

# Dissertation

Titel der Dissertation

Inchoative und narrative Sackgassen.

Die Deviationspoetik Thomas Bernhards.  
Illustriert am Beispiel von *Jauregg*, *Frost* und *Gehen*

Verfasser

Mag. Chiheb Mehtelli

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil)

Wien, im November 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner



## VORWORT

Textanalyse betreiben, bedeutet auch, sich mit dem Problem der Distanz und der Nähe auseinanderzusetzen. Wann gilt es, die Signifikantenkette des Textes zu verlassen, um über das Dargebotene zu reflektieren und um sie dann mit einem eigenen Kommentar anzureichern? Wann gilt es, zur Empirie zurückzukehren, um sich von ihr etwas entgegen zu lassen, wie es Hans-Georg Gadamer empfiehlt. Hierbei wäre ferner zu beachten, die Textgrundlage nicht nur als Belegquelle für die eigene Analyse oder Interpretation zu nehmen, denn es gehört zu jeder selbstkritischen Herangehensweise, sich selbst einzugestehen, dass selbst bei der vermeintlich objektivsten Untersuchung, das eigene Ich sich in den Text eingeschrieben und sedimentiert hat. Hinreichend Beachtung geschenkt werden sollte überdies dem bekannten Phänomen, dass – je mehr der Literaturwissenschaftler über den Autor und sein Werk zu wissen glaubt – er in Gefahr gerät, während er den Blick auf das große Ganze richtet, ebendiesen Blick für vorhandene Details zu verlieren. Nicht nur über Literatur zu sprechen, sondern mit ihr zu argumentieren gehört ebenfalls zu den essentiellen Postulaten unseres Faches. Doch so löblich derartige Prämissen auch sein mögen, ist zumeist nichts darüber gesagt, wie sie sich konkret umsetzen lassen. Welche Konsequenzen resultieren aus ihnen, was bedeuten sie für die eigene Analyse?

Die fortlaufende Beschäftigung mit literarischen Werken aus Lektüre, Analyse, Re-Lektüre und gegebenenfalls aus der Verwerfung eigener Denkinhalte und Analyseergebnisse bestehend wird durch ihr Wesen und ihre sprachliche Eigenart hervorgerufen. Bei einem Autor wie Thomas Bernhard wird das zudem noch dadurch forciert, weil dieser sich gegen jede Form unilateraler Festlegung wehrt und sein eigenes vexatorisches Spiel mit der Hermeneutik betreibt. Dazu kommt jene Art selbstreflexiv zu schreiben, sein Umgang mit literarischen Mitteln, die auch dazu führen, dass die wohlfeile dichotomische Segregation der Form vom Inhalt und umgekehrt einen wesentlichen Aspekt seiner Prosastücke unberücksichtigt lässt. Die konsequent betriebene Deviationspoetik hat darum auch mein Interesse von Anfang an für das Werk des

Österreichers geweckt und bis zum heutigen Tag aufrecht erhalten können. Die Auseinandersetzung mit seinen Texten verband sich deshalb stets mit grundsätzlichen Fragen zur Ästhetik und zur Erzähltheorie und auch mit den Möglichkeiten poetischen Ausdrucks und dem angemessenen Umgang mit solcher Literatur.

„Vielfalt, die sich nicht zur Einheit ordnet, ist Verwirrung. Einheit, die sie nicht in Vielfalt gliedert, ist Tyrannei“, lautet ein vielzitiertes Aphorismus von Blaise Pascal, in dem das ganze Dilemma der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung – auch mit diesem Autor – aufscheint. Ebenfalls vermag der Aphorismus andeuten, welchen nicht-linearen Parcours, die vorliegende Arbeit im Laufe der letzten Jahre abschreiten musste. Am Anfang stand zunächst die zufällige Lektüre des Erstlingsromans *Frost*, dann folgte die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm, später die kritische Hinterfragung der eigenen Herangehensweise, gefolgt von einer intensiven Re-Lektüre und einer daran anknüpfenden Analyse *à rebours*. Es ist in dieser Hinsicht geradezu bezeichnend, dass das *Frost*-Kapitel dieser Untersuchung auch die meiste Zeit für sich in Anspruch nahm und erst kurz vor Abschluss hatte beendet werden können. Die Arbeit zeichnet somit auch die Odyssee einer jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Werk Thomas Bernhards nach, nämlich das Sich-Verlieren, die Sichtung vermeintlich rettungsbringender Ufer und jenes am Horizont aufscheinende Ziel, die trügerische Hoffnung und die nicht mehr geglaubte Ankunft.

Rückblickend wird wohl nach dieser Irrfahrt vor allem die Begegnung mit dem Fremden und die Entfremdung im Gedächtnis haften bleiben, aber auch jene mit Wegbegleitern, die Lichtpunkte in dem Trüben wissenschaftlicher Forschungstätigkeit brachten. Ihrer gilt es sich zu erinnern und ihnen gilt es Dank zu zollen. Höchste Anerkennung gebührt dabei vor allem meinem akademischen Lehrer und verstorbenen Betreuer Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler. Allein nur anzudeuten, was sein persönliches Engagement, sein kritischer Geist, aber auch seine Dignität als Forscher und Mensch für diese Dissertation und für mich persönlich bedeutet, würde den Rahmen eines Vorworts sprengen. Dass ich ihm diese Arbeit widme, muss daher an dieser Stelle als Hinweis genügen. Dank gilt ferner Dr. Michael Fisch für seine sorgfältige Lektüre und hilfreichen Korrekturvorschlägen, den Werfelianern Dr. Attila Bombitz und Dr. Eleonora Ringler-Pascu und auch Dr. Arnulf Knafl, die mich allesamt – nach dem schmerzhaften Verlust meines Betreuers – nachdrücklich ermuntert haben, weiter zu schreiben und bestimmte Kapitel abzuschließen.

Hier nun angekommen, muss freilich – allein der wissenschaftlichen Redlichkeit halber –, vermerkt werden, dass Teile der vorliegenden Kapitel als Aufsätze im Praesens Verlag erschienen sind. Diese anzufertigen hat das Vorhaben insoweit vorangetrieben, da nach ihrer Fertigstellung durch deren Überarbeitung, Modifikation und Ausweitung die hier nun vorliegenden Textanalysen entstanden sind.

Profitiert hat die Dissertation schließlich auch von jenem inspirierenden Thomas Bernhard-Kolloquium in Szeged und den regelmäßig stattfindenden Franz Werfel-Tagungen in Wien. Ohne die großzügige Unterstützung des Österreichischen Austauschdiensts, insbesondere der Franz Werfel-Stiftung wäre dieses Vorhaben wohl kaum – jedenfalls nicht in dieser Form – zustande gekommen. Stipendien und Aufenthalte in Wien haben merklich die Forschungsbedingungen verbessert.

Zum Schluss gebührt mein aufrichtiger Dank auch Prof Dr. Johann Sonnleitner, der geduldig und verständnisvoll die Betreuung übernommen hat, aber auch Prof. Dr. Roland Innerhofer für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Wien, im November 2011

Chiheb Mehtelli

# INHALTSVERZEICHNIS

## VORWORT

### I. EINFÜHRUNG

1. Bedingungen und Vorverständnis der Wertung **11** – 1.1. Wege, Umwege und Holzwege der Bernhardrezeption **18** – 2. *Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig* – Heuristischer Ansatzpunkt für die Untersuchung **26** – 2.1. Das heuristische Dilemma mit der Hermeneutik **34** – 2.1.1. Beliebigkeit der Interpretation am Beispiel von Grohotolsky Versuch *Die Macht der Gewohnheit* als *Revolutionsdrama* zu lesen **42** – 3. Entscheidung für die Einzeltextanalyse und Textauswahl **46**.

### II. JAUREGG

1. Einblicke in die Innenwelt eines *Cogito* **50** – 1.1. Das (Über)Aufgebot an potenziellen Erzähl- und Entfaltungsräumen **54** – 1.2. Das Ursachen- und Motivationskarussell. Eine heuristische Sackgasse **55** – 1.3. Anmerkungen zum antidiskursiven Verlauf der Erzählung **57** – 2. Der Bruch mit einer konventionellen Innerlichkeitsgeschichte **60** – 2.1. Der „Tod der Mutter“ und die Schuldfrage **62** – 2.2. Auflösung einer letzten verbindlichen Erzählerposition **64** – 3. Posthumes Angebot und Rücknahme eines aktuellen Handlungsablaufs **66** – 3.1. Aufhebung erzählerischer Zentrität **69** – 3.2. Vermengung anstelle von Entfaltung **71** – 3.2. Möglichkeiten eines derart unkonventionellen Erzählens **73**.

### III. FROST

1. Der Ich-Erzähler über seine Famulatur und das *Außerfleischliche* **76** – 2. Die Zugfahrt nach Weng **84** – 2.1. Zäsur und Erweiterung des thematisch-motivischen Grundrepertoires **89** – 2.2. Die opake Innenwelt des Famulanten **91** – 3. In Weng angekommen: Erste Eindrücke vom *locus horribilis* **94** – 3.1. Zu den Möglichkeiten raumpoetischer Inszenierung

**97** – 3.2. Rückzug ins Zimmer, Auftritt der Wirtin und die Unerträglichkeit des Alleinseins **100** – 3.3. Begegnung und erstes Gespräch mit Strauch **105** – 4. Konstitution und poetische Bedeutung einzelner Handlungsabläufe **108** – 4.1. Suggestion und Konterkarierung der Vorstellung von Karte **109** – 4.1.1. Das poetische Sprachspiel mit der Verortung **113** – 4.2. Die Verräumlichung des Denkens und der Denkwege **117** – 5. Seltsame Vorgänge und Ereignisse im Roman **121** – 5.1. Die Hundefleischgeschichte **124** – 6. Die Rede des Malers. Ein großangelegtes Sprachspiel **126** – 6.1. Plurale Semantik der Leerstellen **136** – 6.2. Philosophie als Teil der *großen Luftgebärde* und Strauchs *Allegorien der Unlesbarkeit* **142** – 6.2.1. Der Felsschluchtabschnitt oder die Fiktion einer Fiktion **145** – 6.3. Auslassungen Strauchs gegenüber *Staat, Regierung und Neutralität* **149** – 7. Zum grundsätzlichen ambiguitären Charakter des Romans **154** – 7.1. Zur Einflussnahme-Wandel-Axiomatik **156** – 7.2. Strauch im Fokus der Deutung und die Schwachstellen von Metainterventionen **164** – 7.3. Risse und Ungereimtheiten als konstitutive Elemente des Erzählens **170** – 7.3.1. Die Poetik der Interferenzen in den Briefen an den Assistenten **178** – 7.3.2. Differenz, Pluralität und Multiplikatoreffekte als Manifest gegen das organische Erzählen **182** – 7.3.3. *Die Ursache bin ich selbst*. Angelpunkt einer Ursachenforschung im Rahmen einer vermeintlichen Erinnerungspoetik **191** – 7.3.4. Die Erinnerungspoetik als Mittel kontrapunktischer Verschiebung **197** – 7.4. Die eigenartige Vermengung von Tagebuch- und Protokollfiktion **207**.

#### IV. GEHEN

1. Die Exposition. Eine experimentelle Sprech- und Erzählanordnung **211** – 1.1. Die mangelnde Kohäsion in den Anfangssätzen **216** – 1.2. Grenzen spekulativer Erschließung **218** – 1.3. Überlegungen zum aktuellen Handlungsverlauf **222** – 1.3.1. Zur These von der stillschweigenden Collage zweier Spaziergänge **223** – 2. Die Gleichung von Gehen und Denken **228** – 2.1. Der Kleidungsdisput **234** – 3. Oehler spricht. Das Denken als Thema der Rede und als Text **238** – 3.1. Der zweifelhafte Evidenz- und Plagiatcharakter des Denkens **242** – 3.2. Die Aufwertung des Denkens. Ein neuer Sprech Anlass **244** – 3.3. Anmerkungen zu Oehlers radikalem Skeptizismus **246** – 3.4. Das Erzählen im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Retablierung **250** – 3.4.1. Karrers Fall: Superiorität des Geistes und Verfall des Körpers **252** – 4. Der Allegorieverdacht als Interpretationsfalle oder wie Bernhard den Leser auf die Probe stellt **257** – 4.1. Ansatzpunkte für die Interpretation und verschiedene Deutungsversuche **259** – 4.2. Die Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten der Ausle-

gung **264** – 4.2.1. Das Dilemma der allegorischen Interpretation **268** – 5. Das Udenkbare. Der eigentliche Sprech- und Erzählgegenstand in *Gehen* **270** – 5.1. Verschachtelungstechnik und Potenzierung des Protokolls **275** – 5.1.1. Dezentrierung und Zerstreuung des Erzählten **278** – 6. Erzählen durch Auflösung erzählerischer Identität **282**.

## V. SCHLUSSFOLGERUNGEN UND AUSBLICK

## VI. LITERATURVERZEICHNIS

## VII. CURRICULUM VITAE

## IIX. ABSTRACT

Wir fragen, aber wir bekommen keine Antwort. Wir fragen immer wieder. Wie das ganze Leben nur aus Fragen besteht, weil wir immer wieder nur, da wir zwar fragen, aber keine Antwort bekommen, existieren. Die Tatsache, daß ich existiere, weil ich frage, aber keine Frage Antwort bekomme...

Thomas Bernhard: *Ungedacht*

Wir sind auf Glatteis geraten, wo die Reibung fehlt, also die Bedingungen in gewissem Sinne ideal sind, aber wir eben deshalb auch nicht gehen können. Wir wollen gehen; dann brauchen wir die *Reibung*? Zurück auf den rauhen Boden!

Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*



# I. EINFÜHRUNG

## 1. Bedingungen und Vorverständnis der Wertung

„Thomas Bernhards Werk stellt für die Literaturwissenschaft“ mit den Worten Schmidt-Denglers „die radikalste Herausforderung in der österreichischen Literatur seit 1945 dar“<sup>1</sup>, und es wäre nicht vermessen, dieses Urteil auf die deutschsprachige Literatur insgesamt auszuweiten. Damit gehört er zur Riege „widerspenstige[n] Autoren“<sup>2</sup>, ein Umstand, der dazu geführt hat, dass sein Werk auch über seinen Tod hinaus und nach dem Erlöschen seiner Produktivität Präsenz in den literaturwissenschaftlichen Analysen und Debatten für sich beanspruchen kann. Schon aus diesem Grund wäre es verfehlt, Bernhard als bereits ausgiebig behandelt abzutun.

Sein Status als interessanter, aber auch diskussionswürdiger Autor<sup>3</sup> gründet neben der spezifischen „Wahl eines Tones“<sup>4</sup>, ebenfalls in einer neuen Darstellungsweise, die sich maßgeblich gegenüber einer einseitig realistisch sich gebenden und unilateral „als Abbild der Wirklichkeit“<sup>5</sup> sich verstehenden Literatur abhebt. Die Prosastücke geben ihre Besonderheit dabei nicht nur dadurch zu erkennen, dass die brüchig-gebrochenen Figuren in eine durchweg finstere und äußerst künstlich gehaltene Sprechlandschaft eingebettet sind, seine Bücher „unterminieren die etablierten Codes, stellen herkömmliche Weisen, Texte und Wirklichkeit zu verarbeiten, radikal in Frage“<sup>6</sup>, schreibt Christoph

---

<sup>1</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: »Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)«. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien <sup>4</sup>2010a. S. 236-251, hier: S. 236.

<sup>2</sup> Susan Sontag: Gegen Interpretation (Against Interpretation). In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/Main <sup>9</sup>2009a. S. 11-22, hier: S. 16.

<sup>3</sup> Als Beleg für „die Intensität der Rezeption“ dienen Schmidt-Dengler die „Reihe von Sammelbänden“, „regelmäßig stattfindende Tagungen“, „die offenkundig nicht erlahmenden Produktion von Diplom- und Examensarbeiten“ und die „unzähligen Dissertationen und auch Habilitationsschriften“ (<sup>4</sup>2010a. S. 236f.).

<sup>4</sup> Roland Barthes: Am Nullpunkt der Literatur. In: Ders.: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt/Main 2006. S. 15-69, hier: S. 18.

<sup>5</sup> Sontag <sup>9</sup>2009a. S. 12.

<sup>6</sup> Christoph Bode: Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen 1992. S. 619- 657, hier: S. 627.

Bode. Der Redeschwall von Thomas Bernhards Figuren, ihre Invektiven, die in den Prosatexten oft kommentarlos oder „nur mit gelegentlichen Regiebemerkungen wiedergegeben“<sup>7</sup> werden, offenbaren zwar eine „Radikalität“, die aus einem „Vokabular der Ausschließlichkeit beziehungsweise Totalität“<sup>8</sup> resultiert. Der Leser hat es aber zugleich mit Texten zu tun, die „es ablehn[en], [seinen] Gewohnheiten und [seiner] Ordnung sich zu unterwerfen“<sup>9</sup>. Dies liegt mit unter am spezifischen Erzählverfahren des Autors.

Die Substanz bestimmter Aussagen wird in dieser Hinsicht begrifflich oft von Beginn an vorbestimmt, zugleich aber auch auf der poetischen Darstellungsebene der Entfaltung dargeboten. Die Eigenart seines Erzählens – wie auch immer man es bewerten mag – resultiert aus der „permanente[n] Divergenz und Dezentrierung der Differenz“ und ist „eng mit einer Verschiebung und einer Verkleidung in der Wiederholung verbunden“<sup>10</sup>. Die „Spiegelungen, Echos, Doppelgänger“<sup>11</sup>, die seine Texte am laufenden Band hervorbringen, schaffen dazu einen künstlichen Erzählraum, in dem die Vorstellung narrativ-deskriptiver Entfaltung durch erzählerische Mittel aufgehoben wird. Ziel ist in dieser Hinsicht auch weniger die Ausarbeitung oder die dialektische Auflösung der Widersprüche und Antithesen, vielmehr setzt hier ein Autor die Wucht der poetischen Insistenz, und die Persistenz bestimmter Aussage gegenüber einer thematisch-diskursiven Entfaltung von bestimmten Themenkomplexen wirkungsvoll in Szene.

Wozu diese Überinstrumentierungen und Steigerungen, die nicht mit Erkenntnisgewinn entschädigen, sondern nur als Verstärker benutzt werden: um riesig zu machen, was sonst keinen hinter dem Ofen hervorlocken würde? Was will eine Literatur, die ihre Erkenntnisfunktion nur mit starken Worten simuliert, diesen Mangel aber in einer Flut von aufmerksamkeitserheischenden, Resultate ankündigenden Signalen (wie es Superlativ und Konjunktiv sind) undeutlich macht; was kann sie sein wollen?<sup>12</sup>

Was will nun – um an diese Frage Hugo Dittberners anzuknüpfen – ein Erzählen, dem „auf geradlinigem Weg“ kaum noch „zu folgen“<sup>13</sup> ist und das mit einem ständig die Aussage vom Konkreten ins Abstrakte verschiebenden Relativismus operiert, ein Rela-

---

<sup>7</sup> Marcel Reich-Ranicki: Konfessionen eines Besessenen. In: Ders.: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden. Zürich 1990b. S. 13-20, hier: S. 18.

<sup>8</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben«. Zur Bernhards Sprache der Ausschließlichkeit. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien <sup>4</sup>2010c. S. 11-18, hier: S. 11f.

<sup>9</sup> Alain Robbe-Grillet: Dem Roman der Zukunft eine Bahn. In: Ders.: Argumente für einen neuen Roman. Essays. München 1965b. S. 15-23, hier: S. 21.

<sup>10</sup> Ebda. S. 12.

<sup>11</sup> Ebda. S. 15.

<sup>12</sup> Hugo Dittberner: Der Dichter wird Kolorist. Thomas Bernhards Epochensprung. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München <sup>3</sup>1991. S. 11-21, hier: S. 11.

<sup>13</sup> Wolfgang Maier: Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main 1970. S. 11-23, hier: S. 16.

tivismus, der mit den Worten Wolfgang Maiers, sich außerstande zeigt, „ein aktuelles, zeitlich fixierbares Problem“<sup>14</sup> zu benennen und so lediglich auf „Formen des Allge-meinzustands“<sup>15</sup> verweist.

Ein spezifischer [sic!] Lokaltyp schlägt nicht zu Buch, unterscheidungslos dunkel und abweisend sind alle Szenenschauplätze vorgestellt. Ob Stadt oder Dorf, Tal oder Aussichtspunkt in den Blick gerät, wird unwesentlich, weil eine gleichmachende »Finsternis« über allem lastet.<sup>16</sup>

bemerkt hierzu auch Jens Tismar. Aber nicht nur die Rede einzelner Solipsisten zieht die Aufmerksamkeit auf sich, bei der Lektüre seiner Prosa könnte auch der Eindruck entstehen, dass es Bernhard darum geht, vorzuführen, wie das Unbegreifliche im Alltäglichen sich unvorhergesehen Bahn brechen kann oder wie die Existenz des Menschen einer sowohl konkret benennbaren, als auch transzendenten Fatalität unterliegt. Durch den Kunstgriff der Überbetonung und Mehrfachbeleuchtung erscheint die Brutalität, das Unmenschliche auch nicht mehr als Sonderfall oder Randerscheinung, sondern der grundsätzlichen Natur des Menschen zugrunde zu liegen.

Ein derartiges Bild von Welt und Menschen fordert freilich den Widerspruch der Betroffenen heraus, die darauf verweisen, dass eine solche Fiktion nur ein eingeschränktes, ja sogar ein verfehltes Bild der Wirklichkeit hervorbringt. Was die Kritik in diesem Sinne oft dazu berechtigt, die Erfüllung ihrer Erwartungshaltung an die Prosa Bernhards einzufordern, ihre Enttäuschung auf der Folie dessen zu formulieren, was Literatur und Autoren ihrer Ansicht nach zu leisten haben oder sie dazu bewegt, das Werk entschieden gegen derartige Verisse und Polemiken zu verteidigen, in dem sie den Mehrwert der Texte heraushebt, ist die Auffassung „Literatur auch immer als ›Beleg‹ für etwas“<sup>17</sup> zu sehen und sei es, in dem im Extremfall ihre Sinnlosigkeit zu ihrem höchsten Sinn<sup>18</sup> erklärt wird. Dieses Etwas kann freilich „von der Dokumentation der Dichterbiographie bis hin zur Widerspiegelung der Gesellschaft“<sup>19</sup> Schnittstellen zu verschiedenen Diskursen eröffnen. Der literarische Text würde demnach über eine Vielzahl von offenkundigen und subtilen Aussagen verfügen, die seinen eigentlichen Wert

---

<sup>14</sup> Ebda. S. 11.

<sup>15</sup> Ebda. S. 12.

<sup>16</sup> Jens Tismar: *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München 1973. S. 107.

<sup>17</sup> Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main 1993. S. 9.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno: *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003c. S. 280-321, hier: S. 283 und S. 293.

<sup>19</sup> Iser 1993. S. 9.

ausmachen. Die Rezeption geht entsprechend dem platonischen Topos so häufig vom verborgenen Wesen der Dinge aus oder orientiert sich am bekannten Paradigma ödipaler Aufdeckungsgeschichte. Dichtung wird in diesem Zusammenhang der hehre Anspruch zuerkannt, „das Unsagbare sagbar zu machen oder (und) das Ungesagte zu sagen“<sup>20</sup> oder eben an den Pranger gestellt, weil sie diesem Telos nicht hinreichend zuarbeitet.

Dadurch erhält die Besprechung und Interpretation literarischer Werke ihr Bewertungsraster<sup>21</sup> und es kann der einzelne Literaturkritiker als „Makler“ auftreten, „der dem Interessierten das Geeignete vermittelt“, aber auch als „hohe[s] Gericht, das in der Fülle die Spreu vom Weizen sondert“<sup>22</sup>. Im Sinnhorizont von Literaturkritik und -wissenschaft muss sich daher auch die ungewöhnlichste Form und der eigenwilligste Stil eines Autors in Hinblick auf einen verbindlichen Inhalt messen lassen, will sie nicht zum reinen „Ärgernis“<sup>23</sup> werden.

Wir hören nicht mehr sehr viel über Relevanz dafür aber um so mehr über Referenz, über jenes nichtsprachliche »Außen«, auf das die Sprache referiert, durch das sie bedingt ist und auf das sie einwirkt. Der Akzent liegt nicht so sehr auf dem fiktionalen Status der Literatur – einer Eigenschaft, die inzwischen vielleicht allzu unbekümmert für gesichert gehalten wird – als vielmehr auf der Wechselbeziehung zwischen dieser Fiktionalität und solchen Kategorien, die angeblich ihre Teilhabe an der Wirklichkeit betreffen, wie zum Beispiel Selbst, Mensch, Gesellschaft [...]<sup>24</sup>,

schlußfolgert Paul de Man. Oberste Bedingung für die Literaturbesprechung scheint daher vor allem die konkrete Referenzierbarkeit zu sein. Ihre Urteile liegen somit dem Anspruch zugrunde, dass Dichtung als Ganzes eine verbindliche Aussage vermitteln und in Bezug zum Leser ihrer kommunikativen Funktion gerecht werden muss. Es „scheint“ fast so, erklärt Alain Robbe-Grillet

daß jene, die es bei jedem Anlaß brauchen, die es zum einzigen Kriterium jedes Lobes sowie jedes Vorwurfs machen, die präzise (und begrenzte) Reflexion über den Menschen, seine Situation in der Welt und die Phänomene seiner Existenz – vielleicht absichtlich – mit einer gewissen anthropozentrischen Atmosphäre vermischen, die unbestimmt ist, aber alle Dinge

<sup>20</sup> Otto Lederer: Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main 1970. S. 42-67, hier: S. 42.

<sup>21</sup> „Die Frage nach der Wertung enthält immer die nach dem Maßstab“, heißt es auch bei Wolfgang Kayser. (Literarische Wertung und Interpretation. In: Literaturkritik und literarische Wertung. Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt 1980. S. 145-162, hier: S. 147.). Diese Einsicht bewahrheitet sich auch in der Rezeptionsgeschichte zum Werk Thomas Bernhards. Die Frage, die sich der Bernhardforscher heute zu stellen hat, ist daher, inwieweit diese Maßstäbe noch brauchbar sind und ob er noch gewillt ist, weiter an ihnen festzuhalten.

<sup>22</sup> Eberhard Lämmert: Über die zukünftige Rolle der Literaturkritik. Ein Einwurf. In: Literaturkritik und literarische Wertung. Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt 1980. S. 312-330, hier: S. 312.

<sup>23</sup> Barthes 2006. S. 11.

<sup>24</sup> Paul de Man: Semiologie und Rhetorik. In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt/Main 1988b. S. 31-51, hier: S. 31.

einschließt, jedem Ding seine angebliche *Bedeutung* verleiht, das heißt, es von innen mit einem mehr oder weniger heimlichen Gefüge von Gefühlen und Ideen versieht.<sup>25</sup>

Rückbezüglich bedeutet das wiederum, dass Form und Stil in Hinblick auf die Aussage eine gerechtfertigte Wahl darstellen müssen. Nicht weniger als das Vermögen und die Dignität des Autorsubjekts stehen hierbei auf dem Spiel<sup>26</sup>. Der Kritik für ihre Wertung über Gelingen und Misslingen eines literarischen Werkes gereichen vor allem Verbindlichkeit und Nachvollziehbarkeit<sup>27</sup> zum eigentlichen Maßstab. Mag dem Literaten auch eine gewisse Freiheit in der ästhetischen Formung seiner fiktiven Welt zuerkannt, seinen Fiktionen zugebilligt werden, dass sie um bestimmte Deformationsgrade sich vom Realen abheben dürfen, folgen Literaturwissenschaft und –kritik nur allzu oft einem Argumentationsmuster, in dem jene Deformationen nur als legitim erachten, wenn sie einem konkreten Verfremdungs- und Kontrasteffekt zugrunde liegen. Als primäres Telos literarischer Texte wird daher die Lesbarmachung dessen veranschlagt, was nach Iser's anthropologischem Funktionsgesetz dem Auge des Menschen ansonsten entgehen würde.<sup>28</sup>

Dass Verzerrungs- und Verfremdungstechniken zum Grundhaushalt der Literatur gehören und Schriftstellern dazu dienen können, aus unterschiedlichen Gründen neue Kontexte zu schaffen, um etwa aus der dadurch neu erworbenen Perspektive auf bestehende Zustände und unterschiedlichste Sachverhalte zu verweisen, muss nicht eigens betont werden. Dass hierbei verschiedene Schwierigkeitsgrade der Auflösung vorliegen, ebenso wenig. Dazu wird oft in bezeichnender Weise anstelle des Wirklichkeitsbezugs das Wahrheitsethos gesetzt und die literarische Aussage als privilegierte Form der Heuristik hervorgehoben. Von dieser Warte aus könnte sogar das Schwierige oder das auf den ersten Blick Unergründliche als Gradmesser für eine ‚anspruchsvolle Literatur‘ gelten, die ihre Legitimation daraus bezieht, dass sie den Lesern mit neuen, unerwarteten und nur durch die erschwerten Bedingungen der Lektüre sich ergebenden

---

<sup>25</sup> Alain Robbe-Grillet: *Natur, Humanismus, Tragödie*. In: Ders.: *Argumente für einen neuen Roman*. Essays. München 1965a. S. 51-80, hier: S. 53. Hervorhebungen in den Zitaten sind, wenn nicht anders vermerkt, immer solche des jeweiligen Autors.

<sup>26</sup> Vgl. Alain Robbe-Grillet: *Über ein paar veraltete Begriffe*. In: Ders.: *Argumente für einen neuen Roman*. Essays. München 1965c. S. 25-49, hier: S. 30f.

<sup>27</sup> „Der Autor aber hat die Chance verpaßt, diesen großartigen Stoff, der ihn in die Nachfolge Kafkas und dessen Vorbild Kubin verweist, wirklich aus der Rohfassung eines klinischen Berichtes in eine auch für Laien lesbare und verständliche Erzählung zu übertragen“, lautet etwa das Urteil Peter Jokostra (zitiert nach Jens Dittmar [Hrsg.]: *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*. Frankfurt/Main 2<sup>1990</sup>. S. 54.).

<sup>28</sup> Vgl. Iser 1993. S. 505.

Resultate konfrontiert. Sollte das ihr Ziel gewesen sein, die Rezeption dies erkannt haben und sich auch imstande sehen, es als solches zu formulieren, stünde an der Stelle des Verisses ein Plädoyer, das dem Leser Entlohnung für seine Mühen verspricht. Um den wesentlichen Sinngehalt eines Werkes zu erfassen, ist es freilich notwendig, sich mit ihm über einen längeren Zeitraum auseinanderzusetzen. Dazu gehört die eingehende und mehrmalige Lektüre ebenso wie die intensive Beschäftigung mit dessen Sujet und den ästhetischen Strategien und Techniken des Autors. Freilich fördern in diesem Zusammenhang Aussagen des Autors über seine Intention und seine Weltsicht, aber auch Hinweise über jene Lebensumstände, die ihn zu dem gemacht haben, der er ist, das Verständnis. Aber auch wenn nicht jeder Autor sich als *poeta doctus* und als Fürsprecher seiner selbst und seiner Literatur, beiweilen auch als Interpret seines eigenen Werkes an die Öffentlichkeit tritt, ist davon auszugehen, dass der Leser als „fragiles, lernfähiges, autopoietisches System“<sup>29</sup>, wie ihn Tom Mustroph bezeichnet, auch selbst zu derartigen Ergebnissen gelangen kann.

Sollte aber jedoch selbst bei mehrmaliger Lektüre desjenigen, der das Werk rezensiert, beurteilt und interpretiert, ein verbindliche Aussage oder Intention sich nicht zu erkennen geben, er sogar ein Verfahren erkannt zu haben vermeint, das statt sich auf eine verbindliche Aussage festzulegen, zerstreut, und er sich so mit Texten konfrontiert sieht, die für ihn nichts Verbindliches mehr preisgeben, auch im Sinne einer „Bestimmtheit“, die mit den Worten Wolfgang Iser auf „eine Minimaldefinition des Realen“<sup>30</sup> oder auf den Wahrheitsethos basieren, ist oft die Enttäuschung, ja auch die Ablehnung bei einem derartigen Vorverständnis von literarischem Mehrwert vorprogrammiert.

Gleichwohl erachtet man den Irrationalismus durchaus als sinnvoll, wenn er im Horizont eines bestimmten und fassbaren Diskurses aufscheint, etwa wenn er dazu dient, auf jenen Sinnhorizont zu verweisen, der sich dem Sichtbar-Rationalisierbaren entzieht und der Autor dadurch etwa Kritik an dem Primat eines über die Stränge schlagenden Vernunftdenken übt. Man denke hier nur an das literarische Vermächtnis der Romantik oder die Kritik am *homo technicus* in der neueren deutschsprachigen Literatur, etwa in Max Frischs *Homo Faber*. Wenn die Verstörungen und das sprachlich Inkommensurable dazu dienen, durch erkenntnistheoretische Kritik oder Sprachkritik

---

<sup>29</sup> Tom Mustroph: Lektüren. Von der Autorenintention hin zur freien Semiose. Schleirmacher – Gadamer – Iser – Derrida. Pynchon – Kundera – Jelinek. Marburg 2000. S. 100.

<sup>30</sup> Iser 1993. S. 22.

eben das hervorzukehren, worüber nach Immanuel Kant nicht gedacht, nach Ludwig Wittgenstein nicht gesprochen werden darf, oder dazu, um divergente philosophische Ansätze aufeinander prallen zu lassen, um sie wie im *Zauberberg* Thomas Manns, aus dem Geist eines „Werk[es] der Kontrapunktik“ oder eines „musikalisch-ideellen Beziehungskomplex[es]“<sup>31</sup> heraus zu diskutieren, tun sich für die Auseinandersetzung Zugänge auf, zu denen sich der Rezipient positionieren kann. In diesem Sinne sieht Wilhelm Emrich etwa das Weltbild Thomas Manns auch darin begründet, dass dieser

von den ›Buddenbrooks‹ bis zum ›Zauberberg‹ und dem ›Faustus‹-Roman unausgesetzt diese Spannung zwischen Todestrieb und rationaler Weltbeherrschung, romantischer Tradition und modern naturwissenschaftlichem Fortschritt gestaltete und reflektierte, auch in ausgedehnten Auseinandersetzungen mit dem Problem der Zeit und Ewigkeit und die Ironie als vermittelnde, überbrückende Macht stilistisch einsetzte und theoretisch pries.<sup>32</sup>

Der *Zauberberg* könnte dadurch auch an Wert gewinnen, weil seine Figuren mit den Worten des Autors als „Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten“<sup>33</sup> gelesen werden können und dadurch ein philosophischer Diskurs aufscheint, der zur Darstellung eines „innere[n] Bild einer Epoche“, konkret: „der europäischen Vorkriegszeit“<sup>34</sup> hinzutritt. Der Irrationalismus, wenn er ferner im Gewand psychologischer Tiefenschau auch ohne weitere erzählerische Einbettung und reduziert auf die Perspektive des inneren Monologs wie bei Arthur Schnitzler, den Leser dazu befähigt, in den Kopf eines Unsicheren, Verwirrten oder am Scheidepunkt einer menschlichen Konfliktsituation sich befindlichen Subjekts hineinzublicken, kann heute kaum noch verstören. Es ist gerade in dieser Hinsicht das vermeintliche Fehlen eines verbindlichen Diskurses, die Möglichkeit die im Werk auftretenden Widersprüche von der Warte einer letzten Aussageintention aufzulösen, die bei Thomas Bernhard zu einer polemischen Debatte über Wert und Unwert seiner Dichtung geführt hat.

Wo unsere selbstlos fragenden Bemühungen dagegen nur widerspruchsvolle, konfuse Antworten ergeben oder sozusagen ins Leere führen und vielleicht gar unsere anfängliche Ergriffenheit sich verflüchtigen lassen, da regt sich der Verdacht, daß das Werk nichts hergibt, das heißt leer, in sich uneinig oder gestört ist. Man kann daher – natürlich *cum grano salis* – den Rang eines Kunstwerks zunächst einmal danach bestimmen, wie ergiebig es für die Auslegung ist. Und man wäre bei dem Grundsatz angekommen: Was ergiebig, was fruchtbar ist, sei allein schön.

---

<sup>31</sup> Thomas Mann: Einführung in den ›Zauberberg‹. Für Studenten der Universität Princeton. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XI: Reden und Aufsätze. Oldenburg <sup>3</sup>1960. S. 607-617, hier: S. 611.

<sup>32</sup> Wilhelm Emrich: Zum Problem der literarischen Wertung. In: Literaturkritik und literarische Wertung. Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt 1980. S. 188-204, hier: S. 196f.

<sup>33</sup> Mann 1960. S. 612.

<sup>34</sup> Ebda. S. 611.

Ein allerdings etwas weites Kriterium, das im Formalen und sozusagen Empirischen steckenbleibt!<sup>35</sup>

urteilt Max Wehrli. Bestimmte Inhalte von Bernhards Texten aber auch ihre formalstilistische Eigenart, die grundsätzliche Weigerung, einen verbindlichen Dialog mit dem Leser zu führen, wirft in dieser Hinsicht Fragen auf und verursacht auch Unbehagen, auf die die Literaturkritik mit Wertungen, zugespitzten Vorwürfen, aber auch Plädoyers und Deutungen, die Literaturwissenschaft ihrerseits mit Theorien, literaturgeschichtlichen Einbettungen und verschiedenen Zugängen nur allzu gerne geantwortet haben, wohl auch antworten mussten. In dieser Hinsicht ist um die Person und das Werk des Autors ein Bewertungsstreit, aber auch ein Wettbewerb um die Deutungshoheit entbrannt, der im Ton sicherlich zu den polemisch geführten Debatten in der Literaturgeschichte gehört.

### **1.1. Wege, Umwege und Holzwege der Bernhardrezeption**

Betrachtet man Bernhards Werk posthum aus der Perspektive seiner Rezeptionsgeschichte, so zeigt sich im Zusammenhang mit der Nihilismus- und Pessimismuskritik und der daraus entflammenden Gegen-Polemik, eine Diskussion, aber auch eine Vielzahl von Lesarten, die in fast jeder Abhandlung zumindest cursorisch aufgegriffen werden, größtenteils um dadurch eine eigene Position zu beziehen und im nächsten Schritt einen eigenen Zugang zum Werk offenzulegen<sup>36</sup>. Jeder Versuch zum gegenwärtigen Zeitpunkt Stellung zu Fragen zu beziehen, die seine Texte unweigerlich aufwerfen, wird sich – neben einem an sich schon umfangreichen Werk und den vielen Aussagen des Autors in unterschiedlichen Interviews, Reden, Artikeln und Leserbriefen – mit einer beinahe unübersichtlichen Anzahl von wissenschaftlichen Abhandlungen und Rezensionen konfrontiert sehen. Angesichts des vielschichtigen, aber auch widersprüchlichen Bildes, das die Rezeptionsgeschichte und der Autor selbst über sich und sein Werk bietet, aber auch angesichts einer über Jahrzehnte hinweg kritischen bis polemisch geführten Debatte über Werkbewertung und Werkverständnis wird sich der For-

---

<sup>35</sup> Max Wehrli: Wert und Unwert in der Dichtung. In: Literaturkritik und literarische Wertung. Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt 1980. S. 205-222, hier: S. 209.

<sup>36</sup> Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von *Frost*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien <sup>4</sup>2010f. S. 176-195, hier: S. 178.

scher, bevor er sich einen eigenen Zugang zum Werk erarbeitet, auch mit einer Vielzahl ungelöster Grundsatzfragen, unterschiedlichen Lesarten und methodischen Herangehensweisen auseinandersetzen müssen.

Gleichwohl scheinen die Grabenkämpfe und die Grundsatzdebatten aus heutiger Sicht symptomatisch für eine Zeit gewesen zu sein, die sich vom „lallende[n] [...] Ungeheuer“<sup>37</sup> der Moderne und später auch mit dem der sogenannten Postmoderne sich z. T. provoziert zeigte und sich deshalb wohl auch verpflichtet fühlte, unmittelbar Stellung zu ihr zu beziehen. Dass in Sachen Thomas Bernhard heute weniger polemisch argumentiert und diskutiert wird, liegt sicherlich nicht daran, dass die damals auflam-mende Debatte zum Werk und zu seiner Person dadurch eine Ende fand, dass eine bestimmte Sichtweise über die andere kraft Stichhaltigkeit der Argumentation die Oberhand gewonnen hat, sondern vor allem scheint dieser Umstand darin begründet zu sein, dass die Diskussion nach dem Ableben des Autors der Literaturkritik als obsolet erschien, aber auch, dass der Ton in der Literaturkritik und in der Literaturwissenschaft sich grundsätzlich entschärft hat. Freilich mag es auch zum Laufe der Dinge gehören, dass mit der Zeit die Kontroversen um Werk und Person eines Autors einer literaturhis-torischen Verortung und Einordnung des Œuvres weichen müssen und selbst jene Gegenstimmen – entgegen ihrer Absicht – letztlich nur dazu beitragen, den Autor in den Rang eines viel diskutierten „modernen Klassiker[s]“<sup>38</sup> zu erheben. Nichtsdestoweniger scheinen die Vorwürfe von enttäuschten Bernhard-Lesern, dezidierten Gegnern und die Verteidigungsreden jener sich berufen fühlenden Befürworter und Deuter, die sie zu entkräften suchten, keineswegs der Vergangenheit anzugehören, sondern zu den Auto-matismen literaturkritischer Argumentation, die heute zwar in der Summe weniger pole-misch vorgetragen werden, dennoch bei lebenden Autoren nach wie vor ähnliche Debatten auslösen können.

Im Zuge dieser Verschiebung der Rezeption weg vom tagespolitischen Geschäft der Kritik hin zur wissenschaftlichen Beschäftigung ist in den letzten Jahren erfreulicher-weise vermehrt auf ästhetische Fragen eingegangen worden<sup>39</sup>. Auch hat sich das Feld der Besprechung interdisziplinär erweitert. Das Werk beschäftigt unlängst nicht mehr

---

<sup>37</sup> Robbe-Grillet 1965b. S. 17.

<sup>38</sup> Claudia Haas: Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa. München 2007. S. 13.

<sup>39</sup> Eva Marquardt weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „Fortschritte im Verständnis seither erzielt“ worden sind (Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel des Romans *Auslöschung*. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln und Weimar 2002. S. 83-93, hier: S. 83.).

nur die Literaturwissenschaft, Linguisten, Kulturwissenschaftler und Medientheoretiker haben es ebenfalls zum Gegenstand ihrer Untersuchung erhoben. Dies kann sicherlich den Befürwortern erster Stunde als weiteres – wenn auch nur posthumes Argument – für die literarische Dignität des Werkes dienen, allerdings bewahrt sie den Bernhardforscher nicht davor – mit der nötigen kritischen Distanz freilich – auch jenen Positionen Rechnung zu tragen, die dem Werk mit einer z. T. zugespitzten Defätismuskritik, dem Vorwurf der Verantwortlosigkeit<sup>40</sup> und der Belanglosigkeit<sup>41</sup> und ja sogar mit dem In-

---

<sup>40</sup> Vgl. Hugo Dittberner: Die heimliche Apologie der Macht. Kritisches zu Thomas Bernhards »Verstörung«. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München 1973. S. 22-28, hier: S. 26. Selbst von einer »Inthronisation der Literatur« (Dittberner <sup>3</sup>1991. S. 12.), von einer »Zerfallsprosa« (Maier 1970. S. 14.) oder von einer »Lamentierprosa« (Edwin Hartl zitiert nach: Dittmar <sup>2</sup>1990. S. 141.) war mit unter die Rede. In dieser Hinsicht beklagt auch Hartmut Zelinsky, dass Thomas Bernhard »keine Rettung, keine Erlösung« für den beklagenswerten Zustand der Welt und der Menschen anbietet (Thomas Bernhards »Amras« und Novalis. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main 1970. S. 24-33, hier: S. 30f.). Peter Laemmle kritisierte seinerseits, dass die »Verstörung« im Werk des Autors keine »gegebene, existentiell-bedingte, sondern eine verursachte« sei. »Allerdings« müsste »man« – auch wenn er sich zugleich von der Engführung eines »didaktischen, instrumentalen Literaturbegriff« distanziert – »von der Literatur Erfahrung fordern dürfen und so könnte man von Thomas Bernhard fordern, daß er den Leidensprozeß seiner Figuren als solchen sichtbar macht: als Resultat von Ursache und Wirkung« (Stimmt die »partielle Wahrheit« noch? Notizen eines abtrünnigen Bernhard-Lesers. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München 1973. S. 45-49, hier: S. 46.). Seine Kritik mündet nichtsdestoweniger in die Vorstellung ein, dass, auch wenn Literatur nicht unmittelbar einem didaktischen Impetus folgen muss, sie ihren Nutz- und Gebrauchswert dadurch erhält, dass sie sich dem Wahrheitsethos insoweit verpflichtet fühlen muss, dass sie über den epistemologisch notwendigen Umweg der *Poesis* zur Wirklichkeitsaussage zurückfindet. Doch nicht alle kritische Stimmen zum Autor und Werk sprachen den Texten Bernhards in dieser Weise den Aussagewert radikal ab. Rüdiger Görner bedauert etwa, dass die berühmt-berühmten »Kaskaden absurder Übertreibung« das durchaus vorhandene »ernst[e] Anliegen überlagern und damit abschwächen« würden (Thomas Bernhards absurde Übertreibungskunst. In: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996. S. 120-129, hier: S. 128.). Zusammenfassend kann gesagt werden, dass eine solche Kritik entweder das Fehlen oder die Abschwächung der inhaltlich im Werk zu Tage tretenden Kritik durch den sprachlichen kapriziösen Stil und die formalistischen Erzählweise des Autors anprangert.

<sup>41</sup> Die Annahme, der Autor hätte die bewusste Irreführung nicht nur seiner Leser vor Augen, sondern auch »ganze Schare Berufskritiker auf den Holzweg [ge]führt«, wobei er »vielleicht selber nicht einmal weiß, was er da Verheerendes anrichtet«, führte mit unter zum Urteil, »dem Mann vorerst einmal kein Wort aufs Wort zu glauben« (Eckhard Hentsched zitiert nach: Dittmar <sup>2</sup>1990. S. 55.). Dieser Vorbehalt mutet gegenüber anderen Aussagen zu Bernhards Werk noch harmlos an. In dieser Hinsicht zeigt sich Andreas Maier von der Absicht geleitet, dem Irrglauben einer Leserschaft entgegenzutreten zu müssen, die Thomas Bernhard scheinbar als »einen unbestechlichen Apologeten der Wahrheit hält«. Man habe zwar bei diesem Autor »stets das Gefühl, etwas sehr Tiefes, etwas sehr Bedeutungsvolles werde in diesen Texten verhandelt. Es hat den Anschein, die Texte oder der Autor befänden sich geradezu an den Wurzeln des Seins«, argumentiert er (Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa. Göttingen 2004. S. 7.). Allerdings würde es sich letztlich hier um die Rhetorik eines Autors handeln, die er als »doktrinär« bezeichnet, da sie in Wirklichkeit nur das Vorhandensein von Tiefe vortäuscht (Ebda. S. 31.). Was Wolfgang Maier noch als »die Geste, die Gebärde einer verkrampften Hand« (1970. S. 13.) den Figuren zuspricht, will sein Namensvetter so als Maskerade ihres Autors erkannt haben. Dabei bedient er sich selbst einer taktisch motivierten Rhetorik im Dienste der Entzauberung, die die Fallhöhe benötigt und im Namen eines wie auch immer gearteten Wahrheitstelos steigert, um effektiv eine Demaskierung des Autors und seines Werkes zu liefern. Das eigentliche Ziel Bernhards wird auf dieser Weise als »manipulative Leserführung« (Maier 2004. S. 25.) veranschlagt. Geradezu anstößig muten seine »taktische[n] Manöver« für ihn im autobiographischen Werk an, weil sie nur die eigene »Heroisierungen« betreiben würden (Ebda. S. 117.). Die Vorspiegelung falscher

doktrinierungsverdacht<sup>42</sup> begegnet sind. Hierbei frappt etwa neben dem Umstand, dass sich manchen Literaturkritiker nur allzu gerne als „Wachhunde der Kultur und Moral“<sup>43</sup> gerierten, beispielsweise auch das mit unter erzeugte Bild eines unmündigen Lesers. Es ist das bedenkliche Bild desjenigen, der nur die Abneigung oder Emphase, der nur das Verstehen oder das Nichtverstehen kennt. Dies erstaunt, zumal es sogar bei Friedrich Schleiermacher heißt, dass „das Nichtverstehen sich nicht niemals gänzlich auflösen“<sup>44</sup> wird. Dass „zwischen dem Verstehens und dem Nichtverstehen eines künstlerischen Textes [...] ein recht ausgedehnter Zwischenstreifen“<sup>45</sup> nach Jurij Lotman besteht, bleibt ebenfalls unberücksichtigt. Diesen Umstand zu vernachlässigen, erstaunt daher auch aus dem Grund, weil gerade dieser Autor „zwischen Thema und Leser“ stets

---

Tatsachen ist vor Gericht ein Tatbestand der Strafverfolgung, in der Literatur führt sie zum Tribunal der Literaturkritik, einem Tribunal, dem sich auch die als *Unsinnspoesie* etikettierte Literatur unterschiedlichster Provenienz und Epochen ausgesetzt sah. Thomas Bernhard verkehrt in diesem Zusammenhang in bester Gesellschaft mit jenen Autoren, denen ebenfalls aus unterschiedlichsten Lagern und im Laufe literaturgeschichtlicher Auseinandersetzung ebenfalls „vorgeworfen“ wurde, „ihre Kunst sei Blague und Pose“. Auch ihnen wurden vorgehalten, sie „wichen nur von der Tradition ab, um Aufsehen zu erregen“, hätten das unredliche Ziel vor Augen, „mit ihrem ungezügeln und launenhaften Verhalten den Anschein erregen“ zu wollen, „als sei“ ihre Literatur „von Ungestüm und kaum zu bändigendem Eigenwesen erfüllt“ (Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Bd. 1. Berlin 1963. S. 355.). Schmidt-Dengler stellte hierzu bereits fest, dass der kleinste gemeinsame Nenner jener Kritiken, die das Werk skeptisch bis ablehnend gegenüberstehen, wohl darin bestünde, „daß sie Bernhard unterstellen, seine Texte würden – manchmal sehr virtuos, manchmal auch weniger – um ein Nichts kreisen und damit jede kritische und dialektische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit unterbinden“ (Die Tragödien sind die Komödien oder Die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft. In: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Europa*. Hrsg. von Wolfram Bayer. Wien, Köln und Weimar 1995. S. 15-30, hier: S. 23.).

<sup>42</sup> Um den Leser besorgt und den Texten des Autors eine gewisse Suggestionskraft bescheinigend, fürchten Kritiker wie Hartmut Reinhardt, dass sie die Leser in ihre destruktiv-degressive „Bewegung hinein[...]reißen“ könnten (Das kranke Subjekt. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 35. 1976. S. 334-356, hier: S. 336.). Dadurch entstand auch das Bild eines Autors, der durch seinen *finsterrationalen* Diskurs, durch die „Kombination von Dezisionismus, Gegenaufklärung und Manierismus“ (Helmut Rath: *Thomas Bernhard und Carl Schmitt*. In: *Text und Kritik: Thomas Bernhard*. H. 43. München <sup>3</sup>1991. S. 30-41, hier: S. 31.) den unmündigen Leser zu verführen oder sogar zu indoktrinieren suchen. Uwe Schweikert will sogar um die Gefahren wissen, die von der Lektüre ausgehen und spricht daher auch von einer „zwingenden, auf Identifikation mit dem Gelesenen abzielenden Macht, die Bernhards Texte ausüben“, der man als Leser „freilich nur schwer entgehen“ kann. Man würde sogar „oftmals gegen seinen Willen – in ihren Bann“ gezogen (»Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: *Text und Kritik: Thomas Bernhard*. H. 43. München 1973. S. 1-8, hier: S. 1.). Für ihn „bewirkt der nirgends durchstoßene Schleier der Sinnlosigkeit und Ungewißheit, der Verblendungszusammenhang, der auf allem lastet, eine Lähmung des Lesers“ (Ebda. S. 7.).

<sup>43</sup> Raymond Federman: *Surfiction: Der Weg der Literatur*. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt/Main 1992. S. 109.

<sup>44</sup> Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt/Main 1977. S. 52.

<sup>45</sup> Jurij Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt/Main 1973. S. 45. Vgl. hierzu auch Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München <sup>4</sup>1994. S. 263, S. 315 und S. 328.

„den Schirm einer Sprache schiebt“<sup>46</sup>, ein Tatbestand, der sich folgerichtig auch im Rezeptionsverhalten des Lesers widerspiegeln müsste<sup>47</sup>. Dass die Literaturkritik eine Vielzahl unterschiedlicher und auch widersprüchlicher Haltungen zum Werk hervorbrachte, sollte hierfür eigentlich Beleg genug sein.

Geradezu fahrlässig unreflektiert wurde daher in der Vergangenheit über *den Leser* gesprochen und sogar in dessen Namen argumentiert. Freilich geschah dies, ohne über dessen konkrete empirische Provenienz und psychologischen Disposition etwas in Erfahrung gebracht zu haben. Stattdessen wurde er mit gängigen und fadenscheinigen Attributen wie ‚naiv‘, ‚kritisch‘, ‚kultiviert‘, ‚konservativ‘, ‚liberal‘ umschrieben oder mit dem spezifischen Etikett ‚Bücherfreund‘ oder ‚Bernhardleser‘ belegt. „Den Leser gib es nicht“<sup>48</sup>, erklärt Mustroph. Dem kann aus besagten Gründen nur zugestimmt werden. Die allgemeine Erfahrung von der Unkenntnis der einzelnen Leserdisposition und der daraus resultierenden Rezeptionshaltung hat freilich auch Roland Barthes zur folgenden pointierten Aussage genötigt, die zu einer nur als unsäglich zu bezeichnenden unsäglichem Argumentationsführung dezidiert Stellung bezieht.

Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alles Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt. Deshalb ist es lächerlich, die neue Schreibweise [écriture] im Namen eines Humanismus verdammen zu wollen, der scheinheilig vorgibt, die Rechte des Lesers zu verteidigen. Die traditionelle Kritik hat sich niemals um den Leser gekümmert; sie kennt in der Literatur keinen anderen Menschen als denjenigen, der schreibt. Inzwischen lassen wir uns nicht mehr von solchen Antiphrasen täuschen, mit denen die gute Gesellschaft anmaßend Anschuldigungen erhebt zugunsten dessen, was sie selbst gerade abgrenzt, übersieht, erstickt oder zerstört.<sup>49</sup>

Unfair, anstößig und wissenschaftlich unredlich erscheint so etwa auch das Verdikt Alfred Pfabigans, der einer wie auch immer gearteten Leserschaft Bernhards vorwirft, dass diese „mit liberaler Unverbindlichkeit die vorgeführten Exzentrizitäten konsumieren“<sup>50</sup> würde. Tismar geht in seinem ersten Aufsatz zu Thomas Bernhard sogar einen Schritt weiter, in dem er dem unbekanntem Adressaten ‚Leser‘ einen Hang zum

---

<sup>46</sup> Paul de Man: Tropen (*Rilke*). In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt/Main 1988c. S. 52-90, hier: S. 55.

<sup>47</sup> „Das Lesen als Prozeß einer dynamischen Wechselwirkung von Text und Leser beschreibbar zu machen“, gehöre nach Iser zum Aufgabenbereich der Literaturwissenschaft (<sup>4</sup>1994. S. 172.).

<sup>48</sup> Mustroph 2000. S. 99.

<sup>49</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis Stuttgart 2000. S. 233-247, hier: S. 192f.

<sup>50</sup> Alfred Pfabigan: »Einzeltext« und »Gesamttext« oder: Der Bernhard-Konformismus. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg 1999b. S. 15-29, hier: S. 15.

„modernen Anti-Intellektualismus und einem sozialen Desinteresse“, dazu „unreflektierte Zivilisationsscheu und heimliche Liebe zur schönen alten Ordnung“ vorwirft. Derartige Individuen fänden in Bernhards Literatur eine „Bestätigungsliteratur“, lautet sein vernichtendes Urteil über die ‚Bernhard-Leser‘. Dies würde freilich auch erklären, „warum die Texte auch konservativen Kritikern gefallen“<sup>51</sup>. Dieser fadenscheinigen Begründung kann selbst von der Warte der Rezeptionsgeschichte nur eine Absage erteilt werden. Insgesamt zeugt diese Art der Argumentationsführung, die sich auf die eingängige Formel beruft, dass Werke sich nun mal nicht von ihrer Rezeption trennen lassen, insofern von einer unredlichen Beschäftigung mit dem Werk, weil sie nach Schmidt-Dengler „die Auseinandersetzung mit dem Primärtext“ dadurch zu umgehen trachtet, in dem sie „das Interesse auf die Rezeption lenkt.“<sup>52</sup> „Die Frage nach dem Text selbst und den Problemen, die sich aus ihm ergeben, wird so ausgelagert“<sup>53</sup>. Damit wäre zugleich auch das eigentliche Dilemma dieser Herangehensweise formuliert und angedeutet, wie oft eine Diskussion *über* Bernhards Texte und nicht *mit* ihnen geführt wurde, ferner wie „Norm und Ressentiment [...] die Kritik“ zum „Instrument der terribles simplificateurs“<sup>54</sup> degradieren.

Verblüffend oft prallten in der Vergangenheit bei Bernhard die unterschiedlichsten Urteile und Bewertungen desselben Phänomens aufeinander. In diesem Sinne können auch so manche Bernhard-Rezensionen uns aus heutiger Sicht exemplarisch dazu dienen, nachzuzeichnen, wie sehr selbst jene dem Werk zugeneigte Literaturkritik einst ihre Verdikte mit „schamhafte[n] Verlegenheitswörter[n]“<sup>55</sup> eingekleidet hat. Die Beliebtheit der Urteile offenbart sich ebenfalls darin, dass eben das, was die eine Kritik negativ bewertet und ihrer Enttäuschung oder ihrem Vorbehalt als Argument dient, der anderen zum besonders auszeichnungswürdigem Merkmal seiner Prosa dient. Die Kritik

---

<sup>51</sup> Jens Tismar: Thomas Bernhards Erzählerfiguren. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main 1970. S. 68-80, hier S. 77.

<sup>52</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010f. S. 177f.

<sup>53</sup> Ebda. S. 178.

<sup>54</sup> Anni Carlsson: Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart. Bern 1969. S. 359.

<sup>55</sup> Wehrli 1980. S. 207. Eine positive, wenn gleichwohl diskursiv kaum hinreichend ertragreiche Bewertung zeigt sich, wenn etwa Urs Jenny herausstreicht, dass es sich bei der Prosa Bernhards keineswegs um eine solche handelt, die „wohlfeile Verzweiflung“ oder „Nihilismus zu Einheitspreisen [verbreite]“, sondern vielmehr um eine solche, die „durch die Dichte [ihrer] Visionen, durch die außerordentliche Kraft [ihrer] Sprache“ sich auszeichne, da sie „die Alpträume von Leid und Leidenschaft [...] intensiv beschwört“ (zitiert nach Dittmar <sup>2</sup>1990. S. 53f.). „Wie abstrus, pessimistisch, suizidär seine Philosophie auch“ sei, urteilt Rudolf Krämer-Badoni seinerseits in seiner Rezension des Erstlingsromans „große Literatur ist das auf jeden Fall“ (zitiert nach Ebda. S. 142.). Das „Fragmentarische, Verwirrte macht die Äußerungen des Malers zu einem wahren Fest der Widersprüche“, schreibt auch Martin Gregor-Dellin (zitiert nach Ebda. S. 54.).

gerät bei Thomas Bernhard daher auch aus dem Grund in Widerspruch<sup>56</sup>, weil sie einerseits die Radikalität seiner Texte als Konsequenz eines ästhetischen Entwurfs und als mutige Verweigerungshaltung eines Schriftstellers lobt, der sich dem *Commonsense* eines fragwürdig gewordenen Verständnisses des Schönen und Guten verweigert oder als Arbeit am Wahrheitsethos<sup>57</sup> ansieht, andererseits als problematischen Nihilismus und fragwürdigen Diskurs einer ebenfalls fragwürdigen Autorpersönlichkeit verwirft oder zum Dokument einer beschädigten Biographie erhebt.

Insgesamt steht der Bernhardforscher so einer entlarvenden Vielzahl diametral entgegengesetzten Verdikte und Deutungsansätze gegenüber, die oft mit gleichem Vokabular<sup>58</sup> ästhetische Phänomene benennen, diese aber unterschiedlich werten. „Zustimmung und Ablehnung waren nicht ohne Pathos“<sup>59</sup>, merkt hierzu Anneliese

---

<sup>56</sup> Diese Unschlüssigkeit zeigt sich bei Marcel Reich-Ranicki auf engstem Raum, der dem Werk zugleich „Einseitigkeit“ (Reich-Ranicki 1990b. S. 14.) und „Monotonie“ (Ebda. S. 14f.) vorwirft, Bernhard aber zugleich „legitim[e]“ „Beweggründe“ (Ebda. S. 13.) attestiert, da er sich auf die „dunkelsten Bereiche unserer Existenz“ fokussiert zeigt und er „gerade dort – und nur dort – die Antwort auf die entscheidenden Fragen zu finden hofft“. Letztlich trachte Bernhard „das Wesen des Menschen schlechthin erkennbar zu machen“, „Randbezirke des Daseins“ ausleuchte und stets „das Exemplarische“ vor Augen habe, weiß er um das eigentliche Anliegen des Autors. Offenkundig liegt dieser Lesart die Annahme zugrunde, dass „[d]urch die Konfrontation mit der Unwirklichkeit der Wirklichkeit“ Bernhard „der Wahrheit der Welt von heute näher gekommen“ sei (Federman 1992. S. 57.). In diesem Sinne spricht Reich Ranicki den Texten einerseits eine gewisse „Authenzität“ zu (Ebda. S. 14.), andererseits „gehör[e]“ Bernhard „zu den Leidenden, den Besessenen und den Verzweifelnden, zu jenen, die von fixen Ideen beherrscht und von Obsessionen geplagt werden“ (Marcel Reich-Ranicki: Finstere Wollust aus Österreich. In: Ders.: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden. Zürich 1990a. S. 23-32, hier: S. 23f.). Er erklärt er ihn sogar zum „Amokläufer der Literatur“. Er wäre in dieser Hinsicht „erschreckend und gefährlich“, weil er „sich vor allem von düsteren Emotionen und Affekten leiten läßt“ (Ebda. S. 24.).

<sup>57</sup> Tismar, der an anderer Stelle noch den Irrationalismus von Werk, Autor und Leserschaft anprangert, preist die Texte posthum als „Dokumente einer humanen Verhaltensweise“, da sie mit der „Illusion vorschneller, unbedachter Versöhnung“ (1973. S. 10.) brechen. Wolfgang Maier erklärt hierzu, dass es sich hier in Wirklichkeit um eine Literatur handelt, „die zwar die humanistischen Werte, das geschlossene Menschenbild in Frage stellt, aber gerade dadurch die intakt scheinenden Wertvorstellungen, das saubere Menschenbild hochhält“ (1970. S. 12.). Dadurch käme in ihnen eine Art „tragische[r] Humanismus“ zum Ausdruck (Robbe-Grillet 1965a. S. 67.). Um welche „Wertvorstellungen“, um welches „saubere Menschenbild“ es sich hierbei konkret handelt, wird allerdings verschwiegen. Eine derartige Deutung des Werkes erinnert vor allem an Theodor W. Adornos Interpretation von Samuel Becketts *Warten auf Godot*, in dem er das Paradigma aufstellt, dass die Sinnlosigkeit des Stücks seinen eigentlichen Sinn konstituiere und es mit unter als Reaktion der Moderne auf „die Negativität des Zeitalters“ deutet (2003c. S. 290.). In diesem Zusammenhang weist auch Karl August Horst darauf hin, dass „[f]ür Adorno [...] das Monadologische“ eine Kritik am „gesellschaftliche[n] Zustand“ darstellt (Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart. München 1962. S. 443.). Dementsprechend erklärt auch Schweikert, dass die „Vereinzelnung und Kommunikationsgestörtheit von Bernhards Figuren“ im Kontext „ihrer gesellschaftlichen Funktion entleerte Innerlichkeit“ zu lesen seien, die Bernhard „vermittelt, freilich auch gefeiert“ hätte. „Die Pathologie, deren es sich verschreibt“, führt er weiter aus, „verweist auf die allgemein pathologische Situation von Kunst in unserer Gesellschaft, freilich unkritisch, indem es sie tautologisch verdoppelt“ (1973. S. 8.).

<sup>58</sup> Vgl. Robbe-Grillet 1965c. S. 25.

<sup>59</sup> Anneliese Botond: Schlußbemerkung. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main 1970. S. 139-141, hier: S. 139.

Botond an. Das Widersprüchliche geht somit „nicht nur [vom] Werk“ aus, sondern auch [von] dessen Rezeption“<sup>60</sup>.

Die herkömmliche Kritik hat ihr Vokabular [...] braucht man doch ihre Analysen nur mit ein wenig Aufmerksamkeit zu lesen, um sogleich ein Netz von Schlüsselbegriffen zu erkennen, die durchaus ein System verraten.<sup>61</sup>

Diese Kritik Alain Robbe-Grillet's am Bewertungsraster und damit auch am Umgang mit literarischen Werken gewinnt auch bei Thomas Bernhard an Berechtigung. Denn die jahrelang geführte Debatte über den Nutzwert seiner Texte legt aus heutiger Sicht den schulmeisterlichen, ja wohl auch doktrinären Umgang mit Literatur offen, erklärt auch den Vorbehalt Lotmans gegenüber „Literaturwissenschaftler[n]“, die offenkundig dem Irrglauben erliegen, „die Idee isoliert vom System der Modellierung der Welt durch den Autor und der Struktur des Werkes zu erfassen“ zu können und die er mit einem „idealistischen Gelehrten“ vergleicht, „der versucht, das Leben von der konkreten biologischen Struktur zu isolieren, als deren Funktion es doch gerade erscheint“<sup>62</sup>. Dazu zeigt sich bei Thomas Bernhard, wie die Literaturkritik, aber auch „die Literaturwissenschaft dazu [neigt], die moderne Dichtung mit Maßstäben zu beurteilen, die noch weitgehend aus der klassischen Ästhetik stammen“<sup>63</sup>, so dass Kritiker und Interpret „der Neigung seiner Weltanschauung“ entsprechend, häufig „die Gegenstände seiner Interpretation schon vorklassifiziert zu haben“<sup>64</sup> scheint. Auf diese Weise offenbart sich eine „Sprachverwirrung“, „die auf geistige Undurchlässigkeit zurückzuführen ist“<sup>65</sup> und die dazu führt, dass „das Artistische im einen Fall bejaht, im anderen verneint“<sup>66</sup> wird. Aus diesem Grund sollte freilich „die sachliche Diagnose zur Pflicht“<sup>67</sup> erhoben werden. Die Aufgabe der Literaturwissenschaft sollte deshalb auch nicht darin bestehen, eine „Antwort auf die Frage [zu geben], was Literatur sei“ oder zu sein habe oder „zeitlos gültige Kategorien zu entwerfen, mit deren Hilfe die einzelnen Werke sich ein für alle Mal in

---

<sup>60</sup> Marquardt 2002. S. 86.

<sup>61</sup> Robbe-Grillet 1965c. S. 25. Vgl. hierzu auch Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt/Main 1974. S. 21.

<sup>62</sup> Lotman 1973. S. 26.

<sup>63</sup> Wilhelm Emrich: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt/Main und Bonn <sup>2</sup>1963. S. 111. Vgl. auch Reinhold Grimm: Romane des Phänotyp. In: Positionen des Erzählens: Analysen und Theorien zur Literatur der Bundesrepublik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Theo Buck. München 1976. S. 15-29, hier S. 27.

<sup>64</sup> Werner Kohlschmidt: Das „Vergessen“ als hermeneutisches Prinzip. Erfahrungen und Meditationen eines Literaturhistorikers. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. H. 3/4. 1974. S. 170-176, hier: S. 176.

<sup>65</sup> Horst 1962. S. 377.

<sup>66</sup> Ebda. S. 379.

<sup>67</sup> Ebda. S. 377.

ein System einordnen ließen“, sondern es gilt insbesondere „die Voraussetzungenzusammenhänge der Fragen zu klären, die die Literatur aufwirft und die sich dem Umgang mit Literatur stellen.“<sup>68</sup>

## **2. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig – Heuristischer Ansatzpunkt für die Untersuchung**

Zu den wohl am häufigsten zitierten Stelle in Thomas Bernhards *Drei Tage*-Monologen, gehört vor allem diejenige Passage, in der er sich als „Geschichtenzerstörer“ und sogar als „der typische Geschichtenzerstörer“ (It 152) bezeichnet. Ähnliches kommt auch bei der Figur des Malers Strauch zum Ausdruck, wenn er seinen Begleiter in *Frost* ausdrücklich davor warnt, „ein solches Vorgehen ›Geschichte‹ zu nennen“ (F 312). Das Geschwisterpaar in *Amras* erklärt sich sogar zu „Feinde[n] der Prosa“. Sie „ekelte“ es geradezu

vor der geschwätigen Literatur, vor dem dummen Erzählerischen, vor allem vor dem Geschichtsroman, vor dem Wiederkäuen der Daten, historischen Zufälligkeiten, beispielsweise selbst vor Salambô ... An Geschichten hatten [sie] nie Gefallen gefunden ... (Am 152)

Die Selbstauskunft des Autors vor laufender Kamera, aber auch derartige autopoetische anmutende Aussagen einzelner Figuren dienen dazu, Bernhards „gebrochenen Einstellung zum Erzählmedium“<sup>69</sup> zu unterstreichen. Hierin lässt sich wohl auch die Schwierigkeit ermessen, in der sich der Interpret befindet, wenn er dem Autor eine grundsätzliche Aufrichtigkeit zuerkennt, der sich als „Geschichtenzerstörer“ bezeichnet, zugleich aber sich eingestehen muss, dass eine solche Bezeichnung selbst bei wohlwollender Lektüre für die konkrete literaturwissenschaftliche Untersuchung bedenklich schal bleibt.

Jede von der Negation ausgehende Definition ist leichter, weil wir alle eben viel klarer wissen, was wir nicht wollen, als das, was wir wollen: im Positiven sind wir merkwürdig unscharf<sup>70</sup>,

---

<sup>68</sup> Karlheinz Stierle: Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleist ‚Das Erdbeben in Chili‘. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«. Hrsg. von David E. Wellbery. München <sup>4</sup>2001. S. 54-68, hier: S. 54.

<sup>69</sup> Paul Michael Lützeler: Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/Main 1991. S. 11-22, hier: S. 12.

<sup>70</sup> Günter Kunert: „Für wen schreiben Sie?“. In: Ders.: Warum Schreiben? Notizen zur Literatur. Berlin und Weimar 1976. S. 286-294, hier: S. 286.

hebt Günter Kunert eigens hervor. Es ist andererseits für den Autor keineswegs seine Pflicht, mehr als Hinweise zu liefern oder, abseits poetischer Randnotizen, seinen Texten eine formalästhetisch plausible Erklärung beizustellen.

Aus der spezifischen Eigenart seiner Texte, aber auch aus der Unschärfe, mit der Bernhard lapidar und ohne weiter erläuternde Erklärungen seine dezidierte Haltung gegenüber narrativen Sinnkonzeptionen unterstreicht, erwächst aber auch das literaturwissenschaftliche Explanandum. Dabei dürfen derartige Hinweise weder unreflektiert übernommen oder, um das andere Extrem zu nennen, die Selbstauskunft voreilig als Täuschungsmanöver abgetan werden, in dem etwa behauptet wird, dass sie schon aus dem Grund nicht ernst zu nehmen wäre, da der Autor hier lediglich die Sprache seiner Figuren reproduziert oder mit der Rezeption sein Spiel treibe, oder indem pauschal ein solcher Hinweis in der Annahme unberücksichtigt bleibt, dass der Autor hier lediglich am eigenem Mythos gearbeitet hätte.

Als Ausgangspunkt für ein tiefer gehendes Verständnis von Bernhards Prosa bleibt somit die von ihm eigens hervorgehobene Absichtserklärung, sich vom konventionellen Geschichtenerzählen verabschieden zu wollen, relevant. Zu erläutern wäre, wie sich diese Haltung in den poetischen Entscheidungen des Autors manifestiert. „[E]s läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt“<sup>71</sup>. Dieses Dilemma, das in diesem viel zitierten Diktum Adornos anklingt, stellt indes ein Grundproblem der Moderne dar, mit der sich die Literaturwissenschaft nicht nur aufgrund ihres disponierenden Verfahrens selbstkritisch auseinandersetzen muss. Denn gerade diejenigen Texte, die nicht nach einem „landläufigen Sinne“ funktionieren, ja gerade in der partiellen oder ganzheitlichen Negation, d. h. in den verschiedensten Normverstößen ihre Eigentümlichkeit gewinnen, zwingen die Analyse, will sie sich nicht mit einer rhetorisch aufgeblähten „mehr oder weniger eindrucksvollen Gefuchtel[s]“<sup>72</sup> zufrieden geben, sich einzugestehen, dass entsprechend ihrem Gegenstand auch ihre Aufgabe „schwieriger geworden“<sup>73</sup> ist. Erzählungen, die zugleich das Erzählen

---

<sup>71</sup> Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Hrsg. von Rolf Tiedeman. Frankfurt/Main 2003b. S. 41-48, hier: S. 41. Vgl. auch Robbe-Grillet 1965c. S. 34f.

<sup>72</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: »ich lebe ich schreibe«. Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name*. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/Main 1991. S. 131-143, hier: S. 132.

<sup>73</sup> Herman Meyer: Von der Freiheit des Erzählers. In: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963a. S. 1-11, hier: S. 11. Dass es sich bei der Erzählprosa Bernhard um eine durchweg komplexes und schwer überschaubares Gebilde handelt, darüber herrscht in der sonst so zerstrittene Sekundärliteratur Konsens.

selbstreflexiv und selbstkritisch zum Thema erheben oder sogar gegen das konventionelle Geschichtenerzählen polemisieren, fordern die Literaturwissenschaft geradezu auf, ihr „Instrumentarium [zu] verfeinern“<sup>74</sup> bzw. da, wo der „fest[e] Boden der Erfahrung“<sup>75</sup> keineswegs mehr gesichert zu sein scheint, auch die „Grenzen [ihrer] Möglichkeiten des Umgangs mit Literatur zu bestimmen“<sup>76</sup>. Daher gilt es hier vermehrt mit der nötigen „Behutsamkeit“<sup>77</sup>, wie es Herman Meyer formuliert, sich zunächst der Eigenart des Werkes von innen her zu nähern. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang ferner der Hinweis von Henry James, der uns ermahnt, „die Form [...] nur aus dem Werk selbst zu beurteilen“, da nur dadurch sich die „Wahl“ des Autors, sein „Maßstab“<sup>78</sup> offenbart.

Musste sich die Literaturwissenschaft aber noch zu Lebzeiten Bernhards lediglich mit den von ihm autorisierten und für die Öffentlichkeit zugedachten Varianten begnügen, verspricht die Gründung des Thomas Bernhard Archivs (2001) neue Einblicke in den Schreibprozess und in die Textgenese zu gewähren. Für die Forschung einsehbar geworden ist dadurch ein Konvolut an Typoskripten, Vorarbeiten und Korrekturen zu veröffentlichtem und unveröffentlichtem Texten des Autors. Die Sichtung der Korrekturen, Varianten und Vorstufen etwa zum Roman *Frost* erlauben es dem Forscher, posthum hinter den Vorhang schriftstellerischer Tätigkeit zu blicken. Freilich gilt es dabei zu vermeiden, sich dem recht naiven Glauben hinzugeben, dass dadurch das Geheimnis seiner Texte sich enthüllen lasse, oder dass sich auf der Basis der vorliegenden Faksimile, bestimmte ästhetische Fragen letztgültig entschieden werden können. Das Wirkungsfeld der Literatur und damit auch der Gegenstand der Untersuchung liegt nach wie vor primär auf der Ebene des Publizierten. Nichtsdestoweniger sind die Korrekturen, die Veränderungen, die Randnotizen des Autors Ausdruck eines kreativen Arbeitsprozesses und zeichnen bei seinen ersten beiden Romanen, *Frost* und *Verstörung*, auch den schriftstellerischen Selbstfindungsprozess nach. Herauszuheben ist etwa hier, dass „[i]n den ersten enthaltenen Entwürfen“ von *Frost* „es das Paar Strauch und Medizinstudent noch nicht [gibt], sondern den Eisenbahnbediensteten Leichtlebig und

---

<sup>74</sup> Ebda.

<sup>75</sup> Herman Meyer: Vorwort. In: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963b. S. VII-VIII, hier: S. VII.

<sup>76</sup> Schmidt-Dengler 1991. S. 132.

<sup>77</sup> Ebda.

<sup>78</sup> Henry James: *Die Dichtkunst (The Art of Fiction)*. In: *Arbeitstexte für den Unterricht. Theorie des Romans*. Hrsg. von Ulrich Lindken. Stuttgart 1977. S. 67-71, hier: S. 68. Vgl. auch Alain Robbe-Grillet: *Was Theorien nützen*. In: Ders.: *Argumente für einen neuen Roman. Essays*. München 1965d. S. 5-14, hier: S. 11 oder Emrich 1980. S. 188.

einen namenlosen Doktor der Rechte, der aus Wien stammt; die Handlung spielt nicht im Salzburgischen, sondern in Oberösterreich<sup>79</sup>. Dazu integrierte der Autor bis zum Schluss „noch einige Episoden, die für sich selbst bestehen können und ursprünglich offenkundig nicht für dieses Buch vorgesehen waren, [...]. Ein solcher Vorgang, der letztlich auch die Erweiterung des Umfangs diene, wird sich bei der Finalisierung von *Verstörung* wiederholen“<sup>80</sup>. Der Nachlass zum Roman *Verstörung* belegt dazu, wie schwer es dem Autor gefallen sein muss, nach dem ersten großen Wurf wieder ein größeres Vorhaben abzuschließen. Gleichwohl stand für Bernhard bereits zu diesem Zeitpunkt das thematische und motivische Repertoire fest, hat er die Wiederholung und die variablen Variationen unlängst zum zentralen Darstellungsprinzip für sein Schreiben auserkoren. Die Frage und die Herausforderung scheint vielmehr darin gelegen zu haben, eine Erzählordnung zu finden, die zum einen seiner Poetik gerecht wird, zum anderen eine Variation darstellt, die nicht bloße die Begegnung des Famulanten mit dem Maler Strauch aus dem Erstlingsroman reproduziert.

Es bedurfte einer Vielzahl von Anläufen, Über- und Umarbeitungen, bis der Roman das Licht der Öffentlichkeit erblicken konnte. Lorenzo Belletini kann so „anhand des Thomas-Bernhard-Nachlasses“ nachweisen, „daß die Arbeiten am Roman *Verstörung* bereits in den Jahren 1962-1964 eingesetzt haben dürften, ferner, daß dieser Prosatext zusammen mit *Ungenach* (1968) und *Der Italiener* (1968) ursprünglich zu ein und demselben Roman-Projekt mit dem Titel *Das Hirn* gehört haben dürfte“<sup>81</sup>. Nach etlichen Vorläufen und grundlegenden Veränderungen der Romanstruktur entschied sich der Autor dann dafür, sein Nachfolgewerk in zwei Kapitel zu unterteilen. Anders als bei *Frost* geben hier so auch nicht Anfang und Ende von Tagebucheinträgen und der Kalender eines siebenundzwanzigtägigen Aufenthalts im Bergdorf Weng dem Text die formale Rahmenstruktur vor, sondern es stehen die „in Stationen strukturiert[e] Rundreise“<sup>82</sup> respektive der Aufstiegsbewegung zur Burg Hochgobernitz im Zentrum des Romans.

---

<sup>79</sup> Vgl. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler: Umspringbilder. Zum Romanwerk Thomas Bernhards. In: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“. Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard. Hrsg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien 2010. S. 21-36, hier S. 29.

<sup>80</sup> Ebda. S. 30.

<sup>81</sup> Lorenzo Belletini: Thomas Bernhards *Hirn*-Projekt als Teil des *Verstörung*-Nachlasses. In: Thomas Bernhard Jahrbuch. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln und Weimar 2003. S. 123-140, hier: S. 135.

<sup>82</sup> Ebda. S. 104.

Die dezidierte Abwendung von einem organisch in sich abgeschlossenen und vorstrukturierten ‚Plot‘ kennzeichnet jedoch Bernhards Prosatexte allgemein. Dies deutet sich bereits in der „grobe[n] Struktur des Romans“<sup>83</sup> *Frost* an. Auch wird die Eigenart dieses Romans nachvollziehbar, vergegenwärtigt man sich, „daß Bernhard sich tatsächlich von Seite zu Seite fortgeschrieben hat“<sup>84</sup> und der Roman letztlich „ein[e] Aneinanderfügung von Textstücken“<sup>85</sup> darstellt. Ferner hat Bernhard „bis zuletzt die Position einzelner Episoden innerhalb des Romanganzes verändert“<sup>86</sup>, d. h. sowohl umgestellt, als auch Textpassagen aus anderen Projekten eingefügt. Das alles sind mit Vorsicht zu behandelnde Indizien dafür, dass für ihn die Arbeit am konkreten Sprachmaterial, seine Perpetuierung und Multiplikation wie auch die atmosphärische Untermauerung seiner Themen durch die Fülle an motivischen, figuralen und raumpoetischen Konstellationen im Zentrum des schriftstellerischen Arbeitsprozesses steht. Dieser Umstand geht mit der Lektüreerfahrung einher, dass eben da, wo es in den Romanen und Erzählungen des Österreicherers interessant und geradezu notwendig wird, da wo sich Entwicklung und Genese anbahnen, bei ihm das Erzählen aufhört, um von Neuem anzusetzen.

Ferner ist es – auch hinsichtlich des zu Beginn angeführtem Adorno-Zitats – bezeichnend, wie Bernhard beispielsweise in *Auslöschung*, seinem umfangreichsten Romanprojekt, die Figur Murau seinen Schüler Gambetti damit beauftragen lässt, die folgenden

fünf Bücher auf das aufmerksamste und mit der in seinem Falle gebotenen Langsamkeit zu studieren: *Siebenkäs* von Jean Paul, *Der Prozeß* von Franz Kafka, *Amras* von Thomas Bernhard, *Die Portugiesin* von Musil, *Esch oder Die Anarchie* von Broch [...]. (Aus 7)

Dass im ursprünglichen Manuskript an der Stelle von Thomas Bernhards *Amras* noch Adalbert Stifters *Wittiko* stand, wurde ebenso oft von der Wissenschaft hervorgehoben, wie der Umstand, dass die Entscheidung hierfür nach wie vor eine heuristische Frage aufwirft. Im Allgemeinen wurde diese Leseliste von Literaturwissenschaftlern zum Anlass genommen, um über den Umweg oben genannter Autoren eine Aussage über Bernhards Prosa im allgemeinen oder im speziellen über den vorliegenden Roman zu

---

<sup>83</sup> Martin Huber: »schrieb und schrieb und schrieb«. Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards. In: Wissenschaft als Finsternis. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmid-Dengler. Wien, Köln und Weimar 2002. S. 195-205, hier: S. 203.

<sup>84</sup> Ebda. S. 203.

<sup>85</sup> Ebda.

<sup>86</sup> Ebda. S. 204.

tätigen. Das für Bernhard kennzeichnende Phänomen des *Namedropping* und der damit verbundenen Frage nach der Relevanz der angeführten Werke und Namen für die Poetik oder nach den vorhandenen intertextuellen Bezügen hat freilich zu weitreichenden Kontroversen im Umgang mit derartigen Hinweisen geführt. Für unsere Untersuchung steht allerdings weniger die Frage im Vordergrund, welche Bezugspunkte Bernhard zum eigenen Werk dadurch herstellt oder warum er in letzter Konsequenz den Namen Adalbert Stifter aus der Liste gestrichen und seinen eigenen an diese Stelle gestellt hat. Ebenfalls scheint jenes Verfahren, das die Deckungsgleichheit von „völlig konträre[n] Ausgangspunkte[n] und Positionen“<sup>87</sup> behauptet, gerade bei diesem Autor wenig zielführend zu sein. Ausgangspunkt für eine weiterführende Beschäftigung mit dem Werk kann allerdings der Hinweis sein, dass der in diesem Roman aufscheinende Kanon eben auch jene Autoren beinhaltet, die den Modellcharakter und die künstliche Anordnung ihrer Fiktion offenlegen oder wie im Fall Hermann Brochs oder Robert Musils sich dezidiert gegen das Geschichtenerzählen ausgesprochen haben.

Letztere eint ihre kritische Haltung gegen das weltabbildende chronologisch verfahrenende Erzählen, dem allwissenden Erzähler und dem Konzept des Helden als Romanprotagonisten. Robert Musil richtete sich etwa im *Mann ohne Eigenschaften* durch die ironische Demontage des Ereignishaften, die Erzeugung der Schweben durch den ausgeprägten Gebrauch des Konjunktivs, aber auch durch den Essayismus gegen eine für ihn unzeitgemäße Form der Narration, in dem er mitunter erklärt, dass „[d]ie Geschichte dieses Romans“ letztlich „darauf hinaus“ liefe, „daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.“<sup>88</sup> Hermann Broch liefert seinerseits mit seinem hypertrophen Konzept des polysemantischen Romans das erzählerische Gegenstück dazu. Beiden Autoren ging es darum, das Erzählerische als Scheinordnung zu entlarven, brachten aber jeder für sich, aber auch von Text zu Text, andere Erzählstrategien und Erzähltechniken hervor, die diesem globalen Ziel zuarbeiteten.

Die Suche nach dem richtigen Zugang in die komplexe Materie der Ästhetik Thomas Bernhards lässt sich jedoch, auch wenn seine Haltung gegenüber einer tradierten Literaturauffassung, zu „der üblichen uns bekannten Prosa“ (It 151), wie er es bezeichnet, in dieselbe Richtung gehen mag, die Unabgeschlossenheit in seinem Werk gleichwohl aus der Einsicht von der „die Unmöglichkeit einer umfassenden Weltinter-

---

<sup>87</sup> Emrich 1980, S. 203.

<sup>88</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Aus dem Nachlaß (Fortsetzung). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Hrsg. von Adolf Frisé. Rebeck bei Hamburg 1978. S. 1937.

pretation“<sup>89</sup>, also der „geheimnisvollen Unzurechnungsfähigkeit der Welt“ (F 115), wie es etwa in *Frost* heißt, herrühren könnte, dennoch nicht mit den erzählstrategischen Konzepten und Erzählmodellen dieser Autoren verrechnen. Ferner kann nicht genug betont werden, dass, gerade bei einem Autor, der in regelmäßigen Abständen und in überbordender Weise zwar bestimmte Dichter und Philosophen als Vorbilder nennt, zugleich jedoch auch „ein ununterbrochenes zur-Wehr-setzen“ (It 157) gegenüber diesen Vorbildern propagierte, sich die Gefahr merklich erhöht, sich im Netz intertextueller Hinweise zu verlieren.

Ich hab’ nie ein Vorbild gehabt und auch nie eins wollen. Ich hab’ immer nur ich selber sein wollen und hab’ immer nur so geschrieben, wie ich selber gedacht hab’, und dadurch bin ich in die Gefahr, von irgend so einem Vorbild aufgesaugt zu werden, gar nie gekommen.<sup>90</sup>

In diesem von Krista Fleischmann geführten Interview erklärt er wiederholt, dass er weder „in der Tradition derer stehe[n]“ will, „die durch ihr Erzählen eine bereits angefangene Linie fortsetzen und erweitern“ möchten, noch durch die bewusste Nennung von Vorbildern sich „denjenigen Autoren“ verpflichtet fühlt, „die nicht müde werden, die Eigenartigkeit bzw. Einmaligkeit ihres Schreibens zu betonen“<sup>91</sup>, wie Sahbi Thabet betont. Grob gesprochen scheint das Vorhaben, bestimmte Autoren in bestimmte Traditionslinie zu setzen, weil deren Texte etwa auf die „Destabilisierung von Ordnungen“<sup>92</sup> abzielen und auch in ihnen

die Unabschließbarkeit kognitiver Vorgänge hypostasiert, indem das pragmatische Zu-Ende-Führen einer Lektüre durch eigens gewählte Destabilisierungsstrategien, multiple Fährten und Varianten hinausgeschoben und idealiter verhindert wird<sup>93</sup>,

oder weil sie es ebenfalls ablehnen, „dem Leser Gewißheit zu schenken“<sup>94</sup> und sie pauschal etwa mit dem Etikett ‚Moderne‘ oder gar ‚Postmoderne‘ zu klassifizieren, wenig geeignet zu sein, um die spezifische Eigenart von Texten verschiedener Autoren eingängig zu beschreiben, die einzeln betrachtet mit unterschiedlichen Entwürfen und Erzählkonzepten operieren. Die Unschärfe der Begrifflichkeiten zeigt sich auch darin, dass „eine Vielzahl als postmodern deklariertes Phänomene [...] bereits in früheren

---

<sup>89</sup> Regine Meyer-Arlt: *Nach dem Ende. Posthistoire und die Dramen Thomas Bernhards*. Hildesheim, Zürich und New York 1997. S. 4.

<sup>90</sup> Thomas Bernhard: *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien 1991. S. 38.

<sup>91</sup> Sahbi Thabet: *Wider den Zusammenhang. Zur Beschreibung des Zerfalls bei Thomas Bernhard*. In: *Text & Kontext* 19.1. 1994b. S. 112-123, hier: S. 112.

<sup>92</sup> Mustroph 2000. S. 99.

<sup>93</sup> Ebd. S. 92.

<sup>94</sup> Robbe-Grillet 1965c. S. 32.

Epochen auffindbar [sind]“. Der signifikante Unterschied lässt sich auf dieser Weise oft nur noch mit dem Stichwort „Radikalisierung“ umschreiben oder durch das Postulat, dass sich die Postmoderne von der Moderne etwa in „der Bewußtmachung neuer, spielerischer Rezeptionsmöglichkeiten“<sup>95</sup> von der Moderne abheben würde. Derartige Eingrenzungsversuche bleiben weitestgehend schal.

„Die Modernität beginnt mit der Suche nach einer unmöglichen Literatur“<sup>96</sup>, erklärte einst Roland Barthes. Dies brachte im vergangenen Jahrhundert und bis zum heutigen Zeitpunkt eine Reihe von unterschiedlichen *Geschichtenzerstörer* hervor, die allerdings jeder für sich neue Formen und Möglichkeiten modernen Erzählens erprobten. Gerade da – wie es in der Moderne oder in der sogenannten Postmoderne der Fall ist – wo es kein allgemein verbindliches Programm mehr gibt, auch nicht mehr geben kann und daher einen gemeinsamen Nenner von Autorhaltungen und Schreibstrategien kaum zu formulieren ist, bedarf es vermehrt einer profunden deskriptiven Textarbeit. Voreiligen Schlüssen und Eingliederungsversuchen muss aus diesem Grund ebenso eine Absage erteilt werden, wie jenen unilateralen Erklärungsmodellen, die uns bekunden, dass die Negationsästhetik der Moderne alleinig als Ausdruck der Emanzipation der Kunst zu verstehen seien, eine Reaktion auf die „unversöhnte Realität“<sup>97</sup>, eine Antwort „auf die Sinnlosigkeit der kapitalistischen Wirklichkeit“<sup>98</sup> darstellen würden oder den Versuch kennzeichnen, „negativ d[er] Negativität des Zeitalters“<sup>99</sup> zur begegnen. Adorno selbst liefert in seinen Aufsätzen eine ganze Bandbreite an Erklärungen, und so erscheint das „Negationsprinzip“ in der Kunst auch bei ihm

---

<sup>95</sup> Meyer-Arlt 1997. S. 181. „[E]ine eindeutige Definition“ für die Postmoderne, erklärt etwa Mirijam Sprenger „gibt es nicht“ (Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart und Weimar 1999. S. 110.). „Die große Menge der Fachliteratur, die sich mit der Postmoderne oder der Frage was postmodern sei, auseinandersetzt, hat keineswegs zur Beseitigung der Verwirrung beigetragen, sie hat sie eher verstärkt“, führt sie weiter aus. Dass ferner die Postmoderne nur dadurch an Kontur gewinnen, weil sie begrifflich zum Terminus ‚Moderne‘ in Beziehung gesetzt wird, also zu einem Begriff, der „fast ebenso ungenau“ (Ebda. S. 111.) determiniert zu sein scheint, hindert sie aber keineswegs zu behaupten, dass „Thomas Bernhard [...] neben Peter Handke als einer der deutschen Vertreter der Postmoderne [gilt]“ (Ebda. S. 261.). Jean-François Lyotard selbst hat übrigens diesbezüglich angemerkt „daß weder die Moderne noch die sogenannte Postmoderne als klar umrissene historische Entitäten identifiziert und bestimmt werden können“ (Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 1989. S. 52.).

<sup>96</sup> Barthes 2006. S. 35.

<sup>97</sup> Adorno 2003c. S. 291.

<sup>98</sup> Albrecht Wellmer: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. In: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/Main <sup>5</sup>1993b. S. 48-114, hier: S. 59.

<sup>99</sup> Adorno 2003c. S. 290.

vieldeutig: es bedeutet Negation *tradierten* Sinns, Negation der traditionellen Form des Sinn-*zusammenhangs* (des organischen Kunstwerkes) und Negation des ästhetischen Sinns [...].<sup>100</sup>

Eine einseitige globale Erklärung für sämtliche Erzählstrategien ebnet in dieser Hinsicht nur den individuellen Charakter des jeweiligen Kunstwerks ein. Sie erklärt weder, um mit Gabrielle Schwab zu sprechen, inwieweit im Einzelnen „die Entgrenzungsphänomene und mit ihnen die moderne und postmoderne Literatur positiv“<sup>101</sup> beschrieben werden kann, oder im Fall Thomas Bernhards in welcher Weise und in welchem Ausmaß, wie es bei Thabet heißt, die „Integration entsprechender, in dem Maße bisher nicht eingesetzter und von der Forschung nicht genügend berücksichtigter dichterischer Gestaltungsmerkmale modernen Sprechens“<sup>102</sup> erfolgt.

Daß jemand im Abstand <zu> der zeitgenössischen Literatur schreibt und ihn vergrößert durch die Einsamkeit, <ihn> selbst zwischen zwei Buchdeckeln nicht geringer macht, ist allein ein Grund, um nichts Rechtes damit anzufangen <zu> wissen. Wohin gehört er, was will er, wo bleiben die Bezüge (wozu?), in welches Gespräch mischt sich dieser Monolog [des Fürsten in *Verstörung*], also in keines, was hat er zu sagen und wem?<sup>103</sup>.

Eben da wo Ingeborg Bachmann hier emphatisch das „Neue“<sup>104</sup> begrüßt, muss die eigentliche Arbeit am Text beginnen. Dieses Neue aufzuzeigen ist das Ziel, ohne jedoch bei der globalen wie unverbindlichen Aussage zu verharren, dass der Text „nicht brauchbar, noch nicht brauchbar, integrierbar – auch nicht“ sei, da „ja alles darin [steht]“<sup>105</sup> und so letztlich bei der „pure[n] Novität als Qualität“<sup>106</sup>.

## 2.1. Das heuristische Dilemma mit der Hermeneutik

Nicht nur „daß der Autor“ grundsätzlich „abwesend ist, wenn seine Botschaft rezipiert wird, und zu Rückfragen nicht zur Verfügung steht“<sup>107</sup>, bekennt er sich zu Lebzeiten

---

<sup>100</sup> Wellmer <sup>5</sup>1993b. S. 59.

<sup>101</sup> Gabriele Schwab: Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Zur Subjektivität im modernen Roman. Stuttgart 1987. S. 13.

<sup>102</sup> Sahbi Thabet: Choreographie des Alleinseins. Zur Poetik des Raumes in Thomas Bernhards erzählender Prosa. In: *Wirkendes Wort* 2. 2001. S. 259-274, hier: S. 274.

<sup>103</sup> Ingeborg Bachmann: Watten und andere Prosa (über Thomas Bernhard). In: *Kritische Schriften*. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 2005. S. 453-457, hier: S. 455.

<sup>104</sup> Ebd. S. 454. Vgl. hierzu Wendelin Schmidt-Dengler, der der überschwänglichen Rezension Carl Zuckmayers die Frage entgegenhält, „worin sich dieses Neue manifestiere“? (<sup>4</sup>2010f. S. 180.)

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Lämmert 1980. S. 321.

<sup>107</sup> David Lodge: *Das Handwerk des Schreibens*. Zürich 2001. S. 67.

nicht in ausreichendem Maße zu seiner weltanschaulichen Position<sup>108</sup> und erklärt nicht hinreichend seine narrativen Absichten, und tritt dazu in öffentlichen Auftritten und Interviews derart „als Person [...] stilisiert“<sup>109</sup> wie Thomas Bernhard in Erscheinung, in dem er jede Frage zu seiner Arbeit, seinen Intentionen oder Person mit der Pirouette einer abschweifenden, manchmal auch kapriziösen Antwort begegnet, eine Antwort, die statt zu erhellen durch Wortspiele, Pointen und gezielte Provokationen der gestellten Frage ausweicht<sup>110</sup>, übernehmen oft andere die Aufgabe, ihn, seine vermeintlichen Intentionen und Ziele zu erklären<sup>111</sup>.

Mit unter wurde etwa durch die Gleichsetzung von Figurenaussage, Stil und Autorperson<sup>112</sup> ein breites Spektrum möglicher Zugänge eröffnet, die das Problem des richti-

<sup>108</sup> In bezeichnender Weise antwortet der Protagonist in *In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn* auf die Frage: „was haben Sie denn für eine Weltanschauung?“. „[I]ch habe keine Weltanschauung, wenn man davon absieht, daß ich die Weltanschauung habe, die ich haben muß, die jeder hat, die ganzen Schriften und die ganzen Gespräche der Leute sind angefüllt mit ihrer *Weltanschauung* und: *Weltbild, Weltbund, Welthysterie, Weltkrise, Weltbankrott, Weltpakt, Weltgesundheit*, das alles ist unerträglich, [...]“ (IH 44).

<sup>109</sup> Stefan David Kaufer: *Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard*. Berlin 1999. S. 18.

<sup>110</sup> Vgl. etwa Thomas Bernhard: André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard. Weitra 1992. S. 24, 58 und 81f. Bernhard 1991. S. 71ff., 77f. und 83f.

<sup>111</sup> Oliver Jahraus zieht etwa angesichts der „hermeneutischen Schwierigkeiten, die Bernhards Werk [...] auszeichnen“ explizit den Vergleich mit Franz Kafka (Die Geburt der Kommunikation aus der Unerreichbarkeit des Bewußtseins. In: Thomas Bernhard. *Die Zurichtung des Menschen*. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg 1999. S. 31-41, hier S. 40.).

<sup>112</sup> Schriftsteller-Figuren, wie in *Am Ziel* oder in *Über allen Gipfeln ist Ruh* werden von Gitta Honegger als „selbstironische Parodien Bernhards“ gelesen (Thomas Bernhard. »Was ist das für ein Narr?«. Berlin 2003. S. 65.). Huntemanns Einwand, dass es sich doch bei Werk Bernhards letztlich um „Rollenprosa“ handelt, in der nicht notwendigerweise die Meinung des Autors, sondern Aussagen bestimmter Figuren zum Tragen kommt, die dazu mit dem Attribut der Geisteskrankheit belegt sind (»Treue zum Scheitern«. Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In: *Text und Kritik: Thomas Bernhard*. H. 43. München <sup>3</sup>1991. S. 42-74, hier: S. 67. Vgl. auch Hermann Korte: *Dramaturgie der »Übertreibungskunst«*. Thomas Bernhards Roman »Auslöschung. Ein Zerfall«. In: *Text und Kritik: Thomas Bernhard*. H. 43. München <sup>3</sup>1991. S. 88-103, hier: S. 88.), wird unter anderem durch das Argument entkräftet, dass auch Bernhard in Interviews, Artikeln und Reden sich in ähnlicher Weise zu bestimmten Themen geäußert habe. In diesem Sinne erklärt Bernhard Sorg, dass die Polemik und Schimpftiraden der fiktiven Figuren mit dem „was Bernhard in veröffentlichten Äußerungen gesagt und vermutlich geglaubt hat, seinen persönlichen Ansichten und Urteilen, besser Vorurteilen, sehr nahe kommen“ und „sich höchstens graduell von ihnen unterscheiden“ (Die Zeichen des Zerfalls. Zu Thomas Bernhards »Auslöschung« und »Heldenplatz«. In: *Text + Kritik: Thomas Bernhard*. H. 43. München <sup>3</sup>1991. S. 75-87, hier: S. 85.). Dass, wie Peter Handke bemerkt, Bernhards Figuren offenkundig „gegen die Wirklichkeit konstituiert“ sind (Als ich »Verstörung« von Thomas Bernhard las. In: *Über Thomas Bernhard*. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main 1970. S. 100-106, hier: S. 106.), wird so durch das Argument wieder einkassiert, dass es sich hier doch um den „Hauptgegenstand seines Denkens“ handle (Zelinsky 1970. S. 24.). Ähnlich sieht Reich-Ranicki die Figuren als „unmittelbare Sprachrohre“ des Autors, da sich „ebendiese Ansichten auch in seinen publizistischen und essayistischen Äußerungen finden“ lassen (1990a. S. 29.). Neben der Suche nach der ‚wahren‘ Autorintention avanciert so auch das Autorsubjekt selbst zum Gegenstand der Analyse, wird zu einem heuristischen Rätsel erhoben, das es mit Mitteln psychologischer Einfühlung oder Demaskierung aufzulösen gilt. Dementsprechend „fehlt [es] auch nicht“, wie Reinhardt bemerkt, „an Versuchen, Person und Werk entsprechend zu stilisieren“ (1976. S. 334.). Ria Endres spricht sogar von der „Paranoia der männlichen Kraft“, vom „männlichen Trauma der Unfruchtbarkeit“ und liefert dadurch

gen Bezugspunktes angesichts eines fluktuierenden Feldes semantischer Unentscheidbarkeiten und Unverbindlichkeiten auf die psychologische Anamnese einer Autobiographie verlagert<sup>113</sup>. Literaturkritik und Interpretation stehen dadurch eine Vielzahl von Lebensdaten und vermeintliche Fakten offen, die es ihnen ermöglichen – freilich auf dem kürzesten und direktesten Weg – bestimmte literarische Aussagen auf der Folie des gesicherten Terrains von Leben und Werden plausibel zu erklären. Auf diese Weise eröffnet sich leicht ein Zugang, der sich am vermeintlich stabilen und überprüfbaren Koordinatensystem der Lebensdaten orientieren kann. Dazu gehören vor allem signifikante Erlebnisse des Menschen Thomas Bernhard, wie etwa die Beziehung zu seiner Mutter, zum Stiefvater, die Vorbildfunktion des Großvaters, seine Krankengeschichte und andere in der autobiographischen Pentalogie des Autors entnommenen Ereignisse aus Kindheit und Jugend. Dieses wohlfeile Paradigma der Literaturbesprechung, ermöglicht es gleichwohl „Autor und Werk“ als „starre Größen“<sup>114</sup> zu behandeln und somit schnell eine verbindliche Haltung zu ihnen einzunehmen. „In dieser Hinsicht arbeitet jener Kritiker ähnlich wie ein traditioneller freudianischer Psychiater, der die Neurosen seines Patienten auf Archetypen reduziert (den Vater, die Mutter, den Phallus, den Ödipus-Komplex)“<sup>115</sup>, stellt hierzu Raymond Federman fest. In den extremsten Fällen einer solchen Lesart wird mit dem Unterton oder explizit, dass es sich hier um „Konfessionen eines Besessenen“<sup>116</sup> handle, die thematischen formalen und stilistischen Merkmale der Texte durch die Autorpsyche erklärt. Ihr nach würde sein „Schreiben“ nur noch „Zeugnis ablege[n] von eine[r] Wiederkehr des Verdrängten“. So konnte auch der aus „der Psychologie entlehnte Begriff der Monomanie“ zu Mode gelangen, bemerkt hierzu Eva Marquardt. Er „hat sich seither für Bernhard eingebürgert“, so dass „[n]icht selten [..]

---

eine an Freud sich orientierende Auslegung für die Sterotypie und die Monotonie im Werk (Ria Endres: Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard. Wien, Linz, Weitra und München 1994. S. 13.). Eine differenzierte Sicht auf die Literatur, die Beschäftigung mit seinen Texten als ästhetische Produkte weicht so einer Argumentation, die von einer wie auch immer gearteten biologisch determinierten Erbanlage des männlichen Geistes ausgeht. Unlängst ist in dieser Art von Deutung die Scheidewand zwischen Text und Metatext, Autorpsyche, Stil, formalästhetischen Entscheidungen oder Erzählstrategie gefallen. Als Erklärung bleibt nur diejenige übrig, dass der ‚Patriarch‘ Bernhard nur imstande wäre ‚Patriarchen‘ am Stück zu produzieren. Seine „Produktionswut“ (Ebda. S. 14.) kaschiere nur seine ‚wahre‘ geistige Leere und schriftstellerische Impotenz, lautet das vernichtende Urteil Endres.

<sup>113</sup> Vgl. Wehrli 1980. S. 208.

<sup>114</sup> Muströph 2000. S. 33.

<sup>115</sup> Federman 1992. S. 92.

<sup>116</sup> Reich-Ranicki 1990b. S. 14.

die Verstörungen der Bernhardschen Figuren als solche ihres Schöpfers<sup>117</sup> ausgewiesen wurden. Eine Vielzahl von Text- und Werkbesprechungen deuten an oder heben explizit hervor, dass sich hinter dem Schreiben des Autors in Wahrheit die eigene Krankengeschichte<sup>118</sup>, die „private[n] Ohnmacht-Geständnisse“<sup>119</sup> einer leidenden oder sogar beschädigten Autorpersönlichkeit verbirgt.

Freilich gilt auch für Thomas Bernhard, dass um so mehr sich seine Texte der narrativen Entfaltung oder einem verbindlichen Diskurs widersetzen, je mehr ein ästhetischer Formalismus die Oberhand gewinnt, desto mehr der Wunsch nach Auslegung wächst<sup>120</sup>. Und so offenbart sich auch hier – wie so oft bei Autoren, deren Texte das Signum ‚hermetisch‘ tragen – dass gerade da, wo die Verweigerungshermeneutik zum wesentlichen Bestandteil einer Dichtung wird, auch eine Vielzahl von Lesarten und Interpretationen den durchaus legitimen Versuch unternehmen, den Mangel zu beheben, den die Lektüre restriktiv-hermetischer Texte zweifelsohne hervorrufen<sup>121</sup>. Freilich wurden im Zuge dessen eine Vielzahl von Versuchen unternommen, mittels außertextlicher oder literaturgeschichtlicher Bezüge, – die mit unter durch das stete Wachsen des Gesamtwerkes begünstigt wurden –, den Mangel zu beheben, der sich durch die äußerst eigenartigen und gegen die Einvernahme abschottenden Texte verursacht wurde.

Interpretation wird überall betrieben, wo es Texte gibt, mehr: wo es sinnhaltige Formen gibt. Interpretation ist die auf Verstehen beruhende Erfassung und Vermittlung des eine Sinn- bzw. Funktionseinheit bildenden Formkomplexes. Interpretation bezieht die Formelemente in einen Funktionszusammenhang.<sup>122</sup>

Eine nicht unwesentliche Grundlage hermeneutischer Auslegungsarbeit bildet dabei – wie zu Anfang dieser Einführung bereits angedeutet – die Annahme, dass literarische Texte einem Verfremdungseffekt unterliegen und, dass sie, wie hermetisch sie auch sein mögen, letztlich „weil sie aus Sprache besteh[en], ebenfalls eine Art der Kommuni-

<sup>117</sup> Eva Marquardt: Wortwörtlich. Formen der Wiederholung im Werk Thomas Bernhards. In: Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung. Hrsg. von Carola Hilmes und Dietrich Mathy. Opladen und Wiesbaden 1998. S. 229-243, hier: S. 230. Vgl. auch Alfred Pfabigan: Anmerkungen zum »Heimatdichter« Thomas Bernhard. In: Der »Heimatdichter« Thomas Bernhard. Hrsg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien 1999a. S. 3-16, hier: S. 5.

<sup>118</sup> Die Federführung von Otto Weiningers Philosophie bei so manchen chauvenistischen Äußerungen Strauchs ließe sich etwa nach Kaufer „bei einem lebenslänglich schwer kranken Autor wohl als Rückzug in den Kopf interpretieren“ (1999. S. 9.).

<sup>119</sup> Karl-Heinz Bohrer: Es gibt keinen Schlußstrich. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main 1970. S. 111-115, hier: S. 113.

<sup>120</sup> Vgl. auch Wendelin Schmidt-Dengler: Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten. Zu *Gehen*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien 2010d. S. 38-59, hier: 55f.

<sup>121</sup> Ebda. S. 39.

<sup>122</sup> Kayser 1980. S. 151.

kation sein m[üssen]<sup>123</sup>. Es fehlt in dieser Hinsicht auch nicht an Hinweisen, dass, wenn die Literatur schon nicht dem Ruf der Wirklichkeitsreproduktion folgen will, sie dennoch „die Dinge in ihrer Eigentlichkeit“ dadurch offenlegen kann, in dem „sie sie nicht in ihrer selbstverständlichen Vertrautheit darstellt, sondern verfremdet und damit in einem Zustand vorführt, der es erst erlaubt, sie in ihrem »Wesen« wahrzunehmen“<sup>124</sup>. Literatur bedarf der Mittelbarkeit, des Umwegs, um ins Zentrum der Dinge zu gelangen, aber auch um den Rezipienten aus seiner sicheren Warte heraus ins Offene zu locken. Das heißt aber auch, dass Texte nicht mehr unabhängig von der interpretatorischen Dechiffrierungsleistung lesbar gemacht werden können.

Es bedarf eines ausgewiesenen Experten, der mit einem Schlüssel zum besseren Verständnis aufwarten kann. Dieser hebt sich spätestens seit Schleiermacher durch ein besonders gutes Einfühlungsvermögen hervor, aber auch durch sein durch vielfältige Lektüre angereichertes Vorwissen. Er ist in dieser Hinsicht derjenige, der den Dingen anders als die feuilletonistische Arbeit der Literaturkritik auf den Grund geht, aber auch in Kontexte setzt, die zur Erhellung des Textgehalts dienlich sind und zur Auflösung des Rätselcharakters einzelner Texte oder des Werkes insgesamt führen. Der Versuch literaturgeschichtlicher Einordnung, das sich an bestimmten ästhetischen Phänomenen orientiert und sie in Zusammenhang zu anderen Texten einer Epoche in Beziehung setzt, führt allgemein zu deduktiven Hierarchisierung. Ob ein solches Verfahren imstande ist, die Eigenart von Thomas Bernhards Texten hinreichend zu beschreiben, ist allerdings fragwürdig. Allgemein ist jedoch der Versuch mit jenen wahrnehmbaren, wie auch unausgesprochenen Textinhalten in Kommunikation zu treten, positiv zu bewerten, verstrickt sich die Literaturwissenschaft im Gegensatz zur Literaturkritik dadurch auch nicht in Grundsatzdiskussionen über Wert und Unwert literarischer Texte. Dass sie einen Wert haben, steht hier nicht mehr zur Debatte, es gilt vielmehr (nur noch), die Frage zu beantworten: Welchen? In der Thesen- und Argumentationsführung gibt sich die Hermeneutik so heute noch als Rekonstruktionsbewegung zu erkennen, die sich ausführlich auf Textinhalte beruft, in dem sie sie entweder ausführlich zitiert oder mit anderen inner- und außertextlichen Belegen in Zusammenhang bringt, um auf diese Weise auf das Wechselspiel zwischen Ganzem und Teilen hinzuweisen, aber auch Schnittstellen zu anderen Literaturen und Diskursen offenzulegen. Die hermeneutische

---

<sup>123</sup> Lodge 2001. S. 48.

<sup>124</sup> Christiane Leiteritz: Hermeneutische Theorien. In: Einführung in die Literaturtheorie. Hrsg. von Martin Sexl. Wien 2004. S. 129-160, hier. S. 143.

Praxis kennzeichnet sich somit durch eine ausgeweitete Zerlegungs- und Verbindungsarbeit, aber auch durch das Erstellen von bestimmten Taxonomien.

Gerade Werkexegesen, die dem Werk Thomas Bernhards einen verbindlichen Diskurs zusprechen, sind allerdings mit Vorsicht zu genießen. Denn das grundsätzliche Dilemma hermeneutischer Heuristik liegt nach Matthias Luserke auch in der psychologischen Beziehung von Text und Interpret begründet. Das Verhältnis vergleicht er wie folgt mit dem des Vaters zu seinem Kind, dem der Mutter zu ihrem Kind und – als dritte Variante – dem des Kindes zu seinem Vater.

Der Interpret als Vater, der sich des Textes bemächtigt; der Text wird zum Kind, der Autor zur Mutter, welche den Text gebiert. Dies entspricht einem gängigen Deutungs- bzw. Gewaltverhältnis, in welches eine patriarchale, logozentrische Herrschaftsgeste dominant eingeschrieben ist. Man(n) erzieht den Text, macht ihn sich gefügig und vollzieht die Einschreibung des Textes in die symbolische Ordnung der Väter, kindliches Begehren wird kaltgestellt. Dieser Typ eines triangulierten Deutens kann als *disziplinäre Hermeneutik* verstanden werden. [...]

Der Interpret als Mutter, welche den Text als Kind in der Deutung nochmals gebiert. Der Autor erscheint als Vater, die Zeugung ist ein Akt der Wiedergeburt. Im Vordergrund steht der Interpret mit seinem Bemühen um die Rekonstruktion einer Autorabsicht, dem Text und Interpret gleichermaßen unterworfen sind. Der Interpret zeichnet sich durch textuelle Pflege und Fürsorge aus. [...]

Der Interpret als Kind, der Interpret verkleinert sich, infantilisiert sich und tritt in eine ödipale Beziehung zum Text als Vater (dem Übervater). [...] Die Abhängigkeit des Interpretieren von Text und Autor ist damit evident, die Texte werden als sakrosankt behandelt, es kommt zu einer Auratisierung (Aura im Sinne Walter Benjamins) von Text und Autor in kindlichen Unterwerfungsgesten durch den Interpretieren.<sup>125</sup>

Der Hermeneut kann diesen drei möglichen Modellen, die drei unterschiedliche Herangehensweisen bezeichnen, nicht enttrinnen, denn alle „Fluchtwege“, so lautet das Fazit, „verlassen das Dreieck nicht, Orte jenseits des Dreiecks bleiben Nicht-Orte.“<sup>126</sup> Die Interpretation kennzeichnet sich ferner nach Susan Sontag durch die ermüdende „Substituierung eines gegebenen Textes durch einen anderen“ und so zeigt sich der Hermeneut vom Hang geleitet, „hinter dem offenbaren Textgewebe einen zweiten, wahren Text aufzufinden“<sup>127</sup>. Dies offenbart sich in den vielen Untersuchungen zum Werk Thomas Bernhards stets aufs Neue, indem trotz aller sprachlicher und stilistischer Eigenheiten, seine Texte „auf eine Bedeutung [...] reduzier[t]“ werden, die oft „außerhalb

<sup>125</sup> Matthias Luserke und Reiner Marx: Der inverse Ödipus. Vorläufige Thesen zu einer triangulären Hermeneutik. In: Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik 4. 1994. S. 74-79, hier: S. 76ff.

<sup>126</sup> Ebda. S. 79.

<sup>127</sup> Tzvetan Todorov: Wie soll man lesen? In: Ders.: Poetik der Prosa. Frankfurt/Main 1972d. S. 233-244, hier: S. 237.

von ih[nen] liegt“. Auf diese Weise wird der literarische Gegenstand nur zum „Mittel zur Erreichung eines Wertes“<sup>128</sup> degradiert, so dass es letztlich zu einer „Überbetonung des Inhaltsbegriffs“<sup>129</sup> kommt und damit verbunden zu einem „ständige[n], nie erlahmende[n] Streben nach *Interpretation*“<sup>130</sup>. Die Lösung aus diesem Dilemma, könnte mit den Worten Sontags, „darin bestehen aufzuzeigen, wie die Phänomene beschaffen sind, ja selbst, daß sie existieren, aber nicht darin, sie zu deuten“<sup>131</sup>. Trotz diesem vielversprechenden Ansatz, stellt ihre rigorose Zurückweisung aller interpretatorischen Bestrebungen, die in der Aporie gipfelt, an der Stelle der „Hermeneutik [...] eine Erotik der Kunst“<sup>132</sup> zu etablieren, dennoch keine sinnvolle Alternative für den praktischen Umgang mit literarischen Texten. Denn eine solch dezidierte Stellungnahme für ein wie auch immer geratetes Verschmelzen mit dem Text, für ein rezeptives Aufgehen in Kunst, widerspricht geradezu dem epirischen Bedürfnis nach intellektueller und kritischer Verarbeitung und der kognitiven Disposition des Menschen schlechthin.

Weder „eine reine emotionale Antwort“, deren Umgang mit Literatur „auf die Liebe zur Kunst, auf die Gewöhnung an tägliche ästhetische Eindrücke“<sup>133</sup> ausgerichtet ist noch das Verharren im „Zustand der Hörigkeit oder der Faszination“<sup>134</sup> kann das intelligible Bedürfnis<sup>135</sup> stillen. „Daß diese Kritik in zahlreichen Fällen berechtigt ist, bedeutet noch nicht eine grundsätzliche Widerlegung des hermeneutischen Ansatzes“, schreibt hierzu auch Norbert Altenhofer, „es verweist eher auf die Notwendigkeit, ein den Ursprüngen der modernen Hermeneutik zugrundeliegendes, in der Folge vielfach verschüttetes oder abgeschliffenes Problembewußtsein wiederzugewinnen.“<sup>136</sup> Daher sind derartige Einwände gegen Interpretation auch für die vorliegende Untersuchung insforn sinnvoll, da sie trotz Polemik und überspitzter Kritik dazu dienen können, die markanten Schwachstellen hermeneutischer Aporie bloßzulegen. Allerdings bleibt auch für uns als Richtlinie Isters Bemerkung, dass Dichtung nun mal „der Auslegung [bedarf],

---

<sup>128</sup> Robbe-Grillet 1965c. S. 45.

<sup>129</sup> Sontag <sup>9</sup>2009a. S. 13.

<sup>130</sup> Ebda.

<sup>131</sup> Ebda. S. 22.

<sup>132</sup> Ebda.

<sup>133</sup> Lotman 1973. S. 13.

<sup>134</sup> Susan Sontag: Über den Stil. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/Main <sup>9</sup>2009b. S. 23-47, hier: S. 30.

<sup>135</sup> Vgl. Ebda. S. 33. Sontag spricht hier selbst von der „intelligenten Befriedigung des Bewußtseins“. Für sie liegt diese jedoch jenseits der hermeutischen Praxis.

<sup>136</sup> Norbert Altenhofer: Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleist ‚Das Erdbeben in Chili‘. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«. Hrsg. von David E. Wellbery. München <sup>4</sup>2001. S. 39-53, hier: S. 39.

da das, was sie verschriftlicht, nicht unabhängig von ihr besteht oder gar zugänglich wäre“<sup>137</sup>. Diesem Diktum wäre ferner auch aus dem Grund zuzustimmen, da die „Idee einer von ihren referentiellen Zwängen befreiten Sprache“ mit den Worten Paul de Mans „eigentlich undenkbar“ scheint. Denn „[j]edwede Äußerung kann immer als semantisch motiviert gelesen werden, und von dem Augenblick an, wo verstehen ins Spiel kommt, ist die Setzung eines Subjekts oder Objekts unvermeidlich.“<sup>138</sup>

Daher gilt es, obig zusammengetragene Einwände für unser eigenes Vorhaben dadurch fruchtbar zu machen, in dem im Rahmen folgender Textanalysen, stets die Frage nach dem rechten Umgang berücksichtigt werden soll, konkret: nach den Möglichkeiten, aber auch den Grenzen von Interpretation. Zu diskutieren wird in diesem Zusammenhang wie häufig „der künstlerische Text als ein nichtkünstlerischer behandelt“<sup>139</sup> wurde. Denn gerade bei Bernhard zeigt sich, dass durch bestimmte „Sprach- und Formgebungen das darzustellende Phänomen in seiner unabschließbaren Totalität“<sup>140</sup> sich unilateralen Deutungsangeboten verweigert und eben dadurch auch jene signifikante Differenz zum „Nichtkunstwerk“<sup>141</sup> entsteht. Hinzu kommt, dass bei der Sichtung der vielen Untersuchungen zum Werk des Autors sich schnell, wie Bernhard Fischer konstatiert,

eine gereizte Langeweile angesichts solcher bemühten philosophischen Sekundärliteratur ein[stellt], die von allem Anfang an große Theorie betreibt, den mikrologischen Phänomenen des Textes aber nicht nachgeht. Souverän erklärt sie alles, und doch bleibt sie taub vor der konkreten Erfahrung.<sup>142</sup>

Schließlich darf auch der Einwand nicht unberücksichtigt bleiben, der besagt, dass Literatur keineswegs dem Anspruch folgen muss, „eine Wahrheit“ – wie auch immer man diesen Begriff definieren mag – „zu illustrieren – oder auch eine Frage –, die man schon vorher kennt“<sup>143</sup>. Für „alle Erscheinungen, die zwar im unmittelbaren Eindruck nicht verständlich sind“ gilt zwar auch hier die Annahme, dass sie „sich unserm Verständnis“ durchaus auch „öffnen“ könnten, „wenn wir nach den Motiven fragen, die hinter ihnen stehen.“<sup>144</sup> Allerdings gerät die Interpretation – da die Motive bei Bernhard

---

<sup>137</sup> Iser 1993. S. 9.

<sup>138</sup> De Man 1988c. S. 81.

<sup>139</sup> Lotman 1973. S. 46.

<sup>140</sup> Emrich 1980. S. 191.

<sup>141</sup> Ebda. S. 190.

<sup>142</sup> Bernhard Fischer: „Gehen“ von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne. Bonn 1985. S. 52.

<sup>143</sup> Robbe-Grillet 1965d. S. 13.

<sup>144</sup> Liede 1963. S. 4.

sich nicht eindeutig und nie einseitig festlegen lassen – in Gefahr sich vorschnell nur für eine Erklärungsvarianten zu entscheiden.

### 2.1.1. Beliebigkeit der Interpretation am Beispiel von Grohotolsky Versuch *Die Macht der Gewohnheit* als *Revolutionsdrama* zu lesen

CARIBALDI zur Enkelin

Crescendo

wenn ich crescendo sage

Decrescendo

sage ich decrescendo

Es gibt in der Kunst

gar in den Kunststücken

kein Pardon (MG 85)

Zur Lebensaufgabe des Zirkusdirektors Carribaldi in Bernhards Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* gehört das ständige Proben von Schuberts Forellenquintett. Die Proben selbst stellen ein tägliches Ritual dar und degenerieren zur Allegorie einer ewigen Wiederkehr des Gleichen. Da er mit seinen – nicht weiter konkretisierten – Präzisionsansprüchen sämtliche Familienmitglieder tyrannisiert, interpretierte Ernst Grohotolsky die „Orchesterprobe (als Spiel im Spiel) als Analyse der Folgen von Zwang und Unterdrückung“. Da schließlich „[e]iner Verwirklichung der Sehnsucht nach zwangloser Harmonie [...] die real erfahrene und ausgeübte Gewalt im Wege [stünde]“<sup>145</sup>, hätten jene „Subjekte“ des Stücks, so lautet seine Erklärung

die Repression verinnerlicht und regredieren. Die wiederholt eingepaukte „Konzentration und Präzision“ macht die Individuen zu Maschinen, zu verdinglichten, isolierten Marionetten. Den gesellschaftlichen Prozeß, dessen Resultat das Drama auf die Bühne stellt, haben Horkheimer und Adorno bereits in der *Dialektik der Aufklärung* eindringlich analysiert.<sup>146</sup>

Caribaldis „Hang zur Symmetrie, die Manie, pausenlos die Bilder zurechtzurücken, die Ordnungsliebe“ deutet er ferner als „Parodie auf die Kleinbürgertugend der Mitte, das

---

<sup>145</sup> Ernst Grohotolsky: *Die Macht der Gewohnheit* oder: die Komödie der Dialektik der Aufklärung. In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer. Königstein/Taunus 1983. S. 91-106, hier: S. 99.

<sup>146</sup> Ebda. 99f.

Zerrbild von Harmonie<sup>147</sup>. Das Theaterstück stellt damit, so lautet das Fazit, eine Groteske dar, die „die bürgerliche Ideologie von Mündigkeit und Autonomie als Schein entlarvt“<sup>148</sup>. Der Umstand, dass die Figuren trotz ihrer Abscheu sich den Qualen der Proben stellen, dass Caribaldi, auch wenn er das Leben nicht führen will, dennoch sich außerstande sieht, daraus auszubrechen, käme nach Grohotolsky einer Parodie auf das Deutsche schlechthin gleich. Denn „Deutsch sein“ würde nach ihm nichts anderes bedeuten als „eine Sache um ihrer selbst willen tun; und auch: Produktion um der Produktion willen.“<sup>149</sup> *Die Macht der Gewohnheit* erklärt er so kurzerhand zum „Revolutionsdrama“<sup>150</sup>, weil es schließlich auch

auf dem Stand gegenwärtiger historischer Erfahrung auf seine eigene Verhinderung reflektiert. Triebunterdrückung, Isolation, Verdinglichung und Verlust der historischen Kontinuität verhindern die Konstitution eines selbstbewußten, (revolutionär) handelnden Subjekts.<sup>151</sup>

Dass sich hier Grohotolsky hauptsächlich auf die *Dialektik der Aufklärung* beruft, gibt er unumwunden zu, allerdings übersieht er, dass sich mit der gesellschaftsphilosophischen Theorie Adornos und Horkheimers auch leicht gegen die von ihm aufgestellten Thesen argumentieren lässt. Warum sollte der Interpret den Zirkusdirektor auch nicht als Opfer des Dilletantismus seiner Umgebung verstehen? Denn der Tyrann Caribaldi, so könnte die Gegenthese lauten, zeichnet sich in diesem Theaterstück im Gegensatz zu seinen Familienmitglieder und zu einer Gesellschaft, die die „Heroisierung der Durchschnittlichen“<sup>152</sup> schon längst verinnerlicht hat, durch seinen unbändigen Willen zur Perfektion aus und rebelliert allgemein „gegen die durchkalkulierten, verwalteten Kunstproduktionen der Mittelmässigkeit“, die mit ihrer für ihn nicht hinnehmbaren „Vorherrschaft des Effekts, der hangreiflichen Leistung, der technischen Details übers Werk“ jenen „ungebändigte[n] Ausdruck“<sup>153</sup> im Keim erstickt. Durch eine derartige – zugegeben ähnlich beliebige Argumentationsführung – ließe sich freilich mit anderen Zitaten aus der *Dialektik der Aufklärung* das Stück ebenfalls zum „Revolutionsdrama“ erklären.

---

<sup>147</sup> Ebda. S. 100.

<sup>148</sup> Ebda. S. 102.

<sup>149</sup> Ebda. S. 99.

<sup>150</sup> Ebda. S. 102.

<sup>151</sup> Ebda. S. 102. Das „Entscheidend[e]“ am Stück wäre demnach die Tatsache, dass hier „die Dialektik der Aufklärung nicht bloß stofflich behandelt [würde], sondern sie in die immanente Problematik ihrer Form um[ge]setzt“ wird, heißt es bei Grohotolsky weiter (Ebda. S. 104.).

<sup>152</sup> Theodor W. Adorno mit Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main<sup>3</sup>1996. S. 179.

<sup>153</sup> Ebda. S. 146f.

Die Beliebigkeit von Schlüssen und Umkehrschlüssen wäre dadurch angedeutet, aber auch das Fragwürdige einer derartigen Deutungsarbeit. Aber um nicht vollends Grohtoskys Thesen das Wasser abzugraben, sei an dieser Stelle der Hinweis angebracht, dass Bernhard etwa mit seinem *deutschen Mittagstisch* durchaus auch die deutsche Borniertheit am Beispiel gutbürgerlicher Gepflogenheit genauso parodiert, wie er das Kleinbürgerliche als Untugend in anderen Theater- und Prosastücken gebrandmarkt hat. Jene „begrifflich[e] Freude des Zusammensehen-Könnens“ – und dazu sollte dieses durchaus zugespitzte Argumentationsexperiment letztlich dienen – birgt bei diesem Autor die Gefahr, in sich „das Werk zu glatt, zu harmonisch wiederher[zu]stell[en]“<sup>154</sup>. Die Beliebigkeit mancher Interpretationen lässt sich freilich durch den Deutungsspielraum erklären, den Bernhards Texte dem Leser anbieten und ist freilich insgesamt der Haltung des Autors geschuldet, der sich weigert, eine bestimmte wie auch immer gear- tetet weltanschauliche Position zuzuarbeiten.

Im Laufe dieser Untersuchung gilt es daher aufzuzeigen, was unilaterale Deutungs- modelle davor trennt, die Texte Bernhards in einen eindeutigen und festlegbaren Sinn- horizonz einzuordnen. Auch wenn durchaus Aussagen, Themen und Motive im Werk vorhanden scheinen, die uns hier in gewandelter Form an die Romantik, an das Theater des Absurden, an verschiedene philosophische Diskurse rund um die Themen Denken, Erkenntnis, Sprache und Subjektivität oder an die Gesellschaftskritik Adornos und Horkheimers womöglich erinnern und der Wunsch des Hermeneuten nach einem inte- grativen Zugang verständlich ist, so sehr bleiben die Ergebnisse der Suche nach einem „archimedischen Punkt, von dem der Interpret im Vollgefühl seiner Macht das Werk aus den Angeln heben zu können meint“<sup>155</sup>, bei diesem Autor fragwürdig. In dieser Hinsicht bedarf es stets von Seiten des Literaturwissenschaftlers auch der selbst- referentiellen Rückkopplung, und es besteht ebenfalls die Notwendigkeit „die eigene historisch-kulturelle Gebundenheit bewusst in Rechnung zu stellen, um nicht bloß das herauszurechnen, was man hineingesteckt hat.“<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Kayser 1980, S. 152.

<sup>155</sup> Schmidt-Dengler 1991, S. 132.

<sup>156</sup> Leiteritz 2004, S. 142. „Schon der am wenigsten vorbelastete Beobachter bringt es nicht fertig, die ihn umgebende Welt unvoreingenommen zu sehen“, erklärt Robbe-Grillet (1965b, S. 18.). Siehe hierzu insbesondere Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Her- meneutik*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Tübingen 1999, S. 366.: „Wer seiner Vorurteilosig- keit gewiß zu sein meint, indem er sich auf die Objektivität seines Verfahrens stützt und seine eigene geschichtliche Bedingtheit verleugnet, der erfährt die Gewalt der Vorurteile, die ihn unkontrolliert beherrschen, als eine *vis a tergo*“. Horst-Jürgen Gerigk erläutert zu Gadammers selbstkritischen herme- neutischen Ansatz, „daß es nicht darum gehen kann, ein Verfahren zu entwickeln, das unsere Vorur-

Zweifelsohne gehört zu einer selbstreflexiven und somit modernen hermeneutischen Arbeit auch der Vorbehalt und das Misstrauen gegenüber dem eigenen Einfühlungsvermögen, namentlich gegenüber dem Auge und dem eigenen Verstand, die in Texten fortwährend Dinge zu entdecken glauben, Zusammenhänge sehen und ständig Schlüsse über Intention und Gesamtaussage ziehen, aber auch dem hermeneutisch geschulten Ohr, das die Stimme des Autors zu vernehmen vermeint und dem Gefühl, dass ahnt, was ungesagt zwischen den Zeilen steht. An die Seite der Hermeneutik approximativer Erschließung muss daher auch eine „Hermeneutik des Vergessens“ treten, wie sie Kohlschmidt wie folgt definiert hat:

Zum präzisen Verständnis und zur Reduzierung des paradoxen Anscheins des Begriffes sei gesagt, daß es sich natürlich dabei nicht um Vergessen handeln kann, wie es alltäglich aus Mangel an Gedächtnis vorkommen kann. Gemeint ist vielmehr ein Willensakt, eine Aktion des Bewußtseins, ein Postulat: Vergessen-wollen. Indem der Interpret der Unfehlbarkeit seines Einfühlungsvermögens mißtraut, muß er die Notwendigkeit gewahr werden, es ständig unter bewußte Kontrolle zu nehmen, wenn anders er seine Arbeit als Dienst an der Wahrheit und sein Urteil an der Gerechtigkeit versteht. Das bedeutet, daß er sein Urteil zumindest in Zucht zu nehmen willens ist. Zu dieser Selbstregulierung aber gehört nun auch das Vergessen bzw. das Vergessen-Wollen als hermeneutisches Prinzip.<sup>157</sup>

Die Notwendigkeit einerseits, das Wissen über seinen Gegenstand anzureichern, den engen Kreis von Bernhards Reduktionismen und Nominalismen dadurch auszuweiten, in dem andere Autoren aus unterschiedlichsten Epochen, Gattungen oder Diskursen herangezogen werden, einzelne Aussagen auf der Folie des Gesamtwerkes gedeutet werden, kann nur bestehen, wenn man sich auch dessen bewusst zeigt, dass „dieses Wissen nicht nur hilfreich, sondern auch gefährlich [ist], gefährlich für die Unvoreingenommenheit“<sup>158</sup>, da es nach Kohlschmidt ein „gefährliches Vorbewußtsein“<sup>159</sup> darstellt.

---

teile ausschaltet; wir müssen vielmehr dazu kommen, unsere Vorurteile, über die wir ja gar nicht verfügen können, bei der Arbeit zu beobachten“ (Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadammers ›Wahrheit und Methode‹. Hürtgenwald 1989. S. 138.).

<sup>157</sup> Kohlschmidt 1974. S. 172.

<sup>158</sup> Ebda. S. 174.

<sup>159</sup> Ebda.

### 3. Entscheidung für die Einzeltextanalyse und Textauswahl

So sehr die Skurrilität der Handlungs- und der Sprechweise, wie auch das gesamte thematische und motivische Repertoire im Sinne einer werkübergreifender Wiederholungspoetik betrachtet werden können, erhöhen sie nichtsdestoweniger in ihrer konkreten Distribution und Anordnung, aber auch durch die ambiguitäre Ausgestaltung des Themas, die Hermetik einzelner Texte in einer Weise, dass der Formalismus des Autors und dadurch ebenfalls der heuristische Anspruch sich von Text zu Text immer wieder neu bzw. anders stellt. Die Literaturwissenschaft muss mit den Worten Marquardts „an den Widerständen des Materials ansetzen“<sup>160</sup>. Gewiss, was bei literarischen Texten grundsätzlich das Analyseverfahren prägen sollte, gilt bei Thomas Bernhard erst recht. Daher scheint die Einzeltextanalyse die gemäße literaturwissenschaftliche Herangehensweise zu sein, um eben nicht die durch die Text-Empirie aufgeworfenen Fragestellungen zu ästhetischen und erzähltheoretischen Problemen dadurch unberücksichtigt zu lassen, in dem das Werk zur Summe wiederkehrender Motive, Themen oder Erzählkonstellationen heruntergestuft wird.

In dieser Hinsicht vermag zwar eine paradigmatisch-taxonomische Analyse mit dem Resultat aufwarten, dass die Wiederholungspoetik ein für das Werk entscheidendes Phänomen darstellt, allerdings zeigt sich praktisch, dass „ein loses Belegen von a priori aufgestellten Thesen durch dazu minutiös ausgesuchte Textstellen, ohne eine weitere *analytische* und *konkrete* Überprüfung ihrer spezifischen dichterischen Aussage im jeweiligen Erzählzusammenhang“ dazu führt, dass diese „oft von der Erzählstruktur isoliert und mit außerdichterischen Erklärungen versehen“<sup>161</sup> wird. Um diesem literaturwissenschaftlichen Phänomen entgegenzutreten, scheint die Rückkehr zum epagogischen Verfahren unumgänglich. Dies stellt freilich einen Gemeinplatz dar, den es jedoch – so zeigt es die Praxis – immer aufs Neue zu wiederholen und herauszuheben gilt, wie es bereits Tzvetan Todorov getan hat.

Die Literatur muß als Literatur behandelt werden. Dieser nun seit mehr als fünfzig Jahren vorgetragene Slogan hätte zu einem Gemeinplatz werden und damit seine polemische Kraft verlieren sollen. Das ist aber nicht geschehen, und der Aufruf zu einem „Zurück zur Literatur“

---

<sup>160</sup> Marquardt 2002. S. 84.

<sup>161</sup> Thabet 2001. S. 267f.

ist in der Literaturwissenschaft nach wie vor aktuell; er scheint überhaupt dazu verurteilt, immer nur eine Kraft und kein erreichbarer Zustand zu sein.<sup>162</sup>

Aus dem Gesagten wird deutlich, dass vor allem bei einem Autor, dessen erklärtes Ziel zu sein scheint, primär „im Werk eine Bewegung zu erzeugen, die den Geist außerhalb jeglicher Repräsentation zu erregen vermag“ und so auch, wie es bei Gilles Deleuze heißt, „aus der Bewegung selbst – und ohne Zwischenschritte – ein Werk zu machen“<sup>163</sup>, die induktive Beschäftigung mit seinen Texten eine *conditio sine qua non* darzustellen. Die „Durchdringung von inhaltlicher Ebene und formaler Gestaltung“<sup>164</sup>, die „spezielle Mechanik der Wiederholung“<sup>165</sup>, die, wie Winterstein bemerkt, das ästhetische Verfahren Thomas Bernhards ausmacht und aus dem seine Texte ihre „eigentümliche Rhythmik“<sup>166</sup> entwickeln, kann nicht außerhalb einer profunden Einzeltextanalyse erschlossen werden. Daher muss auch zu Oliver Jahraus eine dezidierte Gegenposition eingenommen werden, für den eine solche Herangehensweise zwar nicht grundsätzlich „falsch“ sei, allerdings unzureichend, um analytisch dem Werk des Autors zu begegnen<sup>167</sup>.

Um nun einen ersten Eindruck darüber zu vermitteln, wo die Eigenheit von Thomas Bernhards Texten liegt und zur Reflexion auf sein spezifische Erzählverfahren und auf die variable Gestaltung seiner poetischen Entwürfe soll im Rahmen der ersten Textanalyse zunächst auf die von der Wissenschaft bis heute kaum beachtete Erzählung *Jauregg* näher eingegangen werden. Dabei handelt es sich durchaus um eine Erzählung, die verglichen mit anderen im selben Erzählband oder später veröffentlichten Prosastücken auf den ersten Blick wesentlich übersichtlicher aufgebaut zu sein scheint. Weder die unmittelbare Beziehung eines Ich-Erzählers zu anderen Figuren, etwa im Sinne einer Zeugenfreundschaft, die oft zu verstrickten und unübersichtlichen Identitätskonstellationen führt, noch die Aporien einer ausufernden Redeanordnung erschweren hier die Rezeption. Vielmehr kommen in *Jauregg*, trotz aller Widersprüche, hauptsächlich

---

<sup>162</sup> Tzvetan Todorov: Die Suche nach der Erzählung. In: Ders.: Poetik der Prosa. Frankfurt/Main 1972c. S. 126-145, hier: S. 126.

<sup>163</sup> Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. München <sup>2</sup>1997. S. 24.

<sup>164</sup> Eva Marquardt: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen 1990. S. 36.

<sup>165</sup> Stefan Winterstein: Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2004. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler und Sjetlan L. Vidulic. Wien, Köln und Weimar 2005. S. 31-54, hier: S. 33.

<sup>166</sup> Ebda. S. 33.

<sup>167</sup> Vgl. Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards. Frankfurt/Main, Bern, New York und Paris 1991. S. 22.

sprachlich klar formulierte Gedanken eines auf sich selbst gestellten und einer bis zum Schluss namenlos bleibenden Ich-Instanz zum Ausdruck. Auch wenn *Jauregg*, etwa im Vergleich zur Erzählung *Amras*, kaum zu den zentralen Texten des Autors gezählt werden kann, trägt auch diese Erzählung eine für das Gesamtwerk nicht untypische Signatur in sich. Die Analyse dieses kurzen Prosastücks bietet sich so als erster Einstieg in die Problematik an. Zugleich soll dadurch aufgezeigt werden, wo die Ansatzpunkte für eine bis heute noch nicht versiegende Auseinandersetzung mit dem Werk liegen könnte. Die methodische Entscheidung, in das Werk Bernhards, quasi durch die Nebenpforte und auf einen für die Bernhardforschung unbekanntem Pfad zu betreten, gibt gleichwohl der eigenen Analyse den nötigen Freiraum und befreit sie davor – gleich zu Anfang – sich mit den vielfältigsten Deutungsangeboten und Lesarten zum Werk kritisch auseinanderzusetzen zu müssen. Dadurch können auch grundsätzlich Fragen, die Bernhards Texte aufwerfen, *à rebours* ins Offene gestellt<sup>168</sup> und näher spezifiziert werden.

Eine besondere Stellung im Werk Thomas Bernhards nimmt freilich sein Erstlingsroman *Frost* ein. Denn hier entfaltete sich zum ersten Mal das Fundament eines poetischen Verfahrens, das in einer zweiten eingehenderen Textanalyse – diesmal unter der Berücksichtigung, der in der vorhergegangenen Interpretationen zum Roman formulierten Einsichten – besprochen werden soll. In *Frost* ergaben sich dazu für Bernhard allein aufgrund einer aus der gattungsspezifischen Konvention resultierenden breiter angelegten Gestaltungsfläche zur Umsetzung seines ästhetischen Konzeptes weitreichende Möglichkeiten der Entfaltung, die er sich hier erst erarbeiten bzw. erschreiben musste. Der Erstlingsroman stellt für die folgende Untersuchung, ferner aus dem Grund ein wesentliches Kapitel dar, weil er „von einer eigenwilligen Sprache geprägt [war], die Bernhard beibehalten und fortentwickeln sollte [...]“<sup>169</sup> und weil er mit diesem Ende der sechziger Jahre veröffentlichten Roman „erst eigentlich in das Bewußtsein der Gegenwartsliteratur tritt.“<sup>170</sup> Die Wahl für *Frost* scheint dadurch schon legitimiert. Im Fokus

---

<sup>168</sup> Vgl. Gadamer 1999. S. 369.: „Fragen heißt ins Offene stellen. Die Offenheit des Gefragten besteht in dem Nichtfestgelegtsein der Antwort. Das Gefragte muß für den feststellenden und entscheidenden Spruch noch in der Schweben sein. [...] Nun ist die Offenheit keine uferlose. Sie schließt vielmehr die bestimmte Umgrenzung durch den Fragehorizont ein.“ Dieser stellt sich automatisch in der Analyse der erzählstrategischen Entscheidungen des Autors, insbesondere der von ihm bewusst offen gehaltenen Schnittstelle und der Vielzahl narrativer Sackgassen ein. Die Fokussierung auf den jeweils vorliegenden Einzeltext bildet einen zusätzlich eng begrenzten Rahmen für die Untersuchung.

<sup>169</sup> Marquardt 1998. S. 229.

<sup>170</sup> Dietz-Rüdiger Moser [Hrsg]: Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. München 1993. S. 116.

der Untersuchung soll erneut die spezifische Eigenart des Textes stehen und so bewusst den „Destabilisierungs- und Ambiguierungsstrategien“<sup>171</sup> Rechnung getragen werden.

Die Präntention hermeneutischer Entschlüsselungsarbeit, die sich „auf der Sicherheit eines Verfahrens“ berufen kann, „das nur richtig angewendet werden muß, um quasi automatisch wahre Einsichten (in Annäherung) zu erlangen“<sup>172</sup> und die oft dazu führt, dass die Literaturwissenschaft mit dieser Hybris auch an jene Texte herantritt, die schon auf den ersten Blick sich gegenüber der Konvention des Erzählens abheben, führt oft zu bemühten Deutungen oder zum resignativen Urteil, dass wir es hier mit einem sogenannten ‚radikalen‘ Text zu tun hätten oder dass hier ein Autor sein Verfahren ‚radikalisiert‘ hätte. Mit diesem Verdikt wurde vor allem Bernhards Prosastück *Gehen* versehen. Dass die Forschung bei der Untersuchung literarischer Texte sich mit einer solchen Ergebnis nicht begnügen kann, muss nicht eigens Hervorgehoben werden, dass dieser Text mehr zu bieten hat, auch in Hinblick auf erzähltheoretische Fragestellungen, gilt es in der dritten und letzten Textanalyse dieser Arbeit aufzuzeigen. Dazu soll die Beschäftigung mit bis dato publizierten Interpretationen und Erklärungen, die dem Leser eine Vielzahl von Zugängen bieten und zur Dechiffrierung des Unzugänglichen beitragen sollen, ferner demonstriert werden, inwieweit die Deutung, wenn sie nicht selbstkritisch genug ihr Verfahren auf den Text appliziert, sich von der Grundlage insoweit entfernt, dass sie einen für ihre Interpretationsarbeit zuträgliches Derivat generiert, und so die Probleme, die das Original bewusst erzeugt, unberücksichtigt lässt. *Gehen* stellt in dieser Hinsicht ein Paradebeispiel hierfür dar und so soll die Analyse ebenfalls aufzeigen, welche grundsätzliche Mechanismen, aber auch welche textspezifischen Probleme gerade diesen Bernhard-Text für eine kritische Auseinandersetzung so fruchtbar machen.

---

<sup>171</sup> Mustroph 2000. S. 104.

<sup>172</sup> Ebda. S. 32.

## II. JAUREGG

### 1. Einblicke in die Innenwelt eines *Cogito*

Was an dieser Erzählung Bernhards zunächst auffällt, ist die fehlende Einbettung eines *in medias res* einsetzenden inneren Monologs. Einseitig konfrontiert mit einem aus der Perspektive und der Diktion eines aktuell ablaufenden wie spontan sich ergebenden Gedankenprotokolls, rückt ein namenlos bleibender Ich-Erzähler in den Vordergrund, der auf seine Existenz in Jauregg zurückblickt. Die Erzählung beliefert uns so mit einem ersten Hinweis auf dessen dreijährigen Aufenthalt im Steinbruch seines Onkels, der bis in die Gegenwart hineinreicht und der an den weiter in der Vergangenheit liegenden Zeitraum anknüpft, in welchem er noch in der Großstadt lebte. Zugleich wird uns ein erster „Grund“ dafür präsentiert, warum er nun „aus der Stadt“ weggegangen sei. Insofern scheint ein erstes hinlänglich erscheinendes Ursache-Folge-Axiom auf.

Die Vorstellung, an jedem Tag in der Frühe während des Aufwachens unter der Last von einer Million und siebenhunderttausend Menschen mein Tagwerk verrichten zu müssen, hat mich beinahe umgebracht. So habe ich den plötzlichen Entschluß, die Stadt zu verlassen und das Angebot meines Onkels, des Herren von Jauregg, in das Hauptcomptoire seiner Steinbrüche einzutreten, als eine positive Wendung für meine Weiterentwicklung genommen. (Jg 43)

Trotz der anfänglich von ihm gehegten „Hoffnungen“ an einen Ortswechsel, musste er sich bereits nach kürzester Zeit eingestehen, dass es sich dabei um einen „Irrtum“ gehandelt habe. Nicht nur, dass das Leben in Jauregg von ihm als entsetzlich empfunden und verglichen mit dem der Großstadt als ähnlich beengend erlebt wird, stellt unser Ich-Erzähler gar eine Verschlimmerung seiner Lage fest. Faktisch bedeutet ein derartiges Eingeständnis, dass auch in *Jauregg* eine Figur „das Gleichbleibende, andererseits die Veränderung, und hier stets zum Schlechteren“<sup>1</sup> herausstreicht. Damit wäre auch jene vage Degression ins Schrecklichere bezeichnet, die uns in Bernhards Werk so oft begegnet. Mit den unvermittelt einsetzenden Reflexionen einer mit sich selbst und sei-

---

<sup>1</sup> Rolf Breuer: Paradoxie bei Samuel Beckett. In: Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländlichen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen 1992. S. 551-575, hier: S. 557.

ner Umgebung beschäftigten Ich-Instanz steht somit auch das Fortgehen von der städtischen Metropole in die ländliche Peripherie im thematischen Mittelpunkt der Anfangssätze. Zwangsläufig tritt neben dem hermetischen und in sich abgeschlossenen Raumbild des Steinbruchs ein Motiv in Erscheinung, das von der Wissenschaft häufig als „Rückzugsmotiv“ bezeichnet wurde<sup>2</sup>. „Im Fortgang des Textes wird das Motiv für den Rückzug in die Isolation entfaltet, präzisiert und wieder verdunkelt“<sup>3</sup>, fasst Sorg diesbezüglich zusammen. Es ist aber gerade bei diesem Autor fraglich, ob tatsächlich jene Erzähltechniken der Entfaltung, Präzisierung und Verdunkelung als voneinander herauslösbare Prozesse lokalisiert werden können oder ob sie jeweils als solche hinlänglich ausgeführt wurden.

Zusätzlich setzt nun ein das Ganze an dieser Stelle noch vorantreibender und die Erzählung insgesamt ausmachender Prozess kognitiver wie psychischer Verarbeitung ein, rückt der „unauflösbar[e] Selbstwiderspruch einer in sich kreisenden Subjektivität“<sup>4</sup> in den Vordergrund der Lektüre. Anhand von bestimmten Einsichten vermag der Erzähler so einerseits das Dilemma rational zu bezeichnen, andererseits wird auch eine rein subjektiv-emotionale Verarbeitung angezeigt. Beim Thema gesellschaftliche Ausgrenzung gelangt in *Jauregg* somit auch eine „Realität“ zum Ausdruck, die weniger mit der einer „identifizierbare[n] soziale[n] Wirklichkeit“ zusammenfällt, „sondern [...] eine solche der Gefühle und Empfindungen“<sup>5</sup> darstellt. Neben der allgemeinen Feststellung einer Verschlechterung der „Lage“, einer allmählichen Desillusionierung, einem unsäglichem Verhalten der Landbevölkerung gelangt dazu ein hochgradig aufgeladenes Vokabular empfundener „Last“ zum Ausdruck:

Vor allem ist das hier von jedem einzelnen als die hervorragendste Kunst entwickelte Mißtrauen gegen alles schuld an der völligen Kontaktlosigkeit zwischen allen in den jaureggschen Steinbrüchen Beschäftigten. [...] Daß es möglich ist, einen Hilflosen, Hilfesuchenden auf solche, wie ich denke, niederträchtige Weise für seine Hilflosigkeit zu bestrafen, indem man ihn nicht nur nicht an sich herankommen läßt, sondern ihm jedesmal bei der geringsten Annäherung, bei dem Versuch auch nur der geringsten Annäherung, sich ihnen anzuschließen, durch unflätiges Schweigen oder durch unflätige Äußerungen vor den Kopf zu stoßen, entsetzte mich. Zuerst habe ich geglaubt, ihr

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Tismar 1973. S. 107f. Unberücksichtigt bleiben darf dabei nicht, wie Sahbi Thabet richtig anmerkt, dass im Rahmen literaturgeschichtlicher Besprechung des Motivs und dessen Verortung in eine Traditionslinie, aber auch der „dargestellte Raum“ in Bernhards Werk „oft von der Erzählstruktur isoliert und mit außerdichterischen Erklärungen versehen wurde“ (2001. S. 268.). Dass das Rückzugsmotiv nicht unabhängig von der erzählstrategischen Verwendung des Autors analysiert werden kann, zeigen bereits die Anfangssätze an, entpuppen sich doch die „Hoffnungen“ des Erzählers an einen möglichen Zufluchtsort schnell als fataler „Trugschluss“.

<sup>3</sup> Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. München 1977. S. 111.

<sup>4</sup> Emrich 1980. S. 200.

<sup>5</sup> Iser 1993. S. 19.

unmenschliches Verhalten meiner Person gegenüber beruhe auf der Tatsache, oder hinge mit der Tatsache zusammen, daß ich ein Neffe des Herrn von Jauregg bin, aber bald habe ich eingesehen, daß dieses, ich muß gestehen, entsetzliche Verwandtschaftsverhältnis in dieser Beziehung überhaupt keine Rolle spielt. Ich verlor und profitierte dadurch nichts. Ich entdeckte, daß alle zu allen gleich sind, was mich, ich erinnere mich genau, für Augenblicke erleichterte, für den Rest meines Aufenthaltes in den Steinbrüchen aber, unter Umständen, wie ich befürchte, für mein ganzes, mir noch zur Verfügung stehendes Leben in das größte Unglück gestürzt hat. (Jg 43f.)

Zum einen deutet dieser im Gewand einer scheinbar am Ende eines Erkenntnisprozesses stehende Katalog auf eine über einen längeren Zeitraum gehende intensive Beschäftigung mit dem Thema an. Zum anderen wird im Laufe der Erzählung ersichtlich, dass wir es hier mit einem an vielerlei leidenden Ich (dem Menschen, dem Onkel, der eigenen Unschlüssigkeit) zu tun haben<sup>6</sup>. Die Art und Weise, wie er sich seine Ablehnung von der jaureggschen Bevölkerung vergegenwärtigt, legt das von ihm Erlittene abseits jeder äußerlichen Bestandsaufnahme bloß. Von seiner Umgebung enttäuscht, rückt der Erzähler hier durch eine Anhäufung ähnlich gearteter Aussagen die Wirkung auf denjenigen ins Bewusstsein, der im Erlebnis erlittener Ausgrenzung diese auch in ihrem Ausmaß zur Sprache bringt. Stillschweigend wird zusätzlich eine Wiederholungsfigur ins Werk gesetzt, die ein Zeitfenster eröffnet, in dem dessen Wunsch nach „Anknüpfung neuer Kontakte“ (Jg 43) seine unausgesprochene „Bitte an die Umwelt um Beistand und Hilfe“<sup>7</sup> und das Fatale der ständigen Zurückweisungen nachhaltig veranschaulicht werden. Seine Zurückweisung als etwas, das er jedes Mal, wenn er die Annäherung an seine Umgebung sucht, nur als verletzend empfinden kann, bestimmt merklich seine Gedankenwelt. Skizziert werden somit Innenansichten einer Figur, die uns imstande setzen, an den Text mit der Rolle der Wunde<sup>8</sup> für die Memnose heranzutreten.

Die Gedanken sind allerdings auch in die Figur dessen eingebettet, der über die Zeit hinweg als jemand gekennzeichnet wird, der seine Situation nicht nur erlitten hat, sondern auch erinnernd zu verstehen sucht. In dieser Hinsicht begibt sich der Ich-Erzähler aus einem skeptizistischen und selbstreflexiven Denkansatz heraus auf Wahrheitssuche. Geht man von einem solchen Grundanliegen aus, würde die „fruchtlos[e] Wiederholung“<sup>9</sup>, wie ermüdend sie auch erscheinen mag, auch nicht mehr das Scheitern, m.a.W.

---

<sup>6</sup> Vgl. Martin Huber: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien 1992. S. 53.

<sup>7</sup> Dietrich von Engelhardt: Krankheit, Schmerz und Lebenskunst. Eine Kulturgeschichte der Körpererfahrung. München 1999. S. 106.

<sup>8</sup> Zur kulturgeschichtlichen Genese und ideengeschichtlichen Relevanz dieses Topos siehe die erhellenden Ausführungen Engelhardts.

<sup>9</sup> René Descartes: Meditationen über die Erste Philosophie. Stuttgart 1985. S. 83.

die Paralyse eines denkenden Subjekts bekunden, sondern müsste auch als notwendig aufgefasst werden, für denjenigen, der Komplexes nicht nur mit einfachen, aber unzureichenden Antworten begegnen will. Seine notorische Suche nach Zusammenhängen und Ursachen, etwa bei der Frage, was es in Wahrheit mit den Verhaltensweisen und mit der Natur der Menschen auf sich hat, gehört freilich zu den philosophischen Grundfragen. Es stellt ein Anliegen dar, das ihn womöglich als Träger eines philosophischen ‚Diskurses‘ erscheinen lassen könnte, ja selbst dann, wenn seine aufgeworfenen Fragen allesamt unbeantwortet bleiben sollten. Dass er als präziser Beobachter der Verhältnisse und der Menschen auftritt und sich als jemand zu erkennen gibt, der stets um die „Enthüllung menschlicher Blindheit und Schwäche“ bemüht ist, verwundert nicht. Schließlich begegnet sie ihn mit den Worten Humes „auf Schritt und Tritt, trotz [seiner] Bemühungen, ihr auszuweichen oder zu entrinnen“<sup>10</sup>. Derartiges beobachtet und behauptet er, wenn er etwa an die Menschen allgemein oder später speziell an den Onkel und dessen Geschäftspartner denken muss.

Da der Ich-Erzähler ferner auch selbstkritisch an sich die Frage richtet, warum er entgegen seiner Absicht immer wieder anders oder überhaupt nicht handelt, geraten seine Reflexionen auch in den Bann der Selbsthinterfragungen, die zu einem weiteren tragenden Moment des inneren Monologs avancieren. Ohne je in dieser Erzählung wie in anderen Prosastücken Bernhards zusätzlich den „Hiatus zwischen Gedanken und Ausführung“<sup>11</sup> thematisieren zu müssen, gelangt so der im „Elend“ Existierende in *Jau-regg* dadurch, „daß er sich als elend erkennt“<sup>12</sup>, zum Abziehbild des Menschen schlechthin, dessen „Elend“ Pascal als das „eines großen Herrn“<sup>13</sup> bzw. eines „entthronten Königs“<sup>14</sup> bezeichnet hat. Allerdings muss auch eingestanden werden, dass im Gegensatz dazu die alleinige „Bewußtwerdung“<sup>15</sup> bei Bernhard keine größerer Relevanz zukommt. Mag seine entsetzliche und fatale Entschlusslosigkeit mitunter den Anschein der Labilität erwecken, wenn er sich im Laufe der Erzählung als Mensch offenbart, der weniger „zum Handeln geboren“<sup>16</sup> zu sein scheint, muss gleichwohl anerkannt werden, dass trotz aller Paralyse auch hier Bernhard durch die Figur des Hellsichtigen die Evi-

---

<sup>10</sup> David Hume: Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand. Stuttgart 2002. S. 48.

<sup>11</sup> George Steiner: Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe. Frankfurt/Main 2006. S. 46.

<sup>12</sup> Blaise Pascal: Gedanken. Über die Religion und einige andere Themen. Stuttgart 1997. S. 81/[114]. Die Durchnummerierung der einzelnen Aphorismen folgt durchgehend der Zählung Lafumas.

<sup>13</sup> Ebda. S. 82/[116].

<sup>14</sup> Ebda.

<sup>15</sup> Vgl. Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 36.

<sup>16</sup> Hume 2002. S. 17.

denz jener dargebotenen Einsichten in einer intellektuellen Geste zusammengefasst hat. Gerade weil ihm im Gegensatz zu anderen Menschen die Gabe zukommt, nach dem Wesen der Dinge fragen zu wollen, und weil er, um mit Descartes zu sprechen, jemand ist, der „zweifelt, einsieht, bejaht, verneint, will, nicht will“, der „bildlich vorstellt und empfindet“<sup>17</sup>, gewinnt er als reflexive Instanz an Kontur, ohne dass freilich derartige Zuschreibungen je dazu dienen könnten, ihm ein verbindliches Psychogramm zu implantieren.

### 1.1. Das (Über)Aufgebot an potenziellen Erzähl- und Entfaltungsräumen

Dass dies auch einer erzählstrategischen Notwendigkeit geschuldet ist, erklärt sich dadurch, dass auch im Sinne einer „Ästhetik des Skizzenhaften“<sup>18</sup>, wie es Steiner bezeichnet hat, eine für das Erzählerische fruchtbare Grundsituation entsteht, konkret: die eines seine bisherige Existenz rekapitulierenden („ich denke, dass ich denke“ und „ich denke, dass ich dachte“) und sein Leiden reflektierenden Ichs („ich leide“, „ich litt“ und „leide am gelittenen“)<sup>19</sup>. Damit vermengt Bernhard jene „physische und gegenwärtige“ wie „seelische und erinnernde Dimension“<sup>20</sup> des Leidens untrennbar miteinander<sup>21</sup> und es gelingt ihm durch eine Vielzahl von narrativen Schnittstellen seinen „Möglichkeitsspielraum“<sup>22</sup> offenzuhalten. Dem zuträglich sind freilich auch die lapidaren Hinweise auf bestimmte Zeiträume und Prozesse. Die Entscheidung des Erzählers, nach Jauregg zu gehen, seine Erfahrungen in und mit der Großstadt und mit den Menschen in Jauregg, dazu sein konfliktbeladenes Verhältnis zum Onkel und die Leidensgeschichte seiner Mutter bieten eine Vielzahl von Ansatzpunkten explorativer Vergegenwärtigung an. Dass zwischen Leiden und Erinnerung an sich schon ein Zusammenhang besteht, der

---

<sup>17</sup> Descartes 1985. S. 87.

<sup>18</sup> George Steiner: Das totale Fragment. In: Fragment und Totalität. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt/Main 1984. S. 19.

<sup>19</sup> Vgl. von Engelhardt 1999. S. 103.

<sup>20</sup> Ebda.

<sup>21</sup> Eine solche Vermengung könnte sich nach Eveline List dann ergeben, wenn Erfahrungen „nach und nach von situativen Regungen zu dauerhafteren Stimmungskomponenten und schließlich zu permanenten Erlebnisdispositionen werden“ (Über die Langeweile als Mangel im Überfluß. Klinische und historische Aspekte. In: Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik 4. 1994. S. 26-55, hier: S. 35.).

<sup>22</sup> Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004. S. 10.

sich sowohl für das Leiden, für dessen Ausmaß als auch für dessen Ergründenwollen als konstitutiv erweist, muss dabei nicht eigens unterstrichen werden.

Das allmählich sukzessive Anführen verschiedener Problemkomplexe und Ursachen stellt auch nichts Außergewöhnliches dar, als vielmehr eine Notwendigkeit des Erzählens selbst, welches auf verschiedene, meist in kausaler und raumzeitlicher Ordnung aufeinanderbezogene Zeit- und Erzählräume angewiesen ist. Diese können angeführt werden, um sie allmählich zu erschließen, aufzurollen, aufzufächern, zu konturieren, im Detail auszuführen, aufeinander zu beziehen, bloß am Rande zu erwähnen oder lose aneinanderzureihen. Die Phantasmagorie des allmählichen Werdens<sup>23</sup> dient dabei stets der Etablierung und Gestaltung, ggf. aber auch der Simulation erzählerischer Tiefe und Breite. Die „Erinnerungs- und Rekonstruktionsarbeit“<sup>24</sup>, wie sie hier vorzuliegen scheint, aber auch die vielen Fragen des Ich-Erzählers setzen eine Dynamik ins Werk, die ganz im Sinne einer freudschen „Verlockungsprämie oder eine[r] Vorlust“<sup>25</sup> eine Bewegung auf eine allmähliche Erhellung hin versprechen.

## 1.2. Das Ursachen- und Motivationskarussell. Eine heuristische Sackgasse

Warum es dem Erzähler nicht gelingt, sich aus seiner Lage zu befreien, eröffnet eine zentrale Fragestellung der Erzählung und liefert, bezogen auf sein Leiden „als entscheidendes Medium der individuellen Selbst- und Weltwahrnehmung“, ein für die Erzählstrategie Bernhards dringend benötigtes weit umfassendes „Spektrum der Phänomene und Interpretationen“<sup>26</sup>. Um nun der Frage auf den Grund zu gehen, welche

---

<sup>23</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Volker Klotz: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München 2006. S. 134. Hier weist er auf das Analogieverhältnis von „Erzählen und Aufzählen“ hin. Dies gelte vor allem für denjenigen, der „poetisch erzählt. Denn epische Werke – anders als dramatische und lyrische – rechnen von jeher mit der Fülle, Breite und Weite der Welt.“ Gerade „[a]uf deren schier grenzenlose Vielfalt haben sie es abgesehen“, lautet seine Schlussfolgerung. Ähnlich hebt auch Eberhard Lämmert hervor, dass erst durch das Prinzip des Sukzessiven etwas „erzählbar“ wird (Bauformen des Erzählens. Stuttgart <sup>8</sup>1993. S. 21.), heißt es an anderer Stelle. Das Erzählen konstituiert sich durch sein „mähliche[s], Werden“ (Ebda. S. 19.). Die Idee der prozessualen Genese oder der Peripetie gilt der Erzähltheorie oft als Minimaldefinition des Erzählens. Siehe hierzu etwa Lodge 2001. S. 50f.

<sup>24</sup> Mark Freeman: *Tradition und Erinnerung des Selbst und der Kultur*. In: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hrsg. von Harald Welzer. Hamburg 2001. S. 25-41, hier: S. 27.

<sup>25</sup> Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: *Ders.: Bildende Kunst und Literatur*. Bd. 10. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/Main <sup>4</sup>1969. S. 179. Vgl. auch Iser <sup>4</sup>1994. S. 265.: „Der Kommunikationsprozeß wird also nicht durch einen Code, sondern durch die Dialektik von Zeigen und Verschweigen in Gang gesetzt und reguliert.“

<sup>26</sup> Von Engelhardt 1999. S. 102.

psychologischen Ursachen sich womöglich hinter seiner Unschlüssigkeit verbergen, aber auch um aufzuzeigen, wie die Distribution von Ursachen ihr vermeintliches Telos unterminiert, erscheint es zunächst sinnvoll, den sukzessiv angeführten Propositionen des Textes zu folgen.

Wurde noch zu Anfang der Erzählung die „Last“ des „ungeheure[n] Überflu[sses] an Menschen“ (Jg 43) als Grund für den Weggang angeführt, gewinnt zusehends auch die nachgereichte Erklärung an Evidenz, dass er aufgrund des Selbstmordes seiner Mutter (Jg 49) nach Jauregg gegangen ist, um sich dem Onkel „auszuliefern“ (Jg48). Eine solche Verhaltensweise könnte durchaus als eine „von Schuldgefühlen diktierte Selbstbestrafung“<sup>27</sup> gedeutet werden. Rückt man in dieser Hinsicht den Erzähler vor allem als Opfer des Onkels in den Fokus der Betrachtung, könnte so auch ein Diskurs der Macht zum Ausgangspunkt einer Deutung werden. Durch seine Autorität, aber auch durch Schweigen und Ausgrenzung gewinnt der Onkel Gewalt über ihn. Herauszuheben wäre hier vor allem die Bemerkung des Ich-Erzählers, dass der Onkel dadurch seine „Zerstörung“ (Jg 48) beabsichtige. Interessant erscheint darüber hinaus insgesamt die Verhaltensweise des „Herrn von Jauregg“ (Jg 43,44) seinen engsten Verwandten gegenüber. In ihm scheint die Figur eines rücksichtslosen Despoten *par excellence* verkörpern zu sein, auch wenn seine vermeintlich wohlwollend Geste, den Ich-Erzähler in seinem Steinbruch aufzunehmen, diesbezüglich Fragen aufwirft. Zusätzlich führt die Erzählung am Rande mit dem Begriff „Geisteskrankheit“ und „Geschöpfkrankheit“ (Jg 51) auch ein weiteres, den Erzähler qualifizierendes, allerdings nicht hinlänglich ausgeführtes Argument für eine psychologische Auslegung hinzu. Ist man darüber hinaus geneigt anzunehmen, dass die Haltung der Figur ihre Brisanz durch ihr neurotisches Verhalten erhält, ließe sich angesichts seiner Art über die Außenwelt zu urteilen, sich bedroht und ausgegrenzt zu fühlen auch mit Lacan argumentieren. Derartige Verhaltensmuster würden seiner Ansicht nach den modernen Menschen schlechthin kennzeichnen:

Am Ende des historischen Unterfangens einer Gesellschaft, sich keine andere als eine nützliche Funktion mehr zuzuerkennen, und angesichts der Angst des Individuums vor sozialen Bindungen in der Masse, deren Aufkommen der Lohn jenes Unterfangens zu sein scheint, läßt sich der Existenzialismus an den Rechtfertigungen abschätzen, die er den subjektiven Sackgassen gibt, die eben daraus resultieren: Eine Freiheit, die sich nirgends so authentisch bejaht wie innerhalb der Mauern eines Gefängnisses; ein Fordern von Engagement, in dem sich die Ohnmacht des reinen Bewußtseins ausdrückt, irgendeine Situation zu übersteigen; [...] Solchermaßen kann jene Trägheit verstanden werden, die den Bildungen des *Ich* eignet, in denen die ausführlichste Definition der

---

<sup>27</sup> Helga Gallas: Psychoanalytische Positionen. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörg Stückrath. Reinbek 1997. S. 593-606, hier: S. 598.

Neurose zu sehen ist: die Befangenheit des Subjekts in die Situation gibt die allgemeinste Formel für den Wahnsinn ab, sowohl für den zwischen den Mauern der Asyle wie für den, der mit seinem Lärm und seiner Wut die Erde betäubt.<sup>28</sup>

Der apathische Zustand wird allerdings in dieser Erzählung Bernhards abseits jeder psychologischen Implikation, gesellschaftlichen Deprivation eines Individuums oder eines Machtdiskurses unhinterfragbar als Ausdruck eines gesamtgesellschaftlichen Phänomens markiert. Ins Feld geführt werden als Ursache somit auch die Lebens- und Arbeitsverhältnisse in Jauregg, aber auch die geografische Lage des Ortes und die Landschaft (Jg 53).

### 1.3. Anmerkungen zum antidiskursiven Verlauf der Erzählung

Durch all diese von der Erzählung sukzessiv gelieferten Interpretationsangebote wird zweifellos die Grundannahme präbendiert, dass es eine zu ergründende Ursache für die paralyisierte Verhaltensweise des Ich-Erzählers gibt und der Eindruck hochgehalten, dass, wenn man nur der Argumentation im Text folgt, womöglich am Ende Licht in die seltsam anmutende Verhaltensweise käme. Das auf die Symptome wie auch auf die Diagnose bezogen sich eröffnende weite Feld an Deutungsmöglichkeiten gilt es aber, in unserem Fall auch in ihrer formalen Darbietung zu verfolgen. Ganz im Sinne einer Poetik, die das Spektrum an Möglichkeiten auch für ihre eigenwillige Diktion des stetigen Einfügens von neuen Aspekten und des Erfindens nutzt, durchflechten sie die Erzählung. Angesichts des breit gefächerten Spektrums des Leidens wird dazu deutlich, dass die Mehrdeutigkeit und „Widersprüchlichkeit“ bei Bernhard hier eben nicht aus einem Mangel, sondern aus einem „Übermaß an Interpretationsmöglichkeiten“<sup>29</sup> entsteht. In dieser Hinsicht schreibt sich ein eigenwilliger ‚Diskurs‘ durch die Mittel der Anknüpfung und Ablösung, aber auch durch das „Überangebot einander aber ausschließender Anschließbarkeiten“<sup>30</sup> fort. Dementsprechend zeigt sich schnell, dass wir es hier auch

---

<sup>28</sup> Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim und Berlin <sup>3</sup>1991. S. 69f.

<sup>29</sup> Dagmar von Hoff: Verfinsterungen. Thomas Bernhards Textstrategie der Sinnverdunkelung in der Erzählung *An der Baumgrenze*. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold. Würzburg 1999. S. 59-65, hier S. 60.

<sup>30</sup> Christian Klug: Simultane Widersprüche. Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der „Finsternis“ Metapher. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 16. 1986. S. 132-136, hier: S. 133. Vgl. Iser <sup>4</sup>1994. S. 284f.

mit einer narrativen Praxis zu tun haben, welche den intellektuellen Gestus ihres ewigen Fragens und das Potenzial anfänglich skizzierter Erzählräume wieder einkassiert<sup>31</sup>.

Mit den Worten Ecos entsteht deshalb in *Jauregg* eine „Offenheit zweiten Grades“<sup>32</sup>, „die nicht nur auf der charakteristischen Natur des ästhetischen Resultats beruht, sondern auf den Elementen, die zum ästhetischen Resultat zusammentreten“<sup>33</sup>. Denn weit davon entfernt, das Versprechen nach Erhellung einlösen zu wollen, erwächst aus dem anfänglichen narrativen Akt der Erweiterung eine dezidierte Verweigerungspoetik. Um der Erzählung gerecht zu werden, ist es daher notwendig, der dezidierten Erzählstrategie des Autors Rechnung zu tragen und die Erzählung hinsichtlich ihres pseudo-narrativen Aufbaus zu rezipieren. Denn mögen auch bestimmte Erzählinhalte durch den affirmativen Wert von Aussagen bis zu einem gewissen Umschlagpunkt befördert werden, werden sie durch die vielen sich gegenseitig überlappenden Argumente, Leerstellen und das bewusste Operieren mit einem erzählstrategisch bewusst eingesetzten Interruptus abrupt zum Stocken gebracht.

In dieser Hinsicht muss der Leser auch leidlich „die Grenzen“ erfahren, die eben da entstehen, „wo der Ich-Erzähler sich selber nicht mehr versteht“<sup>34</sup>. Auch bringt, genauer betrachtet, beispielsweise die Frage, warum es nun für den Ich-Erzähler unmöglich sei, „Anschluß an Menschen“ (Jg 44) zu finden, eine Argumentationsweise hervor, die weniger Licht ins Dunkel menschlicher Verhaltensweise bringt, als vielmehr diese fortlaufend als Teil der menschlichen Natur deklariert. In einem letzten Verdikt absoluter Homogenität und als „höchste[r] Ausdruck des Egoismus“<sup>35</sup> wird so das Phänomen am Ende, durch die Feststellung, dass „alle allen alles vor[halten]“ (Jg 55) würden, zusammengefasst. Faktisch dient der „Begriff“ der Lähmung samt der nur abstrakt zu nennenden und vom Autor immer wieder stereotypisch angeführten Argumente der „Schwäche“, der „Kraftlosigkeit“ oder der „Natur“, ein ganzes Spektrum von Ursachen nebeneinander ranggleich anzuführen und dadurch einer wie auch immer gearteten Hierarchie der Gründe von vorneherein das Wasser abzugraben. Letztlich avancieren in der Erzählung solche Begriffe, die in ihrer Abstraktion

---

<sup>31</sup> Vgl. hierzu unter anderem Barthes 2000. S. 191.: „Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung von Sinn.“

<sup>32</sup> Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/Main 1977. S. 89.

<sup>33</sup> Ebda. S. 85.

<sup>34</sup> Christa Strebel-Zeller: Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa. Zürich 1975. S. 36.

<sup>35</sup> Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. I. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt/Main 1986. S. 456/[§ 61]. An dieser Stelle zitiert Schopenhauer auch jene bekannte Aporie Hobbes' vom „Krieg aller gegen alle.“

fortgeführt werden als „blasse, verallgemeinernde und trivialisierende Wort[e]“, zu einer „Hülse des Schreckens“<sup>36</sup>. Derart angeführt, lassen sie das Thema der Agonie und der Unmenschlichkeit weniger als diskursiven Ausgangspunkt für eine diese Manifestationen *en detail* beschreibend-erhellendes Raisonement erscheinen, als dass vielmehr die durchaus psychologischen Phänomene der Apathie und des Egozentrismus in einer Weise vorgebracht werden, dass die Erzählung, will man sie etwa als diskursive Entfaltung ihres Themas betrachten, selbst eine Paralyse erfährt<sup>37</sup>. Die abstrakten Begrifflichkeiten samt den verschiedensten integrativen Anführungen von Ursachen stellen somit eine für die Erzählung, wie für die Prosa des Autors insgesamt kennzeichnende Krux dar. Es genügt daher nicht bloß auf die instabile Ökonomie der Argumentation hinzuweisen, entsteht doch selbst im Rahmen einer Verweigerungspoetik zwischen Affirmation und Aufhebung ein Bedeutungsraum, in dem die „Darstellung“ für unser hermeneutisches Bestreben noch „brauchbar“ erscheint. Gleichwohl kann das, um mit Wittgenstein zu sprechen, „nur für dieses eng umschriebene Gebiet“ Geltung für sich beanspruchen und eben „nicht für das Ganze“.<sup>38</sup>

Für unsere weitere Beschäftigung mit dieser Erzählung müssen daher gerade auch diejenigen Stellen herangezogen werden, die einen vermeintlichen thematischen Wendepunkt markieren. Um aber nicht zugleich „in die Fallen“ des Autors zu „tappen“, indem man im Rahmen einer einseitig „semantischen Interpretation [...] dem linear manifestierten Text [folgt]“<sup>39</sup>, muss allerdings auch stets das offensichtliche Ziel jener „Strategie modernen Erzählens“<sup>40</sup> im Blick behalten werden, das Bernhard selbst so oft als dezidierte Stellung gegenüber dem Geschichtenerzählen unterstrichen hat.

---

<sup>36</sup> Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2006. S. 260.

<sup>37</sup> In dieser Hinsicht scheint es sich auch hier „um eine seit langem in der Kunst der Moderne begonnene Bewegung der Destruktion – oder Dekonstruktion – des Cogito, der totalisierenden Rationalität“ zu handeln (Wellmer<sup>5</sup>1993b. S. 50.).

<sup>38</sup> Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt/Main<sup>3</sup>1975. S. 17/[3].

<sup>39</sup> Leiteritz 2004. S.129-160, hier: S. 151.

<sup>40</sup> Thabet 2001. S. 263.

## 2. Der Bruch mit einer konventionellen Innerlichkeitsgeschichte

[...] Tag und Nacht denke ich, was ich auch denke, womit ich mich beschäftige, an meinen Onkel und wie ich ihm, der am Tod meiner Mutter schuld ist, zu begegnen habe. Diese Schuld meines Onkels am Tod meiner Mutter ist es ja hauptsächlich, die mich in die Steinbrüche hat gehen lassen ... Nichts sonst. Das ist die Wahrheit. (Jg 45),

erklärt der Ich-Erzähler unvermittelt und ganz im Sinne einer Diktion, die uns scheinbar mit spontanen Einfällen und plötzlich sich ergebenden Gedankengängen konfrontiert. Als zentraler Gedanke, der ihn besonders in Anspruch nimmt, unterscheidet sich dieser schon durch die Brisanz des Themas von den anderen. Mit der Schuldfrage scheint er in seinen Reflexionen indes zum Wesentlichen gelangt zu sein. Beiläufig wird hier aus narrativer Hinsicht effekteich ein thematischer Wendepunkt simuliert, der vermeintlich einen wesentlichen Einblick in die Innenwelt des Erzählers eröffnet.

Ganz deutlich erfahren jedoch simultan mit einer neu einsetzenden, in Wirklichkeit aber nur fortgesetzten und an das Vorhergegangene anknüpfenden Reihe von Selbstbefragungen, vermeintlich feststehende Aussagen eine neue Bewertung. Die Frage nach dem Weggang wird so gleich mehrfach wiederholt und durch den Widerspruch zwischen selbstbestimmter und affektiver Handlungsweise eine Unbelangbarkeit der Argumentation produziert. Dies führt nun dazu, dass auch in symptomatischer Weise „die Fixierung eines letzten Signifikates verhindert bzw. hinausgeschoben“<sup>41</sup> wird. Da Zurückweisung und Isolation aber, wenn sie vom Nächsten kommen, schmerzlicher empfunden werden, entsteht nichtsdestotrotz eine thematische Zuspitzung, die gerade beim angekündigten Thema „Tod der Mutter“ nur die Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann. Bernhards Vorliebe für gestörte Familienverhältnisse und für zerrüttete Beziehung der Familienangehörigen zueinander hat nun mitunter dazu geführt, dass Pfabigan auf dessen „Qualität als »Psychologe« vor allem innerfamiliärer Emotionen“<sup>42</sup> zu sprechen kommt. Allerdings zeigt sich in *Jauregg* deutlich, dass gerade dieser Autor es stets vermeidet, das Terrain psychologischer Introspektion zu betreten. In dieser Hinsicht wird die Schuldfrage auch nur kurz ins Zentrum der Betrachtung gerückt, um zur Anekdote vom „Mittagessen“ (Jg 45) und zu einer weiter zurückliegenden Begegnung mit dem Onkel im Haus des Schwagers zu gelangen.

---

<sup>41</sup> Hans Hiebel: Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan). In: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen 1997. S. 57-83, hier: S. 77. Vgl. hierzu auch Barthes 2000. S. 191.

<sup>42</sup> Alfred Pfabigan: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien 1999c. S. 24.

Zwar hat der Onkel, so erfahren wir nun, an jenem besagten Tag des „Mittages[s]“ den Erzähler eingeladen und anfänglich noch mit der Floskel, er sei „[s]ein Neffe“ (Jg 46) seinen Gästen vorgestellt, allerdings würdigt er ihn im Verlauf des „eineinhalb Stunden“ dauernden „Essen[s]“ keines weiteren Wortes mehr. Dass auch „die Wiener Herren“ unter dem Einfluss des Onkels stehend sich nicht nur ähnlich rücksichtslos verhielten, sondern ihn auch „mehrere Male unter dem Tisch mit ihren Füßen angestoßen [haben], ohne irgendeine Entschuldigung“, setzt wohl die provisorische Schlusspointe einer in die Grotteske mündenden, infamen und logisch nicht mehr zu ergründenden Begebenheit. Der Ich-Erzähler vergegenwärtigt sich ferner seine folgenschwere Begegnung im Hause des Schwagers mit dem Onkel, bei dem der verhasste ‚Tyranne‘ ihm das Angebot unterbreitet, fortan in seinem Steinbruch zu arbeiten, ein Angebot, das der Neffe trotz aller Bedenken – und aus gegenwärtiger Sicht für ihn auch nicht mehr nachvollziehbar – annehmen wird. Hinzu kommen die in zwei bis drei Wochen Abständen sich wiederholenden Inspektionen des Onkels in den Bürobaracken, bei denen er sich willentlich vor dem Onkel verbirgt. Ein Umstand, den er sich ebenfalls kaum erklären kann, sehnt er sich doch so sehr, den Onkel mit der „Wahrheit“ (Jg 47) zu konfrontieren.

Die Manier des Ich-Erzählers, von einem in den nächsten Gedanken abzudriften, scheint auf den ersten Blick und vom Standpunkt einer zentralen Fragestellung aus wenig zweckdienlich. Unter dem Stichwort der allgemeinen Verhaltensweise eines durchtriebenen Onkels betrachtet, offenbart sich die Art und Weise, wie der Autor ein bestimmtes Thema in andere Kontexte überführt, also weg von der Vernichtung der Mutter durch den Onkel hin zu der bis in die Gegenwart hineinreichenden Rivalität des Erzählers, erstens als ein probates Mittel, um die grundsätzliche Verhaltensweise des Onkels kontrapunktisch zu erhellen, zweitens als Kunstgriff, um den Erzähler in die direkte Nachfolge der Mutter zu setzen. Dass der Gedankenfluss des Ich-Erzählers vom Thema ‚Mittagessen‘ als scheinbare Abschweifung von der Schuldfrage zurück auf das zentrale Thema ‚Tod der Mutter‘ zurückspringt, um dann wieder über andere Erzählansätze und Begebenheiten wiederholt in die Frage des eigenen Verhaltens einzumünden oder das Unerklärliche herauszustreichen, sollte daher nicht den Blick dafür trüben, dass etwa anhand der Schilderung des Ereigneten am besagten Tag des Mittagessens das Verhalten des Onkels seinen Verwandten gegenüber exemplifiziert wurde. Es verwundert deshalb nicht, dass sich die beiden anfänglich noch separat von einander behandel-

ten Themen (Umgang des Onkels mit dem Erzähler und dessen Umgang mit der Mutter) nur wenig später in eine kausale und raumzeitlich übergreifende Beziehung einfügen.

## 2.1. Der „Tod der Mutter“ und die Schuldfrage

„Schuld hat nur derjenige an seiner Tat“, lautet die Definition im *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, „dem sie auch nach seinem inneren Verhalten zum Vorwurf gereicht“. Ein Verschulden des Onkels also wäre somit dann gegeben, „wenn er entweder mit Vorsatz oder fahrlässig [...], d. h. ohne die nötige und ihm zumutbare Sorgfalt, gehandelt“<sup>43</sup> hätte. Beides lässt sich freilich unter dem Begriff der Rücksichtslosigkeit subsumieren. Der Begriff der Schuld eröffnet von sich aus ein alltagssprachliches, ethisches, wie juristisches Feld, und verfügt aufgrund dessen auch über die unterschiedlichsten Implikationen. Gerade dieser Umstand macht ihn für einen Autor, der sich einseitigen Erklärungen nicht nur verweigert, sondern gerade (ähnlich wie zuvor beim Thema Leiden) das Abstrakte und Mehrfach-zu-bestimmende sucht und für seine Art von ambiguitärer Prosa auch benötigt, so interessant. Dass die Schuldfrage als Thema überdies ein spannungsförderndes wie auch weitreichendes Thema der Literatur darstellt, bedarf sicherlich nicht weiterer Ausführung.

Zusätzlich wäre auch hervorzuheben, dass im Kontext der Schuldfrage der „Tod der Mutter“ (Jg 45) sich erst zu einem späteren Zeitpunkt plötzlich als Selbstmord offenbart. In dieser Hinsicht etabliert die Erzählung eine bis dato ausgebreitete Unbestimmtheitsstelle, die sie mit dieser erhellenden Wende abschließen kann. Ein solcher Umstand ist insofern von Bedeutung, da im Moment, in dem noch vom Tod und von der Schuld des Onkels die Rede ist, auch der Mord unvermeidlich als Option ins Blickfeld der Lektüre gerät. Diese Möglichkeit unterbindet allerdings Bernhard mit dieser erst nachgereichten Feststellung, die die zuvor eröffnete Annahme sanktioniert und somit einen neuen thematischen Richtungswechsel einschlägt. Da sich das Verhalten des Onkels als Ursache für den Selbstmord der Mutter offenbart, erfährt die Anschuldigung des Ich-Erzählers eine neue Dimension. Das Verhältnis des Onkels zur Mutter wäre, so behauptet er nun, von höchster Wichtigkeit hinsichtlich der Erhellung der Selbstmordursache. Zugleich rückt parallel die Frage in den Vordergrund, wie der

---

<sup>43</sup> Johannes Hoffmeister [Hrsg.]: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg 1955. S. 545.

Onkel die Mutter am besagten „7. Juli“ (Jg 49) unmittelbar zum Selbstmord getrieben habe. Prozessual spitzt somit Bernhard den Kasus „der planvollen Vernichtung“ zu, ohne allerdings auf eine Auflösung zu drängen, als vielmehr sich von einer solchen wegzubewegen. Durch weitere Verweise auf beider Vergangenheit wird der ursprünglichen Sachverhalt nur noch weiter verkompliziert. Die Erzählung operiert hier offenkundig mit dem Argumentationsmuster des Sowohl-als-auch eines mittelbaren wie unmittelbaren Tathergangs, um letztendlich in zweifacher Hinsicht eine reflexive Geistesanstrengung zu simulieren. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass ungeachtet dessen, dass der Erzähler zuvor noch behauptet hat, dass „[k]ein Mensch“ die Vorgänge, die „damals, an dem 7. Juli vor vier Jahren im Forsthaus vorgefallen“ seien, kenne, dieser plötzlich bekundet, dass ihm Kraft seiner Imagination und einer intensiven, nicht näher zu bestimmenden Beschäftigung, „in jahrelanger Schlaflosigkeit“ faktisch der Tathergang „bis in die kleinsten Einzelheiten bekannt und bewusst geworden“ sei. Es bedürfe, „um das Verhältnis [s]eines Onkels zu [s]einer Mutter genauer charakterisieren zu können“ (Jg 48), des gedanklichen Rückgriffs auf „beider Kindheit“. Dies sei ihm jedoch möglich gewesen, da sein „Gehirn“ über „ein ganzes, in Hunderte von Abteilungen gegliedertes Archiv“ verfüge.

Der Tod der Mutter wird somit zu einem überbordenden Untersuchungsgegenstand stilisiert, der nur als Verweiszusammenhang Geltung für sich beanspruchen kann. So geht es auch nicht in *Jauregg* wirklich um eine inhaltliche Erschließung und tatsächliche Beschreibung von Vorgeschichte, Tathergang und konkretem Verhalten des Onkels am „7. Juli“, sondern stets nur um die Relevanz der Umstände und der Verhältnisse für diesen Fall. Es ist also ein immenser rhetorischer Aufwand betrieben worden, der eben etwas zu Vermittelndes suggeriert, im Endeffekt allerdings auf eine für die Erzählung überaus funktionale Leerstelle hinausläuft. Das „Vernichtungskonzept[t]“ (Jg 49) des Onkels, das der Ich-Erzähler übrigens, ohne näher darauf einzugehen, als „Vernichtungsprozess[s]“ ausweist, impliziert dabei die Wiederholung des immer Gleichen als „Illustration von Unveränderlichkeit“<sup>44</sup>. Es entsteht so der Eindruck, dass eine seit der Kindheit kalkulierte wie auch fortlaufend mehr oder weniger ähnliche geartete Verhaltensweise des Onkels die Mutter zum Selbstmord getrieben hat.

---

<sup>44</sup> Sahbi Thabet: Die Paraphrase der Totalität. Zum Verhältnis von Denken und Sprechen. In Thomas Bernhards "In der Höhe". In: *Wirkendes Wort* 2. 1994a. S. 296-315, hier: S. 310.

Womit wir erneut bei der Vorliebe Bernhards angelangt wären, stets auf längere Zeiträume und Prozesse zu verweisen, die ihrerseits wiederum allesamt Möglichkeiten anbieten, die entweder aufgegriffen und mit weiteren Erzählinhalten aufgefüllt, im Laufe der Erzählung weiterentwickelt werden können, oder eben nicht, wie es beim Selbstmord der Mutter der Fall ist. Derartige Inchoative stellen nichtsdestoweniger ein zentrales Moment der Erzählung dar, da schon ihr Vorhandensein aus semiotischer Sicht einen Verweis- bzw. Ereignischarakter in sich birgt. Was die singulären Ereignisse in *Jauregg* anbelangt, die mitunter in Form von Anekdoten in Erscheinung treten, dienen auch sie letztlich wie die Hinweise auf längere Zeiträume und Prozesse und die unabschließbaren Verweisungszusammenhänge weniger dazu, „die Enthüllung des Rätsels“<sup>45</sup> menschlicher Verhaltensweisen auszuleuchten. Vielmehr zeigt sich hier, dass die Erweiterung des Erzählfeldes bei Bernhard nichts mehr mit dem diskursiven Akt der Entfaltung gemein hat. Dadurch stehen die neuen Propositionen stets in einem Verweisungszusammenhang mit dem bereits Geäußerten, sodass die Lektüre stets im Kreis verläuft und der Leser mit den verschiedenen narrativen Sackgassen konfrontiert, sich immer wieder an den Anfang einer unbeantwortbaren Fragestellung zurückversetzt sieht.

## 2.2. Auflösung einer letzten verbindlichen Erzählerposition

Da die vorgebrachten Erinnerungsinhalte keine wirkliche Durcharbeitung erfahren, stellt sich auch bei *Jauregg* die Frage, ob das Dargebotene tatsächlich „im Interesse des *Erinnerns*, des Ins-reine-Kommens mit der Vergangenheit stattfindet oder ob ein derartiger Prozess des Erinnerns „etwas gänzlich anderes, etwas *Äußerlicheres* ist“<sup>46</sup>. Denn es ist frappierend, wie den äußerst prekären Fragen nach den Umständen und Ursachen, die zum Suizid der Mutter geführt haben, lediglich mit weiteren Fragen begegnet wird, die allesamt unbeantwortet bleiben oder in andere Sach- und Erzählverhalte münden.

Dazu haben wir es auch mit einem Ich-Erzähler zu tun, der einerseits über die Souveränität einer „außergewöhnlichen Gedächtnisleistung“<sup>47</sup> verfügt, die er ab einem bestimmten Moment geradezu plakativ für sich in Anspruch nimmt, andererseits die

---

<sup>45</sup> Barthes 1974. S. 18.

<sup>46</sup> Freeman 2001. S. 27.

<sup>47</sup> Assmann 2006. S. 241.

Fähigkeit einbüßt, sich in den Onkel einzufühlen. Als seine eigentliche und an sich ausgeprägte Gabe geht sie plötzlich über sein „psychologische[s] Fassungsvermögen“<sup>48</sup> hinaus. Diese argumentative Sackgasse führt zur resignativen Feststellung einer nicht mehr fassbaren Zahl von „Möglichkeiten“ (Jg 48). Dazu büßt er auch gerade in jenen Situationen, in denen die Konfrontation mit dem Onkel möglich wird, seinen Willen zum Handeln ein. Dass es ihm auch in den drei Jahren seines Aufenthalts nicht gelingt, trotz der für ihn zersetzenden Umgebung dem Steinbruch und dem Bann des Onkels den Rücken zu kehren, zeigt zum einen, dass der Erzähler trotz intellektueller Hellsicht über keinerlei Rhetorik der „Rettung“<sup>49</sup> verfügt, zum anderen wie oszillierend seine Fähigkeiten einmal vollkommen abgewertet, dann aber wieder in höchsten Tönen aufgewertet werden und umkehrt<sup>50</sup>. Die unvereinbare Behauptung von Integralität und Beschädigung droht aus narrativer Sicht somit das Bild eines stabilen Dispositivs zu sprengen.

Obwohl es durchaus Ansatzpunkte gibt, mit denen wir uns mit ihr identifizieren können – die Erzählung bietet bewusst Derartiges an –, wäre es daher voreilig, das Andersgeartete dieser Figur zu verkennen. Denn was lässt sich schon über jemanden sagen, der als tägliche Beschäftigung neben Kartenspielen auch das Studium der „Naturwissenschaft“ und wie auch immer geartete „spiritistische, geophysische Übungen“ (Jg 51) anführt. Im Gegensatz zu den explizit als Wissenschaftler, Privatgelehrte oder Künstler etikettierten Geistesmenschen oder Geisteskranken in Bernhards anderen Prosatexten werden bei unserer Erzählerfigur derartige Beschäftigungen in keinen weiteren Kontext gesetzt. Somit bietet der privatistische Charakter dieses inneren Monologs dem Autor auch die Gelegenheit, den Leser stets mit unfertigen, ja entgegengesetzten Gedanken zu konfrontieren, die zwar stets eine gewisse Verwirrung implizieren, allerdings über die wirkliche Geistesverfassung (von der inneren Erregung bis zum Wahnsinn) nur wenig verraten. Ein Grund könnte dafür sein, so ließe sich etwa mit Nagel argumentieren, dass sich derartige Äußerungen grundsätzlich nicht ohne Weiteres „in der Begrifflichkeit irgendeines explanatorischen Systems funktionaler oder intentionaler Zustände“ auflösen lassen, wie sie auch kaum in der „kausalen Rolle analysierbar“ wä-

---

<sup>48</sup> Ebda. S.259.

<sup>49</sup> Ebda. S. 258.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Pascal 1997. S. 86/[130].

ren, in dem „die Erlebnisse in Beziehung auf typisch menschliches Verhalten“<sup>51</sup> aufscheinen mögen.

Es wäre naiv anzunehmen, dass es sich bei Bernhards Erzählerfigur um ein mimetisches Pendant einer real menschlichen Psyche (ob intakt oder beschädigt, spielt hier keine Rolle) handelt, auch wenn in ihr durchaus bestimmte Aspekte menschlicher Verhaltensweisen verarbeitet sind. Der Hinweis Barthes, dass derjenige, der im Text spricht, zunächst rein linguistisch betrachtet „niemand anderes“ sei „als derjenige, der *ich* sagt“, da er als „Subjekt außerhalb der Äußerung, durch die [er] definiert wird, leer“ wäre, könnte gerade bei Bernhards gebrochenen Figurendispositionen einen ertragreichen Umgang mit ihnen aufzeigen. Mag ihre bloße Präsenz genügen, „um die Sprache zu ›tragen‹“<sup>52</sup>, können Figuren letztlich nur das sein, was an semantischen Inhalten ihnen vom Autor zugesprochen wird. Sie gewinnen, um an dieser Stelle Alfred Andersch zu zitieren, auch „aus dem, was sie sind, was sie denken, und was sie tun“<sup>53</sup> an Kontur. Angesichts einer ambiguitären Prosa, wie sie *Jauregg* darstellt und insbesondere eines Ich-Erzählers, der weniger als „autonomes Individuum“ in Erscheinung tritt, sondern letztlich nur noch als „als identische Entität“<sup>54</sup> fungiert, muss daher auch hier die Frage gestellt werden, ob er als „bloßes Prinzip einer Figur“ fungiert, „oder als Gegenprinzip zu allem, was landläufig Figur heißen könnte?“<sup>55</sup> Denn letztlich überwiegt bei diesem Ich-Erzähler „seine Unbestimmbarkeit und seine Unbegrenztheit“<sup>56</sup>.

### 3. Posthumes Angebot und Rücknahme eines aktuellen Handlungsablaufs

Kurz bevor der Erzähler auf die Onkel-Thematik eingeht, wird zum ersten Mal, wenn auch nur in einem Nebensatz, explizit auf eine gegenwärtige Handlungsebene verwiesen:

---

<sup>51</sup> Thomas Nagel: Wie ist es, eine Fledermaus zu sein? In: Analytische Theorien des Selbstbewußtseins. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt/Main 1996b. S.135-152, hier: S. 136f.

<sup>52</sup> Barthes 2000. S. 188.

<sup>53</sup> Alfred Andersch: Interview mit Horst Bienek. In: Ders.: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1965. S. 137-151, hier: S. 143. Vgl. auch Robbe-Grillet 1965c. S. 27f.

<sup>54</sup> Thabet 1994a. S. 301.

<sup>55</sup> Helmut Heißenbüttel: Über Henri Michaux. In: Ders.: Über Literatur. Stuttgart 1995b. S. 50-59, hier: S. 52.

<sup>56</sup> Schwab 1987. S. 16. Vgl. auch Jahraus 1999. S. 32. Hier erklärt er, dass wir es mit Texten zu tun haben, in denen „kein Subjekt, kein Bewußtsein (als Erzähler oder als Figur) eindeutig greifbar“ sei. Eine Einsicht, der man beipflichten kann. Es ist deshalb nachvollziehbar, warum Bernhards Erzählerfiguren für die literaturwissenschaftliche Klassifizierung ein Problem darstellen.

Die Versuche von seiten des Betriebsrates oder aber auch von seiten meines Onkels, die eintönige Atmosphäre in den jaureggischen Steinbrüchen aufzulockern, indem man zum Beispiel von Zeit zu Zeit einmal eine Gruppe Volkstänzer oder einen kleineren Zirkus engagiert, oder einen Komiker, wie den steierischen, der heute abend auftritt, sind umsonst. Denn hier herrscht eine generelle Kraftlosigkeit und ein genereller Wille zu nichts. (Jg 45)

Mit dem „heute abend“ stattfindenden Auftritt eines „steirischen“ „Komiker[s]“ präsentiert uns Bernhard ein gegenwärtiges Ereignis. Dadurch versetzt er uns auch in die Lage, die Gedanken des Erzählers auf einer im Hintergrund ablaufenden Handlungsebene zu verorten. Mit diesem erst an dieser Stelle erbrachten Hinweis wird auf diese Weise posthum auch der narrative Rahmen für den inneren Monolog retabliert und es entsteht der Eindruck, dass wir bislang die „Gedanken und Empfindungen einer Figur belauscht“ haben, „während sie sich durch Raum und Zeit bewegt.“<sup>57</sup>

Allerdings liefert uns die Erzählung bis zum Schluss keine näheren Angaben, wo genau er sich zu welchem Zeitpunkt befunden hat. Der Ich-Erzähler könnte sich beispielsweise von Beginn an auf den Weg zur Vorstellung gemacht haben oder erst vor den Baracken auf- und abgegangen sein und sich erst dann in Richtung Saal bewegt haben, oder er begann womöglich bereits während seiner Arbeitszeit, sich mit den vielen Fragen seiner Existenz in Jauregg auseinanderzusetzen. Das sind allesamt nur spekulativ zu erschließende Möglichkeiten, die der Text an keiner Stelle konkretisiert, freilich aber dadurch begrenzt, dass ihm nur bestimmte stets sich wiederholende Handlungsabläufe zugesprochen werden. Freilich gehört es zu den Eigenarten eines inneren Monologs, dass er eine präzise raumzeitliche Verortung der Handlung erschwert. Da sich folglich Reflexionen – vor allem in Abwesenheit jeglicher vom Autor in den Monolog geschickt eingefügter Hinweise – grundsätzlich kaum durch zeitliche Kategorien bemessen lassen. Zusätzlich macht das Gehen im Kreis oder das Hin- und Hergehen jede mögliche Eingrenzung von Distanz schwierig, wenn nicht unmöglich. Diese Gedanken hätten faktisch sowohl innerhalb von Minuten wie auch von Stunden gedacht werden können.

Unmittelbar nach dem am Rande eine Minimalhandlung angedeutet wird, die aus Gehen, Abgeben des „Huts in die Garderobe“ (Jg 53) und im-Saal-Platz-nehmen besteht, driftet der Ich-Erzähler, sogar noch im selben Satz erneut, wie zuvor, in die „Zwischenräum[e]“ (Jg 54) seiner Gedankenwelt ab. Das zentrale Ereignis der Vorstellung auf gegenwärtiger Handlungsebene tritt damit sowohl bezogen auf ihre zur

---

<sup>57</sup> Lodge 2001. S. 56.

„n-ten‘ Potenz [erhobenen]“<sup>58</sup> Wiederholbarkeit, wie auch in der konkreten Darstellung wieder in den Hintergrund. Am Ende wird so lediglich in Klammern (!) auf die im Hintergrund ablaufende Vorstellung mit der Bemerkung hingewiesen, dass „der Komiker [...] jetzt schon die längste Zeit nur durch seinen steirischen Akzent allein komisch“ (Jg 54) wäre. Dadurch dass der Ich-Erzähler anfänglich den Komiker noch als „talentiert“ bezeichnet hatte, wird zugleich an dieser Stelle wieder das Schema von Hoffnung, Trugschluss und Enttäuschung ins Spiel gebracht. Ebenfalls in Klammern bemerkt der Ich-Erzähler im Anschluss daran, seinen Blick vom Komiker wieder auf das jaureggsche Publikum wendend, ebenso lapidar, dass „sie wieder (lachen)“ (Jg 55) würden. Mit dieser Feststellung erschöpfen sich schon die Verweise auf die aktuelle Außenwirklichkeit.

Eine derartige Reduktion der Perspektive steht offenbar auch für ein Insichgekehrsein der Erzählerfigur, die nur am Rande am Leben in Jauregg teilnimmt und so eher eine solipsistische Existenz führt. Allerdings versorgt uns die Erzählung auch mit Informationen, die zwar lediglich am Ende hinzugefügt werden, nichtsdestotrotz aber eine eingeschränkte Teilnahme am gesellschaftlichen Leben andeuten, ohne dass die Aussage des Ich-Erzählers, dass er vor den Menschen den nötigen Abstand wahren will, dadurch aufgehoben würde. Die Erzählung führt indes fast unbemerkt eine für die Menschen in Jauregg wesentliche Unterscheidung in „Arbeite[r]“ (Jg 55) und „Kollegen“ (Jg 54) ein, ohne sie allerdings hinlänglich auszuführen. Es sind dann auch die Arbeitskollegen, denen der Ich-Erzähler „[v]on Zeit zu Zeit einen von [ihm] erfundenen Witz (erzählt)“, auch wenn ihm das Witzerzählen „als größere Qual“ erscheint. Dadurch, so lautet seine Erklärung, könne er sich „über Wasser [...] halten“. Das Erzählen von Witzen erhält so einen beinahe überlebensnotwendigen Zug. Die Kollegen halten ihn sogar für einen „guten Witzerzähler“, weiß der Erzähler. Und auch wenn er selbst hervorhebt, „kein Komiker“ zu sein, denkt er sich „[t]agelang und nächtelang [...] einen solchen Witz aus“. Selbst das Witzerzählen wird in dieser Hinsicht bei Bernhard zu einer über Tage und Nächte sich erstreckenden Geistestätigkeit und zur genuinen Erfindungskunst stilisiert. Frappierend wirkt hierbei vor allem der Umstand, wie in der Erzählung Außen- und Innenwelt, bestimmte Gedanken des Ich-Erzählers und sich ereignetes miteinander korreliert werden. Während der Ich-Erzähler den Komiker beobachtet, kommt er auch auf sein eigenes Talent (Witze zu erzählen) zu sprechen. Die

---

<sup>58</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 16.

Welt degeneriert zum Stichwortgeber, verschmilzt aber auch mit der Vorstellungswelt der Figur in einer Weise, dass dadurch jener dieser Schlüsselsätze Schopenhauers anklingt, in dem das „erkennend[e] Subjek[t]“ zum „Träger der Welt“ wird, sodass

die ganze Natur außer ihm, also auch alle übrigen Individuen nur in seiner Vorstellung existieren, er sich ihrer stets nur als seiner Vorstellung, also bloß mittelbar und als eines von seinem eigenen Wesen und Dasein Abhängigen bewußt ist; da mit seinem Bewußtsein ihm notwendig auch die Welt untergeht, d. h. ihr Sein und Nichtsein gleichbedeutend und ununterscheidbar wird.<sup>59</sup>

Gleich im Anschluss daran beschreibt sich der Ich-Erzähler nun als schlechter Geschichtenerzähler, der zu langsam und mit viel zu großen „Zwischenräumen“ erzählt. Eine derartige Aussage verführt geradezu, diese, angesichts der von Bernhard selbst und eigens immer wieder hervorgehobenen Lust, Geschichten zu zerstören, autopoetisch zu interpretieren. Die Korrelation von Außen- und Innenwelt wird somit um die Dimension einer vermeintlich autopoetischen Aussage erweitert.

### 3.1. Aufhebung erzählerischer Zentrität

Dass mit dem Begriff der „Zwischenräum[e]“ (Jg 54) jene den Duktus ausmachende formale Kategorie der Abschweifungen verbalisiert zu sein scheint, könnte nun eine Lesart befördern, die von dieser Aussage auf die Struktur der Erzählung schließt. Andererseits verunsichert sie auch, wenn man das zum Thema erhobene Darstellungsprinzip zum Anlass nehmen will, die Erzählung als Ausdruck einer vom Autor geführten Poetik der Abschweifung und der Wiederanknüpfung zu lesen. Mag es auf den ersten Blick noch durchaus berechtigt erscheinen, die Erzählung von dieser Aussage her zu lesen, muss jedoch eine solche Selbstauskunft auch hinsichtlich des Einwands betrachtet werden, dass rein oberflächlich betrachtet der Ich-Erzähler hier *reflektiert* und eben nicht *erzählt*. Folglich sollte nie aus den Augen verloren werden, dass *Jauregg* letztlich durch eine „Art des Diskurses“ gekennzeichnet ist, der nach Lodge, „den Gegenpol zum Erzählen dar[stellt]“<sup>60</sup>.

Dieses Argument wäre jedoch nicht weiter von Relevanz, würden die „Zwischenräume“, die der Autor Thomas Bernhard hier einfügt und die die Erzählung augenscheinlich ausmachen, keineswegs dazu dienen, das Erzählen lediglich zu verlangsa-

---

<sup>59</sup> Schopenhauer 1986. S. 454/[§ 61].

<sup>60</sup> Lodge 2001. S. 56.

men. Sie sind sichtlich anderer Natur, zumal an keiner Stelle ersichtlich wird, welches narrative Ziel hier eigentlich verfolgt wird. Es erscheint daher fraglich, ob die Einfügungen von Erzählanlässen allesamt nur eine Abschweifung vom gegenwärtigen Verlauf darstellen. Alternativ zu einer solchen Lesart scheinen die „Zwischenräum[e]“ wie die vielen angebotenen Ereignisse vielmehr nur Teil einer erzählerischen Abschweifung im globalen Sinn zu sein. Da zusätzlich alles Dargebotene zur n-fachen Potenz erhoben wird, fungiert es als „Ausdruck der Zyklik, indem [es] auf das identische“ von „Vorgänge[n] in der Vergangenheit verweis[t]“<sup>61</sup>, und diese auf unbestimmte Zeit prolongiert.

„Alles in allen Menschen ist nichts als Ablenkung vom Tod“ (Ja 81). Diese Aussage könnte auch als Motto für die Existenz dieses Erzählers stehen. Seine allabendlichen Tätigkeiten als austauschbare „Ablenkungsversuche“ herunterstufend, dienen sie ihm offensichtlich dazu, der „so langweilige[n] natürliche[n] Ordnung des Verlaufs der Dinge“<sup>62</sup> kurzweilig zu entrinnen. Als „Zerstreuung“<sup>63</sup> könnten aber auch neben der Kette schier endlos sich wiederholender Abläufe auch seine Reflexionen gelesen werden, geben sie sich doch als „ununterbrochen[e] Kette von Erregungen“<sup>64</sup> zu erkennen. Einen „Schlußstrich“<sup>65</sup> kann es so auch in *Jauregg* nicht geben. Dadurch würde bei dieser Erzählung allerdings eine konventionelle hierarchische Unterscheidung von Haupthandlung und sekundär Eingefügtem hinfällig. Die vielen doch merkwürdig anmutenden Gedankensprünge des Ich-Erzählers wären daher weniger als die bloße Ausführung einer seit Goethe als novellistische Eigenheit erhobenes Prinzip von Andeutung, Abschweifung, Wiederanknüpfung und der Darbietung eines zentralen Ereignisses zu verstehen. Stattdessen drängt sich der Eindruck auf, dass die unterschiedlichen Zeitebenen und die verschiedenen Erzählinhalte in *Jauregg* mehr und mehr zu einem Ganzen verschmelzen.

---

<sup>61</sup> Meyer-Arlt 1997. S. 127.

<sup>62</sup> Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena II. Kleine philosophische Schriften. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. V. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt/Main <sup>2</sup>1989b. S. 339/[§ 146].

<sup>63</sup> Vgl. Pascal 1997. S. 94f/[136].

<sup>64</sup> Zelinsky 1970. S. 25.

<sup>65</sup> Bohrer 1970. S. 115.

### 3.2. Vermengung anstelle von Entfaltung

Welchen Stellenwert kann das raumpoetische Minimalpaar Stadt/Land bei einem Autor für sich beanspruchen, dessen Figuren zwar durchaus von Rückzugsorten sprechen, zugleich um den Umstand wissen, dass dieser Trugschluss letztlich an ihrer Disposition und der der „Welt“, so wie sie Bernhard gestaltet, scheitern muss. In einer solchen kann es „kein Refugium“<sup>66</sup> mehr geben. Mit der zeitlich befristeten Illusion in Jauregg könnte es sich für ihn zum Besseren wandeln, scheint so zwar zu Anfang das binäre raumpoetische Schema Zentrum/Peripherie kurz auf, jedoch verliert es auch schnell an Evidenz. Bernhard bedient sich so bewusst „des binären Kulturmusters Stadt/Land bzw. Metropole/Provinz“<sup>67</sup>, um es zugleich über die vage Differenz einer Gradation des Schrecklichen in das beinahe Identische unerträglicher Zustände zu überführen. Allerdings dient auch in *Jauregg* „das Mikrokosmos-Konzept“ der Steinbrüche dazu, „den fiktionalen Weltausschnitt zur symbolischen Totalität [zu] überhöhen“<sup>68</sup>. Denn seine räumliche Disposition verweist hinlänglich durch die „stilistische und formale Darstellung eines monotonen Weltzustandes“<sup>69</sup> auf die existenzielle Kerkerhaft des Individuums in der Welt. Damit korrespondiert der Umstand, dass im Zusammenschluss von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem die Verzweiflung des Ich-Erzählers den Stellenwert eines alles umfassenden Zustandes erhält. Allerdings gelangt bei diesem Autor der Umstand nicht als ein sich am Ende offenbarendes Resultat zum Ausdruck, sondern wird mimetisch auf den verschiedensten Ebenen als ein allmählich wie nie zum Abschluss gebrachtes zu (re)konstruierendes Thema produktiv gemacht.

Somit erfährt das subjektive Empfinden des Ich-Erzählers, ja erfahren seine Gedanken und Beobachtungen samt der von ihm über Jahre hinweg praktizierten „Ablenkungskunst“ (Jg 52), ihren Zusammenhalt in eine über die Existenz in Jauregg hinausgehende elementare Aporie eines „unselige[n] Zustand[es]“<sup>70</sup>, der allerdings erst durch „den ganzen Apparat der Wiederholung“ seine sonderlich-verstörende Gestalt, seine „schrecklich[e] Macht“<sup>71</sup> gewinnt. „Vorgeführt werden soll“ daher auch in *Jau-*

---

<sup>66</sup> Andrée Eck-Koeniger: *Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards*. Wien, Linz, Weitra und München 1994. S. 180.

<sup>67</sup> Norbert Mecklenburg: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein/Taunus 1982. S. 34.

<sup>68</sup> Ebda. S. 35.

<sup>69</sup> Meyer-Arlt 1997. S. 48.

<sup>70</sup> Schopenhauer 1986. S. 443/[§ 59].

<sup>71</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 26.

regg „die übertriebene Version eines Tagein-tagaus-Lebens“<sup>72</sup>. Ferner, so ließe sich rekapitulieren, begegnet uns in *Jauregg* auch ein Ich-Erzähler, dessen Denkweise trotz aller Erfahrungen, Erkenntnisse und Schwankungen, in der Vergangenheit aber auch im Verlauf des Dargebotenen, keinerlei entscheidende Veränderung erfährt. Durch die damit einhergehende Aufhebung temporaler Differenz von unmittelbar Empfundene und posthumer Perzeption wird abseits der Gegebenheit erlebter und objektiv reflektierter Empfindungen der Eindruck hochgehalten, hier würde die Psyche eines äußerst exaltierten und bedrohten Subjekts offengelegt, das sein Leiden nicht nur als solches erfahren hat und nun unbeschadet sich vergegenwärtigt, sondern eben über das Normalmaß hinaus jenseits zeitlicher Veränderung daran zu ‚ersticken‘ droht.

Wesentlich für die Erzählung ist ferner, dass sie hauptsächlich durch die verschiedenen Konstellationen miteinander unversöhnlicher Momente gekennzeichnet ist. Fortlaufend werden so Enttäuschungen, Spekulationen, unbeantwortete Fragen und Entscheidungsparalysen aneinandergereiht. Das macht den Erzähler nach Barthes zu einem „Subjekt im Neutrum“<sup>73</sup>, sind doch auch in ihm „eine Fülle von Gegensätzen und Widersprüchen ruhig und verträglich nebeneinander“<sup>74</sup> angelegt. Zugleich „betrifft die Wiederholung auch den Kopf, aber nur als dessen Schrecken oder Paradox“<sup>75</sup>, so dass in Bernhards Prosastücken die „Einsichten, die die Figuren artikulieren“ ihre Fatalität dadurch erhalten, dass sie „keine willentlich herbeigeführte Situationsänderung zur Folge“<sup>76</sup> haben. Zu Recht hat Meyer-Arlt darauf hingewiesen, dass zwar durch die Memno-sepoetik der „Erfahrungsraum der Vergangenheit durch die Wiederholung in die Gegenwart transportiert“ wird, jedoch auch wenn das Gewesene nie dem Vergessen überantwortet wird, „durch die Bedeutungslosigkeit der Gegenwart“ sie ihre „produktive Funktion“<sup>77</sup> verliert.

Bernhard bedient sich in *Jauregg* offenkundig eines bewährten literarischen Schemas (Erinnerungspoetik), erzeugt ferner durch die verschiedenen Themen: „Menschen“, „Onkel“, „Mutter“ und „Alltag“ und durch den formalen Wechsel zwischen Erinnerung (Singular), Beobachtung von Umwelt, aber auch durch die Bezeichnung eigener Empfindungen, dazu durch die Darbietung von Anekdoten und am Ende auch durch die

---

<sup>72</sup> Görner 1996. S. 125.

<sup>73</sup> Barthes Roland: *Das Neutrum*. Frankfurt/Main 2005. S. 128.

<sup>74</sup> Ebda. S. 129.

<sup>75</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 16.

<sup>76</sup> Meyer-Arlt 1997. S. 194.

<sup>77</sup> Ebda. S. 77.

Verortung der Reflexionen auf eine aktuelle Handlungsebene eine das Monotone aufbrechende und die Erzählung vorantreibende Diversität. Allerdings steht bei Bernhard untrüglich dem Gestus narrativen Aufbruchs und Genese stets die Nichtausführung entgegen.

### 3.2. Möglichkeiten eines derart unkonventionellen Erzählens

Die zu Anfang betonten Trugschlüsse werfen ein äußerst bezeichnendes Licht auf die Argumentationsweise, die der Autor in *Jauregg* insgesamt verfolgt. Das Phänomen des Trugschlusses fungiert nicht nur als ein retardierendes Moment auf einem schwierigen Erkenntnisweg, sondern auch als Möglichkeit, das Unerklärliche von Verhaltensweisen zu unterstreichen. Damit geht einher, dass Bernhards Figuren immer wieder als „Zweifler“ allgemeiner Wahrheiten auftreten, in dem sie plakativ einen „grundsätzlichen und methodischen Zweifel an der Möglichkeit der Erkenntnis der Wahrheit und Wirklichkeit (zum Prinzip erhebt)“<sup>78</sup> bekunden. Dass unser Ich-Erzähler dieses Prinzip eben nicht wie bei anderen Redefiguren des Autors aporetisch für sich proklamiert, ändert nichts am Umstand, dass auch er sich unter der Hand als Skeptiker ausweist. Dies zeigt sich etwa dadurch, dass auch bei ihm eine „Gleichwertigkeit der entgegengesetzten [...] Argumente“<sup>79</sup> entsteht und so „keines der unverträglichen Argumente das andere als glaubwürdiger überragt“<sup>80</sup>. Es darf aber auch hier nicht der Hinweis fehlen, dass durch die Figur des Skeptikers Bernhard das Grundmerkmal modernen Erzählens<sup>81</sup> in das Erzählte thematisch überführt und für seine Erzählstrategie nutzbar macht.

Insgesamt scheint auch für diese Erzählung das Entscheidende zu sein, dass sie den Leser, aber auch die Literaturwissenschaft dazu „zwingt [...] Farbe zu bekennen“. Bei allen thematischen Implikationen und trotz der Vielzahl von Deutungsangeboten kann der Text dennoch nicht vergessen machen, dass es in ihm nicht darum geht, eine Figurenkonzeption zu etablieren, die auf psychologische, soziale oder sonstige kontingente Modelle zurückzuführen ist. Vielmehr ist die Erzählung dadurch gekennzeichnet, dass sie eine ewig fortsetzbare Folge von offenen und nicht thematisierten Fragen

---

<sup>78</sup> Hoffmeister 1955. S. 562.

<sup>79</sup> Sextus Empiricus: Grundriß der pyrrhonischen Skepsis. Frankfurt/Main 1985. S. 94.

<sup>80</sup> Ebda. S. 95.

<sup>81</sup> Vgl. hierzu Thabet 2001. S. 270.

aneinanderreißt, in dem sie unter dem Deckmantel der Innenschau die stete Affirmation kausallogischer Axiomatik und ihre bewußt inkonsequente Nichtausführung aufeinanderprallen lässt. Es ist daher bezeichnend, wenn unser Ich-Erzähler sich am Ende eingestehen muss:

Heute weiß ich nicht mehr, warum ich wirklich aus der Stadt fort und in die jaureggschen Steinbrüche bin. Meiner Mutter zuliebe? ... Ich quäle mich mit der Antwort, die ich mir nicht mehr geben kann, ich frage mich: war es die plötzliche Unerträglichkeit des Städtischen? Nein, nichts, aber auch gar nichts, das man erklären könnte. So sind drei Jahre vergangen, ohne daß ich mich noch einmal gefragt hätte, warum ich *wirklich*, ja, *in der Wirklichkeit*, die Anstellung in der jaureggschen Steinbrüchen angenommen habe, warum ich noch immer in den jaureggschen Steinbrüchen *bin*. Alles, denke ich, deutet darauf hin, daß ich mein ganzes Leben in den jaureggschen Steinbrüchen bleiben werde ... in Gedanken immer mit meinem Onkel beschäftigt ... mit meiner Mutter. (Jg 53f.)

Betrachtet man nun die Erzählung als Ganzes im Sinne einer in sich abgeschlossenen Entität, wird man sich bewusst, dass in *Jauregg* trotz aller thematischen Implikationen keine konventionelle Erzählung im Sinne einer aufzurollenden „Geschichte“ geboten wird, die von einem Anfang bis zu einem bestimmten Punkt, den sie als Ende deklariert, auch einen nachvollziehbar-einheitlichen ‚Diskurs‘ einreicht. Dies hat auch dazu geführt, dass Sorg über *Jauregg* folgende Bilanz zog:

Der Text mutet wie eine Vorstufe zu größerem an, das Ende kommt abrupt und bricht einen vergleichsweise peripheren Gedanken unvermittelt ab, auch die wechselnde Motivation für den Rückzug nach Jauregg will nicht recht überzeugen, so wenig wie die „Kraftlosigkeit“, die von Jauregg ausgehen soll. Es wird nicht eine Szene zum Ausgangspunkt für Entwicklung und Raisonnement genommen, sondern auf zu kurzem Raum der Versuch der Darstellung einer seelischen Verdüsterung gewagt. Daß dabei nichts dargestellt, sondern über alles nur geredet wird, läßt die Erzählung relieflos und matt erscheinen. Sie erweckt eher den Eindruck eines Romanexposés, einer vorläufigen raffenden Zusammenfassung; eines Versprechens, das einzulösen wäre.<sup>82</sup>

Dieses Verdikt lässt allerdings unberücksichtigt, dass *Jauregg* zu jener Riege von Texten gehört, die mit den Worten Raymond Federmans, „unter dem Vorwand, eine Geschichte zu erzählen, Figuren ins Leben zu rufen und Situationen zu interpretieren, uns die Fata Morgana einer faßbaren Form vorgaukeln.“<sup>83</sup> Die Figuren wären demnach „so veränderlich, instabil, irrational, namenlos, unbenennbar, verspielt und betrügerisch,

---

<sup>82</sup> Sorg 1977. S. 113. In der zweiten Auflage des Bandes hat der Autor auch diese Interpretation gestrichen. Im kurzgehaltenen Nachwort erklärt, dass ihm „eine vollständige Neufassung [ihm] jetzt weder möglich noch notwendig [erscheint]“ (Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. München <sup>2</sup>1992. S. 182.). Eine plausible Erklärung, warum gerade diese, aber auch andere Interpretation der Neuauflage zum Opfer gefallen sind, erfährt man jedoch nicht.

<sup>83</sup> Federman 1992. S. 112.

so unvorhersehbar [...] wie der sie erschaffende Diskurs“<sup>84</sup>, heißt es weiter. Die Form des Kunstwerkes, wie sie die Erzählung hier darstellt, verlangt nach einer anderen Lesart. Ist man denn erst bereit, eine derartige Diktion zu akzeptieren, wird man sich an die Formulierung Schmidt-Denglers entsinnen, wonach selbst auf kleinstem Raum „Eintönigkeit bei genauerer Anschauung sich in Vielstimmigkeit wandelt“ und wie es in den *drei Tage Monolgen* heißt eine „ungeheure Bewegung“ (It 153) entsteht.<sup>85</sup> Diese Einsicht sollte auch unser Gespür für die Zwischentöne schärfen. Denn für *Jauregg* gilt wie für das Œuvre Bernhards insgesamt, dass wir es bei ihm stets mit Figuren zu tun haben, die sich zwar elitär von der Masse abheben, aber zum Teil unter der Hand ähnliche Attribute aufweisen<sup>86</sup>. Nicht nur die Menschen, auch der Ich-Erzähler grenzt beispielsweise aus. Damit sticht er sowohl von der Jauregger Bevölkerung heraus, ist aber zugleich Teil seiner Umgebung. Auch wenn die reflexiven Fähigkeiten des Erzählers nicht ausreichen, um auch in seinem Verhalten „Ähnlichkeiten zu sehen“<sup>87</sup>, operiert Bernhard nur zu auffällig mit denselben Begriffen, sodass sich eine Diktion am Werk zeigt, die fortlaufend Analogien produziert, aber eben nicht immer diese auch als solche verbucht. Gerade diese stilistische Eigenart ermöglicht es dem Leser, je nach Ausführung und Blickwinkel, die unterschiedlichsten Aspekte der Topoi, Themen und Motive immer wieder neu und anders zu gegenwärtigen.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Ebda. S. 72.

<sup>85</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: Vorwort zur 3. Auflage. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien 2010e. S. 9-10, hier: S. 9.

<sup>86</sup> Kennzeichnend für Bernhard wäre nach Günter Butzer, dass er selbst „die Ich-Figur aus diesem Prozeß der Verkünstlichung und der Mortifikation“ nicht ausklammert. Es verwundert in diesem Sinne nicht, dass etwa „in *Auslöschung*, [...] im Verlaufe des Textes die Distanz zwischen dem Ich und den anderen Figuren allmählich“ aufgehoben wird (Literarisches Totengedenken. Erinnern und Vergessen bei Marcel Proust und Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten. Hrsg. von Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 1999. S. 49-60, hier: S. 56.). Ob diese Eigenart Bernhardscher Figurengestaltung letztlich dazu führt, dass die Ich-Figur ihre Sonderstellung verliert, sei dahingestellt. Berechtigt ist aber Butzers Hinweis, dass die Ich-Figur und das nicht nur in den von ihm besprochenen Texten sowohl jenseits, wie auch als Teil seiner Umgebung aufscheinen. So vermeidet es Bernhard stets sie ausschließlich als moralische über alles von einer hohen Warte herunter urteilende Instanz zu konfigurieren.

<sup>87</sup> Walter Benjamin: Über das mimetische Vermögen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1991. S. 210-213, hier: S. 210.

<sup>88</sup> Eco 1977. S. 88 und S. 139.

### III. *FROST*

#### 1. Der Ich-Erzähler über seine Famulatur und das *Außerfleischliche*

„Eine Famulatur“, so drückt es unser Ich-Erzähler aus, „muß auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen“ (F 7). Dieses Postulat steht jedoch erst in der Mitte der ersten Tagebuchaufzeichnung, und so wird der Leser zuerst mit einem äußerst unkonventionellen Vokabular der Grausamkeiten und einer für einen angehenden Mediziner ungewöhnlichen Perspektive auf den Krankenhausalltag konfrontiert. Neben dem „Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen“ stehen auch das „Totenaugenzudrücken“ und das „Kinderherausziehen in die Welt“ (F 7) an der Tagesordnung. Was uns hier zu Anfang des Romans durch jene skurrile, an eine Camouflage realer chirurgischer Eingriffe erinnernde Bildsprache vermittelt wird, ist allerdings, trotz aller Drastik, ja mitunter auch makabren Komik, die etwa dem überzeichneten Bild des Wegwerfens von Körperteilen in einen „Emailkübel“ (F 7) innewohnen mag, letztendlich der Tagebucheintrag eines Famulanten, der seine verstörende Wirkung auf den Leser ebenso wenig verfehlt, wie er sich weit davon entfernt zeigt, das Erfahrene in den „chirurgischen Marterkammern“<sup>1</sup> des Hospitals zum grausam-verstörenden Sonderfall zu erheben.

Dieser auf den Effekt abzielende Erfahrungsbericht wäre somit auch als ein erster Einstieg in einen finster gefärbten wie höchst stilisierten Sprechgestus des Romans zu werten. In dieser Hinsicht gewährt die erste Tagebuchaufzeichnung nicht nur Einblicke in die Gedankenwelt des Famulanten, in ihr sind auch erste wesentliche Hinweise auf die ungewöhnliche Perspektive und auf die düstere Koloratur insgesamt enthalten. Eingeführt wird der Leser somit auch in die zentrale Topoilandschaft von *Frost*, in dem bereits mit den ersten Sätzen der Topos des Todes, der Routine und der Lüge vorweggenommen werden. Ferner eröffnet die Bemerkung über die Insuffizienz von Famulatur und Famulantendasein den Horizont für das Thema der „falsche[n] Tatsachen“ und

---

<sup>1</sup> Schopenhauer 1986. S. 445/[§59].

der „Lügen“ (F 7, Vgl. F 52, F 134), die hier allerdings noch im Zusammenhang mit der Missachtung ärztlicher Aufklärungspflicht ins Feld geführt und mit einer bestehenden Praxis des unredlichen Umgangs mit den Patienten verrechnet wird. Mag an dieser Stelle noch eine gewisse Rücksicht aufscheinen, handelt es sich dennoch, um mit Blaise Pascal zu sprechen, nicht um „wirkliche Heilkunst“<sup>2</sup>, die die Ärzte zum Wohle der Menschen betreiben, sondern nur um ihr „Blendwerk“<sup>3</sup>, mit der sie Macht über die Patienten erlangen. Die Grenzen chirurgischer Kunstfertigkeit zeigen sich allerdings, wenn

gesund geglaubte Patienten, in welche die medizinische Kunst bis zum Exzeß hineingestopft worden ist, bis wieder Hoffnung war, [...] in Ohnmacht [fallen] und [...] durch keine wie auch immer geschickt gehandhabte Menschentheorie mehr lebendig werden [können]. (F 15)

Daneben wird ebenfalls gleich zu Beginn auch das zentrale Motiv der Krankheit eingeführt und durch die Markpunkte Geburt und Tod „[d]as Leben als Prozeß“ eingerahmt, „den man verliert, was man auch tut, und wer man auch ist“ (F 220). Dementsprechend wird der Erzähler dem Wasenmeister auch folgende Einsicht kundtun:

Die Menschen gehen also eine Weile herum auf der Welt, die ihnen so vorkommt, als könnte man auf ihr herumgehen – wer sagt das? –, und dann fallen sie in ein solches Grab hinein. (F 103)

Die Aussage über „das Kinderherausziehen in die Welt“ (F 7) wird neben dem Topos von der Unsäglichkeit der Geburt<sup>4</sup> dazu sinnfällig, wenn man sie im Zusammenhang mit der Praxis des „Totenaugenausdrücken[s]“ (F 7) liest. Dadurch wäre hier bereits auf engstem Raum der Kreislauf von Sterben und Leben beschrieben, aber auch aufgezeigt, „[d]aß Zeugung und Tod als etwas zum Leben Gehöriges“<sup>5</sup> zu verstehen seien und der Tod „die dunkle Kehrseite des Lebens“<sup>6</sup> darstellt. Ferner werden durch die Begriffe „Lungenflügelzuklammern“ und „Fußabsägen“ (F 7), die nicht unwesentlichen Motive der Lungen- und Fußkrankheiten vorweggenommen, die ihrerseits im Laufe des Romans (von Atembeschwerden bis zur Tuberkulose<sup>7</sup>, von Fußschmerzen<sup>8</sup>, „aufge-

---

<sup>2</sup> Pascal 1997. S. 50/[44].

<sup>3</sup> Ebda. S. 51/[44].

<sup>4</sup> Das Kinderzeugen wird vom Maler als verantwortungslos, „[h]offnungslos“, als „großes Verbrechen“ und „Unglück“ (F 31), bezeichnet. Auch prangert er „[d]ie Empfängnissucht der Frauen“ (F 273) an.

<sup>5</sup> Schopenhauer 1986. S. 382/[§54].

<sup>6</sup> Otto Friedrich Bollnow: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart, Berlin Köln und Mainz<sup>3</sup>1968. S. 19.

<sup>7</sup> Der Konditor, der Wasenmeister und die Wirtin haben die „Tuberkulose“ (F 158). Sie „versetzt“ aber auch sämtlich Kinder Wengs „in eine milchige Melancholie“ (F 32), weiß der Maler zu berichten. Ebenso leiden alle Arbeiter in Weng an Lungenkrankheiten (Vgl. F 166). „Fast alle haben zerfressene

geschwollenen Raucherbeinen“ (F 109), einem „erfrorenem Bein“ (F 134) über ein mysteriöses „Geschwulst“ (F 123) beim Maler Strauch bis zur Beinamputation) wie im Werk des Autors insgesamt immer wieder in den unterschiedlichsten Abstufungen und Zusammenhängen aufgegriffen.

Mit einer Auflistung dessen, woraus eine Famulatur nicht nur bestehen sollte, ist ferner auch eine eigene philosophische Fragestellung des jungen Medizinstudenten verbunden<sup>9</sup>, die in ihrer sprachlichen Vermittlung einem Verfahren zugrunde liegt, welches für den Roman insgesamt symptomatisch scheint. Die Enumeration als wesentliches gestalterisches Mittel wird dabei von Thomas Bernhard oft für die sprachliche Darstellung von beschränkten und lächerlich zu kritisierenden Sachverhalten angewandt<sup>10</sup>. Wenn nun etwa der Erzähler die Hierarchie in der Hauptsache als ein „Schwanzdasein der Visite“ (F 7) ansieht, wird auch rein sprachlich der Begriff der Hierarchie und der „Stumpfsinn gelenkte[r] Berufsträger“ (F 85) anhand der Aufzählung, hier: durch das Bild des „ständig hinter dem Primarius und dem Assistenten und dem Assistenten des Assistenten Dahertrotteln[s]“ (F 7) visualisiert und so in zweifacher Weise, einmal durch das bezeichnende Verbum, dann mimetisch durch die Aneinanderreihung karikiert. Ihre Relevanz erhält die Aussage so auch vor dem Hintergrund einer nach bestimmten Regularien sich vollziehenden Berufslaufbahn. Die Enumeration kann daher im Allgemeinen, ohne jemals den Anspruch auf Vollständigkeit gewährleisten zu müssen, also vielmehr aus ihrer deiktischen Funktion heraus, die Fatalität und das Lächerliche einer gegebenen, in sich abgeschlossenen und sich fortsetzenden Realität, – sei sie nun der Ausdruck einer bestimmten Denk-, Handlungs- oder Lebensweise – allein durch das Durchdeklinieren ihrer Bestandteile zur Sprache bringen. Das Verfahren verträgt sich aber auch mit der philosophischen Frage nach dem „Eigentliche[n] des Menschen“<sup>11</sup> dadurch, da es für die „Doppelstrategie“<sup>12</sup> Bernhards das geeignete Stil- und Darstellungsmittel darzustellen scheint. Denn mit der Ankündigung, der Leser würde im Lauf des Romans auf „etwas Neues, Seltsames, Unglaubliches“ oder seinen Erfahrungs-

---

Lungenfügel“, heißt es an anderer Stelle und Strauch setzt dazu an, die verschiedenen Formen dieser Krankheit aufzuzählen (Vgl. F 158).

<sup>8</sup> Kopf- und Fußmotiv werden zusätzlich vermengt, wenn der Maler vom „geheime[n] Zusammenhang zwischen [s]einem Kopfschmerz und [seinen] Fußschmerzen“, vor allem zu „seinem linken Fuß“ (F 51) spricht.

<sup>9</sup> Vgl. Gernot Weiß: *Auslöschung der Philosophie. Philosophie bei Thomas Bernhard*. Würzburg 1993. S. 27.

<sup>10</sup> Vgl. zu den darstellerischen Möglichkeiten dieses Kunstmittels insbesondere Thabet 1994a. S. 298f.

<sup>11</sup> Lyotard 1989. S. 16.

<sup>12</sup> Bode 1992. S. 643.

werten „Widersprechendes“<sup>13</sup> treffen, kündigt sich zugleich eine Fragestellung an, die eben auch zu jenen gehört „die unbeantwortbar sind und es bleiben müssen, um sich philosophisch nennen zu dürfen“ und die mit den Worten Jean-François Lyotards „jeden Eroberungsversuch des Verstehens abweisen“<sup>14</sup>. Die Aufzählung arbeitet auf dieser Weise beiden Aspekten zu und vermengt zugleich das Partikulare einzelner Propositionen untrennbar mit dem großen Ganzen poetischer Aussage des Romans. Dazu kann durch ein solches Verfahren auch jenes konstitutive Moment erzählerischer Entfaltungsbewegung mit deren Suspension und Zerstreung verschränkt werden.

Dass jene vom Erzähler beschworenen „außerförschlichen Tatsachen und M6glichkeiten“ (F 7) „sich nicht rational festlegen“<sup>15</sup> lassen, wird im ersten Tagebucheintrag des Famulanten in der Dekomponierung des K6rpers als Einheit in seinen verschiedensten Baugruppen vorbereitet. Der Mensch mag, so lautet verkürzt die Aussage, aus verschiedenen K6rperteilen („Fuß“, „Beine“, „Arme“), Organen („Darm“, „Lunge“) bestehen, die durch den Eingriff des „Bauchfellaufschneiden[s]“ sichtbar gemacht werden, dennoch ergibt ihre Summe nicht das Individuum, erklärt weder dessen Bewusstsein noch dessen „Verhaltensweisen“ (F 12). Damit ist auch eines jener Phänomene bezeichnet, die „dort an[fangen], wo die Augen aufh6ren“ (F 74) und nach Strauch auch „nicht zum Anprufen“ (F 77) seien. „Das Seiende“, so formuliert es Heidegger seinerseits kann nicht „zum rechnerisch beherrschbaren und durchschaubaren Gegenstand“<sup>16</sup> degradiert werden. Der Traum des Famulanten, den er in seinem zehnten Tagebucheintrag festhält, fasst dieses Postulat nachhaltig im überzeichneten Bild operativer Zerlegung des K6rpers in seine Bestandteile zusammen und dient so als weitere Illustration dieses Grundgedankens.

Pl6tzlich sah ich in der Mitte des Raums einen Operationstisch, der zuerst leer war; pl6tzlich sah ich Strauch auf dem Operationstisch angeschnallt. Pl6tzlich hatte ich eine vor mir schwebende griffbereite Instrumentensammlung. Strauch lag unbeweglich angeschnallt auf dem Operationstisch, der sich dauernd halb rotierend bewegte. [...] Da fing ich an zu operieren; ich

<sup>13</sup> Heinrich F. Plett: Das Paradoxon als rhetorische Kategorie. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen 1992. S. 89-104, hier: S. 98.

<sup>14</sup> Lyotard 1989. S. 23.

<sup>15</sup> Hoffmeister 1955. S. 226. „Die Medizin erscheint als ein Geschäft, das im aussichtslosen Kampf gegen Tod und Krankheit von den Ärzten unter das Primat des Verstandes gestellt wurde, um so das Irrationale, Unerklärliche, das der Arbeit hinderlich sein könnte, zu rationalisieren“ (Michael Madel: Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Thomas Bernhards Roman *Frost*, Arno Schmidts Erzählung *Aus dem Leben eines Fauns* und Elias Canettis Roman *Die Blendung*. Frankfurt/Main, Bern, New York und Paris 1990. S. 25.).

<sup>16</sup> Martin Heidegger: Holzwege. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt/Main <sup>8</sup>2003. S. 64.

weiß nicht mehr, was für eine Operation es war, eine Reihe von Operationen führte ich gleichzeitig aus: eine Milz-Nieren-Lungen-Herz-Kopf-Operation; und das alles auf einem sich fortwährend bewegenden, und zwar unregelmäßig sich bewegenden Operationstisch. Plötzlich sah ich, daß ich den Körper, in dem ich, wie ich glaubte, ganz präzise Operationen vorgenommen hatte, vollkommen zerschnitten hatte. Der Körper war überhaupt nicht mehr als Körper erkennbar. Es war wie ein Fleisch, das ich folgerichtig, tadellos, aber vollkommen verrückt zerschnitten hatte und jetzt wieder tadellos, aber wahnsinnig geworden zusammennähte. (F 107f.)

Der Auftrag, nichtsdestoweniger einen medizinischen Bericht (!) über den Maler anzufertigen, zu diagnostizieren an welcher Krankheit er wirklich leide, zielt mit der Aufforderung des Assistenten, dessen „Tagesablauf[f]“, „seine Ansichten, Absichten, Äußerungen, Urteile“, „seinen Gang“, „seine Art, zu gestikulieren, aufzubrausen, »Menschen abzuwehren«“, gar „die Handhabung seines Stocks“ (F 12), kurz: seinen Habitus, seinen Gestus und sein Parlando zu protokollieren, auf das ab, was sich empirisch beschreiben lässt und muss so zwangsläufig mit dem ureigenen Anspruch „(e)twas Unerforschliches zu erforschen“ (F 7), d. h. herauszufinden, wer nun der „unzugängliche und undurchschaubare Mensch“<sup>17</sup> Strauch sei, was sein Wesen ausmacht, an seine Grenzen stoßen<sup>18</sup>.

„Jeder Mensch is [sic!] ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht“<sup>19</sup>, lässt Büchner Woyzeck verlautbaren. Auf Ähnliches zielte aber schon bei Pascal die Frage ab:

Welches Trugbild ist denn der Mensch? Welches noch nie dagewesene Etwas, welches Monster, welches Chaos, welcher Hort von Widersprüchen, welches Wunderding? Ein Richter über alle Dinge, ein schwacher Erdenwurm, ein Hüter der Wahrheit, eine Kloake der Ungewißheit und des Irrtums, Ruhm und Abschaum des Weltalls.<sup>20</sup>

Dieser gängige Topos von der Ambiguität und vom Unzugänglichem des Menschen wird in *Frost* seitenweise rekapituliert, in dem es explizit als solches herausgestrichen und versinnbildlicht wird. Ohne sprachlich manifest zu werden, bildet es so unausgesprochen die Fallhöhe der Recherchetätigkeit. Das wesenhafte wie immaterielle und so nicht einsehbare Substrat am Kopfmenschen Strauch scheint dabei vor allem sein Denken zu sein. Ob mit dem Begriff des „Außerfleischliche[n]“ (F 7) an dieser Stelle *expressis verbis* der Begriff des Geistes bezeichnet ist, jene in der deutschen Philosophie- und Geistesgeschichte vieldeutig gebrauchte Umschreibung für das Immaterielle

---

<sup>17</sup> Barthes 2005. S. 58.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch Madel 1990. S. 9.

<sup>19</sup> Georg Büchner. Woyzeck. In: Ders.: Werke und Briefe. München 1965. S.113-132, hier: S. 123. Vgl. hierzu auch Zuckmayer 1970. S. 81.

<sup>20</sup> Pascal 1997. S. 89/[131].

und Wesenhafte am Menschen, bleibt in bezeichnender Weise unausgesprochen. Dennoch klingt in der Frage nach dem, was das „Außerfleshliche“ nun sei, in welche Beziehung es zum Organischen steht, mit unter Schopenhauers Einsicht vom „Gehirn als ein[em] Parasit“ an, „der vom Organismus genährt wird, ohne direkt zu dessen innerer Ökonomie beizutragen, da [er] oben in seiner festen, wohlverwahrten Behausung ein selbständiges, unabhängiges Leben führt [...]“<sup>21</sup>. Was ist denn der Mensch abseits der Summe seiner Organe, seiner Zellen? „Und was ist denn der Organismus? Was ist denn der Gegensatz? Geist und Körper? Geist weniger Körper? Körper ohne Seele? Was denn? Unter der Oberfläche? Über der Oberfläche? Und an der Unterfläche?“ (F 152), wird sich im Laufe des Romans der Famulant erneut fragen. Bezeichnend ist dabei auch, wie der Erzähler sich im ersten Tagebucheintrag dezidiert vom Begriff der „Seele“ (F 7) distanziert, die Schopenhauer seinerseits als „transzendente, als solche aber eine unerwiesene und unberechtigte Hypostase“<sup>22</sup> verworfen hat. Analog stellt auch der Erzähler fest, dass er „nicht weiß, ob es sie gibt“ (F 7). Unmittelbar im darauffolgenden Nebensatz scheint er allerdings das Sanktionierte wieder als spekulative Annahme restituieren zu wollen, in dem er plötzlich erklärt, dass er dennoch „erwarte, daß es sie gibt“ (F 7). Strauch bezeichnet seinerseits die „Seele“ als „Durchwanderin aller Gesetze“, falls „man einmal an sie glaubt“ (F 16). Die „Seele“, erklärt er seinem Begleiter weiter, „schreitet aus, aber der Verstand, aus Mißtrauen, Furcht und Argwohn zusammengesetzt bleibt zurück“ (F 16). Später stellt er fest, dass man „bestimmte Schmerzen der Seele [...] in bestimmten Körperteilen haben könne“, während der Ich-Erzähler in Klammern anmerkt, dass der Maler auch „hin und wieder Seele! [sage]“ (F 51).

Zweifellos dient Bernhard eine solche Reflexion dazu, eine philosophische Fragestellung aufzuwerfen, die im Laufe der Jahrhunderte die unterschiedlichsten Erklärungsmodelle hervorgebracht hat, eine Frage, die freilich zu jenen *letzte[n] Fragen* der Existenz gehört, die bis zum heutigen Tage nicht nur die Philosophie beschäftigt. Wie Nagel richtig konstatiert, scheint sie immer dann an Gewicht zu erlangen, wenn sie dazu

<sup>21</sup> Schopenhauer <sup>2</sup>1989b. S. 91/[§52].

<sup>22</sup> Ebda. S. 28/[§21.]. „Was ist das – Seele? Könnte der bloße Verstand eine Antwort geben, so wäre die Wissenschaft bereits überflüssig“ heißt es auch bei Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*. München 1950. S. 381.). Zugleich weist er jeglichen Versuch „[e]in ‚exaktes Wissen‘ von der ewig geheimnisvollen Seele erhalten zu wollen“ als „sinnlos“ aus (Ebda. S. 383.). Vgl. hierzu auch Thomas Nagel: *Letzte Fragen*. Hrsg. Michael Gebauer. Bodenheim bei Mainz 1996a. S. 252.

dient, *ex negativo* auf das hinzuweisen, was sich beim Menschen eben nicht rationalisieren lässt.

Alltägliche psychische Zustände wie Gedanken, Gefühle, Emotionen, Empfindungen oder Wünsche sind weder identisch mit physikalischen Eigenschaften des Organismus – sei es mit solchen, die im Verhalten manifest sind, sei es mit physiologischen oder sonstwie materiellen Eigenschaften – noch aus physikalischen Eigenschaften allein herleitbar.<sup>23</sup>

Es ist, trotz der vieler Schnittstellen zu bestimmten Sentenzen Schopenhauers, daher fraglich, ob der Begriff des „Außerfleischliche[n]“ sich unilateral auf „Schopenhauers idealistische[s] Wille-Materie-Konzept“ zurückführen lässt. Wenn etwa Markus Scheffler bemerkt, dass bestimmte Aussagen Schopenhauers „zur Verblüffung des Lesers bis in die Formulierungen dem Strauchschen Seinsverständnis“<sup>24</sup> entsprechen würden, so unterschlägt er hierbei gänzlich die oben angeführten Reflexionen des Famulanten. In dieser Hinsicht scheint der Einspruch gerechtfertigt, dass eine derartige Übereinstimmung, ungeachtet aller Verweise auf die Philosophie und die Person Schopenhauers, die sich im Werk Bernhards allenthalben finden lassen, eine derartige direkte Übernahme seines Willenskonzepts dem „spezifische[n] literarische[n] Produktionsprozeß“<sup>25</sup> des Autors allgemein, aber auch insbesondere dem offenen Charakter solcher Fragen entgegensteht.

Will man indes die Reflexionen des Famulus nicht nur *thematisch* als Exposition einer den Roman oder gar das Gesamtwerk des Autors ausmachende Geist-Körper-Debatte verstehen, sondern als „Prämissen einer nie zustande kommenden Synthese“<sup>26</sup> und daher vorerst allein in ihrer sprachlichen Beschaffenheit annehmen, so wären zwei wesentliche Momente zu benennen, die dem ersten Tagebucheintrag seine Gestalt verleihen: erstens die Herabwertung des sichtbar Rationalen und zweitens die Behauptung eines nicht wirklich fassbaren ‚Darüberhinaus‘. Mit der Feststellung des Famulus, „daß das Außerfleischliche“ womöglich „das“ sei, „woraus alles existier[e], und nicht umgekehrt und nicht nur eines aus dem andern“ (F 7) setzt er so im zweiten Teil seines ersten Tagebucheintrags vermeintlich an, die Essenz menschlicher Individualität zu umschreiben, die es mit seinen Worten als potenzielle „jahrtausendalte Wahrheit“ (F 7) zu erforschen gilt. Dabei erscheint eine Erhellung der realen Bedeutungsimplicationen

---

<sup>23</sup> Ebda. S. 251f.

<sup>24</sup> Markus Scheffler: *Kunsthäß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa*. Heidelberg 2008. S. 255.

<sup>25</sup> Huber 1992. S. 23.

<sup>26</sup> Sahbi Thabet: *Mittagstischphilosophie – Zur Darstellung des Raumes in Thomas Bernhards Die Billigesser*. In: *Etudes Germaniques* 4. 2000b. S. 781-801, hier: S. 791.

dieses Begriffs durch bestimmte Annahmen, welche den Standpunkt plausibel machen könnten, keineswegs notwendig, haben wir es doch an dieser Stelle lediglich mit einem inneren Zwiegespräch eines jungen und noch unerfahrenen Studenten zu tun und schließlich gibt sich auch der gesamte Gedankengang durch die Gestalt fragender Neugierde als provisorisch zu erkennen. Da hier augenscheinlich der Gestus bei weitem den Inhalt übertrifft, kann somit das „Außerfleischliche“ als Begriff auch „gar nicht seinen Sinn *bedeute[n]*“<sup>27</sup>. Bernhards Ziel ist es daher auch nicht wie bei Kierkegaard mit einem theologischen oder wie bei Novalis „in den Variationen des Ausdrucks“<sup>28</sup> „das Undarstellbare“<sup>29</sup> mit einem positiv-utopischen Sinn zu belegen und damit „das Heil letzten Endes in einer lehrhaft angestrebten Annäherung des Geistes an die Natur und in ihrer Anbetung, als Ursprung alles Geistigen“<sup>30</sup> finden zu wollen. Die „wirkliche und letzte Bedeutung“ des Begriffs in *Frost* „besteht darin“ auf etwas zu verweisen, was über „die Sprache“ und ihre Vermittlungsfunktion „hinausgeht“<sup>31</sup>, aber auch das „*Dasein selbst*“ zur „großen Sphinx“<sup>32</sup> erklärend, die Grenzen des Rationalisierbaren aufzuzeigen, ohne jedoch sich Schopenhauers Willensphilosophie zu eigen zu machen.

Daher wäre auch bezogen auf den mystischen Begriff des „Außerfleischliche[n]“ Barthes zuzustimmen, wenn er im Zusammenhang mit seinem Begriff vom *Mythos des Alltags* für eine Lesart plädiert, die aus der Unterstreichung des „Offensein[s] des Begriffs“ sich hervortut, da letztendlich seine „Einheitlichkeit und Kohärenz mit [seiner] Funktion zusammenhängen“<sup>33</sup> würde. Dieser Gesichtspunkt könnte uns freilich vor dem Fehler bewahren, die poetische Funktion dieser Fragestellung für den Roman zu verkennen. Ganz im Gegenteil gilt es daher festzustellen, dass Bernhard auch „gewiss[e] Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat“<sup>34</sup>, um einen Betrachtungsrahmen zu eröffnen, mit dem der zentrale Aspekt des Begriffs, nämlich seine „Armut“<sup>35</sup> operativ einen positiven Wert erlangt.

Der echte Anfang ist als Sprung immer ein Vorsprung, in dem alles Kommende schon übersprungen ist, wenngleich als ein Verhülltes. Der Anfang enthält schon verborgen das Ende. Der

<sup>27</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main 1964. S. 94.

<sup>28</sup> Novalis: *Glauben und Liebe oder der König und die Königin*. In: Ders.: *Aphorismen*. Hrsg. von Michael Bruckner. Frankfurt/Main und Leipzig 1992b. S. 45-65, hier: S. 45/[3].

<sup>29</sup> Novalis: *Aphorismen und Fragmente 1798-1800*. In: Ders.: *Aphorismen*. Hrsg. von Michael Bruckner. Frankfurt/Main und Leipzig 1992a. S. 107-140, hier: S. 132/[85].

<sup>30</sup> Thabet 1994b. S. 117. Vgl. auch Eco 1977. S. 37.

<sup>31</sup> Barthes 1964. S. 94.

<sup>32</sup> Schopenhauer <sup>2</sup>1989b. S. 699/[§333].

<sup>33</sup> Barthes 1964. S. 99.

<sup>34</sup> Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/Main 2003. S. 111/[6.53].

<sup>35</sup> Barthes 1964. S. 97.

echte Anfang hat freilich nie das Anfängerhafte des Primitiven. [...] Der Anfang dagegen enthält immer die unerschlossene Fülle des Ungeheuren und d. h. des Streites mit dem Geheuren. Kunst als Dichtung ist Stiftung in dem dritten Sinne der Anstiftung des Streites der Wahrheit, ist Stiftung als Anfang.<sup>36</sup>

Auch in dieser Hinsicht stellt die Idee von der Existenz eines „Außerfleschliche[n]“ respektive des Forschungsauftrags aus narrativer Sicht ein „Ereignis“ dar, frei nach der Definition Lotmans, dass ein solches „in einem Text“ grundsätzlich durch „die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus“<sup>37</sup> an Gestalt gewinnt. Dabei scheint es mehr als bezeichnend, dass komplementär auf der Mikroebene dieses ersten Tagebucheintrags allein durch das sechsfach wiederholte „nicht nur“ (F 7), der Akzent auf eine inhaltliche Komplementierung der Aussage gerichtet wird. Parallel wird dazu im Kontext eines von Außen an den Famulanten herangetragenen Auftrags der Lesevorgang bewusst in Richtung einer potenziell daran anknüpfenden und das Rätsel scheinbar auflösenden Prozess gelenkt.

## 2. Die Zugfahrt nach Weng

Als der Famulant später auf die Frage, ob seine „Reise“ nach Weng nicht „ganz ohne Zwischenfälle“ (F 22) verlaufen sei, dem Maler antwortet, dass er sich „an keinen Zwischenfall während der Fahrt erinnern [konnte]“ (F 22) wird auf diese Weise auch posthum ein wesentliches Charakteristikum der zwischen dem ersten Tagebucheintrag und der Ankunft in Weng geschalteten Zugfahrtpassage artikuliert. Wäre man in dieser Hinsicht bestrebt, all das was die äußeren Handlungsmomente dieses Passus kennzeichnet, zusammenzufassen, müsste man feststellen, dass wir es hier lediglich mit einem Ich-Erzähler zu tun haben, der in den Zug einsteigt, die Zuginsassen beobachtet, daraufhin einschläft, nach einer unbestimmten Zeit wieder aufwacht, um weiter seiner Beobachtungstätigkeit nachzugehen, bis der Zug am Ende seinen Zielort erreicht.

Aufgrund der Tageszeit und des Umstandes, dass die Fahrt „[d]urch Felswände“ (F 8) führt, sind es dementsprechend die Lichtverhältnisse, die in den Blickpunkt der Lektüre geraten. „Links und rechts war es schwarz“ (F 8), konstatiert der Famulant, der sich nun im hermetischen Raum des Zugabteils aufhält. Kurz vor seiner Ankunft in

---

<sup>36</sup> Heidegger <sup>8</sup>2003. S. 64.

<sup>37</sup> Lotman 1973. S. 350.

Weng wird es „[i]mmer düsterer“ (F 9), heißt es am Ende dieses Textabschnitts. Auf diese Weise erscheint der gesamte Abschnitt durch eine derartige motivische Hervorhebung seines Anfangs und Endes, aber auch stilistisch durch den Absatz vom Übrigen abgegrenzt. Der Passus ist in diesem Sinne vor allem durch seine atmosphärisch dichte Gestaltung und vielfache Ausgestaltung des Übergangs gekennzeichnet. Die klar gestaltete räumliche Abgrenzung des Innenraums trägt zusätzlich dazu bei, eine in sich abgeschlossene Szene zu schaffen, in der die Vorstellung vom Übergang als Raum-Bild zur Geltung gelangt. Doch nicht nur das: „Die Farbmotivik – Schwarz ist neben Rot und Weiß die zentrale Farbe des Textes“ und tritt so mit den Worten Petraschs „mit dem Bild der zunehmenden Verdüsterung bei Eintritt ins Tal“<sup>38</sup> zum ersten Mal in Erscheinung.

Losgelöst vom ersten Tagebucheintrag, könnte daher behauptet werden, dass der Eintritt des Famulanten in das Zugabteil den eigentlichen Anfang des Romans bildet. Denn im Gegensatz zu dessen Vorüberlegungen und grundsätzlichen Reflexionen über sein Dasein als Famulant und das Postulat von der Existenz eines Außerfleshlichen beliefert uns dieser Abschnitt mit partikularen Wahrnehmungen, die sich räumlich und zeitlich konkret verorten lassen. Der erste Tagebucheintrag würde in dieser Hinsicht den Status eines Präludiums einnehmen, oder es könnte gar von der Annahme ausgegangen werden, dass auch eingedenk des auf den Anfang zurückgesetzten Lektüreansatzes *Frost* gleich über zwei Anfänge verfügen würde. Die Zugfahrt wurde in diesem Sinne als ein von der fiktiven Reiseeliteratur her bekannter Topos des Aufbruchs rezipiert, aber auch als kurzweiliges Intermezzo, an dessen Ende die Begegnung mit dem Fremden, Neuen und Geheimnisvollen, aber auch das „Aufgeben einer Ausgangsposition“ und „die Erschließung neuer Horizonte“<sup>39</sup> als zentrales Ereignis im Roman steht. Dies hat freilich die Auffassung forciert, dass der Famulant sich während seiner Zugfahrt auch von der Wirklichkeitssphäre der schwarzacher Umgebung fort allmählich zu der Strauchs hin bewegen würde. Nichtsdestotrotz soll der Blick weiterhin auf das gerichtet werden, was während der Fahrt inhaltlich und formal, d. h. als poetische Aussage offen zu Tage tritt.

---

<sup>38</sup> Ingrid Petrasch: Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung. Frankfurt/Main, Bern und New York 1987. S. 52.

<sup>39</sup> Sahbi Thabet: Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman. Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch. Marburg 2002. S. 22.

Geht man so auf das konkret Dargebotene ein, wäre zunächst einmal festzustellen, dass hier das Wahrgenommene aus der Logik eines partikulär-phänomenologischen Sichtfeldes und der Wahrnehmungsbewegung eines seine Umgebung betrachtendes Auges vermittelt wird. Aus dieser erzählstrategischen Entscheidung resultiert auch das Faktum, dass der Famulant eben nur fragmentarisch die Außenwelt erfassen kann, zumal sein Blickfeld durch die Lichtverhältnisse eine wesentliche Einschränkung erfährt. Seine Augen müssen sich erst an die Finsternis gewöhnen, um Konturen, dann schließlich mehr von den Zuginsassen sehen zu können. Es ist daher nachvollziehbar, dass die Wahrnehmungen der Außenwelt zunächst durch andere Sinnesorgane (konkret: durch den Hörsinn) geleistet werden muss. Das Übergangsbild wird daher auch durch den Wahrnehmungsradius der Ich-Figur atmosphärisch untermalt. Zugleich scheint Bernhard hier auch sein beliebtes Motiv der „Finsternis“ als „Kunstmittel“ einzusetzen, um sprachpoetisch „langsam [...] aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter“ aufleuchten zu lassen, „die langsam zu *Vorgängen äußerer und innerer Natur*“ (It 151) zusammenzutreten. Während uns die Illusion eines allmählich sich fügenden Bildes vom Zuginnenraum und den Fahrgästen suggeriert wird, zeugen die raumpoetische Inszenierung der Zugfahrt, aber auch die räumlichen Verhältnisse des Zugabteils davon, dass auch in diesem Abschnitt die für den Roman als Ganzes signifikante Situation der hermetischen Abgeschlossenheit partikulär zur Darstellung gelangt.

Neben den Geräuschen der Zuginsassen und bevor uns mehr über sie mitgeteilt wird, spricht der Famulant von einem behaglichen Gefühl der Wärme, welches er empfindet und das von der Anzahl der Menschen herrührt, die auf engstem Raum nebeneinander sitzen. Dass das Wärme-Motiv hier auch als Hinweis auf die innere Befindlichkeit des Ich-Erzählers gelesen werden kann, zeigt sich darin, dass dieser unmittelbar darauf auch eine gewisse „Sympathie“ (F 8) für seine Umgebung äußert. Augenfällig bedient sich Bernhard ganz in der poetischen Konvention einer in den Raum transponierten Disposition des Licht- und Finsternis- bzw. Kälte- und Wärme-Motivs, um die Innenwelt seines an sich verschlossenen Ich-Erzählers wenigstens punktuell zu veräußerlichen. Ohne jedoch in die Introspektive einer nur auf die Beobachtung seiner Umgebung fokussierten Figur zu münden und stets seiner konsequent verfolgten Andeutungspoetik verhaftet, wird mit geringstem sprachlichem Aufwand subversiv schon an dieser Stelle die Grundhaltung eines unbeteiligter Beobachters unterhöhlt.

Nach dem der Famulant anfänglich nur die „Stimmen von Arbeitern und Arbeiterinnen“ (F 8) wahrnehmen konnte, erfahren wir im Zuge scheinbarer Konkretisierung, dass die Gruppe gerade aus der „Nachtschicht“ (F 8) kam, ferner dass es sich hierbei, um „Frauen und Männer, jung und alt“ (F 8), konkret: „um eine Schneeschauflergruppe handelt, die in Sulzau zugestiegen war“ (F 8). Mittels einer Ich-Perspektive, die uns nur mit den unmittelbaren Erscheinungen in ihrem Blickfeld versorgt, entsteht aus dieser Reduktion heraus anhand der variierten Wiederaufnahmen und eines artifiziell sich erweiternden lexikalischen Feldes der Bezeichnungen, dazu durch die Aufzählung von Kleidungsstücken („Kappen“, „Kopftüch[e]“, „Lodenfetzen“), Körperteilen („Kopf“, „Füß[e]“, „Beine“) und Geschlechtsmerkmalen („Hoden“, „Brüste“), aus sprachlicher Sicht eine Dynamik, die an die Stelle fehlender Handlungsmomente tritt.

Dass Thomas Bernhard keineswegs die Intention verfolgt, ein näheres Bild der Zuginsassen zu zeichnen und es somit deskriptiv allmählich zu komplementieren, deutet sich aber schon dadurch an, dass der Famulant, sich weit davon entfernt zeigt, die „Schneeschauflergruppe“ (F 8) als eine Ansammlung von Individuen wahrzunehmen. Lapidar registriert er nur, dass sie „vom Kopf bis über die Brüste und über die Hoden bis zu den Füßen“ allesamt „gleichgestimmt“ und „übernächtigt“ (F 8) sind. Zwar unterscheiden sich die „Männer“ und „Frauen“ durch Geschlecht und Alter voneinander und dadurch, dass die Männer „grau[e] Kappen“ die Frauen „rot[e] Kopftücher“ (F 8) tragen, dennoch kommen trotz dieser sie voneinander differenzierenden Merkmale und Farbe, die einen visuellen Kontrast bilden und die kontrapunktische Qualität des Bildes befördern, solchen Attributen nur eine formale und keine thematische Relevanz zu. Es verwundert daher kaum, dass die Reihe von divergenten Merkmalen, alles das was ihre Heterogenität ausmacht, wieder ins Homogene überführt werden. Trotz der durch die Kleidung sich einstellenden Differenz, steht am Ende die Feststellung, dass sie allesamt „Lodenfetzen“ (F 8) tragen würden. Ihre grobe und geschlechtsunspezifische Wesensart zeigt sich ferner in ihren rohen Essgewohnheiten. Als Beleg hierfür dient die Art und Weise wie sie allesamt „[g]roße, dicke Brotbrocken [hinunter]würgten“ (F 9) und „Fleischstücke und Wurst [...] auf dem Schoß“ (F 9) aßen und ihr „eiskaltes Bier [tranken]“ (F 9). Um so bemerkenswerter ist es daher, dass, während der Blick anscheinend von oben, vom „Kopf“, nach unten zu den „Füßen“ schweift, ungeachtet des spezifischen Geschlechts und die Körperbeschaffenheit des Einzelnen die Zuginsassen als austauschbare graue Masse wahrgenommen werden. Im Zentrum steht

damit vielmehr die gesonderte Hervorhebung ihrer primären und sekundären Geschlechtsmerkmale, die freilich – gleichwohl ohne weitere Invektiven auskommend – bereits auf das ‚Geschlechtliche‘ dieser Menschen verweist.

So kündigt sich bereits an dieser Stelle ein Thema an, das bei der ersten Begegnung des Famulanten mit der Wirtin erneut – noch bevor der Famulant in die Sogwirkung des Malers und seiner Gedankenwelt gerät – zur Sprache kommen wird, ein Thema, das gleichwohl zentral für die Rede des Malers ist, etwa wenn dieser von den „Exzessen“ eines derartigen Menschentyps spricht oder gar vermeint, er könne geradezu „ihre Geschlechtigkeit [riechen]“ (F 18). Für ihn stellt der Trieb einen „Urzustand“ dar, den er auf „alle Menschen“ bezieht, die nur „ein Geschlechtsleben, kein Leben“ (F 19) führen würden. In dieser Hinsicht kann der Famulant schon während der Zugfahrt nach Weng Menschen beobachten, die durch „[d]ie Eintönigkeit ihrer Arbeit und ihres Privatlebens, das monotone Eingebundensein in einen vorgeplanten Rhythmus [...] als eine amorphe Masse erscheinen“<sup>40</sup> und so zu „Essenempfänger“ (F 304) degenerieren. Was er sieht, ist eine Anzahl „übernächtigte[r]“ (F 8) Menschen, deren Leben nur noch aus Arbeit, Essen und Schlaf besteht und die „offenbar zu schwach“ sind, „um über sich selbst zu lachen, die sie sich zum Lachen vorkamen“ (F 9), zu müde, um „ihre Hosentüren zuzumachen, ihre Mundwinkel abzuwischen“ (F 9). Dementsprechend macht Strauch ihn später auf „über tausend Arbeiter“ aufmerksam, die auf dem Kraftwerksgelände, „da unten herum[kriechen]“ (F 82) und der Erzähler scheint vor seiner Begegnung mit dem Maler bereits zu ahnen,

daß auf die Dauer Menschen verrückt werden, die ununterbrochen Wahrnehmungen machen, wie ich sie bis jetzt auf dem Weg nach Weng herauf und in Weng gemacht habe, wenn sie sich nicht durch Arbeit oder Vergnügen oder andere dementsprechende Tätigkeiten ablenken, wie Huren oder Beten oder Saufen oder all diese Tätigkeiten gleichzeitig. (F 11)

Während das, was an ihren Essgewohnheiten, aber auch an ihrer geistigen wie physischen Ermüdung an eine naturalistische Darstellung einer depravierten Unterschicht erinnert, in der Darbietung an Kontur verliert, gelingt Bernhard in der Weise, wie er jene „Arbeite[r] und Arbeiterinnen“ (F 8) als gesichtslose Masse erscheinen lässt, das Thema um so prägnanter darzustellen. Es zeigt sich somit, dass es genügt „anhand weniger bezeichnender Schlüsselwörter [...] nicht nur eine Stimmung zu illustrieren“,

---

<sup>40</sup> Madel 1990. S. 21.

sondern auch „die *geistige Haltung*“ dieser Menschen „zu einem typisch beschränkten tödlichen Denk-Raum (Land/Österreich/Welt) zusammenzuflechten“<sup>41</sup>.

## 2.1. Zäsur und Erweiterung des thematisch-motivischen Grundrepertoires

Die Protokollfunktion des Ich-Erzählers erfährt abrupt eine Unterbrechung, als er kurzerhand einschläft. Eine unbestimmte Zeit später wacht er wieder auf, so dass seine Wahrnehmungstätigkeit von neuem ansetzen kann. Solche Zäsuren bieten freilich die Möglichkeit, um wie im Medium Film durch eine „Serie von Einstellungen“ Bilder aufeinanderfolgen zu lassen, die „die gleiche obsessive visuelle Grundidee“<sup>42</sup> verfolgen. So nimmt während der Zugfahrt diese formal betrachtet durch den Schlafmangel hinlänglich motivierte Randbemerkung die Funktion ein, auch innerhalb eines in sich abgeschlossenen Abschnitts, „die Abruptheit der Schnitte“<sup>43</sup> zu bemängeln.

Die Zäsur bietet jedoch nicht nur einen Anlass, um zu wiederholen, sondern auch das thematische und motivische Repertoire, um eine neue Erscheinung zu erweitern, die wiederum einer Epiphanie gleichkommt. Der Famulant gewärtigt plötzlich eine „Blutspur, die auf dem nassen Wagenboden ziemlich unregelmäßig verlief“ (F 8) und die plötzlich seine ganze Aufmerksamkeit für sich beansprucht. Die „Blutspur“ als „Variante einer Reihe von Spur-Motiven [...], die ebenfalls den gesamten Textverlauf durchziehen“<sup>44</sup>, geht hier „von einem zerquetschten Vogel au[s], den das plötzlich emporgesauste Fenster in der Mitte abgedrückt hatte“ (F 8). Durch den Als-Ob-Vergleich wird dazu die Wahrnehmungen ins Reich der Imagination überführt. Aus der „Blutspur“ entsteht auf dieser Weise eine poetische Landschaft, die sich vor dem inneren Auge des Famlanten entfaltet.

Als ich aufwachte, sah ich wieder die Blutspur, die auf dem nassen Waggonboden ziemlich unregelmäßig verlief, wie ein von Gebirgsmassiven immer wieder abgedrängter Strom auf einer Landkarte, und zwischen Fenster und Fensterrahmen unter der Notbremse endete. (F 8)

---

<sup>41</sup> Sahbi Thabet: „Meine Grundstücke sind meine Themen“. Zur Darstellung des Raumes in Thomas Bernhards ›Attaché an der französischen Botschaft‹. In: Sprachkunst 31.1. 2000a. S. 17-36. hier S. 29.

<sup>42</sup> Eric Rohmer: Film, eine Kunst der Raumorganisation. In: Ders.: Der Geschmack des Schönen. Hrsg. von Marcus Seibert. Frankfurt/Main 2000. S. 45-60, hier: S. 54.

<sup>43</sup> Sabine Hillebrand: Strategien der Verwirrung. Zur Erzählung von E.T.A. Hoffmann, Thomas Bernhard und Giorgio Manganelli. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1999. S. 94.

<sup>44</sup> Petrasch 1987. S. 51.

Dadurch wird in *Frost* zum ersten Mal die Grenze des Sichtbaren überschritten. Auch liefert die „Blutspur“ bereits einen Hinweis auf die baldige Ankunft ins Ländliche Weng und motivisch auf den sich durch das Blut des geschlachteten Viehs rot färbenden Fluss und anderen in regelmäßigen Abständen aufscheinenden Epiphanien. Das effektbeladene Bild eines zerfetzten Vogelkörpers hebt sich aber auch von den vorher vermittelten Wahrnehmungen ab und reiht sich in die nun im Anschluss angedeutete makaber anmutende „Geschichte von einem im Schneetreiben erstickten Streckenwärter“ (F 8) ein. Denn auch in diesem Zusammenhang steht ein abrupter wie grausamer Tod im Vordergrund. Das als „Geschichte“ etikettierte jähe Verenden des Bahnangestellten kann jedoch aus dem, was inhaltlich als Substrat dargeboten wird, nicht als solche rezipiert werden. Lediglich das Erstickten des „Streckenwärter[s]“ gelangt (angesichts der ihn kennzeichnenden Inkompetenz) als witzige Pointe zum Ausdruck.

In Wirklichkeit steht aber hier weder das tragisch jähe Ende, noch die eigentliche „Geschichte“ im Zentrum des Erzählens, vielmehr scheint Bernhard das weite Begriffsfeld „Natur“ vor Augen zu haben im Sinne einer „unendliche[n] Kompliziertheit der fürchterlichen Natur“ (F 201), wenn er die im Wörterbuch eingeschriebenen Bedeutungsgelände, ohne sie weiter von einander abzugrenzen, in allen nur erdenklichen Varianten auf engstem Raum durchdekliniert.

»Die Natur ist grausam«, sagte er, »am grausamsten aber ist sie gegen ihre schönsten, erstaunlichsten von ihr selbst erwählten Talente. Sie zerstampft sie, ohne mit der Wimper zu zucken« (F 17),

erklärt der Maler, aber bei dieser Aussage belässt es der Roman nicht. Die Natur wird schon in diesem zugegeben nicht weiter auffallenden Abschnitt als eine den Menschen äußerliche „Welt“ und der ihr „innewohnende[n]“<sup>45</sup> Kräfte, aber auch als eine Anzahl von menschlichen Grundzügen, wie „Körperbeschaffenheit; Wesensart, Veranlagung, Charakter, Temperament“<sup>46</sup> oder als zweite Natur des Menschen, auch im Sinne einer den Menschen bestimmenden Macht der Gewohnheit<sup>47</sup> definiert. Geht man ferner auch vom Bedeutungsspektrum des lateinischen Etymons „*natura*“ aus, erhält man zusätzlich die Bedeutungsimplicationen „Kraft, Trieb; Natur, Naturkraft; Welt, Weltordnung; Schöpfung“<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Hrsg. von Renate Wahrig-Burfeind. München <sup>7</sup>2002. S. 911.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu auch Pascal 1997. S. 231/[419].

<sup>48</sup> Wahrig <sup>7</sup>2002. S. 911.

Das Bild der Zuginsassen zielt in dieser Hinsicht einmal auf ihren grundsätzlichen Charakter ab, zum anderen auf den Umstand, dass sie aufgrund äußerer Faktoren, etwa der sie bedingenden Arbeits- und Lebensbedingungen, d. h. durch „*Gewohnheit*“ und „*Weltordnung*“<sup>49</sup> determiniert sind. Dadurch, dass der Famulant das Abteil mit einem „Kuhbauch“ (F 8) vergleicht, hebt er eigens das Organisch-Fleischliche, ja das „Tierische“ dieser vor sich hinvegetierenden Menschen hervor. Die Enumeration ihrer verschiedenen Körperteile, also ihre „Körperbeschaffenheit“ und ihre Geschlechtsmerkmale belegen, dass im Roman durch eine Vielzahl von Aussagen und Beobachtungen ungebunden an den jeweiligen Kontext ein allgemeiner Verweisungszusammenhang entsteht. Der „zerquetscht[e] Vogel“ (F 8) und der „im Schneetreiben erstickt[e] Streckenwärter“ (F 8) stellen so eine Aneinanderreihung von Phänomenen einer zerstörten, aber auch zerstörerisch und selbst wiederum von der Zerstörung bedrohten Natur dar.

## 2.2. Die opake Innenwelt des Famulanten

Man darf nicht nachdenken! Ich drückte mich mit dem Rücken an die Waggonwand. [...] War es mein Äußeres, mein Inneres, das sich dort ausdrückte, wohin man sehen kann, die Ausstrahlung meiner Gedanken, meines Auftrags, der sich in mir energisch vorbereitete – zu mir setzte sich niemand, obwohl jeder Platz mit der Zeit kostbar wurde. (F 8f.)

Dieser unvermittelt sich einstellende Gedanke des Famulanten samt der Bemerkung, dass wohl „[s]ein Äußeres, [s]ein Inneres [...] sich dort ausdrück[en]“ würde, verdeutlicht, dass, während wir seinen im Tagebuch festgehaltenen Beobachtungen und Eindrücken des Ich-Erzählers folgen, ihm auch Hinweise geliefert werden, dass im Hintergrund eine Reflexionstätigkeit stattfindet, über die wir aber nichts weiteres erfahren. Dadurch zeigt sich auch an diesem Detail, dass wir es letztlich mit einer „Literatur“ zu tun haben, „die sich weigert, das Innere des Menschen auszudrücken oder die Welt abzubilden“<sup>50</sup>. Ein solcher Gedanke stellt gleichwohl ein Geheimnis dar, welches bezogen auf das bislang Dargebotene eine Vielzahl von Fragen unbeantwortet lässt. Ziele dieser Gedanke beispielsweise auf etwas Konkretes ab, etwa auf den Auftrag, der ihm vom Assistenten, wie es später heißt, „absichtlich, wohlberechnet so überraschend von einem

---

<sup>49</sup> Ebda.

<sup>50</sup> Federman 1992. S. 20.

auf den anderen Tag gegeben worden“ (F12) war oder eher auf den zukünftigen von ihm einzuschlagenden Berufs- und Lebensweg<sup>51</sup>, ein Thema, das ihn schon vor seinem Aufbruch nach Weng beschäftigt hat, oder hat sich das ungeistige Klima des Zugabteils auf den Famulanten übertragen, so dass dieser Gedanke unmittelbar aus dem Kontext erschlossen werden kann? Geht man von der ersten Annahme aus, ließe sich auch die Hypothese formulieren, dass die innere Beschäftigung des Famulanten sich auf seine Wahrnehmungstätigkeit ausgewirkt habe. Damit hätten wir es global mit einer subjektiv gefärbten Perspektive zu tun, die nur den äußeren Anschein objektiver Berichterstattung aufrecht erhält. Wäre dies der Fall, dann läge hier eine solipsistische Wahrnehmungsweise vor, in der das Subjekt „allein das erkennbare Seiende in seinem Bewußtsein enthält und alle anderen Iche [sic!] oder Subjekte sowie die ganze »Außenwelt« nur seine[n] Vorstellungen“<sup>52</sup> entsprungen wäre. Diese Möglichkeit darf freilich nicht unberücksichtigt bleiben, behauptet doch der Famulant, dass „sich dort“ überall, „wohin man sehen kann, die Ausstrahlung [seiner] Gedanken“ zum Ausdruck gelangen würde, allerdings lässt sich der Umstand, dass alles bislang Beobachtete und das Folgende „auf die innere Disposition des Protagonisten“<sup>53</sup> auszurichten sei, nicht hinlänglich mit Hinweisen aus dem Text untermauern, zumal wir auch nicht viel von der Innendisposition der Erzählerfigur in Erfahrung bringen können.

Ohne wirklich sinnträchtig zu werden, deutet der Gedanke über die Last des Nachdenkens nichtsdestotrotz an, dass, obwohl der Famulant sich inmitten einer „Schneeschauflergruppe“ und anderer Insassen befindet, er sich allein aufgrund seiner Disposition von ihnen abhebt. „[D]ie Ausstrahlung“ seiner Innenwelt führt offensichtlich dazu, dass er von außen betrachtet seiner Umgebung auch als jemand erscheint, der in sich gekehrt, grüblerisch sich mit „einer hochgelagerten allgemeinen unausschöpflichen Gedankenexekution“ (Ku 323)<sup>54</sup> beschäftigt. Dadurch gerät er automatisch ins Abseits. Dies äußert sich nun konkret darin, dass trotz seiner „Sympathie“ (F 8), die er gegenüber den Zuginsassen hegt und trotz des Umstandes, dass er ähnlich wie der Maler sich grundsätzlich „zu den ganz einfachen Leuten“ (F 130) hingezogen fühlt, „sich niemand“

---

<sup>51</sup> „[M]ehr und mehr reflektiert er über sich, seine Herkunft, sein gegenwärtiges, plötzlich entfremdetes Leben. Solche Stellen werden in der zweiten Hälfte des Romans zahlreicher, ohne daß ihnen ein auffälliger Stellenwert zukäme“ stellt hierzu Sorg fest (1977. S. 54.). „Ich will an nichts denken, was kommen kann. Kommen wird. Zukunft, was ist das? Ich will überhaupt nicht denken!“ (F 173), lautet ein entsprechender Gedanke des Famulanten.

<sup>52</sup> Hoffmeister 1955. S. 564.

<sup>53</sup> Thabet 2000b. S. 793.

<sup>54</sup> Vgl. auch Madel 1990. S. 17.

zu ihm setzen wollte, „obwohl jeder Platz mit der Zeit kostbar wurde“ (F 9). Inmitten so vieler Menschen wird für ihn dennoch ein „Aufgehen in einer Masse“<sup>55</sup> unmöglich.

Der signifikante Unterschied zu den Menschen im geschlossenen Raum des Zugabteils gelangt indes auch raumpoetisch zur Geltung, wenn er parallel, während er körperlich sich im selben Abteil befindet, kraft Imagination „[i]n Gedanken“ sich „kurz einmal [nach] Hause. Dann weiter fort, in irgendeiner einmal durchkreuzten Großstadt“ (F 9) fort bewegt und sich so eine zweite Ebene und mit ihr ein offener geistiger Raum sich auftut, in dem er sich simultan bewegt. Versinnbildlicht wird damit ferner der Gemeinplatz, dass eine körperliche Nicht-Aktivität und räumliche Enge durch eine geistige Geschäftigkeit aufgehoben werden kann. Ein sogenannter „Geistesmensch“ wäre in dieser Hinsicht dann „am allertätigsten, „wenn er sozusagen nichts tut“ (Aus 38). Dies gilt auch für unseren Ich-Erzähler. Hier liegt auch der signifikante Unterschied zu den Menschen seiner Umgebung, deren „Nichtstun tatsächlich“ bedeutet, das „nichts vorging, weil sie in Wahrheit und Wirklichkeit überhaupt nichts denken, geschweige denn einen Geistesprozeß zu führen imstande“ (Aus 38) wären.

Die Bemerkungen des Famulanten (die Fahrt nach Weng betreffend) enden nun mit einer Geräuschkulisse, die durch das Ächzen und Poltern des Zuges und durch den Lärmpegel des „neben ihm“ rauschenden „Fluß[es]“ (F 9) erzeugt wird. So setzt Bernhard an dieser Stelle durch das Finsternis-Motiv eine der Abblende nicht unähnliches Verfahren ein, dass nun deutlich das Ende der Zugfahrt und die Ankunft des Famulanten in Weng einleitet. Dadurch dass der Erzähler in seinem Zimmer in Weng angekommen ist, als erstes uns etwas über den Geräuschspiegel des Flusses mitteilt, suggeriert der Autor mit derartigen sonoren Emblemen einen Erzählfluss, eine von Bild zu Bild sich entfaltende Narration.

So operieren ja alle Reiseromane, wenn sie sich auf ein trivialliterarisches Muster einlassen: Der Held betritt einen Raum, dessen Rätsel sich ihm zusehends auflösen, er befreit die Prinzessin oder die Tochter des Hauses. Selbst Stifters *Nachsommer* erzählt ja von so einem Sonderling, der sich dann am Ende auch als einer offenbart, der gelitten hat. Und so wird die Leseerwartung denn auch hier angespannt: Gemeinsam mit dem Famulanten kommt der Leser nach Weng, in ein Wirtshaus von eher dubiosem Charakter, dessen Wirtin sich vor ihrem gewalttätigen Manne zu fürchten hat, die aber andererseits auf unappetitliche Weise begehrlisch ist.<sup>56</sup>

Der Roman bedient sich auffällig dieses Topos. Doch dabei belässt es Bernhard nicht, inwieweit dieser ihm auch dazu dient im Rahmen einer großangelegten narrativen

---

<sup>55</sup> Ebda. S. 21.

<sup>56</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*. St. Pölten und Salzburg<sup>3</sup>2010. S. 177.

Doppelstrategie eine Deviationspoetik ins Werk zu setzen, wird nun in den folgenden Kapiteln dieser Textanalyse zu erörtern sein.

### 3. In Weng angekommen: Erste Eindrücke vom *locus horribilis*

Die Bühne, die der Leser in Weng betritt, ist von Anfang an durch den beunruhigenden Charakter des Ortes, der Ortschaft und seiner Bewohner gekennzeichnet. Dadurch wird freilich der Ereignischarakter der Ankunft in der Fremde und den damit verbundenen Abschied von einer bekannten Lebenswelt sichtlich potenziert. Denn was sich vor den Augen des Famulanten hier auftut, ist ein pandämonisches Weltmodell sondergleichen.

Weng ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe. [...] Tatsächlich erschreckt mich diese Gegend, noch mehr die Ortschaft, die von ganz kleinen, ausgewachsenen Menschen bevölkert ist, die man ruhig schwachsinnig nennen kann. Nicht größer als ein Meter vierzig im Durchschnitt, torkeln sie zwischen Mauerritzen und Gängen, im Rausch erzeugt. Sie scheinen typisch zu sein für das Tal. [...] Alle haben sie da versoffene, bis zum hohen C hinaufgeschliffene Kinderstimmen, mit denen sie, wenn man an ihnen vorbeigeht, in einen hineinstechen. Zusteichen. Aus Schatten zusteichen, muß ich sagen, denn in Wahrheit habe ich jetzt nur Schatten von Menschen gesehen, Menschenschatten, in Ärmlichkeit und in wie tobsüchtig zitternder Schwüle. Und diese Stimmen, die aus diesen Schatten zusteichen, haben mich zuerst verwirrt, zum Weiterhetzen gezwungen. Diese Wahrnehmungen machte ich aber trotzdem ziemlich nüchtern, sie zersetzten mich nicht. (F 10f.)

Die Bevölkerung dieses Landstriches, die mit verschiedenen visuellen und akustischen Attributen des Monströsen belegt werden, veräußern das bedrohlich-pathologische Bild einer fiktiven Topographie und eines unsäglichen „Menschenschlag[s]“ (F 31) und exponiert den Ort zur „Szenerie einer Vorhöhle“<sup>57</sup>, wie es bei Zuckmayer in einer der ersten Rezensionen zum Roman heißt. „In diesem Weng ist ein ganzes Panoptikum von Bosheit und Niedertracht versammelt“<sup>58</sup> schreibt hierzu auch Manfred Mixner.

Sobald wir nun mit einem Weltausschnitt konfrontiert werden, der nicht einmal den „Anschein des Realen“<sup>59</sup> aufrecht erhalten will, und allein den Maßstab und die Koloratur des Autors als These ohne Einschränkung setzt, bewegen wir uns im willkürlich ausgewählten Feld prätextualer Entscheidung. Diese stellt freilich bei obig zitierter

---

<sup>57</sup> Zuckmayer 1970. S. 83.

<sup>58</sup> Manfred Mixner: „Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist ...“. Der Roman *Frost* von Thomas Bernhard. In: In Sachen Bernhard. Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer. Königstein/Taunus 1983. S. 42-68, hier: S. 58.

<sup>59</sup> Iser 1993. S. 22.

Textstelle ein Rätsel dar, da sie sich nicht scheut, unsere Rezeptionsgewohnheit zu erschüttern. Als Phänomene einzeln betrachtet mag es natürlich „klein[e], ausgewachsen[e] Menschen“ (F 11) und sicherlich auch solche, „die man ruhig schwachsinnig nennen kann“ (F 11) geben, ebenfalls ist das Bild von torkelnden Menschen keines, dass uns so in der Realität nicht begegnen könnte, auch soll es durchaus vorkommen, dass Kinder im „Rausch erzeugt“ (F 11) werden. Allerdings zielt die Wahrnehmung des Famulanten auf einen allgemeinen Zustand der Bevölkerung und fügt all diese Attribute in einer Weise zusammen, dass hier – auch im Gegensatz zu späterer Darstellung einzelner Dorfbewohner – die „Grenzüberschreitung“<sup>60</sup> eklatant den Fiktionsgehalt des Dargebotenen offenlegt. Dies befördert freilich die Frage nach der „authentisch[n] Autorenintention“, deren Antwort häufig in der „Psyche des Autors“ oder in den „Strukturen seines Bewußtseins“ gesucht wird. Ertragreicher wäre es aber nach Wolfgang Iser sie „über die Manifestationsqualitäten einzukreisen, die sich in der Selektivität des Textes im Blick auf seine Umweltsysteme erkennen lassen“<sup>61</sup>.

Der Ort, den der Ich-Erzähler hier betritt, zeigt sich in dieser Hinsicht nicht bloß „prinzipiell von der gewohnten »gegenständlichen« Realität entfernt“<sup>62</sup>, er lässt sich auch nicht als Vision oder Phantasieprodukt des Erzählers lapidar verbuchen. Diese den sprachlichen Stil seit der Einstiegsreflexion kennzeichnende Überhöhung ins Negative und Pathologische stellt eine Extremform des Ausdrucks dar, gleichwohl eine Verzerrung, durch die die Möglichkeit des Lesers, einen Bezug zur der ihm bekannten Realität zu finden, erschwert wird. Zweifelsohne wird dadurch der Dorfidylle, wie sie der „traditionell[e] Schauplatz des sentimental Heimatromans“<sup>63</sup> als *locus amoenus* auch im Sinne eines ideologisch-fragwürdigen Manifests eines noch intakten Weltentwurfs eine Absage erteilt.

Und waren denn die Landmenschen, sagen Sie, waren denn die Bauern jemals so großartig?  
War sie so unantastbar, die Landbevölkerung? Erbe, Erde, was war das immer? Nein, das war  
nie etwas anderes als Kolportage! (F 163),

erklärt hierzu der Maler. Deutlicher lässt sich die Desillusionierung eines Klischee-Bildes kaum formulieren. Trotz aller Bezugnahmen zum Roman des Großvaters<sup>64</sup> gewinnt

---

<sup>60</sup> Ebda. S. 27.

<sup>61</sup> Ebda.

<sup>62</sup> Lotman 1973. S. 347.

<sup>63</sup> Moser 1993. S. 117.

<sup>64</sup> „Freumbichler entfaltet das Panorama einer in althergebrachter Ordnung verharrenden bäuerlichen Welt, ohne allerdings diese in die Idylle abgleiten zu lassen“ (Manfred Mixner: Vom Leben zum

hier, da das Pathologische keine Ausnahme mehr bildet, sondern alles zum verstörenden Sonderfall erhoben wird, der Raum bei Bernhard seine eigenständige Dignität durch eine Darstellungsweise, in der weder ein Wirklichkeitsausschnitt (mittels eines möglichst sachlichen Ton) zur Darstellung kommen soll, noch dadurch, in dem durch eine anfänglich noch realistisch anmutende Beschreibung der Außenwelt der Leser in Sicherheit gewogen wird, um die Entgrenzung effektreich in die scheinbar intakte Fassade einbrechen zu lassen.

Hypokrisie und Hypertrophie dieses fiktiven Raumentwurfs entfalten hier vielmehr ihr Wirkungspotential durch die Immanenz des Wahrgenommenen als einem unverbrüchlichen Postulat, in dem es auch nicht mehr möglich wird, hinter die Kulisse zu blicken. Da grundsätzlich die These gilt, dass „der Raum in Abhängigkeit von seinem Blickpunkt je anders erscheint“<sup>65</sup>, und Weng als *terra incognita* einseitig durch das registrierende Auge des Famulus vermittelt wird, fällt in diesem Zusammenhang auch auf, wie dieser damit konfrontiert, seine „nüchtern[e]“ (F 11) Sichtweise auf die Dinge behauptet, zugleich aber zugeben muss, dass „Gegend“, „Ort“ (F 10) und „Menschen“, insbesondere ihre „Stimmen“ (F 11) ihn durchaus, „erschreckt“ (F 10) und „verwirrt“ (F 11) hätten. Das hier dem Leser Dargebotene kehrt zweifelsohne den arbiträren und künstlichen Entwurfscharakter des Romans hervor. Allerdings hegt es zugleich den Anspruch, eine reine Wiedergabe tatsächlicher Wahrnehmungen zu sein und kann so eben nicht lediglich als Ausdruck subjektiv gefärbter oder imaginiertes Eindrücke, die in Rücksicht auf die figurale Perspektive und innerer Disposition rezipiert werden müssten. Die betonte Hervorhebung seiner objektiven Beobachterfunktion bleibt nichtsdestotrotz von Belang, da nach Wenzel „sich mit den Begriffen ‚Teilhabe‘ und ‚Distanz‘ der oszillierende Prozess zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenen beschreiben lässt, bilden sie“ doch nach ihm „einen wichtigen Ausgangspunkt für die Untersuchung der Konstitution von Räumlichkeit und für zentrale Inszenierungspraktiken des Ästhetischen“<sup>66</sup>. Mit diesem verbindlichen wie rationalisierbaren Muster perspektivischer Positionierung zur fiktiven Außenwelt jedoch brechend, zeichnet sich vor allem eine poetisch dezidierte Entscheidung des Autors ab, die unverblümt das Dargebotene von äußeren Lektürezugriffen dadurch immunisiert, in dem weder das Verstörende

---

Tode. Die Einleitung des Negationsprozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard. Annäherungen. Hrsg. Von Manfred Jurgensen. Bern und München 1981. S. 65-98, hier: S. 70.).

<sup>65</sup> Horst Wenzel: Räume der Wahrnehmung. In: Sprache und Literatur 35. 2004. S. 1-8, hier: S. 4.

<sup>66</sup> Ebda. S. 6.

„vom Standpunkt eines mit diesem Raum verbundenen Beobachters aus definiert werden“ noch unilateral „von einer Position außerhalb“<sup>67</sup> eine plausible Erklärung zugeführt werden kann.

Weng gibt sich somit als Teil des besonderen Zeichensystems des Romans zugehörig und eines raumpoetischen Entwurfs, der eben nicht mehr im bipolaren Umformungsverhältnis zur Wirklichkeit stehen will. Aus diesem Verständnis heraus erschafft sich Bernhard eine eigene Welt und pocht auf das Primat ihres literarischen Charakters. Es sind in diesem Sinne auch „Schatten von Menschen“, „Menschenschatten“ (F 10), mit denen sich der Ich-Erzähler konfrontiert sieht und deren Stimmen („Kinderstimmen“; Vgl. hierzu auch den Op-Traum des Famulanten F 109) das Dämonische als poetische Inkarnation der Entgrenzung und damit auch die Stellung dieses Ortes als Nicht-Ort unterstreichen. Gerade diese Sonderstellung wird mit der Annahme, hier handele es sich um die negative Umkehrung realer (positiver) Verhältnisse, also einer „ins Negative gekippte[n] schwarze[n] Idyllik“<sup>68</sup> oder es ginge hier nur darum „im Scheußlichen und Gemeinen zu wühlen“, „die unbarmherzige böse Wahrheit der schönen, tröstlichen Täuschung“<sup>69</sup> entgegenzuhalten, also um die bloße Übertreibung der Übertreibung, der Provokation, der Entlarvung oder des künstlerisch-ästhetischen Konzepts wegen, seiner poetischen Dignität und Aussage beraubt.

### **3.1. Zu den Möglichkeiten raumpoetischer Inszenierung**

Die Topographie Wengs zielt zunächst einmal auf die grundsätzliche Existenzform des Subjekts und des Zwischenmenschlichen ab, die der Roman durch die „räumlich-geographisch[e] Abgeschlossenheit“<sup>70</sup> veräußerlicht und motivisch durch die hier herrschenden klimatischen Bedingungen<sup>71</sup> grundiert. Strauch, der z. T. als Geistesaristokrat sondergleichen an Kontur gewinnt, stellt mit den Worten Humes dazu „eine Person“ dar,

---

<sup>67</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 45.

<sup>68</sup> Moser 1993. S. 117. Mixner stellte diesbezüglich die These auf: „Bernhard hat gleichsam assoziativ dem Minus-Denken seiner Bewußtseinsausschreitungen eine sinnliche Konkretion verliehen [...]“ (1983. S. 54.).

<sup>69</sup> Emil Staiger zitiert nach Erwin Jaeckle: Der Zürcher Literaturschock. Bericht. München und Wien 1968. S. 21.

<sup>70</sup> Madel 1990. S. 42.

<sup>71</sup> Vgl. Eck-Koeniger 1994. S. 73.

die der Welt gewöhnlich nicht willkommen ist, weil er – wie man meint – weder zum Nutzen noch zum Vergnügen der Gesellschaft irgend etwas beisteuert; denn er lebt fern vom Umgang mit den Menschen, ganz in Prinzipien und Begriffe versenkt, die dem allgemeinmenschlichen Verständnis ebenfalls fernliegen.<sup>72</sup>

Insofern entspricht die raumpoetische Konfiguration des Ortes freilich auch seiner geistigen „Enklave“<sup>73</sup>. Auf diese Weise dient dem Maler Weng auch als „einsame[r] Aufenthaltsort“ abseits dem städtischen Rummel und gründet in dessen „freiwilligem Entschluß zu Entsagung und Askese“<sup>74</sup>. Die Entscheidung liegt aber auch jenen „Selbstbestrafungstendenzen“<sup>75</sup> zugrunde, während seine „Sonderexistenz [...] im Bewußtsein die Vorstellung eines Gegensatzes zwischen drinnen und draußen [erweckt]“<sup>76</sup>. Neben der Höhenlage des Gasthauses als Ausdruck der „Verstiegenheit als menschliche Lebensmöglichkeit“<sup>77</sup> gesellt sich hier auch das Minimalpaar Peripherie und Zentrum als symbolische Folie für die Situation, in der sich Famulant und Maler, aber auch andere Figuren des Romans befinden. Bernhards Wahl für die Peripherie bietet so die Möglichkeit, das Bild vom Rückzug und das der Abgeschlossenheit in all seinen Bedeutungsvarianten räumlich durch eine Reihe von ineinandergefügten Raumkonstellationen und durch ein angereichertes Figurenrepertoire zur Sprache zu bringen.

Die Ambiguität geht dadurch auch in den Raum über, so dass die „Rätselhaftigkeit“ sowohl aus dem „fremden“ und auch befremdenden „Charakter“ des Unbekannten entspringt, „zum anderen in der jeweiligen Zuordnung zum Bereich des Vertrauten“<sup>78</sup>, ohne jedoch, dass dieses Spannungsfeld prozessual je eine raumpoetische Differenz mit sich bringen könnte. Ferner ist neben der Abkehr des Malers von der Außenwelt und das zentrale Thema des Alleinseins<sup>79</sup>, auch die Inszenierung einer unwirtlichen Denkwelt in Rechnung zu stellen, die so eine Verräumlichung erfährt. Dass ferner der Ich-Erzähler einem Auftrag nachgeht, der ihn zweifelsohne „weit von der verlässlichen Grundlage der Erfahrung entfernt“ wie auch allmählich oder vielleicht schon von Anfang an bezogen auf seinen weiteren Lebensweg, aber auch auf dessen

<sup>72</sup> Hume 2002. S. 20.

<sup>73</sup> List 1994. S. 33.

<sup>74</sup> Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart <sup>4</sup>1992. S. 128. Auch hier bedient sich Bernhard eines eingängigen Topos und „stark verbrauchte[m] Motiv“ (Ebda. S. 147). Darüber hinaus war nach Frenzel „Einsiedlertum als kontemplative, fromme Weltabgewandtheit“ auch „eine weitverbreitete Lebensform offenbar schon in jener Frühzeit Asiens, die durch schriftliche Überlieferung erhellt ist“ (Ebda. S. 128.).

<sup>75</sup> List 1994. S. 32.

<sup>76</sup> Frenzel <sup>4</sup>1992. S. 381.

<sup>77</sup> Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963. S. 50.

<sup>78</sup> Thabet 2000a. S. 21.

<sup>79</sup> Vgl. hierzu insbesondere Thabet 2001. S. 259f.

städtische Existenz „in einer ähnlich aussichtslosen Lage“<sup>80</sup> wie den Maler setzt. Bei genauerer Lektüre zeigt sich daher, dass die Raumdisposition des Ortes Weng auch mit der Existenz des weiteren Figurenpersonals verträglich ist, so dass auch auf sie bezogen die „Dependenz und wechselseitige Durchdringung von Raum und Innenleben der Figuren“<sup>81</sup> an Gültigkeit gewinnt. Vom Prinzip her wäre daher Madel zuzustimmen, wenn er zum folgenden Ergebnis gelangt:

Die Durchführung des Themas findet im Sinne einer Gradation in mehreren räumlichen Bereichen statt, indem es sowohl hinsichtlich der geographischen Lage des Gebirgsdorfes und des Gasthauses als auch in bezug auf den Innenraum der Figuren fruchtbar gemacht wird. Raumgestaltung und Darstellung des inneren Habitus der Personen werden aus der Idee des Einschlossenseins evolviert. Der Charakteristik einer Landschaft oder, umfassender ausgedrückt, der sichtbaren Außenwelt korrespondiert mithin die des Innenlebens der Romanfiguren und umgekehrt [...].<sup>82</sup>

Die Bahnstation, so erfahren wir weiter, würde „unten“, da „wo die Industrie“ sei „und wo das große Kraftwerk gebaut wird“ (F 11), das Gasthaus, da wo Maler und Famulant nächtigen, oben liegen, Weng insgesamt „hoch oben, aber auch immer wie tief unten in einer Schlucht“, „in einer Grube, von riesigen Eisblöcken jahrmillionenlang gegraben“. „Über die Felswände zu kommen ist unmöglich“ (F 16), bemerkt der Famulant weiter. „Eine Fülle von übertragenen Bedeutungen setzt schon bei diesem einfachen Gegensatz von oben und unten ein“<sup>83</sup>, heißt es gleichwohl bei Bollnow, und es wäre angesichts dieser topographische Unterteilung Wengs seinem Urteil zuzustimmen, dass „das, was wir da Raum nennen dürfen, [...] sehr leicht aus dem wirklich physischen Raum in jenen metaphorischen Raum über[geht]“<sup>84</sup>. Gerade die Hervorhebung von „unten“ und „oben“, die Segregation der Arbeitsstätten vom Aufenthaltsort des Erzählers und des Malers figuriert eine für den Roman charakteristische Dichotomie von Tat- und Geistesmensch.

Allerdings treibt Bernhard mit der räumlichen Unterteilung auch sein Spiel, in dem er zwar augenscheinlich die „kognitiv-symbolischen Karten der europäischen Literatur“ für seine Zwecke gebraucht, den Nicht-Ort Weng aber sowohl „oben (in [der] lichte[n] Höhe)“ und „unten (in [der] dunkle[n] Tiefe)“<sup>85</sup> verortet. Das Motiv der Höhe und der

---

<sup>80</sup> Bollnow 1963. S. 50.

<sup>81</sup> Meyer-Arlt 1997. S. 91.

<sup>82</sup> Madel 1990. S. 38.

<sup>83</sup> Bollnow 1963. S. 45.

<sup>84</sup> Max Hermann zitiert nach Jörg Dünne und Stephan Günzel [Hrsg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2006. S. 501-514, hier: S. 503.

<sup>85</sup> Wenzel 2004. S. 3.

Tiefe werden so untrennbar ineinander vermengt und so ihres allegorischen Sinns beraubt. Dadurch wird zugleich auch trotz der „formale[n] Herstellung und Hervorhebung von oben und unten“<sup>86</sup> die Auffassung einer privilegierten Erkenntnisposition wieder einkassiert. Ungeachtet des besonderen Charakters der Umgebung und der Dorfbewohner und ebenfalls bezogen auf ihre poetische Tragweite, beliefern uns die ersten Wahrnehmungen des Famulanten mit einer ersten rudimentären Karte des Ortes. Der Fußmarsch über „(f)ünf Kilometer“ (F 11) zum Gasthaus bietet in dieser Hinsicht erste Orientierungspunkte auf einer scheinbar im Laufe des Romans prozessual sich vervollständigenden Karte. Die gegenteilige Annahme jedoch, dass Weng keine Kulisse im eigentlichen Sinn darstellt oder als statischer Hintergrund der Handlung fungiert, stellt die Vorstellung vom Raum, der für Bollnow das „Umgreifende“ darstellt, „in dem alles seinen Platz, seinen Ort oder seine Stelle hat“<sup>87</sup>, in Frage. Denn auch wenn durch die klar gestaltete Hermetik des Ortes die Idee von der Karte sich automatisch einstellt, besteht Weng nichtsdestotrotz, bei genauerer Betrachtung der einzelnen Tagebuchabschnitte, auch aus einer großen Zahl weißer Flächen, die trotz allmählich sich erweiternde Karte, einen nominalistischen Kontrapart einnehmen.

So wie Weng als Ganzes sich ständig zu verändern scheint und die Karte bis zum Ende löchrig bleibt, erscheint der Ort als „dynamischer Raum“<sup>88</sup> schlechthin, in dem einzelne Versatzstücke, aber auch das, was der Ort als Ganzes darstellt, sich zugleich als Träger einer sekundären Bedeutung offenbart.

### **3.2. Rückzug ins Zimmer, Auftritt der Wirtin und die Unerträglichkeit des Alleinseins**

Auch wenn „in der Zwischenzeit einmal viel Lärm im Gasthaus gewesen“ war, entscheidet sich der Famulant zur „Essenszeit“ (F 10) im Zimmer zu bleiben. Das Zimmer als kleinste abgeschlossene Raumeinheit des Romans verkörpert aus raumpoetischer Sicht das, was das Gasthaus, aber auch der Ort Weng als Ganzes versinnbildlicht. Es dient so als *pars pro toto* und als Ausdruck einer Erzähltechnik, die raumpoetisch eine Vielzahl von geschlossenen Räumen ineinander verschachtelt, um

---

<sup>86</sup> Thabet 1994a. S. 311.

<sup>87</sup> Bollnow 1963. S. 37.

<sup>88</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 45.

varianten- und bildreich seine Themen auszugestalten. Gleich zu Anfang wird mit dem Wunsch des Famulanten „die Vorhänge herunter[zunehmen]“ (F 9) ferner auch das Fenstermotiv eingeführt, das im Laufe des Romans immer wieder aufgegriffen werden wird, etwa wenn dieser bekundet, dass wenn er sich in sein Internatzimmer zurückzieht, „[d]ie Fenster [...] geschlossen sein“ (F 170) müssen und auch der Maler seinerseits erklärt, dass er, als er noch seinem Metier nachging, „nur in völlig abgedunkelten Räumen malen“ (F 139) konnte. An anderer Stelle stellt sich der Famulant vor, dass, wenn ein Lehrer vor lauter Angst sich in seine Behausung vor der Außenwelt abzuschottet, er auch die Vorhänge zuziehen würde (F 178). Während seines Aufenthalts befällt den Ich-Erzähler ebenso das beklemmende Gefühl der Angst, so dass er eines Tages sich entschließt, sich kurzerhand die Vorhänge auseinanderzuziehen, um hinauszuschauen (F 203). Die Vorhänge dienen daher je nachdem dazu, den Raum hermetisch weiter abzuschließen und so den kontemplativen Rückzug der Figuren auf das Selbst und dem eigenen Vorhaben zu illustrieren oder unterstreichen ihren Wunsch, sich der Außenwelt wieder zu öffnen. Illustriert wird durch das Fenster- bzw. Vorhangmotiv ferner die Unerträglichkeit eines Zustandes für denjenigen, der sich für das Alleinsein entschieden hat und sich in seine „Einzelzelle“ (F 220) zurückzieht, sich aber nach kürzester Zeit eingestehen muss, dass der Geist sich von der Welt in einer Weise abgekoppelt hat, dass er vor einer kontemplativen Erstarrung steht. Er muss sich ihr wieder öffnen, auch wenn selbst eine solche Entscheidung zuweilen nicht zur Beruhigung führt (Vgl. F 225). Dementsprechend versucht der Erzähler der Beklemmung („das Gefühl ersticken zu müssen“) seiner Traum-Vision dadurch zu entkommen, in dem er, als er „aufwachte“, sein „Fenster öffne[t] und den Kopf herausstreck[t]“. Der Anblick des „Mond[es]“, der „Sterne kamen“ ihm dabei „vor wie Rettungsanker“ (F 109), notiert er in sein Tagebuch. Dadurch erklärt sich auch dessen Entscheidung „die Vorhänge [...] vom ersten Tag an“ zu „entfernen“ (F 186). Der „plötzlich[e]“ Einbruch der Dunkelheit in Weng erscheint ihm ferner, als würde „ein riesiger eiserner Vorhang heruntergelassen“ (F 15) werden. Dadurch deutet sich bereits an, wie in der raumpoetischen Inszenierung des Weltzustandes Motive dem Autor dazu dienen eine „universale Raumornamentik“ (F 26) im Sinne der globalen Aussage zu etablieren.

Ähnlich wie dessen „Famulanzzimmer in Schwarzach“ empfindet der Famulant indes auch das in Weng bezogene Zimmer als „klein“ und „ungemütlich“ (F 9). Der

Unterschied liegt jedoch hier darin begründet, dass, während in Schwarzach „der Fluß neben ihm unerträglich [rauschte], [...] es hier unerträglich still“ ist (F 9). Scheint nun auf den ersten Blick die Unerträglichkeit des Lärms, wie auch die der absoluten Stille Unbehagen beim Famulanten hervorzurufen, ist bei näherer Betrachtung augenscheinlich ferner ein Schema gewährleistet, welches antithetisch bestimmte Aspekte eines Themas (hier die äußere Geräuschkulisse) kontrastiv einander gegenüberstellt, um so „die Identität der Extreme“<sup>89</sup> einerseits hervorzukehren, andererseits das diametral Entgegengesetzte kurzerhand dadurch aufzulösen, in dem beide Extreme nur als Varianten einer unerträglichen Situation zum Ausdruck gelangen. Licht und Finsternis, Lärm und Stille sind somit Teil eines Motivationskarusells, das Bernhard in seinem Erstlingsroman dazu verwendet, um das Thema von der Unerträglichkeit des Alleinseins facettenreich mit derartigen attributiven Gegensatzpaaren zu unterfüttern.

Insgesamt ist der zweite Tagebucheintrag, abgesehen von den rudimentären Hinweisen auf die Topographie Wengs und seiner Umgebung und den ersten Eindrücken des Famulanten von seinem Zimmer auch durch das fragwürdige Angebot der Wirtin gekennzeichnet. Hierbei fällt besonders auf, dass der von Bernhard betonte Unwert des Kommunikativen und Dialogischen eben nicht nur durch die monologisch und privatistische Rede des Malers, sondern bereits in seiner ersten Begegnung mit der Wirtin zum Ausdruck kommt. Denn so wie die Wirtin dem Famulanten ihre sexuelle Begierde „[s]tillschweigend“ (F 10) offenbart, lehnt dieser sie „ohne ein Wort zu sagen“ ab.

Es ist derselbe Ekel, der mich als Kind vor offenen Schlachthausüren hat erbrechen lassen. Wäre sie tot, würde mich – heute – nicht vor ihr ekeln – die toten Sezierkörper erinnern mich nie an lebendige Körper –, aber sie lebt, und sie lebt in einem faulen, uralten Gasthausküchengeruch. (F 9)

Der Abscheu, mit der er der Wirtin begegnet, noch bevor es zur Annäherung kommt, lässt sich daher eben nicht nur mit dem Angebot einer für ihn wenig begehrenswerten erklären, als dass vielmehr der grundsätzliche Ekel gegenüber „lebendige[n] Körper[n]“ (F 9), das Fleischliche an sich, als Auslöser des Affekts zu fungieren scheint. In symptomatischer Weise wird der Ekel vor der unangenehm empfundenen Offerte der Wirtin sprachlich-assoziativ mit dem Fleischlichen, auch in seiner wörtlichen Bedeutung im Sinne eines „faulen, uralten Gasthausküchengeruch[s]“ verknüpft.

---

<sup>89</sup> Ebda. S. 66.

»Es gefällt mir, daß Ihnen die Wirtin mißfällt«, sagte er. »Das muß so sein.« Näheres erklärte er nicht. Kein Mitleid haben, sondern nur den Abscheu arbeiten und zu seinem Ziel kommen lassen, das sei in vielen Fällen eine absolute Zierde des Verstandes. »Sie sei ein Unmensch«, sagte er. »Hier werden Sie noch eine Reihe Unmenschen kennenlernen. Vor allem im Haus.« (F 22f.)

instruiert ihn der Maler an anderer Stelle, auch wenn er offenkundig eines solchen Hinweises nicht bedarf. Bezogen auf die Wirtin wird in diesem Sinne neben ihrem ausschweifenden Leben und ihrer Charakterschwäche noch öfter über ihre Kochkunst und den Vorwurf die Rede sein, dass sie ihren Gästen Hundefleisch vorsetzen würde.

Unmittelbar nachdem die Wirtin das Zimmer verlassen hat, befällt den Ich-Erzähler „eine ungeheure Unruhe“, weil er die „grob[e] Ruhe“ (F 13) in seinem Zimmer nicht mehr erträgt (Vgl. hierzu auch F 200), eine Ruhe, die der Maler wiederum „als fürchterlich aufgerissene Abgründe des Gemüts“ (F 156) bezeichnet. Derjenige, der sich dem „Lärm im Gasthaus“ (F 10) dadurch noch entziehen wollte, in dem er selbst zur Mittagszeit sich in sein Zimmer zurückzieht, hält es plötzlich im Zimmer nicht mehr aus. Fluchtartig verlässt er das Zimmer und, da „sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldet“ (F 13), bleibt ihm auch nichts anderes übrig, als das Gasthaus zu verlassen. Aber was hat es nun mit dieser Unruhe auf sich? Das innere Ungleichgewicht, das zur unerträglichen Unruhe abrupt anwächst und die Situation eskalieren lässt, folgt zwar nahtlos an die Begegnung mit der Wirtin, resultiert jedoch nicht aus ihr. Auch können in diesem Sinne die unerträgliche Geräuschkulisse im Zimmer und der Lärm des Mittagsbetriebs im Gasthaus als Ursachen kaum in Rechnung gestellt werden, ist es doch gerade die „grob[e] Ruhe“, die zur „ungeheure[n] Unruhe“ (F 13) letztlich führt. Wenn man diesbezüglich die Verwendung des Begriffs „Unruhe“ so verstehen will, dass dieser auf eine ihm zugrunde liegende Ursache, konkret: auf bestimmte kontextgegebene Umstände referiert, muss man sich eingestehen, dass sie dem Famulanten bar jeder Begründung anheimfällt. Die Unruhe kann daher auch nicht mehr unmittelbar als „Reaktion auf äußere Umstände“<sup>90</sup> gelesen werden oder resultiert aus einem konkreten inneren Erlebnis oder einer bestimmten Subjektproblematik. Vielmehr gewinnt das Motiv Unruhe dadurch an Evidenz, dass dem nicht Verbalisierbaren, auch im Sinne einer verhinderten und unmöglichen Selbstdiagnose, eine entscheidende Rolle

---

<sup>90</sup> List 1994. S. 26.

zukommt. Wir haben es daher auch mit einer existentiell-metaphysischen Unruhe, ganz im Sinne Pascals zu tun<sup>91</sup>.

Bernhards Reduktionismus setzt so das Thema von der „Tiefe des eigenen Abgrunds“ (F 118) auch bezogen auf den Erzähler als offene und beunruhigende Fragestellung hier eindrucksvoll in Szene. In dieser Hinsicht scheint so eher die Dauer seines Verharrens im Zimmer maßgeblich für die ihn plötzlich befallende Unruhe zu sein. Poetisch wird somit das zentrale Thema Alleinsein im ambiguitären Spannungsfeld von Alleinseinwollen und Alleinseinmüssen auf engstem Raum zur Sprache gebracht. Unmittelbar darauf setzt ein handlungstragender Minimalablauf ein, der zu ersten Begegnung mit dem Maler führt:

Um vier Uhr verließ ich das Gasthaus. [...] Ich ging ins Gastzimmer. Da sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldete, ging ich ins Freie hinaus. Ich stolperte über einen Eisklumpen, richtete mich aber gleich wieder auf und machte mir ein Ziel aus: einen Baumstumpf in zwei Dutzend Meter Entfernung. Vor dem Baumstumpf blieb ich stehen. Jetzt sah ich lauter solche Baumstümpfe aus dem Schnee herausragen, wie von Geschossen zerfetzt, Dutzende und aber Dutzende. [...] Da sah ich an dem Waldstück, keine hundert Meter von mir entfernt, einen Mann herausstapfen, ohne Zweifel den Maler Strauch. (F 13)

Glaubt man indes, dass im „Freie[n]“ die Situation behoben wäre, so dass an dieser Stelle womöglich angenommen werden darf, dass wir es mit einer konventionellen Poetik des offenen und geschlossenen Raumes zu tun haben und der damit verbundenen psychologischen oder ontologischen Implikationen, wird man in *Frost* schnell eines Besseren belehrt<sup>92</sup>. Der Famulant „stolpert“, verliert die Orientierung, und die nähere Umgebung erscheint nunmehr als weiße Fläche, in der lediglich „aus dem Schnee herausragen[de]“ (F13) „Baumstümpfe“ eine fragwürdige Orientierung bieten. So zeigt sich hier, wie der Raum in *Frost* zum einen „aus empirisch vertrauter Landschaft mit Wald, Fluß, Berg, aus industriellen Stätten und menschlicher Siedlung gefügt ist“<sup>93</sup>, zum anderen jedoch durch Raumabschnitte konterkariert wird, die einen flächenartigen amorphen Charakter aufweisen.

---

<sup>91</sup> Blaise Pascal betont hierzu, „daß das ganze Unglück der Menschen aus einem einzigen Umstand herrühre, nämlich, daß sie nicht ruhig in einem Zimmer bleiben können“ (1997. S. 95/[136]). „Nichts ist dem Menschen so unerträglich“, heißt es an anderer Stelle, „als wenn er sich in vollkommener Ruhe befindet, ohne Leidenschaften, ohne Beschäftigungen, ohne Zerstreungen, ohne Betriebsamkeit. Dann fühlt er seine Nichtigkeit, seine Verlassenheit, seine Unzulänglichkeit, seine Abhängigkeit, seine Ohnmacht, seine Leere“ (Ebda. S. 366 [622]).

<sup>92</sup> Vgl. Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. Frankfurt/Main 82007. S. 31f., S. 59 und S. 211.

<sup>93</sup> Andreas Gößling: Thomas Bernhards frühe Prosa: Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen *Frost – Verstörung – Korrektur*. Berlin und New York 1987. S. 21.

Zugunsten einer raumpoetischen Gestaltung des Themas der Orientierungssuche bzw. Orientierungslosigkeit, „geht“ mit den Worten Thabets bereits im Erstlingsroman Bernhards „das thematisierte Alleinsein in Raum über“. Der Raum als weiße Fläche verräumlicht dieses Thema in einer Weise, dass es „zum Raum selbst [wird]“, ganz im Sinne „eine[r] künstlerisch in Raum umgewandelte[n] und räumlich vorgetragene[n] Opposition von Subjekt und Welt“<sup>94</sup>. Der vorhersehbare, aber für den Famulanten unerwartete Auftritt des Malers beendet indes seinen Irrlauf. Kurzerhand wird dieser mit der lapidaren und als solchen bewusst unzulänglich gehaltenen Erklärung aufgelöst, dass „[d]ie Ankunft und das neue Milieu“ wohl „schuld an [s]einer Erschöpfung“ (F 13) gewesen wären. In symptomatischer Weise zeigt sich, wie schon in *Frost* dem Leser Erklärungen angeboten werden, die kaum hinlängliche Antworten auf den unerklärlichen Charakter solcher Zustände bieten können. In dieser Weise bleiben derartige Befindlichkeiten und Gemütslagen, wie sie augenfällig „als Reaktion auf den je konkret erlittenen und die Gedanken beherrschenden Raum“<sup>95</sup> in Erscheinung treten, stets ihrem provisorischen wie unerklärlichen Charakter verhaftet.

### 3.3. Begegnung und erstes Gespräch mit Strauch

Mit der Frage, wie er „so schnell wie möglich“ (F 14) den Kontakt zum Maler Strauch herstellen könnte, erfährt der Leser, bevor es zum ersten Aufeinandertreffen der beiden kommt, auch etwas über eine den Famulanten beschäftigende Frage, die darum kreist, ob er sich bei dem Versuch der ersten Kontaktaufnahme der bewährten „simple[n] Methode“ (F 14) bedienen sollte. Unmittelbar danach greift er tatsächlich auf die Allerweltsfrage nach Uhrzeit und Weg zurück, und es gelingt ihm dadurch, ein Gespräch mit dem Maler einzufädeln.

Gehe ich auf ihn zu und frage ihn etwas, wende ich also die bewährte, wenn auch simple Methode des nach Zeit oder Ort Fragenden an? Ja? Nein? Ja? So ging es hin und her. Ja. Ich entschloß mich, ihm den Weg abzuschneiden.

»Ich suche das Gasthaus«, sagte ich. Und alles war gut gegangen. Er musterte mich, denn mehr unheimlich als vertrauenserweckend war mein plötzliches Auftauchen – und nahm mich mit. (F 14)

---

<sup>94</sup> Thabet 2001. S. 262.

<sup>95</sup> Ebda.

Dem Gedanken nach der richtigen Vorgehensweise folgt zunächst die Entscheidung für die „simple Methode“, bevor er sich dafür entscheidet und durch sie den ersten Kontakt zum Maler herstellen kann. Zwar spielt der Zufall zum Gelingen des Vorhabens eine zentrale Rolle, wie auch die Frage, wie es dem Famulanten derart „verhältnismäßig leicht[.]fallen“ konnte, zum Maler vorzudringen, obwohl dieser „sich vollkommen“ von der Außenwelt „abgeschlossen“ habe, letztlich unbeantwortet bleiben muss, allerdings deutet sich in dieser zugegeben nicht weiter auffälligen Textpassage aus sprachpoetischer Sicht ein Verfahren an, das Bernhard dazu nutzt, um im Gewand überakribischer Berichterstattung und im Spannungsfeld von Reflexion und Ausführung eine Retardierung zu erzeugen, die einen sicherlich nicht weiter erzählenswürdigen Sachverhalt künstlich in die Länge zieht.

Während dieser Begegnung unternimmt der Famulant auch seinen ersten Versuch, Näheres über den Maler in Erfahrung zu bringen. Bemerkenswert ist dabei vor allem, dass die Rede Strauchs aus rein sprachlich-kommunikativer Sicht noch einsichtig bleibt, aber auch, dass an dieser Stelle selbst der Famulant zu Wort kommt. Die plötzlich vom Maler an den Famulanten gerichtete Frage nach der Art seines Studiums, auch wenn sie als erster allgemeiner Gesprächsstoff sich geradezu anbietet, zielt indes ins Zentrum eigener Beschäftigung mit dem Thema des weiteren beruflichen Werdegangs ab, mit dem sich der Ich-Erzähler auch im Zuge seiner widersprüchlichen Haltung zum Metier des Arztes noch des Öfteren beschäftigen wird. Insbesondere der Versuch, den Maler mit der Antwort, dass er „Jus“ studiere, auf die falsche Fährte zu locken, zumal sie durch keine direkte Anweisung des Assistenten begründet scheint, erstaunt den Famulanten selbst. Die Lüge des Famulanten könnte daher als weiterer Hinweis fungieren, um aufzuzeigen, dass der Mediziner an sich einen unredlichen Umgang mit seinem Gegenüber pflegt, wenn er zwangsläufig, wie es im ersten Tagebucheintrag bereits heißt, mit sogenannten „falsche[n] Tatsachen“ (F 7) operiert. Sie könnte aber auch als „Falschheit“ gewertet werden, die in der Absicht jemanden „ausdrücklich [zu] täuschen“, um „sich für jemand[en] anderen aus[zu]geben, als man ist“<sup>96</sup> und so dazu dienen, sich seines für ihn fragwürdigen Auftrags und der damit verbundenen Spionagetätigkeit kurzfristig zu entledigen. Freilich steht die Entscheidung, „Jus“ (F 12) anstelle der wahren Studienrichtung anzugeben, ferner für ein poetisches Zeichensystem, das mittels der Berufsbezeichnung einerseits kontrastiv aus einem enggefassten Berufs-

---

<sup>96</sup> Barthes 2005. S. 58.

repertoire heraus mit Minimalpaaren arbeitet, die sich bei Bernhard als austauschbar entpuppen, zumal seine Figuren sowohl gegen die Medizin wie auch gegen die Jurisprudenz dezidiert Stellung<sup>97</sup> beziehen. Dem Famulanten, auch wenn er den Maler aus taktischen Erwägungen heraus über seine Studienrichtung belügt, gelingt es allerdings, ohne „zu verraten wer [er] wirklich“ (F 7) sei, nichtsdestotrotz ihm „mit einer Offenheit“ zu begegnen, „die [ihn] selber überraschte“ (F 17).

Im Zuge eines nicht weiter protokollierten Gesprächs berichtet er seinem Gegenüber über „[sein] Leben“, „in Stichworten“, wie es heißt, „an die“ er „Lichtblicke oder auch etwas Trauriges heftete“ (F 17), kurzum über das, was ihn seiner „Ansicht nach, zu dem gemacht hat, was [er] jetzt“ (F 17) sei. Den Stellenwert der Vergangenheit für die Persönlichkeitsstruktur hervorhebend dienen dem Maler die Ausführungen des Famulanten, auch wenn er scheinbar darauf eingeht, lediglich als Anlass, um auf das Schicksal seines Neffen zu verweisen, der auch „Jurist war“ (F 19). Durch eine kurzlebige Erweiterung des Figurenrepertoires wird so die Unsäglichkeit auch dieser Berufswahl unterstrichen. Schließlich „endete“ sein Neffe „in Steinhof“ (F 19). Ohne dass dadurch eine weitere Vertrauensbasis geschaffen wurde, verliert der Maler schnell das Interesse an der Geschichte seines Begleiters und gelangt unvermittelt zu eigenen Themen, während der Famulant zum Berichterstatter – seiner eigentlichen Bestimmung – regrediert. Abwechselnd in direkter und indirekter Rede protokolliert er das vom Maler Geäußerte. Der Maler seinerseits holt nun weiter aus und übernimmt die Gesprächs- und Wegführung.

Mit der erneuten Hervorhebung der spezifischen Lage des Ortes, seine mystische Abgeschlossenheit und dem Verweis auf die Gefahr, die von den „Wegrändern“ ausgeht, endet der zweite Tagebucheintrag, allerdings nicht bevor in Analogie zum mysteriösen Weng auch der Maler geheimnisvoll auf sein Alter anspielt. Das Geheimnis schreibt sich so nicht nur in die Topographie des Ortes ein, es ist auch in die Figur Strauchs inkorporiert, so dass ein allgemeiner Verweisungszusammenhang entsteht. Dadurch deutet sich bereits an, wie Bernhard Themen, Motive und Topoi verwendet, um Raum- und Figurendisposition miteinander zu vermengen.

---

<sup>97</sup> Vgl. Meyer-Arlt 1997. S. 73. „Die Juristen stiften Verwirrung in der Menschheitsgeschichte“, urteilt der Maler an anderer Stelle und erklärt: „Der Jurist ist ein Instrument des Teufels. Im allgemeinen ein teuflischer Dummkopf, der mit der Dummheit der noch viel Dümmeren rechnet und dessen Rechnung immer aufgeht“ (F 123f.).

#### 4. Konstitution und poetische Bedeutung einzelner Handlungsabläufe

Der Roman besteht in der Hauptsache aus der Collage bestimmter erzählerischer, thematischer und motivischer Konstituenten. Die einzelnen Tagebucheinträge, die dem Roman seine eigentliche Struktur verleihen und es dem Autor ermöglichen, „einen literarischen Text aus aufzählungsförmigem Material entstehen zu lassen“<sup>98</sup>, stellen gemäß der Auftraggebung in dieser Hinsicht eine Anhäufung von Strauch-Zitaten dar, dazu kommt alles vom Famulanten Wahrgenommene hinzu und schließlich dessen Kommentare zu seinem Untersuchungsobjekt und zur eigenen Befindlichkeit. In ihnen zeichnet der Ich-Erzähler ferner die Spaziergänge nach, die er allein oder mit dem Maler oder die Strauch mit anderen Figuren (z. B. mit dem Gendarmen) durch die Wenger Umgebung und Naturlandschaft unternimmt. Es ist dabei kennzeichnend für die *Frost*-Lektüre, dass sich bald der Eindruck einstellt, dass, je mehr sich ein Leser auf die einzelnen Tagebucheinträge einlässt, desto langsamer seine Lektüre also verläuft<sup>99</sup>, die Abstinenz eines tragenden Handlungsverlaufs frappierend wirkt. So könnte es durchaus sein, dass, wenn man sich einen ersten umfassenden Überblick über den Roman verschafft hat, das Gefühl an Oberhand gewinnt, dass am Ende nur die Auftragserteilung, die Begegnung des Famulanten mit dem Maler, dessen Bekenntnisse und Ansichten, und das Vorhandensein eines ausgeweiteten Figurenrepertoires (Wirtin, Gendarm, Wasenmeister, Ingenieur, Pfarrer), bestimmte Vorfälle, unterschiedliche Gasthausszenen und Exkurse der beiden etwa in das Altersheim oder zum Schnapsbrenner im Gedächtnis haften bleiben. Dazu kämen jene das Erzählen strukturierenden Topoi von Aufbruch, Aufenthalt und Rückkehr, das Verschwinden des Malers oder die bizarr-verstörenden Träume der beiden Protagonisten. Die einzelnen Spaziergänge könnten indes zum Sachverhalt regredieren, dessen Präsenz den Erzählinhalt zwar merklich ausmacht, aber für die Untersuchung des Romans weniger belangvoll zu sein scheint; und so könnte diesbezüglich auch die Frage gestellt werden, ob es überhaupt sinnvoll wäre, auf die Spaziergänge und der Vielzahl an Minimalhandlungen in ausgiebiger Weise einzugehen.

Der Ablauf der ähnlich gearteten Spaziergänge birgt keinen wesentlichen Ereignischarakter in sich und trägt kaum zu ihrem Wiedererkennungswert bei. Dennoch

---

<sup>98</sup> Sabine Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin und New York 2003. S. 7.

<sup>99</sup> Vgl. Barthes 1974. S. 19.

sind die einzelnen Spaziergänge neben anderen seriellen Minimalhandlungen für die Struktur der einzelnen Tagebucheinträge relevant und ermöglichen ferner das redundante Ausspielen eines thematischen und motivischen Grundrepertoires. Sie verfügen somit auch über eine wesentliche narrative Funktion. Auch wenn bei den meisten Untersuchungen die Frage zur außer- oder innertextlichen Bedeutung der eigenartigen Redeanordnung des Malers, seine Einflussnahme auf den Famulanten und dessen Wandel obenan stehen, und auch wenn die Tatsache nicht unberücksichtigt bleiben darf, dass Bernhards Debutroman vorwiegend durch die Reflexionen des Famulus und die Suada Strauchs seine spezifische Eignart gewinnt, soll den einzelnen Handlungsabläufen im folgenden trotz und aufgrund ihres unbestritten stereotypischen und monotonen Charakters Rechnung getragen werden. Zu Fragen ist daher, inwieweit auch sie zur allgemein poetischen Gesamtaussage beitragen.

#### **4.1. Suggestion und Konterkarierung der Vorstellung von Karte**

Rein formal betrachtet sind die einzelnen Tagebuchabschnitte, die allein durch die Präsenz einer Kalenderfolie den chronologischen Ablauf von Zeit schlechthin suggerieren, durch ihre Gliederung in verschiedene Absätze gekennzeichnet. Sie unterscheiden sich durch Anzahl und Umfang, aber auch durch das Vorhandensein gesondert übertitelter Abschnitte voneinander. Geht man nun näher auf das ein, „was sich an der Oberfläche“ der einzelnen Einträge „zuträgt“<sup>100</sup>, konkret: auf die Spaziergänge des Malers mit dem Famulanten, scheinen diese auf den ersten Blick einem insgesamt determinierbaren Handlungsablauf zugrunde zu liegen. Ihre Exkurse – für den Famulanten stellen sie freilich erste Erkundungen in der für ihn neuen Umgebung dar – versorgen den Lektüreprozess zunächst mit verschiedenen neuen Örtlichkeiten und Naturräumen. In diesem Sinne dienen sie raumpoetisch zur Simulation einer allmählich sich ausweitenden und vermeintlich sich vervollständigenden Karte Wengs. Die einzelnen Spaziergänge bestehen allgemein jedoch aus bestimmten wieder kehrenden Stationen (z. B. Wald, Hohlweg, Bahnhofstation) und der steten Rückkehr ins Gasthaus. Damit erscheinen Anfang und Ende vieler Tagebucheinträge abgegrenzt. Der Bericht des Famulanten innerhalb dieser

---

<sup>100</sup> Schmidt-Dengler 2010f. S. 183.

vermeintlich „exakte[n] Determination“<sup>101</sup>, offenbar vollkommen auf die Wiedergabe der Sätze Strauchs und eigener Gedanken fokussiert, vergisst hingegen oft die aktuell zurückgelegten Wegstrecken nachzuzeichnen und beliefert so den Leser lediglich mit bestimmten Eckpunkten oder lapidar mit dem Hinweis, dass sich beide Protagonisten gerade auf dem Weg befinden.

Entscheidend ist daher, wie solche handlungstragenden Minimalabläufe sich zu einem chronologischen Ablauf synchronisieren lassen, inwieweit erst durch Leserinitiativen ein linearer Verlauf sich rekonstruieren lässt oder wie letztlich auch aufgrund des Mangels an klar ersichtlichen Anknüpfungspunkten eine verbindliche Abfolge letztlich verunmöglicht wird.

Ich habe heute den Weg vom Gasthaus bis zur Straße ausgeschaufelt. Die Wirtin hat mich einen »lieben Herren« genannt und mir zwei große Gläser Sliwowitz herausgebracht, als sie mich längere Zeit rastend stehen sah. [...] Das sei unglaublich, was ich da in so kurzer Zeit vollbracht hätte, sagte der Maler. Er beobachtete mich schon die ganze Zeit von seinem Fenster aus. [...] Er hätte auf einen nachmittägigen Kaffeehausbesuch Lust. »Gehen Sie mit? Auf die Station? Es gibt neue Wochenzeitungen.« [...] Der Maler wartete draußen auf mich. (F 82f.)

Ich stehe um sechs Uhr auf, wie ich es gewohnt bin, und heize mir ein. [...] Dann, zur Frühstückszeit, gehe ich hinunter ins Gastzimmer und warte auf den Maler, damit er nicht allein frühstücken muß. Ich habe großen Hunger in der Frühe. Die Wirtin läuft hin und her und jagt ihre Kinder fort in die Schule. Nach den Kindern verlassen der Ingenieur und der Wasenmeister, die im ersten Stock wohnen, das Haus. [...] Nach dem Frühstück gehe ich mit dem Maler ins Dorf, wir kaufen etwas ein und stehen auf dem Platz herum und machen aus, wohin wir vormittags noch gehen werden, wohin nachmittags. (F 236f.)

Die Lektüre etwa des achten oder zwanzigsten Tagebucheintrags könnte durchaus den Eindruck erwecken, dass der Handlungsverlauf insgesamt daraus besteht, dass der Erzähler und der Maler Strauch frühmorgens aufstehen, sich im oder außerhalb des Gasthauses oder an einer verabredeten Stelle treffen und sich dann auf ihren täglichen Spaziergang durch die Wenger Umgebung und Naturlandschaft oder zu bestimmten Örtlichkeiten machen. Freilich entsteht dadurch im Ablauf des jeweiligen Tagebucheintrags dadurch eine Variation, in dem die Protagonisten auch unabhängig von einander Spaziergänge allein oder mit anderen Figuren unternehmen. Dennoch scheint der Ablauf und die von ihnen zurückgelegte Wegstrecke raumzeitlich determiniert zu sein und über richtungsweisende Indikatoren zu verfügen. Der Famulant zeichnet somit die von ihnen zurückgelegten Parcours nach und protokolliert neben den Aussprüchen

---

<sup>101</sup> Genette <sup>2</sup>1998. S. 91.

Strauchs vermeintlich minutiös selbst ihren Rückweg ins Gasthaus. Hierbei bedient sich Bernhard auch der Möglichkeit, das Skizzieren des Parcours in unterschiedlicher Extension auszuführen, und so verfügt sein Erzähler ebenfalls über die „Freiheit“ zur „Aufspaltung, Umstellung und Aufhebung der Chronologie“, zur „Verzerrung der Sukzession“<sup>102</sup>, die „durch das sich ständige verschiebende Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit“<sup>103</sup> ihren Ausdruck findet.

Doch der Schein trügt auch hier. Dies zeigt unter anderem der dritte Tagebucheintrag des Famulanten. Hier erfolgt gleich zu Beginn der Hinweis, dass sich die Protagonisten gerade im „Wald“ (F 16) befinden. Der Maler spricht, wendet sich beiweilen unmittelbar an seinen Begleiter, dieser meldet sich gleichfalls zu Wort und hält auch seine eigenen Gedanken, die er während dieses Spaziergangs in den Sinn gekommen sind, fest. Auch wenn nichts darüber in Erfahrung zu bringen ist, wo genau sich beide gerade befinden, genügt der lapidare eingefügte Indikator „Wald“, um das Vorstellungsbild räumlicher Verortung aufrecht zu erhalten. Selbst die große Anzahl der Absätze, die darauf hindeutet, dass im Bericht des Erzähler auch Lücken sind, tut der Vorstellung eines im Hintergrund ablaufenden Waldspaziergangs keinen Abbruch. Nach dem siebenten Absatz vollzieht der Bericht allerdings einen Sprung, der in Bezug zum chronologischen Verlauf wesentliche Fragen aufwirft.

»Ein Gehirn ist ein Staatsgebilde«, sagte der Maler. »Plötzlich herrscht Anarchie.« Ich wartete in seinem Zimmer, bis er sich seine Schuhe angezogen hatte. (F 20),

heißt es plötzlich. Befanden sich nun Maler und Famulant in den davor liegenden Abschnitten noch auf ihren täglichen Spaziergang durch den Wald, so gelingt es Bernhard sowohl mit geringstem sprachlichem Aufwand diese Illusion aufrecht zu erhalten als auch das charakteristische Wechselspiel zwischen Aufhebung und (Re-)Etablierung erzählerischer Verlaufsstrukturen ins Werk zu setzen, und es entsteht so durch den unvermittelten Hinweis, dass sich nun beide im Zimmer des Malers aufhalten, ein Riss im linearen Ablauf. Sind etwa die Figuren nach ihrem Waldspaziergang zunächst ins Gasthaus zurückgekehrt, haben sich dann getrennt und suchte der Famulant zu einem späteren Zeitpunkt den Maler in seinem Zimmer auf oder schob er diese Szene, die vor dem Spaziergang liegt, posthum in seinen Bericht ein, weil sie ihm just zu jenem Zeitpunkt einfiel, als er aus dem Gedächtnis heraus, was sich an diesem Tag

---

<sup>102</sup> Lämmert <sup>8</sup>1993. S. 118.

<sup>103</sup> Ebda. S. 128.

ereignete notiert? Eine befriedigende Antwort erhält der Leser diesbezüglich nicht. Es bleibt nur der klaffende Lücke im Verlauf. Abrupt ins Zimmer des Malers versetzt, verfolgen wir auf den folgenden fünf Seiten wieder jene vom Erzähler protokollierten Ansichten und Einsichten Strauchs. Der Rezipient erfährt dabei allerdings weder, ob sie sich nach wie vor im Zimmer aufhalten oder ob diese Szene ein lediglich in Klammern zu setzendes Ereignis darstellt, das vor ihrem Spaziergang in den umliegenden Wald liegt. Dieser Variante folgen, hieße aber letztendlich, dass sich Famulant und Maler nach wie vor im Wald befinden würden.

Wie alte Leute Speichel, so stößt der Maler Strauch seine Sätze aus. Ich sah ihn erst wieder zum Nachtmahl. In der Zwischenzeit habe ich mich im Gastzimmer hingesezt und dem Essensgetriebe zugeschaut. Der Maler erschien der Wirtin viel zu spät, nach acht Uhr, um diese Zeit waren nur noch die Stammpätze von Säufern besetzt. (F 25)

Wieviele Spaziergänge hat der Erzähler an diesem Tag mit Strauch unternommen und wann fanden sie statt? Wann kamen sie ins Gasthaus zurück, wann trennten sich ihre Wege? Sie sitzen am Ende dieses Tages gemeinsam im Gastzimmer und nehmen ihr Abendmahl zu sich, was geschah dann? Wann und wie endete dieser Tag? Allesamt Fragen, auf die dieser Tagebucheintrag keine Antwort gibt. Die Notizen des Famulanten zeichnen somit keineswegs penibel und sich an der Chronogie der einzelnen Tagesabläufe haltend, alles Ereignete nach. Sie unterliegen vielmehr einer Erinnerungs-poetik, in der das Skizzieren raumzeitlicher Vorgänge und das wilde Aufzeichnen von bestimmten Erinnerungsfetzen nebeneinander liegen und sich freilich auch überlagern können. Ein einzelner Tagebucheintrag kann in dieser Hinsicht eine Anzahl sowohl kausal aufeinander folgender, als auch asukzessiver Abläufe und Minimalhandlungen aneinanderreihen<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Vgl. Mainberger 2003. S. 251.: „Handlungsabläufe sind bei Stifter in viele einzelne Schritte zerlegt und werden der Reihe nach hergezählt, so daß die Schrittgeschwindigkeit der Figuren und Ereignisse nur noch als Semantisierung dieser Erzählweise erscheint.“

#### 4.1.2. Das poetische Sprachspiel mit der Verortung

Es sind immer dieselben Spaziergänge. Es sind gar keine Spaziergänge. Einfach Gänge durch den Schnee, durch Wind und Wald, durch die Kälte. (F 169)

Randbemerkungen und Kommentar des Famulanten weisen mal mehr, mal weniger verlässlich auf ihre aktuelle Position und die von ihnen zurückgelegte Wegstrecke hin. Der Leser erfährt auf diese Weise etwa, dass der Maler vor dem Gasthaus (Vgl. F 84) oder im Gaszimmer (Vgl. F 43) auf seinen Begleiter wartet, „ihn hinter dem Heuschober, auf ein Holzbrett zusammengekauert“ (F 87) trifft oder „schon vor dem Lärchenwald und nicht“, wie eigentlich abgesprochen, „im Hohlweg“ (F 37) begegnet. Dazu gesellen sich auch Hinweise, die bekunden, dass sich Strauch gerade „der Ortschaft zu[wandte]“ (F 31) oder der Erzähler „zum Pfarrhaus hinunter“ gehen und sich dabei „gegen den Lärchenwald zu vom Dorf“ (F 174) wegbewegen würden, oder dass er sich aktuell „auf dem Friedhof“ (F 205) aufhalten würde oder dass sie ihr Spaziergang „durch den ganzen Holweg und weiter, weiter in den Wald hinein“ (F 40) führt. Dazu kommen sporadische räumliche Indikatoren, die etwa vermitteln, dass es einen bestimmten Aussichtspunkt gibt, von dem der Maler aus, „das Leichenbegräbnis beobachten kann“ (F 82). „Zwischen Lärchenwald und Heuschober, dort, wo sie angeblich den abgängigen großen Hund des Metzgers gefunden haben“ (F 155) befinden sie sich an anderer Stelle, oder „[a]uf dem Abhang, unter den großen Linden, wo das Summen der Telegraphendrähte am stärksten ist, ein paar Schritte von dem großen Strommast entfernt“ (F 88f.) oder eben da „wo sich die Klamm plötzlich öffnet“ (F 200).

Obwohl der Famulant dem Leser mit sporadischen Hinweisen über ihre aktuelle Position beliefert, wird ihm zugleich dadurch eine konkrete „räumliche Orientierung verweigert“<sup>105</sup>. Raumzeitliche Verortungen dienen in *Frost* daher nicht nur der (Neu-)Situierung des aktuellen Handlungsverlaufs, der Positionierung ihres Standorts auf der Karte Wengs und stellen so aus erzählerischer Sicht eben nicht nur einen kontrapunktischen Gegenpart zu den Ausschweifungen Strauchs dar. Die überbordende Zahl raumzeitlicher Indikatoren erweisen sich in der Summe sowohl als Konstituenten der Simulation eines aktuellen Handlungsverlaufs, als auch als ihre beharrlichen Widersacher. Trotz der Angaben über ihren aktuellen Aufenthaltsort und der von ihnen durch-

---

<sup>105</sup> Marquardt 1990. S. 81.

laufenden Wegstrecke wird so der Leser auch mit einer überbordenden Vielzahl unverortbarer Markierungspunkte konfrontiert. Ebenfalls stehen die einzelnen topografischen Versatzstücke nicht zwangsläufig in einer verbindlichen Korrelation zueinander. Zusammengenommen ergeben sie keineswegs ein einheitliches Bild einer Karte. Es genügt in dieser Hinsicht sich nur mit der Frage auseinanderzusetzen, was sich wohl „vor dem Lärchenwald“ (F 37) befindet, wo innerhalb des Waldes der ‚Hohlweg‘ oder der ‚Lärchenwald‘ liegt? Der Hinweis, dass der „Hohlweg“ eben da beginnt, wo der Maler „vorgestern die Kirchgänger herauskommen sah“ (F 121), trägt kaum zur globalen Verortung der einzelnen Raumsegmente bei. Auch zeigt sich oft, dass weder etwas über die Dauer des Spaziergangs, geschweige denn etwas über die gerade einschlagene Richtung der Protagonisten in Erfahrung zu bringen ist. Dazu verlieren die Richtungsangabe auch ihren eigentlichen Aussagewert, wenn aufgrund bestimmter klimatischer Bedingungen (Schnee, Nebel) eine Orientierung nicht mehr möglich ist.

Auch wenn in vielen Tagebucheinträgen eine „Kette von raumschaffenden Handlungen“ aufscheint, die „mit Bezugspunkten markiert“ werden, „die auf das hinweisen, was sie produziert (eine Vorstellung von Orten) oder was sie beinhaltet (eine lokale Ordnung)“<sup>106</sup>, kann dieser Umstand nicht vergessen machen, dass in *Frost* die Mehrheit der landschaftsbildenden Konstituenten ihrer Funktion enthoben sind. In diesem topographisch unverortbaren Feld einzelner Orientierungspunkte ist eine verbindliche Ausrichtung auf die fiktive Karte Wengs nicht mehr möglich. So haben wir es letztlich mit einer Anhäufung von Raumfragmenten zu tun, die sich eben nicht zur Totalität einer Topographie zusammenfügen lassen. Durch sie entsteht auch kein Abbild von Welt, auch keine fikionalisierte, d. h. der Selektionsentscheidung<sup>107</sup> des Autors entsprechendes Bild von ihr. Die Vorstellung einer alles umschließenden Karte wird in *Frost* daneben ständig durch den Flächencharakter, durch jenen „nicht gerichtete[n]‘ glatte[n] Raum“<sup>108</sup> erzählter Wegstrecke unterhöhlt. Topographisch entsteht vielmehr – auch wenn die Vorstellung von Karte im Laufe des Romans durchaus persistent bleibt, da sie ständig eine Reaktivierung erfährt – eine aus bestimmten Raumfragmenten sich konstituierende Erzähllandschaft, deren einzelne Konstituenten in Funktion zum Erzählprozeß selbst gesetzt werden. Die Ausweitung des Raumes durch neue Stationen

---

<sup>106</sup> Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988. S. 222.

<sup>107</sup> Vgl. Iser 1993. S. 25.

<sup>108</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: 1440 – Das Glatte und das Gekerbte: In: *Dies.: Kapitalismus und Schizophrenie*. Tausend Plateaus. Hrsg. von Günther Rösch. Berlin 1992. S. 657-693, hier: S. 663.

oder Örtlichkeiten unterliegt in dieser Hinsicht einerseits der Ordnung des Sukzessiven, der fiktiven Topographie und der narrativen Notwendigkeit des Erfindens im Sinne einer prozessualen Entfaltung des Erzählraumes, andererseits operiert der Autor auch derart mit immer wieder neu arrangierten Versatzstücken, dass durch deren Arrangement lediglich die Diversifikation einzelner handlungstragenden Abläufe erzeugt wird. Dadurch sieht sich auch der Leser mit der Kombinatorik eines eigentlich formalistischen Erzählverfahrens konfrontiert<sup>109</sup>, dass mit raumzeitlichen Indikatoren sein Spiel treibt. Durch Über- und Unterdeterminierung entsteht eine Verlaufsachse, die eben, während sie dazu beiträgt, eine räumliche Vorstellung von Parcours und Karte zu erzeugen, diese zugleich wieder einkassiert. Dass die topografische Gestalt Wengs die Abgeschlossenheit raumpoetisch zur Allegorie erhebt, darf daher nicht den Blick dafür trüben, dass bis zum Schluss der Ort zugleich eine *terra incognita* und weiße Fläche darstellt. Die klimatischen Bedingungen arbeiten freilich dieser Vorstellung zu, und so mutiert der fiktive Ort Weng respektive seine „Zwischenräume“ (F 84) zum „Ort“ der Fiktion schlechthin, zu einem Ort, der mit den Worten Foucaults, „in der nahezu stummen Artikulation: in den großen weißen Zwischenräumen“<sup>110</sup> liegt.

Der Wald als opaker Raum der Orientierungslosigkeit, aber auch als Topoi voller allegorischer Implikationen, ist geradezu der Inbegriff dieser Idee. Aber nicht nur, dass Thomas Bernhard sich dieses überstrapazierten Topois bedient, der Wald als Bild und Allegorie erfährt auch dadurch seine Dekonstruktion, in dem er plötzlich auf seine rein lexikalische Bedeutung reduziert wird. Er regrediert, wie es der folgende Passus belegt, zur bloßen Aneinanderreihung unterschiedlicher Baumarten:

[...] »ich will Ihnen einige Baumarten zeigen, die hier besonders gebräuchlich sind ... Da haben wir also die Fichte, die *picea excelsa*, die an erster Stelle steht, dann die Föhre, die Tanne, die Lärche, Vereinzelte Zirben. Kommen Sie, ich erkläre Ihnen einige Details, die Laubhölzer, die sogenannte *angiospermae*, und die Nadelhölzer, die *gymnospermae*, betreffend ...« (F 153)

Damit tritt der Wald hier als Raum-Bild in Funktion zum enumerativen Sprechgestus einer Rede- und Protokollanordnung, die in der Zergliederung und begrifflichen Zusammenballung ihr Auskommen findet. Dazu entsteht durch die Variabilität einer Kette schier endlos ausspielbarer Handlungsabläufe ein poröser Erzählraum, der nur allzu gut

---

<sup>109</sup> Siehe dazu auch Thabet 1994a. S. 311f.

<sup>110</sup> Michel Foucault. Distanz, Aspekt, Ursprung. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/Main 2003a. S. 100-116, hier: S. 114.

mit der formalästhetischen Entscheidung korrespondiert, einen Roman aus „unverbundenen Teilen“<sup>111</sup> zusammenzufügen. Der Topoicharakter raumpoetischer Inszenierung wird aber auch just in dem Moment nach außen gekehrt, als der Maler gleich zu Beginn seines Aufenthalts in Weng dem Erzähler auf ein verborgenes Tal hinweist.

»Wenn Sie in dieser Richtung, die ich Ihnen da mit meinem Stock anzeige, wandern, kommen Sie in ein Tal, in dem Sie stundenlang hin und her gehen können, ohne die geringste Angst haben zu müssen«, sagte er. »Sie brauchen keine Angst haben, entdeckt zu werden. Es kann Ihnen nichts passieren: alles ist gänzlich ausgestorben. Keine Bodenschätze, kein Getreide, nichts. Etliche Spuren aus dieser oder jener Zeit finden Sie, Steine, Mauerbrocken, Zeichen, von was, weiß niemand. Ein bestimmtes, geheimnisvolles Verhältnis zur Sonne. Birkenstämme. Eine verfallene Kirche. Skelette. Spuren von eingedrungenem Wild. Vier, fünf Tage Einsamkeit, Schweigsamkeit«, sagte er. »Die Natur ganz unbelästigt von Menschen. Vereinzelte Wasserfälle. Es ist wie der Gang durch ein vormenschenwürdiges Jahrtausend.« (F 14f.)

Dass es sich hierbei um eine Reminiszenz an die Romantik und ihrer Topoilandschaft handelt, ist ebenso offenkundig, wie es auch für Thomas Bernhard charakteristisch ist, dass die beiden Protagonisten dieses Tal niemals betreten werden. Die Reminiszenz bildet einen Horizont, von dem sich der Autor allerdings dadurch wieder löst, in dem er sie als Raumzitat stehen lässt.

Enthoben ihrer tradierten Funktion bleibt nichtsdestoweniger die Geh- und Wegmetaphorik allein Kraft ihrer anthropologisch-ontologischen Implikationen dennoch persistent. In dieser Hinsicht kommt vor allem der Aspekt zur Geltung, dass der Handlungsverlauf in *Frost* insgesamt „eine Reihe von abgestuften Variationen über dasselbe Thema“<sup>112</sup> darstellt und so als raumpoetische Inszenierung der Ambiguität menschlicher Existenz und Denkweise fungiert. Form und Inhalt werden hierzu untrennbar miteinander etwa dadurch vermengt, in dem das Nebensächliche zum zentralen Erzählgegenstand erhoben wird. Die überbordende Anzahl nachgezeichneter Spaziergänge „hemmen“ zwar den globalen „Handlungsablauf“<sup>113</sup> des Romans, dienen aber keineswegs als Mittel erzählerischer Retardierung.

---

<sup>111</sup> Grimm 1976. S. 24.

<sup>112</sup> Tzvetan Todorov: Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Blumensath. Köln 1972a. S. 263-294, hier: S. 293.

<sup>113</sup> Viktor Šklovskij: Die Beziehung zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen. In: Ders.: Theorie der Prosa. Hrsg. von Gisela Drohla. Frankfurt/Main 1966. S. 28-61, hier: S. 47.

## 4.2. Die Verräumlichung des Denkens und der Denkwege

So findet sich im Roman dieser zugleich zerstörerische wie zur Auferstehung treibende Apparat, der aller modernen Kunst eigen ist. Es gilt, die Dauer zu zerstören, das heißt die nicht sagbare Bindung der Existenz: die Ordnung, sei es die des dichterischen Kontinuums oder die der Zeichen des Romans, die Ordnung des Schreckens oder die der Wahrscheinlichkeit, die Ordnung ist ein vorbedachter Mord. Doch was den Schriftsteller wieder zurückerobert, ist abermals die Dauer, denn es ist nicht möglich, eine Negation in der Zeit zu entwickeln, ohne gleichzeitig eine positive Kunst zu erarbeiten, eine Ordnung, die abermals zerstört werden muß.<sup>114</sup>

Ereignislosigkeit und Sterotypie sind fester Bestandteil des poetischen Zeichensystems in *Frost* und bedingen somit auch die einzelnen Spaziergänge und andere Minimalhandlungen. Durch die Kette schier endlos ausspielbarer Möglichkeiten entsteht freilich auch im Sinne des oben zitierten Postulats Roland Barthes ein Erzähl dispositiv, das trotz seines eng begrenzten Repertoires ständig neue Abläufe hervorbringen kann. Durch die Perpetuierung können so einzelne Tagebucheinträge immer wieder neu und anders strukturiert<sup>115</sup> werden.

Aufzählungen können daher einen Text strukturieren und konstruieren und ihn ebenso – selbst als streng organisierte – mit Auflösung und Zerfall bedrohen; was aber als sinnleer oder nicht mehr funktional erfahren wird, ist u. U. auch Ansatzpunkt für neue, unvorhergesehene Lektüren und erlaubt, zu einem anderen als dem vorgesehenen Sinn zu gelangen.<sup>116</sup>

Das Prinzip der Wiederholung und der potentiell endlosen Wiederholbarkeit spielt freilich auch für die innere Struktur des Romans eine entscheidende Rolle. Dazu wird der Roman durch seinen aufzählenden Charakter in die Reihe von fiktionalen „Texten dokumentarischen Charakter[s]“<sup>117</sup> gestellt, die dennoch in „Konkurrenz zu wissenschaftlichen Beschreibungen“<sup>118</sup> stehen und auch nicht müde werden darauf hinzuweisen. Der allgemeine Eindruck, der aus den Tagebucheinträgen des Famulanten erwächst, ist aber auch derjenige, dass dem Handlungsverlauf wenig Neues abzugewinnen ist. Die Spaziergänge in oder durch den Wald, das Einkehren in die Gaststube des Gasthauses zur Mittags- oder Abendzeit, oder in andere Örtlichkeiten des Ortes, in denen Maler und Famulant etwas essen, trinken, Zeitung lesen oder die anderen Gäste

---

<sup>114</sup> Barthes 2006. S. 35.

<sup>115</sup> Vgl. zu den Kunstmitteln anakreontischer Dichtung, Variabilität und Sterotypie Wolfgang Iser (1993. S. 60ff.).

<sup>116</sup> Mainberger 2003. S. 9.

<sup>117</sup> Ebda. S. 108.

<sup>118</sup> Ebda. S. 110.

beobachten, verlieren auf dieser Weise schnell ihren Ereignischarakter. Dadurch, dass sie zweifelsohne einen Großteil des Handlungsablaufs ausmachen, offenbart sich, durch die künstliche Hervorhebung dessen, was sich getrost aus dem Protokoll hätte streichen lassen oder mit dem Hinweis der Wiederholbarkeit sich letztendlich summarisch hätte zusammenfassen können. Bernhard verzichtet aber bewusst auf das ökonomische Prinzip, um durch das Ausschreiben von sich wiederholenden Abläufen und durch die ständige Perpetuierung von Raum- und Handlungsvariablen eine bestimmte Wirkung auf den Leser zu erzielen, die sich mit Hinweisen auf ihre Wiederholbarkeit oder mit einer allgemeinen Randbemerkung zu ihrer Anzahl nicht hätte erzielt werden können.

Die Praxis, die selbst vor der penetranten Protokollierung selbst der ständigen Wiederkehr von Gleichem nicht zurückschreckt, ist dennoch weniger als Verpflichtung zur Fiktion einer naturwissenschaftlich präzisen und „nüchterne[n] Bestandsaufnahme[e]“<sup>119</sup>, sondern als ureigenstes Stilmittel von Bernhards Poetik und als redundante Inszenierung des „Gesetz[es]“ zu verstehen, das besagt, „daß alles sich wiederholt, gleichzeitig unwiederholbar ist. Ein und alles ewige Wiederholung“ (F 46) sei. Die „ewige Umkehrung“, aber auch das „Auflösen ohne Ende aller Begriffe“ (F43) könnte so auch erklären, warum der Roman in der Hauptsache aus der seriellen Hervorbringung von Wiederholungen, Parallelismen und Äquivalenzen besteht und warum beim Rezipienten der Eindruck entstehen könnte, „[a]ls ob die Zeit“ hier „still stände“ (F 156).

Das ständige Abschreiten abgesteckter Wegstrecken, das ständige Hin und Her, aber auch die kreisförmigen Spaziergänge weisen sinnbildlich bei Bernhard mit unter auf „eine Welt ohne Entwicklung im neuzeitlichen Sinn“<sup>120</sup> hin. Das Raumerlebnis und das Abschreiten eines bestimmten Parcours – an sich ein Garant für Entwicklung – verliert auf diese Weise seine eigentliche explorative Funktion. Dass der Ablauf, konkret das Gehen durch die Invarianz eines Zeichenrepertoires bedingt wird, gelangt freilich explizit zur Sprache, als die Protagonisten selbstreflexiv und im Ton plötzlicher Eingebung feststellen, dass es eigentlich für sie nichts mehr zu entdecken gibt:

»Gehen wir vielleicht zur Kirche hinauf?« sage ich, und der Maler sagt: »Zur Kirche? Da waren wir ja gestern.« Dann sage ich: »Gehen wir in den Lärchenwald!« – »In den Lärchenwald?« sagt er. »Im Lärchenwald waren wir ja gestern.« – »Dann gehen wir doch in den Hohlweg. Oder gleich zur Station hinunter!« – »Ja, gehen wir zur Station hinunter«, sagt der Maler dann.

---

<sup>119</sup> Ebda. S. 118.

<sup>120</sup> Hans-Joachim Simm: *Abstraktion und Dichtung. Zum Strukturgesetz der Literaturgeschichte*. Bonn 1989. S. 111.

»Die Station ist der einzige Ort, wo es Sinn hat, hinzugehen, denn da gibt es Zeitungen. Wenn überhaupt irgendein Ort, wenn überhaupt irgend etwas Sinn hat. Hat es Sinn?« (F 237f.)

In der Variabilität ist stets die Notwendigkeit eingeschrieben, dass alles immer wieder anders ablaufen muss. Von den Figuren *expressis verbis* wahrgenommen wird selbstreflexiv und autopoetisch auch der Umstand, dass sich die Vorgabe ab einem bestimmten Punkt nicht mehr variieren lässt. Das Erzählen vermittelt in dieser Hinsicht seine eigene Erschöpfung, während auf der Handlungsebene eine protokollierte „Gegenwart“ entsteht, die „unendlich groß, aber leer“<sup>121</sup> erscheint. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass die Spaziergänge von Anfang an schon „ein absurdes Geschäftigkeitsfeld dar[gestellt]“<sup>122</sup> haben, ferner dass durch sie „die Erzählung“ einer ständigen Suspension unterliegt, womöglich weil es schon von Anfang an „nichts mehr zu erzählen gibt“<sup>123</sup>. Ihre überbordende Präsenz im Protokoll des Famulanten stellt dazu zur aufgeworfenen Fragestellung und zum Auftrag ein regressives Moment dar und machen *Frost* zu einem „(sujetlosen) Text“<sup>124</sup>. Der Ablauf nach dem „Kalender“, aber auch die „Angaben über normierte, regelmäßige Aktionen“<sup>125</sup> wären nach Lotman Belege hierfür.

Die Vorstellung, im Roman würde die Topographie des Denkens in Szene gesetzt, erhebt aber erst die erkenntnistheoretische Orientierungslosigkeit zum Thema sprachpoetischer Darstellung.

Obwohl ich sage, ich konnte mich überhaupt nicht aus, läßt er mich vor sich her gehen. Ab und zu räumt ein Kommando wie ›links‹ oder ›rechts‹ mit meiner Meinung auf, er wäre allzuweit fort, in Gedanken. Diese Befehle führe ich völlig im dunkeln tappend und in Ungeduld aus. Merkwürdig war, daß ich überhaupt kein Licht sah, an dem ich mich hätte orientieren können. Es war ein Dahinrudern, auch des Geistes, und das Gleichgewicht ist da überall und auch nirgends. (F 16)

weist der Famulant auf seine Hilflosigkeit hin. Die Unmöglichkeit, sich im Wald, aber auch im Denken des Malers, das er selbst als „Expeditionen in die Urwälder des Alleinseins“ (F 21) bezeichnet, zu orientieren entspräche mit Kant somit auch der

---

<sup>121</sup> List 1994. S. 36. Das „Leben als verfallsprozess dokumentiert sich“ so auch bei Bernhard nach Heinz Ehrig „nach *aussen* hin als die verkümmern und schliesslich erstarrung von bewegungsabläufen“ (Probleme des absurden. Vergleichende bemerkungen zu Thomas Bernhard und Samuel Beckett. In: Wirkendes Wort 1. 1979. S. 44-65, hier: 52.). „Unsere Natur besteht in der Bewegung, die vollständige Ruhe ist der Tod“, erklärt hierzu auch Pascal (1997. S. 371/[641]).

<sup>122</sup> Thabet 2000a. S. 24.

<sup>123</sup> Tzvetan Todorov: Die narrativen Transformationen. In: Ders.: Poetik der Prosa. Frankfurt/Main 1972b. S. 217-232, hier: S. 232.

<sup>124</sup> Lotman 1973. S. 358.

<sup>125</sup> Ebda.

Problematik sich „überhaupt im Denken, d. i. logisch zu orientieren“<sup>126</sup>. Dies macht den ambivalenten Charakter der Raumdarstellung bei Bernhard aus, aber auch die stringente Ausrichtung der Darstellungsmittel zugunsten dieses Themas. Der Ort verliert dadurch seine primäre Funktion und avanciert zu einem

*Ort des Ortes*. Die Form und das Unbestimmte verändern sich tatsächlich und bewegen sich mit dem Gegenstand; sie bleiben nicht an der gleichen Stelle, sondern sind eben da, wo der Gegenstand ist.<sup>127</sup>

Insofern fungiert der Raum in *Frost* als topographische Inszenierung dieser Unmöglichkeit, so dass folgender Satz Luce Irigaray eine für den Romans aussagekräftige Leseinstruktion erhält:

*Der Ort ist innen und außen und er begleitet die Bewegung; er ist deren Ursache und begleitet sie, in einer Ausdehnung, die ins Unbegrenzte geht. Jeder Ort umschließt den ihm vorhergehenden.*<sup>128</sup>

Auf diese Weise gelingt es Bernhard, jenen überbordenden Zusammenhang zwischen Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Fragen mit der Phantasmagorie einer fiktiven Topographie und einer prozessual sich vermeintlich ausdehnenden Karte der Umgebung aufzustellen. Die Charakteristik eines hermetischen Raumes als Ausdruck für die Grenzen unserer Weltsicht und unseres Denkens ist jedoch nicht nur global der Topographie Wengs eigen und als Ausdruck für die Isolation des Malers zu lesen. Die Begrenztheit bahnt sich schon im hermetischen Bild des Zugabteils an, kennzeichnet die vergangene und wohl auch zukünftige Existenz des Famulanten in der Großstadt (Vgl. F 170) und verfielfältigt sich durch die einzelnen Lokalitäten des Ortes und durch das Raum-Bild ‚Wald‘, wie es in der folgenden Reflexion des Famulanten zum Ausdruck gelangt.

Meine Zukunft liegt wie in einem Wald ein Bach, von dem man viele genaue Beschreibungen kennt, sonst nichts; und der Wald ist endlos und so finster, wie man sich unwillkürlich einen Wald vorstellt [...]. (F 170)

Zwar wird raumpoetisch, neben der Stadt-Land-Dichotomie, dem „Haus als Innen- und Wohnbereich“ auch in *Frost* „die Darstellung des Draußen als einer Ausdehnung

---

<sup>126</sup> Immanuel Kant: Was heisst sich im Denken orientieren? In: Ders.: Werkausgabe. Bd. 5: Schriften zur Metaphysik und Logik 1. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main 1996. S. 265-283, hier: S. 270.

<sup>127</sup> Luce Irigaray: Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles *Physik* IV, 2-5. In: Ders.: Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt/Main 1991. S. 46-70, hier: S. 53.

<sup>128</sup> Ebda.

andersartiger Erlebnisform des Alltäglichen<sup>129</sup> beigestellt, allerdings werden sie durch die allgemeine hermetische Konfiguration aller Räume zugleich ihrer eigentlichen Differenz beraubt. Das Gasthaus und die in ihm befindlichen Räumlichkeiten, aber auch die Topographie des Ortes als Ganzes bilden hier die erkenntnistheoretische Grenze des Denkens ab, während die ständige Bewegung im Raum die chaotische Denkbewegung eines darunter leidenden Geistes nachzeichnet. Dies könnte zumindest erklären, warum sich der Autor dezidiert von den topographischen Dichotomien: *amoenus-horribilis*, offen-geschlossen verabschiedet hat. Festgelegte räumliche Grenzen gibt es in diesem Sinne nicht mehr, sie stellen allesamt höchstens eine provisorische Illusion dar. Von Utopien und Auswegen und deren räumliche Inszenierung kann bei Bernhard daher auch nicht mehr die Rede sein. Wenn aber der Raum in dieser Weise seine allgemeingültige Dichotomie und Differenz verliert, potenziert sich die Unbill transzendenter Orientierungslosigkeit ins Unermessliche und mündet in die ewige Peri- und Paraphrase dieses Dilemmas.

## 5. Seltsame Vorgänge und Ereignisse im Roman

Mir ging das alles durch den Kopf: der Schausteller, der exzentrische Landstreicher, dessen bewegliches Theater, der Hundekadaver, die Begräbnisse, die Handlungsweise der Wirtin [...].  
(F 332)

Damit fasst der Famulant am Ende seines Aufenthalts jene seltsamen Begebenheiten, Epiphanien und grausigen Ereignisse zusammen, die den Erzählinhalt des Romans ebenso ausmachen wie die gleichförmigen Spaziergänge oder die Reflexionen und Konfessionen der Protagonisten.

Alles, was in dem Ort geschieht, gewinnt solch bannend überwirkliche, märchengleiche Bedeutung. Der Tod eines Holzziehers, der, kurz bevor er unter seinen Schlitten kam, den Maler noch gefragt hat, wieviel Uhr es sei. Die boshaften »Schausteller«, die verkrüppelte Tiere und Kinder für Geld sehen lassen. Grausamkeit und Härte des Landlebens, durch kein Naturidyll gemildert, werden zum Sinnbild der »großen Kälte«. Zwei Abgestürzte im Gebirg. Das »Viehdiebgesindel«. Das Armenhaus. Die unheizbare Steinwohnung des Pfarrers. Der Brand eines Gehöftes, der Tod einer Bäuerin, ein Begräbnis, Gespräche über den Bau des Kraftwerks. Das alles webt sich um das Schicksal des Malers Strauch, webt ihn ein, wie Spinnenfäden, die sich um eine gefangene Fliege schließen: Nach außen ist kein Entrinnen.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Thabet 2000a. S. 27.

<sup>130</sup> Zuckmayer 1970. S. 86.

schreibt hierzu Zuckmayer. Überprüft man den Roman auf seine zentralen Erzählinhalte, die innerhalb der Rahmenhandlung einen besonderen Lektüregegenstand darstellen, geraten neben dem „monotonen Ablauf“ von bestimmten Minimalhandlungen so auch jene „besonderen Ereigniss[e]“ ins Blickfeld, die Bernhard dazu benutzt, um durch das „Aufrollen einer seltsamen, fremdartigen Begebenheit auf dem Hintergrund des Gewohnten“<sup>131</sup> neue Akzente zu setzen. Der „Vorfall“ (F 294) rund um die Machenschaften des sogenannten „Viehdiebgesindel[s]“ (F 289) stellen dementsprechend mit den Worten des Malers einen „Brechtreiz des Grauens“ und „ein unwiederholbares Bild“ (F 293) dar. Denn was er an diesem Tag auf seinem Spaziergang durch den Wald erlebt, offenbart sich als „erstrangiges Schauspiel“ und stellt für den Leser eines jener Schreckensbilder des Romans dar, in dem das Motiv zerfetzter, hier: zerstückelter Tierkörper respektive dem Blut-Motiv aufscheint.

»Ich sah plötzlich, sehen Sie, als ich aus dem Hohlweg kal herauskam, daß der Bach rot war. Ich dachte: ein Phänomen, ein Naturphänomen! Sofort aber sah ich: Blut! Und ich dachte: Das ist Blut, weiß Gott, das ist Blut! Ich traute meinen Augen nicht, aber der ganze Bach war voll Blut! [...] der blutrote Bach in der weißen Schneedecke, von diesen schwarzen Ästen, von diesem verheerenden schwarzen Astwerk zerkratzt ... Das alles war nur nur ein Eindruck, Sekundenschnelle. Ich wollte ja schreien. Ich schrie nicht. (F 290f.)

Seine poetische Tragweite erhält diese Erscheinung ferner durch das Zusammenspiel verschiedener Motivketten, die den Roman durchziehen. Erst dadurch, dass sie hier derart komprimiert zusammenwirken, entsteht das verstörende Bild von Tod, zerschundener Natur als Schauspiel und sprachlosem Grauen. Der Schnee, der die weiße Fläche der partikularen Fiktion bildet, trägt zum Ereignischarakter dieser Epiphanie bei und gehört zusätzlich zu Bernhards Sprachspiel, das aus einem eingeschränkten Repertoire an Farb-Motiven und Farbchiffren (rot, schwarz, weiß) eigentümliche Todes-Bilder schafft und zugleich aus dem Nichts des Schreibprozesses (der leeren Fläche der Fiktion) die Welt in ein Pandämonium verwandelt. Das namenlose Grauen wird zusätzlich durch das expressionistische Bild-Motiv des stummen Schreies untermalt. Dass der Autor in seinem Erstlingsroman einen Kunstmaler auftreten lässt, ist in diesem Sinne kein Zufall.

In gänzlich anderem Licht, aber nicht minder martialisch bricht der Tod in das Leben des Holzziehers ein, der „unter seinen eigenen Schlitten gekommen ist“ und von ihm regelrecht zerquetscht wird. Interessant ist hierbei vor allem, wie dessen Schicksal

---

<sup>131</sup> Thabet 2000a. S. 30.

im Hintergrund dadurch persistent bleibt, in dem Bestattungs- und Begräbniszeremonie und der dazugehörige Leichenschmaus auch in den kommenden Tagebucheinträgen zum Thema erhoben werden. Der Tod des Holzziehers knüpft somit auch unmittelbar an die Völlerei der Landbevölkerung und an ihrem Ablenkungsbedürfnis an. Ähnliches gilt auch für das Begräbnis des „Gemischtwarenhändlers“ (F 82) oder der im Feuer umgekommenen Bäuerin, deren Tod mit der Epiphanie in Flammen stehenden und verbrannten Viehs vermenget wird und durch die „Blutlachen“ (F 199) und „Blutflecke[n]“ zum Schreckensbild mutiert. Ebenso taucht auch hier dadurch, dass die Landbevölkerung dieses Ereignis als willkommenen Anlass nutzt, um sich mit dem Fleisch des toten Viehs einzudecken, das für den Roman charakteristische Essens-Motiv auf. Der Brand des Bauernhaus inkludiert dazu die poetische Vorstellung von Ereignis, die seit Johann Wolfgang von Goethes *Novelle* zum zentralen Naturschauspiel erhoben wurde, um das sich das Erzählen herumgruppiert. „Ein außergewöhnliches Schauspiel ein Brand!“ (F 196) lautet dementsprechend auch der Kommentar des Malers.

Die Wirtshauschlägerei „zwischen Einheimischen und Schaustellern“ (F 246), ebenfalls angereichert mit dem bekannten Motiv-Repertoire, bebildert wiederum den Gewaltexzess einer zur Brutalität neigenden Landbevölkerung und gehört ferner durch die im Hintergrund skizzierten Fahndung zu jenen über den einzelnen Tagebucheintrag hinausragenden Erzählhandlungen des Romans.

Der Grundkonflikt Natur-Mensch kommt hingegen neben dem Kraftwerkbau, in der Hybris zweier Studenten, die sich in der „Klamm“ als „Bergsteige[r]“ (F 132) versuchen und die von der Natur ausgehenden Gefahren unterschätzen, aber auch in der Rodung des Waldes für die Papierproduktion einer umliegenden Fabrik zum Ausdruck. „Die Eingriffe in den Wald ruinieren das Naturgleichgewicht“ (F 202), erklärt der Maler und spricht von „Raubbaucharakter“ (F 202) und der „rücksichtslosen, wie „feindliche[n] Haltung“ (F 203) des Menschen zur Natur und *vice versa*.

Zu den seltsamsten Ereignissen des Romans gehört freilich die unheimliche Begegnung Strauchs mit einem „Landstreicher“ (F 249), der ähnlich wie der Alte im Altersheim sich zunächst totstellt, um Strauch zu erschrecken, aber auch um dessen Reaktion zu beobachten. Er selbst bezeichnet seinen Streich als „Experiment“ (F 251). Darüber hinaus erstaunt er den Maler mit einem Kunststück, dass jegliche Naturgesetze auf den Kopf stellt. Denn dieser „ließ tatsächlich seinen Kopf verschwinden“ und jongliert im Anschluss „mit den eigenen Beinen“ (F 252). Diese „unwahrscheinlich[en]“ (F 252)

Vorkommnisse liefern so einen erneuten Anlass, um das Kopf-Fuß-Motiv in einen neuen Kontext spielerisch aufzunehmen. Dass das Spielerische plötzlich zum tödlichen Ernst wird, zeigt sich im Bild des sich zunächst totstellenden Alten im Armenhaus, der dann tatsächlich vor den Augen des Malers stirbt. Ins Tragische lässt Bernhard unmittelbar darauf allerdings wieder wiederum die bizarre Komik einbrechen, in dem er seinen Maler in „Gelächter“ (F 115) ausbrechen lässt. Aus dem Gesagten lässt sich nun ableiten, dass derartige Ereignisse dem Autor gleichwohl als „Diversifikations – oder Variationsmittel“ dienen, so dass sich auch hier die Frage stellt, ob jene sich vom monotonen Handlungsablauf der Spaziergänge sich abhebenden Erzählinhalte als „bloße Illustration“ einer bestimmten Aussage dienen, oder ob sie „eine Ausnahme“ bilden, „die folgenlos bleibt“<sup>132</sup>. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings schnell, dass selbst die seltsamen Vorfälle und grausigen Schauspiele in *Frost* der Autor letztlich als „Mittel“ für sein formalistisches Erzählen dienen, „denen gemeinsam ist, daß sie den Singulativ in den Dienst des Iterativs stellen“<sup>133</sup>. Eindringlich zeigt sich dieser Sachverhalt, wenn man die *Hundefleischgeschichte* mit den Beobachtungen des Malers vergleicht, die auf das heimliche Verhältnis des Gendarmen zur Wirtin abzielen.

## 5.1. Die Hundefleischgeschichte

In der Nacht machte ich eine grausige Entdeckung, die die Bestätigung für etwas war, das der Maler nur angenommen hatte. Ich hörte, nachdem es schon stundenlang im Haus still war, plötzlich den Wasenmeister unter meinem Fenster. [...] Ich ging zum Fenster hin und sah tatsächlich den Wasenmeister. Die Wirtin hatte ihm ihr Fenster aufgemacht und ihn zu sich hineingezogen. Den Rucksack, den der Wasenmeister auf dem Schneehaufen liegengelassen hatte, fischte er von innen mit einem kräftigen Handgriff hinein. Es kam mir vor, als hätte er einen Kadaver in seinem Rucksack. Es ließ mir keine Ruhe, daß in dem Rucksack vielleicht ein Kadaver gewesen sein könnte, und ich beschloß, hinunterzugehen und an der Zimmertür der Wirtin horchen, vielleicht, so dachte ich, entnehme ich aus dem Gespräch, das sie mit Wasenmeister führt, etwas, das meine Annahme, in dem Rucksack befinde sich ein Kadaver, bestätigt [...]. (F 255)

Neben der vom Maler ständig betonten Unzüchtigkeit und Durchtriebenheit der Wirtin, liefert die Szene, in der der Famulant als Ohren- und Augenzeuge ihrer tatsächlichen Machenschaften und der Komplizenschaft des Wasenmeisters auftritt, einen unwider-

---

<sup>132</sup> Genette <sup>2</sup>1989. S. 94.

<sup>133</sup> Ebd. S. 100.

legbaren Beweis hierfür. Die Nachforschungen des Famulanten belegen, dass der Maler mit seiner Behauptung, die Wirtin würde Hundefleisch verkochen, Recht behalten hat. Schließlich wird er selbst Zeuge ihrer Untaten:

Dann fragte sie plötzlich, ob der Wasenmeister mitgebracht habe, was er habe mitbringen wollen. »Ja«, sagte er, und ich hörte deutlich, wie hinter der Tür ein Kadaver auf den Boden polterte. »So ein schöner Hund«, sagte die Wirtin. Jetzt erschrak ich. Sie werde ihn gleich ausnehmen, sagte sie. Dann hörte ich sie beide in die Küche gehen. Ich ging sofort in mein Zimmer. (F 256)

Dadurch erfährt auch das, was der Maler unlängst vermutet und sich durch eine Reihe von Indizien bereits andeutet, seine Bestätigung. Nicht nur, dass auch hier die Wirtin und ihre Untaten ins Zentrum einer beinahe kriminalistischen Aufdeckungsgeschichte geraten. Die Szene, in der der Famulant von nächtlichen Geräuschen im Gasthaus geweckt wird und so beobachten kann, wie der Wasenmeister die Wirtin mit Hundefleisch versorgt, ist auch von ihrem Handlungsverlauf analog zur derjenigen konstruiert, in der auch der Maler Zeuge wird, wie der Gendarm ebenfalls „intime Beziehungen zur Wirtin [unterhält]“ (F 176) und „wenn der Wasenmeister abwesend ist, an seine Stelle tritt“. Die in ihnen aufscheinenden Minimalhandlungen stellen den iterativen Charakter des Romans bloß und zeigen auf, wie auch hier die Wiederholung und Perpetuierung von bestimmten Handlungsmomenten abseits der narrativen Fassade einer Aufdeckungsgeschichte den formalistischen Charakter des Erzählens bei Bernhard mitbegründet. Die „grausige Entdeckung“ (F 240), die der Famulant in jener Nacht macht und die ihm als „Bestätigung für etwas“ dient, „das der Maler nur ausgenommen hatte“ gehört so einerseits zu einer Reihe von Ungeheuerlichkeiten, die in regelmäßigen Abständen den sterotypen Ablauf aufbrechen und somit auch Ereignisse schaffen, die in gewisser Weise das Fehlen von Handlung kompensieren, andererseits kommen hierbei auch die Vervielfältigung bestimmte narrative Grundsituationen und Minimalhandlungen zum Tragen. Dies wird umso deutlicher, wenn man die Beobachtertätigkeit des Famulanten mit der des Malers vergleicht.

»Ich habe meine Beobachtungen gemacht. Sie passen in mein Konzept. Ich stehe auf und gehe zum Fenster und sehen den Gendarm. Ich höre einen Wortwechsel unten, der mich aufgeweckt hat. Einen Wortwechsel zwischen der Wirtin und dem Gendarmen. [...] Ich habe mich nicht getäuscht. Die unordentliche Kleidung und das ganze Verhalten des Gendarmen sind der Beweis, daß es diese Nacht zwischen ihm und der Wirtin zu etwas gekommen ist. (F 176)

Der Verdacht wird hier durch bestimmte „Beobachtungen“ erhärtet, die seinen Vermutungen den entscheidenden Beweis liefert. Ebenso macht auch Strauch seine die

Wirtin überführenden Beobachtungen zunächst vom Fenster aus. Durch „einen Wortwechsel“, aber auch durch die „Kleidung“ („seine Uniform war gar nicht zugeknöpft“) erhärtet sich dann der Verdacht. Umgekehrt geht der Famulant seinerseits erst vom Gesehenen aus („Rucksack“, heimliches Treffen, Einstieg durch das Fenster), um dann „horchend an der Tür der Wirtin“ (F 243) den Beweis für die Vermutung zu erhalten, dass die Wirtin tatsächlich „mit Hundefleisch kocht“ (F 242). Dass es sich bei solchen kontrapunktischen Analogien keineswegs um einen Zufall handelt, dafür spricht einiges. So gelingt es dem Autor vorwiegend durch die Perpetuierung von bestimmten Raumfragmenten, Handlungen und Situationen, neue Erzählanlässe und Erzählsituationen zu schaffen.

Damit wäre bereits ein für das Verständnis wie auch ein für den weiteren Umgang mit dem Roman wesentliches Merkmal seines inhaltlich-formalen Aufbaus angesprochen, dem in dieser Hinsicht weiter nachzugehen wäre.

## 6. Die Rede des Malers. Ein großangelegtes Sprachspiel

Im folgenden wollen wir uns nun eingängiger mit der Sprache des Malers, mit seiner „begriffslosen Begriffswelt“ (F 325), wie er es umschreibt, beschäftigen und in dieser Hinsicht mit einem Monolog, in dem das Gesagte oft nicht mehr „rationalisierbar“ erscheint, jedenfalls nicht „im Sinne von schlüssiger Definierbarkeit – zumindest nicht rezeptiv“<sup>134</sup>, wie Hillebrandt anfügt. Es sind damit auch jene Stellen bezeichnet, in denen der Maler in einen für ihn charakteristischen belehrend-apodiktischen Ton, seine Einsichten zur Weltordnung, Existenz und erkenntnistheoretischen Fragen propagiert.

»Es gibt ein Zentrum des Schmerzes, von diesem Zentrum des Schmerzes geht alles aus«, sagte er, »es liegt im Zentrum der Natur. Die Natur ist auf viele Zentren aufgebaut, aber hauptsächlich auf das Zentrum des Schmerzes. Dieses Zentrum des Schmerzes ist, wie alle anderen Zentren der Natur, auf den Überschmerz aufgebaut, es beruht, kann man sagen, auf dem Monumentalschmerz. Wissen Sie«, sagte der Maler [...]. (F 44)

Die Kälte ist eine der großen A-Wahrheiten, die größte aller A-Wahrheiten, folglich ist sie alle Wahrheiten zusammen. Wahrheit ist immer ein Abtötungsprozeß, müssen Sie wissen. Wahrheit ist immer ein *Abgrund*. Unwahrheit ist ein *Hinauf*, ein *Oben*, nur Unwahrheit ist *kein* Tod, wie die Wahrheit *der* Tod ist, nur Unwahrheit ist kein *Abgrund*, aber Unwahrheit ist nicht A-Wahrheit [...]. (F 269f.)

---

<sup>134</sup> Hillebrandt 1999. S. 95.

Diese hier zitierten Textstellen sollen dabei zunächst dazu dienen, kursorisch den Eindruck vom rhetorischen Anschlag auf den Leser zu vermitteln, aber auch wie sehr das Sprechen dieser Redefigur Bernhards „Verständniskrisen in Serie [produziert]“<sup>135</sup>. Die Rede des Malers strotzt nur so von solchen „dunklen Bemerkungen“<sup>136</sup>. Opak erscheint sein Sprechen dabei mit unter, weil in ihm auch etablierte Begrifflichkeiten in Frage gestellt werden. „Schmerz sei nicht Schmerz, nicht so wie Kuh Kuh“ (F 86), erklärt er dem Famulanten, ohne jedoch konkret sagen zu können, was er unter dem Begriff „Schmerz“ alles subsumiert oder versteht. Gleichwohl klärt Strauch seinen Begleiter darüber auf, dass Begriffe bei ihm, grundsätzlich ihre eigentliche Bedeutung verlieren oder vieles zugleich bedeuten können.

»Ich arbeite mit meinen Begriffen, die ich dem Chaotischen abgehandelt habe, ganz aus mir«. Man muß wissen, was bei ihm ›Verbitterung‹ heißt, was ›grundsätzlich‹ und was ›Licht‹ und ›Schatten‹ und ›Armut überhaupt‹. Man weiß es nicht. Trotzdem spürt man, was das ist, worin er sich bewegt. Worunter er leidet. (F 84)

»Alles macht sich immer anders bemerkbar. Frost zum Beispiel«, sagte der Maler, »bedeutet bei dem einen die Frostbeule, die er hat, bei dem andern ein Sommerstädtchen ... Schließlich kann Frost auch *Untergang eines Weltreichs* bedeuten, wie wir wissen.« (F 259)

Suspendiert oder erschwert wird der Lektürefluss ferner durch die „bewusst[e] Herstellung sinnentleerter Neuprägungen“<sup>137</sup>, wobei durchaus auch eine Reihe von Neologismen aufscheinen, die sprachlich zwar sperrig und behebzig wirken, dennoch ihren Bezug zum Signifikanten nicht gänzlich verloren haben. „Wörterzusammensetzungen“ (F 32) gehören seit seiner Kindheit zu den Vorlieben des Malers, und so verwandelt der Autor ein zentrales Element seiner Poetik zur biographischen Randnotiz einer seiner Figuren.

Seine Erfindungsgabe reicht bis zum »erstaunlichen, an den Tiefsinn grenzenden Wortkonstruktionen« [...] *Wirklichkeitsverachtungsmagister* ist zum Beispiel ein solches Wort und *Gesetzesbrechermaschinist*. In irgendeinem Sommer hat diese Sucht ihren Anfang genommen und setzte sich fort, *Menschenwillenverschweiger* versenkte er einmal durch ein von ihm selbst mit dem Stiefelabsatz aus dem Eis herausgehauenes Loch im Tümpel. (F 72)

Aber auch ohne diesen Hinweis wird dem Leser wohl kaum entgangen sein, dass die Rede Strauchs nur vor solchen Wortzusammenstellungen strotzt. Ein besonderes Problem für die Rezeption zeigt sich darüber hinaus, wenn an sich schon verschwommene bzw. unverständliche Wortzusammensetzungen auf engstem Raum geschaltet und in

---

<sup>135</sup> Bode 1992. S. 627.

<sup>136</sup> Madel 1990. S. 57.

<sup>137</sup> Thabet 2000a. S. 18.

Beziehung zu einander gesetzt werden, etwa wenn Strauch erklärt, dass „Menschenschwänz[e]“ letztendlich „Himmels- und Höllenschwänz[e]“ darstellen würden und dazu antinomische Genetivzusammensetzung wie „Höllenschwänze der Höhe“ und „Himmelschwänze der Tiefe“ (F 160) im selben Satz auftauchen.

Auch wenn „der Diskurs“ versucht, „fortlaufend den Anschein eines Sinnzusammenhangs vorzutäuschen“<sup>138</sup>, wird der Leser sichtlich mit einer Vielzahl von Wortspielen (z. B. der „Umschlag war ein schlechter Vorschlag“ (F 88), „die Größe fremder unzüchtig gezüchteter Pflanzen hinter haushohen Gartenmauern“ (F 218) oder „unmenschlich menschlich“ (F 245)) und unzusammenhängenden Begriffsakkumulationen und Aussagen konfrontiert, die diesem vermeintlichen Anliegen entgegenarbeiten. Nicht nur dass die „Relation des Zeichens zum Gegenstand“<sup>139</sup> dadurch aufgehoben wird, Wörter und Aussagen unterliegen einem ständigen Prozess des Verschiebens und Umdeutens und werden durch Paradoxa angereichert. Damit sind etwa die Feststellung wie „teilbar ist alles! wie: nichts ist teilbar!“ (F 49), das Eingeständnis, dass dem Maler „in [s]einem Leben nichts außer [s]einem Sterben [gelang]“ (F 176) oder jene Vermutung gemeint, in der Strauch von der Möglichkeit spricht „die Finsternis im eigenen Kopf [...] mit der Finsternis im eigenen Kopf ab[t]öten zu können“ (F 78). Derartiges provoziert freilich die Suspension sprachlicher Referenzleistung, und es entsteht neben einer Reihe von Leerstellen auch eine „verwirrend[e] Vielfalt der Bedeutungen“<sup>140</sup>. In der Summe verliert der Diskurs dennoch an Kontur und wird undurchsichtig, während sich durch die „radikale Suspendierung der Logik“ sich „schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verirrung [eröffnen]“<sup>141</sup>. Dadurch gewinnt er freilich wiederum an Dichte. „Kurioses, unter dem Gesichtspunkt der Ordnung gesehen, zeigt sich als Un-Ordnung des Vielen, als inadäquates Beisammen“<sup>142</sup>, stellt Dietrich Pregel richtig fest. Ein Umstand, der zweifelsohne auch für das Sprechen des Malers zutrifft.

In Wahrheit ist die Jugend unzugänglich. Niemand kommt in sie hinein. In die wirkliche Jugend. In die Wirkliche Kindheit. Niemand kommt in sie hinein. Ist das wahr? Glauben Sie, daß ich meinen Mantel aufbürsten soll? (F 94)

---

<sup>138</sup> Ebda.

<sup>139</sup> Liede 1963. S. 6.

<sup>140</sup> Madel 1990. S. 99

<sup>141</sup> De Man 1988b. S. 40.

<sup>142</sup> Dietrich Pregel: Das Kuriose, Komische und Grotteske in Kellers Novelle „Die drei gerechten Kammacher“. In: Wirkendes Wort 13. 1963. S. 331-345, hier: S. 339.

Sätze, mit denen Strauch einen Gedankengang beginnt, die ernst genommen Fragen aufwerfen und die einer näheren Ausführung bedürften, werden oft lapidar unterbrochen oder selbst zur Frage umformuliert, die ohne Antwort bleibt. Die Inkohärenz der Rede wird beispielsweise im Register der Fragen deutlich, die der Maler an den Famulanten richtet, ohne ihm die Möglichkeit zu gewähren, darauf zu antworten:

»Wie empfinden Sie Langeweile? Was denken Sie über den Staat? Was ist der Unterschied zwischen mir und Ihnen? Ist das Größe? Bleiben Sie noch lange hier? Besteht zwischen mir und Ihnen ein Unterschied? Glauben Sie an das Wunder der Mathematik? Was treiben Sie, wenn Sie in ihr Zimmer gehen? Ist der Garten, in dem ihr Elternhaus steht, groß? Was für Pflanzen wachsen dort? Ist es kalt, wo Sie zu Hause sind? Was tut man dort an den Abenden? Liest Ihr Vater? Wie kommen Sie auf die Idee, mir zu widersprechen? [...] Und die Erde, glauben Sie, wird unentdeckt bleiben? Fürchten Sie sich? Nein? Ja? Die Menschheit? Ideen?«  
(F 239)

Das eben Gesagte außer Acht lassend, schwenkt der Sprecher wieder auf ein Allerweltsthema, das in seiner Rede den gleichen Wert wie die philosophisch anmutende Fragestellung für sich in Anspruch nimmt und umgekehrt. Dadurch wird folglich auch die Differenz der Valenz unterschiedlicher Themenbereiche eingeebnet und ein Zusammenhang von Unvereinbaren propagiert. Das Spiel mit Höhe bzw. „Oberfläche und Tiefe“ (F 41) treibt der Maler so auf die Spitze. Der Famulant beschreibt diese Eigenart der Reden Strauchs seinerseits so wie sie auch wohl der Leser wahrnimmt, in folgender Weise:

Wie er das Gasthaus mit einem Kärntner Gebirgsdorf und mit einer Tänzerin, die nur ein einziges Mal in der Oper aufgetreten ist und die er als »ein Naturtalent, aber sehr gefährlich« bezeichnet, in Zusammenhang bringt, das ist aufschlußreich. Einen Gemüsehändler, der ihn einmal auf den Kopf geschlagen hat in der Meinung, er sei ein Paradeiserdieb, mit Napoleon den Dritten. Mir scheint, daß er, während er noch von dem Holzfäller spricht, den er hat sterben sehen, schon an die große Tragödie der vierhundert Bergleute denkt, die überraschend in schlagenden Wettern getötet wurden. Und dann immer an sich selbst. [...] Wenn er »London« sagt, erscheinen ihm Budapester Außenbezirke. Teile der unteren Donau fügt er ohne Komplikationen in den oberen Rhein. Ein Delta tauscht er gegen das andere aus. (F 119)

Wie er »Schwarz ist alles« sagt! Alles wie für niemanden als für ihn selbst bestimmt, und als setze er immer voraus, daß alle anderen Ohrenschräger tragen. (F 287)

Allgemeines, Individuell-Exemplarisches und Persönliches spielen zusammen, werden derart miteinander vermengt, dass am Ende jegliche raumzeitliche und thematische Kontextualisierung aufgehoben wird. Auch wenn Strauch sich von jeglicher Form kontingenten Sprechens verabschiedet, vermag er dadurch dennoch auf die „wirklich

ungeheuren Zusammenhänge“ (F 145) verweisen. Auch hierzu liefert der Famulant den entsprechenden Kommentar und gibt sich damit als Instanz des Romans zu erkennen, die jene selbstbezüglichen und teilweise autopoetischen Aussagen des Malers, kontrapunktisch um seine Eigenen multipliziert.

[O]hne Zusammenhang zwischen dem, was er vorher gesagt hat, und dem nachher, verstehe ich eigentlich nicht, was er meint (F 145),

gibt er unumwunden zu und nimmt angesichts des visuell-assoziativen Sprechgestus des Malers erneut eine mögliche Leserfahrung vorweg. Zuweilen entstehen bei Strauch allerdings aus dem Nebeneinander unterschiedlicher Begriffe auch Topographien, wie das nachfolgende Zitat belegt:

»Ein Tisch ist auch ein Fenster, und ein Fenster ist auch die Frau, die am Fenster steht, ein Bachbett zugleich das Gebirge, das sich im Bachbett spiegelt, eine Stadt auch die Luft über dieser Stadt.« (F 231)

Frappierend ist aber in dieser Aussage die Simultanität, durch die verschiedene Raumfragmente ineinander vermengt werden und jenes im Entstehen befindliche Bild einer Landschaftsbeschreibung in sich zusammenbricht. Die Beschreibung verliert ihren Entfaltungs- und Auffächerungsgestus, und so kann die obige Aussage rückwirkend auf die Entscheidung des Autors gelesen werden, sich dezidiert von diesem welterzeugenden Darstellungsmittel erzählender Prosa zu verabschieden. Dieser Umstand prägt freilich das Bild einer systematisch verfolgten Unsinnspoetik, zu der auch das Operieren mit dem „logische[n] Unsinn“<sup>143</sup> gehört. Offenkundig haben wir es hier mit einem durchlässigen Rede-Text zu tun, in dem ohne weitere Begründungen und Argumente das Sosein der Dinge und Sachverhalte behauptet wird oder die Semantik der Aussage etwa dadurch eine Aufhebung erfährt, dass, wie der Maler behauptet, selbst dann wenn sich der Mensch „in dem Hundgekläff“ verbergen will, er letztlich „doch entdeckt“ wird. Ja selbst „die Angst [wird einem] zerbissen“ (F 39), klagt Strauch dem Erzähler das grundsätzliche Leid seiner Existenz.

Jenseits der Kontingenz argumentativen Sprechens begnügt sich das Sprechen Strauchs in der Hauptsache mit dem Aufstellen von Aporien, der konsequenten Ausgestaltung windschiefer und stumpfer Allegorien und Vergleiche ebenso wie mit einer Vielzahl von Paradoxien, kontextunspezifischen Abstraktionen oder der semantischen Verkehrung von Subjekt-Objekt-Hierarchien. „Eine Erfahrung gebe es nicht, im

---

<sup>143</sup> Liede 1963. S. 7.

strengerem Sinne“ (F 20), heißt es an einer Stelle, ohne dass Näheres über das zugrunde liegende Sinnverständnis mitgeteilt wird oder dass Strauch erklärt, wie er letztlich zu einer solchen Einsicht gelangt ist. Ähnlich verhält es sich mit Aussagen wie „Mord schmeckt wie Honig“ (F 120), „Die Jurisprudenz erzeugt ja die Verbrechen“ (F 124), „Die Namen formen die Menschen“ (F 135), „Der Ruin des Menschen sei ein Kindheitstraum“ (F 260), „Die Kälte ist der scharfsinnigste Naturzustand“ (F 262), „Der große Angstschweiß der Träume, das ist die Luft“ (F 265) oder „Die einzige Weisheit ist die Schlachthausweisheit“ (F 271). Ebenso martialisch und opak lautet auch Strauchs Vorstellung von einer adäquaten Lehre:

Der Leseunterricht hat an Hand der Gedärme vor sich zu gehen, nicht an Hand von nutzlosen Bücherzeilen ... Das Wort *Nektar* hat schon früh gegen das Wort *Blut* eingetauscht zu werden... (F 271).

Nichtsdestoweniger scheint hier ein Hinweis auf das enggefasste Begriffs- und Motivrepertoire des Romans auf, wie auch die Aporie seherischer Wirklichkeitsdurchdringung anklingt. Dessen ungeachtet steht eine solche Proposition allein da und ist dem Kontext „Schule“ und „Lehre“ enthoben. Im Vakuum des kontextunspezifischen Umfelds der Aussage stechen derartige Ansichten allein durch die ihnen inhärente Polemik hervor. Dadurch heben sie sich zugleich von jenen scheinbar redundanten Sprechinhalten über bestimmte Lebensabschnitte oder die Unsäglichkeit der Dorfbevölkerung ab.

Mit ihnen umzugehen, sich mit ihrem Inhalt diskursiv auseinanderzusetzen, ist schwierig. Sie sind hinzunehmen, dienen als Störfaktoren und bilden sprachlich eine Oberfläche, an dem das heuristische Bemühen nur abprallen kann. Selbst da, wo der Maler vermeintlich einen „Beweis“ für eine seiner Behauptungen anführt, entsteht keine ernstzunehmende Beweisführung. „Von jedem Gegenstand, von allem kann man auf alles kommen“, erklärt er in diesem Sinne und fügt unter dem Deckmantel argumentativer Schlußfolgerung hinzu: „Das ist doch ein Beweis für alles?“ Dieses als Frage formulierte Fazit inkludiert in bezeichnender Weise Affirmation und deren Infragestellung in sich, dient aber auch zugleich aus rhetorischer Sicht als letzter Beleg für eine Einsicht/Erkenntnis, die allein durch die bloße Insistenz ihrer Setzung eine Legitimation erfährt. Die Thesen desjenigen, der selbst von der Wirtin als „Ausnahme“ (F 10) hervorgehoben wird, dem der Famulant „Charakterstärke“ (F 19) attestiert, erhalten so

grundsätzlich ihre Evidenz durch dessen Autorität und durch die Prämisse eines hinter die Fassade des Sichtbaren dringenden Röntgenblicks.

„[W]o Menschen sind, kann man beobachten. Vor allem, was sie nicht tun, das nämlich, was sie umbringt“ (F 22), behauptet Strauch an anderer Stelle. Da der Leser hier letztlich in den Bereich nicht mehr überprüfbarer Handlungstätigkeit versetzt wird, scheint auch hier jede weitere argumentative Beschäftigung mit dieser Aporie hinfällig. Der Redetext versperrt sich auf diese Weise äußeren Zugriffen und punktuellen Interventionen vom Standpunkt des Lesesubjekts. Denn was hieße es schon für den Rezipienten über das, „was [Menschen] nicht tun“, zu debattieren, zumal der Radius dadurch begrenzt wird, da hier eben von jener unausgesprochenen Aktivität die Rede ist, die Menschen „umbringt“. Darüber zu diskutieren, inwieweit man sich zu einer solchen Behauptung positioniert will oder inwieweit durch den eigenen Erfahrungshorizont eine solche Aussage ihr verstörendes Geheimnis preisgibt, ist müßig. Das akute Problem der Lektüre liegt somit auch darin begründet, dass allein durch die Eigenart sprachlicher Formulierung automatisch sich das Bemühen einstellt, sich zunächst zu versichern, welche Tätigkeit hier wohl gemeint sein könnte. Gelangt man etwa zur Einsicht, dass der Begriff „Selbstmord“ die hier offen gehaltene Leerstelle füllen könnte, sieht man sich zugleich mit Dilemma konfrontiert, dass ein solcher Aufwand der Rekonstruktion in keinem Verhältnis zum Resultat steht und man womöglich so zum belächelten Objekt eines Pavlovschen Sprach-Experiments degradiert wurde. Wie auch immer man diesen Umstand beurteilen mag, der entscheidende Gewinn für die hermeneutische Leistung bleibt oft auch aus dem Grund aus, weil der Maler im nächsten Satz schon eine neue Aporie aufstellen wird oder sich unlängst bei anderen Themen aufhält, die jede für sich eine neue Herausforderung an den Leser stellen. Will man nichtsdestotrotz diesen die eigene Lektüre partikularisierenden Aufwand betreiben und ernsthaft versuchen, bestimmte Aporien, wie die oben angeführte, nachzuvollziehen, wird man genötigt, zunächst einmal zu überprüfen, ob nicht neben „Selbstmord“ auch andere Begriffe in diese Leerstelle passen könnten.

Anders, aber mit ähnlicher Wirkung tragen auch Aussagen ohne jeweiligen Kontextbezug, aber als konkrete Anschauungsbeispiele vorgetragen, zur Hermetik dieser Rede bei. „Fremde reden sich plötzlich an Wegkreuzungen an, stellen Fragen, geben Antworten, nach denen nie gefragt worden ist“ (F 15), weiß Strauch zu berichten. Andere Sätze des Malers erzeugen hingegen dadurch einen rezeptiven Schwebestand,

weil sie – wie bereits erwähnt – einer fortsetzbare Aufzählung von Möglichkeiten in sich bergen, die auf die Totalität und die Vermengung unterschiedlichster z. T. unzusammenhängender ‚Tatsachen‘ und ‚Sachverhalte‘ abzielen. Ihm „gehen [...] diese unendlich vielen unaufgearbeiteten Tatsachen durch den Kopf“, klärt Strauch dementsprechend den Famulanten auf, „mit Reisen hängen sie zusammen, mit Geschäften, mit religiösen, unkontrollierbaren Machenschaften“ (F 49). In dieses Chaos Ordnung bringen zu wollen, bedeutet letztlich, den nicht vorhandenen und verloren gegangenen Zusammenhang rekonstruieren zu wollen. Freilich kann auch dies zu keinem zufriedenstellenden Resultat führen.

Dazu verkehrt sich in manchen Bild-Vergleichen des Malers die Subjekt-Objekt-Relation derart ins Gegenteil, dass die Aussage als Ganzes zum rezeptiven Problem wird.

Die Hunde jagen sinnlos durch Gassen und Höfe und fallen auch Menschen an. Flüsse atmen den Geruch der Verwesung ihres Flußlaufes aus. Die Berge sind Gehirngefüge, an die man stoßen kann, sind am Tag überdeutlich, bei Nacht überhaupt nicht wahrnehmbar. (F 15)

Dass Gehirngefüge Berge darstellen können, entspräche prinzipiell der Möglichkeiten poetischen Ausdrucks. Denn durch bestimmte Landschaftsmetaphern lässt sich ein abstraktes Bild über die Disposition des menschlichen Denkkapparats schaffen und dadurch visualisieren. Das allein wirft für die Lektüre und die Suche nach dem konkreten Aussagewert bereits hinlänglich Fragen auf und bedarf einer näheren Beschäftigung. Allerdings verkehrt sich das Bild beim Maler in einer Weise, dass der Nachvollzug zusätzlich erschwert wird. Denn hier werden schließlich in umgekehrter Richtung „Berge“ mit „Gehirngefüge[n]“ gleichgesetzt, ferner das Bild um die Aussage erweitert, dass man unter gewissen Umständen „an [sie] stoßen kann“ (F 15). Abgesehen von der Verwendung des unpersönlichen Pronomen „man“, werden die Fragen, die sich dadurch potenzieren, mit einer solchen Bemerkung ins Unermeßliche gesteigert. Dazu wird auch oft in den Bild-Vergleichen Strauchs das Subjekt entpersonalisiert, der Naturraum derart personifiziert, dass der Mensch seinen weltsetzenden aktiven Status verliert. Er hat in diesen Bildwelten keinen Platz. Dies wird etwa in folgender Aporie des Malers deutlich:

Die Gegensätze herrschten gleichsam in einer Nacht, die ewig währe, über den Tag, der nur scheinbar handle. (F 20)

„Alle Vorstellung, besonders die abstrakten, sind wesensmäßig blaß und dunkel: Der Geist hat sie nur wenig in der Gewalt“<sup>144</sup> stellte einst Hume fest. Dies lässt sich etwa durch folgende Aussage verdeutlichen: „Die Wahrheit reißt wie ein verrückter Gärtner Krautköpfe aus und lässt sie liegen. Übermut ist das“ (F 267), erklärt Strauch dem Famulanten. Sich auf diesen Bild-Vergleich einzulassen, hieße sich sowohl zu fragen, was nun die „Wahrheit“ konkret herausreißen könnte, als auch sich damit auseinanderzusetzen, was diese „Wahrheit“ als selbststaggerendes Subjekt wohl darstellen mag<sup>145</sup>. Die Abstraktion und deren visuelle Inszenierung schottet sich auch in diesem Beispiel von äußeren Zugriffsmöglichkeiten gänzlich ab, so dass eine derartige „*Gedankenpoesie*“ (F 268) nur noch imstande sind, ihre Abkehr von der Mimikry der Welt Darstellung hervorzukehren. Derartige Aussagen beziehen sich auf alles und nichts zugleich und produzieren das Paradox einer nur provisorisch an Gültigkeit gewinnenden Totalitätsaussage. „Diese Poesie ist augenblicklich“ (F 269), betont in diesem Zusammenhang auch der Maler. Dadurch verliert sich das Sprechen im porösen Feld einer in sich gebrochenen Redeanordnung.

Zuweilen inkludiert der Sprechtext seinen eigenen Kommentar, oder es folgen nach bestimmten Poetizismen Andeutungen, die autopoetisch auf das verweisen, was die Rede gerade produziert oder wozu sie eben nicht mehr imstande ist. Andeutungen und Kommentar sind daher auch als Teil dieser Rhetorik zu lesen und geben sich als Poetizismen und als Sprechinhalte dieser alles zerredenden Gedankendichtung Strauchs zu erkennen. Dennoch ist etwa der Hinweis Strauchs,

daß einen Schritt weiter ganz anders gedacht wird, daß einen Schritt weiter ganz anders existiert wird; [auch wenn] es [...] dieselben Tugenden und dieselben Fragen, dieselben Außerachtlassungen, die gleichen Eindrücke, die gleichen Ursachen, aber fürchterlich andere Wirkungen [seien] ... (F 307),

durchaus ernst zu nehmen. Nichtsdestoweniger gerät sein Sprechen und mit ihm der diskursive Gehalt – wäre da nicht das Rauschen sich auftuender Möglichkeiten – oft beinahe an den Nullpunkt. Das dem nicht so ist, liegt freilich weniger am Inhalt, als an der automatisch sich einstellenden Referenzkopplung sprachlichen Ausdrucks.

Neben den Neologismen erschweren ferner auch bestimmte Genetiv-Verbindungen wie jene von den „Wortnüstern aller Gehirne“ (F 146), dem „Denken der Höllenwetter“ (F 160) der „Durchströmung der Zeiträume“ (F 161) dem „Wasser der Luft“ (F 201),

---

<sup>144</sup> Hume 2002. S. 37.

<sup>145</sup> Vgl. hierzu vor allem Schmidt-Dengler 1997. S. 213f.

die „Muskelkraft des Verstandes“ (F 269) oder der „Tourismus der Kälte“ (F 269), den Nachvollzug. Allgemein betrachtet, herrschen in der Redeanordnung des Malers unterschiedliche Abstraktionsgrade. Zu unterscheiden ist daher im Detail zwischen mittelbaren, losen oder gänzlich unvorhandenden Verbindungen zwischen Ausdruck und Bedeutungsebene bestimmter Propositionen, Komposita und Wortneubildungen. „Allen großen Gedanken ist grundsätzlich immer der Kopf abgeschlagen worden“ (F 41), zitiert im fünften Tagebucheintrag der Famulant Strauch. Derart windschiefe Allegorien öffnen sich bzw. versperren dem Leser den Zugang freilich anders als die oben angeführten Totalitätsaussagen beispielsweise über den Antagonismus zwischen Tag und Nacht mit ebenso undurchsichtigem Subjekt und entkonkretisiertem Bezugsfeld. Mit solchen unterschiedlichen Sanktionsgraden operiert der Autor. Sie bilden die Variablen seiner sprachpoetischen Inszenierung, mit denen er seinen Rede-Text rhythmisieren kann.

Die Sprache Strauchs bezeichnet der Famulant mitunter als „erschreckende Worttransfusionen in die Welt, in die Menschen hinein“ (F 37). Sein Sprechen verstört aber nicht nur durch „eine[n] betont apologetisch-apodiktischen Ton“<sup>146</sup>, es „droht“ gleichwohl „mit einem Geheimnis“ und „schüchtert ein“<sup>147</sup>. Der Redetext des Malers kehrt somit auch die dezidierte Haltung Bernhards hervor, nicht mehr einer bestimmten Sinnvorstellung zuarbeiten zu wollen, jedoch das Rätsel um den Maler und seine „Gedankenwelt“ (F 34) bis zum Ende offen zu halten.

Was ist das für eine Sprache, die Sprache Strauchs. Was fange ich mit seinen Gedankenketzen an? (F 145)

Mit dieser an sich selbst gerichteten Frage antizipiert die Erzählerfigur hier erneut das Dilemma des Lesers, der mit einer Redeanordnung teilweise überfordert wird, in der Affirmation und Negation zu bloßen propositionalen Modi einer ewig fortsetzbaren Tätigkeit enumerativen Sprechens degenerieren. Paradoxa, Begriffsüberschneidungen und -verschiebungen sind zweifelsohne die mächtigen Agenten dieser Rede und zeichnen zugleich die Anarchie von Strauchs Denken sprachmimetisch nach. Durch die Übertreibung eines „aufzählenden Bestand[s] ins Maßlose“ entsteht

---

<sup>146</sup> Thabet 2000a. S. 18.

<sup>147</sup> Barthes 2006. S. 22.

die katalogartige Sammlung inkongruenter Dinge [...]. Bei der Wucherung des Gehäuften ins Zahllose geht für den Leser der Sinn des Einzelnen verloren, er gerät bald in ein Chaos hektischer Vorstellungen, die ins Un-sinnige oder Sinn-lose zu treiben scheinen.<sup>148</sup>

Zunehmend könnte daher der Eindruck entstehen, dass der Rezipient sich im verbalen Medium einer Sprache verliert, die aus Wiederholungen, Analogien und verblüffenden Einsichten besteht, sich aber längst von der herkömmlichen Funktion des Kommunikativen losgesagt und das Primat unmittelbarer Mitteilung abgelegt hat. Daraus gewinnt sie auch ihre Dichte und vermittelt sprachmimetisch, dass sich der „Spaziergängertypus“ und „Menschenhasser“ (F 13) Strauch, wie ihn sein Bruder charakterisiert, unlängst von der Welt verschlossen hat und sich sein Denken nur noch im Leerlauf um sich und um eigene Themen kreist. Von dieser Warte aus betrachtet, gibt sich die kommunikative Erschütterung als eigentliches und konsequent verfolgtes Anliegen des Autors aus. Bemerkenswert leicht verliert der Rezipient dadurch den Faden, so dass er am Ende gar nicht weiß oder jedenfalls nicht mit Sicherheit sagen kann, welches Thema im Zentrum der einzelnen Redepassagen stand, ja vielfach spielen die konstitutiven und zersetzenden Momente so durcheinander, dass trotz der vermeintlichen Dominanz eines bestimmten Themas die anderen nicht vollkommen ausgeblendet werden können. Es kommt folglich zur multiplen Überlagerung und Überkreuzung von Themenfeldern und es entsteht ein Rauschen<sup>149</sup>, das sowohl als Störfaktor als auch als Versuch zu verstehen ist, kulminativ das diskursive Nebeneinander einer Sprechdiktation aufzuheben.

### 6.1. Plurale Semantik der Leerstellen

„Es handelt sich“ bei Strauch ganz im Sinne der „Doppelbedeutung des Wahnsinns“ (F 246) sprachlich stets „um einen exzentrischen – genauer noch: um einen oszillierenden – Standpunkt. Das Kausalitätsprinzip wie auch das Identitätsprinzip sind damit suspendiert.“<sup>150</sup> Selbst in jenen Momenten, in denen sich Strauch aporetisch auf Weltverhältnisse zu beziehen scheint, scheint keineswegs nur dieses Themenfeld auf. In ihnen schreibt Strauch und auch Thomas Bernhard verfremdet und fiktionalisiert sein eigenes

---

<sup>148</sup> Pregel 1963. S. 335.

<sup>149</sup> Vgl. hierzu unter anderem Eco 1977. S. 93, insbesondere S. 172; Lotman 1973. S. 123f.

<sup>150</sup> Roland Hagenbüchle: Was heißt "paradox"? Eine Standortbestimmung. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen 1992. S. 27- 44, hier: S. 38.

Schicksal mit ein. Daneben kommen abrupte Zäsuren hinzu, die einem Verrat an der eigenen Aussage gleichkommen.

Neben den vielen Kehrtwendungen, die die Rede plötzlich nimmt, sind es vor allem die Auslassungspunkte, die den fragmentarischen Charakter des Romans mitkonstituieren. Der vierte Tagebucheintrag beginnt etwa unmissverständlich mit der direkten Wiedergabe einer Auslassung Strauchs, die einzig von einer Inquit-Formel des Famulanten ganz zu Anfang unterbrochen wird. Hinzu kommen zwei Stellen, die durch Auslassungspunkte markiert sind, eine Stelle relativ in der Mitte des ersten Absatzes und eine am Ende.

»Man kommt überall nur an«, sagte der Maler, »läßt es hinter sich, und dabei ist alles, jeder Gegenstand, alles, was man rasch aufnimmt, die ganze Urgeschichte. Man hält sich, je älter man wird, desto weniger auf bei den Zusammenhängen, die man schon einmal kennengelernt hat, studiert hat, erledigt hat. Ein Tisch, Kuh, Himmel, Bach, Stein und Baum, das alles ist durchforscht. Alles wird nur mehr gehandhabt. Die Gegenstände, die ganze Harmonie der Erfindungen, völlig unbegriffen ... es geht nicht mehr um Verästelungen, um Vertiefungen, um Schattierungen. [...] Ich sage: Baum, und ich sehe riesige Wälder. Ich sage Fluß, und ich sehe alle Flüsse. Ich sage: Haus, und ich sehe die Häusermeere der Städte. So sage ich Schnee, und das sind die Ozeane. Ein Gedanke löst schließlich alles aus. Die hohe Kunst besteht darin im Großen wie im Kleinen zu denken, fortwährend gleichzeitig in allen Größenverhältnissen ...«.  
(F 26f.)

Da es sich bei diesen Leerstellen über diesen Absatz hinaus um ein häufig auftretendes Textphänomen handelt, scheint die Frage nach ihrer semantischen Funktion mehr als gerechtfertigt. Mehrere Möglichkeiten tun sich dabei auf, entweder dienen die Auslassungspunkte als Hinweise auf die Möglichkeit der Weiterführung eines bestimmten Gedankens (im Sinne eines ‚usf.‘) oder sie stehen global für die Sprechdiktation dieser Figur, in der bestimmte Gedankengänge abrupt abbrechen. Letzteres könnte zwar negativ die lapidare und unvollständige Denkweise des Malers, positiv ein Denken der großen, nicht nachvollziehbaren Schritte andeuten, aber auch aufzeigen, wie das Denken grundsätzlich sprunghaft, assoziativ und fragmentarisch „mit intuitiven und hypothetischen Konstrukten“<sup>151</sup> operiert. Im Roman finden sich freilich für diese unterschiedlichen Lesarten eine Reihe von Belegen.

Der Maler redet, und ich höre zu. Das wenigste von dem, was er sagt, verstehe ich, oft sagt er es zu leise, wie in sich hinein, dann wieder verstehe ich es nicht, weil es mir unzusammenhängend erscheint, wiederum nicht, weil ich zu dumm bin dazu. (F 239)

---

<sup>151</sup> Lyotard 1989. S. 35.

Der Erzählerkommentar versorgt uns zusätzlich mit Erklärungen und Argumenten wie „Schwermut“ und „Launenhaftigkeit“ (F 212) ebenso wie mit dem Hinweis, dass die seltsame Rede des Malers als Ausdruck des Bebens eines umtriebigen Geistes zu verstehen sei. Er ist auch derjenige, der „spiritistisch“ und Welt und Ich „überdrüssig“ zugleich, „so für sich allein [ist], daß keiner ihn jemals versteht“ (F 245). „[E]ingesperrt“ (F 220) im eigenen Kopf und von Phantasmagorien und Hirngespinnsten verfolgt, hat er sich in seine eigene „Gedankeng[ä]ng[e]“ (F 216) verrannt, lautet eine andere Erklärung des Famulanten. Sein Inneres bezeichnet Strauch selbst als „armselig“ und „fürchteinflößend“ (F 216) zugleich. Analog prallen auch in den Konfessionen des Malers über Höhe, Unsinnigkeit, Illusionslosigkeit und Gedankenschärfe die unterschiedlichsten Bewertungen und Erklärungen aufeinander. „[D]as Denken“ als „Mechanismus der Qual des Antippens“ (F 26) befähigt ihn dazu, „[e]in ungeheures System von Andeutungen und Bedeutungen [...] zu einem Gedankenbetrieb“ (F 120) zu machen. Geleitet von der „Sucht zum Außergewöhnlichen, Eigenartigen, Exzentrischen, zum Einmaligen und Unerreichbaren“ (F 36), bewegt er sich in andere Sphären. „Zehn normale Menschen sind nicht imstande, meinen Kopf aufzuheben, wenn sie nicht geschult sind“ (F 45), lautet das entsprechende Bild für dessen ungeheure Denkpote[nz], aber auch für einen durch Qualen, Lebenserfahrung und Selbstreflexionen aufgeblähten Kopf.

Genauer betrachtet, besteht Strauch nur aus Kopf und Füßen, aus dem ewigen Konflikt von Geist und Körper, Ich und Welt, in dem einmal das eine, einmal das andere die Oberhand gewinnt. Seiner ambiguitären Disposition, aber auch der poetischen Deviationspoetik insgesamt entsprechend, gilt für sein Denken auch der Umkehrschluss, nämlich die Fatalität eines „oben angekommenen [für den] sich jedenfalls heraus[stellt], daß es Oben nicht gibt“ (F 20). Die epistemologische Kapitulation des Redesubjekts angesichts eines „Kopf[es]“, der sich als „unfähig“ (F 45) entpuppt und angesichts der Unsäglichkeit nicht einmal „eine Andeutung machen [zu] könn[en], die mehr als eine Andeutung“ (F 48) ist, prallt mit den Phantasmagorien einer Geisteskompetenz zusammen und erzeugt das ambiguitäre Bild dieser Figur. Neben dieser Finalität bipolarer Allusionen auf das Denken lenken andere Aussagen den Blick auf den Prozess eines Denkens, das sämtliche Zusammenhänge, Aspekte und Möglichkeiten zusammendenken will. „In seiner Mitte glüht ein noch unbeholfener Erdball, und alles ist voller zerissener Harmonien!“ (F 45), lautet ein solcher Hinweis, auf einen im

Entstehen befindlichen Gedankengang. Die Summe derartiger Selbstauskünfte produziert freilich kein kohärentes Bild mehr. Sein Denken, aber auch dessen Beschreibung bleibt voller Widersprüche, die dadurch noch forciert werden, dass manche Einschätzungen bewusst ihren provisorischen, disjunktiven Charakter offen legen. „Unnatürlich, vielleicht. Zusammenhangsüberdrüssig. Vielleicht unsinnig. Dilettantisch, kann sein“ (F 31), lautet eine solche.

Vage, alles ist vage! Doch habe ich nicht die Absicht, mich jemals präzise zu äußern. Was ist präzise? Ich kann mir vorstellen, daß es schwer ist, aus allen diesen Zusammenhängen, Unterlassungen, Unterlassungsgründen, Anhäufungen, Verpflichtungen, Schuldprüchen ... Nein, das „verlange ich nicht!“ (F 207f.),

eine andere. Auch erklärt Strauch, dass er zwar „die Einfachheit [sucht und propagiert]“, sie aber zugleich „verabscheut“ und „immer schon aus ihr ausbrechen [wollte]“ (F 85). „Verschwommenes kam ihm eitel vor“ erfahren wir vom Erzähler, allerdings nur um kurz darauf zu lesen, dass dem Maler die „Ozeane [...] als dunkler Wahnsinn vor Augen“ (F 79) sich offenbaren würden.

Als Grund für die mangelnde Kohärenz, die überbordende Anzahl an Auslassungspunkten, das Sprunghafte wäre schließlich auch die Deutung möglich, dass hier letztendlich der Famulant als Verfasser des Berichts *posthum* selektiv eingegriffen hätte<sup>152</sup>, auch wenn sich nach Jahraus „Bernhards Texte“ im allgemeinen durchaus „als Sprechen oder Denken und nicht als Schreiben [lesen]“ lassen, ja selbst dann, „wenn dies, wie nicht zu letzt in der *Auslöschung*, indiziert wird“<sup>153</sup>. Dass die Auslassungspunkte in ihrer Funktion sich aus dem konkreten Textgehalt kaum erschließen lassen, zeigt deutlich, wie der Autor sich offenbar auch hier alle Optionen offen hält. So ist der Leser auch in dieser doch entscheidenden Frage auf sich gestellt. Denn es ist hier auch der Vorbehalt gegenüber der sprachlichen Leistung, der den Keil zwischen Denken und Sprechen treibt und der das formale Gepräge dieser Rede- als Textanordnung mitbegründet (Vgl. F 307). Wir haben es allerdings hier nicht nur mit einem spätestens seit dem Chandos-Brief von Hofmannsthal kultivierten Unsagbarkeitstopos zu tun und dessen fruchtbarer poetischer Ausschreibung; der Verrat am eigenen Mitteilungsbedürfnis zeichnet sich lokal durch die eigentümliche Lexik und die gebrochenen Allegorien ebenso ab, wie global in der fragmentarischen Wiederaufnahme, die nie zur inhaltlichen Komplementierung des zuvor Geäußerten und Angedeuteten führt.

---

<sup>152</sup> Vgl. u. a. Madel 1990. S. 72.

<sup>153</sup> Jahraus 1999. S. 38.

Während der Eindruck bewusst vermittelt wird, dass Strauch „den zunehmend ausufernden und sich verselbständigenden Gedankengang in einer scheinbar letztgültigen Aussage lapidar zusammenzufassen“ will, „hebt tatsächlich das unablässige Relativieren im darauf Folgenden von Neuem an“<sup>154</sup>. So entsteht durch die Wiedereinsätze und Neuanknüpfungen in Wirklichkeit ein Sprechen, das seiner genetischen Funktion beraubt wird, so sehr die vermittelnde Anstrengung des Malers, die ständige Vermittlungsfloskel ‚verstehen Sie‘ oder ‚Sehen Sie‘ auch Gegenteiliges versprechen. Das Sprechen, das durch das Vielfältige des Ausdrucks keine Transparenz mehr bildet und im Wissen darum, dass das Denken, das neben den eigenen Themen und der am Rande angedeuteten Provokationslust (Vgl. 25f.) sich selbst zum Gegenstand erhebt, stellt nichtsdestoweniger eine Offenbarung dar. In dieser Hinsicht spricht auch nicht mehr eine Sprechfigur, um etwas Bestimmtes über sich auszusagen, sondern teilt sein Dilemma sprechend mit. Die Krise und die transzendente Unruhe gehen so in Sprache über. Die Rede bricht daher oft jäh ab, nur um das bereits Gesagte an anderer Stelle um- bzw. neu zu formulieren. Auf dieser Weise

wiederholt die Sprache die kreisförmige Denkbewegung Strauchs, die an einem beliebigen Punkt einsetzt, sich von ihm nur zögernd entfernt, stets abschweifend, abweichend, und nach einiger Zeit am selben Punkt wieder landet. Innerhalb des so ausgeschrittenen Raumes liegt Strauchs Universum.<sup>155</sup>

Dennoch ist in diesem zirkulären Ablauf der Rede keineswegs nur das Invariante maßgeblich, sondern es entsteht durch den Akt der variablen Umformulierungen eine semantische Verschiebung des Dargebotenen. So wird aus vermeintlicher Gewissheit plötzlich eine offene Frage und umgekehrt. Was bei einem solchen Sprechen am Ende im Gedächtnis des Lesers bleiben könnte, ist die unkonventionelle überstrapazierte Analogie, das aufgeblähte Bild, die ewige differente Wiederholung des bereits Gesagten, aber auch die plötzliche Infragestellung von vermeintlichen Gewissheiten. Der Leser, in dessen Bewußtsein all das wirr durcheinander Geäußerte zum Abbild eines Sprechens voller Spuren aber auch Tautologien kulminiert, sieht sich daher ständig mit der Frage nach dem Aussagewert und der Lesbarkeit des ausgebreiteten „Gedankenunrat[s]“ (G 217) konfrontiert, kurzum: mit dem zentralen Problem der Verwertbarkeit.

Da sich die Lektüre notwendigerweise auf der linearen Zeitachse akkumulativer Nachvollziehbarkeit fortbewegt und so den Roman sowohl nach seiner punktuellen als

---

<sup>154</sup> Thabet 2000a. S. 17.

<sup>155</sup> Sorg 1977. S. 70.

auch globalen Aussage befragt, stellt die beliebte Formel von der Untrennbarkeit von poetischem Ausdruck und Rezeption für die Analyse solcher Texte bereits eine Einschränkung dar, vor allem wenn ihr Ziel lediglich im Versuch liegen sollte, das Irreduzible auf eine Kernaussage hin auszurichten. Es verwundert daher nicht, dass, wenn aus der Sicht der Rezeption die Verwertbarkeit der Mitteilung nicht gegeben ist, sie sich nur allzu gern von der eigentlichen Textgrundlage entfernt, um die Frage nach dem globalen Sinn und Zweck des Ganzen zu stellen. Aber auch hierzu scheint die Sprechfigur Strauch ständig Hinweise parat zu halten.

Besonders auffällig sind in diesem Zusammenhang vor allem jene Äußerungen des Malers über die Nicht-Verwertbarkeit seiner Aussagen, die uns bekunden, worin die größte Provokation dieser Rede bestehen könnte. Nämlich darin, dass wir es letztlich mit einem Denken und Sprechen zu tun haben, die sich zumindest teilweise ihrer Aneignung entziehen. Strauch wird in diesem Sinne nicht müde, den privatistischen Charakter und die Eigenart seines Sprechens herauszustreichen.

»Was ich Ihnen sage, ist ein unter der Logik reflektierendes Hochgeistestum.« Was heißt das?  
»Nichts zum Greifen, auch nichts Denkbare, auch nichts Scheinbare, auch nichts Wirkliches, wie wir uns das überliefert haben, nichts, womit man ›verfahren‹ kann, selbst für Pascal nichts, nichts für Descartes. Nichts für Menschen. Nichts für Schweine.« (F 264)

Das Verstehen wird in einem Zustand der Schweben gehalten, in dem die Begrifflichkeiten ihren vagen alogischen Charakter bewahren, ihren Urzustand. Damit verschwindet auch die Hierarchie der Aussagewertigkeit, und es bilden sich so ständig semantische Verschattungen. Es ist das Bollwerk einer poetischer Zeichensprache, das „uns wortlos anspricht und augenblicklich eine besondere Bedeutung bekommt“ und das Günter Wohlfahrt „das ästhetische Bedeuten“ nennt. „Das ästhetische Bedeute bedeutet nichts anderes als sich selbst. Es zeigt *sich*. Es spricht für sich selbst“<sup>156</sup>. Seine Rede klärt in diesem Sinne nicht auf, bestenfalls nur über ihr Ungenügen und unterliegt so auch keinem didaktischen Postulat. Auch werden nicht bestimmte „Stationen seines Erlebens“<sup>157</sup> nachgezeichnet, vielmehr wird ohne weitere Erläuterungen und Kontextualisierungen, die uns Gründe und Absichten explizieren, jegliche Einordnung bewusst erschwert.

---

<sup>156</sup> Günter Wohlfahrt. Der Punkt. Ästhetische Meditationen. Freiburg und München 1986. S. 43.

<sup>157</sup> Dietrich Weber: Erzählliteratur: Schiftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen 1998. S. 80.

Paul Valéry schrieb einst in seinem *Monsieur Teste*, ein Buch, das Bernhard angeblich „völlig zerlesen“ hat (It 157)<sup>158</sup>, jenen ebenfalls für die Figur des Malers Strauch vielsagenden Satz, dass „[i]n diesem seltsamen Gehirn, für das die Philosophie weniger Kredit hat, für das die Sprache immerfort im Anklagezustand ist, [...] es kaum einen Gedanken [gäbe], der nicht vom Gefühl begleitet wäre, daß er nur vorläufig sei“<sup>159</sup>. Diese Selbstauskunft Testes scheint durchaus mit Strauchs eigentümlichen Rede zu korrespondieren, da auch sie eine Absage an die Philosophie darzustellen scheint.

## **6.2. Philosophie als Teil der großen Luftgebärde und Strauchs Allegorien der Unlesbarkeit**

Die Philosophie und damit jene Namen und Werke unterschiedlichster Philosophen scheinen bei Thomas Bernhard vor allem der Arbeit am Atmosphärischen zu dienen, gleichwohl als thematischer Notbehelf, um im Schweigen dennoch ein Sprechen in der Höhe zu simulieren. Somit bildet die Philosophie im Œuvre des Österreicherers den dunklen-trüben Hintergrund eines „frenetische[n] Plagiat[s]“<sup>160</sup>. Gerade diejenigen Philosophen hätten ihn „faszinier[t]“, die „ohne System“<sup>161</sup> ausgekommen wären, erklärt Bernhard auch im Interview mit Peter Hamm. Andernorts bekräftigte er, dass ihn Blaise Pascal „auf seine katholisch-mysteriös religiöse Art“<sup>162</sup> in den Bann gezogen hätte. Dass Bernhard am Katholizismus wenn überhaupt etwas, dann allein die theatralische Inszenierung, die Zeremonie schätzte, stellt ein offenes Geheimnis dar, und es fehlt in seinen Texten auch nicht an Aussagen, die das belegen<sup>163</sup>. Als „philosophischer Aasgeier“<sup>164</sup> pickt er sich dazu bewusst auch jene Philosophen heraus, die er zur atmosphärischen Grundierung seiner Fiktionen benötigt. Dies gilt freilich auch für die Zitate, die er mit dem eigenen Wortmaterial manchmal bis zur Unkennt-

---

<sup>158</sup> Vgl. dazu Paul Valéry: *Monsieur Teste*, Leipzig; Weimar 1983. S. 16.: „Die Folgerung war so leicht, daß ich sie in jedem Augenblick Gestalt annehmen sah. Es genügte, die gewöhnlichen großen Männer frei von ihrem ersten Irrtum zu denken oder gerade diesen Irrtum zu betonen, um eines gesteigerten Grades von Bewußtsein, eines weniger groben Gefühls von geistiger Freiheit teilhaft zu werden. Eine dermaßen einfache Rechnung eröffnet mir seltsame Bereiche, als wäre ich in Meerestiefen gestiegen.“

<sup>159</sup> Ebda. S. 11.

<sup>160</sup> Barthes 1974. S. 33.

<sup>161</sup> Thomas Bernhard: »Sind Sie gern böse?«. Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhards in Ohltdorf 1977. Berlin 2011. S. 27.

<sup>162</sup> Bernhard 1991. S. 44.

<sup>163</sup> Vgl. Ebda. S. 104.

<sup>164</sup> Ebda. S. 45.

lichkeit vermengt. Symptomatisch für seinen Umgang mit der Philosophie scheint die Szene zu sein, in der Strauch dem Famulanten auf seine Lieblingslektüre aufmerksam macht.

Der Maler zog seinen Pascal aus der linken Rocktasche und steckte ihn in seine rechte Rocktasche. (F 40)

Manchmal nimmt er auf die Spaziergänge seinen Pascal mit und zieht ihn plötzlich aus der Tasche und schlägt eine Seite auf und sagt: »Das ist ein großer Gedanke!«, tut, als lese er einen Abschnitt, schaut mich an und steckt dann das Buch wieder in die Tasche. »Blaise Pascal, geboren 1623, der Größte!« sagt er dann. (F 102)

Diese spielerische Attitüde liefert zugleich den Hinweis, dass *die Gedanken* Pascals dem Roman eben nicht als verbindliche Grundlage dienen, die Philosophie im allgemeinen nur ein Leerstelle darstellt. „Mit der Philosophie komme man keinen Schritt weiter“ (F 86), teilt der Maler daher auch seinem Begleiter mit.

Je mehr man sich auf die Rede des Malers einlässt, um so mehr entsteht der Eindruck, dass Bernhard hier eine Figur das Außerordentliche denken lässt, sie aber außerstande setzt, ihre Einsichten verständlich zu vermitteln. Andererseits ist alles miteinander untrennbar vermengt. Denn alles worüber der Maler sich äußert, gibt sich simultan als Problem der Wirklichkeit, des Denkens und des Sprechens zu erkennen.

Im Dunkelsten ist die Unverständlichkeit allein überzeugend, verstehen Sie, ich möchte Sie einem faszinierenden Vergleich aussetzen, wie man einen Hund auf einem unendlichen Ozean aussetzt, wie man einen Vogel tief unter der Erde aussetzt, wie man einen Menschen in seinem Gedächtnis aussetzt: daß es die Höhe nicht ist, daß es die Tiefe nicht ist [...]. (F 307f.)

In diesem Kryptovergleich, der auf das Paradox unvermittelbarer Vermittlung abzielt, scheint die eigentliche Grundsubstanz von Strauchs Sprechen, aber darüber hinaus des Romans insgesamt enthalten zu sein. „Der vorläufige und widersprüchlich-zweideutige Charakter einer solchen Prosa beherrscht sowohl Form als auch ‚Inhalt‘ des Gesprochenen“<sup>165</sup>, schreibt Thabet über die Rede des Onkels in *Attaché an der französischen Botschaft*. Diese Feststellung ist aber auch imstande, die Sprache Strauchs und mit ihr die des Erstlingsromans insgesamt zu beschreiben. Weit davon entfernt, außerweltliche Phänomene zu bezeichnen, kehrt so im oben zitierten Passus die Sprache ihre ästhetische Dimension hervor. Dahinter verbirgt sich freilich eine Poetik, die sich dem Paradigma dualistischer Sinnvorstellung dadurch entziehen will, in dem sie sich als

---

<sup>165</sup> Thabet 2000a. S. 17f.

„Verdichtung des Sinns wie eine Störung oder Negation abgestorbenen Sinns“<sup>166</sup> versteht. Der neu erworbene „Freiheitsgra[d] der modernen Kunst“<sup>167</sup> manifestiert sich in Sprachspielen, die sich nicht mehr nur als Antithese zum Ererbten und gebräuchlichen Sinn kenntlich machen und mit der Negation begnügen. Sie ist auch nicht, wie Wellmer unterstreicht,

das Andere der Vernunft oder des Sinns, und sie ist auch nicht schlackenlos reiner Sinn oder die Vernunft in ihrer wahren Gestalt; Kunst ist eher verdichteter, in Bewegung gebrachter, mit neuem oder mit verschütteten Energien aufgeladener Sinn. Es ist nicht der Terror der Zeichen, Bedeutungen, des repräsentierenden Denkens oder der Wahrheit, gegen den sie sich polemisch richtet, sondern der Terror des jeweils etablierten und erstarrten Sinns: nur aus dessen Perspektive erscheint sie als Un-Sinn.<sup>168</sup>

Die drastische Bildsprache dieses „faszinierenden Vergleichs“ zielt so unter anderem auf die dezidierte Absicht eines Sprechens, das aus der Aneinanderreihung von einzelnen Bildvergleichen und einer innovativen Bildsprache einem selbstreflexiven und selbstreferenziellen Verweiszusammenhang unterliegt.

Die Hilflosigkeit kognitiver Erfahrbarkeit und Rationalisierung wird so auch durch die Ungreifbarkeit des Bild-Vergleichs und im Sinne einer *Allegorie der Unlesbarkeit* antizipiert. Durch die Hunde- und Vogelmetapher wird zusätzlich die befremdende Situation unterstrichen, in der sich der nach Verständlichkeit ringende Mensch im Allgemeinen und der *Frost*-Leser im Speziellen befindet. Durch die Inkubation der Begriffe, die vielfältigen Neologismen, aber auch durch das Fehlen spezifischer Kontextualisierung entsteht eine Fluktuation, die das Sprechen im Roman zu einer Fläche ohne bestimmbar Ränder macht, zu einem „unendlicher Ozean“ (F 298), um bei der Allegorie zu bleiben. Nichtsdestotrotz bleibt das Grundbedürfnis bestehen, selbst im „Dunkelsten“ einen Sinn zu suchen, sich von den Niederungen des Ungreifbaren in Richtung eines höheren Sinns zu erheben. Auf dieses Grunddilemma hermeneutischen Denkens zielt die Aussage Strauchs ab. Der Vergleich mit dem Vogel scheint diesen Umstand zu visualisieren, und so wird gleich in zweifacher Weise die Unsäglichkeit des Vorhabens unterstrichen. Die Spuren, die der Maler hier allein durch die Aneinanderreihung unterschiedlicher Vergleiche in die Hermetik seiner Allegorie legt, ködern indes den Leser mit der Hoffnung auf eine approximative Annäherung, allerdings dienen sie allesamt nur dazu, um ständig auf die Unauflösbarkeit des Lektüreprozesses zu

---

<sup>166</sup> Wellmer <sup>5</sup>1993b. S. 69.

<sup>167</sup> Ebda. S. 59.

<sup>168</sup> Ebda. S. 69.

verweisen. So schafft sich das Sprechen selbst immer neue Anlässe. Die hermetische Gestalt des Textes wird facetten- und bildreich durch eine Anhäufung von Kryptovergleichen hervorgehoben, bis zu dem Punkt, in dem das Sprechen plötzlich ein Paradox produziert und einen Sprung wagt, ohne ihn weiter kenntlich zu machen.

Fast scheint es so, als würde das Sprechen sich hier seiner eigenen Aussage entledigen wollen. Denn mag das Bild vom Aussetzen „eine[s] Hund[es] auf einen unendlichen Ozean“ oder „eine[s] Vogel[s] tief unter der Erde“ noch nachvollziehbar sein, so ist es doch fragwürdig, ob sich ein „Mensch“ von einer dritten Person „in seinem Gedächtnis aussetz[en]“ lassen kann. Das Nebeneinanderstellen und Aufeinanderbeziehen von inkongruenten Dingen kennzeichnet die Rede Strauchs und macht sie zum semantischen *Unraum*. Daraus entsteht sowohl die Faszination als auch der Überdruß an ihr. In der Meditation des Malers, welche die Scheidewand zwischen textimmanenter Fiktion und ästhetischer Selbstauskunft beinahe zu sprengen droht, werden Bild für Bild auch die Risse und Kuriositäten vermeintlicher Selbstauskunft und damit die Unlesbarkeit als solche sprachmimetisch inzeniert. Dies kann dazu führen, dass der Leser sich ermuntert fühlt, die unvereinbaren Behauptungen zusammenzudenken, d. h. zwischen Möglichem und Denkmöglichem umzuschalten, aber auch, vor der Unverbindlichkeit der Aussage kapitulierend, die genaue Überprüfung gänzlich aufzugeben.

### **6.2.1. Der Felsschluchtabschnitt oder die Fiktion einer Fiktion**

Dass es sich in *Frost* um einen Maler handelt, eröffnet Bernhard die Möglichkeit, in den Aussagen dieser Kunstfigur die Kunst selbst zu thematisieren<sup>169</sup>. Im Abschnitt der Felsschlucht geht Bernhard freilich noch einen Schritt weiter, in dem er seine Fiktion sich eine Kunstfigur erschaffen lässt, während sich der ganze Passus als spontane Meditation über die Eigengesetzlichkeit von Fiktionsprodukten zu erkennen gibt. Dass der Felsschluchtpassus von der Sekundärliteratur dementsprechend auch als zentrale

---

<sup>169</sup> Vgl. hierzu auch die Kritik des dem Kulturbetrieb entlaufenen Landstreichers an den sogenannten „Theatermenschen“ und „Theaterzuschauern“ (F 253).

autopoetische Aussage behandelt wurde, in der der „Handlungsverlaufs von Frost insgesamt“<sup>170</sup> keimhaft zum Ausdruck gelangt, verwundert darum kaum.

Der Maler fuhr fort: »Sie müssen sich eine Felsschlucht vorstellen, die von den schönsten Farben des Universums zugerichtet ist, vornehmlich von den Wasserfarben, von den Farben der Fleischentwicklung, eine Felsschlucht in die ein Mensch hineingeht, auf Befehl hineingeht. Sie können ihm, nach ihrem Willen, einen Koffer in die Hand geben, einen Hut aufsetzen. Sie können ihm enge Kleider anziehen, ganz nach Ihrem Bedürfnisgefühl, nach Ihrer inneren Tugendhaftigkeit, denn dergestalt sind auch die Träume, entgegengesetzt meiner Vorstellung, die ich Ihnen jetzt aufkrotziere [...] Also wir haben jetzt einen Menschen auf dem Weg in die Hölle in Bewegung gesetzt, erschaffen und in Bewegung gesetzt [...] dieser Mensch mag ja noch immer Anhaltspunkte einer ihn fesselnden Welt in sich haben, Mutter und Vater zum Beispiel, Städte und wissenschaftliche Übungen, Handwerksvorstellungen, ganz primitive Menschenfressereien eines tierischen Unterhirns. (F 309f.)

Eine beliebte Lesart für diese Passage ist die, dass hier der reale Autor Bernhard mit dem Maler Strauch sich eine Figur ins Werk gesetzt hat, die er allmählich zugrunde gehen lässt. Das Ganze gibt er folgerichtig als erzählerisches Experiment zu erkennen, in dem er sich kurzerhand selbst in die Figur des Malers einschreibt, d. h. seine Autorschaft an ihn weiter delegiert, um die Quintessenz seiner *Frost*-Poetik offenzulegen. Die Fiktion Strauch würde sich dementsprechend hier ihre eigene Fiktion in Form einer „erfundenen Figur, die wir Lehrer nennen mögen“ (F 310), erschaffen, um diese als „Inbegriff von [ihm] selbst“ (F 47) in einem hochgelagerten Gedankenexperiment „in seine eigene unheilbringende Phanatasie [einzuschließen]“ (F 312) und dem Verfall preis zu geben.

Das Bemerkenswerte an dieser Passage liegt allerdings nicht darin, dass hier ein Autor eine Figur ins Leben ruft, die ihrerseits sich eine Figur erschafft. Es ist vor allem das Spiel mit der Parenthese und der Frage, ob die Fiktion „illusionistisch“ oder „desillusionierend“ zu werten ist und ob – geht man von letzterer Variante aus, es sich „um eine nur scheinbare oder um eine restlose Desillusionierung handelt“<sup>171</sup>. Womit wir es in diesem Passus zu tun haben, hat daher weniger mit einem „Konzeptmonolog des Autors“<sup>172</sup> zu tun, vielmehr wird das Vexierspiel mit der „Identität“ und der „Nicht-

---

<sup>170</sup> Petrasch 1982. S. 73. „[...] Thomas Bernhard erfindet einen Menschen, stellt sich ihn in einer ganz realistischen Umgebung vor, zwingt das Bewußtsein dieses Menschen ein, verengt dessen Handlungsspielraum, schickt ihn auf den Weg in die Hölle und läßt ihn sterben“, lautet auch die Erklärung Mixners (1983. S. 44.). Vgl. hierzu auch Madel 1990. S. 33f. und S. 66ff.

<sup>171</sup> Weber 1998. S. 87.

<sup>172</sup> Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen <sup>7</sup>2001. S. 232. Vgl. hierzu auch Weber 1998. S. 89.

identität von Autor und Sprecher des Texts<sup>173</sup> auf die Spitze getrieben. Dadurch entsteht eine kaum aufzulösende Verzahnung von „Imaginationserzählung“ und „Illusionserzählung“, eine „Vermischung von Ebene und Meta-Ebene“<sup>174</sup>. Die Fiktion entblößt sich, in dem sie den stillschweigenden Vertrag über ihren Illusionscharakter aufkündigt und gibt sich so als fadenscheinig zu erkennen<sup>175</sup>. Solche Desillusionierungen erzeugen freilich unüberbrückbare Risse im Erzählgewebe, zumal „Bild und Bild im Bild [...] teilweise gleich, teilweise verschieden [...] logisch zu unterscheiden [sind]“<sup>176</sup> und allemal eine Differenz erzeugen.

Gerade weil der Sprechtext, anstatt dem Begehren des Lesers zuzuarbeiten, seine Unlesbarkeit immer wieder aufs Neue bekundet und so einen „Text der Wollust“<sup>177</sup> *per excellence* generiert, scheint die Annahme, die Rede des Malers wäre nur das Manifest eines wahnsinnigen, klinisch schizophrenen Zustandes, zu kurz gegriffen. Eine solche Deutung verkennt den poetischen Entwurf und die Möglichkeiten eines „Grenztext[es]“<sup>178</sup>. Jene psychologischen Ansätze entlarven höchstens das normative Verständnis ihrer Autoren, die dichotomisch nur zwischen Rationalität und ihrem Gegenpart unterscheiden wollen.

Wie alle anderen Romane, Erzählungen und Dramen des Österreichers verschließt sich auch *Frost* der eindeutigen interpretatorischen Bestimmbarkeit. Jede Deutung, die für sich in Anspruch nehmen wollte, eine bis in die Details stringente, im emphatischen Sinn 'geglückte' Interpretation von diesem Roman geleistet zu haben, sähe sich gezwungen, die irritierenden und schwer verständlichen Äußerungen des Malers Strauch wenigstens zum Teil als nicht aufschließbare Obsessionen eines wahnhaften Bewußtseins zu deklarieren oder eben dieses Nicht-Verstehen-Können zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu machen.<sup>179</sup>

Das Chaotische, Abrupte seiner Redeweise macht das Sprechen Strauchs und damit zugleich den Roman zu einem Text mit unscharfen Rändern. Diese nur schwer auf ein bestimmtes Thema reduzierbare Rede ruft so automatisch die Assoziationen jenes seit Novalis als das Poetische schlechthin verstandene Sprachspiel hervor, das in der Kombination von thematisch an sich unverträglichen Neuschöpfungen sich auf die Möglichkeiten poetischer Sprachgebung und Weltsicht beruft. Im Zusammenhang mit dem Aufbrechen sprachlicher Referenzleistung stellt es einen Ansatz dar, um fortlaufend auf

---

<sup>173</sup> Ebda. S. 104.

<sup>174</sup> Breuer 1992. S. 554.

<sup>175</sup> Stanzel 2001. S. 88.

<sup>176</sup> Breuer 1992. S. 555.

<sup>177</sup> Barthes 1974. S. 22.

<sup>178</sup> Ebda. S. 20.

<sup>179</sup> Madel 1990. S. 5.

eine höhere Wirklichkeit, ein ‚darüber hinaus‘ zu verweisen und sich vom starren Logos und dem linguistischen Korsett zu befreien. Im Gegensatz zum Programm der Frühromantik gibt es bei Bernhard jedoch keinen „Schlüssel der Welt und des Lebens“<sup>180</sup>, wie ihn etwa Novalis propagierte und motivisch immer wieder andeutete. Die Rationalismuskritik Bernhards in *Frost* mündet dementsprechend auch nicht in ein Gegenkonzept des Intuitiven. Die „Herzmuskelsprache“ (F 146) Strauchs ist keine Sprache, die sich der Ahnung zuwendet, in dem sie das Herz als Antithese zum Verstand und in diesem Sinne als das geeignetere Mittel des Verstehens postuliert.

Durch den Innenraum des Sprechens und dem kontrapunktisch sich dazu einstellenden Kommentar entsteht durch Wertung, Umwertung und Verkehrung ins Gegenteil vielmehr ein Krypto-Text, der eine Oberfläche ohne erkennbare Tiefenstruktur anbietet. „Der Wortschwall bringt keine Erkenntnisse, sondern in Wahrheit nur sich selbst hervor“<sup>181</sup>, lautet so auch das Fazit Jürgen Petersens. Inhaltlich durch das provokante furchtbar-unmenschliche Wort, formal durch den „diffusen Ton“ und den Referenzverlust „eine[r] Sprache, deren Heftigkeit in der Autonomie jede ethische Bedeutung zerstört“<sup>182</sup>, aber auch durch einen sich ebenso stetig wandelnd Kommentar des Famulanten, verliert jene „[f]ortwährend abwehrend im Entstehen begriffen[e]“ (F 321) Figur des „Spielverderbers“ (F 213) Strauch, der dazu von sich behauptet, dass er über „Charakterzustände“ und nicht über einen „Charakter“ (F 209) verfügen würde, in den ausgedehnten Redepassagen „seiner Worttransfusion“ merklich an Substanz. Der Maler regrediert, wie der Famulant bemerkt, „zur Täuschung“, zu „Wortfetzen und verschoben[en] Satzgefüg[en]“ (F 227) und somit selbst zur „Sprachfigur“<sup>183</sup>. Diesen Hinweis gilt es ernst zu nehmen und zwar in der Weise, dass die Frage nach Sinn und Unsinn<sup>184</sup> bzw. nach der konstitutiven Funktion des Unsinnns, die nur zu weiteren ermüdenden Deutungsschablonen führt, durch jene ersetzt wird, die ihren Frageradius lokal begrenzt und so den Umstand berücksichtigt, dass die Propositionen, die die Rede Strauchs hervorbringt, weder als Manifest seines Wahns, noch als Traktate einer wirren Autormeinung gelesen werden können, da sie eine stete Umformung erfahren. Die

---

<sup>180</sup> Novalis zitiert nach Michel Bruckner: Die Grenze der Darstellbarkeit. Die Aphorismen und Fragmente des Friedrich von Hardenberg. In: Novalis: Aphorismen. Hrsg. von Michael Bruckner. Frankfurt/Main und Leipzig. S. 153-167, hier: S. 156.

<sup>181</sup> Jürgen H. Petersen: Beschreibung einer sinnentleerten Welt. Erzählthematik und Erzählverfahren in Thomas Bernhards Romanen. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern und München 1981. S. 143-176, hier: S. 169.

<sup>182</sup> Barthes 2006. S. 43.

<sup>183</sup> Schmidt-Dengler 1997. S. 215.

<sup>184</sup> Vgl. hierzu auch Gilles Deleuze: Logik des Sinns. Frankfurt/Main 1993. S. 94.

„ständig offenen Prozess[e]“ würden nach den Worten Ecos so auch in *Frost* „stets neue *Umriss*e und neue Möglichkeiten für eine Form“<sup>185</sup> mitsichbringen. Dazu gehört auch, dass selbst die autopoetisch anmutenden Passagen sich als Teil des innerpoetischen Themen- und Motivrepertoires entpuppen.

### **6.3. Auslassungen Strauchs gegenüber *Staat, Regierung und Neutralität***

Die Polemik Strauchs gegenüber dem österreichischen Staat, die zum festen Repertoire in Bernhards fiktiven Texten gehört, aber auch in seinen Reden, Essays, Leserbriefen und Interviews immer wieder zu Skandalen geführt hat, widerrufen zwar auf den ersten Blick die zum Selbstlauf erstarrte Rede des Malers. Setzt man sich aber konkret mit ihrem Inhalt auseinander, zeigt sich schnell der Unterschied etwa zu dem von Bernhard selbst als misslungen eingestuften Essay, mit dem Titel *Politische Morgenandacht*. Dieser liegt zunächst in der Sprechdiktion des Malers, d. h. im fiktionalen Kontext begründet. In dieser Hinsicht verdeutlicht gerade diese Auslassung Strauchs, wie bei diesem Autor einmal die Möglichkeiten verschiedener Lesarten durch die Verwendung bestimmter Ausdrücke und intertextuellen Hinweisen entstehen können, aber auch worin letztlich die Schwierigkeit liegt, mit den vermeintlich *eindeutigen* Aussagen und Anspielungen interpretatorisch fortzufahren. Dass zwischen den verschiedenen Deutungsvarianten und der mangelnden Transparenz des Gesagten eine Wechselwirkung besteht, zeigt sich allenthalben in der Besprechung des Werkes.

Zum näheren Anlass, der zu den Bemerkungen des Malers „[ü]ber Staat und Regierung und Neutralität“ (F 282) führt, erhält der Leser lediglich den Hinweis, dass der Maler „durch eine unsinnige Äußerung [des Famulanten] gereizt, auf dem Heimweg“, sich erneut über den „[l]ächerliche[n]“ Staat Österreich auslässt. Nichts dergleichen wurde jedoch in den davor liegenden Tagebucheinträgen angedeutet, auch erfährt der Leser nichts über den Inhalt jener den Maler provozierenden Aussage. Zu Anfang dieser Erregung erklärt Strauch im charakteristischen belehrenden Ton: „Der Staat sei“ entweder „so, wie ihn Platon entworfen habe, oder er sei kein Staat“. Folglich wäre der österreichische Staat, „abgesehen davon, daß er gar kein Staat sei (»kein Staat mehr ist!«)“ nichts anderes als ein

---

<sup>185</sup> Eco 1977. S. 139.

kleine[r] piepsende[r] Rhesusaff[e] in einem großen zoologischen Garten«, in welchem naturgemäß nur die schönen gutgenährten Exemplare von Leoparden und Tigern und Löwen Interesse erweckten: die Fauchenden!

Der sprachliche Aufwand dieser Redepassage, aber auch das Paradox einer allgemeinen und partiellen Negation, konzentriert sich auf die allegorische Herabsetzung Österreichs als kleines, unbedeutendes Gebilde im Vergleich zu jenen Großmächten, die stimmungswaltig – so könnte man es deuten – die Weltpolitik bestimmen. In einer solchen Welt herrscht offensichtlich das Gesetz des „Stärkeren“. Denn „[n]ur das Fauchen zähle, das Piepsen sei lächerlich!“, erklärt der Maler, wobei dieses „Piepsen“ als Ausdruck der Bedeutungslosigkeit Österreichs auf der politischen Weltbühne gelesen werden kann. Die Schmähere Strauchs unterstellt dem Staat ferner ein unwürdiges, ja geradezu äffisches Verhalten, das sich im übereifrigen Wunsch nach Aufmerksamkeit und Wirkung manifestiert und in dieser Hinsicht auch in der unwürdigen Nachahmung von Großmachtallüren zum Ausdruck käme. Ein so sinnbildlich aufgeladener Textabschnitt lässt natürlich den verschiedensten Implikationen etwa hinsichtlich der außenpolitischen Rolle des Landes oder seiner habsburgischen Vergangenheit einen weiten Interpretationsraum, zumal hier auch von der „Neutralität[spolitik]“ die Rede ist.

Dessen ungeachtet zeigt sich allerdings der Autor an dieser Stelle nur wenig darum bemüht, weitere Zusammenhänge und Andeutungen beispielsweise über die „gutgenährten Exemplare von Leoparden und Tigern und Löwen“ oder über das Verständnis von der Welt als „zoologischer Garten“ anzubieten. Könnte vielleicht hinsichtlich der letzten Metapher noch das Verständnis für den Begriff Tierpark als Gebilde ins Feld geführt werden, da er eine bestimmte von Menschen aufgestellte Ordnung darstellt, eine gleichwohl durch den Logos abgesteckte Fläche, und lässt sich auch der Umstand, dass es in einem „zoologischen Garten“ letztendlich lediglich um die Ausstellung exotischer Tiere in Käfigen und Gehegen handelt, durchaus in die Allegorien des Autors von der Einkerkering des Menschen und Artifizialität von Geistesprodukten einreihen, verliert allerdings die Aussage als Ganzes, will man sie als Darstellung geschichtspolitischer Verhältnisse aufhellen, merklich an Kontur. Denn während das „Fauchen“ von „Leoparden und Tigern und Löwen“ etwa in einer freien Umgebung eine reale Bedrohung darstellen würde, und das Minimalpaar Rhesusaffe-Raubtier im Sinne einer natürlichen Feindschaft ihre Entsprechung fände, kann hingegen in der Metapher des „zoologische[n] Garten[s]“, wo es lediglich auf eine akus-

tische („Fauchen“) wie visuelle („schö[n]“, „gutgenäher[t]“) Zurschaustellung hinausläuft eine Deutung im Sinne einer bestimmten Weltordnung nicht aufrecht gehalten werden. Fernerhin sind die hier im Plural aufgezählten Raubtiere „Leopard“, „Tiger“ und „Löwe“ als Metaphern für eine konkrete Zuschreibung von bestimmten Großmächten unbrauchbar.

Allein der österreichische Staat wäre demnach so beim Namen genannt und wohl *expressis verbis* gemeint. Die Annahme jedoch, hier schiene ein *real-historisches* Bezugsfeld auf, etwa das des Kalten Krieges oder die damals wie heute durchaus kontrovers diskutierte Entscheidung der immerwährenden Neutralität Österreichs wäre allegorisch ins Literarische übersetzt worden, verpufft angesichts eines hierfür unstimmgigen Ganzen. Auch wenn die Metaphorik von den fauchenden Raubtieren durchaus an ein weltpolitisches Säbelrasseln von Großmächten erinnert, ja sich geradezu dafür anbietet, so fungieren diese Metapher in Wirklichkeit nur zur Herstellung eines Gegenbilds zum kleinen unbedeutenden verfemten Österreich. Andererseits vermeint man nur einige Sätze später in der Behauptung des Malers, dass Österreich „Europa im Magen [läge], unverdaulich,“ gleichsam, „wie ein von ihm »unzurechnungsfähig hinuntergeschluckter Klumpfuß«,“ wieder eine interpretatorisch vermeintlich verwertbare Anspielung auf Politisches zu vernehmen. Denn sieht man einmal von der Vokabel des ‚Hinunterschluckens‘ ab, zumal diese ungewöhnliche Bezeichnung auch als Andeutung für die schnelle Aufnahme des Landes in die europäische Gemeinschaft verstanden werden kann, so erweckt eine solche Aussage den Eindruck, hier würde Zeitgeschichtliches verhandelt, konkret: der relativ schnelle Eintritt der zweiten Republik in den Europarat bzw. die Mitgliedschaft des Landes im Wirtschaftsverbund europäischer Staaten. Doch erneut rächt sich auch hier die eigenwillige Bildsprache just in dem Moment, in dem es nun rückwirkend gilt, das Wortfeld näher aufzuschlüsseln. Die Nicht-Integrierbarkeit Österreichs in den Korpus Europa mag seine Unverdaulichkeit ausmachen, die voreilige Entscheidung europäischer Staaten wiederum, dieses Land in ihre der Gemeinschaft aufzunehmen, die ‚Unzurechnungsfähigkeit‘ dieser Tat, doch liegt zwischen einer Politik der Aufnahme und der Eingliederung und der hier verwendeten Vokabel des ‚Hinunterschluckens‘ ein signifikanter Unterschied, der nicht ohne weitere Erklärung auskommen darf. Auch findet sich im weiteren Wortfeld dieser Textstelle keine weitere Bestätigung für die gewaltsame Einvernahme dieses Landes, das um Anerkennung ringt.

Darüber hinaus frappiert auch die Bezeichnung Österreichs als „Klumpfuß“. Dadurch wird zwar erneut das Land als Ausnahme und in seiner negativ umschriebenen Besonderheit entblößt, die Invektive wird jedoch der Überlagerung zweier Themenfelder geopfert. Denn dieser Begriff dient zugleich auch der Kritik am Verlust des Authentischen und am Verlust des eigenen kulturellen Erbes („Tanz“, Musik). Drückte somit vorher der Vergleich mit dem „Rhesusaffen“ noch lediglich die Unbedeutendheit Österreichs aus, so tritt mit der Gleichsetzung mit dem „Klumpfuß“ das Pathologische in den Vordergrund, und es gelangt dadurch eine weitere auf die Identität des Landes abzielende Schmähung zur Sprache. So evoziert die reine Aneinanderreihung dieser Vergleiche insgesamt keineswegs ein in sich geschlossenes argumentatives Feld der Kritik. Der Text arbeitet sich vielmehr schrittweise am bekannten Wortfeld des Lächerlichen, Pathologischen und Gemeinen ab, so dass die Metapher des „Rhesusaffen“ und des „Klumpfusses“ nur mehr Stationen eines Sprechens darstellen, das unbeirrbar und abseits eines diskursiv aufzurollenden Themenfeldes Unterschiedliches im Gewand einer großangelegten Kritik miteinander vermengt und überkreuzt.

Man mag hier allein dadurch die Probe aufs Exempel machen, in dem man die ungestellte Frage nach dem Grund dieser absonderlich „lächerlich[en]“, „gemeine[en]“, „gemeingefährliche[en]“, „widerwärtigen“, „abstoßend[en]“ (F 283) Sonderstellung Österreichs aufwirft. Stellt man dazu die Frage, warum gerade dieser österreichische Staat in Wirklichkeit „gar kein Staat sei“ (F 282), so erhält man als erste Antwort und als scheinbar erstes Argument die Aussage, dass es „nie einen Staat gegeben [hat]“, da es nur einen Staat nach Platon geben kann. Folgt man dieser vermeintlich eindeutigen Bezugnahme des Malers auf Platon, so ergeben sich in dieser Hinsicht freilich auch Analogien zu bestimmten Aussagen, etwa in der *Politeia* zum Unwert des Wahlvolkes oder zur Demokratie als Staatsform. Im Gegensatz zur Philosophenseele, heißt es bei Platon, würde „eine Natur ohne Bildung und Anmut keinen anderen Weg gehen [...] als den zur Maßlosigkeit“<sup>186</sup>. Das Bild einer nur auf das leibliche Wohlbefinden erpichten Regentschaft von Volksvertretern, kommt bei Bernhard nicht nur durch die Auswahl bestimmter handwerklicher Berufe wie der des „Schlächtermeister[s]“ oder des „Spenglerhilfen[s]“ zum Ausdruck, sondern auch durch jene die allgemeine Inkompetenz und Maßlosigkeit dieser Menschen kennzeichnenden Adjektive „stupid“

---

<sup>186</sup> Platon: Der Staat. Zürich und München 1991. S. 258.

und „aufgeschwemm[t]“. Dass der Maler seine Kritik auch in Richtung der „Kuttenträge[r]“ vorträgt, eröffnet allerdings ein weiteres Themenfeld, das durch den Hinweis auf Plato nicht mehr abgedeckt werden kann, gleichwohl aber auf die katholische Tradition des Landes abzielt. Die Feststellung, dass das „Tanzen und Singen [...] tot“ seien, retabliert indes das Gegenbild einer nach der „Lust der Seele“<sup>187</sup> strebenden Gesellschaft, dient aber auch als Hinweis auf ein zum kritisch degradierten kulturellen Erbes.

Die Polemik bietet zweifelsohne eine Vielzahl von Schnittstellen an. Doch zeigt sich auch, dass man sich der Rede nur mit der Frage nähern kann, wie hoch der Preis ist, den man für eine bestimmte Deutung bezahlen muss. Denn auch wenn sich in dieser Schmähere Strauchs eine Kritik ohne Gegenstimme manifestiert und der Österreich-Heimat-Komplex ein zentrales Thema im Werk Bernhards darstellt, so kann nichtsdestoweniger auch abseits jener fragwürdigen Realitäts-Fiktionsdebatte und der Frage nach dem Verhältnis von Figuren- und Autormeinung der Umstand nicht übergangen werden, dass in *Frost* mit dem Famulanten eine Figur vorhanden ist, die, auch wenn sie derartige Auslassungen nicht relativiert, sie dennoch allein durch ihre Präsenz – und dazu gehört auch ihr Schweigen – zur Diskussion stellt. Dazu ist an dieser Stelle auch dezidiert von einer Erregung die Rede, deren Subjekt gemeinhin zur Übertreibung neigt, ohne dass diese seine Kritik zur Gallimathias der reinen Form degradiert. Dadurch kann der Autor aber hinter seinen Text zurücktreten, und es gelingt ihm durch die eigentümliche Sprechdiktation jener Invektive, den Status verbindlicher Weltaussage zu verlassen.

Wer sich konkret auf die Spurensuche nach einer möglicherweise dahinter sich verbergenden Weltsicht begibt, sieht sich allerdings schnell mit dem Dilemma konfrontiert, dass selbst die Staatskritik eine Streuung erfährt. Der diffuse Ton einer Erregung vermag zwar das Ungenügen benennen, allerdings ohne in eine konkrete politische Debatte einzugreifen. „Man muß“ ferner auch nach Mixner „sehr genau aufpassen, daß eine Interpretation solcher Äußerungen über das ‚Politische‘ sich nicht in den Fußangeln der Vermitteltheit des protokollarischen Feldes verheddert.“<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Ebda. S. 256.

<sup>188</sup> Mixner 1983. S. 63.

## 7. Zum grundsätzlichen ambiguitären Charakter des Romans

„Thomas Bernhard glaubt nicht mehr an Geschichten, an deren Erzähl- oder Schreibbarkeit“<sup>189</sup>, hebt Edina Sanorfi hervor. Er selbst hat in verschiedenen Interviews und in einer Vielzahl autopoetisch anmutender Passagen diesen Umstand unterstrichen. Nichtsdestoweniger handelt *Frost* von der Konfrontation eines dreiundzwanzigjährigen Medizinstudenten mit dem unwirtlichen Ort Weng, seinen Bewohnern und mit der Gedankenwelt des Malers Strauch. Allein das Vorhandensein dieses erzählerischen Substrats könnte so einen Sachverhalt darstellen, um der These vom „Geschichten-zerstörer“ (It 152) Bernhard skeptisch gegenüberzutreten.

Ein junger Medizinstudent, Famulant im Österreichischen, erhält von seinem Vorgesetzten, dem Chirurgen Strauch, den Auftrag, dessen Bruder, den „Kunstmaler“, zu beobachten: sein Geisteszustand gibt Anlaß zur Besorgnis. Dazu reist er nach Weng, einem kleinen abgelegenen Bergdorf, denn der Maler Strauch lebt dort seit langen Jahren. Der Roman besteht aus den Reflexionen und Berichten des Studenten, der als Ich-Erzähler auftritt, und den monologischen Raisonsments des Malers. Sechszwanzig Tage ist der Student in Weng, beobachtet und begleitet den Maler, zu dem er rasch Kontakt gefunden hat. Beide leben in einem heruntergekommenen Gasthof, dessen Wirtin in Abwesenheit ihres Mannes, der eine Gefängnisstrafe wegen Totschlag abbüßt und den sie haßt und fürchtet und dessen Tat sie der Polizei gemeldet hat, Verhältnisse mit mehreren anderen unterhält [...] und den Studenten wie auch Strauch nicht nur deswegen, sondern auch durch ihre höchst zweifelhaften Kochkünste anekelt. Sie begeben sich auf lange Spaziergänge [...] nehmen mit halber Aufmerksamkeit am Leben des Dorfes teil – ein Kraftwerk wird in der Nähe gebaut, ein Bauernhof brennt nieder, man erfährt von einer Schlägerei zwischen den Dorfbewohnern und herumziehenden Schaustellern -, hauptsächlich jedoch redet der Maler, in großen, erschöpften, wahnsinnklaren Monologen, ein Gespräch mit dem Studenten kommt nicht zustande. [...] Nach vier Wochen verläßt der Famulant das Dorf und kehrt in seine Welt zurück.<sup>190</sup>

Selbst der hier angeführte zaghafte Versuch einer Inhaltsangabe, den Bernhard Sorg aus einem gewissen Vorbehalt heraus zur „vergrößerte[n] Skizze des Handlungsverlaufs“<sup>191</sup> herunterstuft, demonstriert, dass Bernhards Erstlingsroman den Leser auch mit einer Rahmenhandlung versorgt. Ob es sich dabei lediglich um Rudimente, ein grobes Erzählskelett oder um eine „Realitätsfassade“<sup>192</sup> handelt, mag der Interpretation überlassen werden; unlegbar scheint die Geschichte des Famulanten, der von Schwarzach nach Weng reist, um dem Auftrag nachzugehen, den Maler Strauch über einen

---

<sup>189</sup> Edina Sándorfi: Raumkonstellationen und Identitätswechsel oder das Mythische zweiter Potenz. Die Verortung des Mythos in der österreichischen Literatur. In: Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Hrsg. von Attila Bombitz. Wien 2009. S. 17-29, hier: S. 24.

<sup>190</sup> Sorg 1977. S. 51f.

<sup>191</sup> Ebd. S. 52.

<sup>192</sup> Vgl. Mixner 1983. S. 42.

gewissen Zeitraum zu beobachten, einen wesentlichen Erzählgegenstand darzustellen. Die ihm von Seiten des Assistenten auferlegte Aufgabe hält ihn an, etwas über die Krankengeschichte seines Bruders Strauch in Erfahrung zu bringen. Bestrebt zeigt sich der Famulant in dieser Hinsicht, womöglich auch aus eigenem Impetus heraus, minutiös all das in seinen Tagebucheinträgen festzuhalten, was er für relevant hält, darüber hinaus aber auch alles, was an Wahrgenommenem ihm im Gedächtnis haften geblieben ist. Neben dem Aufbruch, dem siebenundzwanzigtägigen Aufenthalt in Weng und der Entscheidung des Erzählers seine Famulatur abzubrechen, tritt mit dem allmählichen Verfall des Malers und dessen Einflussnahme auf den Famulanten freilich auch eine scheinbar verbindliche Erzählachse in den Blickpunkt der Lektüre.

„Vom Werden im Sinn einer Entstehung und Entwicklung in der Zeit kann man erst sprechen, wenn es etwas wie ein Bewußtsein von Vergangenheit, Geschichte, Fortschritt u. ä. gibt“<sup>193</sup>, konstatiert Mainberger. Die Präsenz eines „schriftlichen Diskurs [discours], der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet“, „der Komplex von Handlungen und Situationen“, aber auch der „Akt der Narration selber“<sup>194</sup>, wie es bei wiederum Genette heißt, dazu das Vorhandensein einer Einflussnahme-Wandel-Axiomatik würde auch mit den Worten David Lodges die Grundbedingung des Romans im allgemeinen und des Erzählens im besonderen erfüllen:

Der Roman ist eine Form des Erzählens. Wir können wohl kaum mit der Diskussion eines Romans beginnen, ohne seine Geschichte oder Handlung zusammenzufassen oder vorauszusetzen; was nicht heißen soll, daß die Geschichte oder die Handlung der einzige oder auch nur der wichtigste Grund für unser Interesse an einen Roman ist, sondern vielmehr, daß darin das fundamentale Prinzip seiner Struktur liegt. [...] Beim Erzählen geht es um einen *Prozeß*, um die Veränderung eines Ausgangszustandes; oder es wandelt Probleme und Widersprüche der menschlichen Erfahrung in einen Prozeß um, so daß man sie verstehen und mit ihnen zurechtkommen kann. Das Erzählen gewinnt und fesselt das Interesse des Publikums, indem es in dessen Köpfen Fragen über den Prozeß weckt, den es beschreibt, und indem es die Antworten auf die Frage aufschiebt. Wird eine Frage gleichzeitig auf unerwartete und plausible Art beantwortet, führt das zu der seit Aristoteles bekannte Wirkung der *peripeteia* oder Umkehrung.<sup>195</sup>

Der prozessuale Wandel, die „Umkehrung“ desjenigen, der uns durch seine Tagebucheinträge und seine am Ende eingefügten und an den Assistenten adressierten Briefe von der Eigenart des Malers berichtet und der uns sein Scheitern eingesteht, etwas Belangvolles über ihn aussagen zu können, das den Ansprüchen medizinischer

---

<sup>193</sup> Mainberger 2003. S. 295.

<sup>194</sup> Genette 1998. S. 15.

<sup>195</sup> Lodge 2001. S. 50f.

Observation genüge, könnte dadurch zum zentralen Gegenstand der Interpretation avancieren.

Das vermittelnde „Auge“ des Famulanten kann in dieser Hinsicht als „Symbol des Subjekts“<sup>196</sup> aufgefasst werden, so dass sich die Frage nach dessen eigentlicher Disposition stellt. Diese Frage wird spätestens dann virulent, wenn er selbst die Einflussnahme zum Thema eigener Selbstdiagnose erhebt. Damit rückt letztlich der heuristische Reigen um die Verbindlichkeit der objektiv sich gebenden Erzählperspektive ins Zentrum der Betrachtung. Die Tragweite der sich daraus entwickelnden Fragestellung resultiert faktisch aus der doppelten Funktion des Famulanten, d. h. durch die für den Roman konstitutiven Subjekt-Objekt-Spaltung dieser Figur. Gerade weil der Ich-Erzähler in *Frost* eben nicht konsequent nur als Berichterstatter auftritt, entsteht eine wesentliche Verkomplizierung der Erzählsituation, deren Missachtung einen wesentlichen Aspekt des Romans unterschlägt. Parallel zum Auftrag und seiner Beobachterfunktion, die ihn zum passiv registrierenden Auge, mit Christopher Isherwoods Worten zur „Kamera mit offenem Verschluss“<sup>197</sup>, regrediert, tut sich gemäß der ihm inhärenten Doppelrolle immer dann eine zweite Ebene des Erzählens auf, wenn er über sein Abhängigkeitsverhältnis oder andere ihn betreffende Fragen und Probleme reflektiert.

### 7.1. Zur Einflussnahme-Wandel-Axiomatik

„[I]ch stehe ganz unter dem Einfluß des Malers“, gesteht sich der Famulant an einer Stelle ein, allerdings bemerkt Strauch auch:

Sie entwickeln auch eine Reihe ganz schöne Fähigkeiten, wie man sie überall sich entwickeln sieht, mehr oder weniger geschickt, brutal oft, dann wieder ängstlich wie Mauerblümchen. (F 208)

Auch stellt er an anderer Stelle fest:

---

<sup>196</sup> Jacques Lacan: Die Topik des Imaginären. In: Ders.: Freuds Technische Schriften. Das Seminar. Buch I (1953-1954). Olten und Freiburg im Breisgau 1978. S. 97-116, hier: S. 106.

<sup>197</sup> Christopher Isherwood: *Leb wohl*, Berlin. Berlin <sup>2</sup>2010. S. 9. Vgl. hierzu auch die Ausführungen Stanzels (<sup>7</sup>2001. S. 294ff.).

Eine gewisse erstaunliche Klugheit entdecke ich manchmal, wenn Sie sich äußern, einen radikalen Sinn für Klarheit, einen philosophischen Zug, der alles in einer höheren Dimension verankert. (F 304)

Sein Wandel ließe sich so vereinfacht durch die Ursachen, d. h. durch die „stark[e] einseitig[e] Beeinflussung seines Weltbilds durch das Weltbild des Malers“<sup>198</sup> erklären, die dazu führt, dass er sich „tief in Gedanken verrannt [zu] habe[n]“ glaubt, „die ihren Ursprung im Maler haben“ (F 136). In der überbordenden Anzahl der Untersuchungen zu diesem Roman wird in dieser Hinsicht gerne angeführt, dass die Konfrontation des Famulanten mit der Gedankenwelt des Malers einen Präzedenzfall, aus erzählerische Sicht, ein einschlägiges Ereignis schafft, durch das der Famulant „zusehends“<sup>199</sup> die Bodenhaftung naturwissenschaftlicher Observation und Analyseverfahren verliert und zu dessen „Adepten“<sup>200</sup> wird. In dieser Hinsicht stellt die Einflussnahme des Malers, der Wandel, dem der Erzähler im Laufe seines Aufenthalts unterliegt, ein durchaus gewichtiges Thema im Roman dar. Zwar setzt der Famulant trotz Sogwirkung seinen Auftrag fort, wie er bis zum Ende auch weiterhin die Funktion eines Seismografen Strauchscher Gedankenregungen für sich beansprucht, allerdings scheint er im Laufe seines Aufenthalts unmerklich in den Sog eines nicht mehr bannbaren Chaos dieser Gedanken- und Sprechwelt hineinzugeraten.

Er verliert, so könnte in diesem Sinne argumentiert werden, seinen Subjektstatus, wird selbst, von der metaphysischen Unruhe erfasst, zum „Abgrundmensch“ (F 316). Zu einem Menschen sich wandelnd, der von Grund auf leidend alle Gewissheiten hinterfragt, verlässt er so auch den geradlinigen Weg medizinischer Sichtweise und Karriereversprechung und befindet sich nunmehr in der Nachfolge des Malers, einem,

---

<sup>198</sup> Petrasch 1987. S. 33.

<sup>199</sup> So lautet eines der beliebten den prozessualen Wandel beschreibenden und demnach vielverwendeten Adverbien. Schmidt-Dengler, der noch in einer früheren Fassung seines *Frost*-Aufsatz von der „Vergeblichkeit der Inhaltsangabe“ (Schmidt-Dengler 1997. S. 204.) spricht und obwohl die Aussage aus der aktuell vierten Auflage seines Aufsatz-Bandes „Der Übertreibungskünstler“ gestrichen wurde, merkt er auch hier noch an, dass in *Frost* „von einem Progreß in der Handlung [...] kaum“ die Rede sein darf (Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010f. S. 180.). Das in der ursprünglichen Version des Beitrags deutlich mit einem Fragezeichen versehene Resümee, folgt die Feststellung, dass der Famulant allmählich „von der Verstörung des Malers erfaßt“ würde (Ebda.). Hierbei bedient er sich auch in der überarbeiteten Variante des Aufsatzes des Adverbs „[z]usehends“ (Ebda.), ein Adverb, das augenscheinlich den prozesshaften Wandel, eine Entwicklungsaxiomatik kennzeichnet (Vgl. etwa Weiß 1993. S. 23.). Allein dadurch scheint eine narrative Achse, ein inhaltliches Substrat, dass entgegen dem Vorbehalt sich durchaus zusammenfassen ließe. Genau hier liegt mit unter die Krux, die es in diesem Kapitel zu behandeln gilt.

<sup>200</sup> Schmidt-Dengler <sup>3</sup>2010. S. 185.

wie er selbst feststellen muss, „Meister der Menschenbeherrschung“ (F 274), wird gleichwohl zu dessen Schatten, Echo oder Double.

Ich hatte das Gefühl, als hätte mich der Maler, als hätte mich Strauch, als hätte mich dieser Mensch schon in seiner Gewalt. [...] Auf dem ganzen Weg hatte ich nichts anderes gedacht und überhaupt nichts gesehen, immer nur gedacht, daß der Maler von mir Besitz ergriffen hat. Mich in seine Bilder, mich in seine Vorstellungswelt hineingezwängt hat. Mich, seinen einfach schwachen Beobachter. Ich empfand eine plötzliche Kerkerhaft. Aber auch diese Vorstellung, dachte ich, ist eine Vorstellung des Malers. (F 298f.)

„[D]ie Geschichte des Ich-Verlusts“<sup>201</sup>, die mit bzw. neben dem Thema der Identitätskrise ihn zum zweiten Objekt des Romans erhebt, lässt sich scheinbar eindeutig belegen. Denn auch wenn der Famulant zunächst mit den „Einflüssen“ noch umzugehen vermeint:

Ich bin natürlich in Gesellschaft des Malers ständig schlechten Einflüssen ausgesetzt. Aber ich sehe sie, und ich kann genau unterscheiden, wo die schlechten Einflüsse anfangen, wo die schlechten Einflüsse nicht gut sind, denn schlechte Einflüsse können gut sein. Wahrscheinlich wird sich diese Begegnung aber erst viel später einmal auf mich auswirken. Nicht jetzt. [...] Ist es so? (F 144)

wird ihm an anderer Stelle bewusst, dass er unmerklich in Gefahr gerät, sich darin zu verlieren. In dieser Hinsicht muss er sich eingestehen:

Ich bin nicht mehr ich. Nein, nein, ich bin nicht mehr ich, dachte ich. Es machte mich rasend, diese Gewalttätigkeit war ein plötzlicher Härtegrad, an den ich mit meinem Kopf schlug. Aber ist nicht auch dieser Vergleich, dieser verzogene Gedanke in meinem Gehirn, und ist nicht schon alles, was von mir gedacht und gesehen, von mir gesprochen und auch schon heruntergemacht wird, von Strauch? (F 299)

Ich ertappte mich hilflos ausgeliefert in den Sätzen und Ansichten Strauchs, in seinen ›Morbiditäten‹ und ›Absurditäten‹. Ich entdeckte mich fortwährend abgehackt durch den Mund dieses Menschen sprechend. (F 299)

Seine am Ende ins Tagebuch eingefügten Briefe an den Assistenten zeichnen vermeintlich zusätzlich diesen Prozess nach. Von einer anfänglich noch – trotz der „ungeheure[n]“ (F 315) vom Maler ausgehenden „Faszination“ – selbstbewusst behaupteten Beobachtertätigkeit (erster Brief) über das Eingeständnis, dass auch er sich „in ebensolchen Mystizismen (bewege)“ (F 318) (zweiter Brief), über die Feststellung, dass er nun aufgrund seiner „Erschöpfung“ dem Maler „aus dem Weg“ gehe (F 323), bis hin zur Aussage, dass er dem Maler nun „ausgeliefert“, „von seiner [...] konsequent vorgehenden Krankheit erfaßt“ und daher nun „von den Gedanken“ Strauchs

---

<sup>201</sup> Marquardt 1990. S. 34. Vgl. auch Weiß. S. 38.

„durchsetzt“ sei (F 325) (vierter Brief), wird die Einflussnahme scheinbar als greifbare Degression und Destabilisierung einer einstig verbürgten Sichtweise und Psyche dargeboten. Dadurch ließe sich erklären, warum „seine scheinbare vermittelnde, zunächst unbeteiligte Funktion [...] zunehmend fragwürdiger [wird]“ und der Famulant „mehr und mehr“ auch „über sich selbst [reflektiert] [...]. Solche Stellen“, würden, registriert Sorg,

in der zweiten Hälfte des Romans zahlreicher [...] so sammeln sich retrospektiv die Qualen und Sehnsüchte, die Momente von Liebe und Erfüllung, Sorge und Angst, die der Student in ihrer Bedeutung für sein jetziges und künftiges Leben langsam zu sehen lernt.

Wir hätten es so mit dem „immer beklemmender werdenden Zeugnis seines Hineingezogen-Werdens, seines erlahmenden Widerstandes“<sup>202</sup> zu tun, lautet sein Fazit.

Der Wandel würde ferner auch als Argument für den nicht-medizinischen Charakter der Aufzeichnungen dienen, wäre als Hinweis deutbar, dass der Famulant während seines Aufenthalts den Rationalismen und Erklärungsmodellen der Schulmedizin endgültig den Rücken gekehrt hat, womöglich auch erklären, warum er sich am Ende für den Abbruch der Famulatur entscheidet. Neben jenen Stellen der Selbstdiagnose, in dem der Ich-Erzähler den Einfluss des Malers auf sich vergegenwärtigt, ist ferner eine große Anzahl von Belegen anführbar, in denen er, womöglich aus einer „passive[n] Assimilation“<sup>203</sup> heraus, wie Huntemann mutmaßt, plötzlich von sich aus eine ähnliche Sprache wie Strauch spricht, ähnlich denkt, eine ähnliche Verhaltensweise an den Tag legt oder denselben „akustischen Halluzinationen“<sup>204</sup> wie der Maler unterliegt. In dieser Hinsicht erhielt schon bei Zuckmayer der

Maler Strauch, der »arme Narr«, der »Idiot«, eine besondere, unübersehbare Geschöpflichkeit – mit der er den jungen Mediziner, den ausgeschickten Spion, den detachierten Beobachter, überwältigt, und, ohne daß das mit irgendeinem peinlichen Fingerzeig erklärt oder unterstrichen wird, zu einem anderen Menschen, wohl überhaupt erst zu einem Menschen macht.<sup>205</sup>

Mit diesen Worten würde *Frost* aus erzählerischer Sicht womöglich einen unkonventionellen, gebrochenen oder ironisch ins Negative gekehrten Entwicklungs- oder Initiationsroman darstellen.

*Frost* ist auch ein, vielleicht nicht einmal bewußt konzipierter, Bildungsroman, ein Gegenstück zu jenem im 18. Jahrhundert einsetzenden Romantypus, in dem der heranwachsende Held

---

<sup>202</sup> Sorg 1977. S. 54.

<sup>203</sup> Willi Huntemann: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg 1990. S. 101.

<sup>204</sup> Weiß 1993. S. 26.

<sup>205</sup> Zuckmayer 1970. S. 81.

durch die verschiedenartigsten äußeren und inneren Erlebnisse, die in enger Beziehung zueinander stehen, durch Schwierigkeiten und Hindernisse seinen Platz in der Gesellschaft einzunehmen und auszufüllen lernt oder an ihr durch den überwältigenden Anspruch seiner Subjektivität scheitert: paradigmatisch seien der Goethesche *Wilhelm Meister* und Kellers *Grüner Heinrich* genannt. Schon Thomas Manns *Zauberberg* reflektierte die zunehmenden Schwierigkeiten einer an die bürgerliche Lebensform gebundenen Erziehung zur von der Gesellschaft geforderten und doch tatsächlich stets eingeschränkten Autonomie [...].<sup>206</sup>

Zwar verbindet sich mit dem Motiv des Aufbruchs auch in *Frost* die Verheißung eines erzählerischen Ausflugs in neue Gefilde, die den Famulanten und den Leser – als dessen wahrnehmungstechnisches Double – mit neuen Bildern und Einsichten beliefert. Doch selbst wenn durch die Einflussnahme-Wandel-Axiomatik die Fiktion eines Initiationsparcours eine Grundlage findet, verkörpert Bernhards Erstlingsroman – wie es im folgenden näher aufzuzeigen gilt – trotz der Bewegung vom Vertrauten ins Andere, Be- und Entfremdende, die vermeintlich skizzierte „Entwicklung eines (meist jungen) Mannes“<sup>207</sup> in Wirklichkeit doch mehr als einen wie auch immer gearteten Entwicklungs- oder Initiationsroman.

Claudia Haas spricht hinsichtlich der Rede des Malers gar von der „pädagogische[n] Ausrichtung des gesamten Monologs“<sup>208</sup>, ohne jedoch ihre These mit konkreten Belegen untermauern zu können. In dieser Hinsicht kann auch Pfabigan mit dem Ergebnis auftrumpfen, dass uns der Roman letztlich „die ineinander verflochtenen Geschichten vom traurigen Schicksal des Malers Strauch und eines namenlosen jungen Mannes“ offenbart, „der dieses Schicksal für uns protokolliert und dabei möglicherweise bleibenden Schaden nehmen wird“<sup>209</sup>. Womöglich würde dabei auch „die mentale Erkrankung des Malers auf den Famulanten über[greifen]“<sup>210</sup>. Die Reise nach Weng würde demnach den Famulanten „aus der schützenden Zivilisation mit ihren unverbindlichen Erfolgen in die naturbelassene Provinz“ führen, gleichwohl aus „einer Scheinwelt [...], in der ihm eine schützende Familie den Anblick des menschlichen Leidens und der irdischen Vergänglichkeit erspart hat“<sup>211</sup>. Trotz aller die „konventionellen Regeln des

---

<sup>206</sup> Sorg 1977. S. 58f.

<sup>207</sup> Helmut Heißenbüttel: Spekulation über eine Literatur von übermorgen. In: Ders.: Über Literatur. Stuttgart 1995a. S. 123-133, hier: S. 123.

<sup>208</sup> Haas 2007. S. 68.

<sup>209</sup> Pfabigan 1999c. S. 39.

<sup>210</sup> Scheffler 2008. S. 237. Vgl. u. a. auch Weiß 1993. S. 26.: „Bei solcher Gleichstimmigkeit der Entwicklung liegt es nahe, an ein Phänomen wie die *Folie à deux* zu denken, die dann vorliegt, wenn die Vorstellungen eines Geisteskranken von einer zweiten kranken oder aber auch gesunden Person übernommen werden.“

<sup>211</sup> Pfabigan 1999c. S. 40.

Erzählens mißachtenden Operationen<sup>212</sup> ließe sich mit den Worten Pfabigans durch genügend integrative Leistung, konkret durch die „langsame und behutsame Nachzeichnung“ dessen, was die „raffiniert[e] Verschachtelung der Zeitebenen in den Reden der Protagonisten“ angeblich kaschiert wird, dennoch die „Lebengeschichte“<sup>213</sup> des Malers rekonstruieren.

Etwa mit Lotman argumentierend, könnte man so auch in *Frost* das Vorhandensein einer Einflussnahme-Wandel-Axiomatik als zentrales Argument anführen, um trotz der Fragilität und Inkonsumerabilität einer Vielzahl von Propositionen und Erzählinhalten am Ende doch von einer Geschichte im konventionellen Sinne zu sprechen. Mit der Entscheidung des Erzählers, seine Famulatur abubrechen, „kehrt [er] „zurück, verändert sein eigenes Sein und wird so zum Herren, aber nicht zum Antipoden »dieser« Welt. Weitere Bewegung ist unmöglich“, und „die Entwicklung des Sujets“<sup>214</sup> würde dadurch in *Frost* ihr Ende finden. Die unreflektierte Übernahme der Selbstbezeichnung „Geschichtenzerstörer“, die Thomas Bernhard in seinem *Drei-Tage-Monolog* aufwirft, würde demnach nicht nur unzureichend erklären, was seine Texte der Lektüre anbieten, sie hätte nach Pfabigan mehr Verwirrung und Missverständnisse verursacht als zur Erhellung beigetragen. Im süffisant-polemischen Ton des Vorwurfs prangert er so den daraus resultierenden übervorsichtigen Umgang der Wissenschaft mit Bernhards Texten an. Eine große Anzahl von Bernhardexegeten wären demnach Opfer ihres Lesezwangs geworden und womöglich der Selbstauskunft des Autors auf den Leim gegangen, in dem sie seine Begriffe ungeprüft auf ihre wirkliche Aussagekraft zum Ausgangspunkt ihrer Analysen erhoben hätten:

Mit einer folgenschweren Bemerkung hat sich Bernhard selbst als »Geschichtenzerstörer« (I 152) charakterisiert. Scheinbar sind seine Texte von der »Handlung« emanzipiert und unterliegen einem zweckfreien künstlerischen Wollen und der Souveränität des Autors, der sich dem philosophischen Prinzip der Nichtdarstellbarkeit komplexer Verhältnisse verpflichtet weiß und in einer musikalischen Sprachkunst einen Ausweg gefunden hat; scheinbar kommt den von den Figuren angestellten Reflexionen die zentrale Bedeutung zu. Der Thomas Bernhard von »In der Höhe – Rettungsversuch – Unsinn« war tatsächlich ein Geschichtenzertrümmerer: Hier ist alles Fragment und die »Urgeschichte« konsequent verdeckt und nur ansatzweise rekonstruierbar. Doch Bernhard hat sich von seinen experimentellen Anfängen weitgehend gelöst, nicht zufällig steht am Ende der Publikationsreihe die vollendete Studie »Auslöschung«. Das gutgläubig aufgenommene, vieldeutige Etikett vom »Geschichtenzertrümmerer« beschreibt

---

<sup>212</sup> Ebda. S. 21.

<sup>213</sup> Ebda. S. 31.

<sup>214</sup> Lotman 1973. S. 362.

die die konventionellen Regeln des Erzählens mißachtenden Operationen, die Bernhard mit seinen Geschichten vorgenommen hat, nur unzureichend.<sup>215</sup>

Aufzuzeigen, inwieweit Pfabigans Thesen bei genauerer Überprüfung eine Reihe von pauschalen und kaum belegbare Behauptungen aufweisen, denen es freilich kritisch zu begegnen gilt, würde uns jedoch von unserem eigentlichen Untersuchungsgegenstand abbringen, allerdings kann seine Polemik dazu dienen anzumerken, dass abseits des Streitpunkts, wie der Einfluss des Malers auf den Famulanten zu bewerten sei, inwieweit es sich hierbei um einen bewußt (Einsicht) oder unbewußt (Sogwirkung) vollzogenen Wandel handelt, die Interpretation, wenn sie sich auf die Einflussnahme-Wandel-Axiomatik beruft, eine Position gewinnt, die es ihr erlaubt, trotz allen der rationalen Verbürgtheit sich entziehenden Propositionen und Erzählinhalte sich an einer scheinbar verbürgten Rahmenhandlung zu orientieren. Gerne spricht die Wissenschaft in diesem Zusammenhang von der Konfrontation von Rationalität und Irrationalität auch im Sinne einer „zunehmenden Beeinflussung der Weltanschauung des Ich-Erzählers durch diejenige Strauchs“<sup>216</sup>. Der Standpunkt naturwissenschaftlicher Weltansicht, der zunächst durch die Figur eines angehenden Mediziners und des Assistenten repräsentiert und verteidigt wird, unterliegt dieser Lesart zur Folge allmählich dem Chaos und der „Herzmuskelsprache“ (F 146) des Malers.

Auch wenn die eigene Leserfahrung es verbietet, *Frost* als Roman mit abgerundeter Handlung und einer konsistenten Fabel bzw. eines Plots anzusehen, der in der Hauptsache „aus den Reflexionen und Berichten des Studenten, der als Ich-Erzähler auftritt, und den monologischen Raisonnements des Malers“<sup>217</sup> seine Eigenart und eben nicht aus der lapidar skizzierten Verlaufslinie gewinnen mag, können derartige Erzählinhalte nicht außer Acht gelassen werden. Sie sind feste Bestandteile des Zeichensystems und in diesem Sinne belangvoll. „Eine der einfachsten Formen, Geschichte zu schreiben“ wäre nach Mainberger in dieser Hinsicht „das Verzeichnen der Geschehnisse im kalendarischen Raster“<sup>218</sup>. Dies erfolgt in *Frost* durch die Einteilung in den sukzessiven Ablauf von Tagebucheinträgen. Ein solches Verfahren bringt automatisch das „Prinzip der *Sukzession*“<sup>219</sup> ins Spiel. Allerdings scheint die Vorstellung von Genese in *Frost* mit

---

<sup>215</sup> Pfabigan 1999c. S. 21.

<sup>216</sup> Ebda. S. 36.

<sup>217</sup> Sorg 1977. S. 51.

<sup>218</sup> Mainberger 2003. S. 284.

<sup>219</sup> Lämmert <sup>8</sup>1993. S. 19.

„der Idee zyklischer, sich verdoppelnder und wiederholender Strukturen“<sup>220</sup> in Konflikt zu geraten, wie sie die einzelnen Tagebucheinträge immer wieder aufs Neue offenbaren. Zu fragen ist daher auch, ob die Einflussnahme-Wandel-Axiomatik dazu einen Kontrapart einnimmt oder ob auch durch sie die „Destruktion der überlieferten Romanform“ erfolgt, die Wilhelm Emrich zum Signum des „zeitgenössische[n] Roman[s]“<sup>221</sup> schlechthin erklärt. Anders gefragt: suspendiert der Roman nun insgesamt und so nicht nur durch die greifbare Sterotypie bestimmter Minimalhandlungen, Abläufe und Erzählinhalte die „Linearität des sprachlichen Signifikanten“<sup>222</sup>, haben wir es mit den Worten Schweikerts mit einer „Geschichte“ zu tun, die in ihrem „Ablauf“ als solche „systematisch zerstört“<sup>223</sup> wird, oder entstehen dadurch zwei konträre Erzählebenen, die durch ihre Koexistenz die Eigenart des Romans bewirken? Freilich darf dabei der Umstand nicht unberücksichtigt bleiben, dass die Suspension der Sukzession sich nach Genette „leichter in der Theorie negieren als faktisch aufheben lässt“<sup>224</sup>.

Als Gegenstimme zur Lektüre Pfabigans kann in dieser Hinsicht etwa die von Mixner gewertet werden. Zunächst den grundsätzlich einfachen „Aufbau des Romans“ antizipierend, weist er darauf hin, das in *Frost* im Gegensatz zu anderen „umfangreichen epischen Großwerken“ schon bereits bei der ersten oberflächlichen Lektüre sichtbar wird, dass wir es hier weniger mit einem „weit verzweigten, ereignispralle[n] Geschehen“ zu tun haben, mit einem „vielgestaltige[n] Erzählen“<sup>225</sup>, sondern mit der Monotonie und Stereotypie eines eigentümlichen Verfahrens konfrontiert werden, die das spezifische Erzählen des Autors ausmacht.

Der Handlungsrahmen dieses Romans ist also sehr eng, die Gliederung übersichtlich; auffallend sind lediglich die zwischen dem sechsundzwanzigsten und siebenundzwanzigsten Tag eingefügten sechs Briefe und einige mit Überschriften versehene Abschnitte von einzelnen Tagesberichten: *Im Armenhaus* (Zehnter Tag), *Das Hundegekläff* (Vierzehnter Tag), *Die Geschichte mit dem toten Holzzieher* (Zwanzigster Tag), *Die Geschichte mit dem Landstreicher* (Einundzwanzigster Tag), *Hin und Her* (Zweiundzwanzigster Tag), *Das Viehdiebesindel* (Fünfundzwanzigster Tag), *Äußerungen über Höhe, Tiefe und Umstand* und *Die Felsschlucht* (Sechsundzwanzigster Tag). Es fehlen bei diesem Roman eine episch weiter ausholende Exposition und ein die einzelnen Randmotive auflösender Schluß.<sup>226</sup>

---

<sup>220</sup> Meyer-Arlt 1997. S. 95.

<sup>221</sup> Emrich <sup>2</sup>1963. S. 169.

<sup>222</sup> Genette <sup>2</sup>1998. S. 21.

<sup>223</sup> Schweikert 1973. S. 2.

<sup>224</sup> Genette <sup>2</sup>1998. S. 21.

<sup>225</sup> Klotz 2006. S. 451.

<sup>226</sup> Mixner 1983. S. 42.

Darin sieht er auch ein zentrales Argument dafür, warum in *Frost* „wohl keine ‚Geschichte erzählt‘, ‚sondern‘ lediglich ‚über Ereignisse, Vorgänge und Zustände berichtet wird. ‚Geschichten‘“ würden indes „gesondert hervorgehoben“. An Stelle einer ganzheitlichen Geschichte würde uns Thomas Bernhards Erstlingsroman demnach nur sporadisch und lokal begrenzt mit Episoden beliefern, die diesem Begriff gerecht werden könnten.

In bezeichnender Weise verbucht Mixner so alle Erzählinhalte, die uns etwas über die Überfahrt, die Begegnung des Famulanten mit dem Maler, ihre schlagartig skizzierte Lebensgeschichten und die in einzelnen Tagebucheinträgen punktuell nachgezeichneten Handlungsabläufe und Minimalhandlungen in Kenntnis setzen, aber auch den Verfall des Malers und den Wandel des Famulanten, die man als Leser durchaus als Konstituenten einer Geschichte verbuchen könnte, als Teil der „Realitätsfassade“. Hierbei kann er sich durchaus auf die Standarderklärung berufen, dass Literaten sich einer Oberfläche bedienen, um die Künstlichkeit ihrer Texte zu bemänteln. Demnach würden solche Erzählinhalte Bernhard lediglich als Mittel zum Zweck dienen, um beim Leser zunächst keinen Argwohn aufkommen zu lassen. Zugleich erhöhen sie Subtilität und Subversivität seines Erzählens. Als Manifest dafür, „dass das Fiktive eine der Sprache eigene Entfremdung“<sup>227</sup> darstellt, würden sie in diesem Sinne die Fallhöhe bilden, um womöglich am Ende die Maskerade in sublimen Entfremdung umschlagen zu lassen.

Mit dieser Annahme geht freilich die folgenschwere Vorentscheidung einher, den Roman in eine nachvollziehbare, aber zu vernachlässigende Rahmengeschichte und eine herauszuarbeitende Tiefenstruktur zu scheiden. Dieser Vorgriff bringt gleichwohl eine Gewichtung von wesentlichen und unwesentlichen Erzählinhalten mit sich und operiert mit der Vorstellung, dass wir es in *Frost* mit einem großangelegten Verwirr- und Gaukelspiel des Autors zu tun hätten.

## **7.2. Strauch im Fokus der Deutung und die Schwachstellen von Metainterpretationen.**

„Das fragmentierte Symbol- und Metaphernsystem, als welches die Vorstellungswelt des Malers sich manifestiert, ist strukturell wie inhaltlich in allen wesentlichen

---

<sup>227</sup> Foucault 2003a. S. 110.

Komponenten auf die objektivierte Motivstruktur bezogen<sup>228</sup>, schreibt Andreas Gößling. Dementsprechend richtet ein Großteil der Sekundärliteratur ihren Fokus auf den Maler Strauch und seine seltsame Redeanordnung. „Die besondere Faszination des Romans *Frost* geht von der Figur des Malers Strauch aus<sup>229</sup>, erklärt hierzu nicht nur Markus Scheffler. Durch diese Gewichtung, die auf den ersten Blick durchaus mit dem überbordenden Redeanteil des Malers verträglich zu sein scheint, eine Rede, die „weit über die Hälfte<sup>230</sup> des Romans einnimmt, eröffnet sich ein zentraler Zugang für eine ganzheitliche Interpretation, die es ermöglicht, das gesamte Figurenpersonal, aber auch sämtliche Erzählinhalte zum Supplement dieser Schweb- und Entgrenzungsfigur zu erklären.

Dadurch verliert nicht nur der Ich-Erzähler seine vom Maler unabhängige Präsenz. Der Versuch, den Roman in eine „sinnlich erfahrbar[e] Realität“ und in einen „transzendente[n] Bereich<sup>231</sup>, in rationale und irrationale Aussagen zu scheiden, insgesamt aber auch die Deutungen, die in *Frost* in der Hauptsache das Aufeinandertreffen von Rationalität und Mystik als zwei Seiten des möglichen Erlebens von Welt sehen, auch im Sinne der Einsicht, dass es Dinge gibt, die sich nicht rationalisieren lassen, kann als weiterer Ausgangspunkt jener Untersuchungen (Mixner, Gößling) verstanden werden, die etwa im Versuch, das Unverträgliche zu synthetisieren, „Chirurg, Famulant und Maler“ als „drei Aspekte eines Bewußtseins<sup>232</sup> lesen. Dies bedeutet wiederum nichts anderes, als dass die „Bewußtseinsausschreitung<sup>233</sup> des Malers über seine konkreten Manifestationen hinaus im Text eine alles in sich inkludierende Sphäre darstellt.

Besonders hervorzuheben ist hierbei vor allem Gößlings Arbeit, in der er sich zunächst von Mixners Deutungsangebot kritisch distanziert und ihre Schwachstelle offenlegt. Dieser hätte die „objektiviert[e] Außenwelt mit gewiß beträchtlicher Artifizialität in die Subjektivität des Protagonisten hineingenommen“ und so die Präsenz des Ich-Erzählers unterschlagen, die

die Grenze zwischen „Mensch“ und „Welt“, zwischen der Vorstellungswelt des Malers und der objektivierten Außenwelt markiert und garantiert.<sup>234</sup>

---

<sup>228</sup> Gößling 1987. S. 21.

<sup>229</sup> Scheffler 2008. S. 238. Vgl. hierzu auch Madel 1990. S. 7.

<sup>230</sup> Sorg 1977. S. 52.

<sup>231</sup> Petrasch 1987. S. 35.

<sup>232</sup> Gößling 1987. S. 24.

<sup>233</sup> Mixner 1983. S. 56.

<sup>234</sup> Gößling 1987. S. 19.

Zusätzlich, die bis dato vorliegende Sekundärliteratur zum Roman, „grob“ in solche unterscheidend, die einer „realistischen“ Lesart Vorschub leisten und in diejenigen, die vom symbolischen Bedeutungsgehalt ausgehen und die sich vor allem auf die Aussagen Bernhards im *Drei-Tage-Monolog* berufen würden, erklärt er, dass derartig einseitige Herangehensweisen bei genauerer Überprüfung letztlich „sowohl unbestreitbare Plausibilität als auch befremdliche Widersprüche auf[weisen]“ würden. Um diesem Dilemma zu entgehen, sucht er daher beiden Bedeutungsebenen gerecht zu werden. Seinen eigenen hehren Zielsetzungen ungeachtet, erhebt er allerdings im Laufe seiner Untersuchung den Assistenten nicht nur zum Strippenzieher, er hätte vielmehr die eigentliche „Schlüsselgewalt“<sup>235</sup> inne. Gößling versteift sich sogar zu der These, dass es sich bei der fiktiven Welt *Frosts* in Wirklichkeit um die „innere Landschaft des Chirurgen“ handelt. Dadurch unterscheidet sich seine Lesart von der Mixners allein dadurch, dass er an die Stelle des Malers den Assistenten zur Metafigur des Romans erhebt. Inwieweit eine solche Deutung eine größere Plausibilität gewinnt als die Mixners, kann er jedoch nicht hinlänglich erklären, zumal er sich selbst eingestehen muss, dass er sich bei seiner Argumentation lediglich auf die Tatsache berufen kann, dass der Assistent mit der Auftragserteilung die Rolle des Initiators für sich beanspruchen kann.

Der Chirurg des *Frost*-Textes spielt auf realistischem Textniveau noch eine vergleichsweise bescheidende Rolle; als Figur bleibt er auf die bruchstückhaft eingewobene Rahmenhandlung beschränkt. Jedoch sollte nicht übersehen werden, daß er als fiktiver Auftraggeber die Mission des Famulanten initiiert und motiviert, weshalb sein spezifisches Interesse bereits in realistischer Hinsicht Standort und Perspektive des Icherzählers entscheidend prägt.<sup>236</sup>

Der eigentliche Auftrag hätte demnach auch nichts mit der Beobachtung einer vom Assistenten autonomen Figur Strauch gemein, sondern bestünde darin „die Lage in einer aufbegehrenden Region des Unterbewußtseins [des Assistenten] zu sondieren, welche die Herrschaft des klaren Verstandes bedroht“. Dies führt zu einer ebenso ‚artifizialen‘ Argumentation, die selektiv eine Reihe von Belegen anhäuft, die ihr zuträglich scheinen.

Ob nun wie bei Mixner der Maler oder bei Gößling der Chirurg das zentrale Bewußtsein darstellt, das Kernproblem solcher Interpretationen, so sehr Gößling uns versichern mag, dass er „zwei Deutungsebenen synthetisiert“<sup>237</sup>, besteht nun darin, dass

---

<sup>235</sup> Ebda. S. 23.

<sup>236</sup> Ebda. S. 24f.

<sup>237</sup> Madel 1990. S. 5.

es nur zur „Intensivierung der diesen Interpretationsstrategien inhärenten Defizite“<sup>238</sup> führt. Daher ist zu fragen, ob ihm ein solches Vorhaben angesichts eines derartigen Untersuchungsergebnisses überhaupt geglückt ist. Denn ähnlich wie Mixner – von dem er sich eigentlich abheben wollte – zielt auch sein Deutungsversuch letztlich darauf ab, alle Erzählinhalte und –komponenten symbolisch auszulegen. In dieser Hinsicht hat selbst die methodische Ausrichtung, den symbolischen und realistischen Textebenen gerecht zu werden, letztlich zu einer rein symbolischen Interpretation des Romans geführt. Zwar glaubt eine solche Interpretation, dass durch den Transfer der Dreiecks-konstellation in konträre Dichotomien eines widersprüchlichen Bewußtseins (Assistent, Maler) und eines sie miteinander in Kommunikation setzenden Bewußtseinsaspekts (Famulant) sich ein Zugang zur Kernaussage und dem Rätsel des Romans öffnen würde, allerdings kehren sie unter der Hand lediglich das Bestreben des Exegeten hervor, die Scheidewand zwischen symbolischer Aussagemöglichkeit und jene das Erzählen fundierenden Erzählinhalte aufzuheben und so den Roman allegorisch aufzuschlüsseln.

Mithin wäre das Geschäft der Interpretation die immer wieder aufs neue unternommene Anstrengung, sich dem Unbestimmbaren und Rätselhaften des Kunstwerkes anzunähern und das in seiner Struktur und seinen Gehalten Verborgene anzudeuten.<sup>239</sup>

Auch wenn ein solches heuristisches Interesse legitim erscheint, werden solche Deutungsversuche keineswegs der poetischen Realität des Textes gerecht.

Dazu klingt es stets anmaßend, wenn die Literaturwissenschaft unumwunden vermeint, die wahre Intention des Autors herausgefunden zu haben, kurzum: ihr Interpretationsangebot derart absolut setzt, dass der Umstand, dass wir es bei Thomas Bernhard mit einem Autor zu tun haben, der betont seine Texte ohne eine bestimmte „Lehre oder ein[en] Grundsatz in Form eines imperativischen Merkspruches“<sup>240</sup> ausstattet, kaum in Rechnung gestellt wird. Die für die Interpretation funktionale Fokussierung auf eine bestimmte Lesart des Romans verleitet auf diese Weise leicht dazu, gewisse durchaus vorhandene Phänomene zuungunsten anderer überzubetonen.

Auf der Basis einer solchen einseitigen Metainterpretation wird dazu die Eigenständigkeit der Erzählerfigur unterschätzt. Überdies stellt sich hier die Frage, mit welchem Recht die Einteilung in belangvolle und belanglose Inhalte Evidenz für sich beanspruchen darf. Wer so allein auf die Generalisierbarkeit der Grundaussage oder

---

<sup>238</sup> Ebda. S. 6.

<sup>239</sup> Ebda. S. 7.

<sup>240</sup> Ebda.

Grundintention abzielt, verliert schnell die Eigenheit des Romans aus den Augen und arbeitet damit der Entscheidung des Autors zuwider, einen Roman zu schreiben, der sich der konventionellen Hermeneutik approximativer Annäherung entzieht. Zusammenfassend lässt sich daher feststellen, dass sowohl bei Mixner als auch bei Gößling das eigentliche Problem darin liegt, dass sie sich nicht hinlänglich mit allen vorhandenen Erzählinhalten des Romans und so auch mit jenen, die ihrer These konträr gegenüberstehen oder mit ihr unverträglich sind, beschäftigt haben, zum anderen wäre zu kritisieren, dass sie eben ihre Spekulationen nicht als solche ausgegeben und im Zuge kritischer Selbsthinterfragung hinlänglich darauf hingewiesen haben, dass ihrem Deutungsversuch eine entscheidende Selektionsentscheidung zugrunde liegt.

Dadurch verliert der Interpret gleichwohl die Fähigkeit, Prozesse und Phänomene, die er als vernachlässigbaren Teil der Oberflächenstruktur unberücksichtigt lässt, als Teil der Poetik zu erkennen, oder es wird versucht, sie lediglich mit dem erarbeiteten Interpretationsschlüssel zu erklären. Dies ist wohl das entscheidende Defizit solcher Arbeiten. Als Vorwurf gereicht ihnen darum, dass sie „die Voraussetzungen ihres Deutungsverfahrens kaum“ oder nicht hinlänglich genug „[ge]prüf[t]“<sup>241</sup> haben und andere (gegensätzliche) Lektüremöglichkeiten nicht in ausreichendem Maße in ihre Untersuchungen miteinbezogen hätten. Sie waren in dieser Hinsicht nicht nur außerstande, sich einzugestehen, dass man den Roman trotz seiner „surrealistische[n] Atmosphäre“<sup>242</sup>, der Koinzidenz von Außenwelt und der Innendisposition des Malers und trotz des „Eindruck[s], als würden diese drei Figuren – der Maler, der Arzt und der namenlose Erzähler“ im Laufe des Romans „zu einer werden“<sup>243</sup>, auch anders gelesen werden kann. „Was es hingegen bedeutet, wenn die Differenz zwischen dem Einen und dem Anderen gänzlich aufgehoben wird“<sup>244</sup>, bleibt hier in fahrlässiger Weise unbehandelt und damit auch die eigentliche und wohl spannendste Frage, die der Roman aufwirft.

Aus diesem Grund muss der Standpunkt gegenüber einseitig „realistische[n]“ oder „symbolische[n]“ Auslegungen oder sich als Amalgamierung dieser beiden Möglichkeiten ausweisenden Interpretationen klar formuliert werden.

---

<sup>241</sup> Schmidt-Dengler 1997. S. 217.

<sup>242</sup> Madel 1990. S. 64.

<sup>243</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010f. S. 180.

<sup>244</sup> Weiß 1993. S. 37.

Beide Erklärungsversuche aber, der durch apophantische Wahrheit und der durch endeetische Wahrhaftigkeit, haben die gemeinsame Schwäche, daß sie das Kunstwerk nach Analogie eines speziellen Topos von Redehandlung deuten müssen.<sup>245</sup>

Die kritische Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur zwingt gerade dazu, sich dieser Meinung Wellmers anzuschließen. Denn mit derartig methodisch festgefahrenen Auslegungen erhöht sich die Gefahr merklich, nicht nur die den Roman kennzeichnende Ambiguität und Widersprüchlichkeit außer Acht zu lassen, sondern auch einen der eigenen Untersuchung zuträglichen „Metatext“<sup>246</sup> als Derivat der eigentlichen Textvorlage zu generieren. Insofern offenbart die Übersetzungsleistung der Interpretation immer dann ihre Defizite, wenn man sie an den konkreten Einzelphänomenen des Textes misst und diese ihr widersprechen oder nicht plausibel durch die aufgestellten Thesen erklärt werden können.

Zu ungenau wird in den oben besprochenen Deutungen des Romans die sich immer wieder verschiebende Interdependenz herausgearbeitet, zu wenig bei der Thematisierung der Analogien die konstitutive Ambiguität der einzelnen durchaus in Widersprüche sich verstrickenden Figuren innerhalb und abseits der Dreieckskonstellation Assistent-Famulant-Maler Rechnung getragen. Die Möglichkeit, dass die klare Grenzziehung und Figurendisposition und mit ihr das binäre Muster bei diesem Autor hinfällig geworden sind, bleibt als Möglichkeit unreflektiert. Denn ohne die Akzeptanz, dass der Ich-Erzähler über „Eigengewicht“<sup>247</sup> verfügt und ihres für den Roman konstitutiven Status’ als erzählte Figur, sind keine Phänomene und Aspekte des Romans berücksichtigende Lesarten zu gewinnen. Denn erst hier zeigt sich der globale Wurf einer für den Autor spezifischen Erzählstrategie. „Erst in einer polyphonen und kommunikativ gelösten Lektüre werden die ästhetischen Energien des Textes entbunden“<sup>248</sup> und so die Eigenart auch dieses Romans sichtbar. Die Vielfalt an Rezeptionsmöglichkeiten könnten uns in diesem Sinne als Hinweis für die erzählstrategisch bewusst angelegte Bandbreite dienen, denn sie belegen, wie aus der bewussten Herstellung von Leerstellen auch eine rezeptive Eigendynamik entstehen kann. Dass prinzipielle Recht aller Lesarten, das Anerkennen des Wagnis’, den jede von ihnen auf sich nimmt, bleibt dabei zwar

---

<sup>245</sup> Albrecht Wellmer: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. In: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/Main <sup>5</sup>1993a. S. 9-47, hier: S. 36.

<sup>246</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010f. S. 182.

<sup>247</sup> Schweikert 1973. S. 3. Vgl. auch Weiß 1993. S. 147.

<sup>248</sup> Wellmer <sup>5</sup>1993b. S. 67.

unbestreitbar, gleichwohl muss sich jede Interpretation am Gegenstand messen lassen, ohne dass das Gefühl der Unverhältnismäßigkeit dabei entsteht.

### 7.3. Risse und Ungereimtheiten als konstitutive Elemente des Erzählens

Wenn es nicht gelingen sollte, jene den Wandel des Famulanten in Frage stellende Aussage ausreichend Rechnung zu tragen, sich den Umstand vor Augen zu halten, dass das Vorhandensein, geschweige der Grad der Einflussnahme bis zum Ende opak bleibt und damit auch nicht hinlänglich belegbar ist, sie auch nicht nur durch die Andeutungspoetik eines Autors erklärt werden kann, der sie ins Zentrum seiner Erzählung rückt, „ohne“, wie es bei Zuckmayer heißt, „mit irgendeinem peinlichen Fingerzeig [zu] erklär[en] oder [zu] unterstr[e]ichen“<sup>249</sup>, wird das heuristische Ziel, der Eigenart des Romans gerecht zu werden, kaum erreicht werden.

Ferner lässt sich die verbürgt erscheinende Lesart von der Einflussnahme-Wandel-Axiomatik nur zur Gänze aufrecht erhalten, wenn unter der Hand die Propositionen und die Aussagen der ersten beiden Tagebucheinträge, also alles das unterschlagen wird, was der Erzähler ohne Beisein des Malers dem Leser offenbart. *Frost*

ist von einer formal übergeordneten Rahmenhandlung umschlossen, die Vorbereitung, Erteilung und Begründung des „Auftrags“ thematisiert. [...] Jedoch finden sich hier beträchtliche Widersprüche und Unklarheiten, die schier realistische Deutung schwerlich zu erklären vermag.<sup>250</sup>

Dies gilt vor allem für die Reflexion des Ich-Erzählers über das „Außerfölschliche“ im ersten Tagebucheintrag. Denn hierbei wird der Leser gleich mit einer zweifachen Negation einer objektiv sich gebenden Erfahrungsdiktion konfrontiert: Die Entfremdung entsteht so einmal durch ein das Verständnis von ‚realistischer‘ Beschreibung konterkarierenden Koloratur der Übertreibung, dann durch den Umstand, dass zu diesem Zeitpunkt der Leser es noch mit einem Erfahrungsbericht eines Medizinstudenten zu tun hat, der noch nicht in den Einflussnahmeradius des Malers geratenen ist und dessen eigens formulierter Anspruch es ist, das Gesehene lediglich im Protokollstil eines neutralen Beobachters wiederzugeben. Die Anfangsreflexion des Famulanten über den unerforschlichen Gegenstand seiner Forschung kann zwar als erste Weisung

---

<sup>249</sup> Zuckmayer 1970. S. 83.

<sup>250</sup> Gößling 1987. S. 22.

auf das Sujet des Romans gelesen werden, steigert gleichwohl die thematische Ausrichtung auf das Kommende. Allerdings zeigt sich bereits hier, dass neben der Präsenz von Aussagen, die das Bestreben des Famulanten unterstreichen, der Auftragsgebung des Chirurgen Folge zu leisten, d. h. das Erlebte in plausible Kategorien zu übersetzen, sein Ansatz nicht allein durch sein Aufeinandertreffen mit dem Maler partikularisiert wird.

Die eigenwillige Diktion, die nichts mehr mit medizinischer Observation und objektiv artikulierter Erfahrungswirklichkeit gemein hat, wird bereits in der Gedankenwelt desjenigen vorweggenommen, der aus eigenem Impetus den absonderlichen Charakter des ‚darüberhinaus‘ sucht. Will man sich in dieser Hinsicht nicht mit der kaum handfesten Begrifflichkeit gradueller Einschränkung begnügen oder wie Petrasch diese Reflexion lediglich als „erstes Signal“<sup>251</sup> oder wie Sorg als „Vorzeichen“ herunterstufen, „die den Studenten einstimmen auf die Begegnung mit dem Maler“<sup>252</sup>, so zeigt sich schnell, dass sich im Denken des Famulanten die Grundfeste wissenschaftlicher Methodik<sup>253</sup> dergestalt verkehrt, dass mit ihm letztlich eine Figur zur Erzählerinstanz erhoben wird, die sich von Anfang an diesseits und jenseits medizinischer Auffassungsweise positioniert.

Durch das poetische Zerrbild vom täglichen Krankenhausbetrieb setzt so bereits an dieser Stelle die fiktive *Entfremdung* vom Alltäglichen ein, und es ist geradezu bezeichnend, dass der Roman hier beginnt und nicht etwa mit der Überfahrt des Famulanten nach Weng. Die dezidierte Gegenposition zur Schulmedizin und die Reflexion über die Existenz eines „Außerfölschlichen“ ist daher auch weniger als Ausdruck des Zweifels oder als „Krise eines Heranwachsenden“<sup>254</sup> zu verstehen, sondern zeichnet vielmehr das Aufkeimen eines philosophischen Gedankens nach<sup>255</sup>. Welchen Einfluss der Chirurg auf den Famulanten ausübt, lässt sich faktisch auf der konkreten Textgrundlage nicht belegen, sie gehört in den Bereich außertextlicher Spekulation. Nichtsdestoweniger frappt hier, wie ein scheinbar der Medizin sich verpflichtend föhlender Student der klinischen Praxis kritisch gegenübersteht. Derartige Einsichten nehmen dazu in bezeichnender Weise die Aphorismen und Sichtweise

---

<sup>251</sup> Petrasch 1987. S. 36.

<sup>252</sup> Sorg 1977. S. 52.

<sup>253</sup> „Doch die Wissenschaft hat mit dem Unsagbaren nichts zu tun“, erklärt hierzu Barthes (1964. S. 89.).

<sup>254</sup> Pfabigan 1999c. S. 39.

<sup>255</sup> „An den Bemerkungen des Famulanten, die sicherlich vom Chirurgen inspiriert sind, fällt vor allem die Zurückhaltung auf, mit welcher der Famulant der Schulmedizin begegnet“, weist Scheffler hin (2008. S. 253f.).

Strauchs vorweg. Der erste Tagebucheintrag des Famulanten stellt daher bereits einen deutlichen Hinweis auf die künstliche Perspektive und Koloratur des Romans *in toto* dar. Mit dem Außerförschlichen wäre in dieser Hinsicht auch jene metaphysische Sphäre benannt, die über den Bereich kognitiven Wissens hinausgeht und so auf den Bereich nicht verifizierbarer Annahme abzielt. Damit entsteht freilich das erzählstrategische Möglichekeitsfeld, einen Text aus einer Reihung von vermeintlichen Umschreibungsanläufen zu entwickeln. Die Grundpräntion vom Wandel kann so zwar seine ungewöhnliche Sichtweise und Sprache erhellen, offen bleibt jedoch die Frage, warum der Famulant bereits vor seiner Begegnung mit dem Maler bereits über ähnliche Anlagen verfügt und selbst dann, als er in den Bann Strauchs gerät, sich nicht klar ersichtlich vom Auftrag verabschiedet hat. Ferner stellt auch global die methodische Eigenheit des Aufschreibungsmodells ein heuristisches Problem dar, das eben nicht durch Einflussnahme plausibel erklärt werden kann.

Der Assistent „verlangt“ vom Famulanten „eine präzise Beschreibung seines Bruders, nichts weiter“ (F 12). Mehr ist über die Herangehensweise, die Kriterien und die Methode, mit denen er das Phänomen Strauch untersuchen soll, nicht in Erfahrung zu bringen. Der Auftrag – sowohl „Privatinitiative des Assistenten“, als auch Teil der zu absolvierenden „Famulatur“ – veranlaßt den Erzähler daher auch zum „erste[n] Mal [...] Beobachten als eine Arbeit an[zu]schauen“ (F 13). Die Totalität des Wahrgenommenen und das zwischen den Worten atmosphärisch Aufscheinende „seiner Innen- und Außenwelt“ (F 316) notiert er unsystematisch und begegnet so dem Durcheinander des Malers mit dem Chaos seines eigenen Aufschreibeverfahrens. Die Fragen nach dem „Wie aufschreiben“, dem „Was“, inwieweit „Schematisches“ und wie er „systematisch“ (F 145) vorzugehen gedenkt, bleiben allesamt unbeantwortet.

Eigentlich müßte ich ein Schema haben, so etwas wie eine Tabelle, auf der ich alles, wie es sich in dieser Sache gehört, in Ordnung bringe, jeden Abend die einen Zahlen von hoch oben herunterschiebe, die anderen von tief unten hinauf, daß, was zuhöchst ist, zuuntererst kommt und umgekehrt. Das sind aber vielleicht nur Erscheinungen, alles nur Erscheinungen, die man ja nicht ordnen kann. Warum kann Ordnung nicht sein? In bezug auf meine Beobachtungen des Malers. Beobachte ich ihn denn? Schauge ich ihn nicht nur an? Beobachte ich ihn, indem ich ihn anschauge? Ihn anschauge, indem ich ihn beobachte? Was geschieht denn? Ich werde ziemlich hilflos dem Assistenten gegenüber sitzen und nichts sagen können. Er stellt sich vor, daß ich nach einiger Zeit nach Schwarzach komme und alles, was ich beobachtet habe, vor ihm ausbreite: sehen Sie, so ist es! So hat er es gesagt! Irrtum ausgeschlossen! [...] Ich bin sicher nicht fähig, zwei, drei zusammenhängende Wörter zu sagen. Obwohl ja Klarheit herrscht. (F 136f.)

Die Notwendigkeit einer systematischen Analyse­methode und die Unmöglichkeit angesichts des fluktuierenden Beobachtungssubjekts und der Ungreifbarkeit des Hintergründigen bilden den Abgrund, an dessen Rändern sich die Tagebuchnotizen herumgruppieren. Da, wo die Medizin mit ihrem wissenschaftlichen Instrumentarium scheitern muss, beginnt der eigentliche Forschungsgegenstand des Famulanten.

Der Maler Strauch ist einer der Fälle, wo man mit Hammer und Stem­messer, mit Messer und Säge und Zange und Skalpell nichts mehr ausrichtet. Da sollen dann die Gedankengänge der höheren Wissenschaft einsetzen, der Spürsinn vieler schlafloser Nächte. (F 152)

Doch inwieweit ver­trägt sich eine solche Auffassung mit der Erwartungshaltung des Chirurgen, der zum Maler einen Gegenpart ein­nimmt, auch wenn er am Rande mit der Frage: „Wie tief leidet der Maler“ (F 144) sein Interesse an einer nicht-medizinischen Fragestellung bezeugt. Inwieweit hat sich der Erzähler vom Assistenten schon in Richtung Strauchscher Weltsicht entfernt oder anders gefragt, welche Position bezieht er eigentlich in dieser Dreiecks­konstellation?

Ich stelle einen Vergleich an zwischen dem Maler Strauch und dem Chirurgen Strauch. Außen und Innen der beiden gehören zwei gänzlich konträren Weltanschauungen an. Sind ent­gesetzte Welten. So wie sein Bruder und ich, verschieden. Anders, nicht aus ein und demselben Stoff. Der Chirurg, der ein Erfolgsmensch sein mag. Der Verzweiflung nicht kennt oder einfach nicht an sich herankommen läßt. Nur bis zu einem noch nicht schmerz­auslösenden Grad. Wohl besorgt um das Leben seines Bruders. Aber nur aus einem schlechten Gewissen heraus. Er *bebt* nicht. (F 212)

Die Fronten scheinen damit klar. Drei Figuren, von denen jede eine sich von den anderen abhebende Position bezieht. Klammert man dazu den Famulanten aus, der von sich behauptet, „mehr und mehr [...] keinen Standpunkt mehr ein[zunehmen]“ (F 318), prallen antinomisch die Weltsicht des „Abgrundmensch[en]“ (F 316) Strauch und die des Assistenten, das Denken des Malers, das „ein »amoralisches Zwischenreichdenken ohne eigentliche Funktion ist«, wie der Erzähler hervorhebt, und das „medizinisch[e] Denken“ (F 319) seines Bruders als „Feind des Zwischenreichs“ (F 213) aufeinander. In dieser Hinsicht scheint der Assistent die verbindlichste Position dieser drei Zentralfiguren des Romans einzunehmen, nämlich die der Naturwissenschaft und der medizinischen Ratio und somit den einzigen Fixpunkt darzustellen. Freilich bedient sich Thomas Bernhard auch hier des bekannten Motivs der verfeindeten Brüder, inszeniert es gleichfalls „als rein charakterlich[en] Gegensatz“<sup>256</sup> und als offen zu Tage tretender Anta-

---

<sup>256</sup> Frenzel <sup>4</sup>1992. S. 93.

gonismus, der wiederum auch „als Folgeerscheinung einer von Kindheit an bestehenden Verschiedenheit“<sup>257</sup> angedeutet wird. Hier scheint auch jene „Motivvariante“ auf, die den Unterschied auch am Beispiel „elterliche[r] Bevorzugung“<sup>258</sup> des einen Sohns zuspitzt.

Doch diese vermeintliche Haltung des Chirurgen wird durch jene Ansichten und Bemerkungen untergraben, die darauf abzielen, ein Bild des Malers oder eine Definition seines Zustandes zu liefern. Den Famulanten macht er etwa mit der „Schocktherapie“ bekannt, ein Methode, die nach ihm daraus besteht „*Wahnsinn mit Irrsinn bis zum Entsetzen des Mittelpunkts dieser beiden Begriffe zu konfrontieren*“ (F 317). Sein Bruder dient ihm ferner als Beispiel für einen „Mensch[en]“, der „am Rand der Jahrtausende“ (F 317) angesiedelt ist, und es verwundert daher kaum, dass angesichts einer derartigen Diagnose der Famulant seinerseits feststellt:

Wenn dieser Satz nicht von Ihnen wäre, würde ich glauben, er wäre ein Produkt ihres Bruders, der pausenlos solche Sätze hervorstößt. (F 317)

Derartige Einsichten werden von jenen Untersuchungen, die mit dem dichotomischen Schema der Konfrontation von Rationalität und Irrationalität erst gar nicht wahrgenommen. Dennoch sind sie fester Bestandteil des Romans und machen die Poetik Bernhards aus. Sich mit derartigen Phänomenen nicht auseinanderzusetzen, heißt letztlich, den essentiellen Problemen, Verschiebungen und Ungereimtheiten aus dem Weg gehen und den Text zu glätten, um die eigene Deutungsarbeit ans Ziel kommen zu lassen.

Dieser sorglose Umgang mit der Vorlage rächt sich jedoch in jenen Momenten, in denen etwa der angeblich sich der Medizin verpflichtende Assistent die „Übermethodik“ des Malers als „Diluviumszerfall des Einzelnen“ (F 318) ausgibt, bei einem „gemeinsamen Spaziergang“ den Famulanten darüber aufklärt, dass jene „Zusammenhänge des Bluts [...] plötzlich irreparabel“ (F 318) seien. Das Vokabular sprengt offenkundig das wohlfeile Schema so mancher Interpretationen. Die Figur des Chirurgen mutiert und nähert sich Strauch hier in geradezu frappierender Weise an, dass jede vorher erhobene Differenz eingeebnet wird. Dies kommt auch explizit zum Ausdruck, als der Famulant eine Aussage des Chirurgen mit jener Strauchs vergleicht und dazu selbst Stellung bezieht:

---

<sup>257</sup> Ebda. S. 87.

<sup>258</sup> Ebda.

Der Selbstmord ist eine Sache des Mutterleibs, wie sie einmal festgestellt haben; seine Verwirklichung tritt in dem Augenblick der Geburt des Selbstmörders ein. [...] Gegen die Kühnheit des Gedankens, der Selbstmord jedes einzelnen wäre nichts als jahrtausendealte Vorbereitung auf *ihn*, kann man nicht sein. Ihr Herr Bruder (der jetzt beinahe ununterbrochen ohne Schlaf ist!) nennt die Mutterschaft einfach nur *Selbstmordschaft*. (F 328)

Dieser Umstand kann nicht einfach überlesen werden, zumal selbst das „Buch von Koltz“, das bis zu dieser Stelle ein Gegenstück zu jenem Henry James' gebildet hat, sich in der Hauptsache mit der „Therapie der nach innen gehenden Explosivvernichtung“ (F 317) beschäftigt, eine Therapie, das ebenfalls nichts mehr mit dem medizinischen Vokabular und dem wissenschaftlicher Studien gemein hat. Ebenfalls erwähnt der Erzähler in diesem Zusammenhang eine Studie, die der Assistent sich vorgenommen hat und die den für die medizinische Forschung ungewöhnlichen Titel tragen soll: „Der träumende und der politische Mensch“ (F 321). Die klare Trennlinie zwischen der Figur des Assistenten und des Famulanten und der Strauchs wird so grundsätzlich in Frage gestellt. Denn „auch der Chirurg [zeigt]“ sich in dieser Hinsicht „in befremdliche Widersprüche verwickelt“<sup>259</sup>, bemerkt hierzu auch Gößling. Scheffler seinerseits schreibt hierzu, dass „der Chirurg den Anspruch der exakten Wissenschaft“ und somit auch seinen Eigenen „[u]nter der Hand dementiert“<sup>260</sup>. Dies offenbart sich in Aussagen wie „Das Phantastische der Phantasie ergründen“ oder wenn er als Mediziner plötzlich von „Schreie[n]“ spricht, „die ohne Ursachen sind“ (F 213).

Die schlagwortartig abgekürzte Annahme, dass sich der Roman in einen naturwissenschaftlichen Auftrag und opaker Rede Strauchs unterscheiden lässt, berücksichtigt somit nicht, dass es faktisch eine scharfe Abgrenzung nicht gibt. Bei näherer Überprüfung zeigt sich vielmehr die Unschärfe und damit die mangelnde Stringenz jener These von der Einflussnahme. Ferner dürfen auch die Schwankungen des Erzählers nicht überlesen werden. Denn genauer betrachtet, haben wir es letztlich mit einer Figur zu tun, die ständig zwischen unbeeindruckt-registrierend, eingebunden, durchdrungen, beeinflusst, verloren und wieder objektiv-konstatierend oszilliert. Auch wenn der Erzähler durchaus als „unbeteiligt[e]“, „scheinbar unparteiisch[e] Mittlergestalt“ auftritt, die nach Jurgensen „sämtliche Widersprüche in sich aufzunehmen bereit ist, ohne den Drang nach deren Auflösung zu spüren“<sup>261</sup>, führt die Art und Weise,

---

<sup>259</sup> Gößling, S. 37.

<sup>260</sup> Scheffler 2008, S. 256.

<sup>261</sup> Manfred Jurgensen: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Bern, Frankfurt/Main und Las Vegas 1981, S. 11.

wie dieser Umstand vom Famulanten sowohl geleugnet als auch eine Bestätigung erfährt, dazu, dass er als vermeintlich objektive Erzählerinstanz schal bleibt.

Damit wäre die Figur des Famulanten – auch wenn in regelmäßigen Abständen Gegenteiliges behauptet wird – nur im Sinne ihrer konstitutiven Zweideutigkeit beschreibbar. Die Ungreifbarkeit seiner eigentlichen Disposition wird dazu merklich forciert, weil er sich ausschließlich in der dritten Person seiner Literarizität zu Wort meldet, ohne dass es je zur Vermittlung oder Rückkopplung mit seinem aktuellen, seinem erfahrenen Ich kommen kann. Dieser Umstand kann nicht einfach übergangen oder als sekundär abgetan werden, stellt doch die Verbindlichkeit bzw. Unverbindlichkeit der Erzählerperspektive die Grundbedingung für die Romanfiktion dar. Dass Argument vom Wandel, der den Roman mit einer erzählerische Wende ausstattet, wird so durch einen fortgesetzt ablaufender Galvanismus von objektiver Berichterstattungsfunktion und Eingebundensein unterhöhlt und macht die Verortung des Ich-Erzählers problematisch.

Die Figur des Famulanten [...] ist für den Leser eine Identifikationsfigur, die ihn an den Maler heranführt; dies von einem mit dem Leser geteilten Bezugshorizont aus, der eine bis zum Schluß des Berichts durchgehaltene Distanzierung ermöglicht. Dieser Bezugshorizont ist der des 'normalen', 'gesunden' Bewußtseins, das in der Auszeichnung des Beobachters als Wissenschaftler noch verschärft wird.<sup>262</sup>

Aus dem Gesagten wird aber deutlich, dass der Famulant keineswegs dem „Bild eines durchschnittlichen und normalen Menschen“<sup>263</sup> entspricht, auch wenn er bis zum Ende hervorhebt, dass er lediglich von der Warte eines „auf barbarischer Unterwürfigkeit gegründete[n], zwangsweise gehorsame[n] Stenograph[en]“ (F 320) über das Erlebte referiert. Diese Inkohärenz bemerkt auch Madel:

Daß der doch eigentlich naive Student diese hochgesteckten metaphysischen Erwartungen bereits am ersten Tag notiert, also zu einem Zeitpunkt, zu dem er dem Maler noch gar nicht begegnet ist und lediglich durch die Erzählungen des Chirurgen etwas von ihm weiß, will nicht so recht zusammenpassen [...].<sup>264</sup>

Diese erklärt er jedoch

durch die kompositorischen Schwierigkeiten Bernhards bei der Niederschrift seines ersten größeren Prosawerkes [...].<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Huntemann 1990. S. 100.

<sup>263</sup> Madel 1990. S. 71.

<sup>264</sup> Ebda. S. 72.

<sup>265</sup> Ebda.

Freilich gehört das Prinzip, das Vorhandensein bestimmter Ungereimtheiten als Fehler des Autors auszugeben, zu den einfachsten und billigsten Erklärungsmöglichkeiten.

Die Annahme, dass in *Frost* all diejenigen Reflexionen des Famulanten, die sich dem stringenten Einteilungsschema von Rationalität und Irrationalität nicht fügen wollen oder sich durch die Einflussnahme-Wandel-Axiomatik nicht erklären lassen, durch die mangelnde Überarbeitung des Romans entstanden seien, erscheint in dem Maß, wie sie im Roman *systematisch* aufscheinen, kaum annehmbar. Ganz im Gegenteil „scheint der fiktive *Frost*-Erzähler“ von Anfang an „wenig tauglich als Verfechter ehern empirischer Realitätsgewißheit“<sup>266</sup>. Wer so das der Perpetie zugrunde liegende Problem nicht ernst nimmt oder es einfach als „Fehler“ oder „Inkonsequenz“ abtut (womit nicht gesagt ist, dass Bernhards Roman mit einer weiteren Überarbeitung nicht eine konsequentere Form angenommen hätte), dem scheint die Lektüre kein Problem. Die aus der Unschärfe resultierenden Schwierigkeiten der Zuordnung werden allerdings dadurch, dass man sie nicht zur Kenntnis nimmt, nicht gelöst, sondern vielmehr verdeckt. Damit ist zwar den Propositionen nicht widersprochen, die auf eine Einflussnahme des Malers abzielen, die Prämisse aber, alles Geäußerte oder Gedachte, durch diesen Wandel erklären zu können, lässt sich auf der Basis der Textgrundlage nicht einlösen. Allerdings muss der zentralen Hypothese, die Einheit des Romans verdanke sich der Einheit jenen sinnstiftenden Aussagen, die eine verbindliche Verlaufsachse suggerieren, widersprochen werden.

Deshalb scheint es berechtigt, unsere Analyse des Romans wieder auf Anfang zu setzen, ganz im Sinne einer „Hermeneutik des Vergessens“<sup>267</sup>, die erst am Ende dieses Prozesses und nach der Sichtung eigenartig wirkender Analogien und Parallelismen, sich die bis heute von der Sekundärliteratur erbrachten Erklärungsmodelle ins Gedächtnis zurückrufen will. Als illustratives Beispiel für unsere Untersuchung mögen dabei erneut die am Ende eingefügten Briefe an den Assistenten dienen. Dabei mag der Einfluss des Malers auf den Famulanten hier im Gegensatz zum ersten Tagebucheintrag durchaus als Ursache in Rechnung gestellt werden.

---

<sup>266</sup> Gößling 1987. S. 19.

<sup>267</sup> Kohlschmidt 1974. S. 172.

### 7.3.1. Die Poetik der Interferenzen in den Briefen an den Assistenten

Dass die Annahme, in *Frost* läge eine verbindliche Achse der Einflussnahme vor, letztlich mit der Vexatorik des Romans unverträglich ist, zeigt sich bei genauer Lektüre auch in den Briefen des Famulanten. Abseits der „heftige[n] Erschütterung“<sup>268</sup>, die die Begegnung mit Strauch mit sich gebracht hat, offenbart sich eine „im Text entfaltete Dynamik der Begriffsdestruktion“<sup>269</sup> auf engstem Raum, die auch nicht mehr im Sinne eines nachvollziehbaren Denkwandels und einer sprachlich eindeutig formulierten Abkehr des Famulanten von der Medizin als naturwissenschaftliche Disziplin gedeutet werden kann. Denn will man den Wandel noch als Einsicht und nicht als Ausdruck des Wahnsinns verstehen, so zeigt sich schnell das Dilemma einer Lesart, die sich allein auf die narrative Achse der Sogwirkung beruft. Es ist in diesem Sinne mit Gössling „die Frage“ zu stellen, „welche Eigentümlichkeit des Fiktionskonzeptes den Icherzähler zur Erprobung schulmedizinischer Methode anhält und zugleich deren Suspension erzwingt“<sup>270</sup>.

Wenn der Famulant nun in seinem ersten Brief an den Assistenten noch versichert, dass er sich „in jeder Beziehung an [ihr]er gemeinsamen Abmachung bezüglich [s]eines Vorgehens“ halten will, ferner bekräftigt, dass er auch wohl „unter den“ richtigen „Voraussetzungen“ an die Sache „herangegangen“ sei, im nächsten Satz allerdings abrupt davon die Rede ist, dass er nun „das Medizinische dieses Falles ganz au[s]schalten“ (F 315) möchte, ist die Verwirrung des Lesers vorprogrammiert, zumal er zugleich auch die Behauptung aufrecht erhält, dass er trotz aller „Faszination“ sich seinen „berechnenden Verstan[d]“ bewahrt hätte. Dieser scheinbar klaren Affirmation rationaler Denkweise wird jedoch nur einige Sätze später ein Verfahren „auf d[er] reinen Empfindungsebene“ entgegengesetzt, ja diese zu einer genuinen nicht weiter erklär-baren Methode stilisiert, die der Famulant wie folgt bezeichnet:

Ich habe, glaube ich, schon meine wissenschaftliche – nicht medizinisch-wissenschaftliche! – Erforschungsmethode gefunden, *einen* Weg der Entdeckungen, einen solchen der *nebeneinander-ineinander-untereinander* verlaufenden, *miteinander* korrespondierenden Anschauungsmöglichkeiten, der, wie ich hoffe, brauchbare Ergebnisse zeitigen wird. (F 315)

---

<sup>268</sup> Madel 1990. S. 72.

<sup>269</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010f. S. 192.

<sup>270</sup> Gößling 1987. S. 19.

Inwieweit ein solches Verfahren den Anforderungen des Chirurgen entspricht, die der Erzähler nur einige Sätze zuvor, in gleicher Weise für sich beansprucht, bleibt an dieser Stelle jedoch verborgen. Mag die Einflussnahme des Malers sich von einem Brief zum anderen – allein aufgrund des dazwischen liegenden Zeitraums – sich immer entscheidender auf die Denkweise des Famulanten auswirken, ist auch in den kommenden Briefen nichtsdestotrotz auch die medizinische Methodik als Gegenpart stets weiter mitgedacht. Auf dieser Weise setzt sich auch in den Briefen die Praxis paradoxer Aussagen fort.

So erklärt der Famulant einerseits, dass er zwar „nicht mehr imstande [sei] zu der vo[m] [Assistenten] in allen Fällen geforderten Geradlinigkeit des Vorgehens“ (F 318), zugleich gesteht er sich auch ein, dass die „Schemata“ und die „Geradstirnigkeit [...] allein zu gelten“ hätten. Dass die Aufhebung des zuvor Gesagten sogar im selben Satz erfolgen kann, zeigt der dritte Brief, in dem der Erzähler trotz der eingestandenen Einflussnahme des Malers, nach wie vor, für sich die Position eines dem Maler „Übergeordneten gedungenen Berichterstatters“ (F 323) beansprucht, dessen Funktion sich lediglich im „[Z]itieren“ erschöpfe, im Nebensatz allerdings, die Aussage durch die Anfügung erweitert, dass sich ihm (dem Famulanten!) „die Zeilen des Weltgedächtnisses ohne weiteres qualvoll’ untereinander fügen“ würden. Somit wird faktisch der Aussage wieder eine irrationale Wende zugeführt. Dass es sich bei der letzten Bemerkung um ein Zitat handelt, ändert nichts am seltsam inkongruenten Duktus des Ich-Erzählers, der fortwährend von einer Einflussnahme spricht, um sie zugleich zu negieren, diese negiert, um sie durch das Anfügen eines Zitats unter der Hand zu bestätigen.

Für unser heuristisches Interesse besteht daher das Problem der Diffamierung rationaler Wahrnehmungsinstrumentarien nicht nur darin, dass sie nicht mehr zur Erhellung der Abkehr des Famulanten beitragen, sondern eben auch, dass sie nicht mehr durch die Begriffsdichotomie rational und irrational mehr zu fassen sind. Vielmehr unterliegen sie einer „personale[n] Ambivalenz“<sup>271</sup>, die uns dazu mit einer Begriffswelt konfrontiert, in der selbst der Begriff des Medizinischen plötzlich eine mystische Umdeutung erfährt, wie es das folgende Zitat eindrucksvoll belegt:

Das Medizinische ist finster, das sind nur finstere Wege, ich gehe augenblicklich mit meinem »schutzlosen Kopf« durch das Labyrinth unserer Wissenschaft, die ich wohl als die glorreiche

---

<sup>271</sup> Ranate Lachmann zitiert nach Uwe Betz: Personale Ambivalenz und multiples Ich-Schauspiel. Zu Doubles und Pantomimen der Helden aus Bernhards späterem Werk. In: Thomas Bernhard. Die Zurechtweisung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg 1999. S. 133-143, hier: S. 134.

unter allen unseren Wissenschaften bezeichnen möchte, als die Schreckensherrschaft aller Wissenschaften zusammen, die alle, im Gegensatz zu der unsrigen, nur Scheinwissenschaften sind, obwohl auch die unsere eine reine *Vorstufenwissenschaft* ist. (F 326)

Nun was hier genau mit der „Schreckensherrschaft aller Wissenschaften“ gemeint ist, wird ebenso wie so viele andere semantisch zwei- und mehrdeutige und widersprüchliche Aussagen des Famulanten ein offenes Rätsel bleiben. Eine derartige Verknüpfungsarbeit, die eine einfache Deutung sabotiert und Behauptung und Negation nebeneinanderstellt<sup>272</sup> zeigt sich in *Frost* allenthalben und manifestiert sich auch in den Reflexionen des Erzählers. Zu bemerken wäre in dieser Hinsicht vor allem, wie der Begriff des „Medizinischen“, auch wenn er am Ende eine partielle Desavouierung („*Vorstufenwissenschaft*“) erfährt, dadurch wieder an Wert gewinnt, dass er zum Mysterium („finster“, „Labyrinth“) erhoben wird. Auch wenn sich hier der Erzähler weiterhin im Gestus einer um Klarheit ringenden Instanz äußert, die sich auch nicht dem Mystischen verschließen will, bleibt

das im mythischen Begriff enthaltende Wissen konfus, aus unbestimmten, unbegrenzten Assoziationen gebildet. Man muß deutlich dieses Offensein des Begriffs hervorheben [...] es ist eine formlose, un stabile, nebulöse Kondensation, deren Einheitlichkeit und Kohärenz mit ihrer Funktion zusammenhäng[t].<sup>273</sup>

Hier mutiert die in der undialektischen Aufspaltung und in der Grenzübertretung liegende Möglichkeit zur persistenten Provokation gegen unser dichotomisches Denken, aber auch gegen den Bezeichnungsapparat der Sprache. Dadurch zeigt sich aber auch, dass der prinzipielle Schwachpunkt der vielfältigen und sich widersprechenden dichotomischen Deutungsversuche darin besteht, dass sie übersehen, dass der Famulant selbst dann, wenn er sich zur methodischen Ausrichtung des Auftrags bekennt, Begrifflichkeiten verwendet, die das naturwissenschaftliche Beschreibungsvokabular weit hinter sich lassen.

In den Briefen an den Assistenten, die für sich den Anspruch erheben, keimhaft den Wandel zu antizipieren, wird das Ungenügen an einer vagen Aufgabenstellung und an einem lediglich behaupteten naturwissenschaftlichen Aufschreibmodell, ferner die unklare Scheidewand zwischen medizinischem Beschreibungsvokabular und Poetizismen potenziert zur Darstellung gebracht. Eine solche Poetik der Interferenzen gibt sich

---

<sup>272</sup> Marquardt 2002. S. 85.

<sup>273</sup> Barthes 1964. S. 99.

so als fundierendes Prinzip des Romans zu erkennen. Die Beschaffenheit der für den Roman spezifischen Enzyklopädie der Poetizismen und deren unbedingte Geltung müssen sich damit auch einer unilateralen dichotomischen Auslegung entziehen.

Dass Bernhard dadurch jene nur *ex negativo* umschriebene Kernaussage der Unfasslichkeit parallel zum Prozess des Wandels inszeniert, ferner dass der Sprechakt in diesem Sinne auch in einer Reihe von diffusen und sich gegenseitig aufhebenden Aussagen zergliedert wird, zeigt sich allenthalben. Es verwundert daher auch nicht, dass es im Zuge dieser Umkehrung selbst das „Medizinische“ in die Nähe des „Aberglauben[s]“ gerückt wird, im Sinne einer, wie es der Erzähler formuliert, „eng zusammenhängende[n], methodisch ineinandergreifende[n] Folge von Dunkelheiten, wage- mutige Einschnitte in die vielleicht auch schon längst versunkene Geometrie der Welt“ (F 326). Daneben wird auch die Chirurgie als Kunst aufgefasst und so inkorporiert der Assistent Strauch mehr als das Bild eines nüchternen Medizners. „Magnetisch zieht er während der Operation die Instrumente an sich“, berichtet der Famulant und betont, dass „wie er das Skalpell gebraucht, hoch künstlerisch“ (F 213) sei. Das sich dem Verbindlichen entziehende Weder-noch macht die konstitutive Ambiguität aus und macht den Famulanten zu einer Schwebfigur, deren Unschärfe dazu dient, Gegensätze aufeinanderprallen zu lassen. Dies zeigt mitunter auf, wie Bernhard jene erzählstrategisch bewusst eingesetzten Leerstellen und Überkreuzungen für seine Poetik fruchtbar macht. Sie stellen in dieser Hinsicht „ein fortwährendes Alibi“ dar, „genügt“ es doch mit den Worten Barthes, „daß [e]in Bedeutendes zwei Seiten hat, um immer über ein Anderswo zu verfügen“<sup>274</sup>.

Die Fluktuation entspringt wohl diesem Stellungsspiel und stellt für das Werk Bernhards ein zentrales *Movens* dar. Insofern wird der Vorstellung von einfacher Aufspaltung dezidiert eine Absage erteilt. Den Topos des kontemplativen *Parcours* und dessen literarische Inszenierung kann es in dieser Form in *Frost* nicht mehr geben. Daher bleibt unklar, wo der zentrale Zugang und mit ihm auch der Gegenstand der Interpretation liegen soll. Misslich an dieser Formgebung für unser heuristisches Interesse ist somit vor allem die Präsenz von sich fortschreibenden Pluralitäten, an deren Ende nur die Paraphrase sich wiederholender und ständig sich aufhebender Erzählinhalte stehen kann. Diese Praxis kann jedoch dazu dienen, eine negative Identität des Unfasslichen hervorzubringen. Der Umstand, dass der Erzähler nicht einmal

---

<sup>274</sup> Ebda. S. 104.

imstande ist, sich seiner Intentionen verbindlich zu versichern, deutet auch an, dass das Missverständnis rund um Bernhards Erstlingsroman aus der mangelnden Berücksichtigung der prinzipiellen Möglichkeit entspringt, dass der Autor stets mit zwei konträren Registern, aber auch der Nachvollziehbarkeit sich verschließender Poetizismen operiert und diese bis zum fadenscheinigen Ende persistent bleiben. In dieser Hinsicht scheint im Roman mit dem Schema der Entwicklungsachse simultan stets auch eine zweite auf, die diese ständig sanktioniert und unterwandt. Der Wandel, den der Famulant in *Weng* durchmacht und den die einzelnen Selbstreflexionen zu untermauern scheinen, widerruft daher nur notdürftig den an sich von Anfang angelegten ambiguitären Charakter dieser Figur.

### **7.3.2. Differenz, Pluralität und Multiplikatoreffekte als Manifest gegen das organische Erzählen**

Es ist nicht zu leugnen, dass aus dem sporadisch skizzierten Abhängigkeitsverhältnis zwischen Chirurgen und Famulanten, aus dem Einflussnahme-Wandel-Narratem, aber auch aus dem „Fortschreiten des Verfalls“ (F 246) des Malers eine erzählerische Verlaufslinie abgeleitet werden kann, so dass leicht der Eindruck entstehen kann, dass Bernhard trotz jener Inhalte, die das Erzählerische unterminieren, uns in *Frost* nichtsdestoweniger die ‚Geschichte‘ dieser Prozesse und Wendepunkte präsentiert. Für die Sekundärliteratur hat die Frage daher oft geheißen, ob bei diesem Roman noch von einer Rahmenhandlung und einer Geschichte die Rede sein darf, oder ob derartige Annahmen angesichts des Vorhandenseins von narrativen Elementen und Strukturen überhaupt angemessen sei.

Für uns – damit sind wir am entscheidenden Punkt angelangt – soll dagegen gar nicht die Entscheidung für die eine oder andere Lesart im Vordergrund stehen, sondern es ist vielmehr zu fragen, wann im Roman das vorhandene erzählerische Substrat selbst dann eine Brechung erfährt, wenn es gerade nicht von der Rede des Malers oder den Reflexionen des Famulanten oder dem Leerlauf stereotyper Handlungsabläufe überdeckt wird, ferner wie sich die Feststellung des Erzählers zu der unbestreitbaren Präsenz einer Einflussnahme-Axiomatik verhält, wenn er plötzlich erklärt, dass es sich beim Maler Strauch

[u]m eine Folge der ganzen Entwicklung [handle], die keine Entwicklung ist, um eine Folge der Substanz. Der Bewegung, die keine Bewegung ist. Um ein Organisches, das gar kein Organisches ist. Um einen Ausgangspunkt, der kein Ausgangspunkt ist. Nicht sein kann. (F152)

In dieser Hinsicht ist es zunächst einmal wichtig, den Fokus auch auf jene Stellen zu richten, in denen Aussagen oder Handlungen von Figuren den plausiblen Rahmen ihrer vermeintlichen Rollenzuteilung sprengen. Als der Wasenmeister und die Wirtin etwa gemeinsam im Beisein des Famulanten ein Lied anstimmen, ertönen zwei Strophen, die inhaltlich und stilistisch den Rahmen ihrer bis dato vorgelegten Charakterisierung als einfache Dorfmenschen sprengen:

»Durch Maul und After  
zieht die Höll den Strick  
dadurch wird der Durchgezogene  
blöd und dick [...]  
Morgen, Mittag, Abend...  
Was sagt die Nacht,  
die finstere Nacht dazu?« (F 143)

Auch folgende Gasthauszene scheint als Beispiel geeignet, um aufzuzeigen, dass es sich schon im Erstlingsroman Bernhards nicht um in sich kontingente und dichotomische Figurenkonzeptionen handelt.

Wenn es nach den Dorfleuten ginge, würden sie ihr ganzes Leben verfressen und versaufen. Um ihre Kiefer müsste einem angst und bang werden, und es fließt ja jetzt schon beängstigend Essen und Trinken aus ihren Mundwinkeln. Die Wirtin hetzt ihnen die Kuttelflecke und das Beinfleisch und die Bierkrüge an den Hals, so wie Hunde auf etwas gehetzt werden, vor dem man sicher ist. Sie hußt. Den Maler ekelt vor dem Essen und Trinken, auf das sich der Ingenieur und der Wasenmeister stürzen. Die gesungen haben, plärren jetzt. Der Ingenieur sagt etwas gegen die Kirche, [...] »Ja, die Mystik«, das ist das einzige, was der Wasenmeister zu antworten hat, »die Mystik«. Und auch: »das Mystische«, und der schon besoffene Ingenieur sagt dazu: »die Scholastiker!« und dreht seinem Knochen den Hals um. (F 90f.)

Die Aussagen des Malers lassen zunächst nicht daran zweifeln, dass das Essen als stumpfsinniger Ausdruck einer animalischen Lebenshaltung der Dorfmenschen gewertet wird. Ähnlich wie in der Überfahrt des Famulanten nach Weng ist auch hier die Rede von äußerst rohen Essmanieren, etwa wenn Strauch bemerkt, dass den Wirtshausgästen das „Essen und Trinken aus ihren Mundwinkel [fließt]“ oder dass sie sich „wie Hunde“ auf das ihnen von der Wirtin Vorgesetzte stürzen würden. Die Aufzählung der deftigen Gerichte einer traditionell-volkstümlichen Küche („Kuttelflecke“, „Beinfleisch“), unter-

steicht diesen Umstand ebenso, wie sie auch dazu dient, die gesellige Atmosphäre einer heiteren und sich dem Biergelage maßlos hingebenden Landgesellschaft zu veranschaulichen. Ihr gegenüber steht freilich Strauch, der als kultivierter und asketisch herausgehobener Geistesmensch sich von den oben skizzierten niederen Formen der Geselligkeit angeekelt abwendet. „Nichts ist mir unfaßbarer, als daß ich frühstücke“ (F 43), erklärt er an anderer Stelle auch dem Famulanten. Dieser wiederum bemerkt schon zu Anfang ihrer Begegnung, dass der Maler „nicht wie ein Tier [ißt], nicht wie die Arbeiter, nicht mitten aus einem Urzustand heraus. Jeder Bissen“ sei „wie ein Hohn gegen ihn gerichtet“ (F 25). Dennoch ist, genauer betrachtet, das Essen gleichwohl integraler Bestandteil auch seines Tagesablaufs. Der Maler nimmt in der Wirtsstube ein „Stück Leberkäs und abgebratene Kartoffeln“ (F 25) zu sich, beim Schnapsbrenner werden ihm und seinem Begleiter „Speck“, „Brot“ und „Schnaps“ (F 41) gereicht, „selbst“ er „entwickelte“ zuweilen „einen solchen Appetit“, dass sich der Famulant davor „ekelt“ (F 297).

Auf seine poetische Funktion näher untersucht, kann das Motiv des Essens daher auch als Hinweis gelesen werden, dass selbst der Kopfmensch Strauch, obwohl er mit allem abgeschlossen hat, noch über die eine Seite verfügt, die ihn trotz seines körperlichen Verfalls an die fleischliche Existenz bindet. Der Antagonismus ist somit nicht nur auf einzelne Figuren verteilt, sondern selbst in die Figur des Malers eingeschrieben. In dieser Hinsicht beobachtet der Erzähler gleich zu Beginn seines Aufenthalts wie sich Strauch mit „seine[m] Stock [...] antrieb, als wäre er Viehtreiber, Stock und *Schlachtvieh* in einem“ (F 13), an anderer Stelle will er sogar „hündische Eigenschaften an ihm“ (F 242) erkannt haben. Dazu macht der Wasenmeister die

Beobachtung, daß der Maler anders sei als früher, »wo er immer gelacht hat, besonders wie er mit seiner Schwester da war, habe er schon bei seinem letzten Aufenthalt gemacht. [...] Früher habe er sich nicht so abgeschlossen, so zurückgezogen von allem. Im Gegenteil: alles mitgemacht und versucht, so zu sein wie die Dorfleute, zu ihnen zu gehören. Er sei mit ihnen von einem Gasthaus zum anderen und habe mehr vertragen als viele Einheimische. »Das Dreikönigssaufen hat er immer mitgemacht.« [...] »Ein großer Blutwurstesser war er, der Kunstmaler«, sagte der Wasenmeister. In Goldegg bei Eisschießfest sei er dageigewesen, im Bräugasthof, wo sie die »Jungfrauen aufsperrern wie Kommodenkisten«. »Nachdenklicherisch, aber freundlich« sei er ihm vorgekommen. (F 50)

Ähnliches deutet der Maler selbst an, dass er einst durchaus noch Umgang mit „dem Ingenieur“, „dem Wasenmeister“, „dem Pfarrer“, ja selbst mit „der Wirtin“ pflegte. (F 95). „Mit seiner Umwelt Kontakt zu bekommen, habe er immer versucht, mit dem,

»was verabschauungswürdig bis zuletzt ist« (F 272). Trägt man nun auch diesen Kommentar Rechnung, offenbart sich die durchgehende Ambiguität des Malers in Bezug zur Außenwelt. Von bestimmten Stadien und sich ablösenden Zuständen auszugehen, hieße daher zu verkennen, dass die raumzeitliche Trennung von Vorher und Nachher dadurch partiell eine Aufhebung erfährt.

Ferner zeigt sich, dass eine Aufteilung der Figuren in elitäre Kopfmenschen und unkultivierte Instinktmenschen den Aussagen und Andeutungen im Roman, aber auch der Vorgeschichte und dem Wandel (Vgl. 148) Strauchs und dem für Bernhards Werk konstitutiven Grundkonflikt Natur und Geist nicht zur Gänze gerecht wird. Gleiches gilt für die Kritik an der Naturwissenschaft. Schließlich verrät der Maler seinem Begleiter – wenn auch nur beiläufig –, dass „etwas von einem Naturwissenschaftler [...] an ihm verlorengegangen [sei]“ (F 95). Die Rolle des Famulanten in der weiter oben zitierten Gasthausszene scheint darüber hinaus äußerst unklar. Zwar verfügt dieser an manchen Stellen über eine ähnliche Haltung wie der Maler, andererseits fällt auf, dass dieser in der Gaststubenatmosphäre verweilt, während der Maler sich in sein Zimmer zurückzieht. Frappierend sucht dieser auch unverhältnismäßig oft die Gesellschaft des Wasenmeisters und der Wirtin auf, auch wenn er im zweiten Tagebucheintrag erklärt, dass er sich vor ihr ekelt.

Die Ambiguität betrifft ebenso die räumliche Konfiguration, so dass am Beispiel dieser Szene die Vorstellung vom Rückzugsort durch jenen Umstand unterwandert wird, dass, auch wenn für Strauch das Zimmer zunächst einen solchen darzustellen scheint, durch den vom „unaufhörliche[n] Türzuschlagen“ (F 87) verursachten Lärm er selbst in seinem selbsterwählten Refugium nicht zur Ruhe kommen kann. Dass dieser Umstand letztendlich die Möglichkeit eines letzten Rückzugs aus der Gesellschaft unmöglich macht, sei hierbei besonders betont. Insofern verdeutlicht die Verhaltensweise des Famulanten am ersten Tag seiner Ankunft in Weng, dass die Stille im Zimmer, aber auch das sich Abschließen von der Umgebung plötzlich als unerträglich empfunden und die Gesellschaft von Menschen wieder erstrebenswert wird. So wandelt sich der vermeintliche Rückzugsraum „Zimmer“ beiweilen zum „entsetzlichen menschenfeindlichen“ (F 290) Ort, der Famulant vergleicht sein „Zimme[r] zu Hause“ in diesem Zusammenhang sogar mit einer „Tropfsteinhöhle“ (F 126). „Oben, in“ seiner Wenger Unterkunft „komme [er sich] dann so allein vor, ohne zu wissen, warum. [Er] kann [s]ich stundenlang nicht erwärmen vor Kälte“ (F 102), merkt er etwa in seinem neunten

Tagebucheintrag an, und so setzt sich jene unbegründbare Unruhe, die aus dem Alleinsein resultiert, bis zum Ende des Romans fort.

Das Argument, dass zwischen der Disposition des Malers und des Famulanten grundsätzlich unterschieden werden muss, scheint nicht nur aufgrund dieser analogen Sichtweisen und ihrer ambiguitären Haltung zur Umgebung weniger stichhaltig zu sein. Der Famulant bedarf des Umgangs mit dem Maler, auch wenn er sich hie und da vor ihm fürchtet (Vgl. F 16, 151, 268) und umgekehrt. Beiden bleiben dazu selbst im Beisammensein des Anderen allein. Dieser Umstand betrifft aber nicht nur die beiden Hauptprotagonisten des Romans. Es herrscht selbst in der Gastube inmitten „von Lustigkeit und Menschendreck“, wie der Ich-Erzähler scharfsinnig beobachtet, eine „groß[e] Öde in allen“ (F 92). Gegenüber einer nur auf die beiden zentralen Protagonisten des Romans ausgerichteten Lektüre, die sämtliche anderen Figuren nur als antinomisch zu ihnen wahrnimmt und so dem Text eine binäre Unterteilung unterstellt, untermauert die Themengestaltung Bernhards Verzicht gegenüber derartig einfachen Unterteilungen auch dadurch, in dem der Erzähler den Leser darüber in Kenntnis setzt, dass im „Gespräch“ zwischen Wasenmeister und dem bereits „besoffenen“ Ingenieur, plötzlich Begriffe wie „Mystik“, „das Mystische“ und „Scholastiker“ (F 91) gefallen wären. Zwar kann es auch hier nicht darum gehen, nach dem Realismusgrad eines solchen „Gesprächs“ zu fragen, allerdings verwundert es nichtsdestoweniger, solche Begriffe besonders aus dem Munde dieser Figuren zu hören. Sie scheinen nicht nur mit der zuvor beschriebenen Atmosphäre der Gaststube unverträglich, es sind auch Begriffe, die sich eher dem teilweise sich philosophisch gebendem Vokabular des Malers zuschreiben lassen. Da wir es in *Frost* letztlich nicht nur mit einem Begriffsrepertoire bestimmter Figuren zu tun haben, sondern plötzlich auch eine Überlagerung stattfindet, sabotiert jede wohlfeile dichotomische Einteilung.

In dieser Hinsicht scheint auch die Figur der Wirtin einer näheren Untersuchung wert. Zunächst mag freilich kein Zweifel darüber bestehen, dass es sich bei ihr um einen „Unmensch[en]“ (F 22) schlechthin, konkret: um eine Betrügerin (F 24) handelt. „So gefährlich sie ist, so verkommen, so gut kann sie kochen“ (F 24), erklärt der Maler dem Famulanten gleich zu Beginn ihres Aufeinandertreffens. Sie ist, so erfährt der Leser weiter, eine „schlampige Abwascherin“ (F 29), die „Hundefleisch und Pferdefleisch verkocht“ (F 23) und diesbezüglich keinerlei Skrupel kennt. Nach Ansicht des Malers pflegt sie vor allem ihm gegenüber eine besondere feindselige Haltung. Sie „verwässere

seine Milch“ (F 23), „verbreite Lügen über ihn“, etwa die, dass er „ins Bett mache“, „öffne“ dazu „insgeheim seine Post“ und er „weiß, daß sie an der Tür horcht“ (F 24). Obwohl der Erzähler seinerseits den Vorwurf, dass die Wirtin über den Maler Lügen „verbreite“, in Frage – wenn nicht in Abrede – stellt, wird er selbst ebenfalls Zeuge ihrer Machenschaften und Untaten. Nicht nur, dass er Augen- und Ohrenzeuge davon wird, dass sie den Gästen tatsächlich Hundekadaver anbietet, er kann auch beobachten, wie sie ihre eigenen Kinder misshandelt (Vgl. F 69). Vor ihm schlägt sie „ihre ältere Tochter“ sogar „mit einem harten Gegenstand auf den Kopf“, der sich als „Schürhaken“ (F 128) entpuppt. „Sie ging auf sie los wie ein Schlächtermeister“, weiß der Famulant zu berichten. „Leuten wie die Wirtin seien Begriffe wie Hochachtung oder Ehrfurcht unbekannt“ (F 115), urteilt Strauch seinerseits.

Jedem im Dorf ist ferner bekannt, dass sie aus eigenem Interesse ihren Mann denunzierte und ihn so ins Gefängnis brachte. Dazu betrog sie ihn, von ihrer ungezügelter Lust getrieben, ständig mit dem Wasenmeister (Vgl. F 24) und diesen wiederum mit jedem, der sich ihr zur Verfügung stellte. Die Wirtin steht so in *Frost* allgemein für die menschliche, insbesondere für die weibliche Verkommenheit und Niedertracht.

[...] hüten Sie sich vor den Frauen, aber noch mehr vor dem weiblichen Teil in ihnen [...]. Das Weibliche ist von Natur aus verräterisch. [...] Wissenschaftlich betrachtet stellt die Frau die Verhöhnung des Mannes dar ... Die Erbfeinde des Gedankens [...] Das Weib versteht kein Spiel. Ist ein Werkzeug des Teufels und schuld an der Tragödie des Menschengeschlechts.« (F 231f.),

belehrt der Maler seinen Begleiter. Ihre körperlichen Attribute und ihre Physiognomie entsprechen diesem von ihr gezeichneten unsäglichem Charakterbild. Mit ihrem „dick[en], rund[en] Gesicht“ (F 119), ihren „Bäuerinnenbeine[n], Wegmacherfrauenbein[en], Wäscherinnenbein[en]“, die, wie der Erzähler feststellt, „[f]ett und verwässert und blutunterlaufen“ (F 65) sind, wirkt sie primitiv und abstoßend. Trotz der überbordenden Hervorhebung ihres schlechten Charakters und ihrer animalischen Triebhaftigkeit verkörpert sie im Laufe des Romans aber nichtsdestoweniger auch das grundsätzliche Dilemma von Bernhards Figuren, grundsätzlich deshalb, da sie, obwohl sie zuvor nur als einseitig negativ gekennzeichnete Figur und als Vorspannfigur eines chauvinistisch-elitären Kommentars zu fungieren scheint<sup>275</sup>, sie in jenen Stellen, in

<sup>275</sup> „Nicht nur weil die Frau biologisch „anders“ ist, sondern auch deshalb, weil sie im Christentum (wie schon in der aristotelischen Antike) das ‚Fleisch‘, die ‚Materie‘ verkörpert, der die männliche Ideali-

denen wir punktuell etwas über ihre Leidensgeschichte erfahren, zur komplexen und ambiguitären Figur mutiert.

»Ausgestattet mit Fähigkeiten, die zu ungeheuren Höhen führen könnten«, aber dauernd erstickt würden, lebe sie für ihre Körpergefühle, für ein Versteckspiel, das sie mit sich selber treibe, im Dunkeln, von Fett und einfachen Sprüchen, drei, viere nur, zusammengehalten.

Die Wirtin wisse, was sie tue. Und wisse es doch nicht. »Die Kehrseite jeder Seite kommt da zum Ausdruck ... Willensstark, aber nicht stark, weil gemein.« (F 68)

Ebenso wie der „Gedankenmensch“ (F 12) und Geistesaristokrat über eine körperlich-primitive Seite verfügt, der Geistespatriarch Strauch „weibliche Hautpartien“ (F 53) aufweist, spricht er an dieser Stelle dem Trieb- und Körpermenschen ‚Wirtin‘ durchaus geistige Anlagen zu. Auf diese Weise ist ihr Verhalten auch dem Paradigma eines Unmenschen zuweilen enthoben.

Ihr Interesse am Famulanten ist beispielsweise keineswegs nur sexueller Natur (Vgl. F 149), sie „zeig[t] Verständnis“ (F 10) für seine Situation und zeigt sich – beinahe mütterlich – besorgt, weil dieser nicht über die entsprechende Kleidung verfügt. Unaufgefordert leiht sie ihm den „Wintermantel“ (F 64) oder „ein Paar Wollsocken ihres Mannes“ (F 206), schickt dem Wirten trotz anfänglichem Unwillen ein auch für den Wasenmeister erstaunlich „großes Paket“ (F 207). „Ich habe keine kleinere Schachtel gehabt“ (F 207), erklärt sie zwar, allerdings verrät das Gewicht des Pakets Gegenteiliges. Um also ein etwas ausgewogeneres Bild über sie und ihre Entscheidung zu erhalten, ihren eigenen Mann zu denunzieren, müssen daher auch jene Aussagen miteinbezogen werden, in denen auch von dessen „Zügellosigkeit“ (F 60) und Brutalität die Rede ist. Mag der Wirt, wie der Wasenmeister anfügt, „auch immer wieder »gute Seiten gezeigt ha[ben]«“ (F 61), darf dennoch nicht überlesen werden, dass er

ein Trinker [ist], der mehr vertrinkt, als er einnimmt, wenn sie ihm nicht auf die Pfoten haut«. Immer besoffen, führe er das Leben einer »ständig saftlassenden hinfälligen Kröte, die ab und zu wild um sich schlagen darf«. Im Garten lag er oft mit ausgebreiteten Armen, mit offenem Mund und verdrehten Augen, als wäre er tot, und war nur von Schnäpsen und Bier aufgequollen. Oft bestellte er den Kutscher, um heimzufahren, statt zu Fuß zu gehen. Weil er weiß, daß sie alles zusammenhält, daß alles abhängt von ihr und daß es an ihr liegt [...]. (F 116)

---

tät, Geistigkeit gegenübergestellt wird“, wurde zum Antagonismus des männlichen Prinzips schlechthin stilisiert und dämonisiert, erklärt hierzu Christina von Braun („Der Jude“ und „das Weib“ – zwei Sterotypen des „Anderen“ im deutschen Antisemitismus des 19. Jahrhunderts. In: Texte. Psychoanalyse. Ästhetik. Kulturkritik. H. 4. 1994. S. 7-25, hier: S. 9.). Dies zeigt sich auch bei Otto Weininger in symptomatischer Weise. Allerdings spitzt er diesen in seiner „Erlösungstheorie“ in einer Weise zu, vermengt sie mit der zu seiner Zeit populären Rassenlehre, dass er mit unter „Jude und Frau“ (Ebda. S. 10.) zum gleichen Phänomen erhebt. Mag Thomas Bernhard, wo er die Frau dämonisiert, an Weininger-Postulate anknüpfen, so kann sich auch aufgrund der Antisemitismen im Großen und Ganzen keinen Bezug zu dessen Philosophie herstellen.

Derartige Propositionen wurden von der Sekundärliteratur bislang kaum oder nicht hinreichend wahrgenommen. Dies frappiert vor allem, weil dadurch eine ganz andere Seite der Wirtin aufscheint. Angedeutet wird etwa, in welchem unerträglichen „Abhängigkeitsverhältnis [sie] zu ihm“ (F 117) stand. Der Wirt habe „sich um ihre Tochter nie gekümmert“ (F 60), klagt sie zudem. Außerdem hätte sie „ihn nur geheiratet, weil das Kind schon in ihr gewesen sei, aus keinem anderen Grund.“ (F 61). Betrogen haben sie sich gegenseitig (Vgl. F 117), auch scheint es fast so, dass die tüchtige Wirtin auch seinen Gewaltexzessen hilflos ausgeliefert war. „Im übrigen sei die Wirtin“, erklärt der Maler hierzu ganz beiläufig, „ein Geschöpf, das sich schlagen läßt, sich verkriecht und dann wieder herauskommt, als ob nichts gewesen wäre.“ (F 69)

Sie ist auch jemand, „der nicht dazugehört“ (F 116). Zwar heißt es zunächst noch, dass die Dorfgemeinschaft aus dem Grund „gegen die Wirtin eingestellt [sei], weil sie genau wüßten, daß sie es war, die auf die Gendarmerie gelaufen ist, um die Anzeige zu machen“ (F 61), allerdings erfährt der Leser an anderer Stelle, dass sie auch aus ihrer Mitte ausgestoßen wurde, weil sie „sich von ihnen nichts hat sagen lassen, sich von ihnen nicht hat überzeugen lassen.“ (F 116) Von Anfang an eine „Fremde“ gewesen, blieb sie ihr lebenslang diesem Schicksal verhaftet. „[S]o jemand wie die Wirtin“ wird von den Menschen in Weng, auch weil sie nicht aus ihren Reihen entstammte, „als Ungeziefer“ bezeichnet. Sich nicht einordnen, sich nicht einfügen könnend, steht sie so zeitlebens zwischen allen Stühlen, zwischen „Kirche“ und „Kommunistenversammlungen“. Sie gehört keiner Gemeinschaft an, ist auf sich selbst gestellt und erleidet das Schicksal „einer durch Anlage und Schicksal zur Außenseiterin Verdammten“<sup>276</sup>.

In dieser Hinsicht gehört sie auch zu jenen typischen Einzelgängern in Thomas Bernhards Werk, aber auch zu jenen, deren Herkunft über das Maß hinaus ihre Gegenwart überschattet. Als „Tochter eines Wegmachers“ ist ihr Weg in den Abgrund schon vorgezeichnet. Sie hatte „keine andere Wahl“, weiß der Wasenmeister um ihre Lebensgeschichte. „Vierzehn Jahre alt“ – so alt wie ihre Tochter heute – hat sie sich „auf einen Bauernhof als Stallmagd“ (F 117) verdingt und kam so nie aus dem Tal. Hieraus auszubrechen gelangt nur als utopische Wunschvorstellung zum Ausdruck (Vgl. F 233), zumal mit der baldigen Entlassung des Wirten aus der Haft ihre sich anbahnende Tragödie am Horizont aufscheint. Damit wird die Wirtin in einem anderen Licht gezeigt und so der Leser gezwungen, auch eine eigene Position zu beziehen, etwa wie er selbst

---

<sup>276</sup> Frenzel <sup>4</sup>1992. S. 435.

die Dorfgemeinschaft bewerten will, die den Totschlag des Wirten nicht zur Anzeige bringen will, nur weil dieser aus dem Affekt heraus geschah; oder wie ist eigentlich die Figur des Wasenmeisters zu beurteilen, der zwar aus menschlichen Beweggründen zu handeln scheint, wenn er die Wirtin dazu auffordert, ihrem Mann Essenspakete und Geld zu schicken, allerdings selbst von ihr ausgehalten wird und sonst auch nicht unschuldig am Schicksal des Wirten zu sein scheint. Was nun aber die Wirtin anbelangt, trägt sie unmissverständlich Bernhards ambiguitäre Auffassung menschlicher Verhaltensweise in sich, wie auch in ihr sich Täter- zur Opferrolle in einer Weise verkehren, dass die Bewertung ihrer Person bei genauerer Lektüre durchaus ins Wanken gerät. Dieser Umstand fungiert bei Bernhard aber weniger als Mittel der Ausdifferenzierung, vielmehr bleibt die ursprüngliche charakterliche Zuordnung persistent, auch wenn sie gleichwohl dadurch eine Auffächerung erfährt. „Der Mensch ist die ideale Hölle für die Menschen“ (F 225), lautet der dementsprechende Kommentar des Malers Strauch.

Nichtsdestotrotz verbieten es derartige Kehrtwendungen in der Charakterisierung und das künstliche Arrangement insgesamt, einzelne Figuren als festgelegte Charaktere zu lesen, d. h. als Träger bestimmter festgelegter Standpunkte oder Charakteristika. Falsch wäre es in diesem Zusammenhang ferner, einzig den Fokus auf die Zentralfiguren Maler und Famulant zu legen und so alle anderen Figuren als Statisten abzuqualifizieren. Die Figuren dieses hermetischen und selbstreflexiven Erzählens bezeugen, vielmehr dass hier – trotz des durchaus vorhandenen typisierenden Dualismus von Geistesmenschen und Instinktmenschen – menschliche Grundthemen figurenunspezifisch zum Ausdruck gelangen. Abseits aller Unterscheidbarkeit sieht sich prinzipiell jede Figur mit dem Dilemma menschlicher Existenz konfrontiert, oder sah sich zumindest in der Vergangenheit ihm ausgesetzt. Damit sind wir auch schon zum Grundproblem des Romans vorgedrungen: *Frost* ist auf der einen Seite durchaus eine Erzählung von maßgeblichen Figuren, von Akteuren, deren Bewertung und Zuordnung die Pluralität eines ausgeweiteten Figurenrepertoires stiftet. Auf der anderen Seite sind sie, auch wenn sie den Erzählvorgang mitbegründen, innerhalb des Erzählvorgangs rund um den Auftrag und der Begegnung des Famulanten mit dem Maler herumgruppiert und stehen sogleich auch außerhalb der handlungstragenden Ebene. Dies zeigt sich vor allem, wenn sie – wie oben angedeutet – kurz aus ihrer Rolle ausbrechen. Allzu leicht verlieren sie ihre Identität und geben sich plötzlich als Agenten eines den linearplausiblen Erzählakt diffundierenden Moments zu erkennen. Wenn aber, wie es der

Roman nicht müde wird aufzuzeigen, Propositionen plötzlich kontext- und figurenspezifisch zum Ausdruck gelangen, regredieren sämtliche Figuren zu Stichwortgebern und zu Variablen, die selbst durch ihre identitätsstiftenden Merkmale und Berufsbezeichnungen dem Paraphrasencharakter des Romans nur fadenscheinig kaschieren können. Die Aufhebung aller sie voneinander unterscheidenden Insignien stellt indes die erzählerische Konvention in Frage und führen zu einer Diffusion figuraler Präsenzen.

Es wäre daher auch nicht vermessen, den Maler darum sowohl als zentralen, als auch als einen von vielen anderen Trägern des Diskurses zu rezipieren. Die erzählstrategische Funktion der um ihn herum gruppierten Figuren liegt damit einerseits in der Zerstreung und im Aufbau einer dichotomisch-binären Konzeption, andererseits fungiert sie auch als Anlass für eine ständige thematisch-motivische Rekurrenzbewegung.

Bis vor einem halben Jahr habe ich einen Hund gehabt, einen Wolfshund«, sagte die Wirtin, nachdem sie zum Fenster hinausgeschaut hat. Und nichts gesehen hat als Angst (F 102),

heißt es an einer Stelle. Auf diese Weise tragen selbst solche Bemerkungen der Wirtin das den gesamten Roman kennzeichnende Motivrepertoire (Hunde-, Fenster- und Angstmotiv) in sich. Dazu dienen einzelne Figurenpropositionen in *Frost* sowohl dem ständigen „Ausweichmanöver“<sup>277</sup>, als auch der Aufrechterhaltung bestimmter Aussagen, konkret der Dublizierung und Potenzierung von bestimmten Erzählinhalten, aber auch ihre punktuelle Infragestellung. Dadurch wird ein für den Roman konstitutiver Schwebezustand erreicht. Diesem Phänomen unterliegen freilich auch jene Redeinhalte, die uns sporadisch über die Lebensgeschichte des Malers, des Famulanten, aber auch anderer Figuren in Kenntnis setzen.

### **7.3.3. Die Ursache bin ich selbst. Angelpunkt einer Ursachenforschung im Rahmen einer vermeintlichen Erinnerungspoetik**

Neben grundsätzlichen Einsichten zum Leben, einer Vielzahl von Aphorismen und Invektiven, erhält der Famulant und z. T. mit ihm auch der Leser, etwa wenn Strauch „auf einen bestimmten“ traurigen, tragischen, aber auch „glücklichen Zeitpunkt seiner

---

<sup>277</sup> Barthes 2005. S. 128.

Jugend zu sprechen“ (F 257) kommt, bestimmte Einblicke in die Vergangenheit und die damaligen Lebensverhältnisse Strauchs. Es gehört dabei zu den charakteristischen Kennzeichen des Romans, dass die Zahl der offen bleibenden „Lücken“ die jene der „Andeutungen“ bei weitem übertrifft, die sich womöglich zu „ein[em] Ganze[n]“<sup>278</sup> einer Biographie addieren lassen könnten.

Der Maler ist „unverheiratet“ (F 12), und „[s]eit zwölf Jahren“ unterhält er keinen „Briefkontakt“ mehr zum Bruder, dem Assistenten und Auftraggeber der Studie, der den Erzähler mit Eckdaten und einer, wie dieser feststellt, nur oberflächlichen Beschreibung des Malers beliefert. Was diesem Zerwürfnis an konkretem Ereignis oder Gründen zugrunde liegt, darüber schweigen sich beide Beteiligten jedoch aus. Schwierig und zwiespältig ist auch die Beziehung des Malers zur seiner Schwester charakterisiert. Sie besteht aus dem Zusammenleben während des „Kriege[s] und in der Nachkriegszeit“ (F 104), aber in der Hauptsache aus Phasen des Sich-aus-den-Augen-Verlierens und der Wiederanknüpfung. Bezeichnend ist dabei, dass erst durch die räumliche Distanz es Strauch wieder möglich wird, eine Verbindung zu seiner Schwester zu knüpfen (Vgl. F 33), aber auch, dass sie sich dazu entschlossen hat, der Heimat den Rücken zu kehren. So taucht schon im Erstlingsroman ein Motiv auf, dass Bernhard in anderen Texten – als exemplarisches Beispiel sei hier *Auslöschung* genannt – in den Vordergrund seines Erzählens rücken wird. Ihre Wahlheimat ist Mexiko, ob sie wiederum Briefkontakt zum Assistenten pflegt, wie ihre Beziehung zu ihm ist, erfährt der Leser aber nicht. Mit ihr gemeinsam hat er in Kriegszeiten in Weng zusammengelebt (Vgl. F 42), und auch dadurch scheint im Hintergrund als Leerstelle jenes charakteristische Thema der Zwangsgemeinschaft auf.

Was nun die Kindheit des Malers betrifft, erfahren wir, dass dieser von seinen Großeltern aufgezogen wurde (Vgl. F 32) und er sowohl dem Tod der Eltern als auch der Großeltern ausgesetzt sah (Vgl. F 32). Während die Großeltern ein positives Erinnerungsbild darstellen, klagt er darüber, dass er von den Eltern vernachlässigt wurde (Vgl. F 33). Insgesamt habe er hie und da nur „die schlechteste Erziehung gehabt“ (F 77), betont er an anderer Stelle.

Dazu tauchen auch Hinweise auf, dass Strauch einen Wandel seiner Persönlichkeit durchlebt hat, so dass sich die Frage nach den Ursachen stellt, das Rätsel um eine weitere Frage erweitert wird. Denn folgt man diesem Ansatzpunkt, vermengt ihn mit

---

<sup>278</sup> Schmidt-Dengler 1997. S. 205.

der grundsätzlichen Frage nach dem Wesen dieses unergründlichen Menschen, so sieht man sich mit einer Reihe widersprüchlicher Inhalte konfrontiert und zusehends stellt sich der Eindruck ein, dass diese Figur, die vermeintlich alles über sich preisgibt, letztlich nicht auf eine fixierbare Biographie reduziert werden kann. „Wenn man nachforscht, kommt man bei jedem Menschen auf alle Ursachen“ (F 157), muss sich daher auch der Famulant eingestehen.

Beispielsweise befand er sich einerseits „immer wieder“ in einer nur als prekär zu bezeichnende finanziellen Situation, in der er sich „in Not und Hungerübungen eingelassen“ (F 28) hat, lebte in „Armut“ (F 34), andererseits herrschten auch Zeiten, in denen er „das Gasthaus auch einmal [hätte] kaufen können.“ (F 28). Darüber hinaus erklärt der Maler, er hätte die Menschen in Weng allesamt

herausgefüttert, durch Jahre habe [er] alle herausgefüttert, mit Ratschlägen, Vorschlägen, mit Hinweisen, Beihilfen, Aushilfen, mit Geld, ja, auch mit Geld, ich habe viel Geld verschustert, hineinverschustert in dieses Schmutzloch [...]. (F 110)

Zeitlich bestimmen, chronologisch zueinander in Beziehung setzen, lassen sich diese Lebensphasen nicht. Grund dafür ist zum einen, dass sie ohne konkrete biographische Verortung auskommen, zum anderen, weil sie auch einer temporal unbekanntem Wiederholbarkeit unterliegen oder der Maler an anderer Stelle mit derselben Evidenz behauptet, dass „es ihm“ zu keinem Zeitpunkt seines Lebens „an Entbehrungen gefehlt [hätte]“ (F 21). Auch wenn er z. T. als Wohlhabender auftritt, sei er kein „Besitzender“, auch wenn er über tiefere Einsichten in das Leben, die Kunst und die großen Zusammenhänge zu verfügen scheint, hebt er eigens hervor, dass er kein „Gebildeter“ (F 24) sei, fasziniert von Blaise Pascal, hält er dennoch nichts von der Philosophie. Auch wenn er selbst an „Fabulierheften“ (F 156) arbeitet, erteilt er der Literatur eine Absage. Strauch ist ferner jemand, der zwar als „Hilfslehrer“ (F 180) zu den Unterprivilegierten gehört, zugleich aber auch an „Jagdgesellschaften“ teilnahm (F 75).

Dass er im Gegensatz zu seinem Bruder, der sich ebenfalls als „[e]in Anhänger der Jagd“ (F 213) entpuppt, kein „Erfolgsmensch“ (F 212) ist, bahnt sich indes schon in seiner Kindheit an und betrifft auch seine „künstlerischen Versuche“ (F 34), die allesamt scheitern. Dass das Scheitern nur gemessen an seinen eigenen Ansprüchen ein solches darstellt, offenbart sich, als Strauch dem Famulanten etwa erklärt, dass „[s]ein Talent“ wohl „ausgereicht [hätte] für eine Weltberühmtheit“ und er sich deshalb bewußt gegen den „Rummel“ (F 57) entschieden hätte. Es ist so symptomatisch für ein Erzäh-

len, in dem die Kehrtwendungen eine entscheidende Rolle einnehmen, dass der Leser erst später erfährt, dass es sich hierbei um kein Scheitern aus Mangel an Talent handelt. Nichtsdestoweniger wird uns punktuell das Leben desjenigen angedeutet, der von Anfang nur die Niederlagen und den schmerzlichen Verlust kennt. Strauch stellt sich in dieser Hinsicht als Bettnässer (F 75f.) und Schulabbrecher heraus, als jemand, der „seine Schulaussichten [verplemperte]“ (F 35), der sich aus seiner Tätigkeit „in einem Büro [...] nur durch einen Riesenkrach herausretten konnte“ (F 35), die Kunst als kurzweiligen Rettungsanker erkennt, aber letztlich auch ihr den Rücken kehrt. Nicht nur der Tod der Eltern und der Großeltern überschattete seine Kindheit und Jugend und ließ den Tod schon früh sein Leben bestimmen, schon die Tanten nahmen ihn zum Friedhof, zu Leichenaufbahrungen (Vgl. 74f.) mit. Das Bild von den „[d]rei tote[n] Mitschüler[n] auf der Straße“ (F 75), seine Kriegserlebnisse stellen daher sowohl Grunderlebnisse dar, die ihn prägen, als auch Anlässe, die der Autor dazu nutzt, motivisch und thematisch eine überzeitliche Rekurrenzbewegung ins Werk zu setzen.

Was hat aber nun den Maler in den jetzigen Zustand gebracht, welche Ereignisse oder Lebensphasen haben ihn zu dem gemacht, der er heute ist? Auf diese zentrale Frage des Romans antwortet der Maler allein mit dem Hinweis, dass sämtliche nur denkbaren Faktoren wohl eine Rolle gespielt haben mögen. „Interesselosigkeit“, „Arbeitslosigkeit“, „Unzufriedenheit“ (F 30) mit seiner Zeit hätten ihn in die Agonie getrieben, „seine Krankheit und alle Gründe zusammen“ hätte ihn nach Weng gebracht, lautet seine Erklärung, die kaum dazu beiträgt das Rätsel aufzulösen. „Ich hatte mir keine ausführliche Auskunft erwartet“ (F 17), stellt auch der Famulant hierzu fest. Allgemeingültig und somit unbrauchbar für eine Ursachenfindung ist ebenfalls die Erklärung, dass „Einflüsse“ und die „Umwelt“ das zentrale Dilemma darstellen, mit denen er „nicht fertig“ (F 31) wurde.

Dennoch stellen Kindheit und Jugend zentrale Momente seines Lebens dar. Unklar bleiben jedoch die einzelnen Verhältnisse. Er habe sich etwa „schon früh“ von seiner Familie getrennt, „sich von ihr entfernt“, allerdings könnte gleichwohl auch das Gegenteil der Fall gewesen sein, nämlich, dass sie „sich [ihm] entzogen“ (F 30) hätten. Gerade diese doch entscheidene Frage lässt er unbeantwortet. Er „weiß es nicht genau“ (F 30), erklärt er und entzieht sich auffällig der konkreten Festlegung für die eine oder andere Variante. Das Gesagte darf bei Strauch, so hebt der Famulant eigens hervor, auch nicht ohne das Unausgesprochene in Rechnung gestellt werden, zumal sein Ton

Gegenteiliges verrät, etwa wenn der Maler seine Gleichgültigkeit gegenüber seiner Familie bekundet (Vgl. F 17). In Konflikt geraten bestimmte Aussagen auch in jenen Momenten, wenn etwa Strauch beispielsweise preisgibt, dass er sich nicht mehr für die Menschen interessiere und die Dorfgemeinschaft als eine Ansammlung von „Menschenunrat“ (F 80) diffamiert; an anderer Stelle erklärt er hingegen, dass er „noch in die Menschen [investierte], als [er] schon wußte, daß sie [ihn] hintergehen, längst wußte, daß sie es darauf abgesehen haben, [ihn] zu töten“ (F 21).

Ungreifbar und zeitlich undeterminierbar bleibt seine Entscheidung zum des ‚Alleinseinswollen‘, sein Leiden am ‚Alleinseinmüssens‘. Groß war der Verlust der Großeltern, und es kommt zu einem jener im Roman selten aufscheinenden Momente emotionalen Gefühlsausbruchs, als Strauch sich entsinnt, dass er zu jener Zeit „vor Tränenwasser [...] nicht aus den Augen heraus[sehen]“ (F 34) konnte. Seine Existenz sei insgesamt eine „Expedition in Urwälder des Alleinseins“, geprägt vom „Eingeschlossensei[n] in sich selbst“, „in [s]einem Kopf“ (F 30), wie es heißt. Diese Determinante ist aber gleichwohl der raumzeitlichen Einordenbarkeit vollends enthoben und beschreibt den letalen wie überlebensnotwendigen Zustand des Menschen, ebenso wie die seelische Wunde desjenigen, der als Kind „Freunde [suchte], [...] aber keine [fand]“ (F 34) und „[v]on vierzehn an [...] für alles selber aufkommen“ musste. „Für alles! Auch für das Geistige“ (F 77), wie er betont.

Er sagte »Ich kam immer wieder darauf zurück. Hilflos stand ich da. Stand ich dort, zusammenhanglos. Wachte ich da auf. Und nicht dort, wo ich hätte aufwachen sollen, meinem Gemüt entsprechend. Kindheit und Jugend waren ein ebenso grausames Alleinsein, wie mein Alter ein grausiges Alleinsein ist. Als hätte die Natur ein Recht darauf, mich immerfort abzudrängen, immer auf mich zu, in mich hinein, von allem fort, auf alles zu, aber immer an die Grenze. (F 30f.)

Neben jenem in dieser Aussage frappierendem Spiel mit räumlichen Adverbien verliert in diesem lebensgeschichtlichen Abriss jede zeitliche Komponente und somit auch der Erinnerungstopos seine ontologische und heuristische Funktion, kurzum seine inhaltlich-thematische Evidenz.

Die Memnose verkehrt sich daher auch gegen jede Form der Ursachenforschung und verwertbarer Selbstauskunft, auch wenn „[m]it dem Tod der Großeltern“ teilweise der zeitliche Rahmen gesetzt zu sein scheint, der den Weg des Malers „in Finsternis, die nicht mehr aufhören wird“ (F 33) führt. Im Wechselspiel von hier und da, das sich in den ständig sich ablösenden Aufenthalten im Dorf Weng und in der Stadt (Vgl. F 50)

manifestiert, aber auch in seinem grundsätzlichen „Ekel“, den Menschen „anzugehören“ und demselben „Ekel“, ihnen „nicht anzugehören“ (F 203), fungieren die biographischen Anhaltspunkte dazu in der Hauptsache, das Bild dieser Figur zu zerstreuen, auch wenn sie zugleich der Wandel-Axiomatik dienlich sind. Der sich gegen alles Weibliche und Fleischliche richtende Maler unterlag in der Vergangenheit durchaus, dem „Zerstörende[n], Verführende[n] des Geschlechts“, unterhielt den „Umgang mit [dem] verbotenen Anblick“ (F 35). Die platonische Variante des Verhältnisses zum weiblichen Geschlecht unterhielt er indes jahrelang mit seiner Haushälterin (Vgl. F 70, F 213), und es zeigen sich Achtung und Verachtung ständig ineinander unauflöslich vermengt.

Gerade der Unwille, sich einzugestehen, dass wir es bei der sogenannte Lebensgeschichte des Malers nur mit „bruchstückhafte[n] Einzelheiten“<sup>279</sup> beliefert werden, „Erinnerungen“ zu „Fetzen von Merkwürdigkeiten“ degenerieren, „die man nicht mehr versteht“ (F 46) und als „Urkundenfälschung“ (F 47) nur mit Vorsicht zu verwerten sind, verdeckt die Tatsache, dass letztlich ohne ein wesentliches Zutun die Hinweise weit davon entfernt sind, zu kohärenten *Lebensgeschichten* zu konvergieren. Diesen Umstand nicht in Rechnung zu stellen, macht die Literaturwissenschaftler zu Exegeten, die der Eigenart des Textes dadurch entgehen wollen, in dem sie ein für ihre Lektüre zuträgliches Derivat schaffen. Gerade aber wenn der Autor augenscheinlich den Erinnerungstopos dazu verwendet, um weniger diesen sich ihm öffnenden Raum mit konkreten und ihn ausfüllenden Erzählinhalten zu möblieren, sondern vielmehr das „Atmosphärische seiner Innen- und Außenwelt“ (F 316) und damit den Topos als solchen hervorhebt, macht einen solchen Umgang mit der Grundlage bedenklich.

Die Memnose unterliegt in *Frost* vielmehr der Evidenz dessen, was die Vergangenheit für die Persönlichkeit des Menschen allgemein bedeutet. Als Ansammlung von konkreten biographischen Fakten verschwimmt sie jedoch im Strudel der „Angelpunkte“ (F 225).

Wie er Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit in sich selber vereinigen konnte und dieses Spiel entwickelte, bis er es oft schon nicht mehr ganz überblicken vermochte (F 80),

verdeutlicht, wie sehr jene Erinnerungsfetzen und „Existenzskizze[n]“ (Aus 481) poetisch nur noch als Spur, etwa als Summe von „Gerüchen“ an Evidenz gewinnt. „Seine ganze Kindheit sei aus Gerüchen zusammengesetzt, zusammengeschoben“,

---

<sup>279</sup> Madel 1990. S. 33.

erklärt Strauch diesbezüglich auch dem Erzähler. „Nicht tot sei es, ständig in Bewegung“ (F 33). Sie auf bestimmte Lebensdaten zu reduzieren, die zur Lebensgeschichte zusammengetragen werden könnten, wie es etwa Pfabigan vermeint, entbehrt der Grundlage und trägt der Poetik Bernhards kaum Rechnung. Denn was beispielsweise die Erinnerungen an den Krieg anbelangt, gelingt es dem Autor, das unaussprechliche Grauen und jenen Unwillen, sich dieser Vergangenheit auszusetzen, durch eine Vielzahl von Spuren und Chiffren zur Sprache zu bringen. Der Krieg und seine Greuel mutieren so zur beklemmenden und in diesem Sinne kaum zu verdeckenden Spur. Zum Ausdruck gelangen sie als erzählerischer Riss, motivisch als ständig aufbrechende Wunde und stellen thematisch den letalen Allgemeinzustand dar.

Alles, jeder Geruch, ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Mißhandlung, an den Krieg, irgendeinen infamen Zugriff ... Wenn das auch alles vom Schnee zugedeckt ist«, sagte er. »Hunderte und Tausende Geschwüre, die dauernd aufgehen, Stimmen, die fortwährend schreien. (F 56)

Außer Acht bleiben darf dabei freilich nicht, dass aus thematischer und motivischer Sicht die überbordende Anzahl von Analogien und die der Kindheits- und Jugenderinnerungen, aber auch andere Lebensphasen der Figuren durchwaltenden Grundverhältnisse und Lebenssituationen in einer allgemeinen Rekurrenz stehen. Sie stehen zu den zitierten Ansichten und Bemerkungen des Malers über das Leben, etwa über den Egozentrismus der Menschen in einen erweiterten Zusammenhang.

»So kommt es ihnen [den Menschen] vor, daß sie mit hoch erhobenem Kopf seien, was sie zu sein glauben, der Mittelpunkt der Welt. »Bin ich tot, ist die Welt tot«, ist ihre Ansicht.« [...] die Welt ist ja, was ich bin! Fängt dort an, wo ich anfangen. Und hört dort auf. [...] In einem sommerlichen Gasthausgarten beschränkt sich die Welt auf Hunger und Durst der Welt. Jedes einzelnen. Jedes einzigen einzelnen. »Ein Bier, bitte«, heißt, die Welt will ein Bier. Sie trinkt es und wird mit der Zeit wieder durstig. « (F 265f.)

#### **7.3.4. Die Erinnerungspoetik als Mittel kontrapunktischer Verschiebung**

Aus der Sicht der erzählstrategischen bewussten Inszenierung der Double-blind-Beziehung und der Mehrfachbeleuchtung im Dienste narrativer Dislokation enthalten auch die Erinnerungen des Famulanten Momente, die freilich zur Vergangenheit des Malers, aber auch anderer Figuren in Beziehung gesetzt werden müssen. Erst dadurch erlangen sie ihren poetische Funktion in *Frost*, erklärt womöglich, welche „Spannung“

zwischen ihnen herrscht und inwieweit diese abseits der Einflussnahme-Axiomatik „unter und über [ihnen] ihr Verhältnis zwischen [ihnen] herstellt“ (F 16). Von den

vielen von [ihm] gegangenen Irrwege hinauf und hinunter, wo von viel Sicherheit und Zusammensein und von Alleinsein die Rede war, von Mangel an Selbstbewußtsein, von viel Vertrauen, von Aufbegehren und Unterschieden, von plötzlichem Stehenbleiben und auch Zurückgehen, von Angst und Vorwurf, von Liebe und Qual von Täuschung und Selbstverständlichkeit, wo Wolken aufsteigen, und dichter Schneefall verfinsterte Stadt und Land, wo Menschen sich gegenseitig erneuerten, Kummer war nach Tagen des Übermuts und Flüsse sich hinzogen, wo man langsam lernte zu leben und wieder fand, was schon verloren war, wo plötzlich Stille und Aufregung abwechselten, da Bescheidenheit, dort Brutalität erforderten – was alles sich nicht fügen wollte, wie Mensch an Mensch vorüberging, sich an sich selbst nicht erkannte, in Schweigen verfiel und in die Redensarten der Trauer, wo nutzlos Nächte zerwacht und tausend wichtige Tage verschlafen wurden (F 125),

berichtet der Famulant. Dass in diesem Abriss erlebter wie erlittener Vergangenheit der Ich-Bezug nur einmal und so nur am Rande aufscheint, ist mehr als symptomatisch. „An Erzählen dachte“ der Maler „nicht“, als er dem Erzähler Einblicke in sein Leben gewährt. „Die Erzählkunst ist anderen Charakteren vorbehalten. Nicht ihm“ (F 79), weiß dieser wiederum zu berichten.

Doch diese Eigenart, diese Diktion des „Antippens“ (F 26) ist nicht nur auf den Maler beschränkt. Das Leben des Famulanten gibt sich ebenfalls als Ansammlung von Polaritäten zu erkennen. Hier dargeboten auf engstem Raum stellt diese ins überzeitliche einer unspezifischen Vergangenheit und grundsätzlich von Menschen begangenen Irrwege letztlich das Wechselspiel zwischen tragischen und glücklichen Momenten, zwischen Verlust und Wiederanknüpfung, zwischen Alleinsein, Zweisamkeit und Beisamensein dar. Ähnlich wie beim Ich-Erzähler hat sich auch Strauch zeit- lebens auf der Durchreise befunden, war ständig bestrebt, sich anderen Menschen zu nähern und wurde von ihnen zurückgewiesen, oder hat ihnen bewusst den Rücken gekehrt. Hierzu erfahren wir ferner, dass der sechsundzwanzigjährige (Vgl. F 44) Erzähler seinen Geburtstag allein in Weng verbringt, dass er nur gelegentlichen Kontakt zu seiner Familie pflegt, dass, auch wenn er „in Stichworten“ über sein Leben spricht, neben „Lichtblicke[n]“ auch „Trauriges heftete“ (F 17). Die Kindheit des Malers mag durch den Verlust geprägt, durch den Tod seiner Bezugspersonen überschattet, dramatischer ausfallen, allerdings kann auch beim Famulanten nicht von einem familär wohlbehüteten Aufwachsen die Rede sein. Kaum miteinander ein Wort wechselnd, ist auch er schon als Kind auf sich selbst gestellt:

Bei uns zu Hause ist oft tagelang nicht geredet worden, höchstens hat man sich nach einem Teller oder einem Bleistift erkundigt, nach einem Buch. (F 145)

Ich denke, was *ich* eigentlich für eine Erziehung genossen habe? War es eine Erziehung? Nicht nur ein Aufwachsen? Verwildern? Wie eigensinnige Pflanzen in einem Garten voller Unkraut verwildern? Bin ich nicht immer auf mich selber angewiesen gewesen? Fürsorge? Hilfwörter? Wo denn? Wann denn? (F 77)

Strauch zog von einem Ort zum anderen und erlitt doch überall das gleiche Schicksal der Zurückweisung, sah sich zum Rückzug genötigt, um nicht unterzugehen. Der Famulant, der auch in dieser Hinsicht über ähnliche Anlagen verfügt wie der Maler, muss sich ebenfalls eingestehen, dass auch er nirgendwo hineinpasst, dass er sein bisheriges Leben zwischen Wissenschaft, Studium und der bewussten Abkehr von diesem von ihm eingeschlagenen Weg bestand.

Mit zwanzig (Vgl. F 129), arbeitete er auf dem Bau (Vgl. F 128) und befreite sich in „Baustellen“ (F 129) durch körperliche Betätigung von der ihn beiweilen erdrückenden Last der Kopfarbeit. Verdingte sich Strauch als „Hilfslehrer“, so nimmt der Famulant „bei einer Eisenfirma“ die Stelle als „Hilfsarbeiter“ (F 130) an. Das Paradigma der Hilfstätigkeit, die auch im Sinne einer Behelfstätigkeit zu verstehen ist, unterstreicht den provisorischeren Charakter der Existenz beider Protagonisten und die unentwegte Suche nach dem ihnen gemäßen Lebensentwurf. Dies stellt eine Grunderfahrung, aber auch das zentrale Dilemma dar, mit der unser Ich-Erzähler sich während seines Aufenthalts, aber auch bereits während der Zugfahrt beschäftigt. Die Leben des Malers und des Famulanten lassen sich insofern auf den Punkt bringen, als beide aus der familiären Umgebung hinausdrängen und zum Alleinsein und Auf-sich-selbst-gestelltsein verurteilt sind. Anders als Strauch – und hier spielt das Alter eine entscheidende Rolle – ist der Erzähler sich dieser Grunderfahrung aber noch nicht in jenem Maße bewusst, allerdings keimt auch in ihm die Ahnung auf, dass er zum Alleinsein verdammt, aber auch allein sein will bzw. muss. Dadurch entstehen Bezugspunkte und Analogieverhältnisse zu Strauch; der Famulant stand ebenfalls kurzweilig in einer Liebesbeziehung (Vgl. F 152), von der er sich aber verabschiedet hat und auch nicht wieder an ihr anknüpfen möchte. Ähnlich teilt ihm auch Strauch mit, wie er in seinem Leben ständig „Beziehungen angeknüpft und wieder gelöst“ (F 79) hätte.

Die Begegnung mit dem Maler Strauch gewährt dem jungen Studenten spiegelbildlich einen Blick in die eigene Zukunft. Die Entscheidung Strauchs, obwohl er durchaus über das Potential verfügt, Karriere zu machen, sich bewusst dagegen zu

entscheiden, entspricht so auch der Entscheidung des Famulanten, eben nicht in die Nachfolge des Assistenten zu treten. Entscheidender ist aber die dazwischen liegende Unentschlossenheit vermengt mit der unentscheidbaren Frage nach der eigenen Identität. „Wenn ich Arzt bin ... Arzt? Ich der Arzt?“ (F 95) richtet er die Frage an sich. Eine Antwort darauf findet er jedoch nicht. „Mir ist alles unverständlich“ (F 96), gesteht er sich ein und so wird die Frage über den Text hinaus in die Zukunft prolongiert. Das Ich stellt auch für ihn eine Einschränkung dar, der er nicht entfliehen kann.

Am Ende bricht der Famulant ohne weitere Erklärungen seine Famulatur ab, entscheidet sich aber, weiter Medizin zu studieren, obwohl ihm die Vorstellung, jemals den Beruf des Arztes auszuüben, „unheimlich“ (F 54) vorkommt. Als weiterer Anknüpfungspunkt zur Figur des Malers fällt freilich auch seine schlafwandlerische Sicherheit auf (Vgl. F 53, 129), die ihn dazu befähigt, gegenüber seinen Mitstudenten aufzutrumphen. Ähnlich wie Strauch stattet ihn Bernhard hier mit den Insignien des Genialen aus. Solche frappierende Familienähnlichkeiten und Interferenzen zwischen den Figuren, ferner die Koexistenz narrativer Progression als Verheißung und ihrer ständigen Infragestellung verweist auf eine dezidierte Erzählstrategie, die ein Erzählen hervorbringt, das anstatt auszuweiten ständig vorwegnimmt und rekuriert, anstelle einer verbindlichen Verlaufsachse das Wechselspiel zwischen Postuliertem, Zitiertem und deren Infragestellung betreibt. Das Stellungsspiel der Figuren bietet dem Autor so auch die Möglichkeit, seinem Text eine Fluktuation zu verleihen. Im Famulanten zeigt sich auf diese Weise kontrapunktisch zu der des Malers auch die Ungewissheit, die Zerissenheit, die Benommenheit und Sprachlosigkeit des *Cogito*. „Jede Kindheit ist gleich. Nur erscheint die eine in einem alltäglichen, die andere in einem wilden, die dritte in einem teuflischen Licht.“ (F 18). Derartige Aussagen steigern dazu das Gefühl, dass die Analogieverhältnisse, das formalistische Ineinander von Differenz und Redundanz das Erzählen Thomas Bernhards auch im Erstlingsroman dominiert. Trotz der Grundverschiedenheit und des Antagonismus von Maler und Bruder, „entdeckte“ der Ich-Erzähler „im Tonfall [...] eine Ähnlichkeit“ (F 268).

Dies gilt ebenso für die Einsicht des Famulanten, dass der Maler ihn „[i]n vielem“ auch „an [s]eine Kindheit und Jugend [erinnert]“. Denn „[t]raurig war auch“ unser Ich-Erzähler, allerdings – so lautet der Unterschied – „nie verbittert wie er schon so früh“ (F 35). Ob sich die Verbitterung mittlerweile bei ihm eingestellt hat, darüber schweigt sich der Erzähler aber in bezeichnender Weise aus. An anderer Stelle gesteht der Maler

ebenso, nachdem er dem Famulanten gelauscht hat, während dieser ihm seine Vergangenheit offenlegt:

ich höre mein eigenes Leben. Ich sehe es, und ich weiß, daß es so und nicht anders war. Ich sehe es deutlich vor mir. Sie zeigen mir mein Leben in Ihrem Leben, das anders war als das meine. (F 125f.)

Nicht nur Kindheit und Jugend weisen ein überbordendes Analogieverhältnis auf, auch kommt es dem Famulanten „vor, als stünde [er] im Schatten eines [ihm] nahen Gedankengangs“, nämlich des „Selbstmords“ (F 20), ohne dass in diesem frühen Stadium der Begegnung noch von einer Einflussnahme des Malers ausgegangen werden kann. Bezieht man andere Figuren des Romans in diese Betrachtung mit ein, etwa die des Gendarmen, so offenbart sich, dass auch dieser sich zeitlebens zwischen geistiger Beschäftigung und körperlicher Tätigkeit bewegt hat. Auch in ihm regt sich der Wunsch, seine Situation zu verändern, allerdings weiß er zugleich, dass er wohl seinem Beruf letztlich verhaftet bleiben wird, in dem es „überhaupt keine Veränderung“ (F 58) gibt. „Alles ist immer das gleiche“ (F 59), erklärt er dem Famulanten. Der Überbetonung und Mehrfachbeleuchtung desselben geschuldet, deutet der Maler in dieser Hinsicht am Rande an, dass „der Gendarm viele Merkmale auf[weist], die [er] auch“ am Famulanten „entdeckt“ (F 191) hat.

Das Schicksal des Nicht-Entrinnen-Könnens und dem Verharrenmüssens kommt auch bei den anderen Bewohnern Wengs zum Tragen und erfährt eine raumpoetische Zuspitzung; selbst das Hin und Her von Figuren, ihre unterschiedlichen Aufenthalte in Städten an der globalen Aussage über die Kerkerhaft der Existenz vermag daran nichts zu ändern. „Es gibt im Dorf Leute, die noch nie aus dem Tal herausgekommen sind“ (F 12), weiß der Maler und setzt dazu an, diese Aussage durch die Vielzahl an Personen, die dieses Schicksal erleiden, zu untermauern. Hierbei sei besonders der Blick auf jene Figuren gerichtet, deren Präsenz meist nicht über einen Satz hinausgeht.

Der Maler unterscheidet sich von seinem Bruder vor allem dadurch, dass er über Phantasie verfügt. Dementsprechend tritt plötzlich auch der Bruder des Erzählers in einer Randbemerkung in Erscheinung, als dieser kurzerhand bemerkt, dass dieser ihm vorwerfe, dass er allein aufgrund seiner „Phantasielosigkeit“ (F 54) sein Medizinstudium fortsetze.

Während er Strauch beobachtet und seine Aphorismen reproduziert, wird der Famulant nicht nur mit der Gewissheit seines eigenen unaufhaltsamen Verfalls konfron-

tiert, der Verfall wird zur Determinante, die abseits der Zeitachse eines Verfallsprozesses die Existenz bestimmt. Der konstitutive Unterschied zu Strauch entsteht bei ihm zwar dadurch, dass er im Gegensatz zu Strauch sich noch auf der Suche befindet, doch selbst diese Tatsache bringt letztlich keine lineare Erzählachse mit sich. Dies liegt vor allem daran, dass anstelle eines kognitiven Parcours ein spiralförmiger Verlauf eintritt. Mag sich der Maler von seinem Gegenüber auch dadurch unterscheiden, dass er drastisch für die Ort- und Heimatlosigkeit des Menschen steht und letztlich sich bewusst geworden ist, dass es kein Entrinnen aus dieser Fatalität der Existenz gibt und er nicht einmal mehr in der Beschäftigung mit einer wissenschaftlichen Studie einen Ausweg findet, so entsteht bei Bernhard nicht nur raumpoetisch eine Interdependenz zwischen Außenwelt und der Innendisposition des Malers, sondern es erfährt auch der „Innenraum“<sup>280</sup> anderer Figuren eine poetische Verräumlichung, die es zu berücksichtigen gilt. Die Figuren erhalten so eine für die Ästhetik Bernhards spezifische Funktion, in dem sie sich auch als Teil des globalen, entpersonalisierten Zeichen- und Aussagesystems zu erkennen geben. Als Strauch sich dafür entscheidet, in Abwesenheit des Famulanten mit dem Gendarmen spazieren zu gehen, wird daher auch unter der Hand die handlungstragende Konstellation Famulant-Maler kontrapunktisch gespiegelt. Das in sich gebrochene und in dieser Brechung sich potenzierende und voranschreibende Erzählen in *Frost* demonstriert, daß Bernhards Texte sich weniger für eine rein thematische Lektüre eignen. Das formale Gepräge eines formalistisch-kontrapunktischen Aufbaus verbietet sie geradezu. Die zaghaften und durchweg lapidaren Versuche seitens des Famulanten und des Malers, in immer neuen Vergegenwärtigungen von bestimmten Lebensabschnitten etwas über ihre Vergangenheit zu berichten, bringt letztlich Erzähl-inhalte hervor, die motivisch und thematisch miteinander korrespondieren.

Trotz darstellerischer Verdichtung spiegeln insofern auch die Träume Grundaussagen wieder, die in den Aporien des Malers aufscheinen, in andere Kontexte wieder. In ihnen kommt auch das Thema der Vereinzelung, das In-sich-geschlossensein ebenso wie das Unfassliche menschlicher Existenz und der Solipsismus der Kopfexistenz (Vgl. F 305) zum Ausdruck, allesamt Themen, die der Maler immer wieder anspricht und der Famulant am eigenen Leib erfährt. Die Träume als weitere

---

<sup>280</sup> Madel 1990. S. 39.

poetische Allegorien der Auflösung zwingen den Rezipienten, wieder Abstraktionen, mit unter auch „die Nicht-Sprache, die Nicht-Farbe zu denken“<sup>281</sup>.

Die Landschaft, wo der Traum sich abgewickelt hat, in Sekundenschnelle wahrscheinlich, war bald weiß, bald grün, bald grau, bald tiefschwarz. Nichts hatte die Farbe, die ihm nach menschlichem Ermessen zusteht. [...] eine laute Musik entstand, eine Musik, die aus allen Musikepochen zusammengesetzt war. Plötzlich saß ich in dieser Landschaft, auf einer Wiese. Das Merkwürdige war, daß die Menschen die Farben dieser Landschaft hatten. [...] Diese ziemlich unregelmäßige Landschaft, wissen Sie, war so belebt, wie ich noch keine gesehen habe. Wohl eine Menschenlandschaft. (F 39)

Ich träumte eine Farbe, das allerdings unterscheidet diesen Traum nicht von meinen anderen Träumen, meine Träume, müssen Sie wissen, beginnen alle mit einer Farbe, wie ich annehmen muß, mit einer Grundfarbe, [...] dann entwickelt sich dieser Traum rasch [...] tonlos, geräuschlos, dann plötzlich sich steigernd, zu einem Geräusch werdend, zu einem einsam linearen Geräusch, [...] plötzlich war dieser Traum, was ihn grundlegend von meinen übrigen Träumen unterscheidet, nur mehr Geräusch, um nicht sagen zu müssen: Musik, was in diesem Fall unzutreffend, vollkommen abwegig, irreführend, ein Geräusch war da, wie es schien, ohne Anfang und ohne Ende, war da und entwickelte sich zu einem unheimlich geltungsbedürftigen Infernalischen [...]. (F 187)

In den Träumen des Malers fällt auch der letzte Schleier einer künstlichen Erzählwirklichkeit. Der Raum degeneriert zur Abstraktion, zur Aneinanderreihung visueller und akustischer durcheinander wirbelnder Fiktionen. Der Inhalte entledigt, wird die Form selbst zum Thema erhoben. Einer der Träume des Malers besteht nur noch aus „Farben“, „Geräusche[n]“, „Musik“ (F 187) und „Lärm“ (F 188). In dieser Kunstlandschaft verlieren Inhalte ihren letzten Ankerpunkte, der Raum seine verbindlichen Proportionen. Es „taumelten zwei Polizisten“ im Nirgendwo des unendlichen Raumes.

Der Traum spiegelt so auch keimhaft das poetische Dispositiv des Romans wieder, in dem die Kunstlandschaft zwar von einzelnen Figuren und der gesichtslosen Masse Depravierter bewohnt, durch die Wald- und Naturlandschaft ausstaffiert, durch Orte und Ereignisse nicht in Gefahr gerät, vollends indifferent zu wirken. Dies ändert jedoch nichts an der Beliebigkeit und der zur Schau gestellten Arbitrarität einer Fiktion, in der ähnlich wie in den Träumen Strauchs, die Mimikry realer Verhältnisse nicht mehr gelten. In den poetischen Traumvisionen fällt allerdings auch die letzte Scheidewand zwischen Innen und Außen, und es entstehen „fließende Übergänge“ zwischen „Menschen und Raum“ (F 39) und dadurch eine für Bernhard typische Kopf- und „Men-

---

<sup>281</sup> Barthes 2005. S. 102.

schenlandschaft“, die sich am Ende zur Todeslandschaft wandelt. Währenddessen befinden sich Mensch und Landschaft „in ständigem Wandel“, füllen den Erzählraum bis zum Punkt, in dem der Prozess der Auflösung und Entleerung einsetzt, bis am Ende nur noch Finsternis übrig bleibt.

Die Bewegung, die sich im Roman vollzieht, verläuft auch nicht parallel zur linearen Achse progressiver bzw. degressiver Entwicklung, von einer Erzählstation zur anderen, sondern arbeitet ihr kulminativ entgegen, in dem sie ständig zirkulär neue Abbilder desselben schafft. Differenzen werden in diesem Sinne nur vorgeführt, um sie wieder einzukassieren und umgekehrt. Dies macht deutlich, „daß es nicht um das Thema, sondern seine Durchführung bzw. seine Variationen geht. Gerade hierauf deutet ja auch die Berufung auf das musikalische Prinzip“<sup>282</sup> hin, stellt bereits Anne Betten richtig fest. Nachzuvollziehen ist daher auch, wie sich einzelne Dispositionen, Erfahrungshorizonte und Vergangenheitsausschnitte überlappen, wie jene die Figuren von einander abhebbende Differenz plötzlich in das Identische mündet. Doppelung und Potenzierung erweisen sich indes als zentrale Kunstgriffe dieses Erzählens und bilden mit den Dissoziationen und den behaupteten Dichotomien ein konfliktreiches Spannungsverhältnis. Sie setzen in gewisser Weise somit den Rahmen, der es erlaubt, das parat zu halten, was bereits zum Ausdruck gelangt ist. Dadurch können bestimmte Aussagen und Erzähl-inhalte in der Form expandierend-rekurrenter Kontexte dem Leser vor Augen geführt werden. Zusammenballung und extensive Entfaltung des Gesagten wechseln sich ständig ab und werden dazu mit den Erfahrungswerten des Famulanten, aber auch mit den punktuellen Lebensskizzen anderer Figuren vermengt. Allesamt stellen sie wesentliche Variablen einer akkumulativen Themengestaltung dar.

Die Koinzidenz von objektiver Beobachterhaltung und Auflösungserscheinung, von Verfallserscheinungen und Einflussnahme einerseits, andererseits Stadien (Vgl. auch F 327) die letztlich keinem verbuchbaren Wandel unterliegen, bilden einen wesentlichen Aspekt des Romans, heben das grundlegende Paradox und das unauflösliche Wechselspiel hervor, welches an die Stelle „einer voranschreitenden Handlung“<sup>283</sup> und deren Erzählbarkeit tritt.

---

<sup>282</sup> Anne Betten: Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser. Was kann die Diagnose zum Werkverständnis beitragen? In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln und Weimar 2002. S. 181-194, hier: S. 185.

<sup>283</sup> Jürgen Schramke: Zur Theorie des modernen Romans. München 1974. S. 131.

Der Ort des Paradoxons ist also genau dort, wo der Text sich den herkömmlichen Kategorien nicht fügt, das heißt in *fiction* dort, wo Figuren plötzlich ganz andere sind oder zwar gleich bleiben, aber unvermittelt anders heißen, oder sich gar ganz verflüchtigen zu bloßen vagierenden Stimmen, zum reinen Text; wo Räume sich merkwürdig verwandeln und befremdliche Eigen-Welten entworfen werden; wo Zeit sich streckt oder zusammenschnurrt, sich in Schleifen windet oder parallel, doch separat verläuft; wo Ursache und Wirkung durch unbegründete Kontingenz abgelöst sind; wo letztlich die Erzählsituation selbst unterlaufen wird durch paradoxe Selbstbezüglichkeit, infiniten Regreß, *mise en abyme*, "strange loops" usw. usf.<sup>284</sup>

Diese erklärt gleichwohl, warum trotz aufscheinender Entwicklungslinie „das *Vorher* und *Nachher*“ auch in *Frost* „nur zwei Varianten desselben Themas“<sup>285</sup> darstellen. Hierzu könnte wiederum eine Bemerkung Hermann Brochs in den Vordergrund rücken, in der er dem naiven Geschichtenerzählen eine von der Musik abgeleiteten „*Themenverwebung*“ entgegensetzt:

Je mehr der Roman zur musikalischen Kunst drängt (vielleicht unberechtigterweise), desto «stagnierender» wird er, desto mehr wird er durch musikalische Architektur und Themenverwebung die Simultaneität suchen und desto mehr wird er ein (vielfach gleichfalls musikalisches) Symbol-Raccourci benützen, das sich von der diskursiven Sprache entfernt und am Ende rein subjektiv wird.<sup>286</sup>

Strauchs „*Krankheit der Auflösung*“ wandelt sich so in *Frost*, wie der Famulant bemerkt, zu einem „immer neu zu vollziehenden Schritt »aller Untergänge zusammen«“ (F 322). Dass Bernhard sich explizit und wiederholt auf die Zwölftonmusik beruft (Vgl. It 145), könnte auch dadurch begründet sein, dass sie mit den Worten Kurt von Fischer eine „rein[e] Gegenwartsstruktur“ darstellt, „in der es, zunächst jedenfalls, keinen dynamisch finalen Verlauf mehr, wohl aber ein Auseinanderfallen von Gegenwärtigem und Erinnerungtem gibt“<sup>287</sup>. Damit nähert sich der Autor jenem narrativen Konzept, das Gottfried Benn als *absolute Prosa* bezeichnet, eine Prosa, die

außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flüchtige gelegt [sei], ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution.<sup>288</sup>

Plausibel scheint, dass der Autor bewusst auf die Verwendung einer monokausalen Figuren- und Erzählerdisposition zum Zweck einer durchgehenden linearen Illustration

---

<sup>284</sup> Bode 1992. S. 627.

<sup>285</sup> Genette <sup>2</sup>1998. S. 101.

<sup>286</sup> Hermann Broch: Briefe von 1929 bis 1951. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8. Hrsg. von Robert Pick. Zürich 1957. S. 316. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Schramke 1974. S. 133f.

<sup>287</sup> Kurt von Fischer. Das Zeitproblem in der Musik. In: Ders.: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Hrsg. von R. W. Meyer. Bern 1964. S. 296-317, hier: S. 310. Siehe hierzu auch Schramke 1974. S. 135.

<sup>288</sup> Gottfried Benn: Doppelleben. In: Ders.: Gesamtwerk. Bd. 8: Autobiographische Schriften. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden 1968. S. 1998.

einer bestimmten Kernaussage verzichtet und an deren Stelle „die Identität des Nicht-Identischen“<sup>289</sup> zum Paradox erhebt.

Die zentrale Frage nach dem „Außerföischlichen“ und dem Wesen des Malers Strauch, erzeugt eine funktionale Leerstelle und es entsteht ein für den Roman und für das Werk des Autors insgesamt symptomatisches Spannungsverhältnis. Das opake Explanandum und die Präsenz einer Mittlerfigur und ihrer Zerstreung trägt weiter zur Hermetik des Textes bei. Dies kann als Hinweis gedeutet werden, dass Bernhard mit *Frost* auch zum ersten Mal den Abschied von der tradierten Praxis des Erzählens probt. Die eingefügte Notiz von Strauchs Verschwinden und der Kommentar des Famulanten fungieren in dieser Hinsicht als letzter Rückblick auf eine zurückliegende Episode seines Lebens, als lapidare Randnotiz ermöglichen sie ferner, dass sich der Erzähler auch posthum zu Wort melden kann. Dieser Umstand allein scheint darauf aufmerksam machen zu wollen, dass hier um der Konvention und der Schreibbedingung Willen Bernhard ein Ende gesetzt hat. Dadurch ließe sich auch erklären, warum er seinen Roman mit einem bewusst fadenscheinig gehaltenen Schluss versieht:

Nach Schwarzach zurückgekehrt, las ich im ›Demokratischen Volksblatt‹: »Der Berufslose G. Strauch aus W. ist seit Donnerstag vergangener Woche im Gemeindegebiet von Weng abgängig. Wegen der herrschenden Schneefälle mußte die Suchaktion nach dem Vermißten, an welcher sich auch Angehörige der Gendarmerie beteiligten, eingestellt werden«. (F 336)

Der rätselhafte Abgang des Malers von der Bühne Wengs, der jenseitige Standort des Erzähler-Ichs, aber auch sein vollkommen unmotivierte Entschluss des Famulanten, seine Famulatur [zu beenden]“ und „zurück in die Hauptstadt [zu reisen], wo [er] [s]ein Studium fortsetzte“ (F 336), weisen darauf hin, dass das Ende seiner eigentlichen Funktion eines Schlusses beraubt wurde. „Ein Finale und doch kein Finale, denn die Hauptfigur ist verschwunden, ohne daß wir wissen, welche Ursache das Verhalten des Malers und welchen Effekt diese Erfahrung nun letztlich auf den hatte, der die Beobachtung anstellte“<sup>290</sup>, schreibt hierzu auch Schmidt-Dengler. Der Bericht, der letztlich auch einen über das Leben Strauchs und des Famulanten darstellt, kennt keine Vollendung, bleibt Fragment.

Am Umstand, dass der Famulant, nach seiner Einschätzung zum Maler befragt, kaum „etwas sagen“ (F 54) könnte, ändert sich im Laufe des Romans nichts. Es bleibt die Sprachlosigkeit und „die blödsinnigsten Gedankenzerwürfnisse“ (F 95), die ihn

---

<sup>289</sup> Bode 1992. S. 633.

<sup>290</sup> Schmidt-Dengler 1997. S. 205.

beschäftigen, als zentrale Aussage des Romans übrig. Aber nicht nur der Maler gewinnt durch seine Rätselhaftigkeit an Evidenz. Gleiches gilt auch für den Erzähler sowohl als Erzählperspektive, als auch erzählte Person. Explizit zur Sprache gelangt dies dadurch, in dem kurzerhand ein Perspektivwechsel vollzogen wird und so der Maler die Frage stellen kann:

»Was sind Sie eigentlich für ein Mensch? Ich kann Sie in mir nicht in Ordnung bringen. [...] Sie sind mir rätselhaft, obwohl Sie natürlich und überaus einfach konstruiert sind!« (F 150)

Auch wenn der Autor sich der spannungsfördernden Mittel erzählender Prosa zu bedienen weiß, er bewusst mit konventionellen narrativen Schemata und Topoi operiert, wie wir sie sonst nur aus dem Initiations- und Entwicklungsroman kennen, dazu durch die Suggestion, hier gäbe es eine Bewegung approximativer Annäherung, die Phantasmagorie einer Entwicklungslinie bis zum Schluss aufrecht erhält, bleibt das „essentiell[e] Konstituens“ dieses Romans „seine Unbestimmtheit, seine Unbestimmbarkeit“<sup>291</sup>. Die Pluralität, die Offenheit des Romans, aber auch die Persistenz des Inkonsumierbaren wird in dieser Hinsicht bis zum fadenscheinigen Ende hochgehalten und auch darüberhinaus.

Worum es Bernhard also in *Frost* geht, ist daher nicht die Aufbietung von Lösungen, sondern die ewige Neuformulierung und Paraphrase des Rätsels. Damit geht freilich auch seine Verteidigung gegenüber unilateralen Antworten einher. Mag es in dieser Hinsicht im Roman auch nicht nur das eine Thema, das eine Rätsel geben – auch sie unterliegen einer konstitutiven Dezentrierung –, so entstehen dennoch eine Vielzahl von Varianten und Variationen, die uns dazu befähigen, von einer dezidierten Erzählstrategie Bernhards auszugehen.

#### **7.4. Die eigenartige Vermengung von Tagebuch- und Protokollfiktion**

Ich weiß nicht, ist alles Unsinn? Unsinn, was ich jetzt schreibe, denn ich schreibe ja tief in der Nacht, in der »grenzenlosen Unwissenheit der Finsternis«. (F 299)

Mir ist unklar, wie alt er ist. Wie er geht, was besagt das? Wie er aufsteht, sich hinsetzt? Was er sagt und wie er es sagt! Und ich? Wie stehe ich zu ihm? [...] Jetzt weiß ich aber so ziemlich die wichtigsten Abschnitte seines Lebens. Kann damit aber nichts anfangen. (F 332f.)

---

<sup>291</sup> Madel 1990. S. 6.

Mit diesen Worten bekundet der Famulant sein Scheitern angesichts des Versuchs, etwas Belangvolles über den Maler Strauch herauszufinden. „Die Wahrheit liegt auf dem Grund wie das Unerforschliche“ (F 245), bemerkt er an anderer Stelle. Dieser Satz könnte auch als Fazit des Romans stehen bleiben. Die Aneinanderreihung von Zitaten, Selbstreflexionen und Kommentaren, aber auch das Nachzeichnen der einzelnen Tagesabläufe, abgesehen davon, dass der Famulant zwischenzeitlich sogar sich nicht mehr entsinnen kann, „warum [er] da [ist]“ (F 136), führen in *Frost* letztlich nicht dazu, die zentrale Frage nach dem Wesen des Malers Strauch zu erhellen. Sie bieten vielmehr eine Abfolge von wiederkehrenden und sich widersprechenden Aussagen, liefern „Anhaltspunkte“ (F 327), die letztlich keine sind.

Zwar gelingt es dem Autor, durch sie den fiktionalen Rahmen des Auftrags aufrecht zu erhalten, sie weisen aber in ihrer Summe eher auf die klaffende Leerstelle eines bis zum Ende offen bleibenden Rätsels hin und paraphrasieren unter der Hand das Dilemma der schriftlichen Bestandsaufnahme dessen, was sich nicht auf dem Papier in seiner Dynamik und opaken Partikularität festhalten lässt. „Auf dem Papier ist alles wie tot“ (F 242), erklärt der Ich-Erzähler und es scheint ihm fast so, „als ob“ er das, was er über den Maler notiert, „durch das Aufschreiben umbrächte“ (F 243). Der Famulant befürchtet daher, dass „sich alles [anders] darstellen [wird], wenn [er] es [sich] aus dem, was [er] da aufschreibe, herauslese[n]“ wird.

Alles ganz anders. Denn das Aufgeschriebene stimmt nicht. Kein Aufgeschriebenes stimmt. Kann nichts für sich beanspruchen. Nicht einmal Genauigkeit, wenn auch alles so, in bestimmtem Wissen, in der Meinung, etwas zu wissen über eine ganz klare Sache, fixiert ist. Immer höchstens weniger falsch. Aber falsch. Anders. Unwahr also. (F 137)

Ob es abseits des Tagebuches und der Briefe sich bei diesem Roman auch insgesamt um das Protokoll des Famulanten handelt, um dessen willen er überhaupt nach Weng gereist ist, findet erstaunlicherweise keinerlei Bestätigung. Vielmehr ist zu beobachten, dass der Ich-Erzähler als Verfasser der Tagebucheinträge und Briefe einer letztgültigen Entscheidung auch diesbezüglich aus dem Weg geht. In seinem ersten Brief an den Assistenten spricht er zwar noch von einem sogenannten

*Behelfsbericht*, den [er] auf Grund [s]einer hier gemachten Notizen [ihm] dann zu geben beabsichtig[t]. Einem Behelfsbericht von einem ungeheuren labilen Defizitärzustand, den man als durchaus irreführend, als, wie [er] glaub[t], nicht mehr transferierbar bezeichnen muß. (F 316)

Eine verbindliche Klärung der Frage, ob das vorliegende Tagebuch die unredigierten „Notizen“, oder eben doch den nicht zustande kommenden „Behelfsbericht“ enthält, welchen er dem Assistenten zu übergeben beabsichtigt (Vgl. F 329) oder ob es sich bei diesem Roman um das bloße Tagebuch des Famulanten handelt, der neben persönlichen Eintragungen zusätzlich auch die Notizen beinhaltet, aus denen posthum das Protokoll entstehen sollte, kann aus den Propositionen des Textes heraus nicht geleistet werden. Eine Antwort darauf gehört in den Bereich spekulativer Annahmen und gründet insofern in der Einsicht, dass, wenn hier von einem Bericht und einer medizinischen Herangehensweise die Rede ist, ein bestimmtes mit unserem Weltverständnis von medizinischer Observation verträgliches Aufschreibmodell gemeint ist. In dieser Hinsicht bezeichnet der Famulant sein Aufgeschriebenes selbst als „Zerfallsprodukt“, in dem „[a]lles“ Festgehaltene „sogleich partikulär“ (F 319) wird.

Dem Leser liegt das Tagebuch vor, nicht jener Bericht, denn für einen solchen enthält *Frost* zu viele Reflexionen und persönliche Darlegungen, die den Chirurgen, jedenfalls aus der Sicht des Studenten, kaum interessieren können<sup>292</sup>,

stellt Madel hierzu fest. Am Text lassen sich derartige Hypothesen aber nicht hinlänglich belegen. Der Roman als Summe der Tagebuchaufzeichnungen und eingefügten Briefe lässt ganz im Gegenteil spürbar werden, dass es Bernhard von Anfang an nicht um die konsequente Ausarbeitung der Fiktion einer medizinischen Untersuchung gegangen ist; um etwa auf diesem Weg die Medizin als Wissenschaft endgültig zu diskreditieren.

Dazu trägt – wie bereits aufgezeigt – auch die unzureichende Erklärung der eigentlichen Aufgabenstellung bei. Die variierenden und opak bleibenden Erklärungen, was dem Auftrag an methodischer Anweisung zugrunde liegt, lässt vielmehr erahnen, dass hier die Interferenz unterschiedlicher Aufschreibemodelle beabsichtigt ist. Ineinander vermengt, aber auch in Stellung zueinander gebracht wird auf diese Weise das, was sich eigentlich als unmittelbare Verschriftlichung von privat Erlebtem und Erfahrenem von der wissenschaftlichen Protokollierung eines Krankheitsbildes abheben müsste. Dass der Famulant auf die vom Assistenten gestellte Frage keine Antwort geben kann und bis zum Schluss auch nicht weiß, ob er seine Famulatur in Schwarzach beenden wird, korrespondiert damit auch mit der erzählstrategischen Überkreuzung unterschiedlicher Textfiktionen. Dadurch kann allerdings auch der Begriff von der wissen-

---

<sup>292</sup> Ebda. S. 74.

schaftlichen Schrift in Richtung eines „Montaigneschen Projekts der Selbsterforschung“<sup>293</sup> überführt und damit vermengt werden. Dies führt freilich in ihrer Verfaßtheit und Wirkung zu einem anders gearteten Verständnis von Verschriftlichung, legitimiert dazu die *tabula rasa* der Notate und Fragmente, der Beobachtungen und Selbstoffenbarungen und elaboriert schließlich ein selbstständiges Aufschreibemodell, das die eigenen Lebenserfahrungen und Ansichten des Erzählers mit denen Strauchs überkreuzt.

Bernhards Wahl für einen Tagebuchroman zeigt darüber hinaus, dass Bernhard sich bereits bei seinem Erstlingswerk bewusst bestimmter Rahmenhandlungen bedient, um seinen Texten eine Erzählachse zu implantieren, an der er sich orientieren kann, um sie zugleich auszuhöhlen. Das Tagebuch bleibt allerdings auch in *Frost* die gemäße Form für eine Innerlichkeitserzählung und das Protokoll eine Fiktion, die prädestiniert ist, eine Aneinanderreihung von Beobachtungen anzubieten, ohne auf eine erzählerische Kohärenz achten zu müssen. Im Gewand eines phänomenologischen Protokolls unterminiert der Text aber zugleich mit dem Anklingen der ersten Reflexion des Famulanten über seinen Auftrag sein eigenes Telos, protokolliert und paraphrasiert im Ganzen seine subtile Kritik der Form, während er das fiktionale Wirklichkeitsfeld um die hie und da aufscheinende Innenperspektive der Erzählerinstanz erweitert, die eigentlich als neutraler Beobachter über gar keine so ausgeprägte Innendisposition verfügen dürfte. Durch das scheinbar minutiöse Protokollieren des Wahrgenommenen, Gehörten und Gedachten entsteht ferner die für den Roman charakteristische Verzögerung und Zerstreuung der zentralen Fragestellung.

Der Bericht des Famulanten kehrt allein Kraft seiner eigenwilligen Diktion die Absurdität des Verschriftlichungsversuches seines Denkens hervor. Indem er sich bewusst positivistisch in der Rolle des Epigonen übt, entfernt er sich nicht nur von der eigentlichen Fragestellung, er übernimmt so auch zu Strauchs enumerativen Redeanordnung einen kontrapunktischen Part. Der Maler als Schrift – schließlich existiert er in der Hauptsache als Anhäufung von Aussagen und protokollierten Ansichten – stellt damit sowohl einen Spiegel, als auch eine Projektionsfläche unfasslicher Wirklichkeit, menschlicher und poetischer Essenz dar. Als Leerstelle wirft er auf diese Weise sämtliche Ergründungs- und Entlarvungsversuche auf sich selbst zurück.

---

<sup>293</sup> Pfabigan 1999b. S. 27.

## V. GEHEN

### 1. Die Exposition. Eine experimentelle Sprech- und Erzählordnung

Thomas Bernhard inszeniert bis zu einem oft auf ein Provisorium herabgestuften Endpunkt<sup>1</sup> auch innerhalb der literarischen Zwischenräume seine Texte als eine Aneinanderreihung und Anhäufung von zirkulären Bewegungsabläufen, Sprech- und Reflektionssequenzen. Diese Eigenart gilt es nun, am Beispiel von *Gehen* näher zu besprechen. Zugleich richtet sich das methodische Verfahren erneut gegen die Annahme, dass es genügt, bestimmte Charakteristika (wie Ambiguität, Wiederholungs-, Verweigerungspoetik oder Paradoxie) als globale Phänomene des Werkes auszuweisen. In dieser Hinsicht liegt auch dieser Untersuchung die Auffassung zugrunde, dass trotz des homogen anmutenden Figuren-, Motiv-, und Themenrepertoires und grundsätzlicher Textphänomene eine gründliche Beschäftigung mit dem Werk nur auf der Grundlage einer empirischen und selbstreflexiven Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Einzeltext geleistet werden kann. Dadurch soll zuletzt der Unschärfe bei Gemeinplätzen über das Werk oder über die vermeintliche Autorintention eine Absage erteilt werden. Jeder einzelne Text Bernhards stellt darum eine neue Herausforderung dar und es scheint somit sinnvoll, gerade dann, wenn es gilt, den Blick für „die Generierung alternativer und *anderer* Erzählstrukturen“<sup>2</sup> zu schärfen, ihm zunächst *à rebours* zu begegnen.

„Die Wahl dieses oder jenen Wegs kann stets eine neue variable Position des Werks im Raum bestimmen“<sup>3</sup>. Sie entspricht allgemein dem Postulat fiktionaler Texte, die sich einer Weg-Metapher bedienen, vor allem derjenigen, die selbstreflexiv ihre Prämissen nach außen kehren. So steht am Anfang von *Gehen* die Absprache Oehlers mit einem namenlos bleibenden Ich-Erzähler über die Notwendigkeit, seine schon lange

---

<sup>1</sup> Verwiesen sei hier auf die Aussage Thomas Bernhards im Interview mit Krista Fleischmann, dass für ihn selbst die „Auslöschung“ nichts anderes bedeute, als der „*Wiederbeginn des Neuen*“ (1991. S. 257.).

<sup>2</sup> Thabet 2001. S. 274.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze: Was die Kinder sagen. In: Ders.: Kritik und Klinik. Frankfurt/Main 2000. S. 85-93, hier: S. 93.

bestehende Gewohnheit, am Montag mit Karrer und am Mittwoch ausschließlich mit Oehler zu gehen, neu arrangieren zu müssen. Mit Karrers Einweisung in die Nervenheilanstalt Steinhof erfuhr nämlich das Ritual eine einschneidende Zäsur. Die dabei zur Schau gestellte Radikalität und Begrenzung der Entscheidungsmöglichkeiten und die Art und Weise wie Oehler eine für den Außenstehenden nur geringfügige Änderung des Rituals als „unglaublich[e]“, „radikal[e]“ (G 143) Neuausrichtung ausweist, führt dazu, dass abseits der plausiblen Erkenntnis, dass *die Macht der Gewohnheit* durchaus ihren Stellenwert im Leben der Menschen haben kann, „obwohl und selbst wenn sie ihn zu erdrücken droht“<sup>4</sup>, die Gesprächsinhalte, Vorgänge und Abläufe hier von Anfang an sich gegen die Plausibilitätsprämissen fiktionaler Wirklichkeitsdarstellung richten. Aufgrund der Einweisung Karrers in die Nervenheilanstalt Steinhof bedarf das Gewohnheitsritual einer neuen Ausrichtung. Zusätzlich beginnt *Gehen* wie viele andere Prosastücke Bernhards ebenfalls damit, dass nach einem die Existenz der Figuren betreffenden Wendepunkt eine problematische Fragestellung oder ein Recherchethema folgt. Allmählich treten weitere Problemkomplexe in den Vordergrund und „Protagonisten“ in Erscheinung, die „in sich selbst gefangen, in einem reflexiven Selbst- und Rückbezug, eingesperrt im eigenen Hirn“<sup>5</sup> immer wieder nach „festgefahrene[n] Gewohnheiten“<sup>6</sup> und „eigenartige[n] Rituale[n]“<sup>7</sup> handeln.

Karrers Ausfall setzt in unserem Fall darüberhinaus auch den markanten Initialpunkt für eine die ersten Sätze bestimmenden und äußerst künstlich in die Länge gezogenen kontrapunktischen Vergleich. Dieser bezieht sich einerseits auf die Abläufe „bevor“ und „nachdem Karrer verrückt geworden ist“ (G 143), andererseits auf jene unterschiedlichen Modalitäten eines vor dem Ausfall des einstigen Wegbegleiters liegendem Gehen „am Mittwoch“ und eines Gehen „am Montag“. Um diesen unübersichtlich gestalteten Passus besser nachvollziehen zu können, soll er auch in dieser Untersuchung ausführlich zitiert und die einzelnen Sätze durchnummeriert werden:

- (1) Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler.
- (2) Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist.
- (3) Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut,

---

<sup>4</sup> Alexander Honold: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch: Würzburg 1999. S. 51-58, hier: S. 58.

<sup>5</sup> Von Hoff 1999. S. 59.

<sup>6</sup> Marquardt 1998. S. 232.

<sup>7</sup> Winterstein 2005. S. 31.

gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. (4) Während wir am Mittwoch in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht. (5) Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch).

Der Verlust eines wichtigen Wegbegleiters scheint zunächst durchaus im Mittelpunkt zu stehen, ein Verlust, der für Kahrs den „tragische[n] Anlaß“<sup>8</sup> darstellt, für Fischer gar ein Ereignis, das nicht bloß Oehler dazu zwingt, seine Gewohnheit ändern zu müssen, sondern darüber hinaus dessen Subjektverlust einleitet. Aufzuzeigen wäre nach Fischer daher auch jener

Prozeß eines exzentrischen Denkens, das, angestoßen und angetrieben von einer unbedingten unbestimmbaren Erfahrung eines Nicht-Subjektiven (das im Begriff des „Choc-Ereignisses“ thematisiert wird), sich gegen dasselbe zu behaupten und zu erhalten sucht und das eben dadurch aus sich, d. h. aus der Sphäre der welthafte[n] Subjektivität, hinausgetrieben wird. Im Wissen um das vom unmittelbaren Wissen ausgeschlossene „Mythische“ verliert die Subjektivität ihre Souveränität gegenüber einer dinghaft objektiven Welt, sie verliert den ihr so selbstverständlichen Anspruch auf Selbstbestimmung in der Weltbestimmung.<sup>9</sup>

Um nicht über die Frage nach den konkreten Auswirkungen von Karrers Verlust auf Oehler oder über diejenige, ob die Szene im rustenschacherschen Laden, in der Karrer die Grenze zum Wahnsinn überschritten hat, nicht den eigentlichen narrativen Mittelpunkt bildet, gleich ins Fahrwasser unterschiedlichster Lesarten und Interpretationen zu geraten, soll an dieser Stelle der Hinweis erbracht werden, dass am Anfang weniger die Frage nach der Ursache des Verrücktwerdens oder des „Choc-Ereignis[ses]“, sondern einzig die daraus resultierende Konsequenz für Oehlers Ritual im Mittelpunkt der Absprache steht. Diese fungiert als Auslöser und Angelpunkt für eine alternierend-divergierende hin- und herpendelnde Bewegung zwischen einer von Oehler hauptsächlich vertretenen Sprechposition und einer vom Ich-Erzähler eingenommenen Reflexionshaltung. Dem Autor dient dieser dazu, die ersten Sätze mit dem formalen Überbau einer überstrapaziert wirkenden Wiederholungs- und Potenzierungspoetik<sup>10</sup> einzuleiten, so dass in irritierender Weise eine Verschränkungs- und Verkomplizierungstechnik –

---

<sup>8</sup> Peter Kahrs: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg 2000. S. 147.

<sup>9</sup> Fischer 1985. S. 11.

<sup>10</sup> Vgl. Claudia Albes: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen und Basel 1999. S. 32.: „Die Redundanz der zitierten Textstelle ist auf den Gebrauch einer begrenzten Anzahl von Signifikanten zurückzuführen, die vom Erzähler unermüdlich immer wieder aufgerufen werden.“

einhergehend mit einem die Unübersichtlichkeit befördernden Reduktionismus – auf engstem Raum zum Tragen kommt. Offensichtlich „bemüht er sich eher um höchstmögliche Komplexität“<sup>11</sup>, wie Fischer hierzu richtig anmerkt. Daraus erwächst freilich – mit einfachsten sprachlichen Mitteln – eine unkonventionelle Ausdrucksform und ein Verzögerungsmechanismus<sup>12</sup>, durch den das Zirkuläre einer vermeintlich auf der Stelle tretenden Gesprächsführung auch nicht als semantische Nullprogression im beliebten Gewand einer dialogischen Schieflage – etwa eines aneinander Vorbeiredens oder Missverstehens – zum Ausdruck gelangt.

Die wie hier augenfällig auf die Spitze getriebene Wiederholung von inhaltlich Gleichem würde nach Umberto Eco zu einer Entsemantisierung des Bedeutungsgehalts führen und die Aufnahmefähigkeit des Rezipienten auf eine harte Probe stellen. Demnach käme

das Nachlassen der Aufmerksamkeit ins Spiel: eine Art Gewohnheit an den Reiz, durch die einerseits die Zeichen, aus denen er sich zusammensetzt – wie ein zu lange betrachteter Gegenstand oder ein Wort, dessen Bedeutung wir uns immer wieder obsessiv vorgestellt haben –, eine Art von Übersättigung erzeugen und stumpf erscheinen [...]. Der Prozeß der ästhetischen Rezeption wird hier blockiert und die betrachtete Form auf ein konventionelles Schema reduziert, in dem unsere zu lange provozierte Sensibilität sich ausruhen möchte.<sup>13</sup>

Dem ist zuzustimmen, auch wenn Lobsiens Erörterung den ambiguitären Charakter einer überbordenden Wiederholungspoetik nuancierter zum Ausdruck bringt und die mögliche Wirkung auf den Leser genauer zu benennen vermag:

Eine Wiederholung markiert Bedeutsamkeit, indem sie dasselbe Element mehrfach in die Wahrnehmung bringt. Aus dieser ziemlich banalen Tatsache folgert [sic!] nun aber durchaus Widersprüchliches. Wenn Bedeutsames mehrfach dargeboten werden muß, um in seine Bedeutsamkeit zu gelangen, dann wird es in seiner singulären Präsenz, seiner Kraft zur Wörtlichkeit, geschwächt; es verwandelt sich in ein Serienphänomen. Dies eben ist einer der poetischen Grundkonflikte: Das wirklich Prägnante und Relevante ist der (und das) singuläre Moment – die Wörtlichkeit; soll diese aber – durch Wiederholung – noch einmal hervorgehoben werden, so verliert sich ihre markante Identität an das Spiel der Differenzen zwischen den Gliedern einer Reihe. Der poetische Text muß also entweder darauf bauen, die ausgezeichneten Wörtlichkeitsmomente an die unkalkulierbare Flüchtigkeit des je singulären ereignishaften Vorkommens preiszugeben, oder aber sie zu markieren, in immer neuen Präsenzen darzubieten – um den Preis, daß sich die mehrfach besetzten Stellen wechselseitig entwerten und daß sie die Frage nach der Selbigkeit dieses wiederholten Selben ins Leere laufen lassen.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Fischer 1985. S. 72. Vgl. hierzu auch Albes 1999. S. 34.

<sup>12</sup> Vgl. Meyer-Arlt 1997. S. 124.

<sup>13</sup> Eco 1977. S. 82.

<sup>14</sup> Eckhard Lobsien: Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache. München 1995. S. 16.

Neben der „verwirrenden Rhetorik der zeitlichen Bezüge“<sup>15</sup> und die willentliche Ausparung des Erzählrahmens, in dem sich alles Gedachte und Gesagte in verbindlicher Abfolge einordnen ließe, werden in den Anfangssätzen, auch wenn ein sprachlicher Automatismus den Inhalt beinahe zu vertilgen droht, neben dem markierten Wendepunkt in Oehlers Geh-Existenz, nichtsdestotrotz auch zentrale Momente kenntlich gemacht. Angeboten werden bereits wesentliche Themen und Motive, also Grundelemente wie das Gehen, Sprechen und Denken, die Figuren (Karrer, Oehler, Ich-Erzähler) und ein für den weiteren Erzählvorgang nötiges Telos (Karrers Verrücktwerden), ja sogar sporadisch ein erzählerischer Hintergrund (Gespräch über die Neuordnung der Spaziergänge, ein im Hintergrund ablaufender Spaziergang). Mit dem Versuch der spekulativen Erschließung dessen, was der Autor bewusst dem Leser unterschlägt, und eingedenk der Tatsache, „daß, strukturell gesehen, die Bedeutung nicht durch Wiederholung entsteht, sondern durch Differenz“<sup>16</sup>, muss daher auch das vor Augen geführt werden, was der Passus abseits des Redundanten an Propositionen bietet. Auch kommt der Wiederholung durchaus eine semantische Funktion zu, da sich zwischen Aufforderung und Einwilligung, Vermutung und Bestätigung automatisch eine Zeitspanne auftut, die, wie minimal sie auch sein mag und selbst dann, wenn wir es mit der Wiederaufnahme eines inhaltlich Gleichen zu tun haben, zum Ausdruck gelangt. Dieser Umstand gewinnt beispielsweise durch die temporalen Divergenz zwischen der Aufforderung Oehlers an den Ich-Erzähler im zweiten Satz und dessen darauffolgender Einwilligung oder zwischen dessen Gedanken im vierten Satz und der darauffolgenden davon unabhängigen Aussage Oehlers an Bedeutung.

(2) Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. (3) Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist.

(4) Während wir am Mittwoch in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht. (5) Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch).

---

<sup>15</sup> Kahrs 2000. S. 154.

<sup>16</sup> Barthes 2006. S. 222.

Daher ist Mainberger zuzustimmen, wenn sie von der These ausgeht, dass „statt abzukürzen“, die Wiederholung allein aus ihrem enumerativen Charakter heraus, „verbreitert [.], „statt zu verfestigen verflüssigt“. Gerade im Zusammenhang mit den Anfangssätzen von *Gehen* zeigt sich ferner, dass die Aufzählung (Autoren meint Aufzählung nicht Wiederholung) auch nicht „vereinfacht [...] sondern vervielfältigt“, nicht „[ab]schließt [...], sondern öffnet, und all das kritisch perspektivierend.“<sup>17</sup> Zugleich stellt sie zweifellos für Bernhard ein Stilmittel dar, das die Künstlichkeit seiner Texte offenlegt. Welchen Stellenwert ein derartiger Kunstgriff einnehmen kann, macht etwa Gilles Deleuze deutlich, wenn er erklärt:

Die Wiederholung ist in jeder Hinsicht Überschreitung. Sie stellt das Gesetz in Frage, sie denunziert dessen nominalen oder allgemeinen Charakter zugunsten einer tieferen und künstlerischeren Wirklichkeit<sup>18</sup>

### 1.1. Die mangelnde Kohäsion in den Anfangssätzen

Rein formal betrachtet divergieren die Hauptsätze in verschiedener Weise voneinander: ersten durch den Modus des Geäußerten und Gedachten bzw. in der Verbindung beider Modi im zweiten Satz und nicht zuletzt durch die verschiedene Ausrichtung des Sprechaktes, wobei hier in bezeichnender Weise sich bereits in den ersten Sätzen eine signifikante Rollenverteilung auftut<sup>19</sup>. Diese lässt sich nun in der Weise benennen, dass – während der Erzähler das von Oehler Gesagte lediglich konstatiert, seine Einwilligung nachreicht und im Anschluss auch eine Vermutung äußert –, Oehler sich ausschließlich im Duktus des Erklärens und der Anweisung artikuliert.

Festzustellen wäre in diesem Zusammenhang, dass *Gehen* zunächst mit einer Reflexion des Ich-Erzählers einsetzt, die im Ton einer resümierenden Feststellung eine temporale Ebene markiert, die in Bezug zu der in der direkten Rede zitierten nachstehenden Aufforderung Oehlers ebenso wie zu der im Anschluss „ohne Zögern“ artikulierten Willensbekundung des Erzählers in ein nachzeitiges Verhältnis gesetzt wird. Die verwendete Perfekt-Form („habe ich zu Oehler gesagt“) im dritten Satz betont in diesem Zusammenhang die Vorzeitigkeit der Aufforderung. Damit wird hinlänglich die räumlich und zeitlich gesonderte Reflexionsposition des Erzählers bestätigt, aus der

---

<sup>17</sup> Mainberger 2003. S. 77.

<sup>18</sup> Deleuze 1997. S. 17.

<sup>19</sup> Vgl. Ebda. S. 34.

heraus er ein bereits Geschehenes mit Belegen in Form von wortwörtlichen wie auch sinngemäßen Zitaten anreichert und sich so als rekonstruierende und am Rande auch kommentierende Instanz zu erkennen gibt. Allerdings bleibt die Eingangsreflexion, obgleich sie das Nachfolgende inkludiert, in Abwesenheit jeglicher Adverbiale, die die nötige Relation zwischen diesen zwei von einander getrennten Zeiträumen spezifizieren könnten, seltsam unbestimmt. Dadurch lässt sich schon hier behaupten, dass die einzelnen Sätze in diesem Passus zwar einer unterschiedlichen raumzeitlichen Position entstammen, doch geben sich die Sprünge, unter der Konzession einer peniblen Störung der temporären wie räumlichen Kohäsion, unmissverständlich als kontingente Bestandteile des Textes ebenso zu erkennen, wie die Praxis des Autors diese geflissentlich zu übergehen.

Gleichwohl ließen sich für die Eingangssequenz zwei mögliche Erwägungen hinsichtlich einer temporalen Chronologie in Betracht ziehen. Erstens: Während Satz (1) und (4) die Gedanken des Ich-Erzählers in Gesellschaft Oehlers zu einem bestimmten Zeitpunkt wiedergeben und Satz (3) eine Rückschau auf eine unbestimmte Vorvergangenheit bildet, könnte zweitens auch die Möglichkeit anvisiert werden, dass im Vergleich zu Satz (3) die Einstiegsreflexion einer übergeordneten Erzählerebene und somit einem posthumen Zeitpunkt zugeordnet werden. In diesem Fall wäre ohne ersichtliche Kennzeichnung eines Perspektivwechsels unvermittelt von der Erzähl- auf die Handlungsebene geschwenkt worden, auf der der Erzähler im zweiten und den darauffolgenden Sätzen von sich als Akteur berichtet, der von Oehler aufgefordert wurde, ihn ebenfalls am Montag zu begleiten. Ein nicht unanfechtbares Argument für eine solche Lesart wäre in der ersten Verwendung der Präsensform des Verbs denken („denke ich“) im vierten Satz<sup>20</sup> zu sehen, wie auch im rekapitulierenden Ton der ersten Reflexion, ferner in der Verwendung des Zeitadverbs „jetzt“, das eben nicht nur eine Gegenwart, die aktuell abläuft, bezeichnen muss, sondern einen weitaus grösseren Zeitabschnitt bezeichnen kann. Neben der Kennzeichnung des Gegensatzes von real dargestellter und chronologisch zu denkender Reihenfolge der Gedanken, des Gesprochenen und der Ereignisfolge, leistet eine solche spekulative Analyse bereits eine Veranschaulichung der Vielzahl an Möglichkeiten plausibler Rekonstruktionsversuche,

---

<sup>20</sup> Für Kahrs genügt scheinbar der „Rückfall ins Präsens“ um davon auszugehen, dass wir es hier mit einem „Subjekt“ zu tun haben, das „ohne personale Identität bleibt“ (2000. S. 179.).

die freilich der äußerst problematischen Aussparung erzähllogischer Einbettung geschuldet sind.

## 1.2. Grenzen spekulativer Erschließung

Will man jedoch diesem Mangel an temporalen Angelpunkten und der anachronen Erzählweise etwa mit der nahe liegenden Einsicht begegnen, dass es sich hierbei lediglich um eine Berichterstatterfiktion handelt, die im Nachhinein alles Gesagte, Gedachte und Getane – ungebunden an jegliche Abfolge – referiert und kommentiert, oder gar wie es Sorg behauptet „aufgeschrieben“<sup>21</sup> hätte, zeigt sich durch die „Eingrenzung des Wissens- und Erfahrungshorizonts des Erzählers“<sup>22</sup> und der damit einhergehenden „postulier[t]en Unmittelbarkeit, d. h. die Illusion des direkten Einblicks in die Gedanken“<sup>23</sup> die Zwickmühle, in die uns eine Lesart bringt, die die „Erzählmotivation“ als die eines Erzählers erklärt, der seinem „Bedürfnis nach ordnender Übersicht“ nachgehen, bzw. sich auf „Sinnsuche vom Standpunkt des gereiften, abgeklärten Ich“<sup>24</sup> machen würde. Dies wird vor allem durch die Vermutung des Ich-Erzählers über die unterschiedliche Gehgeschwindigkeit am Montag und am Mittwoch und die unmittelbar darauf sie bestätigende Aussage Oehlers, dass er „[a]us Gewohnheit“ immer „am Montag viel schneller [gehe] als am Mittwoch“ virulent. Denn sollte es sich hierbei wirklich um einen im Nachhinein verfassten Bericht handeln, bleibt der Umstand, dass der Erzähler das von Oehler dadurch für ihn bereits Erläuterte und aus eigener Erfahrung mittlerweile auch Nachvollzogene lediglich zu wännen glaubt, fragwürdig. Kurzum: Die Frage nach der „Erlebnisdistanz“<sup>25</sup> lässt sich – angesichts der „Tendenz zur konkreten Partikularität“ des Wahrnehmungsfeldes, durch das eine „Reflektor“-Figur das „Dargestellte“ nur „im Augenblick des Erlebnisses registriert“<sup>26</sup> bei gleichzeitig angedeuteter posthumer Erzählerebene respektive seiner Funktion „als Augenzeuge auf dem Schauplatz des Geschehens, als Beobachter, als Zeitgenosse der

---

<sup>21</sup> Sorg 1977. S. 165.

<sup>22</sup> Stanzel 2001. S. 170.

<sup>23</sup> Ebda. S. 172.

<sup>24</sup> Ebda. S. 127.

<sup>25</sup> Ebda. S. 128.

<sup>26</sup> Ebda. S. 222.

Hauptfigur<sup>27</sup> – nicht hinlänglich beantworten. Denn „[i]n allen diesen Fällen [stünde] der Erzähler“ nach Franz K. Stanzel

selbst nicht im Zentrum, sondern an der Peripherie des Geschehens, wir nennen ihn daher den peripheren Ich-Erzähler und grenzen ihn damit vom autobiographischen Ich-Erzähler ab, der zugleich Hauptgestalt, im Zentrum des Geschehens stehend, und Erzähler ist. Die wichtigste Funktion des peripheren Ich-Erzählers ist die Mediatisierung des Erzählten, d. h. das Gattungsspezifikum Mittelbarkeit („mediacy“) wird hier durch die Erzählsituation besonders nachdrücklich thematisiert: nicht wie die Hauptfigur und ihre Welt an sich sind, sondern wie sie von einem aus einiger Entfernung schauenden, fühlenden, bewertenden Erzähler wahrgenommen werden, ist der eigentliche Sinngehalt einer solchen Erzählung [...].<sup>28</sup>

So lässt sich aus der Sicht des Wissens- und Gedächtnisstandes heraus, insgesamt beobachten, dass der Erzähler zwar an manchen Stellen, etwa im besagten vierten Satz über ein relativ eingeschränktes Wissen verfügt; wieso er dann plötzlich über einen ausgeprägten Wissensstand aufwarten kann, ist allerdings nicht plausibel zurückzuverfolgen. Beispielsweise stellt er zu einem späteren Zeitpunkt vollkommen unvermittelt fest, dass Oehler nicht nur häufig Karrer zitiere, „ohne ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen“, vielmehr würde er sogar „sehr oft ein von Karrer gedachtes Denken“ (G 156) als Eigenes ausgeben. Dem Erzähler scheint es in diesem Zusammenhang auch möglich zu sein, die Herkunft bestimmter von Oehler verwendeter Begriffe auf Karrer zurückzuführen wie:

*[m]enschliche Natur [...] entsetzlich und widerwärtig und grauenhaft und unendlich traurig und fürchterlich und abscheulich [...]*. (G 157)

Dies impliziert jedoch eine besondere Kennerschaft der Karrerschen Sprache bzw. seines Denkens, die der Text in dieser Form zwar Oehler zuspricht, da dieser „zwanzig Jahre lang“ mit Karrer „durch die Klosterneuburgerstraße gegangen“ (G 157) sei und auch seine Kindheit und seine Jugend mit ihm verbracht habe, sie aber eben nicht mit dem Ich-Erzähler in unmittelbarem Zusammenhang bringt. Eine unmittelbare Verbindung zwischen der Erzähler-Figur und Karrer wird lediglich am Rande dadurch angedeutet, dass „auch über“ ihn „Hunderte Zettel“ mit „Bemerkungen Karrers“ (G 175) existieren würden. Inwieweit er allerdings mit Karrer in der Vergangenheit einen gewissen Umgang pflegte, erfährt der Leser nicht.

Die eigentliche Rolle und Funktion des Erzählers, der als Figur klar ersichtlich in Kontrast zu Oehler einen Schweigepart einnimmt, stellt daher auch aus den oben

---

<sup>27</sup> Ebda. S. 263.

<sup>28</sup> Ebda.

angedeuteten Gründen eine heuristische Krux dar. Entscheidend ist auch, dass seine Präsenz kaum ausreicht, ihm einen Charakter oder eine verbindliche Haltung zuzusprechen. Dadurch zeigt sich, wie Stanzels Kriterium der „Nichtleiblichkeit“<sup>29</sup> nicht nur den „auktoriale[n] Er-Erzähler“<sup>30</sup> charakterisiert und wie nicht nur dieser „keinen existentiellen Zwang zum Erzählen“<sup>31</sup> unterliegt. Gerade bei Erzählordnungen, die durch „Formbrüche und Sprachexperimente“ bewußt „konventionelle ästhetische und linguistische Normen“<sup>32</sup> untergraben, stoßen auf diese Weise derartige dichotomische Eingrenzungs- und Definitionsversuche immer wieder auf eine „Resistenz gegen Reduktionen“<sup>33</sup>.

Die Möglichkeiten des Autors den Ich-Erzähler nach seinen Wünschen zu gestalten, eröffnet zweifelsfrei einen Spielraum, in dem er ihm so deutliche Tiefe, so viele Interaktionen und so starke Präsenz im Text zusprechen kann, wie er es für nötig hält. Diese Freiheit der Ausgestaltung beinhaltet aber auch die Möglichkeit „die Vermittlung durch den Erzähler auf ein Minimum und vielleicht bis zum Nullpunkt herab[zuschrauben“<sup>34</sup>, ihn gar wie augenfällig in *Gehen* vorgeführt fast ausschließlich stillschweigend die Phrasen seines Gegenüber zitieren zu lassen, ohne dem Leser etwas über seine Person mitzuteilen. Doch angesichts der Tatsache, dass hier die spärliche Handlung ihr Spannungsfeld geradezu aus der polaren Konstellation bzw. der Inbeziehungsetzung innerhalb einer erweiterten, aber teilweise unübersichtlichen Dreieckskonstellation der Figuren (Erzähler, Oehler, Karrer) zueinander gewinnt, schlägt die unbeantwortbare Frage nach dem konkreten Wissens- und Gedächtnisumfang des Ich-Erzählers um so vehementer zu Buche.

Die von ihm berichtete Neuordnung der Spaziergänge wäre damit nicht nur als einschneidender Bruch mit einer Gewohnheit zu lesen, sondern markiert aus formaler Sicht auch die Auflösung eines für die Narration maßgeblichen Bezugspunktes, so dass die Beurteilung zeitlicher Chronologie – konkret: die Vor-, Gleich- und Nachzeitigkeit des Sprechens, Denkens und des Gehens – insgesamt künstlich erschwert wird. Dennoch kann definitiv ausgeschlossen werden, dass wir es hier mit einem unvermittelt einsetzenden und mit einem sich auf einer gegenwärtigen Zeitachse entwickelnden „Ge-

---

<sup>29</sup> Ebda. S. 127.

<sup>30</sup> Ebda. S. 124.

<sup>31</sup> Ebda. S. 128.

<sup>32</sup> Schwab 1987. S. 13.

<sup>33</sup> Ebda. S. 15.

<sup>34</sup> Meyer 1963a. S. 8.

sprach<sup>35</sup> oder mit einem „Redefluß“<sup>36</sup> des Erzählers als Ansprache an Dritte oder in Form eines fiktiven Berichtes zu tun haben. Eine Protokoll- oder Autorfiktion, wie sie Thomas Bernhard in anderen Erzählungen und Romanen etwa in *Frost* oder in Gestalt einer posthum wie lapidar eingefügten Randbemerkung in *Auslöschung* anbietet, fehlt hier zur Gänze. „Das Monolog-Ich schreibt“ so auch in *Gehen* „seine Erfahrungen und Gedanken nicht nieder, es strebt auch keine mündliche Kommunikation mit einem Gesprächspartner an, sondern enthüllt unwissentlich seinen Bewußtseinsinhalt vor dem Leser“<sup>37</sup>.

Nichtsdestoweniger wirkt aus der Einsicht heraus, dass, auch wenn im überwiegenden Schweigen des Ich-Erzählers durchaus ein gewichtiges Moment verborgen liegen mag, Niccolinis Behauptung, dass sein „bis zum Ende der Erzählung sich erstreckende Monolog“ im wesentlichen „das verzweifelte Beharren eines denkenden Kopfes“ sei, ebenso problematisch, wie die Implikation: er würde durch sein Schweigen „vor allem seinen Zweifeln über die Mittelbarkeit von Gedanken, Erkenntnissen, Gefühlen, in einem Wort Wahrheiten, eine sprachliche Konkretion zu geben versuch[en]“ und folglich auch „gar nicht beabsichtig[en], etwas mitzuteilen, sondern stets über die Grenzen menschlichen Denkens, über die Unmöglichkeit der Sprache etwas zu erfassen sowie über das lügenhaft-verzerrende Prinzip der Sprache grübel[n]“<sup>38</sup>. Ihrem Befund, dass es sich bei *Gehen* um keine Erzählung „im narrativen Sinne“<sup>39</sup> handele zum Trotz, versucht die Verfasserin dessen ungeachtet zugunsten einer Aufwertung des Ich-Erzählers dem Text eine erzählerische Verankerung abzurufen. Die Evidenz der Belege, die für eine solche Zuschreibung der von ihr behaupteten mentalen Prozesse notwendig wären, können allerdings von ihr nicht erbracht werden. Dies verwundert aber kaum, weiß man um den Umstand, dass solche Spekulationen jeglicher Textgrundlage entbehren. So liefert die Autorin hier ein äußerst bedenkliches Beispiel einer über die Stränge schlagenden Überinterpretation, die pauschal von der Wissenschaft ausgewiesene Bernhard-Themen wie die Sprach- oder Erkenntniskepsis als wohlfeiles Paradigma dazu verwendet, diese unreflektiert auf das Erzähler-Ich zu applizieren und somit die ihr wesentliche Konstitution der Abstinenz zu berauben. Die

---

<sup>35</sup> Elisabetta Niccolini: Der Spaziergang des Schriftstellers: *Lenz* von Georg Büchner; *Der Spaziergang* von Robert Walser; *Gehen* von Thomas Bernhard. Stuttgart und Weimar 2000. S. 181.

<sup>36</sup> Ebda. S. 187.

<sup>37</sup> Stanzel <sup>7</sup>2001. S. 287.

<sup>38</sup> Niccolini 2000. S. 187f.

<sup>39</sup> Ebda. S. 21.

Ratlosigkeit im Umgang mit dieser Figur, wie sie die wissenschaftliche Bearbeitung von *Gehen* nachhaltig dokumentiert, resultiert zweifelsohne vor allem aus der mangelnden Transparenz der im Text angedeuteten Zusammenhänge, die dem Dargebotenen eine verbindliche Kontingenz verleihen könnten.

### **1.3. Überlegungen zum aktuellen Handlungsverlauf**

Wir haben nun versucht, einigen problematischen Fragen, die der Text bei genauer Lektüre auch hinsichtlich der Erzählsituation zweifelsohne aufwirft, nachzuspüren und zugleich die Möglichkeiten und die Grenzen der interpretatorischen Spekulation aufzuzeigen. Von diesem Verständnis ausgehend lässt sich die Frage eingehender besprechen, auf welchem Spaziergang sich die beiden womöglich befinden. Hier fällt vor allem auf, dass, obwohl Bernhard in *Gehen* einen untrüglichen Hinweis liefert, sich die Protagonisten gerade auf einem Mittwochsspaziergang befinden (Vgl. G 145), und dass durch die äußerst unübersichtliche gehaltenen Eingangssequenz und der wie oben aufgezeigten Unverbindlichkeit von Wissen und Gedächtnis heraus ein schwerwiegenderes heuristisches Problem entsteht. Dies zeigt sich zuerst in der Reflexion des Ich-Erzählers über Gehrichtung und Geschwindigkeit. Denn seine Beobachtung über das „wahrscheinlich“ schnellere Voranschreiten „am Montag“ (G 143) stellt einen Erfahrungswert dar, den er möglicherweise auf seinem ersten Spaziergang mit Oehler am Montag unmittelbar nach Karrers Verrücktwerden, aber auch auf ihren darauffolgenden regulären Spaziergang am Mittwoch oder zu einem späteren Zeitpunkt gewinnen konnte.

Der Übersichtlichkeit halber seien an dieser Stelle die Fakten, die der Text diesbezüglich liefert, nochmals zusammengetragen. So steht fest, dass Karrers Zusammenbruch an einem Montag während seines gemeinsamen Spaziergangs mit Oehler und das Gespräch mit dem Nervenarzt Scherrer am darauffolgenden Samstag (Vgl. G 179) stattgefunden hat. Wir wissen ferner, dass Oehler mit dem Ich-Erzähler vor besagter Abmachung nur am Mittwoch gegangen ist. Könnte folglich der erste Spaziergang der beiden nicht auf den Mittwoch unmittelbar nach Karrers Einweisung und der zweite auf den Montag nach Oehlers Gespräch mit Scherrer gefallen sein? Demnach hätte die Vereinbarung durchaus auch zum ersten Mal am ersten Mittwoch

unmittelbar nach Karrers Kollaps (am Montag) im rustenschacherschen Laden stattfinden können, so dass unser Ich-Erzähler erst am darauffolgenden Montag zum ersten Mal an diesem Tag mit Oehler gegangen wäre und folglich der aktuell ablaufende Mittwochsspaziergang, auf den der Ich-Erzähler sich oben bezieht, erst neun Tage nach dem Vorfall im rustenschacherischen Laden hätte stattfinden können. Da von einem Ausfall eines oder gar mehrerer Spaziergänge an keiner Stelle die Rede ist und man auch von der zwingenden Notwendigkeit ausgehen muss, dass Oehler in existentieller Weise den Zusammenbruch eines gewohnheitsbedingten Rituals kompensieren muss und dass in diesem Zusammenhang ein einschneidendes Ereignis, wie der Ausfall eines Spaziergangs nicht unerwähnt geblieben wäre, lässt sich gründend auf die Suggestion des Autors, dass wir es bei *Gehen* mit einer eindeutig-bestimmbaren binären Abfolge von Montag- und Mittwochsspaziergängen zu tun haben, damit aus der Evidenz eines veränderten, aber keineswegs suspendierten Gewohnheitsrituals, annehmen, dass der Leser im Sinne der „Logik des Zeitplans“<sup>40</sup> argumentieren könnte.

### 1.3.1. Zur These von der stillschweigenden Collage zweier Spaziergänge

Tatsächlich geraten wir beim Versuch, die bewußt unübersichtlich gehaltene Abfolge von Montags- und Mittwochsspaziergängen mit Hilfe des Kalenders verbindlich restituieren zu wollen, in Argumentationszwänge. In diesem Sinne formulierte bereits Fischer seinen Vorbehalt gegenüber der grundsätzlichen Beantwortbarkeit der „Frage, ob sein Bericht [des Ich-Erzählers] nur ein Mittwochsgespräch wiedergibt oder ob die verschiedenen Abschnitte sich auf mehrere Mittwochsgespräche beziehen“<sup>41</sup>. Eben hier besteht der Unterschied zu Wintersteins Lektüreansatz, sieht dieser doch im realen Stadtplan Wiens ein potentiell Mittel, das ihm ermöglicht die Geh-Richtung der beiden Protagonisten mit den realen topographischen Gegebenheiten der Stadt abgleichen zu können und so über diesen Umweg die offene Frage nach dem chronologischen Ablauf beantworten zu können.

Mittwochs wird planmäßig Richtung Osten gegangen, also nicht in den 9. Bezirk, sondern tiefer in den 20. Bezirk hinein. Dass die Figuren von ihrer strengen Ordnung abweichen, ist aber nicht anzunehmen. Handelt es sich also um eine Schlamperie Thomas Bernhards? Gut

---

<sup>40</sup> Winterstein 2005. S. 38.

<sup>41</sup> Fischer 1985. S. 150.

möglich. Es wäre aber auch denkbar, dass wir es gar nicht durchgängig mit dem Protokoll eines einzigen Spaziergangs zu tun haben. Diese Annahme ist durchaus nicht zwingend. Die labile Kohärenz des Textes, die zu seiner offenen Architektur gehört, lässt jederzeit die Lesart zu, dass die Gesprächsprotokolle mehrerer Tage zusammengeschlossen werden (auch eine echte Collage aus Teilen einzelner Gespräche ist passagenweise theoretisch nicht auszuschließen).<sup>42</sup>

Angesichts der von ihm registrierten Inkohärenz, vermutet er, „der Text verhandle auf der aktuellen Zeitebene (auf der Oehler dem Erzähler die vergangenen Geschehnisse auseinandersetzt) mehr als nur einen Spaziergang.“<sup>43</sup> Für eine solche These spricht immerhin, dass die Hinweise auf den abgeschrittenen Parcours allesamt aus dem Inventar einer existierenden Stadtkarte<sup>44</sup> zu stammen scheinen. Ein Blick auf Bernhards „Prototext“ verrät dazu, dass erst posthum die Realbezüge getilgt wurden<sup>45</sup>. Allerdings wurde

oft darauf hingewiesen, daß der Zustand des Werks, in dem es der Autor der Öffentlichkeit übergeben hat, allein die Gestalt enthält, in der es auf die Öffentlichkeit wirken sollte und gewirkt hat, daß alle früheren (handschriftlichen) Fassungen verworfen, für den Autor erledigt und in der neuen Fassung aufgehoben sind und daß alle vorangehenden Fassungen darum auch für die Erforschung des Autors uninteressant seien.<sup>46</sup>

Doch abgesehen von dem Einwand hinsichtlich der heuristischen Dignität von Vorstufen und Entwürfen, besteht das Problem der Verortbarkeit in *Gehen* nicht nur darin, dass gegen die „festgelegt[e] Ordnung“<sup>47</sup> der realen Topographie verstoßen wird, sondern auch in der exterritorialen Zweideutigkeit des Parcours insgesamt. Denn dieser, auch wenn er mittels jener über den Text verteilten Hinweisen auf reale Straßennamen und Örtlichkeiten an Kontur gewinnen könnte, dient nur rudimentär – wenn überhaupt – dazu einen im Hintergrund ablaufenden Spaziergang durch einen Wiener Bezirk nachzuzeichnen. Auch berufen sich selbst die realen Straßennamen und Örtlichkeiten in *Gehen* nur sporadisch auf die „Folie des realen Straßenplans“<sup>48</sup>, werden sie doch teils mit fiktiven Örtlichkeiten vermengt<sup>49</sup>. Faktisch haben wir es so mit einem verschwommenen Bild einer ihrer festen Konturen beraubten Umgebung zu tun. Oder entsteht etwa

---

<sup>42</sup> Winterstein 2005. S. 39.

<sup>43</sup> Ebda. S. 40.

<sup>44</sup> Ebda. S. 32.

<sup>45</sup> Vgl. Ebda. S. 43 und 45f.

<sup>46</sup> Siegfried Scheibe: Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe. In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München 1971. S. 1-44, hier: 4f.

<sup>47</sup> Winterstein 2005. S. 39.

<sup>48</sup> Ebda. S. 43.

<sup>49</sup> „Die beiden genannten Geschäftsbetriebe [Gasthaus Obenaus, rustenschacherischer Laden] bzw. die Namen, unter denen sie firmieren, sind fiktiv“, konstatiert auch Winterstein (Ebda. S. 42.).

bloß, weil Karrer als ehemaliges Opfer der Klosterneuburgerstraße aufscheint schon hinlänglich und nachprüfbar ein realer Bezugspunkt zur Geschichte dieser Straße? Vielmehr wird doch unbeirrt um historische Fakta die Straße als Hort einer unsäglichen Vergangenheit kenntlich gemacht, in der Karrer sich zum ersten Mal mit einer nicht weiter bestimmbar Unruhe konfrontiert sah:

Du brauchst nur in die Klosterneuburgerstraße hinein gehen und die ganze Erbärmlichkeit und Trostlosigkeit des Lebens kommt auf dich zu. Diese Mauern, diese Zimmer, mit und in welchen du alt geworden bist, diese vielen, für die Klosterneuburgerstraße charakteristischen Krankheiten, denke er, Karrer, so Oehler, diese Hunde und diese an diese Hunde gefesselten alten Menschen. [...] Dieses Aufschreien und dieses Niederfallen und dieses Schweigen in der Klosterneuburgerstraße, das auf dieses Aufschreien und Niederfallen folgte, so Karrer, sagt Oehler. Und dieser fürchterliche Schmutz! sagt er, [...] *Dieses Aufwachen in der Klosterneuburgerstraße und dieses Einschlafen in der Klosterneuburgerstraße*, sagte Karrer immer wieder. *Dieses unaufhörliche Aufundabgehen in der Klosterneuburgerstraße. Diese eigene Hilflosigkeit und Unbeweglichkeit in der Klosterneuburgerstraße.* (G 223f.)

Auch wenn in *Gehen* zum Teil unmittelbar Bezug zur Stadt Wien genommen wird, handelt es sich hier um eine vom Autor umfunktionierte wie löchrige Karte, die als Folie ebenso wie als Trugbild ihm nachhaltig dazu dient, im Verlauf von Oehlers Rede der Stadtfassade jegliche Bindung an die Realität zu nehmen. In diesem Sinne stellt die zeitlose Stadt-Welt einen Raum dar, der abseits konkreter und fassbarer Gegebenheiten zum bloßen Sprech- bzw. Denkanlass regrediert<sup>50</sup>.

Die Aufgabe des Nachvollzugs steht somit vor dem Problem zwei Maßstäbe miteinander abgleichen zu müssen wie auch aus dem geringen Informationsfundus über Zeit und Ort einen möglichst widerspruchsfreien Hergang zu rekonstruieren. Zwar mag dabei die „labile Kohärenz“<sup>51</sup> des Textes einen gewissen Spielraum für Spekulationen eröffnen, allerdings müssen diese auch den Nachweis erbringen, dass sie rückbezüglich mit den im Text geltenden Propositionen verträglich sind. Das Streben nach einer plausiblen Rekonstruktion der Zeitfolge auf der Grundlage topographisch festgelegter Stationen der realen Wien-Karte muss daher notwendigerweise der Intention des Textes entgegenarbeiten. Das Neu-Arrangieren von Disparatem und Unverortbarem mit der Absicht eine Collage zweier Mittwochsspaziergänge nachweisen zu wollen, verkennt so die Tatsache, dass Bernhard in *Gehen* teilweise willkürlich mit realen Gegebenheiten und Richtungsanweisungen umgeht, aber auch, dass die ungewöhnliche Sprechdiktio-

---

<sup>50</sup> Vgl. auch Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010d. S. 50. Den „Örtlichkeiten“ käme, heißt es hier, der Status von „Sprachverhalte[n]“ zu.

<sup>51</sup> Winterstein 2005. S. 39.

als Sprech- und Textraum seinen eigenen Ort generiert. Sich auf „den Nichtort der Literatur“<sup>52</sup> berufend kann es in dieser Erzählung daher auch nicht um die „Fixierung eines Schauplatzes“<sup>53</sup> gehen. Vermag die These von der Verklammerung mehrerer Spaziergänge auch einen weiteren (externen) Bezugspunkt eröffnen, kann ihr schon aus dem Grund nicht vorbehaltlos zugestimmt werden, weil sie sich nicht auf eine eindeutige Legitimation von Seiten des Textes berufen kann.

Auch die Sichtung zweier Belegstellen, von denen Winterstein ausgeht, in denen wir scheinbar mit zwei unterschiedlichen und inkongruenten Wissensständen zu den Besuchsmöglichkeiten im „Pavillion VII“ der Nervenheilanstalt Steinhof konfrontiert werden, erweist sich bei näherer Betrachtung kaum als unverbrüchliches Argument für die These von der „Collage“ zweier Spaziergänge.

Wahrscheinlich darf Karrer gar keine Besuche empfangen, sagt Oehler. Karrer sei im Pavillion VII untergebracht, in dem gefürchtetsten. (G 161)

Und naturgemäß habe ich Karrer nicht aufgesucht, weder, wie ich nach Steinhof *hineingegangen* bin, noch, wie ich aus Steinhof *herausgegangen* bin, sagt Oehler. Aber wahrscheinlich hätte Karrer gar nicht besucht werden können. Es ist nicht gestattet, in Pavillion VII internierte, sagt Oehler, aufzusuchen. Wer in Pavillion VII ist, darf keine Besuche empfangen. (G 194)

Dass in der zweiten Belegstelle die Gewissheit Oehlers sich aus der Erfahrung speist, dass kein im „Pavillion VII“ befindlicher Patient „Besuche empfangen [darf]“, impliziert keineswegs einen anderen Erfahrungsinhalt über die Besuchsmöglichkeiten, der über die erste Aussage hinausgehen würde. Denn vergleicht man beide Textstellen eingehender, wird ersichtlich, dass wir es hier vom Propositionsgehalt aus gesehen mit Varianten derselben Aussage zu tun haben. Da in beiden Belegstellen Oehler letztlich bloß eine Vermutung ausspricht, lässt sich Wintersteins Argument vom „verschiedenen Wissensstand“<sup>54</sup> anhand der konkreten Belege nicht weiter verifizieren. Ferner erfahren wir an anderer Stelle, dass Karrer schon einmal Insasse der Nervenheilanstalt war, so dass der „Wissensstand“ über die Besuchsmöglichkeiten womöglich über das im Text veranschlagte hinausgeht.

Daran, daß Karrer, wie vor acht Jahren, wieder aus Steinhof herauskommt, ist nicht zu denken. Wahrscheinlich sehen wir Karrer überhaupt nicht mehr, sagt Oehler. (G 158)

---

<sup>52</sup> Wenzel 2004. S. 5.

<sup>53</sup> Winterstein 2005. S. 40.

<sup>54</sup> Ebda.

Hier liegt wohl der Nachteil eines Verfahrens, das mit dem Anspruch „eine sorgfältige Aufarbeitung des verhandelten Plots“ in Einbeziehung „überlieferte[r] Vorarbeiten des Autors“<sup>55</sup> ein in sich schlüssiges „Lesemodell“<sup>56</sup> liefern will. Durch die Annahme, es könnte sich hierbei möglicherweise auch lediglich um „eine Schlamperie“ des Autors oder um eine bewusste Billigung von „mehrere[n] Lesart[en]“<sup>57</sup> handeln, bewegt sich eine solche Lektüre unweigerlich zwischen der Hybris der Entlarvung und der Anspruchslosigkeit des spekulativen *anything goes*. Es ist jedoch Winterstein zugute zu halten, dass er das Dilemma, in das er sich zwangsläufig begibt, selbstkritisch erkannt und als solches auch formuliert hat.

Zusammenfassend lässt sich über die Verortung des aktuellen Mittwochsspaziergangs nun sagen, dass, wenn nun Karrer an einem Montag verrückt geworden ist, Oehler am Samstag mit Scherrer sprach, dazwischen am Mittwoch durchaus ein Spaziergang mit dem Ich-Erzähler stattfand. Dieser Mittwochsspaziergang kann jedoch unmöglich derjenige sein, auf den sich der Ich-Erzähler konkret bezieht. Schließlich referiert Oehler im Laufe seines Monologs auch über sein Gespräch mit Scherrer, und der Erzähler könnte unmöglich vor seinem ersten Spaziergang mit Oehler an diesem Mittwoch bereits die Vermutung aufgestellt haben, dass Oehler am Montag mit Karrer schneller gegangen sei. Hierzu würde es ihm einfach an Erfahrung fehlen. Sehr wohl kann aber nichtsdestotrotz am ersten Mittwoch, zwei Tage nach Karrers Einweisung und dem ersten regulären Spaziergang der beiden nach dem Vorfall und noch vor dem Gespräch mit Scherrer, Oehler den Ich-Erzähler schon aufgefordert haben, von nun an mit ihm auch am Montag zu gehen. Möglich ist aber auch, dass ihre Absprache am Montag stattfand, unmittelbar vor dem ersten Spaziergang der beiden an diesem Tag. Damit zeigt sich, dass bei der Frage, welcher Bezugspunkt für die Beurteilung von Nach-, Gleich- und Vorzeitigkeit maßgeblich sei, ein einziger temporaler Orientierungspunkt maßgeblich, aber nicht zwingend notwendig eine einzige Lesart befördert. Offenkundig musste „die Forderung nach größtmöglicher expliziter Zuordnung“ bei dieser Erzählung Thomas Bernhards „einem undurchdringlichen Ineinander [weichen]“<sup>58</sup>. Allerdings haben wir es letztlich mit einer Frage zu tun, die auch wenn sie ohne eindeutige Antwort bleiben muss, für die Erzählung bis auf die Reka-

---

<sup>55</sup> Stefan Winterstein: Thomas Bernhard: „Gehen“. Eine Orientierung. Einladung zur Bernhard-Lektüre - und zum Alsergrund-„Gehen“. Wien 2002. S. 5.

<sup>56</sup> Ebda. S. 14. und Winterstein 2005. S. 39.

<sup>57</sup> Ebda. S. 41.

<sup>58</sup> Fischer 1985. S. 154.

pitulation der Aufforderung und die Einwilligung des Ich-Erzählers keine weitere Relevanz für sich beansprucht.

## 2. Die Gleichung von Gehen und Denken

Im Gefolge des unvermittelten Einstiegs in den Montag-Mittwoch-Antagonismus gesellen sich im Folgenden die Attribute der Richtung und der Geschwindigkeit hinzu, die ihrerseits als weitere Argumente und als konsequente Fortführung des kontrasthaften Vergleichs fungieren. Einerseits wird dadurch erneut der Unterschied zwischen den beliebig ausgewählt wirkenden Tagen betont, andererseits über den Vergleich von Karrers Gehweise mit der des Ich-Erzählers hinaus auf die unterschiedlichen Denkweisen dieser beiden Protagonisten durch ein in Klammern eingefügtes: „(Denken)“ (G 144) hingewiesen. Während durch den Bewegungsablauf (Richtung und Geschwindigkeit) die Denkweise der Figuren unterschieden werden, legt der Autor, in dem er hier zum ersten Mal das Gehen mit dem Denken formelhaft verknüpft, bewusst die Verquickung „materielle[r] und symbolische[r] Räume“<sup>59</sup> offen. Dadurch wird dem zuvor Besprochenen ein ganz anderer Sinn als Möglichkeit zugeordnet und dem Künftigen eine ambivalente Ausrichtung verliehen. Dieser Akt der Desillusionierung führt automatisch zur Aufgabe einer „naiven“ Lesart<sup>60</sup>, so dass unter dem Gesichtspunkt der Doppelpoligkeit die Annahme forciert wird, dass jede weitere „Körperbewegung“ mit der „Geistesbewegung“ (G 216) korrespondieren würde<sup>61</sup>. Dies ist insoweit für die Lektüre entscheidend, da der gesamte Textkorpus mit Signalen versehen ist, die das Ausgesagte als Beispiel für eine höher angesiedelte Idee subsumieren. Dies geschieht etwa durch die „gleichmäßig synchrone Intensivierung von körperlicher und geistiger Bewegung“<sup>62</sup>. Infolge dessen scheint das Ausgesagte bzw. Dargestellte stets über sich hinaus zu verweisen. „Die Karte drückt die Identität des Verlaufs und des Durchlaufens aus.

---

<sup>59</sup> Wenzel 2004. S. 1.

<sup>60</sup> „Bernhards Text schreibt somit die Theorie einer Bewegung, nicht irgendeiner, sondern eben jener, an der die Theoretisierung der menschlichen Motorik buchstäblich exerziert wurde“ (Stefan Rieger: *Gehen: Eine Verfehlung. Zur Physiologie der menschlichen Motorik bei Thomas Bernhard*. In: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Franziska Schöbeler und Ingeborg Villinger. Würzburg 2002. S. 30-47, hier: S. 31.).

<sup>61</sup> Vgl. Angeli Jahnsen: *Thomas Bernhards Gehen. Gehende Künstler der Post-Minimal-Art. Gehende Rezipienten*. In: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hrsg. von Franziska Schöbeler und Ingeborg Villinger. Würzburg 2002. S. 51-68, hier: S. 59. Vgl. auch Jahraus 1991. S. 79.

<sup>62</sup> Kahrs 2000. S. 173.

Sie verschmilzt mit ihrem Objekt, wenn das Objekt selbst Bewegung ist<sup>63</sup>, heißt es bei Gilles Deleuze. Dies ist gerade bei dieser gleich zu Anfang der Erzählung propagierten Gleichung von Gehen und Denken der Fall. Daraus ergeben sich die unterschiedlichsten Bedeutungszusammenhänge, zumal wir es auch in dieser Erzählung mit keinem

Gehen in eine bestimmte Richtung [zu tun haben], sondern eher [mit] ein[em] Treten auf der Stelle, ein[em] Hin und Her. Konfinierung im Räumlichen, Perpetuierung im Zeitlichen: Das ist die Bestimmung aller Personen Bernhards. Sie sind eingeschlossen, sie gehen auf und ab. Und das ist die Antwort, die sie auf eine Welt geben, in der Gehen, Fortschreiten, Fortschritt als positiv gefeiert wird. Die Bewegungslosigkeit wird bei Bernhard ersetzt durch eine Kreisbewegung. Es gibt Bewegung, aber sie hat ihr Ziel nur in sich selbst<sup>64</sup>

Das Geh-Motiv bringt in dieser Hinsicht simultan verschiedene semantische Ebenen zur Sprache. Die erste würde die Bewegung auf einem fiktiven Stadtplan Wiens markieren, die sich aus den sporadischen Hinweisen auf bestimmte Straßennamen ergibt. Die andere vollzieht sich parallel auf geistiger Ebene und stellt eine „Expedition des Geistes“<sup>65</sup> dar. „Die Karten dürfen“ mit den Worten von Deleuze „nicht bloß extensiv verstanden werden, im Verhältnis zu einem durch Wegstrecken gebildeten Raum. Es gibt auch Karten der Intensität und Verdichtung, die sich auf das beziehen, was den Raum füllt und dem Weg zugrunde liegt“<sup>66</sup>.

Die Form eines hauptsächlich auf der Stelle tretenden Monologisierens der Sprechfigur Oehler korrespondiert so mit der zirkulären Geh-Bewegung. Seine stellenweise kaum nachvollziehbare Suada, die eine überbordende Anzahl von Varianten liefert, liegt dementsprechend einer Poetik zugrunde, die das Identische auf der Folie der Vielfalt des Ausdrucks ausspielt. Der Spaziergang fungiert demnach auch als Folie für einen, der selbstkritisch die Möglichkeiten des Denkens dadurch nivelliert, bis er ab einer bestimmten Stelle sein vermeintlich zentrales Thema als Vergegenwärtigung des Fall Karrers ausgibt. Das zu rekapitulieren und zu erklären, was sich an jenem Tag unmittelbar ereignet hat, bevor Karrer „endgültig“ und irreversibel die „geistige Demarkationslinie“<sup>67</sup> zum Wahnsinn überschritten hat, setzt indes einen neu ansetzenden Reflexionsablauf in Szene, der unmittelbar (Ursachenforschung, aktueller Parcours des Spaziergangs) wie mittelbar (Vergegenwärtigung des Spaziergangs mit Karrer) mit dem Motiv des Gehens und des Spaziergangs vermengt, erkennen lässt, welche zentrale

---

<sup>63</sup> Deleuze 2000. S. 85.

<sup>64</sup> Schmidt-Dengler <sup>3</sup>2010. S. 306.

<sup>65</sup> Thabet 1994a. S. 300.

<sup>66</sup> Deleuze 2000. S. 88f.

<sup>67</sup> Steiner 2006. S. 11.

Funktion dem Motiv des Gehens eigentlich zukommt. Denn dadurch, dass Oehler, während er den Vorfall und den vorangegangenen Spaziergang mit Karrer rekapituliert, mit dem Ich-Erzähler denselben Parcours abschreitet, erfährt das „nach innen gewendet[e] Bild des Denkens“<sup>68</sup>, aber auch die Ursachenforschung im Gewand einer mathematisch anmutenden Infinitesimalrechnung seine räumliche Veräußerung und motivische Inszenierung. Oehlers Versuche, die Frage nach dem Verrücktwerden durch eine ausgeweitete und prozessual sich ausweitende Ursachenforschung zu erörtern, also vermittels eines überbordenden Verweiszusammenhangs, der alle Variablen der Gleichung berücksichtigen will, dient so als weiteres Beispiel für eine Studie, die seit *Frost* aufbricht, das Unergründliche zu erforschen, aber letztendlich nur Fragen aufwirft. In diesem Zusammenhang mündet das Ganze in eine schier unabschließbare Fragestellung, so dass auch jenes auf unbestimmte Zeit prolongierte Abschreiten eines zirkelförmigen Parcours auch in dieser Hinsicht eine semiotische Funktion für sich beanspruchen darf. Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass der Parcours durch „die Klosterneuburgerstraße“ (G 151), die „Alserbachstraße und wieder zurück“ (G 165), zum „rustenschacherschen Laden“ (G 184), zum „Gasthaus Obenaus“ (G 206), über die „Friedensbrücke“ (G 211), „in den Park in der Klosterneuburgerstraße“ (G 217), oder – als möglich denkbare Ziel – „in den Franzjosefsbahnhof“ (G 220) „keine[n] unschuldigen Spazierg[a]n[g]“<sup>69</sup> darstellen. Sie markieren zwar cursorisch die Topographie eines Handlungsverlaufs, in der Hauptsache jedoch verräumlichen sie durch das Bild „einer zur durchlaufenden Distanzstrecke“<sup>70</sup> eine Denkbewegung, in dem das Möglichkeitsdenken Oehlers in Form eines ständigen Hin-und-Her-Abwägens, aber auch die Notwendigkeit und die „Ausweglosigkeit“ (G 164) geistiger Exkurse als ständige Fortbewegung ohne Ankunft zur Darstellung gelangt. Diese geben sich letztlich als Anhäufung von *Rettungsversuchen* zu erkennen, die sich aber allesamt als Trugbilder, als *Unsinn*<sup>71</sup> entpuppen.

Aus erzählerischer Sicht gelingt es Bernhard auf der Folie einer Ursachenforschung erstens durch die allmählichen Anführungen von Teilursachen aus der Erinnerung

<sup>68</sup> Paul de Man: Lesen (*Proust*). In: Ders. Allegorien des Lesens. Frankfurt/Main 1988a. S. 91-117, hier: S. 92.

<sup>69</sup> Deleuze 2000. S. 90.

<sup>70</sup> Thabet 1994a. S. 312. Vgl. auch Angelika Wellmann: Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes. Würzburg 1991. S. 14.: „In jedem dieser Texte aber dient die reale Bewegung der Personen – ihr Kommen und Gehen – dazu, die ideale Bewegung des philosophischen Diskurses einzuleiten.“

<sup>71</sup> *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*. So lautet der Titel von Thomas Bernhards letztem veröffentlichten Prosatext (Thomas Bernhard: Werke. Bd. 11: Erzählungen I. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/Main 2004.).

Oehlers, zweitens auf der Folie eines im Hintergrund aufleuchtenden Bewegungsablaufs und drittens auf der Folie einander überlappenden Spaziergänge ein mehrfach übereinandergeschichtetes Erzählgebäude aufzubauen und damit sein Thema eben nicht nur auf der sukzessiven Achse narrativer Entfaltung auszuarbeiten. Aus der komprimierten Darstellung einer unabschließbaren Ursachenforschung durch das Motiv des Gehens, wie dessen thematisch extensive Ausbreitung über den gesamten Textkorpus entsteht letztlich eine potenzierte Darbietung im Sinne einer Mehrfachbeleuchtung, die die verschiedenen, zeitlich nebeneinanderliegenden Spaziergänge miteinander verschränkt und dem Text einen wechselseitig sich erhellenden Verweiszusammenhang zugrunde legt.

Freilich könnte auf den ersten Blick nun ein Kernstück für die Rechtfertigung der Klassifizierung von *Gehen* in die Reihe der „Spaziergängertexte“, der thematisierte Zusammenhang von Gehen und Denken und das suggerierte Nachzeichnen des Denkens mittels gesprochener Sprache bilden. Damit baut *Gehen* automatisch eine Nähe zu anderen Spaziergängertexten auf, da diese auch traditionell eine „Ausschweifung“ in doppeltem Sinne verfolgen und so stets zur physischen auch eine Bewegung „im geistigen Sinne“<sup>72</sup> anbieten. Allerdings gerät eine solche Sichtweise nicht zuletzt ins Wanken, weil der Text in der Grundlegung des Zusammenhangs von Gehen und Denken selbst keine einheitliche Position einnimmt und faktisch zwei verschiedene, einander entgegengesetzte Gleichungen liefert, die sich ausnahmslos in die Ökonomie der verschiedenen divergierenden Versionen eines einzelnen Sachverhalts einfügen lassen. Denn entgegen der betonten Hervorhebung, dass es sich bei Gehen und Denken um gleichzusetzende Begriffe handelt, wird dieses bewusst nur provisorisch angelegte Schema im letzten Drittel der Erzählung auf irritierende Weise als unhaltbar entlarvt. Dies vollzieht sich augenfällig, als Oehler den Ich-Erzähler abrupt über den wesentlichen Unterschied von Gehen und Denken aufklärt.

Während wir immer gedacht haben, wir können Gehen und Denken *zu einem einzigen totalen Vorgang* machen auch für längere Zeit, muß ich jetzt sagen, daß es unmöglich ist, Gehen und Denken zu einem einzigen totalen Vorgang zu machen auf längere Zeit. Denn tatsächlich ist es nicht möglich, *längere Zeit zu gehen und zu denken in gleicher Intensität*, einmal gehen wir intensiver, aber denken nicht so intensiv, wie wir gehen, dann denken wir intensiv und gehen nicht so intensiv wie wir denken, einmal denken wir mit einer viel höheren Geistesgegenwart, als wie wir gehen und einmal gehen wir mit einer viel größeren Geistesgegenwart, als wie wir denken [...]. Gehen wir intensiver, läßt unser Denken nach, sagt Oehler, denken wir intensiver, unser Gehen. Andererseits müssen wir gehen, um denken zu können, sagt Oehler, wie wir

---

<sup>72</sup> Markus Fauser: Die Promenade als Kunstwerk. Karl Gottlob Schelle. Die Spaziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen (1802). In: Euphorion 84. 1990. S. 147-162, hier: S. 147.

denken müssen, um gehen zu können, eines aus dem andern und eines aus dem andern mit einer immer noch größeren Kunstfertigkeit. Aber alles immer nur bis zu dem Grad der Erschöpfung. Wir können nicht sagen, wir denken, wie wir gehen, wie wir nicht sagen können, wir gehen, wie wir denken, weil wir nicht gehen können, wie wir denken, nicht denken, wie wir gehen. [...] Wir können auch ohne weiteres sagen, daß es uns oft gelingt, gleichmäßig zu gehen und gleichmäßig zu denken, aber diese Kunst ist offensichtlich die allerschwierigste und die am wenigsten zu beherrschende. (G 212f.)

Diese plötzlich behauptete „Interferenz zwischen Gehen und Denken“<sup>73</sup> fungiert als bewusst herbeigeführte Irritation<sup>74</sup>. Wenn auch zu Anfang im Analogieschluss die zuvor dem Gehen zugesprochenen Attribute der Richtung und der Geschwindigkeit unmittelbar dem Denken zugeordnet wurden, entlarvt Thomas Bernhard an oben zitierter Stelle rückwirkend die zuvor suggerierte Verbindung von Denken und Geschwindigkeit als Trugschluss. Damit zeigt sich deutlich, dass hier ein Autor am Werk ist, der „seine eigenen Funktionsgesetze zu konstituieren und gleichzeitig ihre Zerstörung zu bewirken“<sup>75</sup> trachtet. Er verfolgt damit untrüglich eine doppelte Strategie, in dem er sich bewusst zunächst in die Tradition derjenigen Autoren begibt<sup>76</sup>, die auf der Grundlage dieses Motivs ihren Texten eine weitreichende semiotische Struktur und Aussage verleihen<sup>77</sup>, dann aber aus dieser Traditionslinie ausbricht, in dem er auch seinem bislang etabliertem Schema „widerspricht“. Einerseits scheint es daher durchaus berechtigt das Motiv, wie es Jahnsen hervorhebt, „nicht von literarischen [...] Vorbildern abzuleiten, sondern es als provokatives, gegen die Tradition gewandtes“<sup>78</sup> zu verstehen, andererseits betreibt Bernhard augenfällig „ein doppeltes Spiel von Übereinstimmungen und Gegensätzen“<sup>79</sup>.

Keineswegs außer Acht gelassen sollte daher, dass diese zweifelsohne irritierende Kehrtwende nicht nur aus einer erzählstrategisch dezidierten Haltung gegenüber dem Geschichtenerzählen erwachsen ist. Als Endpunkt eines aus dem Gleichgewicht geratenen Ganzen bzw. als Resultat einer unmöglich zu denkenden Einheit werden hier Gehen und Denken auch aus diesem Grund plötzlich als zeitlich nebeneinanderstehende Handlungen besprochen. Die Frage nach der Bedeutung dieses interpolierenden Stellungsspiels wäre damit ein wesentlicher Hinweis darauf, dass „[d]as Gleichgewicht [...]

---

<sup>73</sup> Rieger 2002. S. 31.

<sup>74</sup> Vgl. Ehrig 1979. S. 53.

<sup>75</sup> Robbe-Grillet 1965d. S. 11.

<sup>76</sup> Vgl. auch Wellmann 1991. S. 9 und Albes 1999. S. 26f.

<sup>77</sup> Vgl. hierzu auch Jahnsen 2002. S. 63.

<sup>78</sup> Ebda. S. 63.

<sup>79</sup> Robbe-Grillet 1965d. S. 11.

eine vorherrschende Metapher in Bernhards Werk<sup>80</sup> darstellt. Somit wäre es verfehlt, die Einsicht, dass Gehen und Denken nur in eingeschränktem Maße als „gleiche Begriffe“ (G 213) behandelt werden dürfen, absolut zu setzen und rückwirkend auf den gesamten Text zu applizieren. Denn schnell wäre jene rezeptiven Möglichkeiten, die der Autor über weite Strecken offen hält – ja auch bewusst zulässt – verkannt. In dieser Hinsicht erhält doch erst vor dem Hintergrund einer Gleichsetzung von Gehen und Denken Oehlers Anliegen nach einer Neuregulierung des Gehens seine existentielle Relevanz. Die Rede vom Gerettetsein (G 144) impliziert die Drastigkeit dieses notwendigen Wendepunktes im Leben Oehlers, der eine kurzweilige Veränderung seiner Geh- bzw. Denkroutine mit sich bringt. Da Bernhard gerne den Stillstand auf die geistige Verfassung seiner Protagonisten als ständig sie bedrohende Gefahr geistiger Umnachtung überträgt, erhält das scheinbar belanglose Sprechen über Geh-Gewohnheiten oder Oehlers Artikulation seiner Angst vor dem Alleine-Gehen-Müssen und der Konsequenz dann am „Montag überhaupt nicht mehr“ zu gehen eine für ihn existentielle und damit ernstzunehmende Bedrohung.

Die oft zur Schau gestellte Radikalität und Ausweglosigkeit der Existenz von Bernhards Figuren hat dazu geführt, dass abseits der durchaus plausiblen Erkenntnis, dass die „Macht der Gewohnheit“ ihren Stellenwert im Leben der Menschen hat, „obwohl und selbst wenn sie ihn zu erdrücken droht“<sup>81</sup>, die Vorgänge und Abläufe bei Bernhard allerdings in ihrer Fatalität und Ausschließlichkeit oft nicht nachvollziehbar sind. Sieht man indes in der wiederholten Darstellung der gewohnheitsmäßigen Denk-Sprech- und Gehbewegung den eigentlichen Dreh- und Angelpunkt des Textes, wird in zunehmender Weise deutlich, wie diese Gewohnheit als festgefahrene Routine durch die Wiederaufnahme auch derart rhythmisiert zur Darstellung gelangt, dass die Idee von der *Macht der Gewohnheit* mit dem alternierenden Sprachspiel verquickt wird, in dem alle dargebotenen Vorgänge in *Gehen* – darunter eben das Gehen, Sprechen und Denken – zu gewohnheitsmäßigen Wiederholungen erstarren. Nichtsdestotrotz entfaltet sich innerhalb dieser starren Grenzen und trotz der Negation eines sprach- und erkenntnistheoretischen Telos eine Dynamik, die für *Gehen* symptomatisch ist und die Oehler in Bezug auf die notwendige Fortsetzung seiner Spaziergänge am Montag und Mittwoch auch als solche kennzeichnet.

---

<sup>80</sup> Eck-Koeniger 1994. S. 141.

<sup>81</sup> Honold 1999. S. 58.

Es sei aber gut, sagt Oehler und er sagt in unmißverständlich belehrendem Ton, von größter Wichtigkeit für den Organismus, ab und zu und in nicht zu großem Zeitabstand, die Gewohnheit zu ändern, und er denke nicht nur an ändern, sondern an ein *radikales Ändern* der Gewohnheit. Sie ändern Ihre Gewohnheit, sagt Oehler, indem Sie jetzt nicht nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen [...] während ich meine Gewohnheit dadurch ändere, daß ich bis jetzt immer Mittwoch mit Ihnen, Montag aber mit Karrer gegangen bin, jetzt aber Montag und Mittwoch und also auch Montag mit Ihnen gehe [...]. (G 143f.)

Bemerkenswert ist ferner, wie der Text von den Modalitäten des Spaziergangs auf die höchst belanglos erscheinenden Unterscheidungskriterien hinsichtlich der Kleidungsgepflogenheiten der beiden Figuren ausweicht und wie der Autor augenscheinlich hier eine „Ästhetik des Partikularen“<sup>82</sup> verfolgt.

## 2.1. Der Kleidungsdisput

Hinsichtlich des Kleidungsdisputs wäre primär anzumerken, dass analog zum Anfang der Erzählung, wo die verschiedenen Denkweisen Karrers und seines Begleiters an der Gangart exemplifiziert wurden, auch hier kontrapunktisch die Kleidungsfrage zum Anlaß genommen wird, um nun zwischen Oehler und dem Ich-Erzähler zu unterscheiden. Dies geschieht durch „die Übertragung des Gegensatzverhältnisses von Urteilkategorien auf zwei konträre Gesprächspartner“<sup>83</sup>, so dass zum erstem Mal der Eindruck entstehen kann, dass durch eine Vielzahl von ähnlich seltsamen Vergleichen im Rahmen einer allmählich vorgeführten Differenzierung womöglich eine verbindliche Hierarchisierung der Figuren aufgestellt werden soll. „Daß die Figuren aus *Gehen* keine echten, unverwechselbaren Individuen sind“<sup>84</sup> und dass wir es mit dem Phänomen des „Transpersonalismus“<sup>85</sup> zu tun haben, deutet aber schon ihre Namensgebung an, wie Petrasch richtig anmerkt<sup>86</sup>. Sucht man nun den Sinn dieses Streitgesprächs darin, dass

---

<sup>82</sup> Mainberger 2003. S. 109.

<sup>83</sup> Lederer 1970. S. 52.

<sup>84</sup> Huntemann 1990. S. 69.

<sup>85</sup> Stanzel 2001. S. 233.

<sup>86</sup> Ein nicht unwesentlicher Hinweis scheint die frappierende Ähnlichkeit in der Namensgebung (Oehler, Karrer, Rustenschacher, Hollensteiner, Scherer). Vgl. Petrasch, die hierzu bemerkt, dass „die Eigennamen der Figuren [...] rhythmische und lautliche Äquivalenzen auf[weisen]“ würden. „Die rhythmischen Äquivalenzen ergeben sich aus der gleichen Silbenzahl der Namen, die lautlichen aus der Wiederkehr von 'Doppel-r' und 'er-Endung' (z. B. Hollensteiner/Rustenschacher oder Oehler/Karrer/Scherrer).“ Damit forciert Bernhard zweifelsohne die Künstlichkeit seines Textes, ohne jedoch, dass dadurch gleich, wie Petrasch behauptet, die „Welt als absurde, sinnlose Konstruktion“ aufscheinen würde (1987. S. 150.).

man diese Textpassage lediglich als Karikatur außerweltlicher Zusammenhänge sieht, dann liegt es zwar nahe, diesen Abschnitt etwa als Inszenierung einer Alt-Herren-Zankerei oder als „Karikaturen kauziger Zeitgenossen“<sup>87</sup> zu lesen. Doch trotz der „Beschäftigung mit scheinbar Belanglosem“<sup>88</sup> widerspricht die Vermutung, hier handle es sich um die bloße sprachmimetische Bloßstellung der Figuren oder lediglich um die Darstellung eines semantischen Leerlaufs, der den Disput insgesamt lediglich als „grotesk“ oder „absurd“ ausweisen würde, dem Charakter einer Prosa, die der Autor selbst als künstlichen Bühnenraum der Sprache versteht, auf dem sich „alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse“ (It 150) abspielen. Gerade dieser Umstand lässt erahnen, dass auch hier mehr zum Ausdruck gelangt als nur das Streitgespräch zweier entgegengesetzter Geschmäcker.

Die modische Kontroverse, die mit der Feststellung einsetzt, dass während Oehler „seinen Mantel nur vollkommen geschlossen“, der Ich-Erzähler seinen „nur vollkommen offen“ (G 144) tragen würde, verdeutlicht, dass die „fortwährende Angst“ des einen vor „Verkühlung“ und des anderen „vor Ersticken“ als gemeinsame Angst vor einem gewaltsamen Ende zu verstehen sind. Dadurch zeigt der Disput in beispielhafter Weise auf, wie der künstlich aufrechterhaltene Antagonismus auch hier ein kurzweiliges Leben führt und im Grunde doch verschiedene Spiegelvarianten des Einen formuliert<sup>89</sup>. Indes schickt sich an dieser Stelle zum ersten Mal der Tod an, neben dem Wahnsinn die Sprechbühne des Erzählens zu betreten. Auch wenn Oehlers Anliegen nach einer Neuregulierung des Gehens, wie der daran anschließende Kleidungsdisput auf den ersten Blick belanglos wirken mag, wird ihnen nichtsdestotrotz stets eine existentielle Relevanz zugesprochen<sup>90</sup>. Somit gerät auch hier jene „Katastrophe“ ins Sichtfeld des Lesers, „die unaufhörlich das Lachen erstickt und so etwas wie tragische Erschütterung nicht aufkommen lässt.“<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Liede 1963. S. 31.

<sup>88</sup> Thabet 1994a. S. 304.

<sup>89</sup> Das Kleidungsmotiv in Verbindung mit dem des Erfrierens durchzieht das Gesamtwerk. Bernhard selbst erklärt im Interview: „Jeder Mensch braucht Mäntel, weil er sonst im Winter derfriert [sic!], und, *die Welt ist eine Art Winter*“ (Bernhard 1991. S. 182.).

<sup>90</sup> Vgl. Reinhard Priessnitz Thomas Bernhard. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main. 1970. S. 126-129, hier: S. 127. Für den Autor „erscheinen dinge stets »letzte dinge«, erklärt er in diesem Zusammenhang. Schmidt-Dengler weist seinerseits darauf hin, dass bei Bernhard die Belanglosigkeiten „dieselbe Triftigkeit erhalten könnte wie die von Leben und Tod“ (1995. S. 16.).

<sup>91</sup> Sorg 1977. S. 168.

Damit wäre außerdem, wenn auch eine als äußerst vage zu bezeichnende, erste lexikalisch-semantiche Verkettung von offenbar Unzusammenhängendem angedeutet, die den – bezogen auf eine lineare Entfaltung des Falles Karrer vollkommen unmotiviert wirkenden – Passus in einen größeren Verweisungszusammenhang stellt und ihm spürbar Gewicht verleiht. Dadurch zeigt sich, dass es sich in *Gehen* um die Oszillation von unterschiedlichsten sich zeitgleich überlappenden und stets in Wechselbeziehung gehaltenen Themen handelt. Wir haben es in *Gehen* daher stets auch mit einem schier unerschöpflichem „Meditieren über unauflösliche Tatsachen“ (G 173) zu tun, dass sich an den unterschiedlichsten Themenbereichen und Redeanlässen entzündet. Es erstaunt daher kaum, dass in diesem Passus die vollkommen entgegengesetzten Positionen nicht nur grundsätzlich aufeinander prallen, sondern dieser Sachverhalt minutiös durch eine begrenzte Serie an Kleidungsstücken durchdekliniert wird. Trotzig wird dem Hass auf „hohe Schuhe“ der Hass auf „Halbschuhe“ (G 144) entgegengestellt, den „von der Schwester gestrickt[en]“ „dicke[n], derbe[n] Wollfäustlinge[n]“ (G 145), die „von der Frau gekauften“ „dünnen Schweinslederhandschuhe“, der „stulpenlose[n]“ „eine Hose mit Stulpe“, dem „schmalkrempigen“ der „breitkrempig[e] Hut“, der Farbe „grau“ die Farbe „schwarz“. Frappierend ist hierbei neben dem im Werk Bernhards oft austauschbaren Minimalpaar Schwester-Frau, die symmetrisch angelegte Umkehrung der Kleidungspräferenzen beider Protagonisten, die der Text selbst, nachdem er sie zu Genüge durchexerziert hat, lakonisch als Anschauungsbeispiel für eine festgefahrene Gewohnheit anbringt, die er unmittelbar darauf erneut auf das Denken allgemein bezieht.

Wir gehen aber nicht mehr von unserer Kleidung ab und so ist es unsinnig, zu sagen, Oehler solle einen schmalkrempigen Hut, eine Hose mit Stulpe, nicht so enge Röcke, wie er sie anhat, tragen etcetera, ich solle Fäustlinge, schwere, hohe Schuhe anziehen, etcetera, weil wir von der Kleidung, die wir anhaben, wenn wir weggehen, und die wir schon jahrelang anhaben, jahrzehntelang anhaben, wenn wir weggehen, gleich, wo wir hingehen, nicht mehr abgehen, weil uns diese Kleidung in Jahrzehnten zur endgültigen Gewohnheit und also zur endgültigen Kleidung geworden ist.

Die einleitenden Sequenzen über das Gehen und die modische Auseinandersetzung zwischen Erzähler und Oehler geben sich so als Darstellungen eines reflexiven, aber auch kommunikativen Leerlaufs zu erkennen, der eine fadenscheinige Groteske inszeniert, die dann ganze Absätze lang durchexerziert wird. Durch die Durchdeklinierung von Kleidungsstücken ohne vordergründigen Aussagewert wird zusätzlich eine Entsemantisierung vollzogen, die zumindest approximativ die Möglichkeit des Umschlags in

Sinnlosigkeit (Wahnsinn) andeutet, ohne dass die einzige Bedeutung dieses Passus darin läge, lediglich die Absurdität der Szene zu unterstreichen. Vielmehr legt der Autor die Fassade frei, während er dem Leser eine Handlung vormacht, die sich als vordergründig darstellt.

Während nun die lächerlich anmutenden gegenseitigen Dummheitsbekundungen und die Versuche, dem Gegenüber doch den eigenen Kleidungsstil aufzuoktroyieren, als unsinnige Attitüden entlarvt werden, wird dieses Unterfangen auch durch das textimmanente Gestaltungsprinzip der Polarisierung und der Opposition parodistisch zur Schau gestellt<sup>92</sup>. Vermittels der antithetischen Struktur der Sätze wird aber auch – und das ist entscheidend – von Anfang an, das zweipolige Paradigma einer zirkelförmigen Diktion ins Werk gesetzt. Das interpolierende Schema vollzieht sich dabei sowohl auf Ebene der Themen und Motive, aber auch auf Ebene der Syntax und einzelner Morpheme und setzt sich allein schon aufgrund der frappierenden Insistenz, mit der der Autor seinen Text im Ganzen wie im Einzelnen nach diesem Schema gestaltet, immer mehr als Aussage durch. Kataphorisch wird dadurch nicht zuletzt schon in diesem frühen Stadium der Erzählung die Kluft und Unversöhnlichkeit zwischen Frage und Antwort, Aussage und Gegenaussage, kurzum: die Konfrontation zweier entgegengesetzter Positionen vorweg genommen, die in einem ähnlich parodistisch anmutenden Hin und Her eines „Streitgesprächs“ im rustenschacherischen Laden den „Untergang“ Karrers besiegelt. Man sieht also auch, wie in *Gehen* nach Albes, „die Erzählerrede durch ein fast unmerkliches, aber stetiges Verschieben begrifflicher Hierarchien in Bewegung gerät.“<sup>93</sup>

Sprachlich gelangt das Erzählen von den konkreten Modalitäten der gemeinschaftlichen Spaziergänge über den Kleidungsdisput nun zum allgemeinen Thema der Gewohnheit. Der *Macht der Gewohnheit*, einem zentralen Thema im Werk, wurden damit zugleich verschiedene Anschauungsbeispiele zugeführt, während durch die Debatte über Kleidungspräferenzen dem Leser ein weiterer Redeanlass geboten wurde, das zum Spektrum möglicher Gesprächsthemen zweier regelmäßiger Spaziergänger gehört. Zweifelsohne zwingt eine derartige Diktion dem Leser auch „eine Lektüre“ auf,

die nicht linear voranschreitet, sondern eher im Kreis herumgeht oder einen bestimmten Sachverhalt Aspekt für Aspekt in winzigen Schritten umrundet, ohne freilich zu jenem –

<sup>92</sup> Vgl. hierzu Bode 1992. S. 624.: „Der tendenziell selbstbezügliche Text ist einer, der seine Machart und sein Material hervorkehrt; er tut dies über seine eigentümliche Strukturierung, die ihn im Spannungsverhältnis zur Normalsprache doppeldeutig werden läßt. Nichts könnte offensichtlicher sein.“

<sup>93</sup> Albes 1999. S. 35.

vielleicht nur imaginären – Sinnzentrum vorzudringen, das der Text mit seinen semantischen Oppositionen zu umreißen scheint.<sup>94</sup>

Unter der merklichen Aussparung narrativer Entfaltung begnügt sich nun der Text, bevor er später verschiedene zentrale Aspekte des Falls Karrer in den Vordergrund rückt, den Wert und den Unwert des Denkens ebenso oszillierend wie variantenreich herauszustreichen. Dies geschieht – wie bereits erwähnt – auch weiterhin in der gegenläufigen Bewegung der wiederholten Veranschaulichung und eines dem Text inhärenten Prinzips des Hin-und Herpendelns zwischen verschiedenen Möglichkeiten der kontemplativen Anschauung, die so selbst einer „Macht der Gewohnheit“ unterliegt – ganz im Sinne einer Fatalität des Nichtmehrhinauskönnens und eines unüberwindbaren Fatums intellektueller Existenz.

### **3. Oehler spricht. Das Denken als Thema der Rede und als Text**

Die Protagonisten befinden sich, so wird uns lapidar mitgeteilt, bereits auf ihrem Mittwochsspaziergang, und so springt der Text von den vermeintlichen Äußerlichkeiten des Gesprächs über die Neuordnung der Spaziergänge und über dem Kleidungsdisput *ad hoc* in die Rekapitulation von Oehlers apodiktischen Sentenzen um. Während der Ich-Erzähler spürbar in den Hintergrund zurücktritt, wird durch die erfahrene und hell-sichtige Figur Oehlers ein Sprechablauf initiiert, der durch seine radikale Kritik am erkenntnistheoretischem Apparat immer wieder einen kausallogischen Interruptus in den Ablauf der Ausführungen setzt. Sein Monolog kennzeichnet sich somit auch dadurch, dass in ihm häufiger als bei anderen Redefiguren in Bernhards Werk auf engstem Raum jenes in Frage gestellt wird, aus dem die Rede ihre eigentliche Dignität gewinnt. Allein deshalb, dass sich hier in regelmäßigen Abständen das Denken seiner reflexiven Legitimität beraubt, in dem es sich seine „Sinnlosigkeit“ (G 178) eingesteht, wird in *Gehen* das Denken zum zentralen Gegenstand monologischer Ausführungen und Zirkelschlüsse erhoben und das nicht nur in dem Sinne, dass über bestimmte Denkweisen gesprochen wird, sondern es scheint das Denken an sich, d. h. als Ordnung eine Fläche zu bilden, die es sprechend abzuschreiten, abzubilden gilt. Dadurch „dokumentiert“ auch *Gehen* die „Gleichzeitigkeit von Denken, Sprechen und Gehen, wobei

---

<sup>94</sup> Ebda.

die zwei letzten, als Reproduktionen von Denkmustern<sup>95</sup> gelesen, das Denken als Thema vorstellt, das durch die vielen selbstreflexiven Offenbarungseide nicht ein Sujet darstellt, das extensiv den Redepart dominiert, sondern auch einen Redeanlass, der sich dazu eignet, durch eine überbordende Vielzahl von „Selbstbeobachtungen“ und „Selbstbezeichnungen“ (G 215) die festen Konturen des Sprechtextes aufzubrechen. Denn das problematische und für Bernhards Schreiben fruchtbare an diesem Thema lässt sich etwa mit George Steiner in folgender Weise formulieren:

In Wirklichkeit wissen wir nicht, was Denken ist, woraus es besteht. Wenn wir versuchen, über das Denken nachzudenken, wird das Objekt unserer Untersuchung verinnerlicht und in diesem Prozeß zerstreut. Es ist immer zugleich unmittelbar und unerreichbar.<sup>96</sup>

Von der Warte eines „Bewußtsein[s] des gesicherten Wissens“ und dessen gleichzeitige „Infragestellung“<sup>97</sup> entsteht mit dem Einsetzen von Oehler Rede die spezifische Dynamik eines, wie es Michel Foucault formuliert hat, „obstinate[n] Gemurmels einer Sprache, die *von allein spricht*, ohne sprechendes Subjekt und ohne Gesprächspartner, auf sich selbst gehäuft, in der Gurgel geballt, und die noch zusammenbricht, bevor jegliche Formulierung erreicht ist, und ohne Aufsehen in das Schweigen zurückkehrt, aus dem sie sich nie befreit hat“<sup>98</sup>. Abgesehen von den Inquit-Formeln, die immer fort auf ein Subjekt verweisen, das spricht und reflektiert, von den Invektiven und den seltenen Momenten, in denen sich Oehler demonstrativ an den Ich-Erzähler richtet oder sich kurz auf die fiktive Außenwirklichkeit der Klosterneuburgerstraße bezieht, verliert die erzählerische Folie spürbar an Qualität. Ferner entsteht durch die Aporien Oehlers über weite Strecken eine Rede, die, wie Oehler selbst anmerkt, „nichts mit Ursache und Wirkung zu tun“ (G 150) hat, sich so einer rationalen Überprüfbarkeit entzieht und den sich verselbstständigenden Gedankengang „im Strudel des Apodiktischen und Aphoristischen [auflöst]“<sup>99</sup>. In dieser Hinsicht stellt auch Oehlers „Kopf“ einen „Abfallkübel“ dar, den er vor dem Leser „umkippt und entleert“ (G 217). Dadurch kann sich der Text auch auf die Eigengesetzlichkeit einer künstlichen Sprechdiktation berufen, die sich diskursiven Annäherungen entzieht, einem Denken, wie es an anderer Stelle heißt, das sein „Thema“ dazu „mißbrauch[t] [...], um [sich] Befriedigung zu verschaffen“ (G 173) und

---

<sup>95</sup> Thabet 1994a. S. 300.

<sup>96</sup> Steiner 2006. S. 8.

<sup>97</sup> Lederer 1970. S. 52.

<sup>98</sup> Michel Foucault: Wahn Sinn und Gesellschaft. Frankfurt/Main 1973. S. 12.

<sup>99</sup> Thabet 1994b. S. 114.

das Oehler mitunter zur „Spielerei“ (G 206) und dessen Manifestationen zum „Gedankenunrat“ (G 217) degradiert.

Das Denken gilt es freilich nun auch da, wo Oehler es nicht explizit zum Thema erhebt, als Sprechordnung zu gewärtigen, die dem Text seine formale Prägung verleiht und die offensichtlich an der Stelle einer erzählerischen Rahmenhandlung tritt. Dies gilt aber auch für Oehlers Postulat, dass ein unentwegtes Denken bzw. Überdenken im Sinne eines ständigen Prüfens des Gehörten, Gesehenen, Getanen unweigerlich nur „Gemeines“, „Niedriges“, „Unverschämtes“, „ungeheuerlich Trostloses“ und – als provisorischer Abschluss dieser langen Reihe von selbstanzeigenden Aburteilungen – nur „deprimierend[e]“ und „naturgemäß falsch[e]“ (G 146) Denkresultate hervorbringen würde.

Sehen wir einen Menschen, müssen wir uns in kurzer Zeit sagen, was für ein entsetzlicher, was für ein unerträglicher Mensch. Sehen wir die Natur, müssen wir sagen, was für eine entsetzliche, unerträgliche Natur. Sehen wir etwas Künstliches, gleich welches Künstliche, müssen wir in kurzer Zeit sagen, was für eine unerträgliche Künstlichkeit. Gehen wir, sagen wir ja auch in der kürzesten Zeit, was für ein unerträgliches Gehen, wie, wenn wir laufen, was für ein unerträgliches Laufen, wie, wenn wir stehen, was für ein unerträgliches Stehen, wie, wenn wir denken, was für ein unerträgliches Denken. Machen wir eine Begegnung, denken wir in der kürzesten Zeit, was für eine unerträgliche Begegnung. Machen wir eine Reise, sagen wir uns in der kürzesten Zeit, was für eine unerträgliche Reise, was für ein unerträgliches Wetter, sagen wir, sagt Oehler, über gleich was für ein Wetter, wenn wir über, gleich, was für ein Wetter, nachdenken. (G 146f.)

Exemplarisch wird in diesem Passus der thematisch zu durchlaufende Sprechkreis ausgeführt, wobei das „Sehen“, „Gehen“ und „Denken“ zwar verschiedene Momente bzw. Tätigkeiten darstellen<sup>100</sup>, auf die Endaussage hin bezogen, werden sie jedoch als ranggleiche und austauschbare Bestandteile menschlicher Antizipation und Handlungsweisen angebracht.

Formal wie sprachlich kennzeichnen sie hier provisorische Endpunkte einer neu- bzw. wiedereinsetzenden Rekurrenzbewegung, die dem „Prinzip der Ersetzbarkeit“<sup>101</sup> unterliegt und so eine Sprechdiktation, die ihre Themen nur als Anschauungsbeispiele anbringt, um sie zugleich als beliebig zu entwerten. Ob nun „Mensch“, „Natur“, „Künstliches“, das „Gehen“ oder „Stehen“, das „Denken“, eine „Begegnung“, eine „Reise“, das „Wetter“ sie alle sind nach „kürzester“ Zeit als Denk- und Sprechmaterial verbraucht und aufgrund dessen nur noch „unerträglich“. Nichts hat für lange Bestand,

---

<sup>100</sup> Vgl. hierzu insbesondere Thabet 1994a. S. 298f.

<sup>101</sup> Lederer 1970. S. 51.

lautet Oehlers Erklärung, angesichts eines solchen „rücksichtslosen“ Denkens, das eben seine „Geisteskalte und Geistesschärfe“ durch die fortlaufende Reflexion bzw. Selbstreflexion unter Beweis stellt. Von der primären und zentralen Hypothese von der Nichtigkeit des Denkens wird so innerhalb desselben Satzes zuerst dieses „grausamste Gesetz“ allgemein auf „Hören“, „Sehen“, „Tun“ und „Denken“ appliziert, dann partikuläre Beispiele angeführt, um wieder zur Ausgangshypothese zurückzukehren, die die einzelnen an sich austauschbaren Beispiele in der Totalität der Aussage inkludiert, dass bei einem „rücksichtslosen Denken“ man „*von allem* sagen [muss], daß es unerträglich und entsetzlich sei“ (G 147).

Diese in der Allgemeinheit der Aussage eingebetteten Belege einer vermeintlichen Beweiskette – bei betont ungenügend maskierten Zirkelschluss – unterliegt somit einer reflexiven Bewegung, die der spezifischen Ordnung verhaftet ist, die Gilles Deleuze als eine beschrieben hat, durch die die Inhalte, ohne dass sie eine diskursive Entfaltung erfahren, in einem amorphen Bezugsfeld ausgebreitet werden.

Die Allgemeinheit macht zwei große Ordnungen geltend, die qualitative Ordnung der Ähnlichkeiten und die quantitative Ordnung der Äquivalenzen. Zyklen und Gleichheiten sind deren Symbole. In jedem Fall aber bringt die Allgemeinheit einen Gesichtspunkt zum Ausdruck, demgemäß ein Term gegen einen anderen ausgetauscht oder durch einen anderen Term ersetzt werden kann. Tausch oder Ersetzung von Besonderem definiert ein Verhalten, mit dem wir der Allgemeinheit entsprechen.<sup>102</sup>

Das inkonsequente Denken, das grundsätzlich über die Grenzen des Denkens referiert, voller „Selbstmitleid“ (G 215), jedoch ohne über sich selbst das vernichtende Urteil zu verhängen, wird somit innerhalb des Sprachspiels als dynamischer Prozess inszeniert, der in sich gründet und zwischen Aufbruch und vermeintlicher Ankunft ein ewiges „Hin und Her“ der scheinbaren Beweisführung und dem „Auf und Ab“ zwischen Negation und kurweilige Retablierung erfährt. Daneben kommt sichtlich auch eine Enthierarchisierung der Themen zum Zuge.

Der Mangel an Übergängen im Zirkelschluss apodiktischer Thesen und im Rahmen eines zirkulären Sprechparcours fungiert so auch als sprachmimetisches Nachzeichnen einer unübersichtlichen und letztlich unauflösbaren Problematik, der sich Oehler annimmt, aber auch deren „Übersetzung und Zerlegung in Sprache“<sup>103</sup>. Ferner dient dieser Mangel dazu, das Denken als „repetitivste [sic!] aller Handlungen“<sup>104</sup> auszuweisen.

---

<sup>102</sup> Deleuze 2007. S. 15.

<sup>103</sup> Thabet 1994a. S. 298.

<sup>104</sup> Steiner 2006. S. 43.

### 3.1. Der zweifelhafte Evidenz- und Plagiatcharakter des Denkens

Das Evidente von Oehlers aporetischen Urteilen wird durchweg durch die Autorität seiner Person, d. h. in der bloßen Insistenz, mit der er sie anführt, als Tatsache ausgegeben. Von Bedeutung ist daher, wie solche Toatlitätsaussagen allein durch die additive Reihung und eines unwidersprochenen Geistesvermögens einer exaltierten Sprech-Figur an Gültigkeit gewinnen. Dies stellt die Fallhöhe dar, mit welcher sich eine solche Rede konfrontiert sieht, die „schlicht mit Wiederholungen der angeblich evidenten Behauptung oder der Inanspruchnahme ‚höheren Bewußtseins‘“ ihre Urteile „beantwortet“<sup>105</sup>. Ziehen Oehlers Invektive zunächst noch eine gewisse Aufmerksamkeit auf sich, darf diese sie subversiv formal zersetzende Kritik nicht aus den Augen verloren werden, zumal gerade die erkenntnistheoretische Kritik sich eigentlich gegen das von ihm Vorgebrachte richten müsste.

Die Aporien Oehlers geben sich dazu als Plagiat ihrer selbst zu erkennen und sind Menetekel eines Sprechens, welches sich in der Höhe seines Themas eingeschlossen hat und über weite Strecken weder neuen Sprechanlässe bedarf noch sich auf eine konkrete Außenwelt beziehen will und kann. Neben jenen Sprachfloskeln, die den Wahrheitsgehalt der Aussage unterstreichen, sind es die Variationen und die „Unzahl von Wiederholungen“<sup>106</sup>, die in *Gehen* ähnlich wie in Paul Valéry's *Monsieur Teste* mittels einer „raffinierten Ablösungs- und Wiederanknüpfungstätigkeit“<sup>107</sup> jene erkenntnistheoretischen Verdikte in die Ordnung des Textes als Ordnung des Denkens hineinflechten und die später mit der Sprachkritik unauflösbar vermengt werden. In der sukzessiven Anordnung des Sprechtextes (re)produzieren sie sich fortlaufend. Zu fragen wäre daher, ob nicht die inflationäre Darbietung solcher Aporien mit einem Nicht-Vorhandensein bzw. einem Bedarf an Referenz zusammenhängt und somit Oehlers Anklagen auch als Notbehelf für die Abwesenheit von argumentativen Zusammenhängen fungieren. Bemäntelt wird so nämlich auch das Stationäre und die Abwesenheit diskursiver und narrativer Progression durch die neue Verkleidung der Kritik im Gewand eines Durchschauens falscher Annahmen und Begrifflichkeiten. Die großen Anzahl von genuinen

---

<sup>105</sup> Vgl hierzu Michael Tiezmann: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, München <sup>3</sup>1993. S. 23. Konkret heißt es an dieser Stelle: „Ein Problem stellen im übrigen jene Aussagen dar, die man als ‚evident‘ betrachtet. [...] sie scheinen, so lange sie ‚evident‘ gelten, keiner theoretischen oder empirischen Rechtfertigung zu bedürfen. [...] ‚Evidenz‘ bedeutet also nicht selbstverständliche Gewißheit. ‚Evidenz‘ ist nur eine Frage der Gewohnheit [...]“.

<sup>106</sup> Valéry 1980. S. 35.

<sup>107</sup> Ebd. S. 36.

Formulierungen und scheinbaren Enthüllungen darf daher nicht den Blick von der substantiellen Nullprogression der Rede ablenken. In der Zerstreuung, ja der Zerredung des Themas und im verbalen Ereignis von „Reden, wiederholen, widersprechen, [.], schmähdreden“<sup>108</sup> verläuft immer wieder der denkerische Ansatz und kann ohne diesem Umstand Beachtung zu schenken, stets von Neuem ansetzen.

Im Rahmen einer leitmotivisch großangelegten Aburteilung des menschlichen Denkvermögens erklärt Oehler, dass „alles, was gedacht wird“ im Grunde „überflüssig“ sei. Auch braucht die „Natur [...] das Denken nicht“, so dass „nur der menschliche Hochmut“ „sein Denken ununterbrochen in die Natur hinein[denke]“ (G 146)<sup>109</sup>. Mit immer neuen Umschreibungen und Neologismen, die sich allesamt als Illustrationen dieser Aussage zu erkennen geben und sich aufgrund der Schlagzahl der Aburteilungen als Ausdruck eines sich in Erregung steigender Rede und reflexiver Intensität gebärden, wird das Denken als „Verstandesersatz“ und „Ersatzdenken“ dann wiederum als „Unterverstand oder Subverstand“ (G 150) abgewertet.

Die klar ersichtliche Kritik am menschlichen Denkvermögen mündet damit in einen Sachverhalt unübersichtlich gestaltenden Verurteilung, in der das Denken plötzlich zum „Verstandesersatz“ herabgestuft wird, während der Verstand in Haupt- und sogenanntem „Unterverstand“ unterschieden wird. Es fehlt in dieser Hinsicht eine Oehlers Kritik greifbar machende Aussage, die uns in etwa erklärt, ob hier „der V. [Verstand] überhaupt“ an den Pranger gestellt wird, oder ob „allein die Einengung des V.es [Verstandes] auf [...] auf bloß abstrakt-begriffliche, rationale methodische Verfahren“ gemeint ist, „die freilich an ihrer Stelle auch ihre Berechtigung haben“<sup>110</sup> kann. Der, wie man ihn auch bewerten will, exemplifizierte Gedanke der Insuffizienz findet so auf heterogenste Weise seinen Ausdruck, andererseits wird er in eine abstrakte und argumentativ kaum fassbare Gedankenfolge überführt.

---

<sup>108</sup> Ebda. S. 39. Vgl. ferner Barthes 2005. S. 61.: „Ob Philosoph oder nicht, der Mensch spricht, indem er dem widerspricht, was die anderen sagen [...]“.

<sup>109</sup> Zelinsky hat in diesem Sinne aufgezeigt, wie die Natur bei Bernhard als „Unermeßlichkeit“ verstanden wird, so dass nach Novalis: „[g]erade jenes Streben nach Ergründung dieses riesenmäßigen Triebwerkes [...] schon ein Zug in die Tiefe, ein beginnender Schwindel [sei]“ (1970. S. 27.). Ähnliches weist Wendelin Schmidt-Dengler nach. (2010c. S. 15.). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Arthur Schopenhauer, der die „Natur“ als „das ohne Vermittlung des Intellekts Wirkende, Treibende, Schaffende“ definiert hat (Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. II. Hrsg. von Wolfgang von Löhneysen. Frankfurt/Main 21989a. S. 348/ [Kapitel 21]). An anderer Stelle spricht er von einer „erkenntnislosen Natur“ (Schopenhauer 1986. S. 427/[§57]).

<sup>110</sup> Hoffmeister 1955. S. 646.

### 3.2. Die Aufwertung des Denkens. Ein neuer Sprech Anlass

Die den Textraum seitenlang für sich vereinnehmende Rede Oehlers hebt indes das erzählerische Moment fast vollends auf. Damit steht nicht weniger als die Anordnung des Textes als ein narratives Gebilde auf dem Spiel. Freilich kann ein solcher Sprechtext den Lesenfluss hemmen, aber auch zu einem Lesen führen, das sich zwar an bestimmten „Reizwörtern“ und Gedanken aufzuhängen vermag, aber unvermeidlich das Wissen um die Substanz der Begriffe und der argumentativ-diskursiven Zusammenhänge einbüßt. Dies mag wohl erklären, warum die Wissenschaft gerade diesen Text als radikalsten des Autors rezipiert hat. Gerade aber die unvermeintlichen Kurzschlüsse, die beim Versuch der Annäherung zustande kommen, ermöglichen es dem Autor, sich von einer stringenten Argumentationslinie zu befreien, seinen Text abseits verbindlich diskursiver Strukturen zu gestalten, darüber hinaus Oehler sowohl als Subjekt und Objekt des Sprechens zu positionieren.

Nichtsdestoweniger wäre ein Punkt erreicht, der abseits des Denkmöglichen und des Nachvollziehbaren den Text als erzählerisches Dispositiv zu gefährden droht. Weiter ausgeführt, hätte er womöglich die Abkehr auch eines geneigten Lesers zur Folge, dessen Aufmerksamkeit angesichts einer solchen Rede sich nur dadurch aufrecht erhalten lässt, wenn ihm Greifbares oder ein neues Thema bzw. eine neue Variante des Themas angeboten wird. Dem scheint der Autor folge zu leisten, in dem er mit dem Thema einer für den Geist notwendigen antagonistischen Haltung zur Welt, ein Oehler kennzeichnendes lebensphilosophisches Motto anbringt. Es lohnt sich schon aus diesem Grund näher darauf einzugehen.

Wenn wir nicht immerfort *gegen*, sondern nur immerfort *mit* den Tatsachen existieren, sagt Oehler, gehen wir in der kürzesten Zeit zugrunde. Tatsache ist, daß unsere Existenz eine unerträgliche und entsetzliche Existenz ist, existieren wir *mit* dieser Tatsache, sagt Oehler, ohne *gegen* dieses Tatsache zu existieren, gehen wir auf die erbärmlichste und auf die gewöhnlichste Weise zugrunde, es sollte uns also nichts wichtiger sein, als immerfort wenn auch nur *in*, so doch gleichzeitig *gegen* die Tatsache einer unerträglichen und einer entsetzlichen Existenz zu existieren. [...] Der Mensch hat immer die Möglichkeit, *in (und mit) einer* und folglich *in allen* und *gegen alle* Tatsachen zu existieren, ohne gegen diese Tatsache und gegen alle Tatsachen zu existieren, wie er immer die Möglichkeit hat, zwar *in (und mit) einer* Tatsache und mit allen Tatsachen zu existieren und gegen eine und alle Tatsachen und also vor allem gegen die Tatsache, daß die Existenz unerträglich und entsetzlich ist. (G 147f.)

Die zersetzende Dynamik sprechender Inszenierung im Gewand eines radikalen Skeptizismus kann so von neuem ansetzen und eröffnet für das Sprachspiel des Autors neue

semantische Räume. Wohlwissend darum, dass wenn die verschiedenen Varianten nebeneinander stehen, unterschiedliche, wenn auch nicht klar zu differenzierende Denotationen und Konnotationen entstehen, wird zugleich die Notwendigkeit des Existierens „in“, „mit“ und „gegen“ eine, der „Tatsache“ oder die „Tatsachen“ schlechthin propagiert. Mit der Feststellung, dass es „eine Tatsache [sei], daß unsere Existenz eine unerträgliche und entsetzliche Existenz ist“ (G 147), leitet Thomas Bernhard hier in charakteristischer Weise mit einer alles nivellierenden Totalitätsaussage sein Verwirr- und Vexierspiel ein. Im Zuge dessen brechen Oehlers Ausführungen auf, bewußt die Grenzen zwischen den an sich voneinander zu unterscheidenden stehenden Begriffen: „Tatsachen“, „einer Tatsache“, „alle Tatsachen“ und der „Tatsache“ zu verschleiern. Dass diesem Umstand die Intention zugrunde liegt, ein erschwertes Verständnis herbeizurufen, muss nicht eigens hervorgehoben werden. Denn unklar bleibt beispielsweise, ob nun die Tatsachen Teil der fundamentalen „Tatsache“ sind, dass „unsere Existenz eine unerträgliche und entsetzliche Existenz“ ist oder ob sich die Ausführung in umgekehrter Richtung vollzieht. Wäre dies der Fall würde das Verdikt wiederum nur ein Teil der Tatsachen und so nur eine von vielen weiteren darstellen, etwa diejenige, dass „[d]er ganze Lebensprozeß [...] ein Verschlimmerungsprozeß“ (G 146) oder „daß das Denken vollkommene Sinnlosigkeit“ sei oder wir zu dem „nur immer wieder Ja sagen [können] [...], zu welchem wir bedingungslos Nein sagen müssen“ (G 178), oder das „Leben [...] in lauter fürchterliche Umstände und Zustände [zerfällt]“ (G 225). Zeitgleich wird die Notwendigkeit des Existierens „mit“ als auch „gegen“ diese Tatsache(n) propagiert, um nicht „auf die erbärmlichste und auf die gewöhnlichste Weise zugrunde“ zu gehen. Durch das Anbringen unterschiedlichster Präpositionen wird ein akkumulatives Denken vorgeführt. Das Paradox von gleichzeitiger Existenz „mit“ und „gegen“ „eine“, „die“, oder „allen“ „Tatsache(n)“ könnte so auch dahingehend gelesen werden, dass über die Permutation von Ausdrücken, die in ihrer ganzen Bandbreite abstrakt bleiben, ein Denken und ein Reflexionsweg nachgezeichnet wird, der das Ganze simular in seiner Divergenz und Deviation als Möglichkeit erfassen möchte. Sichtlich nach Absolutem strebend verheddert sich das Sprechen indes in seinen eigenen Aporien.

### 3.3. Anmerkungen zu Oehlers radikalem Skeptizismus

Die erkenntnistheoretische Kritik wird unmittelbar darauf in eine Sprachkritik überführt, ja mit ihr kurzer Hand vermengt, als Oehler erklärt:

Sie mögen mich jetzt für verrückt halten, sagt Oehler, aber wirkliches, und das heißt, tatsächliches Denken, ist vollkommen ausgeschlossen. Wir bezeichnen aber, was wir für Denken halten, als Denken, wie wir als Gehen bezeichnen, was wir für Gehen halten, wie wir sagen, wir gehen, wenn wir glauben, wir gehen und gehen, sagt Oehler. (G 150)

Nicht nur gültige Annahmen über das Denken sind nichtig, auch die Begriffe bezeichnen und befördern Trugschlüsse. Dies ist der neue Ansatzpunkt, aus dem sich das vielfältige Register von provokanten Entlarvungen dessen ergibt, was als Begriff nicht der wirklichen Wirklichkeit entsprechen kann. Die „Welt“ (G 149) wäre, heißt es im Zuge von Oehlers weiteren Ausführungen, nur eine von den Menschen unreflektiert übernommene Bezeichnung, eine Worthülse, ein „Hirngespinnst“<sup>111</sup>, um mit Schopenhauer zu sprechen. Nicht weniger spektakulär erweist sich die Aburteilung der „Geschichte“ als „vorgefaßtes Schema“<sup>112</sup> oder als „Weltanschauung“<sup>113</sup> ganz im Sinne einer „Ordnung des Weltbildes im Sinne des Werdens“<sup>114</sup> und einer „systematische[n] Art der Weltbetrachtung“<sup>115</sup>, wie es bei Oswald Spengler heißt, die wie zuvor der „Verstand“ als Organ der Weltwahrnehmung und im Anschluss der „Satz“ (G 151) nach Wittgenstein als sinnliche Konkretion<sup>116</sup>, „Bild“ und „Modell der Wirklichkeit“<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> Oehlers Kritik scheint dabei an „das Problem vom Verhältnis des Idealen zum Realen, d. h. der Welt im Kopf zur Welt außer dem Kopf.“ anzuknüpfen (Schopenhauer <sup>2</sup>1989a. S. 12/[Kapitel1]). Schopenhauers Einsicht, dass die Welt „trotz aller *empirischen* Realität den Stempel der *Idealität* und somit der bloßen *Erscheinung*“ (Ebda.) tragen würde verbindet sich, gerade weil keine explizite Übernahme seines Willens-Konzept vorliegt, mit Wittgensteins Verständnis vom „Bild“ als „Modell“ (2003. S. 14/[2.12].), als „Maßstab an die Wirklichkeit angelegt“ (Ebda. S. 15/[2.1512].).

<sup>112</sup> Spengler 1950. S. 34. Ähnlich wie schon bei Schopenhauer oder Wittgenstein, darf auch bei Oswald Spengler der Hinweis nicht fehlen, dass Thomas Bernhard im Gegensatz zu dessen Ausführungen derartige Aussagen nie in ihrer Systematik absolut setzt und auch nicht als Teil eines in sich abgerundeten Diskurses versteht. „Spenglers Stil hat nicht den leisesten Anflug von Ironie“, schreibt Karl August Horst (1962. S. 355.), um so mehr verbietet es sich hier die Analogien und Anknüpfungspunkte über eine punktuelle Übereinstimmung hinaus Relevanz zu sprechen zu wollen.

<sup>113</sup> Spengler 1950. S. 131.

<sup>114</sup> Ebda. S. 131. Vgl. hierzu auch Schopenhauer 1986. S. 378/[§53]. „Denn wir sind der Meinung, daß jeder noch himmelweit von einer philosophischen Erkenntnis der Welt entfernt ist, der vermeint, das Wesen derselben irgendwie, und sei es noch so fein bemäntelt, *historisch* fassen zu können; welches aber der Fall ist, sobald in seiner Ansicht des Wesens an sich der Welt irgendein *Werden* oder Gewordensein oder Werdenwerden sich vorfindet, irgendein Früher oder Später die mindeste Bedeutung hat [...]“. Ferner stellt er der historischen die „echte philosophische Betrachtungsweise der Welt“ entgegen, die er als „diejenige“ definiert, „welche uns ihr inneres Wesen erkennen lehrt“ (Ebda. S. 379/[§53].).

<sup>115</sup> Spengler 1950. S. 134.

<sup>116</sup> Vgl. Wittgenstein 2003. S. 18/[3.1.].

verstanden, zu Trugbildern des Geistes degenerieren. Als Phantasmagorien des Denkens angeprangert, sind sie allesamt nicht imstande, die Totalität von Welt und Wirklichkeit zu erfassen. „Die Polemik richtet sich“ daher nicht nur „gegen den Gedanken eines Fortschritts in der Geschichte, der charakteristisch ist für den einer positiven Geschichtsphilosophie innewohnenden Optimismus“<sup>118</sup>, vielmehr zeichnet sich eine Kritik ab, die jedwede ganzheitliche Wahrnehmung- und Auffassungsinstrumentarien eine Absage erteilt.

Wichtig ist dabei, daß das skeptische Schweigen ein Schweigen nicht des Mundes ist (die Skeptiker sprechen wie jedermann), sondern eines des »Denkens«, der »Vernunft«, des impliziten Systems, das jeder Philosophie, jeder Deklaration, jedem nichtkontingenten Diskurs zugrunde liegt und diese artikuliert<sup>119</sup>.

In dieser Hinsicht wird auch an dieser Stelle bei Oehler ein intellektueller Reflex deutlich, der danach trachtet, über das Überlieferte hinauszustreben, auch wenn er der Starrheit des Konventionellen nur das verbale Toben entgegenhalten kann. Die Inkonsequenz und damit die Widersprüchlichkeit der Aporie zeigt sich dabei beispielsweise darin, dass Oehler gerade jene von ihm als „Geschichtslüge“, als „völlig verstandeslo[s]“, „to[t]“ verstandene Geschichte unmittelbar zuvor noch als Beleg für seine These herbeizitiert, dass „über achtundneunzig Prozent [der Menschen] [...] weder Geistes-kälte, noch Geistesschärfe und [...] nicht einmal Verstand“ (G 148) besäßen.

„Das Reden des einen ist das Schweigen des andern.“<sup>120</sup> Diese Einsicht korrespondiert vollends mit der Rollenverteilung in *Gehen* – wie sie bereits zu Anfang der Erzählung sich anbahnt – allerdings basierend auf einer redseligen *Rhetorik des Schweigens* haben wir es bezogen auf die Sprechfigur Oehler zusätzlich mit einem Sprechen jenseits des Sprechens zu tun, das unlängst die Sprache als Vermittlungs- und Kommunikationsorgan mit einem „philosophierende[n] Verwirrspiel“ (Aus 379) vertauscht hat. Der „pompösen Frage“ über das, was Sprache überhaupt leisten kann, über die erkenntnistheoretischen Grenzen, über die Welt als Vorstellung, die allesamt „einer umständlichen Erörterung bedürfte[n]“ oder sich auf bestimmte philosophische Postulate beziehen müssten, „begegnet“ Oehler so stets „mit einer Pirouette, die jede Erörterung augen-

---

<sup>117</sup> Ebda. S. 30/[4.01.].

<sup>118</sup> Fischer 1985. S. 22.

<sup>119</sup> Barthes 2005. S. 62.

<sup>120</sup> Christiaan L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt/Main 1981. S. 50.

blicklich beendet<sup>121</sup>. Dementsprechend bedient sich sein Aufbegehren auch einer Rede, in der einzelne Propositionen zum Teil un- oder missverständlich bleiben. Oehlers Sätzen stellen so die Variablen eines grüblerischen Denkens dar, wie sie einen „Impetus“ erahnen lassen, der an Schopenhauers Credo erinnert, „daß man alles das, was *sich von selbst versteht*, sich zum deutlichen Bewußtsein bringe[n] [sollte], um es als Problem aufzufassen“<sup>122</sup>. Ohne allerdings eine Lösung anzubieten, präsentiert uns Thomas Bernhard in dieser ausgedehnten Redepassage das redselige Schweigen eines Skeptikers.

Was an dem oder von dem, was ich sage, zu verstehen ist, sagt Oehler, ist daran zu verstehen, was daran nicht zu verstehen ist, ist daran nicht zu verstehen. Wenn auch nicht alles zu verstehen sei, so sei doch alles eindeutig, sagt Oehler. (G 150)

Diese in ihrer programmatischen Hinterfragung an die vielen Entsagungsmomente in Oehlers Rede anknüpfende Instruktion an den Ich-Erzähler, gruppiert sich in Wirklichkeit, auch wenn der Sprecher hier mit der „Metapher des Schattens und des Lichts“<sup>123</sup>, „des Sich-Zeigens und Sich-Verbergens“<sup>124</sup> operiert, als er lapidar die Welt in „Schichten von Finsternis“ und in „Schichten von Klarheit“ unterteilt, um jenen „ungeheuerliche[n]“ aber unaussprechlichen kulminativen Gedanken herum, ohne ihn als solchen formulieren zu können, auch wenn Oehler später diesbezüglich von einer „*ganz einfache[n]* Rechnung“ (G 177) sprechen wird. Dieser bildet die offene Kluft, an deren Ränder sich ein Sprechen abarbeitet, unentwegt auf einen teleologischen Kulminationspunkt verweist, aber faktisch nur das „Unwiederbringlich[e]“ eines nicht mehr zusammenfügbaren Ganzen als Aussage illustriert. Wohlwissend um „sein Dilemma“, das womöglich auch der Interferenz von Denken und Sprechen geschuldet ist, ist die Figur zwar imstande, die „Rettung durch Verweigerung und Selbstentzug als unmöglich [zu] erkenn[en]“, allerdings zeigt sie sich zugleich außerstande sich diesem Verdikt ganzheitlich zu „fügen“. Dadurch „vergegenwärtig[t]“ sich auch in *Gehen* „ein gespaltenes, sich selbst überlagerndes und lückenhaftes Subjekt“ in einer Rede, die

---

<sup>121</sup> Barthes 2005. S. 200.

<sup>122</sup> Schopenhauer <sup>2</sup>1989b. S. 10/[§3].

<sup>123</sup> Jacques Derrida: Kraft und Bedeutung. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/Main 1976. S. 47.

<sup>124</sup> Ebda. S. 48.

„durch eine Art niemals abgeschlossene Addition“<sup>125</sup> von Illustrationen gekennzeichnet ist.

Damit könnte sich die eigentümliche Diktion erklären, die letztlich die Idee von Tiefe und Höhe *ad absurdum* führt, wieder retabliert und *vice versa*. Derartige Aussagen über das Verständliche und Unverständliche seiner Rede geben sich ferner auch als Gelenkstellen einer Diktion zu erkennen, die der Eigentümlichkeit der Moderne unterliegt, die Sabine Rothemann in folgender Weise erklärt:

Jeder versuchte Vollzug eines solchen Zurückts ist ein Schritt voran, denn das System reproduziert sich in jeder neuen, weiteren Operation.<sup>126</sup>

Dies scheint, wie bereits die vorangegangenen Unterkapitel aufzeigen konnten, für Bernhard symptomatisch zu sein. Die Rede zeichnet in diesem Sinne sprachlich weniger ein philosophisch falsifizierbares Denken nach, als eine Anhäufung evidenter Urteile einer Kritik, die in einer groß angelegten Denk- als Sprechordnung global in den *Widersprüchen* ihr Auskommen haben, während sie sich partiell an den unterschiedlichen Themenbereichen zyklisch abarbeiten.

Auch wenn nun mit „jene[m] impliziten oder expliziten Bezug zum Sein, der in unseren Sprachen unmittelbar hergestellt ist, sobald etwas gesagt wird“<sup>127</sup>, sich für den Leser immer wieder Ansatzpunkte für den Nachvollzug ergeben, „bleibt“ wie oft bei jenen Texten, die auf der Folie des Spaziergangs eine geistige Meditation oder Abschweifung inszenieren, auch in *Gehen* der erzählerische Hintergrund weiterhin „in seinem realen Verlauf undeutlich“<sup>128</sup>. Nichtsdestotrotz bleibt die narrative Anfangs- und Grundhypothese unangetastet, so dass wir es hier mit dem Spaziergang zweier Protagonisten auf einer fiktionalen Wienkarte und dem Monolog einer Sprechinstanz zu tun haben, auch wenn der Text bis *dato* seine Präsenz gerade aus der Nicht-Verortung, aus der solipsistischen Isolation eines als Sprechtext inszenierten Denkparcours bezieht. Erwähnenswert scheint indes dabei, wie Oehler vom Begriff „Geschichte“ ausgehend unvermittelt zur „eigenen persönlichen Geschichte“ (G 148), also zur Lebensgeschichte

---

<sup>125</sup> Michel Foucault: Einführung [in: Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*]. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/Main 2003b. S. 7-27, hier: S. 12.

<sup>126</sup> Sabine Rothemann: Spazierengehen – Verschollensein. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka. Marburg 2000. S. 9.

<sup>127</sup> Barthes 2005. S. 93.

<sup>128</sup> Georg Kurscheidt: „Stillstehendes Galoppieren“ - der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des „stehenden Sturmlaufs“ bei Franz Kafka. In: Euphorion 81. 1987. S. 131-155, hier: S. 133.

der Menschen gelangt. Gebrandmarkt wird so durch „Assoziation semantisch oder phonetisch verwandter Wörter“<sup>129</sup> und deren unterschiedlichen Bedeutungsimplicationen das Denken im Großen und Ganzen, im Kleinen und Privaten als erstarrte und fatale Gewohnheit<sup>130</sup>.

### 3.4. Das Erzählen im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Retablierung

Der Umstand, daß jetzt, wo wir durch die Klosterneuburgerstraße gehen, so viele Kinder, ja Hunderte von Kindern auf der Klosterneuburgerstraße sind, veranlaßt Oehler zur Forsetzung seiner Bemerkung über das Kindermachen. (G 153)

Diese Feststellung des Ich-Erzähler, aber auch der Hinweis über ein kurzes Innehalten Oehlers könnte vergessen machen, dass die Erzählung aus narrativer Sicht bislang ihre eigene Dekonstruktion betrieben hat. Mag dabei die Aussage, dass Oehler gerade, während er die spielenden Kinder auf der Klosterneuburgerstraße erblickt, auf die „Infamie“, die „Katastrophe“ und den „Anachronismus“ (G 152) des „Kindermachen[s]“ zu sprechen kommt, einen außerweltlichen Bezugsrahmen suggerieren, verdeckt der Hinweis nur unzulänglich den Umstand, dass in der Erzählung bislang sich ein Redestrom ausschließlich innerhalb der Vorstellungswelt und in der „Kopfwirklichkeit“<sup>131</sup> einer Sprechfigur und einer Protokollinstanz als Textanordnung vollzogen hat. Es scheint in dieser Hinsicht fraglich, ob ein posthum implantiertes Wahrnehmungsfeld genügt, um den Redetext hinlänglich in eine erzählerische Klammer einzuschließen. Die Klosterneuburgerstraße gelangt dazu nur punktuell zum Bezugsfeld. In der Hauptsache wird so das Denken und Sprechen als Ort manifest, der sich nicht mehr der Außenwelt zu vergewissern braucht. Das Thema des Kindermachens respektive des Wahrgenommenen sind letztlich nur weitere Stationen auf Oehlers Redeparcour. In dieser Hinsicht regredieren die spielenden Kinder auf der Klosterneuburgerstraße und mit ihnen die Außenwelt zum Sprechanlass und rudimentären Beleg für den Zeugungswahn der Menschheit und das Ausufern all dessen, was nach Schopenhauer „ohne Dazwischenkunft der Vorstellung zustande kommt“<sup>132</sup>. Der sich unlängst verselbständigende

---

<sup>129</sup> Mainberger 2003. S. 303.

<sup>130</sup> Vgl. Schopenhauer 1986. S. 443/[§59].

<sup>131</sup> Schmidt-Dengler <sup>3</sup>2010. S. 312.

<sup>132</sup> Schopenhauer <sup>2</sup>1989a. S. 348/[Kapitel 21].

Gedankengang Oehlers widmet sich daher – ungeachtet einer kurzen Besinnungspause – und unmittelbar darauf dem Thema der Fortpflanzung als allgemeines Weltthema, das ohne konkreten Außenweltbezug auskommt.

Einen Menschen machen, von dem man weiß, daß er das Leben, das man ihm gemacht hat, nicht haben will, sagt Oehler, denn daß kein Mensch sein Leben, das ihm gemacht worden ist, haben will, stellt sich früher oder später, aber mit Sicherheit bei jedem Menschen, bevor es diesen Menschen nicht mehr gibt, heraus, einen solchen Menschen machen, ist tatsächlich verbrecherisch. Die Menschen reden sich in ihrer als Hilflosigkeit getarnten Niedrigkeit nur ein, sagt Oehler, sie wollen ihr Leben haben [...]. (G 153f.)

Die Aufforderung an den Ich-Erzähler genauer hinzusehen, darf daher nicht überbewertet werden. Dies gilt auch für den Umstand, dass Oehler gleich darauf, das von ihm Geäußerte plötzlich als „Unsinn“ bezeichnet.

Aber das, was er gerade gesagt habe, die Erde nach und nach aussterben und die Menschen nach und nach und nach auf die natürlichste Weise verringern und schließlich gänzlich abkommen zu lassen von der Erde, sei nur der Auswuchs eines schon gänzlich und auf die totalste Weise nurmehr noch mit dem Denken zusammenarbeitenden Gehirns und, so Oehler darüber wörtlich, ein *Unsinn*. (G 155)

Die Deviation, die aus der Kursivsetzung des Negationspartikels entsteht, bedeutet keineswegs eine Revision des Vorhergeäußerten. Es handelt sich auch nicht um einen Sprecher, der sich plötzlich der Unsäglichkeit seiner Auslassung bewusst geworden wäre und sie daher revidiert. Vielmehr dient seine Anmerkung der Hervorhebung eines ungeheuerlichen Gedankens, der mit dem *common sense* und der *political correctness* der Meinungen bricht. Nur einige Schritte bzw. Sätze weiter wird Oehler sich nun – seinen Gedankengang erneut abrupt durch einen weiteren selbstreflexiven Kommentar abbrechend – der Gefahr bewusst, in die er sich mit einem solchen Denken begibt.

Aber so zu denken, führt unweigerlich zu plötzlicher Geistesverrücktheit, sagt Oehler, wie wir wissen und was Karrer mit plötzlicher *totaler Verrücktheit* hat bezahlen müssen. (G 149)

Ohne plausibel erklären zu können, warum „Geisteskalte und Geistesschärfe“ bzw. die „Rücksichtslosigkeit von Geisteskalte und Geistesschärfe“ nur in den Wahnsinn münden können, gelangt die Rede allmählich zum besonderen Fall Karrers und zur Frage, wie der einstige Weggefährte am besagten Tag im rustenschacherschen Laden die Grenze zum Wahnsinn hatte überschreiten können.

Zuvor wurde jedoch sichtbar aufgezeigt, dass Oehler von Anfang an Karrers Denk- bzw. Sprechwegen gefolgt ist. Mit Bemerkungen wie: „worauf Karrer immer wieder zurückgekommen war“, „aber das hat Karrer schon analysiert“, „eine Erfindung

Karrers“, „wie Karrer ganz richtig gesagt hat und worauf er durch fortgesetzte Beschäftigung mit diesem unglaublich faszinierenden Gegenstand gekommen ist“ (G 149), „hierin hat Karrer recht“ (G 150), „Karrers Satz lautete immer wieder“ (G 156), „Karrer hat damals gesagt“ (G 160) gibt sich die Rede Oehlers an diesen Stellen als Zitat zu erkennen, ohne dass er das von ihm Zitierte als solches vorher kenntlich gemacht hat. Das Ineinander von Zitat, Selbst- und Fremdplagiat und eigenem Denken scheint dabei „bewußt so undurchsichtig“ gehalten worden sein, „daß keine Klarheit darüber besteht, welche Gedanken von welcher Figur geäußert werden“<sup>133</sup>. Auch wenn durch derartig Hinweise sämtliche Aporien und Verdikte in Anführungszeichen zu stehen scheinen, ist es dennoch fraglich, ob Oehler durchgehend nur Karrer rezitiert oder ob er auch eigene Standpunkte formuliert hat, zumal am Rande angedeutet wird, dass die Protagonisten auch über „verschieden[e] Ansichten und Absichten“ (G 184) verfügen. Wem kann etwa das Plädoyer „für das langsame totale Aussterben der Menschheit“ (G 55) zugesprochen werden. Wer spricht hier? Die folgende Textpassage zeigt, dass wir es eben nicht nur mit bloßen Zitaten/Plagiaten zu tun haben, sondern auch mit der Koinzidenz bestimmter Denkwege und -resultate:

Mit Karrer zu gehen, ist eine ununterbrochene Folge von Denkvorgängen gewesen, sagt Oehler, die wir oft lange Zeit nebeneinander entwickelt und dann plötzlich an irgendeiner, einer *Stehstelle* oder einer *Denkstelle*, aber meistens an einer bestimmten *Steh- und Denkstelle* zusammengeführt haben. Wenn es sich darum handelte, sagt Oehler, einen, meinen Gedanken, mit einem andern (seinem) Gedanken, zu einem einzigen zu machen, nicht zu einem doppelten, denn ein doppelter Gedanke ist, wie wir wissen, unmöglich und daher Unsinn. (G 205)

Wir sagen etwas, sagt Oehler, und der andere behauptet, er habe dasselbe gerade gedacht und auch sagen wollen, wie wir es gesagt haben. Diese Merkwürdigkeit sollte uns Anlaß dafür sein, uns mit dieser Merkwürdigkeit zu beschäftigen. Aber nicht heute. (G 219)

### 3.4.1. Karrers Fall: Superiorität des Geistes und Verfall des Körpers

Mit dem Bericht über Karrers unsägliches Ende und der Ursachensuche öffnet sich der Text wieder dem Erzählerischen, bevor er es mit dem Nachvollzug dessen, „[w]as außerhalb oder jenseits des Denkens liegt“ und demnach auch „strikt *undenkbar*“<sup>134</sup> ist, es wieder einkassieren wird und in das „Meditieren über unauflösliche Tatsachen“ (G 173) mündet.

---

<sup>133</sup> Endres 1994. S. 56.

<sup>134</sup> Steiner 2006. S. 11.

Aus erzählerischer Sicht rückt nichtsdestoweniger Karrers Fall und die damit verbundene „unglaublich komplizierte Frage“ (G 207) nach den Gründen für sein Verrücktwerden immer mehr in den Mittelpunkt der Lektüre, während Oehler zusehends von der Sprechinstanz zum Berichterstatter zweiter Ordnung zurücktritt. Die Erzählung gibt sich im Zuge dessen als Protokoll eines weiteren Protokolls zu erkennen. Zugleich hebt sich unverkennbar Oehlers Rekapitulation des Falls vom wirren Geflecht irritierender Nihilismen und Aporien ab. Die Ausrichtung der erzählerischen Perspektive auf den Fall Karrer setzt zunächst *resultativ-perfektisch* mit der Hervorhebung dessen ein, was dessen Wesen und die „Virtuosität“ seines Denkens, seine „Gehirnkunstfertigkeit“ (G 166) ausgemacht hat.

Karrers Aussprache war die deutlichste, Karrers Denken das korrekteste, Karrers Charakter der einwandfreieste, sagt Oehler. In letzter Zeit hatte ich aber schon Ermüdungserscheinungen seiner Person, seines Kopfes vor allem, konstatiert, sagt Oehler, einerseits, sagt Oehler, Ermüdungserscheinungen seines Kopfes, andererseits eine unglaubliche, noch nie an ihm beobachtete Aktivität seines Kopfes. Einerseits der auf einmal rasch alt gewordene Körper Karrers, sagt Oehler, andererseits das zu unwahrscheinlicher Geistesschärfe befähigte Gehirn Karrers. Seine körperliche Hinfälligkeit auf einmal einerseits, sagt Oehler, die plötzliche Unheimlichkeit und die plötzliche Ungeheuerlichkeit des Denkens seines Kopfes andererseits. Während Karrers Körper vor allem im letzten Jahr sehr oft als ein an sich schon verfallener und zerfallener Körper zu beobachten gewesen sei, sagt Oehler, ist die Kapazität seines Kopfes gleichzeitig eine mich schließlich, was ihre Ungeheuerlichkeit betrifft, tatsächlich erschreckende gewesen. Zu welchen Ungeheuerlichkeiten dieser, Karrers Kopf auf einmal befähigt ist, habe ich plötzlich denken müssen, sagt Oehler, andererseits, wie hinfällig auf einmal dieser, Karrers Körper ist, ein an sich noch nicht alter Körper. Zweifellos, sagt Oehler, ist Karrer auf dem Höhepunkt seines Denkens verrückt geworden. (G 157f.)

Neben diesem Idealbild und dem Hinweis auf das „komplexe Zusammenspiel der Persönlichkeit Karrers“<sup>135</sup> wird in aller Überhöhung simultan mit dem Topos des körperlichen Verfalls ein degenerierendes Moment ins Bild einer außergewöhnlichen Geistesgröße eingezeichnet. Mit der nun fortwährenden Kennzeichnung seiner „ungeheuren“ Denkpotez, die im rustenschacherischen Laden ihren vermeintlichen Höhepunkt erreicht hat, gerät so auch der Antagonismus von Körper (Ermüdung) und Geist (Intensität)<sup>136</sup> ins Blickfeld der Lektüre. Für die Figur Karrer wird dadurch folgender Aspekt wichtig: Die Darstellung des Genuinen erfolgt erneut Kraft aporetischer Rede und unhinterfragbarer Evidenz, die in symptomatischer Weise erneut durch die Infragestellung aller Begriffe zur Darstellung gelangt. Sie antizipiert damit *in nuce* das, was uns

---

<sup>135</sup> Niccolini 2000. S. 181.

<sup>136</sup> Vgl. Schopenhauer <sup>2</sup>1989b. S. 77/[§47].

extensiv am Beispiel Oehlers als Denkweise vorgeführt wurde. So knüpfen die Sentenzen und die Demaskierungen der Welt als Produkt der Vorstellung augenfällig an das bislang von Oehler Geäußerte, vermengen sie und setzen sie zugleich aus anderer Perspektive fort. Sie geben sich dadurch auch als Variablen „eines gleichlaufenden und –bleibenden Sprechverfahrens, als unmittelbare Illustration von Unveränderlichkeit“<sup>137</sup> zu erkennen. In diesem Sinne weist auch Karrer alle Manifestationen radikal als Projektionen des Verstandes aus, eine Einsicht, die ihn dazu befähigte alles vom Menschen Wahrgenommene und Gedachte als „Sogenanntes“ herabzustufen:

Wie Karrer ja überhaupt, sagt Oehler, alles immer nur als Sogenanntes bezeichnet hat, nichts, das er nicht als ein nur Sogenanntes bezeichnet hätte, worin seine Kompetenz eine unglaubliche Härte erreicht hat. [...] Wir haben, wenn wir es mit Menschen zu tun haben, nur mit sogenannten Menschen zu tun, wie wenn wir es, wenn wir es mit Tatsachen zu tun haben, nur mit sogenannten Tatsachen zu tun haben, wie die ganze Materie ja, weil sie aus nichts anderem als aus dem menschlichen Kopfe ist, auch nur eine sogenannte Materie ist, weil, wie wir wissen, alles aus dem menschlichen Kopfe ist und aus nichts sonst, wenn wir *den Begriff Wissen* verstehen und als einen von uns verstandenen Begriff akzeptieren. Worauf wir fortgesetzt denken und alles auf dieser Grundlage und auf nichts anderem ununterbrochen *begründen*. Daß die Dinge und die Dinge an sich nur sogenannte sind, wenn ich genau bin, nur sogenannte sogenannte, so Karrer, sagt Oehler, versteht sich darauf von selbst. (G 204f.)

Hinsichtlich des tragischen Endes Karrers im rustenschacherischen Laden, der „Katastrophe (in Karrer)“ (G 186) erklärt Oehler, dass dieser sich grundsätzlich weniger von ihm durch eine intelligible Superiorität abheben würde. Der Unterschied wird vielmehr durch den vagen Begriff der „Intensität“ umschrieben, der am besagten „Nachmittag“ (G 163) der „Grenzüberschreitung“ (G 159) auch für Karrers Verhältnisse „eine größere“ (G 163) gewesen sei. Mit dieser Einsicht ist unmittelbar die Frage verbunden, warum just an diesem Tag Karrer wahnsinnig geworden ist, schließlich gehörte das Aufsuchen des Hosenschäfts zum festen Bestandteil eines sich über Jahre erstreckendes Rituals, der Vorfall „nur einer von Hunderten“, die ihm „vorausgegangen sind und den gleichen Stellenwert [...] haben.“ (G 183)

Ogleich schon bei unserem Eintreten in den rustenschacherischen Laden alles auf eine kommende Katastrophe (in Karrer) hindeutete, so Oehler zu Scherrer, glaubte ich doch nicht einen Augenblick tatsächlich, es könne zu einer solchen, für Karrer naturgemäß entsetzlichen Katastrophe kommen, so Oehler zu Scherrer. Diese Beobachtung hatte ich aber bei jedem unserer Besuche in den rustenschacherischen Laden gemacht, so Oehler zu Scherrer: daß sich der Neffe Rustenschachers längere Zeit, die längste Zeit, beherrscht und zwar immer so lange beherrscht, bis Karrer den Begriff oder die Bezeichnung tschechoslowakische Ausschußware gebrauchte. (G 186)

---

<sup>137</sup> Thabet 1994a. S. 310.

[...] im Grund hat sich immer das gleiche abgespielt, wenn ich mit Karrer in den rustenschacherschen Laden gegangen bin, aber noch niemals mit einer solchen Heftigkeit, mit einer solchen unglaublichen Intensität, und, wie wir jetzt wissen, mit einem solchen fürchterlichen Zusammenbruch Karrers. (G 191)

Daraus ergibt sich die Frage, ob nur Karrer aufgrund seiner geistigen und körperlichen Disposition an diesem Tag dieses Schicksal hatte erleiden können. Die Antwort auf diese prekäre Frage verbleibt jedoch im unauflöslichen Spannungsfeld des Sowohl-als-auch. Zusätzlich äußert Oehler die Vermutung, dass auch er letztlich vor einer solchen „Tragödie“ (G 163) nicht gefeit sei, um sie gleich darauf in die Einsicht zu überführen, dass auch er

[...] im nächsten Augenblick in die Situation kommen [könnte], in welcher sich der befindet, über welchen [sie] reden und welcher der Gegenstand [ihres] Denkens und [ihres] Diskutierens ist. (G 162)

Dementsprechend erklärt er weiter:

Genausogut hätte *ich* in dem rustenschacherschen Laden verrückt werden können, sagt Oehler, wenn ich an dem Tag in der Verfassung Karrers in den rustenschacherschen Laden gegangen wäre, um mich mit Rustenschacher in die Debatte, in die sich Karrer eingelassen hat, einzulassen [...].

Die Annahme wird jedoch mit dem Argument der differentiellen Grunddisposition und der personalen Identität als „Undenkbar“ (G 163) wieder einkassiert, als Oehler ungeachtet des zuvor Behaupteten plötzlich vermeint, dass es „tatsächlich [...] unmöglich“ sei, dass er „wie Karrer gehandelt hätte“, da er nunmal „nicht Karrer“ (G 162) sei. Aus diesen allesamt sich provisorisch gebenden Aussagen über figurale Identitäten bzw. Differenzen und deren Aufhebung entsteht auf sprachlicher wie narrativer Ebene das unauflösliche Spiel von Affirmation und Negation und so das ständige Verschieben und Potenzieren von Sprechinhalten. Am Ende bleibt dadurch „die Ambiguität der Aussage und [...] die Aufhebung ihres verbindlichen Charakters als *Schluß*“<sup>138</sup>. So entsteht, bezogen auf obige Fragestellung, eine „Leerstelle“, die auch wenn sie gleichwohl „die Struktur dynamisch [macht], da sie bestimmte Offenheiten markiert“, dennoch nicht, will man nicht die eine Proposition zugunsten der anderen vernachlässigen. „durch die vom Leser zu leistende Strukturierung“<sup>139</sup> sich auffüllen lässt.

Die Behauptung, dass die „Intensität“ Karrers an jenem Tag Ursache für den Ablauf und für seine Verhaltensweise im rustenschacherischen Laden verantwortlich

---

<sup>138</sup> Thabet 1994a. S. 307.

<sup>139</sup> Iser <sup>4</sup>1994. S. 315.

war, gehört sichtlich als unhinterfragbare These des Augenzeugen Oehler zum Ursachenkarussell in *Gehen*. Im Laufe weiterer Ausführungen über die eigentlichen Gründe für Karrers Wahnsinnigwerden wird sie unter dem Deckmantel prozessualer Vergegenwärtigung immer wieder neu formuliert. Aufgrund der besonderen Konstitution Karrers an diesem Tag gruppieren sich so alle angebrachten Gründe um die Begriffe „Intensität“ und „Ermüdung“<sup>140</sup> herum. Als zentrale Ursachen für den sich bereits vor dem Streitgespräch im rustenschacherschen Laden anbahnenden Kontrollverlust Karrers bilden sie Schlüssel- aber auch „Hilfsbegriffe“ (G 219), die Oehler als Ansatzpunkte und Gelenkstellen für weitere Aus- und Rückführungen dienen. Dazu werden sie auch durch die formale Deckung von Denken und Gehen, d. h. durch die Korrelation von Innen- und Außenwelt plastisch vorgeführt, etwa wenn Oehler auf die immense Geschwindigkeit zu sprechen kommt, mit der Karrer ihn an diesem Tag hatte abhängen können.

[...] aber nein, kurz bevor wir, wie ich glaubte, den Bahnhof betreten, um uns auf eine dieser Bänke zu setzen, macht Karrer kehrt und rennt auf die Friedensbrücke zu, sagt Oehler, rennt, sagt Oehler mehrere Male, rennt auf die Friedensbrücke zu, am Kleiderhaus Zum Eisenbahner vorbei auf die Friedensbrücke und von dort in den rustenschacherschen Laden, mit einer unvorstellbaren Geschwindigkeit, sagt Oehler. Tatsächlich sei Karrer dem Oehler davongelaufen, Oehler habe Karrer nur in einem Abstand von mehr als zehn, längere Zeit in einem Abstand von fünfzehn oder gar zwanzig Metern folgen können, während dieses Hinterkarrerherlaufens habe Oehler immer wieder gedacht, wenn Karrer nur nicht in den rustenschacherischen Laden hineingeht [...]. (G 221)

Die Erregung Karrers überträgt sich an dieser Stelle sichtlich auf den Augenzeugen Oehler, als er in dieser fast über eine ganze Seite sich erstreckende Hypotaxe die emense Geschwindigkeit und die ihn überfordernde Intensität Karrers rekapituliert. Sprachmimetisch zeichnet der Passus so auch die Atemlosigkeit Oehlers am besagten Tag des Vorfalles nach.

---

<sup>140</sup> Zur Distribution des Begriffs „Intensität“ siehe: G 149, 163, 190, 202, 213, 222, 225, zu der des Begriffs „Ermüdung“: G 157, 165, 192, 202, 212, 213, 221.

#### 4. Der Allegorieverdacht als Interpretationsfalle oder wie Bernhard den Leser auf die Probe stellt

Wenn man den Stellenwert und die Bedeutung der Szene im rustenschacherischen Laden für die Erzählung insgesamt nun zu erfassen sucht, dann könnte man sich der voreiligen Auffassung hingeben, das Ereignis zur außerordentlichen Begebenheit zu erhöhen und sie gar zur „Schlüsselszene“<sup>141</sup>, „Zentralstelle“<sup>142</sup>, „zentrales Ereignis des Realgeschehens“<sup>143</sup> oder „Höhepunkt der äußeren Handlung“<sup>144</sup> zu erklären. Zweifels- ohne erwirbt die Szene ihren Stellenwert durch die fortlaufende (Wieder-) Aufnahme, mit der, wie Petrasch richtig konstatiert, der Verlauf eine Dramatisierung erfährt:

In der ersten Version ist lediglich vage von einer "größere(n) Intensität" als gewöhnlich die Rede, d. h. es wird nur eine relative Angabe gemacht. Während die zweite Version ein zwar unvorhergesehenes, aber normales Betreten des Ladens schildert, zeichnet sich in der dritten und vierten Version eine Steigerung der Geschwindigkeit ab. In der fünften Version nehmen die Geschwindigkeit des Gehens und die Intensität der Erregung schließlich eine unvorstellbare Dimension an. [...] Die Textbeispiele sollen verdeutlichen, daß das Betreten des Ladens als ein immer von neuem und mit zunehmender Geschwindigkeit ablaufender Vorgang dargestellt wird.<sup>145</sup>

Im Zentrum der Begebenheit im rustenschacherischen Laden steht offenkundlich jener Moment, in dem Karrer plötzlich und irreversibel seinen Verstand verliert. Dabei wird ebenfalls bekundet, dass je länger Karrer im Laden verweilt, desto mehr er sich auf den heftigen Disput über „Echtheit“ und „Falschheit“ der „Wirkware“ mit dem Verkäufer und seinen Neffen einlässt, sein ursprüngliche Vorsatz „seine innere Erregung zu dämpfen“ (G 192) und so womöglich das Streitgespräch frühzeitig zu beenden in den Hintergrund tritt. Als Grund für das längere Verweilen im Laden werden an anderer Stelle auch die „Beinschmerzen“ (G 201) angeführt. Karrer lässt sich zunächst die „Hosen von dem Neffen Rustenschachers gegen das Licht halten“ (G 184), weist mit „Nachdrücklichkeit mit seinem Stock auf die vielen schütterten Stellen hin“ (G 186), bis mit seiner Erklärung, es handle sich in Wirklichkeit bei den Stoffen um „tschechoslowakische

<sup>141</sup> Kahrs 2000. S.158. Vgl. hierzu auch Barthes 2005. S. 62.: „Bekanntlich ist in der Musik das Schweigen (die Stille) ebenso wichtig wie der Ton: Es ist ein Ton, oder anders: es ist ein Zeichen. [...] Das, was gegen die Zeichen, außerhalb der Zeichen geschaffen wird, was ausdrücklich kein Zeichen sein soll, wird sehr rasch selbst als Zeichen verbucht. Genau das geschieht mit Schweigen [...]“.

<sup>142</sup> Vgl. Zdeněk Pecka: *Gehen macht Spaß. Zur Tragik und Komik Thomas Bernhards am Exempel der Erzählung*. In: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“. Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhards. Hrsg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien 2010. S. 69-74, hier S. 69.

<sup>143</sup> Petrasch 1987. S. 126.

<sup>144</sup> Huntemann 1990. S. 68.

<sup>145</sup> Petrasch 1987. S. 140.

Ausschussware“ auch die Verkäufer ihre Beherrschung verlieren (G 186). Der Streit eskaliert daraufhin, und wir erfahren, dass Karrer „mit dem Stock mehrere Male laut auf den Ladentisch (klopfte)“ (G 188) und im Zuge dessen sich immer weiter in seinem „Behauptungs- und Unterstellungsexess[e]“ (G 192) hineinsteigert bzw. mit „sadistischen Erfindungen [den Verkäufer] auf die Probe“ (G 191) stellt. Während Oehler seiner Funktion als Berichterstatter gemäss lediglich seinen Zweifel an der Qualität der Hosen andeutet, überschreitet Karrer in radikaler Hinterfragung und im Verlauf einer sich immer weiter steigenden Erregung, ebenso „völlig unvorhergesehen“ die Grenze zum Wahnsinn, wie er „in den rustenschacherschen Laden hineingegangen“ (G 184) ist. Die Erregung gelangt dabei mitunter durch ein tautologisch-repitives Verharren auf seinen Standpunkt zum Ausdruck. Sein Kollaps wird so auch mit einem „akustische[n] Effekt“ eingeleitet, „der den Leser, an das Haken einer Plattenspielnadel denken läßt“<sup>146</sup>, wie es bei Niccolini heißt.

[...] es handle sich bei diesen Hosenstoffen um Ausschußware oder gar um tschechoslowakische Ausschußware, sagt Karrer noch einmal, daß es sich bei diesen Hosenstoffen ganz offensichtlich um tschechoslowakische Ausschußware handle und er tat, als wolle er tief einatmen und es hatte den Anschein, als gelänge es ihm nicht, worauf er noch etwas sagen wollte, sage ich zu Scherrer, sagt Oehler, aber er, Karrer, hatte keine Luft mehr und er konnte, weil er keine Luft mehr hatte, nicht mehr sagen, was er offensichtlich noch hatte sagen wollen. *Diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, immer wieder diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, ununterbrochen diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen.* (G 202f.)

Auch wenn man nun geneigt ist, Karrer aufgrund seiner ihm von Oehler zugeschriebenen geistigen Fähigkeiten und dem ähnlichen Urteil der „Zollbehörde“ (G 190) beizupflichten, zumal Oehler, der sich im Verlauf des Disputs bedeckt und freilich auch die Möglichkeit offen hält, dass Karrer sich bei seiner Einschätzung auch geirrt haben könnte, seinerseits nun behauptet, dass von „erstklassigen, gar erstklassigste[n] englische Stoffe[n]“ (G 196) nicht die Rede sein kann, sollte nicht aus den Augen verloren werden, dass wir es hier letztlich mit einer offenen und unbeantwortbaren Frage zu tun haben.

Interessant ist in dieser Hinsicht auch, wie die Aufforderung des „Hosengroßhändlers“ (G 201) an Karrer von den „auf dem Ladentisch liegenden Hosen, einen Knopf abzureißen“ bzw. „eine [der] Nähte aufzureißen!“ (G 194) als vermeintlich unwiderleg-

---

<sup>146</sup> Niccolini 2000. S. 183.

barer „Zerreißprobe“ (G 195) ins Leere läuft. Vom Ladenbesitzer dazu aufgefordert, verzichtet Karrer mit der Bemerkung, dass man ihn für verrückt erklären würde, auf die Qualitätsprobe, während er aber unmissverständlich deutlich macht, dass „risse [er] wirklich an diesen Hosen“ er „zweifellos in der kürzesten Zeit alle diese Hosen zu Fetzen [risse]“ (G 195). An diese Hypothese anknüpfend prangert er anschließend von Neuem die Geschäftspraktik der Rustenschacher an, gibt in mehreren Neuansätzen die für ihn offensichtliche „Wahrheit“ über den Hosenstoffpreis. Gerade vor dem Hintergrund des „Hinundherpendelns“ zwischen zwei unauflösbaren Positionen, die als bewegte Indifferenzpunkte eines kommunikativen Stillstandes sich ebenso wie den Wert jener objektiv nicht zu ermittelnden Wahrheit und das für den Außenstehenden nicht mehr rationalisierbare Überschreiten der Demarkationslinie zum Wahnsinn reflektieren, entwickelt sich der rhetorisch sich gebende Leerlauf von These und Gegenthese faktisch dahingehend, dass im Verlauf des Streitgesprächs weder von Seiten Karrers noch von Seiten des Ladenbesitzers eine logische Verknüpfung von Argumenten noch die Widerlegung des Gegenübers zum Zuge kommen. Freilich erinnert dieser Disput in seiner polaren Art an das angelegte Gesamtkonzept der Erzählung. Man denke nur an die Paarung der Mittwoch- und Montagsspaziergänge, den Kleidungsdisput oder das Aufsagen eines Wittgenstein bzw. Ferdinand Ebner-Satzes, oder allgemein an das Verhältnis der Figuren zueinander.

#### **4.1. Ansatzpunkte für die Interpretation und verschiedene Deutungsversuche**

Nun wird sich kaum bestreiten lassen, dass die „peinliche Debatte“ (G 192) zwischen Karrer und den Rustenschacher Geschäftsleuten über die wahre Qualität von Hosenstoffen, auch wenn sie uns als solche profan und belanglos erscheinen mag, durch den „fürchterlichen Zusammenbruch Karrers“ (G 190) eine beunruhigende Färbung erhält. Sie ähnlich wie den Kleidungsdisput zwischen Oehler und dem Ich-Erzähler bloß als komisch<sup>147</sup> abzutun, spart womöglich die Tragweite des hier Dargebotenen für die poe-

---

<sup>147</sup> Der zum Schlagwort verkommene Begriff der Komik, bestärkt die Vermutung, dass seine Verwendung aus der Not der inhaltlichen Bewältigung einer sich der unmittelbaren Deutung entziehenden Szene resultiert. „Die Vorstellung des mit dem Stock klopfenden Karrer lässt eine andere typische Komik der Werke Thomas Bernhards erscheinen – nämlich, wie sie Willi Huntemann bezeichnet – die Charakterkomik“ (Pecka 2010. S. 73.). Welche Funktion jedoch die Komik bei Bernhard inne hat, wird dadurch nicht deutlich.

tische Aussage aus. Auch dient die Diskrepanz zwischen der Karrer attestierten „Kunst des Nachdenkens“ (G 160) und dem tatsächlichen Gesprächsverlauf<sup>148</sup>, die sprachliche Stilisierung, die Surrealität der Szene insgesamt und die Reduktion des Gesagten auf bestimmte sich wiederholenden Schlüsselbegriffe dazu, den Vorfall aus dem alltäglichen Kontext herauszunehmen. Ohne uns auch hier voreilig für eine bestimmte Lesart zu entscheiden, muss doch eingestanden werden, dass Begriffe wie „Hosenstoff“ (G 186), „Hosenetikettieren“ (G 201) oder „*Wirkware*“ (G 195), aber auch die Frage nach dem richtigen und falschen Bezeichnen, der seitenlang sich hinziehende Disput über Wahrheit und Falschheit verschiedene Zugänge eröffnet.

Karrers untypische Verhaltens- und Sprechweise und sein Nervenzusammenbruch stellen in dieser Hinsicht ein heuristisches Rätsel dar, durch das der Leser, mit den Worten Schmidt-Denglers, geradezu herausgefordert wird „nach einem [...] konkreten Sinn [zu] fragen“<sup>149</sup>. Da Karrer, um die verbrecherischen Geschäftspraktiken der Rustenschacher anzuprangern und um seine Einsicht von der falschen Etikettierung zu belegen, die „sogenannten neuen Hosen“ (G 185) gegen das Licht hält, um auf die „schütterten Stellen“ aufmerksam zu machen, ferner Oehler „während [ihres] Aufenthalts im rustenschachischen Laden immer vor dem Spiegel“ (G 184f.; vgl. auch G 191) steht, wird das hermeneutische Gespür zusätzlich durch das Licht- und Spiegelmotiv, aber auch durch das Motiv des Unvorhergesehenen „und des Unbeschreiblichen“<sup>150</sup> geschürt. Karrers Nervenzusammenbruch, der dazu führt, dass er womöglich mitten in einem angefangenen, aber für ihn nicht mehr vollendbaren Satz seinen Verstand verliert, könnte hingegen durch die Vielzahl von Spuren, die Bernhard durch das Register an erkenntnis- und sprachkritischen Äußerungen der Figuren, ihr Raisonement über das Wahnsinnigwerden und durch den Hinweis auf Ludwig Wittgenstein und Ferdinand Ebner an sinnbildlicher Bedeutung gewinnen.

Es war bei dem Vorhaben Karrers, mir auf der Friedensbrücke einen wittgensteinischen Satz zu erklären, geblieben, aus Erschöpfung erwähnte Karrer nicht einmal mehr den Namen Wittgenstein auf der Friedensbrücke, ich selbst war zur Erwähnung des Namens Ferdinand Ebner nicht mehr fähig gewesen, so Oehler. (G 211f.)

---

<sup>148</sup> So hat auch die Tatsache, dass „die Ursache der Erregung in keinem Verhältnis zu ihrer Wirkung [steht]“ (Meyer-Arlt 1997. S. 165.), wie Meyer-Arlt konstatiert, und die „Unsinnigkeit“ der vorgeführten „Vorgänge“ (Schmidt-Dengler 2010d. S. 56.) gerade diese Szene zum Gegenstand der Interpretation erhoben.

<sup>149</sup> Ebda. S. 55.

<sup>150</sup> Petrasch 1987. S. 63.

Um welche Sätze es sich dabei konkret handelt, erfährt der Leser allerdings nicht. Zusammen genommen halten derartige Potenzierungsmittel jedoch den Eindruck einer allegorischen Erzählung bzw. Szene hoch, ein Umstand, auf den die Literaturwissenschaft reagieren musste. Petrasch hält in dieser Hinsicht den (Um)Weg für unabdingbar, mit Hilfe eines globalen Deutungsmodell die allegorische Aussage der Szene herauszuarbeiten.

Das Bildlich-Konkrete dient der Veranschaulichung eines Abstrakt-Unanschaulichen. Dies erfolgt überwiegend in vollständiger Transponierung des Abstrakten auf die Bildebene, d. h. über Allegorisierung.<sup>151</sup>

Das heuristische Dilemma der Rationalisierung der Szene wäre mit der Aussicht, dass es nur eine Rückübersetzung des „Abstrakten“ in eine verbindliche Aussage bedarf, mit einem Schlag beseitigt. Was Petrasch nun dazu bemächtigt, die Behauptung aufzustellen, dass der Neffe „die Position Karrers“ anfechtet, weil „dessen analytische Erkenntnismethode grundsätzlich fragwürdig sei“<sup>152</sup>, erklärt sich durch ihr grundsätzliches Verdikt, dass im Gegensatz zu *Frost*

sich für Bernhard in Gehen [Markierung im Original, CM.] die Frage nach dem Wesen von Wirklichkeit primär als Frage nach der 'richtigen' Erkenntnismethode [stellen würde]. Im Zentrum steht die Problematik, mittels logisch exakter Denkvorgänge die 'wahre' Wirklichkeit zu erfassen. [...] Es stehen sich hier zwei grundsätzliche erkenntnistheoretische Positionen gegenüber, deren eine die Möglichkeit definitiver oder absoluter Erkenntnis mit den Mitteln des rationalen Denkens befürwortet (verkörpert durch die Figur "Karrer"), während die andere diese Möglichkeit negiert (verkörpert durch die Figur "Oehler"). Diese Kontroverse steht im Mittelpunkt von Gehen, wobei die negierende Position dominiert.<sup>153</sup>

Die von ihr unhinterfragte Annahme, dass die Rustenschacher im Besitz „eines metaphysisch Absoluten“<sup>154</sup> seien, zeigt, wie hier die erkenntnistheoretische Kritik in *Gehen* unilateral als Kritik rationaler Denkprinzipien und –kategorien rezipiert wurde. Dies ermöglicht Petrasch auch das Streitgespräch als Konfrontation unterschiedlicher

---

<sup>151</sup> Ebda. S. 121. Dies gelingt Petrasch durch die Unterteilung von realer und sinnbildlicher Handlungsebene: „So“ wäre „z. B. real vorstellbar: Karrer liegt im Bett; weniger vorstellbar ist bereits der Zusammenhang zum Verhalten von Karrers Schwester [...] noch weniger die Parallele zum feindsinnigen Verhalten von Hollensteiners Schwester gegenüber dem Bruder [...]. Dies legt nahe, nach einer sinnbildlichen Bedeutung dieser Zusammenhänge zu suchen“ (Ebda. S. 119f.). Abgesehen von der Parallele, die freilich frappierend ist und die Künstlichkeit der Erzählung kenntlich macht, vermag jedoch der Sachverhalt, dass Petrasch hier das-im-Bett-liegen Karrers als „vorstellbar“ erachtet, das „feindselige[n] Verhalten“ der Schwestern nicht, nicht so recht überzeugen. So könnte gerade das Gefesseltsein im Bett als räumliche Inszenierung der Immobilität nach einer „sinnbildlichen“ Deutung rufen. Auch kann sie nicht wirklich ein hinreichendes Argument dafür liefern, warum die Feindschaft der Schwester zum Bruder nicht „vorstellbar“ sei.

<sup>152</sup> Ebda. S. 135.

<sup>153</sup> Ebda. S. 117.

<sup>154</sup> Ebda.

erkenntnistheoretischer Positionen allegorisch zu deuten. Im Gegensatz zu Rustenschachers und Karrers „radikal analytische[r]“<sup>155</sup> Denkweise wäre ihr zufolge Oehlers Position durch den „Verzicht auf ein Streben nach definitiven Erkenntnissen“<sup>156</sup> gekennzeichnet. Die Belege, die Petrasch für eine solche Lesart anbringt, können allerdings wenig überzeugen. Denn warum sollte die „Superlativform 'erstklassigste englische Stoffe' als Metapher für derartige 'absolute' Erkenntnisse bzw. für das sogenannte Ding an sich“<sup>157</sup> dienen? Bedeutet allein der Umstand, dass Oehler nun „auf der Gegenwartsebene am Mittwoch“ mit dem Ich-Erzähler geht, auch notwendigerweise, dass er in „die Denkrichtung des Ich-Erzählers geht“<sup>158</sup>? Diesbezüglich muss sich der Einwand – ähnlich wie zuvor bei Niccolini – an der Tatsache entzündend, dass wir faktisch nichts über die Denkweise des Erzählers in Erfahrung bringen können. Mag auch die These, dass das „Motiv des Gehens in zwei diametral entgegengesetzte Richtungen [...] sinnbildlich die unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Positionen“<sup>159</sup> darstellt, angesichts der formelhaften Verknüpfung von Gehen und Denken noch plausibel erscheinen, muss sie beispielsweise die Frage nach dem Zitat- bzw. Plagiatcharakter von Oehlers Bemerkungen unberücksichtigt lassen, um sich nicht in Widersprüche zu verstricken. Petraschs Interpretation gibt auf diese Weise zugunsten einer kohärenten Aussage eine Vielzahl an Propositionen preis. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang auch Karrers unwiederlegter Vorwurf der betrügerischen Geschäftemacherei oder der Umstand, dass bei diesem Streitgespräch keine der Konfliktparteien besonders rational oder analytisch argumentiert. Oder genügt etwa Karrers Prüfen der „schütterten Stellen“ (G 185f.) als zureichender Beleg, um Karrer gleich eine rationale-analytische Argumentationsweise zuzusprechen?<sup>160</sup> Fürchten die Ladenbesitzer nicht mehr um ihren Ruf, als dass sie eine erkenntnistheoretische Kritik betreiben? Eine derartig über die Stränge schlagende Interpretation, hat so das Sich-Entfernen von der Textgrundlage unmittelbar zur Folge. Auch trägt die Verfasserin der hermeneutischen Beunruhigung – die von diesem Vorfall ausgeht – keinerlei Rechnung. Die Erkenntnis- bzw. Sprachkritik, die in *Gehen* zweifelsohne ein zentrales Thema darstellt, lenkt, in dieser Weise

---

<sup>155</sup> Ebda. S. 127.

<sup>156</sup> Ebda. S. 131.

<sup>157</sup> Ebda. S. 132.

<sup>158</sup> Ebda. S. 131.

<sup>159</sup> Ebda. S. 141.

<sup>160</sup> Vgl. Sorg 1977. S. 168. Die Szene wäre demnach deshalb so „beklemmend anschaulich, weil in ihr nicht *raisonniert*, sondern *beobachtet* und *Beobachtung* nahezu kommentarlos *geschildert* wird“. Dazu Schmidt-Dengler, der hier Sorgs Feststellung aufgreift: „In der Tat ist es die einzige Stelle, in der das reflektorische das erzählerische Moment nicht überwiegt“ (42010d. S. 52.).

gedeutet, von dem konkret Ereignis und dem Nervenzusammenbruch als offener Fragestellung und erzählstrategisch überaus fruchtbarem Rätsel ab, zumal sich die Kritik erst unter dem Deckmantel einer offenkundig unergiebigem, sich immer weiter ausdehnenden Ursachensuche Oehlers erst aus der Impossibilität der Deutbarkeit entwickeln wird.

„Die Grenze, die Karrer überschreitet, ist die des sicheren, gesicherten Denkens: er wird verrückt“, hebt hingegen Fischer hervor. Man darf das sicherlich so interpretieren, allerdings gerät die Erklärung bei der Frage, inwieweit im Umkehrschluss diesseits der Grenze überhaupt vom „sicheren, gesicherten Denke[n]“<sup>161</sup> die Rede sein darf, in eine argumentative Zwickmühle, gerade weil, wie bereits hinlänglich aufgezeigt, derartiges von den Figuren Oehler und Karrer in vielfacher Weise in Abrede gestellt wird. Dies gilt freilich auch für die Lesart, dass in *Gehen* letztlich „die Ordnung des logischen, sprachlichen Raums diesseits der absoluten Grenze zur Bestimmung des Mystischen“<sup>162</sup> dienen würde. Sichtlich darum bemüht, den Zustand des Verrücktseins zur „›transzendentalen‹ Gegebenheit“<sup>163</sup> zu erhöhen und darauf fokussiert, die Erzählung von der Warte einer metaphysischen Fragestellung aufzurollen, übersieht Fischer geflissentlich, dass es an keiner Stelle in *Gehen* darum geht, das „Mystische“ zu determinieren. Vielmehr geht es Oehler darum, nach den Gründen zu fragen, warum Karrer just an diesem Tag, in jenem bestimmten „Augenblick“ (G 158) die Grenze zum Wahnsinn hatte überschreiten können, ohne diese Frage je hinreichend beantworten zu können.

Auch wurde versucht, die Szene im Sinne einer *Allegorie des Lesens* aufzulösen. „Karrers Verzweiflung und geistiger Zusammenbruch wären danach die Folgen einer gescheiterten Lektüre“<sup>164</sup>, schlußfolgert Kahrs. Dass Karrer die Hosen ständig gegen das Licht hält, deutet er dementsprechend als gescheiterten Lektüreversuch, aus dem Karrers Nervenzusammenbruch resultiert. Davon ausgehend liest er die Szene *in nuce* für die Unlesbarkeit des Textes insgesamt. Eine solche Lektüre wäre für einen Text, wie *Gehen* ihn darstellt, recht aufschlussreich. Sie stößt jedoch an ihre Grenzen, wenn Kahrs im Zuge seiner Ausführung vom Begriff „widerstandsfähig“ (Vgl. G 184) ausgeht, um zu erklären, dass dieser auf das „Schutzbedürfnis [...] der Sprache“ allgemein verweisen würde. In seiner bemüht wirkenden Argumentation, heißt es weiter, dass der Schutz

---

<sup>161</sup> Fischer 1985. S. 13.

<sup>162</sup> Ebda. S. 16.

<sup>163</sup> Winfried Menninghaus: *Lob des Unsinn. Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt/Main 1995. S. 206f.

<sup>164</sup> Kahrs 2000. S. 159.

nur „dem *treffenden* Ausdruck gewährt werden könnte, wenn denn die Bezeichnungen tatsächlich stimmten, die Begriffe nicht nur fadenscheinig wären“<sup>165</sup>. Sein Interpretationsmodell kann sich darauf berufen, dass die Figuren zuvor über die Fadenscheinigkeit menschlichen Begriffsinstrumentariums räsoniert haben, eine Einsicht, die freilich dazu führt, dass Oehler bzw. Karrer die Behauptung aufstellen konnten, dass es bei allem von Menschen Bezeichneten sich nur um „Sogenanntes“ (G 204) handeln kann. Doch auch wenn Karrer sogar die Hosen als „sogenannte Hosen“ (G 185) bezeichnet hat, scheint Kahrs Versuch den etymologischen Bedeutung des Begriffs „Wirkware“ für seine Lesart mit der Erklärung fruchtbar zu machen, in ihm würde „der Ausdruck Wirklichkeit an[klingen], aber auch der *Textus = das Gewobene* selbst“<sup>166</sup>, einem Lesezwang geschuldet zu sein. Karrers Prüfen des Stoffes, gar seinen Nervenzusammenbruch aus der Unlesbarkeit des Textes als Stoff und das Ganze als autopoetische Aussage für die Erzählung abzuleiten, klammert eine Vielzahl von Propositionen aus. Dass es beim Streit über die tatsächliche Qualität der Stoffe weniger darum geht, ob die Bezeichnung englischer oder tschechoslowakischer Stoffe oder das Attribut „erstklassig“ (G 196) an sich „fadenscheinig“ seien, sondern um die bewußte falsche Etikettierung der Hosen von Seiten der Ladenbesitzer zwecks Täuschung und Geschäftemacherei, kommt hier nicht mehr zum Tragen. In dieser Hinsicht scheint auch Kahrs in die Allegoriefalle des Autors zu tappen.

#### 4.2. Die Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten der Auslegung

Wenn Rustenschacher Hosen etikettiert, so verfolgt er damit eine Tätigkeit, die in deutlicher Analogie zu dem Akt des Benennens steht, eine Analogie, wie sie Wittgensteins Satz nachdrücklich bestätigt. [...] Es handelt sich darum, daß Bezeichnungen nicht übereinstimmen, daß andere Namen für etwas gebraucht werden. [...] Die Unmöglichkeit, durch das Bezeichnen etwas erreichen zu können, hat den Vorgang der Verstörung bei Karrer gefördert, sein Wahnsinnigwerden beeinflusst. Somit gehört das Verrücktwerden Karrers auch in den Zusammenhang des Bezeichnens einer Sache; [...] die Möglichkeit dabei verbindlich zu werden, hat das Verrücktwerden Karrers (vielleicht) verursacht.<sup>167</sup>

Wendelin Schmidt-Denglers Vorbehalt weist indes auf einen umsichtigeren Umgang mit der Erzählung hin. Wohlwissend, dass die Nennung Ludwig Wittgensteins im

---

<sup>165</sup> Ebda.

<sup>166</sup> Ebda.

<sup>167</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010d. S. 54.

Zusammenhang mit einem Streitgespräch über falsche Etiketierung automatisch einen Bezug zur jener Sentenz aufbaut, die besagt, dass [e]twas benennen“ letztlich „etwas Ähnliches [sei], wie einem Ding ein Namenstäfelchen anheften“<sup>168</sup>, gesteht er sich dennoch ein, dass wir auch den Umstand ernst nehmen müssen, dass das für alle Beteiligten überraschende und abrupte Ende Karrers eben nicht hinreichend und in unmittelbaren Zusammenhang damit gebracht werden kann. Dass er an die Grenze des sprachlich Ausdrückbaren gelangt oder wahnsinnig geworden sei, weil er seine Sicht auf die Dinge nicht als allgemeingültige Wahrheit kommunizieren konnte, muss daher auch mit einem Fragezeichen versehen werden, zumal es bezeichnend ist, dass eine derartige Erklärung als mögliche Ursache von Oehler vollkommen ausgeblendet wird. Dies gilt freilich auch für jenes viel zitierte Verdikt Ludwig Wittgensteins, das den Aussageradius auf das lexikalisch Bestimmbare beschränkt<sup>169</sup>.

Es ist daher nicht möglich, vorbehaltlos davon auszugehen, dass es sich bei *Gehen* insgesamt und insbesondere bei der Szene im rustenschacherschen Laden, um eine mehr oder weniger maskierte Paraphrase von Wittgensteinschen Sätzen handelt, die Bernhard „auf die sprachliche Ebene überträgt und dadurch eine groteske Wirkung erzielt“<sup>170</sup>, wie sehr auch Wittgenstein „als Inspirationsquelle für Bernhards eigene philosophische Reflexionen“<sup>171</sup> gedient haben mag (dies gilt freilich auch für Schopenhauer). Andererseits scheint Wittgensteins Diktum, bezogen auf Oehlers letztlich unergiebigere Ursachenforschung, wieder an Dignität zu gewinnen. Dies gilt es zu berücksichtigen und so die Frage, ob hier eine direkte Bezugnahme vorliegt oder nicht mit der nach dem Wann zu vertauschen. Denn was ließe sich über die vermeintlich wahre Qualität von Hosenstoffen „nicht denken“ und „nicht sagen“? Hingegen lässt sich, wenn wir auf Oehlers Fragen über die nicht zu ergründenden bzw. verbalisierbaren inneren Zustände eingehen, durchaus wieder mit Wittgenstein argumentieren. Denn das jenes, was beim „Zeugen“ und „Vordenkopfgestoßen[em]“ (G 163) Oehler die Ursachenforschung zum schier unauflöselichen Forschungsgegenstand anwachsen und ausufern lässt (Vgl. G 218f.), ist doch gerade dem Umstand geschuldet, dass er sich mit dem unmittelbar Ereigneten im „Textileinzelhandelsgeschäft[t]“ (G 201) nicht begnügen will, sondern ununterbrochen darüber reflektiert, ob

---

<sup>168</sup> Wittgenstein <sup>3</sup>1975. S. 23/[15].

<sup>169</sup> Vgl. Wittgenstein 2003. S. 111/[7.00].

<sup>170</sup> Petrasch 1987. S. 126. Vgl. hierzu vor allem S. 123ff.

<sup>171</sup> Ebd. S. 126.

das Zusammentreffen mehrerer tödlicher Umstände, die für sich genommen, überhaupt keine tödlichen Umstände sind, erst, wenn sie zusammenfallen, zu tödlichen Umständen werden, zu einem solchen Unglück wie dem Karrerschen Unglück im rustenschacherschen Laden [...]. (G 163)

Wer sich nun vom Handlungsverlauf und vom Aussagewert der Szene im rustenschacherschen Laden Klarheit erhofft, wird letztlich enttäuscht. Denn das was sich an diesem Tag ereignet, kann als Auslöser (G 180, 184) letztlich keine hinreichende Erklärung für das Verrücktwerden Karrers liefern. Der „Vorfall [...] ist zweifellos kein elementarer“ (G 184), erklärt diesbezüglich Oehler, auch wenn er „nicht unbedeutend“ (G 183) sei. In diesem Sinne wurde das Ereignis im rustenschacherischen Laden in Klammern gesetzt, um zu bedeuten, dass das dort sich Ereignete nicht Ursache und damit nicht Antwort sein kann (Vgl. G 209). Der Vorfall kann daher nicht um seinetwillen als Höhepunkt und Auflösungspunkt des Ganzen erzählt worden sein. Er offenbart sich vielmehr als provisorischer Endpunkt einer nie endenwollenden Rekonstruktionsbewegung, die durch das fortgesetzte Fragen, immer weiterer Rückblicke und Darstellungen bedarf, ja selbst „in die tiefste und also schon kaum mehr feststellbare und wahrnehmbare Vergangenheit“ (G 164), wie es Oehler formuliert.

Wir sagen, die Umstände führen einen Menschen in einen Zustand. Wenn das wahr ist, so haben die Umstände Karrer in den Zustand geführt, in welchem er plötzlich im rustenschacherschen Laden verrückt geworden ist, endgültig verrückt. (G 163)

Die Schuld liegt nicht bei Rustenschacher und seinem Neffen, sagt Oehler, diese beiden verhielten sich so, wie sie sich verhalten mußten, offensichtlich um nicht Opfer Karrers zu sein. Die Umstände sind aber niemals in kürzester Zeit entstanden, sagt Oehler, immer und in jedem Fall sind es Umstände in der Folge eines Prozesses, der lange gedauert hat. Nicht an diesem Tag und nicht an diesem Nachmittag und nicht erst vierundzwanzig Stunden oder achtundvierzig Stunden vorher sind diese Umstände, die zu Karrers Verrücktheit im rustenschacherschen Laden und also zu der Auseinandersetzung Karrers mit Rustenschacher und seinem Neffen geführt haben, entstanden. Wir suchen immer alles in unmittelbarer Nähe, das ist ein Irrtum. (G 164)

Diese Erklärung Oehlers bestätigt das zuvor Gesagte und lässt erahnen, dass wir es in *Gehen* letztlich mit einer „endlosen Verkettung der Ursachen“<sup>172</sup> zu tun haben. Auch wenn dadurch die Phantasmagorie eines chronologischen, auf ein narratives Ziel hinarbeitenden Erzählens entsteht und die Ursachenforschung einen den Textraum öffnenden Verweiszusammenhang mit sich bringt, darf dennoch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Antwort nach Oehler stets in einer unerreichbaren Ferne liegt, konkret: in einer

---

<sup>172</sup> Schopenhauer 1986. S. 415/[§55].

Vielzahl von Ver- und Hinweisen, die der Text als fortgesetzte Suspension anbietet. Aus erzählerischer Sicht implantieren Oehlers ständige Rekapitulationen des Falles und seine Ursachenforschung der Erzählung eine erzählerische Achse, allerdings nur um sie zugleich einzuschränken und durch die Infragestellung eigener Verfahrensweise wieder einzukassieren. Die Suche nach der Ursache fungiert unter dem Deckmantel der Wahrheitssuche als Teil einer für die Moderne signifikanten Vorstellung vom Aufbruch ohne Ankunft. Die Szene im rustenschacherschen Laden, die als verstörendes Erfahrungsbild, irritierender Reflexionsgegenstand und ungewöhnlicher Redeanlass sich in Oehlers Gedächtnis verankert und durch die fortlaufende Vergegenwärtigung des Vorfalls eine Potenzierung erfährt, bildet in dieser Hinsicht „unentscheidbar zwischen Selbstpotenzierung und Kollaps“ oszillierend „einen Suspens, der zugleich nihiliert, was er potenziert, und der zugleich potenziert, was er eben darin nihiliert“<sup>173</sup>.

Die Selbstanzeige dessen, was das Ereignis zum erzählerischen Höhepunkt erklären könnte, dient indes der Verschleierung seines eigentlichen Status. Damit verliert der Vorfall seinen zentralen Wert als Schlüsselszene und es zeigt sich, dass wir es bei Bernhard – auch wenn die Literaturwissenschaft voreilig den Vorfall zum erzählerischen Höhepunkt und Aushängeschild der Erzählung deklariert hat und die einzelnen Ursachen mitunter als vermeintliche Variablen einer nachzuvollziehenden komplexen Arithmetik ausgewiesen werden – letztlich mit einer „Literatur“ zu tun haben, die „eine Vielfalt von Bedeutung mit der gleichzeitigen Abwesenheit von Bedeutung ausbalanciert.“<sup>174</sup> Mit den Worten Sahbi Thabets „handelt es sich“ auch in *Gehen* „um ein stetes Bewegen und Aufheben der den Text zum bloßen Zeichensystem degradierenden Statik durch das Schaffen und Zusammenspiel eigentümlicher, poetisch-dynamischer Bilder.“<sup>175</sup>

Karrer, dessen Inneres undurchsichtig bleibt, stellt so aus darstellerischer Sicht eine Entgrenzungsfigur, sein Fall ein Fluchtpunkt dar, dem Oehler – als nächste Sprechinstanz – folgt und die dem Autor als Anlass dient, über den gesamten Text die Frage nach den Ursachen in verschiedenen Abstufungen, Variationen und durch argumentative Sackgassen zu prolongieren, die ihm zugleich als End- und Ansatzpunkt eines *perpetuum mobile* des Sprechens dienen. Die dafür nötige Abkehr von der allegorisch-verbindlichen Aussage bedarf daher einer Szene, die selbst weder eine Erklärung, noch

---

<sup>173</sup> Menninghaus 1995. S. 189f.

<sup>174</sup> Wim Tigges zitiert nach Menninghaus 1995. S. 16.

<sup>175</sup> Thabet 2001. S. 266.

kohärente Hinweise für eine verbindliche Erklärbarkeit der Rätselhaftigkeit der Vorgänge liefert.

Wir haben versucht, Hinweise, die der Autor gibt, zu nutzen. Wir haben Ähnlichkeiten, frappante Ähnlichkeiten bei Wittgenstein entdeckt. Aber gibt uns das das Recht, unsere Interpretation als verbindlich, als abschließend und gültig hinzustellen? [...] Wir sehen den zentralen Vorgang, das Verrücktwerden Karrers, erklärbar durch die Analogie zum Vorgang des Benennens. Aber ist das eine Deutung, bei der wir stehenbleiben müssen oder sollen? Ist damit das Verrücktwerden Karrers auch ausreichend motiviert?<sup>176</sup>

Diese von Schmidt-Dengler aufgeworfene Frage impliziert bereits ihre Antwort. Denn faktisch eröffnet sich nur dem, der sich willens zeigt, anzuerkennen, dass es dem Autor mehr um die sprachliche und poetische Formulierung des Rätsels gelegen ist, die wirkliche Tragweite der Szene für den Gesamttext, aber auch die strategische Funktion des Rätsels für Bernhards Erzählen insgesamt. In der Abkehr von der Allegorie und dem Rätsel im konventionellen Sinn liegt sowohl der Anknüpfungspunkt zur Frühromantik, konkret zu Novalis, für den die ‚Wahrheit‘ stets ihrem ‚innersten Wesen zufolge dunkel‘<sup>177</sup> sei, und ähnlichen skeptizistischen Positionen (Schopenhauer, Nietzsche und andere), aber auch zu einer Poetik, die die tradierten poetischen Mittel und Formen für ihre Zwecke mit einer neuen Funktion belegt.

#### 4.2.1. Das Dilemma der allegorischen Interpretation

Diese Leute stellen fortwährend unwichtige Fragen und bekommen dadurch fortwährend unwichtige Antworten, aber es fällt ihnen gar nicht auf. Wie ihnen nicht auffällt, daß die von ihnen gestellten Fragen unwichtig und dadurch unsinnig sind, fällt ihnen nicht auf, daß die Antworten, die sie darauf bekommen, unwichtig und dadurch unsinnig sind. (G 181)

Diese überspitzte Kritik Oehlers an Scherrers Analyseverfahren führt auch dazu an sich die Frage zu stellen, ob man überhaupt mit den angemessenen Fragen an den Text herangetreten, ob mit den erprobten Begriffsinstrumentarien der Eigenart Bernhardscher Bild-Allegorien beizukommen ist, könnte zu einem behutsamen Umgang und gleichsam skeptischen Vorbehalt zu univoken Deutungen führen. Indes verwundert – hält man sich erst die auf einen Schlüsselsatz ausgerichteten Prozesse hermeneutischer Annäherung vor Augen – das Unbehagen der Interpreten kaum, sich mit einem derartigen Vorbehalt zu

<sup>176</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010d. S. 54f.

<sup>177</sup> Bollnow <sup>3</sup>1968. S. 185.

begnügen. Denn so sehr sich die zeitgenössische Literaturwissenschaft geneigt zeigt, die Poetik der Moderne als ein gegen die Idee von Ganzheit und Abgeschlossenheit gerichtetes Konzept anzuerkennen, für die die hegelschen Kategorien nicht mehr gelten können, scheitert sie immer wieder am eigenen Selbstverständnis, wenn sie selbst Texte, die das Signum „Moderne“ tragen, auf ihre poetische und außerdichterische Aussage bezogen als Entität und einheitliches Aussagesystem behandelt.

Der Text stellte den Interpreten vor das Problem einer spezifischen Unförmigkeit, die nicht bloß in den negativen Ausführungen der traditionellen Formbegrifflichkeit behandelt sein wollte<sup>178</sup>

erklärt Fischer und liefert dessen ungeachtet ein ganzheitliches und alle Teile, Propositionen und Aussagen der Erzählung vereinheitlichendes Deutungsmodell. Scheinbar lautet so auch bei ihm die Aufgabenstellung, „daß man bezüglich eines literarischen Werkes eine Linie finden muß, die, wie komplex auch immer, von der Einheit Rechenschaft gibt, von der Totalität seiner Bewegung und den Punkten seines Umlaufs“<sup>179</sup>. Man verkennt aber die Eigenheit von Bernhards Prosa, wenn die fehlende „Einheit“ dadurch rekonstruiert werden soll – und dies zeigt der Umgang mit Bernhards Chiffren bzw. Allegorien der Unverfügbarkeit<sup>180</sup> nur allzu häufig – in dem man das „Schweigen“ dadurch zum „[S]prechen“ bringen will, in dem „man es um eine erläuternde Rede verdoppelt, die seinen Sinn angibt“<sup>181</sup>. Es kommt darum nicht von ungefähr, dass sich dem Interpreten erst durch eine von ihm erbrachte „Zutat“<sup>182</sup> ein Zugang eröffnet. Dass diese „Zutat“ teilweise selektiv nur auf bestimmte dem eigenen Deutungsmodell zuträgliche Propositionen als Belege anhäuft, macht das Verfahren fragwürdig. Zu übermächtig scheint hierbei das „Bedürfnis“ zu sein, „den Text von den möglichen Quellen her zu lesen und von daher seine Bilderwelt zu entschlüsseln“<sup>183</sup>. „Alle diese gleichsam allegorischen Ausdeutungen müssen“, erklärte aber bereits Emrich in seiner Auseinandersetzung mit Kafkas Poetik „scheitern, da es hier nicht, wie in den älteren allegorischen Dichtungen ein sicher bestimmbares Beziehungsgewebe zwischen sinnlich

---

<sup>178</sup> Fischer 1985. S. 52.

<sup>179</sup> Derrida 1976. S. 35.

<sup>180</sup> Zu den darstellerischen Möglichkeiten solcher Allegorie vgl. etwa Paul de Mans Aufsatz zur Allegorie des Lesens bei Marcel Proust (1988a. S. 91-117.).

<sup>181</sup> Barthes 2005. S. 63.

<sup>182</sup> Schmidt-Dengler 1997. S. 218.

<sup>183</sup> Ebda.

wahrnehmbarem Phänomen und geistiger Bedeutung gibt.“<sup>184</sup> Dies gilt auch und gerade für Thomas Bernhards Texte. Schmidt-Denglers Frage, ob

es uns denn gestattet [sei], diesen Texten Bernhards eine Bedeutung, einen Sinn zuzuweisen, ihre Bilder symbolisch aufzulösen und so zu tun, als wüßten wir, worauf das Ganze hinauswollte? Wie ernsthaft ist unsere Bernhard-Lektüre? Auf welche Anweisungen des Autors stützen wir uns? Wie verwenden wir seine Anweisungen?<sup>185</sup>

liefert daher für unsere Textarbeit einen wichtigen Ansatzpunkt.<sup>186</sup> Um aber nicht wieder über die Arbeitshypothese, dass wir es bei Bernhard mit einem Autor zu tun haben, dessen offenkundiges Ziel es sei, einen Sinn erst gar nicht aufkommen zu lassen und der so „Chiffre[n]“ anbietet, „die den Leser zur Entzifferung einlädt, die aber zugleich die Struktur des Rätsels nicht preisgibt“<sup>187</sup>, wieder über den Begriff der Verweigerungs- oder der Unsinnspoetik – oder Adornos Aporie vom Sinn der Sinnlosigkeit – unbekümmert um die konkreten Hinweise und „Anweisungen“ des Textes tautologisch mit einer globalen und von der Empirie losgelösten Antwort vorzugehen, sollte der Vorfall im rustenschacherischen Laden umsichtig im Lichte des Gesamtumfeldes und den vorhandenen Propositionen, die sich um ihn herumgruppieren, untersucht werden.

## **5. Das Undenkbare. Der eigentliche Sprech- und Erzählgegenstand in *Gehen***

Karrers Verhaltensweise, eingebettet im ambiguitären Propositionsfeld von Genialität, intellektueller Superiorität, Lächerlichkeit, Ermüdung und Kontrollverlust, verbietet es, eine erschöpfende und verbindliche Erklärung zu finden. Die Erklärungsversuche Oehlers gruppieren sich ferner auch um das Fatum, dass er als außenstehender Beobachter zwar

wissen oder sagen [kann], welche Qualität das Erlebnis des anderen hat. Dennoch sind sie in dem Sinne subjektiv, daß diese objektive Zuschreibung von Erlebnissen nur für jemanden möglich ist, der dem Objekt der Zuschreibung ähnlich genug ist, um dessen Perspektive einnehmen zu können – um sozusagen die Zuschreibung in der ersten Person ebensogut zu verstehen wie die in der dritten. Je verschiedener das andere Wesen von einem selbst ist, desto weniger Erfolg kann man von diesem Versuch erwarten.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Emrich <sup>2</sup>1963. S. 124.

<sup>185</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010f. S. 176.

<sup>186</sup> Vgl. hierzu auch Wittgenstein <sup>3</sup>1975. S. 90/[140].

<sup>187</sup> Von Hoff 1999. S. 65.

<sup>188</sup> Nagel 1996b. S. 143.

In Bernhards Erzählung wird daher, mal offenkundig und mal stillschweigend, das Unvermögen desjenigen paraphrasiert, der Ursachenforschung betreibt, sich aber zugleich „*nicht an Erfahrung halte[n]*“ (G 151) möchte. Will man in dieser Hinsicht der Aufforderung des Textes Folge leisten und sich mit der Frage nach der Ursache auseinandersetzen, sieht man sich schnell in Folge abstrakter Fragestellungen und ständiger Unbestimmtheit mit der Nicht-Beantwortbarkeit der permanent wiederholten „gleiche[n] Frage“ (G 211) ebenso konfrontiert wie mit ihrer Erweiterung „um eine unendliche Anzahl“ (G 209), d. h. mit ihrer prinzipiellen Austauschbarkeit.

Absolut tödlich kann (muß) die Frage sein: Warum stehe ich in der Frühe auf?, wenn sie so gestellt ist, daß sie wirklich gestellt ist, und wenn sie zuende geführt wird oder zuende geführt werden muß. Wie die Frage: Warum lege ich mich am Abend nieder?, wie die Frage: Warum esse ich? Warum ziehe ich mich an? Warum verbindet mich mit den einen Menschen alles (oder sehr vieles, oder sehr wenig), mit den andern gar nichts? (G 165)

Sehen Sie, sagt Oehler, wir können, gleich was für eine Frage, stellen, wir können die Frage nicht beantworten. Wenn [sic!] wir sie *wirklich* beantworten wollen, insofern ist überhaupt keine Frage auf der Begriffswelt zu beantworten. Abgesehen davon werden aber ununterbrochen Millionen und Abermillionen von Fragen gestellt und von Fragen beantwortet, wie wir wissen und die, die fragen, und die, die antworten, kümmern sich nicht darum, ob es falsch ist, weil sie sich nicht darum kümmern können, damit sie nicht aufhören, damit nicht auf einmal überhaupt nichts mehr ist, sagt Oehler. (G 209)

Wir stellen oft monatelang immer die gleiche Frage, sagt er, stellen sie uns oder anderen, aber vor allem stellen wir sie uns und wenn wir uns diese Frage nicht beantworten haben können, auch in der längsten Zeit nicht, auch in Jahren nicht, weil uns die Beantwortung gleich welcher Frage nicht möglich ist, sagt Oehler, stellen wir eine andere, eine neue Frage, vielleicht aber auch wieder eine Frage, die wir uns schon einmal gestellt haben und so das ganze Leben lang, bis der Kopf nicht mehr kann. (G 211)

Bernhards Figuren „suggerieren“ dabei, das zeigt *Gehen* in exemplarischer Weise auf, „zwar die Gültigkeit der Kausalität, Erklärungsversuche stoßen jedoch immer wieder an Grenzen“<sup>189</sup>. Dass Oehler sich in frappierender Ähnlichkeit zu Valéry's *Monsieur Teste* ebenfalls zur Mathematik bekennt, während er dem Nervenarzt seinen Mangel an philosophischem Gespür für die Fragestellung vorwirft und Hollensteiners „genialer Charakter“ gerade dadurch, dass er „Wissenschaftler und Philosoph in einem“ (G 176) ist, eine Bestätigung erfährt, selbst der „Philosophie“ eine Absage<sup>190</sup> erteilt, ist dennoch

---

<sup>189</sup> Meyer-Arlt 1997. S. 93.

<sup>190</sup> Vgl. dazu Valéry 1983. S. 16.: „Die Folgerung war so leicht, daß ich sie in jedem Augenblick Gestalt annehmen sah. Es genügte, die gewöhnlichen großen Männer frei von ihrem ersten Irrtum zu denken oder gerade diesen Irrtum zu betonen, um eines gesteigerten Grades von Bewußtsein, eines weniger groben Gefühls von geistiger Freiheit teilhaft zu werden.“, erklärt Monsieur Teste. In diesem Buch wird über den Protagonisten ferner bekundet, dass in dessen „seltsamen Gehirn, für das die Philosophie weniger Kredit hat, für das die Sprache immerfort in Anklagezustand ist, [...] es kaum einen

kein Widerspruch. Vielmehr ist diese Aussage einer Intention geschuldet, die ohne Zuhilfenahme einer eindeutigen philosophischen Fragestellung oder Schnittstelle zu einem bestimmten philosophischen Diskurs, dem Begriff der Grenze und der Überschreitung samt der damit verbundenen metaphysischen Fragestellung zum Anlass nimmt, um die Phantasmagorie eines Denkens bis zum letzten Grund der Dinge aufrecht zu erhalten. Ähnlich wie bei Valéry wird sie als sprach-mathematische Aufgabe inszeniert, jedoch nur, um aufzuzeigen – und das macht letztlich den Sinn einer von beiden Autoren aufgestellten Infinitesimalrechnung aus –, dass „die Zusammenhänge zu n(N)ichts [führen]“ (AM 65). Seiner Transzendenz beraubt, dient diese Idee von der Überschreitung dazu, um erneut zu erkenntnis- wie sprachkritischen Aussage zu gelangen und diese um andere unbeantwortbare Fragen zu erweitern.

*Was entgeht Karrer dadurch, daß er nicht mehr zum Obenaus hineingehen wird?* Die Frage ist einfach gestellt, die Antwort aber ist kompliziert, denn wir können weder nur mit *Ja*, noch mit *Nein* auf eine Frage, wie die Frage, *Was entgeht Karrer, wenn er nicht mehr zum Obenaus geht?* antworten. Obwohl wir wissen, daß es einfacher gewesen wäre, sich diese Frage (gleich, welche Frage) nicht zu stellen, haben wir uns diese (und also eine) Frage gestellt. (G 207)

Außer Frage steht in diesem Sinne, dass die „Millionen und Abermillionen aufeinander und untereinanderliegenden, sich fortwährend ineinanderschiebenden und verschiebenden Bilder“ (G 177) jemals zu einem letzten einheitlichen Bild einer verbindlichen Aussage zusammenfassen lassen können.

Auch wenn es nun den Anschein erwecken mag, dass Oehler erst am Ende seiner Ursachenforschung zur skeptizistischen Absage an die eigene Verfahrensweise gelangen konnte, weist seine Einsicht – die Summe aller Teilerklärungen könne nicht das Unerklärliche von Karrers plötzlichem Zusammenbruch von den Ursachen her erklären – auf das literarische Verfahren des Autors selbst hin. Von dieser Warte aus betrachtet, wird plausibel, warum die Negation von Ordnung, von Entfaltung und Kausalität es verunmöglicht, den Wert der vielen über den Text verstreuten Argumente darin zu suchen, dass sie Näheres über den Wert des „unsagba[r] Absoluten“<sup>191</sup> mitzuteilen imstande wären. Nicht das unfassbare Moment der Grenzüberschreitung, über die es Mangels Wissen um den Zustand diesseits und jenseits der Demarkationslinie und

---

Gedanken [gibt], der nicht vom Gefühl begleitet wäre, daß er nur vorläufig sei“ (Ebda. S.11.). Bernhard scheint die Philosophie als thematischer Notbehelf zu dienen, um im Schweigen dennoch ein Sprechen in der Höhe zu simulieren. Somit bildet die Philosophie den dunklen-trüben Hintergrund einer infernalischen Sprech- und Zitiermaschine, die rastlos ins Leere läuft.

<sup>191</sup> Barthes 2005. S. 131.

aufgrund des nicht verbalisierbaren und einsehbaren „Karrerschen Gehirngefüges“ (G 212) und der intentionalen Zustände des Gegenübers, mit anderen Worten der „Existenz außer uns“ (G 166), wie es Oehler formuliert, nichts zu sagen gibt, gilt es zu be- oder zu umschreiben, sondern es wird durch eine scheinbare epistemologische bzw. hermeneutische Rekurrenz- bzw. Annäherungsbewegung der Tatbestand des Unerklärlichen als solches hochgehalten und paraphrasiert<sup>192</sup>. Denn ungeachtet des Trugbildes eines erst sich am Ende ergebenden Scheiterns der Ursachenforschung, entwickelt sich bei Bernhard aus der Insuffizienz (sei es des erkenntnistheoretischen Apparats oder sei es des sprachlichen Ausdrucks) jeglicher Anspruch, jegliches Projekt, jeglicher Versuch der Sinnfindung als „Niedergang aus sich selbst in sich selbst als Sinn“<sup>193</sup>, so dass schon die Absicht des Durchschauens das degressive Moment in Gang setzt. Oehlers sophisticatede Fragen nach den unmittelbaren und mittelbaren Gründen vermengt in dieser Hinsicht unvereinbar kausales und „anti-kausales Verständnis psychologischer Erklärung“<sup>194</sup>, um sie in gleicherweise als Erklärungsmodelle zu verwerfen. Die festen Frontlinien zwischen diesen konträren Ansätzen aufweichend, unterstellt er das Vorhandensein von Gründen als Grundpostulat für das reflexive Bemühen, das Unfassbare ergründen zu wollen, führt aber zugleich das ständige Ausweiten des Bezugsfeldes mitunter gegen eine hermeneutische Approximationsbewegung ins Feld.

Es erstaunt dabei kaum, dass Bernhard seine Figur von Anfang an mit dem Wissen ausstattet, dass ihr Vorhaben zum Scheitern verurteilt ist, ohne sie je vor die Alternative zu stellen, entweder ihre Ursachenforschung konsequent auf ein Ergebnis gerichtet zu betreiben, weil sie an ihre Berechtigung glaubt und so höchstens sich am Ende einzugestehen, dass sie einem Irrglauben erlegen ist, oder aufgrund eines berechtigten Zweifels solche Fragen je beantworten zu können, das Vorhaben von Anfang an als unergiebig ablehnt. Die Spielart einer ödipalen Aufdeckungsgeschichte kommt bei diesem Autor nicht zum Zuge<sup>195</sup>. Die hiernach deutlich werdende Paradoxie, in der sich Oehler

---

<sup>192</sup> Vgl. hierzu Max Frischs Aussage in *Das Unaussprechliche*: „Schreiben ist nicht Kommunikation mit Lesern, auch nicht Kommunikation mit sich selbst, sondern Kommunikation mit dem Unaussprechlichen. Je genauer man sich auszusprechen vermöchte, um so reiner erschiene das Unaussprechliche [...]“ (In: Ders.: *Ausgewählte Prosa*. Frankfurt/Main 1963. S. 7.). An anderer Stelle erklärt Frisch diesbezüglich: „Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weisse zwischen den Worten“ (Zur Schriftstellerei *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt/Main 1974. S. 378f.).

<sup>193</sup> Derrida 1976. S. 51.

<sup>194</sup> Dies wäre „die mehrheitlich akzeptierte Position in den 60er Jahren, die vor allem von den Anhängern Wittgensteins in analytischen Diskussionszusammenhang argumentativ vorangetrieben wurde,“ erklärt Karsten Stüber (*Psychologische Erklärungen im Spannungsfeld des Interpretationismus und Reduktionismus*. In: *Philosophische Rundschau* 4. 1997. S. 304-328, hier: S. 304.).

<sup>195</sup> Vgl. Barthes 1974. S. 70.

befindet, kommt tatsächlich schon bei der ersten großangelegten Aburteilung des Denkens zum Tragen. Die Absage an die ontologische Funktion des Denkens, Sprechens, der Unwert der „Erfahrung“ (G 151) erfährt ferner in der Rekapitulation des Vorfalls, aber auch in seiner ausgeweiteten Ursachenforschung eine weitere Bestätigung.

Wenn aber weder das Ereignis noch die Suche nach Ursachen keine wirkliche Erhellung der Fragestellung mit sich bringt, dann fragt es sich, was eine fortlaufende Repräsentation soll. Die Rückführung des Verrücktwerdens auf kausal miteinander verbundene Ereignisse und antikausale Erklärungen ohne Auflösung erzeugt folglich die Vorstellung einer auf der Stelle tretenden Besprechung des Falles, die – wenngleich sie eine raffinierte Möglichkeit der Darstellung verkörpert – den von Oehler gehegten Anspruch nach Klärung überflüssig macht. Allerdings bekundet die unergiebigere Ursachenforschung, dass „die Dinge an sich tatsächlich ohne Ursache und Wirkung sind“ (Ug 67). Die Fragestellung bewegt sich so im Zirkelschluss notorischer Unabschließbarkeit und dient als Leitfaden eines antiorganischen antidiskursiven Sprechens, eines Sprechens, in dem jegliche Bezüge und Auslegungsangebote die Gewähr versagt werden. Die „unendlich unabschließbar[e] Sinnfrage, hebt alle scheinbar sinnstiftenden Antworten zwangsläufig wieder auf“<sup>196</sup>, dient jedoch zugleich als Motor für Bernhards Erzählmaschine. Die Frage warum nicht von Anfang an die Konsequenz aus den erkenntnis- und sprechkritischen Verdikten gezogen wurde, wird daher begreiflich, wenn man sich vor Augen führt, wie ein derart Thematisch-Werden der Approximationsidee als poetischer Motor der Inszenierung verstanden, sie in diesem Sinne den Autor dazu befähigt, ohne weitere Erklärungen auf die Technik der Mehrfachbeleuchtung zurückgreifen, die zuungunsten einer wirklichen narrativen Entfaltung das Sprechen ständig fort-, vor- und zurücksetzt. Auf der Folie der Spurensuche vollzieht sich hier die Dekonstruktion. Jedwede „Möglichkeit einer Ausdeutung“ wird so in symptomatischer Weise „gerade in unendlichen Ausdeutungen der Boden entzogen“<sup>197</sup>. Daher kennzeichnet nicht etwa eine Wandlung im Sinne der Fortentwicklung, der Fragestellung, sondern die Erhöhung der Schlagzahl unbeantwortbarer Fragen das Sprechen bis zum Punkt letzten Verstummens.

In dem wir so fragen, sehen wir, daß wir sie um eine unendliche Anzahl von Fragen erweitert haben inzwischen. (G 209)

---

<sup>196</sup> Emrich <sup>2</sup>1963. S. 127.

<sup>197</sup> Ebda. S. 124. Vgl. hierzu auch Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010f. S. 193.

erklärt Oehler. Damit verwischt Bernhard den thematischen Rahmen von Oehlers Ursachenforschung, kassiert dessen Strukturierungsgehalt für das Erzählen wieder ein und macht sich so den Topos des Unergründlichen als zentralen Grundwiderspruch für die immer wieder von Neuem ansetzende Erkundungsbewegung zu nutze.

Dem Leser werden so in *Gehen* zwar viele verstreute Teilerklärungen angeboten, allerdings stehen sie allesamt stets unter dem Vorzeichen einer unbeantworteten wie auch unbeantwortbaren Fragestellung, die sich um einen „freien und unauflösbaren Untergrund“<sup>198</sup> herum gruppieren. Das Gefühl des Lesers, dass „je mehr“ er sich hier auf die Motivierungsangebote des Textes einlässt, er mit dem Grundwiderspruch, der ihnen zugrunde liegt, am Ende „allein gelassen“<sup>199</sup> wird, lässt erahnen, wie jene „sperigen Werke“ der Moderne „uns aus falscher Harmonie unerbittlich herauskatapultieren und darin sind sie Zeichen einer über sich aufgeklärten Moderne.“<sup>200</sup>

### 5.1. Verschachtelungstechnik und Potenzierung des Protokolls

Aus dem zuvor Gesagten ergibt sich, dass es in *Gehen* weder darum geht bloß die Verhaltensweise eines Exzentrikers noch die Handlungen einer an sich rationalen Person, die vollkommen unerwartet verrückt geworden ist, auf eine bestimmte Ursache oder Erklärung zurückzuführen. Es wird vielmehr bekundet, dass die Summe aller möglichen „Umständ[e]“, „Zustand[e]“, „Tatsachen“ (G 146) zusammengenommen das „entsetzliche Unglück“ (G 210) Karrers besiegelt haben, ferner, dass Oehlers Bericht über den Vorfall nicht Selbstzweck war. In diesem Sinne handelt es sich auch nicht um die bloße Wiedergabe des Erlebten. Der Bericht ist vielmehr eingebettet in die Rekapitulation eines „Gespräch[s] mit dem zuständigen Nervenarzt“, dem Oehler „von dem Zwischenfall berichtet, der letzten Endes zur Karrers Einweisung geführt hat.“<sup>201</sup> Dadurch erhält das Erzählen eine (weitere) Ebene und wir erfahren neben den Begebenheiten am besagten Tag vor Karrers Verrücktwerden auch von Oehlers dezidiertem Gegenposition zum Diagnoseverfahren des Nervenarztes Scherrer.

Angewidert von Scherrer sage ich, Karrer sagt, tatsächlich gibt es aber doch Hosen und Hosenstoffe, die man ohne weiteres gegen das Licht halten kann, *aber diese*, sagt Karrer und

---

<sup>198</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 144.

<sup>199</sup> Schmidt-Dengler 1995. S. 15.

<sup>200</sup> Rüdiger Bubner: Versuch eines Überblicks über die Modernitätsproblematik. In: Philosophische Rundschau 3. 1997. S. 191-207, hier S. 197.

<sup>201</sup> Kahrs 2000. S. 147.

bricht in Gelächter aus, in ein für ihn ungewöhnliches, für Karrer gar nicht charakteristisches, weil nur für Karrers Verrücktheit charakteristisches Gelächter, *diese Hosen braucht man ja gar nicht gegen das Licht zu halten*, so Karrer, gleichzeitig mit dem Stock auf den Ladentisch klopfend, *um zu sehen, daß es sich um tschechoslowakische Ausschußware handelt*. Jetzt bemerkte ich zum erstenmal ganz deutlich Anzeichen von Verrücktheit, sage ich zu Scherrer, worauf Scherrer sofort notiert *Oehler* (also ich!) *sagt in diesem Augenblick: zum erstenmal ganz deutlich Anzeichen von Verrücktheit*, wie ich sehe, sagt Oehler, weil ich alles sehe, was Scherrer notiert, während ich rede, beobachte ich *nicht nur Scherrer reagiert, ich beobachte auch, was und wie Scherrer notiert*. Es überrascht mich nicht, sagt Oehler, daß Scherrer meine Bemerkung: *zum erstenmal ganz deutlich Anzeichen von Verrücktheit* unterstreicht. Das bewies nur seine Unzuständigkeit, sagt Oehler. (G 200f.)

Anstelle sich eingehender mit dem Fall zu beschäftigen, die „Wichtigkeit des Verhältnisses Karrer/Hollensteiner“ (G 180) anzuerkennen, aber auch die Relevanz ihrer „gemeinsame[n] Schulzeit“, ihres „gemeinsamen Schulweg[s]“, ihrer „Herkunft“ (G 183), „ihre[r] gemeinsamen und [...] verschiedenen Ansichten und Absichten“ (G 183f.) für den Fall, versteift sich Scherrer, „wie es die Art dieser Leute, dieser gänzlich unphilosophischen und dadurch gänzlich unbrauchbaren psychiatrischen Ärzte ist“ (G 180)<sup>202</sup>, auf eine Betrachtungsweise, die der Prämisse zugrunde liegt, dass es genügt, das abnorme und irrationale Verhalten Karrers als Verhaltensweise einer Person zu verstehen, die ohne nachvollziehbare Gründe plötzlich irrational handelt und daher als verrückt eingestuft werden muss. Die „Selbstsicherheit“ eines solchen Diagnoseverfahrens würde jedoch nach Oehler lediglich „die unglaubliche Halt- und Hilflosigkeit der psychiatrischen Ärzte“ (G 198) bekunden, Scherrer als „Scharlatan“ (G 200) entlarven. Für ihn als Ohren- und Augenzeuge kann hingegen aufgrund seiner langjährigen Zeugenfreundschaft das Problem der Anomalie nicht bloß mit dem „*Problem der Anomalie des Mentalen*“<sup>203</sup> erklärt werden. „Im Rahmen eines nicht-reduktionalistischen Verständnisses intentionaler Zustände“<sup>204</sup> geht er von der Annahme aus, dass der Nervenzusammenbruch des ehemaligen Weggefährten an diesem Tag nur durch die Folge und als die Summe der Ereignisse und die Rückbezüglichkeit auf dessen grund-

---

<sup>202</sup> Vgl. Schopenhauer <sup>2</sup>1989a. S. 207/[Kapitel 17]: „Je niedriger ein Mensch in intellektueller Hinsicht steht, desto weniger Rätselhaftes hat für ihn das Dasein selbst: ihm scheint vielmehr sich alles, wie es ist und daß es sei, von selbst zu verstehn.“

<sup>203</sup> Stüber 1997. S. 306. Auch erklärt er hier: „Die These der Anomalie des Mentalen besagt, daß es keine strikten psychologischen und psycho-physischen Gesetze gibt, d. h. es gibt keine Gesetze, die mit Hilfe des mentalen Vokabulars ausgedrückt werden, die ausnahmslos gelten [...] Da es aber keine strikten psychologischen Gesetze gibt, ist es fraglich, wie mentale Ereignisse kausale Wirksamkeit besitzen können.“

<sup>204</sup> Ebda. S. 308.

sätzliche Disposition und spezifische „Verfassung“ (G 162) im Sinne eines „Gefühlszustand[es]“ und „Geisteszustand[es]“ (G 173) erklärt werden kann.

Karrer war schon in erregtem Zustand in den rustenschacherischen Laden hineingegangen, weil wir auf dem ganzen Weg von der Klosterneuburgerstraße bis in die Alserbachstraße über Hollensteiner gesprochen hatten, war Karrer auf diesem Weg in eine immer größere Erregung hineingekommen und auf dem Höhepunkt dieser Erregung, eine solche Erregung habe ich vorher niemals an Karrer beobachtet, waren wir in den rustenschacherschen Laden hineingegangen. (G 196f.)

Auf die Relevanz der Vorgeschichte pochend, bemüht er sich so für das Ereignis im rustenschacherischen Laden eine alle Fakten berücksichtigende Erklärung zu liefern. Scherrer indes notiert zwar im Wortlaut alles von Oehler zu diesem Fall Vorgebrachte, allerdings stuft er alles, was nicht unmittelbar mit dem Vorfall zusammenhängt, als zu vernachlässigend ein.

Natürlich, der Vorfall im rustenschacherschen Laden ist nicht unbedeutend, sagt Oehler, aber er ist nur einer von Hunderten von Vorfällen, die dem Vorfall im rustenschacherschen Laden vorausgegangen sind und den gleichen Stellenwert wie der im rustenschacherschen Laden haben. Keine Frage über Hollensteiner, sagt Oehler, keine Frage über die Umwelt Hollensteiners, keine Frage, die Stellung Hollensteiners in der heutigen Wissenschaft betreffend, keine Frage über die philosophischen Verhältnisse Hollensteiners, über seine Aufzeichnungen, geschweige denn über die Beziehung Hollensteiners zu Karrer, Karrers zu Hollensteiner. Naturgemäß hätte Scherrer sich ja schon für die gemeinsame Schulzeit Hollensteiners und Karrers interessieren müssen, sagt Oehler, über den gemeinsamen Schulweg der beiden, über ihre Herkunft und so fort, über ihre gemeinsamen Absichten und über ihre verschiedenen Ansichten und Absichten und so fort, sagt Oehler. Scherrer bestand darauf, daß ich die ganze Zeit nur über den Vorfall im rustenschacherschen Laden Angaben machte [...]. Dieser Vorfall ist ein sogenannter auslösender Vorfall gewesen, habe ich zu Scherrer gesagt, sagt Oehler, aber ist zweifellos kein elementarer. (G 183f.)

Oehlers Darstellung und die damit bedingte Ausweitung des Falls auf seine Vorgeschichte hin ist hingegen – wie schon angedeutet –, auch wenn dadurch eine hermeneutisch anmutende Zirkelbewegung aufscheint, in Wirklichkeit eine Unterwanderung des Erzählerischen mit erzählerischen Mitteln. Dies zeigt sich darin, dass das Vielfältige eben nicht als Divergenz zu verstehen ist, die konstitutiv für die narrative Entfaltung ist. Auch entsteht dadurch keineswegs ein Wuchern des Textes. Die Erzählung bedient sich vielmehr eines Multiplikatoreffekts, der das erzählerische Moment suspendiert, auch wenn mit jedem Exkurs ein thematisch-topographischer Ortswechsel vollzogen wird. Das jähe Ende Hollensteiners, einem „Jugendfreund Karrers“ (G 166) verdoppelt in dieser Hinsicht die Fragestellung im Sinne einer *à rebours* einsetzenden Meditation.

Der Suizid Hollensteiners potenziert in dieser Weise die „absolut[e] Hilflosigkeit (des Denkens)“, mit der Oehler „alleingelassen“ (G 173) wurde.

Die Dezentrierung wird so mit Oehlers Hinweis forciert, da der Selbstmord Hollensteiners dazu geführt hätte, dass Karrer sich in jener Weise im rustenschacherischen Laden verhalten hätte, wie er es an diesem Tag getan hat.

Beispielsweise viel wichtiger wäre es gewesen, sagt Oehler, wenn sich Scherrer mit dem Verhältnis Karrers zu Hollensteiner befaßt hätte [...] mehrere Male hatte ich den Versuch gemacht, Scherrer auf dieses Verhältnis hinzuweisen, ihn auf diesen tatsächlich wichtigen Zusammenhang und auf die tatsächlich wichtigen Vorgänge innerhalb des jahre- und jahrzehntelangen Zusammenhangs zwischen Karrer und Hollensteiner, aufmerksam zu machen [...]. (G 180)

Dadurch wird „die Beziehung Hollensteiners zu Karrer“ (G 183) zum Anlass genommen, um über die Verklammerung der Schicksale „der zwei ungewöhnlichsten Menschen“ (G 174) im Leben Oehlers – Breuer spricht hier von der „Staffelung verschiedener Geschichten“<sup>205</sup> – die Fragen, die sich aus der „Katastrophe“ (G 186) Karrers ergeben auf die „Tragödie“ (G 163) Hollensteiners zu übertragen. Der Exkurs und mit ihm die Verschiebung der Fragestellung legitimiert sich dabei durch den „katastrophale[n]“ Einfluss von Hollensteiners Freitod auf Karrers „Geisteszustand“ (G 166) an jenem Tag. Er gibt sich so als Zwischenschritt zu erkennen, der den „Selbstmord des Chemikers Hollensteiner“ (G 166) als weitere Variable einer kausallogischen Infinitesimalrechnung zwischenschaltet, während er in Wirklichkeit Hollensteiners „Unglück“ (G 173) durch eine temporär-kausale Relation mit Karrers Kollaps untrennbar miteinander verknüpft.

### **5.1.1. Dezentrierung und Zerstreung des Erzählten**

Hollensteiner, ein „Genie“ (G 167) auf seinem Gebiet, „ein philosophierender Wissenschaftler“ (G 177), der zu den „außerordentlichsten Köpfen“ (G 166) und „Namen“ (G 167) zählt und der „[e]in bedeutendes und nicht nur für Österreich“, sondern wie es Oehler eigens hervorhebt „ein zweifellos für die ganze Menschheit bedeutendes Vorhaben wissenschaftlicher Natur mit Hilfe des Staates zu verwirklichen“ plante, „hatte sich, wie erinnerlich, in den Augenblick umgebracht, in welchen ihn von seiten des

---

<sup>205</sup> Breuer 1992. S. 560.

sogenannten Unterrichtsministeriums die für sein chemisches Institut lebensnotwendigen Mittel entzogen“ (G 166) wurden. Die Nichtverwirklichung des außergewöhnlichen Vorhabens und die Konsequenz im Selbstmord enthält zweifelsohne eine ebenso tragische Komponente wie Karrers Einweisung nach Steinhof.

Die Beschäftigung mit dem Werk zeigt, dass auch aufgrund der durchgehenden Aufhebung von Innen- und Außenwelt der „Selbstmord“ (physischer Tod) – ob nun „*von innen heraus*“ oder „*von außen verursacht*“ – dem „Nervenzusammenbruch“ (Zustand geistiger Umnachtung, geistiger Tod) entspricht. Es verwundert daher nicht, dass Oehler hierzu auch anmerkt, „daß Innen und Außen für Naturen, wie Hollensteiner und Karrer identisch sind“ (G 179). Dazu treten in Bernhards künstlich-formalistischen Erzählweise Suizid und Wahnsinn immer wieder als alternative und austauschbare Variablen eines „tragischen“ Endes auf. Zieht man ferner die Verbindungslinie von der bereits besprochenen Lebensnotwendigkeit des Spazierengehens für Oehler (Vgl. G 144), dessen Aussetzung eine Bedrohung sondergleichen für ihn darstellt und die von ihm eigens hervorgehobene Notwendigkeit „die Gewohnheit zu ändern“ (G 143) zu Karrers Verharren im rustenschacherschen Laden auf seinen Standpunkt, ferner zu Hollensteiners Hingabe für jenes „für die Menschheit bedeutendes Vorhaben wissenschaftlicher Natur“ (G 169), wird ein binäres Paradigma deutlich, das mit dem Oppositionspaar Bewegung/Dynamik/Veränderung und Starre/Verharren/Fixierung operiert. Trotz aller Interferenzen und Differenzen in der Disposition der Figurenpaarungen Oehler/Karrer und Hollensteiner/Karrer entsteht so ein thematisches wie motivisches Analogieverhältnis. Es verwundert daher kaum, dass Fischer von „Hollensteiner“ als „Komplement Karrers“<sup>206</sup> spricht. Eine weitere Entsprechung zwischen Hollensteiner und Karrer zeigt neben ihrer „Kapazität“ (G 168) ferner in der Figur der Schwester, die als Vernichterinnen und Verhinderinnen der Studie ganz im Sinne von Otto Weiningers Geschlechtertheorie auftritt, in der das *Weibliche* als dem *Männlichen* antagonistisch gegenüberstehendes Prinzip aufgefasst wird<sup>207</sup>. Abgesehen von dieser chauvinistischen Dimension Bernhardschen Formalismus wird mit dem Motiv des Lebenswerks und dessen Zerstörung auch die Unabschließbarkeit geistigen Bestrebens inszeniert und potenziert.

Tatsächlich existieren viele Bemerkungen Karrers über Hollensteiner, Oehler sagt, Hunderte Zettel, wie auch über Sie, sagt Oehler zu mir, Hunderte Zettel von Karrer existieren, wie auch

---

<sup>206</sup> Fischer 1985. S. 25.

<sup>207</sup> Vgl. auch Haas 2007. S. 13.

über mich. Daß es sich darum handle, alle diese karrerschen Einfälle, Bemerkungen und Gedanken nicht verlorengelassen zu lassen, sei selbstverständlich, doch komme man an diese karrerschen Aufzeichnungen nur schwer heran, weil man sich, wolle man die karrerschen Schriften sichern, sich an die Schwester Karrers zu wenden habe, die aber von allem, das mit dem karrerschen Denken zusammenhängt, nichts mehr wissen wolle. Er, Oehler, denke, ob Karrers Schwester nicht schon die karrerschen Schriften vernichtet habe, denn wie man immer wieder beobachte, handelten die stumpfsinnigen Verwandten, wie zum Beispiel Schwestern und Frauen oder Brüder und Neffen von verstorbenen oder endgültigen in Irrenhäuser gekommenen Denkern, gar, wenn es sich um solche genialen Charaktere handle wie im Falle Karrers, [...] Wie ja auch die Schwester Hollensteiners alles, was Hollensteiner geschrieben hat, sofort nach dem Selbstmord Hollensteiners vernichtet hat. (G 175f.)

Somit kommt auch in *Gehen* ein engmaschiges Netz von thematisch und motivisch sich überlappenden und dublizierenden Konstellationen zum Tragen.

Die Unmöglichkeit sich, trotz Hass auf den österreichischen Staat, seiner zerstörerischen Wirkung zu entziehen, wird konkret mit Hollensteiners Verbundenheit zum Land und zur österreichischen Landschaft erklärt. „Lieber bringe er sich im eigenen Land um, weil letztenendes die Liebe zu dem eigenen Land oder sagen wir besser, zu der eigenen, zu der österreichischen Landschaft größer ist“, betont Oehler, erklärt zugleich aber auch, dass er aufgrund mangelnder „Entschlusskraft“ (G 169) sich am Ende habe umbringen müssen. Damit fungiert Hollensteiners Liebe zum Land als Ausdruck einer grundsätzlichen geistigen Verbundenheit zum Land, die Oehler in dieser letzten Konsequenz nicht teilen kann.

Hier, sehen Sie, sagt Oehler vor dem Gasthaus Obenaus, hier oben, im dritten Stock, habe ich einmal ein Zimmer bewohnt, ein sehr kleines Zimmer, wie ich aus Amerika zurückgekommen bin, sagt Oehler. Er sei aus Amerika zurückgekommen und habe sich gesagt, da, wo du einmal, vor dreißig Jahren, gewohnt hast, im Neunten Bezirk, nimmst du dir ein Zimmer [...]. Plötzlich habe er es aber nicht mehr ausgehalten, nicht mehr in dieser Straße, nicht mehr in dieser Stadt, sagt Oehler. [...] aber da ich nun einmal in sie zurückgekommen war und zwar mit der Absicht, *für immer*, habe ich mich auch nicht sofort umdrehen und nach Amerika zurückgehen können. Denn ich bin ja aus Amerika in der Absicht, *für immer* aus Amerika wegzugehen, wegegangen, sagt Oehler. [...] und er sei tagelang und wochenlang und monatelang durch die Stadt gegangen und habe über die Art und Weise nachgedacht, auf welche er sich umbringen werde, denn daß ich mich umbringen werde, war mir klar, sagt Oehler, vollkommen klar, nur nicht, *wie* und auch nicht genau *wann* [...]. (G 209f.)

Dieser Umstand sichert ihm sein Überleben, trennt ihn hier aber auch von Karrer und Hollensteiner. Die Emigration Karrers nach England, seine Kindheit in Wien und der von ihm und seinen Eltern erlittenen Ausgrenzung, aber auch der vage Hinweis auf die Enteignung jüdischen Besitzes öffnen indes ein Fenster auf das Tabuthema der prä- und postfaschistischen Vergangenheit des österreichischen Staates.

Wohin sind alle diese Menschen, Freunde, Verwandte, Feinde, hingekommen? habe er sich gefragt und immer weiter und weiter nach Namen gesucht, auch in der Nacht habe ihm dieses Fragen nach diesen Namen keine Ruhe gelassen. Waren es nicht Hunderte und Tausende Namen? habe er sich gefragt. Wo sind alle diese Menschen, mit welchen ich damals, vor dreißig Jahren, Kontakt gehabt habe? Fragte er sich. [...] Plötzlich sei ihm klar gewesen, daß es alle diese Leute, die er suchte, nicht mehr gibt. (G 211)

Hier bist du in die Schule gegangen und hier hast du deinen Vater überlebt und deine Mutter und andere werden dich, wie du deinen Vater und deine Mutter überlebt hast, überleben, so Karrer zu Oehler. [...] Mit wievielen Ungeheuerlichkeiten ist für dich (so Karrer zu Oehler) die Klosterneuburgerstraße angefüllt. [...] Wie sie dich als Kind oft in die Hauseingänge hineingezerrt haben und in diesen Hauseingängen gehohlet haben, sagt Karrer in einem mich erschütternden Ton, sagt Oehler. [...] Wie sie deine Mutter zusammengeschlagen haben und wie sie deinen Vater zusammengeschlagen haben, sagt Karrer, sagt Oehler. (G 222f.)

Über die Staatskritik und die Kritik am Umgang staatlicher Institutionen mit außergewöhnlichen Talenten als feste Variable im Zeichensystem des Autors, forciert er in *Gehen* zum einen eine Hierarchie der Köpfe, die wohl auch erklären mag, warum Oehler die Kontaktaufnahme zu Hollensteiner nie gelungen sei. Zugleich wird durch die Aporie vom Staat als Antagonisten jeglichen geistigen „Vorhaben[s]“ (G 166) eines „Einzelmenschen“ (G 173) unmissverständlich Staatskritik geäußert. Das Bild von der „Stumpfsinnigkeit“ (G 173), „Mittellosigkeit und [...] Dilettantismus“ (G 169) eines „Staates“ (G 168), der sich gerne als „Kulturstaat“ (G 169) ausgibt, und der „Masse“ (G 178), d. h. von „Umwelt“ (G 168), „Brutalität der Bürokratie“ (G 173), muss allerdings auch in Zusammenhang mit Oehlers/Karrers andernorts vorgetragenen Kritik an der „kopflösen Bevölkerungsvermehrung“ (G 226), der betrügerischen Geschäftemacherei, „stumpfsinnigen Verwandten“ (G 175f.) und lapidar angedeuteten faschistischen Vergangenheit des Landes gelesen werden. Denn erst dadurch entsteht der symptomatische Verweiszusammenhang, der eine Anhäufung, Staffelung und Kulmination des Unsäglichen darstellt. Der Vorwurf, der Staat habe „Hollensteiner in den Selbstmord getrieben“ (G 168) wird ferner auch stellvertretend für „Hundert[e] von Beispielen“ (G 169) angebracht, die in dieser grotesken Überzeichnung der Kritik jedoch Bernhards Übertreibungskunst anheimliegt. Wenn sie auch als reale Aussage verstanden durch „die Unbedingtheit, mit der in diesem Text der Selbstmord als geradezu logische Konsequenz der Existenz des genialen Wissenschaftlers gefordert wird“<sup>208</sup>, überzogen scheint, veranschaulicht sie exemplarisch das erzählstrategische Konzept Bernhards, in dem Themen eben nicht deskriptiv-verbindlich auch im Sinne einer nachprüfbaren

---

<sup>208</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010d. S. 44.

Realitätsaussage vermittelt werden, sondern im Rahmen einer „durchkonstruierten Partitur“ zum Ausdruck gelangen. Die Aussagen verlieren so zwar durch die Aporie einer überzeichneten Rede in der Summe ihren unmittelbaren Weltbezug, können aber als „Sprachverhalte“ nichtdestotrotz lokal auf belangvolle „Sachverhalte“<sup>209</sup> hinweisen.

## 6. Erzählen durch Auflösung erzählerischer Identität

Die nähere Beschäftigung mit dem „Musterbeispiel“ (G 175) Hollensteiner hat sich bereits aus dem Grund als lohnend erwiesen, weil sie einmal mehr dazu beiträgt, aufzuzeigen, dass selbst der Exkurs, der uns scheinbar vom Fall Karrers entfernt, keinen „Mangel, Abfall oder Zersetzung einer schönen idealen Totalität“<sup>210</sup> darstellt, sondern einer für Bernhard spezifischen Erzählweise der Mehrfachbeleuchtung zugrunde liegt. Zum anderen zeigt sich wie der Kunstgriff der variierenden Wiederholung und des Spiegels dem Text sein formalistisches Gepräge verleiht. Es bedarf in dieser Hinsicht keines besonderen Scharfblicks, um zu erkennen, dass selbst die Differenzen, die die Figuren voneinander abheben sich global als Variablen formalistischer Inszenierung entpuppen. Trotz eine durch bestimmte Propositionen sich womöglich andeutende Hierarchisierung der Figuren kann nicht von einer wirklichen Diversifikation der Standpunkte und Dispositionen die Rede sein, die über die provisorische Aussage hinausgehen würde. Dazu wird in *Gehen* die Abgrenzung der erzählerischen Fläche in Frage gestellt. Einzig das eruptive Ereignis von Karrers geistigem Zusammenbruch gibt dem Ganzen einen vermeintlichen erzählerischen Angelpunkt, der aber augenfällig durch die Ursachenforschung Oehlers thematisch, aber auch formal durch ein Ende in Frage gestellt wird, das jegliche Formen eines zeitlich oder räumlich bedingten Schlusspunktes verwischt.

Das schriftstellerische Grundverständnis könnte so auch bei diesem Autor dem Diktum zugrunde liegen, dass das Schreiben letztlich, wie es Raymond Federman besonders der so genannten *surfictionalen Literatur* zuspricht, einen „Prozess der Sprachverschiebung“ unterliegt. Der formalistische Ansatz hätte mit seinen Worten schließlich seinen konsequentesten Ausdruck, wenn „schöpfen, sich vorstellen, erfinden, schreiben“ als

---

<sup>209</sup> Ebda. S. 50.

<sup>210</sup> Derrida 1976. S. 46.

„simpler Akt des Zitierens, des Wiederholens“<sup>211</sup> verstanden und wie bei Thomas Bernhard auch als solcher kenntlich gemacht wird. Gegenstand der Untersuchung muss daher auch die rigorose Ausrichtung der literarischen und sprachlichen Mittel zwecks Gestaltung des Themas sein, das wie diese Erzählung in konzentrierter Form aufzeigt, eben abseits der erzählerisch-deskriptiven Erzählweise eine choreographische Ausarbeitung erfährt. Dass der Begriff der Choreographie, wenn er als „dynamisches Gestaltungs- und Ausdrucksvermögen“<sup>212</sup> verstanden wird, sich besonders dazu eignet das Erzählverfahren Bernhards zu beschreiben, liegt wohl auch darin, dass er das Verhältnis von Form und Inhalt untrennbar im Begriff des poetischen Ausdrucks inkludiert.

Die Erzählung endet nun mit den Sätzen Karrers, die an den Tonfall eines *memento mori* erinnern. Die Äußerungen Karrers stellen dadurch seinen eigenen Nachruf zu Lebzeiten, aber auch das Menetekel seines bevorstehenden Untergangs dar.

Diese Tage vor dem Aufsuchen des rustenschacherschen Laden werde ich nicht mehr vergessen, sagt Oehler, wie sich der Zustand Karrers tagtäglich verschlimmerte, wie sich alles immer noch mehr verdüsterte, von dem man glaubte, es sei schon verdüstert. [...] Gerade die Tatsache, daß in der Klosterneuburgerstraße alles immer so gewesen ist wie es ist und daß man, dachte man daran, immer befürchten mußte, daß es immer dasselbe bleiben wird, so Karrer, sagt Oehler, hatte ihm nach und nach die Klosterneuburgerstraße zu einer unerhörten und unauflösbaren Problem gemacht. (G 223f.)

Ist um mich herum Ruhe, ist in mir Unruhe, eine immer größere Unruhe in mir, eine immer größere Ruhe um mich herum und umgekehrt, so Karrer.[...] Die Zeit, in welcher ich Rücksicht genommen habe, ist vorbei, ich nehme keine Rücksicht mehr, so Karrer. Der Zustand der vollkommenen Gleichgültigkeit, in welchem ich mich dann befinde, so Karrer, ist ein durch und durch philosophischer Zustand. (G 227)

Nichts mehr weist am Ende noch auf den Spaziergang Oehlers mit dem Ich-Erzähler oder auf Karrers momentane Situation hin. Die Erzählung gibt somit ein Paradebeispiel für Bernhards Prosastücke ab, die zum einen ihre Eigenart dadurch gewinnen, dass sie sich von konventionellen Erzählstrukturen lösen, diese freilich nur herbeizitieren, um eine größere Fallhöhe zu erreichen oder für ihre Zwecke zu nutzen, zum anderen durch den provisorischen Charakter eines in Sprache gefassten Denkvorgangs, der es dem Autor ermöglicht, seinem Sprech-Text mit einer überbordenden Anzahl von reflektorischen Inkonsequenzen und auf Karrers Fall bezogen willkürlich vorangetriebenen Reihungen von vermeintlichen Ursachen zu durchflechten.

---

<sup>211</sup> Federman 1992. S. 96. Als Repräsentat der *surfictionalen* Literatur im deutschsprachigen Raum nennt er neben Peter Handke, Jürgen Becker auch Thomas Bernhard (Vgl. Ebda. S. 75.).

<sup>212</sup> Thabet 2001. S. 263.

Da bis zum Ende – und da es offen bleibt auch darüber hinaus – der Anschein einer prinzipiell fortführbaren Meditation aufrecht erhalten wird, scheint jeder Versuch einer rein thematischen Sichtung oder Behandlung der Erzählung als in sich abgeschlossene Erzählentität fragwürdig. Denn ein Text, der „ohne Anfang und Ende“<sup>213</sup> auskommt und bewußt jegliche Formen eines raumzeitlich verorteten Anfangs- bzw. Schlusspunktes verwischt, formuliert über die Unvollkommenheit, das Fragmentarische, aber auch über die subversive Unterminierung der narrativen Achse sein autonomes Form- und Erzählprinzip. Daher wäre – wie bereits die Untersuchung von *Jauregg*- und *Frost* aufgezeigt hat – ein anderer Umgang mit Bernhards Texten von Nöten. Es verwundert daher nicht, dass sich gerade an diesem Punkt Schmidt-Denglers Kritik an Gross entzündet. Denn obwohl in *Gehen* „nicht in scharfen Konturen erzählt wird“, sondern „viel eher die einzelnen Leitworte dieser Erzählung oft auf engem Raum und verschiedenen Stellen vorkommen“, zeigt er sich bestrebt

trotz allem »Strukturbögen« zu erstellen und so die Geschichte – nach Art eines verkappten Inhaltsverzeichnisses – zu zergliedern. Und gerade diese Gliederung wird im Text durch den Gebrauch der Themen unterlaufen. Negativ formuliert: Mit einer Inhaltsangabe, die sonst für jede Interpretation wesentlich ist, wird man ebensowenig weiterkommen wie mit einer Analyse eines »Aufbaus« oder einer Struktur. Gerade indem eine deutlich erkennbare Strukturierung zerstört wird, kann Bernhard seinen Text auch in der ihm wesentlichen Eigenart strukturieren.<sup>214</sup>

Während der Vorbehalt gegenüber dem Gesagten und Gedachten in gleichermaßen die intelligible Superiorität der Sprechfigur vermittelt, zugleich aber auch als Ausdruck der Inkonsequenz und der Anarchie des Denkens fungiert, trachtet der Autor aus erzählerischer Sicht in Wirklichkeit danach „den Sinn nämlich gerade durch den Akt, der ihn aufdeckt, zu verbergen“<sup>215</sup>.

Letztlich inszeniert Bernhard so in *Gehen* wortreich eine tönende Leere, ein redseligen Schweigen, das seinen Gegenstand fortlaufend zerredet. Dass es bei Bernhard dennoch nicht zum Stillstand kommt, liegt am ermüdenden Fragespiel Oehlers. Das Vorantreiben der Frage bringt, abgesehen von der Grundbedingung eines auf Produktion hin ausgerichteten Schreibkonzeptes einerseits eine dezidierte poetische Aussage vom Denken als Handlung ohne teleologisches Telos zum Ausdruck. Andererseits dient sie sowohl dem Anspruch der Sprechfigur, ihre Aporien und Urteile aufrecht

---

<sup>213</sup> Barthes 2005. S. 131.

<sup>214</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010d. S. 44f.

<sup>215</sup> Derrida 1976. S. 47.

zu erhalten und sie vor äußeren Einwänden und Zugriffen zu immunisieren. Die Autonomie, die sich aus dem Zusammenspiel von Kritik und Selbstkritik, Aporien und Invektiven und argumentativen Inkonsequenzen ergibt, bildet zugleich einen Zugang, bei dem jeder Deutungsversuch, wenn er das Problem mittels einer externen Schnittstelle begegnen möchte, es nur in Richtung belangloser Repräsentationsforderung an die Literatur verlagert<sup>216</sup>. Gerade das sind aber Bernhards Texte nicht gewillt zu erfüllen, sind sie doch ständig darum bemüht, kommunikative und allegorische Lektüren im konventionellen Sinn zu stören.

Jede Interpretation, die traditionell ein solches 'Ereignis' auf den Horizont von Wahrheit, Geschichte und Sprache bezieht und in ihm wesentlich eine Erkenntnis über den Stand der Wahrheit erwartet, bleibt außerhalb des Werks, indem sie ihm gebieterisch ihre Wahrheit implantiert.<sup>217</sup>

Der Versuch, das Be- und Verhandelte einer einheitlichen Bedeutung, oder einer bestimmten Wahrheit, sei es in Form einer geheimen Identität oder eines „getreuen Abbild[es] einer Intention“ zu überführen, wird rigoros „als illusorisch [dementiert]“<sup>218</sup>, das mag nach Paul de Man Thomas Bernhards „[a]bsolute Ironie“<sup>219</sup> ausmachen. *Gehen* zeigt sich letztendlich als Erzählung, in der dem Leser weder Übergänge noch voneinander abgrenzbare „Strukturen“ oder ein erzählerischer ‚Plot‘ noch ein sich zum Schluß fügendes Ganzes angeboten werden. Darin liegt wohl die Künstlichkeit<sup>220</sup> des Textes, sein „Formalismus“<sup>221</sup>, kurzum: seine poetische Eigenart verborgen. Bernhards Spiel mit ineinander verschachtelten Erzählebenen – welches sich dadurch ergibt, dass zunächst eine Ich-Instanz als Protokollant der Sätze Oehler auftritt, dann zurücktritt, um an deren Stelle Oehler als Protokollant von Karrers Sätzen und Augenzeugen des Vorfalls in den Vordergrund zu rücken, der sich wiederum als Rezitator seines Gesprächs mit Scherrer zu erkennen gibt, während der Nervenarzt seinerseits seine Aussagen, ja „selbst [s]eine Wiederholungen“ (G 191) im Wortlaut notiert und so als weitere Proto-

---

<sup>216</sup> Schmidt-Dengler <sup>4</sup>2010d. S. 43.: „Es ist auffallend, daß Bernhard den Begriff »Genie« unbefragt verwendet und die Frage, was ein Genie ist, bei ihm nicht einmal gestellt wird. Im Kontext der Erzählung ist ein Genie das, was als Genie bezeichnet wird.“

<sup>217</sup> Fischer 1985. S. 135.

<sup>218</sup> Werner Hamacher: Unlesbarkeit. In: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt/Main 1988. S. 7-26, hier: S. 11.

<sup>219</sup> Zitiert nach Ebda. S. 12. Den Begriff „Absolute Ironie“ definiert Paul de Man als „Bewußtsein des Wahnsinns, der selber das Ende alles Bewußtseins ist; sie ist ein Bewußtsein des Nicht-Bewußtseins, eine Reflexion auf den Wahnsinn aus dem Innern des Wahnsinns selbst.“

<sup>220</sup> Kahrs 2000. S.148.: „[E]ine Künstlichkeit der Form, wie sie weder in früheren noch in späteren Texten des Autors zu finden ist.“

<sup>221</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 22.

kollinstanz in Erscheinung tritt – verdeutlichen dies. Dass beide Vermittlerfiguren (Ich-Erzähler, Oehler) darüber hinaus repetitiv die Wegstrecke am besagten Tag des Vorfalls abschreiten, gehört zum charakteristischen Stellungsspiel von Vorder- und Hintergrund bei diesem Autor. Dadurch gelangt die Grundidee der unabschließbaren Zirkularität und des „undurchdringlichen Ineinander[s]“<sup>222</sup> in *Gehen* auf verschiedenen Darstellungsebenen zum Ausdruck<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> Fischer 1985. S. 154.

<sup>223</sup> Beispielsweise durch „die unendliche Alternanz von Anfang und Ende und das unaufhörliche Kreisen des Sprechens“ (Thabet 1994a. S. 310.).

## V. SCHLUSSFOLGERUNG UND AUSBLICK

Was die thematische Entfaltung des Sujets – und das gilt für alle Romane und Erzählungen des Autors – betrifft, entsteht im Œuvre stets sowohl affirmativ durch die apodiktischen Thesen der Protagonisten über Welt, Natur und Menschen als auch darstellerisch unter dem poetischen Deckmantel einer vermeintlich prozessualen Erkundungsbewegung – sei es unter dem Gewand einer Ursachenforschung, einer Vergegenwärtigung einer oft bis zur Gegenwart hineinreichende Leidensgeschichte oder eines tatsächliche ablaufenden Parcours – eine symptomatische Verquickung von propagierten Ansichten als Summe eigener Erfahrungswerte und der Gegenständlichkeit des selbst Erlebten. Bernhards Texte entstehen durch die Schichtung und Anhäufung von über den Text verteilten Figuren- und Raumkonstellationen, durch die ein bestimmtes Lexikon, aber eben auch das für den Autor kennzeichnende Inventar von Themen und Motiven eine ständige Wiederaufnahme und damit auch Potenzierung erfährt. In dieser Hinsicht trägt jede neue Episode, jede Station auf dem zurückgelegten Weg, aber auch die einzelnen Erinnerungsinhalte einen allgemeinen Verweiszusammenhang in sich. Kontrapunktik. Dadurch entsteht der Charakter eines hermetischen Kunstwerkes, dass trotz vorhandenem Verlauf und serieller Rede- und Reflexionsanordnung von unterschiedlichen Figuren letztlich der Idee der Kulmination unterliegt. Dabei zeigt sich oft die einzelne Aussage sowohl inhaltlich bereits von Anfang an feststehen, als auch auf der poetischen Folie vermeintlicher Entfaltung zum Ausdruck gelangen. Eine Peri- und Paraphrase sondergleichen entsteht dadurch, die Bernhards Prosa ihre besondere Eigenart verleiht.

Dass Bernhard eine Kunstsprache ins Werk setzt, ist offenkundig, allerdings fragt sich, was ihre Andersartigkeit impliziert, was bringt sie zum Ausdruck, was ist ihr Sinn und Zweck? Fragen, die durchaus ihre Berechtigung haben und zu einer Vielzahl von paradigmatischen Erklärungsmustern geführt haben. Was wird uns hier dargeboten. *Ist es eine Komödie oder ist eine Tragödie?* Dieser Titel eines kurzen Prosastücks gehört zu den wohl am häufigsten diskutierten und zitierten Aussagen des Autors. Was jedoch

Bernhard selbst unbeantwortet ließ, avancierte in der Sekundärliteratur zur Entscheidungs- und Konfessionsfrage und brachte so eine Reihe von unilateralen Lesarten hervor. Die Disproportion – man könnte hier auch von Fallhöhe sprechen – ergibt sich bei Bernhard allein dadurch, dass allenthalben im Werk Figuren auftreten, die als Geistesgrößen und Universalgenies stilisiert geradezu in Don Quichotescher Manier wissenschaftliche Studien betreiben, deren Inhalt insofern opak bleibt, da sie alles und nichts zugleich zum Thema erheben. Es sind letztlich Studien, die zu schier ausufernden und unabschließbaren Projekten anwachsen. Dazu sind es auch ihre Neurosen, ihre körperliche Gebrechen, aber auch ihre überspitzten Phrasen und apodiktischen Aphorismen zu Allerweltsthemen, die zwischen Banalitäten und philosophischer Sichtweisen oszillieren, die diese Figuren als paranoide Solipsisten und beschädigte Existenzen ausweisen könnten. Ihre extreme Haltung zur Welt, aber auch ihre unsägliche Forderung nach Präzision und Perfektion, ihr Anspruch, sich nicht mit bestimmten Einsichten zu begnügen, sondern das Ganze erfassen zu wollen und so auch hinter dem Sprach- und Denkmöglichen zu blicken, kollidiert allerdings mit einer auf der Stelle tretenden und nur noch auf die Höhe verweisenden Rede.

Dies könnte freilich zur Einsicht führen, dass hier weniger „der Inhalt der Übertreibung zählt, sondern die Tatsache des Übertreibens“<sup>1</sup>, so dass letztlich der Gestus, aus poetologischer Sicht die sprachmimetische Inszenierung der Entlarvung über den Inhalt ihrer Aussagen zu stellen wäre und sie dadurch als Karikaturen ihrer selbst bloßgestellt werden. Führt Bernhard etwa in diesem Sinne stillschweigend seine Figuren vor? Haben wir es so letztlich mit verwirrten, ja verstörten Köpfen zu tun, die, je mehr sie nach Absolutem streben und von ihrer Gedankenwelt preisgeben, um so mehr die Unsinnigkeit ihrer Existenz und ihres Denkens zur Schau stellen, selbst Grotesk und lächerlich werden oder entlarvt Bernhard sogar, wie es Görner behauptet, „das alltägliche Sprachverhalten, die Neigung des Menschen, zu generalisieren“<sup>2</sup>. Ist ihre Tragödie letztlich, um uns an Bernhards Frage zu orientieren, letztlich eine Komödie, die er dem Leser offenbart?

»Die Tragödie« sei ja nicht immer tragisch, werde ja nicht immer als tragisch empfunden, »obwohl sie immer Tragödie ist... Keine Tragödie regt die Welt auf. *Nichts ist tragisch.*« Das Lächerliche sei »allgewaltiger als alles andere«. Innerhalb des Lächerlichen gebe es »Tragödien, in die man vorstößt, ohne mit einem Licht ausgerüstet zu sein, in ein finsternes Bergwerk« (F 274f.),

---

<sup>1</sup> Görner 1996. S. 127.

<sup>2</sup> Ebda. Vgl. hierzu auch Schmidt-Dengler 2010c. S. 13.

bekundet der Maler dem Famulanten. Zu dieser ambivalenten Haltung zur Existenz merkt Wendelin Schmidt-Dengler an, dass Bernhard gerade „[d]urch sein blitzschnelles Changieren [...] sich als unbelangbar durch die Sprache der Literaturwissenschaft [erweist], zumindest was die Pole Tragödie und Komödie, Scherz und Heiterkeit angeht.“<sup>3</sup> Die Komik entsteht nach Siegfried J. Schmidt, dadurch dass die im Kegellicht stehende Figur „in einem Schema gefesselt ist, das restringiert, automatisch und starr ist, aus dem [sie] sich gleichwohl nicht befreien kann“. Diese Umschreibung könnte freilich auch auf Bernhards Protagonisten zutreffen, allerdings erfüllen diese in diesem Zusammenhang eben nicht die Hauptforderung der des Komischen, im Theater der Zuschauer, in der Prosa der Leser

mehr [weiß] als der komische Held, er genießt die Diskrepanz zwischen der Welt des Helden und der Welt des gesamten Stückes, die der Held nur bruchstückhaft kennt, die er mißdeutet und sich dadurch lächerlich macht. Der Zuschauer durchschaut, daß der komische Held in einem Schema gefesselt ist, das restringiert, automatisiert und starr ist, aus dem er sich gleichwohl nicht befreien kann, da er es nicht als Schema durchschaut. Er kann die objektiven Grenzen seiner ‘komplexen Voraussetzungssituation’ nicht überschauen und daher auch nicht überspringen.<sup>4</sup>

Ferner handelt es sich, auch wenn in Bernhards Texten durchaus Aspekte des Komischen ausmachbar sind, im Sinne Bernhard Greiners weder um eine „Komik der Herabsetzung“, die ihren „Helden in seiner erwarteten Vollkommenheit“ oder „eine Norm in ihrer behaupteten Gültigkeit in Frage [stellt]“ und eben weil dieser „einem Horizont bestimmter Erwartungen oder Normen“<sup>5</sup> nicht entsprechen kann, komisch wirkt, noch um eine „Komik der Heraufsetzung“<sup>6</sup>, die „den Abstand zwischen Rezipienten und Helden in einem lachenden Einvernehmen verschwinden [lässt], sei dies ein Einvernehmen über die Befreiung des Sinnlichen, über das Sich-Durchsetzen des Lustprinzips oder des Triumphes über die Gewalten der normativen Welt“<sup>7</sup>. Zur Komik fehlt es hier an verbindlichen Bezugspunkten, an verbindlichen Referenzen, durch die der Leser in die Lage versetzt wird, Normen und ihre Verletzung als Diskrepanz zu erleben, ferner an einem Einvernehmen zwischen Autor und Leser, die es letzterem ermöglicht,

---

<sup>3</sup> Schmidt-Dengler 1995. S. 29.

<sup>4</sup> Siegfried J. Schmidt: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976. S. 165-189, hier: S. 174.

<sup>5</sup> Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992. S. 97.

<sup>6</sup> Ebda.

<sup>7</sup> Ebda. S. 98.

eine Verbundenheit mit den Figuren zu entwickeln, ja sich mit ihnen identifizieren zu können.

Die Eigenheit der Texte und insbesondere die Redeanordnung von Bernhards Sprechfiguren unterliegen einer Maskierung, die gegenüber der Satire, der Parodie und der „Ironie“, die „mit einer impliziten Inversion arbeitet“, keineswegs darauf abzielt ihren Gegenstand negativ zu benennen, um ihn im nächsten Schritt positiv zu entlarven. Eher ist Gegenteiliges der Fall, in dem bei diesem Autor durch die Vielzahl an Masken, konkret: durch das Nebeneinander von heterogenen Aussagen zur Disposition der einzelnen Figuren sichtlich ein Paradox erzeugt wird, das bewusst gewisse Aussagen „so [wiederholt], dass dieses gleichzeitig verneint“<sup>8</sup> werden, um an anderer Stelle wieder affirmiert zu werden u.s.w. Dadurch wird der Gegenstand auf einer Weise ungreifbar, dass die Annahme, hier würde etwas expliziert parodiert, karikiert oder ironisiert, etwa um einen bestimmten außerweltlichen Zusammenhang bloß zu stellen, letztlich seiner Kunstsprache zu wider läuft, die sich auf eine eindeutige Aussage, auf eine verbindliche Absicht nicht festlegen will.

Folgt man in dieser Hinsicht Otto Lederers Diktum, dass „Satzformen“ letztlich auch „Denkformen“<sup>9</sup> seien, auch angesichts der syntaktischen Vorliebe Bernhards für Schachtelsätze und der Art und Weise wie „rücksichtslos penetrant“ die Wiederholungen bis zur scheinbarer Redundanz in dessen Texten z. T. ausgeführt werden, beruft man sich dazu auf jene Hinweise, die auf die labile geistige Verfassung der Figuren anspielen oder sie explizit als Verwirrte, Verrückte und Wahnsinnige ausweisen, ergibt sich ein Zugang, der ihr Sprechen als Ausdruck ihres labilen „Geisteszustand[es]“<sup>10</sup> lesbar macht. Die Stereotypie würde auf diese Weise sprachmimetisch ihr Psychogramm wiedergeben, ihr Sprechen als „narzißtisch[en] Selbstbezogenheit“<sup>11</sup> und als „verwirrte Regellosigkeit des Wahnsinns“<sup>12</sup> ausweisen. Der Leerlauf, die scheinbare Unsinnigkeit so mancher Aussage, die fehlende Kohärenz der Rede wäre sicherlich dadurch erklärt. Dass eine derartige Deutung zu kurz greift, dass die Rede der Protagonisten „allenfalls Familienähnlichkeiten“ zu derjenigen eines schizophrenen Patienten „aufweisen“<sup>13</sup>, lässt hingegen berechtigte Zweifel aufkommen, zumal sich schnell zeigt,

---

<sup>8</sup> Hagenbüchle 1992. S. 29.

<sup>9</sup> Lederer 1970. S. 51.

<sup>10</sup> Reich-Ranicki 1990b. S. 19.

<sup>11</sup> List 1994. S. 31.

<sup>12</sup> Zelinsky 1970. S. 32.

<sup>13</sup> Schwab 1987. S. 19.

dass hier ein Autor am Werk ist, der den Vorstellungsinhalt des „Wahnsinns“ nie in seiner realen Bedeutung belässt und sich faktisch weigert, die Behauptung, hier handele es sich wirklich um geistesgestörte Existenzen, nie zur Gänze affirmiert.

Gerade diese Besonderheit zeigt, dass die unterschiedlichen und divergierenden Diagnosen ihres Zustandes vielmehr darauf abzielen, ihren tatsächlichen Zustand zu bemänteln und so die Figuren gegen jede unilaterale und psychologische Diagnose zu immunisieren. Vielmehr werden im Spannungsfeld der von Bernhard aufgestellten Gleichung von Genie und Wahnsinn im Verlauf einzelner Texte für beide Merkmale hinlänglich Belege und Urteile angehäuft und somit eine für den Autor kennzeichnende Unentscheidbarkeit erzeugt. Der Wahnsinn als Ausdruck einer unkonventionellen und eines sich gegen die Norm richtenden Sprechens, das zwar von der Gesellschaft und der Schulmedizin diffamiert wird, gereicht Bernhards Protagonisten sogar als Auszeichnung. Unleugbar bedient sich jedoch der Autor einer „Sprache“, die vermeintlich „Reden ohne Bedeutung ausstößt“ und die ihren Sprecher als jemanden ausweist, der „von Sinnen“ ist und ihn in dieser Hinsicht sowohl als „Dummköpfe“, „Schwachsinnigen“, aber auch, wie es bei Foucault heißt, als „Gewalttätigen“, „Rasenden“, „Libertins“ oder „Starrköpfigen“<sup>14</sup> ausweisen könnte. Damit wäre gleichwohl ein „Bedeutungskreis“ umschrieben, der eine breite Palette an Zuschreibungen beinhaltet, etwa wenn neben „geistige[r] Erkrankung, Bewußtlosigkeit, deliquium animi, Raserei, Wut, Erbitterung und Zorn neben der höchsten Narrheit“<sup>15</sup> auch Charakteristika aufscheinen, die dem Individuum außerordentliche geistige oder spirituelle Fähigkeiten zusprechen.

Über den Umweg einer rhetorisch ausgehöhlten Sprechdiktion könnte gleichwohl – ähnlich wie in der Frühromantik, das Telos einer *anderen* Wirklichkeitsform aufscheinen, die sich erst über Exaltation sich erreichen ließe. Erst dann, wenn es gelänge sich der irdischen Fesseln einer *gemeinen* Sprache, eines *gemeinen* Denkens und Lebens zu befreien, erst wenn man sich auf die Suche nach dem anderen begibt, gelangt man über den finsternen und nicht ausgeschilderten Denk-Parcours zu jenem verborgenen Geheimnis, das Deleuze als „schreckliches esoterisches Wissen“ bezeichnet, und wir es so mit Figuren zu tun hätte, die ständig darauf verweisen, wovon sie „abgeschlossen“<sup>16</sup> sind.

---

<sup>14</sup> Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/Main 2003c. S. 175-185, hier: S. 181.

<sup>15</sup> Liede 1963. S. 4.

<sup>16</sup> Deleuze <sup>2</sup>1997. S. 32.

Dass die Sprechfiguren Bernhards in einen erregten Rederausch geraten, dass sie anstelle, dass sie ihre Themen diskursiv entfalten, häufig zerreden, zeugt von ihrer „Ekstase“. Denn auch die Sprechweise „des Ekstatikers“ vermag letztlich sein eigentliches Anliegen „nicht mehr aus[zu]drücken“. Hierfür würde es ihm nach Alfred Liede „für die Sprache notwendige Subjekt-Objektspaltung“<sup>17</sup> fehlen.

Damit wird freilich der Deutung der Weg bereitet, dass es sich bei dem vermeintlichen „Stammeln“ der Protagonisten in Wirklichkeit um die „tiefsinnigste Sprache“<sup>18</sup> handelt (Mauthner mein Kindersprache), die Herbert Gamper etwa als „philosophisch-poetisch[e] Metasprache“<sup>19</sup> bezeichnet. Im Fall des Malers Strauch im Erstlingsroman *Frost* würden, nach Ingrid Petrasch, die „Wiederholungs- oder Vertauschungsverfahren“ ihm „den Zugang zur 'höheren Wirklichkeit' eröffnen“<sup>20</sup>. Eine solche These findet freilich ihre Belege in den überbordenden Hinweisen auf unangemessenes und angemessenes Bewusstsein, letzteres ausgerichtet am Fluchtpunkt einer nicht weiter explizierten Utopie eines „unzusammenhängenden Zusammenhangs“.

Um einer weiteren möglichen Lesart das Wort zu reden, ist ins Gedächtnis zu rufen, dass die vielen unvollendeten Studien, die nicht verbalisierbaren grandiosen Gedanken, also das Scheitern der Figuren, für die Absurdität menschlichen Daseins insgesamt stehen könnten. Auch das ständige Im-Kreis-Gehen oder das ewige Hin-und-Hergehenden der Figuren, dass mit ihrem Sprech- und Denkparcours nur allzu verträglich scheint und teilweise explizit damit in Verbindung gesetzt wird, könnte in dieser Hinsicht als Ausdruck einer absurden Sinnsuche interpretiert werden. Dazu kommen einerseits die unterschiedlichsten Aussagen über Sinnlosigkeit und Absurdität menschlicher Existenz, in denen erkenntnistheoretische Kritik und Sprachkritik befördert wird, aber auch eben die Abwesenheit des Zwischenmenschlichen, andererseits das Aufbegehren dieser Figuren, ihre Suche – trotz ihres Wissens um die Absurdität ihres Unternehmens – nach dem großen Zusammenhang. In dieser Hinsicht scheinen die Figuren längst dem Novalistischen Postulat einer Universalpoesie den Rücken gekehrt zu haben, da sie auch den Glauben an eine metaphysische Totalität verloren haben. Damit wären sie im *Endspiel* der Moderne angekommen, ihr verbales Poltern als letzter Protest, als „Revolte“ deut-

---

<sup>17</sup> Liede 1963. S. 9.

<sup>18</sup> Fritz Mauthner zitiert nach Ebda. S. 261. Petrasch geht sogar zu behaupten, dass „Am Ende des Entfunktionalisierungsprozesses soll die Sprache zu einem Urzustand zurückkehren“ (Petrasch 1987. S. 88.).

<sup>19</sup> Herbert Gamper: Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits. Zum Theater Thomas Bernhards. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München 1973. S. 9-12, hier: S. 9.

<sup>20</sup> Petrasch 1987. S. 58.

bar, wie ihn Albert Camus im Sinne des „Aufstand[es] des Menschen in seinen gehobenen und tragischen Formen“ beschreibt, „ein langer Protest gegen den Tod, eine wütende Anklage gegen das Geschick, das von einer allgemeinen Todesstrafe beherrscht wird“<sup>21</sup>. Es verwundert in diesem Sinne kaum, dass Thomas Bernhards Texte mit unter auch in Zusammenhang mit denen Samuel Becketts oder Albert Camus gelesen wurden. So stellte etwa Karlheinz Rossbacher durchaus „Parallelen zwischen Bernhard und Camus“<sup>22</sup> fest und erklärte, dass sich hinter der Prosa Bernhards natürlich Beckett verbergen würde. Damit eröffnet sich freilich der Zugang, die fatale, absurde Existenz der Figuren in Bernhards Werk stellvertretend für die des Menschen zu verstehen, sie „als Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“<sup>23</sup> oder als „Religiosität mit negativen Kennzeichen“<sup>24</sup> zu verstehen.

Allerdings ist es auch nicht ausgemacht, dass die Absurdität hier einseitig als Bild einer absurden Welt fungiert, zumal seine Texte über ein utopisches Telos verfügen, ja in ihnen ebenso eine Art Bildungsideal und Entwicklungsmetaphorik zum Ausdruck gelangt, durch die zumindest potenziell eine andere Form der Existenz möglich scheint. „Thomas Bernhards Prosa ist“ daher – so lautet das Fazit Rossbachers – „nicht auf den philosophischen Begriff des Absurden zu reduzieren“<sup>25</sup>.

So wurde der Wahnsinn, die „Krankheit“ der Figuren, wie die „des Malers Strauch“ auch einer „philosophisch[en]“ Interpretation unterzogen, die ohne den Begriff Absurdität auskommt und die Figuren als Vorspannfiguren eines philosophischen Diskurses liest. Ihr Bewusstsein stelle „kein individuelles“ dar, schreibt Herbert Gamper in diesem Zusammenhang. In Anlehnung an Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* erklärt er die „Ursache des Leidens“ als Resultat eines „zum gesellschaftlichen Organisationsprinzip gewordene Drang[s] nach einer möglichst lückenlosen Verfügung über die äußere und innere Natur“. Das zur Sprache gelangende Denken von Bernhards Redefiguren würde demnach sprachmimetisch die „wild[e] Verhexung der Welt durch intellektuelles Grauen“ nachzeichnen, ihr Solipsismus beruhe auf den „universalen Fort-

---

<sup>21</sup> Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte*. Essays. Reinbek bei Hamburg 1969. S. 117.

<sup>22</sup> Karlheinz Rossbacher: *Thomas Bernhard: Das Kalkwerk* (1970). In: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*. Neue Interpretationen. hrsg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/Taunus 1983. S. 372-387, hier: S. 377.

<sup>23</sup> Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied und Berlin<sup>3</sup> 1965. S. 35.

<sup>24</sup> Laemmle 1973. S. 47.

<sup>25</sup> Rossbacher 1983. S. 378.

schritts- und Maschinenwahnsin[n] [...] der technisierten verwalteten Welt“ eines gleichwohl „technokratischen Totalitarismus“, in dem

menschliches Denken und Handeln (als kollektives) überall nur auf seine eigene Hervorbringung [stößt]: Wahrnehmen und Erkennen schließen sich zum Zirkel der Selbstreproduktion des Denkens, das, des Gegenstandes verlustig, sich in sich selbst vermauert: aus eigener Konsequenz tödlich (Tod durch Ersticken). Im Maße, wie der Kopf sich aufbläht zur Welt (die Welt schrumpft auf die Dimension des Kopfs), verarmt, verkrüppelt und erstirbt, in Ermangelung des Objekts, des eigenständigen andern, das Subjekt.<sup>26</sup>

Daraus schlussfolgert er, dass Bernhards Figurenkonzepte „nicht psychologisch [...] motivier[t]“<sup>27</sup> seien, sondern ihm vielmehr als „mimetische Reproduktion von Denkprozessen“ dienen würden, „einer Mechanik, die jedes Material, das in ihren Sog gerät, sich unterwirft“. Als „reine Kunstfiguren“ würden sie, heißt es hier weiter, die „Verkörperungen von Denk- bzw. Existenzmöglichkeiten (-unmöglichkeiten)“<sup>28</sup> zum Ausdruck bringen. Negativität und Pathologie würden demnach auch nicht der Weltsicht des Autors entsprechen, sondern im Zusammenhang mit der Verräumlichung eines pervertierten Denkens, die motivische Inszenierung der Kerkerhaft menschlicher Subjektivität<sup>29</sup> zu verstehen. Ähnlich bemerkt auch Manfred Mixner, dass ihr Leiden und Scheitern sich durch den „unaufhebbaren Widerspruch zwischen entfalteter Subjektivität und einem mit der Wirklichkeit versöhnten Leben[s]“<sup>30</sup> erklären ließe. Die Figuren Bernhards kranken, seiner Meinung nach, letztlich an der Grenzerfahrung menschlicher Subjektivität und demaskiere in diesem Sinne „das im Zeitalter der bürgerlichen Emanzipation entwickelte Ideal der Selbstverwirklichung als Selbsttäuschung, als Betrug“<sup>31</sup>. Erich Joos seinerseits liest die monologische Redeanordnung des Fürsten in *Verstörung* als „Zeichen einer entfesselten Subjektivität“<sup>32</sup>, die sie kennzeichnende „Stereotypie“ spricht er sogar eine identitätsstiftende Funktion zu. Sie verhindere letztendlich, so lautet sein Argument, „die Erstarrung des Ich zu einem Automatismus“<sup>33</sup>. Die vielfältigen sich widersprechende Zahl der Interpretationen zeigt zusammengenommen die Palette

---

<sup>26</sup> Gamper 1973. S. 12.

<sup>27</sup> Ebda. S. 11.

<sup>28</sup> Ebda.

<sup>29</sup> „Das Gehirn als Reproduktionsmaschine bringt keinen Fortschritt, es produziert, von seiner Erkenntnisfunktion her betrachtet, Grauen, Hoffnungslosigkeit, Angst, Schrecken, Verzweiflung [...]“ (Mixner 1983. S. 46.).

<sup>30</sup> Ebda. S. 51.

<sup>31</sup> Ebda. S. 49.

<sup>32</sup> Erich Joos: Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werke von Thomas Bernhard. München 1976. S. 11.

<sup>33</sup> Ebda. S. 40.

an Deutungsmöglichkeiten, die Thomas Bernhard bewusst offen hält und aus dem sein Motivationskarusell entsteht.

Ein adäquater Umgang mit diesem Phänomen könnte nun darin liegen, die vorhandenen Widersprüche und Brüche nicht mehr als globale Qualitäten seiner Prosa herauszuheben, sondern partikulär, d. h. in der konkreten Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Einzeltext als Teil der ihm zugrunde liegenden poetischen Aussage zu verstehen und dementsprechend lokal auf ihre semiotische Bedeutungsmöglichkeiten hin zu untersuchen. Eine derartige Lektüre will sich daher bewußt nur auf das konkret Dargebotene einlassen. Dazu gehört freilich auch den Untersuchungsgegenstand bewusst einzugrenzen, ferner vorhandene Inkonsistenzen und Verstöße nicht mehr als ‚Fehler‘ oder im Rahmen einer großangelegten ‚Verhinderungspoetik‘ zu deuten. Sie erkennt vielmehr an, dass der Verstoß bei diesem Autor System hat und daher den Möglichkeiten seines dislokativen und deviationistischen Erzählens zugrunde liegt. Indem also die Textanalyse sich eben auf das fokussiert, was sich in Bernhards Erzählprosa als Aussagen über die menschliche Existenz und als poetische Selbstreflexion zur Sprache kommt und zugleich nicht müde wird auf das Neue einer derartigen Erzähl- und Sprechweise hinzuweisen, betrachtet sie das Werk nicht mehr bloß als Manifest eines globalen Vewirrspiels oder durch die Brille intertextueller oder literaturgeschichtlicher Referenzierbarkeit. Dazu bedarf es freilich des Aufwands, sich eingehender auf die Textvorlage einzulassen und wenn nötig den notwendigen Weg der akribischen Rekonstruktion dessen zu beschreiten, was in und zwischen den Propositionen, d. h. zwischen Aussagen, Leerstellen, Inchoativen und narrativen Sackgassen als Potential uns aufscheint, aber auch wie dieser Autor erzählstrategisch mittels unterschiedlichster Zeit- und Raumanordnungen und seines Figurenrepertoires sein Erzählen diversifiziert, um das Entfaltbare im kontrapunktischen Ineinander in Richtung eines allgemein poetischen Verweisungszusammenhangs aufzulösen.

Das Selbstverständliche narrativer Darstellungsweise gerät bei Bernhard ins Wanken, wird problematisch. Eine solche Literatur verlangt daher auch von unserem Fach von der klassischen Hermeneutik mit ihren etablierten Begrifflichkeiten Abstand zu gewinnen und sich einzugestehen, dass die Eigenart seiner Texte erst im Nachvollzug der Brüche, Ungereimtheiten und ständigen Umkehrungen erkannt werden kann. Die hier vorliegenden Studien, die sich zur Aufgabe erhoben haben, diese Eigenart an bestimmten Beispielen zu illustrieren, ging so die methodische Vorentscheidung voraus,

der Lektüre und damit das Sicheinlassens auf Texte Vorschub zu leisten. Dazu bedarf es gleichwohl, eben das in Rechnung zu stellen, was uns als unbeantwortbar erscheint bzw. nicht unilateral durch einen bestimmten Deutungsansatz sich auflösen lässt. Die literaturwissenschaftliche Besprechung, die sich um die Empirie herumgruppiert, die durch ihren Kommentar versucht, auch das Schweigen von Texten zum Sprechen zu bringen, muss sich letztlich dem Dilemma einer methodisch-interpretatorischen Vorentscheidung befrieren. Die Untersuchung verzichtete ferner darauf, den Eindruck zu erwecken, sie würde einen intimen Dialog mit den jeweiligen Texten oder sogar mit dem Autor-Subjekt und dessen Psyche und Intentionen führen. Ihr Ziel war es sich vielmehr dem Widersprüchlichen, Fremden sich dadurch zu öffnen, in dem sie sie als Teil einer Erzählstrategie ausweist und in diesem Zusammenhang auch nicht davor zurückschreckt, den spekulativen Gehalt ihrer Spekulationen offenzulegen und über Möglichkeiten und Grenzen hermeneutischer Annäherung zu reflektieren.

Eine solche Herangehensweise verbietet es aber daher eine Schlussbetrachtung zu verfassen, die über die hier vorliegenden einzelnen Untersuchungsergebnisse hinaus, eine Aussage über das Gesamtwerk des Autors anbietet. Vielmehr will sich diese Arbeit damit begnügen müssen, aus der konkreten Auseinandersetzung mit bestimmten Texten, Fragen aufgeworfen zu haben, die womöglich zur Neulektüre auch anderer hier nicht erörterter Texte des Autors animieren. Dies stellte freilich für den Verfasser dieser Arbeit Intention, Telos, aber auch den Ausblick auf die künftige Beschäftigung mit dem Werk des Österreicherers dar.

## VI. LITERATURVERZEICHNIS

### 1. Primärtexte von Thomas Bernhard und Siglen

- BERNHARD, Thomas (2009): Auslöschung. Ein Zerfall. In: Ders.: Werke. Bd. 9. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [Aus].
- BERNHARD, Thomas (2006): Gehen. In: Ders.: Werke. Bd. 12: Erzählungen II. Hrsg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 141-227. [G].
- BERNHARD, Thomas (2006): Ungenach. In: Ders.: Werke. Bd. 12: Erzählungen II. Hrsg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 7-71.
- BERNHARD, Thomas (2005): Die Macht der Gewohnheit. In: Ders.: Werke. Bd. 16: Dramen II. Hrsg. von Manfred Mittermayer und Jean Marie Winkler. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 7-124. [MG].
- BERNHARD, Thomas (2004): Amras. In: Ders.: Werke. Bd. 11: Erzählungen I. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 109-179. [Am].
- BERNHARD, Thomas (2004): In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn. In: Ders.: Werke. Bd. 11: Erzählungen I. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 7-108. [IH].
- BERNHARD, Thomas (2004): Der Kulterer. (Erzählung). In: Ders.: Werke. Bd. 11: Erzählungen I. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 310-332. [Ku].
- BERNHARD, Thomas (2003): Frost. In: Ders.: Werke. Bd.1: Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [F].
- BERNHARD, Thomas (2003): Jauregg. In: Ders.: Werke. Bd. 14: Kurzprosa. Hrsg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 43-55. [Jg].
- BERNHARD, Thomas (1971): Drei Tage. In: Ders.: Der Italiener. Salzburg: Residenz. S. 144-161. [It].

#### 1.1. Interviews

- BERNHARD, Thomas (2011): »Sind Sie gern böse?«. Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhards in Ohldsdorf 1977. Berlin: Suhrkamp.
- BERNHARD, Thomas (1992): André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz.

BERNHARD, Thomas (1991): Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien. Edition S.

## 2. Sekundärliteratur

ADORNO, Theodor W. (2003a): Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: ›Wider den mißverstandenen Realismus«. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 251-280.

ADORNO, Theodor W. (2003b): Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Hrsg. von Rolf Tiedeman. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 41-48.

ADORNO, Theodor W. (2003c): Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 280-321.

ADORNO, Theodor W. mit Max Horkheimer (<sup>3</sup>1996): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 3. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

ALBES, Claudia (1999): Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen und Basel: Francke.

ALTENHOFER, Norbert (<sup>4</sup>2001): Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleist ‚Das Erdbeben in Chili‘. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«. Hrsg. von David E. Wellbery. München: Beck. S. 39-53.

ANDERSCH, Alfred (1965): Interview mit Horst Bieneck. In: Ders.: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: dtv. S. 137-151.

ASSMANN, Aleida (2006): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck.

BACHELARD, Gaston (<sup>8</sup>2007): Poetik des Raumes. Frankfurt/Main: Fischer.

BACHMANN, Ingeborg (2005): Watten und andere Prosa (über Thomas Bernhard). In: Kritische Schriften. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München und Zürich: Piper. S. 453-457.

BARTHES, Roland (2006): Am Nullpunkt der Literatur. In: Ders.: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BARTHES, Roland (2005): Das Neutrum. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BARTHES, Roland (2000): Der Tod des Autors [1968]. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam. S. 233-247.

BARTHES, Roland (1974): Die Lust am Text. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BARTHES, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BELLETTINI, Lorenzo (2003): Thomas Bernhards *Hirn*-Projekt als Teil des Verstörung-Nachlasses. In: Thomas Bernhard Jahrbuch. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln und Weimar. S. 123-140.

- BENN, Gottfried (1968): Doppelleben. In: Ders.: Gesamtwerk. Bd. 8: Autobiographische Schriften. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes.
- BENJAMIN, Walter (1991): Über das mimetische Vermögen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 210-213.
- BETTEN, Anne (2002): Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser. Was kann die Diagnose zum Werkverständnis beitragen? In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln und Weimar: Böhlau. S. 181-194.
- BETZ, Uwe (1999): Personale Ambivalenz und multiples Ich-Schauspiel. Zu Doubles und Pantomimen der Helden aus Bernhards späterem Werk. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 133-143.
- BODE, Christoph (1992): Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg. S. 619- 657.
- BOHRER, Karl-Heinz (1970): Es gibt keinen Schlußstrich. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 111-115.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (<sup>3</sup>1968): Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz: Kohlhammer.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1963): Mensch und Raum. Stuttgart: Kohlhammer.
- BOTOND, Anneliese (1970): Schlußbemerkung. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 139-141.
- BREUER, Rolf (1992): Paradoxie bei Samuel Beckett. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg. S. 551- 575.
- Broch, Hermann (1957): Briefe von 1929 bis 1951. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8. Hrsg. von Robert Pick. Zürich: Rhein.
- BRUCKNER, Michel (1992): Die Grenze der Darstellbarkeit. Die Aphorismen und Fragmente des Friedrich von Hardenberg. In: Novalis: Aphorismen. Hrsg. von Michael Bruckner. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel. S. 153-167.
- BUBNER, Rüdiger (1997): Versuch eines Überblicks über die Modernitätsproblematik. In: Philosophische Rundschau 4. S. 191-207.
- BÜCHNER, Georg (1965): Woyzeck. In: Ders.: Werke und Briefe. München. S. 113-132.
- BUTZER, Günter (1999): Literarisches Totengedenken. Erinnern und Vergessen bei Marcel Proust und Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten. Hrsg. von Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 49-60.
- BOHRER, Karl-Heinz (1970): Es gibt keinen Schlußstrich. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 111-115.
- BRAUN, Christina von (1994): „Der Jude“ und „das Weib“ – zwei Sterotypen des „Anderen“ im deutschen Antesemitismus des 19. Jahrhunderts. In: Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik 4. S. 7-25.

- CAMUS, Albert (1969): *Der Mensch in der Revolte. Essays.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- CARLSSON, Anni (1969): *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart.* Bern: Francke.
- DE CERTEAU, Michel (1988): *Kunst des Handelns.* Berlin: Merve.
- DE MAN, Paul (1988a): *Lesen (Proust).* In: Ders.: *Allegorien des Lesens.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 91-117.
- DE MAN, Paul (1988b): *Semiologie und Rhetorik.* In: Ders.: *Allegorien des Lesens.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 31-51.
- DE MAN, Paul (1988c): *Tropen (Rilke).* In: Ders.: *Allegorien des Lesens.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 52-90.
- DELEUZE, Gilles (2000): *Was die Kinder sagen.* In: Ders.: *Kritik und Klinik.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 85-93.
- DELEUZE, Gilles (1997): *Differenz und Wiederholung.* München: Fink.
- DELEUZE, Gilles (1993): *Logik des Sinns.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- DELEUZE, Gilles und Félix Guattari (1992): *1440 – Das Glatte und das Gekerbte.* In: Dies.: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus.* Hrsg. von Günther Rösch. Berlin: Merve. S. 657-693.
- DESCARTES, René (1985): *Meditationen über die Erste Philosophie.* Stuttgart: Reclam.
- DERRIDA, Jacques (1976): *Kraft und Bedeutung.* In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 9-52.
- DITTBERNER, Hugo (<sup>3</sup>1991): *Der Dichter wird Kolorist. Thomas Bernhards Epochensprung.* In: *Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43.* München. S. 11-21.
- DITTBERNER, Hugo (1973): *Die heimliche Apologie der Macht. Kritisches zu Thomas Bernhards »Verstörung«.* In: *Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43.* München. S. 22-28.
- DITTMAR, Jens [Hrsg.] (<sup>2</sup>1990): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- DÜNNE, Jörg und Stephan Günzel [Hrsg.] (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ECO, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ECK-KOENIGER, Andrée (1994): *Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards.* Wien, Linz, Weitra und München: Bibliothek der Provinz.
- EHRIG, Heinz (1979): *Probleme des absurden. Vergleichende bemerkungen zu Thomas Bernhard und Samuel Beckett.* In: *Wirkendes Wort 1.* S. 44-65.
- EMPIRICUS, Sextus (1985): *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- EMRICH, Wilhelm (1980): *Zum Problem der literarischen Wertung.* In: *Literaturkritik und literarische Wertung.* Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 188-204.
- EMRICH, Wilhelm (<sup>2</sup>1963): *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung.* Frankfurt/Main und Bonn: Athenäum.
- ENDRES, Ria (1994): *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard.* Wien, Linz, Weitra und München: Bibliothek der Provinz.

- ENGELHARDT, Dietrich von (1999): Krankheit, Schmerz und Lebenskunst. Eine Kulturgeschichte der Körpererfahrung. München: Beck.
- FAUSER, Markus (1990): Die Promenade als Kunstwerk. Karl Gottlob Schelle. Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen (1802). In: Euphorion 84. S. 147-162.
- FEDERMAN, Raymond (1992): *Surfiction*: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- FISCHER, Bernhard (1985): „Gehen“ von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne. Bonn: Bouvier.
- FISCHER, Kurt von (1964). Das Zeitproblem in der Musik. In: Ders.: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Hrsg. von R. W. Meyer. Bern: Francke. S. 296-317.
- FOUCAULT, Michel (2003a): Distanz, Aspekt, Ursprung. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 100-116.
- FOUCAULT, Michel (2003b): Einführung [in: Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*]. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 7-27.
- FOUCAULT, Michel (2003c): Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 175-185.
- FOUCAULT, Michel (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- FREEMAN, Mark (2001): Tradition und Erinnerung des Selbst und der Kultur. In: Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hrsg. von Harald Welzer. Hamburg: Hamburger Edition. S. 25-41.
- FRENZEL, Elisabeth (<sup>4</sup>1992): Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner.
- FREUD, Sigmund (<sup>4</sup>1969): Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders.: Bildende Kunst und Literatur. Bd. 10. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/Main: Fischer. S. 169-179.
- FRISCH, Max (1963): Das Unaussprechliche. In: Ders.: Ausgewählte Prosa. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 7.
- FRISCH, Max (1974): Zur Schriftstellerei Tagebuch 1946-1949. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GADAMER, Hans-Georg (1999): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr.
- GALLAS, Helga (1997): Psychoanalytische Positionen. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörg Stückrath. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 593-606.
- GAMPER, Herbert (1973): Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits. Zum Theater Thomas Bernhards. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München. S. 9-12.
- GENETTE, Gérard (<sup>2</sup>1998): Die Erzählung. München: Fink.
- GERIGK, Horst-Jürgen (1989) Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadammers ›Wahrheit und Methode‹. Hürtgenwald: Pressler.
- GÖRNER, Rüdiger (1996): Thomas Bernhards absurde Übertreibungskunst. In: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 120-129.

- GÖßLING, Andreas (1987): Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur. Berlin und New York: de Gruyter.
- GREINER, Bernhard (1992): Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke.
- GRIMM, Reinhold (1976): Roman des Phänotyp. In: Positionen des Erzählens. Analysen und Theorien zur Literatur der Bundesrepublik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Theo Buck. München: Beck 1976. S. 15-29.
- GROHOTOLSKY, Ernst (1983): *Die Macht der Gewohnheit* oder: die Komödie der Dialektik der Aufklärung. In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer. Königstein/Taunus: Athenäum. S. 91-106.
- HAAS, Claudia (2007): Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa. München: Fink.
- HAGENBÜCHLE, Roland (1992): Was heißt "paradox"? Eine Standortbestimmung. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg. S. 27- 44.
- HANDKE, Peter (1970): Als ich »Verstörung« von Thomas Bernhard las.. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 100-106.
- HAMACHER, Werner (1988): Unlesbarkeit. In: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 7-26.
- HEIDEGGER, Martin (<sup>8</sup>2003): Holzwege. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt/Main: Klostermann.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut (1995a): Spekulation über eine Literatur von übermorgen. In: Ders.: Über Literatur. Stuttgart: Clett-Cotta. S. 123-133.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut (1995b): Über Henri Michaux. In: Ders.: Über Literatur. Stuttgart: Clett-Cotta. S. 50-59.
- HIEBEL, Hans (1997): Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan). In: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 57-83.
- HILLEBRAND, Sabine (1999): Strategien der Verwirrung. Zur Erzählung von E.T.A. Hoffmann, Thomas Bernhard und Giorgio Manganelli. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris und Wien: Lang.
- Honegger, Gitta (2003): Thomas Bernhard. »Was ist das für ein Narr?«. Berlin: Propyläen.
- HONOLD, Alexander (1999): Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 51-58.
- HOFF, Dagmar von (1999): Verfinsterungen. Thomas Bernhards Textstrategie der Sinnverdunkelung in der Erzählung An der Baumgrenze. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 59-65.
- HOFFMEISTER, Johannes [Hrsg.] (1955): Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg: Meiner.
- HORST, Karl August (1962): Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

- HUBER, Martin und Wendelin Schmidt-Dengler (2010): Umspringbilder. Zum Romanwerk Thomas Bernhards. In: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“. Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard. Hrsg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien: Praesens. S. 21-36.
- HUBER, Martin (2002): »schrieb und schrieb und schrieb«. Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln und Weimar: Böhlau. S. 195-205.
- HUBER, Martin (1992): Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV.
- HUME, David (2002): Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand. Stuttgart: Reclam.
- HUNTEMANN, Willi (1990): Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- HUNTEMANN, Willi (<sup>3</sup>1991): »Treue zum Scheitern«. Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München. S. 42-74.
- IRIGARAY, Luce (1991): Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles *Physik* IV, 2-5. In: Ders.: Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 46-70.
- ISER, Wolfgang (<sup>4</sup>1994): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink.
- ISER, Wolfgang (1993): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ISHERWOOD, Christopher (<sup>2</sup>2010): Leb wohl, Berlin. Berlin: Ullstein.
- JAECKLE, Erwin (1968): Der Zürcher Literaturschock. Bericht. München und Wien: Langen-Müller.
- JAHNSEN, Angeli (2002): Thomas Bernhards Gehen. Gehende Künstler der Post-Minimal-Art. Gehende Rezipienten. In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Franziska Schöblier und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 51-68.
- JAHRAUS, Oliver (1999): Die Geburt der Kommunikation aus der Unerreichbarkeit des Bewußtseins. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 31-41.
- JAHRAUS, Oliver (1991): Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards. Frankfurt/Main, Bern, New York und Paris: Lang.
- JAMES, Henry (1977): Die Dichtkunst (The Art of Fiction). In: Arbeitstexte für den Unterricht. Theorie des Romans. Hrsg. von Ulrich Lindken. Stuttgart: Reclam. S. 67-71.
- JOß, Erich (1976): Aspekte der Beziehungslosigkeit. Drei Studien zum Monolog des Fürsten in Thomas Bernhards Roman „Verstörung“. München: Notos.
- JURGENSEN, Manfred (1981): Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Bern, Frankfurt/Main und Las Vegas: Lang.
- KAHRS, Peter (2000): Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KANT, Immanuel (1996): Was heisst sich im Denken orientieren? In: Ders.: Werkausgabe. Bd. 5: Schriften zur Metaphysik und Logik 1. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 265-283.

- KAUFER, Stefan David (1999): Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard. Berlin: Logos.
- KAYSER, Wolfgang (1980): Literarische Wertung und Interpretation. In: Literaturkritik und literarische Wertung. Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 145-162.
- KIESEL, Helmuth (2004): Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck.
- KLOTZ, Volker (2006): Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München: Beck.
- KLUG, Christian (1986): Simultane Widersprüche. Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der „Finsternis“ Metapher. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 16. S. 132-136.
- KOHLSCHEIDT, Werner (1974): Das „Vergessen“ als hermenutisches Prinzip. Erfahrungen und Meditationen eines Literaturhistorikers. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. H. 3/4. S. 170-176.
- KORTE, Hermann (<sup>3</sup>1991): Dramaturgie der »Übertreibungskunst«. Thomas Bernhards Roman »Auslöschung. Ein Zerfall«. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München. S. 88-103.
- KUNERT, Günter (1976): „Für wen schreiben Sie?“. In: Ders.: Warum Schreiben? Notizen zur Literatur. Berlin und Weinmar: Hanser. S. 286-294.
- KURSCHEIDT, Georg (1987): „Stillstehendes Galoppieren“ - der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des „stehenden Sturmlaufs“ bei Franz Kafka. In: Euphorion 81. S. 131-155.
- LACAN, Jacques (<sup>3</sup>1991): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim und Berlin: Quadriga.
- LACAN, Jacques (1978): Die Topik des Imaginären. In: Ders.: Freuds Technische Schriften. Das Seminar. Buch I (1953-1954). Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag. S. 97-116.
- LAEMMLE, Peter (1973): Stimmt die »partielle Wahrheit« noch? Notizen eines abtrünnigen Bernard-Lesers. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München. S. 45-49.
- LÄMMERT, Eberhard (<sup>8</sup>1993): Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler.
- LÄMMERT, Eberhard (1980): Über die zukünftige Rolle der Literaturkritik. Ein Einwurf. In: Literaturkritik und literarische Wertung. Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 312-330.
- LEDERER, Otto (1970): Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 42-67.
- LEITERITZ, Christiane (2004): Hermeneutische Theorien. In: Einführung in die Literaturtheorie. Hrsg. von Martin Sexl. Wien: WUV. S. 129-160.
- LIEDE, Alfred (1963): Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Bd. 1. Berlin: de Gruyter.
- LIST, Eveline (1994): Über die Langeweile als Mangel im Überfluß. Klinische und historische Aspekte. In: Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik 4. S. 26-55.

- LOBSIEN, Eckhard (1995): Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache. München: Fink.
- LODGE, David (2001): Das Handwerk des Schreibens. Zürich: Haffmans.
- LOTMAN, Jurij (1973): Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LUKÁCS, Georg (<sup>3</sup>1965): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied und Berlin: Luchterhand.
- LUSERKE, Matthias und Reiner Marx (1994): Der inverse Ödipus. Vorläufige Thesen zu einer triangulären Hermeneutik. In: Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik 4. S. 74-79.
- LÜTZELER, Paul Michael (1991): Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützel. Frankfurt/Main: Fischer. S. 11-22.
- LYOTARD, Jean-François (1989): Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen.
- MADEL, Michael (1990): Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Thomas Bernhards Roman *Frost*, Arno Schmidts Erzählung *Aus dem Leben eines Fauns* und Elias Canettis Roman *Die Blendung*. Frankfurt/Main, Bern, New York und Paris: Lang.
- MAINBERGER, Sabine (2003): Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin und New York: de Gruyter.
- MANN, Thomas (1960): Einführung in den »Zauberberg«. Für Studenten der Universität Princeton. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XI: Reden und Aufsätze 3. Oldenburg: Fischer 1960. S. 602-617.
- MARQUARDT, Eva (2002): Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel des Romans *Auslöschung*. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln und Weimar: Böhlau. S. 83-93.
- MARQUARDT, Eva (1998): Wortwörtlich. Formen der Wiederholung im Werk Thomas Bernhards. In: Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung. Hrsg. von Carola Hilmes und Dietrich Mathy. Opladen und Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 229-243.
- MARQUARDT, Eva (1990): Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen: Niemeyer.
- MAIER, Wolfgang (1970): Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 81-88.
- MAIER, Andreas (2004): Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa. Göttingen: Wallstein.
- MECKLENBURG, Norbert (1982): Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein/Taunus: Athenäum.
- MEHTELLI, Chiheb (2010): Zum Prinzip der „aufeinander untereinanderliegenden sich fortwährend ineinanderschiebenden und verschiebenden Bilder“ in Thomas Bernhards *Gehen*. In: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“. Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard. Hrsg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien: Praesens. S. 75-95.
- MEHTELLI, Chiheb (2009a): Der ambiguitäre Charakter von Thomas Bernhards Roman *Frost*. In: Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler. Hrsg. von

- Attila Bombitz, Renate Cornejo, Sławomir Piontek und Eleonora Ringler-Pascu. Wien: Praesens. S. 303-316.
- MEHTELLI, Chiheb (2009b): Von der Simulation einer Innenansicht zur Auflösung einer letzten verbindlichen Erzählerposition in Thomas Bernhards *Jauregg*. In: Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Arnulf Knafl und Wendelin Schmid-Dengler. Wien: Praesens. S. 55-71.
- MENNINGHAUS, Winfried (1995): Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- MEYER, Herman (1963a): Von der Freiheit des Erzählers. Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler. S. 1-11.
- MEYER, Herman (1963b): Vorwort. In: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler. S. VII-VIII.
- MEYER-ARLT, Regine (1997): Nach dem Ende. Posthistoire und die Dramen Thomas Bernhards. Hildesheim, Zürich und New York: Olms-Weidmann.
- MIXNER, Manfred (1983): „Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist ...“. Der Roman *Frost* von Thomas Bernhard. In: In Sachen Bernhard. Hrsg.: Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Meizer. Königstein/Taunus: Athenäum. S. 42-68.
- MIXNER, Manfred (1981): Vom Leben zum Tode. Die Einleitung des Negations-Prozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard. Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern und München: Francke. S. 65-98.
- MOSER, Dietz-Rüdiger [Hrsg.] (1993): Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. München: dtv.
- MUSIL, Robert (1978): Der Mann ohne Eigenschaften. Aus dem Nachlaß (Fortsetzung). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 5. Hrsg. von Adolf Frisé. Reibeck bei Hamburg: Rowohlt.
- MUSTROPH, Tom (2000): Lektüren. Von der Autorenintention hin zur freien Semiose. Schleirmacher – Gadamer – Iser – Derrida. Pynchon – Kundera – Jelinek. Marburg.
- NAGEL, Thomas (1996a): Letzte Fragen. Hrsg. von Michael Gebauer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- NAGEL Thomas (1996b): Wie ist es, eine Fledermaus zu sein? In: Analytische Theorien des Selbstbewußtseins. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 135-152.
- NIBBRIG, Christiaan L. Hart (1981): Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- NICCOLINI, Elisabetta (2000): Der Spaziergang des Schriftstellers: *Lenz* von Georg Büchner; *Der Spaziergang* von Robert Walser; *Gehen* von Thomas Bernhard. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- NOVALIS (1992a): Aphorismen und Fragmente 1798-1800. In: Ders.: Aphorismen. Hrsg. von Michael Bruckner. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel. S. 107-140.
- NOVALIS (1992b): Glauben und Liebe oder der König und die Königin. In: Ders.: Aphorismen. Hrsg. von Michael Bruckner. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel. S. 45-65.
- PASCAL, Blaise (1997): Gedanken. Über die Religion und einige andere Themen. Stuttgart: Reclam.

- PECKA, Zdeněk (2010): Gehen macht Spaß. Zur Tragik und Komik Thomas Bernhards am Exempel der Erzählung. In: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“. Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhards. Hrsg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien: Praesens. S. 69-74.
- PETERSEN, Jürgen H. (1981): Beschreibung einer sinnentleerten Welt. Erzählthematik und Erzählverfahren in Thomas Bernhards Romanen. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern und München: Francke. S. 143-176.
- PETRASCH, Ingrid (1987): Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards: Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung. Frankfurt/Main, Bern, New York: Lang.
- PFABIGAN, Alfred (1999a): Anmerkungen zum »Heimatsdichter« Thomas Bernhard. In: Der »Heimatsdichter« Thomas Bernhard. Hrsg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien: Holzhausen. S. 3-16.
- PFABIGAN, Alfred (1999b): »Einzeltext« und »Gesamttext« oder: Der Bernhard-Konformismus. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 15-29.
- PFABIGAN, Alfred (1999c): Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Zsolnay.
- PLATON (1991): Der Staat. Zürich und München: dtv/Artemis.
- PLETT, Heinrich F. (1992): Das Paradoxon als rhetorische Kategorie. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg. S. 89-104.
- PREGEL, Dietrich (1963): Das Kuriose, Komische und Groteske in Kellers Novelle „Die drei gerechten Kammacher“. In: Wirkendes Wort 13. S. 331-345.
- PRIESSNITZ, Reinhard (1970): Thomas Bernhard. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 126-129.
- RATH, Helmut (<sup>3</sup>1991): Thomas Bernhard und Carl Schmitt. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München. S. 30-41.
- REICH-RANICKI, Marcel (1990a): Finstere Wollust aus Österreich. In: Ders.: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden. Zürich: Ammann. S. 23-32.
- REICH-RANICKI, Marcel (1990b): Konfessionen eines Besessenen. In: Ders.: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden. Zürich: Ammann. S. 13-20.
- REINHARDT, Hartmut (1976): Das kranke Subjekt. Überlegungen zur monologischen Reduktion. Reduktion bei Thomas Bernhard. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 35. S. 334-356.
- RIEGER, Stefan (2002): Gehen: Eine Verfehlung. Zur Physiologie der menschlichen Motorik bei Thomas Bernhard. In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Franziska Schöblier und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 30-47.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1965a): Natur, Humanismus, Tragödie. In: Ders.: Argumente für einen neuen Roman. Essays. München. S. 51-80.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1965b): Dem Roman der Zukunft eine Bahn. In: Ders.: Argumente für einen neuen Roman. Essays. München. S. 15-23.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1965c): Über ein paar veraltete Begriffe. In: Ders.: Argumente für einen neuen Roman. Essays. München. S. 25-49.

- ROBBE-GRILLET, Alain (1965d): Was Theorien nützen. In: Ders.: Argumente für einen neuen Roman. Essays. München. S. 5-14.
- ROHMER, Eric (2000): Film, eine Kunst der Raumorganisation. In: Ders.: Der Geschmack des Schönen. Hrsg. von Marcus Seibert. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren. S. 45-60.
- ROSSBACHER, Karlheinz (1983): Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk* (1970). In: Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/Taunus: Athenäum. S. 372-387.
- ROTHEMANN, Sabine (2000): Spazierengehen – Verschollensein. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka. Marburg: Tectum.
- SÁNDORFI, Edina (2009): Raumkonstellationen und Identitätswechsel oder das Mythische zweiter Potenz. Die Verortung des Mythos in der österreichischen Literatur. In: Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Hrsg. von Attila Bombitz. Wien: Praesens. S. 17-29.
- SCHEFFLER, Markus (2008): Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa. Heidelberg: Winter.
- SCHEIBE, Siegfried (1971): Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe. In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München. Beck. S. 1-44.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1977): Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1976): Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink. S. 165-189.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (<sup>4</sup>2010a): »Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)«. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl. S. 236-251.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (<sup>3</sup>2010): Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten und Salzburg: Residenz.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (<sup>4</sup>2010b): Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards. In: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl. S. 148-155.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (<sup>4</sup>2010c): »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben«. Zur Bernhards Sprache der Ausschließlichkeit. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl. S. 11-18.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (<sup>4</sup>2010d): Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten. Zu *Gehen*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl. S. 38-59.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (<sup>4</sup>2010e): Vorwort zur 3. Auflage. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl. S. 9-10.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (<sup>4</sup>2010f): Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von *Frost*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl. S. 176-195.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1997): Zurück zum Text: Vorschläge für die Lektüre von Thomas Bernhards *Frost*. In: Thomas Bernhard: Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposion.

- Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens und Fred Wagner. Frankfurt/Main, Berlin, New York, Paris und Wien: Lang. S. 201-220.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1995): Die Tragödien sind die Komödien oder Die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft. In: Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Hrsg. von Wolfram Bayer. Wien, Köln und Weimar: Böhlau. S. 15-30.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1991): »ich lebe ich schreibe«. Friederike Mayröckers mein Herz mein Zimmer mein Name. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/Main: Fischer. S. 131-143.
- SCHOPENHAUER, Arthur (<sup>2</sup>1989a): Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. II. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SCHOPENHAUER, Arthur (<sup>2</sup>1989b): Parerga und Paralipomena II. Kleine philosophische Schriften. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. V. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- SCHOPENHAUER, Arthur (1986): Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hrsg. von Wolfgang von Löhneysen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SCHRAMKE, Jürgen (1974): Zur Theorie des modernen Romans. München: Beck.
- SCHWAB, Gabriele (1987): Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Zur Subjektivität im modernen Roman. Daniel Defoe, Herman Melville, Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett, Thomas Pynchon. Stuttgart: Steiner.
- SCHWEIKERT, Uwe (1973): »Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: Text und Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München. S. 1-8.
- SIMM, Hans-Joachim (1989): Abstraktion und Dichtung. Zum Strukturgesetz der Literaturgeschichte. Bonn: Bouvier.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1966): Die Beziehung zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen. In: Ders.: Theorie der Prosa. Hrsg. von Gisela Drohla. Frankfurt/Main: Fischer. S. 28-61.
- SONTAG, Susan (<sup>9</sup>2009a): Gegen Interpretation (Against Interpretation). In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/Main: Fischer. S. 11-22.
- SONTAG, Susan (<sup>9</sup>2009b): Gegen Interpretation (Against Interpretation). In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/Main: Fischer. S. 23-47.
- SORG, Bernhard (<sup>2</sup>1992): Thomas Bernhard. München: Beck.
- SORG, Bernhard (<sup>3</sup>1991): Die Zeichen des Zerfalls. Zu Thomas Bernhards »Auslöschung« und »Heldenplatz«. In: Text + Kritik: Thomas Bernhard. H. 43. München. S. 75-87.
- SORG, Bernhard (1977): Thomas Bernhard. München: Beck.
- SPENGLER, Oswald (1950): Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit. München: Beck.
- SPRENGER, Mirjam (1999): Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- STANZEL, Franz K. (<sup>7</sup>2001): Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- STEINER, George (2006): Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- STEINER, George (1984): Das totale Fragment. In: Fragment und Totalität. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 18-29.
- STIERLE, Karlheinz (<sup>4</sup>2001): Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleist ‚Das Erdbeben in Chili‘. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«. Hrsg. von David E. Wellbery. München: Beck. S. 54-68.
- STREBEL-ZELLER, Christa (1975): Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa. Zürich: Juris.
- STÜBER, Karsten (1997): Psychologische Erklärungen im Spannungsfeld des Interpretationismus und Reduktionismus. In: Philosophische Rundschau 4. S. 304-328.
- SÜSELBECK, Jan (2006): Das Gelächter des Atheisten. Zeitkritik bei Arnos Schmidt & Thomas Bernhard. Frankfurt/Main und Basel: Stroemfeld.
- THABET, Sahbi (2002): Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman. Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch. Marburg: Tectum.
- THABET, Sahbi (2001): Choreographie des Alleinseins. Zur Poetik des Raumes in Thomas Bernhards erzählender Prosa. In: Wirkendes Wort 2. S. 259-274.
- THABET, Sahbi (2000a): „Meine Grundstücke sind meine Themen“. Zur Darstellung des Raumes in Thomas Bernhards ›Attaché an der französischen Botschaft‹. Sprachkunst 31.1. S. 17-36.
- THABET, Sahbi (2000b): Mittagstischphilosophie – Zur Darstellung des Raumes in Thomas Bernhards *Die Billigesser*. In: Etudes Germaniques 4. S. 781-801.
- THABET, Sahbi (1994a): Die Paraphrase der Totalität. Zum Verhältnis von Denken und Sprechen. In Thomas Bernhards "In der Höhe". In: Wirkendes Wort 2. S. 296-315.
- THABET, Sahbi (1994b): Wider den Zusammenhang. Zur Beschreibung des Zerfalls bei Thomas Bernhard. In: Text & Kontext 19.1. S. 112-123.
- TIEZMANN, Michael (<sup>3</sup>1993): Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München: Fink.
- TISMAR, Jens (1973): Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München: Hanser.
- TODOROV, Tzvetan (1972a): Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Blumensath. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S. 263-294.
- TODOROV, Tzvetan (1972b): Die narrativen Transformationen. In: Ders.: Poetik der Prosa. Frankfurt/Main: Athenäum. S. 217-232.
- TODOROV, Tzvetan (1972c): Die Suche nach der Erzählung. In: Ders.: Poetik der Prosa. Frankfurt/Main: Athenäum. S. 126-145.
- TODOROV, Tzvetan (1972d): Wie soll man lesen? In: Ders.: Poetik der Prosa. Frankfurt/Main: Athenäum. S. 233-244.
- VALERY, Paul (1980): Monsieur Teste. Leipzig.

- WAHRIG, Gerhard (<sup>7</sup>2002): Deutsches Wörterbuch. Hrsg. von Renate Wahrig-Burfeind. München: Wissen Media.
- WEBER, Dietrich (1998): Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- WEHRLI, Max (1980): Wert und Unwert in der Dichtung. In: Literaturkritik und literarische Wertung. Hrsg. von Peter Gebhardt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 205-222.
- WEININGER, Otto (1980): Geschlecht und Charakter. München: Matthes & Seitz.
- WEINZIERL, Ulrich (1991): Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/Main: Fischer. S. 186-196.
- WEIß, Gernot (1993): Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- WELLMANN, Angelika (1991): Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- WELLMER, Albrecht (<sup>5</sup>1993a): Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. In: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 9-47.
- WELLMER, Albrecht (<sup>5</sup>1993b): Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. In: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 48-114.
- WENZEL, Horst (2004): Räume der Wahrnehmung. In: Sprache und Literatur 35.. S. 1-8.
- WINTERSTEIN, Stefan (2005): Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung Gehen von Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2004. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler und Svjetlan Lacko Vidulic. Wien, Köln und Weimar: Böhlau. S. 31-54.
- WINTERSTEIN, Stefan (2002): Thomas Bernhard: „Gehen“. Eine Orientierung. Einladung zur Bernhard-Lektüre – und zum Alsergrund-"Gehen". Wien: Museumsverein Alsergrund.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2003): Tractus logico-philosophicus. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (<sup>3</sup>1975): Philosophische Untersuchungen. Frankfurt/Main Suhrkamp.
- WOHLFART, Günter (1986): Der Punkt. Ästhetische Meditationen. Freiburg und München: Alber.
- ZELINSKY, Hartmut (1970): Thomas Bernhards »Amras« und Novalis. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 24-33.
- ZUCKMAYER, Carl (1970): Ein Sinnbild der großen Kälte. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 81-88.

## CURRICULUM VITAE

### **Mehtelli, Chiheb**

Geb. 1976. 1997-2000 Germanistik und DAF-Studium an der Universität La Manouba in Tunis. Masterstudium in Germanistik/Literatur. 2004 Masterarbeit: „Thomas Bernhards Erzählstrategie in *Frost*“. Universitätsdozent am Hochschulinstitut für Sprachen (ISLT) in Tunis. Seit 2005 Doktoratstudium an der Uni Wien, betreut von Prof. Dr. Schmidt-Dengler, später von Prof. Dr. Johann Sonnleitner. Seit 2008 Universitätsassistent für deutschsprachige Literatur am Hochschulinstitut für angewandte Sprachen und Informatik (ISLAIB) in Béja.

## ABSTRACT

Thomas Bernhards Werk stellt für die Literaturwissenschaft nach wie vor eine Herausforderung dar. Die vorliegende Arbeit zielt daher auch darauf ab, aufzuzeigen, dass das Œuvre Thomas Bernhards weder mit vorgefassten Deutungsschablonen, noch mit Begrifflichkeiten wie ‚Unsinnspoesie‘ oder ‚Verweigerungshermeneutik‘ adäquat erörtert werden kann. Die Forschung kann sich bei der Untersuchung literarischer Texte nicht mit derartigen Ergebnissen begnügen. Dass seine Text mehr zu bieten haben, gilt es so in der konkreten Auseinandersetzung mit *Jauregg*, *Frost* und *Gehen* exemplarisch aufzuzeigen. Ferner soll demonstriert werden, inwieweit die Hermeneutik, wenn sie nicht selbstkritisch genug verfährt, sich von der Empirie insoweit entfernt, dass sie einen für ihre Interpretationsarbeit zuträgliches Derivat generiert. Die Probleme, die das Original bewusst erzeugt, bleiben so unberücksichtigt.

Methodisch will die Arbeit so vor allem der Lektüre und damit das Sicheinlassens auf Texte Vorschub leisten. Dazu bedarf es gleichwohl, eben dem Rechnung zu tragen, was der Lektüre als unbeantwortbar erscheint bzw. nicht unilateral durch eine bestimmten Deutungsansatz sich auflösen lässt. Die Untersuchung verzichtete in diesem Sinne darauf, den Eindruck zu erwecken, sie würde einen intimen Dialog mit den jeweiligen Texten oder sogar mit dem Autor-Subjekt und dessen Psyche oder Intentionen führen. Ihr Ziel ist es vielmehr sich den Widersprüchen dadurch zu öffnen, in dem sie sie als Teil einer Erzählstrategie ausweist und in diesem Zusammenhang auch nicht davor zurückschrickt den spekulativen Gehalt ihrer Spekulationen offenzulegen.

Thomas Bernhard's oeuvre still represents a challenge for literary scholarship. My work aims to show that his oeuvre cannot be discussed adequately either with preconceived interpretatory templates or with scientific terms such as "nonsense poetry" or "Verweigerungshermeneutik". The three exemplary studies of *Jauregg*, *Frost* and *Gehen* show that the scientific study of literary texts should not be satisfied with such results. Bernhard's texts have more to offer. Another purpose of this work is to demonstrate that hermeneutics, if it does not proceed self-critically enough, diverges from the empirical and generates interpretatory derivatives.

Such literature further demands the dissociation from normative poetics, with its well-established concepts. This work wants to put the close reading of texts in the foreground. This requires however, that one turns to the phenomena that the texts present as unanswerable as well as those phenomena that cannot be unilaterally dissolved with certain (unilateral) interpretative approaches. The scientific literature, which is grouped around empirical studies, is constantly trying by her comments to bring even the silence of texts to speak, [has to liberate itself from the dilemma of a methodological and interpretative preliminary decision]. This study seeks to avoid the impression of having an intimate dialogue with the texts, or with the author-subject and his psyche/intentions. Its goal instead is to open up the contradictions and to identify them as part of a narrative strategy. The work aims in this way to expose the speculative content of the narratives' speculations.