marx*. Frankfurt a. Main: Fischer Bücherei, 1956. [Notate]

Huch, Ricarda: *Michael Bakunin und die Anarchie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972.

Lavrin, Jank: *Dostojewskij*. Reinbek: Rohwolt Monographie, 1963.

Marx, Karl: *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte*. Frankfurt a. Main: Insel, 1965.

Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. Nach der vierten, von Friedrich Engels durchgesehenen und herausgegebenen Auflage, 1880. Berlin: Dietz, 1972.

Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band II: Der Zirkulationsprozeß des Kapitals*. Nach der zweiten, von Friedrich Engels herausgegebenen Auflage, 1893. Berlin: Dietz, 1972.

Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*. Nach der ersten, von Friedrich Engels herausgegebenen Auflage, 1894. Berlin: Dietz, 1971.

Mirskij, Dmitrij: *Geschichte der russischen Literatur*. München: Piper, 1964.

Mukařovský, Jan: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a. Main: edition suhrkamp, 1970.

Rolland, Romain: *Das Leben Tolstois*. Frankfurt a. Main: Lit. Anstalt Rütten und Loening, 1922.

Stanislavskij, Konstantin: *Theater, Regie und Schauspieler*. Hamburg: Rowohlt TB, 1958.

Weiss, Peter: *Trotzki im Exil*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970.

Danksagung

Ohne die Unterstützung folgender Professoren und Literaturwissenschaftler wäre die Arbeit in der vorliegenden Form nicht zustande gekommen: Ich danke Dr. Martin Huber und Dr. Bernhard Judex (Thomas Bernhard Archiv, Gmunden) für die wesentlichen Hintergrundinformationen und Hinweise zu Bernhards Œuvre. Die theoretischen Ausführungen verdanke ich Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek (Institut für Slawistik, Universität Wien), der einen profunden Überblick zur slawischen Literaturtheorie lieferte und mir zu Fragen der russischen Avantgarde mit Rat und Tat zur Seite stand. Schließlich möchte ich mich bei meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner (Institut für Germanistik, Universität Wien) für die konstruktive Kritik und Hilfestellung bedanken.

Abstract

Thomas Bernhard und Daniil Charms gelten ohne gegenseitige Einflussnahme als Schriftsteller der grotesken Überzeichnung bzw. absurden Darstellung. Die Gemeinsamkeiten lassen sich auf verschiedenen literarischen, aber auch persönlichen Ebenen festmachen, da die historische Dimension mit ihren philosophischen und literarischen Vorgängern und Nachfolgern eine bestimmte Bezugsebene bietet, auf der der Wirkungsraum nicht als abgeschlossen gelten kann. Die Kurzprosa beider Autoren stellt die Tragik der Realität in einer Form dar, welche durch das „Theater des Absurden“ als avantgardistischer Ansatz in die Literaturgeschichte eingeht. Die Zustände der außerliterarischen Realität bestimmen die Schriftstellerpersönlichkeiten auf enorme Weise, sodass eine Schilderung dieser Umstände nicht artikulierbar scheint, sondern wie bereits Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* postulierte, eine Überwindung der herkömmlichen Sätze und logischen Struktur notwendig ist, um die Welt richtig zu sehen: „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.“⁴¹⁹ Das absurde Leben kann somit nur durch eine besondere literarische Form zum Ausdruck gelangen, um die Maßstäbe und Werte der Gesellschaft als Auslöser von Wut, Wahnsinn und Angst zu begreifen. Der einzige Weg, der noch beschritten werden kann, ist der in die Mystik des Todes, der bei einem der Schriftsteller zur Realität und beim anderen zum zentralen Motiv der Werkkomposition wird, wenn „Ende gut alles gut“⁴²⁰ als konsequente Feststellung der Sinnlosigkeit menschlicher Existenz formuliert wird.

⁴¹⁹ Wittgenstein (1963), S.111.

⁴²⁰ *Am Ziel* (2007), S.271.

Lebenslauf

Vor-, Zuname	<i>Christina Ritter</i>
Geburtstag	<i>22.April.1987</i>
Geburtsort	<i>Oberwart</i>
Staatsbürgerschaft	<i>Österreich</i>
Familienstand	<i>ledig</i>
Eltern	<i>Ewald und Christine Ritter</i>
Wohnort	<i>Wien</i>
Schulbildung	<i>1993 – 1997 Volksschule in Loipersdorf 1997 – 2001 Hauptschule in Markt Allhau 2001– 2006 Bundeshandelsakademie in Oberwart 2006 – 2009 Lehramt Germanistik/Geschichte Seit 2006 Lehramt Germanistik/Russisch Dipl. Deutsche Philologie Dipl. Russisch DaF/DaZ Modul</i>
Reifeprüfung	<i>IT-Maturaabschluss</i>
Weiterbildung	<i>Englisch-Sprachkurs in London (Kanada) 2 Russisch-Sprachkurse in Odessa (Ukraine) Englisch Begabtenförderungskurs Lateinergänzungskurs an der Uni Wien Workshop zu Jugend & Teamgeist Missio Projekt (Hilfsprojekt)</i>
Tätigkeit (-praxis)	<i>2007 – Lehrtätigkeit bei ActiLingua 2008 – Lehrtätigkeit bei ActiLingua 2008 – DaF-Praktikum in Warschau</i>

*2009 Mitarbeit an einem Projekt von Sepp
Dreissinger: Zeitzeugen Thomas Bernhards
2009 Praktikum bzw. Mitarbeit im Elfriede Je-
linek-Forschungszentrum
2009 und 2010 – Praktika und Mitarbeit im
Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden
seit Februar 2010 im Sekretariat der Interna-
tionalen Thomas-Bernhard-Gesellschaft
- Führungen zum Thema „Auf den Spuren
Thomas Bernhards in Wien“*

Sprachkenntnisse

Englisch
Französisch
Latein
Russisch

Wien , 26.10.2010


Unterschrift