

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 **Franz
Werfel
Stipendium**
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitiní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

Vom Dialog zum Großmonolog. Das Verschwinden ‚Gottes‘ im Frühwerk von Thomas Bernhard

Ádám András Szinger

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Motivation des Wechsels von der Lyrik zur Prosa im Frühwerk von Thomas Bernhard und bemüht sich zu zeigen, wie sich die ‚neue‘ Gattung als Experimentierraum sprachlicher Konstruierbarkeit einer literarischen Wirklichkeit und die Existenzialphilosophie als neues Ausdrucksmittel des leidenden Subjekts erweist. Beide bilden die Voraussetzungen für den neuen Bernhard’schen Ton, der sich im Roman *Frost* (1963) zum ersten Mal zeigt. Das Experimentelle im Romanerstling Bernhards ist soziologisch motiviert und äußert sich sowohl erzähltechnisch als auch konzeptuell in der ‚experimentellen Sprache‘ des Malers Strauch.

Schlüsselwörter

Thomas Bernhard, Ferdinand Ebner, Psalmen, *Frost*, christliche Weltsicht, Existenzialismus, Rollenprosa, zitierte Rede

1. Einleitung

Ein Segment des Lebenswerks in seiner Prozessualität, mit all seinen Entwicklungen und Veränderungen in Stil und Weltsicht eines Autors zu erforschen, ist immer eine reizende, ja schwierige Aufgabe für alle, die sich mit wissenschaftlichen Methoden dem Schaffen eines Schriftstellers/einer Schriftstellerin annähern wollen. „Es gibt keine Aussage“, so Gadamer, „die man allein auf den Inhalt hin, den sie vorlegt, auf-fassen kann [...]. Jede Aussage ist motiviert. Jede Aussage hat Vor-aussetzungen, die sie nicht aussagt.“¹ Der Gedanke von Gadamer gibt in zweierlei Hinsichten Anlass zum Nachdenken: Einerseits hat jedes Schweigen, ob gewollt oder ungewollt, bewusst oder unbewusst, einen Grund. Wie im Folgenden gezeigt wird, kann man im Falle von Thomas Bernhards früher Prosa und ganz konkret im Roman *Frost* von

¹ Gadamer, 1967, S. 54.

einem bewussten Schweigen über Gott – Thema und Adressat seiner frühen Lyrik – ausgehen. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dieses Schweigen, insbesondere vor dem Hintergrund der frühen Lyrik, etwas über die metaphysische Kondition und die zu beantwortenden Fragen des Autors aussagt. Andererseits ist es naheliegend, dass die Antwort auf die Frage nach den metaphysischen Konditionen des Menschen, als deren Antwort der Roman zu verstehen ist, ergründet werden kann. Die bisherige Forschung neigt dazu, das Werk in einen philosophischen, ja metaphysischen Kontext zu stellen, und tut dies nicht ohne Grund: Das Werk ist metaphysisch motiviert, indem die Krise, die Einsamkeit und die Verzweiflung der Existenz in einer modernen Welt (modern in dem Sinne, dass alle Evidenzen erneut in Frage gestellt werden müssen) dargestellt werden. Eine solche Fragestellung bezieht sich immer auf den letzten Grund unseres Daseins und in einem religiösen Kontext auf Gott. Und hier wird die Sache mit Bernhard kompliziert. In Bezug auf seine frühe Lyrik ist festzustellen, „daß Gott für die hier bezeugte Wirklichkeit einen Wahrheitswert besitzt“². Doch diese sinnstiftende Entität scheint in seinem ersten Roman verlorengegangen zu sein; was zurückbleibt, lässt sich höchstens als etwas zu Erahnendes bezeichnen. Verschiedene Fragen werden im Roman implizit aufgeworfen: Wie sieht ein Leben ohne Gott aus? Wie kann man den Verlust dieser sinnstiftenden Entität ertragen? Wie kann man ohne sie in der Welt zurechtkommen? Und schließlich: *Wie kann der moderne Mensch existieren?*

Die Neuheit des Romans *Frost* lässt sich auf verschiedenen Ebenen erklären. Die erste, die hier nur kurz erwähnt wird, ist die der Thematik. Der Roman (wie die nachfolgenden Werke von Bernhard) wird gerne dem Genre der ‚Anti-Heimatliteratur‘ zugeordnet. Dass Bernhard in der apolitischen Stimmung der Nachkriegszeit in Österreich anfängt, politische und gesellschaftskritische Texte zu schreiben und – um zu provozieren – sie stets mit negativem Vorzeichen zu versehen, zeigt schon die Kühnheit eines Autors, der konsequent bis zum Extremsten geht, um Möglichkeiten und Mittel zu schaffen, die Grenzen des Gewohnten, Bekannten und Vertrauten zu überschreiten. Das Experimentelle ist hier rein soziologischer Natur.

Die zweite Ebene betrifft die unverborgene Künstlichkeit seiner Werke – auch seiner ‚autobiografischen‘ Pentalogie –, die trotz allem so oft

² Schmidinger, 1999, S. 185.

nicht als fiktionale Texte gelesen wurden. Möge die Kunstauffassung des Autors noch so klar sein, geriet man doch lange Zeit (oder: immer wieder) bei der Interpretation vor allem deswegen in Schwierigkeiten, weil die Mischung von Fiktionalem und Referenziellem nicht nur die LeserInnen seiner Autobiografie, sondern auch die seiner fiktionalen Texte verunsichern. Das Ineinanderfließen von Fiktionalem und Referenziellem im Roman *Frost* motiviert die Frage, ob es sich hier um eine Art Selbstreflexion innerhalb eines Rollenspiels handeln könnte. Doch lautet die Antwort des Autors: „In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der Bühnenraum ist total finster [...]“³.

Von der Multiperspektivität der realen und fiktiven Welt lassen sich auch die Veränderungen in Bernhards Sprache ablesen: Die dritte Ebene des Experimentellen manifestiert sich in der Multiperspektivität der Sprachebenen. Verschiedene sprachliche Ebenen werden verschiedenen Subjekten zugewiesen, und Bernhard lässt seine Hauptfiguren nur durch exzessiv verwendete zitierte Rede zu Wort kommen. Infolgedessen wird der Konjunktiv – ins Extreme getrieben – ein Konstruktionselement des Romans, wodurch auch die LeserInnen extrem belastet werden. Das Verstehen wird durch den besonderen Satzbau weiter erschwert, die überstrapazierte Syntax geht oft auf Kosten der Semantik. Experimentell ist diese Art des Schreibens insofern zu nennen, als vor Bernhard der Konjunktiv als Konstruktionselement eher vermieden wurde, da er als ungeschmeidig und schwierig galt. Insofern ist das Experimentelle im Bernhards Frühwerk als Erzählmodus vertreten.

Es gibt aber eine noch tiefere Ebene im Roman, die vierte, die als Ganzes geschlossen, unzugänglich und enigmatisch bleibt: Es ist die experimentelle Sprache des Malers Strauch.

„Ich arbeite mit meinen Begriffen, die ich dem Chaotischen abgehandelt habe, ganz aus mir.“ Man muß wissen, was bei ihm „Verbitterung“ heißt, was „grundsätzlich“ und was „Licht“ und „Schatten“ und „Armut überhaupt“. Man weiß es nicht. Trotzdem spürt man, was das ist, worin er sich bewegt.⁴

³ Bernhard, 1971a, S. 150f.

⁴ Bernhard, 1983, S. 19.

Die Worte des Malers haben im konventionellen Sinn keine bezeichnende Funktion mehr, sondern sind durch eigene Erfahrungen geprägt und modifiziert. So entsteht ein hermeneutisch geschlossenes System eines Sprechers, ein Spielraum, worin das Experimentelle wiederum ins Extreme getrieben wird.

Die vorliegende Werkanalyse basiert größtenteils auf der Studie „Gott‘ im Werk von Thomas Bernhard“ von Heinrich Schmidinger. Im Gegensatz zu Schmidinger will diese Arbeit aber nicht die Musikalität als umfassendes Konstruktionsmittel von Thomas Bernhards Gesamtwerk in den Mittelpunkt der Analyse stellen, deswegen wird hier der Argumentation seines Aufsatzes nur bis zu einem bestimmten Punkt gefolgt – die aus der Analyse genommenen Beispiele werden in eine andere Richtung weisen. Zusätzlich wird Ferdinand Ebners Werk *Das Wort und die geistigen Realitäten* miteinbezogen. Die Arbeit geht davon aus, dass dem Gattungswechsel ein Wandel der philosophischen Ansichten des Autors vorangeht; daher wird als wichtig erachtet, welche Philosophie in der frühen Schaffensperiode von Bernhard vorzufinden ist. Die Analyse bezieht sich auf das Frühwerk bis 1963 und erhebt keinen Anspruch auf eine einheitliche Forschungsperspektive. Um mit einer Vielfalt an Aspekten weitere Annäherungsmöglichkeiten an das Werk *Frost* zu bieten, wird auf einen abgeklärten theoretischen Rahmen bewusst verzichtet. Obwohl die Arbeit auf eine tiefgehende philosophische Analyse verzichten muss, möchte sie durch Heranziehen des Dialogizitätsprinzips von Ferdinand Ebner eine theologisch-philosophische Perspektive miteinzubeziehen, die mit dem Existenzialismus im Werk *Frost* parallel gesetzt beziehungsweise diesem gegenübergestellt wird. Eine weitere Zielsetzung der Arbeit besteht darin, dem philosophischen Wechsel anhand der Analyse erzähltechnischer Experimente nachzugehen und den Übergang von der christlichen Weltansicht zum Existenzialismus zu beschreiben.

2. Die Lyrik von Thomas Bernhard

Von den ersten Publikationen im *Salzburger Volksblatt* am 19. Juni 1950 bis zum Erscheinen des Romans *Frost* im Jahr 1963 wurden neben einzelnen Gedichten die drei Gedichtbände *Auf der Erde und in der Hölle* (1957), *In hora mortis* (1958) und *Unter dem Eisen des Mondes* (1958) publiziert. Während in Letzterem „die religiöse oder metaphysische

Dimension mehr oder weniger ausgeklammert“⁵ ist – der Band wird daher im Rahmen der vorliegenden Analyse nicht berücksichtigt –, wird das Gottes-Thema im Buch *In hora mortis* beziehungsweise in einigen Gedichten aus dem Band *Auf der Erde und in der Hölle* explizit angesprochen. Allgemein lässt sich behaupten, dass in diesen Gedichten Gott die sinnstiftende Entität der Welt ist. Gott ist das Du, das Angesprochene, an welches das Ich seine Rede, seine Bitternis, sein Gebet, seine Forderung, seine Hoffnung und sein Versprechen sowie seine Ängste vor dem Tod richtet. Und Gott ist es auch, bei dem es den Schmerz seiner Existenz beklagt. Die Themenwahl dieser Gedichte ist also auf christlich-religiösem Boden zu verorten. Es ist auch weithin bekannt, dass Bernhard in dieser Phase bereits einen „Großteil der späteren Motive wie Krankheit, Verfall, Einsamkeit, Selbstbezüglichungen und Zweifel“ versammelt, dies jedoch „im Rahmen traditioneller Muster“ tut.⁶ Ein Vorrat an Metaphern ist bereits vorhanden, auf den Bernhard auch später zurückgreifen wird, indem er die Bildersprache in seine Prosa hinüberrettet.

Symbole, Metaphern und Vergleiche sind im Emotionalen überbewertet, ohne daß diese Gefühlsredundanz ihr Gegengewicht in einer der Form immanenten Rationalität fände, wie dies in der späteren Prosa der Fall ist. Ein kurzer Überblick über einige Motive in diesen Gedichten Bernhards zeigt, daß Wörter wie Hölle, Tod, Vernichtung, Finsternis, Kälte usw. noch keineswegs als Chiffren fungieren, als Zeichen in einem nach außer-rationalen und alogischen Regeln vollzogenen poetischen Sprachspiel, sondern als mimetische Assoziationen für Gefühle, Gedanken und Vorstellungen zu verstehen sind, „Versinnbildlichung“ von Empfindungszuständen.⁷

Eine Art Musikalität und ein natürliches Pulsieren der Zeilen gehören auch zum Charakteristikum Bernhard'scher Gedichte. Über die Wichtigkeit der Formenwahl (Gedichtform, u. a. Psalmen), gibt Heinrich Schmidingers Analyse ein sehr klares Bild: Es gibt „eine grundsätzliche Vermutung, dass Gott im literarischen Werk *ebenso mit der Form wie mit dem Inhalt* zu tun hat“⁸. Die Aufgabe der Musikalität besteht also darin, setzt er mit Wittgensteins Worten fort, dass sie „das Unsagbare

⁵ Schmidinger, 1999, S. 187.

⁶ Klug, 1991, S. 8.

⁷ Mixner, 1981, S. 72f.

⁸ Schmidinger, 1999, S. 188.

bedeute[t], indem sie das Sagbare klar darstellt“⁹. An dieser Stelle folgt die Argumentation der vorliegenden Arbeit Schmidingers These über den Zusammenhang von Musikalität, Form, Thematik und der Dichotomie des Sagbaren und Unsagbaren, um den Schluss zu ziehen, dass sich bei einem Wechsel der Gattung nicht nur die jeweiligen Perspektiven und Ausdrucksmittel verändern werden, sondern auch die Möglichkeiten des Denkens über Sachverhalte. Mit höchster Relevanz hallt die folgende, im Weiteren noch zu beantwortende Frage Schmidingers in dieser Arbeit wider: „wie [äußert sich] das Verschwinden, bzw. das Anwesendsein Gottes auf der Ebene der Form“¹⁰?

3. Die Rollenprosa

Mit dem Roman *Frost* beginnt eine neue Schaffensperiode in Thomas Bernhards Werk. Obwohl es nicht der erste Versuch war, sich der Gattung Prosa zu nähern, vermochten es die frühen Erzählungen nicht, die gewünschte Anerkennung zu bringen. Die Abwendung von der Lyrik hatte eine Veränderung zur Folge, die sich nicht nur in der Form, sondern auch in den Ausdrucksmitteln zeigt, indem z. B. die Ironie als neues Stilmittel eingesetzt wird. Bernhard arbeitete eine experimentelle Prosasprache aus, die als Rollenprosa bezeichnet werden kann. Manfred Mittermayer schreibt über dieses Phänomen wie folgt:

Schon früh hat Thomas Bernhard seine Leser mit der eigentümlichen Grenzverwischung zwischen Fiktionalität und Authentizität in seinen Texten irritiert. Während die fiktionalen Arbeiten deutliche autor-biographische Markierungen aufweisen, lassen sich zugleich auch an den als autobiographisch deklarierten Texten Merkmale fiktionaler Stilisierungen erkennen.¹¹

Der Begriff Rollenprosa wurde bereits vor Mittermayer zum Charakterisieren der Prosaschriften Bernhards verwendet:

Die Rollenprosa (richtiger wäre wohl die Bezeichnung Rollenerzählung) garantiert ihm die Identität von Erzählen und Erzähltem –

⁹ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, Nr. 4.115. Zit. n. Schmidinger, 1999, S. 202. Schmidinger verwendet hierbei Wittgensteins Behauptung, wonach diese Aufgabe, nämlich das Unsagbare zu bedeuten, indem man das Sagbare klar darstellt, die Philosophie trägt.

¹⁰ Schmidinger, 1999, S. 189.

¹¹ Mittermayer, 1995, S. 6.

wobei zunächst offenbleibt, ob und inwieweit diese Identität den Autor miteinbezieht. Bernhards distanziert und zugleich subjektiv gestimmtes Erzählen verdankt seinen Wahrheitsanspruch [...] dem poetologischen Faktum der *fingierten Wirklichkeitsaussage* (Käte Hamburger), die ihm freilich mehr als nur formales Stilmittel ist. Sie verleiht seinen Aussagen den Charakter von Authentizität.¹²

Mit einem Wechsel zur Rollenprosa wird das Subjekt, das sich in den Gedichten noch unverhüllt zeigt, immer mehr in den Hintergrund geschoben. Mit dieser Distanzierung gehen eine Objektivierung des Ichs sowie eine Versachlichung des eigenen Betroffenseins einher, und das Subjekt zieht sich immer mehr hinter die Schanzen der Sprache zurück. Mit diesem Rückzug wird dasjenige Subjekt, dessen Bekenntnis, Glaube, Gebet und Rede an Gott in den Gedichten unmittelbar dargestellt ist, nun indirekt erscheinen. Daher ist es zu erahnen, dass es sich in der Rollenprosa um denselben Sachverhalt handelt wie in den Gedichten. Einfacher gesagt: Das Problem, nämlich das existenzielle und metaphysische, ist bei den Protagonisten in Bernhards Prosa stets dasselbe, das in den Gedichten noch explizit zur Sprache kommt.

Man kann behaupten, dass hier eine perspektivische Verschiebung vor sich geht und dass man dadurch außerhalb des jeweiligen Betroffenseins gerät. Das Leiden wird nicht mehr erlebt, sondern erzählt. Es ist ferner auch ein Zeichen dafür, wie Thomas Bernhard die Gattung Lyrik beiseite legt: Die Protagonisten verkörpern das einstige Ich in den Gedichten und leiden an denselben Problemen wie das Ich in der Lyrik es getan hatte, doch der Erzähler scheint nicht mehr betroffen zu sein und entfernt sich sprachlich von dem Leid.

3.1 Die Rollenprosa als Stilmittel

Vor allem muss festgehalten werden, dass der Autor, der Erzähler und der Protagonist nicht miteinander verwechselt werden dürfen.¹³ Als Stilmittel wird die Rollenprosa zur Steigerung der Spannung verwendet. „Objektivierung und subjektive Ich-Aussage, Identifikation und Distanz stehen in dauerndem Spannungs- und Wechselverhältnis.“¹⁴ Das Grundmodell der Bernhard'schen Erzähltechnik ist im

¹² Schweikert, 1974, S. 2.

¹³ Vgl. Mittermayer, 1995, S. 7.

¹⁴ Schweikert, 1974, S. 2.

kommenden Fluss seiner Prosa- und Dramentexten ungebrochen, und – wie Attila Bombitz bemerkt – trotz aller augenfälligen poetischen und thematischen Modifikationen hat sich die Sprache Bernhards vom Anfang der 1970er Jahre kaum noch verändert.¹⁵ Oft und besonders bei den frühen Prosawerken, wenn der Erzähler auch selbst handelt und beschreibt, kann es vorkommen, dass von Anfang an mindestens zwei Bezugspunkte, zwei Weltsichten vorhanden sind. Die eine kommt durch Großmonologe der ‚Geistesmenschen‘ zur Geltung, jedoch sind diese Monologe die eines in den Wahnsinn getriebenen Menschen, dessen Wahrheitsaussagen verschlüsselt sind und dessen Gedanken sich als unzugänglich erweisen. So wird die Identifikation mit dem Protagonisten schwierig. Schwierig wird weiters auch die Identifikation mit dem homodiegetischen Erzähler, dessen Persönlichkeit (wenn man überhaupt von einer Persönlichkeit hinsichtlich des Erzählers reden kann) sich im Hintergrund versteckt und durch seine Charakter- und Merkmallosigkeit absolut gewichtlos bleibt. Der Erzähler (besser wäre es, ihn den Berichterstatter zu nennen) ist ein zum Zuhören gezwungener Mensch, der den Protagonisten im Stil eines aus der Rechtssprache wohl bekannten Berichtens beschreibt und ihn mit sachlicher Genauigkeit zitiert. Die Identifikation mit ihm wird also aus dem Grund problematisch, weil er im Werk durch die eigene Stimme am wenigsten präsent ist. Es sei hier erwähnt, dass es in Bernhards Prosatexten immer um mindestens zwei sprachliche Ebenen geht, die zumindest am Anfang ganz zu unterscheiden und die Repräsentationen zweier heterogener Sprachen sind, diese zwei Ebenen sich jedoch im Laufe der Erzählung immer stärker annähern, um am Ende ganz ineinanderzuzufießen. Die Rollenprosa kann also als eine „Selbstreflexion im *Rollenspiel*“¹⁶ aufgefasst werden, und damit als „Spiel in der Kunst“¹⁷, jedoch mit der Erweiterung, dass es hier nicht nur um das ‚Spiel‘ der Selbstreflexion geht, sondern auch ein Spiel mit der Identifikation der LeserInnen mitgedacht wird.

¹⁵ Vgl. Bombitz, 2001, S. 105.

¹⁶ Huntemann, 1990, S. 14.

¹⁷ Thorpe, Kathleen Elizabeth, 1981. *Die schon verlorenen Spiele Thomas Bernhards*. Diss. (masch.), University of Witwatersrand, Johannesburg. S. 174f. Zit. n. Mittermayer, 1995, S. 7.

4. Distanzierung

Es ist augenscheinlich und an seinen autobiografischen Werken nachvollziehbar, dass Bernhard, auch wenn er über sich selbst spricht, oft verzerrt und stilisiert, sich also als literarische Figur in gewissem Maße objektiviert. Dazu kommt noch die oft exzessiv verwendete zitierte Rede, die auch distanzierend wirkt. „Erst Selbstdistanz und die Objektivierung des eigenen Leids“, steht bei Christian Klug, „schaffen die Voraussetzungen dafür, einen Prosatext wie *Frost* zu schreiben.“¹⁸

Ein Gattungswechsel bedeutet, wie im Folgenden gezeigt wird, ebenso einen Wechsel in der jeweiligen Perspektive. Es ist aber nicht zu leugnen, dass der durch die erwähnten Mittel gesicherte Versuch, das eigene Betroffensein zu verbergen, in starkem Kontrast zu der frühen lyrischen Perspektive steht, was auch damit zu erklären ist, dass dem Gattungswechsel ein Wechsel der Weltanschauung vorangeht, der Wechsel demnach auch philosophisch motiviert ist. In der Lyrik geht es um den Ausdruck des jeweiligen Ichs, die Aussage ist eine Meinung, und die Weltanschauung drückt immer eine Art Subjektivität, also eine indirekte Erscheinung des Ichs, aus. Mit einem Wechsel zur Prosa wird also diese Betonung des subjektiven Ichs in den Hintergrund gerückt, und das geschieht, wie auch sonst Einiges bei Bernhard, nicht ohne Extremismus. Daher stellt sich die Frage, warum der Autor das Betroffensein in den Hintergrund stellen will (im Hinblick auf die frühe Lyrik muss die Frage noch kritischer untersucht werden) und wie man an der Veränderung der Form eine Veränderung der Weltanschauung nachvollziehen kann?

Im Allgemeinen ist festzustellen, dass die Distanzierung vom Selbst theoretisch die Möglichkeit bietet, das Selbst und das eigene Leid aus einer bestimmten Entfernung zu beobachten, denn die Objektivierung macht eine (Selbst-)Analyse möglich. Es ist aber fraglich, ob man aus diesem Distanzierungsprozess wirklich ohne Schaden herauskommen kann, ob der Entfernungsprozess nicht zum Entfremdungsprozess und schließlich zum Zwiespalt wird. Die Methode erweist sich jedoch in einer tiefen biografischen und künstlerischen Krise,¹⁹ wovon im Fall von Bernhard am Anfang seiner Schaffensperiode (mit besonderem

¹⁸ Klug, 1991, S. 9.

¹⁹ Huntemann, 1991, S. 47.

Akzent auf die Periode vor dem Roman *Frost*) die Rede sein kann, als existenzielle Voraussetzung:

Ich darf nicht leugnen, daß ich auch immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wirklichkeit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben.²⁰

Genauso verhält es sich mit den Protagonisten von Bernhard: Die Frage der Distanzierung wird auch bei ihnen eine Frage der Existenz. Sie distanzieren sich nicht nur von der Welt und den Menschen, sondern auch von sich selbst. Ihre Aussagen geben keine Anhaltspunkte bezüglich ihrer Erkenntnis, weshalb auch nicht klar ist, wie sie zur Frage der eigenen Identität stehen. Ihre verwirrte Rede, ihre widerspruchsvollen Äußerungen lassen darauf schließen, dass die Protagonisten z. T. infolge dieser Distanzierung oft nicht identisch mit sich selbst sind. Die Entfernung von der eigenen Identität bringt sie dazu, dass sie auch die Orientierung in der Welt verlieren, besser gesagt verlören, wenn sie durch das ständige Reden nicht eine Selbstbestimmung zu finden glaubten. Einerseits droht durch diese Distanzierung die Verlorenheit der Protagonisten, andererseits gibt sie ihnen die notwendige Möglichkeit und Methode für die Selbstanalyse, ohne die sie das Wesen des eigenen Leides und des eigenen existenziellen Problems nicht wirklich verstünden. Ferner ist es jedoch nicht zu leugnen, dass dies, von Bernhards Protagonisten ausgehend, nicht ohne Gefahr ist. Willi Huntemann spricht z. B. von einem dialektischen Selbst²¹ bei Thomas Bernhard und von einem *alter ego*²² bezüglich seiner Charaktere. Es ist auch erwähnenswert, dass die Forschung die erzählerische Schreibtechnik von Bernhard in *Frost* für eine Rollenprosa innerhalb der Rollenprosa hält und von einer perspektivischen Verdoppelung spricht.²³

5. Das Modell des Selbstverstehens

Die Rollenprosa bietet aber nicht nur eine Möglichkeit der Selbstanalyse, sondern ist auch ein Modell des Selbstverstehens.

²⁰ Bernhard, 1976, 153f.

²¹ Huntemann, 1991, S. 47.

²² Ebd., S. 51.

²³ Schweikert, 1974, S. 3.

Erzählelemente wie die Multiperspektivität, die exzessiv verwendete Form der indirekten Rede, die weitgehende Ausschaltung von ‚innerem Monolog‘ und ‚erlebter Rede‘ weisen darauf hin, dass die Thematik die Omnipotenz eines sich selbst zum Maßstab machenden Bewusstseins verbietet, und erfordern eine präzise-objektivierende Tatbestandsanalyse als Erzählhaltung.²⁴ Man ist also allein gelassen und hineingeworfen in eine Welt, die feindlich erscheint, sich dem Menschen gegenüber sogar zerstörerisch verhält. Diese Arbeit muss auf eine tiefgehende Analyse der philosophischen Thesen in Bernhard’schen Texten verzichten, es wird hier im Zusammenhang mit dem Roman *Frost* nur ein kleines Segment, und nicht einmal das evidenteste, berücksichtigt: nämlich die Gegensätzlichkeit einer theologischen Weltsicht in einem Großteil der Gedichte und des im Roman *Frost* zum Konstruktionselement gewordenen Existenzialismus.

Heidegger will das Dasein aus dem eigenen Sein heraus verstehen und deuten,²⁵ d. h. bei ihm sind der Fragende und der ‚Angesprochene‘ identisch. Damit setzt er die Tradition einer existenziellen Philosophie im 20. Jahrhundert fort. Anders als in dieser philosophischen Richtung wird das Sein in einem religiösen Kontext mithilfe der Theologie erklärt. Das heißt, dass man das Wesen der eigenen Existenz in Gott zu suchen versucht, also der ‚Angesprochene‘ Gott ist. Diese zwei Denkrichtungen prägen die zwei Gattungen bei Thomas Bernhard, deswegen lässt sich die Gattung Prosa von der Gattung Lyrik aufgrund der Metaphysik auch deutlich abgrenzen. Die Metaphysik, die den Denker der Gedichte dazu brachte, seine existenziellen Fragen an Gott zu richten, ist durch die christlichen Lehren motiviert. Wie sehr Bernhards Texte von der Philosophie von Søren Kierkegaard durchdrungen sind, wurde erstmals von Christian Klug gründlich nachgewiesen. Die vorliegende Arbeit will aber einen Denker namens Ferdinand Ebner einbeziehen, dessen Thesen bei der weiteren Analyse als Bezugspunkt zu einer philosophisch-theologischen Auslegung der Gedichte herangezogen werden. Ebner wird in der Folge von Bernhard erwähnt.²⁶ Auch Wendelin Schmidt-Dengler weist darauf hin, dass die Berücksichtigung von Ebners Philosophie für die Deutung von Bernhards Texten fruchtbar gemacht werden könnte:

²⁴ Bohnen, 1974, S. 10.

²⁵ Vgl. Heidegger, 2001.

²⁶ Vgl. Bernhard, 1971b, S. 83, 100.

Im übrigen gibt es viele Hinweise Bernhards, die bislang nicht berücksichtigt wurden und zugunsten nachhaltiger Spekulationen über die Standardfälle Montaigne, Novalis, Schopenhauer und Wittgenstein immer wieder zitiert wurden. Während Wittgenstein, auf den nicht nur im *Gehen* so deutlich verwiesen wird, immer wieder herangezogen wird, vergißt man Ferdinand Ebner [...].²⁷

Ferdinand Ebner schreibt in seinem Werk *Das Wort und die geistigen Realitäten* (1921) über das Verhältnis des *Ichs* zu dem jeweiligen *Du* und stellt es in einen christlichen Kontext. Diese Analyse geht von der Prämisse aus, dass das *Ich* in einem Gedicht der wesentlichste Anhaltspunkt ist, der die jeweilige Perspektive bestimmt, und dass das *Du* auch ein integrierter Teil des Gedichts ist, auch wenn es manches Mal nicht explizit benannt wird. In den Gebeten und Psalmen Bernhards, die später in die Analyse einbezogen werden, ist dies deutlich erkennbar. Deswegen ist es wichtig, das jeweilige Verhältnis des *Ichs* zum *Du* bei der Untersuchung auch zu berücksichtigen. Ebner schreibt über dieses Thema wie folgt:

Was für eine Bewandnis aber hat es nun mit dem eigentlichen *Ich*? Die Sache ist sehr einfach: dessen Existenz liegt nicht in seinem Bezogensein auf sich selbst, sondern – und das ist der Umstand, auf den alles Gewicht fällt – in seinem Verhältnis zum *Du*. Die *Icheinsamkeit* des Pascalschen *moi* ist demnach nicht als eine absolute aufzufassen, sondern als relative im Verhältnis des *Ichs* zum *Du*, und ein *Ich* außerhalb dieses Verhältnisses gibt es überhaupt nicht. Die *Icheinsamkeit* ist nichts Ursprüngliches im *Ich*, sondern das Ergebnis eines geistigen Aktes in ihm, einer Tat des *Ichs*, nämlich seiner Abschließung von dem *Du*.²⁸

Demgemäß kann man das *Ich* als solches nur im Verhältnis erklären, und immer in einem Verhältnis, dessen Bezugspunkt das *Du* ist. Bei Ebner (in einem christlichen Kontext) ist das *Du* mit Gott identisch. Etwas später wird die These folgendermaßen fortgesetzt:

Das nun macht das Wesen der Sprache – des Wortes – in ihrer Geistigkeit aus, daß sie etwas ist, das sich zwischen dem *Ich* und dem *Du* zuträgt [...]; etwas, das also das Verhältnis des *Ichs* zum *Du* einerseits voraussetzt, andererseits herstellt. Was aber das weitaus

²⁷ Schmidt-Dengler, 2002, S. 13.

²⁸ Ebner, 1980, S. 14.

wichtigste und bedeutsamste ist (und zugleich ein letztes Licht auf das Wesen des Wortes wirft): in der Form dieses Verhältnisses findet die Beziehung des Menschen zu Gott ihren Ausdruck.²⁹

Folglich kann man, da es in diesen Gebeten ein Ich und ein Du gibt, von einem bestimmten Dialogizitätsprinzip ausgehen, auch wenn die Kommunikation einseitig bleibt. Es wird ein Angesprochenes gefordert und auf eine Antwort gewartet, und diese Aufstellung setzt ein Weltbild voraus, das abgesehen davon, dass die verwendete Sprache längst eine zugleich verzweifelte und klagende ist, auf dem Boden des Christentums bleibt und aus derselben Quelle schöpft wie der christliche Denker Ferdinand Ebner.

Bernhard vermag es nicht, seine Sprache in den Gedichten zu finden. Die in den Gebeten und Psalmen verwendeten rhetorischen Muster sowie die ‚Anredestrategien‘ erweisen sich als nutzlose und machtlose Mittel in der Situation des ‚modernen‘ Menschen. Sie sind nutzlos in Bezug auf das Selbstverstehen, denn der Angesprochene steht, wie gesagt, in einer unüberbrückbaren Distanz; und sie sind machtlos, denn die jeweilige Situation des ‚modernen‘ Menschen, die durch existenzielle Erschütterung und Sprachkrise geprägt ist,³⁰ ist auf dem Grund einer christlichen Tradition nicht mehr zu verstehen. Der moderne Mensch, dessen Vertrauen in die eigene Existenz (besser gesagt in die Sinnhaftigkeit der eigenen Existenz) eher schon schwankt, schafft nicht nur eine unüberbrückbare Distanz zu Gott, sondern verliert auch die sichere, verlässliche Form des Verhältnisses zwischen sich und Gott, zwischen dem Ich und dem Du. Folglich kann man zu Recht behaupten, dass „seine Lyrik eine Sackgasse“³¹ war. Dennoch bleibt eine Frage offen, nämlich jene, ob Bernhard diese „Sackgasse“ an Strauch zeigen will und ob Strauch mit dem lyrischen Ich, das in den Gedichten betet, Übereinstimmungen aufweist. Im Vergleich zur Lyrik bietet die Prosa demnach eine ganz andere Ausdrucksmöglichkeit, womit auch ein Perspektivenwechsel einhergeht.

²⁹ Ebd., S. 16.

³⁰ Vgl. dazu u. a. Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873), Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927) oder Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* (1921).

³¹ Donnenberg, 1997, S. 20.

6. Der Übergang von der Lyrik zur Prosa: eine Werkanalyse

Thomas Bernhard findet seinen Ton und schafft damit den Durchbruch, indem er sich von der Gattung Lyrik ab- und sich der Prosa zuwendet. Die Form, die Weltanschauung, die Perspektive, das Betroffensein und der Gott zugesprochene Wahrheitswert für die bezeugte Wirklichkeit sind wesentlich verändert beziehungsweise reduziert oder zumindest in den Hintergrund gedrängt. Es wird erzählt und nicht mehr erlebt. Vom Wechsel der Form lassen sich im Großen und Ganzen auch die anderen Veränderungen ableiten, mit Ausnahme der Weltanschauung, die mit ihr aber notwendigerweise einhergeht. Die neue Weltsicht von Thomas Bernhard ist existenzialistisch, orientierungslos und erschüttert. Es lässt sich feststellen, dass Bernhard in der Prosa zwar mit der alten Weltanschauung ironisch umgeht, in der neuen Philosophie seine Antworten jedoch auch nicht findet. Während der Angesprochene in seinen Gedichten noch Gott, also das sinnstiftende Wesen war, trifft man in der Welt des Romans *Frost* auf keine sinnstiftende Instanz, obwohl verzweifelt danach gesucht wird. Weder der Ton der *Neun Psalmen* noch die Gebetform der Gedichte in dem Band *In hora mortis* sind hier aufzufinden.

Als erstes Beispiel kann man sich auf den dritten Psalm berufen. Der Ton wie das Verhältnis zwischen dem Ich und dem Du sind in diesem Gedicht innig, auf der jahrtausendealten christlichen Tradition beruhend. Gott ist es, dem die Ernte versprochen wird und der ein Anrecht auf die Hände und die Stimme hat. Bei diesem Gedicht ist hervorzuheben, dass es ein Psalm ist, ein religiöses Lied, in dem sich der Zusammenhang zwischen Form und Inhalt deutlich zeigt und das Gottes-Thema mit der Musikalität in Beziehung tritt. Bemerkenswert ist, dass der Ton hier beinahe ‚prophetisch‘ wird: „werde ich eine neue Heimat gründen“³², so eine Zeile aus dem Psalm. An dieser unglaublichen Ambition und diesem großen Wollen, die auch für die späteren Protagonisten Bernhards charakteristisch sind, leidet das Ich in dem Gedicht. Diese Ambition und dieses Wollen scheinen mit dem Wechsel zur Prosa auch irgendwie zusammenzuhängen. Ein solches Berufungsbewusstsein kann aber nur objektiviert und mittelbar sein. Es kann nur aus einer ironischen Distanz geschrieben werden, denn es kann im Gegensatz

³² Bernhard, 1991, S. 74f.

zum offenen und ‚ehrlichen‘ Ton der Gedichte gekünstelt wirken. Die Ironie wird auch aus dieser Sicht ein wichtiges Konstruktionsmittel der späteren Texte.

Das andere Gedicht zur Analyse der Gebetform von Bernhard befindet sich unter dem Titel „Ich weiß keine Straße mehr...“ im Band *In hora mortis* (1958). Anhand des Gedichts kann man verfolgen, wie die Benennung Gottes und seine Hervorhebung, also die Anredeform, dem Gedicht eine Innerlichkeit verleiht: „Ich weiß keine Straße mehr die hinaus führt, / [...] / Herr / mein Gott / ich bin den Vögeln ausgesetzt / dem Schlag der Uhr berstend / meine Seele kränkt / und mir mein Fleisch verbrennt / o Herr in meinem Wort ist Finsternis [...]“.“³³

Im Gegensatz dazu steht in Frost das ‚verkehrte Vaterunser‘:

„Vater unser, der du bist in der Hölle, geheiligt werde kein Name. Zukomme uns kein Reich. Kein Wille geschehe. Wie in der Hölle, also auch auf Erden. Unser tägliches Brot verwehre uns. Und vergib uns keine Schuld. Wie auch wir vergeben keinen Schuldigern. Führe uns in Versuchung und erlöse uns von keinem Übel. Amen. So geht es ja auch“, sagte er.³⁴

Im Vergleich zu den Gedichten lässt sich sofort erkennen, dass das verkehrte Vaterunser in Frost nur eine Art Ironie sein kann. Es mangelt hier sowohl an der Innerlichkeit als auch am innigen Ton. Das Gebet hat im Vergleich zu den Gedichten auch keinen Inhalt, zumindest keinen, weswegen man zu beten pflegt. Es bleibt nur ein Spiel mit leeren Formeln.³⁵ Überhaupt ist im Gesamtwerk von Bernhard eine gewisse Entleerung des Begriffs Gottes festzustellen, aus der sich folgern lässt, wie das innerliche Verhältnis zu einem sinnstiftenden

³³ Ebd., S. 129.

³⁴ Bernhard, 1983, S. 235.

³⁵ Wendelin Schmidt-Dengler hebt anhand dieser Textstelle die Priorität einer Sprachanalyse gegenüber einer symbolistischen Interpretation hervor. Das Negationsprinzip Bernhards zeichne sich dadurch aus, dass die Wörter nicht durch deren Gegensätze getilgt, sondern ‚rückgängig‘ gemacht würden: „Im ‚Antigottesvers‘ ist Gott, im ‚Entschöpfungstag‘ die Schöpfung enthalten. Die Geschichte, die Schöpfung soll rückgängig gemacht werden; sie ist im Wort aufgehoben. Der Prozeß der Negation gerinnt in diesen Komposita zur sprachlichen Form, und es ist der Maler, der diesen Vorgang demonstriert. [...] In seinen glücklichen Momenten scheint sich der Maler zum Sprachschöpfer aufzuschwingen (vgl. 68), in seinen unglücklichen ist er nur noch ganz Sprachfigur: ‚Wortfetzen und verschobene Satzgefüge war er dann nur noch.‘ (214)“ Schmidt-Dengler, 1997, S. 185f.

Herrn sich zu einem mechanischen, ja sogar feindlichen Verhältnis zu einem Götzenbild wandelt.³⁶ Folglich muss hier statt von der Negation Gottes eher von einer Anprangerung des Katholizismus die Rede sein. Statt einer Ablehnung bleibt also nur eine starke existenzielle Ungewissheit zurück. Es gibt keinen traditionellen Adressaten mehr für die Fragen, Bitten, Gebete, Klagen, Versprechen, Hingabe usw., und es gibt langsam keinen mehr, dem sich der Maler Strauch zuwenden könnte: Der Maler isoliert sich. „Ein Fenster nach dem anderen mauert er zu. Bald hat er sich eingemauert.“³⁷ Die Motivwelt ist auf zwei bis drei Hauptmotive – den Tod³⁸, die Angst und die Qual – reduziert, die permanent wiederholt und variiert werden. Nach den hinter der sinnlich erfassbaren Welt steckenden letzten Gründen wird nur indirekt gefragt, und es ist auch fraglich, ob überhaupt etwas hinter der sinnlich erfassbaren Welt steckt: Die Gewissheit, die nur aus dem Glauben herrühren kann, fehlt ihm.

Die Rolle des jeweiligen Dus wird, da es mit der perspektivischen Veränderung verlorengelht, aufgehoben, an die Stelle des Prinzips der Dialogizität treten die Großmonologe. Das Werk wird durch das willkürliche Monologisieren des jeweiligen Protagonisten strukturiert, diese Großmonologe herrschen im Text vor und werden oft zum Selbstzweck. Im konkreten Fall basiert das Werk auf den Monologen des Malers Strauch, der entweder alles auf einmal mitteilen will oder nichts mehr mitteilen kann. Es fehlt ihm die Sprache dazu. Ohne auf die Tradition der vor allem von Wittgenstein geprägten Sprachskeptis, die von Bernhard weitergeschrieben wurde, gründlicher einzugehen, muss darauf hingewiesen werden, dass der größte Teil der Unverständlichkeit der Sprache des Malers der Tatsache entspringt, dass sie experimentell ist. Wie er durch das immer tiefere Eindringen in das Reich des Eises die Grenzen der Existenz sucht, so will er im Bereich der Sprache immer näher an die Grenzen der sprachlichen Ausdrucks- und Benennungsmöglichkeiten gehen. Er arbeitet eine neue Sprache aus und verwendet seine eigene Terminologie, um Dinge zu benennen. Eine Decodierung wird jedoch durch überbelastete Satzkonstruktionen erschwert. Er ist zwar unzugänglich, aber man

³⁶ Vgl. Schmidinger, 1999.

³⁷ Bernhard, 1983, S. 19.

³⁸ Zu den Todesbildern bei Bernhard im Kontext der österreichischen Anti-Heimatliteratur, insbesondere als Kritik des Katholizismus und der Geschichtslüge, vgl. Pfeiferová, 2007, S. 69–134.

spürt trotzdem, was er sagen will. Seiner Sprache gelingt es letztlich, das sinnlich Nichterfahrbare nachempfindbar zu machen.

Mit dem Formenwechsel von der betroffenen Rede der Lyrik zum Großmonolog der Prosa rückt die Sprache Bernhards auch der gesprochenen Sprache näher. Eine existenzialistische – mit Heideggers Worten fundamentalontologische – Metaphysik setzt voraus, dass der Seiende aus dem eigenen Dasein heraus das Sein zu verstehen vermag. Joachim Ritter nennt deswegen diese Metaphysik sogar anthropologisch,³⁹ denn die Analyse des Daseins wird zum Ausgangspunkt für das Verstehen des Seins. Die neue Philosophie, die neue Weltanschauung, die bei den Bernhard'schen Figuren zum weltorganisierenden Prinzip wird, ist das Prinzip einer Subjektivität, die sich als Maßstab der Welt zu setzen und diese durch die Befragung des Selbst zu verstehen versucht. Daher wird eine Weltdeutung aus christlicher Tradition auch in Klammern gesetzt, und das Thema, worauf der Maler Strauch immer wieder zurückkehrt, ist seine eigene Existenz.

Mit dem Formenwechsel zum Monolog wird auch die Textstruktur verändert. Wegen der Eigenartigkeit des Prosastils Bernhards ist das formale Ich (es ist nur in seinem Wortlaut mit dem ehemaligen Ich der Gedichte identisch, ansonsten ist es formalisiert und entleert) nicht mehr die zentrale Gestalt des Geschehens, es wird zur Nebenfigur, und damit wird das ‚eigene‘ Betroffensein, das man aus den Gedichten wohl kennt, durch eine Umstrukturierung in den Hintergrund gedrängt, wodurch auch das ehemalige Ich der Gedichte umfunktioniert beziehungsweise mit einer verkomplizierten Satzstruktur verwischt wird. Das ‚ehemalige‘ Ich bleibt in Thomas Bernhards Prosa immer in der Figur des Protagonisten wiedererkennbar. Mit der Umstrukturierung der Verhältnisse geht das ehemalige Du sowohl formal als auch funktional unrettbar und für immer verloren. Es wird weder benannt, noch wahrgenommen, ja es wird sogar in vielen Fällen ignoriert. Eine solche Distanzierung, die ihre Notwendigkeit aus dem Verschwinden Gottes – allerdings auf thematischer Ebene – gewinnt (d. h. man müsste sich selbst anstelle Gottes setzen, um ein Gegenüber zu haben), führt zur Selbstisolierung und zur Verschlossenheit, ja zur Vereinsamung. Eine Entziehung des Ichs ist auch perspektivisch verdoppelt.

³⁹ Vgl. Ritter, 2007, S. 15ff.

Ferner ist zu beobachten, was Thomas Bernhard aus seiner frühen Phase behält. Seine Thematik bleibt z. B. unverändert, es geht in seiner Prosa weiterhin um die eigene Existenz sowie um das Leiden und dessen Beklagen, die Furcht und Angst vor der Vernichtung sowie um Ärger und Einsamkeit. Sprachliche Ausdrucksmittel wie die in seiner Kunst bereits vorhandenen Metaphern und die Bildersprache sowie die Musikalität werden ebenfalls beibehalten.

Es wird hier nicht beabsichtigt, auf all diese werkkonstruierenden Ausdrucksformen einzugehen. Allerdings sei ein Gedicht erwähnt, dessen Thema in der weiteren Analyse einen neuen Aspekt zu liefern vermag. Das Gedicht mit dem Titel „Der Tag der Gesichter“⁴⁰ thematisiert, wie Heinrich Schmidinger in seinem Aufsatz ausführt,⁴¹ einen ganz neuen Sachverhalt in Bezug auf das Gottes-Thema. „Warum muß ich die Hölle sehen? Gibt es keinen anderen Weg / zu Gott? / Eine Stimme: Es gibt keinen anderen Weg!“⁴² Es ist auch augenfällig, dass der Angesprochene in diesem Gedicht nicht mehr explizit benannt wird, ob es Gott ist, wird nur erahnbar. Unser Denken in der abendländischen Kultur organisiert sich um gegensätzliche Begriffspaare, daher ist es undenkbar, sich das Oben ohne das Unten, das Gute ohne das Böse, Gott ohne den Teufel sowie die Hölle ohne den Himmel vorzustellen. Diese Dialektik setzt voraus, dass man Gott auch dann in sein Denken einbezieht, wenn man ausschließlich von der Hölle spricht und Gott auf sprachlich-thematischer Ebene ignoriert. Die Hervorhebung der Erde als Hölle sowie deren Darstellung im Roman *Frost* können daher auch als Schweigen über Gott verstanden werden.

Er ging auf den Berg zu: „Die Leute sagen immer: der Berg grenzt an den Himmel. Nie sagen sie: der Berg grenzt an die Hölle. Warum?“
Er sagte: „Alles ist die Hölle. Himmel und Erde und Erde und Himmel sind die Hölle. Verstehen Sie? Oben und Unten sind hier die Hölle! Aber es grenzt naturgemäß nichts an etwas. Verstehen Sie? Es gibt keine Grenze.“⁴³

Vom Gedanken, dass die Berge an den Himmel grenzten, gelangt Strauch mit einem Bocksprung zur These, dass es keine Grenze gebe

⁴⁰ Erstveröffentlicht im Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle* (1957).

⁴¹ Schmidinger, 1999, S. 185.

⁴² Bernhard, 1991, S. 11.

⁴³ Bernhard, 1983, S. 185.

und dass alles die Hölle sei. Die vorhergehenden Ansichten gelten für diesen Text zwar auch, aber nur mit einer Ergänzung. Es mag sich wie eine Negation Gottes anhören, doch wenn man die Figur Strauchs und deren Motivationen analysiert, stellt man fest, dass dieser Mensch sowohl gedanklich als auch physisch an die Grenze geht, bis er sie überschreitet und im Schnee verschwindet. Die ständige Suche nach den Grenzen setzt aber die Vermutung voraus, dass etwas jenseits der Grenzen doch gesucht werden kann. Dies knüpft thematisch an die Vorstellung des Gedichts an, dass der einzige Weg zu Gott durch die Hölle geht. So kann die Suche nach den Grenzen auch als eine Suche nach Gott aufgefasst werden. Folglich bleibt zumindest zu bedenken, ob Thomas Bernhard, auch wenn er auf eine explizite Benennung Gottes verzichtet und die Erde als Hölle beschreibt, Gott doch mit-einbezieht. Schmidinger weist darauf hin, dass das Gottes-Thema bei Bernhard dort zu suchen ist, „wo er die Musik zur Gestaltung seiner Werke heranzieht“⁴⁴. Das heißt, Gott ist auch in der Form bewahrt.

7. Zusammenfassung

In der Prosa fand Bernhard seine eigene Stimme. Zu den schon vorhandenen Stilmitteln kamen neue, wie vor allem die sich aus der Distanz ergebende und zugleich zur Distanzierung beitragende Ironie sowie die konstruierten Satzkomplexe, Sprachebenen, die in- und aufeinander gebaut sind, zitierte und erlebte Rede, alte und neue Themen, wie die der existenziellen Verzweiflung und der sich zurück- und entziehenden Figur des Ichs, die sowohl für die Prosa charakteristisch ist, als auch, wenn man die Schreibweise eines Kafka, Musil oder Herman Broch betrachtet, in die österreichische Tradition passt.⁴⁵ Neu ist weiters die gründliche Ausarbeitung der Metaphern und Symbole, die sich durch das ganze Werk ziehen und dem Bernhard'schen Stil seinen unverkennbaren Charakter verleihen. Die Motivik des Ver- und Zerfalls ist in *Frost* am ehesten präsent. Nicht nur der Protagonist ringt mit dem Todesgedanken und zieht den Erzähler mit hinein (wodurch auch das Motiv des Todestanzes ins Spiel kommt), sondern er manifestiert sich auch in der Sprache des Malers, dessen Sätze, während sie eine syntaktische Überstrukturiertheit aufzeigen, semantisch

⁴⁴ Ebd., 1999, S. 205.

⁴⁵ Vgl. Bor, 1974, S. 349f.

zerfallen, durch gegensätzliche Bedeutungsinhalte gesprengt werden. Auch seine Bildersprache bleibt nicht kohärent und überschreitet häufig die Grenzen der genauen Verständlichkeit. Die Distanzierung von ‚Gott‘, die sich bereits auf der Motivebene, in der Weltanschauung des Malers, manifestierte, wird somit auch auf der Strukturebene erkennbar.

Literaturverzeichnis

- BERNHARD, Thomas, 1991. *Gesammelte Gedichte*. Hrsg. v. Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518403222
- BERNHARD, Thomas, 1983. *Frost*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3458141235
- BERNHARD, Thomas, 1976. *Der Keller*. Salzburg: Residenz. ISBN 3701701571
- BERNHARD, Thomas, 1971a. Drei Tage. In: Thomas BERNHARD. *Der Italiener*. Salzburg: Residenz. ISBN 370170012X
- BERNHARD, Thomas, 1971b. *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518365053
- BOHNEN, Klaus, 1974. Allegorien des Verstandes: Versuch über Thomas Bernhards Prosa. In: *Text und Kontext*. 2(2), S. 3–27. ISSN 01057065
- BOMBITZ, Attila, 2001. *Mindenkori utolsó világok [Jeweilige letzte Welten]*. Pozsony: Kalligram. ISBN 8071494291
- BOR, Ambrus, 1974. *Thomas Bernhard, vagy a humanizmus sarkvidéke [Thomas Bernhard oder die Polargegend des Humanismus. Nachwort]*. In: Thomas BERNHARD. *Fagy [Frost]*. Budapest: Európa. ISBN 9630702576
- DONNENBERG, Josef, 1997. *Thomas Bernhard (und Österreich): Studien zum Werk und Wirkung 1970–1989*. Stuttgart: Heinz. ISBN 9783880993570
- EBNER, Ferdinand, 1980. *Das Wort und die geistigen Realitäten: Pneumatologische Fragmente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518016893
- GADAMER, Hans Georg, 1967. *Kleine Schriften I: Philosophie. Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Stiebeck). ISBN 3168393924
- HEIDEGGER, Martin, 2001. *Sein und Zeit*. 18. Aufl. Tübingen: Niemeyer. ISBN 3484701226
- HUNTEMANN, Willi, 1990. *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann [Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 53]. ISBN 3884794787
- KLUG, Christian, 1991. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler. ISBN 347600780

- MITTERMAYER, Manfred, 1995. *Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler. ISBN 3476102912
- MIXNER, Manfred, 1981. *Vom Leben zum Tode*. In: Manfred JURGENSEN, Hrsg. *Thomas Bernhard: Annäherungen*. München: Francke. S. 65–99. ISBN 3772015212
- PFEIFEROVÁ, Dana, 2007. *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Edition Praesens. ISBN 9783706903530
- RITTER, Joachim, 2007. *Szubjektivitás: Válogatott tanulmányok [Subjektivität: Ausgewählte Studien]*. Budapest: Atlantisz. ISBN 9789639777019
- SCHMIDINGER, Heinrich, 1999. „Gott“ im Werk von Thomas Bernhard. In: Reto SORG, Stefan Bodo WÜRFFEL, Hrsg. *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*. München: Fink, S. 183–205. ISBN 3770534395
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2002. „Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)“: Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Thomas Bernhard. In: Martin HUBER, Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Wissenschaft als Finsternis?* Wien: Böhlau, S. 9–19. ISBN 320599454 X
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1997. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. 3., erweiterte Aufl. Wien: Sonderzahl. ISBN 3854490135
- SCHWEIKERT, Uwe, 1974. „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“ Zum Problem der Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Thomas Bernhard*. 43(2), S. 1–8. ISBN 3415004090

Abstract

This study analyzes the motivation behind the change from poetry to prose in the early work of Thomas Bernhard. It attempts to establish the ‘new’ form as an experimental space for linguistic constructability of a literary reality and existential philosophy and as a new means of expression of the suffering subject. Both are prerequisites for the new tone in Bernhard’s work, which first becomes apparent in the novel *Frost* (1963). The sociologically motivated experimental form in Bernhard’s first novel manifests itself in terms of narrative technique and concept in the ‘experimental language’ of the protagonist “Maler Strauch”.

Keywords

Thomas Bernhard, Ferdinand Ebner, Psalms, *Frost*, Christian worldview, existential philosophy, ‘Rollenprosa’, reported speech