

Abschlussarbeit

**zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich Neuere Philologien**

**der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik**

Thema:

**Existenz, Tod und Absurdität in der frühen Prosa von
Thomas Bernhard**

- 1. Gutachter: Prof. Dr. Heinz Drügh**
- 2. Gutachterin: Prof. Dr. Susanne Komfort-Hein**

**vorgelegt von: Manuel Muhl
aus: Bensheim**

Einreichungsdatum: 19.06.2014

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Existenz.....	4
2.1 Die Geistesmenschen: Reflexion, Krankheit, Scheitern.....	4
2.2 Einsamkeit und Isolation.....	11
2.3 Sprache und Denken.....	16
2.3.1 Exkurs: Sprach- und Erkenntnisskepsis bei Nietzsche und Hofmannsthal.....	16
2.3.2 Aspekte einer skeptischen Haltung in 'Frost' und 'Verstörung'.....	18
2.4 Kommunikation und Miteinander als Problem.....	26
3. Existenz, Tod und Künstlichkeit: zur Funktion der Theatermetaphorik.....	34
4. Tod.....	37
4.1 Präsentation des Themas in 'Frost': Andeutungen, Symbole, Stimmungen.....	37
4.1.1 Die Frost-Metapher.....	42
4.1.2 Zwischenbemerkung zur Topographie.....	43
4.2 Präsentation des Themas in 'Verstörung': Andeutungen, Symbole, Stimmungen.....	44
4.3 Natur.....	46
4.4 Die abstrakte Thematisierung des Todes in 'Frost'.....	48
4.5 Die abstrakte Thematisierung des Todes in 'Verstörung'.....	55
5. Absurdität.....	61
5.1 Exkurs: Das Absurde bei Albert Camus.....	62
5.2 Aspekte des Absurden in 'Frost'.....	63
5.3 Aspekte des Absurden in 'Verstörung'.....	68
6. Fazit.....	74
Literaturverzeichnis.....	77
Primärliteratur.....	77
Sonstige Literatur von Thomas Bernhard.....	77
Sekundärliteratur.....	77
Sonstige Literatur.....	83

Anlagen:

Rechtsverbindliche Erklärung.....	85
Lebenslauf.....	86

1. Einleitung

In dieser Arbeit setze ich mich mit den Themen Existenz, Tod und Absurdität in Thomas Bernhards Romanen 'Frost' und 'Verstörung' auseinander. Da beide Texte viele inhaltliche und formale Ähnlichkeiten aufweisen, bieten sie sich als Gegenstand für eine einzelne Analyse an. 'Frost' wurde 1963 veröffentlicht, 'Verstörung' 1967. Es sind die ersten umfangreichen Prosawerke Bernhards. Zuvor erschienen hauptsächlich Gedichte und kürzere Prosatexte. Thomas Bernhard lässt sich literarhistorisch als kanonisierter¹ Autor der Moderne charakterisieren².

Die Themen Existenz, Tod und Absurdität nehmen in seinem Œuvre eine wichtige Stellung ein. Insbesondere der Konnex von Tod, Leiden und Krankheit wird über die einzelnen Texte hinaus durchgehalten. Auf diese ausgeprägte Negativität, die im Kontrast steht zur eher optimistischen Ausrichtung der Gesellschaft um 1970, hat u. a. Günter Blöcker aufmerksam gemacht.³ Hinsichtlich der Form der Texte sind zwar Entwicklungstendenzen sichtbar, in Bezug auf die Thematik lässt sich aber eine klare Kontinuität im gesamten Prosawerk feststellen.⁴ Über diese Annahme einer Kontinuität⁵ besteht innerhalb der Bernhard-Forschung überwiegend Einigkeit. Dissens tritt in der Einschätzung darüber auf, ob in allen Texten lediglich Variationen eines dominanten Themenkomplexes durchgeführt werden oder ob eine solche Auffassung zu reduktiv ist.

Die frühe Einstufung von einigen Werken Bernhards als negative Heimatromane wurde von den meisten Forschenden als inadäquat zurückgewiesen.⁶ Im Anschluss daran bedient sich die vorliegende Arbeit der Hypothese, dass in 'Frost' und 'Verstörung' letztlich keine konkreten geschichtlichen oder sozialen Zustände verhandelt werden, sondern existenzielle Aspekte des Menschseins. Es wird zu zeigen versucht, dass zumindest in der frühen Prosa-phase vor allem die aneinander gekoppelten Themen Existenz und Tod zentral sind.

Das Thema Absurdität wird in den Romanen seltener problematisiert, ist jedoch für das Denken der Hauptfiguren ebenfalls signifikant. Der Ausdruck „Absurdität“ bezeichnet in in dieser Arbeit die Absenz von Sinn. Er wird im Zusammenhang mit einer Position verwendet, welche die Sinnlosigkeit, d. h. die Ziellosigkeit, Zwecklosigkeit bzw. Wertlosigkeit

1 Vgl. Hoell/Luehrs-Kaiser, Vorwort, S. 9.

2 Vgl. Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 19.

3 Vgl. Blöcker, Im Finstern geschrieben, S. 83.

4 Vgl. Marquardt, Gegenrichtung, S. 8 ff.

5 Siehe dazu: Damerau: Geistesdämmerung und Körperkult, S. 163.

6 Vgl. Botond, Schlußbemerkung, S. 140.

des menschlichen Seins oder der Welt überhaupt unterstellt. Die Vorstellung des Absurden tritt in zahlreichen von Bernhards Texten auf, sowohl in den fiktionalen als auch in den autobiographischen. Der Autor selbst sagte in seiner Ansprache bei der Verleihung des Österreichischen Staatspreises: „[E]s ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt.“⁷ Diese Verknüpfung von Todeserwartung und Absurditätsdiagnose wird auch zuweilen von den Protagonisten der beiden Romane vorgenommen. Was genau unter „Sinn“ verstanden wird, ist je nach Aussagekontext zu klären.

Thomas Bernhards Texte führen zwar nicht ununterbrochen Formexperimente vor, verfügen aber durchaus über experimentelle Merkmale. In diversen Untersuchungen wurde ihnen Einzigartigkeit und Neuartigkeit attestiert.⁸ Sie weisen keine traditionellen Elemente auf, die auf Spannungssteigerung abzielen. Vielmehr hinterfragen sie das Projekt, Geschichten zu erzählen.⁹ Eine gewöhnliche Handlungsstruktur, bei der die Ereignisse meistens kausal motiviert sind, ist in ihnen nicht angelegt. Daraus ergibt sich einerseits ihre besondere Qualität, andererseits eine besondere Schwierigkeit, sie narratologisch zu erfassen.

Im Folgenden werde ich den Aufbau der Arbeit kurz erläutern. Zunächst wird der Typus des „Geistesmenschen“ vorgestellt – eine Kategorie, der die Protagonisten in Bernhards Texten zuzuordnen sind. In verschiedenen Kapiteln werden daraufhin wichtige Aspekte behandelt, die mit der Existenzweise der Geistesmenschen und mit deren Haltung zum Dasein eng zusammenhängen: Isolation, das Verhältnis von Denken und Sprache sowie Kommunikation. Dabei sind insbesondere sprach- und erkenntnisskeptische Erwägungen zu berücksichtigen. Zur Konturierung dieser philosophischen Problematik werden zwei prominente Positionen herangezogen: die von Friedrich Nietzsche und die des fiktiven Lord Chandos bei Hugo von Hofmannsthal.

In der Überleitung zum nächsten Segment steht eine Metaphorik im Fokus, die in beiden Romanen auffindbar ist: Existenz als Theater. Das Oberkapitel zum Thema Tod ist in zwei Bereiche gegliedert: Zuerst werden Anzeichen, Symbole und Stimmungen analysiert, die auf das Todesphänomen verweisen. In diesem Zusammenhang ist auch die Präsentation der Natur re-

7 Bernhard, *Meine Preise*, S. 121.

8 Siehe hierzu bspw.: Bachmann, [Thomas Bernhard:] *Ein Versuch*, S. 363; oder: Schütte, Thomas Bernhard, S. 106.

9 Vgl. Schmidt-Dengler, *Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen*, S. 125 u. 130.

levant. Danach folgt ein Teil, in dem die abstrakte Behandlung des Themas durch die Figuren zu erschließen versucht wird.

Zuletzt werden die in 'Frost' und 'Verstörung' artikulierten Aspekte des Absurden in Bezug auf Existenz und Sterblichkeit dimensioniert. Zur Einführung dient ein Exkurs über Albert Camus' Überlegungen zur Absurdität.

In manchen Kapiteln der Arbeit werden beide Texte nebeneinander untersucht, in anderen separat. Die Herangehensweise hängt davon ab, wie ähnlich oder unähnlich sich die Texte hinsichtlich des jeweils fokussierten Gegenstands sind.

Um eine Grundlage für die kommenden Ausführungen bereitzustellen, skizziere ich den Plot der Romane. In 'Frost' erhält ein Medizinstudent – der Ich-Erzähler – von einem Chirurgen den Auftrag, dessen Bruder im abgelegenen Gebirgsdorf Weng genau zu beobachten und anschließend Bericht zu erstatten. Der Famulant setzt sich der Gegenwart und den eigentümlichen Gedanken des Malers Strauch aus, die ihn affizieren, ihn aber zugleich irritieren und destabilisieren. Vor seiner Abreise, ungefähr einen Monat später, schreibt der Famulant einige Briefe an seinen Auftraggeber, in denen er seine Eindrücke von Strauch darlegt. Der Roman endet mit der Information, dass der Maler nach heftigen Schneefällen vermisst wird.

Im ersten Teil von 'Verstörung' begleitet ein Student der Montanistik¹⁰ seinen Vater – einen Landarzt – bei einer Reihe von Krankenbesuchen. Er berichtet von mitunter drastischen Fällen des Leidens und des Verfalls. Im zweiten, etwas längeren Teil des Romans erreichen sein Vater und er die finale Station ihrer Reise: den Fürsten Saurau auf dessen Burg Hochgobornitz. Hier wird der Ich-Erzähler mit einem gewaltigen und verstörenden Monolog des Fürsten konfrontiert, der beinahe den gesamten Umfang des zweiten Romanteils einnimmt.

10 Montanistik: Lehre vom Bergbau und Hüttenwesen.

2. Existenz

2.1 Die Geistesmenschen: Reflexion, Krankheit, Scheitern

„Geistesmensch“ ist die Bezeichnung für einen spezifischen, in Bernhards Werken zentrierten Menschentypus. Diesem Typus, der nachfolgend analysiert wird, sind vor allem die Protagonisten zuzuordnen.

Schon auf der ersten Seite von 'Frost' wird Strauch durch den Erzähler mit dem sonderbaren Ausdruck „außerfleischliche[.] Tatsache[.]“ (F, 7)¹¹ eingeführt und damit indirekt als gedankliches Phänomen antizipiert. Umrahmt wird diese Vorausdeutung von philosophisch-spekulativen Überlegungen, welche der Erzähler über seine Famulatur, über das Verhältnis von Körperlichem und Nicht-Körperlichem sowie über den Ursprung des Lebens anstellt.

Eine präzise Beschreibung der Geistesmenschen lässt sich allerdings nur dem Habitus und den Äußerungen der Hauptfiguren entnehmen. Es sind „Denker, die sich [zumeist, M. M.] aus Abscheu von der Gesellschaft abgekehrt haben. Sie sind alte und kranke Männer, melancholisch, feindselig und verzweifelt.“¹² Es ist bezeichnend, dass in 'Frost' und 'Verstörung' – genau wie in anderen Texten Bernhards – lediglich männliche Figuren mit Attributen des Geistesmenschen ausgestattet werden. Eben diese Attribute sind jedoch keine, die von irgendwelchen biologisch-geschlechtlichen Merkmalen abhängen. Sowohl für die Frauenfeindlichkeit¹³, die zumindest gelegentlich in den Reden des Malers und des Fürsten aufscheint, als auch für die Fokussierung oder Präferenzierung männlicher Figuren sind keine ansatzweise fundierten werkimmanenten Begründungsversuche aufzufinden.

Zentrale Komponenten der in Bernhards Texten präsentierten Geistesmenschen sind die Betonung des Intellekts, das Künstlerische und das Misanthropische.¹⁴ So hält es Strauch, der Protagonist aus 'Frost', pauschal für „ein großes Verbrechen, einen Menschen zu machen, von dem man weiß, daß er unglücklich sein wird, wenigstens irgendwann einmal unglücklich sein wird.“ (F, 31) Die mit Geburt und Erziehung entstehende Verantwortung sei nicht zu erfüllen. Er urteilt: „Ein Alleinsein erzeugen, weil man nicht mehr allein sein will,

11 Direkte Verweise auf Stellen aus den beiden Romanen 'Frost' und 'Verstörung' werden in dieser Arbeit mit den Siglen F und V im Textverlauf kenntlich gemacht.

12 Eickhoff, Die Stufen der Disziplinierung, S. 156 f.

13 Vgl. Ronge, Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife, S. 105.

14 Vgl. Honold, Katastrophen und andere Gewohnheiten, S. 258.

das ist verbrecherisch.“ (F, 31) Da Strauch davon ausgeht, dass jeder Mensch unvermeidlich unglücklich sein wird und dass jede Erzeugung neuen Lebens egoistisch motiviert ist, fasst er diese Erzeugung als verbrecherisch bzw. verantwortungslos auf. Die einzige daraus abzuleitende Alternative wäre die Verhinderung von weiterem Leben. Das Resultat wäre das Ende der Menschheit. Diese radikale und gravierende Vorstellung lässt Strauch offenbar zu. Ob er einen Abbruch der gesamten menschlichen Existenz allerdings ernsthaft erwägt, wird im Roman nicht ausgeführt.

Der Chirurg – der Auftraggeber des Erzählers – charakterisiert seinen Bruder, den Maler, als verwirrten „Gedankenmensch[en]“ (F, 12), als „Menschenhasser“ und „Spaziergänger-typus“ (F, 13). Der Akt des Gehens ist für Strauchs Mentalität elementar.¹⁵ Es besteht ein „Bezug zwischen physischer Bewegung und Gedankenbewegung“¹⁶. Diese Bewegung ist keine strikt gerichtete, ist eine von vorgegebenen Richtungen unabhängige: „Absichtslos nimmt der Spaziergänger Strauch die Eindrücke auf, die sich ihm anbieten [...]. So folgen die Gedanken des Malers aufeinander [...]. Die Umwelt ist ihm nur Anreiz zum Gedanken-ausschreiten.“¹⁷ Dieses meist rücksichtslose Denken ist aber kein ausschließlich chaotisches. Es gibt in ihm durchaus Ansätze von Struktur. Strauch bemüht sich bspw. um eine Verknüpfung zwischen konkret Greifbarem und Abstraktem: „Die hohe Kunst besteht darin, im Großen wie im Kleinen zu denken, fortwährend gleichzeitig in allen Größenverhältnissen ...“ (F, 26 f.). Überwiegend konzentriert er sich jedoch auf abstrakte und existenzielle Themen wie den Tod.

Das häufige Spazierengehen bzw. das Gehen überhaupt ist nicht nur für den Maler, sondern genauso für den Fürsten in 'Verstörung' charakteristisch. Es ist ein visueller Ausdruck der inneren Agilität, Rastlosigkeit, Denkarbeit der Protagonisten. Sie sind Hinterfragende, die mit ihrem Dasein nicht völlig einverstanden sind.

Kontrastiert wird der Typus des Geistesmenschen mit anderen Seinsweisen, die als vergleichsweise unattraktiv oder sogar als defizitär beschrieben werden. Nützlich ist in diesem Zusammenhang eine Differenzierung, die Christa Strebel-Zeller für das Figurenpersonal in Bernhards Œuvre vornimmt. Sie unterscheidet zwischen den Konsequenten – einer Kategorie, in die sich die Geistesmenschen einsortieren lassen – und den Inkonsequenten. Den Typ der Inkonsequenten untergliedert sie noch weiter in Instinktmenschen, in Gewöhnliche

15 Vgl. Oberreiter, Lebensinszenierung und kalkulierte Kompromißlosigkeit, S. 263.

16 Ebd.

17 Seydel, Die Vernunft der Winterkälte, S. 87.

und in Erfolgsmenschen. Instinktmenschen – eine Bezeichnung, die auch in Bernhards Texten verwendet wird – werden als tierhaft dargestellt. Sie haben bestimmte Berufe wie Fleischhauer oder Wasenmeister und wohnen an geographisch tief gelegenen Orten. Sie verhalten sich hauptsächlich reagierend, betreiben keine Forschungen, thematisieren ihr Dasein nicht, sind indifferent gegenüber der Sinn-Frage.¹⁸ Saurau behauptet, die Mehrheit der Menschen habe bloß zwei Instinkte entwickelt: „den *Einkaufs-* und den *Verbrauchsinstinkt*.“ (V, 149) Ihm zufolge kommen solche Menschen „ganz mit dem Rohstoff des Lebens aus und verarbeiten es nicht, der Rohstoff genügt ihnen.“ (V, 152) Der Maler vertritt die Auffassung, sie „seien, widerwillig zuerst, später ohne Gegenwehr, vom Stumpfsinn gelenkte Berufsträger, Ansichtenträger verschiedener Geschwindigkeitsbegrenzung, Lebensdauer.“ (F, 85)

Daneben lässt sich mit Strebel-Zeller eine Gruppe der Gewöhnlichen ermitteln: Diese seien durch ihre gesellschaftliche Eingebundenheit von einer vorwiegend denkerischen Tätigkeit abgelenkt.¹⁹ Sie meiden Veränderung und das Fremde ist ihnen suspekt. Darum halten sie sich überwiegend im Monotonen auf.

Erfolgsmenschen seien ebenfalls nicht primär auf ein problematisierendes Denken hin ausgerichtet. Der Erfolg ihrer Arbeit generiere eine Mentalität, die sie tendenziell gegen Verzweiflung immunisiere.²⁰ Ein Vertreter dieser Kategorie ist der konformistische Chirurg Strauch, der sich ganz auf sein Metier fokussiert und seinen so erlangten Status zu Machtdemonstrationen benutzt. Seine Existenz ist, wie die der Gewöhnlichen, von Konventionen durchstrukturiert. (Vgl. F, 212 f.) Im Gegensatz zu seinem Bruder, so die Einschätzung des Famulanten, „*bebt*“ (F, 212) der Chirurg nicht, sondern übt nur eine Funktion im Rahmen seines Berufs aus.

Die Divergenz zwischen Geistesmenschen und den anderen typisierten Seinsformen lässt sich am deutlichsten am Aufbau von 'Verstörung' illustrieren. Die Krankenbesuch-Fahrt des Arztes und seines Sohns führt in der Abfolge ihrer Stationen exemplarische Figuren vor. Dabei besteht zumindest eine grobe Korrespondenz zwischen sozialer und topographischer Position. Das tiefer liegende Gebiet wird überwiegend mit körperlichen und mentalen Einschränkungen enggeführt. Attribuiert werden Kriminalität, Brutalität und Reflexionslosigkeit. Die Fahrt zum Fürsten, der sich in der Höhe eines Gebirges aufhält, führt dagegen in eine vornehmlich intellektuelle Dimension des Existierens.²¹ Eine Unterteilung, die dem

18 Vgl. Strebel-Zeller, Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa, S. 12-15.

19 Vgl. ebd. S. 16.

20 Vgl. ebd. S. 18.

21 Vgl. Maier, Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen, S. 15 f.

Unten eher körperliche, dem Oben eher mentale „Krankheiten“ zuweist, lässt sich allerdings nicht trennscharf durchführen.²² Der Realitätenbürobesitzer Bloch sowie der Industrielle stellen eine Ausnahme dar. Während die meisten der Besuchten als mechanisch-dumpf Vegetierende präsentiert werden, erhält der Industrielle Merkmale eines Geistesmenschen. Er hat sich mit seiner Halbschwester in eine vor anderen Menschen abgeschirmte Einsamkeit zurückgezogen, in der er „auf eine ihn gleichzeitig quälende und von der Qual an sich selber ablenkende schriftstellerische Arbeit“ (V, 45) fixiert ist. Von außen empfängt er neben den Besuchen des Arztes lediglich Post. Über den genauen Gegenstand seiner Beschäftigung kommuniziert er mit niemandem. „Er arbeite“, gibt der Arzt an, „Tag und Nacht, schreibe und vernichte das Geschriebene wieder, schreibe wieder und wieder und vernichte wieder und nähere sich seinem Ziel.“ (V, 46) Dieses Vorgehen ähnelt dem einiger Protagonisten aus Bernhards späteren Werken, deren Existenz auf die Abfassung einer aufwendigen, äußerst ambitionierten, zuweilen kuriosen Studie ausgerichtet ist, die häufig ungeschlossen bleibt oder in die Selbstausschöpfung der Figuren einmündet. Auch der Fürst erwähnt frühere, inzwischen eingestellte Arbeiten. (Vgl. V, 190) Das mit dem Aspekt des Scheiterns verbundene Motiv der Studie²³ tritt aber in den beiden ersten Romanen noch nicht in signifikanter Weise auf. Im Folgeroman 'Das Kalkwerk' dagegen ist es zentral.

Typisch für die Hauptfiguren in Bernhards Texten ist die harsche und undifferenziert vorgetragene Kritik an ihrer Umgebung, oftmals an der gesamten Gesellschaft. Strauchs Opposition gegen die Gesellschaft hängt mit seinem Eindruck zusammen, diese gefährde oder unterminiere extravagante Ideen:

Ich höre die Anklagen gegen die großen Gedanken, ein ungeheurer Gerichtshof ist gegen die großen Gedanken zusammengetreten, ich höre, wie man langsam anfängt, allen großen Gedanken den Prozeß zu machen. Immer mehr große Gedanken werden verhaftet und in die Gefängnisse eingeliefert. Die großen Gedanken werden zu fürchterlichen Strafen verurteilt werden, das weiß ich! Ich höre es! Die großen Gedanken werden an den Grenzen gefangengenommen! (F, 36)

Obwohl es, wie der Maler meint, in ihm – in Geistesmenschen also –, neben dem Ekel zuweilen auch einen Drang gäbe, Teil der Masse zu sein (Vgl. F, 203), sind die Protagonisten in 'Frost' und 'Verstörung' klar dem Ungewöhnlichen, dem Individualismus zuzuordnen: „Es sind Menschen, denen alles zum Problem wird: die Welt, wie sie sie sehen, die Existenz, der Tod, die Sprache und gar ihr eigenes Denken, ihr Selbst.“²⁴

22 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 101 f.

23 Vgl. Podszun, Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards, S. 19.

24 Strebel-Zeller, Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa, S. 19.

Im Gegensatz zu den anderen modellhaften Existenzformen, deren Schnittmenge in ihrer Vitalität besteht, ist diese für Geistesmenschen „gerade kein Kennzeichen eines gesteigerten Lebens. Die Steigerung bedeutet eine Entfernung von der biologischen Grundlage der Existenz“²⁵ und geht mit diversen Symptomen einher. Geistigkeit und Vitalität werden als tendenziell inkompatibel präsentiert. In dieser Hinsicht stellen viele Bernhard-Texte Krankengeschichten dar.²⁶

Der Maler berichtet von einem ihn ausfüllenden, in seiner Penetranz zunehmenden und kaum erträglichen Schmerz, der den gesamten Körper, insbesondere den Kopf in einen Zustand permanenter Höchstempfindlichkeit versetze. Diesen Schmerz vergleicht er mit dem Wüten einer Kreissäge. (Vgl. F, 93) An einer anderen Stelle betont er, dass der Schmerz sprachlich nicht adäquat fassbar zu machen sei: „[D]ie Hitzegrade gehn in die Tausende ... ich trage da einen Kopf, in dem die Horizonte umkippen. Wenn ich Ihnen nur eine Andeutung machen könnte, die mehr ist als eine Andeutung ...“ (F, 48) Strauch äußert den Verdacht, dass sein Denken teilweise der Katalysator für seine Qualen ist: „[J]edesmal glaube ich, mein Kopf fällt auseinander, wenn ich von einem Bild in ein anderes überwechsle. Es ist ein dauernder Anschlag von Gedanken, der mich wahnsinnig machen wird.“ (F, 302) Der Maler bedauert, das in ihm vorhandene Potenzial nicht ausnutzen zu können. Unter Verwendung der Metapher eines Kopfes, dessen Gewicht zu gewaltig für ihn sei, behauptet er mit gigantomantischem Gestus: „Ich hätte [mit ausreichend Kraft zum Hochheben des eigenen Kopfes, M. M.] alle Regeln und alle Erkenntnisse umgestülpt. Allen Ruhm der geistigen Welt auf mich vereinigt.“ (F, 45) Ohne solche Kraft sei die Kapazität seines Kopfes jedoch sehr eingeschränkt: „In seiner Mitte glüht ein noch unbeholfener Erdball, und alles ist voller zerrissener Harmonien.“ (F, 45) Trotz all der von ihr ausgehenden Beeinträchtigungen fungiert die Schmerzerfahrung für Strauch als Erweis seiner Existenz.²⁷

Der Fürst ist ebenfalls von derartigen Peinigungen betroffen. Er hört Geräusche und ist in einem durch diese ausgelösten, beinahe beständigen Zustand der Verstörung. Diese Verstörtheit manifestiert sich zwar in seiner Sprechweise, sein inneres Chaos ist allerdings nicht in Sprache überführbar.²⁸ Dem Fürsten zufolge besteht in seinem Kopf „eine unvorstellbare Verwüstung“ (V, 111), die es ihm verunmögliche, „eine Sache, gleich welche, auszudenken.“ (V, 145) Der Arzt attestiert seinem monologischen Denken eine masochistische Komponente. (Vgl. V, 109) Wie der Maler strapaziert Saurau seine

25 Jahraus, Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, S. 83.

26 Vgl. Reich-Ranicki, Konfessionen eines Besessenen, S. 93.

27 Vgl. Thorpe, Der Guckkasten des eigenen Kopfes, S. 182.

28 Vgl. Liechti, «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!», S. 15.

mentalen Fähigkeiten rücksichtslos. Dass eine solche Unternehmung nicht nur nützlich und reizvoll, sondern auch riskant ist, hält er für normal. Unabhängig von der eigenen Problematik geht er davon aus, dass es „[i]n jedem menschlichen Kopf [...] die diesem Kopf entsprechende menschliche Katastrophe“ (V, 147) gebe, ohne die niemand existieren könne. Zudem nimmt Saurau an, „[d]er Mensch befinde sich ununterbrochen in einem *hochgefährlichen Zustand*, [...] nur sei ihm die Tatsache, daß er sich, *immer gegen sich, ununterbrochen* in einem hochgefährlichen Zustand befindet, nicht bewußt. Dadurch existiere er, dadurch sei er aber auch krank.“ (V, ebd. f.) Da er das Kranksein jedoch – wie Strauch – fortwährend thematisiert, wird er seiner „Logik“ nach also entweder nicht von der vorgenommenen Generalisierung erfasst oder verfügt lediglich über ein punktuelles Bewusstsein des „hochgefährlichen Zustands“.

Neben dem bereits Genannten weisen die Protagonisten von 'Frost' und 'Verstörung' Anzeichen einer Melancholie auf, die sich auf ihre gesamte Konstitution auswirkt.²⁹ Ihre Existenz ist außerdem von Manien geprägt: Ritualhaft führen sie immerzu die gleichen Handlungen aus.³⁰ Darüber hinaus gibt es Hinweise bspw. auf Schizophrenie und Halluzinationen.³¹ Die Krankheitskomplexe, mit denen die Protagonisten konfrontiert sind, werden aber bloß vage angedeutet: „Die inflationäre Verwendung des Krankheitsmotivs [...] vermittelt kaum noch eine realistische Krankheitsbeschreibung, vielmehr steht sie für das Weltempfinden des Subjekts.“³²

Der Famulant gesteht ein, den labilen, seiner Vermutung nach irreversiblen Gesamtzustand des Malers nicht befriedigend mit medizinischer Terminologie einfangen zu können und umschreibt Strauch darum als „phantastischen Abgrundmenschen“ (F, 316), als etwas „*Unverhältnismäßige[s]*“ (F, ebd.). Insbesondere in den Briefen an Strauchs Bruder betreibt der Famulant sogar Medizinkritik.³³ Seine Unsicherheit führt, wie Michael Grabher vermutet, auch zu einer Verunsicherung des Lesers, dem keine Vorlage für eine präzise Einschätzung des Malers geliefert wird.³⁴

Das Motiv diffuser Krankheit ist in beiden Romanen virulent und häufig an das Todes-Thema geknüpft. Die Hauptfiguren verwenden in diesem Zusammenhang den nicht näher spezifizierten Ausdruck „Todeskrankheit“: „Im Wissen um seinen durch die Krankheit drohenden Tod, wird gerade die Todeskrankheit zum Existenzial für den Geistesmenschen: die

29 Vgl. Paschiller, Plädoyer für eine düstere Weltsicht, S. 112.

30 Vgl. Honold, Katastrophen und andere Gewohnheiten, S. 259.

31 Vgl. Kohlhage, Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard, S. 107.

32 Ebd. S. 133.

33 Vgl. Höller, Bernhards Wissenschaft, S. 22.

34 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 66.

Todeskrankheit eröffnet ihm die Möglichkeit, sich positiv zu seiner Existenz zu stellen und in ein Selbstverhältnis zu sich einzutreten.³⁵ Dabei wird Krankheit als ein Werkzeug zur Selbstdisziplinierung verwendet.³⁶ Weiterhin stellt sie für Geistesmenschen ein Erkenntnispotenzial und Mittel zu erhöhter Auffassungsfähigkeit dar.³⁷ Sie begreifen das Leiden folglich nicht ausschließlich als defizitär. Sie nutzen ihre Lage für sich aus, konsolidieren sie mitunter sogar.

Sämtliche Geistesmenschen zeichnen sich – wie es das Wort impliziert – durch eine Priorität des Mentalen aus. Sie existieren „mit hochgradiger intellektueller Sensibilität und Reflektiertheit.“³⁸ Daraus resultieren die enormen Anforderungen, die sie an sich selbst stellen und die sie meistens nicht zu erfüllen vermögen.³⁹ Sie verhalten sich überwiegend unflexibel, passen ihre Anforderungen nicht an unterschiedliche Situationen an. Darum bedeutet Existieren für sie: scheitern. Dieses Scheitern sind sie sich bewusst.⁴⁰

Strauch strebte früher, wie der Famulant mitteilt, in seiner Kunst etwas Originelles an, etwas, das andere erstaunt. Andreas Gößling legt das Schaffen des Malers als misslingenden Versuch einer Selbsttherapie aus.⁴¹ Was folgt, ist eine brachiale Zäsur. Nachdem Strauch sein künstlerisches Projekt als gescheitert beurteilt hatte, stellte er sämtliche Produktionen ein und vernichtete das Kreierte. Er kommentiert seine Bilder-Verbrennung mit dem Satz: „Ich mußte mich trennen von dem, was mir immer vor Augen hielt, daß ich nichts bin.“ (F, 35) Seine Ernüchterung kulminiert in der Feststellung:

[...] ich bin niemals ausgelassen gewesen! Niemals! Nicht froh! Nicht, was man glücklich nennt. Weil immer die Sucht zum Außergewöhnlichen, Eigenartigen, Exzentrischen, zum Einmaligen und Unerreichbaren, weil überall diese Sucht, auch was die Folterungen des Geistes anbelangt, mir alles verdorben hat. Wie ein Stück Papier hat es mir alles zerrissen! (F, 36)

Die Protagonisten weisen „Züge von Künstlern und Intellektuellen [auf, M. M.], die jedoch schon resigniert haben und nur noch in ihrem unablässigen [...] Sprechen schöpferisch sind“⁴². Sie erproben das Leben insofern nicht, als dass sie sich nicht darum bemühen, es aktiv zu gestalten.⁴³ Ihre Forschungen finden vor allem in der Zone des Denkens statt. Das

35 Jahraus, Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, S. 92.

36 Vgl. Eickhoff, Die Stufen der Disziplinierung, S. 160.

37 Vgl. Strebel-Zeller, Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa, S. 21.

38 Jahraus, Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, S. 81.

39 Vgl. Paschiller, Plädoyer für eine düstere Weltsicht, S. 112.

40 Vgl. Strebel-Zeller, Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa, S. 22.

41 Vgl. Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosa, S. 128.

42 Huntemann, Artistik und Rollenspiel, S. 20.

43 Vgl. Petersen, Beschreibung einer sinnentleerten Welt, S. 148.

Interesse erschöpft sich beinahe in den eigenen Überlegungen. Ihr angestregtes Denken führt zu einer durchaus abgelegenen, einer ungewöhnlichen Ebene des Bewusstseins. Ein Resultat dieser Konzentration auf das Gedankliche ist die permanente Problematisierung des Daseins. Fundamental ist ihr Zweifel an „der Möglichkeit echter [...] Erkenntnis einerseits und der Veränderbarkeit des Menschen und der Welt durch aktives Handeln andererseits. [...] Sie haben keine positive Utopie oder sonstige Zielvorstellungen, auf die hin sich zu handeln und sich zu engagieren lohnte.“⁴⁴ Aufgrund ihrer skeptischen Ausrichtung sind sie in besonderem Ausmaß von der Frage nach einem Sinn betroffen. Die Protagonisten vertreten – wie ausführlich im letzten Kapitel dargelegt wird – die Auffassung, dass ein solcher Sinn nicht vorliegt. Das führt zu einer immerhin partiellen Indifferenz: Letztlich ist es ihrer Haltung nach egal, welche Handlung ausgeführt wird.⁴⁵ Trotzdem verhalten sie sich selten völlig indifferent. Ihre Akte des Hinterfragens visieren nicht bloß Zerstörung, Demontage, sondern auch Erkenntnis – zumindest relative – an. Beide Hauptfiguren sind Rebellierende.⁴⁶ Ihre Rebellion stellt eine Ursache für ihren hyperbolischen Duktus, für ihren überheblichen Habitus dar. Da sie oftmals „apodiktisch Unvereinbares behaupten“⁴⁷, ist es schwierig, ihre Aussagen präzise zu beurteilen. Bei ihnen ist eine Diskrepanz auszumachen zwischen der analytisch-scharfen Kritik anderer Menschen und dem eigenen Handeln.⁴⁸ Ihre Existenzweise ist zwar überwiegend konsequent, zuweilen kollidiert sie aber mit ihrer Existenzhaltung.

2.2 Einsamkeit und Isolation

Die Denktensität der Geistesmenschen ist an eine besondere Sensibilität und Leidensbereitschaft gekoppelt. Ihr ausgeprägtes Leiden hängt damit zusammen, dass sie über sich selbst, über die Gesellschaft und über das Menschsein rücksichtslos urteilen. Diese Beurteilung, die in den anschließenden Kapiteln detailliert untersucht wird, lässt sich neben dem Leiden als wichtigster Grund dafür ausmachen, dass sich die Protagonisten von 'Frost' und 'Verstörung' in die Abgeschiedenheit zurückgezogen haben. In beiden Texten wird au-

44 Eyckeler, Reflexionspoesie, S. 262.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Jurgensen, Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard, S. 100.

47 Richter, Sprachspiele und Ursachenforschung, S. 103.

48 Vgl. Paschiller, Plädoyer für eine düstere Weltsicht, S. 113.

ber der sozialen die existenzielle Dimension des Alleinseins behandelt.⁴⁹ „Die Distanz [beim existenziellen Alleinsein, M. M.] ist“, so Volker Finnern, „die einer ausschließlichen Negativität.“⁵⁰ Die verschiedenen Aspekte der Einsamkeit werden nun im Hinblick auf Strauchs und Sauraus Existenz untersucht.

Der Maler hält sich auffälligerweise zumeist im Wald auf, also in einer Zone, die noch menschenleerer ist als das ohnehin winzige Dorf Weng. Die Wald-Spaziergänge, welche Strauch routiniert vollzieht, strukturieren ansatzweise den Ablauf seiner Tagesaktivitäten. Sie stellen auch in der Außenwirkung seine Hauptbetätigung dar. Die Eigentümlichkeit seiner Wald-Beziehung lässt sich an der Verwendung mitunter alogischer Bilder und bizarrer Vergleiche exemplifizieren:

Er habe verschiedene Methoden, den Wald zu durchstreifen: mit den Händen auf dem Rücken, mit den Händen in den Rocktaschen. Mit den Händen den Kopf niederhaltend, schützend. Er laufe oft voraus, um sich einzuholen, bleibe zurück und laufe sich wieder nach. Unterhalte sich mit Baumstämmen »wie mit den Mitgliedern einer überirdischen Akademie, wie das Kinder tun, die den Eindruck haben, plötzlich allein zu sein in einem chaotischen Unheil«. (F, 72)

Marc Moser weist auf die Ähnlichkeit des Namens Strauch mit dem Wort „straucheln“ in der Bedeutung von „stolpern“ und „scheitern“ hin.⁵¹ Dies deutet den extremen Bezug des Malers zur eigenen Sterblichkeit subtil an. Die in Bernhards Texten häufig anzutreffende Verknüpfung von Einsamkeits- und Todesmotiv⁵² zeigt sich besonders an einer Beobachtung des Famulanten: „Sein [Strauchs, M. M.] Losungswort, ob er wach ist oder in Schlaf versunken: Selbstmord! Darin erstickt er. Ein Fenster nach dem andern mauert er zu. Bald hat er sich eingemauert.“ (F, 20) Nach dieser Einschätzung gibt es während des Aufenthalts in Weng noch einen – obschon beschwerlichen – Zugang zum Maler. Kurz vor Abschluss seines Auftrags vermutet der Famulant hingegen: „Der Maler ist, glaube ich, so für sich allein, daß keiner ihn jemals versteht.“ (F, 245) Dass Strauch einem vollständigen rationalen Zugriff entzogen bleibt, hängt mit der Absonderlichkeit seiner Sprache zusammen. Er „ist ein Grenzgänger am Rande der Sprache. Immer wieder markiert er durch seine Sätze jene Grenze zwischen sich und dem Famulanten, indem er sich ins Unverständliche zurückzieht.“⁵³ Er ist ohnehin davon überzeugt, dass sich eine solche Grenze zwischen Menschen nicht aufheben lässt.

49 Vgl. Finnern, Der Mythos des Alleinseins, S. 114.

50 Ebd. S. 8.

51 Vgl. Moser, Thomas Bernhards Österreichbild und seine Sicht der Tier- und Pflanzenwelt, S. 161.

52 Vgl. Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 91.

53 Seydel, Die Vernunft der Winterkälte, S. 78 f.

Über sich selbst äußert der Maler: „Das Alleinsein beschäftigte mich, soweit ich zurückdenken kann. Auch der Begriff des Alleinseins. Des Eingeschlossenseins in sich selbst.“ (F, 30) Früher habe er noch an gesellschaftlichen Veranstaltungen und Bräuchen teilgenommen. (Vgl. F, 50) Im Kontrast dazu illustriert er seinen aktuellen Gesamtzustand so: „Expeditionen in Urwälder des Alleinseins.“ (F, 21) Darin wird das zumindest punktuell Zielgerichtete und von Interesse Geleitete seines Handelns deutlich. Strauchs Auffassung nach lässt sich in diesen Urwäldern offenbar irgendetwas Reizvolles auffinden, etwas, für das sich die Anstrengung der Reise lohnt. Mit dem Gefühl des Alleinseins geht für ihn aber stets Schmerzhaftigkeit einher. Über die Entwicklung seiner inzwischen dauerhaften Einsamkeit informiert der Famulant: „Er suchte Freunde, fand aber keine. Es kam vor, daß er glaubte, da wäre ihm plötzlich ein Freund erwachsen, aber dann war es nur Täuschung, aus der er sich ängstlich zurückzog. In noch mehr Verwirrung, noch mehr Aufhörenwollen [...] hinein.“ (F, 34 f.) Demzufolge ist der Maler zu einem Menschen geworden, der vor sozialen Herausforderungen zurückscheut und dessen Versuche in dieser Hinsicht rasch stagnieren. Sein Außenseitertum resultiert zudem aus der Rücksichtslosigkeit und dem dekurvierenden Charakter seiner Weltanschauung.⁵⁴

In der Vergangenheit, so der Erzähler, habe es einen positiv konnotierten Bezug zu seiner Haushälterin gegeben. Doch nachdem sich Strauch seiner gravierenden Krankheit bewusst geworden sei, habe er diesen singulären Kontakt ziemlich rabiāt beendet: „Tatsächlich habe ich niemand [sic!] gehabt außer meiner Haushälterin. Außer in ihr bin ich in allen längst tot.“ (F, 71)

Strauch erscheint „introvertiert, fast autistisch“.⁵⁵ In seltenen Situationen äußert er Bedauern über seine Einsamkeit. Dazu gehört seine Bemerkung, dass er keine Post mehr bekomme. (Vgl. F, 23) Darüber, dass dies vermutlich mit seiner eigenen Passivität zusammenhängt, spricht er nicht. Gegenüber dem Famulanten gesteht er: „Einmal war das möglich [die Herstellung von Kontakten, M. M.]. Jetzt bin ich weit davon entfernt. Aber ich mache natürlich immer wieder den Versuch. Um nicht unterzugehen. Oder weil ich untergehen will.“ (F, 95) Der zynische Zusatz demonstriert Strauchs ambivalente Einstellung gegenüber dem Projekt des Miteinanders.

Der vom Maler vertretenen Auffassung, dass Existieren und Alleinsein aneinander gekoppelt sind, wird im gesamten Roman keine Alternativvorstellung, keine Skizze eines gelingenden Miteinanders gegenübergestellt.⁵⁶ Seine Existenzweise der überwiegenden Abson-

54 Vgl. Opitz, Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns im Werk Thomas Bernhards, 74 f.

55 Kohlhage, Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard, S. 105.

56 Vgl. Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 34.

derung korreliert mit dem Gemiedenwerden durch die Wengschen Einwohner. Nur gelegentlich lässt er sich noch auf gewöhnliche Begegnungen ein. In solchen Fällen bringt er jedoch viel Aufmerksamkeit auf. Das dokumentiert sich in seinen minuziösen Schilderungen von lokalen Ereignissen und Zusammenhängen. Nachrichten, die über Weng hinausreichen, bezieht der Maler lediglich aus diversen Zeitungen. Dies betont seine Isoliertheit.⁵⁷ Im Gegensatz zu seiner früheren Anteilnahme verhält sich Strauch akuten politischen Debatten gegenüber nur noch indifferent. Das geht aus einem Kommentar zu seiner Zeitungslektüre hervor: „Mich interessieren vor allem die neuen Ideen. Weniger das, was die Welt in Atem hält, das ist morgen schon vergessen. Aber die neuen Ideen, das, was *morgen kommen wird*, die Zukunft.“ (F, 227)

Der Fürst hat eine noch ausgeprägtere Beziehung zu Zeitungen. Sie sind, behauptet er, „wochenlang meine einzige Abwechslung, wochenlang führe ich mein Leben nur in den Zeitungen. Ich gehe in die Zeitungen hinein, ich gehe ich die Welt hinein. Wenn man mir von einem Tag auf den andern meine Zeitungen entziehen würde, hörte ich auf“ (V, 170).

Saurau hat sich fast völlig auf seiner Burg Hochgubernitz isoliert. Dieser Name – *Hochgubernitz* – verdeutlicht seine Distanziertheit.⁵⁸ Von einer geographisch hohen Position aus hat er Ausblick in alle Richtungen, besonders auf die eigenen Besitzungen. Dennoch schließen ihn die Mauern, auf denen er spazieren geht, vom jenseits Liegenden ab. Hinsichtlich des von ihm Kontrollierten postuliert er: „Das hier ist ein *eigener* Staat. Hier herrschen, sage ich, *eigene, die sauraischen Naturgesetze*“ (V, 97). Seine emphatisch und pathetisch vorgetragene Behauptung zeigt, wie sehr sich der Fürst für separiert hält. In seiner Imagination ist Hochgubernitz ein exklusives und autonomes Territorium, das „die Form der Welt repräsentiert“⁵⁹ und für ihn als Grundlage denkerischer Unternehmungen fungiert: „[I]ch schließe immer von mir, von meinem Gehirn aus, wie von einem geistigen Hochgubernitz aus sozusagen, von meiner unmittelbaren und unmittelbarsten Umgebung auf das Ganze, auf die ganze Welt“ (V, 124). Das mit dem Gehirn verglichene Hochgubernitz symbolisiert Sauraus Mentalität. „[S]eine geschichtliche Identität, seine ganze [– soweit vorhandene –, M. M.] gesellschaftliche Existenz“⁶⁰ basiert auf Hochgubernitz. Diese Fixierung ist so stark, dass der Fürst angibt, Hochgubernitz einerseits zu lieben, andererseits „immer als einen [...] tödlichen Kerker empfunden“ (V, 173) zu haben. Innerhalb dieses Kerkers „wird die Verstörung zur eigentlichen Existenzform.“⁶¹ Saurau zufolge ist Hochgubernitz

57 Vgl. Sorg, Thomas Bernhard, S. 46 f.

58 Vgl. Jahraus, Das 'monomanische' Werk, S. 166.

59 Höller, Kritik einer literarischen Form, S. 76.

60 Helms-Derfert, Die Last der Geschichte, S. 63.

61 Jooß, Aspekte der Beziehungslosigkeit, S. 25.

ein vernichtendes Gebäude. Es gebe kein Entkommen. Die aus Hochgobernitz hervorgehende Last sei für ihn an jedem Ort gegenwärtig. (Vgl. V, 195)

Der Fürst verabscheut die Gesellschaft. Pauschal und voreingenommen stigmatisiert er das Volk als dumm. (Vgl. V, 104) Obwohl er eine traditionelle, ein Mal jährlich stattfindende, von seinen Verwandten organisierte Schauspielveranstaltung auf Hochgobernitz erlaubt und erträgt, würde er es präferieren, keinen Besuch mehr dort zuzulassen. (Vgl. V, 115) Er provoziert und steigert seine Einsamkeit selbst. Zugleich vertritt er die Meinung, dass er sich in „ein[em] krankhafte[n] Zustand“ (V, 115) befinde. Saurau hat das Alleinsein absichtlich herbeigeführt und sich darin eingerichtet. Trotzdem hält er fest: „Die Vereinsamung ist der Weg des Menschen in die Unappetitlichkeit hinein.“ (V, 162) Ekel speist sich bei ihm aus sowohl aus dem Zusammensein mit anderen als auch aus dem Alleinsein. Die Ambivalenz, die sich daraus ergibt, vermag der Fürst nicht aufzulösen.

Sogar vor seinen mit ihm auf Hochgobernitz wohnenden Familienmitgliedern hat er sich überwiegend abgeschlossen. Im Gegensatz zu seinem Sohn, der in England studiert, werden sie kaum erwähnt. Falls überhaupt, treten sie in Sauraus Denken unter Beschreibungen der Ablehnung oder Verachtung auf. Nur noch in seltenen Stimmungen sehnt sich der Fürst nach Gemeinsamkeit, nach einem „Vorstoß ins Leben“ (V, 119). Da ihm aber solche Vorstöße nicht gelingen, da er das Gefühl hat, für seine Verwandten „längst unsichtbar geworden“ (V, 119) zu sein, nimmt er die Einstellung an, dass Einsamkeit – auch in Anwesenheit anderer – ein unüberwindlicher Zustand sei. Resignativ bemerkt er: „Ich habe alles, was mit Menschenverkehr zusammenhängt, eingestellt.“ (V, 141) Lediglich seinen Beruf betreffende Kontakte erhält er aufrecht. Eine ausdauernde und ernsthafte Bemühung um soziale Interaktion ist bei ihm allerdings den eigenen Darlegungen nach nie vorhanden gewesen.

Die in 'Frost' und 'Verstörung' dominante „Atmosphäre der Einsamkeit [...] resultiert aus der Verknüpfung der Wahrnehmungs- mit der Kommunikationsproblematik.“⁶² Die solitäre Existenz der Hauptfiguren lässt sich als eine überwiegend intendierte kennzeichnen. Auf formaler Ebene manifestiert sich die Opposition von isoliertem Ich und Gesellschaft am markantesten in der Monologizität⁶³ sowie „in der «anti-organischen» [...] Sprechweise“⁶⁴ der Protagonisten. Ihr Sprechen ist ein äußerst eigenständiges und oftmals unzugängliches.

62 Marquardt, *Gegenrichtung*, S. 186.

63 Vgl. Höller, «Es darf nichts Ganzes geben», S. 55.

64 Ebd.

Aus diesen Faktoren ergibt sich die „Gefahr“ des Solipsismus⁶⁵ – einer Vorstellung, mit der Strauch und Saurau operieren, die sie sich teilweise sogar aneignen. Beide leiden mitunter an ihrer Einsamkeit, ziehen sie aber dem Versuch eines Miteinanders vor.

2.3 Sprache und Denken

In diesem Kapitel werden zwei zentrale Bereiche der menschlichen Existenz in Bezug auf 'Frost' und 'Verstörung' untersucht: Sprache und Denken. Bernhards Texte lassen sich insofern als sprachphilosophisch informiert und reflektiert begreifen, als in ihnen das Verhältnis von Sprache und Nicht-Sprachlichem problematisiert wird.⁶⁶ Zur Konturierung dieser Problematik wird zunächst ein kurzer Exkurs über Friedrich Nietzsches sprach- und erkenntniskeptische Überlegungen vorgenommen, die er insbesondere in seiner Frühschrift 'Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn' (1872) exponiert. Außerdem wird die in Hugo von Hofmannsthal's 'Ein Brief' (Chandos-Brief; 1902) behandelte Thema der Sprachkrise vorgestellt. Beide Positionen enthalten Elemente, die auch im Denken des Malers und des Fürsten bedeutsam sind.

2.3.1 Exkurs: Sprach- und Erkenntniskepsis bei Nietzsche und Hofmannsthal

Nietzsche zufolge gibt es im menschlichen Denken einen Trieb zur Wahrheit. Jedoch sei es den Menschen aufgrund der unausweichlichen Begrenztheit ihrer sinnlichen Auffassung, aufgrund ihrer Perspektivität nicht möglich, zu einer Wahrheit, zu Dingen „an sich“ vorzudringen. Da Menschen aber darauf aus seien, in gesellschaftlichen Strukturen zu koexistieren, werde im Rahmen eines solchen Miteinanders reglementiert, was „Wahrheit“ zu nennen sei⁶⁷: „[E]s wird eine gleichmäßig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden, und die Gesetzgebung der Sprache gibt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male [sic!] der Kontrast von Wahrheit und Lüge.“⁶⁸ Dies ist die Voraussetzung für die Aufrichtung einer systemimmanenten Logik und damit eines effizi-

65 Vgl. Jahraus, Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, S. 101.

66 Vgl. ebd. S. 50.

67 Vgl. Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, S. 1018 f.

68 Ebd. S. 1019.

enten Regulativs. Hinsichtlich dessen, was als „Wahrheit“ bezeichnet wird, diagnostiziert Nietzsche allerdings:

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind [...].⁶⁹

Das gemeinschaftliche, auf Vereinbarung basierende Konstrukt ist demnach keine absolute Wahrheit, sondern lediglich die nützliche Behauptung von Wahrheit. Die sprachliche und anthropomorphe Verfasstheit des Konstrukts hält Nietzsche für unhintergebar. Bezeichnungen und Dinge – also das, was zu bezeichnen versucht wird – kongruieren seiner Auffassung nach nicht.⁷⁰

Die Konsequenz aus Nietzsches Überlegungen ist, dass Sprache – obschon ein etabliertes und einigermaßen praktikables Kommunikationsmittel – keinen Zugriff auf Wahrheit zulässt. Obwohl seiner Analyse nach kein Entkommen aus der Zone des Sprachlichen möglich ist, hält er das Referieren auf etwas als wahr Gedachtes, auf etwas als wahr Behauptetes für erforderlich.⁷¹ Das menschliche Denken wird als eine Funktion zur Täuschung aufgefasst: „Der Intellekt als Mittel zur Erhaltung des Individuums entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung“⁷².

In seinem späteren Werk entwickelt Nietzsche die Konzeption eines Perspektivismus, d. h. die Annahme der Relativität jeder Perspektive. Sehr deutlich wird die Perspektivität in einem Aphorismus aus Nietzsches Text 'Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile' (1881) illustriert:

Die Gewohnheiten unserer Sinne haben uns in Lug und Trug der Empfindung eingesponnen: diese wieder sind die Grundlagen aller unserer Urteile und »Erkenntnisse« – es gibt durchaus kein Entrinnen, keine Schlupf- und Schleichwege in die *wirkliche Welt!* Wir sind in unserem Netze, wir Spinnen, und was wir auch darin fangen, wir können gar nichts fangen, als was sich eben in *unserem* Netze fangen läßt.⁷³

Nach Nietzsche lässt sich jede menschliche Wertsetzung auf interessengeleitete Perspektiven zurückführen. Diese Perspektiven seien nur anhand eines Kriteriums zu beurteilen: daran, ob sie dem Leben dienen oder schaden.⁷⁴

69 Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, S. 1022.

70 Vgl. ebd. S. 1020.

71 Vgl. Eyckeler, Reflexionspoesie, S. 39.

72 Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, S. 1018.

73 Nietzsche, Morgenröte, S. 97.

74 Vgl. Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866-1918. Erster Band, S. 688.

Eine skeptische Position präsentiert auch die Hauptfigur aus Hugo von Hofmannsthal's 'Ein Brief'. In diesem fiktionalen Brief – einem Initialwerk für die Etablierung sprachkritischer und sprachskeptischer Texte im 20. Jhd.⁷⁵ – wird das Thema der Sprachhohnmacht verhandelt. Lord Chandos – der Schreibende – skizziert das Problem der Beziehung von Sprache und Welt, von Wörtern und Dingen. Es ist keine philosophisch-erkenntnistheoretisch motivierte Reflexion, sondern der Bericht über einen sehr prekären individuellen Gefühlszustand. Chandos konstatiert ernüchert: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“⁷⁶ Im Zuge gravierender Erfahrungen, die sein Handeln hemmen, stellen sich bei Chandos außerdem Zweifel am Potenzial der Sprache als einem Instrument zur präzisen Bezeichnung von Dingen ein. Er registriert: „[D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“⁷⁷ Aus dieser pointierten Selbstbeobachtung ergibt sich die Sprachkrise des Lord Chandos – ein existenzieller Zustand, mit dem auch die Protagonisten von 'Frost' und 'Verstörung' konfrontiert sind. Marquardt charakterisiert ihn folgendermaßen: „Wort und Ding fallen auseinander, demonstrieren die Willkür sprachlicher Benennung. Die Welt erscheint fragmentarisiert [sic!] und beliebig zusammensetzbar.“⁷⁸ Insbesondere Abstrakta sind Chandos suspekt geworden. Es gelingt ihm nicht mehr, etwas begrifflich zu greifen und also zu begreifen, kontrollierbar zu machen.⁷⁹ Das Vertrauen auf Sprache als einem Werkzeug zur Systematisierung ist vermutlich irreversibel beschädigt. Damit geht die Schwierigkeit einher, die eigene Identität zu fixieren. Übrig bleibt bloß die Erinnerung an den emotionalen Eindruck einer Totalität: „Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit“⁸⁰.

2.3.2 Aspekte einer skeptischen Haltung in 'Frost' und 'Verstörung'

Nachfolgend wird analysiert, wie sich die am Beispiel von Nietzsche und Hofmannsthal beschriebenen Aspekte der Sprach- und Erkenntnisproblematik in Bernhards Texten manifestieren. Im Fokus stehen dabei die Form der Texte und die Hauptfiguren.

75 Vgl. Liechti, «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!», S. 19.

76 Hofmannsthal, Ein Brief, S. 326.

77 Ebd.

78 Marquardt, Gegenrichtung, S. 85 f.

79 Vgl. Hofmannsthal, Ein Brief, S. 327.

80 Ebd. S. 324.

In beiden Romanen tritt ein Ich-Erzähler auf. Da er dem Figurenensemble angehört, ist seine Position als homodiegetisch zu kategorisieren. Seine Darstellung ist auf extradiegetischer Ebene verortet. Es liegt eine konstante externe Fokalisierung vor. Eine Nullfokalisierung, d. h. ein auktorialer Erzählmodus wäre der Hersteller einer romanimmanenten Ordnung, zumindest der Hinweis auf das Vorhandensein einer solchen Ordnung. Ein Ich-Erzähler dagegen ist nicht gleichermaßen befähigt, ein Orientierungsfundament für den Leser bereitzustellen.⁸¹ Er ist an die Konzeption einer Perspektivität gebunden.

Markanterweise fallen die Erzählinstanzen in 'Frost' und 'Verstörung' nicht mit den Protagonisten zusammen, sondern sind deren tendenziell passive Beobachter. So ist der Famulant als dezentrale Figur angelegt⁸², die die Monologe Strauchs und das von ihm Erfahrene aus einem Nachhinein heraus notiert. Der Prozess des Aufschreibens birgt das Risiko der Verzerrung.⁸³ Die Zusammenstellung des Famulanten ist eine durch seine Sicht und durch zeitliche Distanz gefilterte.⁸⁴ Er gehört demnach zum Typ des unzuverlässigen Erzählers. Die Unzuverlässigkeit folgt nicht etwa aus strategischen Verwirrungen durch den Erzähler. Sie ergibt sich vielmehr aus logischen Erwägungen. Da „[i]n weiten Teilen [...] nicht tatsächlich vom Famulanten Erlebtes erzählt, sondern (angeblich) Vorgefallenes, von dem der Maler berichtet, aus zweiter oder dritter Hand *nacherzählt*“⁸⁵ wird, ist das Erzählte nicht gänzlich zuverlässig. Diese Unzuverlässigkeit ist allerdings eine offensichtliche, keine versteckte. Darüber hinaus gesteht der Famulant seine Anfälligkeit für das Denken des Malers ein. Sein Urteil ist zumindest punktuell eingeschränkt.⁸⁶ Als Erzähler kommt ihm, so lässt sich resümieren, kein durchgehend privilegierter Status zu.

Diese formalen Elemente passen zu den skeptischen Annahmen, die inhaltlich vermittelt werden. Auch in Bezug auf die Fragmentarität der Figurenrede lässt sich eine solche Entsprechung feststellen.

Für den Fürsten in 'Verstörung' ist die Beziehung von Sprechen und Existieren eine paradoxe, wie er prägnant artikuliert:

Wenn wir den Mund aufmachen, begehen wir Rufmord, gleichzeitig Rufmord und Selbstmord. Aber wenn wir den Mund *nicht* aufmachen, sind wir bald verrückt, wahnsinnig, *nichts mehr*. Im Gespräch, im Selbstgespräch, heben, ziehen wir alles immer angestrengter aus der Finsternis herauf und ziehen es als Beweis heran, wir existieren ja nur in Beweisen, und verlieren es wieder an die Finsternis. (V, 177)

81 Vgl. Petersen, Beschreibung einer sinnentleerten Welt, S. 160.

82 Vgl. Huber, Von Schwarzach St. Veit nach Weng, S. 41.

83 Vgl. Marquardt, Gegenrichtung, S. 33.

84 Vgl. Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 7.

85 Schütte, Thomas Bernhard, S. 44.

86 Vgl. Marquardt, Gegenrichtung, S. 35.

Das Sprechen ist demzufolge sowohl zerstörerisch als auch lebensnotwendig. Saurau unterstellt, die menschliche Existenz bestünde vor allem aus dem Akt des Behauptens. Die Geltung dessen, was er „Beweis“ nennt, wird noch innerhalb der Aussage verunsichert. Es sei etwas Herangezogenes und nichts Haltbares. Also ist es lediglich ein Beweisversuch. Die daraus hervorgehenden temporären, sprachlich verfassten Überzeugungen hält der Fürst aber, so lässt sich seine Betrachtung auslegen, für essenziell.

Hinsichtlich sämtlicher Spracherzeugnisse geht Saurau von einer Beschränktheit des Ausdrückbaren aus. Er betont: „[A]lles, was ich sage, ist nur in Anführungszeichen gesagt!“ (V, 158). Naheliegenderweise ist hier kein wörtlich-exaktes Zitieren gemeint, sondern eher eine unausweichliche, meist unbewusste Bezugnahme auf den Vorrat der Sprache. Eine auffällige Ähnlichkeit besteht zur Intertextualitätstheorie, der die Vorstellung zugrunde liegt, dass jeder Text eine kulturell-soziale Dimension hat, dass sich jeder Text irgendwie zu anderen Texten verhält und damit Teil eines immensen, stellenweise intransparenten Textgeflechts ist. Die Intertextualitätstheorie attackiert indirekt – genauso wie der Fürst – traditionelle Konzeptionen von Autorschaft, die den Autoren als genuinen Schöpfer deklarieren. Saurau vertritt die Auffassung: „Wir kommen auf nichts Neues.“ (V, 161) Danach finden offenbar hauptsächlich Rekombinationen oder Nuancierungen bereits vorhandener Elemente statt. Er gesteht dennoch seltene Paradigmenwechsel ein:

[...] die Philosophen [...] führen uns ja auch immer durch ein Museum, das wir schon in- und auswendig kennen, bis in die kleinsten Einzelheiten hinein ist uns dieses Museum bekannt. Und es ist ein stinkendes Museum, in das wir von den Philosophen, sobald wir uns mit ihren Philosophien beschäftigen, hineingeführt werden. Von allen Philosophien wird immer behauptet, daß sie Fenster aufmachten und Luft in das Museum hineinströmen ließen, *frische Luft, frische Luft* [...]. Aber in Wahrheit ist es seit Kant keinem einzigen mehr gelungen, das Museum zu lüften [...]! Seit Kant ist die Welt eine ungelüftete Welt! (V, 176)

Diese etwas grobe Verortung Kants innerhalb der Philosophiegeschichte lässt sich als impliziter Hinweis auf die sogenannte „kopernikanische Wende“ Kants interpretieren. Dabei wurde eine signifikante perspektivische Transformation vollzogen. In seinem 1781 erstmals veröffentlichten Hauptwerk zur theoretischen Philosophie, der 'Kritik der reinen Vernunft', analysiert Kant die Grenzen des menschlichen Erkenntnisvermögens und damit die Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt. Am prominentesten ist die Unterscheidung zwischen „Dingen an sich“ und Erscheinungen. Kants pointierte These ist folgende: Die Welt bzw. vom denkenden Subjekt unabhängige Gegenstände sind für Menschen nicht „an sich“ erkennbar. Die Zone möglicher Erkenntnis beschränkt sich auf die Erscheinungen der Dinge. Oder vorsichtiger formuliert: Menschen können Dinge nur in

der Weise erkennen, in der diese ihnen sinnlich erscheinen⁸⁷. Das Aufgefasste ist also an das menschliche Anschauungsvermögen gekoppelt, richtet sich nach diesem.⁸⁸ Über Erfahrungstranszendentes lässt sich nach Kant kein Wissen erlangen.

Die aufgerufene Position stimmt in einigen Aspekten mit Überlegungen der Protagonisten überein, wird von diesen allerdings oft noch verschärft. Wie Saurau nimmt Strauch an, Menschen würden sich lediglich einen Fortschritt im Denken suggerieren. „Vorstöße des Gehirns“ (F, 311) seien aber unmöglich. Der Maler hat zuweilen den Eindruck, nicht auf die Dinge zugreifen, die Dinge nicht begreifen zu können. (z. B. F, 162) Der Konnex von Denken, Sprache und Welt kommt ihm fragil vor. Daraus ergibt sich die Zurückweisung eines naiven Sprachrealismus.⁸⁹ In 'Frost' und 'Verstörung' gibt es einige solcher skeptischen Erwägungen. (z. B. F, 84 u. 136; V, 151) Eyckeler bemerkt in diesem Zusammenhang:

Das Dasein der Figuren ist elementar von Unsicherheit und Ungewißheit [...] gekennzeichnet. Das liegt unter anderem am defizitären Erkenntnisinstrument Sprache. Eben das [...] vollzieht [...] die Form, wenn sie [...] jeden greifbaren [...] Inhalt verweigert oder subvertiert, wenn mit Unsinn, Paradoxa, schiefen Bildern, arbiträren (Klang-)Assoziationen usw. gearbeitet wird, deren Bedeutung oftmals von gänzlich referenzloser Sprachspielerei kaum zu scheiden ist.⁹⁰

Trotz der fundamentalen Zweifel gegenüber der Reichweite der Sprache, trotz des Verdachts, dass die Welt dem Zugriff durch Sprache stets entzogen bleibt, hat ihre performative Dimension für die Protagonisten in 'Frost' und 'Verstörung' immense Bedeutung. Darauf weist die Mündlichkeit der Figurenreden hin⁹¹, die Imitation von „Diktion und [...] Rhythmus gesprochener Sprache“⁹². Der Effekt der Mündlichkeit kommt u. a. durch eine abweichende Schriftform zustande. Die Kursivierung einzelner Morpheme zeigt Akzentuierungen oder Intonationen im Sprechen der Hauptfiguren an.

Strauchs und Sauraus Denken hängt eng mit ihrer Sprech-Praxis zusammen. Die Sprechweise des Malers korrespondiert häufig mit der Kreisförmigkeit seines Denkens.⁹³ Insgesamt vollzieht es im Roman keine transparente Entwicklung.⁹⁴ Es ist dennoch kein statisches, vielmehr ein changierendes, oftmals von Widersprüchen (z. B. F, 84 u. 324) durchsetztes Denken. Das lässt sich bspw. an seinen individuellen Absichten illustrieren. An eini-

87 Vgl. Kant, Prolegomena, § 13, Anmerkung II.

88 Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zur zweiten Auflage, B XVI u. B XXI.

Zur Bedeutung des Terminus „Anschauung“ bei Kant: Anschauung/Sinnlichkeit wird neben dem Verstand als eine der Komponenten des Erkenntnisvermögens aufgefasst.

89 Vgl. Jahraus, Das 'monomanische' Werk, S. 91. (Die Beobachtung bezieht sich pauschal auf Bernhards (Euvre.)

90 Eyckeler, Reflexionspoesie, S. 12.

91 Vgl. Betz, Unter >Bernhard-Verdacht<, S. 176.

92 Schütte, Thomas Bernhard, S. 12.

93 Vgl. Sorg, Thomas Bernhard, S. 48.

94 Vgl. Thorpe, Der Guckkasten des eigenen Kopfes, S. 179.

gen Stellen registriert der Maler, etwas zunächst vehement begehrt, später vehement abgelehnt zu haben. (Vgl. F, 259) Zu der häufigen Abruptheit, zum Sprunghaften der Maler-Gedanken passt die Form ihrer Präsentation durch den Erzähler: die Collage von Zitaten.⁹⁵ Außerdem wird eine Tagebuch-Gliederung vorgenommen, die zwar den Eindruck einer Kontinuität herbeiführt, sich allerdings in „Spannung zu den abschnittsweise wiedergegebenen Episoden [befindet, M. M.], die insgesamt keine Entwicklung spiegeln“⁹⁶.

Strauchs Sprache konturiert der Famulant folgendermaßen: „Was mir zuerst zerrissen, zusammenhanglos schien, hat seine »wirklich ungeheuren Zusammenhänge«; das Ganze ist eine alles erschreckende Worttransfusion in die Welt, in die Menschen hinein“. (F, 145) Und weiter: „Seine Begriffe, Schliche[...] [sind, M. M.] grundsätzlich mit dem Hundegebell in Einklang [...]. Ist das denn noch Sprache? Ja, das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache“. (F, 146) Der Versuch, die Sprache des Malers zu beschreiben, zeigt, dass sie allenfalls unscharf kategorisierbar ist. Strauch gebraucht eine äußerst eigenständige Semantik, die teilweise nicht so wirkt, als richte sie sich an intersubjektiven Maßstäben der Anwendung aus.⁹⁷ Solche sind „zugunsten einer in der Isolation stattfindenden Redesituation vernachlässigt.“⁹⁸ Die Aussagen des Malers weisen disparate und alogische Merkmale auf, sind folglich auch nicht ausschließlich an konventionalisierten Kriterien der Logik orientiert. Es sind zumindest Anzeichen einer Privatsprache auszumachen. In dem eigenständigen Begriffssystem, das er zu installieren versucht, besteht jedoch keine völlige Beliebigkeit des Inhalts: „Ständig wiederkehrende Vorstellungsschemata und Reflexionsmuster organisieren den scheinbar chaotischen Redestrom“⁹⁹.

Mit der Anfertigung von Neologismen (z. B. F, 72) zielt der Maler vermutlich darauf ab, bisher Versperrtes einzuholen. Dabei befindet er sich sowohl im Modus der Verfremdung als auch des Experimentellen und Konstruktiven.¹⁰⁰ Es geht ihm um Bedeutungsverschiebungen, um Neu-Kontextualisierungen.¹⁰¹ Manchen der von ihm verwendeten Lexeme haftet kaum mehr etwas von ihrer gewöhnlichen semantischen Position an. Simple Wörter oder Formulierungen werden zuweilen mit weitreichender Bedeutung aufgeladen. (z. B. F, 84, 146 u. 323) Wie eine Einschätzung des Famulanten nahelegt, intendiert Strauch dadurch eine individuelle Ordnung: „Ein ungeheures System von Ansätzen und Bedeutungen

95 Vgl. Petersen, Beschreibung einer sinnentleerten Welt, S. 169.

96 Huntemann, Artistik und Rollenspiel, S. 100.

97 Vgl. Schmidt-Dengler, Der Übertreibungskünstler, S. 188.

98 Jahraus, Das 'monomanische' Werk, S. 96.

99 Jooß, Aspekte der Beziehungslosigkeit, S. 85.

100 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 72 f.

101 Vgl. Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 55.

macht er zu einem Gedankenbetrieb“ (F, 120). In Weng errichtet der Maler „eine esoterische Denk-Welt, die aufgrund ihrer subjektivistischen Aufbauprinzipien dem Famulanten und dem Leser nur schwer zugänglich ist – dies bewirkt einen Großteil der Vexatorik, die *Frost* kennzeichnet.“¹⁰² Strauchs Unternehmung ist jedoch so diffizil, dass er mitunter daran kollabiert:

In seinen glücklichen Momenten scheint sich der Maler zum Sprachschöpfer aufzuschwingen [...], in seinen unglücklichen ist er nur noch ganz Sprachfigur: »Wortfetzen und verschobene Satzgefüge war er dann nur noch.« [F, 227, M. M.]¹⁰³

Auch dem Fürsten reicht das Vorgefundene nicht aus. Auf eine ähnliche Weise wie Strauch plant er die Überwindung konventioneller und konservierter Strukturen, die für ihn Symptome „einer erstarrten, toten Sprache“¹⁰⁴ sind. Weil „aber Sprache und Tradition zusammenhängen, ist der Versuch des Fürsten, eine neue Sprache zu kreieren, ein nur bedingt erfolgreicher: Sie basiert in jedem Fall auf dem alten Material.“¹⁰⁵ Sauraus solitäre Existenz vermag es nicht, die Sprache und die in ihr angelegten Betrachtungsweisen, mit denen er einst im Rahmen seiner Sozialisierung ausgestattet wurde, vollständig aufzulösen.

Es ist eklatant, dass sich die skeptische Haltung beider Protagonisten der Art ihres Sprechens häufig nicht anmerken lässt. Sie verwenden überwiegend ein „Vokabular [...] der Ausschließlichkeit bzw. Totalität“¹⁰⁶. Es besteht folglich eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis. Die Monologisierenden, so kommentiert Andreas Maier, „treten in einer solchen Weise undiskutiert und unbezweifelt auf, sie sind derart axiomatisch konstruiert [...], daß man nicht davon sprechen kann, ihnen [...] eigne die typische Bewegung des wirklichen Philosophen, nämlich sprachliche Vorsicht und Selbstkritik.“¹⁰⁷ Ich halte es für plausibel, den von Maier beschriebenen Gestus der Hauptfiguren als eine – obschon überzogene – Reaktion auf ihre erkenntnis-skeptischen Annahmen zu deuten, als einen Akt der Rebellion. Es wäre demnach der kuriose Versuch, Perspektivität performativ zu unterlaufen, indem das Vorhandensein von Wissen simuliert bzw. suggeriert wird.

Bezeichnend für den Duktus der Hauptfiguren ist zudem der Einsatz einer nur geringen Menge an stilistischen Mitteln. Neben Übertreibungen (z. B. F, 140 f.) und Verabsolutierungen werden enorm häufig superlativische Adjektive eingesetzt, außerdem Emphasen

102 Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 8.

103 Schmidt-Dengler, Der Übertreibungskünstler, S. 185 f.

104 Liechti, «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!», S. 15.

105 Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 107.

106 Schmidt-Dengler, »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben«, S. 35.

107 Maier, Die Verführung, S. 31.

und bestimmte Wörter wie „naturgemäß“.¹⁰⁸ Der gewaltige Monolog des Fürsten baut Oliver Jahraus zufolge „sprachlich und thematisch [...] [auf, M. M.] der Wiederholungsstruktur [auf, M. M.]: der Sprechende wiederholt sich beständig.“¹⁰⁹ Dieser Stil der Wiederholungen nehme „einen sehr hohen Stellenwert in der Textkonstitution der Bernhardschen Texte“¹¹⁰ ein. Er wird u. a. durch Saurau alternierendes Wandern auf der inneren und äußeren Mauer von Hochgobornitz visualisiert. (z. B. V, 83) Am extremsten zeigt sich dessen redundante, auf ein enges Areal von Wörtern reduzierte Sprechweise bei der Erinnerung an ein ihn erschütterndes Hochwasser-Ereignis. Aus dieser skurrilen, sich über zwei Seiten erstreckenden Passage zitiere ich nur einen Ausschnitt zur Illustration:

Ich habe aber vom Hochwasser und nicht vom Schauspiel geredet, denn von was sonst hätte *ich* an diesem Tag reden sollen, wenn nicht vom Hochwasser! Ich habe *naturgemäß* an nichts anderes denken können als an das Hochwasser! Und Ihr Herr Vater hat an nichts anderes als an das Schauspiel *gedacht*. Wie ich mehr und mehr mit dem Hochwasser beschäftigt gewesen bin, war Ihr Herr Vater mehr und mehr mit dem Schauspiel beschäftigt, und in dem Grade, in welchem ich, vom Hochwasser sprechend, von Ihrem Vater, der vom Schauspiel sprach, irritiert gewesen bin, ist Ihr Herr Vater, vom Schauspiel sprechend, von mir, der ich nur vom Hochwasser sprach, irritiert gewesen. (V, 112 f.)

Saurau nimmt zwar einige Variationen seines sprachlichen Materials vor, inhaltlich vollziehen sich dabei jedoch allenfalls marginale Steigerungen. Aus diesen Abwandlungen bezieht seine Sprach-Komposition ihre Eigentümlichkeit.

Insgesamt ist der Fürsten-Monolog durchzogen von Zitaten und konjunktivischen Formulierungen, die Distanz zum Berichteten herstellen. Ausgeprägt ist darüber hinaus der hyperbolische, mitunter tiradenhafte Charakter des Stils. Hajo Steinert weist auf die grotesken und komischen Elemente von 'Verstörung' hin.¹¹¹ Sie befinden sich insbesondere in der Rede des Protagonisten: „Der übergangslose Wechsel von philosophischem oder gesellschaftsbezogenem Ernst zur alltäglichen Banalität, bzw. zum Ulk ist ein [...] Stilmittel.“¹¹²

Saurau verwendet eine komplexe Syntax. Seine hypotaktischen Konstruktionen sind grammatisch überwiegend korrekt, haben aber eine verworrene Struktur, die seinem Denken entspricht. Kennzeichnend sind – wie bei vielen Texten Bernhards – „Tautologien, Paradoxa, Anakoluthen, hektische Reihungen“¹¹³. Obschon die Figurenrede über den Erzähler perspektiviert und von diesem zitiert wird, weist sie Merkmale des inneren Monologs, punktuell sogar Ähnlichkeit mit der Technik des Bewusstseinsstrom auf: „Sprunghafte As-

108 Vgl. Jahraus, Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, S. 107 f.

109 Ebd. S. 79.

110 Ebd. S. 111.

111 Vgl. Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 40.

112 Ebd. S. 40 f.

113 Maier, Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen, S. 19 f.

soziationen, zum großen Teil aus Gedankensplittern, Erinnerungsfetzen und Träumen [– präziser: Traumberichten –, M. M.] bestehend, lassen sich nur unter Schwierigkeiten zu Gedankenketten verbinden.¹¹⁴ Es ist insbesondere diese Heterogenität, die den Zugang zu Sauraus Monolog erschwert. Bei ihm kommt der Performanz unabhängig des Inhalts eine herausragende Stellung zu. Dazu passt Steinerts Einschätzung, dass es in 'Verstörung' u. a. „um die sprachliche Darstellung des Bewußtseins von Existenz“¹¹⁵ geht.

Auffällig ist, dass das Sprechen beider Protagonisten sehr oft an Zerstörung gekoppelt ist. Vieles aus dem etablierten Reservoir der Sprache wird attackiert und abgestoßen. Dadurch erst bekommt es eine Funktion zugewiesen.¹¹⁶ Der Famulant berichtet über eine Erfahrung mit Strauch: „Manchmal redet er ein Gedicht, reißt es gleich wieder auseinander, setzt es zusammen zu einem »Kraftwerk«“ (F, 146). Kurz darauf folgt die Bemerkung: „Er reißt die Wörter aus sich heraus wie aus einem Sumpfboden. Er reißt sich in diesem Wörterherausreißen blutig.“ (Ebd.) In einer solch rabiaten Mixtur von Destruktivität und Konstruktivität zeigt sich eine Auflehnung gegen Lethargie und Sprachlosigkeit, in die die Skepsis der Protagonisten alternativ einmünden könnte. In ihrer Sprachkunst – vornehmlich Selbstgesprächskunst – scheint zwar stets „die Möglichkeit oder die Gefahr des Verstummens“¹¹⁷ auf, zugleich demonstriert sie aber ihr Vorhandensein sowie – zumindest ansatzweise – eine Affirmation ihrer Existenz. Peter Handke legt in seinem Lektüre-Eindruck von 'Verstörung' die Rede-Obsession des Fürsten als Strategie zur „Lebensrettung“¹¹⁸ aus. Das exzessive Sprechen der Hauptfiguren resultiert teilweise aus Furcht vor einem eventuellen Verstummten.¹¹⁹ Es fungiert geradezu als Waffe dagegen. Wie bei Lord Chandos weist es eine enorme Virtuosität auf und befindet sich somit in markantem Kontrast zu dessen diagnostizierter Sprachkrise.¹²⁰ Es ist ein intensives und vitales Sprechen, das in Opposition steht zur körperlichen Konstitution und zur Todesbezogenheit der Hauptfiguren.

114 Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 47.

115 Ebd. S. 70.

116 Vgl. Schmidt-Dengler, Der Übertreibungskünstler, S. 188 u. 190.

117 Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 84.

118 Handke, Als ich »Verstörung« von Thomas Bernhard las, S. 101.

119 Vgl. Link, Die Welt als Theater, S. 60.

120 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 107.

2.4 Kommunikation und Miteinander als Problem

In 'Frost' und in 'Verstörung' wird eine wichtige Dimension der menschlichen Existenz ausgiebig problematisiert: der Konnex von Kommunikation und Miteinander. Sprachprozesse werden in beiden Texten fast nie als kommunikationsstiftende oder auf das Funktionieren von Kommunikation abzielende vorgeführt. Die Potenziale des Mediums Sprache und die Kommunikationsabsicht klaffen in dieser Darstellung nicht nur auseinander, infrage gestellt wird zudem die Möglichkeit von gelingender Kommunikation überhaupt.

Der Maler weist das Ziel, eine solch erfolgreiche Verständigung zu erreichen, als naiv zurück: „Verstandesein und Verstandeseinwollen ist ein Betrug.“ (F, 20) Die Region des Menschlichen sei unverständlich, so Strauch. (Vgl. F, 136) Er vertritt die Auffassung, das Triebhafte im Menschsein ruiniere jede enge Beziehung. (Vgl. F, 18) Falls eine intime Beziehung zu einem anderen vorhanden sei, generiere sie „in einem den Wunsch, ihn bis zu dem Grad kennenzulernen, in welchem er nicht mehr da ist für einen.“ (F, 230) Außerdem habe der Ruf eines Menschen einen desaströsen Effekt. (Vgl. F, 86) Eine Einschätzung darüber, ob er die Voreingenommenheit gegenüber anderen bedauert, ist schwierig. Er generalisiert:

Man braucht nur einen bestimmten Namen zu hören, und man zieht sich bereits zurück. Es wird einem ein Mensch vorgestellt, und man hat über diesen Menschen bereits die Akten geschlossen. Der Mensch kann dann sagen, was er will, er kann sich nicht mehr aus der Versenkung, in die wir ihn haben hineinfallen lassen, erheben, er kann nicht mehr heraus. (F, 135)

Demzufolge kommt es nie zu einer offenen Begegnung zwischen Menschen. Jeder werde bei einem ersten Zusammentreffen sogleich in Kategorien einsortiert, die ihm daraufhin anhaften würden. Es gibt dieser Überlegung nach keine Annäherung an den anderen, zumindest kein vollständiges Vordringen zum anderen. Es ist Strauchs Fundamentalannahme, dass jeder letztlich allein sei. (Vgl. F, 31) Darum sei es gefährlich, sich auf andere einzulassen, unklug, sich auf andere zu verlassen, etwas von anderen zu erwarten. (Vgl. F, 298) Vor dem Hintergrund einer solchen extrem skeptischen Haltung ist es erstaunlich, dass der Einzelgänger Strauch den Kontakt mit dem ihm unbekanntem Famulanten nicht abwehrt. Die Verständigung zwischen beiden wird jedoch bereits bei ihrem ersten Aufeinandertreffen als defizitär markiert. Das kommunikative Problem geht nicht bloß von Strauch, sondern ebenfalls vom Erzähler aus.¹²¹ Als der Famulant den Maler zum ersten Mal verbal adres-

121 Langer, Bilder aus dem beschädigten Leben, S. 178.

siert, ist gerade er es, der sein Gegenüber aus taktischen Erwägungen heraus belügt. Er präsentiert sich als Jura-Student und verbirgt dadurch den eigentlichen Anlass für seinen Weng-Aufenthalt. (Vgl. F, 14) Über diesen klärt er den Maler auch nach Beendigung seines Auftrags nicht auf. Strauch verhält sich zunächst äußerst abweisend. Das Herkommen des Studenten wirkt auf ihn suspekt: „Es müsse sich wohl um Exzentrik oder um einen Irrtum handeln, wenn einer in Weng absteige. Hier Erholung suche. [...] Eine derartig ausgefallene Idee habe nur ein Dummkopf. »Oder ein Selbstmordkandidat.«“ (F, 14) Außerdem hat der Maler Vorbehalte bzgl. der Motive des Famulanten und insistiert bei ihren ersten gemeinsamen Spaziergängen darauf, dass dieser stets vor ihm läuft. Dabei richtet er Kommandos an den in dieser Umgebung Fremden. Der Student hat den Eindruck: „Der Maler ging hinter mir her wie eine ungeheuere Belastung meines Nervensystems: als zöge er hinter meinem Rücken fortwährend Konsequenzen.“ (F, 17) Diese Stelle illustriert deutlich ihren anfänglich von Distanz geprägten, auf Verdächtigungen basierenden Kontakt.

Der Famulant agiert rigoros, hinterfragt den Auftrag des Chirurgen nicht. Der Auftrag gibt lediglich vor, Strauch zu beobachten und Notizen zu machen. Ein Versuch des Verstehens wird nicht gefordert. Diese Ausgangslage konstituiert überhaupt erst ihr sonderbares Verhältnis. Die eher passive Zuhörer-Rolle, die der Student einnimmt, wird zur Grundlage für viele Äußerungen und Aktionen Strauchs.¹²²

Entgegen seinen Instruktionen interessiert sich der Student zunehmend für den Gegenstand seines Auftrags. Mitunter übersteigt er das ausschließliche Beobachten¹²³ und bemüht sich um ein Verstehen Strauchs. Seine Bemühung zeichnet sich jedoch „nie in der Kommunikation [ab, M. M.], sie ist auf das Bewußtsein bzw. auf das Niederschreiben beschränkt.“¹²⁴ Folglich registriert der Maler das Interesse des Famulanten nicht. Er monologisiert hauptsächlich; zuweilen schweigt er. Weder fragt er ernsthaft nach den Gründen für die Anwesenheit des Studenten noch nach dessen Meinung über seine Ausführungen. Offenbar besteht seinerseits kein Interesse am anderen. Gelegentliche Äußerungen des Famulanten bleiben darum meist unerwidert. Sein Vorhandensein wird im Sprechen Strauchs lediglich formal berücksichtigt, in Phrasen wie „Nun werden sie mich fragen [...]“ (F, 39) oder Suggestionen wie „Sehen Sie!“, „Hören Sie!“ (u. a. F, 40). Diese rhetorischen Ingredienzien benutzt Strauch vermutlich, um sich selbst zur Vorantreibung seiner Monologe zu animieren. Vielleicht sollen sie ihm auch dazu dienen, sich der Aufmerksamkeit eines Zuhörers zu versichern, keinesfalls aber dazu, den anderen in einen Dialog hineinzuziehen, irgend et-

122 Vgl. Maier, Die Verführung, S. 21-24.

123 Vgl. Langer, Bilder aus dem beschädigten Leben, S. 178.

124 Maier, Die Verführung, S. 25.

was von ihm einzuholen. Der Famulant notiert: „Zwischen mir und dem Maler herrscht ein Dämmerzustand. Was er sagt, ist wie ein weit entfernter fallender Regen, gleicht der Ballung von Wolken über einer fernen Landschaft, die alles Angrenzende überschatten.“ (F, 230) Ein anderes treffendes Bild für die vorherrschende Distanz ist dieses: „Es fällt immer sehr viel Schnee zwischen ihm und mir.“ (F, 333) Der Famulant spricht nur sehr selten in Gegenwart des Malers. In solchen Situationen hört Strauch ihm zwar manchmal zu, zeigt dabei allerdings keine Empathie (z. B. F, 124 ff.) und macht überwiegend keine Anmerkungen. Nie entsteht eine ergiebige Kommunikation. Falls er seinem Begleiter ausnahmsweise Fragen stellt, erwartet er keine Reaktion. Zumindest lassen ihr disparater Inhalt und die exzessive Form ihrer Darbietung kaum eine Reaktion zu:

Wie empfinden Sie Langeweile? Was denken Sie über den Staat? Was ist der Unterschied zwischen mir und Ihnen? Ist das Größe? Bleiben Sie noch lange hier? Besteht zwischen Ihnen und mir ein Unterschied? Glauben Sie an das Wunder der Mathematik? Was treiben Sie, wenn Sie in Ihr Zimmer gehen? [...] Wie oft, glauben Sie, komme ich schon nach Weng? Ist das Ihr Vater gewesen, der das gesagt hat? Und die Großstadt lieben Sie? Dieses Buch? Ihre Schwester, sagen Sie? Nicht ins Theater? Und die Erde, glauben Sie, wird unentdeckt bleiben? Fürchten Sie sich? Nein? Ja? Die Menschheit? Idee? (F, 239)

Der Famulant wehrt sich nicht gegen diese Ignoranz. Er konstatiert lediglich das Egozentrische an Strauch. (Vgl. F, 17) Paradigmatisch für das Misslingen und für das Groteske ihrer Kommunikation ist folgende Stelle: „Er sagte: »Die Luft ist das einzige wahre Gewissen, verstehen Sie?« Ich antwortete: »Ich verstehe Sie nicht.« – »Die Luft, sage ich, ist das einzige wahre Wissen!« wiederholte er. Ich verstand immer noch nicht, nickte aber.“ (F, 268)

Ein Mal wird der Famulant vom Maler zum Singen aufgefordert, zu einer Handlung also, bei der er Ausführender wäre, bei der es aber nicht um ihn selbst ginge. Unabhängig dieser Funktionalisierungsabsicht nimmt er an, er sei vor Strauch nicht zu einer solchen Öffnung fähig. (Vgl. F, 37) Auffällig ist allerdings, dass sich beide allmählich aneinander gewöhnen und aufeinander einlassen. Beim Maler bezieht sich dies vorwiegend auf die Akzeptanz eines Zuhörers und Begleiters, den er in die seine Tagesstrukturierung integriert. Beim Famulanten entsteht dagegen der Eindruck, vom enigmatischen Denken Strauchs eingenommen oder sogar zersetzt zu werden:

Ich hatte das Gefühl, als hätte mich der Maler, als hätte mich Strauch, als hätte mich dieser Mensch schon in seiner Gewalt. »Ja, ja«, sagte ich. Und ich lief auf den Friedhof. Und: »Ja, ja«, und lief wieder zurück. Auf dem ganzen Weg hatte ich nichts anderes gedacht und überhaupt nichts gesehen, immer nur gedacht, daß der Maler von mir Besitz ergriffen hat. Mich in seine Bilder, mich in seine Vorstellungswelt hineingezwängt hat. Mich, seinen einfach schwachen Beobachter. Ich empfand eine plötzliche Kerkerhaft. Aber auch diese Vorstellung, dachte ich, ist eine Vorstellung des Malers. Ich bin nicht mehr ich. Nein, nein,

ich bin nicht mehr ich, dachte ich. Es machte mich rasend, diese Gewalttätigkeit war ein plötzlicher Härtegrad, an den ich mit meinem Kopf schlug. (F, 298 f.)

Die ständigen Wiederholungen, das spärliche Wortmaterial und das Gehetzte dieses Bewusstseinsberichts zeigen die tiefgreifende Identitäts-Konfusion des Erzählers auf. Durch die Begegnung mit Strauch gerät er in eine Phase der Depersonalisation.¹²⁵ Strauchs Gedanken affizieren und verstören ihn zugleich. Die „Okkupation des Famulantenbewußtseins [setzt, M. M.] eine Erosion auch seiner inneren Welt voraus, die diese tendenziell der zerfallenden ‚Vorstellungswelt‘ des Malers angleicht“¹²⁶. So adaptiert der Famulant bei seinen Beschreibungen häufig Strauchs Vokabular¹²⁷ oder integriert Strauch-Zitate in eigene Sätze. (z. B. F, 322) Verwirrt stellt er fest:

Ich erappte mich hilflos ausgeliefert in den Sätzen und Ansichten Strauchs, in seinen ›Morbiditäten‹ und ›Absurditäten‹. Ich entdeckte mich fortwährend abgehackt durch den Mund dieses Menschen sprechen. Erst in der Dämmerung, als der Fußmarsch schon bald zu Ende war, den ich mit Strauch unternommen hatte, konnte ich mich wieder von ihm abstoßen. Wie von einem tödlichen Ufer. (F, 299)

In den Briefen, die am Ende des Romans präsentiert werden, manifestiert sich wieder eine distanziertere Position des Famulanten. Nach dem zu vermutenden Tod des Malers und der Fortsetzung seines Studiums sind keine immensen Nachwirkungen der Begegnung anzunehmen.¹²⁸ Wie Michael Madel bemerkt, verliert der Famulant durch die Konfrontation mit Strauch zwar einige seiner früheren Stabilitäten: bspw. eine unreflektierte Religiosität und die Fixierung auf Rationalität. Solche Eruptionen schwäche er aber ab, indem er sich mit der Annahme arrangiere, dass etwas nur annäherungsweise und andeutungsweise erfasst werden könne.¹²⁹

Trotz seiner radikalen Überzeugung, das Verständnis eines anderen Menschen sei unmöglich, weist die Kommunikationspraxis Strauchs Indikatoren dafür auf, verstanden werden zu wollen. Den Kontakt, der vornehmlich durch den Famulanten initiiert wird, blockiert er nicht. Vielmehr besteht ein Mitteilungswunsch des Malers.¹³⁰ Ziel ist dabei nicht, dass auch sein Gegenüber sich ihm mitteilt. Selten verlässt er die Einseitigkeit dieser Kommunikationsform, um die Positionen und Reaktionen des anderen zu berücksichtigen. Am dreiundzwanzigsten Tag nach ihrer ersten Begegnung äußert er: „Es ist mir entsetzlich, zu wissen,

125 Vgl. Wolfschütz, Thomas Bernhard: The Mask of Death, S. 217.

126 Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosa, S. 70.

127 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 72.

128 Vgl. Huntemann, Artistik und Rollenspiel, S. 102.

129 Vgl. Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 80.

130 Vgl. Seydel, Die Vernunft der Winterkälte, S. 70.

daß ich Sie vielleicht anstecke, wissen Sie, mit meiner Krankheit, und genauso entsetzlich, zu fühlen, wie ich Sie brauche ...“ (F, 274) Dieses Zugeständnis einer Abhängigkeit ist sehr ungewöhnlich für den Maler. Obwohl er normalerweise damit einverstanden ist, andere zu irritieren, bittet er den Studenten:

[...] sagen Sie, was Sie über mich denken, ich meine, sagen Sie mir die Wahrheit und lassen Sie mich nicht in der qualvollen Lächerlichkeit ... Sie können ja andere Wege gehen, ich will ja nicht Besitz ergreifen von Ihnen, ich möchte ja nicht, daß Sie von mir irritiert sind ... (F, 274)

Falls eine solche Bemühung um Annäherung stattfindet, schlägt diese allerdings kurz darauf wieder in Egozentrik um. An einer Stelle artikuliert Strauch bedauernd und „nicht ohne Abscheu“ (F, 52) die Meinung, dass der Student ihn belüge. Es ist ihm demnach zwar nicht völlig egal, was andere in Bezug auf ihn tun, aber seine Zweifel am Potenzial von Sprache und Kommunikation überwiegen seine singulären Versuche, ein gelingendes Miteinander herzustellen.

Als der Arzt und sein Sohn – der Erzähler in 'Verstörung' – Saurau auf Hochgobernitz antreffen, befindet sich dieser in einem Selbstgespräch, das er nach minimaler Begrüßung der Angekommenen fortsetzt. „Er war [...] überhaupt nicht stehengeblieben; wir schlossen uns ihm an. Er ließ sich von uns nicht irritieren“ (V, 83), registriert der Erzähler. Der Fürst unterbricht seinen Monolog während des gesamten Aufenthalts der Besucher fast gar nicht. Dies ist nicht bloß auf seine Dominanz zurückzuführen, sondern ebenso darauf, dass die beiden anderen Figuren „kommunikativ defizient angelegt“¹³¹ sind. Sie stören Sauraus Rede nie, fragen nichts, kommentieren nichts, signalisieren kein Interesse. Ihre Zurückhaltung und Rezeptivität generiert erst das Forum für die Darbietungen des Fürsten.¹³² Saurau lobt den Arzt sogar für seine „Kunst zuzuhören [sic!]“ (V, 154), was vor dem Hintergrund seines eigenen Auftretens einen komischen Effekt erzeugt.

Der Erzähler ist im zweiten Teil des Romans kaum mehr vorzufinden. Er „dokumentiert seine Anwesenheit oft nur in monoton wiederholten Inquit-Formeln oder [...] in der Indirektheit der Redewiedergabe.“¹³³ Während er zu Beginn noch zwischen den Modi Indikativ und Konjunktiv changiert, tritt er späterhin nicht mehr als sichtbare Instanz auf.¹³⁴

Der Fürst adressiert seine Zuhörer zuweilen mittels einer Frage, die keine Antwort anvisiert. Ansonsten beachtet er sie – analog zur Sprechweise des Malers – nur durch phrasen-

131 Maier, Die Verführung, S. 26.

132 Vgl. Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 68.

133 Marquardt, Gegenrichtung, S. 33.

134 Vgl. Huntemann, Artistik und Rollenspiel, S. 104.

hafte, sporadisch einmontierte Segmente wie „lieber Doktor“ (z. B. V, 123). Dennoch ist ihre Präsenz für ihn nicht belanglos. Obwohl er daran zweifelt, dass Gedanken adäquat via Sprache zu anderen transportiert werden können¹³⁵, möchte er etwas übertragen¹³⁶. Dies misslingt allerdings überwiegend. Denn wie Strauch verwendet Saurau den Kommunikationsmodus des Exzentrischen.¹³⁷ Dabei macht er kaum Zugeständnisse an seine Zuhörer. Seine wirren Gedanken werden in oftmals inkohärenten oder sogar hermetischen Sätzen aufbereitet. Ob der Erzähler und der Arzt etwas damit anfangen, klärt er nicht. Metakommunikation kommt während des Zusammentreffens der drei Figuren nicht vor. Das zeigt auch Sauraus extensive Benutzung der Ich-Form. Permanent fügt er dem Informationsgehalt seiner Aussagen hinzu, was er denkt, empfindet, assoziiert. Falls die Du-Form auftritt, wird sie zur Selbstadressierung benutzt. (z. B. V, 117)

Zunächst erzählt Saurau von jemandem, der sich bei ihm um den Posten eines Verwalters beworben hat und demonstriert dabei sein perfides Kommunikationsverhalten. Er hält Zehetmayer sofort für das „Klischee einer menschlichen *Urtragödie*“ (V, 84), für „die Klischeevorstellung aller menschlichen Armut und Unzulänglichkeit.“ (V, 85) Weiterhin urteilt er über den Bewerber:

Der Mann wußte überhaupt nicht, was er wollte, und ich machte ihm das auf die wirkungsvollste Weise augenfällig, ich sagte, daß krankhaft sei, was er tue, sein ganzes Leben sei ein krankhaftes Leben, seine Existenz sei eine krankhafte, folglich sei alles, was er tue, unsinnig [...]. (V, 85)

Er bietet seine rhetorische Macht auf, um den Unterlegenen zu verunsichern und schließlich stagnieren zu lassen. (Vgl. V, 90) Darüber hinaus stellt er ihn als lächerlich dar. Sein Sadismus gipfelt in einem bizarren Experiment:

Jeder Mensch hat Wörter, die man ihm nicht *vorsagen* darf. [...] Ich habe mir gedacht, Zehetmayer gegenüber dürfe ich wohl nicht das Wort *Maulwurf* erwähnen. Ich sagte aber doch auf einmal, wohl, um ihn auszuprobieren, das Wort *Maulwurf*, ich sagte: *das ist eine fürchterliche Maulwurfsgegend, die Puschachgegend*, und da bemerkte ich einen qualvollen Zustand, in den augenblicklich seine ganze Person gestürzt war. Ich hatte tatsächlich von allem Anfang an das Gefühl, daß ich Zehetmayer nicht mit dem Wort *Maulwurf* konfrontieren darf. (Mit seiner *Heimat!*) Ich konfrontierte ihn damit, und meine Annahme, daß es ihn schmerzt, wenn ich das Wort *Maulwurf* sage (ihn an seine Heimat erinnere), bestätigte sich. (V, 92)

Ein solches Experimentieren begreift der Fürst als typisches Merkmal menschlicher Kommunikation: „Wir probieren [...] was wir an uns selber nicht ausprobieren, fortwährend an

135 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 104.

136 Vgl. Jahraus, Das 'monomanische' Werk, S. 116.

137 Vgl. Jooß, Aspekte der Beziehungslosigkeit, S. 90.

den andern aus. Immer wieder töten wir Menschen und beobachten diesen Prozeß und sein Ergebnis. Das Fürchterliche exerziert der Mensch andauernd an den andern“ (V, 154).

In Bezug auf die mit ihm auf Hochgobernitz wohnenden Familienmitglieder sehnt sich Saurau gelegentlich nach Harmonie. Er berichtet von einer besonderen Erfahrung, bei der er kurz den Eindruck gehabt habe, ein Zustand der Erträglichkeit, sogar der „Gedankengemeinsamkeit“ (V, 118) sei erreicht worden. Seine Beschreibung erweist sich jedoch als bloße Phantasie eines positiven Zusammenseins. „An diesem Morgen“, so der Fürst, „konstatierte ich, daß wir noch nicht gänzlich vernichtet *sind*. Die Schwestern meines Sohnes [...] fügten sich genauso wie meine eigenen Schwestern, ordneten sich meinem Denken unter“ (V, 118 f.). Groteskerweise bindet Saurau sein Wir-Gefühl an ein egoistisches Kriterium: die Kommunikation soll sich seines Erachtens auf die eigenen Themen und Methoden ausrichten. Er imaginiert eine Situation, in der sich ein devotes und aufnahmefähiges Publikum seinen philosophisch-esoterischen Ausführungen aussetzt. Rasch stellt sich allerdings bei ihm Ernüchterung ein, denn er hält seine Schmerzen für nicht kommunizierbar. Sie verhinderten ein anhaltendes Miteinander. (Vgl. V, 119 f.)

Bis auf solche Ausnahmen nimmt Saurau eine unaufhebbare Distanz zu anderen, insbesondere zu seinen Verwandten an: „Wir leben in einem, man soll nicht glauben großen, tatsächlich engen Gebäude alle zusammen und sind Huntertausende von Kilometern auseinander. Wir hören uns nicht, wenn wir uns anrufen.“ (V, 142) Räumliche Nähe korrespondiert seiner Auffassung nach also keinesfalls mit mentaler. Er geht aber ohnehin davon aus, dass Annäherungen nur sehr eingeschränkt durchführbar sind: „Ich trete einem Menschen gegenüber und ich denke: *was denkst du?* Kann ich, frage ich mich, mit dir in deinem Gehirn ein Stück gemeinsam gehn? Die Antwort ist: *nein!*“ (V, 182)

Hinsichtlich sprachlicher Interaktion behauptet der Fürst pauschal: „Immer, wenn Menschen miteinander reden, diffamieren sie sich. Die Gesprächskunst ist eine Diffamierungskunst“ (V, 148). Auffallend ist, dass Saurau diesen Vorwurf ebenfalls auf Monologe und damit unmittelbar auf sich selbst anwendet. Seiner Meinung nach ist das Lügen ein funktionales Element der Kommunikation. Nicht zu lügen, sei strapaziös. (Vgl. V, 182) Zur Gewaltsamkeit von Dialogen bemerkt er: „Immer denke ich [...] daß mein Gesprächspartner versucht, mich in seinen Abgrund hinunterzustoßen, nachdem ich meinen eigenen Abgrund gerade erst überwunden habe.“ (V, 148) Betont wird das Gegeneinander, welches in Dialogen zum Ausdruck komme. Gegnerschaft wird geradezu als Konstituens von Kommunikation aufgefasst:

Im Gespräch [...] fühlen sich die Leute andauernd wie auf einem Seil balancierend und haben die Menschen fortwährend Angst, auf ihr ihnen entsprechendes niedriges Niveau herunterzustürzen. [...] So sind alle Gespräche immer von Leuten geführte Gespräche, die auf einem Seil balancieren und fortwährend Angst haben, in ihr niedriges Niveau hineinzustürzen, in ihr niedriges Niveau hinuntergestoßen zu werden. (V, 161)

Sauraus Beobachtungen münden in der unerbittlichen Diagnose: „Die Menschen gehen miteinander und reden miteinander und schlafen miteinander und kennen sich nicht. Würden sich die Menschen kennen, würden sie nicht miteinander gehen, nicht miteinander reden, nicht miteinander schlafen.“ (V, 149)

Dennoch gibt der Fürst die Bemühung um Kontakte nicht völlig auf. Aussagen wie „Es interessiert mich nichts mehr, was von den Menschen kommt.“ (V, 171) dokumentieren zwar die vorherrschende Stimmung des Fürsten, es lassen sich allerdings Ausnahmen ausfindig machen. Seinem Sohn sendet Saurau regelmäßig Briefe, obwohl sie nicht erwidert werden. Wenn es zu einer Begegnung zwischen ihnen kommt, ist er selbst derjenige, der eine Annäherung verhindert. In Bezug auf einen früheren Besuch seines Sohns erwähnt er seine Präferenz für „*Spaziergänge ohne ein Wort*“ (V, 144 f.). Diese Art des Spaziergangs, die er dem Sohn oktroyiert, hebt hervor, dass der Fürst das Zustandekommen von Gesprächen tendenziell sabotiert.

Die Unfähigkeit des Fürsten zu einer produktiven Kommunikation resultiert aus dem Nebeneinander von intendierter Isolation, seinem Wunsch nach einem Fundament des Miteinanders¹³⁸, seinem Misstrauen sowie seiner gravierenden Sprachskepsis. Die soziale Sphäre des Existierens ist ihm problematisch geworden. Er pointiert: „Gäbe es eine Sprache, die verstanden wird, [...] erübrige sich alles.“ (V, 149)

138 Vgl. Jooß, Aspekte der Beziehungslosigkeit, S. 23.

3. Existenz, Tod und Künstlichkeit: zur Funktion der Theatermetaphorik

In diesem Kapitel werde ich mich mit der sowohl in 'Frost' als auch in 'Verstörung' relevanten Vorstellung eines Existenztheaters auseinandersetzen. Dabei ist das Verhältnis von Kunst und Künstlichkeit sowie die für Bernhards Texte typische Verklammerung von Theatermetaphorik und Todes-Thema¹³⁹ zu berücksichtigen. Zuvor wird konturiert, wie das Theatrale und Künstliche in der Form der Texte angelegt ist.

In beiden Romanen ist der dominant dramatische Modus auffällig. Es lässt sich eine Konzentration auf die zitierte Figurenrede, meist auf die direkte Rede registrieren. Die Monologlastigkeit der Protagonisten wird als zentrales Stilelement verwendet.

Daneben gibt es viele Rekonstruktionen von Figurenreden aus der Vergangenheit, die als Zitate simuliert werden, deren Authentizität jedoch aufgrund der Abwesenheit der Sprecher nicht überprüft werden kann. Ein weiterer formaler Bezug zum Theatermotiv ist die Gestaltung der Landschaften und der Figuren: Ihnen haftet etwas Artifizuell-Starres an.¹⁴⁰ In dieser Hinsicht überlegt Stephen Dowden: „They [die Figuren in Bernhards Texten, M. M.] exist more as personified ideas than as plausibly imagined people.“¹⁴¹

Auf der Ebene des Inhalts wird die menschliche Existenz als ein überwiegend inszenatorisch-theatraler Akt gekennzeichnet. In dieser Lebenstheater-Allegorie stellt das Lügen ein signifikantes Moment dar.¹⁴² Der Maler verhält sich – was vor dem Hintergrund seiner sonstigen Ansichten seltsam anmutet – nicht indifferent in Bezug auf Äußerlichkeiten. Er gesteht: „Ich bin immer ein Verkleidungsgenie gewesen“ (F, 334). Trotz seiner amoralistischen (Vgl. F, 319) und nonkonformistischen Ausrichtung nimmt Strauch mitunter an gesellschaftlichen Konventionen teil. Er ist durchaus nicht immun dagegen, eine Rolle einzunehmen, etwas vorzugeben und vorzustellen. Dies wird u. a. durch das Tragen eines Künstlerrocks indiziert.¹⁴³ Allerdings leidet er unter dieser selbstauferlegten Verkleidung: „Daß ich so getan habe, als sei ich der, der ich einmal gewesen bin. [sic!] Jetzt bin ich anders, so wie ein Mensch tausend Jahre später.“ (F, 44) Er kündigt an, den Rock zukünftig nicht mehr zu tragen.

139 Vgl. Link, Die Welt als Theater, S. 2 u. 103.

140 Vgl. Liechti, «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!», S. 32.

141 Dowden, Understanding Thomas Bernhard, 24.

142 Vgl. Liechti, «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!», S. 34.

143 Vgl. Thorpe, Der Guckkasten des eigenen Kopfes, S. 180.

Zur Skizzierung seiner Gedanken, seiner eigentümlichen Träume und Visionen nutzt Strauch häufig Theater-Vokabular. Er beschreibt dem Famulanten bspw. eine imaginäre Bühne, deren Utensilien dem Bereich der Natur entnommen sind:

Sehen Sie [...] dieser Baum tritt auf und sagt, was zu sagen ich ihm aufgetragen habe, einen Vers, einen unverständlichen, die Welt auf den Kopf stellenden Vers [...] Dieser Baum tritt auf, von links, während die Wolke von rechts auftritt, die Wolke mit ihrer nur mehr zärtlichen Stimme. Ich betrachte mich als den Schöpfer dieses nachmittäglichen Schauspiels, dieser Tragödie! Dieser Komödie! (F, 200)

Auch das Gelände seiner Erinnerung stattet der Maler mit Ausdrücken des Rollenspiels aus, gestaltet das Erinnernte in seiner Phantasie gleichsam als Theater um – als ein Theater, in dem er die Rollen zuweist. Er zeigt allerdings Bedauern über dieses Inszenieren.¹⁴⁴

Der Fürst bezeichnet die „Welt“ an einer Stelle als „ganz und gar karnevalistisches System“ (V, 153) und bezieht damit das Theatralische überspitzt auf die gesamte Existenz. Strauch zufolge ist „[d]ie ganze Welt [...] nichts als ein Totenmaskenball.“ (F, 264) „Totenmaskenball“ ist bei ihm ein deutlich pejorativer Ausdruck. Der Maler behauptet weiterhin: „Das Leben von Totenmasken führen alle. Jeder hat sie einmal abgenommen, der wirklich gelebt hat, aber sie leben ja nicht, nur das Leben einer Totenmaske, wie gesagt.“ (F, 263) Ein Existieren im ständigen Todesbewusstsein, so kann diese Aussage interpretiert werden, steht im Kontrast zu einem Leben, das der Maler als „wirkliches“ bzw. „eigentliches“ auffasst. Was genau jedoch ein solches Leben kennzeichne oder auf welche Weise es erreicht werden könne, erörtert Strauch nicht. Dazu ist er ohnehin unfähig, denn er kennt, wie sein eigener Fokus auf das Thema Tod demonstriert, überhaupt keinen Zustand der Maskenlosigkeit. Hinzu kommt, dass er sich selbst um ein Bewusstsein der Sterblichkeit bemüht. Strauchs Diktum bleibt demnach diffus.

In 'Frost' manifestiert sich die Vorstellung eines Existenztheaters vor allem in den sporadisch eingeschobenen Exkursen.¹⁴⁵ Im letzten dieser Exkurse – 'Die Felsschlucht' (siehe F, 308-314) – wird eine vom Maler entworfene Szenerie dargestellt, die er während des Aktes ihrer Imagination zu verbalisieren versucht. Die konfuse Handlung, die sich so ergibt, weist Ellipsen, Prolepsen, repetitive Elemente, Tempuswechsel und viele Pausen auf. Sie ist ständigen eruptiven Eingriffen durch den intradiegetischen Erzähler Strauch ausgesetzt. Der Maler lässt einen Lehrer in einer Felsschlucht zugrunde gehen. Dabei ist sein Verhalten rigoros und brutal: „[I]ch habe die Lust, mit der Feinheit des Ohnmächtigmachens vor-

144 Vgl. Thorpe, Der Guckkasten des eigenen Kopfes, S. 181.

145 Vgl. ebd. 178.

zugehen, alles in diesem Lehrer unmöglich zu machen, sein Blut aus dem Kreisen zu bringen, sein Gehirn einzuschweißen in den Gefrierpunkt, in den absoluten Gefrierhorizont ...“ (F, 311) Strauch betont die Radikalität und Tragweite seiner imaginären Tötung, indem er dem Famulanten vorhält:

Sie hätten den Lehrer eingeschlossen in Ihrer gemeinen Lüge, Sie hätten ihn, sagen wir: einfach leben lassen! Ich aber lassen den Lehrer nicht leben, [...] mein Lehrer wird nicht leben, [...] mir verbietet sich das Leben des Lehrers, verweigert sich mir: ich muß ihn töten, einen furchtbaren Tod sterben lassen [...]. (F, 312 f.)

In die erfundene Szenerie und in die erfundene Figur projiziert sich der Maler selbst hinein. Da er früher diverse Hilfslehrerstellen übernommen hat und eine äußerst ablehnende Haltung gegenüber dem Lehrersein einnimmt (Vgl. F, 180-185), liegt die Annahme einer annähernden Äquivalenz zwischen beiden nahe. Die Vernichtung der eigenen Kreation illustriert demnach etwas von Strauchs Dasein.¹⁴⁶ Sie lässt sich als symbolische Vernichtung einer Komponente seines Selbstbilds bzw. als Versuch einer Selbstkorrektur interpretieren. Kathleen Thorpe bemerkt außerdem: „Die gewaltsame Zerstörung in der Phantasie (d. h. auch in der Kunst) dient der Existenzbewältigung des Malers“¹⁴⁷. Direkt nach der Auflösung des Lehrers befindet sich Strauch in einem für ihn außergewöhnlichen Zustand der Euphorie. Pathetisch teilt er mit: „Jetzt, sehen Sie [...] erschaffe ich mir wieder meine Welt: jetzt bin ich wieder im ersten Schöpfungstag, im zweiten Schöpfungstag, in der Vorstellung aller brauchbaren Schöpfungstage ...“ (F, 313)

Durch eine solche autosuggestive Funktionalisierung von Kunst – imaginärer oder physischer – werden zwar Momente des Glücks und Gefühle der Macht hervorgebracht, eine anhaltende Überwindung des Todesbewusstseins gelingt jedoch nicht. Auch die von den Protagonisten verabscheute Künstlichkeit stellt sich als unhintergebares Charakteristikum der Kunst heraus. Zudem ist sie Hauptbestandteil der auf die Existenz verweisenden Theatermetaphorik.¹⁴⁸ In diesem Zusammenhang pointiert Kay Link:

Da auch der Weg der Ablenkung bzw. der Erkenntnisvertiefung durch Kunst sich schließlich als Illusion entpuppt, die zurück zur Künstlichkeit führt, bleibt allen Bernhardschen Figuren letztendlich doch nur die Teilnahme am Existenztheater oder die Totalverweigerung.¹⁴⁹

Die Totalverweigerung könnte im Suizid, vielleicht auch im völligen Austritt aus der gesellschaftlichen Dimension des Menschseins bestehen. In 'Frost' und 'Verstörung' partizi-

146 Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 33 f.

147 Thorpe, Der Guckkasten des eigenen Kopfes, S. 178.

148 Vgl. Link, Die Welt als Theater, S. 9 u. 27.

149 Ebd. S. 111.

pieren die Protagonisten allerdings noch – zumindest peripher – am Existenztheater, dem sie ablehnend gegenüberstehen.

4. Tod

4.1 Präsentation des Themas in 'Frost': Andeutungen, Symbole, Stimmungen

In diesem Kapitel wird beschrieben, auf welche Weisen das Thema Tod jenseits einer philosophisch-abstrakten Auseinandersetzung durch die Figuren in 'Frost' dargestellt wird. Dabei werden verschiedene, auf den Tod hindeutende Elemente zusammengetragen: vor allem Symbole, Metaphern, Allegorien. Daneben steht eine Untersuchung der für 'Frost' signifikanten Stimmung, welche eine indirekte, eine außersprachliche Präsenz des Todes-Themas generiert.

Die Romanhandlung setzt ein mit einer Skizze von Szenerie und Stimmung. Auf den Erzähler wirkt die Umgebung des Dorfs Weng sofort trist: „Ich bin mit dem ersten Zug gefahren, mit dem Halbfünfuhrzug. Durch Felswände. Links und rechts war es schwarz. Mich fröstelte, als ich einstieg.“ (F, 8) Kurz darauf konkretisieren sich diese atmosphärischen Signale in der Auffindung einer „von einem zerquetschten Vogel ausgegangen[en]“ (Ebd.) Blutspur und in der Geschichte über einen im Schnee Gestorbenen, die der Famulant beiläufig anhört. Die Blutspur, die mit einem „von Gebirgsmassiven immer wieder abgedrängte[n] Strom auf einer Landkarte“ (Ebd.) verglichen wird, führt bis unter die Notbremse des Waggons. Bzgl. dieses Bilds legt Andreas Gößling eine ziemlich kühne Interpretation vor: „Explizit setzt es [das Bild, M. M.] Zug, Blut und Fluß ineins, und zwar unter die Herrschaft des Todes. Technischer Fortschritt erkaufte die prägnant im 'Zug' verbildlichte Entfesselung der im 'Fluß' lauernden elementaren Naturgewalt mit dem Tod des 'Einzelnen'.“¹⁵⁰ Die unterstellte Kausalbeziehung sowie die Übersetzung von „Vogel“ in „den Einzelnen“ halte ich für etwas überzogen, stimme aber der Beobachtung zu, dass sämtliche Prozesse an die Vorstellung des Todes gekoppelt werden.

¹⁵⁰ Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosa, S. 154.

Die vom Famulanten während der Fahrt registrierte Zunahme an Dunkelheit erweist sich als eine Ankündigung seines Zielorts. Nach seiner Ankunft stellt er fest: „Weng ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe.“ (F, 10) Wengs Topographie lässt sich auf der Basis des Erzählerberichts nur diffus rekonstruieren. Paradox ist die Aussage: „Weng liegt hoch oben, aber noch immer wie tief unten in einer Schlucht.“ (F, 11) An einer anderen Stelle benutzt der Famulant eine deutliche Übertreibung: „Weng liegt in einer Grube, von riesigen Eisblöcken jahrmillionenlang begraben.“ (F, 16) Solche Unschärfen beeinträchtigen den Effekt des Beschriebenen jedoch nicht. Vielmehr verdichten sie die Stimmung der Bedrohung und Unzugänglichkeit. Aus der subjektiven Perspektive eines Fremden, der von den Eindrücken zunächst überfordert ist, wird ein enorm abweisender Ort mit abweisenden Einwohnern geschildert. (Vgl. F, 11) Der Erzähler bezeichnet Weng als „*Schock*“ (F, 317). Eine ähnlich starke Wirkung hat auf ihn die gesamte Region: „Es ist eine Landschaft, die, weil von solcher Häßlichkeit, Charakter hat“ (F, 11). Das Erstaunliche an dieser Empfindung ist das Attribut „Charakter“. Offenbar besteht trotz der aufgeführten negativ konnotierten Merkmale ein Anreiz für den Famulanten, sich auf das Unbekannte einzulassen. Es dominiert aber der Eindruck eines feindlichen, von Todesanzeichen geprägten Gebiets:

[...] die Nacht kommt zwischen zwei Schritten. Die heillosen stumpfen Farben erlöschen. Alles erlischt. Kein Übergang. Daß es in der Finsternis gar nicht kälter wird, macht der Föhn. Eine Atmosphäre, die die Herzmuskulatur zumindest einschränkt, wenn nicht abstellt. (F, 15)

Der Erzähler hält weiterhin fest: „Flüsse atmen den Geruch der Verwesung ihres ganzen Flußlaufes aus.“ (F, 15) Auch Strauch kennzeichnet die Gegend als „aufgeweicht von ihren Krankheiten“. (F, 73) Sämtliche in Weng beobachteten Vorgänge sind Verfallserscheinungen.¹⁵¹ So entweicht bspw. penetranter Gestank aus einer Fabrik, die den Einzug der Industrialisierung in die dörfliche Abgeschiedenheit markiert: „Die Zellulosefabrik, [...] Chiffre der verschlingenden und zerstückelnden Massenmaschinerie, wird zum Bild des Todes in der Moderne, vor dem [...] alle Individuen gleich sind: nivelliert als bloße Exemplare“.¹⁵² Konturiert werden außerdem räumliche Merkmale, die mit einem vergangenen Krieg in Zusammenhang stehen. Ein wiederholter Hinweis auf solche Verwüstung sind Baumstümpfe, die „aus dem Schnee herausragen, wie von Geschossen zerfetzt“ (F, 13). Der Maler behauptet sogar: „Alles, jeder Geruch, ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Mißhandlung, an den Krieg, an irgendeinen infamen Zugriff ... Wenn das auch alles vom Schnee zugedeckt ist“. (F, 56) Das Verdeckte führt seiner Auffassung nach allerdings kein

151 Vgl. Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosa, S. 68.

152 Ebd. S. 157.

dauerhaftes Schweigen herbei. Es gebe „Hunderte und Tausende Geschwüre, die dauernd aufgehen. Stimmen, die fortwährend schreien.“ (F, 56)

Das gleiche Vokabular nutzt der Maler beim Besuch eines Schlachthauses. Mit der für ihn typischen Zeigegeste kommentiert er die Tötung von Tieren folgendermaßen:

Wenn Sie horchen, hören Sie noch den Schrei. Sie hören noch immer den Schrei, obwohl das Schreiwerkzeug tot ist, längst zerschnitten, zerhackt, auseinandergerissen. [...] Ein ungeheures Phänomen ist die Feststellung, daß das Stimmband schon zerschlagen, zerhackt, zerschnitten ist, der Schrei aber *noch da* ist. Daß der Schrei immer da ist. (F, 270)

Es ist die logisch nicht nachvollziehbare Vorstellung einer bloß akustischen Präsenz, die aber auf einen längst inaktiv gewordenen physischen Ursprung zurückgeführt wird. Der Schrei sei das einzig Überdauernde, so Strauch. Er bezeugt – in der Imagination des Malers – das Gewesensein seiner eigenen Quelle und ist damit ein impliziter Verweis auf Sterblichkeit überhaupt.

Auch in Strauchs gelegentlichen Traum-Berichten kommt seine Fixiertheit auf das Todes-Thema zum Ausdruck. In einem dieser Träume findet der Träumende eine von einer ungewöhnlichen Farbgebung gestaltete „Menschenlandschaft“ (F, 39) vor, die auf ihn zunächst friedlich wirkt:

Plötzlich aber geschah etwas Grauenhaftes: Mein Kopf blähte sich auf, und zwar so, daß die Landschaft sich um einige Grade verfinsterte und die Menschen in Wehlaute ausbrachen, in ungeheuerer Wehlaute, wie ich sie noch niemals gehört habe. In Wehlaute, die dieser Landschaft angepaßt waren. Ich weiß nicht, warum. Da mein Kopf plötzlich so groß und schwer war, rollte er von dem Hügel hinunter, auf dem ich gestanden war, über die weißen Wiesen, den schwarzen Schnee – in dieser Landschaft sind alle Jahreszeiten immer gleichzeitig! –, und erdrückte viele der blauen Bäume und viele der Menschen. Das hörte ich. Plötzlich bemerkte ich, daß hinter mir alles abgestorben war. Abgestorben, tot. Mein großer Kopf lag in einem toten Land. In Finsternis. (F, 39 f.)

Strauch bedauert die verheerende Wendung innerhalb der Traum-Sequenz. Daraus lässt sich ein problematisches Verhältnis zum eigenen, auf das Thema Tod ausgerichteten Denken ableiten. Obwohl er dieses Denken zuweilen für übersteigert hält, bemüht sich der Maler nicht darum, es zu reduzieren.

Häufig nimmt er triviale Ereignisse zum Anlass für ausgedehnte Beschreibungen von Leiden und Sterben. Einer sprachlichen oder gedanklichen Beschäftigung mit Todesanzeichen weicht er nie aus, sondern provoziert sie vielmehr. Als er Zeuge einer wüsten Abschachtung von Tieren wird, lässt er sich trotz Furcht auf die Erfahrung des Spektakulären ein. Strauch rekonstruiert seine Überlegungen, die auf die Entdeckung eines von Blut rotgefärbten Bachs folgten: „[E]s war das, was ich sah, ohne Zweifel der Ausläufer eines Ver-

brechens, wie ich ganz klar erkannte, eines Menschenverbrechens, >ein wunderbar gehetzter Rhythmus des Blutes< vollzog sich da nervenzerstörend vor meinen Augen“ (F, 291). Für den Maler geht etwas Faszinierendes und Beeindruckendes vom Gesehenen aus: „[D]ie Blutmenge [...] war ungeheuer (ein erstrangiges Schauspiel), der blutrote Bach in der weißen Schneedecke, von diesen schwarzen Ästen, von diesem verheerenden schwarzen Astwerk zerkratzt ...“ (F, 291) Solche Passagen exemplifizieren Strauchs Tendenz, Geschehnisse hervorzuheben, die in irgendeiner Weise mit dem Sterben zusammenhängen.

Ein weiterer Bezug zum Thema Tod wird über das wiederkehrende Motiv desaströser Hunde hergestellt.¹⁵³ Bereits bei seiner Ankunft in Weng bemerkt der Famulant „[ü]berall bellende, heulende Hunde.“ (F, 11) Sie werden als wild und aggressiv beschrieben. Strauch verschärft den entstandenen Eindruck noch: „Man sieht diese Hunde nicht, aber man hört sie. Mir machen diese Hunde Angst. Angst ist vielleicht nicht der richtige Ausdruck, sie bringen die Menschen um. Diese Hunde bringen alles um.“ (F, 42) Er lenkt den Fokus – wie im Schlachthaus – auf das Auditive. Teilweise ist fraglich, ob er das Wüten der Hunde sinnlich perzipiert oder ob er es imaginiert. Nur wenige Male bestätigt der Erzähler Strauchs Hinweis auf die Präsenz von Hunden. (Vgl. F, 143 u. 161)

In einem Abschnitt des Romans, der den Titel 'Das Hundegekläff' trägt, äußert der Maler konsterniert: „Man kann es nicht ausmerzen, man kann es nur zurückdrängen, zurückdrängen kann man es, man kann mit seinem Gehirn gegen das Gekläff [...] vorgehen, man kann es niederstoßen, aber um so grauenhafter steht es dann wieder auf“ (F, 159). In Rage geraten, behauptet er überdies: „[D]as ist das Gekläff des *Weltuntergangs*.“ (F, 161) Strauch koppelt das Gebell unmittelbar an die Vorstellung des Todes. Hunde werden dabei zum Symbol für das „Ende der Menschheit“¹⁵⁴.

Strauchs gesamte Beobachtungen in Bezug auf Weng kulminieren in der Diagnose: „Dieses Tal ist tödlich für jedes Gemüt.“ (F, 57) In diesem Urteil liegt eine hintergründige Andeutung des nahen Todes des Malers. Das Todesereignis wird innerhalb der 'Frost'-Handlung weder explizit dargestellt noch über eine zukunfts gewisse und externe Prolepse angezeigt, ist aber aufgrund zahlreicher Indikatoren zu vermuten.

Schon bei seinem ersten Auftritt wird Strauch mit bezeichnenden Objekten verknüpft: Der Erzähler sichtet ihn zwischen Baumstümpfen. (Vgl. F, 13) Sie stehen bildhaft für den Fo-

153 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 60 f.

154 Ebd. S. 59.

kus des Maler-Daseins auf das Thema Tod.¹⁵⁵ Ein solcher Bezug lässt sich zu vielen räumlichen Elementen herstellen. Stets sind es „ganz bestimmte Stellen, Orte, Landschaftsabschnitte, die sich der Maler für seine Spaziergänge [...] aussucht, und sie haben allesamt eine Dimension mit dem Grab, dem Absterben oder dem Ruhen gemeinsam“¹⁵⁶. Beispiele dafür sind der Friedhof, Mulden und ein Hohlweg. Im häufig erwähnten Hohlweg begegnet der Maler einmal einem Mann, der in Weng den Beruf des Wasenmeisters und Totengräbers ausübt. Diese „allegorische Todesgestalt“¹⁵⁷, deren Hauptaufgabe die Entsorgung und Verarbeitung von Tierkadavern ist, trifft Strauch in einem resignativen Zustand an, auf einem Baumstumpf kauend. Der Wasenmeister bringt den seiner Einschätzung nach suizidalen Maler dazu, ihn zum Gasthaus zu begleiten. (Vgl. F, 49 f.) Zwar verhindert er hier Strauchs Tod, dennoch verweist sein Eingreifen auf dessen extreme Todesbezogenheit. Eine weitere, noch drastischere Ankündigung des Maler-Todes wird in Form eines Traums dargeboten, an den sich der Famulant erinnert: Er befindet sich in einer Großstadtklinik und wird mit einer amorphen Masse von Patienten konfrontiert. Seitens der Ärzteschaft entsteht ein penetrantes Lachen, vor dem er in einen „schlachthausähnlichen, weißgekachelten Raum, in eine[n] völlig leeren Raum“ (F, 107) flieht. Daraufhin bemerkt er:

Plötzlich sah ich in der Mitte des Raums einen Operationstisch, der zuerst leer war; plötzlich sah ich Strauch auf dem Operationstisch angeschnallt. Plötzlich hatte ich eine vor mir schwebende griffbereite Instrumentensammlung. Strauch lag unbeweglich angeschnallt auf dem Operationstisch, der sich dauernd halb rotierend bewegte. (F, 107)

Die Ärzte animieren ihn unter chaotischem Gelächter dazu, mit der Operation zu beginnen:

Da fing ich an zu operieren; ich weiß nicht mehr, was für eine Operation es war, eine Reihe von Operationen führte ich gleichzeitig aus: eine Milz-Nieren-Lungen-Herz-Kopf-Operation; und das alles auf einem sich fortwährend bewegendem, und zwar unregelmäßig sich bewegendem Operationstisch. Plötzlich sah ich, daß ich den Körper, in dem ich, wie ich glaubte, ganz präzise Operationen vorgenommen hatte, vollkommen zerschnitten hatte. Der Körper war überhaupt nicht mehr als Körper erkennbar. Es war wie ein Fleisch, das ich folgerichtig, tadellos, aber vollkommen verrückt zerschnitten hatte und jetzt wieder tadellos, aber wahnsinnig geworden zusammennähte. (F, 108)

Der Famulant erwacht, nachdem aus dem Maler-Körper ausströmendes Blut die gesamte Szenerie „ertränkt“. Gernot Weiß zufolge illustriert der Traum Strauchs Zersetzungsprozess.¹⁵⁸ Er lässt sich als unbewusste Reaktion auf die Todeserwartung des Malers verstehen. Diese Erwartung dokumentiert sich konstant in dessen Aussagen und trägt über die Ebene der Artikulation hinaus zur Gesamtstimmung von 'Frost' bei.

155 Vgl. Helms-Derfert, Die Last der Geschichte, S. 27.

156 Oberreiter, Lebensinszenierung und kalkulierte Kompromißlosigkeit, S. 262.

157 Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosa, S. 162.

158 Vgl. Weiß, Auslöschung der Philosophie, S. 31.

4.1.1 Die Frost-Metapher

Ein zentrales Element in Bernhards erstem Roman ist – der Titel weist darauf hin – der Frost: „Die poetische Dichte der [im Roman verwendeten, M. M.] Sprache evoziert immer neue Beschwörungen von Zerfall, Stasis, Aussichtslosigkeit, vor allem aber Visionen eisiger Nacht und tödlicher Kälte.“¹⁵⁹ Frost wird zum einen in seiner gewöhnlichen Bedeutung als physikalisches Phänomen, zum anderen jedoch als Metapher für eine spezifische Mentalität präsentiert.

Für den Protagonisten stellt Frost einerseits eine existenzielle Bedrohung, andererseits einen Modus besonders konsequenten und intensiven Denkens dar. Sein Gefühl der Gefährdung verbalisiert Strauch so: „Wenn Sie wüßten, wie weit die Kälte sich schon in mein Gehirn gefressen hat. Die gefräßige Kälte“ (F, 269). Das personifizierende Attribut „gefräßig“ legt die Vermutung nahe, dass der Maler die Kälte für eine Kraft hält, welche die Zersetzung seines Denkvermögens intendiert. An einigen Stellen liefert er sich der Kälte allerdings bewusst aus und riskiert dabei, zu sterben. Bei einer dieser Erfahrungen habe er „[s]ich mit ausgebreiteten Armen und Beinen in weiße unberührte Schneedecken fallen lassen. »Wie ein Kind.« Sei so liegendeblieben bis zu dem Grad, wo man glaube, jetzt erfrieren zu müssen.“ (F, 43). Solche sowohl spielerischen als auch suizidalen Aktionen Strauchs finden äußerst selten statt. In manchen Situationen sehnt er sich zwar nach dem Tod, meistens manifestiert sich bei ihm aber Angst oder ein lebenserhaltender Impetus.

Bzgl. der Weng-Umgebung betont der Erzähler: „[D]ie Kälte macht es unmöglich, sich längere Zeit bewegungslos, im Freien also bewegungslos, aufzuhalten, auch nicht in Gedankengängen, in Gedanken stehenzubleiben, er und ich, wir würden in solchen Gedanken augenblicklich erfrieren“ (F, 322). Demnach fungiert die Kälte als *Movens* nicht nur für physische, sondern ebenfalls für mentale Mobilität.

Der Maler verkündet: „Der Frost ist allmächtig“ (F, 43). Neben der aus dieser Annahme resultierenden Todesgefahr spürt er eine „Verführung zum Frost“ (F, 323) Es ergibt sich eine ambivalente Einstellung: Für ihn ist die Kälte etwas Feindliches und Attraktives zugleich. Strauchs enorme Sensibilität für das Frost-Phänomen korrespondiert mit der „Intensität seines Denkens und seiner Sprache“¹⁶⁰. Frost hat somit auch eine ergiebige Komponente. Er ist eine Metapher für die Existenzhaltung des Malers.¹⁶¹

159 Schütte, Thomas Bernhard, S. 43.

160 Sorg, Thomas Bernhard, S. 43.

161 Vgl. Seydel, Die Vernunft der Winterkälte, S. 93.

4.1.2 Zwischenbemerkung zur Topographie

Einige in 'Frost' erwähnte Ortsnamen referieren zwar auf nicht-fiktive Orte, allerdings kommt diesen Bezügen innerhalb der Diegese kein wichtiger Status zu. Ein realistischer Ansatz liegt nicht vor. Die Ortsnamen haben – wie in 'Verstörung' – „vorwiegend textimmanente Bedeutung“¹⁶² und fungieren als pseudomimetische Zutat. Das legt auch die Seltenheit solcher Benennungen nahe. Zudem gibt es kaum topographisch-detaillierte Angaben. Hauptsächlich sind es grobe Einrahmungen wie „Wald“ oder „Gebirge“¹⁶³, mit denen der fiktive Raum aufgespannt wird. So „entsteht ein atmosphärisches Bild Wengs, das keine konkrete optische Vision evoziert.“¹⁶⁴ Die Umgebung bringt häufig nur den inneren Zustand der Figuren zum Ausdruck.¹⁶⁵

Obschon Hinweise auf bestimmte außerliterarische Ereignisse und Namen auffindbar sind, halte ich es für plausibel, die in 'Frost' dargestellte Welt als eine letztlich abstrakte und exemplarische zu interpretieren. Die Zone um Weng ist demnach eine Illustrationsfläche. Trotz der überwiegend ahistorischen¹⁶⁶ Ausrichtung Wengs deutet Uwe Schütte das Dorf „als ein Mikrokosmos, an dem sich in überzeichneter Weise ein allgemeiner Zerfall überkommener Strukturen durch den Modernisierungsprozess ablesen lässt“¹⁶⁷. Dabei wird keine exakte zeitliche Fixierung vorgenommen. In einer darüber noch hinausgehenden Interpretation von Helms-Derfert steht Weng modellhaft für Untergang überhaupt.¹⁶⁸ Ich halte beide Auslegungen für zulässig. Sie schließen sich meines Erachtens nicht aus, sondern heben unter den im Roman angebotenen Aspekten lediglich unterschiedliche hervor.

Weng lässt sich, wie ausgeführt wurde, als eine „symbolische Szenerie des Todes“¹⁶⁹ verstehen. Auch durch die vorherrschende Stimmung findet eine beinahe permanente Assoziation mit Verfall und Sterblichkeit statt. Sie stellt den Hintergrund bereit für die inhaltliche Beschäftigung mit dem Todes-Thema durch die Figuren.

Viele der dargelegten Beobachtungen lassen sich auf die Diegese in 'Verstörung' übertragen. So markiert z. B. Sauraus Burg Hochgobernitz analog zu Weng eine Tendenz der Auflösung. Darauf wird später noch ausführlich eingegangen.

162 Obermayer, *Der Locus terribilis* in Thomas Bernhards Prosa, S. 218.

163 Vgl. ebd. S. 218.

164 Marquardt, *Gegenrichtung*, S. 82.

165 Vgl. Helms-Derfert, *Die Last der Geschichte*, S. 29.

166 Vgl. Liechti, «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!», S. 41.

167 Schütte, *Thomas Bernhard*, S. 44.

168 Vgl. Helms-Derfert, *Die Last der Geschichte*, S. 22.

169 Gößling, *Thomas Bernhards frühe Prosa*, S. 156.

4.2 Präsentation des Themas in 'Verstörung': Andeutungen, Symbole, Stimmungen

Die folgende Analyse konzentriert sich auf den ersten Teil des Romans, da dort die meisten äußerlichen Hinweise auf Tod und Zerfall auffindbar sind. Der umfangreichere zweite, mit 'Der Fürst' betitelte Teil besteht dagegen aus einer Darstellung von Sauraus Innerem, seines Denkens. Darin findet eine vornehmlich abstrakte Verhandlung des Themas Tod statt. Während der erste Teil eine narrative Struktur aufweist, gibt es im zweiten keine erzähltheoretisch klar fassbare Handlung.¹⁷⁰ Somit vollzieht sich in 'Verstörung' ein „Wechsel von Handlungsprosa zu Reflexionsprosa, oder anders ausgedrückt: Im Roman selbst findet die Dekonstruktion einer narrativen Linearität statt. Der Text wird nicht durch die Interaktion seiner Figuren zusammengehalten“¹⁷¹.

Schon der erste Satz kündigt das dominante Thema des Romans an:

Am 26. fuhr mein Vater zu einem Lehrer nach Salla, den er sterbend angetroffen und als Toten gleich wieder in Richtung Hüllberg verlassen hat, um dort ein Kind zu behandeln, das im Frühjahr in einen mit siedendem Wasser angefüllten Schweinebottich gefallen und jetzt schon wieder wochenlang, aus dem Spital entlassen, zu Hause bei seinen Eltern war. (V, 7)

Es werden viele Informationen bereitgestellt, doch die Figuren wirken durch die anonymen Bezeichnungen „mein Vater“, „ein Lehrer“, „ein Kind“ unnahbar. Eigennamen werden nicht verwendet. Der einleitende Satz ist bezeichnend für das Nüchterne und Distanzierte des Erzählerberichts. Emotionen bleiben überwiegend aus oder werden verdeckt. Auch durch andere Figuren wird kaum Empathie in die Beschreibung eingebracht. Der Arzt verrichtet zwar routiniert seine Arbeit, hat aber kein positives Verhältnis zu ihr. (Vgl. V, 14 u. 16 f.) Viele seiner Äußerungen haben misanthropischen Charakter: „Er sei es [...] gewohnt, Opfer einer durch und durch kranken, zur Gewalttätigkeit sowie zum Irrsinn neigenden Bevölkerung zu sein.“ (V, 7 f.) Er begehrt nicht dagegen auf, sondern arrangiert sich mit der Einstellung, das Desolate sei das Normale.

Der seinen Vater bei dessen Patientenbesuchen begleitende Sohn wird mit paradigmatischen Fällen des Verfalls konfrontiert.¹⁷² Seine Eindrücke von Leid, Krankheit und Tod sind die Kulisse für sämtliche Begegnungen und Denkbewegungen im ersten Teil des Romans. Gezeigt wird eine fiktive Welt, in der „alle [...] menschlichen Verhaltensformen allein vom

170 Vgl. Sorg, Thomas Bernhard, S. 63.

171 Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 72.

172 Vgl. Tabah, Die gestörte Erkenntnis, S. 248.

Absterben [...] bestimmt sind.“¹⁷³ Das an den verschiedenen Stationen Beobachtete hat einen verstörenden Effekt auf den Arztsohn, der bei der späteren Begegnung mit dem Fürsten sogar noch gesteigert wird. Es ist ein Effekt, den der Roman bereits im Titel offensiv ausstellt. Wolfschütz merkt an, dass die dargestellte Reise strukturell der in einem Bildungsroman gleiche. In 'Verstörung' kulminiere sie allerdings nicht in einem Zustand des Selbstbewusstseins.¹⁷⁴

Die Erfahrungen während der Fahrt sind geprägt von einer Angespanntheit, die sich aus der unbestimmten Position eines flüchtigen Mörders ergibt. Zudem werden in Gesprächen ständig Todesereignisse erwähnt. Eine direkte und ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema Tod kommt allerdings zwischen dem Arzt und seinen Patienten nie zustande. Meist wird der Kontakt von konkreten oder metaphorischen Indikatoren eines Zerfallsprozesses begleitet. So wird z. B. der Besuch einer Patientin mit folgender Umgebungsbetrachtung eingeleitet: „Wir gingen zu der Ebenhöf durch einen offenen Obstgarten, in dem die Falläpfel und die Fallbirnen, wie ich sofort bemerkte, nicht eingesammelt waren. [...] die Ruhe in dem Garten war eine fiebrige, kranke.“ (V, 29) Die gefallenen und liegengelassenen Früchte lassen sich als Todessymbol auffassen. Im Haus registriert der Erzähler einen starken Geruch von Wäsche, die wie das Obst ignoriert wird. Bei ihm stellt sich das „Gefühl [ein], ersticken zu müssen“ (V, 29). Die völlig irrelevant gewordene Wäsche ist ein weiterer, weniger subtiler Hinweis auf das baldige Sterben der Besitzerin.

Der Wohnort eines anderen Patienten ähnelt einem Kerker. Die vorherrschende Dunkelheit, die der Arbeit des Industriellen nützlich sein soll, wird nur von spärlichem Licht durchbrochen, das durch einen geöffneten Fensterladen einfällt. Als der Arzt und sein Sohn eintreten, finden sie eine von der Decke herabhängende Schnur vor. (Vgl. V, 51) Diese ist offenbar für einen eventuellen zukünftigen Suizid vorbereitet.

Ein sehr deutliches Todesanzeichen wird an der nächsten Station präsentiert. Die in der Tiefe einer Schlucht liegende Mühle und ein neben ihr aufgestellter Käfig mit exotischen Vögeln löst unmittelbar nach seiner Ankunft eine Erinnerung beim Erzähler aus:

Ein Leichenzug war damals an der Fochlermühle vorbei aus der Schlucht herausgekommen, ich denke, wahrscheinlich von der Sauraschen Burg herunter, und die Vögel hatten, andauernd erschrocken ans Gitter des Käfigs stürzend, ununterbrochen, von den Gebete murmelnden Menschen irritiert, in den Leichenzug hineingeschrien. (V, 60)

Inzwischen wurden viele der Vögel methodisch umgebracht. Nachdem ihr Halter gestorben sei, hätten sie ein heftiges, anhaltendes und unerträgliches Geschrei erzeugt. Den Vogellei-

173 Lederer, Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa von Thomas Bernhard, S. 66.

174 Vgl. Wolfschütz, Thomas Bernhard: The Mask of Death, S. 217 f.

chen und dem Verwesungsgeruch ausgesetzt, empfindet der Erzähler Abscheu und wendet sich ab. (Vgl. V, 65 u. 67)

Der letzte Patient vor Saurau ist ein Junge, der früher ein enthusiastischer Musiker war. „Jetzt sei es ihm“, so konstatiert seine Schwester, „nicht mehr möglich, gleich welche Musikstücke in seinem Kopf zu harmonisieren. Seine Musik sei *entsetzlich*.“ (V, 79) Doch die Wohnung des Jungen birgt noch einige Instrumente, die auf seine Affinität zur Musik verweisen. Unter den Relikten befinden sich „drei Geigen, deren Hälse abgebrochen und die an den abgebrochenen Hälsen mit einer Schnur zusammengebunden“ (V, 82) sind. Diese Metapher der deformierten Geigen lässt sich auf die Vorstellung des Erwürgens übertragen. Erwürgen und Ersticken sind Bildbereiche, die im gesamten ersten Teil von 'Verstörung' häufig aufgerufen werden.¹⁷⁵

Die dargestellte Todesmetaphorik trägt zur Atmosphäre des Romans bei. Deren zentrale Komponente ist die Finsternis. Die enorm düstere Topographie¹⁷⁶ ist vor allem bei der nach Hochgobernitz hinaufführenden Schlucht auffällig, die als unheimlich und feindlich beschrieben wird. (Vgl. V, 64, 70 f. u. 73) In Kombination mit den beinahe ausschließlich deprimierenden Eindrücken des Erzählers generieren diese Elemente eine konstante Stimmung des Morbiden.

4.3 Natur

In beiden Romanen wird die Natur insbesondere durch die Protagonisten als etwas Zerstörerisches und Menschenfeindliches dargestellt. Dabei hängen Natur- und Todesauffassung eng zusammen.¹⁷⁷ Die Figuren in Bernhards Texten können, so stellt Wendelin Schmidt-Dengler pauschal fest, „die Natur nicht mehr erwandern, sondern sie gehen in sich hinein. Die Natur bricht ein in die Menschen, um sie zu zerstören.“¹⁷⁸ Im Frühwerk kommt ihr hauptsächlich das Attribut der Bedrohlichkeit¹⁷⁹ und Brutalität zu. Der Maler behauptet: „Die Natur ist grausam [...] am grausamsten aber ist sie gegen ihre schönsten, erstaunlichsten, von ihr selbst erwählten Talente. Sie zerstampft sie, ohne mit der Wimper zu zucken.“ (F, 17) Darin ist eine sehr absonderliche Vorstellung von Natur angelegt. Strauch

175 Vgl. Tabah, Die gestörte Erkenntnis, S. 248 f.

176 Vgl. Opitz, Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns im Werk Thomas Bernhards, S. 74.

177 Vgl. Schmidt-Dengler, »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben«, S. 39.

178 Schmidt-Dengler, Der Übertreibungskünstler, S. 97.

179 Vgl. Link, Die Welt als Theater, S. 21.

personifiziert sie als eine zielgerichtete, in die Zone des Menschlichen eingreifende Macht. Er plausibilisiert seine Aussage nicht. Unklar ist bspw., welche Motive die skizzierte Macht hat und weshalb sie zunächst besonders auffällige Individuen herausgreift, um sie später zu töten. Deutlich wird lediglich, dass sich Strauch selbst für ein solch ausgezeichnetes und darum überaus attackiertes Individuum hält. An einer anderen Stelle nimmt er an: „Die Natur ist auf viele Zentren aufgebaut, aber hauptsächlich auf das Zentrum [sic!] des Schmerzes.“ (F, 44) Sie speist ihre Kraft demnach vornehmlich aus Schmerz. Zugleich hält der Maler es offenbar für ihre markanteste „Tätigkeit“, Schmerz hervorzubringen.

Dazu passt folgende Äußerung des Fürsten: „Die Natur füllt mich ganz aus [...] und ich erstickte an der mich ganz ausfüllenden Natur.“ (V, 179) Er beschreibt sie als etwas Durchdringendes. Wie Strauch geht er davon aus, dass nicht jeder von dieser Durchdringung und ihren Auswirkungen betroffen ist. Extremes Leiden wurde bereits im Kapitel über Geistesmenschen als typisches Merkmal einer auf Reflexion ausgerichteten Existenz in Bernhards Texten ausgewiesen.

Aus den zusammengetragenen Facetten lässt sich keine fundierte Konzeption von Natur ableiten. Da keine Erläuterungen gegeben werden, bleibt der ontologische Status dessen, was „Natur“ genannt wird, diffus. Die Vokabel könnte den Bereich des Nicht-Menschlichen, des unabhängig von Menschen Existierenden bezeichnen – in Abgrenzung zur künstlich geschaffenen Kultur. Dieses gewöhnliche Verständnis von Natur scheint jedoch in beiden Romanen nur selten auf. Fraglich ist, ob im Denken der Protagonisten überhaupt ein klarer und konsistenter Naturbegriff vorliegt. Es ist zu vermuten, dass kein solcher Begriff vorliegt. Aufgrund der geringen Anzahl an Kommentaren über das Thema ist das allerdings nicht zu überprüfen.

Insgesamt dominiert der Aspekt der Destruktivität und Unkontrollierbarkeit. Im Kontrast zu einer idyllisierenden Verwendung des Motivs wird die Natur in 'Frost' und 'Verstörung' als ominös präsentiert.¹⁸⁰ Dennoch setzen sich ihr die Protagonisten aus. Obwohl sie die eigene Unterlegenheit unterstellen, treten sie in ein mentales Verhältnis zu dem ein, was sie als Natur begreifen. Dieses Verhältnis sensibilisiert sie für „die verschiedenen Dimensionen des Todesproblems“¹⁸¹. Denn ihrer überwiegend hermetischen Auffassung nach besteht eine direkte Verbindung zwischen Natur und Tod.

180 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 52.

181 Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 34.

4.4 Die abstrakte Thematisierung des Todes in 'Frost'

In diesem Kapitel wird die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Todes-Thema in 'Frost' erörtert. Es ist vor allem die Perspektive des Protagonisten, aus welcher der Gegenstand anvisiert und exponiert wird. Das Todesphänomen ist ein signifikanter Aspekt seines Denkens, „von dem aus allen anderen die Wertigkeit und Bestimmung im semantischen System zukommt.“¹⁸²

Strauchs Affinität zum Thema Tod zeigt sich an seinem gesamten Verhalten, insbesondere an seinen mitunter radikalen Äußerungen. Häufig berichtet er unaufgefordert und ohne transparentes Motiv von Fällen, in denen Menschen sterben. Der Famulant artikuliert den Verdacht, Strauch weide sich an den von ihm selbst dargebrachten Geschichten. (Vgl. F, 300) Die Fixierung des Malers wirkt obsessiv.

In Bezug auf das Verständnis des Wortes „Tod“ ist auffällig, dass Strauch einerseits die gewöhnliche Bedeutung übernimmt, andererseits eine eigentümliche, mit der ersten kollidierende Bedeutung konstruiert. Die uneinheitliche und inkonsequente Verwendung des Wortes führt zuweilen Widersprüchlichkeiten herbei. Im normalen Sprachgebrauch bezeichnet „Tod“ das Ende des Lebens. Er lässt sich danach als der „Zustand“ auffassen, in dem Kriterien des Lebens nicht mehr erfüllt sind. Welches diese Kriterien sind, wird zwar verschieden nuanciert, meist werden aber zur Abgrenzung von Leben und Tod biologische Kriterien angenommen. In einem solchen Verständnis markiert „Tod“ den Moment, in dem sämtliche essenziellen Körperfunktionen aufhören. Über die Festlegung der signifikantesten Körperfunktion besteht allerdings wiederum Dissens.

In Übereinstimmung mit diesem konventionellen Begriff vergleicht Strauch den Tod mit einem schwarzen, nicht zu überwindenden Berg, der abrupt auf das Leben folgt und dieses abbricht. (Vgl. F, 57) Hierbei wird der Tod als Ereignis verstanden.

Der Maler geht davon aus, dass Menschen, die noch die Gelegenheit dazu haben, sich auf den Eintritt des Todes vorzubereiten, meistens in einen „Urzustand“ (F, 71) zurücksinken und sich zum Sterben an einen abgeschiedenen Ort zurückziehen, an dem sie nicht rasch entdeckt werden. Demzufolge reagieren Menschen tendenziell instinktiv und egozentrisch auf die Erwartung eines nahen Todes. Die Erwartung münde in einen Akt der Isolation. (Vgl. F, 71 f.) Strauch erläutert seine anthropologische Annahme nicht. Es lässt sich vermuten, dass seiner Auffassung nach die Phase unmittelbar vor dem Tod für viele eine der

182 Schmidt-Dengler, »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben«, S. 37.

existenziell gravierendsten und einsamsten darstellt. Die damit verbundene Erfahrung wollen sie nicht kommunizieren, ihre Stimmung nicht teilen, ihre Geschwächtheit nicht zeigen. Vielleicht zweifeln sie ohnehin daran, dass ihre Erfahrung mitteilbar ist. Eventuell meiden sie den Kontakt zu anderen auch, um nicht ständig deren Machtlosigkeit hervorzuheben, sie also nicht mit der Betrachtung ihres Leidens zu belasten. Diese an Strauch anknüpfenden Erwägungen über die Motive und Empfindungen von Sterbenden beziehen sich naheliegenderweise nur auf Menschen, die sich noch bewusst zu ihrer Situation verhalten können.

Die vom Maler vorgenommene Charakterisierung des Sterbens lässt sich schwerlich auf alle Menschen anwenden. Neben den beschriebenen potenziellen Reaktionen gibt es solche, bei denen sich Menschen um eine Aufrechterhaltung des Miteinanders bemühen. Dennoch wird ein bestimmter, für das Sterben relevanter Aspekt, durch den Maler betont: das Alleinsein. Dieses kann im Zusammenhang mit der Erwartung des Todes trotz der Präsenz anderer eintreten.

Der Maler denkt auch über den Umgang der Menschen mit Verstorbenen nach. Er hat detaillierte Kenntnisse über spezielle Begräbnisbräuche. (Vgl. F, 331 f.) Hinsichtlich einiger etablierter Rituale kommentiert er: „Eigentlich ist es ja eine schöne Gewohnheit, den Toten mit Musik hinter sich zu lassen. Ihn mit einem Festessen abzuschütteln.“ (F, 280) Es ist nicht eindeutig, ob Strauch die Zeremonien, die anlässlich eines Todesfalls abgehalten werden, ironisiert oder ernsthaft schätzt. Vor dem Hintergrund anderer Aussagen von ihm lässt sich jedoch ein satirischer Gestus unterstellen. Demnach wird das Traditionelle nicht affirmiert, sondern einer impliziten Kritik unterzogen. Strauch hinterfragt Merkmale von „Totenfeiern“ und weist auf ihre inszenatorische Dimension hin. Sarkastisch ist seine Bemerkung über die Übriggebliebenen. Diese wären letztlich auf eine Überwindung der Toten aus. Es ist anzunehmen, dass damit die Überwindung des Bezugs zum Tod anderer und folglich die Überwindung des Bezugs zum Tod als Gegenstand der Reflexion gemeint ist. Strauch hält den Versuch für naiv und lächerlich, das Denken an die Toten durch künstlich erzeugte Fröhlichkeit abzustoßen. Vermutlich geht er aber nicht von einer bewussten Absicht aus, sondern eher von einem intuitiven Impuls vieler Menschen, eine Distanz zum Ereignis des Todes herzustellen und so vom Denken an ihre eigene Sterblichkeit abzulenken. Dazu ist die Gemeinschaft und Solidarität mit anderen nützlich. Im Zelebrieren einer Abschiedszeremonie demonstrieren die Übriggebliebenen indirekt ihr Lebendigkeit. Das Trauern wäre demzufolge allenfalls eine sekundäre Komponente der Zeremonie.

Der Maler richtet sich gegen die skizzierte Verdrängung. Er führt im gesamten Roman eine aktive und schonungslose Auseinandersetzung mit dem Todesphänomen vor. Er versucht teilweise selbst, eine solche Sensibilität bei anderen herbeizuführen, indem er den Tod exzessiv thematisiert. Damit riskiert er jedoch, dass es bei diesen zu einem Umschlag in eine Teilnahmslosigkeit bzgl. des Themas kommt. Strauch plant, den Famulanten in ein Armenhaus mitzunehmen, um ihn einer Erfahrung auszusetzen, die ein deutliches Bewusstsein der Sterblichkeit erzeugt. Dazu merkt er an: „Ein junger Mensch muß sehen, was leiden, was leiden und absterben heißt, was es heißt, am lebendigen Leib verfaulen. [sic!]“ (F, 115) Weshalb das seiner Auffassung nach so elementar ist und weshalb auch junge Menschen solche Besuche absolvieren sollen, begründet er allerdings nicht. Ob etwas weniger Drastisches nicht ein ähnliches Resultat einbringen könnte, wird von ihm ebenfalls nicht verhandelt.

Der Maler übersteigert das bisher Angeführte sogar noch durch folgende Forderung: „Unsere Lehrer sollten in unseren Schlachthäusern unterrichten.“ (F, 270) Er behauptet: „[D]as Schlachthaus ist das einzige grundphilosophische Schulzimmer.“ (F, 271) Das Groteske einer solchen Verklammerung von Unterricht und Betrachtung des Sterbens ist bezeichnend für Strauchs rhetorisches Verfahren. Das in seiner Darstellung zentrale Schlachthaus legt Michael Madel als Metapher für einen grundlegenden Menschenzustand aus.¹⁸³ Daran lässt sich die Interpretation anschließen, dass Strauch das Schlachthaus als paradigmatischen Ort begreift, an dem ein auf Existenz und Tod bezogener Lernprozess stattfinden kann. Dabei werden sämtliche „normalen“ Unterrichtsgegenstände als marginal degradiert.

Neben der konventionellen entwickelt der Maler eine äußerst sonderbare Bedeutung des Wortes „Tod“, die mit der ersten unverträglich ist: Der Tod wird als ein Akteur verstanden, der intentional am Dasein partizipiert. Daraus, dass Strauch keinen der beiden opponierenden Todesbegriffe konsequent anwendet, ergibt sich ein irritierender Effekt. Personifizierende Formulierungen wie „Der Tod lenkt sich geschickt in das Leben herein“ (F, 15) wirken unlogisch und befremdlich. Ein rationaler Zugang zu Strauchs Überlegung ist nur zu erreichen, falls ein metaphorischer Sprachgebrauch unterstellt wird. Danach könnte z. B. erwogen werden, ob hier bestimmte Aspekte des Todesphänomens gemeint sind, die im Lebensvollzug Relevanz erhalten. Es wären also die Menschen, die durch ihre Aufmerksam-

183 Vgl. Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 65.

keit dem Phänomen erst eine Funktion geben. Eine solche Lesart konfliktiert allerdings deutlich mit der grammatischen Struktur des Satzes, in der dem Tod die Subjektposition zukommt.

Genauso ist es bei dieser Aussage: „Der Tod will nicht, daß man sich mit ihm beschäftigt“ (F, 175). Das sei der Grund dafür, dass Strauch sich permanent mit ihm befasse.

In Strauchs Denken lassen sich die Ausdrücke „Leben“ und „Tod“ manchmal nicht trennscharf auseinanderhalten. So bezeichnet er an einer Stelle existierende Menschen als tot. (Vgl. F, 80) Außerdem stellt er die Suggestivfrage:

Ist Ihnen nicht aufgefallen, daß die Menschen Friedhöfe bewohnen? Daß Großstädte große Friedhöfe sind? Kleinstädte kleinere Friedhöfe? [...] Daß das Bett ein Sarg ist? Kleider Totenkleider sind? Alles Vorübungen auf den Tod? Das ganze Dasein ist ein ewiges Ausprobieren von Aufbahrung und Eingraben. (F, 178 f.)

Hier werden typische, mit dem Todesereignis zusammenhängende Elemente auf das Leben projiziert. Das Leben wird als eine auf den Tod ausgerichtete Vorbereitungsphase aufgefasst.

Einige Gedanken des Malers weisen eine deutliche Verwandtschaft zur Philosophie von Martin Heidegger auf. Dessen Diktum vom „Sein zum Tode“ lässt sich partiell auf Strauchs Anschauung anwenden. Weil Heidegger Aspekte nuanciert, die auch für Strauch relevant sind, bietet sich ein kurzer Exkurs an.

In seinem Werk 'Sein und Zeit' (1927) wird der Prozess des Sterbens als ein menschliches Spezifikum ausgezeichnet. Das, was bei Heidegger Dasein¹⁸⁴ heißt, unterscheidet sich zu anderem Seienden, das verendet, indem es sich irgendwie zu seiner eigenen Sterblichkeit verhält.¹⁸⁵ Er führt aus: „Das Sein zum Tode gründet in der Sorge. Als geworfenes In-der-Welt-sein ist das Dasein je schon seinem Tode überantwortet. Seiend zu seinem Tode, stirbt es faktisch und zwar ständig, solange es nicht zu seinem Ableben gekommen ist.“¹⁸⁶

Die signifikante Komponente dieses Seins zum Tode, so Heidegger, ist die Angst, welche die Bedrohung durch den Tod vergegenwärtigt¹⁸⁷: „Sie ist keine beliebige [...] »schwache« Stimmung des Einzelnen, sondern, als Grundbefindlichkeit des Daseins, die Erschlossen-

184 „Dasein“ ist in Heideggers Terminologie die Bezeichnung für ein Seiendes, „das wir selbst je sind“ (Heidegger, Sein und Zeit, § 2, S. 7), für ein Seiendes, dem es „in seinem Sein *um* dieses Sein selbst geht.“ (Ebd. § 4, S. 12) „Dasein“, bei Heidegger als „Jemeinigkeit“ (Ebd. § 9, S. 43) gefasst, lässt sich – allerdings etwas unscharf – auch mit „Menschsein“ übersetzen.

185 Vgl. Janke, Existenzphilosophie, S. 193.

186 Heidegger, Sein und Zeit, § 52, S. 259.

187 Vgl. ebd. § 53, S. 265 f.

heit davon, daß das Dasein als geworfenes Sein *zu* seinem Ende existiert.“¹⁸⁸ Der Tod wird in diesem Zusammenhang „als [...] das Endlichkeit konstituierende, unverfügbare Ende des Daseins“¹⁸⁹ angenommen, „als dessen äußerste Möglichkeit, in die es unentrinnbar geworfen ist“¹⁹⁰. Unverfügbar sei der Tod, weil sein Eintritt nicht berechnet werden könne: „Mit der Gewißheit des Todes geht die *Unbestimmtheit* seines Wann zusammen.“¹⁹¹ Vorausgesetzt ist dabei, dass er nicht absichtlich herbeigeführt wird. Eine Herbeiführung des Todes würde das Sein zum Tode aufheben.¹⁹²

Heidegger differenziert zwischen zwei Arten dieses Seins zum Tode: der Uneigentlichkeit und der Eigentlichkeit. Uneigentlichkeit nennt er das alltägliche Sein zum Tode. Das Man – Heideggers Bezeichnung für die alltägliche und gesellschaftliche Dimension des Daseins – leugne das Bevorstehen des Todes zwar nicht, benutze aber Strategien des Ausweichens. Es trivialisiere den Tod und lenke die Aufmerksamkeit von der je eigenen Sterblichkeit ab. Durch dieses Fluchtverhalten zeige es indirekt seine Ausrichtung auf den Tod an.¹⁹³

Im Kontrast dazu steht Heidegger zufolge das eigentliche Sein zum Tode, welches sich von der Uneigentlichkeit ablöst und die Aussicht auf den Tod bewusst in den Lebensvollzug involviert. Indem das Sein zum Tode „als Möglichkeit des Verstehens des *eigensten* äußersten Seinkönnens, das heißt als Möglichkeit *eigentlicher Existenz*“¹⁹⁴ begriffen werde, ergebe sich eine „*Freiheit zum Tode*“¹⁹⁵.

Nach Heidegger schafft erst dieses „Vorlaufen zum Tod“ ein Bewusstsein für die Begrenztheit sowie für die Möglichkeiten des Daseins.¹⁹⁶ Ohne eine adäquate Berücksichtigung der eigenen Endlichkeit würde sich das Zukünftige gar nicht als ein Möglichkeitsraum und damit als Raum möglicher Entscheidungen darstellen.

Das von Heidegger beschriebene Sein zum Tode ist manchen Vorstellungen des Malers sehr ähnlich. Übereinstimmungen sind vor allem hinsichtlich des für die Eigentlichkeit charakteristischen Vorlaufens zum Tod auszumachen.

Trotz solcher Engführungen von Todesphänomen und Leben gibt Strauch den Dualismus nicht vollständig auf. Er behauptet: „[D]er Tod ist ohne Frage das Unendliche, der erfolg-

188 Heidegger, *Sein und Zeit*, § 50, S. 251.

189 Zimmermann, *Einführung in die Existenzphilosophie*, S.101.

190 Ebd.

191 Heidegger, *Sein und Zeit*, § 52, S. 258.

192 Vgl. ebd. §53, S. 261.

193 Vgl. ebd. § 51, S. 253 ff.

194 Ebd. § 53, S. 263.

195 Heidegger, *Sein und Zeit*, § 53, S. 266.

196 Vgl. ebd. § 53, S. 264 f.

reichste Zeitpunkt ist der Tod ...“ (F, 203). Diese zwei Aussagen sind logisch inkohärent. Vermutlich ist aber im einen Fall der „Zustand“ des Nicht-mehr-Seins, im anderen der Moment des Todeseintritts gemeint. Danach wäre das Lebensende ein attraktives Ziel, auf das jedoch nichts folgt. Der Maler vertritt damit eine nüchterne und antispekulative Position. Er stellt den Tod als unabwendbar dar, ohne Zutaten transzendenter Erwägungen.¹⁹⁷ Er nimmt keine jenseits der Körperlichkeit liegende Sphäre, keine Fortsetzung oder Erneuerung der Existenz an. Es wird also nicht zwischen einem physisch-sterblichen und einem immateriell-unsterblichen Part des Menschseins unterschieden. Bewusstsein ist demzufolge vom Vorhandensein des Körpers abhängig.

Strauch fasst den Tod als Ende einer individuellen Existenz auf. Er ist davon überzeugt, dass alle Menschen letztlich auf ein Ende warten. Ihr Warten sei jedoch keine Handlung, sondern normalerweise ein unbewusster Vorgang. (Vgl. F, 207) Da der Maler selbst jedoch davon ausgeht, ein diesbezügliches Bewusstsein erreicht zu haben, und da er den Tod für den erfolgreichsten Moment hält, ist zu fragen, wieso er sich nicht bereits getötet hat. Er selbst gibt dafür keine deutliche Erklärung. Strauch wirkt oft unentschlossen. Einerseits sehnt er sich danach, zu enden, andererseits ist er nicht bereit, das Leben aufzugeben. Demnach ist seine Äußerung über den Tod nicht als völlig ernst gemeint einzuschätzen, sondern eher als zynisch. Denn sonst wäre nur der Suizid eine konsequente Reaktion. Diesen schiebt Strauch aber hinaus. Er gibt selbst zu, ihn bisher aus Furcht vermieden zu haben. (Vgl. F, 328) Michael Madel vermutet, dass es dem Maler nicht gelingt, „die Angst vor der Ungewißheit des Nichts“¹⁹⁸ zu überwinden. Da Strauch bei seinen Erwägungen nicht auf empirisches Material zurückgreifen kann, bleibt naheliegenderweise ein Rest an Skepsis.

An einer Stelle artikuliert er seinen Zwiespalt prägnant: „Ich habe nie sterben wollen und doch nichts grausamer zu erzwingen versucht. Daß die Umwelt in mir und ich durch die Umwelt sterbe und alles aufhöre, als wäre es nie gewesen.“ (F, 176) Hier wird die individuelle Todesphantasie auf die gesamte Umgebung ausgedehnt. Im Weng-Tal imaginiert der Maler „die Auflösung alles Lebendigen, Festen, den Geruch der Auflösung aller Vorstellungen und Gesetze ...“ (F, 57) In solchen Phantasien kommt eine indifferente oder sogar ablehnende Haltung gegenüber dem eigenen Gewesensein und dem Dasein überhaupt zum Ausdruck. Folglich ist der Suizid ein zentraler Gegenstand in Strauchs Denken, über den er zudem häufig spricht. Ausgelöst durch die Konfrontation mit Strauchs Ausführungen be-

197 Vgl. Grabher, Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards, S. 68.

198 Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 66.

müht sich auch der Famulant um eine Positionierung hinsichtlich dieses Themas:

Alle meine Gedanken versuchten sich an einem Punkt zu vereinigen, wo Antwort ist auf die Frage: ist Selbstmord erlaubt? Ich fand keine Antwort. Nirgends. Denn die Menschen sind keine Antwort, können keine sein, nichts, was lebt, auch nicht die Toten. Ich vernichte etwas, an dem ich nicht schuld bin, indem ich Selbstmord begehe. Das mir anvertraut ist? Von wem anvertraut worden? Wann? War ich mir damals bewußt, daß das geschah? Nein. Aber eine Stimme, die einfach unüberhörbar ist, sagt mir, daß Selbstmord Sünde ist. [...] Daß es etwas ist, das alles einstürzen läßt, sagt die Stimme. (F, 19 f.)

Die Reflexion des Famulanten beginnt eigenständig, mündet jedoch in ein äußerst unbefriedigendes und unsouveränes „Ergebnis“. Das abschließend artikuliert Unbehagen wird auf eine obskure Stimme zurückgeführt. Sie lässt sich entweder als Intuition begreifen oder als so etwas wie eine metaphysische Instanz, die der Famulant zu hören vorgibt. Die zweite Hypothese passt offenbar nicht zu einigen skeptischen Elementen seiner Überlegung. Er zweifelt daran, dass es eine Verantwortung für das Leben gibt, die bei der Geburt von einer äußeren Macht oktroyiert wurde. Sowohl in der Frage, ob Suizid erlaubt sei, als auch in dem Ausdruck „Sünde“ scheint dennoch die religiöse Erziehung des Famulanten auf. Er zieht sich auf eine Einstellung zurück, die ihm im Zuge seiner Sozialisation aufgeprägt wurde. Da er darüber hinaus keine stringente Argumentation anbietet, bleibt seine Aversion unfundiert. Sie steht für eine Tabuisierung des Suizids.

Im Gegensatz zum Famulanten hat Strauch keine Einwände gegen die Selbsttötung. Er kündigt dezidiert an, dass er keinen natürlichen Tod zulassen werde. (Vgl. F, 48) Er nimmt an: „Der Tod kann nur das Aufhören aller Schmerzen sein. Der Tod bedeutet Freisein von allem; vor allem von mir selbst.“ (F, 90) Wie gezeigt wurde, besteht zwischen diesem vehementen Sprechen über Suizid und Strauchs Handeln eine markante Diskrepanz. Der Maler existiert zwar weiter, visiert jedoch keine bestimmten Erfahrungen oder Ziele innerhalb seiner Existenz an. Dazu bemerkt Stephen Dowden: „Strauch will not, or possibly cannot, sublimate his knowledge of death into the usual channels: religion, art, sex, work. [...] He symbolically consummates his rejection of life-sustaining illusion by destroying the paintings that had been his life's work.“¹⁹⁹ Seine Tätigkeit, sichtbare und damit rezipierbare Kunstwerke hervorzubringen, hat er aufgegeben. Bezeichnend ist, dass er „nur [noch, M. M.] im Gehirn projiziert und auf Produktion verzichtet“²⁰⁰. Strauch ist nicht daran interessiert, etwas Materielles anzufertigen und zu hinterlassen, das potenziell eine Auswirkung auf andere hat oder für andere wertvoll ist. Ohnehin sind andere für ihn kaum relevant. Er meidet Kontakte, zeigt wenig Anteilnahme, wirkt zunehmend lethargisch. Was ihn neben

199 Dowden, Understanding Thomas Bernhard, S. 16.

200 Hofe/Pfaff, Das Elend des Polyphem, S. 35.

einer diffusen Angst im Leben hält, sind sporadische, an negative Empfindungen geknüpfte Imaginationen:

[...] an den Erfindungen, allein an den großen Erfindungen kleinen und kleinsten und aller kleinsten Grauens kann sich das Hirn, kann sich der Denkmittelpunkt noch weiden ... sich selbst zum Röhren bringen ... sich eine Urwelt erschaffen, eine Urwelt, eine Eiszeit, eine gewaltige Steinzeit der Unterordnung ... (F, 313)

Strauch verharrt in dieser Ambivalenz von Todes- und Existenzbejahung. Erst im letzten Absatz von 'Frost' wird die Umsetzung seines Plans, sich selbst zu beenden, angedeutet. Er wird in Weng als vermisst gemeldet. Da er profunde Kenntnisse über die Gegend und deren Gefahren hat, ist davon auszugehen, dass er sich absichtlich dem Tod im Schnee ausgesetzt hat. Wenige Tage davor konstatiert er: „Ich habe für mich keine Verwendung mehr“ (F, 286).

Resümierend lässt sich festhalten, dass Strauch insofern konsequent ist, als dass er sich rücksichtslos mit dem Todes-Thema beschäftigt. Überwiegend inkonsequent ist er dagegen in Bezug auf den Suizid. Sein Verhalten korrespondiert nicht mit der von ihm verbalisierten Haltung. Er befindet sich in einer permanenten Spannung, die er bis zu seinem vermutlich selbst provozierten Ende erträgt. Nie erreicht er dabei einen Zustand der Gelassenheit im Hinblick auf den eigenen Tod.

4.5 Die abstrakte Thematisierung des Todes in 'Verstörung'

Während im ersten Teil von 'Verstörung' zahlreiche, auf den Tod verweisende Begegnungen mit Krankheit und Verfall präsentiert werden, findet im zweiten Teil eine hauptsächlich denkerische Auseinandersetzung mit dem Thema durch den Fürsten statt. Über den Aufstieg aus dem Tal zur Burg Hochgobernitz vollzieht sich gleichsam ein Wechsel vom Konkreten zum Abstrakten.

Wie beim Maler kommt der Todeserwartung in Sauraus Überlegungen enorme Signifikanz zu. Aus seiner Verabsolutierung des Todes resultiert eine Relativierung sämtlicher anderer Phänomene.²⁰¹ Seine übersteigerte Bezogenheit zur Vorstellung des Endens demonstriert die folgende kontraintuitive Äußerung: „Ich habe den Eindruck, als wäre es in jedem Augenblick natürlich, daß die Welt auseinanderbricht.“ (V, 123) Dies würde die Vernichtung
201 Vgl. Tabah, Die gestörte Erkenntnis, S. 260 f.

nicht nur der eigenen, sondern der gesamten Existenz implizieren. Während seines Selbstgesprächs entwickelt er einige sehr detaillierte Untergangphantasien, die eruptiv aus dem Strom seines Bewusstseins hervorbrechen:

Plötzlich [...] die Vorstellung, daß die Erdoberfläche nach und nach zu einem vollkommen luftleeren Raum wird. Ich beobachte Menschen, die zuerst nicht wissen, *was* geschieht [...], plötzlich entdecken alle diesen Vorgang, von dem sie nicht wissen, *was* er bedeutet, was er *ist*, und nacheinander [...] stürzen sie zu Boden. Bald ist die ganze Straße, sind alle Straßenzüge von erstickten Menschen, Leichen, bedeckt, alles ist zum Stillstand gekommen, viele von herrenlosen Maschinen verursachte Katastrophen werden, weil sie *nach* dem völligen Auslöschen der Menschheit erst stattgefunden haben, und folglich sind sie gar keine Katastrophen mehr, gar nicht wahrgenommen ... (V, 160 f.)

Seine Selbstreflexion betreibt der Fürst zumeist unter dem Aspekt der Vernichtung. Er erwägt bspw., ob er Symptome „einer brutalen *Todesverwirklichung*“ (V, 150) aufweist. Solche Formulierungen zeigen an, dass er den Tod mitunter als Gegenstand eines lebensimmanen Prozesses betrachtet, als etwas, das im Leben wirksam und greifbar ist.

Dem Tod kommt in Sauraus Denken ein fundamentaler Status zu: Er wird zum „Konstitutivum der Existenz“²⁰². Vielen Aussagen des Fürsten zufolge stellt der Tod ein Phänomen dar, das stets präsent ist und nicht lediglich das Ende der Existenz markiert.²⁰³ Sein „Monolog ist eine Anhäufung von Todesbildern mit gleichbleibender Aussagekraft. Was sich ändert, sind nur die vermöge der Vorstellungskraft des Fürsten gesammelten [...] Anlässe zur Vermittlung der Idee von der 'Lebensimmanenz des Todes'.“²⁰⁴ Besonders deutlich wird die angenommene Integriertheit in Sauraus Rede von Todeskrankheiten. Darunter ist eine Krankheit zu verstehen, die auf den Tod hinführt. Sauraus Gebrauch des Wortes legt nahe, dass eine Todeskrankheit ihrem Träger bekannt ist. (Vgl. V, 145) Sie steigert demnach das Bewusstsein für die Annäherung an den Tod sowie für dessen Unausweichlichkeit. Es besteht eine auffällige Verwandtschaft zu den Topoi des *Memento mori* und *Media vita in morte sumus*.²⁰⁵

Zu der skizzierten Todesauffassung merkt Peter Kampits an: „Wo der Tod ernstgenommen [sic!] wird [...], vereinzelt er. Wo das Leben in der Einheit von Leben und Tod verstanden wird, versagen alle [...] gesellschaftlichen Kategorien und Verfaßtheiten.“²⁰⁶ Dies manifestiert sich in Sauraus Zurückgezogenheit sowie in seiner Skepsis gegenüber etablierten Wertvorstellungen. Er nimmt nicht mehr aktiv an der Unternehmung des Miteinanders teil.

202 Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 50.

203 Vgl. ebd. S. 50.

204 Ebd. S. 53.

205 Vgl. Jahraus, Das 'monomanische' Werk, S. 141; „*Memento mori*“ bedeutet „Gedenke des Todes“; „*Media vita in morte sumus*“ bedeutet „Mitten im Leben sind wir vom Tod umfungen“.

206 Kampits, Tod und Reflexion, S. 23.

Zuweilen unterstellt der Fürst allen Menschen eine Gerichtetheit auf die eigene Sterblichkeit. Er behauptet sogar: „Gleich, worüber wir uns amüsieren, uns beschäftigt doch immer nur der Tod“ (V, 160). Diese Generalisierung ist meiner Einschätzung nach jedoch nicht überzeugend. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Sterben ist nicht unhintergebar. Sie findet nicht oder bloß bei wenigen Menschen konstant statt. Dass die Endlichkeit normalerweise nicht völlig ignoriert wird, ist evident. Versuche einer Ablenkung vom Todes-Denken können aber durchaus gelingen, zumindest für eine Weile und in bestimmten Stimmungen. Solche Aspekte berücksichtigt der Fürst allerdings nicht. Sein Fokus liegt nur auf dem Prozess des Zerfalls, dessen Abschluss der Tod darstellt. In einem zentralen Abschnitt pointiert er: „Wohin ich schaue, nur Sterbende, Abtreibende, die zurückschauen. Die Menschen sind nichts anderes als eine in die Milliarden gehende ungeheure auf die fünf Kontinente verteilte Sterbensgemeinschaft.“ (V, 146) In der Formulierung „Sterbensgemeinschaft“ scheint die kollektive Dimension der Sterblichkeit auf. Da alle Menschen sterben, kommt es zwischen vielen zur Errichtung von Solidarität. Dies wird vom Fürsten lediglich registriert, nicht bewertet. Er selbst partizipiert nicht an einer derartigen Gemeinschaft.

Analog zur Schlachthaus-Metapher des Malers deklariert Saurau, „[d]as Leben sei eine Schule, in der der Tod gelehrt wird.“ (V, 146) Falls der Tod als Ereignis verstanden wird, wäre die Aussage inkonsistent. Ein Ereignis ist nicht erlernbar. Daher ist vermutlich der Umgang mit der Todeserwartung gemeint. Das Leben ist der Rahmen, innerhalb dessen sich das Lernen vollzieht. Dabei sei der Tod, so Saurau, „[d]as einzige erreichbare Lernziel“ (V, 147). Fraglich ist, ob hier wiederum auf das Verhältnis zur Sterblichkeit oder eher auf das gewöhnliche Verständnis des Wortes „Tod“ Bezug genommen wird. Einerseits wäre es inadäquat, das Todesbewusstsein als einziges *erreichbares* Lernziel zu begreifen. Denn vieles kann während des Lebens erlernt werden. Grotesk wäre es andererseits, das Lernen für eine Entwicklung zu halten, die ausschließlich auf ihren Abbruch, d. h. auf das Lebensende abzielt. Entweder liegt also eine unauflösbare Ambiguität vor oder eine unverständliche Aussage.

Der Fürst thematisiert außerdem zwei divergierende Mentalitäten des Sterbens sowie deren Auswirkungen. Er nimmt an: „Es gibt Menschen [...] die sterben mit der größten Entschiedenheit und sind entschieden ein für allemal tot, so möchte auch *ich* sterben, aber die meisten sterben vage, für das Auge vage, für das Gehirn vage, sind niemals tot.“ (V, 160) Ohne gravierende Umdeutungen ist diese Aussage als unlogisch zu beurteilen. Falls sie sich

überhaupt rational einfangen lässt, dann nur, indem die Bedeutung des Wortes „tot“ modifiziert wird. Saurau stellt ein zögerliches Sterben einem deutlichen und souveränen gegenüber. Dabei kann das „Totsein“ in der Variante des „entschiedenen“ Sterbens als ein „Zustand“ aus Perspektive anderer Menschen interpretiert werden. Sterben wäre danach ein Prozess des Rückzugs aus der Gesellschaft, aus der Aufmerksamkeit und zuletzt aus dem Gedächtnis anderer. Dieser intendierte Effekt des Vergessenwerdens wäre folglich auch auf das eigentliche Lebensende zu übertragen. In den anderen gäbe es keine Erinnerungen mehr an denjenigen, der auf entschlossene Weise gestorben ist.

Im Gegensatz dazu steht das vom Fürsten abgelehnte „vage“ Sterben, das er den meisten Menschen attestiert. Sie sind, so lässt sich seine Äußerung auslegen, insofern „niemals tot“, als dass sie ihre Sterblichkeit nicht konsequent akzeptieren und sich deswegen auf einen sozialen Zusammenhang fixieren, der insbesondere kompensatorische Funktion hat. Das führt dazu, dass die Erinnerung an sie nach ihrem Tod durch die anderen konserviert wird. Saurau präferiert jedoch, wie zu plausibilisieren versucht wurde, die Vorstellung des Vergessenwerdens.

An einer anderen Stelle bedauert er, dass „nichts niemals *wirklich* tot“ (V, 150) sei. In Bezug auf seine verstorbene Frau behauptet er: „Weder denke ich an sie, noch träume ich von ihr. Sie ist *weg*. Weg, wohin weg? Natürlich existiert sie noch, weil ich jetzt von ihr rede.“ (V, 150) Streng genommen unterläuft Saurau dabei ein performativer Selbstwiderspruch, denn zumindest während der Aussage ist die Erinnerung an seine tote Frau Gegenstand seiner Gedanken. Der letzte der zitierten Sätze weist ebenfalls ein logisches Problem auf. Der Fürst versucht, die Existenz seiner Frau damit zu begründen, dass er über sie spricht. Demzufolge wäre jemand erst dann tot, wenn er nicht mehr sprachlich bzw. gedanklich adressiert wird. Diese von Saurau konsequent durchgehaltene Auffassung verweigert sich der Unterscheidung zwischen Präsenz und Absenz. Seine Frau existiert nicht, indem über sie gesprochen oder indem an sie gedacht wird. Das Gewesene ist nicht mehr aktionsfähig. Was existiert, ist lediglich die Erinnerung an das Gewesene. Auf sie kann Saurau zugreifen. Übrig bleiben allenfalls Ideen, Impulse und Werke, die sich auf einen Toten zurückführen lassen.

Hinsichtlich der eigenen Lage verhält sich der Fürst einerseits pessimistisch und melancholisch, andererseits lethargisch. Er hat offenbar wenig Sichtbares hervorgebracht. Seine Studien hat er aufgegeben. (Vgl. V, 190) Es besteht keine Absicht, etwas weiterzutragen, etwas zu kreieren, das ihm bzw. einer Erinnerung an ihn zugehört. Dominant sind dagegen

Sauraus Vorstellungen von der Auflösung des Vorhandenen. Er hat den Eindruck, Hochgobernitz verfinstere sich zunehmend. (Vgl. V, 168 f.) Ein weiterer visueller Hinweis auf den Verfall ist das Hochwasser, das in die Gegend unterhalb der Burg einfällt. Die äußere Verwüstung korrespondiert mit der in Sauraus Denken. (Vgl. V, 110 f.)

Was seine mit Hochgobernitz zusammenhängende familiäre Identität anbelangt, so befindet sich diese in einem krisenhaften Zustand. Bei einem Zusammentreffen mit Familienmitgliedern registriert er Distanz und Ekel:

[I]ch [schaue, M. M.] in die Gesichter meiner Schwestern und meiner Töchter hinein [...] und ich sehe sie alle zusammen, auch meinen Sohn sehe ich, ja, auch meinen abwesenden Sohn, [...] insgesamt sehe ich alle als *durch mich*, und mir kommt eine ungeheure Konstellation, eine, möglicherweise *die* Fürchterlichkeit überhaupt zu Bewußtsein: *ich bin der Vater!* (V, 123)

Dass Menschen aus seiner Existenz hervorgegangen sind, ist Saurau suspekt. Das Verhältnis zur eigenen Herkunft ist ebenfalls verstört: „[I]ch sehe plötzlich in meine Familie hinein, in ein [...] veraltetes Hochgobernitz, in eine sich mehr und mehr gegen ihren Ursprung zu verdüsternde grauenerregende Geschichte“ (V, 122). Seine gesamte Hochgobernitz-Existenz ist ihm problematisch geworden. Der Monolog des Fürsten enthält einige Hinweise auf das Ende dieser Existenzweise. Seit Generationen bewohnt die Saurau-Familie die Burg. Diverse Besitzungen und damit verbundene Einkünfte hat ihr materielle Macht eingetragen. (Vgl. V, 61 u. 189 f.) Inzwischen sind jedoch Merkmale des Niedergangs dieser Macht festzustellen, denen der Fürst tendenziell resignativ gegenübersteht. Weder bemüht er sich um eine Abwendung des Verfalls, noch provoziert er ihn aktiv. Zur Tradition, die sein Dasein auf Hochgobernitz geprägt hat, äußert der Fürst:

Was anderes ist Tradition, als eine perfekt gespielte, aber doch unerträgliche Komödie, die, weil sie so unverständlich geworden ist, unser Gelächter einfrieren läßt? Hier wird ein Schauspiel gespielt, hier ist alles eingefroren usf. In diesem Schauspiel herrschen erfrorene Geistesverfassungen, Phantasien, Philosopheme, Idiotien, ein auf seinem Höhepunkt erstarrter Maskenwahnsinn. (V, 190)

Saurau versucht, sich verbal von der Tradition abzustößeln. Er bleibt allerdings ein in ihr Verhafteter. Daraus ergibt sich sein Identitätsproblem.²⁰⁷ Eine Überwindung der Tradition scheidet, weil er Hochgobernitz nicht umgestaltet. Er ist auch nicht bereit, die vertraute Zone aufzugeben, denn sie bietet ihm die Isoliertheit, aus der heraus er existiert. Doch obwohl er sich mental an die Burg gebunden hat, sehnt er sich gelegentlich nach deren Vernichtung.²⁰⁸

207 Vgl. König, »Nichts als ein Totenmaskenball«, S. 63 f.

208 Vgl. Tabah, Die gestörte Erkenntnis, S. 253.

Der deutlichste Hinweis darauf ist ein Traum des Fürsten, der minutiös rekonstruiert wird. Darin tritt sein Sohn als Hauptfigur auf und berichtet aus der Ich-Perspektive von der systematischen Zerstörung von Hochgobernitz. Nachdem der Fürst – in der Traumhandlung – Suizid begangen hat, beginnt der Sohn, sich an seinem Vater zu rächen. (Vgl. V, 127 u. 132) Der Anlass dafür wird nicht aufgedeckt. Transparent wird nur, dass er sich gegen die Tradition seiner Familie auflehnt. Er bezeichnet Hochgobernitz als „Land- und Forstwirtschaftsanachronismus“ (V, 127), befördert ambitioniert den Zerfall der wirtschaftlichen Strukturen, ordnet an, die Ernte verfaulen zu lassen, vertreibt Verwandte sowie Angestellte und fängt an, Hochgobernitz hermetisch abzusperren. (Vgl. V, 136 f.) Emphatisch kündigt er an: „[S]olange ich existiere, wird hier, auf meinen Grundstücken niemals mehr etwas geerntet werden, darauf habe ich in alle Zukunft mein Augenmerk, ich vernichte Hochgobernitz!“ (V, 139)

Der Traum des Fürsten lässt sich als Antizipation einer vermuteten Zukunft interpretieren. Saurau geht davon aus, dass sein Sohn die spätere Erbschaft – Hochgobernitz und die umliegenden Besitztümer – liquidieren wird. Damit würde sein Sohn, der sich in Bezug auf Interessen und Einstellungen klar vom Vater unterscheidet (Vgl. V, 183), jene Korrektur durchführen, die der Fürst selbst nicht durchzuführen imstande ist: den Abbruch der antiquierten Hochgobernitz-Tradition und die Transformation in etwas Neues.

Die Projektion seines latenten Wunsches auf den Sohn deutet darauf hin, dass Saurau seine gewohnte Hochgobernitz-Existenz fortsetzen wird. Der Ruin des Familienbetriebs wird zwar mit Apathie erwartet, dem eigenen Dasein gegenüber verhält sich der Fürst aber nicht völlig indifferent. Zuweilen erwägt er, sich wie sein Vater und viele seiner Vorfahren selbst zu töten. (Vgl. V, 153 u. 164) Ob es irgendwann dazu kommt, ist dem Roman nicht zu entnehmen. Der Fürst legt eher die Annahme nahe, dass sein Sohn indirekt sein Ende herbeiführen wird: „Ich habe ihn, denke ich, zu meinem Vernichter erzogen.“ (V, 208)

Das Phänomen der Sterblichkeit nimmt eine signifikante Stellung in Sauraus Denken ein. Da er jedoch noch Interesse an machen Tätigkeiten hat, behält er sein Leben bei. Vor allem ist es die kreative und eigentümliche Verwendung der Sprache, die für ihn eine Attraktion darstellt. (z. B. V, 200) Es ist zu vermuten, dass das exzessive Sprechen des Fürsten eine bestimmte Funktion hat: „Im sprachlichen Aufbäumen läßt sich das Todesproblem wenn schon nicht bezwingen [sic!], so doch wenigstens ertragen.“²⁰⁹ Solange er auf diese Weise spricht, ist er aktiv und nicht zum Suizid bereit. In seinem Monolog scheinen sogar Momente der Existenz-Affirmation auf.

209 Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 85.

5. Absurdität

Bevor ich das Thema Absurdität im Zusammenhang mit Thomas Bernhards Romanen behandle, werde ich es kurz ideengeschichtlich verorten. Zwar ist es zeitlich nicht exakt fixierbar, besondere Aufmerksamkeit kam ihm aber im 20. Jahrhundert zu. Die zunehmende Beschäftigung der Menschen mit der Sinnfrage lässt sich in Anlehnung an die Gesellschaftsanalyse Siegfried Kracauers auf „das metaphysische Leiden an dem Mangel eines *hohen* [Hervorh. d. Verf.] Sinnes in der Welt, an ihrem Dasein im leeren Raum“²¹⁰ zurückführen. Ursache dafür sei die Abkehr vom mittelalterlich-christlichen Weltbild. Die tendenzielle Auflösung dieses Weltbilds kollidiere allerdings mit dem menschlichen Bedürfnis nach Totalität.²¹¹ Den Eindruck eines Sinnverlusts und die sich daraus ergebende Mentalität fängt auch Georg Lukács Diktum der „transzendentalen Obdachlosigkeit“²¹² ein.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die erhöhte Distanz zu religiösen Denksystemen und der Rückgang des Gefühls, in eine alles umfassende sinnhafte Ordnung eingebunden zu sein, als ein wichtiges Signum der Moderne beschreiben. In ihr wird die Sinnfrage häufig ohne Bezug auf religiöse Vorstellungen gestellt oder sogar abgelehnt. Eine Option ist dabei die Annahme der Absurdität. Überlegungen zur Absurdität operieren zumeist mit der Prämisse, dass es keine transzendenten Entitäten gibt, welche die Welt oder das Menschsein mit Sinn ausgestattet haben. Daraus resultiert die Absenz von absoluten Werten. Der Absurditätsannahme zufolge gibt es allenfalls relative bzw. kontingente Werte. Zuweilen wird die Einstellung vertreten, die Menschen seien, da kein Sinn von außen vorgegeben ist, imstande, selbst einen Sinn zu konstruieren. Reflexionen über das Absurde können ebenfalls in einen radikalen Nihilismus einmünden – in die Auffassung, dass sämtliche bestehenden Normen, Werte, Zielsetzungen nichtig sind.

Im Rahmen des Kapitels zur Absurdität werde ich zunächst eine wirkmächtige Position ausführlicher vorstellen: die von Albert Camus. In den darauffolgenden zwei Kapiteln werden die thematisch relevanten Aussagen der Protagonisten aus 'Frost' und 'Verstörung' untersucht. Die Figuren legen keine stringente Theorie über das Absurde vor. Da ihre Betrachtungen aber teilweise mit der Philosophie von Camus verwandt sind, ist der einleitende Exkurs für die spätere Auseinandersetzung nützlich.

210 Kracauer, Die Wartenden, S. 106.

211 Vgl. Müller, Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur, S. 19 ff.

212 Lukács, Die Theorie des Romans, S. 32.

5.1 Exkurs: Das Absurde bei Albert Camus

Das Absurde ist ein zentraler Gegenstand in Albert Camus' erstem philosophischen Hauptwerk 'Der Mythos von Sisyphos' (Originaltitel: 'Le mythe de Sisyphe'; 1942). Camus' Denken distanziert sich zwar explizit vom Existenzialismus²¹³, dennoch weist es zumindest Schnittmengen zur Existenzphilosophie und deren französischer Ausformung, dem Existenzialismus, auf.

Camus' Ansatz ist das schwierig zu fixierende „Gefühl des Absurden“²¹⁴, das ein „Klima der Absurdität“²¹⁵ aufdecke. Dabei geht er „vier Modifikationen einer Bestimmtheit des Absurden durch: das Gefühl der Leere (vide), den Überdruß (lassitude), das Grauen (horreur) und den Ekel (nausée).“²¹⁶ Diese provozieren, so Camus' Annahme, den Eindruck, das Dasein sei sinnlos. Die Absurdität hält er für etwas Evidentes²¹⁷, für eine Einsicht, die in die Lebenspraxis einbrechen und das Gewohnte zerbrechen kann: „Eines Tages [...] steht das <Warum> da, und mit diesem Überdruß, in den sich Erstaunen mischt, fängt alles an. <Fängt an> – das ist wichtig. Der Überdruß ist das Ende eines mechanischen Lebens, gleichzeitig aber auch der Anfang einer Bewußtseinsregung.“²¹⁸

Eine Komponente des Absurditätsgefühls ist nach Camus auch das Bewusstsein der Sterblichkeit. Es verdeutliche die Nutzlosigkeit des Daseins. Mit dem Gefühl des Absurden sei außerdem die Erfahrung des Fremdseins in der Welt verbunden. Die Welt entziehe sich dem menschlichen Zugriff. Lediglich einzelne Phänomene ließen sich mittels der Vernunft fassen und kategorisieren, nicht jedoch die gesamte Welt.²¹⁹ Der Grund dafür seien die Beschränkung des menschlichen Denkens sowie die Irrationalität der Welt. Erst aus der „Gegenüberstellung des Irrationalen und des glühenden Verlangens nach Klarheit, das im tiefsten Innern des Menschen laut“²²⁰ werde, ergäbe sich das Absurde. Es sei die Diskrepanz „zwischen seinem [des Menschen, M. M.] Wunsch nach Einheitlichkeit und der klaren Erkenntnis der Mauern, die ihn einschließen“²²¹.

Neben das Gefühl des Absurden setzt Camus einen Begriff des Absurden. Er geht davon aus, dass die Diagnose der Absurdität auf der Feststellung eines Widerspruchs basiert. Das

213 Vgl. Janke, Existenzphilosophie, S. 79.

214 Camus, Der Mythos von Sisyphos, S. 16.

215 Ebd.

216 Janke, Existenzphilosophie, S. 79.

217 Vgl. Zimmermann, Einführung in die Existenzphilosophie, S. 80.

218 Camus, Der Mythos von Sisyphos, S. 16.

219 Vgl. ebd. S. 17 ff. u. 22.

220 Ebd. S. 23.

221 Ebd. S. 24.

Absurde bezieht sich seines Erachtens weder ausschließlich auf die Menschen noch ausschließlich auf die Welt. Es gehe vielmehr daraus hervor, dass beide parallel vorhanden sind.²²² Camus pointiert: „Außerhalb eines menschlichen Geistes kann es nichts Absurdes geben. So endet das Absurde wie alle Dinge mit dem Tode. Es kann aber auch außerhalb dieser Welt nichts Absurdes geben.“²²³

In der 'Mythos von Sisyphos' liegt der Fokus auf der Frage, ob der Suizid eine konsequente Reaktion auf das Absurde darstellt. Camus, der den Suizid als zentrales philosophisches Problem begreift²²⁴, kommt nach seinen Überlegungen zu der Schlussfolgerung, dass die Selbsttötung hinsichtlich des Absurden keine adäquate Lösung ist. Denn im Gegensatz zum Tod sei das Absurde nicht mit Ungewissheit verknüpft. Falls aber der Tod herbeigeführt würde, würde das Gewisse, also das Absurde, aufgehoben.²²⁵ Camus plädiert dafür, sich im Bereich des Greifbaren aufzuhalten und das Absurde auszuhalten. Damit ist allerdings kein passives Hinnehmen gemeint, sondern eine Haltung der Auflehnung, die der Todeserwartung durch keine Hoffnungen auszuweichen versucht, die das Todesereignis jedoch meidet.²²⁶ Die Auflehnung hat insofern paradoxen Charakter, als dass sie im Bewusstsein der Unüberwindbarkeit des Absurden stattfindet. Da Camus keine von einer transzendenten Entität gestifteten absoluten Werte oder Zielsetzungen für das Menschsein annimmt, legt er nahe, in der Revolte gegen das Absurde „so intensiv wie möglich“²²⁷ und dem Zukünftigen gegenüber indifferent²²⁸ zu existieren.

5.2 Aspekte des Absurden in 'Frost'

Eine Auseinandersetzung mit dem Thema Absurdität findet in 'Frost' – wie auch in 'Verstörung' – nur durch den Protagonisten statt. Die Überlegungen des Malers werden dabei oft in metaphorischer, zugespitzter und apodiktischer Weise präsentiert. Da sie vom Famulanten nicht hinterfragt werden, kommt es zu keinen ausführlicheren Erklärungen. Deswegen bedarf es teilweise erheblicher interpretativer Anstrengungen, um die Aussagen des Malers zugänglich zu machen.

222 Vgl. Camus, Der Mythos von Sisyphos, S. 29 ff.

223 Ebd. S. 31.

224 Vgl. ebd. S. 9.

225 Vgl. Thurnher, Die Philosophie des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts 3, S. 304 f.

226 Vgl. Camus, Der Mythos von Sisyphos, S. 49.

227 Ebd. S. 56.

228 Vgl. ebd. S. 54.

Strauch geht davon aus, dass eine Diagnose der Absurdität bzw. des Lächerlichen ziemlich rasch anzustellen ist: „Die Stelle, wo man einsieht, daß alles lächerlich ist, komme immer wieder, wenn man einen Blick zum Fenster hinauswerfe, hinein in sich selber werfe. Wohin auch immer. »Einmal gelingt dann jedem der große Wurf: das Schlußmachen!«“ (F, 85) Worin das Lächerliche hierbei besteht, erläutert der Maler nicht. Gemeint ist aber vermutlich die Lächerlichkeit des Daseins. Diese erweise sich entweder durch Introspektion oder – ähnlich der Ausgangsevidenz bei Camus – durch Intuition. Eine komplexe Erörterung ist danach nicht erforderlich. Es wird nicht deutlich, ob für die skizzierte Eingebung philosophisch-anthropologische Reflexionen vorausgesetzt werden oder nicht. Falls Strauch solche voraussetzt, beträfe die sporadische Eingebung des Lächerlichen lediglich vorsensibilisierte Menschen, falls nicht, beträfe sie jeden. Unbeabsichtigt könnte dann jeder bei einem Blick nach außen oder nach innen von einer „Erkenntnis“ gleichsam angefallen werden. Strauchs abrupte Folgerung aus der Feststellung der Absurdität ist die positive Beurteilung des Suizids. Er hält die Selbstbeendigung nicht bloß für eine adäquate Option, sondern für eine gelungene und souveräne Reaktion. Strauchs Fazit stellt einen gravierenden Kontrast zu dem von Camus dar, in dem der Suizid abgelehnt wird. Während Camus dafür plädiert, das Absurde als das, was gewiss ist, auszuhalten, insistiert der Maler nicht auf einer Konfrontation mit dem Absurden. Nur der Tod, so lässt sich Strauchs Aussage interpretieren, hebt das absurde Dasein auf. Seine emphatische Bejahung des Suizids, die er aus einer denkerischen Distanz heraus vornimmt, weist jedoch etwas Paradoxes auf: Der Abbruch des Absurden kann sich insofern nicht lohnen, ist insofern kein „großer Wurf“, als dass mit diesem zugleich die individuelle Existenz abgebrochen wird. Es kann also – nach Strauchs eigenem Verständnis – niemals ein Bewusstsein davon geben, dass das Absurde abgebrochen wurde. Demnach könnte die Absurdität des Daseins zwar abgebrochen, nicht aber überwunden werden.

Obwohl der Maler seine Absurditätsannahme nicht ausdrücklich an die Sterblichkeit koppelt, deuten manche Formulierungen eine solche Verbindung an. Er konstatiert z. B.: „Das Leben ist ein Prozeß, den man verliert, was man auch tut und wer man auch ist. Das ist beschlossen, bevor der Mensch da ist. [...] Auflehnung führt in eine noch tiefere Verzweiflung“ (F, 220). Eine Niederlage setzt voraus, dass ein Gefecht stattgefunden hat. An einem solchen Gefecht nimmt Strauch zufolge jeder Mensch teil. Und jeder Mensch verliere dieses Gefecht, das der Lebensvollzug ist. Ungeklärt bleibt, ob es dabei Gegner und Gewinner gibt und was genau der Gegenstand des Gefechts ist. Unabhängig davon legt die Rede vom

Verlieren, in der die Vorstellung des Gewinnens aufgerufen wird, nahe, dass Strauch die Existenz für etwas Absurdes, zumindest für etwas Groteskes hält. Er beschreibt sie als einen Kampf, der geführt wird, obwohl dessen Ausgang – der Tod – im Menschsein angelegt ist und darum immer schon feststeht. Außerdem misst Strauch dem Kampf sowie der Auflehnung gegen die Sterblichkeit keinen Zweck bei. Dies hebt der folgende Ausspruch hervor: „Die ganze Welt besteht aus sinnlosen Kraftverschwendungen.“ (F, 207)

Strauch gibt zu, dass er nicht konstant, sondern vor allem nachts, in der Einsamkeit seines Zimmers, vom Eindruck der Absurdität seines Tuns und Denkens betroffen ist: „Die Sinnlosigkeit, etwas zu machen, ein Bild, einen Gedanken, dringe mit dem Finsterwerden in die Zellenwelt ein und verflüchtige sich in der Frühe aus ihr in den Hinterhalt.“ (F, 226) Das ist vermutlich eine Ursache dafür, dass sich Strauch nicht längst getötet hat. Denn das wäre nach dem bisher Dargestellten die naheliegendste Aktion. Falls sich die Absurditätsannahme permanent im Zentrum von Strauchs Aufmerksamkeit befände, würde seine Motivation, Handlungen auszuführen, eventuell zerstört, zumindest dezimiert werden. Er ist aber nicht passiv. Dies demonstriert am deutlichsten sein vehementes Sprechen.

In Bezug auf das menschliche Denken formuliert der Maler bildhaft: „Jeder Mensch durchwaten ständig die Tiefe eines Gedankens, die einen ganz unten, die anderen noch weiter unten. Bis die Finsternis ihnen die Aussichtslosigkeit klarmacht“ (F, 45). Das Wort „Durchwaten“ weist auf die Beschwerlichkeit denkerischer Unternehmungen hin. Diese Unternehmungen werden zudem als aussichtslos gekennzeichnet. Es wird nicht präzisiert, was damit gemeint ist. Vielleicht geht Strauch davon aus, dass das Denken zu keinem relevanten Ergebnis führt, d. h. unfähig ist, Probleme zu lösen oder Antworten auf fundamentale Fragen herbeizuführen. An einer anderen Stelle wird Strauchs Skepsis in einem aphoristischen Vergleich verdichtet:

Im Leben gehe es einem wie im Wald, wo man immer wieder einen Wegweiser und eine Markierung findet, bis auf einmal keiner, keine mehr kommt. Und der Wald ist unendlich, und der Hunger hat ein Ende mit dem Tod. Und immer geht man in Zwischenräumen und kann niemals aus diesen Zwischenräumen einen Blick hinauswerfen. (F, 84)

Auch hier zeigt sich eine Diskrepanz zwischen Erkenntnisabsicht und -unmöglichkeit. Die Verhinderung von Erkenntnis wird indirekt über die vorherrschende Dunkelheit bzw. Lichtlosigkeit ausgedrückt. Der Wald, den Strauch als Metapher für das Leben verwendet, birgt einige Wegweiser, die allerdings lediglich eine eingeschränkte Orientierung bieten. Was

jenseits des von ihnen erfassten Verweisungssystems liegt, ist nirgendwo verzeichnet oder es ist unerforscht. Diese Limitiertheit von Richtungsvorgaben bzw. Richtungsangeboten hält der Maler offenbar für ein wichtiges Charakteristikum des Lebens.

Da der Wald in Strauchs Darstellung kein Ende hat, kann er nicht erschlossen, nicht ausgenutzt werden. Dem steht ein bis zum Tod andauernder Hunger entgegen. Vermutlich adressiert der Ausdruck „Hunger“ das menschliche Streben nach Totalität oder nach der Erkenntnis von etwas Absolutem, d. h. Wahrem. Ein solcher Appetit ist aufgrund der Verfasstheit des Waldes unstillbar. Außerdem verstellt der ständige Aufenthalt, das ständige Eingesperrtsein in „Zwischenräumen“ die Sicht nach außen. Strauch fasst diese Perspektivität als unaufhebbar auf. Es wäre demzufolge egal, ob jemand das Terrain ausgewiesener Richtungen und Ziele ins Unbekannte hinein verlässt. Es gäbe für jeden Grenzen der Erkenntnis und Grenzen des Denkens. Der Maler attestiert der Existenz in diesem Zusammenhang zwar nicht explizit etwas Absurdes, vor dem Hintergrund seiner sonstigen Aussagen lassen sich aber entsprechende Unterstellungen freilegen. Nach Strauch, so wäre zu interpretieren, gibt es im Leben letztlich nur Vorschläge von Richtungen, also keine fixierten Ziele, keinen vorgegebenen Sinn. Ein weiterer Aspekt des Absurden ergibt sich aus dem geschilderten Missverhältnis zwischen menschlichem Verlangen nach Totalität und der Unauffindbarkeit einer solchen Geschlossenheit. Dazu passt die Annahme Heinz Ehrigs, dass das Absurde „erst durch das hinzutreten des menschlichen geistes [entstehe], dessen forderung nach vernunft und sinnhaftigkeit des seins vom seienden ignoriert [sic!]“²²⁹ werde. Absurd wäre demnach, übertragen auf Strauchs Vergleich, das Nebeneinander von Hunger und der fehlenden Aussicht auf Sättigung.

Sämtliche Versuche des Malers, in den Bereichen Religion, Wissenschaft sowie Kunst eine Letztbegründung für seine Existenz und für die Existenz überhaupt zu entdecken, scheitern.²³⁰ Ernüchert artikuliert er seinen Eindruck von Instabilität:

Wie doch alles zerbröckelt ist, [...] wie sich doch alle Anhaltspunkte aufgelöst haben, wie jede Festigkeit sich verflüchtigt hat, [...] wie aus den Religionen und aus den A-Religionen [...] nichts geworden ist, [...] wie der Glaube sowie der Unglaube nicht mehr da sind, wie die Wissenschaft, die heutige Wissenschaft [...] alles hinausgeworfen und hinauskomplimentiert und hinausgeblasen hat in die Luft, wie das alles jetzt Luft ist ... Hören Sie: alles ist nur mehr Luft, alle Begriffe sind Luft, alle Anhaltspunkte sind Luft, alles ist nur mehr Luft ... (F, 162)

In 'Frost' wird an verschiedenen Stellen die Frage danach aufgebracht, ob es etwas Essenzi-

229 Ehrig, Probleme des absurden, S. 50.

230 Vgl. Madel, Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 8 u. 42.

elles, Immaterielles und Unsterbliches gibt oder nicht. Ronald Liechti bemerkt in Bezug auf die oben zitierte Passage: „Die Wissenschaft hat nicht nur nichts derartiges gefunden, sondern noch die letzten Illusionen (Werte, Religionen, Mythen) zerstört.“²³¹ Übrig bleibt laut Strauch lediglich Luft – eine Metapher für das Diffuse und Unfixierbare des Daseins. Der Gestus des Malers weist darauf hin, dass er die konturierte Entwicklung des Zerfalls bedauert. Er geht offenbar davon aus, es habe früher ein u. a. durch Religiosität gestütztes Totalitäts- und somit Stabilitätsgefühl gegeben. Die Auflösung solcher Vorstellungen führt er auf die gesamte Unternehmung der Wissenschaft zurück. Auffällig ist, dass Strauch zufolge sowohl der religiöse Glaube als auch der Unglaube zerstört wurde. Diese Überlegung ist schwierig zu fassen, zumal die behauptete Ausschließlichkeit innerhalb der Diegese von 'Frost' unzutreffend ist. Eventuell meint Strauch, dass im Zuge der Verwissenschaftlichung neben der Religiosität sogar rigoros-atheistische Positionen unterminiert worden seien. Falls er das annimmt, wäre der neutrale Agnostizismus die vorherrschende Position: die Auffassung, dass die Frage nach der Existenz bzw. Nicht-Existenz von transzendenten Entitäten noch nicht geklärt oder nie abschließend zu klären ist.

Angedeutet wird hier eine vernunft- und wissenschaftskritische Haltung des Malers. Überhaupt lässt sich die hohe Frequenz seines Einsatzes von wissenschaftlichen oder pseudo-wissenschaftlichen Sprachstilen als Parodie auf den Versuch begreifen, die Welt ausschließlich wissenschaftlich zu erläutern.²³² Zugleich steht Strauch jedoch religiösen Systemen ablehnend gegenüber. Er äußert: „Die Religionen täuschen darüber weg, daß alles Unsinn ist“ (F, 175). Nach der Diagnose des Malers gibt es keinen Sinn, zu dem Religionen einen exklusiven Zugriff haben und den sie anderen vermitteln. Sie würden bloß das Vorhandensein von Sinn suggerieren. Damit wird implizit die Naivität religiöser Menschen unterstellt.

Strauch vertritt die Ansicht, dass es nie einen Sinn gegeben hat, dass das Absurde stets vorgelegen hat. Demnach wäre der Kontrast zwischen einer von der Wissenschaft dominierten und einer unwissenschaftlichen bzw. vorwissenschaftlichen Epoche kein Kontrast zwischen Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit, sondern einer der Anschauungsweise. Strauch geht nur davon aus, dass die Welt früher tendenziell als geordnet und sinnvoll erfahren wurde. Eine Ursache dafür sind seines Erachtens die Religionen, deren Behauptungen die Absurdität verdecken würden. Er positioniert sich, wie gezeigt wurde, weder aufseiten der Wissenschaften noch aufseiten der Religionen. Der Wissenschaft gegenüber verhält er sich im ge-

231 Liechti, «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!», S. 46 f.

232 Vgl. Betten, Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser, S. 191.

samten Roman misstrauisch, attestiert ihr eine zersetzende Wirkung. Darin scheint so etwas wie ein Verlangen nach Totalität und Stabilität auf. Dieses Gefühl, in eine Ganzheit eingebunden zu sein, könnte von Religionen bereitgestellt oder befördert werden. Als Geistesmensch hat Strauch allerdings eine Aversion gegen das Naive. Er ist gar nicht dazu bereit oder imstande, sein kritisches Reflektieren einzuschränken. Ihm ist folglich durchaus bewusst, dass das Gefühl des Geborgenseins für ihn uneinholbar ist.

Die Ausführungen des Malers, so lässt sich zusammenfassen, weisen heterogene Aspekte des Absurden auf, die aber überwiegend miteinander verträglich sind. Mitunter stellt sich allerdings der Verdacht ein, dass sein Handeln nicht mit seiner Existenzhaltung korrespondiert. Diese Haltung formuliert er prägnant: „Das Leben ist reine, klarste, dunkelste, kristallinische Hoffnungslosigkeit ...“ (F, 314) In Strauchs Denken gibt es bis auf seltene Momente keine Zuversicht. Er vertritt die Auffassung, „[d]as Menschengeschlecht sei das Unfruchtbare, »das einzige Unfruchtbare auf der Welt. Es ist für nichts. Man kann es nicht verarbeiten. Man kann es nicht aufessen. Es ist kein Rohstoff für etwas, außer für sich selbst.«“ (F, 259) Demzufolge ist das Menschsein ohne Ziel, ohne Sinn. Es liefere kein Material für etwas, das über sich selbst hinausreiche. Dieses Merkmal der Selbstreferenzialität wird nicht genauer bestimmt. Zu vermuten ist, dass nach Strauch die „Funktion“ der Menschheit lediglich in der Selbstbeschäftigung oder Selbstfortsetzung besteht.

Trotz einiger Versuche gelingt es dem Maler letztlich nicht, die von ihm unterstellte Absurdität als etwas Erleichterndes zu begreifen.²³³ Er leitet aus ihr auch keine Motivation dazu ab, das im Dasein Verfügbare für sich auszunutzen und mit diesem zu experimentieren. Statt dessen reagiert Strauch eher resignativ, zuweilen zynisch auf die Annahme der Abwesenheit von Sinn.

5.3 Aspekte des Absurden in 'Verstörung'

Dem Haupttext von 'Verstörung' ist ein Motto vorangestellt: „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schauern.“²³⁴ Mit diesem Satz aus Blaise Pascals 'Pensées' (1669/1670) wird das Thema der Absurdität bereits indirekt angelegt. Der Para-

²³³ Vgl. Thorpe, Der Guckkasten des eigenen Kopfes, S. 193.

²³⁴ Pascal, Pensée 206, aus: Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets, zit. nach Bernhard, Verstörung, [Motto], S. 5.

text weist voraus auf die Betrachtungen des Fürsten im zweiten Teil des Romans. Dort hat das Zitat einen weiteren Auftritt. Saurau fügt es auf Französisch – der Originalsprache – in seinen Monolog ein, kommentarlos und ohne Anbindung an die Textumgebung. In ihm wird ein intensiver Eindruck von Ungreifbarkeit und Ungewissheit beschrieben. In Betracht einer als unendlich ausgedehnt eingeschätzten Welt entsteht ein Gefühl des Winzigseins. Darin kommt eine Erwägung zum Ausdruck, die auch den Fürsten beschäftigt: ob sich die Welt dem menschlichen Fragen bloß verwehrt und dennoch sinnvoll ist oder ob sie keinen Sinn enthält. Dies wird auf allegorische Weise in Sauraus Traumerinnerungen verhandelt:

Tatsächlich [...] gehe ich in vielen Träumen durch einen endlosen Saal zu einer Audienz, die die wichtigste Audienz meines Lebens ist. Da der Saal, durch den ich gehe, ein hoher, tatsächlich schwindelerregender Saal, ein unendlicher Saal ist, ist die Audienz nicht möglich, und es ist mir, weil der Saal ein unendlicher Saal ist, auch nicht möglich, herauszubekommen, *bei wem* ich die Audienz machen soll. Ich will wissen, wer (oder was) mich empfängt, empfangen wird, aber ich gehe und gehe und gehe und erfahre es nicht. (V, 171)

Was hier vorliegt, ist ein aus der Erinnerung an diverse Träume arrangierter Bericht, kein irrationaler Bewusstseinsstrom, der einen Traumvorgang unmittelbar einfängt. Das unterstützt die Vermutung, dass Saurau das Erinnerte nachträglich modifiziert und seiner Aussageintention angepasst hat. Das Irritierende seines Berichts ist das Element der Audienz. Es befindet sich im Fokus des skizzierten Szenarios. Das Ich durchwandert einen als endlos bezeichneten Saal mit dem Ziel, eine Audienz zu erreichen. Obwohl also ein Zielort für das Gehen des Ich angegeben wird, bleibt dieser intransparent. Seine Entzogenheit wird auf die Unendlichkeit des Saals zurückgeführt. Weshalb die erwartete Audienz für die bedeutsamste gehalten wird und weshalb sie durchgeführt werden „soll“, bleibt unklar. Das Ich hat offenbar kaum Kenntnisse über sie. Ein Anlass für die Reise des Ich wird nicht erwähnt. Dennoch verlangt es nach der Information, wer bzw. was es empfangen wird.

Trotz der eingestandenen Unmöglichkeit der Audienz entsteht beim Ich kein Zweifel daran, dass es diese gibt. Der Modus des drängenden Suchens wird – wie es die abschließende Geminatio anzeigt – beibehalten. Die Suche wird nicht hinterfragt, nicht beschädigt, nicht aufgehoben. Daraus ergibt sich der paradoxe Charakter der gesamten Unternehmung. Erich Jooß deutet das vom Fürsten Berichtete als bildhafte Darstellung der Antwortlosigkeit.²³⁵ Vorausgesetzt wird dabei, dass ein Fragen und ein Wunsch nach Beantwortung dieses Fragens besteht.

235 Vgl. Jooß, Aspekte der Beziehungslosigkeit, S. 75.

Das fragende Ich im von Saurau erinnerten Traum geht nicht davon aus, es könne durch eigene Bemühungen Antworten erhalten. Die eigenen Anstrengungen sind demnach völlig umsonst. Auf die Ohnmacht und Orientierungslosigkeit des Ich verweist das Schwindelerregende des endlosen Saals. Die Audienz lässt sich mit Strebel-Zeller als ein Mittelpunkt interpretieren, den Geistesmenschen anvisieren, der jedoch stets entzogen bleibt.²³⁶ Der Audienz kommt nach genauerer Analyse der Status einer Leerstelle zu. Zwar wird auf sie als Seiendes referiert, sie ist allerdings nichts Erfahrenes, sondern lediglich Gegenstand einer Spekulation. Die Annahme des Ich, die Audienz sei unmöglich, steht in eklatantem Kontrast zur Beharrlichkeit des Weitergehens. Es ist dieses Missverhältnis zwischen dem Wunsch nach Sinn oder Wissen und der Aussichtslosigkeit hinsichtlich des Erreichens, das die Suche des Ich zu einer absurden Suche macht.

Der Fürst hat den Eindruck, ohne Fundament zu existieren. Konsterniert teilt er mit: „Die Zwecklosigkeit, in welcher wir mehr und mehr die Orientierung verlieren, ist ein immerwährender Gedanke in letzter Zeit, katastrophal konkret.“ (V, 151) Der Zustand der Orientierungslosigkeit resultiert Sauraus Diagnose nach aus der Absenz von Sinn. Die Formulierung „mehr und mehr“ deutet darauf hin, dass es seines Erachtens etwas gibt, das Sinnhaftigkeit suggeriert und dadurch den Eindruck von Stabilität erzeugt, dessen Macht aber zunehmend abnimmt. Seiner eigenen Einschätzung nach ist nichts vorgegeben, das Verbindlichkeit bzw. Orientierung stiften könnte. Im konsequenten Anschluss daran unterstellt er: „Ob ein Mensch eine riesige Fabrik oder eine riesige Landwirtschaft oder einen ebenso riesigen Satz von Pascal im Kopf hat, ist ganz gleich“ (V, 146). Durch die konstatierte Absurdität werden sämtliche Qualitätsunterschiede von Gedanken nivelliert. Womit sich Menschen beschäftigen, für was sie sich interessieren oder was sie planen, ist demnach irrelevant, da keine absoluten Kriterien für eine Beurteilung vorhanden sind. Eine naheliegende Folgerung wäre die Auffassung, es sei genauso irrelevant, was getan wird. Dazu äußert sich Saurau zwar nicht, in seinem Denken sind jedoch Anzeichen einer nihilistischen Haltung auszumachen. Darauf, dass eine solche Haltung in Bernhards Texten symptomatisch ist, hat u. a. Walter Wagner hingewiesen.²³⁷

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch folgende Passage auslegen: „Rechenmaschinen, nichts weiter sind die Menschen. Wir rechnen nach, wir denken vergleichsweise immer in Zahlen. Wir werden in ein Zahlensystem hineingeboren und eines Tages von ihm herausge-

236 Vgl. Strebel-Zeller, Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa, S. 99.

237 Vgl. Wagner, Über das Glück, krank zu sein, S. 134.

schleudert, aufs Universum zu, ins Nichts.“ (V, 173) Saurau betrachtet die Menschen hier als etwas Mechanisches, dessen Haupttätigkeit das Rechnen ist. Dieses Rechnen kann allerdings – analog zur Rechenmaschine – nur in einem Rahmen stattfinden, der zuvor „einprogrammiert“ bzw. angelegt wurde. Sauraus zugespitzte anthropologische Annahme ist äußerst kryptisch, denn es werden Maschinen und Menschen in eins gesetzt. Menschen sind jedoch dazu fähig, Maschinen herzustellen und zu bedienen. Die Vorstellung, sie selbst seien absichtsvoll hergestellt worden und würden bedient, kollidiert mit vielen von Sauraus sonstigen Aussagen, in denen das Vorhandensein von transzendenten Entitäten zumindest implizit negiert wird.

Zugänglicher ist die Überlegung, dass Menschen in ein Zahlensystem hineingeboren werden. Sie partizipieren demzufolge zunächst unhinterfragt an einer Denkweise, die mit Logik, mit Kalkulationen und Prognosen operiert. Ein solches Denken vermag zwar eine für das Leben nützliche Ordnung herbeizuführen, so etwas wie ein dem Leben zugrundeliegender oder das Leben steuernder Sinn kann mit ihm aber Sauraus Auffassung nach nicht entdeckt werden. Darauf verweist das vom Fürsten als „Nichts“ Bezeichnete, auf das die Existenz hinauslaufe.

Eine weitere Verknüpfung zum Thema Absurdität lässt sich an einer Stelle finden, bei der Saurau die im dritten Kapitel beschriebene Metaphorik eines Existenztheaters verwendet. Er postuliert:

Die Welt ist tatsächlich [...] eine Probebühne, auf der ununterbrochen geprobt wird. Es ist, wo wir hinschauen, ein ununterbrochenes Redenlernen und Gehenlernen und Denkenlernen und Auswendiglernen, Betrügenlernen, Sterbenlernen, Totseinlernen, das unsere Zeit in Anspruch nimmt. Die Menschen nichts als Schauspieler [sic!], die uns etwas vormachen, das uns bekannt ist. Rollenlerner (V, 146).

Jeder Mensch sei ein solcher „Rollenlerner“ und niemand habe Kenntnis über das Wozu des Lernens. (Vgl. ebd.) Das Leben ist demzufolge ausschließlich ein Akt der Einübung von Rollen, ein Akt der Verstellung. Diese Verstellung setzt nach gewöhnlichem Verständnis eine ursprüngliche Nicht-Verstelltheit oder zumindest die Möglichkeit der Authentizität voraus. Die Überlegung des Fürsten dagegen unterstellt, das Schauspielen, d. h. die Verstelltheit, sei etwas Permanentes und Unvermeidliches. Denn die Probebühne wird mit der Welt gleichgesetzt.

Hinsichtlich der behaupteten Schauspieler-Existenz der Menschen nimmt Saurau an: „Andauernd [...] wird ein Dramaturg gesucht. Wenn der Vorhang aufgeht, ist alles zu Ende.“ (V, 146) Vermutlich vertritt Saurau die Ansicht, dass niemand auffindbar ist, der die Abläufe

auf der Probebühne überblicken und koordinieren könnte. Das Groteske des von ihm beschriebenen Unterfangens – also des Lebens – besteht darin, dass kein Ziel vorhanden ist, nichts, was die Probenenden zur Teilnahme motiviert. Angedeutet wird ein antiteleologisches Welt- bzw. Menschenbild des Fürsten. Sonderbar ist hier die Widersprüchlichkeit der Auffassung, das gesamte Proben bzw. Lernen sei ziellos. Es liegt im Charakter dieser Tätigkeiten, Vorbereitung auf etwas Zukünftiges zu sein. Die Rede von einer Probe wird abstrus, „wo eine derartige Probe nicht mehr über sich selbst als dem bloß Vorläufigen hinausweist, wo sie nicht mehr [wie beim barocken Topos des Welttheaters, M. M.] durch eschatologische Hoffnungen oder auch nur durch innerweltliche Verheißungen legitimiert wird.“²³⁸ Das legt die Interpretation nahe, dass Saurau sich der paradoxen Vorstellung bedient, um auf sehr pointierte Weise die von ihm angenommene Absurdität des Menschseins aufzuzeigen. Das Absurde ergibt sich in seiner Darstellung hauptsächlich aus zwei Aspekten: Erstens wird pausenlos geprobt, obwohl kein bestimmtes Ziel vorhanden ist. Zweitens kommt es nie zu einer Aufführung des Geprobten, da die Öffnung des Vorhangs mit dem „Ende“ – vermutlich ist der Tod gemeint – zusammenfällt. Der Fürst begreift das Leben demnach als einen ungerichteten Prozess, der sich in der menschlichen Selbstbeschäftigung erschöpft und letztlich sinnlos ist.

Solche Überlegungen führen Saurau allerdings nicht zu der Entscheidung, seine Existenz abubrechen. Er registriert: „Über die Dummheiten aller Redensarten denke ich nach, [...] über die Dummheit, in welcher der Mensch lebt und denkt, denkt und lebt, über die Dummheit ... Ich gestatte mir mein Leben, absurd! Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!“ (V, 105) Aus Sauraus Perspektive ist Sinnhaftigkeit also keine zwingende Voraussetzung für das Leben. Trotzdem ist er „außerstande, das gleichförmige Dasein abwechslungsreich zu gestalten und so die Sinnfrage zu entschärfen.“²³⁹ Obwohl er die Frage nach dem Sinn nicht permanent aufbringt, ist sie für seine Existenzhaltung signifikant. Der Fürst bemüht sich nicht darum, sie zu ignorieren, möchte sie offenbar in seinem Denken aufrechterhalten. Wenn er die Frage stellt, gibt er konstant eine verneinende Antwort. Er ist davon überzeugt: „Die Menschen stehen immer auf einem Punkt, auf dem es sinnlos ist, *zu sein*.“ (V, 176)

An anderen Menschen hat er nach eigener Aussage kein Interesse mehr. (Vgl. V, 171) Was ihn selbst betrifft, so ist es ihm zwar nicht völlig egal, ob er lebt oder nicht, er verhält sich

238 Jooß, Aspekte der Beziehungslosigkeit, S. 75.

239 Ebd. S. 32.

seiner Existenz gegenüber aber auch nicht vehement bejahend. Neben einer eher resignativen Einstellung zeigt sich nur in seltenen Momenten ein rebellischer Gestus: „Es gibt Stunden, da sage ich mir, du hast nichts mehr außer der Trostlosigkeit und du mußt mit ihr zufrieden sein, jeden Tag malst du ihr ein anderes Gesicht, sage ich mir, und du zeigst ihr die Zunge, damit du sie lachen siehst.“ (V, 171 f.)

Es ist vor allem sein sich im exzessiven Sprechen manifestierendes Denken, das den Fürsten beschäftigt, das ihn die Absurditätsannahme ertragen lässt und das ihn vom Suizid abhält. Die Indikatoren dafür, dass „das aussichtslose, aber existenznotwendige Gedankenkreisel des Saurau [...]“²⁴⁰ fortgesetzt wird, sind die den Roman 'Verstörung' abschließenden Auslassungspunkte.

240 Tabah, Die gestörte Erkenntnis, S. 255.

6. Fazit

In dieser Arbeit wurde herauszustellen versucht, welche Signifikanz den Themen Existenz, Tod und Absurdität insbesondere in der frühen Prosa Thomas Bernhards zukommt. Der Fokus lag dabei auf der Darstellung und Interpretation von Aussagen, Auffassungen und Handlungen der Protagonisten aus 'Frost' und 'Verstörung'. In einigen Segmenten der Arbeit wurde außerdem analysiert, wie thematische Aspekte präsentiert werden und inwiefern sie mit den narrativen Elementen der Texte korrespondieren. Dass es teilweise deutliche Entsprechungen gibt, wurde vor allem in den Kapiteln über Einsamkeit, Skepsis und Kommunikation dargelegt.

Die einzelnen Untersuchungen haben gezeigt, dass sowohl hinsichtlich ihrer Existenzweise als auch hinsichtlich ihrer Existenzhaltung eine enorme Ähnlichkeit zwischen den Hauptfiguren beider Romane besteht. In Bezug auf die Form und den Inhalt ihrer Äußerungen lassen sich ebenfalls keine auffälligen Unterschiede feststellen.

Strauch und Saurau sind ganz auf den Akt der Reflexion konzentriert. Ihr Denken ist ein eruptives, zumeist wüstes, rücksichtsloses, kritisches, zersetzendes, pessimistisches, häufig widersprüchliches. Es hängt eng mit der Heftigkeit ihres Leidens und der daraus resultierenden Sensibilität zusammen. Sie leiden nicht nur an Krankheiten, sondern am Dasein überhaupt.

Außerdem sind die Protagonisten Erkenntnis- und Sprachskeptiker. Daraus ergeben sich bei ihnen gravierende Konsequenzen für ihre Lebensweise. Da ihnen das Intersubjektive problematisch geworden ist, haben sie sich in die Einsamkeit zurückgezogen. In diesem überwiegend intendierten Zustand der Isolation lassen sie sich lediglich selten auf Begegnungen ein. Bei solchen benutzen sie die Anwesenheit eines anderen beinahe ausschließlich zur Selbstinszenierung und zur Präsentation ihrer Gedanken. Sie wollen dem Zuhörer etwas Eigenes aufladen, berücksichtigen allerdings nicht, ob dieser ihren oftmals kryptischen Ausführungen zu folgen vermag. Obwohl zuweilen der Wunsch nach gelingender Kommunikation besteht, bemühen sich die Protagonisten nie ernsthaft darum, etwas vom anderen einzuholen. Das von ihnen Dargebotene visiert nie eine Resonanz oder die Entstehung eines Dialogs an. Es verharrt im Modus des Monologischen. Dies passt zu ihrer fundamentalen Unterstellung, dass niemand in den anderen vordringen kann, dass die menschliche Existenz an das Alleinsein gekoppelt ist. Zwar halten sich Strauch und Saurau noch

im Rahmen der sozialen Sphäre auf, am Projekt des Miteinanders nehmen sie jedoch nicht mehr teil.

In beiden Romanen wird das menschliche Dasein mitunter als Theater vorgestellt. Diese Metaphorik lässt sich vor allem auf die von den Hauptfiguren abgelehnte Gesellschaft anwenden, in der ihrer Ansicht nach das Artifizielle, das Lügen, das Erlernen und Ausführen von Rollen vorherrschen.

Das Thema Tod, auf das in 'Frost' und 'Verstörung' auch außerhalb der Figurenrede extensiv hingewiesen wird und das über die erzeugte Stimmung eingefangen wird, nimmt eine zentrale Stellung im Denken der Protagonisten ein. Sie verwenden allerdings keinen konsistenten Todesbegriff. Grob lassen sich zwei divergierende Auffassungen ermitteln.

Zum einen wird der Tod als Ende des Lebens verstanden, auf das nichts folgt. Der Maler und der Fürst vertreten eine nüchterne Existenzhaltung ohne spekulative Zutaten. Religiöse Ausdeutungen der Welt und der menschlichen Existenz werden strikt zurückgewiesen.

Zum anderen begreifen die Hauptfiguren den Tod als etwas dem Leben Immanentes, als ein Phänomen, das im Leben permanent präsent und das für die Einstellung dem Leben gegenüber bestimmend ist. Beide führen eine schonungslose Konfrontation mit dem Thema Tod vor. Da sie in beinahe ständigem Bewusstsein der Sterblichkeit existieren, sich also kaum von diesem ablenken, haben sie nur selten ein Gefühl von Freude.

Die starke Todesbezogenheit der Protagonisten ist partiell mit ihrer Annahme der Absurdität des Daseins verschränkt. Sämtliche Anstrengungen während des Lebens sind ihnen zufolge sinnlos, da diese durch den Tod aufgehalten würden. Die Perspektivität und das Vorhandensein von Denk-Grenzen machen sie als Grund für die Aussichtslosigkeit menschlicher Forschungen aus. Die Diskrepanz zwischen der Suche nach etwas Sinnhaftem, nach Totalität oder Wahrheit und der Unmöglichkeit, Derartiges zu erreichen, halten sie für unauflösbar. Aber auch unabhängig dieser Aspekte sind sie der Ansicht, dass kein Sinn vorliegt, dass der Existenz keine absoluten Werte oder Ziele vorgegeben sind.

Die Möglichkeitsräume, die sich aus dem Bewusstsein der Endlichkeit sowie aus der Absurditätsannahme ergeben, werden von Strauch und Saurau überhaupt nicht ausgenutzt. Sie haben keine Ambitionen mehr, stellen keine Werke mehr her, kennen keine Freundschaft, führen keine Unternehmungen, keine Experimente außerhalb ihres egozentrischen Denkens durch. Eine Bemühung darum, der eigenen Existenz selbst einen Sinn zu stiften oder sich

zumindest in dem von ihnen angenommenen absurden Menschsein souverän einzurichten, findet in 'Frost' und 'Verstörung' nicht statt. In den zwei Folgeromanen 'Das Kalkwerk' (1970) und 'Korrektur' (1975) wird dagegen zunehmend eine Konstruktion von Sinn, also von Daseinsmotiven dargestellt.²⁴¹

Häufig erwägen Strauch und Saurau den Suizid, der ihr existenzielles Leiden am Absurden beenden könnte. Bei Strauch wird die Umsetzung diverser Ankündigungen des Suizids am Romanende angedeutet. Bis dahin hält er aber – wie Saurau – bewusst am Leben fest. Obwohl beide das Dasein nie explizit und vehement bejahen, verhalten sie sich der eigenen Existenz gegenüber nicht völlig indifferent. Dies zeigt ihr angestregtes Denken bzw. Sprechen, das in markantem Kontrast steht zu ihrer tendenziell resignativen Mentalität. In ihm manifestiert sich eine Haltung – ein Trotzdem: Trotz ihrer Todesbezogenheit und trotz der Überzeugung, dass das Leben letztlich absurd ist, sind sie – zumindest innerhalb der Handlung von 'Frost' und 'Verstörung' – nicht bereit, es abubrechen. Die Aufbietung ihrer Sprach-Macht, die Intensität und Rastlosigkeit ihrer Reflexionen dient ihnen nicht bloß dazu, das Dasein zu ertragen, sondern demonstriert darüber hinaus, dass sie noch an irgend etwas Interesse haben. Ansonsten wären sie vermutlich längst verstummt.

241 Vgl. Petersen, Beschreibung einer sinnentleerten Welt, S. 149.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Frost. Frankfurt am Main 1972.

Bernhard, Thomas: Verstörung. Frankfurt am Main 1988.

Siglen

F: 'Frost'

V: 'Verstörung'

Sonstige Literatur von Thomas Bernhard

Bernhard, Thomas: Meine Preise. Frankfurt am Main 2009.

Sekundärliteratur

Bachmann, Ingeborg: [Thomas Bernhard:] Ein Versuch. In: Dies.: Werke. 4 Bde. Hrsg. v. Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. München 1978. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. S. 361-364.

Betten, Anne: Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser. Was kann die Diagnose zum Werkverständnis beitragen? In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2002. S. 181-194.

Betz, Uwe: Unter >Bernhard-Verdacht<. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006. Hrsg. v. Martin Huber/Bernhard Judex/Manfred Mittermayer/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2006. S. 175-190.

Blöcker, Günter: Im Finstern geschrieben. In: Merkur (Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken) 24, 1. Heft (1970). S. 83-86.

Botond, Anneliese: Schlußbemerkung. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. v. Anneliese Botond. Frankfurt am Main 1970. S. 139-141.

- Damerau, Burghard: Geistesdämmerung und Körperkult. Inhalt und Form in Thomas Bernhards Werk. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold/Markus Joch. Würzburg 1999. S. 163-173.
- Dowden, Stephen D.: Understanding Thomas Bernhard. (Understanding modern European and Latin American literature. Hrsg. v. James Hardin.) Columbia (South Carolina) 1991.
- Ehrig, Heinz: Probleme des absurden. Vergleichende bemerkungen [sic!] zu Thomas Bernhard und Samuel Beckett. In: Wirkendes Wort 29 (1979). S. 44-65.
- Eickhoff, Hajo: Die Stufen der Disziplinierung. Thomas Bernhards Geistesmensch. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold/Markus Joch. Würzburg 1999. S. 155-162.
- Eyckeler, Franz: Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. (Philologische Studien und Quellen 133. Hrsg. v. Hugo Steger/Hartmut Steinecke.) Berlin 1995.
- Finnern, Volker: Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards. (Europäische Hochschulschriften Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur Bd. 998.) Frankfurt am Main 1987.
- Göbbling, Andreas: Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 88. Hrsg. v. Stefan Sonderegger.) Berlin, New York 1987.
- Grabher, Michael: Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards. (Schriftenreihe Studien zur Germanistik 9) Hamburg 2004.
- Handke, Peter: Als ich »Verstörung« von Thomas Bernhard las. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. v. Anneliese Botond. Frankfurt am Main 1970. S. 100-106.
- Helms-Derfert: Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard. (Kölner germanistische Studien 39. Hrsg. v. Walter Hinck/Hans Dietrich Irmischer/Werner Keller/Hansjürgen Linke/Johannes Rathofer/Rolf Christian Zimmermann.) Köln 1997.
- Hoell, Joachim/Luehrs-Kaiser, Kai: Vorwort. In: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten. Hrsg. v. Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 1999. S. 9-10.
- Hofe, Gerhard vom/Pfaff, Peter (Hrsg.): Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein/Ts. 1980.

- Honold, Alexander: Katastrophen und andere Gewohnheiten. Über die Komplizenschaft des Ausnahmezustands mit der Macht der Gewohnheit. In: Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des Internationalen Kolloquiums Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999. Hrsg. v. Jeanne Benay/Pierre Béhar. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur 15. Hrsg. v. Pierre Béhar/Ingeborg Fiala-Fürst/Marie-Louise Roth.) St. Ingbert 2001. S. 249-267.
- Höllner, Hans: Bernhards Wissenschaft. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2002. S. 19-26.
- Höllner, Hans: «Es darf nichts Ganzes geben», und «In meinen Büchern ist alles künstlich». Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbildes von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. v. Manfred Jurgensen. (Queensland Studies in German Language and Literature VIII.) Bern 1981. S. 45-63.
- Höllner, Hans: Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 50. Hrsg. v. Ulrich Müller/Franz Hundsnurscher/Cornelius Sommer.) Stuttgart 1979.
- Huber, Martin: Von Schwarzach St. Veit nach Weng. Zur Werkgeschichte von Thomas Bernhards literarischem Durchbruch mit seinem Roman *Frost*. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006. Hrsg. v. Martin Huber/Bernhard Judex/Manfred Mittermayer/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2006. S. 35-44.
- Huntemann, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 53. Würzburg 1990.
- Kampits, Peter: Tod und Reflexion. Philosophische Bemerkungen zum Werk Thomas Bernhards. In: Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien. Hrsg. v. Alfred Pittertschatscher/Johann Lachinger. (Schriftenreihe Literarisches Kolloquium Linz 1.) S. 18-28.
- Kohlhage, Monika: Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard. (Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte.) Herzogenrath 1987.

- König, Josef: »Nichts als ein Totenmaskenball«. Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards. (Europäische Hochschulschriften Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 682.) Frankfurt am Main 1983.
- Jahraus, Oliver: Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard. (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 16. Hrsg. v. Renate von Heydebrand/Georg Jäger/Jürgen Scharfschwerdt.) Frankfurt am Main 1992.
- Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards. (Europa University Studies. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1257.) Frankfurt am Main 1991.
- Jahraus, Oliver: Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2002. S. 65-82.
- Jooß, Erich: Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk von Thomas Bernhard. (Drei Studien zum Monolog des Fürsten in Thomas Bernhards Roman „Verstörung“.) Selb 1976.
- Jurgensen, Manfred: Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. v. Manfred Jurgensen. (Queensland Studies in German Language and Literature VIII.) Bern 1981. S. 99-122.
- Langer, Renate: Bilder aus dem beschädigten Leben. Krankheit bei Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold/Markus Joch. Würzburg 1999. S. 175-185.
- Lederer, Otto: Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. v. Anneliese Botond. Frankfurt am Main 1970. S. 43-67.
- Liechti, Ronald: «Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!» Versuch über Thomas Bernhard. Diss. Zürich 1987.
- Link, Kay: Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 382. Hrsg. v. Ulrich Müller/Franz Hundsnurscher/Cornelius Sommer.) Stuttgart 2000.
- Madel, Michael: Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Thomas Bernhards Roman *Frost*, Arno Schmidts Erzählung *Aus dem Leben eines*

- Fauns* und Elias Canettis Roman *Die Blendung*. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1190.) Frankfurt am Main 1990.
- Maier, Andreas: *Die Verführung*. Thomas Bernhards Prosa. Göttingen 2004.
- Maier, Wolfgang: *Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen*. In: *Über Thomas Bernhard*. Hrsg. v. Anneliese Botond. Frankfurt am Main 1970. S. 11-23.
- Marquardt, Eva: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 54.) Tübingen 1990.
- Moser, Marc: *Thomas Bernhards Österreichbild und seine Sicht der Tier- und Pflanzenwelt*. In: *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam*. Beiträge des Internationalen Kolloquiums Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999. Hrsg. v. Jeanne Benay/Pierre Béhar. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur 15. Hrsg. v. Pierre Béhar/Ingeborg Fiala-Fürst/Marie-Louise Roth.) St. Ingbert 2001. S. 161-178.
- Obermayer, August: *Der Locus terribilis in Thomas Bernhards Prosa*. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hrsg. v. Manfred Jurgensen. (Queensland Studies in German Language and Literature VIII.) Bern 1981. S. 215-229.
- Oberreiter, Suitbert: *Lebensinszenierung und kalkulierte Kompromißlosigkeit. Zur Relevanz der Lebenswelt im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Köln, Weimar 1999.
- Opitz, Michael: *Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns im Werk Thomas Bernhards*. In: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Hrsg. v. Alexander Honold/Markus Joch. Würzburg 1999. S. 67-76.
- Paschiller, Doris: *Plädoyer für eine düstere Weltsicht. Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek*. In: *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Hrsg. v. Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 1999. S. 111-115.
- Petersen, Jürgen H.: *Beschreibung einer sinnentleerten Welt. Erzählthematik und Erzählverfahren in Thomas Bernhards Romanen*. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hrsg. v. Manfred Jurgensen. (Queensland Studies in German Language and Literature VIII.) Bern 1981. S. 143-176.
- Podszun, Johannes Frederik G.: *Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards. Die Studie und der Geistesmensch. Entwicklungstendenzen in der literarischen Verarbeitung eines Grundmotivs*. (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 20. Hrsg. v. Dirk Grathoff/Erwin Leibfried.) Frankfurt am Main 1998.

- Reich-Ranicki, Marcel: Konfessionen eines Besessenen. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. v. Anneliese Botond. Frankfurt am Main 1970. S. 93-99.
- Richter, Michael: Sprachspiele und Ursachenforschung. Beobachtungen zu *Korrektur*. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold/Markus Joch. Würzburg 1999. S. 103-113.
- Ronge, Verena: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife oder: Die Macht des Performativen im Werk Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006. Hrsg. v. Martin Huber/Bernhard Judex/Manfred Mittermayer/Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2006. S. 105-117.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben«. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. v. Anneliese Botond. Frankfurt am Main 1970. S. 34-41.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard. 3., erweiterte Aufl. Wien 1997.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards »Gehen«. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. v. Manfred Jurgensen. (Queensland Studies in German Language and Literature VIII.) Bern 1981. S. 123-141.
- Schütte, Uwe: Thomas Bernhard. Köln, Weimar, Wien 2010.
- Seydel, Bernd: Die Vernunft der Winterkälte. Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft XXII.) Würzburg 1986.
- Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. (Beck'sche Reihe 627. Autorenbücher.) München 1992.
- Steinert, Hajo: Das Schreiben über den Tod. Von Thomas Bernhards »Verstörung« zur Erzählprosa der siebziger Jahre. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 4. Hrsg. v. Helmut Kreuzer/Karl Riha.) Frankfurt am Main 1984.
- Strebel-Zeller, Christa: Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa. Zürich 1975.
- Tabah, Mireille: Die gestörte Erkenntnis. Form, Sinn und Gehalt in Thomas Bernhards Werk am Beispiel des Romans »Verstörung«. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 13 (1982). S. 244-268.
- Thorpe, Kathleen: Der Guckkasten des eigenen Kopfes. Anmerkungen zum Theaterbegriff in »Frost«. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. v. Manfred Jurgensen. (Queensland Studies in German Language and Literature VIII.) Bern 1981. S. 177-198.

- Wagner, Walter: Über das Glück, krank zu sein. Pascal und Bernhard, zwei routinierte Kranke. In: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten. Hrsg. v. Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 1999. S. 129-134.
- Weiß, Gernot: Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard. (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 111. Würzburg 1993.
- Wolfschütz, Hans: Thomas Bernhard: The Mask of Death. In: Modern Austrian writing: literature and society after 1945. Hrsg. v. Alan Best/Hans Wolfschütz. London 1980. S. 214-235.

Sonstige Literatur

- Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Mit einem kommentierenden Essay von Liselotte Richter. Übersetzt von Hans Georg Brenner/Wolfdietrich Rasch. Hamburg 1959.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 19. Aufl. Tübingen 2006.
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Ders.: Gesammelte Werke. 2 Bde. Mit Anmerkungen und einer Zeittafel von Frank Zipfel. Hrsg. v. Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich 2003. Bd. I. Gedichte und Prosa. S. 322-333.
- Janke, Wolfgang: Existenzphilosophie. (Sammlung Göschen 2220.) Berlin 1982.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. In: Werkausgabe. 8 Bde. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974. Bd. 3, 1.
- Kant, Immanuel: Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können. Riga 1783.
- Kracauer, Siegfried: Die Wartenden. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main 1977. S. 106-119.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994.
- Mülder, Inka: Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933. Stuttgart 1985.
- Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Nietzsche, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Peter Pütz. Neuauflage. München 1999.

- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Ders.:
Werke. 3 Bde. Hrsg. v. Karl Schlechta. 6. Aufl. München 1969. Bd. III. S. 1017-
1030.
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918. Erster Band. Arbeitswelt und
Bürgergeist. München 1990.
- Thurnher, Rainer/Röd, Wolfgang/Schmidinger, Heinrich: Die Philosophie des ausgehenden
19. und des 20. Jahrhunderts 3. Lebensphilosophie und Existenzphilosophie.
(Geschichte der Philosophie 13. Hrsg. v. Wolfgang Röd.) München 2002.
- Zimmermann, Franz: Einführung in die Existenzphilosophie. Darmstadt 1977.

Rechtsverbindliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass vorliegende Arbeit selbstständig verfasst wurde und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Ort, Datum

Unterschrift

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Muhl
Vorname	Manuel
Geburtsdatum	07.08.1989
Geburtsort	Bensheim
Staatsangehörigkeit	deutsch

Grundschule

1996-2000	Kirchbergschule Bensheim
-----------	--------------------------

Gymnasium

2000-2009	Altes Kurfürstliches Gymnasium Bensheim
-----------	---

Studium

ab 2009	Germanistik Philosophie Geschichte
---------	--

Praktika

Buchhandlung H.L. Schlapp
Sparkasse Bensheim
Schirner Verlag KG (Lektorat)
Verlag der Autoren
weissbooks.w (Verlag)

Sonstige Erfahrungen

Mitarbeit in Redaktion, Antiquariat und Versand
des Tattva Viveka-Verlages in Bensheim
Universitäre Übung zum Verlagswesen

Fremdsprachen

Englisch
Französisch
Spanisch