



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie

Verfasser

Wolfgang Bruckner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

MEPHISTOTELES sich schüttelnd
*Viel klüger, scheint es, bin ich nicht geworden;
Absurd ist's hier, absurd im Norden,*
[...]
Goethe

Inhalt

1	Einleitung	9
2	Das »Absurde« und »absurde Literatur«	9
2.1	Das Absurde in der Philosophie oder die bodenlose Existenz	14
2.1.1	Ein Leben in der Sinnlosigkeit? - <i>Der Mythos des Sisyphos</i>	17
2.1.1.1	Die absurde Freiheit und die Revolte	21
2.1.1.2	Der absurde Mensch	22
2.1.1.3	Das absurde Kunstwerk	24
2.2	Das Absurde in der Literatur	26
2.2.1	Das Grotteske als Ausdruck des Absurden	26
2.2.1.1	Der Begriff des Grotesken	26
2.2.1.2	Verhältnis und Unterschiede von »absurd« und »grotesk«	29
2.2.2	Das Theater des Absurden	34
2.2.2.1	Merkmale und Tradition	34
2.2.2.2	Interpretation der Stücke als Parabel der absurden Existenz	37
2.2.2.3	Sprachentwertung und die konstruierte Wirklichkeit	39
2.2.3	Absurde Prosa	42
2.2.4	Merkmalkategorien des Absurden in der Literatur	45
2.2.4.1	Verfahren zur Verweigerung von Sinn	51
2.2.4.2	Das absurde Menschenbild als Ausdruck einer existenziellen Grundhaltung	51
3	Absurde Tendenzen in Gert Jonkes Romantrilogie	52
3.1	(De)Konstruktion von Wirklichkeit – das absurde Weltbild	55
3.1.1	Aufhebung von Gegensätzen	56
3.1.1.1	Original und Kopie	56
3.1.1.2	Gegenwart und Vergangenheit	59
3.1.1.3	Traum und Realität	61
3.1.2	Die Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung	64
3.1.3	Sprache als Wirklichkeitsproduzent	66
3.1.4	Das Grotteske als Ausdruck der trügerischen Wirklichkeitswahrnehmung	69
3.2	Die Verweigerung von Sinn – Eine absurde Schreibweise bei Gert Jonke	75
3.2.1	Brechen mit strukturierten Erzählen	80
3.2.2	Logische Inkohärenzen	85
3.2.3	Verletzung des Kausalitätsprinzips	87
3.2.4	Sprachliche Auffälligkeiten und Irritationen	90

3.3 Der absurde Mensch	94
3.1.1 Das absurde Menschenbild und das Problem der Identität	95
3.1.1.1 Selbstentfremdung bis zur Auflösung.....	96
3.3.1.1 Gestörter Bezug zwischen Subjekt und Umwelt	100
3.3.1.2 Gleichgültigkeit gegenüber Tod und Gewalt.....	104
3.3.2 Der absurde Held.....	106
3.3.2.1 Die Auseinandersetzung mit dem Absurden	107
3.3.2.2 Selbstmord und die Überwindung des Absurden.....	109
3.3.2.3 Kalkbrenner als absurder Künstler im Sinne Camus' ?	111
4 Resümee	113
5 Literaturverzeichnis	117
Anhang	125
Verzeichnis der verwendeten Siglen	125
Abstract	127
Lebenslauf	129

1 Einleitung

Auch wenn Gert Jonke dem weiteren Umfeld der Grazer Gruppe „Forum Stadtpark“ zugeordnet wird¹, fallen seine Texte aus dem Rahmen, da sie, wie Ulrich Schönherr 1994 feststellte, „quer zu allen literarischen Trends“ stehen.² Das liegt größtenteils daran, dass Gert Jonkes Texte ungemein viele Deutungsangebote zulassen und gerade dadurch nicht greifbar sind und sich keinem Genre und keiner literarischen Strömung zuordnen lassen.³

Gert Jonkes Romane irritieren, da sie zu keinem Ziel führen, Lektüreerwartungen unterlaufen, skurrile und überraschende Begebenheiten und Episoden beschreiben, deren Sinn nicht ersichtlich ist und einen ratlosen Leser⁴ zurücklassen. »Absurd« ist ein Prädikat, das man schnell heranzieht, um diese Lektüreerfahrungen zu erläutern.

In dieser Arbeit wird das Ziel verfolgt, näher zu beschreiben, was an Gert Jonkes Texten tatsächlich »absurd« ist bzw. wo eventuelle Parallelen zu jenen Texten bestehen, welche als »absurde Literatur« bezeichnet werden. Die Romantrilogie, welche die Werke *Schule der Geläufigkeit*, *DER FERNE KLANG*⁵ und *Erwachen zum großen Schlafkrieg* umfasst, wurde einerseits aufgrund ihrer zentralen Stellung in Gert Jonkes Werk als Textgrundlage ausgewählt⁶ und andererseits da bei ihnen die beschriebenen Lektüreerfahrungen deutlicher hervortreten, als bei den noch sprachexperimentelleren, hermetischeren Texten von Jonkes Frühwerk sowie seinen Theaterstücken.

Die Vorgehensweise lässt sich wie folgend beschreiben: Ausgehend von der Frage, was »absurd« bzw. das »Absurde« eigentlich ist bzw. meint, sollen die verschiedenen Aspekte und Merkmale des Absurden in Literatur und Philosophie dargelegt werden, um damit in einem

¹ Vgl. Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens 2011. S. 515–516.

² Schönherr, Ulrich: Das unendliche Altern der Moderne. Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes. Wien: Passagen-Verlag 1994. S. 14.

³ Vgl. auch Kunne, Andrea: Gespräch mit Gert Jonke. In: Deutsche Bücher 1(1983). S. 253.

⁴ Die durchgängige Verwendung des generischen Maskulinums wird in dieser Arbeit aufgrund der besseren Lesbarkeit einer gendergerechten Schreibweise vorgezogen.

⁵ Der Titel *DER FERNE KLANG* wird in dieser Arbeit konsequent in Großbuchstaben geschrieben, um die doppelte Interpretation – als ‚Klang der Ferne‘ und als ‚ferner Klang‘ – offen zu lassen. (Vgl. auch Zimmermann, Edda: *DER FERNE KLANG - EIN KLANG DER FERNE*. Zu Gert Jonkes neueren Texten. In: Herbert Zeman (Hg.): Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart. Amsterdam: Rodopi 1982. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Band 14). S. 139.

⁶ Gert Jonke betont in einem Interview mit Andrea Kunne, dass erst die Bücher der Romantrilogie „[r]ichtig wesentlich[e]“ für ihn seien. (Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 253.)

zweiten Schritt Spuren des Absurden in der Romantrilogie freizulegen bzw. zu untersuchen, ob jener mit dem Begriff des »Absurden« neue Aspekte abzurufen sind. Auch wenn in der Sekundärliteratur manchmal beiläufig die „absurde[n] Situationen“⁷ in Gert Jonkes Werken erwähnt werden, wird in den seltensten Fällen erklärt, worauf sich diese Beschreibungen konkret beziehen bzw. was daran absurd ist. Eine Arbeit, die sich speziell mit dem Absurden bei Gert Jonke auseinandersetzt bzw. Gert Jonke mit absurder Literatur in Verbindung bringen möchte, ist nicht bekannt.⁸

Im ersten Teil der Arbeit steht der Begriff des »Absurden« im Zentrum. Neben einer alltagssprachlichen Verwendung ist besonders jene im literarischen Kontext zu nennen. Hier zeigt sich einerseits eine enge Verbindung mit dem Theater des Absurden, andererseits auffallend heterogene literaturwissenschaftliche Definitionen, da eine klare Abgrenzung zu ähnlichen Begriffen und in der Literatur auftretenden Phänomenen problematisch ist. Exemplarisch für die Schwierigkeiten der Begriffsabgrenzung bzw. Begriffsverwirrung rund um das «Absurde», wird in dieser Arbeit das Verhältnis der Begriffe »absurd« und »grotesk« untersucht, das von einer synonymen Verwendung bis zu unterschiedlichen Abhängigkeitsverhältnissen des einen Begriffs vom anderen reicht.

Das »Absurde« ist außerdem ein wesentlicher Terminus in der Philosophie und dabei eng mit Albert Camus' in *Der Mythos des Sisyphos* dargelegten Gedanken verknüpft. Camus begründet darin die existentialistische Verwendung des Begriffs des »Absurden« als Ausdruck der Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz und determiniert dadurch auch die literarische Verwendung des Begriffs. So sind sie auch Ausgangspunkt für die Stücke des Theaters des Absurden. Diese sind für diese Arbeit relevant, da sie sich mit den Problemen und Möglichkeiten auseinandersetzen, das Absurde auch auf sprachlicher bzw. formaler Ebene adäquat zum Ausdruck zu bringen. Interessant für eine Auseinandersetzung mit dem Absurden in Jonkes Romanen sind zudem Wolfgang Hildesheimers Frankfurter Poetik-Vorlesungen, da sie Überlegungen zu einer absurden Prosa zum Inhalt haben.

Schließlich stehen von Weertje Willms bzw. Sebastian Donat entwickelte Merkmalkategorien für absurde Texte im Zentrum. Diese spannen den Bogen vom ersten theoretischen Teil dieser Arbeit zur textanalytischen Untersuchung der Romantrilogie von Gert Jonke. Sebastian Donat

⁷ Krüger, Jonas Torsten: "unter sterbenden Bäumen". Ökologische Texte in Prosa, Lyrik und Theater. Eine Grüne Literaturgeschichte von 1945 bis 2000. Marburg: Tectum Verlag 2001. S. 169.

⁸ Für eine kurze Zusammenfassung des Forschungsstands über (das Absurde in) Gert Jonkes Romantrilogie siehe Kapitel 3 *Absurde Tendenzen in Gert Jonkes Romantrilogie*.

fasst die Merkmale absurder Texte anhand einer „Schreibweise des Absurden“ zusammen und meint damit primär Strategien zur Verweigerung von Sinn.⁹ Diese umfassen unter anderem ein Erzählen, das anstatt einem logisch stringenten Handlungsverlauf zu folgen, von kreisförmigen und rückwärtsgerichteten Strukturen bestimmt ist, logische Inkohärenzen, wie alle Arten von Paradoxa, das Brechen mit dem Kausalitätsprinzip oder sprachliche Irritationen. All diese Verfahren werden in Gert Jonkes Romantrilogie als ein wesentlicher Faktor für die irritierenden und teilweise sinnwidrigen Lektüreerfahrungen untersucht.

Weertje Willms sieht außerdem eine „spezifisch existentielle Grundhaltung“ als wesentliches Merkmal absurder Literatur, die das Resultat eines absurden Menschenbildes in einem literarischen Werk ist.¹⁰ Mittels dieser existenziellen Grundhaltung der Figuren soll mit einem verstärkten Camus-Bezug die existentialistische Komponente des Absurden in Gert Jonkes Trilogie beleuchtet werden. Dabei stehen die Einstellungen der Figuren zu Tod und Selbstmord ebenso im Blickpunkt, wie die (Un)Möglichkeit, sich mit dem Absurden zu arrangieren. In einem weiteren Kapitel wird das absurde Weltbild als Konsequenz eines Sprach- und Wirklichkeitszerfalls, wie er schon im Theater des Absurden bei Beckett und Ionesco zu beobachten ist, in Gert Jonkes Texten untersucht. Hier wird auch das Grotteske als geeignetes Mittel für die Darstellung einer ‚anderen‘ Wirklichkeit und zugleich mögliches Darstellungsmittel des Absurden, wieder aufgegriffen.

2 Das »Absurde« und »absurde Literatur«

Der erste Teil dieser Arbeit verfolgt das Ziel, dem Begriff des Absurden näher zu kommen und jene Spuren herauszufiltern und zu beschreiben, nach welchen im zweiten Teil der Arbeit in Gert Jonkes Romantrilogie gesucht werden wird. Im Zentrum stehen dabei der Begriff des Absurden in seinen wesentlichsten Facetten sowie das Absurde in der Literatur. Einleitend möchte ich mittels einer etymologischen Analyse des Begriffs »absurd« einen ersten Einblick in dessen Weite und Dimensionen geben, um so die weiteren Schritte dieses Kapitels nachvollziehbar abstecken zu können.

Im Kontext dieser Diplomarbeit konnte ich beobachten, dass das Prädikat »absurd« in der heutigen Alltagssprache überraschend prominent vertreten ist. Es bezeichnet häufig

⁹ Donat, Sebastian: Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde. In: *Poetica* 38(2006). S. 263.

¹⁰ Willms, Weertje: Die literarische Absurde. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (2011). S. 40.

Aussagen, „die mit den Anforderungen der Logik (z. B. Widerspruchsfreiheit) nicht zu vereinbaren“ sind, daher unlogisch und unsinnig bzw. widersinnig erscheinen.¹¹

Noch verbreiteter ist die alltagssprachliche Verwendung des Prädikats »absurd« für Beobachtungen bzw. Sachverhalte, die dem gesunden Menschenverstand widersprechen oder Sachverhalte, die wirklichkeitsfremd, unerklärbar oder auch lächerlich wirken und „mit den Mitteln der Vernunft nicht zu begreifen sind“¹². Das betrifft beispielsweise die Äußerung, dass ich eine großartige, bahnbrechende Dissertation an einem Tag schreiben kann. Wie aus den Beispielen ersichtlich, ergibt sich das Absurde immer aus einem Verhältnis. An sich absurde Sachverhalte gibt es nicht, „sondern nur Beziehungen, die man als absurd deutet“.¹³ Außerdem zeigt sich, wie besonders Rüdiger Görner betont, dass es eine Frage der Perspektive, „der subjektiven Wahrnehmung“ ist, „[...] ob man eine bestimmte Tatsache oder Begebenheit als absurd interpretiert.“¹⁴

Das Wort »absurd« ist lateinischen Ursprungs. *Absurdus*¹⁵ ist gleichbedeutend mit »misstönend« oder auch »disharmonisch« und ursprünglich ein Terminus der Musiksprache. Absurd war eine Stimmführung, die gegen damalige Harmoniegesetze verstieß und somit eine Disharmonie mit einer angemessenen Vorgangsweise darstellte. Die Beziehung zur Harmonie ist auch in den späteren metaphorischen Bedeutungen noch erkennbar. Als »ungereimt«, »abgeschmackt« oder »unbrauchbar« verwendet, bezeichnete es weiterhin einen Bruch, allerdings nicht mehr mit musikalischen Gesetzen, sondern mit gängigen Anschauungen bzw. Verhaltensnormen.¹⁶ Die vielfältige Bedeutung von »absurd« lässt sich auch durch weitere Synonyme erkennen. Ohne Vollständigkeit beanspruchen zu wollen, lassen sich folgende finden: *widersinnig, unlogisch, die Grenzen des diskursiven Verstandes überschreitend, abwegig, irrwitzig, ohne Sinn und Verstand, unvernünftig, wahnwitzig, aberwitzig, blödsinnig, hirnrissig, verrückt, irrsinnig, idiotisch, schwachsinnig*.¹⁷ Viele dieser Adjektive bilden mittels den Präfixen ‚un‘, ‚irr‘, und ‚wider‘ ein negatives Gegenteil zu einem eigentlich

¹¹ Fricke, Harald, u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I, A-G. 3. neu erarb. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter 1997. S. 4–5.

¹² Ebd.

¹³ Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996. S. X.

¹⁴ Ebd. S. 137.

¹⁵ Vgl. u. a. Ritter, Joachim, u. a. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1: A-C. Völlig neubearbeitete Ausgabe des 'Wörterbuchs der philosophischen Begriffe' von Rudolf Eisler. Basel: Schwabe & Co 1971. S. 66.

¹⁶ Vgl. auch Duecker, Burckhard: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. Lampertheim: Schäuble 1976. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft 1). S. 33.

¹⁷ Vgl. <http://services.langenscheid.de/uniwien/?l=duden8>

positiv konnotierten Wort.¹⁸ »Absurd« beschreibt demnach immer die „Enttäuschung einer Sinnerwartung“.¹⁹

Interessant für die Untersuchung der Werke eines Autors, der es zu lieben scheint, Erwartungen beim Leser aufzubauen und dann nicht zu erfüllen, ist das Verfahren des »ad-absurdum-Führens«. Im Prinzip bedeutet »etwas ad absurdum führen« ein Argument als unschlüssig bzw. unsinnig zu entlarven und auf diese Art zu widerlegen. Oder anders gesagt: Um eine Behauptung ad absurdum zu führen, muss man „aus ihr nach richtigen Schlussregeln etwas Falsches folgern und so als falsch erweisen“.²⁰

Durchsucht man Lexika auf der Suche nach Informationen über den Begriff »absurd«, stößt man schnell auf die Literatur als Ausdrucksform des Absurden. Als „literaturwissenschaftlicher Terminus“, heißt es etwa im Reallexikon, „bezieht sich *absurd* [...] auf Texte über die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz als ganzer [...]“ und geht auf die „existentialistische Philosophie“ zurück.²¹ Als Paradebeispiel wird das Absurde Theater genannt, wo das Absurde „weniger thesenhaft reflektiert als durch die Art und Weise des Sprechens und die Form der Darstellung zum Ausdruck gebracht wird.“²² Das Metzler Literaturlexikon dagegen bezeichnet absurde Dichtung als „Sammelbezeichnung für Literaturformen, die sich mimetisch-repräsentativen Verweisungszusammenhängen verweigern“.²³ „Spuren des Absurden“ findet man auch noch in „volkstümlicher, satirischer und phantastischer Literatur, in Nonsens-Poesie, Dadaismus und Surrealismus“.²⁴

Der Eintrag im Reallexikon hat bereits darauf hingewiesen, dass sowohl der Begriff »absurd« in seiner wissenschaftlichen Bedeutung als auch die sich darauf beziehende absurde Literatur stark von einem philosophischen Diskurs geprägt sind. Seit der Antike wird »absurd« in der Logik mit der Bedeutung „den Anforderungen der Vernunft nicht genügend“ verwendet, während es in der Theologie „die Leistungsfähigkeit der Vernunft überfordernd“ meint und damit Absurdes, „gerade weil es die menschliche Vernunft beleidigt, nur Gegenstand des

¹⁸ Vgl. Schlinkert, Norbert W.: Wanderer in Absurdistan: Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard und der ganze Rest. Eine Untersuchung zur Erscheinung des Absurden in Prosa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 13.

¹⁹ Brunssen, Frank: Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 197). S. 28.

²⁰ Mittelstraß, Jürgen (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 1: A-B. 2., neu bearb. und wesentlich ergänzte Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2005. S. 26.

²¹ Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 5.

²² Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon. Ästhetik. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2006. S. 3.

²³ Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u. a. (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2007. S. 4.

²⁴ Trebeß: Metzler Lexikon. Ästhetik. S. 3.

Glaubens sein kann“.²⁵ Berühmt ist in diesem Zusammenhang der Tertullian zugeschriebene Spruch *credo quia absurdum [est]*²⁶. Kierkegaard benutzt »absurd« zusammen mit »paradox«, um auf die „Grenzen der Vernunft“ aufmerksam zu machen.²⁷ Bei Albert Camus bezieht sich das Absurde auf die menschliche Existenz. Es ist das Resultat des fragenden Menschen und der schweigenden Welt.

2.1 Das Absurde in der Philosophie oder die bodenlose Existenz

Das Absurde kann eine bloße Nuance sein, ein Etwas, das aus dem Rahmen fällt, aber nur, um sich im Betrachter festzusetzen. Dieses Etwas erweist sich schon bald als sinnfälliger als das zuvor geschaut Gesamtbild. Man ist sogar geneigt, dieses Etwas als Symbol für das eigene Lebensgefühl, selbst für den Zustand der Welt anzusehen.²⁸

Der philosophische Diskurs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Frankreich, hat den Begriff des Absurden eng mit der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins verknüpft. Spricht man von absurden Phänomenen, ist meistens diese allgemeine, die menschliche Existenz als Ganzes beschreibende Dimension gemeint. Aufgrund der Wichtigkeit dieses Bedeutungsstranges, auch in Bezug auf absurde Literatur, wird das folgende Kapitel Platz bieten, dem absurden Lebensgefühl nachzugehen. Ein erster Eindruck dieser absurden Atmosphäre der menschlichen Existenz lässt sich anhand von Vilém Flussers philosophischer Biographie *Bodenlos*²⁹ gewinnen. Flusser bedient sich dabei einer dreifachen Bestimmung des Wortes »absurd«:

1. »Absurd« bedeutet in dieser ersten Definition »bodenlos«, im Sinne von »ohne Wurzel«.³⁰ Als Beispiel nennt Flusser gepflückte Blumen in einer Vase auf dem Frühstückstisch. Die Stimmung des absurden Lebens entspricht dem sinnlosen Drang der entwurzelten Blumen, Wurzeln zu schlagen. Streng genommen passt die Übersetzung von „ohne Wurzeln“ für das Bild der Blume in der Vase nicht ganz. »Absurd« bedeutet in diesem Sinne eher „nicht verwurzelt“.

²⁵ Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 5.

²⁶ Der Satz lässt sich folgendermaßen übersetzen: *Ich glaube, weil es widersinnig ist.*

²⁷ Mittelstraß: Enzyklopädie Philosophie. S. 26.

²⁸ Görner: Die Kunst des Absurden. S. IX.

²⁹ Flusser, Vilém: *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. 1. Aufl. Düsseldorf, Bensheim: Bollmann 1992. (Bollmann Bibliothek Bd. 10)

³⁰ Vgl. Ebd. S. 9.

2. „Das Wort »absurd« bedeutet in der Regel «bodenlos«, im Sinn [sic!] von »sinnlos«.³¹ Absurd in diesem Sinne ist etwa das Planetensystem. Scheinbar sinnlos drehen sich die Planeten um die Sonne und das „in der gähnenden, abgründigen Leere des Weltalls“³² und sind somit ebenfalls Ausdruck der Stimmung des absurden Lebens.
3. Drittens bedeutet »absurd« auch »bodenlos«, „im Sinn [sic!] von »ohne vernünftige Basis«.³³ Ein Satz, der Ausdruck eines absurden Denkens ist, ist bodenlos, „weil es absurd ist, von ihm sagen zu wollen, ob er wahr oder falsch ist.“³⁴ Der Mensch ist überfordert und weiß nicht, wie er mit diesen Sätzen adäquat umgehen soll. Das sich daraufhin einstellende Gefühl, als würde man über einem Abgrund schweben, ist Ausdruck der Stimmung des absurden Denkens.

Prinzipiell ist, so Vilém Flusser weiter, jeder Mensch mit dieser Bodenlosigkeit konfrontiert. Entweder aus Erfahrung oder durch „Manifestationen – zum Beispiel den Manifestationen des Surrealismus, der Existenzphilosophie [...]“³⁵ Wenn jemand behauptet, das absurde Gefühl nicht zu kennen, so kann das nur daran liegen, dass der Betreffende dieses bis jetzt erfolgreich verdrängt hat.³⁶ Die durch die drei Beispiele bestimmte Stimmung von Flussers Buch bezeichnet dieser synonym auch als religiöse Stimmung: „In ihr sind alle Religionen entstanden, denn Religionen sind Methoden, in der Bodenlosigkeit einen festen Halt zu bieten.“³⁷ Gleichzeitig gefährdet diese Stimmung aber auch alle Religionen, da in ihr „der Halt, den die Religionen bieten, von der ätzenden Säure der Bodenlosigkeit zerfressen“ wird.³⁸ Entweder man ist von der bodenlosen Stimmung erfasst und sucht religiösen Halt – ohne ihn zu finden, oder man hat Halt unter den Füßen, wobei man dann nicht in der religiösen Stimmung, die ja die absurde Stimmung ist, sein kann.³⁹ Man ignoriert dann, so Flusser, die Absurdität und gaukelt sich den religiösen Halt nur vor.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd. S. 10.

³⁵ Ebd.

³⁶ Flusser vertritt hier wie auch Camus die Ansicht, dass man sich dem absurden Leben stellen muss. (siehe auch Kapitel 2.1.1 Ein Leben in der Sinnlosigkeit? - *Der Mythos des Sisyphos*) Betont werden sollte hier noch, dass Flussers Biographie seine Flucht vor den Nationalsozialisten aus Prag über England nach Brasilien beschreibt. Die entwurzelnde Exilerfahrung ist bei ihm daher maßgeblich für das Bodenlose des absurden Daseins.

³⁷ Flusser: Bodenlos. S. 10.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 10–11.

Vilém Flusser bezieht sich hier auf eine lange Tradition in der Philosophiegeschichte, die sich mit der Problematik der Absurdität und ihren Konsequenzen für den Glauben auseinandersetzt. Im Folgenden werden nun wichtige philosophische Auseinandersetzungen mit dem Absurden vorgestellt. Hier geht es primär darum, eine Grundlage für das Verständnis und die Argumentation von Albert Camus zu schaffen, dessen existentialistische Überlegungen Basis für eine absurde Literatur zu sein scheinen.

Søren Kierkegaard prägte das moderne Absurditätsverständnis entscheidend. Rüdiger Görner spricht von einer „Kultivierung“ des Absurden in Form von Paradoxa, und meint damit die paradoxe Rolle des Absurden in der Diskussion um die Gotteserfahrung bei Kierkegaard.⁴⁰ Schon in seinen Tagebüchern 1839 schrieb Kierkegaard von einer „Grundangst vor allen Erscheinungen des Daseins [...] – bei gleichzeitigem Vertrauen auf Gott.“⁴¹ Rüdiger Görner erkennt treffend, dass man das „Credo quia absurdum est“ im Falle Kierkegaards umändern müsste, in „Ich glaube *im* Absurden.“⁴² Kierkegaard hält im Gegensatz zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel historische und göttliche Wahrheit für nicht miteinander vereinbar.⁴³ Der Glaube ist nur durch „[...] einen ‚qualitativen Sprung‘ in jene andere Begriffssphäre zu gewinnen, die der Glaube repräsentiert.“⁴⁴ Religiöse Wahrheit lässt sich streng genommen nur durch einen Widerspruch gewinnen, nämlich durch die Bereitschaft „das was sich gerade nicht denken lässt, kraft des Absurden glaubend anzunehmen“⁴⁵. Nicht-Denken lässt sich für Kierkegaard die Menschwerdung Christi, da sie den menschlichen Verstand übersteigt.

Friedrich Nietzsche gab der im Glauben verankerten Diskussion über das Absurde eine Wende. Das Absurde bezieht sich nun auf die menschliche Existenz, „das Chaos und Labyrinth des Daseins“.⁴⁶ Durch sein Postulat „Gott ist tot!“ schuf Nietzsche ein neues Weltbild. „Ohne einen absoluten Horizont zeigt sich Nietzsche nur noch eine Welt, und diese ist falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn.“⁴⁷ Es entsteht ein Konflikt aus dem existentiellen Bedürfnis des Menschen zu handeln und der Einsicht, „daß keine sinnhafte

⁴⁰ Görner: Die Kunst des Absurden. S. 15.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Hoffmann, Dieter: Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard. Tübingen, Basel: A. Francke 2006. S. 3.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd. S. 4.

⁴⁶ Brunssen: Das Absurde bei Günter Grass. S. 27.

⁴⁷ Ebd. S. 31.

Basis gegeben ist, die die Restitution einer aus den Fugen geratenen Welt rechtfertigen würde.“⁴⁸ Handeln scheint sinnlos und lohnt sich nicht.

Auch wenn man oft an Jean-Paul Sartre denkt, wenn man Albert Camus sagt und umgekehrt, unterscheiden sich die Ansichten der beiden französischen Parade-Existentialisten teilweise drastisch.⁴⁹ Für einen Diskurs über das Absurde hat Albert Camus entscheidendere Impulse gegeben – er kann als *der* Philosoph des Absurden schlechthin bezeichnet werden. Kaum eine Arbeit, die sich mit dem Absurden in der Philosophie oder der Literatur auseinandersetzt, geht nicht von Camus' in *Der Mythos des Sisyphos*⁵⁰ entwickelten Gedanken aus.

2.1.1 Ein Leben in der Sinnlosigkeit? - *Der Mythos des Sisyphos*

Der Mythos des Sisyphos nimmt deshalb in dieser Arbeit so prominent viel Platz ein, da Albert Camus seine Philosophie des Absurden darin quasi begründet. Camus' Ausgangspunkt ist eine sinn- und wertlose Welt, angeknüpft an Nietzsches Postulat vom Tod Gottes. Maurice Weyembergh geht sogar so weit, den *Mythos des Sisyphos* als „Reflexion über die Folgen des Todes Gottes“ zu bezeichnen und das Absurde bei Camus mit einem Nihilismus gleichzusetzen.⁵¹ Camus ist allerdings kein Nihilist, da er sich mit der Identifikation des Absurden nicht zufrieden gibt, sondern nach einer Antwort auf die Frage sucht, wie man mit Nietzsches Erkenntnis und der sich daraus ergebenden Konsequenz – „Kontingenz und Endlichkeit“ – weiterleben kann bzw. soll.⁵²

Am Beginn von Camus' Überlegungen steht die Frage, was Menschen in den Selbstmord treibt. Er relativiert dabei die Rolle der Gesellschaft, denn „[d]er Wurm sitzt im Herzen des Menschen.“ (MS 13) Dort, in aller Stille, bereitet sich so eine Tat vor, ohne dass es der Mensch selbst weiß. Der Weg zum Selbstmord ist demnach eine Art unbewusster Reifeprozess. Ausschlaggebend für diesen Reifeprozess sind wiederum Erfahrungen, die Camus auf induktive Weise aus der Frage abzuleiten versucht, was die eigentliche Aussage

⁴⁸ Ebd. S. 32.

⁴⁹ Vgl. Pollmann, Leo: Sartre und Camus. Literatur der Existenz. Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer Verlag 1967. (Sprache und Literatur 40). S. 8.

⁵⁰ Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005. (rororo 22765)

⁵¹ Weyembergh, Maurice: Überwindung des Absurden? Der Ansatz Camus' in der Diskussion. In: Annemarie Pieper (Hg.): *Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus*. Tübingen: A. Francke 1994. (Basler Studien zur Philosophie 3). S. 69.

⁵² Ebd. S. 70.

eines Selbstmordes ist. Die eigentliche Aussage eines Selbstmordes ist nach Camus ein Geständnis, mit dem Leben nicht klar zu kommen, oder anders formuliert: „es [Anm. das Leben] sei es nicht wert.“ (MS 14) Die auslösenden Erfahrungen sind also solche, die zu der Einsicht führen, dass das Leben wertlos und sinnlos ist und die Leiden des Lebens nutzlos sind. (Vgl. MS 14) Hat der Mensch diese Einsicht einmal gewonnen, gibt es keine Rückkehr in die vorherige Unwissenheit, „da [er] der Erinnerungen an eine verlorene Heimat oder der Hoffnung auf ein gelobtes Land beraubt ist.“ (MS 14) Das Gefühl der Absurdität ergibt sich daher aus dieser „Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Handelnden und seinem Rahmen.“ (MS 14)

Wie der kurze philosophische Abriss zu Beginn dieses Kapitels gezeigt hat, ist sich der Mensch schon seit längerem seiner absurden Situation bewusst – nicht erst seit Camus. Der eigentliche Ansatz Camus', der ihn auch für eine literarische Analyse interessant macht, ist die Frage nach den Konsequenzen, die sich aus dem Erkennen des Absurden für das Leben des Menschen ergeben. „Wie kann er [der Mensch] sich ohne Hoffnung, aber auch ohne Resignation im und mit dem Absurden einrichten und trotzdem noch Mensch bleiben?“⁵³

Bevor sich der Mensch mit seiner absurden Situation auseinandersetzen kann, muss er sich dieser bewusst sein. Das geschieht durch Erfahrungen, die das schon angesprochene Gefühl des Absurden auslösen. Dass dieses Gefühl jeden Menschen „an jeder beliebigen Straßenecke“ anspringen kann, dessen ist sich Camus sicher, erläutern kann er dieses Gefühl allerdings nicht, da es „in seiner trostlosen Nacktheit, in seinem glanzlosen Licht nicht zu fassen [ist].“ (MS 20) Mit dem Gefühl verhält es sich ähnlich, wie mit anderen Menschen, die man auch nie wirklich fassen und verstehen kann und die einem immer bis zu einem gewissen Grade unbekannt bleiben. Nur durch Analyse ihres Verhaltens, „an der Gesamtheit ihrer Handlungen, an den Folgen, die ihre Anwesenheit im Leben hervorruft“ (MS 21) lässt sich ein Bild von ihnen entwerfen. Dementsprechend lassen sich auch absurde Empfindungen nur durch eine Analyse ihrer Folgeerscheinungen fassen. Das Absurde entsteht in scheinbar banalen Situationen:

Antwortet ein Mensch auf die Frage, was er denke, in gewissen Situationen mit »nichts«, so kann das Verstellung sein. [...] Ist diese Antwort jedoch aufrichtig, entspricht sie dem sonderbaren Seelenzustand, in dem die Leere beredt wird, die Kette alltäglicher Gesten zerrissen ist und das Herz

⁵³ Pieper, Annemarie: Camus' Verständnis des Absurden in *Der Mythos von Sisyphos*. In: dies. (Hg.): Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen: A. Francke 1994. (Basler Studien zur Philosophie 3). S. 3.

vergeblich das Glied sucht, das sie wieder zusammenfügt – dann ist sie gleichsam das erste Anzeichen der Absurdität. (MS 22)

Diese kleinen absurden Anflüge können nun zwei Konsequenzen nach sich ziehen. Entweder ein unbewusstes Verdrängen und eine Rückkehr in Gewohntes „oder das endgültige Erwachen.“ (MS 23) Ist der Weg des Erwachens – den Camus unbedingt bejaht – gewählt, ergeben sich wieder zwei Möglichkeiten. Die erste Möglichkeit umfasst den Versuch das absurde Gefühl wieder los zu werden und Gewohntes wieder herzustellen, was jedoch kaum gelingen kann. Denn sobald die Fassade einmal brüchig wird, kann der Mensch die Hoffnung aufgeben, „jemals die vertraute, ruhige Oberfläche, die uns den Frieden des Herzens geben würde, wiederherzustellen.“ (MS 29) Die zweite Möglichkeit ist ein Akzeptieren und Verharren im Absurden, wobei sich dabei immer noch die anfangs gestellte Frage stellt, ob Selbstmord dann nicht ein logischer folgender Schritt wäre.

Das Absurde tritt außerdem in Form des Gefühls der Fremdheit auf. Beispielsweise wenn der Mensch erschrocken feststellt, wie sehr er der Zeit gehört und dass er nur eine kurze Spanne vom Leben bis zum Tod durchläuft. (Vgl. MS 24) Überdruß macht den täglichen Rhythmus daraufhin unmöglich und der Mensch entfremdet sich von seinem Alltag. Eine weitere Entfremdung ist die des Menschen von der Wirklichkeit. Diese tritt ein, wenn es dem Menschen für einen kurzen Moment nicht mehr gelingt, „Bilder und Gestalten“ in die Welt hinein zu projizieren, wie er es „jahrhundertlang“ zuvor getan hat. (MS 24) Camus meint damit, dass sich der Mensch bisher durch kulturelle Weltbilder und andere sinngebende Methoden die Welt verfremdet und vermenschlicht hat. Auch Sartres *Ekel* macht sich in diesen Momenten bemerkbar, wenn der Mensch erkennt, „mit welcher Intensität die Natur oder eine Landschaft uns verneinen kann. [...] – Sie verlieren im Augenblick den trügerischen Sinn, in den wir sie hüllten und sind von nun an ferner als ein verlorenes Paradies.“ (MS 24) Das Absurde zeigt sich außerdem im Gefühl der Fremde gegenüber dem (eigenen) Dasein: einem „Unbehagen vor der Unmenschlichkeit des Menschen selbst“. (MS 25) Es tritt beispielsweise auf, wenn man isoliert und tonlos das Mienenspiel eines Telefonierenden betrachtet, oder sich selbst im Spiegel oder auf Fotografien fremd erscheint. Eine weitere Entfremdung wäre noch die des Menschen von sich selbst. Sie entspricht, wie es Dieter Hoffmann formuliert, der „Empfindung der nie zu überbrückenden Kluft zwischen der

Gewissheit meiner Existenz und dem Inhalt, den ich dieser Gewissheit zu geben suche.“⁵⁴ Der Mensch kann die Welt nur verstehen, wenn er sie auf menschliche „Denkbegriffe zurückgeführt hat.“ (MS 28) Könnte das Universum lieben und leiden und weinen, dann wäre der Mensch versöhnt. Es gibt Gewissheiten – wie etwa, dass der Mensch sterblich ist – die den Menschen eigentlich bis ins tiefste erschüttern müssten, doch er überdeckt diese Gewissheiten mit sinngebenden Projektionen. Erst wenn er sich dieses künstlichen Vorgangs bewusst wird und die eigentliche Fremdheit der Welt erkennt, merkt er, dass wahre Erkenntnis nicht möglich ist.

Schließlich ist die Gewissheit des Todes Inhalt des absurden Gefühls. „Im tödlichen Licht dieses Verhängnisses tritt die Nutzlosigkeit in Erscheinung.“ (MS 26) Das Paradoxe ist dabei folgendes: „Einerseits erzeugt die bewusste Einsicht in die Endlichkeit der eigenen Existenz ein »Heimweh nach der Einheit«, ein »Verlangen nach dem Absoluten«. Andererseits ist gerade die Tatsache dieses Verlangens ein Beleg für die Kluft, die den Menschen vom Ganzen des Seins trennt: [...]“⁵⁵ Denn „das Verlangen nach Einheit, den Drang, Lösungen zu finden, den Anspruch auf Klarheit und innere Stimmigkeit“ lässt sich genau so wenig leugnen, wie man „dieses Chaos, diesen König Zufall und diese göttliche Gleichwertigkeit, die aus der Anarchie erwächst“ (MS 69) ignorieren kann. Aufgrund der Vernunft steht der Mensch der Welt ausgeliefert gegenüber. Wäre er Teil dieser Welt, etwa eine Katze oder ein Baum, wäre das Problem hinfällig. Wenn der Mensch sich als Verstoßener erkennt, muss er auch einsehen, dass die Welt dicht ist, ihm Dinge in der Welt immer fremd bleiben und er von der Natur verneint wird. Der fragende Mensch und die schweigende Welt sind sozusagen die Grundkonstellation des Absurden, wobei das Absurde als Drittes aus dem Vergleich entsteht und in keinem der vergleichenden Elemente enthalten ist. Als verbindendes Band zwischen Mensch und Welt entpuppt sich das Absurde als eine Wahrheit und ist für Camus somit etwas, woran man festhalten muss.

Konsequenz aus der Einsicht des Absurden ist für Camus daher nicht der Selbstmord, sondern die Revolte. Erst wenn der Mensch die absurde Existenz annimmt ist eine „freie[n], selbstverantwortliche[n] Lebenspraxis“ möglich.⁵⁶ Camus lehnt allerdings nicht bloß den physischen Selbstmord ab, sondern auch einen denkenden, wie er ihn bei anderen

⁵⁴ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 7.

⁵⁵ Ebd. S. 9.

⁵⁶ Ebd. S. 5.

Philosophen⁵⁷ bloß legt. Als „philosophischen Selbstmord“ (MS 57) kritisiert er dabei primär den „sonderbaren Schluss“ zu vergöttlichen, „was sie [Anm. die Denker] niederdrückt“ und einen Grund zur Hoffnung in dem zu finden, „was sie hilflos macht“. (MS 47) Die von Camus kritisierten Philosophen gelangen zwar denkend zu der Einsicht, dass die menschliche Existenz absurd ist, der Mensch mit seinen Fragen allein gelassen ist und die Welt keine Antworten gibt, klammern sich aber dennoch oder gerade deswegen an das Transzendente bzw. Göttliche. Das betrifft vor allem Søren Kierkegaard, dessen Gottesbegründung Camus als die „Verneinung der menschlichen Vernunft“ bezeichnet, da Kierkegaard sein Denken dabei plötzlich selbst negiert. (Vgl. MS 57–58) Kierkegaard sieht gerade in der Unmöglichkeit, die Menschwerdung Christi auf rationalem Weg zu verstehen, den Beweis für die Göttlichkeit Gottes.

Das Absurde ist für Camus eine „Entzweiung zwischen dem begehrenden Geist und der enttäuschenden Welt“ und gleichzeitig seine einzige Verbindung. (MS 67) Camus sucht nach einem Weg mit dieser Zerrissenheit umzugehen und nicht nach einem, um sie aufzulösen.

2.1.1.1 Die absurde Freiheit und die Revolte

Aus dem Absurden als eine Wahrheit und unüberwindbare Gewissheit ergibt sich die Konsequenz, „dass das Absurde um des Selbstseinkönnens des Menschen willen aufrechterhalten, der Widerspruch ausgehalten werden muss.“⁵⁸ Es gilt daher das Absurde zu wahren und bewusst zu halten, allerdings nicht sich mit ihm abzufinden. Andere Konzepte ablehnend verschreibt sich Camus einer aufgeklärten Revolte.⁵⁹ Es geht dabei um eine Verbesserung der Situation des Menschen, um seine Würde und nicht um das Ziel, das Absurde zu besiegen – was gar nicht möglich ist. Instrument der aufgeklärten Revolte ist dabei eine maßvolle Vernunft. Der Selbstmord ist nun endgültig als Folge der menschlichen Existenz verneint. (Vgl. MS 74)

Durch den Tod als die größte Absurdität wird dem Menschen auf Erden eine neue Handlungsfreiheit zuteil. Diese absurde Freiheit, welche die Freiheit des Geistes und die Freiheit des Handelns einschließt, besteht im Entlarven von Illusionen. Ein Mensch, der sein

⁵⁷ Die Ansichten der von Camus kritisierten Philosophen, die sich ebenfalls mit dem Absurden auseinandersetzten, wurden im Kapitel 2.1 Das Absurde in der Philosophie oder die bodenlose Existenz bereits vorgestellt.

⁵⁸ Pieper: Camus' Verständnis des Absurden. S. 7.

⁵⁹ Vgl. Brunssen: Das Absurde bei Günter Grass. S. 36.

Leben auf Sinn und Zukunft hin ausrichtet, merkt beim Verfolgen eines Zieles nicht, wie sehr dasselbe ihn eigentlich einschränkt. Unbewusst baut er sich Schranken auf, passt sich den Forderungen des zu erreichenden Zieles an und wird „der Sklave seiner Freiheit“ (MS 77). Es ist die absurde Freiheit des Menschen, dass er nur dann frei ist, wenn er revoltiert, „d. h. im beharrlichen Festhalten an seinem Sinnanspruch und im Protest gegen die Unmöglichkeit seiner Erfüllung.“⁶⁰

Das Wissen um das Absurde, um Gottlosigkeit und Freiheit hat auch ihre problematische Komponente, wenn die Freiheit zur Bürde wird. Denn wenn Werte und Ideale keine Rolle mehr spielen und der Mensch einzig danach strebt, seine Gegenwartsmomente so intensiv wie möglich zu leben, dann stellt sich die Frage, ob das nicht in brutale Anarchie ausartet und woran sich der Mensch moralisch noch halten soll. Die Bürde dieser Freiheit ist daher die gesteigerte Selbst-Verantwortung: „Das Absurde befreit nicht, es bindet. Es rechtfertigt nicht alle Handlungen. Alles ist erlaubt – das bedeutet nicht, dass nichts verboten wäre.“ (MS 90) Wie Weyembergh erkennt, schließt die Treue zum Absurden bestimmte Handlungsweisen aus: „Was an einer Handlung kritisiert werden kann ist nicht ihr Inhalt, [...], sondern ihre Form.“⁶¹ Die Folgen können eine Handlung jedenfalls nicht mehr rechtfertigen, sie werden bestenfalls als Erfahrung zur Begründung von späteren Taten berücksichtigt.

2.1.1.2 Der absurde Mensch

In einer absurden Welt ersetzt Gleichgültigkeit die Hoffnung in die Zukunft. Der absurde Mensch lebt für den Moment in der Gegenwart, ist bestrebt sich selbst und „alles Gegebene auszuschöpfen“ (MS 80) und tut nichts für die Ewigkeit. Sein Mut lehrt ihn, „ohne Widerruf zu leben und sich mit dem zu begnügen, was er hat.“ (MS 89) Qualitativ höherwertige Erfahrungen aufgrund eines zukunftsgerichteten Wertes gibt es nicht mehr. Quantität ersetzt die Qualität der Erfahrungen. Das wesentlichste Merkmal eines absurden Menschen nach Albert Camus ist dessen Wille sich auszuschöpfen, der als eine spezifische Einstellung aufgrund des Wissens von der Absurdität verstanden werden kann. Don Juan, der eine Quantität der Liebe einer nicht erreichbaren Qualität – nämlich wahrer Liebe – vorzieht, ist seinem Wesen nach ein absurder Mensch. „[W]eil er alle mit gleicher Heftigkeit und jedes

⁶⁰ Pieper: Camus' Verständnis des Absurden. S. 9.

⁶¹ Weyembergh: Überwindung des Absurden? S. 71.

Mal mit seiner ganzen Person liebt, muss er diese Gabe und diese Vertiefung wiederholen.“ (MS 93) Da traurige Menschen entweder unwissend sind oder hoffen und beides auf Don Juan nicht zutrifft, trauert er einer nicht zu erreichenden wahren Liebe auch nicht nach. Er kennt seine Grenzen und ist durch sein Leben ausgefüllt. Für Don Juan – und alle absurden Menschen, welche die Quantität der Freuden suchen – „zählt allein die Wirkung“. (MS 95)

Dem absurden Menschenbild Camus' entspricht auch der Schauspieler. Im Gegensatz zum Alltagsmensch, der sich nur deshalb für das Theater interessiert, weil er sich für sich selbst interessiert und ihm das Theater zeigt, was er alles sein könnte, strebt der absurde Mensch danach, in die Figuren einzudringen und ihre Verschiedenartigkeit zu erfahren. (Vgl. MS 102) Das absurde Schicksal des Schauspielers zeigt sich an seinem vergänglichen Ruhm, der bei jeder Aufführung neu bestätigt und erfahren werden muss, sowie an seiner Fähigkeit, innerhalb einer ein paar Stunden dauernden Aufführung Figuren entstehen und wieder sterben zu lassen. „Nie sonst ist das Absurde so treffend und so ausführlich veranschaulicht worden.“ (MS 104) Auch hier, wie bei Don Juan, steht ein ständiges (sich-)ausschöpfen und weiterreilen im Zentrum. Der Schauspieler durchläuft „die Jahrhunderte und die Geister“ und spielt die Menschen, „so wie er sein kann und so wie er ist“ (MS 104).

Die bisherigen Ausführungen über den absurden Menschen machen deutlich, warum Camus ausgerechnet Sisyphos zum absurden Held erklärt. Der Mythos dient als „Schlüssel für die Deutung der ausweglosen Situation des modernen Menschen“. ⁶² Das Steinrollen steht demnach für die Sinnsuche des Menschen, „der sich als Teil des Universums verstehen will und einen beiden gemeinsamen Sinn zu verwirklichen strebt.“ ⁶³ Das Scheitern wird durch den wieder herabrollenden Stein versinnbildlicht. Sisyphos ist aber nicht nur aufgrund seiner Arbeit der absurde Held, sondern auch weil er sich durch ein revoltierendes Aufbegehren gegen die Götter auszeichnet und eine vorbildliche Leidenschaft an den Tag legt. ⁶⁴ Diese Leidenschaft und die Revolte zeigen sich für Camus in den Augenblicken, wo Sisyphos vom Gipfel herabsteigt, nachdenkt, sich der absurden Lage bewusst wird und ihr trotzt. „Die Klarsichtigkeit, die Ursache seiner Qual sein sollte, vollendet zugleich seinen Sieg. Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann.“ (MS 158) Sisyphos weiß um das Absurde seiner Arbeit und revoltiert doch: „Der Kampf gegen Gipfel vermag ein

⁶² Pieper: Camus' Verständnis des Absurden. S. 1.

⁶³ Ebd. S. 2.

⁶⁴ Vgl. Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 6.

Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“ (MS 160)

2.1.1.3 Das absurde Kunstwerk

Nach Camus ist das Schaffen die absurde Freude schlechthin und das daraus entstehende Werk für den Menschen „die einzige Chance, sein Bewusstsein aufrechtzuerhalten und dessen Abenteuer zu fixieren“ (MS 124). Wichtig ist, so Camus, dass der Mensch zuerst weiß – d. h. sich des Absurden bewusst ist – dann kann er beginnen seine „zukunftslose Insel [...] zu vergrößern und zu bereichern“ (MS 124), also ein absurdes Kunstwerk zu schaffen und seinem Schicksal Gestalt zu geben. Das absurde Kunstwerk darf nicht als Zuflucht vor dem Absurden verstanden werden, sondern als dessen Beschreibung. Durch Kunst können Gedanken sinnlich erfahrbar gemacht werden, wobei das Konkrete „nichts anderes bedeute[n] [darf,] als sich selbst“ (MS 128). Das Denken darf im Kunstwerk nicht in Erscheinung treten, auch wenn ein Reflektieren und Denken beim Schaffen eines absurden Kunstwerks unbedingt notwendig ist. Kommentierende Passagen würden dem Werk einen Sinn unterstellen oder es zu einer trostspendenden Ersatzantwort verfälschen. Noch prinzipieller sieht Vilém Flusser dieses Problem. Da die Bodenlosigkeit⁶⁵ „grundsätzlich antikulturell“ und eine „Erfahrung der Einsamkeit“ ist, droht sie durch einen öffentlichen Diskurs zu zerfallen.⁶⁶ Allein durch Umschreibungen kann der Bodenlosigkeit kultureller Ausdruck ermöglicht werden. Das Denken muss sich dabei selbst verleugnen um dem Beschriebenen nicht einen tieferen Sinn zu verleihen. Ein absurdes Werk bietet weder Sinn noch Trost, „sondern lediglich Symbole eines begrenzten, sterblichen und aufrührerischen Denkens [...]“.⁶⁷

Da sich Gert Jonkes Werke durch eine eigenwillige, teilweise avantgardistische Form auszeichnen, ist in diesem Zusammenhang die Frage von Bedeutung, wie, d. h. in welcher Form das Absurde in einem literarischen Werk am adäquatesten dargestellt werden kann. In *Der Mythos des Sisyphos* gibt Albert Camus darauf keine wirkliche Antwort. Wichtig ist ihm lediglich, dass die Gebote des Absurden eingehalten werden und dass die Sinnlosigkeit sowie die Revolte Ausdruck finden. In seinem zweiten großen philosophischen Essay *Der Mensch in der Revolte* wird die Revolte als das wichtigste Kriterium eines absurden Werkes

⁶⁵ In diesem Zusammenhang lässt sich Bodenlosigkeit mit Absurdität gleichsetzen.

⁶⁶ Flusser: Bodenlos. S. 11.

⁶⁷ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 13.

bezeichnet. Damit ein absurdes Werk dem Anspruch nach Revolte gerecht wird, muss – wie Dieter Hoffmann erkennt – „das im Roman widergespiegelte Gestaltungsverlangen allerdings stets die Balance halten zwischen der Ablehnung der Absurdität des Daseins und der grundsätzlichen Bejahung des Lebens.“⁶⁸ Eine Bejahung des Lebens scheint in formaler Hinsicht das Festhalten an einem herkömmlichen Wirklichkeitsverständnis zu bedeuten. Dadaistische oder andere avantgardistische Ausdrucksmittel lehnt Camus ab. Ein Beispiel für eine seiner Meinung nach adäquate formale Umsetzung des Absurden liefert Camus selbst, mit dem zwar kargen und konkreten, aber dennoch an gängigen Sprachmustern festhaltenden Stil in *Der Fremde*. Camus hält deshalb an gängigen Sprachmustern fest, da er im Gegensatz zu Beckett und den anderen Vertretern der Theaters des Absurden nicht erkennt, dass „die Erfahrung des Absurden gerade die Einsicht in den grundsätzlichen Konstrukt-Charakter der für gewöhnlich als Realität bezeichneten Zusammenhänge zur Folge [hat]“⁶⁹. Die Sprache trägt eine große Schuld daran, dass der Mensch sich seiner absurden Existenz nicht viel klarer bewusst ist, da ihre Bedeutungsmuster jene des illusorischen Weltbildes sind und somit den Konstrukt-Charakter der Welt ausmachen. Sartre, Beckett (und auch Jonke) versuchen daher durch ihren Umgang mit Sprache eine neue Wirklichkeit zu schaffen, um die mit der Alltagssprache verbundenen Sinnkonstruktionen zu vermeiden. Eine Sprache, die bemüht ist neue Wirklichkeit zu schaffen, geht Camus zu weit. Sie scheint seiner Bejahung des Lebens zu widersprechen.

Zusammenfassend lässt sich Albert Camus' Philosophie des Absurden anhand von drei Stufen erklären. Der Erkenntnis des Absurden – meist durch Entfremdungserfahrungen – hat die Annahme derselben zu folgen, die wiederum schließlich zur Revolte führt. Das Absurde beschreibt Camus als Konsequenz aus dem fragenden Menschen und schweigenden Welt, wodurch die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz zum Ausdruck gebracht wird.

Im nun folgenden Kapitel sollen mit dem Theater des Absurden bzw. der absurden Prosa zwei mögliche Ausdrucksformen des Absurden (im Sinne Camus') betrachtet werden.

⁶⁸ Ebd. S. 15.

⁶⁹ Ebd. S. 16.

2.2 Das Absurde in der Literatur

Vor dem Hintergrund des philosophischen Diskurses über das Absurde, steht in diesem Kapitel die literarische Umsetzung bzw. Thematisierung des Absurden bzw. der sinnlosen Existenz im Fokus. So wird das Theater des Absurden genauso zur Sprache kommen wie Wolfgang Hildesheimers Überlegungen zu einer absurden Prosa. Über die Frage, was absurde Literatur eigentlich ist, sollen mögliche Merkmalkategorien derselben diskutiert werden, um daraus Kriterien für eine Identifikation der Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie zu entwickeln. Zunächst soll allerdings ein kurzer Diskurs des Grotesken erstens die Schwierigkeit der Begriffsabgrenzung des Absurden darlegen und zweitens das Groteske als Ausdruck des Absurden diskutieren.

2.2.1 Das Groteske als Ausdruck des Absurden

Befasst man sich mit dem Absurden in literarischen Werken, wird man immer wieder zwangsläufig mit dem »Grotesken« konfrontiert. Es zeigen sich dabei die unterschiedlichsten Ansätze. Manchmal scheinen die beiden Begriffe synonym verwendet zu werden, manchmal wird das »Groteske« als Ausdrucksform des »Absurden« bezeichnet, manchmal das »Absurde« als Teil des »Grotesken«. ⁷⁰ Schon ein erster Blick ins Ästhetik-Lexikon zum Begriff »Grotesk« lässt Überschneidungen zum »Absurden« erkennen: Denn dort ist zu lesen, dass es einem grotesken Kunstwerk an „emotionaler Orientierung und erklärender Sinngebung“ fehlt. ⁷¹ Um Absurde lokalisieren zu können, ist es daher essenziell, die Beziehung von bzw. die Unterschiede zwischen »absurd« und »grotesk« zu klären.

2.2.1.1 Der Begriff des Grotesken

Den ersten umfangreichen Versuch einer Gesamtdarstellung des »Grotesken« hat Wolfgang Kayser ⁷² 1957 vorgelegt. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass das Groteske als

⁷⁰ Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wird der Unterschied zwischen dem Grotesken und dem Absurden wiederum lediglich in ihrem zeitlichen Auftreten gesehen. Das Groteske wird demnach von „konkurrierenden Entwicklungen wie dem Absurden Theater [...] oder der Literatur des Existentialismus [...]“ abgelöst. (Fricke: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. S. 750)

⁷¹ Trebeß: *Metzler Lexikon. Ästhetik*. S. 149.

⁷² Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004. (Stauffenburg Bibliothek Band 1)

Beschreibung für die verschiedensten kulturellen Hervorbringungen verwendet wird und somit eine ästhetische Kategorie sein muss.⁷³

Das Wort »grotesk« ist eine Entlehnung aus dem Italienischen, wobei »grotta« mit »Grotte« übersetzt wird. Anfangs wurde damit eine bestimmte Ornamentik aus der Antike bezeichnet, die im 15. Jahrhundert bei Ausgrabungen entdeckt wurde und einen Trend zur Ornamentik in der Renaissance auslöste. Das neue an dieser Ornamentik waren nicht die Motive, sondern dass die dargestellte Welt jegliche Ordnung verloren zu haben scheint. Der Betrachter wurde von einem Gefühl der Unsicherheit heimgesucht, da seine Wirklichkeitswahrnehmung infrage gestellt wurde. Im Deutschen blieb die Bezeichnung »grotesk« bis ins 18. Jahrhundert an diese Ornamentik gebunden. Erst durch das Auftreten der Karikatur begann der Versuch „dem Begriff des Grotesken als einer ästhetischen Kategorie festere Konturen zu geben.“⁷⁴ Christoph Martin Wieland erkannte, sind drei Arten der Karikatur. Die dritte Art beschreibt

[...] bloß phantastische, oder eigentlich sogenannte Grotesken, wo der Maler, unbekümmert um Wahrheit und Ähnlichkeit, sich (wie etwa der sogenannte Höllengruegel) einer wilden Einbildungskraft überläßt, und durch das Übernatürlich und Widersinnige seiner Hirngeburten bloß Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuren Schöpfungen erwecken will [...].⁷⁵

Kayser definiert als das von Wieland vermittelte Grundgefühl der Groteske „ein Erstaunen, ein Grauen, eine ratlose Beklommenheit, wenn die Welt aus den Fugen geht und wir keinen Halt mehr finden.“⁷⁶ Für die Bilder des von Wieland genannten „Höllengruegel“ als Hersteller von Grotesken erkennt Kayser, dass es scheinbar keine Deutung der Bilder gibt, die sie als Ganzes dechiffrieren könnte und einen eindeutigen Sinn der Bilder zu Tage brächte.⁷⁷ Brueghel vermischt phantastische „entfremdete Welten“ mit der bekannten alltäglichen Wirklichkeit und schafft dadurch eine unheimliche, verkehrte Welt.⁷⁸

In der Romantik⁷⁹ wird das Groteske als Antwort auf die bisherige rationale aber einseitige Wirklichkeitssicht der Aufklärung verwendet. Außerdem eignet es sich durch seine Möglichkeit, ein Gefühl für eine Wirklichkeit abseits der Norm zu vermitteln, dem romantischen Anspruch der Thematisierung und Verbindung von Heterogenem

⁷³ Vgl. Ebd. S. 17.

⁷⁴ Ebd. S. 30.

⁷⁵ Ebd. S. 31.

⁷⁶ Ebd. S. 32.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 35.

⁷⁸ Ebd. S. 36.

⁷⁹ In dieser Arbeit scheint es nicht notwendig, das Groteske noch weiter in der Kulturgeschichte zu verfolgen. Die Romantik findet auf Grund eines immer wieder zu beobachtenden Bezugnehmens von Gert Jonke auf (Kunst-)Ideale der Romantik noch Berücksichtigung.

nachzukommen. Dennoch zeigt sich durch das Grotleske auch eine empfundene Widersprüchlichkeit, eine Überforderung und Angst davor, im Chaos der Eindrücke und Möglichkeiten zu versinken.

Da Wolfgang Kayser's Buch als erste Gesamtdarstellung des Grotlesken gilt, ist es nicht verwunderlich, dass sich beinahe alle nachfolgenden Studien darauf bezogen und sich in weiterer Folge auch kritische Standpunkte etablierten.⁸⁰ Die „begriffliche Ambiguität des Grotlesken“ zeigt sich dabei auch an den teilweise konträren Reaktionen.⁸¹ So kritisiert Carl Pietzcker⁸² die Begriffsinkonsistenz, beziehungsweise die für wissenschaftliche Ansprüche viel zu weit gefasste Definition von »grotlesk« bei Kayser, während Peter Fuß dessen Anspruch das »Grotleske« als ästhetische Kategorie zu definieren für unrealisierbar hält, „ohne wichtige Aspekte seines [Anm.: des Grotlesken] Bedeutungsspektrums zu vernachlässigen.“⁸³ Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Kritik an Kayser's fehlender Differenzierung zwischen dem Grotlesken und dem Absurden von Bedeutung. Die Begriffsvermischung ist dabei teilweise schwammigen Definitionen geschuldet. So stellt Kayser fest: „[D]as Grotleske ist die entfremdete Welt“⁸⁴, um kurz darauf zu ergänzen: „Die entfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd.“⁸⁵ Es ist nicht klar, ob Kayser das Absurde tatsächlich als Konsequenz des Grotlesken sieht. Noch komplexer wird es, als der Darstellung von Sinnlos-Absurden „die Ahnung einer Sinnmöglichkeit [!]“ unterstellt wird und dem Grotlesken Aspekte zugeschrieben werden – „Der Gestalter des Grotlesken darf und kann keine Sinngebung versuchen.“⁸⁶ – die man vor allem aufgrund der Lektüre von Albert Camus unmittelbar mit dem Absurden in Verbindung bringen würde. Die Gefahr einer Begriffsverwirrung⁸⁷ ist offensichtlich.

⁸⁰ Vgl. auch Sasse, Meike: Das labyrinthisch grotleske Theater Friedirch Dürrenmatts und die Möglichkeit des Absurden. Diplomarbeit. Universität Wien 2007. S. 53–59.

⁸¹ Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 748.

⁸² Pietzcker, Carl: Das Grotleske. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45/2 (1971). S. 197–211.

⁸³ Fuß, Peter: Das Grotleske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2001. (Kölner Germanistische Studien: Neue Folge Bd. 1). S. 31.

⁸⁴ Kayser: Das Grotleske. S. 198.

⁸⁵ Ebd. S. 199.

⁸⁶ Ebd. S. 200.

⁸⁷ Auch Karsten Imm stößt in seiner Arbeit *Absurd und Grotlesk. Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters* auf das Problem, wie die Begriffe »absurd« und »grotlesk« von einander abzugrenzen sind. Bei der Konsultierung von Wolfgang Kayser spricht Imm ebenfalls von einer undurchsichtigen Begriffsverwendungen und der „Gefahr der Begriffsverwirrung zu erliegen“ (Imm: Absurd und Grotlesk. S. 21).

2.2.1.2 *Verhältnis und Unterschiede von »absurd« und »grotesk«*

Die Kritik an Wolfgang Kayser, das Absurde mit dem Grotesken unnachvollziehbar zu vermengen, verlangt nach anderen Ansätzen, um die Begriffe klar trennen zu können. Carl Pietzcker setzt dabei bei einer Strukturanalyse des Grotesken an. Die Struktur des Grotesken ist nicht wie noch bei Kayser die entfremdete Welt selbst, sondern offenbart sich angesichts einer entfremdeten Welt und entspricht einer Konfrontation, welche die gewohnten kognitiven Verarbeitungsmechanismen des Menschen überfordern. Das Groteske entspricht demnach der Struktur einer Weltbegegnung, „in der die Kategorien unserer Weltorientierung angesichts der »entfremdeten« Welt versagen.“⁸⁸ Voraussetzungen für das Groteske sind Erfahrungen und Erwartungen des Menschen, die gebrochen und nicht erfüllt werden. Der Mensch fühlt die Instabilität seiner bisherigen Wirklichkeitsauffassung und verliert dadurch jeglichen Halt.

Das Groteske entsteht also, wie das Absurde bei Albert Camus, durch einen Vergleich. Der Mensch geht mit einer Erwartungshaltung, die er aus dem Gewohnten entwirft an etwas heran, das sich dieser widersetzt. Die Welt kann nur dann als fremd empfunden werden, wenn beide Elemente für den Menschen „real legitimiert“ sind: „der erwartete Sinn durch das bisherige Bewusstsein, [...] das Widerstehende, durch eine nicht in den gegebenen Sinnhorizont eingefügte, aber gleichwohl als existent erfahrene Wirklichkeit.“⁸⁹ Die Struktur, in welcher das Absurde zutage tritt (fragender Mensch – schweigende Welt) ist die Struktur des Grotesken. „[D]as Absurde erscheint im Zwiespalt zwischen menschlicher Erwartung und dem, was sich ihr widersetzt. Insofern ist das Groteske ein Medium mit dessen Hilfe das Absurde dargestellt werden kann.“⁹⁰

Absurd ist etwas, das sich dem Sinn, mit dem der Mensch an es herantritt widersetzt; etwas „[d]as sich einer Erwartung verweigert, die sich als Erwartung von Sinn überhaupt versteht.“⁹¹ Das Groteske kann dieses Sich-Widersetzende sein. Im Sinne Camus ließe sich das Groteske demnach als etwas verstehen, das ein Entfremdungsgefühl auslöst, welches wiederum zum Gefühl des Absurden führen kann.

⁸⁸ Pietzcker: Das Groteske. S. 199.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd. S. 203.

⁹¹ Ebd. S. 204.

Martin Burkard erkennt dagegen eine radikale Abhängigkeit des Grotesken vom Absurden, wenn er meint, „dass einerseits das Groteske das Paradoxe zum Ausdruck bringt und andererseits das Paradoxe ein konstituierendes Element des Absurden ist.“⁹² Das Absurde ist demnach eine Voraussetzung für das Groteske – groteske Darstellungen können nur deshalb zu tage treten bzw. wahrgenommen werden, weil es das Absurde im Sinne einer Differenz zwischen Sinnanspruch des Menschen und schweigender Welt gibt. „Das Unstimmige, Ungereimte, Unharmonische des Grotesken ist Zeichen für die Antinomien, die Unordnung, die Disharmonie, auf die der Mensch in der Begegnung mit der Wirklichkeit trifft.“⁹³ Bei Burkard ist das Groteske daher immer Ausdruck des Absurden, während es bei Pietzcker lediglich ein möglicher Auslöser für das Absurde war, im Sinne einer Erfahrung der Entfremdung. Burkards Gleichsetzung des Grotesken mit dem Absurden scheint von seinem Forschungsobjekt, Friedrich Dürrenmatt, allerdings widerlegt zu werden, unterscheidet dieser doch radikal zwischen den beiden Begriffen und betont, seine Werke seien grotesk, aber keinesfalls absurd und sinnlos. Burkard lässt sich allerdings in seinen Ansichten nicht beirren und erkennt den Grund für die Differenzen mit Dürrenmatt in einer unterschiedlichen Verwendung des Begriffs »absurd«. Für Dürrenmatt ist ein Werk dann absurd, wenn es als Parabel für die sinnlose Welt verstanden werden soll. Burkard verwendet »absurd« dagegen im Sinne Camus, „als die Konfrontation des Menschen, der fragt, mit der Welt, die unvernünftig schweigt, als Unmöglichkeit für den Menschen, mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln die Wirklichkeit in ihren letzten Gründen zu durchschauen und zu erklären.“⁹⁴

Auch wenn Dieter Hoffmann insofern Martin Burkards Meinung ist, als er das Groteske ebenfalls als Ausdrucksmittel des Absurden bezeichnet⁹⁵, so sieht er die Abhängigkeit des Grotesken vom Absurden doch weniger absolut. Anhand von Dürrenmatt zeigt sich für Hoffmann der Unterschied zwischen einem Autor, „dem es um die literarische Gestaltung der grotesken Strukturen der Moderne geht und einem Bühnenautor, für den das Groteske nur ein Mittel für die Veranschaulichung der Absurdität des menschlichen Daseins darstellt.“⁹⁶

⁹² Burkard, Martin: Dürrenmatt und das Absurde. Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk. Wien u. a.: Lang 1991. (Zürcher Germanistische Studien 28)

⁹³ Ebd. S. 43.

⁹⁴ Ebd. S. 45.

⁹⁵ Auch für Wolfgang Hildesheimer ist das Groteske eine Ausdrucksform des Absurden. Durch das Groteske werden die alltäglichen Deutungsmuster des Menschen, „mit der faktischen Absurdität des menschlichen Daseins konfrontiert [...]“ (Hildesheimer: Über das absurde Theater. S. 182)

⁹⁶ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 21.

Dürrenmatt zählt zu Ersteren. Für Hoffmann ist das Groteske also nicht zwangsweise Ausdruck und Konsequenz des Absurden. Auch ist das Groteske nicht die einzige Möglichkeit, um das Absurde zum Ausdruck zu bringen. Dennoch ergibt sich das Groteske bei der literarischen Darstellung des Absurden im Sinne Camus häufig. Das liegt daran, dass „Wesen, die von absurdem Sinn umgeben sind“, genau so grotesk wirken wie die „Tragikomik der Ersatzantworten“.⁹⁷

Mit Hilfe von vier, von Dieter Hoffmann erarbeiteten Kategorien, lassen sich die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Absurden und dem Grotesken zusammenfassend und überblicksähnlich folgendermaßen darstellen:⁹⁸

Groteskes und Absurdes als Ausdruck einer bestimmten Sichtweise des menschlichen Daseins und den entsprechenden Empfindungen:

Das Absurde bezeichnet in diesem Zusammenhang die aus dem Kapitel über das Absurde in der Philosophie bereits bekannten Erkenntnisse. Bei Kierkegaard war dies die Tatsache, dass „der Mensch seine Existenz nur dann in einen metaphysischen Sinnzusammenhang zu stellen vermag [...]“, wenn er die Unmöglichkeit diesen rational nachvollziehen zu können, gerade als dessen Bestätigung betrachtet.⁹⁹ Nach Camus umfasst das Absurde die aufgrund einer schweigenden Welt vergebliche Suche nach Sinn.

Als grotesk werden Situationen empfunden, die den üblichen Wahrnehmungskategorien des Menschen zuwiderlaufen. Die Ordnung seines Weltbildes wird durch Eindrücke, die einer fremden Logik zu folgen scheinen, erschüttert und ins Gegenteil verkehrt. (Bsp.: Der Tod bricht die Erfahrung des Lebens; Unterbewusste Elemente unterwandern das rationale Bewusstsein und damit verbundene Handlungen; Deutungsmuster des Alltags, Gewohnheiten und Normen werden auf den Kopf gestellt oder lösen sich auf.)

Die Frage nach den strukturellen Voraussetzungen für die Entstehung des Grotesken und des Absurden:

Wie Carl Pietzcker gezeigt hat, ist die Struktur des Grotesken der Vergleiche und somit das, woraus das Absurde entsteht. Unterschiedlich ist dabei auch die Qualität der beteiligten Elemente. Während das Absurde durch ein Aufeinandertreffen von Sinnanspruch und

⁹⁷ Ebd. S. 29.

⁹⁸ Ebd. S. 145–151.

⁹⁹ Ebd. S. 145.

Sinnverweigerung entsteht, zeigt sich das Groteske in Situationen, die „auf der Basis der Alltagslogik“ an sie gerichtete Erwartungen enttäuschen und einer Logik folgen, die dem Menschen unbekannt ist und ihn überfordert.¹⁰⁰

Die konkrete Manifestation der beiden Phänomene auf individueller und gesamtgesellschaftlicher Ebene:

Da diese Unterscheidungskategorie für die vorliegende Arbeit keine große Relevanz besitzt, sei nur kurz erwähnt, dass das periodische Auftreten beider Phänomene in der Forschung oft mit historischen Ereignissen des Umbruchs verknüpft wird. Dementsprechend wird im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* die „Wiederentdeckung des Grotesken um die Jahrhundertwende“ als „Reaktion auf eine zunehmend als fremd, inhuman und rational nicht durchschaubar empfundene Welt“ bezeichnet.¹⁰¹ Für die intensive philosophische sowie literarische Auseinandersetzung mit dem Absurden in den 1940er Jahren war wiederum der Zweite Weltkrieg zweifelsohne wesentlich, da die Brutalität und zwangsläufige Konfrontation mit Mord und Tod die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit rückte.

Die Frage nach den künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten des Grotesken und des Absurden:

Die Ausdrucksmittel des Grotesken variieren, je nachdem was durch das Groteske ausgesagt werden soll. Für diese Arbeit sind jene grotesken Gestaltungsmittel interessant, welche die Entfremdung des Menschen ausdrücken und als Folge des Existenzgefühls des Absurden auftreten. Das ist zum einen das Herauslösen der Dinge aus ihrem üblichen Wahrnehmungs- und Verwendungszusammenhang und zum anderen die Darstellung eines aus seinem Funktionszusammenhang herausgelösten Handelns.

Neben den grotesken Ausdrucksmitteln kann das absurde Existenzgefühl auch noch auf verschiedene andere Arten ausgedrückt werden:

- Durch einen gleichgültigen Ton, eine bildarme Sprache und einen kargen Ausdrucksstil wie in Camus' *Der Fremde*.

¹⁰⁰ Ebd. S. 147.

¹⁰¹ Fricke: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. S. 749.

- Durch eine „poetische Metaphernsprache“¹⁰² und dem ihr zugrunde liegenden Versuch, den fehlenden Sinnbezug zur Welt adäquater auszudrücken, als dies die Alltagssprache, welche durch Sprach- und Denkmuster dem Menschen einen kohärenten Wirklichkeitsbezug vorgaukelt, möglich ist.
- Durch die sinnlose Suche des Protagonisten nach einer der eigenen Existenz entsprechenden Wirklichkeit, abseits der durch Sprache und Denken konstruierten Pseudo-Wirklichkeit.
- Schließlich kann das Absurde in Form einer Parabel dargestellt werden. Vor allem die Stücke des Theaters des Absurden werden häufig als Parabel für die sinnlose menschliche Existenz gedeutet.¹⁰³

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Grotesken zum Absurden zeigt sich an der Wirkung, den diese beim Rezipienten hervorrufen.¹⁰⁴ Das Groteske ruft häufig ein Lachen hervor, welches aus einer „Freude an der Vernichtung verhasster Vorstellungen“¹⁰⁵ resultiert. Durch das Groteske wird das Ich sozusagen von Sinn befreit, der an die Erwartung, die durch das sich Widersetzende zerstört wurde, gebunden war. Zu diesem Lachen der Erleichterung gesellt sich allerdings ein Grauen, da das Ich der Sicherheit beraubt ist, die das Erfüllen von Erwartungen gebracht hat.¹⁰⁶ Als Kennzeichen des Grotesken könnte man daher jenes Lachen bezeichnen, welches einem sprichwörtlich im Hals stecken bleibt. Dieter Hoffmann dagegen sieht den „Eindruck der Lächerlichkeit“, den Menschen in grotesken Werken hinterlassen, als Grund für die Komik.¹⁰⁷ Diese Beobachtung zeigt einmal mehr, wie verschwimmend die Grenzen zwischen Absurd und Grotesk sind, ist doch die Komik als Konsequenz der Lächerlichkeit auch ein wesentliches Merkmal des Theaters des Absurden. Sie resultiert hier aus den lächerlichen Versuchen der Figuren, in einer absurden Welt Antworten finden zu wollen.

¹⁰² Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 234/235/236). S. 332.

¹⁰³ Vgl. auch Hildesheimer, Wolfgang: Über das absurde Theater. Eine Rede. In: ders. (Hg.): Theaterstücke. Über das absurde Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 183.

¹⁰⁴ Das Lachen als Reaktion auf groteske Darstellungen ist ein Aspekt, den Dieter Hoffmann in seiner Gegenüberstellung von dem Absurden und dem Grotesken unverständlicherweise unberücksichtigt lässt.

¹⁰⁵ Pietzcker: Das Groteske. S. 208.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 210.

¹⁰⁷ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 98.

2.2.2 Das Theater des Absurden

Auf den ersten Blick mag es ungewöhnlich erscheinen, ein Kapitel über das Theater des Absurden in eine Arbeit zu integrieren, die absurde Spuren in den Prosawerken eines Autors untersucht.¹⁰⁸ Dennoch lassen sich teilweise frappierende Ähnlichkeiten zwischen den Ideen, Ansprüchen und Umsetzungen Gert Jonkes und den Vertretern des absurden Theaters finden. Von existenziellen Erkenntnissen über Sprachkritik und Skepsis an einer erfahrbaren Wirklichkeit bis hin zu formalen Aspekten. Eine Thematisierung des Theaters des Absurden scheint des Weiteren für eine Auseinandersetzung mit absurder Literatur unumgänglich, da diese beiden Begriffe in der Literaturwissenschaft häufig gleichgesetzt werden. Das folgende Kapitel orientiert sich bei der Darstellung des Theaters des Absurden an Martin Esslins 1961 erschienenem Standardwerk¹⁰⁹. Esslin entsprechend, wird in dieser Arbeit auch immer vom Theater des Absurden und nicht vom absurden Theater die Rede sein. Zusätzlich werden Wolfgang Hildesheimers in einer Rede¹¹⁰ geäußerte Gedanken zum Theater des Absurden thematisiert.

2.2.2.1 Merkmale und Tradition

Bei dem Theater des Absurden handelt es sich um eine avantgardistische Theaterform, die sich gegen das klassische illusionistische Theater richtet. Auch wenn sie in den 50er Jahren in Paris ihren Höhepunkt erreichte, ist sie nichts typisch Französisches, wie ihre Vertreter und Traditionslinien zeigen. Wesentlicher als der nationale Aspekt sind die spezifischen Merkmale:

- In den Stücken des Theaters des Absurden wird keine durchgängige Handlung erzählt: „Das ganze Stück ist ein komplexes poetisches Bild, ein kompliziertes Muster aus sich ergänzenden Bildern und Themen, die miteinander verwoben sind wie die Themen in einer musikalischen Komposition.“¹¹¹
- Es lässt sich eine Abwertung und Zersetzung der Sprache beobachten. Das liegt an der Konstruktion der Sprache, die bei genauerer Betrachtung nur aus leeren Worthülsen

¹⁰⁸ Dazu kommen noch eine zeitliche sowie eine sprachliche Differenz. Die Vertreter des Theaters des Absurden waren eine Generation älter als Jonke und schrieben fast ausschließlich in Französisch.

¹⁰⁹ Esslin: Das Theater des Absurden.

¹¹⁰ Hildesheimer: Über das absurde Theater.

¹¹¹ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 313.

besteht und aus der sich daraus ergebenden Unmöglichkeit, auf Wirklichkeit mittels Sprache Bezug zu nehmen.

- Die Figuren und ihre Motive im Theater des Absurden bleiben rätselhaft und lassen kaum eine Identifikation auf Seiten des Publikums zu, oft wirken sie deswegen komisch. „[S]ie [Anm. Die Figuren] reden und bewegen sich wie Automaten, bisweilen rein repetitiv, jedenfalls nicht zweckorientiert, so dass eine persönliche Entwicklung ebenso fehlt wie eine zusammenhängende und fortschreitende Handlung.“¹¹²
- Es gibt keine dramatische Exposition im klassischen Sinne, das heißt, keinen problemlösenden Höhepunkt. Oftmals dominiert ein kreisförmiger Ablauf.¹¹³

Viele dieser Darstellungsmittel und Merkmale sind bereits aus früheren Theaterformen und Traditionen bekannt. Doch erst durch das Aufkommen der existentialistischen Philosophie konnten sie zur „dramatische[n] Darstellung einer absurden Existenz“ weitergeführt werden.¹¹⁴ Bei den Verfahrensweisen des Theaters des Absurden handelt es sich also weniger um Neuerungen, als um Aufwertungen, Entwicklungen und Weiterführungen, um einen bestimmten Zweck zu erreichen: Die Demonstration der Sinnlosigkeit und Lächerlichkeit des menschlichen Agierens. Martin Esslin erkennt besonders vier Traditionslinien, auf welche das Theater des Absurden aufbaut¹¹⁵:

1. Das reine Theater (Revuen, Zirkus, Stierkämpfe, Akrobaten etc.)
2. Wahnsinnsszenen und Clownposen
3. Nonsensliteratur bzw. verbaler Nonsens
4. Literatur des Traums und der Phantasie, meist mit allegorischem Einschlag

Außerdem wird der Surrealismus häufig als Vorstufe der literarischen Absurde verstanden, da er Gestaltungsweisen vorwegnimmt und außerdem „der Erkenntnis des Absurden vorarbeitet.“¹¹⁶ Das Scheitern des Surrealismus, beziehungsweise seine Einsicht, dass „[...] Lebensprobleme auf sprachlicher Ebene allein nicht zu lösen sind und dass durch die Befreiung des Unbewussten keine Veränderung der bestehenden Verhältnisse zu erreichen

¹¹² Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 6.

¹¹³ Vgl. Esslin: Das Theater des Absurden. S. 322.

¹¹⁴ Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 6.

¹¹⁵ Vgl. Esslin: Das Theater des Absurden. S. 251.

¹¹⁶ Duecker: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. S. 17.

ist“, steht mit der Erkenntnis des Absurden im Einklang, dass eben alles absurd ist und „keine ästhetischen und auch keine politischen Aktionen [...] das Walten des Absurden aufzuheben“ im Stande sind.¹¹⁷ Parallelen zeigen sich auch in den Dialogen des Theaters des Absurden und des Surrealismus. André Breton schreibt in dem ersten Manifest des Surrealismus über den Dialog folgendes:

Jeder der beiden [Anm. Gesprächspartner] verfolgt ganz einfach sein Selbstgespräch, ohne daraus ein besonderes dialektisches Vergnügen gewinnen und sich seinem Partner im geringsten aufdrängen zu wollen. Die jeweiligen Aussagen zielen nicht, wie üblich darauf, eine wenn auch noch so unwichtige These zu entwickeln – sie sind so unbeteiligt wie nur möglich. Was die Antwort, die sie auslösen, betrifft, so läßt sie im allgemeinen die Eigenliebe des Gesprächspartners völlig kalt. Die Worte, die Bilder bieten sich dem, der zuhört, lediglich als Sprungbrett des Geistes an. [...]¹¹⁸

Der Sprecher ist daher von seinen kommunikativen Pflichten befreit. Im Theater des Absurden finden sich formal sehr ähnliche Dialoge, auch wenn der Grund für die aneinander vorbei geführten Gespräche ein anderer ist. Anders als beim surrealistischen Dialog, bei dem jegliche kommunikativen Vorgaben oder Vereinbarungen bewusst nicht gelten, ist beim Theater des Absurden die Möglichkeit einer „normalen“ Kommunikation nicht mehr gegeben.

Das Theater des Absurden ist wesentlich von Friedrich Nietzsches und Albert Camus' absurdem Weltbild ohne Gott und Sinn beeinflusst. Als Konsequenz dieses Weltbildes sucht der Mensch nach Mitteln, die ihm helfen „einem Universum ohne Mittelpunkt und ohne klar erkennbare Zweckbestimmung mit Würde gegenüberzutreten [...]“.¹¹⁹ Das Theater des Absurden lässt sich nach Martin Esslin als eine Ausdrucksform dieser Suche mit dem Ziel, dem Publikum seine absurde Existenz bewusst zu machen, verstehen.¹²⁰ Die vier Hauptvertreter des Theaters des Absurden – Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco und Jean Genet – können nur schwer als geschlossene literarische Gruppe betrachtet werden, da sich Unterschiede sowohl die Form als auch den Inhalt betreffend zeigen. Das die vier Individualisten verbindende Glied bildet die Geisteshaltung, „dass die Gewissheiten und unerschütterlichen Glaubenssätze früherer Zeiten hinweggefegt sind.“¹²¹ Den roten Faden, aller dem Theater des Absurden zugeordneten Stücke, bildet daher ein Gefühl „metaphysischer Angst angesichts der Absurdität der menschlichen Existenz“.¹²² Was die

¹¹⁷ Ebd. S. 18–19.

¹¹⁸ Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012. (re 55434). S. 34.

¹¹⁹ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 309.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 310.

¹²¹ Ebd. S. 13.

¹²² Ebd. S. 14.

Vertreter des absurden Theaters von anderen Strömungen unterscheidet, deren Werke ebenfalls von einem Gefühl der Sinnlosigkeit und Entwertung aller Ideale bestimmt sind, ist die künstlerische Umsetzung. Dramatiker wie Sartre oder Camus, die nicht dem Theater des Absurden zugerechnet werden, benutzen weiterhin alte Formen und eine „glasklare[r], logisch aufgebaute[r] Argumentation“, um das absurde Gefühl zu fassen.¹²³ Dieser Widerspruch wird im Theater des Absurden überwunden und die Form wird dem Inhalt angepasst. Die Vertreter des absurden Theaters bemühen sich, die Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins und die Unzulänglichkeit rationaler Anschauungsformen „durch den bewussten Verzicht auf Vernunftgründe und diskursives Denken zum Ausdruck zu bringen.“¹²⁴ Die Absurdität der menschlichen Existenz wird nicht kommentiert und diskutiert, sondern als konkrete Gegebenheit einfach dargestellt. Einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen dem Theater des Absurden und den Stücken und Romanen der Existentialisten erkennt Wolfgang Hildesheimer in der Verortung des Absurden. Bei Camus und Sartre werden häufig Grenzsituationen und Angst vor der Erkenntnis des Absurden beschrieben, während das Absurde im Theater des Absurden von Anfang an als einziger Orientierungspunkt vorhanden ist.¹²⁵ Das Absurde wird nicht erlebt, wie etwa in Sartres *Ekel*, sondern tritt als geordnete Welt auf. Statt Rebellion und Revolte im Sinne Camus' dominiert eine grenzenlose Apathie.¹²⁶ *Warten auf Godot* kann als Paradebespiel dieses statischen Theaters gesehen werden. Die Figuren sind unfähig, sich entscheidend zu bewegen, wodurch sich ein Dahinsiechen zu ihrer eigentlichen Tätigkeit entwickelt hat: „Becketts Figuren sterben sich durchs Leben.“¹²⁷

2.2.2.2 *Interpretation der Stücke als Parabel der absurden Existenz*

Vor allem Wolfgang Hildesheimer betont die Interpretierbarkeit der Stücke des Theaters des Absurden¹²⁸ als Parabel. Allerdings meint er damit nicht Parabeln im Sinne der *Geschichte des verlorenen Sohnes*, da diese bewusst auf ihre indirekte Aussage hin konzipiert sind.

¹²³ Ebd. S. 14.

¹²⁴ Ebd. S. 14.

¹²⁵ Vgl. Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 18–19.

¹²⁶ Vgl. Görner: Die Kunst des Absurden. S. 93.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Wolfgang Hildesheimer spricht eigentlich vom »absurden Theater« wenn er von den Stücken Becketts oder Ionescos spricht und nicht vom »Theater des Absurden«. Um einer Begriffsverwirrung entgegenzusteuern, wird in dieser Arbeit konsequent der auch von Martin Esslin favorisierte Begriff »Theater des Absurden« verwendet.

Stücke des Theaters des Absurden werden dagegen aufgrund eines beabsichtigten Fehlens jeglicher Aussage zu einer Parabel des Lebens.¹²⁹ Das Leben sagt nichts aus – mit dieser Erkenntnis möchte das Theater des Absurden den Menschen konfrontieren, indem es durch „Darstellungen bestimmter absurder Zustände, vor allem aber durch sein eigenes absurdes Gebären, jähe Blicke auf die Situation des Menschen frei[gibt].“¹³⁰ Hildesheimer unterscheidet zwei Möglichkeiten, wie das Absurde in einem Theaterstück zum Ausdruck kommen kann:

- Theater, „das durch die Darstellung eines scheinbar irrationalen Geschehens vom Publikum als absurd aufgefasst wird.“¹³¹
- Theater, „das den ontologischen Begriff des Absurden – wie Camus ihn versteht – in ein Geschehen kleidet, um das Publikum damit zu konfrontieren.“¹³²

Letztendlich geht es aber beiden Varianten darum, dem Publikum die eigene Absurdität zu vermitteln. Die Situation des Publikums gegenüber dem Theater des Absurden kann mit der Rolle des Menschen gegenüber der Welt im Camus'schen Sinne verstanden werden: Er fragt, wird allerdings lediglich vernunftwidrig angeschwiegen.¹³³ Hildesheimer möchte, dass das Publikum „die Scheinhaftigkeit jeglicher Sinngebung“, also die Lächerlichkeit von Versuchen, sich über Ersatzantworten – da die Welt keine Antworten gibt – Pseudo-Sinn vorzugaukeln, erkennt.¹³⁴ Damit das gelingt, fordert Hildesheimer eine bedingungslose Identifizierung des Publikums mit den Figuren. Dieser Forderung kann das Publikum eigentlich ohnehin leicht nachkommen, da die absurde Weltsicht nach Hildesheimer in jedem Menschen bereits vorhanden ist – der Autor muss sie ihm bloß noch bewusst machen.¹³⁵ Genau dieser Bewusstwerdung der eigenen Absurdität widersetzt sich das Publikum aber und errichtet zwischen sich und der Bühne eine Schranke der „bürgerlichen Lebensnormen“¹³⁶. Da das auf der Bühne Dargestellte dieser Lebensnorm und dem gewohnten

¹²⁹ Vgl. Hildesheimer: Über das absurde Theater. S. 171.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd. S. 169.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Ebd. S. 172.

¹³⁴ Duecker: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. S. 40.

¹³⁵ Der politische Aspekt von Hildesheimers Theorie liegt genau in dieser propagandistischen Forcierung der absurden Weltsicht, mit dem Ziel, sie auch beim Publikum durchzusetzen. D. h., nicht das Theater soll erneuert werden, sondern die Weltsicht.

¹³⁶ Duecker: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. S. 35.

Wirklichkeitsbegriff des Publikums widerspricht, wird es seinerseits wiederum für absurd¹³⁷ gehalten: „Jeden Berührungspunkt, jeden Anhaltspunkt einer Analogie oder gar einer Identifikation weist er [Anm. der Zuschauer] entrüstet von sich.“¹³⁸ Ziel eines absurden Stückes ist es ein Camus'sches Entfremdungsgefühl auszulösen, das Anstoß für ein Erkennen der eigenen absurden Lebenssituation wird. Dennoch ist es nicht im Sinne des Theaters des Absurden dem Menschen seine schreckliche, absurde Lage klarzumachen und ihn in ein tiefes pessimistisches Loch zu stoßen. Daher liefert es mit der Vermittlung der absurden Existenz auch gleich eine mögliche Strategie, damit umzugehen. Im Gegensatz zu Camus, der eine absurde Freiheit mit gleichzeitiger Revolte propagiert, fordert das absurde Theaterstück zu „tragischem Spott“¹³⁹ auf. Wobei nicht das Stück als Parabel verspottet werden soll, sondern das Leben und man selbst – als einer der fragt und keine Antwort erhält.

2.2.2.3 Sprachentwertung und die konstruierte Wirklichkeit

Sprachentwertung und die Frage nach der Wirklichkeit der Wirklichkeit sind besonders bei Samuel Beckett und Eugène Ionesco tragende Themen ihrer Theaterstücke. Die Abwesenheit von Sinn ist dabei Folge der Unmöglichkeit mit Sprache auf die vermeintliche Wirklichkeit Bezug nehmen zu können sowie der Infragestellung der Sprache als geeignetes Kommunikationsmittel.

Martin Esslin beschreibt Samuel Becketts Werk folgendermaßen: „Becketts gesamtes Schaffen lässt sich erklären als eine Suche nach der Wirklichkeit, die sich hinter den rein begrifflichen Urteilen verbirgt.“¹⁴⁰ Dieser Aussage liegen zwei Überlegungen zu Grunde. Die erste lässt sich als „Unzulänglichkeit der Sprache“ bezeichnen und besagt, dass die Sprache kein geeignetes Erkenntnismittel darstellt.¹⁴¹ Mittels Sprache lässt sich kein Bezug zur Wirklichkeit wie sie tatsächlich ist – d. h. zu dem Wesen der Dinge bzw. den „metaphysische[n] Wahrheiten“¹⁴² – herstellen. Außerdem geht Beckett davon aus, dass Sprache den Sprechenden durch ihre Logik und Ausdrucksformen beherrscht und ihm ein (falsches) Wirklichkeitsverständnis aufzwingt. Es stellt sich die Frage, ob es nicht

¹³⁷ »absurd« nun aber im wörtlichen Sinne von »sinnlos«, »verrückt«, oder »unzumutbar«. Das Publikum versteht also nicht, dass das Theater des Absurden ihm die eigene Absurdität klar machen möchte (oder will das nicht verstehen).

¹³⁸ Hildesheimer: Über das absurde Theater. S. 174.

¹³⁹ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 19.

¹⁴⁰ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 65.

¹⁴¹ Ebd. S. 23.

¹⁴² Ebd.

widersprüchlich ist, an der Sprache zu zweifeln und gleichzeitig Schriftsteller zu sein. Die Lösung aus diesem Dilemma bietet der Versuch, die vorgefertigten Denkstrukturen von Sprache zu vermeiden und Ausdrucksmittel zu suchen, die „eine hinter den Worten verborgene Realität sichtbar machen können“¹⁴³. Beckett bedient sich dabei der Möglichkeiten der Bühne, um die sprachlichen Aussagen der Figuren zu brechen – beispielsweise durch Handlungen, die einer gerade getätigten Aussage widersprechen – so wie verschiedener Arten von „sprachlicher Desintegration“, wie sie Martin Esslin und Niklaus Gessner bestimmen.¹⁴⁴ Dazu zählen sie einfache Missverständnisse, Doppeldeutigkeiten, Selbstgespräche, Wortklischees, Wiederholungen von Synonymen, die Unfähigkeit das rechte Wort zu finden, den Telegrammstil oder die Zurücknahme von zuvor Gesagtem. Trotz dieser Strategien kann eine Neuerfindung der Wirklichkeit mit den Mitteln der Sprache allerdings nie gelingen, da man dabei immer, so wieder Dieter Hoffmann, „[...] an die Sprache und damit zugleich an die durch sie bestimmte Realitätswahrnehmung gebunden bleibt.“¹⁴⁵ Beckett bemüht sich daher primär darum, „diese tote Sprache der Lebenden zum Schweigen zu bringen“ – d. h. die hohlen Denkstrukturen der Sprache zu vermeiden.¹⁴⁶ Schweigen scheint die einzige Möglichkeit zu sein, um sich der konstruierten Wirklichkeitswahrnehmung entziehen zu können. Dem Schweigen kann man sich allerdings auch nur mittels Sprache annähern und zwar durch den Versuch, mittels Sprache „jede Anbindung an die Alltagskommunikation und den in ihr wirksamen Zwang, den Worten eine bestimmte Bedeutung beizumessen“ zu vermeiden.¹⁴⁷ Der Mensch steht der Welt isoliert gegenüber und genau das, dieses Nichts, versucht Beckett durch die Sprache auszudrücken. Doch auch das scheint für Beckett unerreichbar und es bleibt die Erkenntnis „[...] des sprachlichen (und damit auch erkenntnismäßigen) Scheiterns an der Realität der eigenen Existenz“.¹⁴⁸

Neben der Sprache sieht Beckett das Fließen der Zeit als Grundproblem der menschlichen Existenz und Identität.¹⁴⁹ Da das Ich dem „ständigen Wechsel der Zeit“ unterworfen ist, lässt es sich zu keinem Zeitpunkt fassen „und entzieht sich deshalb stets unserem Zugriff“¹⁵⁰. Der Mensch wird von der Zeit durchströmt und ständig verändert, immer wenn er sich fassen will,

¹⁴³ Ebd. S. 63.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 64.

¹⁴⁵ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 85.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd. S. 87.

¹⁴⁸ Ebd. S. 91.

¹⁴⁹ Besonders setzt sich Beckett damit in seinem 1931 erschienen Essay *Proust* auseinander.

¹⁵⁰ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 36.

ist er schon wieder jemand anders. Das ist bei Beckett der Grund für seine identitätslosen Figuren und deren ständiges Vergessen.¹⁵¹ Rüdiger Görner merkt an, dass das Verhältnis des Menschen zu seiner Vergangenheit bei Beckett ein wechselseitiges ist: „Wir werden durch das Vergangene entstellt, und gleichzeitig entstellen wir das Vergangene mittels unserer subjektiven Erinnerung.“¹⁵²

Auch Ionesco setzt sich in seinen Stücken kritisch mit Sprache auseinander. Das absurde Dasein zeigt sich bei Ionesco besonders durch eine „Dekuvrierung des Surrealen im alltäglichen Gerede“.¹⁵³ Für Ionesco ist das Ungewohnte das Komische schlechthin. Man findet es gerade im Banalen, etwa im „Alltagsgeschwätz“.¹⁵⁴ In zahlreichen Stücken, wie etwa *Die kahle Sängerin*¹⁵⁵, zeigt Ionesco die Verkümmern der Sprache anhand von leeren Worthüllen und Klischees. „[S]ie [Anm. Die Sprache der Gesellschaft] besteht nur aus Gemeinplätzen, leeren Formeln und Schlagworten. Deshalb soll man auch die Ideologien und ihre erstarrte Sprache dauernd von neuem überprüfen und ihre gefrorene Sprache unbarmherzig aufspalten, damit man darunter den Lebenssaft wiederfindet.“¹⁵⁶

Ionescos Stück *Die Unterrichtsstunde*¹⁵⁷ entlarvt Sprache als ungeeignetes Kommunikationsmittel und zeigt, dass Wörter keinen Sinn vermitteln können, weil sie die subjektive Verwendung nicht mitberücksichtigen, aber gerade diese Sinn erst generiert.¹⁵⁸ Berichte über Erfahrungen können das Wesen derselben nicht vermitteln.¹⁵⁹ Wenn nun ein Autor etwas vermitteln will, dann müssen sich Autor und Leser auf der „prä- oder subverbalen Ebene elementaren menschlichen Erlebens“ treffen.¹⁶⁰ Das kann etwa durch Bildhaftigkeit und Symbolik der Sprache, durch rhythmische und klangliche Elemente oder die Gefühlsassoziationen der Worte geschehen.¹⁶¹

¹⁵¹ In *Warten auf Godot* zeigt sich das Vergessen vor allem an der Unmöglichkeit der Figuren, sich wiederzuerkennen: Der Bote von Godot erkennt Estragon und Wladimir nicht wieder, die er erst am Tag zuvor aufgesucht hat. (Vgl. Beckett, Samuel: *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 199) Estragon erinnert sich wiederum nicht mehr an Pozzo und Lucky, als diese ihren zweiten Auftritt haben. (Vgl. ebd. S. 165–177.)

¹⁵² Görner: *Die Kunst des Absurden*. S. 95.

¹⁵³ Hoffmann: *Prosa des Absurden*. S. 21.

¹⁵⁴ Esslin: *Das Theater des Absurden*. S. 110.

¹⁵⁵ Ionesco, Eugène: *Die kahle Sängerin*. Anti-Stück. Aus dem Französischen übertragen von Serge Stauffer. In: ders. (Hg.): *Theaterstücke*. Darmstadt u. a.: Hermann Luchterhand 1959. S. 5–39.

¹⁵⁶ Esslin: *Das Theater des Absurden*. S. 98.

¹⁵⁷ Ionesco: *Die Unterrichtsstunde*.

¹⁵⁸ Vgl. Esslin: *Das Theater des Absurden*. S. 112.

¹⁵⁹ So kann man beispielsweise den Zustand des Verliebt-Seins nur dann verstehen, wenn man diese Worthülle mit subjektiver Erfahrung befüllt und somit einen subjektiven Sinn generiert.

¹⁶⁰ Esslin: *Das Theater des Absurden*. S. 154.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 155.

Der Versuch, durch eine neue Sprache eine neue Wirklichkeit zu schaffen, um der Unterdrückung der Alltagssprache zu entkommen, ist auch ein wesentliches Merkmal der absurden Prosa.

2.2.3 Absurde Prosa

Da absurde Literatur oft mit dem Theater des Absurden gleichgesetzt wird und dieses fest in französischsprachiger Hand ist, überrascht es wenig, dass kaum ein deutschsprachiger Autor der absurden Literatur im engeren Sinne zugeordnet wird. Trotzdem werden zumindest die absurden Elemente in den Werken einiger deutschsprachiger Autoren betont. So sind etwa die frühen Werke von Günther Grass und Peter Weiss auf ihren absurden Gehalt hin untersucht worden und gelten seither als Teil dieses Diskurses, auch wenn sie das Absurde in ihren Werken eher als Zwischenschritt zu der sie auszeichnenden politischen Literatur sahen. Auch Max Frischs literarische Auseinandersetzung mit einer absurden Weltsicht scheint nur von temporärer Natur gewesen zu sein.¹⁶² Ein österreichischer Autor, der durch seine absurden bzw. grotesken Elemente immer wieder mit absurder Literatur in Verbindung gebracht wird, ist Thomas Bernhard. Am drastischsten zeigen sich diese vielleicht in *Ein Fest für Boris*¹⁶³, wo Bernhard „[...] – in deutlicher Abhängigkeit von Beckett – eine ihren eigenen Untergang beobachtende Gesellschaft von Krüppeln [...]“ in den Mittelpunkt stellt.¹⁶⁴

Am eindeutigsten einer deutschsprachigen literarischen Absurde zuordenbar ist Wolfgang Hildesheimer. Grund dafür ist, dass von Hildesheimer mit den *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*¹⁶⁵ und der Rede *Über das absurde Theater*¹⁶⁶ auch theoretische Texte und Überlegungen zum Absurden in der Literatur vorliegen. Das Absurde ist für Hildesheimer „Ausdruck seiner persönlichen Weltsicht“ und da Weltsicht und Kunstrichtung für ihn eine untrennbare Einheit bilden, ist das Absurde in Hildesheimers Kunstwerken das einzige Thema von Bedeutung.¹⁶⁷ Bei der Bestimmung des künstlerischen Engagements trifft sich Hildesheimer wieder mit Camus. Hildesheimer geht „von einem existenziellen Engagement

¹⁶² Vgl. auch Duecker: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. S. 1–2.

¹⁶³ Bernhard, Thomas: Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. (Suhrkamp Taschenbuch 1524). S. 7–77.

¹⁶⁴ Vgl. Duecker: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. S. 2.

¹⁶⁵ Hildesheimer, Wolfgang: Frankfurter Poetik-Vorlesungen. In: ders. (Hg.): Vermischte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. (Wolfgang Hildesheimer. Gesammelte Werke in sieben Bänden Band 7). S. 43–99.

¹⁶⁶ Hildesheimer: Über das absurde Theater.

¹⁶⁷ Duecker: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. S. 34.

des Künstlers im Sinne [eines] leidenschaftlichen Interessiert-Seins an der eigenen Existenz aus¹⁶⁸, das Camus schlicht „leidenschaftlicher Lebenswille“¹⁶⁹ nennt.

Die Prosa des Absurden geht, wie auch das Theater des Absurden, von Camus' Grundsituation des fragenden Menschen und der schweigenden Welt aus. Beide handeln von der Sinnleere des menschlichen Daseins und zugleich von der Sehnsucht nach unerreichbarem Sinn und beide zeigen die verzweifelte Ersatzantworten des Menschen auf.¹⁷⁰ Doch während beim Theater der Zuseher das Verhältnis zur Realität „per Analogieschluss“ selbst herstellen muss, steht bei der absurden Prosa „die Mitteilung des unmittelbaren Erlebens absurder Realität“ im Zentrum.¹⁷¹ Die literarische Form – ob Novelle, Roman, Kurzgeschichte oder Prosagedicht – spielt dabei keine wesentliche Rolle. „Gemeinsam ist dieser Prosa die Identifikation des Autors mit dem Sprechenden, der seine Umwelt reflektiert, ohne sie zu deuten.“¹⁷² Hildesheimer setzt den Erzähler von absurder Prosa mit einem Kommissar gleich, der kommentarlos, nüchtern und scheinbar gleichgültig berichtet. Die Möglichkeit der unmittelbaren Mitteilung ist ein weiterer Unterschied zum Theater des Absurden, bei dem die Vorgaben der Bühne und die Schauspieler noch als Filter agieren. Bei absurder Prosa ist Identifikation eine Voraussetzung für den Nachvollzug des Mitgeteilten, da die Situation des Erzählers gleichzeitig die Situation des Lesers ist.¹⁷³ Der Leser soll sich identifizieren und die Ersatzantworten selbst erfahren. Absurde Prosa ist aber dennoch nicht an eine erzählerische Ich-Form gebunden.

Ähnlich wie Beckett, Ionesco und Sartre erkennt Hildesheimer, dass sich mit den alltäglichen Sprachmustern, die voller Pseudo-Sinn stecken, die Realität des Absurden nicht darstellen lässt. Hildesheimer spricht von „präfabrizierte[r] Realität“¹⁷⁴ und meint dabei Realität, die durch allgemein gültiges Gedankengut und Auffassungen über die Realität durch die Sprache, welche das Denken ja maßgeblich beeinflusst, beistimmt ist. Hildesheimer vertritt wie auch Theodor W. Adorno als Folge des Zweiten Weltkrieges eine sprachkritische Position und fordert, dass mit einer Sprache, die Auschwitz mit zu verantworten hat und in der Literatur verfasst wurde, welche von den Nazis gelesen wurde, nicht mehr weitergeschrieben werden

¹⁶⁸ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 333.

¹⁶⁹ Camus: Der Mythos des Sisyphos. S. 156.

¹⁷⁰ Vgl. Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 28.

¹⁷¹ Hildesheimer: Frankfurter Poetik-Vorlesungen. S. 83.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. Ebd. S. 58.

¹⁷⁴ Ebd. S. 59.

darf. Da für Hildesheimer das Absurde als Teil der menschlichen Realität unmittelbar mit Auschwitz und dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verbunden ist, deckt sich das Ziel eine „neue“ Sprache zu finden mit dem Ziel, durch Sprache eine neue Wirklichkeit zu schaffen, die das Absurde berücksichtigt. Oder anders gesagt: Hildesheimer verweigert sich der präfabrizierten Realität, „um die in dieser nicht hinreichend berücksichtigte furchterregende Instabilität der Welt, das Absurde, dem Leser vor Augen zu führen.“¹⁷⁵

Bei der Erläuterung der Ziele und Vorgaben dieses Schaffens einer neuen Wirklichkeit bezieht sich Hildesheimer in den *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* immer wieder auf Günter Eich und dessen Rede *Der Schriftsteller vor der Realität*¹⁷⁶. Eich geht darin von der Erkenntnis aus, dass es unmöglich sei zu wissen, was Wirklichkeit eigentlich ist: „Unsere Sinne sind fragwürdig; und ich muss annehmen, dass auch das Gehirn fragwürdig ist.“¹⁷⁷ Als Hauptgrund für das „Unbehagen an der Wirklichkeit“ erkennt Eich wie schon Beckett die Zeit: „Dass der Augenblick, wo ich dies sage, sogleich der Vergangenheit angehört, finde ich absurd.“¹⁷⁸ Die Wirklichkeit lässt sich nie so wahrnehmen, wie sie sich präsentiert, da sie ständig im Wandel ist. Aus diesem Kontext heraus lässt sich auch die Ablehnung von Hildesheimer und Eich gegenüber Romanen verstehen, „die voraussetzen, dass wir wissen, was Wirklichkeit ist.“¹⁷⁹

Ein wirklichkeitsgenerierendes Schreiben ist daher ein Versuch, sich dennoch in der Wirklichkeit zu orientieren. Ziel des Schreibens ist der Urtext, bei welchem „das Wort und das Ding zusammenfallen“, wobei mehr als eine Annäherung, eine gelungene Übersetzung des Urtextes, nicht möglich ist.¹⁸⁰ Da der Urtext eine Sinnverbindung zwischen Wort und Ding herstellen würde, wäre somit das Absurde, als das Sinnlose, ad absurdum geführt: „Mit Erreichen dieses Ziels [Anm. dem Erreichen des Urtextes] wäre die Literatur ausgelöscht.“¹⁸¹ Der Versuch, durch ein Neuschaffen der Wirklichkeit zu einer absurden Wirklichkeit vorzudringen, ist in sich selbst absurd, da er das Nicht-Erreichen seines eigenen Zieles zur

¹⁷⁵ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 32.

¹⁷⁶ Eich, Günter: *Der Schriftsteller vor der Realität*. In: ders. (Hg.): *Vermischte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. (Günter Eich. Gesammelte Werke Band IV)

¹⁷⁷ Ebd. S. 441.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Hildesheimer: *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. S. 49.

¹⁸⁰ Ebd. S. 48.

¹⁸¹ Hoffmann: *Prosa des Absurden*. S. 29.

Voraussetzung hat. „Die Welt schweigt, sie gibt keinen Urtext her.“¹⁸² Dementsprechend definiert Hildesheimer absurde Prosa noch einmal folgendermaßen:

Hier denn ist der Ansatzpunkt der absurden Prosa: nicht das Auffinden des Urtextes, sondern des Sich-Abfindens damit, daß er nicht gefunden wird; das Registrieren der Ersatzantworten, die Objektivierung des individuellen Ichs als Empfänger dieser Antworten, die Möglichkeiten, sich in dem zur Verfügung gestellten Raum einzurichten, und nicht zuletzt: das niemals endende Erstaunen darüber, wie gut sich andere in diesem Raum eingerichtet haben.¹⁸³

Anhand des Urtextes lässt sich auch der Unterschied zwischen Hildesheimer und Beckett, die beide durch Sprache eine neue Wirklichkeit schaffen wollen, zeigen. Denn der Urtext ist trotz der Unmöglichkeit aufgefunden zu werden ein utopisches, „die objektivierte Verzweiflung dieser Prosa abmilderndes Element“ (das sich bei Hildesheimer in negativer Mystik niederschlägt).¹⁸⁴ Becketts Versuch ist weitaus verzweifelter. Er versucht keine Annäherung an einen utopischen Zustand, sondern das der menschlichen Isoliertheit entsprechende Schweigen sprachlich zu erreichen.

In den bisherigen Kapiteln wurden die verschiedenen Bedeutungen und Aspekte des Absurden behandelt sowie die Möglichkeiten und Konsequenzen einer literarischen Thematisierung desselben gezeigt. Im folgenden Kapitel werden nun zusammenfassend und gleichzeitig als auf den textanalytischen Teil der Arbeit vorausweisend, die möglichen Merkmalkategorien absurder Texte erläutert.

2.2.4 Merkmalkategorien des Absurden in der Literatur

Die Begriffe »absurde Literatur« und »Literatur des Absurden« werden häufig synonym verwendet, manchmal wird aber auch strikt unterschieden. Bei absurder Literatur findet man demnach die Absurdität bloß auf formaler Ebene, während Literatur des Absurden jene Literatur bezeichnet, welche die Absurdität des menschlichen Daseins thematisiert, also im Camus'schen Sinne die absurde Grundsituation der menschlichen Existenz behandelt.¹⁸⁵ Wie inkonsequent diese Unterscheidung allerdings angewendet wird, zeigt das Beispiel Wolfgang Hildesheimer. Er spricht von »absurder Prosa« und »absurdem Theater« obwohl »absurd« hier die Thematisierung und Vermittlung der absurden menschlichen Situation im Sinne

¹⁸² Hildesheimer: Frankfurter Poetik-Vorlesungen. S. 60.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 91.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. XIII.

Camus' meint.¹⁸⁶ Denkbar sind auch Mischformen, d. h. Literatur des Absurden mit absurden Elementen auf formaler Ebene. Hoffmann unterscheidet bei Literatur des Absurden noch zwischen Werken, bei welchen die Thematisierung des Absurden im Mittelpunkt steht und solchen, bei denen sich das Absurde „als Nebeneffekt aus einer grotesken Gestaltungsweise ergibt.“¹⁸⁷ Literatur, die sich mit der Absurdität der menschlichen Existenz beschäftigt als „absurde Literatur“ zu bezeichnen, scheint wie Burckhard Dücker und Martin Esslin erkennen, widersinnig. Diese Art von Literatur selbst kann nicht absurd sein, da sie einen positiven Zweck, die „Propaganda des Absurden“ betreibt.¹⁸⁸

Der Terminus »absurde Literatur« wird dennoch häufig mit »Literatur des Absurden« bzw. »Theater des Absurden« und »Absurdes Theater« gleichgesetzt. Das führt nicht nur zu einer Begriffsverwirrung, sondern zwangsweise auch zu einer Betrachtung der literarischen Absurde (hier nun als Sammelbegriff der vier vorherigen verstanden) „unter dem Vorzeichen des historischen Genres“.¹⁸⁹ Die literarische Absurde wird dadurch stark eingeschränkt¹⁹⁰, da nur solche Werke dazu gezählt werden, die eine dramatische Form aufweisen, in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkrieges in Frankreich entstanden sind und mit der existentialistischen Philosophie in Verbindung gebracht werden können. Mit dem letzten Punkt ist eine Betonung „der allgemeinen Thematik bzw. vermuteten Aussageabsicht der Autoren über die konkrete Form der einschlägigen Texte“ verbunden.¹⁹¹ Das bedeutet, dass der Grund für die Einordnung der Kerntexte der literarischen Absurde¹⁹² anhand ihrer existentialistischen Aussage gerechtfertigt wird. Ihre Form, die Ausdrucksmittel und die Traditionen, in welchen diese Texte stehen, werden wie bei Esslin zwar erwähnt, haben aber nicht die von Donat geforderte Rolle, bei der Bestimmung von weiteren Texten als Teil der literarischen Absurde beizutragen.¹⁹³ Problematisch sind diese Einschränkungen auch, weil es Autoren und Texte gibt, die nicht in diesen engen Rahmen fallen, aber mit den bekannten absurden Theaterstücken teilweise mehr Gemeinsamkeiten haben, als diese untereinander.¹⁹⁴ In der Forschung wird dieser enge Begriff der literarischen Absurde langsam aufgegeben und

¹⁸⁶ Hildesheimer: Frankfurter Poetik-Vorlesungen. S. 54.

¹⁸⁷ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. XVII.

¹⁸⁸ Dücker: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. S. 2.

¹⁸⁹ Donat: Auslotung von Grenzen. S. 259.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. und Willms: Die literarische Absurde. S. 35.

¹⁹¹ Donat: Auslotung von Grenzen. S. 259.

¹⁹² Darunter werden meist die Theaterstücke von Beckett, Ionesco, Genet und Adamov verstanden.

¹⁹³ Vgl. Donat: Auslotung von Grenzen. S. 259–260.

¹⁹⁴ Vgl. Willms: Die literarische Absurde. S. 36. Donat und Willms scheinen durch ihre Neudefinition der literarischen Absurde vor allem ein Einbeziehen der russischen Avantgarde in diese Definition ermöglichen zu wollen. Daniil Charms ist für sie der große absurde Dichter.

für Texte aller Gattungen, Zeiträume und Entstehungsorte geöffnet. Dies scheint auch deshalb sinnvoll, da „das Nachdenken über die Absurdität des menschlichen Daseins insofern kaum je etwas von seiner Aktualität einbüßen kann, als diese selbst unvergänglich ist.“¹⁹⁵ Eine Öffnung des Begriffs entpuppt sich allerdings als nicht ganz unproblematisch. Denn solange eine klare definitorische Bestimmung der literarischen Absurde fehlt, wird durch die Begriffsöffnung eine große Anzahl von Texten unter den „absurden Hut“ gepackt, die bestenfalls absurde Tendenzen aufweisen, sich sonst aber grundlegend unterscheiden. »Absurd« wird nur allzu schnell mit »experimentell« gleichgesetzt, ohne zu analysieren, was das spezifisch experimentelle daran ist. Viele Autoren experimentieren mit Sprache und scheinen Sinn zu verweigern, aber wohl kaum jemand würde sie deswegen gleich als absurd bezeichnen.

Sebastian Donat und Weertje Willms wollen die literarische Absurde anhand einer systematischen Untersuchung der absurden Ausdrucksformen von ähnlichen Ausdrucksformen abgrenzen und sie gleichzeitig als epochen-, sprach- und genreübergreifend bestimmen. Ziel ist das Isolieren einer absurden Schreibweise. Aus der Betonung des Systematischen im Gegensatz zum Historischen ergibt sich folgendes¹⁹⁶:

- Das Absurde wird als literarische Ausdrucksform selbst interessant
- Es fallen weitaus mehr Texte in die literarische Absurde als bisher
- Das Theater des Absurden verliert sein Vormachtstellung im Bereich der absurden Literatur
- Durch den größeren Textkorpus werden Standard-Interpretationsansätze absurder Texte hinterfragt. (etwa das „bitterernste existentialistische Verständnis der Texte“¹⁹⁷)
- Als Hauptproblem verschärft sich die Abgrenzungsproblematik zu anderen ähnlichen Schreibweisen, wie dem Grotesken.

Auch wenn Sebastian Donat und Weertje Willms mit der Etablierung einer genre- und gattungübergreifenden literarischen Absurde dasselbe Ziel verfolgen, unterscheiden sich ihre Ansätze, was vor allem an der Grundeinstellung der beiden zu liegen scheint. Während Sebastian Donat „die konsequente Vernunftwidrigkeit bzw. Sinnverweigerung als dominante

¹⁹⁵ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. XIV.

¹⁹⁶ Vgl. Donat: Auslotung von Grenzen. S. 262.

¹⁹⁷ Ebd.

Aussageform [...]“ absurder Texte absolut setzt und das Absurde auch von der existentialistischen Philosophie weitestgehend trennen möchte, scheint Willms bei der Definition eines absurden Werkes Camus viel mehr verbunden zu sein.¹⁹⁸ Für Willms ist die ‚Verweigerung von Sinn‘ „kein separates Merkmal, sondern [...] das Produkt der verschiedenen Textverfahren, die in den absurden Texten gebraucht werden.“¹⁹⁹ Er vermisst bei Donats Ansatz außerdem eine Berücksichtigung der semantischen sowie pragmatischen Merkmale und „eine existentielle Grundhaltung in den absurden Texten“, die wiederum sein übergeordnetes Merkmal ist.²⁰⁰ Dabei übersieht Willms, dass Donat semantische und pragmatische Merkmale sehr wohl berücksichtigt, diese allerdings geringer wertet und dem Bereich der fakultativen Merkmale einer absurden Schreibweise zuordnet. Für Willms sind sie dagegen entscheidend, da durch eine Überprüfung derselben das Vorhandensein einer existenziellen Grundstimmung ersichtlich gemacht wird.

Sebastian Donat definiert die konsequente Verweigerung von Sinn als das wesentlichste Merkmal einer absurden Schreibweise. Davon betroffene Texte lassen daher keine textnahe kohärente Interpretation zu.²⁰¹ Eine konsequente Vernunftwidrigkeit bzw. Sinnverweigerung ist nicht mit einer Mehrdeutigkeit eines literarischen Werkes gleichzusetzen, sondern zeigt sich durch das Fehlen „auch nur einer akzeptablen Deutungsperspektive, aus der heraus der Text als Ganzes verständlich wäre.“²⁰² Die einzige mögliche Interpretation scheint darin zu liegen, den Sinn der Erzählung im Infrage-Stellen des Erzählens zu sehen. Die Verweigerung von Sinn ergibt sich größtenteils durch eine „Unverlässlichkeit oder Absenz von kontextualisierenden, erläuternden und wertenden und damit sinnstiftenden Passagen auf der Ebene der Erzählinstanz.“²⁰³ Das bedeutet ein Fehlen von direkten Bezugnahmen oder Kommentierungen, wie es etwa bei der Satire üblich ist. Diese uneindeutigen, weil unkommentierten Ironiesignale führen beim Leser bzw. Interpreten zu Unsicherheit oder zu den schon angesprochenen existentialistischen Standardinterpretationen. Das Irritierende an absurd geschriebenen Texten liegt größtenteils in der „Auslotung von Grenzen im Hinblick auf Syntax, Semantik und Pragmatik.“²⁰⁴ Eine Sinnverweigerung ist auf diesen Ebenen zwar notwendig, aber kein hinreichendes Kriterium für die Klassifizierung eines Textes als absurd,

¹⁹⁸ Ebd. S. 261.

¹⁹⁹ Willms: Die literarische Absurde. S. 38.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Vgl. Donat: Auslotung von Grenzen. S. 267.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd. S. 268.

²⁰⁴ Ebd. S. 270.

lässt sie sich doch auch bei anderen avantgardistische Schreibweisen wie konkreter Poesie oder Lautgedichten finden. Bei einer absurden Schreibweise zeigen sich, trotz der Sinnlosigkeit im Hinblick auf das Textganze, „Inseln der Sinnhaftigkeit“.²⁰⁵ Diese erweisen sich als miteinander unvereinbar und bleiben isoliert, zeigen sich aber durch bestimmte Motive und Muster, die Donat als „fakultative Merkmale der literarischen Absurde“ bezeichnet²⁰⁶:

- Die serielle Struktur. Diese kann sowohl den gesamten Text als auch bloß Teile betreffen. Als Beispiel nennt Donat die Endlosschleife des Kinderliedes „A dog came in the kitchen“ in Becketts *Warten auf Godot*.²⁰⁷ Die Serialisierung führt zu einer scheinbaren Mechanisierung und Vorhersagbarkeit und verdrängt die sinngebundene Erwartungshaltung des Lesers.
- Die logische Inkohärenz. Sie sorgt dafür, dass gegen Erwartungen auf Seiten des Lesers verstoßen wird. Faktische Widersprüche führen zu einer Infragestellung der Kompetenz und Glaubwürdigkeit des Erzählers. Logische Inkohärenz zeigt sich in der Unvereinbarkeit zweier Prädikate oder in der Verletzung des Kausalitätsprinzips. Es kommt zu einer Umkehrung/Übertreibung/Brechung von Ursache und Wirkung.²⁰⁸ Durch teilnahmslose Charaktere werden Wirkungen von Ereignissen häufig unverhältnismäßig klein.
- Aufhebung von „relevantem Erzählen“ zugunsten unwichtiger Details oder Themen. Unnötige Lappalien rücken in den Fokus und verdrängen scheinbar Wesentliches. Das kann genauso Figurencharakterisierungen als auch die Handlung betreffen. Diese Irrelevanz kann dabei auch den fiktiven Figuren bewusst werden (Äußerung einer Figur über die Langeweile) bzw. durch die Reaktionen der Figuren betont werden (etwa Gleichgültigkeit bei Beobachtung eines Mordes oder prinzipielle „unangemessen Teilnahmslosigkeit“²⁰⁹).
- Texte, die von einer absurden Schreibweise betroffen sind, lassen sich oft keiner Textsorte und Gattung eindeutig zuordnen, sondern wirken nur mehr wie Parodien auf solche.

²⁰⁵ Ebd. S. 267.

²⁰⁶ Ebd. S. 270.

²⁰⁷ Vgl. Ebd.

²⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 271–272.

²⁰⁹ Ebd. S. 266.

Im Gegensatz zu Sebastian Donat definiert Weertje Willms zwei Merkmalkomplexe der literarischen Absurde, aus welchen sich eine existenzielle Grundhaltung ergibt. Das ist zum einen die Verweigerung von Textualität und zum anderen ein bestimmtes Menschenbild, welches über die Figuren, deren Einstellungen und Lebensräume vermittelt wird. Die absurde Schreibweise besteht also demnach in speziellen Techniken auf den Ebenen der Pragmatik, Syntax und Semantik, die allerdings – wie bei Donat – notwendig aber nicht hinreichend sind. Erst wenn sie nicht diskutiert, sondern unkommentiert angewandt werden und kein Gegenentwurf zur absurden Welt erkennbar ist, spricht Willms von einer absurden Schreibweise.

Zusammengefasst lassen sich Willms Merkmale der absurden Schreibweise anhand von drei Punkten darstellen.

1. Verweigerung von Textualität
2. Ein bestimmtes Menschenbild.
3. Punkt 1 und 2 dürfen nicht diskutiert bzw. kommentiert werden, sondern nur präsentiert. Hier drückt sich die existenzielle Grundhaltung aus.

Anhand dieser Dreiteilung der Merkmale entwickelt Willms einen weiten und einen engen Begriff von „absurder Literatur“²¹⁰. »Absurde Literatur« wird hier plötzlich als Sammelbegriff, für Texte mit einer absurden Schreibweise verwendet. Texte die Merkmale der ersten beiden Punkte erfüllen, „dessen Sprechinstanz oder impliziter Autor aber die Problematik der Textwelt explizit oder implizit in Frage stellt“ besitzen daher nur „absurde Tendenzen“ und gehören nur in weiterem Sinne zu absurder Literatur.²¹¹ Der enge Begriff umfasst dagegen die absurden Kerntexte, also jene, welche alle drei Merkmalkomplexe erfüllen. Diese drücken eine existenzielle Grundhaltung aus, die Willms mit der „Heimat des Absurden“ bei Wolfgang Hildesheimer gleichsetzt – einem Gefühl der Verlorenheit und Entfremdung.²¹² Auch Weertje Willms erarbeitet seine Merkmalkategorien auf induktiven Weg, anhand von Textanalysen von Daniil Charms *Blaues Heft Nr. 10* und Samuel Becketts *Molloy*. Seine Verfahren der Textkonstitution überschneiden sich mit vielen der fakultativen Merkmale bei Donat, weswegen hier nur die Ergänzungen behandelt werden:

²¹⁰ Vgl. Willms: Die literarische Absurde. S. 38.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd. S. 40.

2.2.4.1 *Verfahren zur Verweigerung von Sinn*

Primär handelt es sich dabei um Verfahren, wie Lektüreerwartungen unterlaufen bzw. enttäuscht werden können.

- Brechen auf der Ebene der Text- und Gattungskonventionen. „Er [der Text] unterläuft und parodiert Erwartungen kulturell vereinbarter Ereignishaftigkeit und narrativer Regeln und erzeugt dadurch Komik, Verwirrung und vor allem [...] existentiellen Ernst.“²¹³
- Die Inkompetenz des Erzählers. Sie führt dazu „dass er [der Erzähler] sich gegenüber der eigenen Identität, gegenüber fremden Identitäten und der Realität als Ganzer unsicher ist“.²¹⁴ So wird etwas Erzähltes häufig wieder zurückgenommen.
- Sowohl Gewalt- als auch Liebeserfahrungen werden stets sehr distanziert berichtet.
- Oft wird episodenhaft erzählt. Die einzelnen Episoden scheinen sich beliebig vertauschen zu lassen und verwehren einen erzählerischen Höhepunkt.
- Serienbildungen können auch auf Wort- oder Klangebene stattfinden. Willms sieht den Sinn von Wortserien einerseits darin, „Ausdruck des Spiels mit dem Material Sprache“ zu sein, andererseits als „Skepsis gegenüber der Sprache als Medium der menschlichen Erkenntnis und des menschlichen Zusammenlebens.“²¹⁵ Das Sprachspiel definiert sich in diesem Zusammenhang durch Auflösung von Spannung, was zu einer humoristischen Wendung führt, während die Sprachskepsis sich eben durch eine „Nicht-Auflösung“ von Spannung auszeichnet, was zu einer absurden Wendung führt.²¹⁶ Ein Spiel mit Sprache findet auch in Werken der Groteske, oder der Nonsensliteratur statt. Dort fehlt aber die „existentielle Grundhaltung“, die das Sprachspiel zur Sprachskepsis werden lässt.²¹⁷

2.2.4.2 *Das absurde Menschenbild als Ausdruck einer existenziellen Grundhaltung*

Figuren in einer absurden Welt können keine individuelle Identität entwickeln und bleiben austauschbar. Veranschaulicht wird das etwa durch ihre Körperlichkeit: sie scheinen

²¹³ Ebd. S. 43.

²¹⁴ Ebd. S. 44.

²¹⁵ Ebd. S. 48.

²¹⁶ Vgl. Ebd. S. 48–49.

²¹⁷ Ebd. S. 50.

veränderbar, transparent, verwandelbar, sich aufzulösen, etc.²¹⁸ Diese außergewöhnlichen Begebenheiten werden aber konsequent nicht in Frage gestellt, sondern zugunsten von Nebensächlichkeiten ignoriert. Die gestörte Identität zeigt sich außerdem durch „körperliche Bewegungsformen“ sowie dem Bezug zwischen „Subjekt und Umwelt“.²¹⁹ Ersteres meint etwa das Herumkriechen auf dem Boden, ständiges Stolpern, Fallen, oder plötzliche Bewegungslosigkeit, das Zweite meint ein Gefühl des Ausgegrenzt-Seins von der Umwelt. Dieses zeigt sich zum Beispiel an dem Fehlen eines kollektiven Gedächtnisses und durch ständiges Vergessen. Die Figuren müssen daher immer wieder von vorne beginnen und haben keine Basis für zwischenmenschliche Kommunikation und menschliches Zusammenleben. „Dieser Stillstand und die Entwicklungslosigkeit drücken die Absurdität des Lebens aus.“²²⁰

In der absurden Welt sind die Menschen immer am falschen Ort und finden keinen adäquaten Lebensraum. Gewalt und Tod verlieren ihren Schrecken und werden oft nebenbei erwähnt. „Entsetzen, Trauer, Mitleid oder andere[n] menschliche[n] und erwartbare[n] Reaktionen auf die Gewalt“ bleiben aus.²²¹

Der erste Teil dieser Arbeit hat sich mit dem Begriff des »Absurden« auseinandergesetzt. Als maßgebend für ein literarisches wie philosophisches Verständnis des Absurden haben sich dabei Albert Camus' Überlegungen zum Absurden als Ausdruck der Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz erwiesen. Schließlich wurde dem Begriff der literarischen Absurde nachgegangen und Merkmalkategorien vorgestellt, die im nun folgenden zweiten textanalytischen Teil dieser Arbeit die Spurensuche nach dem Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie anleiten werden.

3 Absurde Tendenzen in Gert Jonkes Romantrilogie

Die Romane *Schule der Geläufigkeit*, *DER FERNE KLANG* und *Erwachen zum großen Schlafkrieg* erschienen zwischen 1977 und 1982. Gert Jonke selbst bezeichnete sie als Trilogie und betonte, dass es sich um denselben Protagonisten in den drei Romanen handelt²²²

²¹⁸ Vgl. Ebd. S. 51.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S. 52.

²²⁰ Ebd. S. 53.

²²¹ Ebd. S. 55.

²²² Vgl. Eichberger, Günter: Die Phantasie als Sinnesorgan. Gert Jonkes Antworten auf nicht gestellte Fragen: Eine Mitschrift. In: Daniela Bartens und Paul Pechmann (Hg.): Gert Jonke. Graz: Droschl 1996. (DOSSIER 11). S. 13.

– ein Umstand, den man aus den Romanen allein nicht zwangsläufig schließen muss. Der Protagonist heißt, wie man im dritten Buch erfährt, Fritz Burgmüller und ist Komponist.

Die Romantrilogie entsteht nach einer längeren Schaffens- bzw. Publikationspause Gert Jonkes und markiert eine Art Wende zur Erzählung. Nach den sprachexperimentellen, hermetischen Texten der Frühphase möchte Jonke nun wieder vermehrt Geschichten erzählen. Für Ulrich Schönherr hat sich Jonke damit dem „Paradigmenwechsel zur sogenannten Literatur der »Neuen Subjektivität«“ angeschlossen, wobei Schönherr hinter dieser Fassade eher „das Endspiel abendländischer Subjektivität als deren narrative Wiederauferstehung und Apotheose“ erkennt.²²³ In der Romantrilogie tritt mit dem Erzähler, der gleichzeitig Protagonist ist, jedenfalls wieder ein „fühlendes Subjekt“ in Erscheinung.²²⁴

Man hört und liest bei der Beschäftigung mit Gert Jonke immer wieder davon, dass der in Klagenfurt geborene Autor sowohl vom Lesepublikum als auch von der Literaturwissenschaft viel zu wenig Beachtung gefunden hat und findet. Für Ulrich Schönherr liegt das an den falschen interpretatorischen Strategien der Literaturkritik, die nur darauf bedacht ist, „die ästhetische Ambivalenz in Jonkes Werk einerseits literarhistorisch durch den philologischen Verweis auf die Romantik zu neutralisieren, andererseits den artifiziellen, amimetischen Schreibduktus als manieristische Relativitätspoese“ zu disqualifizieren oder ganz zu ignorieren.²²⁵ Tatsächlich gibt es noch relativ wenige Untersuchungen zu Gert Jonke, besonders zur Romantrilogie. Eine Arbeit, die sich explizit mit dem Absurden bei Gert Jonke beschäftigt, ist dem Verfasser dieser Arbeit nicht bekannt. Die umfassendste Untersuchung zur Romantrilogie liefert der schon genannte Ulrich Schönherr mit *Das unendliche Altern der Moderne. Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes*²²⁶. Darin stellt er Jonkes Werk in einen literaturästhetischen Zusammenhang: „Statt nationalliterarischer Verortungen beabsichtigt die Studie vielmehr anhand zentraler Fragestellungen zum Geschichts- und Wirklichkeitsbegriff, zur Konstitution literarischer Subjektivität sowie zur intertextuellen Erzählpraxis und der Funktion der Musik, die ästhetische Besonderheit des Werks Gert Jonkes herauszuarbeiten.“²²⁷ Vor allem die Fragestellungen zum Wirklichkeitsbegriff und zur Konstitution literarischer Subjektivität haben für eine Analyse der absurden Elemente

²²³ Schönherr: *Das unendliche Altern der Moderne*. S. 16.

²²⁴ Gamper, Herbert: "Lebensnotwendigste Utopien". Die vergebliche Suche von Jonkes Protagonisten nach der Möglichkeit, sie selbst zu sein. In: Daniela Bartens und Paul Pechmann (Hg.): *Gert Jonke*. Graz: Droschl 1996. (DOSSIER 11). S. 68–69.

²²⁵ Schönherr: *Das unendliche Altern der Moderne*. S. 16.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd. S. 20.

Relevanz. Neben Schönherrs Arbeit lassen sich in den zwei großen Gert Jonke-Sammelbänden von Klaus Amann²²⁸ bzw. Daniela Bartens und Paul Pechmann²²⁹ einzelne Aufsätze zu den Romanen der Trilogie finden sowie in der Grazer Literaturzeitschrift *Manuskripte*, die Jonke 2009 kurz nach dessen Tod eine gesamte Ausgabe widmete.²³⁰

Das eingangs erwähnte geringe Interesse seitens der Literaturwissenschaft, aber vor allem auch seitens der Leser an Gert Jonke hängt mit einem zweiten Konsens über diesen Autor zusammen: Seine Werke gelten als schwer zugänglich, widersetzen sich hartnäckig Deutungsversuchen und lösen eine starke Irritation aus.²³¹ Hier zeigt sich eine erste Parallele zu den Stücken des Theaters des Absurden:

Wenn zu einem guten Stück eine geschickt konstruierte Handlung gehört – diese Stücke haben keine nennenswerte Handlung oder Intrige; wenn für ein gutes Stück subtile Charakterzeichnung und Motivierung unabdingbar sind – diese Stücke weisen meist keine Figuren auf, die man als Charaktere bezeichnen könnte, sondern stellen dem Zuschauer fast so etwas wie Marionetten vor; wenn ein gutes Stück ein klar umrissenes Problem haben sollte, das eingangs sauber exponiert und am Ende gelöst wird – diese Stücke haben oft weder Anfang noch Ende; wenn es die Aufgabe eines guten Stückes ist, der menschlichen Natur einen Spiegel vorzuhalten und in scharf beobachtenden Skizzen ein Bild der Sitten und Moden eines Zeitalters zu entwerfen – diese Stücke scheinen oft nur Spiegelbilder von Räumen und Angstvorstellungen zu sein; wenn die Wirkung eines guten Stückes auf schlagfertigen Repliken und geschliffenen Dialogen beruht – diese Stücke bestehen oft nur aus zusammenhanglosem Geschwätz.²³²

Was Martin Esslin hier formuliert, ist eine Brechung mit jeglicher Erwartungshaltung des Lesers bzw. Zuschauers, eine Nicht-Erfüllung des Sinnanspruchs. Genau diesen Sinnanspruch verwehren auch die Romane Gert Jonkes und wirken in diesem Sinne absurd. Aufbauend auf den ersten Teil dieser Arbeit wird nun die Abwesenheit von Sinn in Jonkes Romantrilogie auf verschiedenen Ebenen untersucht.

Auf die Frage von Andrea Kunne, was seiner Meinung nach der Grund ist, weswegen seine Bücher oft als unverständlich bezeichnet werden, antwortete Gert Jonke folgendes: „Die [Anm. Jonkes Bücher] lassen so viele Deutungen übrig, dass man, wenn man genau konsequent darüber nachdenken will, wirklich auch verrückt werden würde.“²³³ Wie Martin Esslin erkennt, hindert der Umstand der Uneindeutigkeit nicht daran, „Bildreihen und Themenkomplexe heraus[zu]lösen“, wodurch zumindest die Intention des Autors erahnt

²²⁸ Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998.

²²⁹ Bartens, Daniela und Paul Pechmann (Hg.): Gert Jonke. Graz, Wien: Droschl 1996. (DOSSIER 11).

²³⁰ *Manuskripte* 49/183 (2009)

²³¹ Vgl. auch Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 13.

²³² Esslin: Das Theater des Absurden. S. 12.

²³³ Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 253.

werden kann.²³⁴ Wenn also schon keine Antworten zu finden sind, so zumindest Fragen. Gert Jonkes große Frage betrifft die den Menschen umgebende Wirklichkeit. In der Romantrilogie zeigt sich aufgrund einer undurchschaubaren Wirklichkeit die Unmöglichkeit des Menschen auf die Welt Bezug zu nehmen.

3.1 (De)Konstruktion von Wirklichkeit – das absurde Weltbild

Schon Thomas Beckermann erkannte 1975, also vor Erscheinen der Romantrilogie, „[...] das Problem der Differenz der objektiven und subjektiven Realität, die Frage nach dem, was wirklich ist“ als das Zentralthema von Jonkes Texten.²³⁵ Klaus Amann sieht das 23 Jahre später ähnlich. „Die Frage, wie wirklich die Wirklichkeit ist, wie unser Blick, wie unsere Sprache die Wirklichkeit verändert und umgekehrt;“ bleiben Gert Jonkes große Themen.²³⁶ Gert Jonke äußerte auch selbst immer wieder Zweifel, dass der Mensch mit Sprache, aber auch mit seinen Sinnen Zugang zur Wirklichkeit hat bzw. dass es überhaupt eine objektive Wirklichkeit außerhalb des Menschen gibt: „Alle reden von der sogenannten Wirklichkeit, aber die Wirklichkeit existiert überhaupt nicht.“²³⁷ Wirklichkeit muss von jedem einzelnen erst erzeugt werden: „Denn wenn wir Wirklichkeit nicht selbstständig erzeugen täten, dann würde es auch für uns selbst und auch für alle anderen, die um uns herum leben, keine Wirklichkeit geben, die uns selbst betreffen würde.“²³⁸

In der Romantrilogie lässt sich angesichts einer Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Realität sowie Zeichen und Referent eine Auflösung der Realität beobachten.²³⁹ Es gibt keine objektive Wirklichkeit mehr, zu welcher die Figuren eine Beziehung herstellen könnten. Diese Wirklichkeitszersplitterung führt zu isolierten, subjektiven Versuchen der Romanfiguren, sich in einer Welt zu orientieren, die keine Orientierung mehr zulässt: das ist die absurde Grundsituation in Gert Jonkes Romantrilogie.

²³⁴ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 31.

²³⁵ Beckermann, Thomas: Kalkül und Melancholie oder die Vorstellung und die Wirklichkeit. In: Peter Laemmler und Jörg Drews (Hg.): Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern: Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren. München: dtv 1979. (sr 5465). S. 211.

²³⁶ Amann, Klaus: Zur Poesie Gert Jonkes. In: ders. (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 8.

²³⁷ Friedl, Harald: Gert Jonke im Gespräch. In: ders. (Hg.): Die Tiefe der Tinte. Salzburg: Verlag Grauwerte 1990. S. 101.

²³⁸ Ebd. S. 102.

²³⁹ Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 37.

3.1.1 Aufhebung von Gegensätzen

Die Auflösung von Wirklichkeit zeigt sich besonders deutlich im ersten Roman *Schule der Geläufigkeit*. Sie wird im folgenden anhand der schon angesprochenen sich aufhebenden Gegensätze Original und Kopie, Gegenwart und Vergangenheit bzw. Traum und Realität erläutert.

3.1.1.1 Original und Kopie

Schule der Geläufigkeit handelt von einem Gartenfest des Geschwisterpaares Diabelli. Zu Beginn hilft der Erzähler bei den Festvorbereitungen, genauer gesagt beim Aufstellen der Ölgemälde des Malers Florian Waldsteins. Die Bilder des „Gartenbilderzyklus“ stellen jeweils genau das Stück Natur dar, welches sie verdecken „und zwar so naturgetreu, daß sie aus allen Blickwinkeln ständig mit der jeweiligen Natur verwechselt wurden, [...].“ (SdG 9) Der Erzähler erklärt, dass man deswegen vor dem Ölgemälde, welches die Gartentür darstellt, beinahe geneigt wäre, „[...] den Garten keineswegs durch eine Umgehung des Bildes in Richtung Tor, sondern ins Bild hineintretend, die dargestellte Tür im Bild öffnend, dahinter im Bild verschwindend zu verlassen, [...].“ (SdG 10)

Das hier vorgestellte Kunstkonzept bricht deutlich mit der klassischen Mimesis. Demnach wäre Kunst bloß eine Abbildung der Gegenstände, welche wiederum Abbilder der ihnen zugrunde liegenden Ideen sind. Jonke zweifelt, wie anfangs schon erwähnt, an einer objektiven Wirklichkeit und ersetzt sie durch subjektive Wirklichkeitskonstruktionen. Kunst ist daher nicht mehr bloß eine Abbildung von etwas, sondern eine weitere Alternative bzw. Möglichkeit, wie Wirklichkeit sein kann.

Ulrich Greiner, Ulrich Schönherr²⁴⁰ und Andrea Kunne²⁴¹ weisen auf die Ähnlichkeit zwischen Waldsteins Bildern im Roman und jenen von René Magritte – besonders *La Condition humaine I* von 1933 – hin. Bei Magritte sieht man eine Staffelei mit einem Bild darauf vor einem Fenster stehen, wobei es genau den Landschafts-Abschnitt abzubilden scheint, den es verdeckt. Die Irritation ergibt sich aus einer Vermischung von Original und Kopie. Die Landschaft fungiert dabei sowohl als Vorlage als auch als Abbild, das Bild als

²⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 50.

²⁴¹ Vgl. Kunne, Andrea: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? Gert Jonkes Thematisierung der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion. In: Klaus Amann (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 70.

Abbild, aber auch als ‚Bild im Bild‘ usw.²⁴² Zusätzlich stellen Elemente, die das Bild auf der Staffelei mit der Natur dahinter verschmelzen auch Vergangenheit und Gegenwart in Frage gestellt.²⁴³ So sind etwa Wolken zu erkennen, welche zur Hälfte auf das Staffelei-Bild gemalt sind und zur Hälfte zur Natur zu gehören scheinen. Diese Funktion der Wolken bei Magritte übernimmt in *Schule der Geläufigkeit* der Radiovortrag des Dichters Kalkbrenner, der just in dem Moment den theoretischen Unterbau für das Gemäldekonzept Waldsteins liefert, als der Ich-Erzähler es erläutert. In dem Vortrag ist die Rede von Weltbildern:

Weltbilder erkenne man daran, daß auf oder in ihnen meistens Dinge dargestellt, die direkt oder indirekt mit der Welt zusammenhängen, sie würden gewöhnlich an Weltwänden aufgehängt, obwohl es prinzipiell möglich sei, sie auch woanders unterzubringen; werde aber an einer Weltwand ein Weltbild aufgehängt, das genau jene Welt darstelle, in der es hänge, könne es leicht sein, daß sich für den aufmerksamen Beschauer herausstellt, daß die Welt, in der er sich gerade befinde, vielleicht gar keine Welt, sondern vielmehr ein Weltbild innerhalb einer Welt oder eines Weltbildes usw. (SdG 10)

Der Radiovortrag stellt also eine Verbindung dar, zwischen den Bildern (auf die er sich inhaltlich bezieht) und der vermeintlichen Wirklichkeit (in der er ertönt). Die Aufhebung von Zeit deutet sich spätestens dann an, als der Rundfunksprecher erklärt, „man habe die Wiederholung eines Vortrages von Kalkbrenner hören können, [...].“ (SdG 13)

Der von den Bildern verkörperten Vermischung von Kunst und vermeintlicher Wirklichkeit ist auch der Fotograf und Gastgeber Anton Diabelli unterlegen, wobei Kunst für ihn eine Stufe über der Realität zu stehen scheint. Denn erst wenn er seine Fotografien betrachtet, erlebt er die darauf abgebildete Wirklichkeit, ein unmittelbarer Zugriff ist ihm verwehrt:²⁴⁴

Mein Bruder [Anm. Anton Diabelli] gehört zu den merkwürdigsten Menschen, die mir bekannt sind, sagte Johanna, und manchmal habe ich den Eindruck, die Wirklichkeit wird für ihn erst dann glaubwürdig, wenn er sie mit einem seiner Apparate abfotografiert vor sich liegen hat, in seinen Taschen und Mappen verschwinden lassen und wieder zum Vorschein bringen kann; dadurch erlebt er vieles erst, wenn es längst schon vorbei und gelaufen ist, es ist ihm einfach entlaufen. (SdG 10–11)

Das gesamte Fest lässt sich als ein Versuch Diabellis verstehen, Wirklichkeit anhand von Kunst entstehen zu lassen. Sein Ziel ist eine genaue Wiederholung des Festes des vorigen Jahres, das sowohl zur gleichen Jahreszeit als auch am selben Tag und zur gleichen Uhrzeit gefeiert wurde. Zu diesem Zweck läuft Diabelli mit Fotos aus dem letzten Jahr durch den Garten und vergleicht sie mit Fotos, die er soeben erst geschossen hat. Die Parallele zu den Bildern Waldsteins bzw. Margrittes ist dieser unendliche Zirkel von Original und Kopie, da

²⁴² Vgl. auch Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 51.

²⁴³ Vgl. auch ebd. S. 52.

²⁴⁴ Vgl. auch Kunne: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? S. 71.

die Fotos, die Diabelli als Vergleich heranzieht, ja ein Abbild des Festes des letzten Jahres sind, welche vermutlich wiederum genau jene Fotos kopieren, die Diabelli beim Fest vor zwei Jahren gemacht hat, usw. Diabelli geht es allerdings nicht primär darum, idente Fotos herzustellen, sondern vielmehr um eine komplette Wiederholung jeder Einzelheit des vorigen Festes. „Der Versuch, eine Kongruenz zeitlich hintereinander gereihter Gefühle, Empfindungen, Gedanken, Beziehungen, Schlußfolgerungen und Erkenntnisse herzustellen, erklärte Diabelli, womöglich nicht nur Kongruenz, sondern Identität, verstehst Du nicht, muß man ausprobieren, ob man immer ganz genau das gleiche fühlen, empfinden, denken, erleben und erkennen kann.“ (SdG 12)

Diabelli möchte mit seinem Versuch auch die Zeit überlisten, die jeden Moment schon zu einem vergangenen macht, ehe er vom Menschen gefasst werden kann. Sein Versuch gleicht also jenem, wie der Ich-Erzähler es formuliert, „Erinnerungen in Gegenwart“ (SdG 12) zurückverwandeln. Es lässt sich allerdings nicht erkennen, wie essenziell für das Gelingen der Fest-Wiederholung letztendlich die Intention Diabellis überhaupt ist. Welche Rolle es also überhaupt spielt, dass er versucht, alles genau so zu arrangieren wie im Jahr zuvor. Denn ein Wiederholungszwang scheint ihm ohnehin in die Karten zu spielen, der sich auch an dem „präskriptiven Charakter“²⁴⁵ von Kunst zeigt: Der Ich-Erzähler sieht ein Foto von sich vom letzten Jahr, als er suchend im Gras herumblickt, während neben ihm eine Sandstatue ohne Kopf zu sehen ist. Zuerst nimmt er dieses Foto als Beweis dafür, dass die Wiederholung des Festes nicht gelingen kann, da die Statue neben ihm durchaus noch einen Kopf hat und dem Foto daher widerspricht. Beim Versuch, Diabelli diese Tatsache klarzumachen, fällt schließlich der Kopf von der Statue. Diabelli betätigt im richtigen Moment seine Kamera und das nun entstandene Foto ist von dem letztjährigen nicht mehr zu unterscheiden: Es ist ein „völlig identisches Foto, und wenn man die beiden Bilder nebeneinander betrachtete, war nichts auffindbar, wodurch sich das eine vom anderen unterschieden hätte.“ (SdG 18) Das Foto aus dem letzten Jahr scheint also vorzuschreiben, wie sich die Dinge zu entwickeln haben. Gleichzeitig zeigt die Szene auch die Unmöglichkeit bzw. Sinnlosigkeit, sich der Wiederholung zu widersetzen und entlarvt die diesbezüglichen Versuche des Erzählers als absurd.

²⁴⁵ Ebd.

Da sich Kunst und Wirklichkeit gegenseitig bedingen und eine Unterscheidung nicht mehr erkennbar ist, lösen sie sich aus. Ähnliches zeigt sich auch auf anderen Ebenen.

3.1.1.2 *Gegenwart und Vergangenheit*

Auch wenn der Titel die *gegenwart der erinnerung* als erster Teil von *Die Schule der Geläufigkeit* auf eine Vergegenwärtigung von Vergangenem, d. h. Erinnerung, anspielt, erfüllt das Buch diese Erwartung nicht. Das Schreiben als ein Ort der Erinnerungskonservierung, wie am berühmtesten bei Marcel Proust, lässt sich hier nicht finden.²⁴⁶ Die Gegenwart der Erinnerung ist hier viel mehr auf eine Ununterscheidbarkeit und ein Zusammenfallen der Zeitebenen zurückzuführen. Besonders deutlich lässt sich das anhand des Stadtgärtners Jacksch zeigen, als dieser ein Erlebnis, das er einmal beim Holzhacken hatte – er war dabei einen besonders widerspenstigen Klotz zu spalten – neu erlebend demonstriert. (Vgl. SdG 89-96) Erinnerung und Gegenwart vermischen sich dabei genauso wie Erzählzeit und erzählte Zeit. Als Jacksch ausgeholt hat, bleibt die Hacke plötzlich irgendwo hängen:

Ich drehte mich also um, sagte Jacksch, doch ich sah nichts, sagte er, sehn Sie, da war wirklich nichts zu sehen, von der Hacke nicht die geringste Spur, und erst recht nichts, worin sie sich verfangen hätte können, erklärte er, und es war ja wirklich gar nichts zu sehen, er rüttelte weiter am Hackenstile überm Kopf, ich rüttelte weiter, sagt er, und endlich brachte ich das Beil doch noch los, erklärte Jacksch, erleichtert atmete er auf, erleichtert atmete ich damals auf, sagte er, das schlimmste schien gerade noch einmal vorübergegangen, [...]. (SdG 94)

Durch eine Wiederholung des Immer-Gleichen, ist Erinnerung immer gegenwärtig, bzw. im eigentlichen Sinne nicht mehr möglich; jeder Tag gleicht dem anderen. „Es war ein Tag davor gewesen, gestern, oder wie gestern, ja, immer wieder neuerlich wie gestern eine sehr neblige Nacht, [...]“. (EgS 23)

Die kursiv gesetzten Passagen in *Schule der Geläufigkeit* zeigen stufenweise, wie sich Erinnerung immer mehr mit der Gegenwart des Erzählers vermischt.

- In der ersten kursiv gesetzten Passage fordert Johanna den Erzähler auf, sich zu erinnern: „*Kannst du dich denn gar nicht erinnern, mein Lieber, voriges Jahr, nach dem Fest, als wir beide zusammen waren?*“²⁴⁷ (SdG 15) Gleichzeitig aber auch ein

²⁴⁶ Vgl. Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 49.

²⁴⁷ Gert Jonke verwendet in seiner Romantrilogie immer wieder verschiedene Schriftschnitte, vor allem die kursive Schriftlage. Diese Schriftschnitte werden vom Verfasser stillschweigend übernommen. Lediglich vom Verfasser geänderte Hervorhebungen werden direkt im Textzitat gekennzeichnet.

Aufruf zu versuchen, die Erinnerung des letzten Jahres noch einmal zu erleben. „*Und möchtest denn Du gar nicht versuchen, ob wir morgen nicht wieder genauso zusammenkommen können, [...].*“ (SdG 15)

- Die zweite Passage ist eine klassische Erinnerung und zugleich eine Hoffnung auf eine Wiederholung des Erinnerten. „*[...], aber ich erinnere mich an eine Musik, wie ich sie bis dahin nicht für möglich gehalten hatte [...]. Eine solche Musik ist natürlich leider nicht wiederholbar. Sollt jedoch wider mein Erwarten dergleichen noch einmal empfindbar werden, besteht meine Hoffnung darin, daß eine solche Musik heute Nacht das Fest etwas länger unterbricht als im vorigen Jahr, [...].*“²⁴⁸ (SdG 19)
- Die dritte Passage zeigt das Zusammenfallen von Erinnerung und Gegenwart, indem der Erzähler das zuvor Erinnerte, nämlich die Wiederholung der Musik, noch einmal erlebt. „*Ich hatte die Empfindung von überlagerten wandernden Tonwolken und sich ballenden Klangnebeln, welche sich ineinander verschoben, herbei- und hinwegwälzten, eine ganz leise, kaum hörbare, vernichtend schöne Musik, [...]*“ (SdG 79–82).
- In der vierten Passage wird die Erinnerung körperlich und es ist nicht mehr erkennbar, ob der Erzähler das Beschriebene „real“ erlebt, oder ob es eine subjektive Re-Konstruktion von Erinnerung in Gegenwart ist. Die Passage beschreibt jedenfalls die in der ersten kursiven Passage angesprochene „Zusammenkunft“ mit Johanna. (Vgl. SdG 98–100)

Diese Intensivierung von Erinnerung in den vier Passagen zeigt sich auch an der steigenden Abstraktheit der Sprache, welche sich durch immer längere, verschachtelte, von Methaphern und Paradoxa geprägten Sätzen manifestiert. So heißt es in der vierten kursiven Passage, der Liebesszene mit Johanna: „*Alle meine sonst so traurig anatomischen Gefühle waren aus mir abgeflossen und herausverdunstet, dafür spürte ich den Luftschlauch, der uns immer enger zusammenzog, steinweich unsere Köpfe überrunden,*“ (SdG 98)²⁴⁹

Edda Zimmermann bezeichnet die kursiv gesetzten Passagen in *Schule der Geläufigkeit* generalisierend als Zusammenfall von Gegenwart und Vergangenheit, „der auch in Verbindung zu bringen ist mit psychischen Phänomenen des Wünschens, des Erinnerns und

²⁴⁸ Gleichzeitig ist diese Stelle paradox. Denn der Erzähler bezeichnet die Musik als „nicht wiederholbar“, hofft trotzdem, dass er sie wieder hört. Zum Paradoxon als Ausdruck des Absurden siehe auch Kapitel 3.2.2 Logische Inkohärenzen.

²⁴⁹ Für eine genauere Analyse von Jonkes Sprach-Besonderheiten, siehe Kapitel 3.2.4 *Sprachliche Auffälligkeiten und Irritationen*

der Imagination.²⁵⁰ Auch sie erkennt, dass sich die Passagen aufeinander beziehen, sich also der Wunsch, den Burgmüller bezüglich der Musik vom letzten Jahr hat, wenig später zu erfüllen scheint. Durch die kursiven Teile scheint Jonke aufzeigen zu wollen, „wie Erinnerungen und Gefühle im Verlauf des Textes als Indizien der Gegenwart herangezogen werden.“²⁵¹ Die sich im Folgenden immer weiter zuspitzende Vermischung von Gegenwart und Erinnerung erfolgt dabei in beide Richtungen. Es ist somit zu manchen Zeitpunkten der Erzählung nicht klar, ob die Wiederholung des Festes tatsächlich gelingt – und die Erinnerung bzw. Vergangenheit in die Gegenwart zurückgeholt wird – oder ob die Erinnerung bloß mit der Gegenwart angefüllt wird – weil sich ohnehin niemand mehr wirklich an das letztjährige Fest erinnert – und somit gelingen muss. Als der Ich-Erzähler einwirft, die Wiederholung kann nicht gelingen, schon allein, da es in der diesjährigen Nacht des Festes regnen werde, antwortet Diabelli diesbezüglich:

Ganz richtig, sagte Diabelli, damit fange es wirklich schon an, denn auch im vorigen Jahr sei für die Nacht ein Regen angesagt gewesen, der sich dann in der weiteren Folge auf seinem Weg hierher unterwegs irgendwo verirrt oder hängengeblieben, jedenfalls habe es sich dann, wie man sich erinnern werde, um eine durchaus sternenklare Festnacht gehandelt. (SdG 14–15, Hervorhebung W.B.)

Man wird sich also daran erinnern, so Diabelli, dass es im vergangenen Jahr genau so gewesen ist, wie es dieses Jahr sein wird. Die diesjährigen Begebenheiten werden also die Erinnerung des Festes ans letzte Jahr überschreiben, bis sie nicht mehr unterscheidbar sind.

3.1.1.3 Traum und Realität

*Warst du denn einmal schon so aufgewacht gewesen auch nur im Traum?
so leblos träumend oder so traumlos lebend?!,
oder so lebhaft zerträumt
oder so traumhaft zerlebt?! (FK 42)*

Auch die Dualität von Traum und Realität lässt sich nicht mehr aufrechterhalten. Wirklichkeit verschwindet bis auf einen irritierenden Rest in Fiktion und umgekehrt, bis beide unauflösbar ineinander verstrickt sind.

Das verdeutlicht eine Episode um den Maler Florian Waldstein, der nur in ganz bestimmten Momenten angesprochen werden darf und zwar dann, wenn er es erwartet. Im Normalfall hat er in diesen Momenten die Augen geschlossen, denn wenn er sie geöffnet hat, ist er in

²⁵⁰ Zimmermann: Der ferne Klang. S. 146.

²⁵¹ Ebd.

Beobachtungen vertieft. Manchmal hat Florian Waldstein aber auch die Augen geschlossen, weil er schläft und ihn dann zu stören wäre der größte Fehler: „Denn wenn der Maler seine Augen geschlossen habe, weil er schlafe, sei er in die kompliziertesten Beobachtungen hineinverstrickt, die man sich denken könne. *Denn wenn er schläft, beobachtet er seine Träume.*“ (SdG 21) Die Szene zeigt auffallende Parallelen zu einer Anekdote, die André Breton in seinem ersten Manifest des Surrealismus über Saint-Pol-Roux erzählt: „Man erzählt, Saint-Pol-Roux habe jeden Tag, bevor er sich schlafen legte, an die Tür seines Landhauses von Camaret ein Schild hängen lassen, auf dem zu lesen war: DER DICHTER ARBEITET.“²⁵² Auch bei Breton wird der Traum bzw. die Schlafphase mit der Wachphase qualitativ gleichgesetzt. Der Traum ist genau so „wirklich“ wie die Wahrnehmung in der Wachphase. Der Gegensatz dieser beiden Kategorien soll aufgelöst werden „in einer Art absoluter Realität.“²⁵³ Auch Jonke versucht durch das Auflösen dualer Gegensätze eine neue Wirklichkeit zu schaffen. Breton und Jonke verbindet auch das Bewusstsein, dieses Ziel nicht erreichen zu können, es aber dennoch zu versuchen: „Nach ihrer Eroberung strebe ich, sicher, sie nicht zu erreichen, zu unbekümmert jedoch um meinen Tod, um nicht zumindest die Freuden eines solchen Besitzes abzuwägen.“²⁵⁴ In *Schule der Geläufigkeit* führt die gleiche Gewichtung von Traum und Realität allerdings noch einen Schritt weiter. Sie werden nicht nur als gleichwertig angesehen, sie *werden* auch gleichwertig – so gleichwertig, dass die beiden Ebenen nicht mehr voneinander trennbar sind. Als sich der Erzähler neben den mit geschlossenen Augen verweilenden Florian Waldstein setzt und seine Augen ebenfalls schließt, ist sogar eine Kommunikation über die Wahrnehmungen im Traum möglich²⁵⁵:

[...], siehst Du diese, wie soll man das nennen, ich glaube Hörner, oder sind das vielleicht keine Hörner?

Ja doch, Hörner, erwiderte der Maler, und siehst Du jetzt auch schon diesen riesigen Kopf zwischen den berstenden Zweigen und Ästen hervortauchen?

Ja, erwiderte ich, und jetzt auch schon der ganze vordere Brustkasten oder Oberkörper herbeigeschoben, ganz weiß, schneeweiß hervorblinkend!

Ja, schneeweiß, bestätigte der Maler, [...]. (SdG 58)

²⁵² Breton: Die Manifeste des Surrealismus. S. 18.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Der Traum ist hier allerdings keine Utopie, in der alle Menschen die Dinge so wahrnehmen können, wie sie wirklich sind und deshalb auch darüber reden können; auch die „Traumrealität“ bleibt subjektiv konstruiert. Die Kommunikation über ihre Träume scheint Waldstein und dem Erzähler anfangs nur zu gelingen, weil sie auf die sprachlich vermittelten Bilder des anderen eingehen und diese in ihrem eigenen Traum weiterentwickeln. Nachdem der Erzähler die Augen geöffnet hat und Waldstein damit vergrämt, bleibt die gemeinsame Traumwelt für ihn verschlossen. Als der Augen wieder schließt sieht er nichts mehr. „Zu spät, erwiderte Waldstein, alles ist gerade jetzt schon vorbei.“ (SdG 61)

Es wird daher nicht nur die vermeintlich allgemeingültige Wirklichkeit von subjektiven Vorstellungen unterlaufen, sondern auch der vermeintlich subjektive Traum verallgemeinert. Die ganze Szene lässt sich als Hinweis auf die Rolle der Sprache bei der Konstruktion von subjektiver Wirklichkeit lesen. Sprache beschreibt hier keine Wirklichkeit, sondern entwirft sie, egal ob mit geschlossenen oder mit geöffneten Augen. Die Wahrnehmungen im Traum und in der Realität beeinflussen die Konstruktion von Wirklichkeit in gleichem Maße. Der Knall in der „Realität“, hervorgerufen durch das Umstürzen des Buffets, führt zum Explodieren des Stierkopfes in der Traumwelt. (Vgl. SdG 60) Umgekehrt bespritzen die Festbesucher den Gärtner Jacksch kurz nachdem der Stier mit seinen zu „zoologischen Wasserwerfer[n]“ (SdG 59) umfunktionierten Hörnern die Festgäste in der Traumwelt bespritzt hat. In *Erwachen zum großen Schlafkrieg* wird der Traum sogar über die Wachphasen gestellt. Man lebt eigentlich nur – so der Erzähler zu den steinernen Telamonen – der Träume wegen. (Vgl. EgS 251)

Wenn sich Fiktion und Wirklichkeit aufgelöst haben, bleibt nur noch die subjektive geistige Vorstellung, die entscheidet, was man wahrnimmt.²⁵⁶ Auch an anderer Stelle zeigt sich, wie subjektive geistige Vorstellungen und Wahrnehmungen zu subjektiven Wirklichkeitskonstruktionen führen:

Der Himmel ist wie ein schlierendurchzogenes, über der Ebene schwebendes Brennglas, dachte ich, in dem das Nachmittagslicht über der Stadt gebündelt wird, und bald würden die in den vertrockneten Wald hinein sich verlierenden Hütten und Sträucher zu rauchen beginnen, und schon sah ich aus den Vorstadtfeldern Dampf aufsteigen, [...] (SdG 15, Hervorhebung W. B)

Der Ich –Erzähler reflektiert und träumt und konstruiert sich aus seinen Gedanken heraus seine Wirklichkeit. Diese Wirklichkeitskonstruktion führt, wenn man sie weiter denkt, wieder zu den Bildern Florian Waldsteins: „Die Wirklichkeit also, die wir erleben, ist vielleicht selbst nur, weil wir sie in unserer Vorstellung erlebten und nirgendwo anders, nur Abbild einer Wirklichkeit, die ihrerseits selbst nur Abbild ist, und so weiter ad infinitum.“²⁵⁷

²⁵⁶ Vgl. Kunne: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? S. 70.

²⁵⁷ Esslin, Martin: Ein neuer Manierismus? Randbemerkungen zu einigen Werken von Gert F. Jonke und Thomas Bernhard. In: *Modern Austrian Literature* 13/1 (1980). S. 119.

3.1.2 Die Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung

Jonkes Frage nach der Wirklichkeit der Wirklichkeit leitet sich auch von seiner Skepsis gegenüber den eigenen Sinnesorganen ab, die er mittels eines Gedankenexperiments verdeutlicht. Dabei nimmt er an, dass unser Leben nicht siebzig, sondern siebentausend Jahre dauert:

Was würden wir dann sehen, was glauben Sie? [...] Plötzlich könnte man sich vorstellen, daß unsere Sinnesorgane nicht anderes als ständige mikroskopische Gewitter erleben. Es würde keine Jahreszeiten mehr geben, sondern ein ständiges Hochgehen der Pflanzen und Verwelken – oder die so schnell rasende Sonne nur als einen weißen Himmelsring. Keinen Unterschied mehr zwischen Tag und Nacht. Dann müßte immer alles nur von uns, von unseren Sinnen ausgehen, und dadurch ist für mich das Wirkliche, das sogenannte Wirkliche, so fragwürdig.²⁵⁸

Es ist so, wie der Erzähler in *DER FERNE KLANG* formuliert, alles könnte auch ganz anders sein: „Oder empfindest du alles so, nur weil es dir sich nicht anders zeigen kann, weil du es nur so und nicht anders sehen kannst, obwohl vielleicht alles ganz anders ist?“ (FK 273) Die wirklich großen Ideen und Vorstellungen scheitern an der Unmöglichkeit, sie in von den Sinnen Wahrnehmbares umzusetzen, „[...] da die Entwicklung der menschlichen Sinnesorgane einer fürchterlichen allgemeinen anatomischen Stagnation unterworfen, denkbar ungeeignet erscheine.“ (FK 78) Das ist auch der Grund, warum der Erzähler die Musik, die ihm eigentlich vorschwebt nicht schreiben kann. (Vgl. FK 78)

Wahrnehmung ist auch unzuverlässig, weil sie eine Frage der Perspektive ist – ändert sich diese, eröffnet sich dem Wahrnehmenden eine vermeintlich neue Wirklichkeit. Während des Gartenfestes bei den Diabellis tanzen und springen Tänzer im leeren Schwimmbassin. Da Kalkbrenner aus einiger Entfernung nur ihre Köpfe sieht, nimmt er folgendes wahr: „Siehst du, sagte Kalkbrenner, er zog mich beiseite, diese unglaublich vielen Köpfe, die dort am Boden aufschlagen und wieder hochspringen?!“ (SdG 62) Die Vielseitigkeit der Wahrnehmung führt auch zu einer Vielzahl an Wirklichkeitsauffassungen und -verständnissen. Kalkbrenner entwickelt aus seiner Beobachtung seine eigene Wahrheit: „[U]nsere Köpfe, sagte er, sind von uns selbständige, unbeeinflussbare Wesen, die mit uns umspringen, herumspringen, wie Du dort drüben ganz deutlich erkennen kannst, [...].“ (SdG 62) Da es die eine, richtige Perspektive nicht gibt, lässt sich der Erzähler von Kalkbrenners Sicht auf die Dinge überzeugen: „Je länger ich Kalkbrenner zuhörte, desto deutlicher wurden mir die von ihm erwähnten durchsichtigen Figuren, die mit prall

²⁵⁸ Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 257.

aufgepumpten Gästeköpfen herumwarfen.“ (SdG 62, Hervorhebung W. B.) Es zeigt sich hier auch die wirklichkeitskonstituierende Funktion von Sprache – denn der Erzähler nimmt durch die wörtliche Vermittlung, durch Hören derselben, deren Wirklichkeitssicht an. Gleichzeitig bleibt Wirklichkeit aber subjektiv und somit nicht vermittelbar, wie die Fehler in dem vom Erzähler entworfenen Bild deutlich machen. Diese äußern sich einerseits durch das Paradoxon der „durchsichtigen Figuren“, die dem Erzähler immer „deutlicher“ werden sowie den Modifikationen, die der Erzähler in seinem Wirklichkeitsbild gegenüber dem von Kalkbrenner entworfenen vornimmt. Kalkbrenner hat nie von „durchsichtigen Figuren, die mit prall aufgepumpten Gästeköpfen herumwarfen“ (SdG 62) gesprochen.²⁵⁹

Auch in *DER FERNE KLANG* finden sich Beispiele für die Unzulänglichkeit und Skepsis an der eigenen Wahrnehmung: Seitlich neben der Eingangstür der Wohnung des Erzählers befindet sich ein Spiegel, der den Erzähler sichtlich überfordert: „*Hast du vorhin wirklich den Wohnungseingang und nicht die vom blankgewischtem Glas daneben wiederholte Türe im Spiegel aufgesperrt?*“ (FK 9) Die Unzuverlässigkeit von durch die Sinne vermittelter Wahrnehmung führt zu einem Wahrnehmungschaos. Der Erzähler beschreibt einen „Alleekorridor“, der von „knisternd vertrocknetem Laubgeruch“ durchzogen war und benutzt dabei auditive („knisternd“) und optische bzw. haptische („vertrocknet“) Eigenschaften um ein olfaktorisches Erlebnis zu beschreiben (FK 47); Ebenso *sieht* er das Rascheln IHRES Kleides. (Vgl. FK 58)

Der Mensch ist nicht nur nicht imstande auf außersprachliche Wirklichkeit Bezug zu nehmen, er entfremdet sich auch zusehends von sich selbst. Jegliche Regungen und Empfindungen sind nur Vorstellungen, „die wir durch unsere zeitlich-räumlichen Wahrnehmungskategorien und Auffassungsbeschränkungen vollends entleeren.“²⁶⁰ Die fehlende Selbstwahrnehmung ist ein Grund dafür, dass sich der Erzähler *DER FERNE KLANG* das ‚Ich‘ verweigert.

Richtig ich könnte man vielleicht höchstens dann zu sich sagen, wenn die Empfindungen und Gefühle, das ohnedies Brauchbarste, worüber man verfügen kann, wirklich in vollem Ausmaß empfinden und fühlen könnten, was alles empfindbar und fühlbar wäre, wären sie nicht abhängig und gefesselt von einem anatomisch speißbürgerlichen Körpersystem, das aufgrund dilettantischen Aufbaus ihre vollwertige Entfaltung verhindern muß. (FK 11)

²⁵⁹ Auch Cormelli lässt sich während der Zugfahrt in *DER FERNE KLANG* überzeugen, dass das, was er sieht, keine Berge, sondern „Krater und Löcher“ (FK 162) sind. Was er sieht, so die anderen, „[...] sind nur die umgekehrten oder reziproken Spiegelungen dieser Löcher hinauf aus ihrer Tiefe in die glasige Luft über der Ebene, [...]“ (FK 162)

²⁶⁰ Amann: Zur Poesie Gert Jonkes. S. 8–9.

Es lässt sich hier einmal mehr ein Erkenntniszweifel festmachen. Neben der sinnlichen Wahrnehmung ist auch die Sprache nicht geeignet, um die Welt in „vollem Ausmaß“ wahrnehmen zu können.

3.1.3 Sprache als Wirklichkeitsproduzent

Gert Jonke kritisiert den zum Körpersystem gehörenden Wahrnehmungs- und Kommunikationsapparat. Das ist primär die Sprache, die mehr zu Missverständnissen führt, als zu einem Verstehen. Eine Sprache, mittels der „jeder alles nur für sich betrachten“ kann.²⁶¹

Jeder versteht in seiner Sprache, jeder hat seine eigene Sprache, eine sogenannte Muttersprache gibt es nicht. Es gibt nur allgemeine Individualsprachen. Jeder hat jedes Wort unter verschiedenen Umständen kennengelernt und assoziiert dadurch mit jedem Wort, das er dann unter diesen Umständen kennengelernt hat, etwas anderes, verbindet damit etwas anderes. Jeder spricht dadurch im Grunde genommen eine andere Sprache. Wenn man glaubt, dass die Sprache Verständigungsmittel zwischen uns sei, ist das fast ein Irrtum. Man könnte fast sagen, daß die Sprache eigentlich nur zu Mißverständnissen beiträgt.²⁶²

Andrea Kunne erkennt die fast wortwörtlichen Parallelen zu Fritz Mauthner, der ebenfalls von „Individualsprachen“ statt „Muttersprachen“ spricht, „da es ohnehin »nicht zwei Menschen [gibt], die die gleiche Sprache reden«“²⁶³ Nicht nur auf kommunikativer Ebene, sondern auch auf erkenntnistheoretischer Ebene zeigen sich Parallelen zwischen Mauthner und Jonke. Die Sprache liefert nur „Worte zu den Dingen“, aber keine Erkenntnis.²⁶⁴ Worte sind lediglich Konstrukte, die einen von der Gesellschaft bestimmten Zweck verfolgen, mit der Wirklichkeit aber nichts zu tun haben. Sprache versagt gegenüber den Dingen, wie auch die Notensprache in *Schule der Geläufigkeit* nicht geeignet ist, um die „Naturmusik“ (SdG 86) zu fassen. Die menschlichen Zeichensysteme sind nicht in der Lage, die Dinge so einzufangen, wie sie sich dem Menschen über seine (fragwürdigen) Sinne zeigen. Dieser Zweifel an der konventionellen Sprache als adäquates Ausdrucksmittel der Wirklichkeit kann verschiedene Konsequenzen nach sich ziehen. Ein Weg ist die Favorisierung anderer Künste, die keine Worte gebrauchen, allen voran der Musik.²⁶⁵ Ohne einen Bezug zur äußeren Wirklichkeit nähert sich Sprache der Musik, „die reine Struktur mit nur minimalen repräsentationellen

²⁶¹ Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 256.

²⁶² Ebd. S. 257.

²⁶³ Kunne: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? S. 66.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 67.

Elementen ist“.²⁶⁶ In der Romantrilogie zeigt sich das am eindrucksvollsten bei den Musikbeschreibungen, die durch ihre sprachliche Abstraktheit, Metaphernreichtum, und immer weiter führende Sätze, an mit Sprache gemachter Musik erinnern.²⁶⁷ (Vgl. FK 264)

Auch andere nicht-sprachliche Ausdrucksformen gewinnen an Bedeutung, etwa die Slapstick-Komödie. Eine Szene, die man sich auch im Theater des Absurden gut vorstellen könnte, betrifft den Doktor in *DER FERNE KLANG*. Dieser hat sich, wie der Erzähler vermutet, einen Computer in seinen Siegelring einbauen lassen. Das hat zur Folge, dass er ununterbrochen mit einem Stift „wie ein Verrückter“ in seinem „Wappensiegel“ am Finger herum stochert um die für ihn ersichtlichen Zahlenfelder zu drücken. (FK 48–49) Immer, wenn er eine Zahl drückt, ertönt ein Pieps-Ton. Manchmal verfehlt er aber auch den Ring und sticht entweder in die Luft oder in seinen Ringfinger. „Natürlich piepst in so einem Fall der Ring des Doktors ganz unerwartet *nicht*, sondern vielmehr blickt der Doktor kurz auf und verdunkelt eine Spur schmerzverzerrt zuckend sekundlang sein Gesicht, [...]“ (FK 49) Auch der hackende Stadtgärtner Jaksch (Vgl. SdG 89–96), der angestrengte Versuch des Geigers, einen Ton zu spielen²⁶⁸ (Vgl. FK 134–143), oder die wiederkehrenden „Bier-Demonstrationen“ des Dichters Kalkbrenner (Vgl. SdG 22–30) erinnern an Slapstick. Neben Slapstick finden sich immer wieder Szenen, die an den Karneval und Zirkus, der für Adorno das Rätselhafte des Absurden zum Ausdruck bringt²⁶⁹, erinnern. Die Tänzerin Danielle vollführt zwei Mal einen Seiltanz (Vgl. FK 164–168 bzw. 230–233) und das Volksfest verwandelt sich zusehends in einen Karneval – es werden Achterbahnen errichtet, „[ü]berall schießen jetzt die Würstelbuden aus dem Pflaster“ (FK 215) und die Leute setzen sich gegen die Hitze aus Zeitungen gefaltete „sogenannte Malerhüte“ (FK 226) auf.

Die fragwürdige Beziehung von Sprache zur Wirklichkeit führt bei Jonke aber primär zu dem Versuch, gängige Wirklichkeitsvorstellungen zu hinterfragen und neue zu entwerfen.²⁷⁰

Indem ich in meinen Büchern aus der sogenannten Wirklichkeit, die um uns herum ist, neue Wirklichkeit erfinde, bewege ich im Kopf dessen, der sich darauf einläßt, ganz bestimmte

²⁶⁶ Esslin: Ein neuer Manierismus? S. 112.

²⁶⁷ Die Auseinandersetzung mit Gert Jonke und Musik eröffnet ein riesiges Themengebiet. Zahlreiche Untersuchungen haben sich mit dem Einfluss von Musik auf Jonkes Schreiben, inhaltlich aber auch formal auseinandergesetzt. In dieser Arbeit bleibt nichts anderes übrig, als darauf zu verweisen. Vgl. vor allem Corrêa, Marina: Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Wien: Praesens 2008.

²⁶⁸ Vgl. auch Mixner (1998): Symphonie der Täuschung, S. 86

²⁶⁹ Vgl. Görner: Die Kunst des Absurden. S. 8.

²⁷⁰ Vgl. auch Kunne: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? S. 68.

Assoziationsketten, die diesen Kopf schlagartig verändern können. Mir geht es um eine Art Gefühlsweisheit, die beim Schreiben zum Vorschein kommt.²⁷¹

Es bedarf einer neuen Sprache, „die die Automatismen der herkömmlichen Wahrnehmung und des alltäglichen Sprechens durchbricht [...]“.²⁷² So plädiert auch die Schriftstellerin in *Erwachen zum großen Schlafkrieg* für eine „neue Sprache“, mit der umzugehen allerdings erst gelernt werden müsste, „weil sie [Anm. die neue Sprache] uns keine griffbereiten Sätze wie üblich in die uns zukommende Vergessenheit voraus fortschwimmen ließe [...]“ (EgS 188)

Andrea Kunne belegt in allen Teilen der Trilogie Beispiele „für die radikale sprachliche Konstruktion nicht-vorgegebener Wirklichkeit“.²⁷³ Dies betrifft vor allem die Stellen, wo der Erzähler aufgefordert wird, Persönliches von sich zu erzählen. So vermutet Johanna, nachdem ihr der Erzähler von seiner verschwundenen Freundin berichtet hat, folgendes²⁷⁴:

Du hast sie zwar nicht gefunden, sagte Johanna, aber ich glaube, Du hast sie *erfunden*. Wahrscheinlich hat es deine Freundin gar nie gegeben oder zumindest nicht so, wie Du sie Dir immer vorgestellt hattest oder haben wolltest. Und als Dir bewußt geworden war, daß sie so, wie Du es immer gern gehabt hättest, nie existiert hatte, und weil alles ganz anders gewesen ist, als Du es begreifen wolltest, hast Du Dir wahrscheinlich so lange eingeredet, daß sie verschwunden ist, bis Du sie eines Tages zu suchen begonnen hast, [...]. (SdG 55)

Auf den Einwand des Erzählers, dass er „doch wirklich alles genau so erlebt“ habe, antwortet Johanna schließlich: „Ja, das glaub ich Dir gern, [...], denn auch die Wirklichkeit ist oft eine gute Erfindung.“ (SdG 55) Als der Erzähler in *DER FERNE KLANG* vom Doktor nach seinen Eltern, seiner Kindheit und seinen Träumen gefragt wird, reagiert er übertrieben aggressiv. Schließlich gesteht er sich selbst ein, dass er deshalb auf die Fragen nichts geantwortet hat, weil ihm „gar nichts einfällt“ (FK 80). Daraufhin beginnt er „einfach mit der Erfindung von Zurechtgelegtem“ (FK 80). Doch während er seine Träume erfindet, kommen sie ihm auf einmal bekannt vor, „als hättest du sie wirklich vor kurzem erlebt oder geträumt“ (FK 81).

Eine regelrechte „Ertextung“ der Wirklichkeit zeigt sich in *Erwachen zum großen Schlafkrieg*. Die Schriftstellerin möchte eine Geschichte schreiben, um zu beweisen, „daß die ganze sogenannte Welt eine Erfindung ist, in der unser Leben gar nicht stattfindet, sondern nur eine derart innig vorgenommene Beschreibung darstellt, daß wir von ihr glauben, sie zu leben[.]“ (EgS 115) Dieses Vorhaben scheint teilweise unbewusst auch zu gelingen. Denn

²⁷¹ Friedl: Gert Jonke im Gespräch. S. 100.

²⁷² Amann: Zur Poesie Gert Jonkes. S. 10.

²⁷³ Kunne: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? S. 72.

²⁷⁴ Auch Andrea Kunne führt diese Stelle als Beispiel für die Konstruktion von Wirklichkeit durch Sprache an: Vgl. Ebd.

beim Schreiben an der Geschichte, wird sie von dieser regelrecht gefangen genommen, da sie, wie der Erzähler erkennt, „[...] ihre Geschichte nicht nur schrieb, aufs Papier hinauf darstellt, sondern auch lebte, erlebte, am eigenen Leib spürte, [...]“ (EgS 127) In weiterer Folge erfindet sie auch Burgmüller durch ihre Geschichte neu. Seine Wirklichkeit ist ihre Erfindung, die sie mit ihrem Schreiben bestimmt: „Da sah er, daß sie ihm in Fortsetzung ihrer Liebesgeschichte soeben mit einem einzigen Satz das Hemd ausgezogen hatte, mit wenigen Worten die Knöpfe abgerissen mit flinker, fast überfallsartiger Geschicklichkeit, [...].“ (EgS 220) Burgmüller wird immer mehr ein Produkt der Wirklichkeit der Schriftstellerin, bis zur Auflösung.

Sprache wird bei Gert Jonke also von ihrem Mimesis-Charakter befreit und teilweise als autonom dargestellt. Für den Leser stellt sich aus Jonkes Vermischung der Benutzung der Sprache als Darstellung einer äußeren Wirklichkeit und der Darstellung einer subjektiven, erfundenen Wirklichkeit, die Frage nach der Wirklichkeit überhaupt. Erstens ist unklar, wann welche der beiden Wirklichkeiten gemeint ist, und zweitens drängt sich die Frage auf, welche Wirklichkeit wirklicher ist. Anhand von Kalkbrenners Halluzinationen in *DER FERNE KLANG* lässt sich diese Problematik noch einmal verdeutlichen. Kalkbrenner beobachtet lauter Insekten, die versuchen den Wasserstrahl des Wasserhahns in seinem Waschbecken nach oben zu kriechen. Manche fallen auch hinunter und „verschwinden im Moos, das auf den Tellern im Ausgußrand wächst, hellgrünes Moos, dazwischen auch Frösche, siehst, du, [...].“ (FK 205) Dem Erzähler fällt auf, dass Kalkbrenner „alles, was er sagt, tatsächlich erlebt.“ (FK 205) So versucht Kalkbrenner plötzlich eine imaginäre Mücke zu verscheuchen oder kratzt sich wie nach einem Moskitostich am Arm. Dadurch, dass Kalkbrenner seine Vorstellungen ausspricht, werden sie für ihn real. Sprache konstruiert also auch hier Wirklichkeit und zwar in einem Maß, dass sie für den betroffenen Kalkbrenner an Qualität der „realen“ Wirklichkeiten um nichts nachsteht.

3.1.4 Das Groteske als Ausdruck der trügerischen Wirklichkeitswahrnehmung

In Gert Jonkes Romantrilogie wird, wie in den vorherigen Kapiteln erläutert, die vermeintliche Wirklichkeit und die Möglichkeit des Menschen auf diese Bezug zu nehmen, in Frage gestellt. Dieter Hoffmann betont, wie sehr sich groteske Darstellungsweisen für dieses Vorhaben eignen:

[...] groteske Darstellungsweisen [vermitteln] auch stets einen Eindruck von der trügerischen Struktur der menschlichen Wirklichkeitswahrnehmung. Sie nähren den Zweifel, dass die Wirklichkeit nicht so ist, wie wir sie sehen, und lassen uns ahnen, dass unserer Wahrnehmung zentrale Aspekte verborgen bleiben, die aus dieser Verborgenheit heraus unser Dasein (mit-)bestimmen.²⁷⁵

Als Beispiel für eine groteske Darstellung in der Romantrilogie, welche die Wahrnehmung in Frage stellt, kann die Rahmenhandlung von *Schule der Geläufigkeit* gesehen werden: Ein Fest wird veranstaltet, das die exakte Kopie des Festes des vorigen Jahres sein soll. Dieser Wiederholungsversuch mutet wie ein „Kinderspiel“ (SdG 13) an und gelingt, doch am Ende weiß niemand mehr außer dem Erzähler, dass dieses Fest eine Wiederholung des letzten Jahres war. Das Groteske wird bei dieser Szenenanalyse dabei im Sinne Carl Pietzckers als Irritierung verstanden, die das Absurde als allgemeine Abwesenheit von Sinn hervorbringt.²⁷⁶ Das Groteske als eine ästhetische Kategorie beschreibt dabei eine Lektüreerfahrung auf Seiten des Textrezipienten. Im Falle der Festwiederholung würde das bedeuten: Ein Fest, das genau so abläuft wie jenes im Vorjahr und zwar nicht nur den äußeren Rahmen, sondern auch die Gedanken und Handlungen aller Besucher betreffend, lässt sich mit der Alltagslogik des Rezipienten nicht in Einklang bringen. Die dargestellte Welt ist entfremdet, folgt einer anderen Logik und lässt eine Einordnung des Wahrgenommenen in bekannte Denkstrukturen nicht zu. Die dargestellte Situation kann beim Rezipienten somit zum Verdacht führen, dass die Dinge in Wahrheit ganz anders ablaufen, als wir es wahrnehmen. Das Groteske ist Ausdruck des Absurden, da es die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz in Form einer ständigen Wiederholung des Immer-Gleichen, – veranschaulicht durch das Gartenfest– zum Ausdruck bringt.

Auch die schon genannte Szene, in der Kalkbrenner nur die Köpfe der Tänzer im leeren Schwimmbassin sieht, ist in diesen Sinne grotesk. Kalkbrenner entwickelt aufgrund seiner Wahrnehmung und Perspektive folgende These: „[U]nsere Köpfe, sagte er, sind von uns selbständige unbeeinflussbare Wesen, die mit uns umspringen, herumspringen, wie Du dort drüben ganz deutlich erkennen kannst, [...]“ (SdG 62) Neben einem Lachen, über Kalkbrenners unerwartete Sicht auf die Dinge, löst diese Szene beim Leser einen Zweifel aus, ob er tatsächlich alles selbst unter Kontrolle hat, oder ob alles eigentlich doch anders ist als wir es wahrnehmen können. Das Groteske ist auch hier Ausdruck der absurden Welt, in der es keine wahre oder falsche Sicht auf die Dinge gibt, da jede Sicht nur eine mögliche, subjektive

²⁷⁵ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 98.

²⁷⁶ Vgl. Pietzcker: Das Groteske. S. 203.

Interpretation ist. Alles könnte auch anders sei, da es keinen sinnstiftenden Bezug mehr zur Wirklichkeit gibt.

Das Groteske entsteht, wenn etwas als fremd und unpassend Empfundenes die üblichen Wahrnehmungskategorien des Menschen unterläuft. Dieser „verkehrten Welt der Täuschung“²⁷⁷ ist der Erzähler in *DER FERNE KLANG* beinahe ständig ausgeliefert. Am deutlichsten zeigt sich das Groteske beim Eindringen des Todes in die Sphäre des Lebens, wie es in der Hotelszene zu beobachten ist. Der Erzähler sucht sich ein Hotel und möchte eigentlich schlafen, als er Geräusche aus dem Nebenzimmer hört:

[...], und zwar zunächst ein tiefes Aufseufzen oder auch Aufschluchzen, und dann auch eine Art Keuchen oder ein keuchendes Stöhnen, regelmäßig auf- und niederbebend dann auch begleitet von einer Art Rasseln wahrscheinlich eines in federnde Schwingungen aufgeschaukelten Matratzeinsatzes des vermutlich durch die dünne Wand nur von dir getrennten Nachbarzimmerbettes, das offenbar an derselben Wand im Nebenzimmer steht, so genau teilt das alles dir unüberhörbar sich mit, jetzt auch deutlich vermischt mit einem im geraden Rhythmus immer heftiger aufjubelnden Wehklagen insistierend herbeigerüttelt. So ist man also, denkst du über die dir nun eindeutig zuzuordnen möglichen Geräusche, im Zimmer daneben durchaus die Nacht nicht allein zu überwinden gezwungen, sondern einander gegenseitig großzügig unterstützender Hilfe offensichtlich gewiß. (FK 98)

Der Erzähler, und mit ihm der Leser, meint, gerade akustischer Zeuge eine Liebesaktes in dem Zimmer seines Nachbarn geworden zu sein. In Folge dessen denkt der Erzähler so intensiv wie möglich an SIE und verliert sich in Wunschvorstellungen, erregt von den Geräuschen aus dem Nebenzimmer.

[...] jetzt ganz verschlungen in diesem so übersichtlich finster geborgen bodenlosen Schacht, zu welchem dir das Zimmer inzwischen geworden mit IHR, deren weiche Haut, zu welcher sich die Zimmerwände verwandelt haben, über deinen liegenden Körper weiterleitend vorüberwischt, während im Nebenzimmer das Aufkeuchen im gleichmäßig beschleunigten Takt noch entgegenjubelnder herüberbricht und du dir denkst, vielleicht tönt der Klang IHRER Sehnsucht nach mir ganz ähnlich so genau fast ausgezählt, ja, und wie sicher jetzt auf einmal ihr dich glücklich weich umhüllend sich hineinbergender Schoß um dein aufgestelltes Glied sich so fest als möglich herumgebunden haben konnte! (FK 99)

Durch das Stöhnen und Keuchen aus dem Nebenzimmer erregt, beginnt der Erzähler sich ans SIE denkend selbst zu befriedigen. Nachdem er zum Orgasmus gekommen ist verstummt auch das Geseufze und Gestöhne von nebenan. Als der Erzähler am nächsten Morgen sein Zimmer verlässt, erfährt er von der Wirtin, dass letzte Nacht, gleich neben ihm eine alte Frau gestorben ist. Auf die Frage der Wirtin, ob er nichts bemerkt oder gehört habe, antwortet er:

²⁷⁷ Burwick, Frederick: Phantastisch-groteske Literatur. In: Ulfert Ricklefs (Hg.): Fischer Lexikon. Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002. S. 1486.

Nein, erwidert du und versuchst das Zittern in deiner Stimme zu beherrschen, nichts, gar nichts, leider ganz tief geschlafen, beinah bewußtlos; und versuchst du betroffen zu vergessen, wie echt und wirklichkeitsnah dir die alte Frau mit den Geräuschen ihres Todes deine Sehnsucht mit ihrem Sterben dargestellt hat, [...]. (FK 101–102)

Das Zittern der Stimme zeigt die Betroffenheit des Erzählers, dessen Gefühlsregungen sonst in der Romantrilogie über hohle Empörungen kaum hinausgehen. Es handelt sich hier nicht bloß um eines von vielen Beispielen, wie in *DER FERNE KLANG* Erwartungen gebrochen werden, sondern diese Szene ist durch das Eintreten des Todes in die Sphäre des Lebens, äußerst grotesk. Das Vertrauen des Erzählers in seine ohnehin schon wacklige Auffassung von Wirklichkeit wird weiter verletzt und er fragt sich angesichts dieses Erlebnisses: „[...] wie oft wohl vermag das Bild einer Sehnsucht, ohne daß es bekannt wird, von der Darstellung eines Ablebens ausgeborgt sein;“ (FK 102) Der zittrigen Stimme des Erzählers entspricht auch einer Verunsicherung beim Leser. Es stellt sich die für groteske Darstellungen typische Vermischung von Grauen und Lachen ein. Einerseits ist es witzig, dass der Erzähler so getäuscht wurde, andererseits wirkt es verstörend, wie sich der Tod in diese auf den ersten Blick so irdische und menschliche Szene voller Leben schleicht.

Wie im ersten Teil der Arbeit dargelegt, kann das Groteske Auslöser für die Bewusstmachung des Absurden im Sinne Camus' sein. Betrachtet man diese Szene, das Zittern der Stimme des Erzählers und seinen Kommentar isoliert – „Wie lange wird mir, wenn ich an DICH denke, jetzt immer zunächst das uralte Gesicht der Verstorbenen in der Erinnerung auftauchen?“ (FK 103) – so scheint sich auch hier ein Gefühl der Entfremdung, mit einer möglichen anschließenden Bewusstwerdung der absurden Existenz, anzubahnen. Auch Manfred Mixner erkennt „[v]erstärkte Wahrnehmungsirritationen“ als Folge dieser Täuschung, erläutert diese aber nicht näher.²⁷⁸ Im Kontext des ganzen Romans bzw. der ganzen Trilogie wird jedoch deutlich, dass hier, ähnlich wie im Theater des Absurden, die absurde Welt immer schon Voraussetzung ist. Das bedeutet, dass sich die Figuren von Anfang an in einer absurden Welt ohne Sinn befinden und nicht erst durch Entfremdungserfahrungen oder dem Grotesken mit dem Absurden in Kontakt kommen. Hier übernimmt das Groteske eine Funktion, die es häufig im Wechselspiel mit dem Absurden einnimmt – es ist sein Indikator und Ausdruck.

Dieter Hoffmann sieht Parallelen zwischen Ionesco und Hildesheimer in der „Ableitung des Grotesken aus dem Absurden und zwar im doppelten Sinn der Darstellung von ‚Wesen, die

²⁷⁸ Mixner, Manfred: *DER FERNE KLANG* von Gert Jonke. Eine Symphonie der Täuschung und Enttäuschung. In: Klaus Amann (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie*. Wien: Sonderzahl 1998. S. 84–85.

von absurdem Sinn umgeben sind‘ – und deshalb laut Ionesco nur ‚grotesk‘ sein können [...] – einerseits und der Dekuvrierung der ‚Tragikomik der Ersatzantworten‘ [...] mit denen diese ‚Wesen‘ die Sinnleere ihres Daseins vor sich selbst zu kaschieren suchen, andererseits [...].“²⁷⁹ Auch in der Romantrilogie sind die Figuren mit einer undurchschaubaren Welt konfrontiert und wirken deshalb, wenn man Hoffmann folgt, zwangsweise grotesk, wie sich an den Berufe der Besucher des Gartenfestes in *Schule der Geläufigkeit* zeigen lässt.

Ihre ungewöhnlichen Tätigkeiten sind komisch und zugleich tragisch, da sie Versuche darstellen, in einer sinnlosen Welt Orientierung und Halt zu finden. Überzeichnungen geben ihren Versuchen eine lächerliche Grundierung: Als Beispiel sei der Proktologe genannt. Eine Person, die ihre Lebensaufgabe darin gefunden hat, sich mit Hinterteil anderer Menschen zu beschäftigen wirkt besonders grotesk und eignet sich gut, um die Lächerlichkeit von Ersatzantworten, angesichts einer absurden Welt aufzuzeigen. Auch in innerhalb des Romans irritiert der Beruf des Proktologen, wie die Reaktion des Dichters Kalkbrenner deutlich macht: „[W]as geht im Gehirn eines solchen Menschen überhaupt vor, der sich ständig sein ganzes Leben lang mit den sich in immer beängstigenderer Geschwindigkeit vermehrenden und fortpflanzenden Arschlöchern und nichts anderem zu beschäftigen den freiwillig ausgesuchten Vorsatz gefaßt hat?“ (SdG 25) Der Proktologe sucht als eine Art Ausgleich, wie auch der Bestattungsunternehmer (Vgl. SdG 28) oder der Krankenhausarchitekt (Vgl. SdG 21–22), ständig die Gesellschaft von Künstlern auf oder verschreibt sich dem Kunst-Mäzenatentum, „weil er der Meinung ist, die Kunst sei etwas den Ärschen der Menschen Entgegengesetztes, [...].“ (SdG 25) Kunst bietet aber auch keine Möglichkeit mehr dem Wesen der Dinge näher zu kommen, sondern ist bloß eine weitere sinnlose Ersatzantwort.

Durch das Beispiel des Proktologen, werden auch die komischen und satirischen Elemente in Gert Jonkes Prosa deutlich. Das Zusammenspiel von Satire, Groteskem und Absurden zeigt sich in *Schule der Geläufigkeit* auch an der Erklärung des Bautenpolizisten Jagusch dafür, warum die Schornsteine in der Vorstadt zu niedrig sind, wodurch der Wind darüber hinweg bläst und der Rauch der Schornstein die ganze Vorstadt bedeckt. Als die Architekten die Höhe der Schornsteine planten, welche sich „nach den jeweiligen durchschnittlichen Wetterverhältnissen berechnen“ (SdG 34), stürmte es im ganzen Bezirk. Danach wich der

²⁷⁹ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 29.

Wind aber nach oben aus und immer wenn die Architekten die Schornsteine verlängerten und anpassen wollten, blies auch der Wind erst ein Stück weiter oben, bis die Schornsteine eines Tages einstürzten. (Vgl. SdG 36) Man könnte diesen Teil als Satire auf die unfähigen Architekten lesen, die es nicht schaffen, eine Stadt ordentlich zu plane, und sich vom Wind austricksen lassen. Doch schon alleine die Redesituation relativiert die satirische Aussage, denn Jaguschs Grund für den Nebel in der Vorstadt, das heißt der Wind, der den Schornsteinen ausweicht, ist nur eine von vielen sich widersprechenden und gegenseitigen ad absurdum führenden Theorien des am Gespräch beteiligten Baupersonals. Auch Jagusch selbst relativiert seine Theorie dadurch, dass er zugibt, nie selbst in der Vorstadt gewesen zu sein. Satire entsteht hier also nur – wie Herbert Gamper für Gert Jonke verallgemeinert – zwangsweise beiläufig: „Nebenbei, aus Notwehr, ist Jonke ein brillanter Satiriker, wobei immer das Erschrecken, das Gefühl existentieller Bedrohung und der Verlorenheit, des Unheimlichen und Monströsen bei aller bizarren Komik unüberhörbar grundierend sind [...]“. ²⁸⁰ Die Szene ist vielmehr grotesk als satirisch, weil sie eine verkehrte Welt präsentiert. Es ist hier nicht mehr die Technik und der Mensch, der auf die Naturereignisse reagiert und für seine Zwecke instrumentalisiert – in diesem Fall den Wind als Lüftungssystem –, sondern umgekehrt. Der Wind reagiert auf die menschlichen Maßnahmen und ist ihnen immer einen Schritt voraus. Der aktiv (re)agierende Wind symbolisiert den Einbruch des „Anderen“ in die Alltagslogik des Lesers und stellt seine Wirklichkeitswahrnehmung in Frage. Die groteske Szene löst ein Gefühl der Entfremdung von der Welt aus, wodurch das Absurde zum Ausdruck kommt. Der Mensch sucht nach Sinn und trachtet danach, sich in der Welt zu verankern. Doch die Welt schweigt und weicht, wie der Wind in der Szene, dem Menschen aus.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die ohnehin schon schwer abgrenzbaren Begriffe des Grotesken, der Satire, der Parodie, des Absurden, Skurrilen oder Bizarren sich bei Jonke durch ein komplexes Zusammenspiel vermischen. Eine Untersuchung der Absurden in Gert Jonkes Werk ist daher nur ein möglicher Weg, um Gründen für die Irritation und Desorientierung, die eine Lektüre Jonkes nach sich zieht, in diesem vielschichtigen Werk nachzugehen. Die Abwesenheit von Sinn, welche die Figuren selbst meist nicht erkennen, wird dem Leser durch verschiedene literarische Strategien vermittelt. Es sind die von

²⁸⁰ Gamper: Lebensnotwendigste Utopien. S. 90.

Sebastian Donat und Weertje Willms entwickelten Merkmale absurder Literatur, dessen Vorkommen in der Romantrilogie im folgenden Kapitel nachgewiesen werden soll.

3.2 Die Verweigerung von Sinn – Eine absurde Schreibweise bei Gert Jonke

Die von Weertje Willms und Sebastian Donat für eine absurde Schreibweise festgelegten typischen Verfahren der Textkonstitution²⁸¹ verbindet, dass sie die (unbewussten) Erwartungen des Rezipienten nach Sinn enttäuschen bzw. unterlaufen und zu einem „irritierenden Gesamteindruck“ führen.²⁸² Wichtig ist, dass diese Verfahren im Text unkommentiert bleiben: „Der Mensch des absurden Textes befindet sich in einer sinnwidrigen Welt, die dem Rezipienten präsentiert, die aber nicht als solche diskutiert wird.“²⁸³

Da der Leser bei Erzählungen auf den Erzähler als Vermittler zwischen der fiktiven Welt und seinen Vorstellungen angewiesen ist, lässt sich bei Texten mit einer absurden Schreibweise fast immer von einem unzuverlässigen bzw. „inkompetenten Erzähler[s]“ sprechen, der den Leser mit unbefriedigenden und sinnlosen Informationen versorgt.²⁸⁴ In Jonkes Romantrilogie zeigt sich die Unzuverlässigkeit des Erzählers an der schon thematisierten Tendenz, die Wirklichkeits- und Zeitebene zu vermischen. Es ist daher oftmals unklar, ob der Erzähler träumt oder nicht, ob er Gespräche und Begebenheiten erfindet oder wiedergibt, ob er sich erinnert, oder die Realität beschreibt. Die Wirklichkeit, aber auch die Wahrnehmung des Erzählers entpuppt sich immer mehr als sprachlich konstruiert. Was er erzählt, wird zunehmend fragwürdig. In *Schule der Geläufigkeit* relativiert der Erzähler seine gesamte Erzählung gleich mit Beginn des Gartenfestes: „Ich erinnere mich, schlagartig wie es mich überfiel, das Einsetzen des Festes, eine Menschraube war beim Gartentor hereingedrückt worden, verteilte sich im abendlichen Park zwischen den Sträuchern, die Musik hatte zu spielen begonnen, Lampions wurden eingeschaltet, unbekannte Gesichter leuchteten einander zu, [...]“ (SdG 19, Hervorhebung W. B.) Ist nun die gesamte folgende Romanhandlung nur eine Erinnerung an ein vorheriges Fest, die den Erzähler bei dem aktuellen Fest überkommt?

²⁸¹ Die Verfahren der Textkonstitution von Willms bzw. Donat decken sich zu einem großen Teil mit dem Prinzip der „Dekonstruktion“, welches Ulrich Schönherr in der Romantrilogie erkennt: „Als ‚dekonstruktive‘ Verfahren werden die diversen narrativen Strategien bezeichnet, die – statt abschließbarer Sinnfixierung – durch die Rhetorik der paradoxalen, in Frage stellenden oder widerrufenden Rede jegliche signifikativen Sicherheiten unterlaufen, sei es auf der mikrostrukturellen Ebene innerhalb der Zeichenrelation oder auf der makrostrukturellen Verweisungsebene zwischen textinterner und textexterner Realität.“ (Schönherr (1994): Das unendliche Altern der Moderne. S. 44)

²⁸² Donat: Auslotung von Grenzen. S. 270.

²⁸³ Willms: Die literarische Absurde. S. 40.

²⁸⁴ Ebd. S. 43.

Da die Passagen vor der zitierten Stelle auch schon im Imperfekt geschrieben sind, entpuppt sich außerdem die gesamte Erzählung noch einmal als Erinnerung. Es zeigt sich auch hier die gleiche Struktur wie bei den anfangs beschriebenen Bildern des Malers Florian Waldstein, die sich in einer unendlichen Reihe immer selbst abbilden. Diese Selbstreferentialität und eine sich daraus ergebende Verlorenheit des Menschen, lässt sich auch als Thema des kurzerhand später von dem Dichter Kalkbrenner vorgetragenen Alexandriner ausmachen: „Der Mensch verschluckt sich selbst in sich hinein wenn er mit etwas das in ihm ist nicht zu Rande kommt!“ (SdG 24)

Die Verlorenheit und die Gleichgültigkeit des Erzählers sind weitere Eigenschaft, wodurch er nicht prädestiniert ist, die Rolle eines zuverlässigen Erzählers zu erfüllen. Gleich zu Beginn von *Schule der Geläufigkeit*, als der Erzähler (erzähltechnisch) noch einen nüchternen aber soliden Eindruck macht, wird seine Fragilität und Verlorenheit augenscheinlich.

Im Villenviertel am Rande der Stadt bewohnten der Fotograf Anton Diabelli und seine Schwester Johanna ein vornehmes Haus, von welchem sich ein geräumiger parkähnlicher Garten bis zu den nächstliegenden Vorgebirgshügeln dehnte, in dem die Geschwister einmal alljährlich während der heißesten Tage ein Sommerfest veranstalteten, zu dem nebst Angehörigen des politischen Mittelstandes mehrere Künstler und vor allem viele an der Weiterentwicklung des geistigen Lebens verschiedenartig teilhabend Beteiligte samt Personalanhängsel geladen waren, und als ein dem Haus nicht gerade Unvertrauter hatte ich an diesem Nachmittag vorbeigesehn, um falls nötig, bei den letzten Vorbereitungen zu helfen und dabei noch vor Beginn der Festlichkeiten einige Getränke zu mir zu nehmen, um in den mich einschnürenden Umgebungen mir erträglicher vorzukommen. (SdG 9)

Es drückt sich hier nicht so sehr die Rebellion eines Künstlers aus, der die spießbürgerliche Gesellschaft verachtet, sondern eine Unsicherheit in großer Gesellschaft. Denn der Ich-Erzähler beschließt nicht deswegen einige Drinks zu sich zu nehmen, um die Umgebung für sich erträglicher zu machen, sondern um *sich selbst* in ihr erträglicher vorzukommen. Auch wenn es nicht plausibel wäre, das folgende Fest mit all seinen Skurrilitäten als „betrunkene Phantasie“ zu interpretieren, so scheint doch die ganze folgende Geschichte über die Möglichkeit im Raum zu stehen, dass er (sich) alles nur erfindet. So wie sich der nüchterne Stil immer mehr in sprachlichen Labyrinthen und Berichten über skurrile Ereignisse verliert, verliert auch der Leser immer mehr das Vertrauen in den Wahrheitswert des Erzählten.

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers zeigt sich außerdem daran, dass er immer weniger imstande ist, die Dinge um sich herum zu benennen und auch immer weniger Lust dazu hat. In *DER FERNE KLANG* erwacht der Erzähler und sieht neben sich ein Bett. Es ist dem Leser schon längst klar, dass darin ein anderer Mensch liegt, aber der Erzähler kann das weiterhin nicht benennen: „[J]edenfalls ganz so, denkst du, als befände sich neben meinem Bett in

jenem zweiten Bett dort etwas, wie soll man da sagen, ja, etwas, wie nennt man das jetzt am besten, etwas, ja, die vorherrschenden Lichtverhältnisse sind etwas ungünstig, vielleicht nur ein Schatten, [...]“ (FK 30) Er schweift umständlich ab und bringt seine Beobachtung nicht zu Ende. Auch „Elvira“, die Stubenfliege aus *Erwachen zum großen Schlafkrieg* kann der Erzähler am Beginn nicht richtig „fassen“. Er sieht nur einen „herbeigetorkelten Pelzpunkt“, etwas „erstaunlich fast pelzig Behaartes“ immer wieder gegen das Fenster stoßen. (EgS 70)

In den Gesprächen, die der Erzähler wiedergibt oder selbst führt, verliert er sich zusehends in Fiktion und kann oder will die Inhalte der Gespräche nicht so wiedergeben, wie sie ihm vermutlich erzählt werden. Beispielgebend dafür ist eine Unterhaltung, die er mit einer alten Schulfreundin bei deren gemeinsamen Wiedersehen nach zwanzig Jahren führt. Der Erzähler berichtet, dass sie von ihrem Mann erzählt, der Elektriker sei und jeden Morgen mit Steigeisen aus dem Fenster steige, um Hochspannungsmasten zu reparieren und zu reinigen. Er wandere im Laufe des Tages auf den Drahtseilen durch das ganze Land, „wie ein Schlittschuhläufer am Hochseil“ (FK 250). Am Ende dieser Geschichte meint der Erzähler salopp: „... oder so ähnlich, genau hörst du ihr nicht zu.“ (FK 250) Der Erzähler relativiert sich selbst erstens durch die Phantastik und zweitens durch den letzten Satz – was die Freundin ihm wirklich erzählt hat, bleibt unklar.

Es zeigen sich hier schon weitere Kriterien eines absurden Schreibens bei Jonke, nämlich die Aufhebung von relevantem Erzählen, wodurch Distanz und Gleichgültigkeit zum Ausdruck gebracht wird und die Auflösung des eigentlichen Redegegenstandes. Die Irrelevanz einer Situation oder eines Gesprächs kann dabei den fiktiven Personen auch bewusst werden. In *DER FERNE KLANG* ereignet sich eine Auseinandersetzung zwischen dem Theaterdirektor Comelli und seinem Presario. (Vgl. FK 132–136) Ausführlich, mit etlichen inhaltlichen Wiederholungen, beschwert sich der Presario bei Comelli, wieso dieser ein Formular vom Bahnbeamten unterschrieben habe, während er nur so getan und einen nicht funktionierenden Stift verwendet habe. (Vgl. FK 135) Relevantes Erzählen ist hier aufgehoben, weil der leere Stift im Mittelpunkt steht, während der Inhalt des Formulars bzw. die Information, um was für ein Formular es sich denn eigentlich handelt – der vermeintliche Grund für den Streit – mit keinem Wort erwähnt wird. Der Erzähler äußert sich darüber und meint, dass er nicht versteht, weshalb sich die beiden „überhaupt auf dergleichen Lappalien herablassen“ (FK 136), denn es gibt seiner Meinung nach viel wichtigeres zu tun. Er weckt beim Leser damit die Hoffnung, nun zu relevantem, durchsichtigerem Erzählen zurückzukehren.

Allerdings erfüllt sich diese Hoffnung nicht, denn das seiner Meinung nach wichtigere ist schlicht „beim Fenster des fahrendes Zuges hinauszuschauen“ (FK 136).

Ähnlich wie dem Leser, dessen Erwartungen im Sand verlaufen, ergeht es auch dem Erzähler. Ständig ist er „Ent-täuschungen“ ausgeliefert.²⁸⁵ Manfred Mixner hat dieses Bloßlegen von Täuschungen, das sich primär in *DER FERNE KLANG* findet, genauer untersucht und dabei folgendes Muster festgestellt: „Das Wahrgenommene verführt den Wahrnehmenden zu einer bestimmten Erwartung oder Einsicht, er interpretiert seine Wahrnehmungen dementsprechend, aber dann ist doch alles ganz anders, er hat sich getäuscht oder wurde getäuscht und seine Erwartungen erfüllen sich nicht.“²⁸⁶

So erwacht der Erzähler am Beginn des Romans und glaubt sich in seinem Bett, in seiner Wohnung zu befinden. „Mühsam und in langsamen, quälenden Bestimmungen der zunächst nur schemenhaft wahrgenommenen Umgebung orientiert er sich, [...]“ und muss schließlich erkennen, dass er sich getäuscht hat;²⁸⁷ denn er befindet sich in einem Krankenzimmer der Irrenanstalt, aufgrund eines angeblichen Suizid-Versuchs. Da er keine Erinnerung mehr hat, erhofft er sich vom Anstaltsleiter Aufklärung über den Vorabend. In dessen Büro wartet er „immer angespannter“ (FK 59) auf die gleich folgende Mitteilung und somit Lösung seines Rätsels. Doch die Krankenakte, welche der Anstaltsleiter heranzieht, ist unvollständig und so bleiben die Gründe und Details über den Selbstmordversuch weiter rätselhaft. (Vgl. FK 60)

Weitere Enttäuschungen betreffen ein erhofftes Wiedersehen mit IHR, einer Krankenschwester, in die er offenbar verliebt ist, die jedoch plötzlich verschwunden ist (Vgl. FK 91), oder das bereits erwähnte Fehlinterpretieren eines Geräusches als lustvolles Stöhnen, das ihn zu sexuellen Phantasien mit IHR anregt, sich aber als Todeskampf einer sterbenden alten Frau entpuppt.²⁸⁸ (Vgl. FK 98–100) Auch immer, wenn er infolgedessen an SIE zu denken versucht, wird er enttäuscht, da jedes Mal das Bild der toten Frau in seinem Kopf auftaucht.²⁸⁹ (Vgl. FK 109 und 125) Schließlich wartet der Erzähler im Kaffeehaus, wo SIE eigentlich anzutreffen sein sollte, aber sie kommt nicht. (Vgl. FK 106)

²⁸⁵ Mixner: *Symphonie der Täuschung*. S. 84.

²⁸⁶ Ebd. S. 90.

²⁸⁷ Ebd. S. 84.

²⁸⁸ Vgl. auch ebd.

²⁸⁹ Der Erzähler widerlegt sich damit auch selbst, da er zu Beginn des Romans in Gedanken noch gesagt hat, dass er IHR Gesicht niemals vergessen wird. (Vgl. FK 45)

In der Euphorie einer Zugfahrt zieht der Erzähler sein Taschentuch heraus, um den Leuten aus den Vorstadtfenstern zurückzuwinken.²⁹⁰ Diese winken jedoch gar nicht, wie ihm seine Reisebegleiter zu verstehen geben, sondern schütteln und entstauben „Staubfetzen“ und „Wischtücher“ aus den Fenstern. (FK 139) Einer der Reisenden bringt den Witz der Verwechslung auf den Punkt, man winkt ihm nicht erfreut zu, „sondern lediglich wird Ihnen [Anm. dem Erzähler] der ganze Dreck, der gerade verfügbar ist, nachgeworfen.“ (FK 139–140)

Nach der Zugfahrt kommen der Erzähler und Kalkbrenner an riesigen Gebäuden vorbei. Der Erzähler ist von den gigantischen „Klingelbretter[n] mit den vielen Klingelknöpfen“ eingenommen, die ihn „an die Registertafel einer Orgel“ erinnern. (FK 197) Er möchte alle Knöpfe gleichzeitig drücken und diese „Hochhausorgel“ erklingen lassen. Detailliert malt er sich das Getöse und den „riesigen Klingelschrei“ (FK 198) aus, das Erleuchten der Fenster und das gleichzeitige zur Türe Rennen der Bewohner, worauf Kalkbrenner plötzlich und „umgehend“ alle Knöpfe der „nächstbesten größeren Klingelregisteranlage“ drückt. (FK 199) Die Enttäuschung folgt prompt, denn es geschieht nichts.²⁹¹

Später klettert der Erzähler Kalkbrenner auf einen vierzig Meter hohen Schornstein nach und freut sich auf den Blick aufs Meer, welchen ihm Kalkbrenner kurz zuvor beschrieben hat²⁹² – doch „nirgends ein Meer, nur Berge und Hügel [...]“. (FK 208)

Enttäuscht wird der Erzähler auch, als er SIE auf dem großen Volksfest von hinten zu erkennen vermeint und sich heldenhaft zu ihr durchwühlt während er sich ausführlich vorstellt, wie gut und schön jetzt alles werden wird (Vgl. FK 242). Doch sie ist es nicht. Es ist die Schulfreundin, an die SIE ihn schon zu Beginn erinnert hat.

Die Enttäuschungen verlaufen immer nach demselben Schema und können somit auch als serielle Struktur verstanden werden. Das bald durchschaubare Muster der Enttäuschungen lässt ihren Inhalt unwichtig werden.²⁹³ So hat selbst der Erzähler im letztgenannten Beispiel die immer gleiche Struktur der ihn erwartenden Enttäuschungen verstanden: „Die Enttäuschung ist gar nicht so groß, wie wenn du sie vorausgeahnt hättest.“ (FK 243) Im Folgenden konzentriert er sich auf seine „Sehnsuchtswünsche“ (FK 253) nach dieser

²⁹⁰ Vgl. auch Mixner: *Symphonie der Täuschung*, S. 85–86.

²⁹¹ Vgl. auch ebd. S. 87.

²⁹² Vgl. auch ebd.

²⁹³ Vergleiche zur seriellen Struktur auch das folgende Kapitel 3.2.1 Brechen mit strukturierten Erzählen.

Schulfreundin, die er sich seit der damaligen Schulzeit bewahrt hat. Knapp vor der Erfüllung bremsst sie ihn aber – „Schade, mein Lieber, aber vögeln kann ich heute mit dir leider nicht, [...]“ (FK 253) –, worauf die Ent-Täuschung wieder ihren Lauf nimmt. Plötzlich ist „aus ihrem Gesicht alles abgebröckelt, was dir [Anm. dem Erzähler] noch als eine Ähnlichkeit mit IHR erschienen war, [...]“ (FK 254) und die Freundin erscheint ihm hässlich. Sogar das Volksfest, auf welches er fluchtartig zurückkehrt, hat sich in eine „Kloake“ (FK 156) verwandelt.

Der Erzähler wird ständig enttäuscht, da er die Wirklichkeit als befremdlich empfindet und „[...] in ihren Zusammenhängen nicht selbstverständlich, geheimnisvoll, bedrohlich.“²⁹⁴ Seine Erwartungen verkörpern den Anspruch die Welt logisch zu deuten, was aber aufgrund eines fehlenden Bezuges zu dieser unmöglich ist. Die Enttäuschungen in *DER FERNE KLANG* häufen sich ab dem Zeitpunkt, als der Erzähler versucht seine Geschichte zu rekonstruieren, also den Grund für sein Erwachen in der Anstalt zu erfahren. Das heißt er sucht Antworten auf Fragen, die seine fehlende Erinnerung hinterlassen hat und seine gesamte Existenz betreffen. Die Welt gibt jedoch keine Antworten, sie verweigert sich und schweigt und enttäuscht.

Auch alle weiteren Verfahren stehen mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers in Verbindung und brechen mit der Ereignishaftigkeit einer „gewöhnlichen“ Erzählung.

3.2.1 Brechen mit strukturierten Erzählen

Werke, die stark von einer absurden Schreibweise durchzogen sind, brechen mit strukturiertem bzw. linearem Erzählen und erschweren somit unter anderem das Nacherzählen der Handlung. Während sich bei dem ersten Roman *Schule der Geläufigkeit* zumindest der Rahmen – das Gartenfest der Geschwister Diabelli – noch relativ gut nacherzählen lässt, stellt sich das bei den anderen Büchern als immer schwieriger heraus.

In *DER FERNE KLANG* erwacht der Erzähler nach einer kurzen Eingangsszene in einem Krankenhaus. Man sagt ihm, er habe versucht sich selbst umzubringen und sei deshalb in das Krankenhaus bzw. die Irrenanstalt eingeliefert worden. Der Erzähler kann sich jedoch an nichts erinnern und da auch das erste Blatt seiner Krankengeschichte fehlt und ihm somit

²⁹⁴ Mixner: *Symphonie der Täuschung*. S. 84.

keine Auskunft geben kann, flieht der Erzähler aus dem Krankenhaus auf der Suche nach seiner Geschichte und nach IHR, einer Krankenschwester, der er sich nahe fühlt und die plötzlich verschwunden ist. Nach seiner Flucht durchlebt der Erzähler eine Reihe ungewöhnlicher Episoden.

Erwachen zum großen Schlafkrieg ist der komplexeste und gleichzeitig phantastischste der drei Romane. Er lässt sich grob in drei Teile einteilen. Im ersten Teil nimmt der Erzähler mit steinernen Statuen – Telamonen und Karyatiden – Kontakt auf und versucht ihnen infolgedessen mittels „Schlafvorträge[n]“ und „Traumseminare[n]“ (EgS 17) das Schlafen zu lehren. Der zweite Teil dreht sich um die Stubenfliege „Elvira“, um die sich die Freundin des Erzählers aufopferungsvoll kümmert. (Vgl EgS 65) Im dritten Teil steht das Verhältnis des Erzählers zu einer Schriftstellerin im Zentrum, welche sich selbst und den Erzähler schreibend neu erfindet.

Das Brechen mit strukturiertem Erzählen zeigt sich an dem Fehlen einer linearen Handlung mit dramatischem Höhepunkt. Gert Jonke erklärt in einem Interview mit Andrea Kunne selbst, dass seine Werke nicht logisch stringent, mit einem Handlungshöhepunkt und einem Abschluss, strukturiert sind, sondern es sich um Geschichten handelt, die, „wenn man sie dem Handlungsverlauf nach denkt, alle kreisförmig oder spiralförmig sind.“²⁹⁵ So thematisiert *Schule der Geläufigkeit* nicht nur eine Wiederholung, nämlich jene des letztjährigen Festes, der Leser hegt am Ende des Romans auch den Verdacht, dass Diabelli im nächsten Jahr wieder ein Fest geben wird, dass genau so ablaufen wird wie jenes davor und jenes davor und so weiter.

DER FERNE KLANG ist kreisförmig strukturiert. Mit dem letzten Satz des Romans erwacht der Erzähler und schließt so den Kreis: „Irgendwie mußt du kurz eingeschlafen gewesen sein. Denn hegst du nicht ganz den stillen Verdacht, zu erwachen?“ (FK 287) Es ist beinahe wörtlich, bis auf das geänderte Erzählpronomen und die Satzstruktur das gleiche Erwachen wie zu Beginn des Romans im Krankenhaus: „Irgendwie muß ich eingeschlafen gewesen sein, denn ich hege den stillen Verdacht, zu erwachen.“ (FK 27) Hinweise auf die Kreisstruktur finden sich auch mitten in der Lektüre. Das Krankenhauspersonal weist den Erzähler darauf hin, was für ein großes Glück er „wieder einmal und auch gerade noch

²⁹⁵ Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 253.

einmal“ (FK 37) gehabt habe. Es scheint also nicht der erste Selbstmordversuch gewesen zu sein.

In *Erwachen zum großen Schlafkrieg* ist dagegen die Spiegelung das bestimmende Strukturmerkmal. Außerdem verweist der Roman durch Referenzen immer wieder zurück, auch auf die ersten beiden Teile der Trilogie. Auch hier greift das Ende des Romans den Anfang wieder auf, als der Erzähler sich den Karyatiden wieder zuwendet (Vgl. EgS 245).

Katarzyna Uszynska-Bencze zitiert in ihrer Arbeit über das Absurde bei Daniil Charms Arthur Schopenhauer folgendermaßen: „Die Aussichtslosigkeit des menschlichen Schicksals erzeugt eine Situation der ewigen Wiederkehr des Gleichen.“²⁹⁶ Demzufolge lassen sich die ständigen Wiederholungen, Kreise und Spiegelungen als ein Indiz für die sinnlose Wiederkehr des Immer-Gleichen deuten. Auch Herbert Gamper sieht den Kreis, oftmals Symbol für die Vollendung, bei Gert Jonke zum „Kreis der schlechten Ewigkeit erstarrter Zeit“ verkommen.²⁹⁷ Alles ist einem immer gleichen Wiederholungszwang unterworfen. Die Szenen in der Romantrilogie sind nicht auf Ziele hin gerichtet, sondern verweisen immer zurück oder auf sich selbst. Dementsprechend schreibt Ulrich Schönherr, dass Wiederholung, Verdoppelung und Zirkularität die „anti-teleologische, statische Geschichtsauffassung der Trilogie unterstreichen, [...]“.²⁹⁸

Bis auf die jeweilige Rahmenerzählung wirken die einzelnen Erlebnisse und Berichte des Erzählers austauschbar und episodenhaft. In *Schule der Geläufigkeit* ließen sich beispielsweise alle Szenen zwischen dem Beginn des Festes und dem Aufbrechen von Anton Diabelli, Johanna, Florian Waldstein und des Erzählers am Ende beliebig durchwürfeln. Der vermeintliche Höhepunkt, die Musik aus dem Tümpel, bleibt eine Episode unter vielen, da sich keiner der Besucher im Nachhinein daran erinnern kann und das Geschehen somit ohne Auswirkungen bleibt. Die vermeintlichen großen Finali der Romane sind da eher als Intensivierungen anstatt als Höhepunkte zu bezeichnen. Es lässt sich gut mit dem vergleichen, was Martin Esslin in den meisten Ionesco-Stücken erkennt: „[W]ir finden dieselbe Beschleunigung und dieselben Häufungserscheinungen in der obszönen Raserei am Schluss“²⁹⁹

²⁹⁶ Uszynska-Bencze, Katarzyna: Das Absurde im Werk von Daniil Charms. Diplomarbeit. Universität Wien 2002. S. 4.

²⁹⁷ Gamper: Lebensnotwendigste Utopien. S. 79.

²⁹⁸ Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 38.

²⁹⁹ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 151.

An die Stelle eines linearen Erzählens mit dramatischem Höhepunkt tritt bei einer absurden Schreibweise vor allem die serielle Struktur. Diese hat die Funktion, „die potentielle Iteration des Gleichen zum Ausdruck“ zu bringen.³⁰⁰ Die Referenz, bzw. der Inhalt der Aussagen tritt dabei hinter die sprachliche Struktur zurück. Die serielle Struktur betrifft nicht nur die übergeordnete Erzählstruktur, sondern auch einzelne Episoden. In der Romantrilogie finden sich manchmal auch mehrere solcher Serien ineinander verschränkt. In *Schule der Geläufigkeit* wechseln sich Johannas Versuche, den Erzähler mit den Festbesuchern bekannt zu machen und die „Bier-Kunststücke“ des Dichters Kalkbrenner dreimal hintereinander ab. Genauso wie sich Kalkbrenners Demonstrationen bis auf kleine Modifikationen immer gleichen, folgen auch Johannas Beschreibungen der Festbesucher immer dem gleichen Muster:

1. „Dort drüben, siehst du, sagte Johanna, unser Krankenhausarchitekt. [...]“ (SdG 21)
-> Kalkbrenner betritt das Fest und beginnt mit der ersten Demonstration seines Kunststücks. Er zeigt, dass er eine Bierflasche schneller austrinken kann, als eine Bierflasche an Zeit benötigt, um in senkrechter Position auf den Boden geleert zu werden. (Vgl. SdG 22–23)
2. „Siehst du, dort drüben, sagte Johanna, darf ich bekanntmachen, das ist der Herr Proktologe. [...]“ (SdG 25)
-> Kalkbrenner wiederholt seine Demonstration ein weiteres Mal. (Vgl. SdG 25–26)
3. „Und dort drüben, sagte Johanna, in der Ecke, das ist doch der Bestattungsunternehmer, auch ein großer Verehrer der Kunst. [...]“ (SdG 27)
-> Kalkbrenners dritte, finale Demonstration. Eine „Simultanvorführung“ mit zwei Bierflaschen – während er die eine trinkt, leert er die andere aus. (Vgl. SdG 29–30)

Die Serie relativiert die ohnehin schon fragwürdigen Berufe der von Johanna vorgestellten Personen. Durch die Serie werden sie mit Kalkbrenners Bierdemonstrationen gleichgesetzt und als Ersatzantworten und Versuche entlarvt, sich in einer absurden Welt zu behaupten.

Die Kreisstruktur der „anekdotische[n] Episoden“ korrespondiert formal mit musikalischen Bauformen.³⁰¹ Das bedeutet, dass die häufige Verwendung von seriellen Strukturen, kreisförmiges und spiralförmiges Erzählen sowie Wiederholungen, zu Assoziationen mit

³⁰⁰ Donat: Auslotung von Grenzen. S. 270.

³⁰¹ Capovilla, Andrea: Komisch überschaubare Unendlichkeiten. Zu Gert Jonkes "Erwachen zum grossen Schlafkrieg". In: Michaela Findeis und Paul Jandl (Hg.): Landnahme. Der österreichische Roman nach 1980. Wien, Köln: Böhlau Verlag 1989. (Zeitschrift für Studentische Forschung 1/89). S. 76.

musikalischen Strukturen führen. Bei Gert Jonke gibt es dazu einige Untersuchungen, am umfangreichsten von Marina Corrêa³⁰², wobei Jonke sich in einem Interview mit Andrea Kunne dazu folgendermaßen äußert: „[...] Das Ganze ist halt außen herum manchmal wie eine Sonate, wie eine Fuge und wie ein Rondo gebaut, und die einzelnen Kapitel sind auch noch so gebaut, manchmal in Krebsform – alle Formen kommen halt vor, Umkehrung, Krebs usw. Das Ganze ist dann eben – auch akustisch und rhythmisch – irgendwie symphonisch.“³⁰³ In späteren Interviews meint Jonke allerdings, dass sich die musikalischen Strukturen nur nebenbei ergäben und er keine Musik mit Sprache mache: „Musikformen finden sich in jeder Literatur, das sind die natürlichen Formen des goldenen Schnitts. Das kann sich unwillkürlich einstellen ...“³⁰⁴. In diesem Sinne meint auch Wendelin Endlich in seiner, eine Lesung Gert Jonkes einleitenden Rede, dass „[j]ede wahrhaft poetische Sprache [...] musikalische Strukturen [enthält].“³⁰⁵ Musikalische Strukturen lassen sich auch bei zahlreichen Stücken des Theaters des Absurden finden, vor allem bei Beckett, wie Martin Esslin anhand von *Warten auf Godot* feststellt: „Das ganze Stück ist ein komplexes poetisches Bild, ein kompliziertes Muster aus sich ergänzenden Bildern und Themen, die miteinander verwoben sind wie die Themen in einer musikalischen Komposition.“³⁰⁶ *Warten auf Godot* scheint genau so strukturiert zu sein, wie das von einer Figur, Wladimir, gesungene Lied *Ein Hund kam in die Küche*.³⁰⁷ Bei Beckett wie auch Jonke haben die musikalischen Strukturen eine ähnliche Funktion wie die seriellen Strukturen. Sie dienen dazu „die Wörter teilweise aus ihren außersprachlichen Verweisungszusammenhängen herauszulösen und über die Anlehnung an poetisch-musikalische Strukturen auf das Unausprechliche hinzudeuten [...]“³⁰⁸

Die Romane Gert Jonkes sind nicht kohärent und logisch stringent aufgebaut und irritieren daher den Leser. Es gibt keinen Handlungshöhepunkt, sondern bestenfalls Verdichtungen, die sich zu ihrem Ausgangspunkt zurück auflösen. Die Kreisstruktur dominiert in all ihren Facetten erzähltechnisch die Romantrilogie und führt auf formaler Ebene (zwangsläufig) zu Parallelen mit musikalischen Bauformen wie dem Rondo oder der Krebsform.

³⁰² Corrêa: Musikalische Formgebung bei Jonke.

³⁰³ Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 259.

³⁰⁴ Eichberger: Die Phantasie als Sinnesorgan. S. 15.

³⁰⁵ Niedlich, Wendelin: Es ist ein Glück, mit einem Dichter befreundet zu sein. In: Klaus Amann (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 29.

³⁰⁶ Esslin: Das Theater des Absurden. S. 313.

³⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 58.

³⁰⁸ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 91–92.

3.2.2 Logische Inkohärenzen

Wolfgang Hildesheimer sieht im Auflösen von Logik das Exerzieren von Unlogik, „die für den Autor des Absurden die Vernunftwidrigkeit der Welt repräsentiert.“³⁰⁹ Auch Martin Burkard betont den Zusammenhang zwischen Paradoxa und dem Absurden, da in einer absurden Welt „[...] das menschliche Denken, das die Welt an sich zu verstehen und zu erklären versucht, in Paradoxien und Antinomien mündet.“³¹⁰

Logische Inkohärenzen zeigen sich am deutlichsten bei der Unvereinbarkeit von Prädikaten. Das Oxymoron als rhetorisches Stilmittel zeichnet sich durch die „syntaktische Verbindung widersprüchlicher Begriffe“ aus.³¹¹ Oxymora haben die Aufgabe, die Widersprüchlichkeiten im menschlichen Dasein aufzudecken. Vor allem verdeutlichen sie die Diskrepanz von Sein und Schein.³¹² Diese Beschreibung im *Studienbuch Rhetorik* festigt das Oxymoron als geeignetes Stilmittel zum Ausdruck des Absurden. In der Romantrilogie wird dieses Stilmittel sehr exzessiv verwendet, beispielsweise als der Apotheker sein neues Schlafmittel anpreist:

[d]ie neuentwickelten Mittel, umwerfend, das kann ich Ihnen verraten, die bisher besten, regen beruhigend an, dämpfen aufhellend zu einem erregend wachen Schlaf, regen zur Bewußtlosigkeit an, beruhigen ganz lebhaft, lösen alles in verstreute Konzentration und befähigen zu allerlei komplizierten Anstrengungen während des Tiefschlafs, alles wird ganz anders, wissen Sie. (FK 228, Hervorhebung W. B.)

Widersprüchliche Begriffe häufen sich in der *Schule der Geläufigkeit* besonders in den kursiv gesetzten Passagen, etwa als der Erzähler die Musik aus dem Tümpel erneut zu hören vermeint. „*[I]ch wurde von einer Art traumhaft glücklichen Trauer erfaßt, ich bewegte mich, nein, ich wurde bewegt von einem leichten Dahinschweben, und dann befiel mich unsagbar traurige Freude.*“ (SdG 81, Hervorhebung W. B.)

Oder in der Liebesszene:

[K]omm, laß uns einander ganz anstrengend entspannen, ich werde ganz tief in mich hineinhorchend Dir erzählen, was Du spürst, und Du versenkst Dich ganz in Dich und schildert mir, was ich erlebe. [...] Immer heftiger wurden wir beide von einem uns übergücklich machenden abgrundhohen Schmerz immer zärtlicher eingehüllt überwältigt, wir glaubten von einer kochend heiß gekühlten bis zum Gefrierpunkt erhitzten Flüssigkeit überschüttet zu werden. (SdG 99–100, Hervorhebung, W. B.)

³⁰⁹ Hildesheimer: Frankfurter Poetik-Vorlesungen. S. 97.

³¹⁰ Burkard: Dürrenmatt und das Absurde. S. 41.

³¹¹ Kolmer, Lothar und Carmen Rob-Santer: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2002. (UTB 2335). S. 84.

³¹² Ebd. S. 85.

Eine Verunsicherung und Infragestellung jeglicher Erkenntnis ist nicht nur Ausgangspunkt, sondern auch Folge der „subjektivistische[n] Weltinterpretation“.³¹³ Für Edda Zimmermann führt das zu paradoxen Erklärungsprinzipien, wie etwa die erotische Begegnung zwischen Burgmüller und Johanna zeigt. Zimmermann betont, dass diese Paradoxa nicht als Versuch verkannt werden dürfen, das Unsagbare auszudrücken. Vielmehr sind sie als Bemühen zu verstehen, „dem Wunsch nach einer ‚Geborgenheit im Unverständlichen‘ nachzukommen.“³¹⁴ Der unerfüllbare Wunsch also, sich in einer Welt ohne Sinn einzurichten.

Das Paradoxe und Widersprüchliche zeigt sich auch an Verfahren, die etwas zuvor Gesagtes oder Gemeintes wieder zurücknehmen. Am augenscheinlichsten wird das bei Jonke am Ende von *Schule der Geläufigkeit*, als Anton Diabelli und seine Schwester ihr Vorhaben, das Gartenfest als Wiederholung des letztjährigen Festes inszeniert zu haben, abstreiten: „Was?, fragte Diabelli, und er verstünde nicht, was denn gemeint sei. Weißt Du vielleicht, wovon hier die Rede, fragte er seine Schwester. Nein, antwortete Johanna, eine Wiederholung?, was für eine Wiederholung?“ (SdG 114)

Eine ähnliche Funktion hat das Stilmittel der *Paralipse*. Dabei wird ein Gegenstand zuerst als unwichtig bezeichnet bzw. dass er es nicht wert sei, darüber zu reden, um ihn dann schließlich doch auszuführen.³¹⁵ In *Schule der Geläufigkeit* lässt sich das anhand des Oberbaurats demonstrieren. In einem Gespräch mit mehreren Involvierten reagiert er die ersten beiden Male abweisend mit den Worten, dass er nichts sagen werde, da er schon alles gesagt hätte. (Vgl. SdG 31 und SdG 36). Auch beim dritten Mal wiederholt er diese Phrase, entwickelt aus dieser Abweisung heraus aber plötzlich eine seitenlange Geschichte über die Stadt: „Nein, erwiderte der alte Oberbaurat, ich sage nichts mehr, ich habe schon oft genug gesagt, daß ich schon alles gesagt habe, über diese Stadt kann mir niemand mehr was vormachen, diese Stadt habe ich schon lange abgeschrieben, haben Sie übrigens gewußt, daß [...].“ (SdG 37)

Widersprüche lassen sich in der Romantrilogie häufig bei Gesprächen beobachten. Teilweise widersprechen sich die Gesprächsteilnehmer dabei bewusst, teilweise erinnern die Dialoge an surrealistische Dialoge. Jeder führt quasi sein eigenes Selbstgespräch, die Worte der anderen werden bestenfalls als „Sprungbrett des Geistes“ angenommen, sonst aber ignoriert:³¹⁶ Augenscheinlich wird das in *Schule der Geläufigkeit*. Auf die Frage, wie man ein Gericht –

³¹³ Zimmermann: Der ferne Klang. S. 146.

³¹⁴ Ebd. S. 147.

³¹⁵ Kolmer und Rob-Santer: Rhetorik. S. 97.

³¹⁶ Breton: Die Manifeste des Surrealismus. S. 34.

wobei nicht klar ist, um was es sich eigentlich handelt („Ochsengurgeln vielleicht?“ (SdG 48)) – so „raschelnd knisternd aber innen dagegen so leicht fluserig irgendwie flockig“ hinbekomme, wird klar, dass jeder von einem anderen Tier spricht. (Vlg. SdG 48) Es ist von Aufhängen an den „hinteren Beinen“, vom Herausziehen und Abschneiden des Kopfes, „sobald es diesen aus der Schale streckt“, von „ausrinnen lassen“, „den unteren Schild mit einem langen spitzen Messer“ ablösen, „mit einem langen spitzen Messer durch die Rippen hier von oben durch“ stechen, „vom After durch die Schnauze abschließend aufstecken“ und „mit der linken Hand bei den Flügeln packen“ die Rede. Das Paradoxe und die Widersprüchlichkeit fällt keinem der Gesprächsteilnehmer auf und bleibt unkommentiert.

Eng mit den logischen Inkohärenzen verbunden sind Verletzungen des Kausalitätsprinzips.

3.2.3 Verletzung des Kausalitätsprinzips

Karl Rosenkranz sah zwischen dem Absurden und der Zauberei eine Verbindung, da Wirkung und Ursache bei beiden in keinem Verhältnis zu einander stehen.³¹⁷

Die Verletzung des Kausalitätsprinzips ist ein wesentliches Merkmal für eine absurde Schreibweise. Als Folge eines unberechenbaren Erzählers, der keinen Zugang zu einer „feste[n] Realität“ hat, werden die „[...] kulturell vereinbarten und als Orientierung notwendigen Korrelationen zwischen Ursache und Wirkung, Ereignis und Reaktion, Wort und Tat usw. aufgelöst.“³¹⁸ Ähnlich wie bei den logischen Inkohärenzen werden die betroffenen Ereignisse und Begebenheiten vom Rezipienten als widersinnig empfunden.

Widersprüche zwischen Ursache und Wirkung treten in der Romantrilogie unter anderem immer dann auf, wenn es an Türen klingelt. In *DER FERNE KLANG* befindet sich der Erzähler in seiner Wohnung, es klingelt und er öffnet die Tür. Die Ursache dafür bleibt allerdings ungeklärt, denn vor der Tür befindet sich keine Person, sondern „*ein drei Meter hoher Kleiderschrank*.“ (FK 14) In der sich daraus ergebenden Situation, besteht wiederum eine Unangemessenheit zwischen Ereignis und Reaktion. Denn anstatt sich zu wundern und zu fragen, woher der Kasten komme, macht sich der Erzähler lieber Gedanken, was mit dem Spiegel passiert sei, der hing, „wo der Kasten jetzt steht“ (FK 15).

³¹⁷ Vgl. Görner: Die Kunst des Absurden. S. 9.

³¹⁸ Willms: Die literarische Absurde. S. 45.

In *Schule der Geläufigkeit* erzählt der Erzähler Johanna von einer verschwundenen Freundin, die er gesucht hat. Als er an ihrer Wohnung klingelte, öffnete plötzlich der Bürgermeister die Türe. Der Widerspruch zwischen Ursache und Wirkung wird deutlich, als der Bürgermeister meint, er habe seine Klingel „schon vor Jahren abgestellt“ (SdG 53). Auch dieses Ereignis verursacht eine seltsame Reaktion beim Erzähler. Denn er wundert sich nicht, wieso ihm der Bürgermeister und nicht seine Freundin öffnet, sondern sorgt sich lediglich, „den Mann irrtümlich aus dem Schlaf geläutet zu haben“ (SdG 52).

Auch in der bereits beschriebenen Szene, in der Kalkbrenner alle Klingelknöpfe eines Hauses gleichzeitig drückt, ist ein Widerspruch zwischen Ursache und Wirkung erkennbar; denn nichts passiert, kein einziger Bewohner meldet sich. (Vgl. FK 198–199)

Eine offensichtlich verkehrte Wirkung einer Ursache erhofft sich ein Mann, der dreißig Jahre lang Schluckauf hatte und es nun endlich losgeworden ist. Denn er bittet den Erzähler und seine ehemalige Schulfreundin „hin und wieder sehr fest an mich zu denken und dabei mir den Ihrerseitigen Wunsch entgegenzudenken, daß dieses jahrzehntelange Schnackerlstoßen nie mehr wieder beginne, [...]“. (FK 246)

Eine Umkehrung des gängigen Verständnisses von Ursache und Wirkung legt der Dichter Kalkbrenner an den Tag. Er beobachtet (wobei nicht klar ist, ob er vielleicht doch halluziniert?) lauter Insekten in seinem Waschbecken. Der Schluss, den er daraus zieht, ist nicht der, dass die Insekten wegen des Wassers in seinem Waschbecken nisten, sondern dass die Insekten das Trinkwasser in ihren Nestern erzeugen – „sie brüten es aus.“ (FK 205)

Am undurchsichtigsten ist im Spiel von Ursache und Wirkung die Rolle der Fotos, die Anton Diabelli in *Schule der Geläufigkeit* auf Grundlage der Fotos des letzten Jahres schießt. Betrachtet man ein Fest isoliert, sind jeweils die Fotos des letzten Jahres die Ursachen für die diesjährigen Fotos. Da von einer endlosen immer gleichen Wiederholung des Festes auszugehen ist, war das Foto, welches heuer als Ursache fungiert im letzten Jahr Wirkung des Fotos des Vorletzten Jahres usw. Da es sich jedes Jahr um ein „völlig identisches Foto“ (SdG 18) handelt und die Zeitebene damit zusammenfällt, lässt sich jedes Foto zugleich als Ursache und Wirkung bezeichnen.

„Das Kausalitätsprinzip wird jedoch auch dort verletzt, wo eine offensichtliche Unangemessenheit zwischen Anlaß und Folge besteht.“³¹⁹ Eine fast schon verkehrte Welt scheint in den Konzertsälen zu herrschen. Der Erzähler erinnert sich an einen Konzertbesuch, bei dem die Zuhörer, sobald das Orchester zu spielen begann, sich gelöst von den Sitzen erhoben „zur vielfachen Begrüßung einander zu umfassen“ und schließlich die „Sektpfropfen“ knallen ließen und einander „laut rufend glücklich“ umarmten. (EgS 88–89) Als sich das Konzert dem Ende näherte, nahmen alle wieder ihre Plätze ein, „um nach dem Erklingen des letzten Akkords gemeinsam wie vor dem Beginn der erklingenden Musik ganz still dazusitzen, regungslos, niemand wagte zu husten, kein Knistern, kein Knarren, kein Stühlewetzen, alles wie erstarrt, ein heiliges Schweigen, ja es war diese *Stille nach und zwischen den gespielten Stücken*, welcher die Leute in den Konzerten dann lange sich hingaben, [...]“ (EgS 89) Es werden hier also kulturell konnotierte Reaktionen auf Ereignisse verkehrt.

Unangemessene bzw. verkehrte Reaktionen bringt auch ein Zugunglück hervor, als ein Zug eine Glaswand durchbrochen hat und in einen Bahnhof gerast ist. Die Zugreisenden fühlen sich danach wie „Auserwählte“, sind „froh und glücklich“ dabei gewesen zu sein und der Lokomotivführer erklärt, dass er das „hochinteressante Abenteuer“ (EgS 257) jederzeit wiederholen würde.

Bei Texten mit einer ausgeprägten absurden Schreibweise sind die Wirkungen von unerhörten Ereignissen häufig unverhältnismäßig klein. Sebastian Donat sieht darin die Manifestation der Teilnahmslosigkeit der Figuren.³²⁰ Am deutlichsten zeigt sich in der Romantrilogie eine Teilnahmslosigkeit anhand der Reaktionen des Erzählers. So bleibt er passiv und seiner Rolle als berichtender Erzähler treu, als sein Freund Kalkbrenner von den anderen Festbesuchern auf einen Baum gebunden wird und anschließend in einen hohlen Baumstamm gesteckt wird. (Vgl. SdG 89–92) Teilnahmslos reagiert er auch, als seine Schriftsteller-Freundin in *Erwachen zum großen Schlafkrieg* seine Wohnung verwüstet hat. Da sie überwacht zu werden befürchtet und die Wohnung des Erzählers, wo sie sich befindet, für verwandt hält, nimmt sie diese auseinander, stemmt Wände auf, räumt Kästen leer, zerlegt die Steckdosen und reißt die Tapeten von den Wänden. (Vgl. EgS 169) Obwohl er sie für paranoid hält, reagiert er

³¹⁹ Donat: Auslotung von Grenzen. S. 272.

³²⁰ Vgl. Ebd.

distanziert und wundert sich nur über die Hüte, die sie beim Leeren der Kästen zum Vorschein gebracht hat. (Vgl. EgS 170–171)

3.2.4 Sprachliche Auffälligkeiten und Irritationen

In einer absurden Welt nach Albert Camus, sind Werte und Ideologien überholt. Der Mensch ist auf sich alleine gestellt, auch in seinen Entscheidungen, wodurch sich eine Fülle von gleichwertigen Möglichkeiten ergibt. Auch jede Wahrnehmung entpuppt sich als nur eine konstruierte Möglichkeit von Wirklichkeit. Denn, wie Edda Zimmermann anmerkt, „[v]iel zu stark ist das Bewußtsein, dass auch alles anders sein könnte.“³²¹ Genau dieses Chaos an gleichberechtigten Möglichkeiten möchte Jonke dem Leser klar machen: „Man sollte den Leuten die sogenannten Zufallssinne auch immer bewußt machen. Es kann ja jeder alles nur für sich betrachten.“³²² Grammatikalisch zeigt sich diese Relativierung durch eine häufige Konjunktivverwendung³²³ „oder der beliebig scheinenden Wortfolge in dem Sinn, daß zueinandergehörige Begriffe in ihrer Bestimmung austauschbar erscheinen“.³²⁴ Die ohnehin schon irritierende Episode, als die Freundin des Erzählers in *Erwachen zum großen Schlafkrieg* eine Stubenfliege namens Elvira als Haustier halten möchte, wird durch das im Konjunktiv geführte Gespräch über die Fliege noch ungreifbarer:

[...], keinesfalls betrete sie die Küche, was falle ihm ein, daß er ihr die gleiche Rücksichtslosigkeit zuschreibe, die ihm zu eigen sei, finde sie befremdend, empörend. Aber wie denn bitte sie bemerke, ob der Elvira was fehle, ohne die Küche zu betreten? Oh, da kenne er sie schlecht, habe er, wie sie wieder einmal sehe, keine Ahnung von ihr, er spüre gar nichts davon, was in ihr vorgehe, spüren, jawohl, spüren müsse man, ja, sie spüre einfach, wenn oder wann der Elvira etwas fehle, sowas spüre sie sofort, was er wohl nicht glaube, aber er werde bald schon sehen, solle er das ihr überlassen, sie wisse, was wann zu tun und wie, nein, einfach in den Raum platzen, wie er vorhin beinahe, komme ihr nicht in den Sinn! (EgS 77)

Auch Satzkonstruktionen, die mit der Konjunktion ‚oder‘ mehrere Möglichkeiten aneinander reihen, fallen in diesen Bereich. Die Welt lässt sich in der Romantrilogie nicht erklären, dementsprechend werden konkrete Aussagen durch Serien von (phantastischen) Möglichkeiten ersetzt. Dazu zählen die Erklärungsversuche, die sich Kalkbrenner und der

³²¹ Zimmermann: Der ferne Klang. S. 150.

³²² Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 257.

³²³ Die Konjunktion ‚oder‘ und die häufige Verwendung des Konjunktivs werden hier als Indizien für das Thematisieren mehrerer Möglichkeiten und Wirklichkeitssichten verstanden. Auch wenn Gert Jonke die häufige Verwendung dieser zwei sprachlichen Phänomene als „Reste der österreichischen Kanzlersprache“ bezeichnet. (Vgl. Kunne(1983): Gespräch mit Gert Jonke, S. 256)

³²⁴ Zimmermann: Der ferne Klang. S. 150.

Erzähler in *DER FERNE KLANG* auf die Frage überlegen, warum „die Gestalten da oben auf den Dächern mit ihren steinernen Zeigefingern ganz aufgeregt in den Himmel hinaufzeigen!“ (FK 196) und ihre Gründe, warum sich nichts rührt, nachdem sie alle Türklingeln eines Hauses auf einmal betätigt haben. (Vgl. FK 198–199) Der zunehmende Zweifel, ob die Dinge so sind, wie sie sich dem Erzähler zeigen, führt häufig zu Umformulierungen von Beobachtungen in Fragen. „Sind das die vorhin vom Wind zerstäubten Schatten eurer Umarmung, die aus den Sträuchern unversehrt dir zurück vor die Füße geworfen werden?“ (FK 77) In *Erwachen zum großen Schlafkrieg* finden sich häufig durch ‚oder‘ verknüpfte Serien von Fragesätzen: „Da hörte Burgmüller durchs Fenster von draußen ein ganz leises, kaum angedeutet vernehmliches Summen, oder war es ein eher hochgestochen stotterndes, irgendwie raschelnd hingezogen vorsichtig gezischelt leicht ungehalten motzendes Knarren im durchdringend rauschenden Schlaf des scheinbaren Laubsturms?“ (EgS 69)

Auch die Fragwürdigkeit von Erinnerungen wird durch ein Nebeneinander von Möglichkeiten zum Ausdruck gebracht. So weiß Kalkbrenner selbst nicht mehr, was ihm im Sektkeller, in welchen er in *DER FERNE KLANG* klettert, genau passiert ist. Unten angelangt, „habe ich zunächst als erstes ein paar Babyflaschen entkorkt und geleert, und dann muß ich ganz auf dich oben vergessen haben, oder hab ich Schwierigkeiten gehabt, den Schlot wieder so schnurgerade aufwärts hinauszuklettern?“ (FK 237)

Die Serienbildung findet sich vor allem bei den „Kerntexte[n] des Absurden“ auf allen Ebenen.³²⁵ Sie betreffen daher nicht nur die Textstruktur, sondern auch die Wort- und Klangebene. Auch Jonkes Sprache ist von Wortserien und sehr stark von Wiederholungen geprägt, wie die im Zug geführte Unterhaltung mit seiner Begleiterin über den jeweiligen Zielort zeigt:

Sie fahre, antwortete sie, DORTHIN.
 DORTHIN, sagte er darauf, ach, DORTHIN? Schade, muß es denn gerade DORTHIN sein?
 Warum? Habe er was gegen DORTHIN?
 [...]
 Bis nach DORTHIN fahre er doch mit ihr und sei darüber auch sehr glücklich, müsse hinter DORTHIN aber noch weiter.
 Aber wohin denn? Wohin denn nur?
 DAHER, antwortete Burgmüller, genau bis DAHER.
 Ach DAHER, sagte sie, ausgerechnet DAHER, wie schade, und könne er DAHER denn nicht fahren lassen?

³²⁵ Willms: Die literarische Absurde. S. 39.

Ständige Wortwiederholungen führen dazu, dass sich der Inhalt der Wörter auflöst und die Worthülle in den Vordergrund tritt. Dadurch, dass es sich hier um zwei isolierte Adverbien handelt, die ohnehin schon auf nichts Konkretes verweisen, wird dieser Effekt noch verstärkt und gleichzeitig ad absurdum geführt.

Die Klangserien lassen sich am eindrucksvollsten anhand einer Unterhaltung des Krankenhauspersonals in *DER FERNE KLANG* demonstrieren. Ein Mann und eine Frau unterhalten sich über den Bettnachbarn des Erzählers und treiben ihre Sprachspiele bis zum Nonsens:

[W]obei du zunächst nur abgehackte Fragmente hörst, die ähnlich klingen wie etwa *Schmerzreichsehnenschwachstromreflexstatuenregelrechtshänder*, und dann irgendwie vor einer drohend eintretbaren *komatösen Atemdepression* deutlich zu warnen, was mit ungefähr dergestalt klingenden Worten beantwortet wird wie erhöhte *Trans-* oder *Aspirationsgefährdung*, ansonsten *brachiale* oder *brachäale* oder eher *endobrachiale* und auch *endotrachäale* oder *endotrachiale Inkubation* oder *Intubation* oder auch *intuberante Intubation* oder irgendwelche *intuberativen Tuberasten*, was mit einer daraus gefolgerten irgendwie *antierotischen* oder auch *antibiotischen Pneumonieprofilachse* oder eher der *Pneumoporozellaxt* oder einfach der weltbekannten *Pneumoprophylaxe* zu tun haben könnte [...] (FK 33)

Neben einer skurrilen Komik durch eine enorme Dichte an (unsinnigen) Neologismen, scheint sich Sprache hier durch die Klang und Wortserien mechanisch zu verselbstständigen. Dabei verliert sie jeglichen außersprachlichen Bezug und verdeckt die anfangs durch Phrasen wie „komatöse[r] Atemdepression“ (FK 33) noch herauslesbare Tragik der Situation.

Das vielleicht augenscheinlichste Stilmittel von Jonkes Sprache in der Romantrilogie sind die Neologismen bzw. Wortkomposita. Während sie in *Schule der Geläufigkeit* mit Wortneuschöpfungen wie „Festgesellschaftsknäuel“ (SdG 60) oder „Heizmaterialverknappung“ (SdG 104) noch zurückhaltender ausfallen, werden sie in *DER FERNE KLANG* und *Erwachen zum großen Schlafkrieg* immer imposanter und mehrgliedriger. Dort ist unter anderem die Rede von „Wirtschaftssektionsoberministerialräte“ (FK 117), „Maschinenschreibpapierfetzchendunstschwadenschneestürme“ (FK 220), „Schmerzreichsehnenschwachstromreflexstatuenregelrechtshänder“ (FK 33), „Traumkatastrophenschutthaldengebirge“ (EgS 15), „Scheinwerferaugäpfel“ (EgS 23), oder „Kanalschachtinstrumentenchoräle“ (EgS 189).

Irritierend sind die Neologismen vor allem in Kombination mit Jonkes ausschweifender Metaphorik sowie labyrinthischen Satzketten mit redundanten Elementen. Edda Zimmermann

erkennt ein „Prinzip der Aufhebung“ in Jonkes Schreiben, wodurch Geheimnisvolles, Unsicheres, Problematisches sowie Hintergründiges betont wird.³²⁶ Die genannten Stilmittel manifestieren dieses Prinzip sozusagen auf syntaktischer Ebene.³²⁷ Besonders inflationär tummeln sich Metaphern und Neologismen zu Satzketten versponnen bei den häufigen Versuchen des Erzählers, seine Umgebung zu beschreiben. (Vgl. FK 41–42) oder Musikphänomene sprachlich zu fassen. (Vgl. FK 260–261, SdG 79–80)

Andrea Kunne sieht den Zweck in Jonkes metaphernreicher Sprache darin, „dem Leser bewußt zu machen, daß die Wirklichkeit auch anders gesehen werden kann bzw. daß der Begriff der möglichen Wirklichkeit dem der konventionellen vorzuziehen wäre.“³²⁸ Durch die Metapher kann die auf Konvention beruhende Sprache ein Stück weit ersetzt werden. „Sie [Anm. die Metapher] lässt einen freien Umgang mit den Bereichen Wirklichkeit und Sprache nicht nur zu, sondern fordert ihn geradezu heraus.“³²⁹

Sehr interessant ist Herbert Gampers Interpretation von Jonkes Sprache. Er erkennt darin den Versuch, die zusehends erstarrende und von einer ewigen Wiederkehr des Gleichen gezeichnete Welt in Bewegung zu bringen. Man könnte sagen, dass sich der Erzähler in Jonkes Romantrilogie mit der Sprache gegen die sinnlose Welt wehrt, „[...] durch immer noch weitere Bilder und Bilder von Bildern, immer tiefer vordringende, weiter auswuchernde Syntax“.³³⁰ Es ist der Versuch durch die Sprache Unsagbares doch noch zur Sprache zu bringen – ein absurdes Vorhaben. Die „in den Sprachfluß eingelassenen Widerstände“, wie überflüssige Floskeln, Referenzen an die Beamtensprache, oder zwanghafte Wiederholungen sollen einen „leichten Nachvollzug des Satzbaus verhindern, damit nicht daraus gefolgert werde, der Sachverhalt habe seinen angemessenen Ausdruck gefunden.“³³¹ Die Umständlichkeiten und Relativierungen hinterlassen daher folgenden Eindruck: „[S]ie [Anm. die Sprache] sei doch nicht fähig auszudrücken, worauf es ankommt.“³³² Jonkes Sprache lässt sich somit als Camus'sche Revolte gegen das Absurde verstehen. Er entwirft neue Wirklichkeitsalternativen im Wissen, dass auch diese von den sprachlichen Denkstrukturen unterlaufen werden und das eigentlich Wesentliche (insofern es das gibt) nicht ausgedrückt

³²⁶ Zimmermann: Der ferne Klang. S. 143.

³²⁷ Vgl. Ebd.

³²⁸ Kunne: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? S. 68.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Gamper, Herbert: Unterschobenes Dasein, unterschobene Sprache. In: Klaus Amann (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 52–53.

³³¹ Ebd. S. 53.

³³² Ebd.

werden kann. Dennoch entwirft er Alternativen, die auch wenn sie den Menschen nicht retten können, sein (absurdes) Leben zumindest bereichern. Als Beispiel sei die Beschreibung des Katers des Erzählers infolge einer schnapsintensiven Nacht mit Kalkbrenner genannt. Hier lässt sich der Eindruck nicht leugnen, dass die Metapher dem Wesen dieses Zustandes zumindest ein kleines Stück näher kommt als Alltagssprachliche Formulierungen:

Dein Kopf hängt so locker an diesem Morgen vom Oberkörper herunterfallend, und im Magen vermutest du ein Kohlenbergwerk, aus dem die Kumpel die letzte Kohle noch retten und vor dem Schlagwetter durch deinen Speiseröhrenschaft nach oben zu fliehen versuchen, wo die Grubenbesitzer die anstürmenden Massen vom Kehlkopf wieder schlundabwärts drängen. (FK 203)

Das Kapitel *Die Verweigerung von Sinn – Eine absurde Schreibweise bei Gert Jonke* hat Gert Jonkes Romantrilogie anhand jener Merkmale einer literarischen Absurde untersucht, welche den Sinnanspruch des Lesers unterlaufen und zu einer textübergreifenden Irritation führen. Im nun folgenden Kapitel soll das in absurden Texten typische Menschenbild mit jenem in der Romantrilogie verglichen werden. Dabei wird mit einem verstärkten Camus-Bezug die Frage nach einem möglichen Umgang der Romanfiguren mit der sie umgebenden Sinnlosigkeit gestellt werden.

3.3 Der absurde Mensch

Ist sich der Mensch seiner absurden Existenz bewusst, verfällt er häufig in eine Handlungskrise und Apathie. Ohne Aussicht, das Rätsel seiner eigenen Existenz jemals lösen zu können und ohne jeglichen Sinn, ohne Ziel, ist jede Handlung eine Qual und Überwindung. Zusätzlich belastet das Bewusstsein, dass alles auch anders sein könnte, dass die menschliche Wahrnehmung und Sprache keinen Zugang zur Wirklichkeit, wie sie tatsächlich ist, eröffnen, sondern von der Perspektive und gesellschaftlichen Konventionen bestimmt sind. Dieser Situation wohnt eine gewisse melancholische Tragik inne, welche besonders bei Eugène Ionescos Zustandsbeschreibung seiner eigenen Existenz hervorleuchtet:

Kein Ereignis, keine besondere Magie erstaunen mich. Keine Gedankenkette reißt mich mit (kein Interesse an der Kultur). Nichts erscheint mir ungewöhnlicher als etwas anderes. Denn alles ist gleich. Alles ist in eine umfassende Unwahrscheinlichkeit und Ungewohntheit eingetaucht. Was mir unzulässig scheint, ist die Tatsache zu existieren, sich einer Sprache zu bedienen. Die, die nicht fühlen, dass das Dasein sinnlos ist, können innerhalb des Daseins ausschließlich dies oder jenes sinnvoll, logisch, falsch oder richtig finden. Mir scheint das Dasein unvorstellbar, innerhalb des Daseins jedoch alles begreiflich. Keine persönliche Grenze kann für mich das Reale vom Irrealen oder das Wahre vom Falschen trennen. Ich habe keinen Wertmaßstab. Ich ziehe nichts etwas anderem vor ich fühle mich da, an der Grenze des Seins, am Rand des Geschichtslaufs. Ich bin überhaupt nicht mit von der Partie. Ich habe keine Ahnung.

Ich bin in dieser bodenlosen Bestürzung zum Stehen gebracht. Die Türen sind mir verschlossen. Oder vielleicht sind sie alle, zusammen mit den Wänden, mit den Erkenntnissen, verschwunden.³³³

Ionesco beschreibt darin eine Orientierungslosigkeit in einer absurden Welt aufgrund der Kontingenz der Existenz sowie eines Verschwindens von jeglicher Sicherheit die eigene Wirklichkeitswahrnehmung betreffend. Gert Jonkes Romane haben, auch wenn dieser hinter Bombast, parodistischen und komischen Elementen verborgen ist, einen tragischen und düsteren, man könnte auch sagen existentialistischen Kern. Angeleitet von den Kriterien Weertje Willms sowie durch Bezüge auf Albert Camus soll dieser Kern in folgendem Kapitel betonend hervorgehoben werden.

3.1.1 Das absurde Menschenbild und das Problem der Identität

Weertje Willms sieht eine „existentielle Grundhaltung“³³⁴ als einen weiteren wesentlichen Merkmalkomplex von absurden Texten. Diese zeigt sich vor allem an einem charakteristischen Menschenbild. Der Mensch hat sich nicht nur von der Welt isoliert und entfremdet, sondern auch von sich selbst, wodurch die Identität des absurden Menschen erschüttert ist. Ulrich Schönherr konstatiert, dass die Bücher der Romantrilogie „[...] die zunehmende Aufhebung und Entgrenzung der Realität nicht mehr als Ausnahmesituation subjektiver Grenzerfahrungen“³³⁵ beschreibt. Es scheint der Normalfall zu sein, sich in einem Geflecht aus Fiktion und Realität selbst zu verlieren. Ähnlich wie in den Stücken des Theaters des Absurden ist die absurde Welt die Grundsituation der Romane. Der Mensch kann seine Empfindungen und sein Erleben mit einer konstruierten Wirklichkeit nicht in Einklang bringen und verliert jeglichen Zugang zur Realität sowie zu sich selbst.³³⁶ Die folgenden drei Unterkapitel entsprechen den für die Romantrilogie wesentlichsten Merkmalen des absurden Menschenbilds nach Weertje Willms.³³⁷

³³³ Ionesco, Eugène: Argumente und Argumente. Schriften zum Theater. Aus dem Französischen von Claus Bremer. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1964. S. 152-153.

³³⁴ Willms: Die literarische Absurde. S. 38.

³³⁵ Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 52.

³³⁶ Vgl. Amann, Klaus: Gert Jonke oder Über die Aufhebung der Schwerkraft. In: Manuskripte 49/183 (2009). S. 23.

³³⁷ Vgl. Willms: Die literarische Absurde. S. 50-57.

3.1.1.1 *Selbstentfremdung bis zur Auflösung*

Der pronominale Wechsel der Erzählperspektive, von einem *Ich* (*Schule der Geläufigkeit*), über ein *Du* (*DER FERNE KLANG*), zu einem *Er* (*Erwachen zum großen Schlafkrieg*), dokumentiert einen immer stärker fortschreitenden Identitätsverlust.³³⁸ Doch auch schon in *Schule der Geläufigkeit* wird trotz der Ich-Form kein „unhintergebares Selbst“ artikuliert.³³⁹ Der Erzähler misstraut der eigenen Wirklichkeitswahrnehmung und vermischt zusehends Traum und Wirklichkeit. Eine künstliche Konstruktion von Wirklichkeit durch Sprache spitzt sich über *DER FERNE KLANG* bis hin zu einer Konstruktion der Identität in *Erwachen zum großen Schlafkrieg* zu. In letzterem zeigt sich eine „Vertextung“ des Protagonisten einerseits durch den Erzähler, der die Rede des Protagonisten ersetzt und diesen enteignet und andererseits durch die Schriftstellerin, die ihm eine neue Vergangenheit und Zukunft schreibend erfinden möchte.³⁴⁰

In *DER FERNE KLANG* wird der Wechsel der Erzählperspektive von dem *Ich* zur *Du*-Selbstanrede selbst zum Thema. Der Roman beginnt mit einer Beschreibung einer Beobachtung: „Irgendwie muß ich mir derart aus der Haut gefahren sein, daß ich nicht mehr von mir selbst als Person in mir zu denken wünsche.“ (FK 8) Die Entfremdung des Subjekts hat also zu einer Entzweiung geführt, wodurch er sich selbst „[...] als eine Art mir beobachtbares Subjekt neben mir einhergehen [...]“ (FK 8) sieht. Auch Ulrich Schönherr erkennt in dieser Szene eine Spaltung bzw. eine Ent-Zweiung, die den Ausgangspunkt für die *Du*-Erzählform von *DER FERNE KLANG* ist. Der Protagonist „fährt aus seiner Haut“ und teilt sich in ein „Reflexions- und Körper-Ich“³⁴¹. Die Bedingungen, um ‚Ich‘ sagen zu können sind nicht mehr gegeben:

Richtig ich könnte man vielleicht höchstens dann zu sich sagen, wenn die Empfindungen und Gefühle, das ohnedies Brauchbarste, worüber man verfügen kann, wirklich in vollem Ausmaß empfinden und fühlen könnten, was alles empfindbar und fühlbar wäre, wären sie nicht abhängig und gefesselt von einem anatomisch spießbürgerlichen Körpersystem, das aufgrund seines dilettantischen Aufbaus ihre vollwertige Entfaltung verhindern muß. (FK 11)³⁴²

Durch die Beobachtungssituation, welche sich durch die Ent-Zweiung ergibt, meint der Erzähler sich wieder wichtiger nehmen zu können, obwohl er auch gleichzeitig Zweifel über

³³⁸ Vgl. auch Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 38.

³³⁹ Vgl. Ebd. S. 86.

³⁴⁰ Vgl. auch ebd. S. 87.

³⁴¹ Ebd. S. 88.

³⁴² Vgl. auch Amann: Über die Aufhebung der Schwerkraft. S. 11.

diese Methode äußert: „*Natürlich ist es sonderbar, daß man über sich selbst wie über einen andern denken kann, denkst du dir, weil du über die andern noch nie sehr viel zu denken imstande gewesen bist.*“ (FK 9) Auch die Frage, was Wirklichkeit eigentlich ist und wie Erinnerung zu dieser steht, wird wieder thematisiert. Der Erzähler stellt die Frage in den Raum, ob er „*in Wirklichkeit*“ (FK 9) jemanden beobachtet, der viel weniger mit ihm zu tun hat als er glaubt und ob er vielleicht im Moment gar nicht sich selbst, sondern nur eine Erinnerung an sich selbst besichtigt. (Vgl. FK 9) Auffallend oft wird in dieser Passage das Wort »wirklich« bemüht um zu hinterfragen, ob er das denn „*wirklich*“ gerade fühle oder getan habe. (Vgl. FK 9–10)

Die Du-Anrede in *DER FERNE KLANG* lässt sich allerdings, wie Gert Jonke in einem Gespräch mit Günter Eichberger betont, mehrfach deuten. „[A]ls Selbstanrede oder als Anrede des Lesers [...]“³⁴³. Als Selbstanrede wäre sie Folge der Selbst-Entzweiung, als Anrede des Lesers lässt sie sich dagegen mit Wolfgang Hildesheimers Merkmal von Absurder Prosa in Verbindung bringen. Durch die Anrede soll, so Hildesheimer, eine Identifikation des Lesers mit dem Mitgeteilten hergestellt werden, welche wiederum Voraussetzung für den Nachvollzug desselben ist. Der Leser soll durch den Erzähler die Ersatzantworten als solche erkennen und sich durch das Mit-leben einer Existenz, die jeglichem Sinn beraubt ist, seiner eigenen aussichtslose Existenz bewusst werden und darüber lachen können.

Genau in diese Richtung gehend deutet etwa Klaus Amann die Du-Anrede in *DER FERNE KLANG* „Der Roman ist in der Du-Form geschrieben. Er zieht auf diese Weise den Lesenden, der sich durch das Du angesprochen fühlen muß, in den Strudel von Ungewißheiten und Unsicherheiten hinein, die die Übergänge zwischen Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung markieren, die der Roman durchgehend thematisiert.“³⁴⁴ Auch Wolfgang Düsing sieht in Jonkes Werken nicht bloß die Intention, die Verdinglichung der Welt zu zeigen, „sondern auch über eine Verunsicherung der Wahrnehmung das Wirklichkeitsbewusstsein des Lesers insgesamt zu erschüttern.“³⁴⁵ Eine Parallele zu Camus, aber auch Hildesheimer und dem Theater des Absurden, lässt sich daher in dem Versuch Gert Jonkes finden, den Leser zu verunsichern, indem sein Glaube, sein Dasein und Handeln in der Welt wäre einem höheren

³⁴³ Eichberger: Die Phantasie als Sinnesorgan. S. 14.

³⁴⁴ Amann: Zur Poesie Gert Jonkes. S. 9.

³⁴⁵ Düsing, Wolfgang: Avantgardistische Experimente mit einer konservativen Gattung: Gert Jonkes „Geometrischer Heimatroman“. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Bern, Frankfurt am Main, u. a.: Peter Lang 1989. S. 97.

Sinn unterworfen, erschüttert wird. Jonke möchte dem Leser klar machen, dass die Wirklichkeit ein von Sprache bestimmtes subjektives Konstrukt ist, das auch ganz anders sein könnte: „Man sollte den Leuten die sogenannten Zufallssinne auch immer bewußt machen. Es kann ja jeder alles nur für sich betrachten.“³⁴⁶

Der selbstentfremdete Mensch bleibt austauschbar. Als reine Reflexionsfläche von sich ständig ändernden inneren und äußeren Einflüssen verliert er seine Individualität. Infolgedessen bleiben Personen in absurden Texten alle sehr undeutlich, ihr „Status als Mensch“, wie es Weertje Willms formuliert, ist nicht klar umrissen.³⁴⁷ In der Romantrilogie werden die Figuren meist nur über eine Rolle bzw. ihren Beruf charakterisiert. Anton Diabelli ist Fotograf, Johanna seine Schwester, Florian Waldstein ist Maler, Kalkbrenner Dichter, Jacksch der Stadtgärtner, Jagusch der Bautenpolizist, Comelli der Theaterdirektor, der Erzähler Komponist usw. Oftmals wird nicht einmal der Name der Figuren genannt. Beim Gartenfest in *Schule der Geläufigkeit* tauchen unter anderem der „Krankenhausarchitekt“ (SdG 21), der „Herr Proktologe“ (SdG 25), der „Bestattungsunternehmer“ (SdG 27), die „Frau Magistratsdirektor“ (SdG 31) oder der „Oberbaurat“ (SdG 31) auf. Auch die Frauenfiguren, die mit dem Erzähler zusammen sind (Vgl. EgS 65–96 und 97–235), an die er sich erinnert (Vgl. SdG 50–55), oder die er sucht (Vgl. FK), haben keine Namen. Der Erzähler steht Namen prinzipiell skeptisch gegenüber:

[M]an sollte dieses unnötige öffentliche Nennen von Eigennamen möglichst vermeiden, dachte Burgmüller, er haßte diese ständig mit Namen durch die Telefonleitungen herumhantierenden Leute, die, seit er sich vor einiger Zeit zurückgezogen hatte, gar nichts Neues mehr über ihn vermelden konnten, dessen ungeachtet jedoch mehr über ihn wußten als er über sich selbst. (EgS 65).

Namen sind also nicht nur ein Zeichen von Individualität, sondern „immer auch deren Dementierung [...]“.³⁴⁸ Über Namen werden Personen vergesellschaftet, indem ihnen Geschichten zugeschrieben werden, die mit den eigentlichen Personen gar nichts zu tun haben.

Der Identitätsverlust der Romanfiguren in der Romantrilogie äußert sich durch die Unmöglichkeit Persönliches zu artikulieren. Über den Erzähler ist so gut wie nichts bekannt, außer dass er sich als Komponist und „akustischer Raumgestalter“ (EgS 85) bezeichnet. Persönliche Gefühle oder Gedanken äußert er nicht, wie das Gespräch mit dem Doktor in

³⁴⁶ Kunne: Gespräch mit Gert Jonke. S. 257.

³⁴⁷ Willms: Die literarische Absurde. S. 50.

³⁴⁸ Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 87.

DER FERNE KLANG deutlich macht. Auf die Frage, woran es ihm „mangle“ (FK 49), antwortet er bloß nichtssagend: „Nun, [...] an einigem doch wohl so da und so dort auch.“ (FK 49)

Die Unmöglichkeit einer „subjektiven Autonomie“³⁴⁹ zeigt sich auch daran, dass die Wahrnehmungen der Außenwelt dem Subjekt „Darstellungen seiner inneren Zustände“³⁵⁰ sind: „Oder wie lange schon empfindest du dich kaum mehr als etwas Persönliches, sondern nur mehr als einen ständig sich verflüchtigen und manchmal wieder ganz halb zum Vorschein kommenden Zustand, der dir von der dich einschließenden Landschaftsumgebung angezeigt wird?“ (FK 274) Am deutlichsten wird das am Ende von *Schule der Geläufigkeit*, etwa am nächsten Morgen: „Wir erhoben uns, ich vergrub meinen Kopf in ihrem langen Haar, durch das ich gelb verschleiert zunächst die morgendlich verrauchte Silhouette des verkaterten Stadtrandes [...] wahrnahm.“ (SdG 100 Hervorhebung, W. B.) Ähnliches bietet sich dem Erzähler, als er und die Diabelli-Geschwister kurz darauf zurück zum Haus kommen: „Die ganze Landschaft lag erschöpft, vom Himmel dieses Tages zusammengeslagen, die Hügel gelähmt, dahinter das Gebirge auf Krücken gestützt, als ob es gleich in sich zusammenbröckeln wollte.“ (SdG 108)

In *Erwachen zum großen Schlafkrieg* wird dem Erzähler von der Schriftstellerin schließlich eine neue Vergangenheit und Gegenwart erfunden. Der Erzähler ist somit nur mehr eine austauschbare Projektionsfläche, wird immer durchsichtiger und wird zu einer mit einer fremden Geschichte gefüllten Lufthülle. Die Leute um ihn herum ignorieren ihn nicht bloß, sondern nehmen „gar keine Notiz von seiner Person [...], denn man ging durch ihn hindurch, ohne auf Widerstände geringster Natur zu stoßen! [...]“ (EgS 180) Burgmüller löst sich also zusehends auf. Auch eine erstaunliche Menge anderer Figuren in der Romantrilogie verschwindet plötzlich oder löst sich auf. Das Auflösen der Figuren zeigt immer ihre Abhängigkeit von anderen, von denen sie vereinnahmt und bestimmt werden.

Der Maler Florian Waldstein verschwindet im See, kurz nachdem ihn Johanna zurückgewiesen hat. Zuvor artikuliert Waldstein seine Abhängigkeit von Johanna folgendermaßen: „[I]ch hatte mich in Dir schon derart intensiv an Dich verloren, daß nicht nur Du von mir in Dir und nicht nur da bald nichts mehr finden kannst.“ (SdG 84) Auch die Freundin des Erzählers, an die er sich in *Schule der Geläufigkeit* erinnert und welche er, wie

³⁴⁹ Gamper: Lebensnotwendigste Utopien. S. 70.

³⁵⁰ Ebd. S. 71.

Johanna vermutet, nur erfunden hat, löst sich plötzlich auf: „[V]erstehst du, einfach weg, ja, und auch die Spuren ihrer Schritte im frisch beschneiten Parkweg an dieser Stelle einfach zuende, [...].“ (SdG 54). In *Erwachen zum großen Schlafkrieg* verschwindet eine weitere Freundin des Erzählers zusammen mit der Stubenfliege „Elvira“, um die sie sich zuvor aufopfernd gekümmert hat. Ach hier scheint sie ein Konstrukt des Erzählers gewesen zu sein: „War vielleicht Elvira eine Erfindung der Freundin, oder war womöglich die Freundin erfunden, [...]?“ (EgS 95). Auch SIE, die Krankenschwester aus *DER FERNE KLANG* verschwindet eines Tages spurlos und ist wie aus dem Gedächtnis des anderen Krankenhauspersonals gelöscht: „[W]en meinen Sie eigentlich, kennen wir nicht, womit man das Gedächtnis über diese Person einem Produkt deiner Phantasie zuzuordnen dir einzureden versucht.“ (FK 91)).

Norbert Schlinkert meint zu der vermutlichen Auflösung des Ich-Erzählers in Becketts *Molloy*, dass diese das ständige Wiederholungsmoment nicht negiere, „aber immerhin andeutet, daß dieser Wiederholungsprozeß auch so etwas wie eine Abnutzung oder Abschleifung, eine Lebensabschleifung ist.“³⁵¹ Dieser Gedanke ist auch für die Auflösungen in Jonkes Romantrilogie interessant.

3.3.1.1 Gestörter Bezug zwischen Subjekt und Umwelt

In einer absurden Welt ist die Beziehung des Menschen zur „Realität“ gestört. Er kann zu den Dingen keinen Bezug herstellen, kann sie nicht benennen und entfremdet sich von seiner Umwelt. „[D]ie Sprache, die Wirklichkeit simuliert, macht jeden, der an ihr System angeschlossen ist, von vornherein unfähig, einen Stein, eine Pflanze, einen Vogel, einen anderen Menschen zu sehen, zu hören, im genauen Wortverstand wahrzunehmen, und das gilt auch für die Wahrnehmung seiner selbst [...]. Jeder ist unwirklich, massenhaft vereinzelt, bewußtlos.“³⁵² Der Mensch bleibt von der Umwelt ausgegrenzt, die ihn lediglich duldet aber „immer wieder verhöhnt“ (FK 203) und verspottet. (vgl. auch FK 90) Wohl am drastischsten zeigt sich das am Beispiel der Brücke, von welcher sich Burgmüller stürzen möchte, die aber kurz davor zusammenbricht. (Vgl. EgS 238) Die Brücke ergreift „im letzten Moment hastig Hals über Kopf die Flucht“ vor Burgmüller und will „absolut nichts mit [ihm] zu tun haben!“

³⁵¹ Schlinkert: *Wanderer in Absurdistan*. S. 79.

³⁵² Gamper: *Unterschobenes Dasein*. S. 60.

(EgS 239) Die Umwelt löst sich aus jedem Sinnzusammenhang und streift die vom Menschen für sie konstruierten Funktionen ab. So springen „Straßenbahnschienen aus dem Asphalt“ (EgS 8), die Landkarten ändern sich, „während man sich schon ihnen gemäß orientieren wollte [...]“ (EgS 22) und die Telamonen und Karyatiden geben schließlich ihre Tätigkeit, das Stützen und Tragen der Häuser auf um entweder zu rebellieren oder endlich zu schlafen. (Vgl. EgS 269)

Die ganze Stadt ist ein unmenschlicher Ort, der den Menschen zugrunde richtet, oder ihn zur Flucht zwingt. Der Oberbaurat in *Schule der Geläufigkeit* erinnert sich: „Nicht nur die alten Pfahlbautenbewohner, Illyrer, Römer und das ganze weitere Gesindel sind gezwungen gewesen, diese Stadt zu verlassen, oder in ihr zugrundegegangen, sondern auch gerade erst in jüngster Zeit sind immer mehr Leute dazu gezwungen gewesen, die Stadt zu verlassen, oder in ihr zugrunde gerichtet worden.“ (SdG 41)

Nicht nur die Stadt, auch die Natur wirkt menschenunfreundlich. So beginnt sich die herbstliche Jahreszeit „wie eine sich absichtlich drohend langsam heranwühlende Fäulnis über den Stadtrand zu wölben“ und überzieht diesen schließlich „wie eine fettig nachlässig verdreckte Butterpapierfolie [...]“ (EgS 69) Die Luft wird immer dicker (Vgl. FK 71 und 75) und selbst das Licht verfestigt sich, wird zäh und droht „kleinere Öffnungen wie Kellerlöcher, Fensteraugen oder Kanalgitter“ (FK 104) zu verstopfen. Schließlich wird es sich so weit verfestigen, dass es die Menschen in einen „ganz langsam luftdurchflossenen verschliert sommerglühenden Quader“ (FK 105) einschließen wird.

Der Mensch in einer absurden Welt ist jedoch nicht bloß von seinem räumlichen Umfeld entfremdet, sondern auch von seinem sozialen. So wird der Erzähler von seinem Bettnachbarn im Krankenhaus „schon im Keim derart insistierend erstickend interessiert ignoriert [...]“ (FK 41), daß er seine Versuche, mit jenem Kontakt aufzunehmen, bald wieder aufgibt. Der Hauptgrund, wieso die Figuren ihre Distanz nicht überwinden können liegt aber nicht primär daran, dass sie sich gegenseitig ignorieren, sondern an einem chronischen Vergessen und einem fehlenden kollektiven Gedächtnis. Erinnerung hat in der Romantrilogie, genau wie bei Texten mit einer primär absurden Schreibweise, ihre Funktion als „Medium der

Selbstfindung“ verloren, wodurch die Figuren in ihrer „Geschichtslosigkeit“ gefangen bleiben.³⁵³

Ständige Wiederholungen führen zu einer Ununterscheidbarkeit von heute und gestern und etablieren einen statischen Zustand, der Erinnerung unmöglich macht; vergessen macht sich breit. Dem entspricht, dass sich in *Schule der Geläufigkeit* keiner der Festbesucher – bis auf Burgmüller und Kalkbrenner – wenige Sekunden nach dem Verklingen des singenden Tümpels mehr an diese Musik erinnern kann: „Haben Sie nach dem Klavierabend noch etwas gehört?, fragte der Pfeifer einen der um ihn Herumstehenden. Nein. Oder Sie da? Nein. Oder Sie? [...] Frau Jacksch, haben Sie was gehört?! Nein?! Auch nicht?!“ (SdG 86)

Doch auch der Erzähler scheint auffallend vergesslich zu sein, zumindest äußert sich diesbezüglich seine Freundin in *Erwachen zum großen Schlafkrieg*: „[S]ie werde, damit es nicht wieder vorkomme, ja, nur zu seinem [Anm. des Erzählers] eigenen Vorteil, weil er so zerstreut immer und aufs bedenklichste alles gleich vergesse, werde sie ...“ (EgS 76) Was sie genau „werde“ scheint nun sie – wie der abgebrochene Satz andeutet – vergessen zu haben.

Wie Ulrich Schönherr auf Sigmund Freud Bezug nehmend feststellt, tritt oft die Wiederholung an die Stelle der Erinnerung, wenn Erinnerung nicht mehr möglich ist. „Wo die Erinnerung der Vergangenheit verstellt ist, übernimmt die ‚Wiederholung‘ als aktiver Repräsentationsmodus deren Funktion.“³⁵⁴ In diesem Sinne lässt sich auch der Titel des ersten Teils von *Schule der Geläufigkeit*, nämlich *die Gegenwart der Erinnerung* interpretieren. Durch die ständige Wiederholung des Gartenfestes wird Erinnerung simuliert und tritt in die Gegenwart ein.

Astrid Erll nennt zwei wesentliche Merkmale des Erinnerungsprozesses: Gegenwartsbezug und der konstruktive Charakter.³⁵⁵ Erinnerungen können daher nie objektive Abbildungen sein: „Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen, Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (re-member) verfügbarer Daten. Vergangenheitsversionen ändern sich mit jedem Abruf, gemäß den veränderten Gegenwarten.“³⁵⁶ Erinnern lässt daher Aussagen zu,

³⁵³ Vgl. Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 39.

³⁵⁴ Ebd. S. 100.

³⁵⁵ Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2005. S.

7.

³⁵⁶ Ebd.

über „die Bedürfnisse und Belange der Erinnernden in der Gegenwart.“³⁵⁷ Die etlichen Paradoxa in den Erinnerungen der Figuren lassen sich demnach als Ausdruck der inneren Befindlichkeiten der Erinnernden deuten, als Ausdruck der Verinnerlichung des Absurden. Durch eine indifferente Wirklichkeitswahrnehmung, in der sich Vergangenheit und Gegenwart vermischen, wird tatsächliche Erinnerung immer mehr von subjektiv konstruierten Erinnerungsvorstellungen verdrängt. Das belegt das Gespräch des Bautenpersonals in *Schule der Geläufigkeit* über eine Naturkatastrophe, die vor einigen Jahren die Stadt heimgesucht zu haben scheint:

Der Bautenpolizist Jagusch berichtet von Wasser, das überall „aus dem Boden aufstieg, aus dem Erdinnern heraufsickerte, obwohl es schon wochenlang nicht mehr geregnet hatte [...]“ (SdG 40) Obwohl es ein betont heißer und trockener Sommer war, war die Erde faulig und „völlig durchnässt, wissen Sie, [...]“ (SdG 40) Der Stadtgärtner Jacksch wiederum spricht von einem tagelangen Regen und „dennoch war der Boden vollkommen ausgetrocknet, die Erde war auf einmal nicht mehr imstande, auch nur einen Wassertropfen aufzusaugen, [...]“ (SdG 41) Alles verdorrte, trotz des Regens. Der Bautenpolizist beharrt dagegen auf seiner Version, von der Hitze und der Feuchtigkeit aus dem Boden, wodurch sich durch den Schimmelpilz ein „höllischer Gestank“ verbreitete, der Dank seines Gewichtes am Boden blieb. Schließlich schlichtet der Oberbaurat. Er meint, beide hätten recht, haben sich bloß an weit entgegengesetzten, „wahrscheinlich sogar antipoden Orten des Planeten befunden, [...]“ (SdG 43) Der Regen sei auf der einen Seite des Planeten vom Boden nicht aufgenommen worden, sondern durchgesickert und somit auf der anderen Seite aus dem Boden wieder hervorgetreten. Schließlich beginnt auch die Magistratsdirektorin ihre Geschichte von damals zu erzählen, doch sie scheint von etwas anderem als der Katastrophe zu sprechen: „[E]s war eine schöne schwere Zeit, ich glaube, die schönste Zeit meines Lebens, [...]“ (SdG 44) Ihre Geschichte handelt von einem Besucher, den sie zwar erwartet hat, der aber durch den Fußboden in ihre Wohnung kletterte. Unterbrochen wird ihre Version wieder von Jacksch und Jagusch, die ihre unterschiedlichen Katastrophenversionen noch weiter spinnen. Alle drei Geschichten enden mit absurden Pointen, die ihre Unglaubwürdigkeit und Irrelevanz unterstreichen. Jacksch erzählt, dass es diesen Sommer immer kälter wurde und alles zugeschneit war. Das Problem für die Bevölkerung war, dass sie entweder keinen Ofen oder

³⁵⁷ Ebd.

kein Brennholz hatten. Da die zwei Gruppen sich verfeindeten, mussten alle frieren.³⁵⁸ Jagusch erzählt, dass das steigende Wasser nicht abfloss: „[E]ine große schrägabwärts gelegene Ebene, auf der das Wasser schräg abwärts gelegen stillstand, ohne abzufließen, [...].“ (SdG 47) Die Magistratsdirektorin erzählt, dass ihr Besucher schließlich ganz in ihre Wohnung geklettert war und auf die Frage, wieso er nicht durch die Tür gekommen sei, antwortet: „Es ist mir zu unbequem gewesen, durchs Stiegenhaus zu Dir hinaufzusteigen, da bin ich gleich direkt durch den Fußboden gekommen!“ (SdG 48)

Schönherr bezeichnet das Katastrophengespräch als eine „Parodie auf die Katastrophen- und Weltuntergangsszenarien [...], in deren Verlauf das ganze Arsenal apokalyptischer Endzeitvisionen ad absurdum geführt wird“³⁵⁹. Die verschiedenen Bilder übertreffen und relativieren sich, bis eigentlich nichts übrigbleibt. Schönherr entdeckt in der gesamten Trilogie das Spiel, „welches die Zersetzung eines an finalen und binären Strukturen orientierten Denkens vorantreibt.“³⁶⁰ Die Erzählungen der Festbesucher, die wie Weltuntergangsszenarien anmuten, sind letzte „endzeitliche Sinngebungsversuche“, die sich jedoch auflösen und demaskiert werden.³⁶¹ Die große Katastrophe der menschlichen Existenz ist nichts, das passiert ist oder noch kommt, sondern die Tatsache, „Daß es so weiter geht.“³⁶²

3.3.1.2 Gleichgültigkeit gegenüber Tod und Gewalt

Leben und Tod haben in einer absurden Welt den gleichen Status, da das Leben keinen Wert besitzt und der Tod nicht mehr erschüttert; „[h]ieraus resultiert das Empfinden der Absurdität des Lebens.“³⁶³ Die gleichgültige Einstellung zum Tod lässt sich am besten anhand der Figur des Arztes zeigen. Auf die Frage des Erzählers, warum er ins Krankenhaus eingeliefert worden sei antwortet der Arzt:

[...] SUIZID!! Böswilliger Suizidversuch! [...] Nein, nichts Anderweitiges, keine Verwechslung, denn er pflege einen Selbstmord nicht mit etwas anderem zu verwechseln, man habe dir den Magen ausgepumpt, dafür gebe es keine Ausrede, die größten Scherereien, um dein endgültiges Fortdämmern zu verhindern, eine derart anstrengende Magenauspumpung wolle man nicht umsonst gemacht haben,

³⁵⁸ Der Widerspruch der Öfen ohne Holz auf der einen Seite und des Holzes ohne Öfen auf der anderen Seite lässt sich nach Rüdiger Görner als Faktizität des Absurden bezeichnen. (Görner (1996): Die Kunst des Absurden, S. X)

³⁵⁹ Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 81.

³⁶⁰ Ebd. S. 82.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Ebd. S. 83.

³⁶³ Willms: Die literarische Absurde. S. 53.

und ein zweites Mal solche Schwerarbeit man auch von dir nicht mehr aufgetischt bekommen wolle; (FK 51)

Der Arzt agiert nicht mit dem zu erwartenden Feingefühl, sondern interessiert sich lediglich für die für ihn mit Arbeit verbundenen Folgen des Selbstmordversuchs. Einem ähnlichen Prinzip folgt auch die Reaktion des Erzählers. Ihm ist die unangebrachte Wortgewalt des Arztes völlig gleichgültig, stattdessen echauffiert er sich darüber, dass man ihm unterstellt, einen Selbstmordversuch begangen zu haben. Denn so einen würde er niemals unternehmen, „weniger, weil ich zu feig wäre, sondern weil mir solches viel zu komplizierte Umstände bereiten würde, [...].“ (FK 53) Es sind also keine moralischen oder ethischen Gründe, weshalb ein Selbstmord für ihn nicht in Frage kommt, oder gar weil er an seinem Leben hängen würde, sondern weil die „unendlich komplizierten Vorbereitungsarbeiten“ (FK 54) viel zu große Anstrengungen bereiten würden.

Auch Gewalt wird gleichgültig dargestellt. In *Schule der Geläufigkeit* stürzen sich dementsprechend die Festbesucher auf Kalkbrenner, als dieser seine Geschichte *DIE SINGENDEN SEEN* vorzulesen beginnt. Sie zerfetzen sein Notizbuch, wollen ihn auf einem Baum aufhängen und stecken ihn schließlich in denselben.

Dann sah ich, wie der Körper Kalkbrenners vom Himmel herunter hinein in den hohlen Baumstamm versenkt wurde, schon war er verschwunden, doch sein Kopf tauchte neuerlich auf zwischen den Ästen, als wäre er dem Baumstamm eben aufgesetzt worden, und jetzt hatte man ihn auch endlich dort, wo er der Meinung der Gäste gemäß hingehörte, er hatte Schwierigkeiten beim Luftholen, keuchte, schnaufte und bat um etwas zu trinken, er flüsterte etwas von seiner ansonsten drohend bevorstehenden Austrocknung, wir lassen Sie schon nicht verdursten, riefen ihm die rund um den Baum versammelten männlichen Gäste zurück, und während sie immer wieder riefen, hören Sie, wir lassen Sie schon nicht verdursten, öffneten sie ihre Hosentore und urinierten zum Baumstamm. (SdG 92–93)

Entscheidend für diese Szene als Ausdruck eines absurden Menschenbildes, ist, dass sie unkommentiert dargestellt wird. Es gibt keine moralischen Einwände oder den Versuch innerhalb der Textwelt, die Gewalt zu verhindern.

Das in diesem Kapitel beschriebene absurde Menschenbild entspricht jenem, welches man in Texten mit primär absurder Schreibweise findet. Weertje Willms entwickelte dessen Merkmale anhand von Texten von Daniil Charms und Samuel Beckett. Die absurde Welt ist dabei eine von Anfang an gegebene Ausgangsposition, in der die Figuren keine Möglichkeit haben, das Absurde zu reflektieren. Das Absurde ist also keine Erfahrung, wie bei Camus, sondern die grundierende Eigenschaft des beschriebenen Weltbildes. In folgendem Kapitel

soll der Kreis zu Albert Camus geschlossen werden und die Figuren der Romantrilogie auf ihren Umgang mit dem Absurden und einer eventuellen Revolte untersucht werden.

3.3.2 Der absurde Held

Er [Camus] bezeichnet zunächst nichts anderes als das prinzipiell endgültige Offenbleiben aller metaphysischen Fragen, das aber für den Menschen, der die Antworten immer wieder sucht, als fundamentale Unstimmigkeit, als Riss zwischen ihm und der Welt empfunden wird.³⁶⁴

Der absurde Mensch nach Albert Camus orientiert sich an dem absurden Helden Sisyphos, ist sich der Absurdität seiner Existenz bewusst und trotz dieser vorsätzlich. In der Romantrilogie scheinen die Künstlerfiguren eine Sonderstellung einzunehmen und sich zumindest kurzfristig der Ausweglosigkeit und Sinnlosigkeit ihrer Existenz bewusst zu sein. Das zeigen sie entweder durch Äußerungen (Vgl. SdG 12–13) oder durch ihre Kunst, in der sie sich mit dem Absurden auseinandersetzen, auch wenn sie sich dessen nicht, oder zumindest nicht langfristig bewusst sind: Anton Diabelli belegt mit seiner Fotografien die ständige Wiederholung des Immergleichen (Vgl. SdG 18), Florian Waldstein verkörpert mit seinen Bildern die Unmöglichkeit des Menschen die Wirklichkeit seiner Wirklichkeit zu durchschauen (Vgl. SdG 9–10) und der Dichter Kalkbrenner demonstriert durch seinen Vortrag über Weltbilder die Auflösung von Raum und Zeit (Vgl. SdG 10). Dennoch scheint das keine bewusste Auseinandersetzung mit dem Absurden zu sein, was sich daran zeigt, dass Anton Diabelli am nächsten Tag von seinem Wiederholungsvorhaben nichts mehr weiß, Kalkbrenner seine Geschichte über die *Singenden Seen* vergessen hat und der Maler Florian Waldstein verschwunden ist.

Trotz seiner erzählerischen Unzuverlässigkeit scheint der Erzähler der einzige zu sein, der die Trostlosigkeit und Ausweglosigkeit konstant wahrzunehmen imstande ist. Ihm ist es auch vorbehalten, sich zumindest ein Mal in *Schule er Geläufigkeit* zu den offensichtlichen unsinnigen und widersprüchlichen Berichten der anderen Figuren zu äußern. Als die Personen des Bauwesens ihre widersinnigen Beschreibungen der vergangenen Naturkatastrophe darlegen und sich gegenseitig widersprechen, äußert sich der Erzähler: „Und wie ist es weitergegangen[?]“ (SdG 47) erkundigt er sich vorsichtig und will sich mit den absurden Beschreibungen nicht zufrieden geben, er wartet auf ein sinngebendes und die einzelnen

³⁶⁴ Burkard: Dürrenmatt und das Absurde. S. 46.

Berichte zusammenführendes Ende, welches jedoch ausbleibt. Die anderen Figuren in der Romantrilogie, die Herbert Gamper als „die der Norm besinnungslos Unterworfenen und beflissen lustvoll ihr sich Unterwerfenden“ bezeichnet, scheinen sich in der Trostlosigkeit wohlzufühlen.³⁶⁵ In *DER FERNE KLANG* beobachten die Menschen auf der Straße gespannt die Schaufensterpuppen, als werde in den Auslagen ein „bewegendes Theater“ (FK 105) geboten. Die Leute organisieren sich sogar Stühle um sich davor niederzusetzen. Der Erzähler mutmaßt, dass die Leute diese „[...] vollendet bewegungslose oder einförmig ständig präzisest möglicher Wiederholung unterworfenen Pantomimenkunst“ so lieben, weil die Darstellung ihrem eigenen Leben in der Stadt so genau gleicht; „weil sie vom erstarrten Spiel der Schaufensterpuppen den Lauf ihrer Zeit und den Ablauf ihres Lebens unterhaltungsreich verherrlicht dargestellt finden [...].“ (FK 106)

3.3.2.1 Die Auseinandersetzung mit dem Absurden

Dass der Erzähler vom Gefühl des Absurden befallen ist, lässt sich aus folgender Stelle herauslesen:

Ganz abgesehen davon findest du aber jetzt für dich den richtigen Zeitpunkt wiedergekommen, um mit dem Stellen der nach wie vor anfallenden Fragen erneut zu beginnen, was du ja dir selbst gegenüber schon eingestellt und aufgegeben hattest: Wissen Sie vielleicht, wo und weshalb ich hier bin und wie ich hierhergekommen sein könnte?, das alles sei dir so unbekannt wirklich, und wenn es noch so unglaublich anmutet, ja, nicht nur das, sondern auch ziemlich verrückt, so bittest du sie insonderheit darum, dich dennoch nicht für ganz so dumm zu halten, wie du in diesem Augenblick ihr zwangsläufig erschienenest. (FK 46)

Die Stelle zeigt einmal den Versuch des Erzählers, herauszufinden, wieso er im Spital erwacht ist. Da er SIE gefunden hat und er sich ihr verbunden fühlt, hält er es für angebracht, dieser Frage nun wieder nachzugehen, nachdem er es sich selbst nicht erklären kann. Gleichzeitig gibt diese Stelle Zeugnis über die existenzielle Verlorenheit des Erzählers ab. Denn es sind die großen existenziellen Fragen der Menschheit – weshalb und wozu der Mensch lebt – die der Erzähler hier wieder aufgreift, nachdem er sie sich selbst nicht beantworten kann. Der Erzähler hat also offenbar mit dem Absurden in Camus' Grundsituation Erfahrung gemacht – dem fragenden Menschen und der schweigenden Welt. Bis zu diesem Punkt im Roman war Apathie und Resignation seine Reaktion auf das Absurde gewesen. Das Auftauchen von IHR lässt sich also als eine Art neuer Lebenswille

³⁶⁵ Gamper: Lebensnotwendigste Utopien. S. 66.

interpretieren. SIE ist der Anlass, warum er mit dem Fragen wieder beginnt, auch wenn er keine Antwort bekommen wird.

Ulrich Schönherr erkennt in der Romantrilogie neben ‚destruktiven‘ Verfahren, welche „jegliche signifikativen Sicherheiten unterlaufen“, auch eine Erzählerbewegung der „Rekonstruktion“.

Andererseits – und das bezeichnet die Kehrseite der ‚dekonstruktiven‘ Verfahren – indizieren die diversen auf Verlust- und Entfremdungserfahrungen basierenden Suchbewegungen einen Rekonstruktionswunsch, der sich im Bedürfnis der Textsubjekte nach Orientierung, Transparenz, Identitätsvergewisserung und sprachlicher Selbstpräsenz artikuliert.³⁶⁶

Das den Erzähler treibende Moment, der Versuch sich in einer erstarrten Welt fortzubewegen, scheint immer die Suche nach etwas zu sein. Meist werden diese utopischen Ziele mit Momente des Wiedererkennens, sei es die Musik, in *Schule der Geläufigkeit*, oder SIE in *DER FERNE KLANG* umschrieben. „Klänge, Worte, ein Anblick erinnern wie im wachen Traum die Seele an ihre Herkunft, ihr wahres Wesen und ihre Bestimmung – unter den gegenwärtigen Verhältnissen Inbegriff des Utopischen.“³⁶⁷

Auch der Theaterdirektor Comelli, mit dessen Theatergruppe der Erzähler in *DER FERNE KLANG* eine Zugfahrt unternimmt, ist auf der Suche nach einer Utopie. Er träumt von einer „ideale[n] Landschaft, um darin ein riesiges Naturtheater [...] aufzubauen [...].“ (FK 155) Wie diese ideale Landschaft aber auszusehen hat, weiß er nicht. „Davon kann man keine Vorstellungen entwerfen, aber wenn es Ihnen eines Tages widerfährt, erkennen Sie es sofort.“ (FK 156) Man hat dann das Gefühl, schon einmal dort gewesen zu sein, obwohl das unmöglich ist. (Vgl. FK 156) Die Utopien beschreiben immer etwas, das irgendwie bekannt erscheint, ohne dass man es bisher gesehen hätte. Herbert Gamper erinnert dieses Wiedererkennen an „religiöse Erweckungserlebnisse“.³⁶⁸ SIE verkörpert für Gamper im Sinne Musils eine „unerreichbare Wesentlichkeit“³⁶⁹. Die paradoxen Formulierungen entsprechen den paradoxen Erkenntnissen dieser Utopien und bezeichnen die Unmöglichkeit, sie jemals in Wirklichkeit zu überführen.

³⁶⁶ Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 44.

³⁶⁷ Gamper: Lebensnotwendigste Utopien. S. 72.

³⁶⁸ Ebd. S. 75.

³⁶⁹ Ebd. S. 76.

Wenn nicht der geringste Ansatz je sichtbar wird, die Utopie in Wirklichkeit überzuführen, der eigenen Wesentlichkeit Existenz zu geben, reduziert Subjektivität sich auf abstrakte Negativität, das Utopische sich auf den Bereich des Todes, die Sehnsucht nach IHR (ist, was er IHR zuschreibt, nicht alles nur eingebildet?), nach der Naturmusik (Halluzination), nach der idealen Landschaft usw. – trotz Comellis Bekenntnis zum »in sich selbst erfüllbaren Hingabeverlangen« (FK 145), das aber an den Fuchs erinnert, dem die Trauben zu sauer sind – auf die nach dem Tod.³⁷⁰

Veranschaulichen lässt sich das anhand der Geschichte über einen Bildhauer, die während der Zugfahrt in *DER FERNE KLANG* erzählt wird.³⁷¹ Darin lehnte sich ein Bildhauer aus dem geöffneten Fenster und rief: „DAS! JA, DAS IST ES, WAS ICH SCHON DIE LÄNGSTE ZEIT GESUCHT HABE!“ (FK 178) Der Bildhauer war immer der „IDEALEN FORM“ (FK 178) auf der Spur, und meinte nun, diese beim Blick aus dem Fenster gefunden zu haben. Als er aber schrie, „JA, DAS IST ES, wurde sein Kopf von einer gerade in dem Moment vorüberflitzenden Telegraphenstange genau am Hals vom Oberkörper abgeschnitten.“ (FK 178) Das, was er letztendlich gefunden hat, die Erfüllung der Utopie, war der Tod.

3.3.2.2 *Selbstmord und die Überwindung des Absurden*

Die Figuren sehnen sich dennoch, oder ob ihrer Situation, nach Orientierung und versuchen eine Ordnung wiederherzustellen – doch sie scheitern. Eine umfassende Sinnstiftung bleibt verwehrt.³⁷² Das die Romantrilogie bestimmende Motiv der Suche³⁷³ ist mit Camus' Revolte qualitativ nicht gleichzusetzen, da sie auf ein utopisches, wenn auch unerreichbares, Ziel hin gerichtet ist, während sich Camus Revolte gerade durch ein bewusstes Akzeptieren und gleichzeitiges Trotzen der Ziellosigkeit des menschlichen Lebens auszeichnet. Auch wenn sich der Erzähler, wie gezeigt wurde, seiner Situation gewiss zu sein scheint, klammert er sich an die Suche als Hoffnungsmoment, doch noch Antworten zu bekommen. Der Schritt zu einer bewussten Revolte ist in Jonkes Romantrilogie nicht mehr möglich. Zu sehr wird der Mensch von seiner Wahrnehmung, seiner Sprache und äußeren gesellschaftlichen Einflüssen determiniert, zu sehr ist der Mensch in einer Welt der ständig gleichen Wiederholungen gefangen. Der Mensch verliert sich in einem Leben, für das er eigentlich nicht geeignet ist.³⁷⁴ Als entsprechendes Bild vergleicht sich der Erzähler in *DER FERNE KLANG* mit einem „abgetakelt dastehende[n] Nachwuchsschauspieler“, der es nicht schafft sich selbst zu spielen,

³⁷⁰ Ebd. S. 99.

³⁷¹ Vgl. Ebd. S. 101.

³⁷² Vgl. auch Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 45.

³⁷³ Vgl. auch ebd. S. 36.

³⁷⁴ Vgl. Gamper: Lebensnotwendigste Utopien. S. 8.

„weil das Fehlen brauchbarer Textbücher bereits die Einstudierung der Rolle unmöglich gemacht hatte; auch dir selbst und nicht nur anderen gegenüber bist du der zur Entfaltung deiner Persönlichkeit denkbar ungünstigste Darsteller[.]“ (FK 12)

Der Selbstmord steht als (unbewusster) Wunsch des Erzählers, dem antiteleologischen Weltbild zu entkommen, die ganze Romantrilogie über im Raum. „Alle drei Bände der Trilogie stehen unter der Signatur des Todes beziehungsweise dem Suizidbegehren des Protagonisten.“³⁷⁵ Die Todessehnsucht wird in *DER FERNE KLANG* und am Ende von *Erwachen zum großen Schlafkrieg* offensichtlich, ist aber bereits in *Schule der Geläufigkeit* anhand des singenden Tümpels erkennbar:

Ich stand also am Ufersaum dieses leicht faulig und nach frischen Algen riechenden Tümpels und gab mich der alles um sie herum zu vernichtender Lächerlichkeit degradierend schönen Musik hin, [...] und hätten diese Akkorde es in sich gehabt, mich bis zur Daseinsunfähigkeit zu vernichten, ich wäre der erste gewesen, der sich mit der innigsten Hingabe dieser Vernichtung ausgesetzt hätte. (SdG 81)

Der Tod ist aber auch deswegen ständig anwesend, weil eine klare Trennung zwischen Leben und Tod nicht mehr gegeben ist. Auch dieser duale Gegensatz löst sich in *Schule der Geläufigkeit* auf. „Wo das ‚Leben nicht lebt‘ verwischt sich auch dessen Gegensatz zum Tod, der zum immanenten Prinzip des Lebens selbst geworden ist, nämlich dem universaler Verdinglichung.“³⁷⁶ Selbstmord scheidet als Möglichkeit der Befreiung aus, da der Tod als Zustandsdefinition obsolet geworden ist:

Ich glaube, daß dich nicht interessiert, ob du dich vor einiger Zeit umzubringen versucht hast oder nicht, oder ob du jetzt soeben erst dich auszulöschen dabei bist, weil nicht nur alles um dich herum, sondern vor allem du selbst dir so bedeutungslos geworden bist, dass du auch gar nicht wissen willst, ob du überhaupt noch lebst oder gar nicht mehr. Ja, denn es ist mir endlich so deutlich und klar wie noch nie, daß ich an meinem Zustand ohnedies nichts mehr ändern könnte. Ob du lebst oder schon lange tot bist, ist ganz gleich, identisch geworden, beides ist dir recht, ob du lebst oder nicht, denn auch falls du noch lebst, wie du annimmst, spürst du doch schon lange nichts mehr davon, willst auch gar nichts davon spüren. (FK 283)

Diese Aufhebung von Leben und Tod sieht Ulrich Schönherr in *DER FERNE KLANG* auch durch die DU-Erzählform bestätigt. Das ‚Du‘ beschreibt ein Zwischenstadium zwischen dem „lebendigen Ich und der toten dritten Person“³⁷⁷ Der Tod als „heroische Handlung“, wie in der Moderne so oft zu finden, als „letzte Bastion subjektiver Widerständigkeit gegenüber

³⁷⁵ Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. S. 39.

³⁷⁶ Ebd. S. 106–107.

³⁷⁷ Ebd. S. 102.

einem umfassenden Vergesellschaftungsprozeß“ kann hier nicht gelingen.³⁷⁸ Bei Jonke gibt es den Selbstmord, als „paradoxes Hoffnungsmoment“ nicht mehr. „Das Todesurteil, das über Jonkes Trilogie schwebt, ist die Verdammung zum Leben, welches kein richtiges ist.“³⁷⁹

3.3.2.3 *Kalkbrenner als absurder Künstler im Sinne Camus' ?*

Nicht ganz durchsichtig ist in der Romantrilogie die Rolle des Dichters Kalkbrenner, der in jedem der drei Romane auftaucht und, soweit das in einer absurden Welt möglich ist, eine Vertrauensperson für den Erzähler ist. Zu einem absurden Helden im Sinne Camus passt seine gleichgültige aber intensive Lebensweise. Das belegt schon sein erster Auftritt in *Die Schule der Geläufigkeit*:

In einem furiosen Tempo kam der euphorisch gestimmte Dichter Kalkbrenner zum Gartentor hereingedampft, schob sich keuchend durch den dichten Menschenhaufen schnurrgerade auf mich zu, er schien noch dicker geworden seit dem letzten Male, gerade daß er nicht platzte, begrüßte mich freundlichst, endlich sieht man sich wieder. In seinem momentanen Zustand müsse er achtgeben, von niemandem unnötig zusammengedrückt zu werden, sagte er, denn er fahre sonst aus der Haut. (SdG 22)

Sofort beginnt er mit einer Einlage, die stark an Slapstick-Komik und das Theater des Absurden erinnert: Mittels einer Stoppuhr demonstriert er, dass er eine Flasche Bier schneller in seinen Mund fließen lassen kann, als es dauert, bis das Bier senkrecht aus der Flasche auf dem Boden landet. Ganz im Camus'schen Sinne gibt sich Kalkbrenner mit Erfolgen nicht zufrieden, sondern gibt der Quantität gegenüber der Qualität den Vorzug. Er wiederholt im ständigen Versuch sich auszuschöpfen seine Bierdemonstration mehrere Male.

Seine Gleichgültigkeit zeigt sich an mehreren seiner Reaktionen, besonders Gewalt betreffend: Als der Bahnbeamte ihn und den Erzähler in *DER FERNE KLANG* anbrüllt (Vgl. 192–194), reagiert er genauso gleichgültig und unbeeindruckt, wie auf die Gewalt, die ihm von Seiten der Festbesucher in *Schule der Geläufigkeit* angetan wird (Vgl. SdG 89–92). Er liest seine Geschichte, die der Grund für die gegen ihn gerichtete Gewalt ist, einfach weiter und kümmert sich nicht um seine Misshandlungen. Selbst ein möglicher Selbstmordversuch des Erzählers würde ihn nicht interessieren: „Du hast wohl nicht versucht, dich mit der Pistole zu erschießen? Nein. Du hast ganz darauf vergessen. Sehr gut. Nicht, daß ich verhindern

³⁷⁸ Ebd. S. 108.

³⁷⁹ Ebd. S. 111.

wollte, daß du dich erschießt, meinetwegen soll sich jeder erschießen, wann und wenn er will, [...]“ (FK 237)

Nach Camus zeichnet die Revolte und die Tätigkeit etwas zu Schaffen den absurden Menschen aus. Das absurde Kunstwerk soll dabei eine Auseinandersetzung mit dem Absurden sein. Kalkbrenner ist Dichter und seine Werke setzen sich tatsächlich mit der Absurdität der menschlichen Existenz auseinander. In *Schule der Geläufigkeit* ertönt ein Vortrag von Kalkbrenner im Radio über in der Welt aufgehängte „Weltbilder“ (SdG 10). Diese führen dazu, dass der Mensch sich nicht mehr sicher sein kann, ob er sich gerade in der Welt, oder in einem Weltbild befindet, oder womöglich in einem Weltbild innerhalb eines Weltbildes. Jeder Versuch sich in der Welt zu orientieren, erweist sich somit als absurd und sinnlos aus, da die grundlegenden Kategorien der menschlichen Wahrnehmung, Raum und Zeit, zerfallen. Das Theaterstück *Der Tod des Dichters* wird nach Kalkbrenners Tod uraufgeführt. (Vgl. EgS 101-103) Es handelt von einem Dichter, der seinen Kopf in den Gasherd steckt um seinen Freunden einen Streich zu spielen. Seine Freunde sollten eigentlich kurz nach ihm in seine Wohnung kommen und ihn finden; doch sie bleiben in einer Kneipe hängen und der Dichter stirbt. Die absurde Existenz wird durch die Sinnlosigkeit und Zufälligkeit von Kalkbrenners Tod sichtbar; der Tod bleibt die größte Absurdität.

Camus aber auch Hildesheimer verlangen, dass ein Kunstwerk die Aufgabe haben soll, den Rezipienten ihre absurde Existenz klar zu machen. Diese Möglichkeit ist in *Schule der Geläufigkeit* nicht gegeben. Als Kalkbrenner seine Geschichte über die singenden Seen vorträgt, wird er kurzerhand auf einen Baum geknüpft und schließlich in denselben, der sich als hohl erweist, gesteckt. (Vgl. SdG 89–92) „[E]s waren einfach die uns umgebenden Zustände, die von Kalkbrenner wortwörtlich beschrieben wurden, und das war natürlich zu viel, [...]“ (SdG 89), erkennt der Erzähler.

Es zeigt sich zusehends, dass auch Kalkbrenner an seiner Existenz zerbricht, auch er ist einer andauernden Camus'schen Revolte nicht fähig, auch er verliert sich in einem Geflecht aus Fiktion und Realität (Vgl. EgS 205) und widmet sein Leben hauptsächlich dem Alkoholkonsum. Entweder trinkt er (Vgl. SdG 22–30, FK 203), spricht davon sich zu betrinken (Vgl. FK 196) oder leidet gerade an den Folgen seines Betrinkens (Vgl. FK 203). Denn ganz so gleichgültig, besonders die Qualität von zwischenmenschlichen Beziehungen betreffend, ist der Dichter dann doch nicht. In *DER FERNE KLANG* erwähnt er kurz seine Frau. (Vgl. FK 200) Das Verhältnis der beiden scheint von einer gegenseitigen Abhängigkeit

und Unterdrückung geprägt zu sein. Schließlich begeht Kalkbrenner Selbstmord und disqualifiziert sich somit endgültig als absurder Held. Er bringt sich exakt auf die gleiche Art um, wie der Dichter in seinem Stück, wodurch auch hier Kunst und Realität zusammenfallen.

4 Resümee

Das Resümee einleitend und um die Schwierigkeiten dieser Arbeit anzudeuten, welche sich primär um eine klare Begriffsdefinition des Absurden drehen, möchte ich den absurden Aspekt des Versuchs, diese Arbeit überhaupt zu schreiben, erläutern. Eine Arbeit des Absurden muss zwangsläufig den Begriff des Absurden abstecken und bestimmen, was auf einen Versuch hinausläuft, der „Sinnlosigkeit Sinn abgewinnen zu wollen“³⁸⁰, da sich das Absurde gerade dadurch auszeichnet, zu keiner Bestimmung zu gelangen, sondern „ohne Ziel“³⁸¹ zu sein. Dennoch hat sich die hier vorliegende Diplomarbeit um eine Annäherung an den Begriff des »Absurden« bemüht, um dadurch in einem zweiten Schritt Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie offen legen zu können.

In der Alltagssprachlichen Verwendung wird »absurd« vorwiegend für die Bezeichnung von Sachverhalten benutzt, die dem logischen Menschenverstand widersprechen und daher seltsam, komisch (im abwertenden Sinn) oder widersinnig erscheinen.³⁸²

Maßgebliche Bedeutung, auch für die Literatur des Absurden, hat Albert Camus. Er definiert das Absurde als eine Erfahrung, die sich aus der Situation der menschlichen Existenz ergibt. Der Mensch hat das Verlangen, sich in der Welt zu orientieren und sucht bzw. fragt nach Sinn, doch die Welt schweigt. Das menschliche Leben offenbart sich als sinnlos, da die einzige Gewissheit der Tod ist. Camus bemüht sich darum, einen Weg zu finden, das Absurde mit einer menschenwürdigen Existenz zu vereinbaren und findet ihn in der Revolte. Die Menschenwürde kann nur dann erhalten werden, wenn sich der Mensch des Absurden bewusst wird und ihm gleichzeitig trotzt.

³⁸⁰ Vgl. Görner: Die Kunst des Absurden. S. 2.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Der problematische Versuch, »absurd« klar definieren zu wollen, zeigt sich auch an der Schwierigkeit, ihn von Begriffen mit ähnlicher Verwendung und Bedeutung, wie »skurril«, »paradox«, »bizarrr«, »surreal«, »grotesk« etc., abzugrenzen. Welches dieser Prädikate man letztendlich zur genaueren Beschreibung einer irritierenden Empfindung, Begebenheit oder Beobachtung wählt, hängt einerseits davon ab, für welche der vielen schwammigen, sich überschneidenden und teilweise auch widersprechenden Definition man sich entscheidet und zweitens von der Perspektive und der „subjektiven Wahrnehmung“. (Görner (1996): Die Kunst des Absurden, S. 137)

Das Absurde im Sinne Camus' – die Sinnlosigkeit der Existenz – bildet den Hintergrund für die Stücke des Theaters des Absurden. Anders als Camus und Sartre, welche in ihren literarischen Werken das Absurde noch mit einer logisch argumentativen Sprache zum Ausdruck bringen wollten, streben die Autoren des Theaters des Absurden, nach einer formal adäquaten Sprache. Denn die Erkenntnis des Absurden entlarvt die „für gewöhnlich als Realität bezeichneten Zusammenhänge“ als ein hohles Konstrukt.³⁸³ Die alltägliche Sprache, welche einen Sinn zu den Dingen, den es nicht gibt, simuliert, muss daher umgangen werden und von einer Sprache ersetzt werden, die sich frei von Sinnkonstrukten dem Absurden annähert. Der Versuch dieses Nichts, das den Menschen in einer absurden Welt umgibt, sprachlich auszudrücken, führt im Theater des Absurden, besonders bei Samuel Beckett, zu einer Sprachentwertung. Auch die absurde Prosa nach Wolfgang Hildesheimer verfolgt das Ziel, eine neue Wirklichkeit durch Sprache zu schaffen, da ein sprachliches Abbilden der Wirklichkeit nur ein Abbilden der durch die Gesellschaft konstruierten Sprach- und Denkmuster wäre. Im Zentrum seines Versuch steht eine sprachliche Annäherung an den Urtext, welcher als ein Zusammenfallen von Wort und Ding verstanden werden kann. Dieser Urtext kann jedoch nie gefunden werden und so handelt Absurde Prosa nach Hildesheimer vom Fehlen dieses Urtextes. Sowohl die absurde Prosa, als auch die Stücke des Theaters des Absurden wollen dem Rezipient die Absurdität seiner Existenz vor Augen führen.

Hier lassen sich erste Parallelen und somit Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie finden. Sie betreffen sowohl Jonkes Skepsis an der Wirklichkeit als auch seinen Versuch, sprachlich neue (utopische) Wirklichkeit zu schaffen und das Ziel, dem Rezipienten die Willkürlichkeit der menschlichen Wirklichkeitsauffassung zu vermitteln. Vor allem im ersten Roman der Trilogie, *Schule der Geläufigkeit*, zeigt sich eine radikale Sprengung der gängigen Wirklichkeitsauffassung. Alle dualen Gegensätze, die dem Menschen Orientierung verschaffen und seine Auffassung von Wirklichkeit beschreiben, werden aufgelöst: Traum und Realität, Kunst und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart determinieren sich gegenseitig bis sie ununterscheidbar werden. Es lässt sich daher ein absurdes Weltbild in den Romanen beschreiben, da durch die ewige Wiederkehr des Immergleichen, wie die Wiederholung des Gartenfestes zeigt, die Figuren keinen Sinn und keine Orientierung in ihr finden können.

³⁸³ Hoffmann: Prosa des Absurden. S. 16.

Die Abwesenheit von Sinn, der für diese Arbeit wesentliche Teil der Lektüreerfahrungen mit Gert Jonkes Romantrilogie, lässt sich auf Textverfahren zurückführen, die mit gängigen Lektüreerwartungen brechen. Die Romane sind von einem kreis- bzw. spiralförmigen Erzählen bestimmt und haben keinen dramatischen Höhepunkt. Statt einer stringenten Handlung zerfallen die Romane in Episoden, welche ebenfalls auf kein Ziel hinauslaufen, sondern enden, wo sie begonnen haben. Dass die Romane gegen Lektüreerwartungen verstoßen, liegt auch an einer unzuverlässigen Erzählinstanz. Auf undurchsichtige Art vermischt der Erzähler die Wiedergabe seiner Empfindungen, Eindrücke und Erlebnisse und dessen Konstruktion. Es ist daher bei den von ihm vermittelten Begebenheiten nie klar, ob sie der Erzähler bloß wiedergibt, oder während der Wiedergabe erst erfindet, eben weil der Unterschied dem Erzähler selbst nicht mehr klar zu sein scheint. Die Romane sind von logischen Inkohärenzen geprägt, welche sowohl eine inflationäre Verwendung von sich widersprechenden Prädikaten betreffen, als auch ein Brechen mit dem gängigen Verständnis von Ursache und Wirkung bzw. dem Kausalitätsprinzip. Bei den Figuren in der Romantrilogie dominieren Reaktionen auf Ereignisse, die sinnlos und unlogisch sind und sich teilweise widersprechen. Auch Gert Jonkes Sprache, welche die Rezipienten an die Grenze der Verständlichkeit oder darüber hinaus bringt, irritieren. Die Neologismen und Metaphern können als Versuch verstanden werden, sprachlich neue Wirklichkeit zu schaffen, die nicht von den gängigen Sprach- und Denkmustern determiniert ist. Jonke jagt durch seine Sprache einem utopischen Zustand nach, einem Ankommen in der Welt. Dass dieser Zustand nie erreicht werden kann, zeigt sich auf sprachlicher Ebene durch die zahlreichen Wort- und Klangwiederholungen, die leeren und unnötigen Floskeln und Redewendungen und die sich in Kreisen und Spiralen verlierenden ausufernden Satzstrukturen.

Um die Merkmale einer absurden Schreibweise nach Sebastian Donat zu erfüllen, müssen die bei Gert Jonke bereits nachgewiesenen Strategien zum Brechen von Lektüreerwartungen auch mit dem Merkmal der konsequenten Sinnverweigerung übereinstimmen, wodurch eine textnahe kohärente Interpretation der Texte nicht mehr möglich wird.³⁸⁴ In der Romantrilogie lassen sich zwar zweifelsohne Sinnangebote finden, doch eine kohärente Interpretation der Texte stellt sich als problematisch heraus. Alle Aussagen und Sinnangebote auf kleineren Ebenen heben sich wieder auf und verweisen auf weitere mögliche Bedeutungen. Es sind, wie

³⁸⁴ Vgl. Donat: Auslotung von Grenzen. S. 267.

Georg Pichler erkennt „offene Texte, in ihrer extremsten Form so offen, daß der Leser, will er ihnen auf den Grund gehen, oft ins Leere fällt.“³⁸⁵

Weertje Willms sieht neben Strategien zur Verweigerung von Sinn vor allem ein absurdes Menschenbild als wesentliches Merkmal absurder Texte, wodurch eine „existentielle Grundhaltung“³⁸⁶ ausgedrückt wird. Dieses zeigt sich an den Konsequenzen, die ein fehlender Wirklichkeitsbezug auf die Identität der Figuren hat. In der Romantrilogie reden die Figuren aneinander vorbei, vergessen Begebenheiten sofort wieder und haben durch das Fehlen eines kollektiven Gedächtnisses keine Basis für gemeinsame Kommunikation. Die Interpretation von Gert Jonkes Dichtung als Ausdruck einer existenziellen Grundhaltung geht zwar auf, ist aber wiederum nur eine Möglichkeit sich dem vielschichtigen Werk zu nähern. Sie bietet einen möglichen Zugang und legt absurde Aspekte bzw. absurde Spuren frei, ist aber nicht geeignet, um das komplexe Werk Gert Jonkes in seiner Gesamtheit zu fassen und zu beschreiben. Es lässt sich also in der Romantrilogie eine absurde Schreibweise ausmachen, allerdings parallel zu anderen Schreibweisen und Strategien, welche in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden konnten. Gerade die schwer fassbare Sprache Jonkes, die hier teilweise als absurd entlarvt wurde, lässt Raum für andere Auffassungen. Gert Jonke ist somit sicherlich nicht den Kerntexten von absurder Literatur zuzuordnen, dem „weiten Begriff“³⁸⁷ von absurder Literatur allerdings schon.

Der Versuch, Gert Jonke mit der literarischen Absurde in Verbindung zu bringen, ist über die Merkmale einer absurden Schreibweise geglückt. Auch Albert Camus Verständnis des Absurden, als Resultat des fragenden Menschen und der schweigenden Welt lässt sich durch das Thema der sinnlosen Suche der Romanfiguren nach unerreichbaren Antworten und utopischen Zuständen in den Werken erkennen. Schließlich haben auch die Parallelen zu den Stücken des Theaters des Absurden mit ihrem kreisförmigen Aufbau, den grotesken Figuren, und der Betonung des Konstrukt-Charakters von Wirklichkeit dazu beigetragen, Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie freizulegen.

³⁸⁵ Pichler, Georg: Politische Elemente im Werk Gert Jonkes. In: Klaus Amann (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 94.

³⁸⁶ Willms: Die literarische Absurde. S. 50.

³⁸⁷ Ebd. S. 39.

5 Literaturverzeichnis

Gert Jonke

Jonke, Gert: Der ferne Klang. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2008.

Jonke, Gert: Individuum und Metamorphose. In: ders. (Hg.): Stoffgewitter. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996. S. 7–61.

Jonke, Gert: Rede. In: Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 197–207.

Jonke, Gert: Schule der Geläufigkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006. (Bibliothek Suhrkamp 1401)

Jonke, Gert: Erwachen zum großen Schlafkrieg. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011.

Weitere Primärwerke

Beckett, Samuel: Dramatische Dichtungen in drei Sprachen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012. (re 55434)

Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001. (rororo 22193)

Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005. (rororo 22765)

Eich, Günter: Der Schriftsteller vor der Realität. In: ders. (Hg.): Vermischte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. (Günter Eich. Gesammelte Werke Band IV). S. 441–442.

Flusser, Vilém: *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie.* Düsseldorf, Bensheim: Bollmann 1992. (Bollmann Bibliothek Bd. 10)

Hildesheimer, Wolfgang: *Über das absurde Theater. Eine Rede.* In: ders. (Hg.): *Theaterstücke. Über das absurde Theater.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 167–183.

Hildesheimer, Wolfgang: *Frankfurter Poetik-Vorlesungen.* In: ders. (Hg.): *Vermischte Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. (Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 7). S. 43–99.

Ionesco, Eugène: *Argumente und Argumente. Schriften zum Theater.* Aus dem Französischen von Claus Bremer. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1964.

Ionesco, Eugène: *Theaterstücke.* Darmstadt u. a.: Hermann Luchterhand Verlag 1959.

Sekundärliteratur

Amann, Klaus (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie.* Wien: Sonderzahl 1998.

Amann, Klaus: *Zur Poesie Gert Jonkes.* In: ders. (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie.* Wien: Sonderzahl 1998. S. 7–16.

Amann, Klaus: *Gert Jonke oder Über die Aufhebung der Schwerkraft.* In: *Manuskripte* 49/183 (2009). S. 22–25.

Bartens, Daniela und Paul Pechmann (Hg.): *Gert Jonke.* Graz, Wien: Droschl 1996. (DOSSIER 11)

Beckermann, Thomas: *Kalkül und Melancholie oder die Vorstellung und die Wirklichkeit.* In: Laemmle, Peter und Jörg Drews (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern: Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren.* München: dtv 1979. (sr 5465). S. 209–227.

Brunssen, Frank: Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 197)

Burkard, Martin: Dürrenmatt und das Absurde. Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk. Wien u. a.: Lang 1991. (Zürcher Germanistische Studien 28)

Capovilla, Andrea: Komisch überschaubare Unendlichkeiten. Zu Gert Jonkes "Erwachen zum grossen Schlafkrieg". In: Findeis, Michaela und Paul Jandl (Hg.): Landnahme. Der österreichische Roman nach 1980. Wien, Köln: Böhlau Verlag 1989. (Zeitschrift für Studentische Forschung 1/89). S. 75–82.

Corrêa, Marina: Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Wien : Praesens 2008.

Donat, Sebastian: Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde. In: Poetica 38 (2006). S. 259–275.

Duecker, Burckhard: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. Lampertheim: Schäuble Verlag 1976. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft 1)

Düsing, Wolfgang: Avantgardistische Experimente mit einer konservativen Gattung: Gert Jonkes „Geometrischer Heimatroman“. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Bern, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1989. S. 87–105.

Eichberger, Günter: Die Phantasie als Sinnesorgan. Gert Jonkes Antworten auf nicht gestellte Fragen: Eine Mitschrift. In: Bartens, Daniela und Paul Pechmann (Hg.): Gert Jonke. Graz: Droschl 1996. (DOSSIER 11). S. 9–20.

Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 234/235/236)

Esslin, Martin: Ein neuer Manierismus? Randbemerkungen zu einigen Werken von Gert F. Jonke und Thomas Bernhard. In: Modern Austrian Literature 13/1 (1980).

Erl, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2005.

Friedl, Harald: Gert Jonke im Gespräch. In: ders. (Hg.): Die Tiefe der Tinte. Salzburg: Verlag Grauwerte 1990. S. 98–112.

Fuß, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2001. (Kölner Germanistische Studien: Neue Folge Bd. 1)

Gamper, Herbert: "Lebensnotwendigste Utopien". Die vergebliche Suche von Jonkes Protagonisten nach der Möglichkeit, sie selbst zu sein. In: Bartens, Daniela und Paul Pechmann (Hg.): Gert Jonke. Graz: Droschl 1996. (DOSSIER 11). S. 65–110.

Gamper, Herbert: Unterschobenes Dasein, unterschobene Sprache. In: Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 31–64.

Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996.

Hoffmann, Dieter: Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2006.

Imm, Karsten: Absurd und Grotesk. Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1994.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Stauffenburg Verlag: Tübingen 2004. (Stauffenburg Bibliothek Band 1)

Krüger, Jonas Torsten: "Unter sterbenden Bäumen". Ökologische Texte in Prosa, Lyrik und Theater. Eine Grüne Literaturgeschichte von 1945 bis 2000. Marburg: Tectum Verlag 2001.

Kunne, Andrea: Gespräch mit Gert Jonke. In: Deutsche Bücher 1 (1983). S. 249–264.

Kunne, Andrea: Was ist wirklich an der Wirklichkeit? Gert Jonkes Thematisierung der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion. In: Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 65–80.

Mixner, Manfred: DER FERNE KLANG von Gert Jonke. Eine Symphonie der Täuschung und Enttäuschung. In: Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 81–91.

Niedlich, Wendelin: Es ist ein Glück, mit einem Dichter befreundet zu sein. In: Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 28–30.

Pichler, Georg: Politische Elemente im Werk Gert Jonkes. In: Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl 1998. S. 92–110.

Pieper, Annemarie (Hg.): Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen, Basel: A. Francke 1994. (Basler Studien zur Philosophie 3)

Pieper, Annemarie: Camus' Verständnis des Absurden in *Der Mythos von Sisyphos*. In: dies. (Hg.): Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen, Basel: A. Francke 1994. (Basler Studien zur Philosophie 3). S. 1–16.

Pietzcker, Carl: Das Grotteske. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45/2 (1971). S. 197–211.

Pollmann, Leo: Sartre und Camus. Literatur der Existenz. Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer Verlag 1967. (Sprache und Literatur 40)

Rabelhofer, Bettina: Haut, zerstothen von Buchstäblichkeit. Zur fiktionalen Konstruiertheit von Welt und Subjekt in Gert Jonkes Erzählung *Erwachen zum großen Schlafkrieg*. In: Bartens, Daniela und Paul Pechmann (Hg.): Gert Jonke. Graz: Droschl 1996. (DOSSIER 11). S. 40–64.

Sasse, Meike: Das labyrinthisch groteske Theater Friedrich Dürrenmatts und die Möglichkeit des Absurden. Diplomarbeit. Universität Wien 2007.

Schlinkert, Norbert W.: *Wanderer in Absurdistan: Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard und der ganze Rest. Eine Untersuchung zur Erscheinung des Absurden in Prosa.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Schönherr, Ulrich: *Das unendliche Altern der Moderne. Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes.* Wien: Passagen-Verlag 1994.

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

Weyembergh, Maurice: *Überwindung des Absurden? Der Ansatz Camus' in der Diskussion.* In: Pieper, Annemarie (Hg.): *Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus.* Tübingen: A. Francke 1994. (Basler Studien zur Philosophie 3). S. 69–86.

Willms, Weertje: *Die literarische Absurde.* In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (2011). S. 35–63.

Zimmermann, Edda: *DER FERNE KLANG – EIN KLANG DER FERNE. Zu Gert Jonkes neueren Texten.* In: Zeman, Herbert (Hg.): *Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart.* Amsterdam: Rodopi 1982. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Band 14)

Lexika und Nachschlagewerke

Brummack, Jürgen: *Satire.* In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon. Literatur.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002. S. 1723–1745.

Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur.* 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.

Burwick, Frederick: *Phantastisch-groteske Literatur.* In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon. Literatur.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002. S. 1478–1494.

Drosdowski, Günther, Rudolf Köster, Wolfgang Müller u. a. (Hg.): Duden. Das Fremdwörterbuch. 4., neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut 1982. (Der Duden in 10 Bänden Bd. 5)

Fricke, Harald, u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I, A-G. 3. neu erarbeitete Aufl. Berlin u. a.: de Gruyter 1997.

Kolmer, Lothar und Carmen Rob-Santer: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2002. (UTB 2335)

Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens Verlag 2011.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck 2007.

Mittelstraß, Jürgen (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Band 1: A–B. 2., neubearbeitete und wesentlich ergänzte Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.

Ritter, Joachim, u.a. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1: A-C. Völlig neubearbeitete Ausgabe des 'Wörterbuchs der philosophischen Begriffe' von Rudolf Eisler. Basel: Schwabe & Co 1971.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verbesserte Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 2008.

Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon. Ästhetik. Stuttgart: J. B. Metzler 2006.

Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. 6., erw. und akt. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008. (UTB 2072)

Anhang

Verzeichnis der verwendeten Siglen

- SdG** Jonke, Gert: Schule der Geläufigkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006.
- FK** Jonke, Gert: Der ferne Klang. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2008.
- EgS** Jonke, Gert: Erwachen zum großen Schlafkrieg. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011.
- MS** Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

Abstract

Das Wort »absurd« findet in der Alltagssprache einen zunehmend inflationären Gebrauch. Es bezeichnet dabei primär widersinnige, unlogische bzw. dem Menschenverstand widersprechende Begebenheiten oder Aussagen. Der Begriff des Absurden ist außerdem eng mit einer philosophischen Diskussion über die Zwecke und den Sinn der menschlichen Existenz verbunden und bezeichnet dabei nach Albert Camus den Widerspruch zwischen dem fragenden, nach Sinn suchenden Menschen und der schweigenden Welt. Der Tod stellt sich dabei als die größte Absurdität der menschlichen Existenz heraus, da er alle Bemühungen des Menschen sein Leben mit Sinn zu füllen, hinfällig erscheinen lässt.

Die Stücke des Theaters des Absurden gehen von dem Begriff des Absurden im Sinne Camus' aus. Im Gegensatz zur existentialistischen Literatur von Camus und Sartre, in der die Erfahrung des Absurden und der Umgang damit im Zentrum stehen, ist die absurde Welt in den Stücken des Theaters des Absurden immer schon Voraussetzung, auf dessen Folie sich die Lächerlichkeit und Sinnlosigkeit der Bestrebungen der Figuren zeigt, sich in der absurden Welt dennoch zurechtzufinden und einzurichten. Absurde Stücke brechen mit jeglicher Erwartungshaltung auf Seiten des Zusehers, wirken grotesk und verwehren sich vehement Deutungsversuchen. Genau wie auch absurde Prosa sollen sie dem Rezipienten die Absurdität seiner eigenen Existenz vermitteln.

Die Einsicht in die Absurdität der eigenen Existenz, in das Schweigen der Welt, zieht eine Skepsis gegenüber der Wirklichkeit, wie sie sich dem Menschen präsentiert, nach sich. Der primär sprachliche Bezug des Menschen zur Wirklichkeit entpuppt sich als konstruiert. Die Frage lautet, wie ein nicht vorhandener Bezug zur Wirklichkeit sprachlich erfolgen kann. Es ist daher der Versuch etwas auszudrücken, das gar nicht ausgedrückt werden kann. Hier setzt nun die Suche nach den Spuren des Absurden in Gert Jonkes als Romantrilogie zusammengefassten Werken *Schule der Geläufigkeit*, *DER FERNE KLANG* und *Erwachen zum großen Schlafkrieg* an. Die Frage nach der Wirklichkeit der Wirklichkeit kann als das große Thema von Jonkes Texten verstanden werden.

Die Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Figuren in der Romantrilogie haben keinen allgemein gültigen Bezug mehr zur Wirklichkeit. Alle Grenzen und Gegensätze wie Traum und Realität oder Vergangenheit und Gegenwart lösen sich auf in eine undurchschaubare Wiederholung des Immergleichen. Jegliches Weltverständnis basiert rein auf subjektiven oder gesellschaftlichen

Konstruktionen. Der Mensch hat keinen Zugang zu der Welt und keinen Sinn in der Welt, seine Existenz ist absurd.

Die in der Texten dargestellte Welt bietet den darin lebenden Personen keine Möglichkeit der Orientierung oder Sicherheit. Sie erinnern durch ihre lächerlichen Versuche, sich in dieser Welt dennoch einzurichten an die Figuren des Theaters des Absurden. Alle ihre Unternehmungen und Aussagen wirken auf den Leser irritierend und sinnlos.

Die Romane brechen den Lektüree Erwartungen und dem Sinnanspruch des Lesers durch Verfahren, wie sie Sebastian Donat und Weertje Willms für eine absurde Schreibweise beschreiben. Hervorzuheben sind dabei logische Inkohärenzen, wie der Widerspruch von zwei Prädikaten, oder das Brechen mit Ursache und Wirkung. Auch die wesentlichen Merkmale eines absurden Menschenbildes lassen sich in der Trilogie finden. Der fehlende Bezug zur Wirklichkeit führt zu ständigem Vergessen und dem Fehlen eines kollektiven Gedächtnisses. Der Erzähler und Protagonist der Trilogie entfremdet sich zusehends von sich selbst und verliert seine Identität als Individuum.

Lebenslauf

Name: Wolfgang Bruckner

Geburtsdatum : 08.09.1984

Geburtsort: Wien

1995 – 1999 Gymnasium, Erlgasse 1120 Wien

1999 – 2004 HTL für EDV und Organisation, Spengergasse 1050 Wien

2005 – 2013 Studium der deutschen Philologie an der Universität Wien

April – Juli 2009 Auslandssemester an der FU Berlin