

Erzählmerkmale und ihre
Funktionen im Roman *Frost* von
Thomas Bernhard

Erstgutachter: Prof. Dr. Gerhard Kurz

Zweitgutachter: Prof. Dr. Erwin Leibfried

Vorgelegt von

Ho-Kyoung LEE

aus Seoul, Korea

2004

Für Ji-Hyun

Erzählmerkmale und ihre
Funktionen im Roman *Frost* von
Thomas Bernhard

Erstgutachter: Prof. Dr. Gerhard Kurz

Zweitgutachter: Prof. Dr. Erwin Leibfried

Vorgelegt von

Ho-Kyoung LEE

aus Seoul, Korea

2004

Leben ist immer lebensgefährlich

(Erich Kästner)

Danksagung

Mein ganz herzlicher und besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Gerhard Kurz, der diese Arbeit betreut und gefördert hat.

Ohne die Gespräche mit Herrn Doz. Michael Menke wäre mir vieles unklar geblieben; diese Arbeit gilt es fortzusetzen.

Danken möchte ich auch meinen deutschen Freunden, M.A. Annette Möbs, Dipl. Kauf. Carsten Euler, Ass. Jur. Dieter Beroleit, Dipl. Ing. Gerhard Betelsmann, die mich in meiner Studienzeit in Deutschland ganz herzlich unterstützt haben, und meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglichten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
1.1. Bemerkungen zum aktuellen Forschungsstand über Thomas Bernhard.....	8
1.2. Inhaltsangabe und Interpretation des Romans <i>Frost</i>	19
2. Definition der verwendeten Begriffe	29
2.1. Erzählstruktur.....	29
2.2. Erzählstil.....	33
3. Die Erzählstruktur von Thomas Bernhards Roman <i>Frost</i>	38
3.1. Erzähler	40
3.2. Erzählhaltung.....	44
3.3. Erzählverhalten.....	51
3.4. "Point of View" und Fokalisierung.....	57
3.5. Zeitstruktur	65
3.6. Zusammenfassendes Zwischenergebnis	72
4. Der Erzählstil von Thomas Bernhards Roman <i>Frost</i>	74
4.1. Wiederholung, Parataxe, Assoziationskette, Ellipse, Anakoluth	78
4.2. Übertreibung, Provokation, Negativierung, Fragment, Humor und Ironie	103
4.3. Symbolik, Konnotation, Symbolik.....	132
4.4. Reflektion, Metasprache, Sprachmusik.....	142
4.5. Zusammenfassendes Zwischenergebnis.....	160
5. Themen und Motive in Thomas Bernhards Roman <i>Frost</i>	162
5.1. Kindheit als Nichtkindsein.....	168
5.2. Tod als Zweidimensionalität	175
5.3. Kunst als Negativum.....	185
5.4. Politik, Gesellschaft und Staat als Kritikpunkte	192
5.5. Isolation als Daseinsform.....	198
5.6. Denken als solipsistische Denkstruktur.....	204
5.7. Wahnsinn als Grenzwert.....	209
5.8. Leiden als menschliches Phänomen.....	215
5.9. Natur als Leidensursache	220
5.10. Scheitern an sich oder der Umwelt.....	225
5.11. Zusammenfassendes Zwischenergebnis	230
6. Resümee der Gesamtarbeit	232
7. Anhang:.....	240
7.1. Eine Anmerkung zur Zitierweise.....	240
7.2. Literaturverzeichnis	240
A: Primärtexte.....	240
A.a.: Gespräche Thomas Bernhards	240
B: Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard	241
C. Allgemeine Literatur.....	242

1. Einleitung

Thomas Bernhard vertritt bei Entstehung des Romans *Frost* polemische und kontroverse Meinungen, um die Wirklichkeit abzubilden. Die Erzählungen des Schriftstellers insgesamt, verdeutlicht am Erstlingswerk *Frost*, sind vom Verständnis her dem Leser nicht ohne weiteres zugänglich. Thomas Bernhard lässt, auch wenn ein neutraler Standpunkt vom Leser vertreten werden könnte, keine positive Betrachtung zu.

Die Denkweise von Thomas Bernhard ist schwierig nachzuvollziehen, die Grundlagen seines Erzählens und seines Stils sind schwer festzustellen und zu begreifen. Dies ist auch dadurch bedingt, dass in seinem Werk künstlerisches Gelingen immer mit einer extremen weltanschaulichen Unzufriedenheit, die sich als immer wiederkehrendes Element zeigt, verbunden ist. Diese Unzufriedenheit lässt sich in seinem Werk nicht nur in seiner Haltung der Antipathie gegenüber der Gesellschaft finden, sondern spiegelt sich auch in seinen typischen Erzählformen.

Noch schwieriger wird das Verständnis, da der Autor bevorzugt einzelne Gedanken verschiedener Erzählformen in seine eigenen Stile einzukleiden und als authentische Formulierung in sein Erzählen einzustreuen pflegt. Das Erzählen bildet die Gedanken eines Autors ab. Es ist eine Widerspiegelung des Vergegenwärtigens, und zwar ein Vergegenwärtigen von Ereignissen, die für den Leser nicht sinnlich wahrnehmbar sind. Eine zunehmend komplizierter werdende Erzählhandlung erfährt eine meist überraschende Auflösung.

Ein einheitliches und überzeitliches Selbstverständnis eines Erzählers existiert natürlich nicht. Erzähler haben sich selbst zu allen Zeiten immer anders gesehen. Die spezifische Weise einer Erzählung ermöglicht es dem Leser, die Entwicklung des dichterischen Selbstverständnisses vor dem Hintergrund des Wandels der Gesellschaft zu verstehen.

Die Wirklichkeit, in der wir leben, ist vielfältig vermittelt. Vermittelt wird z.B. Anwesendes und Abwesendes. Sie wird in weitem Ausmaß durch Abwesendes erst gebildet. Es gibt viele Arten, das Abwesende zu vergegenwärtigen. Eine davon ist das Erzählen. Es stellt sich einerseits die Frage, ob es unseren Lebensraum umfänglich abbildet und der Wahrheitsfindung zugute kommt. Andererseits schützt es vor Vergessen und dient als Aufbewahrung für vergangene Erfahrungen. Beim Erzählen zeigt sich die Funktion des Vergegenwärtigens.

Das Erzählerische kann sich dem Leser in einer Hinsicht nicht nur als ein Illusionsraum, der dem Vergessen der Realität und der Flucht in Tagträume Vorschub leistet, zeigen, sondern auch eine scheinbare Wunscherfüllung inmitten des negativ empfundenen Bestehenden reflektieren. Und das Erzählerische stellt sich dem Leser als eine wahrnehmbare und neu nachvollziehbare Erfahrungsmöglichkeit vor. Sich mit solchen Funktionen im Erzählen Thomas Bernhards auseinander zu setzen, ist das Ziel dieser Arbeit. Durch die Auseinandersetzung mit den Funktionen des Erzählens werden gewisse, in Thomas Bernhards Werk immer wieder auftretende Konturen herausgearbeitet; im Einzelnen sind dies Erzählstruktur, Erzählstil und Erzählelemente; d.h., es geht um die Fragestellung: Wie sehen die

Sätze aus? Sind sie lang oder kurz? Welche Struktur haben sie? Sind es vollständige Sätze? Welche Sätze werden wiederholt? Welche Satztypen kommen oft vor? Welche Wörter verwendet der Autor gern? Welche Eigenarten hat der Text, die Texte anderer Autoren nicht haben? Dabei stellt sich natürlich immer wieder auch die Frage, welche Funktion dieses Erzählen hat.

1.1. Bemerkungen zum aktuellen Forschungsstand über Thomas Bernhard

Die Auswahl an neuerer Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard, besonders Dissertationen und Aufsätze, ist groß. Für meine Arbeit habe ich nach Aufsätzen und Büchern gesucht, die sich zumindest in Teilbereichen mit dem Roman *Frost* befassen. Das ist nicht immer einfach und ergiebig, da *Frost*, erschienen 1963, zu den älteren und damit heute nur noch relativ wenig besprochenen Texten gehört. Dennoch wurde ich fündig, musste aber meine Auswahl beschränken aufgrund der kurzen Zeit, die mir in Deutschland zur Recherche zur Verfügung stand. Dennoch glaube ich, einige wichtige aktuelle Anmerkungen zu *Frost* gefunden zu haben.

Man kann allgemein sagen, dass mit dem Tod Thomas Bernhards oder kurz danach eine große Anzahl von Aufsätzen veröffentlicht wurde, in den folgenden Jahren hatte sich das jedoch relativiert. Auch die Sicht auf Thomas Bernhard bzw. auf seine Werke in der Sekundärliteratur unterlag gewissen Veränderungen. Die Rolle des

Erzählers bzw. des Schriftstellers gehört dazu. Man kann durchaus, wie dies Thomas Parth tut, feststellen, dass „autobiographische Züge ... gesehen, aber als nicht so bedeutsam angerechnet (werden). In der Bernhard-Forschung wird hier immer noch ein `Leerraum` gesehen.“¹

Alfred Pfabigan meint, dass der Blick auf das Werk Thomas Bernhard 10 Jahre nach seinem Tod mit „allgemein akzeptierten Deutungen verstellt...(ist).“² Noch immer sei sich niemand seiner Interpretation der Texte oder einer Untersuchung der Sprache und Sprachphänomene wirklich sicher.

Das „vielleicht“ dominiert vor dem „sicher“. Er sieht jedoch einen Richtungswechsel in der Deutung der früher als düster, kritisch oder nur negativ betrachteten Werke Bernhards. Auch die Konzentration des Publikums auf Bernhards „Übertreibungen“ habe augenfälligen Schaden angerichtet (siehe S. 14) und von wesentlichen, anderen bedeutsamen Möglichkeiten der Interpretation und Deutung innerhalb der Texte abgelenkt.

Wurde früher das Werk Bernhards in die Kategorien „Angst, Ekel, Verzweiflung, Gleichgültigkeit, Grausamkeit, Krankheit, Wahnsinn, Schuld und Tod ...“ eingeordnet, so „...sind wir (heute) Zeugen eines Paradigmenwechsels und einer immer stärker werdenden öffentlichen Konzentration auf den `humoristischen` Bernhard.“ (S. 11f)

¹ Thomas Parth: Verwickelte Hierarchien. Tübingen und Basel 1995, S. 13.

² Alfred Pfabigan: Thomas Bernhard. Wien 1999, S. 9.

Auch Ruixiang Han sieht den Humor, das Komische bei Thomas Bernhard als einen wichtigen, in der Sekundärliteratur aber vernachlässigten Aspekt. Han zitiert Bernhard selbst, der über *Frost* gesagt hat: Er verstehe nicht, warum kein Mensch „das im Grunde gelesen“ habe, „was für Späße darin sind.“ Für ihn (Bernhard) sei das „eigentlich alle Augenblicke zum Hellauflachen.“³

Diese Komik wird bei Han allerdings, das muss man einräumen, in einem etwas ungewöhnlichen und umständlichen Umweg über das Nichtvorhandensein von wirklichem Ernst erläutert.

Humor wird zwar in den Arbeiten der letzten Jahre hervorgehoben, aber dennoch steht natürlich der Aspekt des Unglücks nicht ganz im Hintergrund. Pfabigan (a.a.O.) sieht in der Darstellung der Existenz des Malers Strauch eine Unglücksbotschaft, hier auch „Strauch-Botschaft“ genannt. Es wird aber nun hinterfragt, warum es denn immer das Unglück ist, und so steht diese „Strauch-Botschaft“ unter permanentem Begründungszwang (siehe S. 16).

Pfabigan sieht *Frost* als den ersten Roman einer langen Reihe, in dem sich zum ersten Mal „der Baukasten aus Figuren, sozialen Konstellationen und Konflikten (zeigt), aus dem Thomas Bernhard seine epischen Werke zusammensetzen wird: Der gescheiterte Künstler, die Wirtin, der ratlose junge Mann, ..., der düstere Exzentriker, der wehrlose Protokollant, der Selbstmörder und der Überlebende“ (S. 39). Dieser Baukasten wird später, mit ähnlichen oder fast gleichen Personen und Situationen, aber auch

³ Ruixiang Han: Der komische Aspekt in Bernhards Romanen. Stuttgart 1995, S. 59. Das Zitat bezieht sich auf ein Interview mit K. Kathrein in: Die Presse, Wien, 22.9.1984, Beilage Spectrum.

Gedankengängen und Erzählstrukturen, in weiteren Texten Bernhards fortgeführt. Dem Erzähler geht es scheinbar immer schlecht, er muss immer gegen Widrigkeiten seiner Umwelt, seiner Gesellschaft, seines Landes, der Natur oder seiner Mitmenschen agieren, aber jeweils ist „der Berichterstattende ... der Überlebende, und sein Text steht damit im Zeichen des Lebensprinzips Eros, auch wenn Thanatos scheinbar triumphiert“ (S. 39). Das heißt, so schlecht es dem Erzähler bzw. dem erzählenden Ich bei Bernhard gehen mag, er ist nie der eigentlich Untergehende.

Allerdings fehlen dem Maler Strauch „Qualitäten der Selbstreflektion, die seine Nachfolger im Spätwerk auszeichnen werden“ (S. 43).

Die Figur des Malers Strauch kombiniert „... Elemente der Selbstbilder des Autoren mit solchen aus seiner realen oder phantasierten Familiengeschichte und ist, wie es auch ihrem Erfinder nachgesagt wird, ein Meister des ichbezogenen Monologs“ (S. 42).

Wendelin Schmidt-Dengler sieht auch den Humor als einen wesentlichen Bestandteil der Texte Bernhards. „... *Frost* ist von diesem ständigen Changieren zwischen Scherz und Ernst bestimmt ...“⁴.

Wie er schon im Titel seiner Arbeit ankündigt, sollte man die Texte als in sich abgeschlossene, auch innerhalb des Gesamtwerks

⁴ Wendelin Schmidt-Dengler: Zurück zum Text: Vorschläge für die Lektüre von Thomas Bernhards *Frost*. In: Wendelin Schmidt-Dengler: Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Frankfurt am Main 1997, S. 215.

von Bernhard lesen, und erst dann versuchen, andere Einflüsse auf Bernhard zu untersuchen.

In der Untersuchung zum Erzähler und zum Erzählten in *Frost* konstatiert er eine „begriffslose Begriffswelt“. „Die Begriffe sind da, sind vorrätig in der Sprache, aus ihnen heraus wird gedacht, aber sie erhalten Funktion erst dadurch, dass sie verworfen werden. Ein Begriff erhält seine Konturen erst dadurch, dass er zum Verschwinden gebracht wird; die Auslöschung bringt die Dinge und Begriffe zur Sprache. Und in dieser Sprache kann sich der Maler erlauben, den Satz von der Identität zu unterwandern: ‚Ein Tisch ist auch ein Fenster, und ein Fenster ist auch die Frau, die am Fenster steht, ... (Frost 217)‘“ (S. 214). Der Text und die Sprache sollen also zunächst für sich interpretiert werden, dann innerhalb des Gesamtwerks Bernhards, und erst dann auf andere, äußerer Einflüsse untersucht werden. Eine inhaltliche und formale Verwandtschaft aller Texte lässt diese Reihenfolge opportun erscheinen. Schmidt-Dengler will damit Bernhards Sprache und Begriffe vor allem auch loslösen von textimmanenten Vorbildern wie Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard und Wittgenstein.

Ist es bei den einen der Humor oder gar das Komische, das im Vordergrund gesehen werden, so geht eine andere Richtung vom Grotesken, vom Irrsinnigen oder gar vom Wahn aus, der leitende Kraft nicht nur für die Bestimmung der Handlungen, sondern auch der Sprache ist.

Michael Opitz sieht den Wahnsinn als treibenden Zug der Personen in *Frost*. „Wenn Bernhard den Wahnsinn in seinen Texten wieder aufruft, erhebt er Einspruch gegen ein

Vernunftverständnis, das den Wahnsinn aus der Perspektive der Gegenseite, nicht aber als eine der Vernunft eigene Seite begreift.“⁵

Nicht ganz dem Wahnsinn verfallen, aber doch richtungsverwandt mit Irrsinnigen, sieht Michael Richter die Personen des Romans. „Die Figuren bei Thomas Bernhard, die ihre Sprache mit Übertreibungen, Brüchen, Widersprüchen, ...“⁶ gestalten, sind weitgehend durch den Begriff der Irritation bestimmt.

Niemand ist sich wirklich sicher, die Personen befinden sich in einem permanenten unsicheren Schwebезustand, der sich auch auf die Erzählhaltung fokussieren lässt. Auch der Autor Bernhard mit seinen eigenen Äußerungen lässt sich in diesen irritierten oder irritierenden Zustand einfügen.

Christian Klug fasst diese unbestimmte Erzählerhaltung, aber auch innerhalb der agierenden Figuren so zusammen: „... Thomas Bernhards Prosa ... (wechselt) ständig zwischen Detailrealismus, Gleichniserzählung und Sinnbildlichkeit ...“⁷

Einem etwas anderen Ansatz geht Ulrich Dronske nach. Nicht einzelne Personen oder Erzählerfiguren, ein Ich oder eine mit Namen gekennzeichnete Figur stehen im Vordergrund. Die Sprache selbst sei die eigentliche Hauptperson

⁵ Michael Opitz: Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns. In: A. Honold und M. Joch (Hg.): Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg 1999, S. 74.

⁶ Michael Richter: Sprachspiele der Ursachenforschung. In: A. Honold und M. Joch (Hg.): A.a.O., S. 103.

⁷ Christian Klug: Thomas Bernhard. Theaterstücke. Stuttgart 1991, S. 123.

bei Thomas Bernhard. Die Texte Thomas Bernhards kennen nur einen Helden, nämlich die Sprache. „Dieser Held ist eine unabhängig vom jeweiligen Sprecher stets sich gleichbleibende Sprache.“⁸

Entgegen einer inzwischen, wie gezeigt, oft anzutreffenden Forderung, die Texte Bernhards nicht allein in Bezug zu anderen Schriftstellern oder Philosophen zu interpretieren, sondern vor allem innerhalb seines eigenen Gesamtwerks zu sehen, oder sogar nur autonom innerhalb eines einzelnen Textes, geht Tobias Heyl von einer anderen, quasi entgegengesetzten Denkrichtung aus. Er wendet das von ihm selbst als inzwischen zum Modewort mutiert gesehene Schlagwort „Intertextualität“ auf die Prosa Bernhards an. Heyl sieht in vielen Texten Bernhards eine intertextuelle Bezugnahme auf Texte anderer Autoren. In *Frost* handele es sich dabei um einen im Text selbst erwähnten Roman des Schriftstellers Henry James. Der Titel dieses Vorlagetextes selbst wird zwar in *Frost* nicht genannt, lediglich der Verfasser James, aber Heyl glaubt den Roman „Die Madonna der Zukunft“ identifizieren zu können. Er sieht Parallelen innerhalb bestimmter Erzähl- und Handlungsmuster. Besonders die Erzählsituation scheint für Heyl hier in Bezug zu treten. Er betrachtet somit „Die Madonna der Zukunft“ als „Prätexst“ zu *Frost*.⁹

Als letzten hier zu nennenden Punkt nehmen einige Aufsätze Formen des Erzählens bei Bernhard auf, die bis hin zum Vergleich mit Musikalität in der Sprache Thomas Bernhards reichen.

⁸ Ulrich Dronske: Sprach-Dramen. In: A. Honold und M. Joch (Hg.): A.a.O., S. 115.

⁹ Tobias Heyl: Zeichen und Dinge. Kunst und Natur. Frankfurt am Main 1995, S. 151ff.

Franz Eyckeler vertritt die These, dass die Sprache Bernhards nicht dasselbe aussagt, was normale Sprache bedeuten würde. Er hält sie für eine Metasprache, die ihrem eigentlichen Gegenstand nicht angemessen scheine, und somit eine andere Zielsetzung nahelege. „Die Wörter und Begriffe geben die Dinge, die sie bezeichnen sollen, in ihrer Substanz, ihrem Wesen, ihrer Individualität und Unverwechselbarkeit nicht adäquat wieder. Die Sätze, in denen die lexikalischen Einheiten nach grammatischen Regeln in Beziehung gesetzt werden, geben die 'natürlichen' Relationen zwischen den Dingen und Sachverhalten ebenso wenig angemessen wieder (so ja auch der späte Wittgenstein nach der Abkehr von den Theoremen des 'Tractatus'). Damit ist dem Wunsch nach absoluter Klarheit und nach Mitteilung der gewonnenen Klarheit eine unüberwindliche Grenze gezogen. ... So bleibt also der 'Wille zum Wissen', der 'Wille zur Wahrheit' und der 'Wille zur Klarheit', jedoch stets im ubiquitären Bewusstsein der Unerreichbarkeit von Wissen, Wahrheit und Klarheit in ihrer Totalität.“¹⁰

Eyckeler sieht in diesem Willen das Ziel etwas ausdrücken zu wollen, das aber nicht unbedingt bei jedem Rezipienten, vielleicht sogar nur bei sehr wenigen, auf eine adäquate Aufnahme stoßen kann, eine Musikalität der Texte, die sich, analog zum Hören von Musik, als tief eindringende Klangaufnahme darstellt, einen "Sprachsog" ausübt (S. 72). Das soll heißen, dass der Bernhardsche Sprachfluss, seine rhetorischen Mittel und erzählerischen Merkmale, nicht nur einen wortwörtlichen oder satzbedingten Sinn

¹⁰ Franz Eyckeler: Reflexionspoesie, Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin 1995, S. 55.

haben, sondern geradezu um oder in den Leser fließen und von ihm als ein Text- oder Gedankenstrom aufgenommen werden, so, wie man Musik hört, wenn man sie nicht gerade Ton für Ton analysieren muss.

Einen Grund für eine solche Annahme sieht Eyckeler in der inhärenten Gegensätzlichkeit von Aussagen innerhalb der sprechenden oder denkenden Figuren. Diese Gegensätzlichkeit verhindert eine quasi logische Analyse. "Die Schwierigkeit einer urteilenden, zumal 'wissenschaftlichen Maßstäben' Genüge leistenden Auseinandersetzung mit Thomas Bernhards Texten liegt gerade darin, dass sich kaum eine widerspruchsfreie, präzise zu formulierende und uneingeschränkt geltende Aussage treffen lässt, die unwidersprochen zu bleiben vermöchte. (S. 73)

Parallelen zur Musik tauchen in dieser Hinsicht deutlich auf, etwa durch " ... die suggestive Wirkung, die durch Einsatz bestimmter Tropen, beispielsweise dem spezifischen Mischungsverhältnis von Wiederholung und Variation, von Hypotaxe und Parataxe und von Paradoxa und Bekräftigungsformeln, evoziert wird und unabhängig von der logischen Stimmigkeit des Gesagten ist." (S. 76).

Rhetorische Mittel, die Bernhard beinahe durchgehend anwendet, deutet Eyckeler nicht als eigentliche Rhetorik, d.h. Stilmittel, die einen Inhalt betonen oder eine Aussage vertiefen sollen, sondern als „das Rhetorische“, d.h. das, was über den eigentlichen Text hinaus gesagt wird. (S. 77) Nach seiner Auffassung haben die Texte Bernhards damit eine Aussage auf einer Metaebene, ähnlich der Musik.

Gudrun Kuhn sieht zunächst einige vergebliche Versuche, die Prosa Bernhards in musikalische Formaspekte zu zwingen. „Lage, Stimmführung, Thema, Krebs, Klang, Satz, Polyphonie. Hochkomplizierte Begriffe der Musikwissenschaft werden in leichtfertiger Weise unmittelbar auf – worauf eigentlich? – Stil oder Syntax oder Erzählstruktur oder Motivgestaltung oder Aktantenzahl eines literarischen Werks übertragen. Und um den metaphorischen Wirrwarr noch zu vergrößern, kommt ein wenig Arithmetik hinzu.“¹¹

Kuhn will die Musikalität nicht ganz verleugnen, sieht sie vor allem in Parallelen zum „Musik spielen“. Sprache oder Sprechen Bernhards spielen innerhalb der Texte, sie sind nicht an logische Abläufe oder Handlungsfolgen geklammert, sondern bilden einen spielerischen Textfluss, gleichermaßen, wie Musik erst durch ihren zeitlichen Ablauf als Ganzes deutlich wird (siehe S. 47). Der Erzähler oder die erzählende Person wird zum Komponisten, aber gleichzeitig zum Interpreten dieses Textflusses. Rhetorische Mittel wirken wie Klangmittel.

Zur Faszination dieser Texte meint Eva Marquardt allgemein: „Das Subjekt der Erkenntnis verwandelt sich seinem Objekt an und nimmt damit das Schicksal des Lesers und dessen Versuch, den Maler beziehungsweise den Roman *Frost* zu verstehen vorweg. Die oftmals beschriebene Faszination, die von Bernhards Prosatexten ausgeht, hat wohl in solchen Mustern ihre Begründung. Hervorzuheben ist das hohe Maß an Durchdringung von inhaltlicher Ebene und formaler

¹¹ Gudrun Kuhn: Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger. Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg 1996, S. 33.

Gestaltung. Letzterer ist es vor allem zu verdanken, dass die jeweiligen Fragen und Probleme der Protagonisten zu denen des Lesers in bezug auf seine Lektüre werden.“¹²

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die neuere Sekundärliteratur zum Roman *Frost* weitgehend auf die Sprache, auf rhetorische Mittel und metasprachliche Phänomene konzentriert. Der eigentliche Inhalt oder die Handlung des Textes (wenn man überhaupt davon sprechen kann, denn es handelt sich eher um Gedankenabläufe des Erzählers) gerät in den Hintergrund.

Ich habe dagegen in dieser Arbeit versucht, die äußere Form der Texte immer in Bezug zu setzen und einen Vergleich zum Inhalt herzustellen. Meiner Meinung nach bilden Form und Inhalt eine Einheit, die sich in analogen Strukturen widerspiegelt.

Erzählstruktur und Erzählstil sind das Grundgerüst, auf dem Bernhard seine Texte aufbaut. Diese äußere Form und Art der Wiedergabe von Gedanken und Sprache findet einen formalen Partner im Objekt der Sprache, also in den Themen und Motiven. Denkt z.B. der Erzähler bei Bernhard über seine Kindheit nach, dann tut er dies in einer bestimmten Erzählhaltung, die aber auch bedingt wird durch den Einsatz der Sprache. Rhetorische Mittel sind gleichfalls ein Werkzeug, das den Gesamtbereich von Bernhards Sprache aufzustellen hilft.

Die Musikalität in Bernhards Sprache wäre etwas, das am ehesten mit der Form der Texte

¹² Eva Marquardt: Gegenrichtung. Tübingen 1990, S. 36.

verglichen werden kann, auch, wenn es sich um verschiedene Kunstarten handelt. So wie Erzählhaltung, Stil, sprachliche Mittel und Inhalte des Textes miteinander verwoben werden, so wird die Analogie mit einer musikalischen Komposition (Harmonie, Rhythmus, Motive, Wiederholungen, ...) vielleicht etwas deutlicher.

Bernhard zeigt mit seinen Texten einen Hang zum sprachlichen Gesamtkunstwerk, in dem alles mit allem zusammenhängt, auch über einzelne Texte hinaus in seinem späteren Gesamtwerk, und so habe ich in dieser Arbeit versucht, zu zeigen, wie äußere und innere Merkmale aufeinander zu arbeiten und sich ergänzen.

Frost steht damit am Anfang einer Reihe von Werken, die Bernhard bis zu seinem Tod in weitgehend analoger Weise aufgebaut hat.

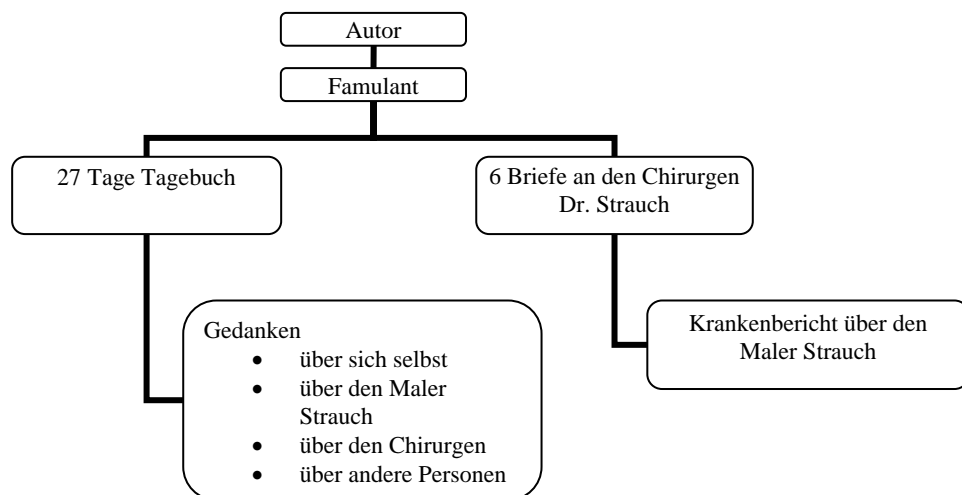
1.2. Inhaltsangabe und Interpretation des Romans *Frost*

Inhaltsangabe

Frost wird mit dem Tagebuch des Famulanten und seinen sechs Briefen an den Chirurgen strukturiert. Diese Beobachtungen von 27 Tagen beginnen einen Tag vor der Abreise. Über die jeweils aktuelle Notizen der Gedanken, Beobachtungen und Ereignisse der Tage hinaus wird die Erzählsituation selbst begründet, indem zum Beispiel erklärt wird, warum der Famulant nach Weng gekommen ist und wozu ihm seine Aufzeichnungen später dienen sollen. Das Tagebuch

ist ein ganz privates, nur für den eigenen Gebrauch geschriebenes; wie es zum Druck gekommen ist, erfährt der Leser nicht. Der Krankenbericht an den Chirurgen wird noch nicht dargestellt. Das zeigen deutlich die eingefügten Überlegungen des Famulanten über den Chirurgen, die Passagen, die gar nicht vom Maler handeln, hauptsächlich also die Erzählungen über andere Personen (Wirtin, Wasenmeister, Gendarm), die für den Chirurgen nur sehr entfernt wichtig sein können, für das Erleben des Famulanten aber aufschlussreich sind; dazu die zahlreichen persönlichen, ganz privaten Gedanken - z.B. zu seiner Situation als angehender Arzt, auch seine Träume - und schließlich jene Briefmerkung: Er könne ihm, dem Chirurgen, bloß einen „Behelfsbericht“ vorlegen, „den ich auf Grund meiner hier gemachten Notizen Ihnen dann zu geben beabsichtige“ (Frost, S. 298). Die Notizen sind das Tagebuch.¹³

Thomas Bernhard



¹³ Vgl. Bernd Seydel: Die Vernunft der Winterkälte. Würzburg 1986, S. 52.

Ein Ich-Erzähler steht im Roman den Monologen und wahnhaften Weltbildern eines gesellschaftlichen Außenseiters gegenüber: Ein Student, der bei einem Chirurgen in einer Kleinstadt famuliert hat und von diesem nach dem entlegenen Ort Weng gesandt wird, wo er den Bruder des Chirurgen beobachten soll, den Maler Strauch, der als krank oder verrückt gilt.

„Im Roman wird die anfänglich vorgenommene Gegenüberstellung von Beobachter und Objekt der Beobachtung allmählich aufgehoben.“¹⁴ Das Hochtal im Salzburger Land, die Menschen und die Gegenstände erhalten rasch scharfe Konturen. Zum größten Teil besteht der fast handlungslose Roman aus Berichten des Studenten über seine Begegnungen mit Strauch, der Wiedergabe ihrer Gespräche und der heftigen, maßlosen Monologe des Malers, seiner Wortkaskaden, die er nur aus Erschöpfung abbricht. Dass der Student von Strauchs Reden immer stärker ergriffen wird, hat untergeordnete Bedeutung. Der Roman ist angelegt nach dem Prinzip sich steigernder Wiederholungen; daher wird der Schluß auch weniger entwickelt als gesetzt. Strauch geht unter, er verschwindet einfach, das heißt, er verirrt sich im winterlichen Gebirge und wird nicht mehr gesehen; sein Schicksal bleibt ungewiss.

¹⁴ Eva Marquardt: Gegenrichtung. Tübingen 1990, S. 33.

Interpretation

In *Frost* erzählt Bernhard schwerpunktmäßig mit tropischen Verfahrensweisen, d.h. rhetorischen Sinnbildern. Er löst sich jedoch im Laufe der Zeit allmählich vom konventionellen Bildrepertoire. Gleichzeitig gewinnen Verfahrensweisen der grotesken Überzeichnung an Bedeutung. „Die tropischen Verfahrensweisen zeigen sich als eine Spannweite von den Grundformen ‚Vergleich‘, ‚Metapher‘, ‚Personifikation‘ usw. in verschiedenen Konzentrationsgraden bis zu komplexen ‚Allegorien‘, sei es in der Form von Träumen oder Visionen des Malers Strauch und des Ich-Erzählers, sei es in der Form allegorisch interpretierbarer Elemente des Realgeschehens oder der eingelegten Binnengeschichten. Es handelt sich um Verfahren der Verräumlichung von abstrakten Sachverhalten oder der Erstellung wechselseitiger Konkretisations- und Abstraktionsverhältnisse, worauf z.B. folgender Vergleich des Ich - Erzählers hinweist:

„>Ist das Wahnsinn?< fragt er, nachdem er mir einen Sachverhalt wie einen Raum in einem unendlich großen Gebäude erklärt hat.“ (*Frost*, S. 80)

Solche Gebäudevorstellung versinnbildlicht einerseits die Welt (den Kosmos), andererseits den menschlichen Erkenntnisapparat (Gehirn, Verstand). Sie zieht sich von *Frost* ausgehend als weiteres zentrales Motiv durch fast alle Texte.“¹⁵

¹⁵ Vgl. Ingrid Petrasch: Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Frankfurt 1987, S. 34.

Zur Rezeptionsgeschichte in *Frost* führt Gößling aus: „Die Rezeptionsgeschichte des Frost-Romans zerfällt, grob skizziert, in zwei höchst unterschiedliche Phasen: Priesen Rezensenten und Interpreten zunächst, auf von Zuckmayer gewiesener Spur, die beklemmende Realistik des Bernhardschen Debütwerks, so führte in den Siebzigern eine genaue Kehrtwendung im literaturwissenschaftlichen Lager zur nunmehr notorischen Deutung, das in *Frost* Erzählte sei bloße „Bewusstseins-Ausschreitung“ des Protagonisten, die fiktive Frost-Welt somit nicht ‚realistisch‘, sondern symbolische Landschaft eines subjektiven Bewusstseins.

Solches Realismuslob mündet exemplarischen in die Deutung, *Frost* sei der „Bericht über einen Menschen, der an entsetzlicher Einsamkeit, an sich selbst zugrunde geht, und über eine Welt, die sich langsam auflöst, erfriert, in einer Eiszeit versinkt. Wie die matte Konjunktion „und“ bezeugt, sind zufolge diesem Urteil „Welt“ und „Mensch“, Objektwelt und subjektives Bewusstsein reinlich geschieden. Einzig die realistische Erzählkunst des Debutanten suggeriere einen freilich bloß atmosphärischen Gleichklang der „Auflösung“ (*Frost*, S. 54, 303) von subjektiver Vorstellungswelt und „wie vom Zufall“ - planlos, doch lebensecht - „zusammengewürfelt(er) Motivstruktur. Diesem naiven Realismuslob liegt die nicht minder biedere Vorstellung ungebrochener Autonomie und Integrität des Individuums zugrunde. Indes wäre dem Zuckmayerschen Lager zu entgegenen, dass *Frost* die gerühmte Scheidung von „Mensch“ und „Welt“, Subjekt und Objekt, Vorstellung und ‚Wirklichkeit‘ zwar mit gewiss „beklemmende(r)

Realistik" gestaltet, jedoch zugleich höchst
artifizuell liquidiert."¹⁶

Thomas Bernhard gilt als ein Autor, in dessen
Werk der Sarkasmus eine große Rolle spielt. Es
ist kein Humor im Sinne eines Einverständnisses
mit der Welt, Sein Humor ist vielmehr aggressiv
und anklagend, eine Provokation. Provokation
deshalb, weil er seinen sarkastischen Humor über
bestimmte Dinge nicht begründet, sondern einfach
in den Raum stellt.

„Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus
dem Zuschauen bei komplizierten
Darmoperationen, aus
Bauchfellaufschneiden, Lungenflügel
zuklammern und Fußabsägen, sie besteht
wirklich nicht nur aus
Totenaugenzudrücken und aus
Kinderherausziehen in die Welt. Eine
Famulatur ist nicht nur das: abgesägte
ganze und halbe Beine und Arme über die
Schulter in den Emailkübel
werfen.“ (*Frost*, S. 7)

Die abstoßend grausamen Tatsachen der Medizin
haben nach der Vorstellung des Famulanten auch
mit dem Außerfleischlichen zu tun, z.B.:

„Eine Famulatur ist ja nicht nur eine
Lehrstelle für Aufschneiden und Zunähen,
für Abbinden und Aushalten. Eine
Famulatur muß auch mit außerfleischlichen
Tatsachen und Möglichkeiten
rechnen.“ (*Frost*, S. 7)

Medizinische Sprache wird hier mit
gewöhnlicher Sprache verbunden. So werden die
medizinischen Begriffe aus ihrem
wissenschaftlichen Umfeld in die „normale
Realität“ geholt, was zu einer grotesken

¹⁶ Andreas Gößling: Thomas Bernhards frühe
Prosa. Berlin, 1987 S. 17f.

Beschreibung führt. Ähnlich grotesk verlaufen manchmal Beschreibungen gesellschaftlicher Szenen.

„Alle tranken sie eiskaltes Bier und waren offenbar zu schwach, um über sich selbst zu lachen, die sich zum Lachen vorkamen. Ihre Müdigkeit war so groß, daß sie gar nicht daran dachten, ihre Hosentüren zuzumachen, ihre Mundwinkel abzuwischen.“ (Frost, S. 9)

„Diese Schwäche, die die Menschen dort in ihrer Erbärmlichkeit festhält, verhindert ihr Lachen über sich selbst: Lachen ist also zugleich das Merkmal von Stärke und Überwindung. Dagegen sticht der Maler Strauch als Einzigartigkeit in dieser Landschaft hervor“¹⁷:

„Der Herr Kunstmaler ist eine Ausnahme.“ (Frost, S. 9)

Diese Ausnahme wird für den Famulanten zu einem Punkt des Interesses, je länger er sich in Weng aufhält. Er ist beeindruckt von der Welt des Malers Strauch und wird in sie hineingezogen.

„Im Laufe des Romans schafft es der Maler Strauch in seiner Verzweiflung alle Tatsachen des Lebens wie auch das Leben selbst der Lächerlichkeit in erschreckender Weise preiszugeben. Zugleich muß er sich aber eingestehen, dass man zwar über alles lachen könne, das Lachen aber die Gefahr berge, in ihm umzukommen. Lachen versteht er als Aufhebung, ...“¹⁸:

¹⁷ Josef König: „Nichts als ein Totenmaskenball“ Frankfurt 1983, S. 204.

¹⁸ Josef König: A.a.O., S. 205.

„>Eine Auflehnung muß irgendwo ankommen<
sagte er. Seine Auflehnungen kämen
nirgends mehr an.“ (Frost, S. 68)

„Sein Lachen erstarrt damit zur Pose, weil
die anklagende Geste sinnlos verpufft.
Andererseits bleibt ihm, um das Fürchterliche
auszuhalten, keine andere Pose mehr übrig. Dies
wird im folgenden Zitat belegt.“¹⁹

„Das Fürchterliche muß sein Gelächter
haben!“ (Frost, S. 278)

Das Lachen scheint die letzte Möglichkeit zu
sein, das Grauen in Grenzen zu halten. Der
Selbstmord am Ende des Romans scheint aber zu
verdeutlichen, dass auch diese letzte Form des
Widerstands sinnlos ist. Doch wird auch eine
Lebensperspektive angedeutet. Der Famulant geht
den Weg des Malers, in der „Abgrenzung vom
Wunderbaren ist die Welt und das Leben als das
Unbegreifliche das Wunde. Die Wissenschaft sei
noch mit dem Wunderbaren und dessen Aufdeckung
bemüht, wodurch sie sich aber vom Leben eher
entferne. Erst wenn sie über sich hinaus wachsen
könne, um zum Menschen zurückzukommen, werde sie
ihr Ziel erreicht haben. Dies zeigt sich im
Nächsten.“²⁰

„Dann, wenn die Wissenschaft ihr Ziel
erreicht hat, werden aus Totenmasken auch
wieder Menschen werden.“ (Frost, S. 249)

Bevor diese Wendung aber vollzogen wird,
führen die Menschen kein „humanes Leben“,
existieren nicht als würdig lebende Menschen. Von

¹⁹ Josef König: A.a.O., S. 205.

²⁰ Josef König: A.a.O., S. 205.

der Wissenschaft wird verlangt, dass sie nicht einen Selbstzweck verfolgt, sondern dass sie immer im Dienste des Menschen steht. Tut sie das nicht, wird sie zu einer Maske, einem humanen Anschein.

„Die ganze Welt ist nichts als ein Totenmaskenball.“ (*Frost*, S. 248)

Dieses Motiv des Totenmaskenballs durchzieht den ganzen Roman. Alle handelnden Personen sind mehr oder weniger vom Tod gezeichnet.

Der Tod bedeutet bei Bernhard natürlich mehr als das lexikalische Wort. Tod hat ein umfassendes Bedeutungsfeld, das sich auch auf andere äußere Bereiche bezieht: Tod in seiner sozialen Komponente bedeutet hier das Fehlen jeglicher Form des sozialen Lebens.

Die Menschen setzten sich Masken auf und scheinen dadurch nur als sozial - lebendig. Fallen diese Masken, sind die betroffenen Personen im Sinne Bernhards (Gesellschafts-) Tote.

Entscheidend für Bernhard ist dabei ständig der Begriff des Todes, von dem aus allen anderen die Wertigkeit und Bestimmung im semantischen System zukommt. „Das Leben sei eine Schule des Todes. Die von der Rhetorik nahezu jederzeit weidlich ausgeschrottete Antithese Leben - Tod wird bei Bernhard in grundsätzlich anderer Funktion gebracht. Das Leben wird hier nicht deswegen als Tod angesprochen, weil es als ein irdisches nicht das wahre Leben ist, sondern weil

sich Leben und Tod so gut wie gleichen und weil das Leben vom Tod determiniert ist.“²¹

„Erst gegen Ende des Romans wird der Leser auf eine übergeordnete Erzählebene verwiesen, wenn der Autor des Tagebuchs ein neues Kapitel mit dem Titel „Meine Briefe an des Assistenten Strauch“ überschreibt. Die Funktion dieser primären Erzählung besteht in der Anordnung der Texte; zunächst werden Eintragungen in ein Tagebuch, das über 26 Tage geführt wurde, mitgeteilt, dann erhält der Leser Kenntnis von den sechs an den Assistenten gerichteten Briefen, schließlich wird das Tagebuch fortgeführt. Neben dem erlebenden und dem erzählenden Ich begegnet uns hier ein drittes in der Rede des Herausgebers, das es auf sich nimmt, den wahrscheinlichen Tod des Malers und die Rückkehr des Famulanten zu berichten.“²²

²¹ Wendelin Schmidt-Dengler: Der Übertreibungskünstler. Wien 1986, S. 9.

²² Eva Marquardt: Gegenrichtung. Tübingen 1990, S. 34.

2. Definition der verwendeten Begriffe

Ein Erzähler erzählt nicht nur von sich, er gibt sich auch die Aufgabe, von der Welt insgesamt zu erzählen und sie zu charakterisieren. Er reflektiert seine Rolle im Interessengeflecht von Privatsphäre und Öffentlichkeit, von Ästhetik und Literaturpolitik, von moralischer Sendung und ökonomischem Bedürfnis. Erzähler erzählen gattungsbewusst, traditionsbewusst, im inneren Diskurs mit einer langen Erzähltradition. Jeder Erzähler hat seinen eigenen Stil. Der Stil ist die spezifische Formung. Zu dieser spezifischen Formung tragen alle Elemente bei.

Das können die Form des gesamten Textes, von Abschnitten, von Sätzen und sogar der Gebrauch einzelner Wörter sein. Wesentlich dürften aber der Gebrauch und die Struktur von Sätzen sein. Ein zentrales Element des Stils ist die Erzählstruktur.

2.1. Erzählstruktur

In der erzählerischen Gestaltung eines Stoffes gibt es die Ich- und die Er- oder Sie-Form. Bei der Ich-Form berichtet der Erzählende von sich selbst, das Ich ist sowohl erzählendes Medium als auch handelnde Person, während der

Erzähler bei der Er-Form von anderen erzählt.²³ In der Ich-Form sind meist Briefromane, Memoiren, Tagebüchern etc. gehalten. Jedoch trifft man hierbei eine grundsätzliche Unterscheidung, ob das Ich des Verfassers mit dem Ich des Textes identisch ist, denn der Autor kann von sich selbst als erdachter Gestalt erzählen. Bei solchem Erzählen ist der Text ein fiktionaler Text. Für eine Differenzierung zwischen dem Autor und dem Erzähler gilt im Grunde die Dichtung in der Er-Form, hierfür kann aber auch die Ich-Form verwendet werden. Der Berichterstatter in der Er-Form und Ich-Form gilt nicht als Autor, sondern als Erzähler.

Die Romanautoren halten den Wirkungsunterschied zwischen den erzählerischen Typen in der Ich-Form und in der Er-Form für bedeutender als manche Literaturwissenschaftler des Romans.²⁴ Wenn es bei der Differenzierung zwischen der Ich-Form und der Er-Form um eine belanglose Äußerlichkeit der Erzählweise ginge, dann hätten ihr die Romanautoren wohl kaum soviel Gedanken und Zeit gewidmet. Nicht weniger interessant als diese Einschätzung ist außerdem die Beharrlichkeit und Konsequenz, mit welcher sich Autoren angesichts eines zu gestaltenden Themas für die eine oder die andere Form entschieden haben.

Der Ich-Erzähler unterscheidet sich von dem auktorialen Erzähler zunächst darin, dass der Erzähler zur Welt der Romancharaktere gehört. Er

²³ Vgl. Dieter Gutzen, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Berlin 6. Aufl. 1989, S. 17.

²⁴ Vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. Göttingen 12. Aufl. 1993, S. 28

selbst hat das Geschehen erlebt oder beobachtet oder direkt von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht. Hier herrscht die berichtende Erzählweise vor, der sich die szenische Darstellung unterordnet.

Die Ich-Erzählung unterscheidet sich von der auktorialen Erzählung zunächst darin, dass der Erzähler als eine Figur innerhalb der dargestellten Romancharaktere auftritt. Hier herrscht die berichtende Erzählweise vor, die sich der szenischen Darstellung unterordnet. Die Ich-Erzählung ist durch den Vergleich mit der autobiographischen Erzählung anhand des Textes unterscheidbar. Die Ich-Erzählung kann dazu führen, dass man den Text als einen nicht dichterischen Text wahrnimmt, und dass man billigt, dass jemand erzählt, was ihm wirklich passiert ist.

Die Erzählhaltung erklärt sich dadurch, dass sich der Erzähler von dem, was er darstellt, distanziert. Die Distanz in der Darstellung bezieht sich nun auf den Standpunkt des Erzählers, also sein im übertragenden Sinne verstandenes räumliches Verhältnis zu den Figuren und Darstellungen. Denn Distanz bezieht sich nicht nur auf räumliche Verhältnisse, sondern auch auf die innere Einstellung, mit der jemand einem anderen gegenübersteht. Erzählhaltung ist deshalb die Einstellung, die der Erzähler gegenüber dem Erzählten einnimmt. In der Literatur werden affirmative, ironische, parodistische, kritische und neutrale Erzählhaltungen unterschieden.²⁵

²⁵ Vgl. Dieter Gutzen, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Berlin 6. Aufl. 1989, S. 26.

Wird ein Text analysiert, wird auch danach gefragt, wie der Erzähler sich dem Erzählten gegenüber verhält, d.h. das Erzählverhalten wird hinterfragt. Auf diesem Gebiet gibt es das neutrale, das personale und das auktoriale Erzählverhalten.²⁶ Der neutrale Erzähler stellt die Ereignisse weder aus seiner eigenen Sicht, noch aus der Sicht der Figur dar; wenn das Geschehen aus der Distanz des Erzählers vermittelt wird, spricht man vom neutralen Erzählverhalten.

Der englische Terminus "Point of View", den Jürgen H. Petersen als "Standort des Erzählers" sieht, ist in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft eigentlich mit keinem prägnanten Ausdruck zu übersetzen. "Point of View" bezieht sich abwechselnd auf den Standpunkt oder die Perspektive. Ein grundsätzliches Problem liegt darin, dass sich die beiden Aspekte des "Point of View" wechselseitig überschneiden können, nämlich dort, wo auktoriale und personale Elemente in der Erzählsituation eines Romans in enger Verbindung erscheinen.

Die Perzeption der figurierten Wirklichkeit geschieht in diesem Fall vom Standpunkt eines personalen Mediums aus, aber in der Mitteilung dieser Perzeption ist auch noch die Stimme eines auktorialen Erzählers zu vernehmen, dessen "Point of View" somit ebenfalls, wenn auch auf recht unbestimmte Weise, vom Leser registriert werden kann.²⁷ Dieses Phänomen findet sich meist in der "erlebten Rede", die sich auf die Übergangsphase

²⁶ Vgl. Dieter Gutzen, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen: a.a.O. S. 19f.

²⁷ Vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. Göttingen 1995, S. 21f.

von auktorialen zur personalen Erzählsituation bezieht. Im Folgenden soll deshalb diese Dimension mit "Standort des Erzählers" und "Erzählperspektive" untersucht werden.

Das Erzählen wird durch Erinnerungen, Urteile, Erklärungen, Vergleiche an gewissen Stellen und besonders ausgedrückte Gelegenheiten zur Übereinsicht einzelner Geschehensphasen geformt. Verschiedene Begebenheiten und Vorläufe werden dabei in ihrer Abhängigkeit voneinander, aber auch in ihrer gemeinsamen Sinnhaltigkeit oder Gegensätzlichkeit direkt beleuchtet. Bei dieser Überlagerung von Vorgängen kann man verschiedenartige Gebiete differenzieren.

Es kann sich um bloße Mitteilung handeln, die der Gegenwartshandlung erklärend beigelegt wird. Dabei werden Vergangenheit und Gegenwart sachlich aufeinander bezogen, doch bleibt ihre Eigenständigkeit bewahrt.

2.2 Erzählstil

„Der Begriff des Stils bezieht sich darauf, wie etwas gesagt wird, oder allgemeiner: Wie etwas mitgeteilt wird. Darin sind sich Handbücher und der allgemeine Sprachgebrauch einig. Die Möglichkeit und die Schwierigkeit der Stilanalyse liegt darin, dass keines dieser Äußerungselemente ohne das andere existiert, Form vom Inhalt nicht

zu trennen ist. Gleichwohl können beide voneinander abgehoben werden.“²⁸

Bei Thomas Bernhard zeigt sich das Problem, dass der Stil, also die äußere Form, den Text dominiert, d.h. der Inhalt fällt hinter der Form zurück. Oft wird Bernhard vorgeworfen, seine Texte seien nur eine relativ leere stilisierte Hülle, aber weitgehend ohne Inhalt bzw. mit nur wenig Inhalt trotz hunderter Seiten Text.

„Stil kann verstanden werden als Eigenschaft eines Textes oder von Textgruppen, von Werken oder Werkgruppen, z.B. als Werkstil, Autorstil, Epochenstil; er kann verstanden werden als Realisierungsnorm von Gattungen oder als Verhaltensnorm in institutionalisierten Situationen, z.B. als Vortragsstil, Diskussionsstil, Konversationsstil, Predigstil, wissenschaftlicher Stil, Zeitungsstil, Telegrammstil. Stil ist eine Eigenschaft sprachlicher Formulierung: schriftlicher, mündlicher Stil; hochsprachlicher, umgangsprachlicher Stil, verbaler, nominaler, expliziter, komprimierter, elliptischer, hypotaktischer, parataktischer, archaischer, persönlicher, natürlicher, gestelzter, höflicher, sachlicher, eleganter, umständlicher,.... Stil.“²⁹

Man muss hier jedoch immer fragen, inwieweit der Stil den Inhalt beeinflusst oder umgekehrt.

Beim Lesen eines narrativen Textes kann man eine bestimmte Einstellung gegenüber dem Text einnehmen, in der man von den Worten, dem Stil

²⁸ Gerhard Kurz: Macharten. Göttingen 1999 S.60.

²⁹ Gerhard Kurz: A.a.O., S.59.

oder den Erzählverfahren absieht, mit denen die Geschichte vermittelt wird. Die Schwierigkeiten (Umstände) der Vermittlung treten dann in der Wahrnehmung zurück zugunsten der erzählten Welt, die der Text beschreibt. In dieser Darstellung identifiziert man sich mit bestimmten Figuren und nimmt Anteil an ihrem Schicksal. Solange der Leser eine solche Lesehaltung einnimmt, konzentriert er sich auf das, was ihm erzählt wird, und die Art und Weise, wie die Geschichte vermittelt wird.

Was uns erzählt wird, zeigt sich in der Handlung des Ereignisses, des Geschehens, der Geschichte und im Handlungsschema. Die elementare Einheit eines narrativen Textes im Bereich der Handlung ist das Ereignis oder Motiv.

Die erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text sind die Erzählung. Diese unterscheidet sich von der chronologisch rekonstruierten Handlung vor allem durch die Gestaltung und zeitliche Umgruppierung der Ereignisse im Text (Erzähltempo, Rückwendung, Vorausdeutung). Im Vergleich mit der Erzählung ist das Erzählen die Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien (z.B. rein sprachliche oder audio-visuelle) und Darstellungsverfahren (z.B. Erzählsituation oder Sprachstil).

Die kleinste Einheit des Erzählstils ist das Wort. Wortauswahl, Wortverwendung und das Umfeld, in das ein Wort gesetzt wird, sind die kleinsten Einheiten des Stils. Für manche Autoren gibt es Schlüsselwörter, bei Thomas Bernhard z.B. „total“, „alles“, „immer“. Alle Wörter, die das Wort „Stil“ als Grundbegriff enthalten, z.B.

Literaturstil, Epochenstil, Sprachstil, Erzählstil usw. haben gemeinsam, dass sie etwas kennzeichnen oder charakterisieren. Dass es solche Kennzeichnungen gibt, heißt, dass es hier etwas Bemerkenswertes, Beobachtbares, Regelmäßiges und Abgrenzbares gibt, das man mit dem Begriff „Stil“ von anderen Erscheinungen dieses Bereichs unterscheidet. „Stil“ bezieht sich auf Ganzheiten oder große Einheiten.³⁰

Aber professionelle Erzähler erzählen gattungsbewusst, ihre Darstellungen im inneren Dialog sind Resultat einer langen Erzähltradition, die zugleich eine Schreibtradition ist. Schreiben ist eine Kunst des Erzählers, eine Kunst im jeweiligen Erzählstil. Der Erzählstil ist das Resultat verschiedener Erzählmittel und ist seinerseits ein Mittel für die Gesamtaussage der Texte, in diesem Falle von *Frost*.

Bei der Untersuchung ist es wichtig, sich der Grenzen und Probleme der Interpretation bewusst zu bleiben. Ich gehe mit Laederach davon aus, dass „...jedes Verstehen ein Vergleichen ist, blitzschnelle Rückführung, rascher Vergleich mit bereits Bekanntem; je rascher dieser Abgleich vor sich gehen kann, desto unmittelbarer ist das Verstehen. Verstehen ist nie plötzlich, ein Begriff >Einleuchten< versetzt durch die Lichtmetapher den Akt bereits in Beschleunigung. Doch ganz unmittelbar ist er nie.“³¹

„Nie reichte der Stilbegriff unmittelbar an die Qualität von Werken heran; die ihren Stil am

³⁰ Vgl. Bernhard Sowinski: *Stilistik*. 2. Aufl. Stuttgart 1999, S. 3.

³¹ Jürg Laederach: *Der zweite Sinn*. Frankfurt 1988, S. 95.

genauesten zu repräsentieren scheinen, haben stets den Konflikt mit ihm ausgetragen; Stil selbst war die Einheit von Stil und seiner Suspension. Jedes Werk ist Kraftfeld auch in seinem Verhältnis zum Stil, selbst noch in der Moderne, hinter deren Rücken sich ja gerade dort, wo sie dem Stilwillen absagte, unter dem Zwang des Durchbildens etwas wie Stil konstituierte.“³² Bei Bernhard zeigt sich der Sprachstil in deutlich ausgeprägter und von anderen Schriftstellern abgehobener Form. Er fällt dem Leser in seiner Besonderheit derart ins Auge, dass er streckenweise (vielleicht auch den gesamten Roman durchziehend) den Inhalt versteckt oder überdeckt.

Die Erzählung Bernhards ist wie ein flüssiges Ereignis, das durch uns hindurchgeht, aber kein wirkliches Ende, kein Ergebnis oder keine Lösung kennt, sondern ständig von einem Unglück erzählt. Das unglückliche Subjekt ist nicht der Dichter selbst, sondern der Maler Strauch, der von einem Medizinfamulanten wissenschaftlich beobachtet, erforscht und beschrieben werden soll.

³² Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt 1997, S. 307.

3. Die Erzählstruktur von Thomas Bernhards Roman *Frost*

Wenn man Thomas Bernhards Roman *Frost* liest, bemerkt man, dass hier stilistisch eine andere Erzählart als in üblichen Romanen vorliegt. Jeder Leser des Romans *Frost* kann erkennen, dass ein ununterbrochener Redefluss vorliegt. Dieser Sprachgestus lässt dem Leser keine Pause. Das Lesen des Romans gleicht einer ständigen Suche. Nirgends trifft der Leser auf einen Ruhepunkt, eine Aufteilung oder Absätze. Satz reiht sich an Satz. Die Sätze sind sogar oft ungrammatisch. Sie zeigen eine Wiedergabe von gedachter Rede oder Umgangssprache, da sich die kommunikative Realität bekanntlich auch selten an Satzbau oder grammatische Regeln hält. Die Sätze sind teilweise auch sehr verschachtelt. Unvollkommene Hauptsätze und Nebensätze reihen sich aneinander. Ein solcher Aufbau des Erzählens ist bisweilen mehrere Seiten lang. Diese Merkmale sieht Thomas Bernhard selbst so: „Das sind Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang.“³³

„In Thematik und Ausdrucksform ist Thomas Bernhards Erzählkunst eine Kunst der Variation. Diese Abwandlungstechnik wird ihm manchmal als platte Einfallslosigkeit verübelt, eine Kritik,

³³ Karlheinz Rossbacher; Quängler-Quartett und Forellen-Quintett. Prinzipien der Kunstausübung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard, in; Kurt Bartsch/Dieter Goltschnigg/Gerhard Melzer (Hrsg.): In Sachen Thomas Bernhards, Königstein/Taunus 1983, S. 79.

die nicht besonders treffend ist.“³⁴ Das Erzählen Thomas Bernhards ist in der Lage, Wörter zu gebrauchen, die nicht jeder benutzen will oder kann.

Im Erzählen inszeniert Thomas Bernhard stets Widerspruch gegen seine Umwelt und negiert so sein gesellschaftliches Umfeld. Diese Negierung der Gesellschaft zeigt sich als herausragendes Merkmal in seinem Erzählen. Dieses Merkmal findet sich in einer literarischen Darstellungsform. Die Figuren Thomas Bernhards sind negativ formuliert; sie sind z.B. Todgeweihte und psychisch Kranke. Die Erzählerfigur des Malers Strauch spiegelt die Gleichwertigkeit von autobiographischen und fiktionalen Schriften wider.³⁵

Erzähler, Erzählerhaltung, Erzählverhalten, Zeitstruktur oder Erzählung von Ereignissen sind bei Thomas Bernhard nicht immer klar zu erkennen. Der Autor verwischt oft die Grenzen zwischen sich und seinem Romanerzähler. Bernhard selbst gibt bzw. gab in Interviews oft Äußerungen von sich, die dem gleichen, was seine Text-Erzähler sagen. Man erkennt Bernhard als Gesellschaftskritiker, der sich konkret gegen den österreichischen Sozialismus wendet. Und auch die Leserschaft ist oft der Meinung, dass der Erzähler bei Bernhard im Grunde Bernhard selbst ist. „In jedem Fall ist das „Ich“ des Textes gleichgesetzt mit Bernhard, Äußerungen über einen Staat sind nach dieser Sicht Meinungen des Autors über Österreich.“³⁶

³⁴ Nicholas J.Meyerhofer: Thomas Bernhard. Berlin 1985, S. 25.

³⁵ Vgl. Nicholas J.Meyerhofer: a.a.O. 1985. S. 7.

³⁶ Michael Menke: „Bis zum Äußersten und über das Äußerste hinaus...“ Totalität und Tod

3.1. Erzähler

„Eine erste Unterscheidung liegt in einem formalen Kriterium der sprechenden Person: Handelt es sich um einen Er- oder Ich-Erzähler? Da aber bei Bernhard immer wieder von Erzählern andere Erzähler vorgeschoben werden, die Erzählfunktion also delegiert wird, ist es notwendig, die Erzähler nach ihrer Instanz zu unterscheiden. Der Text mit seinem Erzähler und dem, was dieser erzählt, gilt als oberste Instanz. Gibt es in dem Erzählten wiederum einen Erzähler mit einer eigenen Erzählung, so gilt dieser als Erzähler auf einer um eine Stufe niedrigeren Instanz. Die unterste Instanz bildet der Erzähler, der selbst die Erzählfunktion nicht delegiert, der also etwas erzählt und nicht erzählt, dass jemand etwas erzählt.“³⁷

Im Roman *Frost* setzt die Erzählung zunächst ohne konkrete Erzählfigur ein:

"Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und aus Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emailkübel werfen. Auch besteht sie nicht aus dem ständig hinter dem Primarius und dem Assistenten des

in der österreichischen Literatur. Texte und deren Kritik. M.A. Berlin 1990, S. 129.

³⁷ Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt 1991 S. 33f.

Assistenten Dahertrotteln, aus dem
Schwanzdasein der Visite." (Frost, S. 7)

Wer diesen Text liest, glaubt sich zunächst kaum vor größere Verständnisprobleme gestellt. Es scheint auf der Hand zu liegen, um was es in dieser Passage geht, nämlich um die Aufzählung verschiedener medizinischer Eingriffe.

Die Erkenntnis, die der Erzähler aus diesem Text für sich zieht, mag nicht weit reichen, aber sie erfasst ihn doch in der ganzen Textpassage. Der Erzähler konzentriert sich darauf, dass er mit unbeirrbarer Sicherheit beim Ablauf des Erzählaktes sein Erzählen so führt, dass eine literarisch bildende Form entsteht. Der Erzähler glaubt in dieser Form des Erzählens an die von ihm gestellte Wirklichkeit, indem er ein wahrscheinliches Ereignis erzählt. Jedoch kann er irren, weil er mutmaßt. Unabhängig davon kann er nur gut oder schlecht erzählen, d.h. der Erzähler ist in aller Erzählkunst niemals der berühmte oder noch unbekannte Autor, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt. Der Erzähler ist im Erzählen gewissermaßen eine künstliche Person, in die sich der Autor verwandelt hat. Es kommt darauf an, wie vollständig und unmissverständlich er jeweils den Leser in sein Wissen einweiht. Im folgenden Zitat bringt sich das erzählende Ich am Ende mit ins Spiel.

"Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich, mich mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinandersetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem gewissen erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken. Wie man eine Verschwörung aufdeckt. Und es kann ja sein, daß das Außerfleischliche, ich meine damit nicht die Seele, daß das, was außerfleischlich ist, ohne die Seele zu sein, von der ich ja nicht weiß, ob es

sie gibt, von der ich aber erwarte, daß es sie gibt, daß diese jahrtausendealte Vermutung jahrtausendealte Wahrheit ist; es kann durchaus sein, daß das Außerfleischliche, nämlich das ohne die Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht umgekehrt und nicht nur eines aus dem anderen." (*Frost*, S. 7)

Die selbstbetrachtende Erzählweise ist bei dem obigen Text analysierenswert, in dem die beiden Erzähler-Hauptfiguren (Famulant und Maler) als zwei entgegengesetzte Existenzformen gegenübergestellt werden. Der Famulant ist derjenige, dessen Sichtweise eingenommen wird, er ist für die Anordnung der einzelnen Abschnitte verantwortlich, obwohl Famulant, Maler und Chirurg nur drei der Aspekte eines einzigen Bewusstseins im Erzählen sind. So wird die nämliche Antinomie auch Standort und Perspektive des Ich-Erzählers bestimmen. Als Ich-Erzähler und Ich-Verfasser der Notizen gibt er die Perspektive vor, aus der der Leser den Maler überhaupt erst kennen lernt.

">Wenn Sie in diese Richtung, die ich Ihnen da mit meinem Stock anzeige, wandern, kommen Sie in ein Tal, in dem Sie stundenlang hin und her gehen können, ohne die geringste Angst haben zu müssen<, sagte er. >Sie brauchen keine Angst haben, entdeckt zu werden. Es kann Ihnen nichts passieren: alles ist gänzlich ausgestorben. Keine Bodenschätze, kein Getreide, nichts<." (*Frost*, S. 14)

Der Maler insistiert einerseits als Ich-Erzähler auf der Suspension des idealistischen Subjektsbegriffes, dessen Anspruch auf der Naturbeherrschung vom in dem Ort Weng sich vollziehenden überindividuellen Zerfallsprozess negiert wird. Andererseits besteht Bernhards erzählerischer Standpunkt darin, dass Maler und

Chirurg nicht nur als Brüder verwandtschaftlich eng verbunden, sondern auch durch Feindschaft entzweit sind. Ihre Beziehung ist gegenseitig abhängig sowohl positiv als auch negativ.

„Der Chirurg hat den Maler schon zwanzig Jahre nicht mehr gesehen. Seit zwölf Jahren kommen sie ohne Briefverkehr aus. Der Maler bezeichnete das Verhältnis zwischen ihnen offen als Feindschaft.“ (Frost, S. 12)

Der im Roman als Auftraggeber auftretende Chirurg spielt nur eine zurückhaltende Rolle; als Figur beschränkt er sich auf die unvollständig eingewobene Rahmenhandlung. Man sollte nicht missverstehen, dass er als außenstehender Auftraggeber die Mission des Famulanten gründet und motiviert, weshalb sein spezifisches Interesse bereits in realistischer Hinsicht Standort und Perspektive des Ich-Erzählers entscheidend prägt.

Der Autor Bernhard hatte durchaus geplant, die Vorstellungswelt des Erzählers Maler aus wirklichkeitstreuer Perspektive als Angst ("Meine Angst ist eine durchdachte, eine zergliederte, zerfledderte, eine in ihre Einzelheiten zerlegte, nicht niederträchtige." Frost, S.34) aufzudecken. In der inhaltlichen Dimension des Ich-Erzählers zeigt sich oft auch Bernhard selbst. Er hat zwischen Chirurg und Maler den am Beginn seines medizinischen Berufsleben stehenden Famulanten abstrakt dargestellt, um den klinisch identifizierbaren Wahn des Erzählers Maler die ungezwungene Entfaltung zu ermöglichen. Er hat den Famulanten inhaltlich als unselbständigen Erzähler in die Rahmenhaltung eingeführt. Wegen dieses Verfahrens ist es sinnvoll an einer Differenzierung zwischen der Ich-Form und der Er-

Form festzuhalten. Erzählen Bernhards kann man daher auch als Ich-Erzählen in der Er-Form bezeichnen. Denn es gibt einen Unterschied zwischen dem Erzähler und dem Erzählten. Außerdem verweist der zeitliche Abstand zwischen dem berichteten Erlebnis und dem Berichteten selbst uns darauf, dass erzählendes und erzähltes Ich keineswegs von vornherein miteinander gleichgesetzt werden dürfen.

3.2. Erzählhaltung

„Die Ich-Erzählform bekennt ein, dass das reflektierende Ich nur dann seine Subjektivität adäquat zu erfahren und vermitteln vermöchte, wenn es, statt seinerseits inhaltlich zu verstummen und sich mittels restaurativer Materialien zu verdinglichen und mystifizieren, eintauchte in den disparaten Zeichenstrom seines Bewusstseins, seiner Erinnerung. Der bestimmten Negation des in *Frost* manifesten ästhetischen Verfahrens entspräche als auch ästhetische neue Position in formaler Hinsicht eine Erzähltechnik wie innerer Monolog oder stream of consciousness, in welcher sich die Semantik der Ich-Erzählform allererst aktualisierte.“³⁸

Die Erzählweise Bernhards zeigt sich dem Leser in folgendem Zitat zunächst als eingegliedert in einen Prozess, der den natürlichen Zusammenhang sprachlich zum Ausdruck bringt. Der Ausdruck dieser Naturdarstellung mutet anachronistisch an im Vergleich zur

³⁸ Andreas Gößling: Thomas Bernhards frühe Prosa. Berlin 1987, S. 6.

heutigen Zeit, in der die Natur durch den Menschen beherrscht wird. Damit ist gemeint, dass der Erzähler im Allgemeinen unter dem Wort Natur grundsätzlich zwei Dinge versteht: Natur kann einerseits als das Gegebene, als Landschaft, verstanden werden, andererseits als die dem Phänomen inhärente unsichtbare Kraft.³⁹

">Sie brauchen keine Angst haben, entdeckt zu werden. Es kann Ihnen nichts passieren: alles ist gänzlich ausgestorben. Keine Bodenschätze, kein Getreide, nichts. Etliche Spuren aus dieser oder jener Zeit finden Sie, Steine, Mauerbrocken, Zeichen, von was, weiß niemand. Ein bestimmtes, geheimnisvolles Verhältnis zur Sonne. Birkenstämme. Eine verfallene Kirche. Skelette. Spuren von eingedrungenem Wild. Vier, fünf Tage Einsamkeit, Schweigsamkeit<, sagt er." (*Frost*, S. 14)

Diese Mehrdeutigkeit des Wortes „Natur“ möchte ich jedoch gesondert untersuchen, was allerdings durch die sprachliche Unbestimmtheit erschwert wird.

Als der im Roman als Berichterstatter auftretende Ich-Erzähler das erste Treffen mit dem Erzähler, dem Maler Strauch darstellt, gibt der Ich-Erzähler dem Maler als Reaktion auf seine Erkundigung nach dem rechten Weg eine Landschaftsbeschreibung, die von alles überragender Bedeutung bleibt. Der einsame und zurückhaltende Maler setzt seinen Namen mit der Natur gleich. In der Terminologie des Erzählers Maler bemüht sich der Famulant um die Suche nach einer menschenwürdigen Natur. Die Natur bedeutet

³⁹ Diese Zweideutigkeit wird noch deutlicher, wenn ich mich mit der Naturdarstellung Bernhards beschäftige.

eine Quelle des Bestehenden, gegenüber der sich der Mensch als hilflos empfindet. Sie ist also sowohl geistige Eigenprojektion als auch gesetzmäßige Wirklichkeit, die es zur Kenntnis zu nehmen gilt. Der Mensch hat Anteil an einem Sterbeprozess, der ihm von einer allumfassenden Natur auferlegt wird. Ein entsprechendes Absterben und Aussterben ist Teil der menschlichen Natur.

Zu ihr gehört auch die Sexualität. Der Maler stellt Sexualität zunächst als Antrieb eines lebenslänglichen Sterbeprozesses dar. Sexualität ist für ihn einerseits die Krankhaftigkeit des natürlichen Instinkts, andererseits das Krankhafte der menschlichen Existenz überhaupt. Insbesondere folgt daraus das Konzept einer kranken Natur. Die Natur selbst ist krank, und das Leben erweist sich in diesem Sinne als natürliche Krankheit.

"Das Geschlechtliche ist es, das alles umbringt. Das Geschlechtliche, die Krankheit, die von Natur aus abtötet. Früher oder später ruiniert es selbst tiefste Innigkeit..." (*Frost*, S. 17)

Da, wo die Natur als erzeugende Natur Geschöpfe schafft, die durch ihre ungewöhnlichen Fähigkeiten Einzigartigkeit erreichen, zeigt sich gleichzeitig eine andere Wahrscheinlichkeit; die Natur greift zerstörend in ihr Schöpfungswerk ein, sie ignoriert alle ästhetischen Wertkategorien.

">Die Natur ist grausam<, sagt er, >am grausamsten aber ist sie gegen ihre schönsten, erstaunlichsten, von ihr selbst erwählten Talente. Sie zerstampft sie, ohne mit der Wimper zu zucken.<" (*Frost*, S. 16)

Die Naturdarstellung des Erzählers Maler zeigt sich als Aufzeichnung eines gesetzmäßigen Prozesses, d.h. je natürlicher die menschliche Existenz ist, desto grausamer wirkt die Natur.

"Als hätte die Natur ein Recht darauf, mich immerfort abzudrängen, immer auf mich zu, in mich hinein, von allem fort, auf alles zu, aber immer an die Grenze. (...) Sehen Sie, es sind immer dieselben Gedanken. Unnatürlich, vielleicht. Zusammenhangsüberdrüssig. Vielleicht unsinnig." (*Frost*, S. 29)

Die Naturdarstellung des Erzählers erklärt sich noch weiter. Die Natur ist unwiderleglich die Quelle, die zur Auseinandersetzung mit den individuellen und sozialen Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Identität zwingt. Die Grenzsituation des Menschen ist die geistige Erkenntnis einer Natur, an der er nur bedingt Teil hat, die ihn stattdessen immer wieder auf das eigene Wesen zurückfallen lässt. Erkenntnis ist deshalb das Mittel zur Ablehnung. Aber die Natur des Erzählers Maler zeigt sich vieldeutig. Sein erzählerisches Ziel der Naturdarstellung ist es, zum einen den Geist als natürlich, zum anderen die Natur als geistlos zu bezeichnen.

"Das ist ein großes Verbrechen, einen Menschen zu machen, von dem man weiß, daß er unglücklich sein wird, (...) Ein Alleinsein erzeugen, weil man nicht mehr allein sein will, das ist verbrecherisch?< Er sagte: >Der Antrieb der Natur ist verbrecherisch, und sich darauf berufen ist eine Ausrede, wie alles nur eine Ausrede ist, was Menschen anführen.<" (*Frost*, S. 30)

In diesem Zitat des Romans werden sowohl Natur als auch Eltern als "Verbrecher" dargestellt. Die Schuld am menschlichen Dasein

trägt die Natur, da sie die eigentliche Kraft ist. Obwohl man glauben könnte, dass mit der Aussage "Der Antrieb der Natur ist verbrecherisch" die Antwort auf die Frage nach der Schuld am Verbrechen der Zeugung für den Maler geklärt ist, nimmt das Wort "und" im nächsten Satz die Eltern in die Verantwortung. Die Beteiligung der Eltern an dem "Zeugungsverbrechen" erweist sich in diesem Zusammenhang als widersprüchlich. War ihr Zeugungstrieb als verbrecherisch gesehen worden, so wird die Natur auch in direkter Beziehung zu den großen leidbegründenden Erscheinungen gesetzt, zu denen die Feindschaft der Menschen untereinander, die Krankheit und der Tod zu zählen sind.

"Immer wieder blieb er mit der Bemerkung: >Die Natur resigniert!< stehen. >Sehen Sie, die Natur schweigt!< Ja, sie schweigt. >Sie steht nicht still, sie steht still, sie steht nicht still... Verstehen Sie?<" (*Frost*, S. 38)

Der Begriff der Natur ist mehrdeutig. Die Natur birgt nach Einschätzung des Erzählers Maler fruchtbares bzw. schöpferisches Potential in sich, doch ist sie nicht allein verantwortlich für die Ursachen allen Seins und damit zugleich des Leidens, sondern auch für die Fähigkeit zum Leiden. Sie erzeugt Organismen, die schon aufgrund ihrer vitalen Konstruktion dazu verdammt sind, Schmerzen zu empfinden.

">Das Leben zieht sich zurück, und der Tod tritt hervor wie ein Berg, schwarz, jäh, unüberwindlich.<" (*Frost*, S. 54)

Das Leben zeigt sich dem Leser bezogen auf die Macht der Natur. Die unsichtbare Naturmacht

wird von dem Maler als Widersacher des Menschen empfunden, und sie bedient sich in dem Phänomen manifestierter Natur eines Mediums. So beweist die Natur des Erzählers Maler ihre Kraft dadurch, dass sie durch den Tod ihrer Figuration die vernunftbewusste Denkweise als deren künftige Vorsehung begleitet. Eine solche Naturdarstellung des Erzählers Maler zeigt sich zwar als ein objektives Korrelat menschlichen Bewusstseins, aber sie wirkt als Gewalt des Bestehenden, der der Mensch hilflos ausgeliefert ist.

„Bei Kriegsende seien die Wälder voll Kriegsgerät gewesen, Panzer und Panzerspähwagen und Kanonen und Motorräder und Autonomie seien überall zwischen den Baumstämmen herumgestanden. >Manche gingen in die Luft, wenn man sie anrührte. Oft fand man in den Panzern die Leichen der Besatzungen, eng aneinandergedrückt, mit zerrissenen Lungen. Leute, die die Luken aufmachten, machten fürchterliche Entdeckungen<, sagte er. >Nach und nach getrauten sich die Menschen, das Kriegsgerät auseinanderzunehmen, und sie fingen auch an, die toten Soldaten zu begraben, verscharrten sie an Ort und Stelle, denn sie wollten sie nicht auf dem Friedhof haben, sie waren ihnen zu fremd. Wenn sie sie anrührten, fielen sie auseinander, die Luft hatte sie im Laufe der Zeit zersetzt. Kinder entdeckten in Mulden hochexplosive Panzerfäuste, von denen sie zerrissen wurden. Fetzen von Kindern, wissen Sie, auf den Bäumen. Männer im besten Alter konnte man von Kanonenrädern erdrückt finden, im Hohlweg lag eine Gruppe von Grenadieren mit abgeschnittenen Zungen, denen der Penis im Munde steckte. Und da und dort zerschossene Uniformen auf den Bäumen und aus dem Tümpel herausschauende steife Hände und Füße. Es dauerte Jahre, bis die Einheimischen etwas Ordnung in die Wälder brachten, in das ganze Land.“ (*Frost*, S. 138f.)

Die grundlegend ironische Erzählhaltung liegt darin, dass der Maler die Darstellung eines Naturgesetzes, das Sexualität als Antrieb eines lebenslänglichen Sterbeprozesses und Natur als mehrdeutig bezeichnet, mit der Umgangssprache zu konkretisieren versucht. Eine ironische Erzählhaltung ist die Formulierung eines explosiven Widerspruchs auf kleinstem Raum. Dabei ist das Gegenteil von dem gemeint, was mit Worten gesagt wird. Denn die Ironie wird gelegentlich auch durch den Tonfall vermittelt, falls sie nicht aus der Situation einsichtig ist. Selten ist sie eine Form des feineren Spotts. Der Maler äußert sich oft mehrdeutig und nachdenklich. Die Erzählhaltung Bernhards ist daher als ironisch zu bezeichnen.

3.3. Erzählverhalten

Wenn der Erzähler im Text hinter die Figuren zurücktritt und die Welt mit ihren Augen sieht, ist dies personales Erzählverhalten. Wenn die Anwesenheit des Erzählers dem Leser unbewusst ist, kann die Erzählung dem Leser den Eindruck vermitteln, als befände der Leser sich selbst auf dem Schauplatz der Erzählung.

„Der Maler Strauch ist kleiner als der Chirurg Strauch. Der Maler Strauch ist einer der Fälle, wo man mit Hammer und Stemmeisen, mit Messer und Säge und Zange und Skalpell nichts mehr ausrichtet. Da sollen dann die Gedankengänge der höheren Wissenschaft einsetzen, der Spürsinn vieler schlafloser Nächte. Denn es handelt sich da um einen vom Tod schon jahrzehntelang angezahlten, bald abgezählten, gekauften Irrtum. Ja? Um eine Folge der ganzen Entwicklung, die keine Entwicklung ist, um eine Folge der Substanz. Der Bewegung, die keine Bewegung ist. Um ein Organisches, das gar kein Organisches ist. Um einen Ausgangspunkt, der kein Ausgangspunkt ist. Nicht sein kann. Um eine unheilbare Krankheit. Er wittert ständig Gefahr. Das ist klar, daß er sich ständig bedroht fühlt. Ständig ist er auf der Laurer, wie die Welt, wie ihm scheint, um ihn. Und was ist denn der Organismus? Was ist denn der Gegensatz? Geist und Körper? Geist weniger Körper? Körper ohne Seele? Was denn? Unter der Oberfläche? Über der Oberfläche? Und an der Unterfläche? So ein scheues Schicksal, das abstirbt, was ist das? Aber es gibt ja Krankheiten, die immer völlig unerkant sind. Es hat sie immer gegeben, es wird sie immer geben. Ist eine über Nacht heilbar, ist eine andere über Nacht unheilbar. Eine weniger ist immer eine mehr. Woher? Wodurch? Sind die Ursachen Kennzeichen?“ (*Frost*, S. 143)

Diese Erzählfigur wird zur Persona und zur Rollenmaske, die der selbst Leser anlegt. Das heißt jedoch nicht, dass der Erzähler im Text völlig verschwindet. Man mag behaupten, personales Erzählverhalten könne bei der Ich-Form nicht vorkommen. Aber es kann vorkommen, denn es gibt in der Ich-Form das erlebende Ich und das erzählende Ich. Besonders wichtig ist für das personale Verhalten eine monologische Redeweise. Diese Form zeigt sich häufig in Ausdrücken wie "er dachte" in Romanen Thomas Bernhards.

„Im Lärchenwald hat er einen Landstreicher getroffen. Zuerst habe er gedacht, es handele sich um den entsprungenen Schausteller, aber mit diesem hatte der Landstreicher nichts zu tun. Ganz und gar nichts. Der Maler sei erschrocken, denn er habe den Landstreicher überhaupt nicht gesehen, sondern sei über ihn gestolpert. >Wie wenn ein Toter mitten auf der Straße liegt<, sagt der Maler. Ein Erfrorener, habe er gedacht und sei vor ihm zurückgewichen.“ (Frost, S. 234/235)

Der Leser erfährt die Gedanken der Hauptfigur direkt. Es erfolgt jedoch eine Vermischung von direkt wiedergegebenen Gedanken und indirekter Wiedergabe, die der Leser nur bei genauer Rezeption bemerken kann.

Neben diesem inneren Monolog ist die "erlebte Rede" eine wichtige Redeweise im modernen Roman. Stanzel untersucht die erlebte Rede als Übergangsphase von auktorialer zu personaler Erzählsituation. Denn das Wesen der "erlebten Rede" erklärt sich in der gemischten Perspektive eines dargestellten Sachverhaltens durch einen Erzähler und durch eine Romanfigur. Dass die "erlebte Rede" und der innere Monolog im modernen Roman sich öfter begegnen, ist im Zusammenhang

mit der Nähe zur psychologischen Analyse zu verstehen. Für eine Verstärkung der Tendenz zur auktorialen Erzählsituation hält Stanzel die Verwendung der "indirekten Rede" und des Gedankenberichts. Für eine Annäherung zur personalen Erzählsituation in der Literatur hält er die Ausbreitung der Rede- und Gedankenwiedergabe und die Verwendung von Personalpronomen für Namen.⁴⁰ In der "erlebten Rede" ist es beachtenswert, dass der Erzähler die direkte Sichtweise der Figur wählt. Zwischen erlebter Rede und Erzählerbericht gibt es bezüglich der äußerlichen Erscheinung kaum Kontraste, denn die beiden sind in der Er-Form und im Präteritum gehalten, aber sie haben bezüglich der Darbietungsweise einen wesentlichen Unterschied.

Wenn der Erzähler im Text dadurch als Aussagesubjekt erkennbar wird, dass er sich einmischt, Stellung nimmt und Überlegungen einfügt, spricht man dagegen vom auktorialen Erzählverhalten.

„In der Frühe wußte ich nicht, ob ich die Sache mit dem Hundekadaver nicht doch nur geträumt habe. Aber nein, ich habe diese Wahrnehmungen wirklich gemacht. Mich ekelte, wenn ich daran denken mußte, aber ich beschloß gleichzeitig, niemandem etwas von dieser Geschichte, die mir doch immer wieder wie ein Traum vorkam, zu erzählen. Es wäre für den Maler Wasser auf die Mühle, wenn ich ihm davon Mitteilung machen würde. Auch, daß ich überhaupt auf die Geräusche hin, die der Wasenmeister unter meinem Fenster verursacht hat, aufgestanden und zum Fenster gegangen bin; wenn ich ihm den ganzen Verlauf dieses nächtlichen

⁴⁰ Vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. Göttingen 6. Aufl. 1995, S. 243-248.

Erlebnisses erzählt hätte und auch die Empfindungen, die ich dabei gehabt habe, wäre es für ihn eine Bestätigung für vieles gewesen, nicht nur, was seine Vermutung betrifft, daß die Wirtin schon immer Hunde- und Pferdefleisch verkocht hat. Der Wasenmeister also bringt ihr ab und zu Kadaver nach Hause. Und wahrscheinlich auch verseuchte Schweine. Schon lange hat mich nicht mehr geekelt. Jedenfalls werde ich mir die Fleischspeisen der Wirtin in Zukunft gut anschauen. Faschiertes werde ich einfach nicht mehr essen, auch keine Würste, kein Mischfleisch, große Fleischstücke, die man auf dem Teller hat, kann man ja gleich als Schweine- oder Rind- oder Kalbfleisch erkennen. Es wäre eine Katastrophe, wenn ich jemandem Mitteilung von meiner Beobachtung machen würde." (*Frost*, S. 242)

Dieser Erzähler zeigt sich dem Leser zwar wie der Autor, es wird jedoch eine eigentümliche Verfremdung der Persönlichkeit des Autors in der Gestalt des Erzählers offenbar. Der auktoriale Erzähler entwickelt im Erzählvorgang die kreative Fähigkeit der Erinnerung nie im gleichen Maße wie der Ich-Erzähler, der seine Geschichte in einem Akt der Erinnerung evoziert.

Der auktoriale Erzähler ist daher eine eigenständige Gestalt wie die Charaktere der Erzählung und nimmt meistens einen übergeordneten Standpunkt ein, z.B. mit Kommentaren und Urteilen. In dieser Arbeit soll allerdings nicht weiter untersucht werden, wie die Funktion des Erzählers in der Erzählung als Mittler zwischen Autor und Leser und zwischen Geschichte und Leser relativiert wird. Stattdessen soll der auktoriale Erzähler von dem Autor unterschieden werden, d.h. die Frage "Wer erzählt eigentlich den Roman?" soll im Folgenden untersucht werden.

"Dieser Auftrag ist eine Privatinitiative des Assistenten, und er gehört zu meiner

Schwarzacher Famulatur. Es ist das erste Mal, daß ich Beobachten als eine Arbeit anschaue." (*Frost*, S. 12)

Der Famulant ist das beobachtende Ich und nimmt ausschließlich die Mittlerrolle des Berichterstatters wahr. Der Bericht ist eine vollgültige Erzählform, die der Erzähler für eine bestimmte Erzählabsicht wählen kann. Er kann hier seine eigene Perspektive von Dingen oder Sachverhalten klarstellen. Nun kann ein Bericht schon allein dadurch zu einer fiktionalen Erzählung werden, wenn der Außenbezug vom Rezipienten nicht mehr wahrgenommen wird. Und dies, obwohl der Berichterstatter in seiner Rolle als Erzähler die Illusion wahren muss, dass alles, was er berichtet, durch Tatsachen dokumentiert ist.

Der Berichterstatter kann das, was er beobachtet, kommentieren und sich distanzieren, er darf es aber weder durch Einfühlung in die Figuren noch durch Anmaßung auktorialer Allwissenheit beeinflussen. Denn ein fiktionaler Bericht lässt den Leser eine Illusion empfinden: Der Leser nimmt einen Ereignisfluss wahr, der parallel zu seiner eigenen Realzeit abläuft. Deshalb muss der Bericht immer mit dem Blick auf etwas Vergangenes erfolgen.

Infolgedessen kann in einem Bericht das Innenleben dort auftretender Personen nur soweit dargestellt werden, als es durch Briefe, Tagebücher oder Ähnliches belegbar ist. Der Berichterstatter kann zwar in der Form eines Beobachtungsprotokolls näher an der Beschreibung bleiben, die der Leser als die fiktionale Gegenwart empfindet. Es entsteht dann aber der Eindruck, als wüsste der Autor während des Schreibens noch nicht genau, was später geschehen

soll. Sein Blick bleibt auf das Vergangene gerichtet, da er nur über dieses berichten kann. Der auktoriale Erzähler hingegen ist der Schöpfer seiner Geschichte.

">Ich bin kein Maler<, hat er heute gesagt, >ich bin höchstens ein Anstreicher gewesen.< Zwischen ihm und mir ist jetzt eine Spannung, die unter und über uns ihr Verhältnis zwischen uns herstellt. Wir waren im Wald. Wortlos. (Frost, S. 15)

Da zwischen dem Famulant und dem Maler eine Spannung herrscht, kann man sich fragen, ob der Ich-Erzähler mit dem Autor identisch ist. Die Suggestion des Personalpronomens „Ich“ bedeutet aber nicht, dass der Ich-Erzähler eine Autorfunktion einnimmt. Der Ich-Erzähler ist in dieser Erzählung der eigenständige Famulant.

"Der Maler ging hinter mir her wie eine ungeheuere Belastung meines Nervensystems: als zöge er hinter meinem Rücken fortwährend Konsequenzen. Er keuchte dann wieder und forderte mich auf stehenzubleiben." (Frost, S. 16)

Der Ich-Erzähler lässt gegenüber sich selbst seine Figur nicht zurücktreten, sondern stellt seine Figur dem Maler gleichwertig gegenüber, so dass der Ich-Erzähler dem Leser seine Anwesenheit offenbart. Diese Anwesenheit zeigt sich wie die des Autors, aber der Ich-Erzähler stellt dem Leser seinen Standpunkt mit dem Hinweis auf seinen geheimen Beobachtungsauftrag vor. Dieser Roman wird also von dem beobachtenden Ich-Erzähler Famulant erzählt.

Das Erzählverhalten im Roman ist aus zwei Gründen als auktoriales Erzählverhalten zu bezeichnen. Erstens beinhaltet der Bericht die

dem auktorialen Erzählverhalten entsprechende Grundform des Erzählens. Zweitens zeigt der Ich-Erzähler dem Leser keine Illusion der Unmittelbarkeit, die als kennzeichnendes Merkmal des personalen Erzählverhaltens anzusehen ist. Vielmehr erkennt der Leser eine eigentümliche Verfremdung der Persönlichkeit des Autors in der Gestalt des Erzählers.

3.4. "Point of View" und Fokalisierung

Der Standort des Erzählers ist sein räumliches Verhältnis zu Figuren und Vorgängen, die entweder aus der Nähe oder aus der Ferne beschrieben werden. Man muss deshalb unterscheiden, ob die Nähe den Blickwinkel des Erzählers einengt oder ob er eine alles überschauende Position einnimmt.

Es soll hier einem weiteren Aspekt des Erzählers nachgegangen werden. Es stellt sich die Frage, ob der Erzähler alle Figuren der Erzählung mit Allwissenheit ausstattet. Denn der Erzähler kann bezüglich der Erzählfiguren nicht nur das Ganze des Geschehens und ihre Gefühle, sondern auch ihre Gedanken darstellen. Er kann wie ein Allwissender über Vor- und Nachgeschichte der Erzählfiguren verfügen. Diese Perspektive des Erzählers bezeichnet man als Erzählperspektive der Innensicht. Wenn hingegen der Erzähler seinen Erzählfiguren eine gegenüberstehende Perspektive

einnimmt, spricht man von der Erzählperspektive der Außensicht.⁴¹

Trotzdem werden in den meisten theoretischen Untersuchungen Modus und Stimme nicht unterschieden, d.h. die Frage „Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?“ wird mit der ganz anderen „Wer ist der Erzähler?“ vermischt - oder, anders gesagt, die Frage „Wer sieht?“ mit der Frage „Wer spricht?“. Diese Kombinationen sind in folgendem Schema dargestellt.⁴²

	Von innen analysierte Ereignisse	Von außen beobachtete Ereignisse	Von oben beobachtet
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor	Der Erzähler erzählt seine Geschichte	Ein Zeuge erzählt die Geschichte des Helden	Der Erzähler erzählt von Gedanken
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor	Der allwissende Autor erzählt die Geschichte	Ein außenstehender Autor erzählt die Geschichte	Der Erzähler erzählt eine Handlung

Der Standort des Erzählers wird zunächst in den präzisen Beobachtungen des Ich-Erzählers famulant deutlich. In seinem Verhältnis zu den anderen Figuren zeigt sich kein

⁴¹ Vgl. Dieter Gutzen, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen: a.a.O. S. 21f.

⁴² Nach Gerald Genette: Die Erzählung. 2. Aufl. Göttingen 1998, S. 132.

Einfühlungsvermögen. Der Erzähler, der Maler Strauch, soll nach der Meinung seines Bruders (dem Chirurgen) ein heillos verwirrter "Gedankenmensch" und "Menschenhasser" (*Frost*, S. 12) sein. Der Famulant steht mit dem Erzähler Strauch in keiner direkten Verbindung. Er nimmt eine vom Erzähler Strauch unabhängige Position ein.

"Ich machte den Versuch, Näheres über den Grund, warum er jetzt in Weng ist, zu erfahren. >Meine Krankheit und alle Gründe zusammen.< sagte er. Ich hatte mir keine ausführlichere Auskunft erwartet. Ich beschrieb ihm, so gut ich konnte, in Stichworten, ..." (*Frost*, S.16)

Der Famulant beobachtet ausführlich die Haltung des Erzählers Maler, ohne seinen Blickwinkel zu begrenzen. In seinem Versuch, über den Maler etwas zu erfahren, zeigt sich, dass der Famulant den Maler aus der Entfernung beobachtet. Er nimmt auch weiterhin keinen bestimmten Blick auf den Maler ein, sondern beschreibt nur so gut er kann.

"Der Maler steht auf; ohne sich von mir zu verabschieden, verschwindet er. Mir macht es nichts aus, noch eine Zeitlang am Tisch sitzen zu bleiben und zuzuhören." (*Frost*, S. 27)

Der Famulant zeigt dem Maler gegenüber keine Gefühle. Was mit dem Maler geschieht, scheint dem Ich-Erzähler eher ein zu kommentierender Erzählstoff zu sein. Ein auktorialer Erzähler nimmt meistens einen äußeren Standort ein, z.B. mit Kommentaren oder Urteilen. Die auktorialen Kommentare zum Erzählakt stehen im Präsens. Dieses auktoriale Präsens ist Ausdruck der

Unmittelbarkeit der auf den Leser gerichteten Rede des Erzählers.

Der Standort des Ich-Erzählers wird deutlich durch die Tatsache, dass das Verschwinden des Malers den Famulanten als Ich-Erzähler nicht berührt. In seinem räumlichen Verhältnis zum Maler zeigt sich kein stark begrenzter Blickwinkel, sondern eine erhabene, ruhige Position. Diese bedingungslose Position zur Erzählfigur stellt sich olympisch dar. Der Standort des Ich-Erzählers Famulant ist daher eine olympische Position.

"Der Maler suchte, als er im Türrahmen auftauchte, mit hoch erhobenem Kopf einen Platz, und als er mich sah, kam er auf mich zu und setzte sich mir gegenüber. Er sagte der Wirtin, er wolle nicht das von ihr Aufgekochte essen. Sie solle ihm ein Stück Leberkäs und abgebratene Kartoffeln bringen. Auf die Suppe verzichte er. Er sei schon tagelang von Appetitlosigkeit geplagt, aber heute sei er hungrig."
(*Frost*, S. 24)

Der Famulant beschreibt die Gedanken und die Gefühle des Erzählers Maler in der indirekten Rede. Er stellt jedoch nicht dar, was der Maler vorhat, sondern er versucht zu vermitteln, was der Maler vorhaben könnte, wie dieser sich fühlt. In dieser vermittelnden Erzählperspektive nimmt er keine Position eines Allwissenden ein. Diese Position ist daher nicht Innensicht, sondern Außensicht der Erzählperspektive. Der "Point of View" des Erzählens in *Frost* beruht also auf der oben beschriebenen olympischen Position und auf der Außensicht der Erzählperspektive.

Fokalisierung

Eine Fokalisierung ist immer eine Erzählung, d.h. auf eine Person hin oder von einer Person zu einer anderen. Manchmal steht der Erzähler im Vordergrund oder wird „fokalisiert“, manchmal irgendeine andere oder mehrere andere Personen. Fokalisierung zeigt sich besonders deutlich im Monolog. Der Fokalisierungsstil zeigt sich jedoch nicht immer über das ganze Erzählen, sondern eher über ein bestimmtes narratives Segment, das mitunter sehr kurz sein kann. Denn die Unterscheidung zwischen den verschiedenen „Points of View“ ist nicht immer so deutlich, wie man meinen könnte, wenn man nur die reinen Formen untersucht. Fokalisierung lässt sich auf einer internen und einer externen Ebene unterscheiden. Diesen Unterschied macht die folgende Darstellung deutlich: Interne Fokalisierung: Erzähler = Figur (Mitsicht – der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß). Externe Fokalisierung: Erzähler < Figur (Außensicht – der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß).

Aber es lässt sich eine auf eine bestimmte Figur bezogene externe Fokalisierung bisweilen ebensogut als eine interne Fokalisierung auf eine andere Figur auffassen.⁴³ Bei einer internen Fokalisierung wird jedoch nur von einer Person innerhalb der Handlung erzählt. Bei einer externen Fokalisierung wird dagegen die Ansicht von verschiedenen Personen (von außen) wiedergeben.

⁴³ Vgl. Gerard Genette: Die Erzählung. 2. Aufl. München 1988, S. 136.

Zu berücksichtigen ist, dass das, was man interne Fokalisierung nennt, nur selten in aller Strenge praktiziert wird. Denn im Prinzip impliziert dieser narrative Modus ja, dass die fokale Figur ungenannt bleibt, nie von außen beschrieben wird, und dass der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert.⁴⁴ Im folgenden Zitat findet sich eine klare interne Fokalisierung.

„Aus den an seine Ufer angebauten Häusern hörte man Lachen, dann, als ob gestritten würde, aber es artete nicht aus, sondern wurde finster, bis nur in einem einzigen noch Licht war, in dem ich einen älteren Mann sitzen sah, der seinen tätowierten Arm aufhob, um das Licht auszdrehen. Mich fröstelte jetzt, und ich ging, so schnell ich konnte, über die Brücke und hinauf ins Gasthaus.“ (*Frost*, S. 53)

Die Fokalisierung in der Darstellung ist klar. Es wird nur beschrieben, was der Erzähler sieht: „...bis nur in einem einzigen noch Licht war, in dem ich einen älteren Mann sitzen sah, der seinen tätowierten Arm aufhob, um das Licht auszdrehen“. Man nimmt sie also letztlich wahr, wie man sich selbst wahrnimmt, nämlich nicht unmittelbar, sondern ständig über die sich umgebenden Dinge und Personen, die allein uns unmittelbar bewusst sind. Dass man die anderen immer nur in dem Erzählen sieht, dass die zentrale Figur sich von ihnen macht, ist keine Folgeerscheinung des Umstandes. Solche interne Fokalisierung ist auch im nächsten Erzählen zu sehen.

„Es kann das Geräusch des Schneefalls sein oder das Aufklatschen eines Vogels

⁴⁴ Vgl. Gerard Genette: a.a.O. 136.

auf das Pflaster, es gibt da unendlich viele Möglichkeiten, zu entdecken, was das ist ... Und oft nur der Geruch aus Jahrtausenden, plötzlich heraufgeatmet ... Sie haben doch sicher auch plötzlich ein Bild vor Augen, das Sie schon Jahrzehnte vergessen haben ... Sie sehen da einen Baum, und Sie sehen ein Fenster und sehen in Wirklichkeit gar keinen Baum und sehen auch gar kein Fenster, sondern eine Stadt und ein Land und einen Fluß und einen Menschen, der aufwacht, abstirbt, Ihnen die Hand reicht, Ihnen eine herunterhaut ... Ist es nicht so? Das sind Fragen, die mich immer beschäftigt haben." (Frost, S. 286)

Bei dieser Darstellung ist die fokalisierte Figur gleichzeitig fokalisierend. Unter dieser Fokalisierung versteht man eigentlich eine Einschränkung des Feldes, d.h. eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition „Allwissenheit“ nennt, ein Ausdruck, der im Bereich der Fiktion absurd ist (der Autor braucht nichts zu wissen, da er alles erfindet) und den man besser ersetzen sollte durch vollständige Information - durch deren Besitz dann der Leser allwissend wird.

Bei der externen Fokalisierung wird der Fokus an einem vom Erzähler gewählten Punkt des diegetischen Universums situiert, der mit keiner der Figuren koinzidiert, was folglich die Möglichkeit ausschließt, dass man irgend etwas über die Gedanken irgendeiner Person erfahren kann.⁴⁵ Die externe und die interne Fokalisierung kann man im Prinzip nicht verwechseln, es sei denn, der Erzähler hat seine Erzählung nicht bloß inkohärent, sondern konfus fokalisiert.

Hier zeigen sich zwei typische Beispiele für externe Fokalisierung, da der Erzähler deutlich

⁴⁵ Vgl. Gerard Genette: a.a.O. S. 242.

zu erkennen gibt, dass er sich über die wirklichen Gedanken des Erzählers im Unklaren 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.“ (*Frost*, S. 80)

„Auf dem Abhang, unter der großen Linde, wo das Summen der Telegraphendrähte am stärksten ist, ein paar Schritte von dem großen Strommast entfernt, sei er von Übelkeit befallen worden und rasch umgekehrt. >Der Fuß ist die Ursache.<“ (*Frost*, S. 83)

In den beiden obigen Zitaten wird das Erzählen von einem größeren Rahmen hin zu einer Person fokalisiert. Im ersten Beispiel geschieht dies von der allgemeinen Lächerlichkeit über das Medium Fenster hin zum „Ich“. Das zweite Beispiel fokalisiert zunächst geographisch immer engere Kreise ziehend hin zur Person und endet in der Beschreibung bei deren Fuß. Diese verschiedenen Beobachtungen der Erzähler sind ein Grund für die externe Fokalisierung. Die Fokalisierung soll auf die Person des Erzählers (oder manchmal einer anderen Person) hinweisen. Oft vergisst der Leser beim Lesen, dass es einen Erzähler gibt. Durch Fokalisierung wird dieser in den Vordergrund gehoben. Die Fokalisierung ist im Erzählen Bernhards als eine Ausdrucksweise zu nennen.

3.5. Zeitstruktur

In der höheren Erzählebene macht der Erzähler den Zeitlauf transparent, wenn er im Vergleich gegenwärtiger und vergangener Vorgänge bedeutsame Parallelen oder bestürzende Gegensätze herausarbeitet, durch die das 'Jetzt' eine Erzählebene aus dem Besonderen ins Allgemeine erfährt. Weiterhin bleiben auch hier die einzelnen Abläufe noch gesondert, wenngleich Vergangenheit und Gegenwart einander eigentümlich durchdringen.⁴⁶ Hier differenzieren sich die Rückwendung und der Rückblick voneinander. Die Rückwendung bezieht sich von der Vergangenheit in die Gegenwart. Der Rückblick bezieht sich von der Gegenwart in die Vergangenheit.⁴⁷ Rückwendungs- und Rückblicksstrukturen zeigen sich in dem Erzählen Bernhards als untrennbar. Die Rückwendungen sind in der Regel untergeordnete Bestandteile der Gegenwartshandlung bzw. eines für sie relativ gegenwärtigen Handlungsstranges.

„Ich hatte einen Neffen, der Jurist war, nur ist er verrückt geworden über Bergen von Akten und hat seine Staatsstellung liquidieren müssen. Er endete in Steinhof.“ (*Frost*, S. 18)

Der Erzähler verlässt also hier die Gegenwart nicht, um an zeitlich früherer Stelle einen anderen Teil seiner Erzählung zu beginnen,

⁴⁶ Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. 8. Aufl. Stuttgart 1993, S. 100.

⁴⁷ Vgl. Eicher von Thomas (Hrsg.): *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Paderborn 2. Aufl. 1997, S. 97f. Vgl. auch: Eberhard Lämmert: a.a.O. S. 128ff.

sondern er kann nur ein Stück Vergangenheit in die Gegenwart einführen. Oft vermischen sich Gegenwart und Vergangenheit.

„Eines Morgens, nachdem er wußte, daß er todkrank ist, sperrte er alles zu und sperrte zuletzt die Haushälterin hinaus. >Sie hat geweint<, sagte er. >Jetzt gehe ich nicht mehr zurück. Es erschiene mir, wie ein Gerümpel aufsuchen. Ich kann ja nicht mehr zurück, selbst wenn ich zurück wollte: mit mir ist es ja vorbei.< Er sagte: >Tatsächlich habe ich niemand gehabt außer meiner Haushälterin. Außer in ihr bin ich in allen längst tot.<“ (Frost, S. 67)

Während der Beginn einer Vorzeithandlung also den Wechsel der Handlungsebene charakterisiert, zeigt sich der Beginn einer Rückwendung in Ausweitung der Gegenwartshandlung durch Hineinnahme von Vergangenheit, eben Synchronisierung. Ein solcher Rückwendungscharakter manifestiert sich im folgenden Abschnitt.

„Da, wo blühende Wiesen waren und herrliche Ackerkulturen und die besten Wälder, da sind jetzt nur noch Betonklötze zu sehen. Das ganze Land ist bald von Kraftwerkbauten zugedeckt.“ (Frost, S. 92)

Hier gibt es jedoch Übergänge: Lange Rückwendungen geben mitunter ihren Orientierungspunkt in der Gegenwart auf, und mit der Zunahme ihres 'Selbstzwecks' schwindet der Eindruck der Doppelseitigkeit streckenweise völlig. Vielleicht taucht er an gegebener Stelle wieder auf, wenn die Ereignisse der Gegenwart plötzlich von der Vergangenheit her in ein neues Licht gerückt worden sind, oder das Zukunftsgeschehen durch die Vergangenheit nunmehr

seine Richtung erhält. Hier tauchen Grenzen der Rückwendung auf. Im Allgemeinen ist die Rückwendung klar einer bestimmten Gegenwartssituation zugeordnet und entfernt sich - was die Erzählzeit angeht - nicht weit von ihr. In dieser Form fehlt sie in keiner Erzählung.

Rein formale Kriterien für die Unterscheidung zwischen Vorzeithandlung und Rückwendung sind nicht fest auszumachen, jedoch bemerkbar. Der Erzähler hat in beiden Fällen die Möglichkeit, durch geschickte Unterbrechungen die momentane Gegenwart aufleuchten zu lassen. Er kann sprunghaft die Handlungsebene wechseln, und nach der Unterbrechung auch wieder zu seinem eigentlichen Gegenstand zurückkehren. Ein solches sprunghaftes Phänomen ist im nächsten Abschnitt leicht zu erkennen.

„In den letzten Wochen sei er in der Hauptstadt immer auf Ämter gegangen, um Einblick in ihn betreffende Eintragungen zu bekommen. >Ich wollte da vieles berichtet haben<, sagt er, >aber sie haben mich abgewiesen, hinausgeworfen sogar<, sagt er. >An wieviel Zahlen man doch sein Leben befestigen will<, sagt er. So werde man direkt aus den Wolkenbrüchen und von diesen ins Meer geschleudert, zwecklos und sinnlos.“ (*Frost*, S. 271)

Wenn eine Person der Handlung berichtend oder erinnernd Bausteine zusammenträgt, erweckt deren Auswählen, Rafften und Ordnen gleich an dieser Stelle den Eindruck der Notwendigkeit oder auch Bedeutsamkeit für die weitere Handlung. Ein Synchronismus der Erzählphasen in vollem Sinne wird von der aufbauenden Rückwendung im Allgemeinen nicht erreicht und ist nach dem Gesagten auch nicht ihre Aufgabe. Nicht nur durch den zeitlichen Abstand, sondern auch durch das

Thema vollzieht die Rückwendung allerdings den Aufbau eines Entwicklungsganges.

Die auflösende Rückwendung ist mit all ihren Ähnlichkeiten und Kontrasten das Gegenstück der aufbauenden Rückwendungen. Ihrer Stellung nach bildet sie einen Teil des Erzählungsschlusses oder bereitet diesen vor. Durch die Aufdeckung bisher ungekannter Ereignisse oder Zusammenhänge, oder durch die Aufklärung eines bislang in der Erzählung noch rätselhaft gebliebenen Geschehens, löst sie die Knoten der Handlung auf, glättet die Konflikte oder macht sie begreiflich.

Wo sich die aufbauende Rückwendung befindet, liegt meist das Schwergewicht auf rein faktischer Ergänzung des Erzählten. Wohl die meisten Kriminalromane besitzen eine solche Ergänzung, aber auch alle auf Überraschung abzielenden Erzählschlüsse neigen zu solcher Rückwendung mit nachträglicher Erklärung der Zusammenhänge. Diese Erklärungsstruktur ist im nächsten Abschnitt erkennbar.

„Meiner Schwester, müssen Sie wissen, hat einmal ein Gasthaushund ein Stück aus dem Oberschenkel herausgerissen. Und der Wirt hat sich nicht einmal entschuldigt. Wäre er wenigstens entsetzt gewesen!...“ (*Frost*, S. 311/312)

Hier zeigt sich die Rückwendung so, wie die Vergangenheit über die Erinnerung an die Zusammenhänge aufgebaut wird. Obwohl solch aufbauende Rückwendungen im Allgemeinen die Erzählspannung auflösen, verlangen sie vom Leser noch einmal die ganze Aufmerksamkeit.

Natürlich kann auch die auflösende Rückwendung, wenn sie umfassendes und vielfältiges Geschehen nachzutragen hat, an

Umfang zunehmen und gestaffelt auftreten. Die einzelnen Etappen sind wiederum meist nicht chronologische, sondern thematische Einheiten; auf diese Weise werden die Geschehnisse verschiedener Personen von verschiedenen Erzählern getrennt herangeführt oder Ereignisse an verschiedenen Schauplätzen und von verschiedener Bedeutung für sich behandelt.⁴⁸

Die Einzelbeobachtungen haben deutlich gemacht, dass feste Wechselwirkungen zwischen dem Inhalt und der Erzählweise aufbauender und auflösender Rückwendungen, ihrem Verhältnis zur Erzählspannung und endlich ihrem festen Platz im Erzählzusammenhang bestehen. Sie tragen vornehmlich Material zusammen zur Auflösung der Handlung.

Eine solche Handlungsauflösung befindet sich auch in der Zeitstruktur 'Rückblick'. Der Rückblick beginnt in der Gegenwart. Die gegenwärtige Situation ist hier nicht isoliert, sondern steht in einer Verbindung zur Vergangenheit. Einen solchen Rückblick zeigt der folgende Abschnitt.

„Er gestand heute, alle von ihm gemalten Bilder verheißt zu haben. >Ich mußte mich trennen von dem, was immer vor Augen hielt, daß ich nichts bin.< Wie Geschwüre hätten sie sich ihm tagtäglich geöffnet und ihn verstummen lassen. >Ich habe kurzen Prozeß gemacht.“ (Frost, S. 33)

Hier wird an einem entscheidenden Punkt der Erzählung mit einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens gezogen. Es werden keine Requisiten der Vergangenheit der Handlung

⁴⁸ Vgl. Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. 8. Aufl. Stuttgart 1993, S. 110.

beigefügt. Diese Haupthandlung selbst schrumpft zurückblickend zusammen zu einem Augenblick, der den wesentlichen Extrakt aller Vorgänge wieder gibt.

Diesem Rückblick des Malers entspricht ein zweiter unmittelbar nach seinem „kurzen Prozess“. Er deutet die Tiefe seines Falles an. Der Leser kann ihn nicht weiter verfolgen, sondern sucht die Gesetzmäßigkeiten solcher im eigentlichen Sinn synoptischen Rückwendungen mit Seitenblicken auf andere Erzählungen zu entwickeln. Das gegenwärtige Erlebnis zeigt sich im nächsten Abschnitt sehr deutlich.

„>In der Jugend ist alles noch viel schlimmer. Sie ist unterdrückter. Hoffnungsloser. Schmerzvoller. In Wahrheit ist die Jugend unzugänglich. Niemand kommt in sie hinein. In die wirkliche Jugend. In die wirkliche Kindheit. Niemand kommt in sie hinein. Ist das wahr? Glauben Sie, daß ich meinen Mantel ausbürsten soll?< fragte er.“ (Frost, S. 88)

Die visionäre Vorstellung des gegenwärtigen Erlebnisses durch die Jugendzeit hat ihren Ort an entscheidenden Ereignissen und Wendungen des Vorganges. Weder auf eine zusätzliche Geschichte noch auf ergänzende Fakten verweist ein solcher Rückblick. Die Hauptpersonen selbst und mit ihnen der Leser werden sich ihres Schicksals bewusst und erfahren die Macht untergründiger Lebensströme und Entwicklungen. Mit der Vergegenwärtigung wichtigster Lebensstadien werden tiefgreifende Entscheidungen ausgelöst oder besiegelt. So bezeichnen die Rückblicke geradezu die Höhepunkte des Erzählens. Solche Rückblicksbezeichnungen finden sich im nächsten Abschnitt.

„>Aber es brechen immer wieder Dämme, und dann ergießen sich die Ströme in die fruchtbaren friedlichen Niederungen, und Hunderte von Menschen gehen zugrunde, wie man immer wieder liest.<“ (Frost, S. 93)

Hier vergegenwärtigt sich der Erzähler noch einmal eines vergangenen Lebens, und auch hier erhält alles Gewesene am Ort seinen besonderen Sinn und seine Schicksalhaftigkeit. In wohlgemessener Nachfolge tauchen alle Phasen der Vergangenheit hier selbständig noch einmal auf, um zur Folge verkettet zu werden. Die Erzählspannung klingt mit der nachlässigen Äußerung ab, der Erzähler repetiert noch einmal das Geschehen in abstandnehmender Ruhe. Die Erinnerung ist selbst eine Handlung im höchsten Sinne. Sie begleitet nicht oder unterbricht gar den Handlungsfortgang; vielmehr tragen sich hier Entscheidung und damit Erzählspannung gerade im reflektierenden Rückblick. Die Phrase „wie man immer wieder liest“ symbolisiert diese Bezeichnung des Rückblicks. Die besondere Technik des Rückblicks zeigt sich im nächsten Abschnitt.

„>Am Vormittag, ich war gerade dabei, mir die Schuhe zu putzen - sie putzen die Schuhe nicht ordentlich, und man muß sie immer selber mit einem Fetzen nachpolieren-, habe ich beobachtet,...“ (Frost, S. 120)

Neu ist neben dem Reichtum an Einzelvorstellungen in diesem Rückblick der gleichzeitige Kontrast zur Gegenwart. Sie ist nicht Erfüllung der Vergangenheit - der Erzähler steht allem Gewesenen fremd gegenüber. Erfüllte Gegenwart ist der eigentliche Zeitraum des Rückblicks im Gegensatz zu allen anderen Rückwendungen in die Vergangenheit, und damit erklärt sich gleichzeitig sein besonderes

Verhältnis zur Erzählspannung. Die wichtigste Erkenntnis bei der Untersuchung der Zeitstruktur des Erzählens in *Frost* ist folgende: Während die sachliche Rückwendung hier den Spannungsausklang anzeigt, weist der Rückblick auf den Spannungshöhepunkt hin.

3.6. Zusammenfassendes Zwischenergebnis

Bestimmte Erzählstrukturen bei Bernhard haben verschiedene Funktionen, die hier noch einmal zusammenfassend aufgelistet werden sollen. Zugrunde liegt zwar nur der Roman *Frost*, ein gleiches gilt aber auch weitgehend für andere Texte des Autors.

Der Erzähler tritt weitgehend in der Ich-Form auf, zum anderen aber auch in der Er-Form. Die Erzählerhaltung kann man in großen Teilen des Buches als ironisch kennzeichnen. Ernste Passagen werden von unerwarteten Einschüben, Formulierungen oder Wortschöpfungen durchzogen.

Die Erzählhaltung ist auktorial. Der „Point of View“ tritt als „olympische Position“ ein, bei der Erzählperspektive handelt es sich um die Außensicht.

Fokalisierungen erfolgen auf die Person des Erzählers, in bestimmten Handlungsmomenten aber auch auf andere Personen.

Die Zeit-Ebene des Erzählens wird abgelöst von Rückblicken und Rückwendungen, daher gibt es

keinen einheitlichen Zeitfluss, sondern
Zeitsprünge.

4. Der Erzählstil von Thomas Bernhards Roman *Frost*

Der Erzählstil basiert herkömmlich auf den sprachlichen Eigentümlichkeiten eines Textes. Zur Wahrnehmung von Erzählstil als Art und Weise des Sprachgebrauchs, des Ausdrucks und der Vermittlung von, manchmal gegensätzlichen, Inhalten gilt deshalb folgende Voraussetzung: Der Sprachgebrauch wird durch wiederkehrende Attribute charakterisiert. Hier erhebt sich die Frage nach der Art und Weise der Wiederholung. Diese Frage bezieht sich weiter darauf, was sich wiederholt und als Wiederholtes oder Konstantes charakteristisch erscheint.

Die Mittel des Erzählstils sind vielfältig und verschieden. Es ist relativ einfach, sie zu definieren oder zu bestimmen. Schwieriger wird es, zu formulieren, wozu sie da sind, was sie bewirken sollen, ob sie dieses auch beim Leser bewirken und ob eine solche Wirkung auch bewusst vom Autor intendiert ist. Im Folgenden werden verschiedene Stilelemente im Erzählen von Bernhard daraufhin untersucht, z.B. Wiederholung, Parataxe, Assoziationskette, Ellipse, Übertreibung, Provokation, Negativierung, Fragment, Symbolik, Konnotation, Anakoluth, Reflektion, Metasprache, Sprachmusik.

Zu untersuchen ist deshalb, auf welche Art der Erzählstil für die Übermittlung eines Gedankens Bedeutung hat. In der hier vorliegenden Analyse des Erzählstils von Thomas Bernhard soll es jedoch nicht darum gehen, durch eine Definition von Erzählstil die Komplexität des allgemeinen Erzählstilbegriffs zu reduzieren, sondern darum, was der Erzähler durch seinen

Erzählstil charakterisieren und dem Leser somit nahe bringen will.

Um einen kurzen Eindruck vom Erzählstil Thomas Bernhards in *Frost* zu geben, untersuche ich vorweg die ersten beiden Kapitel des Textes. (Seite 8, Seite 9ff.)

Der „Erste Tag“ ist eine kurze Vorstellung, in welcher der Famulant und sein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, eingeführt werden. Die Sätze fallen zunächst einmal durch die ständige Wiederholung des Wortes „Famulatur“ auf. „Eine Famulatur besteht ... aus ...“, „Eine Famulatur ist ...“, „Eine Famulatur muß ...“ Dieses Wort taucht oft am Satzanfang auf, aber auch in umgedrehten Satzkonstruktionen: „Aus dem Vorspiegeln falscher Tatsachen allen kann eine Famulatur auch nicht bestehen.“ Eine weitergehende Wiederholung wird aber vermieden, indem das Personalpronomen „sie“ das Wort ersetzt.

Der oftmaligen Wiederholung von „Famulatur“ schließt sich die Formulierung „außerföleischliche Tatsachen“ an. Dieser Begriff wird quasi aus der „Famulatur“ entwickelt, und dann ebenso oft wiederholt.

Die Sätze sind oftmals lang und verschachtelt, sie sind aber nicht unbedingt wohlformuliert, sondern eher Wiedergabe von gesprochener Sprache. Beispiel dafür ist das Wort „ja“ im ersten Satz, das Indikator für „Mündlichkeit“ ist: „Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus ...“ Zwischen den langen, verschachtelten Gebilden tauchen auch unvollständige Satzkonstruktionen auf, weitere Anzeichen für die wiedergegebene Rede: „Es wird

schon!“ oder „Wie man eine Verschwörung aufdeckt.“

Bei der Wortwahl fallen eigenwillige Konstruktionen auf, zusammengesetzte Wörter und Erfindungen des Autors: „Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern, Dahertrotteln, Schwanzdasein, ...“ Auch humoristische Bezeichnungen sind zu erkennen: „hinter dem Primarius des Assistenten und dem Assistenten des Assistenten...“

Der wichtigste Textteil, der erläutert, dass der Famulant den Maler Strauch beobachten soll, ist versteckt in all diesen Satzungetümen und Wiederholungen.

Das Kapitel „Zweiter Tag“ beginnt mit einer realistischen Schilderung einer frühmorgendlichen Bahnfahrt durch den Ich-Erzähler. Diese realistische Ansicht wird allerdings von ein paar ungewöhnlichen Beschreibungen unterbrochen: „... gleichgestimmt, vom Kopf bis über die Brüste und über die Hoden bis zu den Füßen ...“, „Es war wie in einem Kuhbauch so warm ...“ Interessanterweise ist in diesem Teil keine einzige Wiederholung zu finden. Wiederholungen und Variationen dieser Wiederholungen setzen aber gleich darauf ein, als das Wirthaus beschrieben wird, in dem der Erzähler wohnen wird.

Auch die anschließende Beschreibung des Ortes Weng setzt sich weitgehend aus Übertreibungen und sarkastischen Beschreibungen zusammen: „Alle haben sie da versoffene, bis zum hohen C hinaufgeschliffene Kinderstimmen, mit denen sie, wenn man an ihnen vorbeigeht, in einen hineinstechen.“ Der Erzähler beschreibt einen Ort, der von äußerlichen Gegensätzen geprägt ist, die von einem Extrem ins andere fallen.

Bei den Sätzen fallen besonders die Einschübe auf, die den normalen Redefluss durchbrechen. „Es ist eine Landschaft, die, weil von solcher Hässlichkeit, Charakter hat ...“ Diese setzen sich auch im folgenden Teil fort, in dem das Objekt der Beobachtung, der Maler Strauch, beschrieben wird.

Wörtliche Rede wird direkt wiedergegeben, oder mit Einschüben (in späteren Texten typisch bei Bernhard) wie „hat er gesagt“ oder „sagte er“ durchbrochen. Wiederholungen bzw. wiederholte und variierte Wörter tauchen auch hier, wenn auch noch nicht so oft wie an späteren Textstellen (ein Baumstumpf vor dem Wirtshaus wird viermal erwähnt) auf. Bilder und Symbole, die zumindest ungewohnt sind, tauchen immer wieder auf und sind Stolpersteine beim Verstehen des Textes: „... ein vormenschenwürdiges Jahrtausend“, „die heillosen stumpfen Farben“, „Weng liegt in einer Grube, von riesigen Eisblöcken jahrmillionenlang begraben. Die Wegränder verführen zur Unzucht.“

Man kann zusammenfassen, dass der Stil als gewohnte Erzählform einsetzt, aber dann immer wieder von Satzstrukturen, Bildern, Symbolen, ungewohnten Wortschöpfungen und Wiederholungen durchzogen wird, die darauf hinweisen, dass es eben keine realistischen oder naturalistischen Erzähltexte sind, die hier vorliegen.

4.1. Wiederholung, Parataxe, Assoziationskette, Ellipse, Anakoluth

Wiederholung

Alle Erklärungen zur Technik der Erzählung bei Bernhard ergeben sich aus einer einfachen Beobachtung: Im ganzen Werk gibt es eine Neigung zur Wiederholung in Bezug auf die Handlung, die Person oder die Einzelheiten der Beschreibung.⁴⁹ Darüber hinaus ist die erzählte Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit zu untersuchen. Die erzählte Zeit ist die Dauer des Erzählten, während die Erzählzeit als die Dauer des Erzählens definiert wird.

Beim Erzählen Bernhards wird über Erzählsituation und Sprache reflektiert. Es findet sich ein Überblick über einige Varianten der Wiederholung anhand der Erzählhandlungen. Die Wiederholung im Erzählen soll in dieser Arbeit jedoch nicht psychoanalytisch zergliedert, sondern unmittelbar als Widerspiegelung einer stilistischen Grundschauung begriffen werden.

Eine Wiederholungsart ist die Assoziation. Der Assoziationstext bindet die Aufmerksamkeit durch den besonders eindringlichen Einsatz formaler Mittel (Wiederholungsmuster wie z.B. syntaktischer Parallelismus, Wiederaufnahmen des gleichen Wortes am Satzanfang). Wichtiger für die weiteren Überlegungen ist, mit welchen Bedeutungsassoziationen der Text arbeitet und wie

⁴⁹ Vgl. Tzvetan Todorov: Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Hrsg. v.V.H.Blumensath. Köln 1972, S. 266.

sie zustande kommen. Auffällig ist die Technik der inhaltlichen Analogiebildung, die sich bei näherer Analyse als ein Schein-Syllogismus erweist, der mit unterschweligen Assoziationen spielt. Zunächst findet ein semantischer Verengungsprozess vom Allgemeinen (Rummel) zum Erhöhten (große Rummel) statt, der gleichzeitig als qualitative Steigerung angelegt ist.⁵⁰

„Die beständigen Wiederholungen und ihre Funktionalisierung im Werk Thomas Bernhards ist das Monomaische an diesem Werk. Wiederholt werden im Einzeltext Worte, Begriffe, Satzflöskeln, Sätze, Satzstrukturen, kleinere und komplexere Motive (in einem nicht-technischen Sinn), schließlich narrative Strukturen, Handlungsstrukturen und Paradigmen; und das Ganze wird wiederum von Einzeltext zu Einzeltext im Werk wiederholt.“⁵¹

„Die Wiederholung ist also die signifikante und daher ordnungsbildende Struktur, unabhängig davon, ob sich nur Elemente wiederholen und eine einfache Struktur ausbilden oder sich Wiederholungsstrukturen insgesamt wiederholen (wie in der Erzählsituation) und eine komplexe oder überlagernde Struktur etablieren. Somit ist eine erste tragfähige Arbeitshypothese gewonnen, die sich in der Analyse zu bestätigen hat:

Alle sich wiederholenden Einheiten sind als integrale Bestandteile Konstituenten einer sich in bestimmten Paradigmen realisierenden

⁵⁰ Vgl. Jochen Schulte-Sasse: Einführung in die Literaturwissenschaft. 9. Aufl. München 1997, S. 92.

⁵¹ Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt 1991 S. 20.

Grundordnung auf der Werkebene aufzufassen; und die Wiederholung als Struktur ist demnach das dabei maßgebliche Ordnungsprinzip. Sich wiederholende Einheiten seien daher im folgenden Paradigmen genannt.“⁵²

„Der Rummel, der große Rummel ist es! Ich blieb so für mich, sah, was der Rummel ist, der große Rummel ist, der große Rummel, und wurde nicht populär.“ (*Frost*, S. 54)

Die Wiederholung ist im Erzählen zusammen mit der Antithese die grundlegende Technik, mit der eine traditionell symbolische Deutung provoziert wird. Diese beiden Techniken bewirken eine Zäsur und zugleich eine Hervorhebung im linearen Erzählverlauf.⁵³ In Hinsicht auf Person und Handlung im Erzählen von *Frost* fungiert die Technik der Wiederholung als gestalterisches Mittel der Strukturierung, indem der Famulant den Maler als Leitmotiv wiederholt beobachtet.

Ein wichtiges Wort oder eine wichtige Textstelle wird einmal oder öfter wiederholt, um sie hervorzuheben oder als etwas Wichtiges zu kennzeichnen. Die wiederholte Stelle ist oft eine Hauptsache oder Hauptaussage des Textes. Mit Wiederholung soll eine Meinung des Erzählers (oder Autors) eindringlicher ausgesprochen werden. Wenn Bernhard schreibt: „Der Staat selbst ist schwachsinnig, und das Volk ist

⁵² Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt 1991 S. 21f.

⁵³ Vgl. Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 3. Aufl. Göttingen 1993, S. 77.

erbärmlich.“⁵⁴, dann ist das eine Aussage. Wenn dieser Satz aber sinngemäß im Text 50-mal wiederholt wird, gewinnt die Aussage an Bedeutung. Die Bedeutung des wiederholten Ausdrucks hat auch eine symbolische Dimension, die der Leser nicht immer nachvollziehen kann. Die Wiederholung im Erzählen Bernhards ist einer seiner wichtigsten Stilelemente; sie taucht auf fast jeder Seite auf.

Die Erzählsituation des Ich-Erzählers Famulant ist seine über 27 Tage andauernde Beobachtung des Erzählers Maler. Sie ist eine Beobachtung, die in die Erzählsituation insgesamt eingebettet wird.⁵⁵ Der Ich-Erzähler berichtet wiederholt über seine Beobachtung des Erzählers Maler. Stanzel reduziert die Deskription der typischen Erzählsituation auf die beiden Grundformen >Bericht< und >Darstellung< sowie auf ein drittes Grundelement des Erzählens: Die „Mittelbarkeit des epischen Vorganges, die sich

⁵⁴ Thomas Bernhard: Frost. 12. Aufl. Frankfurt 1996, S. 266.

⁵⁵ Damit ist gemeint, dass sich die personale Erzählsituation daraus ergibt, dass der auktoriale und der Ich-Erzähler die Distanz zum Geschehen aufnehmen. Beide fungieren zunächst einmal als Vermittler von Begebenheiten auf einer Ebene, die räumlich und zeitlich von der Handlungsebene verschieden ist. Aus dieser Entfernung zu den Ereignissen werden die Einmischungen und Kommentare möglich, die eine Kenntnis des Ganzen voraussetzen. Für den auktorialen Erzähler bedeutet die allmähliche Aufhebung der Distanz zur Handlungsebene, dass er dabei Zustände fortschreitender Entpersönlichung durchläuft. Die Begebenheiten werden vorgeführt, gezeigt und nicht mehr erläutert.

im Erzähler und seinen verschiedenen Erscheinungsweisen im Roman konkretisiert“.⁵⁶

Die Wiederholung im Erzählen kann den Leser in eine Spannung versetzen, deren innere Motivation meist unklar bleibt. Die mit dem wiederholten Wort verknüpfte Bedeutung kann sich der agierenden Figur unausweichlich aufdrängen. Diese Art der Wiederholung findet sich in der folgenden Naturdarstellung des Erzählers Maler.

„>Sehen Sie! Sehen Sie, die Natur
schweigt! Sehen Sie! Sehen Sie!< (...)
>Sehen Sie, die Natur schweigt!< Ja, sie
schweigt. >Sie steht nicht still, Sie
steht still, Sie steht nicht still...
Verstehen Sie?<“ (Frost, S. 38)

Gegensatzpaare dienen nicht nur dazu, den einen Teil des Vergleichs mit einer besonderen Eigenschaft zu versehen, sondern sind zu meist auf beide Seiten gemünzt. Daher werden auch die jeweiligen Hälften dieser Vergleiche einzeln abgehandelt: „Natur ist still, Natur ist nicht still.“ Die Gegenüberstellung dient der Hervorhebung, ist aber nur im Moment des Erzählens als solche zu finden.

Die emphatische Wortwiederholung bewirkt beim Leser eine symbolische Deutung, in der sich Angst und Hoffnung wiederfinden. Dieser Zwiespalt, ausgelöst durch die einfache Wiederholung, vermittelt den Eindruck, dass der Erzähler die Fürchterlichkeit des Türenzuschlagens dringend bestätigt haben möchte, um sein Türenzuschlagen vollenden zu können. Die Wortbildung fasst den Inhalt aller Bestandteile in einen Gesamtbegriff, der dann alles umschreiben soll. Manche dieser

⁵⁶ Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. 12. Aufl. Göttingen 1993, S. 15.

Wortschöpfungen entstehen aus Begriffsketten, von denen lediglich ein oder zwei Stück am Ende in dem zu schaffenden Ausdruck Verwendung finden. So wird aus der Wortreihe „Türenzuschlagen“, „Türen zugeschlagen“ und „Türenzuschlager“. Eine solche Wortreihe zeigt sich als Beispiel im nächsten Zitat.

„Man stößt überall nur auf
Verständnislosigkeit. Was mich am meisten
empört, ist das unaufhörliche
Türenzuschlagen. Dieses fürchterliche
Türenzuschlagen. Wie fortgesetzte Hiebe
auf den Kopf! Nichts ist fürchterlicher,
als wenn in einem Hause fortwährend die
Türen zugeschlagen werden. Die Menschen
schlagen sie ganz gedankenlos zu. Es ist
eine Eigenschaft minderwertiger Leute.
Von ganz gewohnheitsmäßigen
Türenzuschlagern kann man sogar getötet
werden. Mein Tag ist ruiniert, wenn
jemand die Tür zuschlägt. Aber hier
schlagen sie die Türen immer zu. Stellen
Sie sich vor, Sie sind gezwungen, in
einem Haus zu leben, in dem fortwährend
die Türen zugeschlagen werden! In dem
gewöhnheitsmäßige Türenzuschlager
wohnen!“ (Frost, S. 87)

Die Wiederholung bietet hier dem Leser neben der Möglichkeit, Kontraste nachzuvollziehen, die Chance, Phrasen als ähnlich zu erkennen bzw. Erscheinungen trotz ihrer verschiedenen Phrasen als Einheit zu begreifen. Mit der Betonung weniger der stofflichen als der thematischen Beziehung, nämlich den Leser unmittelbar zum Vergleich zweier verschiedener Phrasen anzuhalten, wird das Wiederholspiel von Konvergenzen und Divergenzen reicher und komplexer. Die Wiederholung der sinnlosen Redensart gibt ihr mit der Zeit ein bestimmtes Charakterprofil, schlägt ein eigentlich der Sprache entzogenes Inneres nach außen auf.

Eine weitere Form der Wiederholung ist in der nächsten Passage zu finden.

„>Das ist doch ein Erlebnis, in der Klamm!< habe ich zu ihm gesagt, und er darauf: >Aber die Wildschweine!< - >Die Wildschweine?< frage ich, >die Wildschweine? Sie haben doch nicht etwa das Märchen von den Wildschweinen geglaubt?< >Das Märchen?< fragt er. >Ja, das Märchen!< Es ist doch ein Märchen, das mit den Wildschweinen. Der Wasenmeister erzählt jedem, der in die Klamm geht, daß dort Wildschweine hausen, die die Menschen anfallen, wissen Sie! Das mit den Wildschweinen ist absolut ein Märchen! >Ein Märchen!< sage ich, und der Ingenieur sagt: >Ich habe sie gehört!< - >Was gehört? Die Wildschweine?< sage ich. >Ja, die Wildschweine.< - >Die Wildschweine? Da haben Sie nie ein Wildschwein gehört, wenn Sie da in der Klamm ein Wildschwein gehört haben,< sagte ich, >denn in der Klamm gibt es keine Wildschweine. Keine Wildschweine!< sagte ich endgültig, und der Ingenieur: >Und Sie glauben also, der Wasenmeister hat mich belogen?< - >Ja, der Wasenmeister hat Sie belogen, sage ich, >der Wasenmeister belügt jeden, der in die Klamm geht.< - >Aber es waren doch Wildschweine!< sagte der Ingenieur, der sich von mir nicht überzeugen ließ. >Dann waren es eben Wildschweine<, sage ich. >Nur ein Dummkopf kann Wildschweine nicht von Hirschen und Füchsen unterscheiden. Das waren doch Hirsche und Füchse.< - >Nein, Wildschweine<, sagte der Ingenieur. Da drehte ich mich um und ging weg. >Wissen Sie,< sagte der Maler, >in dieser Gegend gibt es seit Jahrhunderten keine Wildschweine. Nicht hier im Hochgebirge, nur noch im Flachland, da allerdings wüten sie oft unglaublich, fressen Leichen an und stoßen Haustüren auf und überraschen die Menschen im Bett. Hier aber gibt es keine Wildschweine. >Die Pelzmütze,< sagte ich dem Ingenieur, >hätten Sie aufsetzen müssen, die Pelzmütze, und Ihre Füße in Gamaschen einwickeln.< Ja, das hätte er tun sollen, das sah er ein. Das Märchen von den Wildscheinen glaubte er. (Frost, S. 94f.)

Die Kernworte dieser Wiederholung „Wildschweine“ und „Wasenmeister“ zeigen deutlich, dass es nicht allein darauf ankommt, Ähnlichkeiten und Variation wechselseitig hervorzuheben. Die Abweichung wird um der Abweichung und um der Übereinstimmung willen formuliert. Mit der Ähnlichkeit, auf die der Erzähler bei dieser Form der Wiederholung nachdrücklich verweist, verbindet sich also zugleich die Aufforderung an den Leser, bestimmte Ereignisse aneinander zu messen.

Die Wiederholung zeigt sich im nächsten Abschnitt als ein Kreis.

„Da sind die Hunde, da ist das Hundegekläff, da ist der Tod, der Tod in allen seinen Verwilderungen, der Tod in allen Gebrechen, der Tod in seinem Gewohnheitsverbrechergestank, der Tod, dieses Mühsamsmittel aller Verzweiflung, der Tod, der Bazillenträger der ungeheuren Unendlichkeit, der Tod der Geschichte, der Tod der Mittellosigkeit, der Tod, hören Sie, den ich nicht will, den niemand will, den niemand mehr will, da ist er, der Tod, dieses Hundegekläff, hören Sie,.....“ (Frost, S. 151)

In der kreisförmigen Äußerung über den Tod, nach der für die Poesie ein bestimmter Anspruch erhoben wird, findet sich eine exzessiv klare Wiederholung. Wird durch die Methode der Zusammenführung mehrerer Worte zu einem Begriff eine Bedeutungserweiterung signalisiert, so verfährt der Autor mit dem gleichen Ziel auf umgekehrte Weise. Wiederholung eines Wortes ist gleichsam Mittel der Totalisierung. Die Inhaltserweiterung wird nicht durch sprachliche Dehnung, sondern durch das Umfeld erreicht, welches dieses Wort in den Wiederholungen durchläuft.

Eine Wiederholungsstruktur z.B. der „Todeskrankheiten“ findet sich in nächstem Zitat.

„>Die Todeskrankheiten führen ihre Träger dazu, sich ihnen auszuliefern. Ich habe das immer beobachtet<, sagt der Maler, >und die medizinisch-wissenschaftlichen Bücher beweisen das. Der Todeskranke, oder besser der Todkranke, geht in seine Todeskrankheit hinein, zuerst staunend, dann sich fügend. Die Todeskrankheit macht den von ihr Befallenen vor, sie seien eine Welt für sich. Dieser Täuschung verfallen die Todeskranken, die Todeskranken, und sie leben von da an in dieser Täuschung, in ihrer Todeskrankheit, in der Scheinwelt ihrer Todeskrankheit, nicht mehr in der Welt der Wirklichkeit.< Die Scheinwelt der Todeskrankheit und die Welt der Wirklichkeit seien die entgegengesetztesten Begriffe. Der Todeskranke vertraue nicht der Wirklichkeit, seiner Wirklichkeit, sondern er liefere sich der Scheinwelt seiner Todeskrankheit aus. Die Todeskrankheiten, >das sind rhythmisch religiöse Bequemlichkeiten. Die Menschen gehen in sie hinein wie in einen Garten, der ihnen fremd ist. Plötzlich - Sie wissen, es handelt sich da um Todeskrankheiten mit ihrem langen Verlauf, um ein sogenanntes Gewohnheits-Todeskrankheitsgefühl - plötzlich, schlagartig, *ist es der Tod*. Die Todeskrankheiten sind eine exotische Landschaft.“ (Frost, S. 229)

„Das Werk Thomas Bernhards entfaltet sich - wie abschließend gesagt werden kann - aus der Wiederholung. Und immer wieder werden im Werk Ausbruchversuche aus der Wiederholung an den Versuchen origineller Studien als zum Scheitern Verurteilte thematisiert. Doch auf einer höheren Betrachtungsebene stellt das Werk, trotz der Entfaltung aus Wiederholung, nicht zuletzt auch im Bereich einer extensiven und besonderen Zitierfreude, eine originelle und innovative Leistung dar. Die Originalität und Innovation des

Autors Thomas Bernhard beruht gerade darauf, dass es das Prinzip der Wiederholung mit in der Vergangenheit nicht dagewesener Prinzipientreue durchhält und damit für die Zukunft, zumal auf stilistischer Ebene, beispielgebend wirkt.“⁵⁷

Parataxe

Die Unterordnung in der Satzgliederung wird als Hypotaxe bezeichnet. Sie dient besonders der Darstellung komplizierter Gedanken und ist Ansatzpunkt, Sachverhalte differenziert darzulegen. In der Parataxe dagegen stehen die Sätze verbunden oder unverbunden nebeneinander. Bei einer Parataxe werden mehrere Hauptsatzgebilde aneinandergereiht, z.B. „Ich kam an das Haus und ich wartete sehr lange, aber keiner öffnet die Tür.“ „Parataxe ist die Nebenordnung von Sätzen. In allen Sprachen ist volkstümliche Dichtung durch ein Vorwalten der Parataxe gekennzeichnet.“⁵⁸ Die Bedeutung der parataktischen Sätze kann über die allgemeine Funktion der Abbildung des Gedankenflusses hinausgehen. Die Parataxe gibt eine Art „Atemlosigkeit“ wieder. Der Erzähler erzählt ununterbrochen, so dass sich viele kleine Hauptsätze aneinanderreihen. Dabei werden jeweils

⁵⁷ Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt 1991 S. 122.

⁵⁸ Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. 19. Aufl. München 1983, S. 145.

keine komplizierten Vorgänge beschrieben, sondern nur kurze, einfache Dinge. Bei der Parataxe scheint es, als spreche jemand sehr schnell, wodurch eine eindringliche, spannende Atmosphäre geschaffen wird. Die parataktische Stilfügung ist im Erzählen Bernhards unübersehbar.

„Emboliefördernde Witterungseinflüsse.
Rätselhafte Wolkenzusammensetzung,
irgendwo weit weg.“ (Frost, S. 14)

„Uhrschläge tropfen auf Friedhof und
Dachabstufungen. Der Tod lenkt sich
geschickt in das Leben herein.
Unvermittelt fallen auch Kinder in
Schwächezustände. Schreien nicht, aber
laufen in einen Personenzug.“ (Frost, S.
15)

Der Erzählstil charakterisiert den Erzähler. In der psychisch charakterisierten Stilfügung des Erzählers wird parataktischer Stil, der den Eindruck von Unruhe oder Getriebenheit vermitteln bzw. verstärken kann, deutlich stärker als hypotaktische Strukturen eingesetzt. Der parataktische Stil verursacht bei dem Leser durch diese größere Unruhe und Getriebenheit eine größere Spannung als der hypotaktische Stil. Parataktische Stilfügung gibt es weiterhin in der folgenden Beschreibung der Erinnerung.

„Die Erinnerung macht krank. Ein Wort
taucht auf, das Stadtbezirke aufreißt.
Eine fürchterliche Architektur. In
Menschenansammlungen schaut man hinein:
Annäherungsversuche zwecklos! Der Tag ist
erloschen.“ (Frost, S. 43)

Eine ähnliche Struktur zeigt sich hier:

„Immer wieder blieb er mit der Bemerkung:
>Die Natur resigniert!< stehen. >Sehen
Sie, die Natur schweigt!< Ja, sie
schweigt. >Sie steht nicht still, sie
steht still, sie steht nicht still...
Verstehen Sie?<“ (Frost, S. 38)

Diese parataktische Strukturierung vermittelt den Eindruck, als wäre der Erzähler nicht fähig, einfach strukturierte, aneinandergereihte Sätze zu finden, als versuche er gewissermaßen auch in der Sprache Komplexität zu vermeiden, als suche er Kontrolle und Halt in klaren und einfachen, Sicherheit vermittelnden Verhältnissen. Aber der parataktische Satzbau zeigt dem Leser den Ausdruck der ruhelosen, wenig komplexen Umgangssprache eines unkompliziert sprechenden Erzählers. Da die Parataxe in der Darstellung der Erinnerung besonders ausgeprägt auftritt, z.B. „Die Erinnerung macht krank. Ein Wort taucht auf, das Stadtbezirke aufreißt. Eine fürchterliche Architektur.“, geht die Beobachtung dieser Satzstrukturart hier über die allgemein mögliche Funktion der Abbildung des Gedankenflusses hinaus. Dieser Satz setzt sich aus unabhängigen Teilsätzen zusammen, von denen jeder jeweils ein eigenes Subjekt hat; kein Satz baut inhaltlich auf dem anderen auf. Eine solche parataktische Stilisierung findet sich auch in den nächsten Darstellungen.

„Aufgedunsene Gesichter. Tote Gesichter.
Wie von Raubtieren angefallene
Gesichter.“ (Frost, S. 164)

„Aber kein Name. Nichts. Das muß es sein,
denke ich. Ich stehe da, und ich hätte
weinen können. Ja, ich weinte. Ich
weinte! Und ich ging dann schnell in die
Kirche, konnte aber in der Kälte, die in
der Kirche herrschte, und in der
sinnlosen Ruhe dort keine Ruhe finden und

ging wieder auf den Friedhof. Ringsum
Dächer. Häuser, aus denen Rauch stieg.
Mir war elendig zumute." (*Frost*, S. 193)

Parataktischer Erzählstil, in dem sich hier die psychisch gestörte Gedankenkomplexität des Erzählers widerspiegelt, findet sich verstärkt in den Texten, die die Innenwelt der Charaktere darstellen. Die Charaktere sind ruhelos, denken ständig, aber immer anders.

Die parataktisch verstärkte Darstellung des Charakters wird in der Nebenordnung, in der der Maler seine Gedanken aneinander reiht, weiter verfolgt.

„Wie empfinden Sie Langweile? Was denken Sie über den Staat? Was ist der Unterschied zwischen mir und Ihnen? Ist das Größe? Bleiben Sie noch lange hier? Besteht zwischen mir und Ihnen ein Unterschied? Glauben Sie an das Wunder der Mathematik? Was treiben Sie, wenn Sie in Ihr Zimmer gehen? Ist der Garten, in dem Ihr Elternhaus steht, groß? Was für Pflanzen wachsen dort? Ist es kalt, wo Sie zu Hause sind? Was tut man dort an den Abenden? Liest Ihr Vater? Wie kommen Sie auf die Idee, mir zu widersprechen? Aber ich weiß ja, daß Sie mir gar nicht widersprechen wollten! Zahlen Sie für das Glas Milch soviel wie ich? Wundert es Sie, daß die Wirtin Sie nicht gefragt hat, wo ich gestern gewesen bin? 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 Menschlichkeit? Die?“ (*Frost*, S. 225)

In der Darstellung dieser Gedanken und Erinnerungen des Erzählers zeigt sich die parataktische Stilform als kennzeichnend. Die Äußerungen des Erzählers beziehen sich keinesfalls nur auf komplizierte Vorgänge,

sondern auch auf einfache Dinge. Es scheint, als ob er auf jemanden ununterbrochen einrede. Hier ist eine Sprache, in der Reden um des Redens willen vorherrscht. Diese parataktische Stilfügung kann in Bezug auf Bernhard als eines der dominierenden Stilelemente angesehen werden.

Assoziationskette

Wenn der Leser sich genauer mit den Erzählphänomenen Bernhards beschäftigt, wird ihm klar, wie der Erzähler mit euphemisierender Metaphorik Gedanken bzw. Gedankenverbindungen entwickelt. Diese Gedankenverbindungen sind insbesondere dort zu finden, wo der Erzähler im Erzählen mit Fragestellungen zur Kunst, Natur und Gesellschaft beschäftigt ist. Seine Erzählweise lässt sich als eine kettenförmige Vorstellungsbewegung beschreiben, in welcher durchaus assoziative Merkmale zu erkennen sind. Eine Assoziation ist eine Gedankenverbindung und als solche eine Reihenfolge im Erzählen, in der mehr oder weniger sprunghafte Gedankenverknüpfungen stattfinden. Die Verbindung der Gedanken wird durch das Wiederaufgreifen gleicher oder ähnlicher Begriffe hergestellt. Dieses Phänomen lässt sich im Erzählen Bernhards zwar nicht als durchgängiges Merkmal feststellen, jedoch zeigt sich, dass eine Neigung zur Bildung von Assoziationsketten vorhanden ist. Eine solche Darstellung ist in folgenden Zitaten zu erkennen.

„Die Abende ziehen sich in die Länge: das geht nicht! Ein paar Schritte hinein,

heraus, dahin, dorthin, um nicht
erfrieren zu müssen... Der Mund wird
gehalten, das andere tobt sich aus... der
Morgen zieht einem übers Gesicht, daß man
gar nicht mehr weiß, wo oben und unten
ist. Das Geschlechtliche ist es, das alle
umbringt. Das Geschlechtliche, die
Krankheit, die von Natur aus abtötet.
Früher oder später ruiniert es selbst
tiefste Innigkeit... (*Frost*, S. 17)

„Ein Alleinsein erzeugen, weil man nicht
mehr allein sein will, das ist
verbrecherisch.< Er sagte: >Der Antrieb
der Natur ist verbrecherisch, und sich
darauf berufen ist eine Ausrede, wie
alles nur eine Ausrede ist, was Menschen
anrühren.<“ (*Frost*, S. 30)

Dem Alleinsein misst der Erzähler im obigen
zweiten Zitat eine besondere Bedeutung zu, nicht
aus Mangel an Kontaktfreude, sondern er schätzt
das Alleinsein, um Einblick in seine wahre Natur
zu bekommen. Das Wahrnehmungsmuster des
Erzählers, der scheinbar destruktiv gegenüber der
Gesellschaft eingenommen ist, nivelliert seine
Perzeption derart, dass der Erzähler mit der
Entschlossenheit der Verzweiflung jenen anderen
Weg geht, weil dieser ihm als der einzig
menschennögliche erscheint. In der Erscheinung
ist das Wahrnehmungsmuster so auffällig, weil die
Metaphorik Assoziationen weckt, die in eklatantem
Widerspruch zu der kettenförmigen Anordnung
stehen. Durch den unorthodoxen Aufbau der Ketten
werden unerwartete Assoziationen geweckt. In
dieser Vorstellung wird die Assoziationskette
folgendermaßen aufgebaut: allein + verbrecherisch
= verbrecherisch + Ausrede = Ausrede.

Eine solche Assoziationskette findet sich
auch in den nächsten Textpassagen.

„Die Schmerzen kommen von unten herauf und von oben herunter und werden Menschenschmerzen. Ich stoße überall an die Mauern, die um mich herum sind. Ich bin schon der reinste Mörtelmensch! Aber es ist doch so, daß ich mich oft hinter meinem Lachen zurückgehalten habe!“ (Frost, S. 34)

„>Mein Talent hätte ausgereicht für eine Weltberühmtheit<, sagt er. >Die Menschen hängen oft ein ganz kleines Talent an den großen Rummel und werden berühmt. Raffinessen! Der Rummel, der große Rummel ist es! Ich blieb so für mich, sah, was der Rummel ist, der große Rummel, und wurde nicht populär. Weil wir davon gesprochen haben: der Krieg ist ein unausrottbares Erbgut. Der Krieg ist das eigentliche Dritte Geschlecht.<“ (Frost, S. 54)

Der Erzähler hätte im zweiten Zitat zwar mit seinem Talent auch berühmt werden können, aber in Gedanken an seine mögliche Berühmtheit ist er voller Verzweiflung. Bezeichnenderweise beginnt die Assoziationskette mit der Erwähnung seines Talents. Die Assoziationsstendenz im Erzählen setzt sich fort bei der Beschreibung des Rummels. Dieser wird sehr stark hervorgehoben durch die zweifache Anwendung des Stilmittels der Epanalepse, „(...) der Rummel, der große Rummel ist (...) der große Rummel“. Der Rummel im Erzählen wird mit dem Krieg, der als das „Dritte Geschlecht“ bezeichnet wird, assoziiert. Die Assoziationskette zeigt sich anschließend wie folgt: Talent + Weltberühmtheit = Berühmtheit + Rummel = Rummel + Krieg = Krieg + Geschlecht.

Eine weitere Assoziationskette ist in folgenden Zitaten zu finden.

„Der Zufall fügte es, daß ich den Maler schon vor dem Lärchenwald und nicht erst unten im Hohlweg traf, wo wir uns

verabredet hatten und wo ich ihn, als ich mich dem Lärchenwald auf nur mehr zwanzig oder dreißige Schritte genähert hatte, bereits vermutete, daß er also schon vor dem Lärchenwald plötzlich hinter einem Baum hervorsprang und seinen Stock so, als wollte er mir den Weg versperren, ausgestreckt hielt. (*Frost*, S. 35)

„>Ausnahmsweise geschlafen. Schlafen bedeutet bei mir, daß ich nicht im Zimmer auf und ab rennen muß, wissen Sie!< Er könne sich immer aus den Morgenschmerzen die Schmerzen des Abends und der Nacht ausrechnen. >Es wird ein furchtbarer Abend werden, eine fürchterliche Nacht.“ (*Frost*, S. 78)

Das Schlafen des Erzählers zeigt sich im oben genannten zweiten Zitat als kein stiller Zustand, sondern als eine unablässige Bewegung. Der Erzähler kann sich den Schmerzen nicht entziehen. Das Phänomen dieser inkohärenten Gedankenübergänge ist assoziativ. Es zeigt sich in der Anordnung: Schlafen = Schlafen + Schmerzen + Abend + Nacht = Abend + Nacht.

Ein ähnlicher Erzählstil zeigt sich in den folgenden Zitaten.

„Die Zeitungen seien eigentlich die Welt, alles, All und Welt in jeder Nummer, die er aufschlage. >Die Welt ist nicht die Welt, sie ist nichts.<“ (*Frost*, S. 83)

„Handlanger mit Möbelpackergurten könnten mit Kästen und Tischen gut umgehen, denkt man, und ist selber unglücklich wie kein Mensch.“ (*Frost*, S. 251)

Die Assoziationskette ist im Erzählen Bernhards als ein Anordnungsphänomen zu finden. Sie unterscheidet sich von einem üblichen Handlungsverlauf dadurch, dass Bernhard

sprunghaft und manchmal sogar abrupt seine Assoziationsketten entwickelt und damit unerwartete Assoziationen weckt. Assoziationen sind eine Art von Wiederholung, in der Gedanken in Variation oder Umwandlung wiedergegeben werden. Der Leser soll dadurch Vorstellungen oder Gedankenketten des Erzählers besser nachvollziehen können.

Ellipse

Das syntaktische Strukturphänomen, das sich vor allem beim Erzählen aus dem Augenblick heraus ergibt, ist die Ellipse. „Unter Ellipsen versteht man Auslassungen bestimmter erwartbarer Satzteile, vor allem wenn sie inhaltlich redundant (überflüssig) sind und durch den Kontext verdeutlicht werden können. Solche Auslassungen erfolgen aus Gründen sprachlicher Ökonomie (z.B. bei Telegramm, Schlagzeilen, Kurzbeschreibungen) oder in spontaner Rede o.ä. Ausgelassen werden häufig Hilfsverben, finite Verben in nominalen Wendungen, Modalverben, Subjekte bei klarer Rektion u.ä.“⁵⁹

Trotz der grammatikalischen Unvollständigkeit gilt nach der modernen Sprachwissenschaft die Ellipse als ein vollständiger Satz, der in seinem

⁵⁹ Bernhard Sowinski: Stilistik. 2. Aufl. Stuttgart 1999, S. 94.

Zusammenhang zwar kurz, aber eigentlich vollständig ist.⁶⁰

Die Ellipse wird im Erzählen Bernhards häufig eingesetzt.

„Sind sie fertig, dürfen sie herunter.
Nicht früher.“ (*Frost*, S. 39)

„Die Morgen kommen über ein Kornfeld herauf. Über den See. Über den Fluß. Über den Wald. Vom Hügel herüber. Im frischen Wind Vogelstimmen. Abende, die in Schilfrohr und Schweigen untergehen, in das er seine ersten Gebete hineinspricht. Pferdewiehern zerreißt die Finsternis. Säufer, Fuhrwerker, Fledermäuse erschrecken ihn. Drei tote Mitschüler auf der Straße.“ (*Frost*, S. 70/71)

Äußerlich gesehen, fehlt hier ein Satzteil: „Über den See“ statt „Die Morgen kommen über den See herauf“. In der Sprachtheorie wird dies jedoch anders gesehen: Es gebe Ellipsen im eigentlichen Sinne gar nicht. Die Ergänzung sei unnötig, da im Grunde nichts fortgelassen sei. Denn es liege umgekehrt darin, dass andere Satzteile die Funktion des äuerlich Fehlenden mit übernehmen.⁶¹

Diese Behauptung ist im engeren Sinne nur für die Sprachphilosophie anzuerkennen. Denn unvollständige Sätze und einzelne Wörter sind meist im pathetischen Erzählstil verständlich. Ihr Sinn ist anders als der ursprüngliche. Ein pathetisch unvollständiger Ausdruck verbindet

⁶⁰ Vgl. Otto Bantel/Dieter Schaefer: Grundbegriffe der Literatur. 14. Aufl. Frankfurt 1990, S. 53.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. München 19. Aufl. 1983, S. 145.

sich mit einem bestimmten Anspruch. Die Ellipse bedeutet, dass in einer Satzstruktur oder Aussage etwas fehlt, was zwar zum Satz gehört, doch zum Verständnis nicht immer nötig ist. Wenn man das Fehlende ersetzt, so kongruiert die Form des Satzes mit seiner Bedeutung. Weitere Ellipsen befinden sich in der nächsten Darstellung.

„Keine Vogelstimmen, natürlich.
Nichts.“ (Frost, S. 41)

„Ist jemand tot, interessiert ihn die Ursache nicht mehr. Ein Anhänger der Jagd, ist er ein Feind des Zwischenreichs, der Kunst. Was sein Bruder gemacht hat, war ihm immer ein Greuel. Das Akademische hat sich in ihm noch weiterentwickelt. Ästhetik haßt er. Ebenso Träume.“ (Frost, S. 200)

Der Erzähler setzt einen elliptischen Stil ein, der sich dem Leser als ein expliziter Erzählstil offenbart. Der Erzähler gibt dem Leser einen leeren Raum. Dieses Erzählen zeigt sich ausgespart und wird kurz danach oder später erklärt. Der Erzähler lässt sogar auf versteckte andere Erklärungen hinweisen. Die Ellipse ist ein stilistisches Mittel, das Teile auslässt, um so sprachlich eine stärkere Wirkung zu erreichen.

Die Ellipse befindet sich im Erzählen mit der Aussparung eines Teils oder mehrerer Teile in einer narrativen Sequenz. Die Ellipse differenziert sich in drei Kategorien. Die erste ist die explizite Ellipse: Ein Zeitraum oder Text wird ausgespart oder kurz danach erklärt. Der Leser wird in diesem Fall darauf hingewiesen, dass ihm etwas, das der Erzähler weiß, vorenthalten wird. Die zweite ist die implizite Ellipse: Der Leser muss aus dem Kontext

schließen, was fehlt. In diesem Fall handelt es sich um eine relativ unmarkierte Ellipse, da die vorenthaltene Information auch keinem der personalisierten Erzähler bekannt ist. Die dritte ist die hypothetische Ellipse: Man kann eigentlich nicht auf den Inhalt schließen, sondern muss Vermutungen anstellen.⁶²

In der fantastischen Literatur wird dagegen die Aufmerksamkeit des Lesers gerne absichtlich auf bestimmte Informationslücken gelenkt, um ihn zwischen einer natürlichen und übernatürlichen Erklärung der dargestellten Ereignisse schwanken zu lassen.⁶³

„Medizinisch gesehen, nichts.“ (*Frost*, S. 49)

„Der Anfang sei das Ende, von diesem Satz gehe ihm alles aus, und: >ein Tisch ist auch ein Fenster, und ein Fenster ist auch die Frau, die am Fenster steht, ein Bachbett zugleich das Gebirge, das sich im Bachbett spiegelt, eine Stadt auch die Luft über dieser Stadt.<“ (*Frost*, S. 217)

In der Darstellung dieser Gedanken des Erzählers zeigt sich explizit die elliptische Stilform. Diese explizite Ellipse zeigt dem Leser ein Segment des Textes. Der Satz „Medizinisch gesehen, nichts“ ist offensichtlich im strengeren Sinne elliptisch. Das Gefühl der narrativen Lücke ist leicht zu erkennen. Der Leser sucht nach dieser Auslassung weiter nach einer anderen Stelle im Text.

⁶² Vgl. Gerard Genette: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München 1998, S. 76ff.

⁶³ Vgl. Jeremy Hawthorn: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch*. Tübingen 1994, S. 78.

Linguistische wie narrative Ellipse finden sich als ein Stilmittel im Erzählen ganz deutlich. Solche Passagen sind meines Erachtens im ganzen Erzählen verstreut und als ein dauernder Erzählstil der Bedeutsamkeit der poetologischen Aussagen zu erkennen.

Anakoluth

Ein Anakoluth ist die Darstellung des Gespaltenseins, der inneren Unsicherheit, des In-sich-Widersprechens. „Hierbei stimmt die Wiederaufnahme im Kasus, Numerus oder in anderen grammatischen Bezügen nicht mehr mit den Vorgaben überein; der Sprecher oder Schreiber hat scheinbar den roten Faden seines Gedanken aus dem Blick verloren. Eine einfache Form des Anakoluths ist etwa folgender Satz: >Dieser Kerl, dem werde ich es schon zeigen!<“⁶⁴

Ein Gedankenprozess wird in der Regel kontinuierlich ausgedrückt. Bei manchen Autoren, so auch Bernhard, ist das aber nicht immer der Fall. Die selbstbetrachtende Erzählweise Bernhards ist dahingehend von der Tradition abweichend, dass die beiden Hauptfiguren Maler und Famulant als zwei entgegengesetzte Existenzformen aufeinander treffen. Der Famulant ist derjenige, dessen Sichtweise angenommen wird, er ist für die Reihenfolge der einzelnen Abschnitte verantwortlich. Die Darstellung eines Gedankenprozess im Erzählen ermöglicht dem Leser einen Einblick in die Gedankengänge. Diese Einsicht findet sich als stilistisches Merkmal.

„Die Abende ziehen sich in die Länge: das geht nicht! Ein paar Schritte hinein, heraus, dahin, dorthin, um nicht erfrieren zu müssen... Der Mund wird gehalten, das andere tobt sich aus... der Morgen zieht einem übers Gesicht, daß man gar nicht mehr weiß, wo oben und unten ist. Das Geschlechtliche ist es, das alle umbringt. Das Geschlechtliche, die

⁶⁴ Bernhard Sowinski: Stilistik. 2. Aufl. Stuttgart 1999, S. 94f.

Krankheit, die von Natur aus abtötet.
Früher oder später ruiniert es selbst
tiefste Innigkeit..." (Frost, S. 17)

„Mit dem, was auf einen zukommt,
Einflüsse, Umwelt, Ich, mit dem wurde ich
nicht fertig. Mit dem, was nun einmal in
mir immer gewesen ist. Ja. Sehen
Sie!" (Frost, S. 29)

Der Maler stellt mit einem Wort oder in einzelnen Wörtern seinen Denkprozess dar. Durch diese nicht kontinuierliche Beschreibung des Erzählers gerät sein Gedankengang während des Erzählens in viele Richtungen. Die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks und der Bruch im Satzbau sind ein Indiz dafür, dass die Erzählart bei dem Leser eine ambivalente Haltung zur Änderung des Gedankenganges hervorrufen soll. Diese Erzählart wird als Anakoluth bezeichnet, das eine fehlerhafte oder vieldeutige Erscheinungsform im grammatischen Satzbau hat.⁶⁵ Es bewirkt eine Diskrepanz in der dargestellten Satzkonstruktion.

„...die schon tagelang einen fürchterlichen Geruch verbreitet hatten, von dem sie aber offenbar nicht wußten, woher er kam, der Wind kam wohl aus der Gegenrichtung, sonst hätten sie den Geruch ja gar nicht ausgehalten. >Ich habe Tag und Nacht arbeiten müssen. Die erschossenen Soldaten und die erschossenen Pferde auseinanderhalten<." (Frost, S. 99)

Bei diesem momentanen, gewissermaßen aus geringerem Abstand erfolgenden Erzählen ist ein besonderer syntaktischer Gesichtspunkt zu erkennen, das Anakoluth. Mitten im Satz nimmt der

⁶⁵ Vgl. Dieter Gutzen, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Berlin 1989, S. 93.

Gedankengang eine andere Richtung, die anfänglichen Ausdrücke werden nicht konsequent fortgeführt. Ein solches Phänomen findet sich als Grundlage der Verlebendigung im folgenden Zitat.

„Haben Sie Lust, hinzugehen und sich die Sache anzuschauen? Ich habe keine Lust. Wenn es einen Schlitten gäbe, aber es gibt keinen Schlitten. Es ist viel zu umständlich.“ (*Frost*, S. 187)

Der zentrale Gedanke des Er-Erzählers Maler wird im obigen Abschnitt hin- und hergerissen. Diese überspannten Gedankensprünge zeigen sich wie eine von Wahnvorstellung geprägte Gedankenfolge, die eine Art Dialog darstellt, gleichsam so, als ob der Maler auf Fragen, die der Leser stellt, antwortet. Diese hin- und herschwingenden Aspekte des Gedankenprozess sind auch in den nächsten Textstellen zu erkennen.

„Wenn man plötzlich, weil man die Grenze überschritten hat, keinen Spaß mehr versteht, die Welt nicht mehr versteht, also nichts mehr versteht. Alles ist eine Schmerzvorstellung.“ (*Frost*, S. 81)

„Die Bücher werden auf der obersten Stufe jener Treppe, die zu dem seltsam pathetischen griechischen Musentempel hinaufführt, hingelegt, und bald streckt sich der Körper in der Sonne, die in den letzten Zügen zu liegen scheint.“ (*Frost*, S. 158)

Die Äußerung des Erzählers Maler erscheint dem Famulant wie eine überdimensionale Darstellung einer fremden Landschaft. Die erzählten Gedanken laufen auf nichts Greifbares oder Konkretes hinaus, verlieren sich gleichsam in Belanglosigkeiten. Das Nachvollziehen der Gedanken fällt deshalb dem Leser sehr schwer. Das

Erzählen dieser Gedanken geht sukzessiv vor sich. Der dahinter stehende Gedankenprozess entwickelt sich aber sprunghaft. Diese Gedankengänge sind zwar schwierig nachzuvollziehen, aber auch in all seinen anderen Werken zu finden. Der häufige, sprunghafte Wechsel von Gedanken ist als grundlegendes Element des Erzählstils Bernhards anzusehen. Das Anakoluth ist somit als ein typischer Erzählstil Bernhards anzusehen.

4.2. Übertreibung, Provokation, Negativierung, Fragment, Humor und Ironie

Übertreibung

Übertreibung ist die Beschreibung einer Person, eines Gegenstandes oder Zustandes durch ausufernde, gesteigerte und ungerechtfertigte Bezeichnung.

„Bernhard ist zur Kunstfigur geworden, und sein Werk lässt sich nicht mehr ablösen von der Wirkung, die es gehabt hat. Um fast jedes Werk – wie auch fast um jeden Auftritt Bernhards – rankt sich eine Blumenkette von Skandalen, die den Blick auf das Werk oder auf den jeweils in Rede stehenden Anlass der Aktion auf sich und weg vom Text zieht. Zum anderen ist es unerlässlich, Bernhards Aktionen und oft ungebetene, ja geradezu aus dem Hinterhalt kommende Stellungnahmen ernst zu nehmen. Bernhards Aktionen – das könnte den Verdacht unterstellen, es handelt sich um einen Aktionisten. Alles

andere trifft zu: Diese Aktionen dürfen nicht missdeutet werden als Teil eines Kunstprogramms, sondern haben teil an einer konsequenten Praxis der Verweigerung. Diese Praxis lässt sich in einem Paradox fassen, das für die Wirkung Bernhards kennzeichnend ist, und zwar von einem ersten Roman *Frost* an: Je mehr sich Bernhard dem Leser zu verweigern scheint, umso mehr insinuiert er sich diesem. Und ein wesentlicher Bestandteil dieser Strategie sind denn auch diese Scheltreden, in deren Praxis sich Bernhard nun seit gut zwanzig Jahren übt.“⁶⁶

Die ständige Übertreibung kann man als totale Kritik an der Gesellschaft bewerten, in einzelnen Fällen jedoch, gerade durch die permanente Steigerung, als eine humoristische Attitüde ansehen.

Bernhard selbst beschreibt die Funktion der Übertreibung in seinem letzten Roman *Auslöschung* folgendermaßen: „Der Maler, der nicht übertreibt, ist ein schlechter Maler, der Musiker, der nicht übertreibt, ist ein schlechter Musiker, sagte ich zu Gambetti, wie der Schriftsteller, der nicht übertreibt, ein schlechter Schriftsteller ist, wobei es ja auch vorkommen kann, (...)“.⁶⁷ Dies kann man so auslegen, dass die künstlerische Tätigkeit, um sich von der Normalität abzuheben, provokative Dimensionen benötigt. Weiter berichtet er über das Wesen der Übertreibung. Das Geheimnis des großen Kunstwerks sei die Übertreibung, ebenso wie sie das Geheimnis des

⁶⁶ Wendelin Schmidt-Dengler: Der Übertreibungskünstler. Wien 1986, S.94.

⁶⁷ Thomas Bernhard: Auslöschung. 3. Aufl. Frankfurt 1990, S. 612.

großen Philosophierens sei: Überhaupt sei die Übertreibungskunst das Geistesgeheimnis.⁶⁸

Es stellt sich die Frage, wo der Erzähler übertreibt. Übertreibung bezieht sich zunächst darauf, dass für den Erzähler mit den provokativen Erzählelementen eine radikale Übertreibungsperspektive unweigerlich verbunden ist. Diese Übertreibung beruht zweifellos auf der Enttäuschung des Erzählers. Übertreibung und Enttäuschung bedingen sich oft bei Bernhard. Ein schlechter Zustand wird daher zum Schlechtesten übertrieben.

Der Fettdruck „**Hunderttausende**“ kennzeichnet eine Übertreibung.

„Alle diese herumhockenden Männer müssen bezahlt werden: der plötzliche Kälteeinbruch kostet ja **Hunderttausende!** Und keine Weltbesserung! Was mich betrifft, so habe ich eine Vorliebe für kalte, bissige Wintertage.“ (*Frost*, S. 112)

Eine weitere Übertreibung findet sich in der Beschreibung des Leichenschminkens und des Todes. Der Tod wird mit seinem Gegensatz „erfolgreiches Leben“ und mit „Zukunft“ verbunden. Der Tod ist das abrupte Aufhören allen Bezugs zum Leben. Der Tod ist im Leben allgegenwärtig. Sobald ein Mensch das Licht der Welt erblickt, kann er schon im nächsten Augenblick tot sein. Trotzdem kann der Mensch den Tod in seiner ganzen Endgültigkeit nicht erfassen. Die Angst vor dem Tod verhindert die ernsthafte Beschäftigung damit. Aber der Maler betrachtet den Tod sicherlich nicht als die Endstation des Lebens, sondern als ein Lebendigsein im Tod, obwohl der Tod sich

⁶⁸ Vgl. Thomas Bernhard: *Auslöschung*. S. 612.

gleichsam hinter den begreifbaren Vorgängen abspielt und in seiner immer vorhandenen Unverständlichkeit überhaupt nicht begreifbar ist. Den Tod aber als **grauenhaftesten** und **erfolgreichsten** Zeitpunkt zu bezeichnen, ist eine Übertreibung.

„>Sie schminken Leichen oft auf die **grauenhafteste** Weise.< Er frage sich, warum er eigentlich zur Kapelle hingegangenen sei. >Neugierde ist es nicht<, sagte er. Wir kamen erst spät, um ein Uhr, zum Gasthaus zurück.“ (Frost, S. 143)

„(...) der Tod ist ohne Frage das Unendliche, der **erfolgreichste** Zeitpunkt ist der Tod... Die Hoffnung ist nur an den Tod zu knüpfen, nur an die Zukunft.“ (Frost, S. 191)

Je mehr ein Mensch in einer kritischen Geistes- und Gemütsverfassung ist, um so mehr bemerkt der, der sich nicht den Erkenntnissen der Tradition versagt, die Struktur der Absurdität des Daseins. In sich selbst eingeschlossen, verstrickt sich dieser Mensch in eine solipsistische Ausweglosigkeit, deren Kennzeichen die Unfähigkeit ist, die begonnene Analyse des Lebenssinns fortzuführen, weil er unweigerlich die für diese Arbeit notwendige Distanz verliert. Die Einsamkeit, in die sich dieser Mensch selbst führt, steigert sich zu einer Krankheit, deren Ausweg nur in einer absoluten Annahme des Lebens liegt, ohne jede Frage nach dem Leben an sich. Ein anderer Ausweg wäre der Selbstmord oder die Wiederherstellung der notwendigen Distanz zu sich selbst.

Die Übertreibung zeigt sich auch im nächsten Zitat, in dem es um die Todeskrankheit geht.

„>Die Todeskrankheiten führen ihre Träger dazu, sich ihnen auszuliefern. Ich habe das immer beobachtet<, sagt der Maler, >und die medizinisch-wissenschaftlichen Bücher bewiesen das. Der Todeskranke, oder besser der Todkranke, geht in seine Todeskrankheit hinein, zuerst staunend, dann sich fügend. Die Todeskrankheit macht den von ihr Befallenen vor, sie seien eine Welt für sich. Dieser Täuschung verfallen die Todeskranken, die Todeskranken, und sie leben von da an in dieser Täuschung, in ihrer Todeskrankheit, in der Scheinwelt ihrer Todeskrankheit, nicht mehr in der Welt der Wirklichkeit.< Die Scheinwelt der Todeskrankheit und die Welt der Wirklichkeit seien die **entgegengesetztesten** Begriffe. Der Todeskranke vertraue nicht der Wirklichkeit, seiner Wirklichkeit, sondern er liefere sich der Scheinwelt seiner Todeskrankheit aus. Die Todeskrankheiten, >das sind rhythmisch religiöse Bequemlichkeiten. Die Menschen gehen in sie hinein wie in einen Garten, der ihnen fremd ist. Plötzlich - Sie wissen, es handelt sich da um Todeskrankheiten mit ihrem langen Verlauf, um ein sogenanntes Gewohnheits-Todeskrankheitsgefühl - plötzlich, schlagartig, *ist es der Tod*. Die Todeskrankheiten sind eine exotische Landschaft.“ (Frost, S. 229)

Die Realität der Gesamtwelt steht der einer literarischen Totalität gegenüber, als Ausdruck von Außen- und Innenwelt des Autors. So ernsthaft dieses Verhältnis in früheren Texten gewirkt haben mag - mit seinen letzten Werken hat sich Bernhard ein wenig vom Geruch des Todesverkünders gelöst. Kabarettreife Beschreibungen innerhalb der Monologe lassen an frühe Worte des Verfassers denken: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.“⁶⁹

⁶⁹ Thomas Bernhard, Danksagung bei der Entgegennahme des Österreichischen Staatspreises für Literatur 1967. In: G. Nennung/P.Kruntorad (Hg.), Neues Forum, Wien 1968, Jhgg. 15, Heft 173, S. 349.

Unter den verschiedenen allgemein möglichen Todesarten gibt es solche, die die Besonderheit aufweisen, dass der Tod die Folge einer Handlung des Opfers selbst ist; der ihn erleidet, ist identisch mit dem, der ihn hervorruft. Dabei ist die Art der Handlung, die den Tod zur Folge hat, von geringer Bedeutung. Wenn man sich auch allgemein den Selbstmord als eine aktive und gewaltsame Handlung vorstellt, die eine gewisse körperliche Anstrengung erfordert, so kann es doch vorkommen, dass eine rein passive Haltung oder einfach Enthaltung zum gleichen Ergebnis führt.⁷⁰

Eine weitere Übertreibung befindet sich in Bezug auf die „Kunststückezuschauer“.

„>Die Kunststückezuschauer sind immer, wie sie sind. Die Theaterzuschauer sind nie so, wie sie sind, sind nur immer so, wie sie nicht sein sollen, möchten sein, wie sie nicht sind...< Die Kunststückezuschauer seien **nie so dumm**, daß sie nicht merkten, **wie dumm** sie sind, aber die Theaterzuschauer **seien immer dümmer**. >Die meisten Schauspieler aber **sind so dumm**, daß sie gar nicht merken, wie dumm das Publikum ist. Denn im allgemeinen sind die Schauspieler noch **dümmer** als die Zuschauer, aber das Publikum ist immer **unendlich dumm**.< Warum er dann aber keine Kunststücke mehr vormachte, wollte der Maler von ihm wissen.“ (Frost, S. 239)

Die Wiederholung lässt denselben Begriff immer wieder erscheinen, wobei er totalisiert wird; ein anderes Mittel zur ausgeprägten Darstellung der Qualität eines Zustandes oder einer Person, ist die Gegenüberstellung. Soll etwas besonders negativ oder positiv erscheinen,

⁷⁰ Vgl. Emile Durkheim: Der Selbstmord. Frankfurt 1987 S. 24.

wird es mit einem anderen verglichen, das die genau entgegengesetzten Eigenschaften aufweist.

Die Totalität durchzieht die Texte formal von der kleinsten Einheit „Wort“ bis hin zum gesamten Zusammenhang. Sie ist in ihrem Ausdruck jedoch immer abhängig von den jeweiligen Beurteilungen des Adjektivs „**dumm**“, das damit den übergeordneten inhaltlichen Zusammenhang dem äußeren Erscheinungsbild hinzufügt.

„Schon nach der Lektüre weniger Seiten irgendeines Prosawerkes von Bernhard – wir schließen bloß die früher entstandenen ‚Ereignisse‘ aus – fällt dem Leser auf, dass jeder Aussage Bernhards eine gewisse Radikalität eignet. Diese ist ihrerseits wiederum leicht durch das Ausdrucksmittel fassbar und umschreibbar, und zwar durch ein Vokabular, das wir das der Ausschließlichkeit beziehungsweise Totalität nennen möchten. Die Elemente dieses Vokabulars ziehen sich quer durch die Wortarten der traditionellen Syntax. Ebenso kann Ausschließlichkeit oder Totalität durch Wortgruppen, Nebensätze oder den Superlativ zum Ausdruck gebracht werden. Man kann diese abstrakten Bemerkungen durch einige Beispiele erläutern, welche durchaus verschiedenen Aussagebezirken entstammen: „Aber in Wirklichkeit halten hier [...] alle allen alles vor“, „[...] in Ischl, wo jeder über jeden alles wisse, [...]“. Vom Standpunkt einer logischen Syntax aus ließe sich mancher Satz als unbeschränkter „All- und Existenzsatz“ ansprechen. Formal ähneln zahlreiche Sätze den Prämissen von Schul-Syllogismen. Aber nicht nur in solchen Wendungen, die teils auch als der Umgangssprache verwandt gedeutet werden können, kommt die Totalität zum Ausdruck, sondern auch in den Attributen und

adverbialen Bestimmungen. Diese kennzeichnen Vorgänge hinsichtlich ihres lokalen, modalen und temporalen Aspekts: Hier in beliebiger Reihenfolge Wörter, welche diese Radikalität in Bernhards Werk konstituieren: „ganz“, „in jedem Falle“, „fortwährend“, „immer“, „ununterbrochen“, „überall“, „unendlich“, „so genau wie möglich“, „absolut“, usw. Es ist nicht von ungefähr, dass in den ‚Pensees‘ von Pascal diesem Wortmaterial tragende Bedeutung zukommt. Konfinierung im Räumlichen und Perpetuierung im Zeitlichen kennzeichnen die Situation der Gestalten in Bernhards Prosa. Man denke an den Schluss von ‚Die Mütze‘ und ‚Watten‘.

Der Superlativ hat eine ähnliche Funktion, allein bedeutet sein häufiges Auftreten nicht unbedingt Ausschließlichkeit und Totalität, da er vom Leser auch spontanen als Elativ gedeutet werden kann. Doch weist die Häufigkeit superlativischer und analoger Fügungen in dieselbe Richtung. Die Kritik hat häufig versucht, Bernhards Prosawerk mit den Maßstäben realistischer oder primär gesellschaftskritischer Literatur zu messen; das hier aufgezeigte sprachliche Material macht eine solche Deutung hinfällig.“⁷¹

Mit einer Übertreibung wird darauf hingewiesen, dass etwas sehr extrem ist. Verwendet ein Erzähler oder eine Person eine Übertreibung, bedeutet das, dass er oder sie von der Sache beeindruckt ist, positiv oder negativ.

⁷¹ Wendelin Schmidt-Dengler: Der Übertreibungskünstler. Wien 1986, S.7f.

Provokation

Eine Provokation ist eine Übertreibung, mit der man bei einer anderen Person (z.B. beim Leser) eine Reaktion erreichen will, beispielsweise Zustimmung. Als Provokation ist vorstellbar, dass der Provokateur über die betreffende Situation etwas zu verbessern versucht. Die systematische Provokation und der Verstoß gegen die anerkannten Maßstäbe eines allgemeinen Schreibstils in ästhetischer Hinsicht, wie z.B. hinsichtlich des Erzählens Bernhards, machte die Kritik gerade dadurch unsicher, dass diese Provokation niemals relativiert wurde. „Es ist gar nicht unlogisch, wenn man dies zum Grundsatz erklärt, das zu tun, was die Welt entsetzt und es immer gründlicher zu tun... Diese Form der Provokation kann man in einem gewissen Stadium aber nicht mehr unterbrechen.“⁷²

Wenn Thomas Bernhard z.B. oft schreibt „**das größte Unglück geht von den Lehrern aus**“, ⁷³ erwartet er vom Leser entweder, dass dieser sagt, „nein, Lehrer sind wichtig“, oder zustimmt „ja, richtig so“. Dies kann auch innerhalb des Textes durch die jeweilige Person geschehen.

Provokation kann sich in einem destruktiven Ausdruck gestalten. Diese Art der Provokation scheint zum eigentlichen Erzählelement Bernhards zu gehören. Ein provokativer Aspekt findet sich

⁷² <http://www.wienerjournal.at/GESELL08.HTM>: Robert Schediwy: Von der fatalen Lust an der Provokation.

⁷³ Thomas Bernhard: Frost, 12 Aufl. Frankfurt 1996, S. 198.

zunächst in der ständigen Gegenüberstellung des Erzählers Maler zwischen dem Einzelnen und der Masse.

„Die Menge ist ja ein Phänomen, das Mengenmenschenphänomen, das mich schon immer beschäftigt hat. Von der Menge geht eine krankhafte Sucht auf einen über, ihr angehören zu wollen, ihr angehören zu müssen, wissen Sie ... Aber die Menschen sind immer die Menge, die Masse, (...) Allein, dieser Mengenmensch, dieser Mengenmensch, wissen Sie... Es ist unheimlich, in der Menge zu sein!“ (Frost, S. 191)

Die Konfrontation des Einzelnen und der Masse ist in der Erzählung eine wesentliche Erzähldimension. Der Propagandist in einer aggressiven Vereinsamung in der Gesellschaft weiß nur allzu gut, dass niemand dem Massenzeitalter zu entkommen vermag. Eine Auffälligkeit besteht darin, dass es ohne die Masse keine distanzierende Individualisierung geben kann. Es ist im logischen Sinne ein Widerspruch, aber der Maler äußert sich rückhaltlos über seine kritischen Selbstbezüge. Es ist vor allem die Willkür, die von einer solchen Menschenmasse ausgeht, von der sich der Maler und seine in die Fiktion projizierte gedankliche Selbstgestaltung zu distanzieren sucht. Diese fiktive von dem Maler gesuchte Distanz führt zu einer klaren Intention des Erzählens.

Über die Fiktion kann man sagen, dass sie sich selbst genug sei, dass sie sich nicht oder jedenfalls nicht in der üblichen Weise als Referenz realisieren lasse. Trotz der begrifflichen unterschiedlichen Definition der Fiktion ist man sich vielleicht einig darin, dass sich das fiktional Vorgestellte und Imaginierte nicht etwa nur aus dem Bereich des Visuellen oder

Visualisierbaren, sondern aus allen Erfahrungsbereichen herleiten kann.

Die Suche nach dem Status der fiktiven Vorstellungen wird wohl eine nähere Definition des Begriffs der Fiktion benötigen. Fiktionale Vorstellungen gleichen jenen Vorstellungen, die uns Erinnerung von Vergangenem, Vorwegnahme von Künftigem und Vergegenwärtigung von Entferntem sind. Aber fiktionale Vorstellungen, die auf der Verinnerlichung basieren, tragen das Merkmal der Inszenierung. Als Inszenierung sind uns die fiktionalen Vorstellungen nicht Vergegenwärtigung von etwas, das eigentlich anderswo zu finden ist. Diese Vorstellungen haben keinen Zweck zur Verständigung über Sachverhalte, deren Wirklichkeit außerhalb der jeweiligen Vorstellungsdimension liegt. Das heißt, Fiktionen genügen als das, was sie sind: als Gedankenspiel. Bei Gedanken, die wir als fiktional bezeichnen, halten wir uns so auf, als ob wir mit ihnen schon das Eigentliche, das Ganze, das Wirkliche hätten.

In Bezug auf die Ähnlichkeit zwischen dem Fiktionalen und dem Wirklichen, in Bezug darauf, „(...) dass die Fiktion eine Inszenierung von Wirklichem im Modus der Vorstellung ist, wird verständlich, dass man das Fiktionale seit Aristoteles über den Begriff der Nachahmung zu erschließen versucht hat.“⁷⁴ Das Fiktive beruht nicht nur auf der inszenierten Wiederholung von Wirklichem, sondern auch einer Möglichkeit, sich dem Wirklichen zu entziehen.

Aber das von dem Ich-Erzähler Famulant in der Person des Erzählers Maler selbstgestaltete Fiktive zeigt dem Leser Entscheidendes. Die fiktive Welt der Menge in der Erzählung des Erzählers Maler beginnt mit einer krankhaften

⁷⁴ Johannes Andereg: Sprache und Verwandlung. Göttingen 1985, S. 112.

Sucht. Er deutet an, dass z.B. die Menge krankhaft ist. Und mit Menge sind immer die Menschen gemeint. Das heißt, die Menschen sind krank. Diese fiktional selbstgestaltete Gleichstellung kann als Provokation verstanden werden.

„>Alles ist ein barbarischer Kitsch. Ja<, sagt der Maler, >der Staat selbst ist schwachsinnig, und das Volk ist erbärmlich. Unser Staat ist lächerlich.< (...) >Unser Staat<, sagte er, >ist ein Hotel der Zweideutigkeit, das Bordell Europas, mit einem ausgezeichneten überseeischen Ruf<.“ (Frost, S. 266)

Es kommt dann zu einer umfassenden Gleichsetzung von Staat, Gesellschaft und Masse, die dem Denkprozess des Einzelnen Widerstand leisten. Dabei betont der Maler die Anstrengung des individuellen Bewusstseins, das sich selbst zu reflektieren vermag, sich existentiell zu identifizieren. Darin hebt das Bewusstsein sich von der mühelosen Massenexistenz ab. Identität ergibt sich für den Erzähler aus dem individuellen Denkvermögen; die Masse wird für ihn zur provokativen Zerstörung des Denkens überhaupt. Dieser Vergleich ist eine provokative Identifizierung.

Eine weitere provokative Fiktion findet sich in der Darstellung der Weiblichkeit.

„Das Weibliche ist von Natur aus verräterisch. Es untergräbt und unterminiert. Ist Gift für den männlichen Geist, für den Geist überhaupt, für das Männliche. (...) Das Weib versteht kein Spiel. Ist ein Werkzeug

des Teufels und Schuld an der Tragödie des Menschengeschlechtes." (*Frost*, S. 218)

Hier wird das Weibliche als schuldhaftes, animalische Gebärende beschrieben. Der Maler setzt das Frauenbild mit Primitivität gleich. Dies kann man als Misstrauen des Erzählers Maler gegenüber Frauen bezeichnen. Die Beschreibung der Weiblichkeit als schlechte Eigenschaft zeigt, dass der Maler die Schuld an dem schlechten Verhältnis zwischen Mann und Frau der Frau zuschiebt, denn Misstrauen ist keine Eigenschaft, sondern eine Reaktion. Die Ursache dieses Misstrauens liegt jedoch in der Frauenfeindlichkeit, denn das Weibliche ist nach Ansicht des Erzählers Maler prinzipiell verräterisch. Allerdings wird das Verhältnis zwischen Mann und Frau gefühlsmäßig intersubjektiv relativiert. Dieses Frauenfeindbild ist deshalb eine für Frauen herabwürdigende Provokation, denn positive Eigenschaften der Frauen wurden völlig ignoriert.

Weitere Provokation findet sich im nächsten Abschnitt.

„(...) mein Lehrer wird nicht leben, er hat nie gelebt, er darf nicht leben, mir verbietet sich das Leben des Lehrers, verweigert sich mir: ich muß ihn töten,“ (*Frost*, S. 294)

Der Maler Strauch erfindet sich selbst eine Lehrerfigur, in der er die Künstlichkeit und Leblosigkeit aller Lehrer anprangert. Ihm misslingt diese Funktion als Lehrer völlig, da er doch selbst nichts Vermittelnswertes gefunden hat. Der Lehrer steht meines Erachtens für den Menschen, welcher auf das Leben vorbereiten und

dem Lernenden einen Sinn mit auf den Lebensweg geben sollte.

„In meinem ganzen Leben habe ich nichts so gehaßt wie die Lehrer. (...) Der Lehrer ist das Mundstück einer ganzen Generation. Und sehen Sie: das größte Unglück geht von den Lehrern aus.“ (*Frost*, S. 198)

Der Hass des Erzählers Maler den Lehrern gegenüber steht im Gegensatz zum allgemeinen Ansehen des Lehrers, der die Kinder für ihr späteres Leben in vorbildlicher Weisheit erzieht und gegenüber den Kindern große Verantwortung in der Gesellschaft hat. Die Schule ist für den Maler ein Ungeheuer und der Lehrer für ihn ein „Mundstück“. Weiterhin zeigt sich die Lehrerfigur des Erzählers Maler als Leitmotiv für Unglück. In seiner Erinnerung sind die Lehrer meist Hilfslehrer, die keine Bildungszulage erhalten und seines Erachtens schlechter als ordentlichen Lehrer sind. Der Maler setzt seine Hilfslehrer mit dem größten Unglück gleich und schiebt die Herleitung des größten Unglücks den Lehrern zu. Dieses Unglücksmotiv ist wiederum eine weitere Provokation.

Die nächste provokative Darstellung zeigt sich mit der Justiz.

„>Die Juristen stiften Verwirrung in der Menschengeschichte<, sagte er. >Der Jurist ist ein Instrument des Teufels. (...) >Die Jurisprudenz erzeugt ja die Verbrechen, das ist die Wahrheit. Ohne die Jurisprudenz gäbe es keine Verbrechen.“ (*Frost*, S. 116)

Die Aspekte der Justiz sind im Roman wenig aufgefächert. Die Gliederung der juristischen Realität ist deshalb nicht juristisch erklärbar,

sondern vielmehr als Moment einer Unzufriedenheit zu verstehen. Aber die Meinung des Malers zur Justiz ist klar zu erkennen; die Justiz wird als ein teuflisches Instrument beschrieben. Der Maler schreibt provokativ über Juristen, ohne dies näher zu begründen. Er ist sogar der Ansicht, die Juristerei verursache Verbrechen und die Justiz als solche sei eine Institution, welche Verbrechen erzeuge. Die Justiz existiert eigentlich in einer Ambivalenz. Ohne Verbrechen erfährt die Justiz keine Daseinsberechtigung. Der Erzähler, dem diese Tatsache bewusst ist, steht jedoch dabei nur auf der Seite des Verbrechens.

Die fiktive Gegenüberstellung des gegen Masse und Staat gerichteten Misstrauens im Erzählen lässt darauf schließen, dass die gegen Masse, Weiblichkeit, Lehrer und Justiz gerichteten Provokationen ein bewusst gewähltes Stilelement sind.

Negativierung

„Ob Negativität die Schranke von Kunst ist oder ihrerseits die Wahrheit, steht nicht bei der Kunst. Negativ sind die Kunstwerke a priori durchs Gesetz ihrer Objektivation: Sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen. Ihr eigenes Leben zehrt vom Tod. Das definiert die qualitative Schwelle zur Moderne.“⁷⁵

⁷⁵ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt 1997 S. 201.

Negativierung heißt, ein Gegenstand, eine Person, ein Ort oder eine Situation wird negativ beschrieben. Hier spricht man von einem Zustand. Verändert sich jemand oder etwas von einem (relativ) positiven Zustand hin zu einem negativen, spricht man dagegen von einem Prozess. Bei Bernhard ist hauptsächlich die zweite Möglichkeit zu finden, also eine Wandlung von positiv oder neutral hin zu negativ. Diese wird dann oft noch gesteigert, z.B. positiv, neutral, negativ, sehr negativ. Dieser Prozess kann als Negativierung bezeichnet werden, während sich die Negation als ein Zustand der negativen (oder negativierten) Beschreibungen zeigt. Bernhard negativiert besonders sein Heimatland Österreich, Politiker, die Gesellschaft, die Kirche, seltener dagegen Einzelpersonen.

Das Negative der Gesellschaft bezieht sich vor allem auf deren Massencharakter, der dem individuellen Lebens- und Kunstbewusstsein entgegensteht. Undurchschaubarkeit und das Fehlen von konkreten Eigenheiten weisen auf gesellschaftliche Fehlentwicklung hin. So wird alles auf ein Mittelmaß hinabgezogen, das eben der Masse Mensch gerecht wird. Die Kunst bietet nur vorgefasste, von Moden bestimmte Möglichkeiten, kann sich nicht entwickeln und ist damit im wörtlichen Sinne „tot“. Eine Negativierung der Gesellschaft findet sich im folgenden Beispiel von einem „Dorfplatz“ hin zum Verbrechen. Das „Dorf“ als Bild der Gesellschaft schwenkt über zum negativ besetzten Terminus „Dorf“ in Verbindung mit Verbrechen.

„>Sie bog einfach vom **Dorfplatz** ab. Direkt in das **Verbrechen**<, sagt der Maler.“ (Frost, S. 65)

Der Dorfplatz stellt die Öffentlichkeit dar, in der das Verbrechen Ehebruch begangen wird. Dorfplatz = ruhiger, beschaulicher Ort. Im Gegensatz dazu tritt das Verbrechen auf, sobald man sich von dem Dorfplatz (als Bild für ruhiges, ja sogar langweiliges Leben) entfernt. Der Ausgangspunkt der Negativierung ist Unzufriedenheit mit gegenwärtigen Verhältnissen. Die Kritik daran wird in ständig wiederholten und inhaltlich gesteigerten Aussagen geübt.

Eine weitere Negativierung ist im folgenden Beispiel zu sehen.

„Das unendlich langgezogene **Heulen**, in das das Gebell hineinbiß. Vor mir hörte ich das **Bellen** und **Heulen** und hinter mir das Lachen und **Erbrechen** und Kartenschlagen.“ (*Frost*, S. 135)

Das Heulen deutet zunächst nur auf einen Hund. Es folgt eine Verstärkung durch „Bellen und Heulen“. Im folgenden Satz wird alles zu einer Umgebungsbeschreibung. Die angstmachende Lautstärke des Hundes auf der einen Seite paart sich mit negativen Geräuschen im Wirtshaus (Erbrechen, Kartenschlagen) und wird zu einer völlig negativen Umwelt. Heulen, Bellen und Erbrechen sind hier die Bestandteile der Negativierung.

Ein weiteres Beispiel:

„Ich las das Ganze noch einmal. Ein zweites Mal. Ein drittes Mal. Aber es war mir **unerträglich**, und ich konnte mir überhaupt nichts dabei vorstellen, und ich mußte aufstehen und aus der Kirche hinausgehen. Wie ich über den weichen Teppich zum Ausgang ging, sah ich Engelsgesichter von **unglaublicher Häßlichkeit**, die, je näher ich auf sie zukam, um so **grausamere** Züge annahmen.“

(...) >Ein Toter liegt in der Kapelle<, sagte er und hob seinen Kopf bis über das Fensterbrett, so daß ihm der Hut in den Nacken rutschte. Als er zurückkam, sagte er: >Ein geschminkter Leichnam. Sie schminken Leichen oft auf die **grauenhafteste Weise**.<" (Frost, S. 142-143)

Gewiss nicht zufällig wird an dieser Stelle eine negativierende Erzählung bezüglich der Kirche eingeflochten: Das Hauptwort der Negativierung in diesem Zitat ist Kirche. Die Kirche wird als unerträglich und von unglaublicher Hässlichkeit bezeichnet. Ein in der Kapelle (=Teil der Kirche) liegender Toter wird zum Teil des Ganzen. Er wird auf „grauenhafteste Weise“ geschminkt und trägt somit zur allgemeinen Häßlichkeit der Kirche bei.

Eine weitere Negativierung zeigt sich in Bezug auf das Gasthaus.

„>Das Gasthaus ist mir **unerträglich**, müssen Sie wissen<, sagte er. >Ich habe aber eine instinktive Lust, mich ihm auszusetzen, mich allem auszusetzen, was gegen mich auftritt. Wo Fäulnis ist, kann ich nicht genug einatmen. Dauernd möchte ich Menschengeschmack einatmen, verstehen Sie.< (...) >Immer zwischen allen Leuten ertrinken, aber nicht untergehen. Wo Menschen sind, immer das notwendige Ausschwitzen der Wollust!< Immer habe er sich gesagt: >Ich gehe dem **Totschlag**, dem **Mord**, dem **Selbstmord** noch rasch aus dem Weg. Das macht mich verrückt.< (...) Dann aber hebe er wieder den Kopf, >weit über sich selbst hinaus<, um auf seinem Körper >wie ein Ozeanschiff in die **Menscheneinöde** hinauszufahren. Ich erweise mir wie ein Sportsmann meine Misshandlungen<, sagte er. (...) >Beobachten Sie, was für große Brotbrocken in ihrem Suppenwasser schwimmen? Nicht zufällig erinnert mich das an die Vorstellung von einem **Weltuntergang**. Eine große Vision baut sich auf einer ganz kleinen Beobachtung auf, wissen Sie.<" (Frost, S. 256)

Bereits an dieser Stelle wird der gegen gesellschaftliches Denken gerichtete Gehalt erahnbar. Das Gasthaus zeigt sich als Hauptwort der Negativierung. Das Gasthaus wird hier als unerträglich bezeichnet und im Zusammenhang mit Mord, Selbstmord, Menschenöde und Weltuntergang genannt. Dieser immer negativer erzählende Prozess ist eine Erzählweise, die ausgehend von einem Teilbereich oder Symbol für die Umgebung oder Gesellschaft auf das Ganze weist.

Weitere Negativierungen finden sich in der folgenden Darstellung.

„>Das halte ich nicht mehr aus!< Ich legte mich hin. Ich blätterte in meinem Henry James, ohne einen Gedanken an diesen Dichter. Stand auf. Ging hin und her. Legte mich wieder hin. Ich verabscheute die **Schamlosigkeit eines Satzes**, der vor mir mitten in diesem Buch stand. Ich warf das Buch auf den Boden. Alles ist **übelriechend**, dachte ich. Plötzlich war alles nur **mehr Gestank**, auch die geringste Vorstellung, weit entfernteste Vorstellung nur **mehr Gestank**.“ (Frost, S. 279)

Nach den Worten des Erzählers ist ein Roman von Henry James nicht mehr auszuhalten. Aus dieser Äußerung folgt eine ganze Sequenz einer Negativität: „Schamlosigkeit eines Satzes, übelriechend, mehr Gestank und mehr Gestank“. Die Beschreibung zieht sich von einem einzelnen Satz aus diesem Roman (Schamlosigkeit) zum ganzen Werk (übelriechend) hin zur gesamten Umgebung (alles nur mehr Gestank). Wieder steht ein kleiner negativer Teil Ausgangspunkt für weit um sich greifende negative Kreise. Die Negativierung ist also ein wesentliches Element des Erzählstils bei Bernhard.

Fragment

Ein Fragment (von lat. fragmentum = Bruchstück) ist ein unvollständiger Satz oder Ausruf („Aber“, „Was ist jetzt?“, „Wohin?“). Im Satz fehlen wichtige grammatischer Bestandteile, z.B. ein Verb, ein Objekt oder ein Subjekt, oder der Satz ist vollkommen bruchstückhaft („Nein, so nicht!“).

Es können auch ganze Textteile fehlen. Vor allem aus der antiken und mittelalterlichen Literatur sind zahlreiche Texte nur fragmentarisch, etwa als Zitat in einem fremden Werk, überliefert, z.B. die „Poetik“ von Aristoteles oder das „Hildebrandslied“.⁷⁶

„Der Leser wird in den meisten Werken Bernhards um das Finale gebracht, sieht man von einigen Theaterstücken ab, die mit einem Effekt enden, der mit einem tragischen Ende vergleichbar ist. Aber auch da wird (z.B. in *Jagdgesellschaft*, *Der Präsident* und *Vor dem Ruhestand*) in seiner Richtung auf ein Ende ein Vorgang dargestellt, dem die Beteiligten fassungslos und behext zusehen. Bernhards Werk endet meist dort, wo der Leser das Ende noch nicht ansetzen möchte, da er die Ursache der fortwährenden Irritation nicht geklärt sieht. Bernhard macht bewusst, wie sehr die „erzählte Welt“ auf der Einrichtung einer Scheinkausalität basiert, deren Fragwürdigkeit Musil auf seine Weise demonstriert hatte. Die Möglichkeit, mit seinem Werk den Verdacht eines

⁷⁶ Vgl. Otto Bantel/Dieter Schaefer: Grundbegriffe der Literatur. 14. Aufl. Frankfurt 1990, S. 53.

vollkommenen Kunstwerkes, das es in der Tat nicht geben kann, zu erwecken, unterläuft Bernhard dadurch, dass er das Fragment zum Prinzip erhebt: „Die Wendungen zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie [die Kunstwerke, W. S.-D.] wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen, beide Momente hat das Fragment.“ Auf der anderen Seite insistiert Bernhard, konsequent die Forderung nach der stets Fragmentarischen aufhebend, auf dem Kunstwerk, dessen Vollendung alles andere als bloß fragmentarisch erweist. Der „Kegel“ in ‚Korrektur‘ ist möglicherweise Chiffre für eine Perfektion, die zum Tod der Person führt, für die sie bestimmt war, und die auch den Tod dessen nach sich zieht, der das Werk vollenden konnte.“⁷⁷

Im Gegensatz zur Ellipse folgt beim Fragment keine Erklärung über das fehlende Element, auch nicht später.

Ein Fragment soll oftmals die Unentschlossenheit des Erzählers oder der Person ausdrücken. Etwas ist nicht klar oder vollkommen erkennbar. Es kann aber auch Ausdruck von Eile, Hektik oder Nervosität sein. Dieser Ausdruck findet sich in den folgenden fragmentarischen Passagen.

„Emboliefördernde Witterungseinflüsse.
Rätselhafte Wolkenzusammensetzung,
irgendwo weit weg.“ (*Frost*, S. 14)

⁷⁷ Wendelin Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler*. Wien 1986, S.109.

„Ich bin mit dem ersten Zug gefahren, mit dem Halbfünfuhrzug. Durch Felswände. Links und rechts war es schwarz. Mich fröstelte, als ich einstieg. Dann wurde mir langsam warm.“ (*Frost*, S. 8)

Der Maler wendet einen fragmentarischen Erzählstil an, der sich dem Leser als ein eigenständiger Erzählstil offenbart. Er teilt dem Leser nur die Kernpunkte seines Erzählprozesses mit, er könnte natürlich ebenso mit vollständigen Sätzen arbeiten. Diese Erzählweise wirkt eilig, hektisch und nervös. Daher sieht der Erzähler wenig Grund, sich in einen Wettstreit mit anderen Erzählern zu begeben, die in einer eher traditionellen Erzählweise formulieren.

Der Maler lebt in seiner eigenen Situation, die durch die Wiederholungen betont wird. Diese mit unvollständigen und vollständigen Sätzen gemischte Verbindung der Erzählung ist ständig wiederkehrendes Stilmittel. Eine solche Erzählweise findet sich in den nächsten Passagen.

„Die Abende ziehen sich in die Länge: das geht nicht! Ein paar Schritte hinein, heraus, dahin, dorthin, um nicht erfrieren zu müssen... Der Mund wird gehalten, das andere tobt sich aus... der Morgen zieht einem übers Gesicht, daß man gar nicht mehr weiß, wo oben und unten ist. Das Geschlechtliche ist es, das alle umbringt. Das Geschlechtliche, die Krankheit, die von Natur aus abtötet. Früher oder später ruiniert es selbst tiefste Innigkeit...“ (*Frost*, S. 17)

„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. Sünde? So einfach? Todsünde? So einfach wie Todsünde?" (*Frost*, S. 18-19)

In der verzweifelten Selbstmordbeschreibung ist die teilweise extreme Kürze der Sätze Ausdruck der zielstrebigen Entschlossenheit des Erzählers. Jeder einzelne wichtige Gedanke wird mit einem separaten Satz bedacht, Unwesentliches wird weglassen. Dieser Darstellung inhärent ist ein fragmentarischer Erzählcharakter; die relevanten Sinnträger werden weitgehend ohne Konnektoren oder Modifikation genannt. Eine ebensolche Erzählweise findet sich auch in den Passagen zur Jugend.

„Die Jugend kennt kaum Kummer. Nie Unterdrückung. Nie Hoffnungslosigkeit. Aber es ist falsch, was ich sage. In der Jugend ist alles noch viel schlimmer. Sie ist unterdrückter. Hoffungsloser. Schmerzvoller.“ (*Frost*, S. 88)

Im Rückblick auf seine Jugend erscheint dem Erzähler dieser Lebensabschnitt zunächst als unbeschwert, doch kaum hat er diesen Gedanken zu Ende gedacht, ist er ihm sogleich schmerzvolle Erinnerung. Haften bleibt bei dem Leser jedoch der Eindruck der Nervosität (oder Zerrissenheit?) - wie ein Staccato seiner widersprüchlichen Gefühle. Ein fragmentarischer Erzählstil ist auch in den Existenzäußerungen zu finden.

„Wie es kein Glück gibt, Glück nicht gibt.“ (*Frost*, S. 81)

„Alles in diesem Aquarium war eingefroren. Die Baumstämme. Die Sträucher. Alles. Eingefroren in

weißliches Eis, das so durchsichtig war, daß ich bis zu den Felswänden schauen konnte.“ (Frost, S. 202)

Die angstvolle, gedrängte Existenz des Erzählers wird in großer innerer Unruhe in kurze fragmentarische Sätze untergegliedert, diese wiederum ordnen sich zu Perioden. Die Sätze sind teilweise fragmentarisch, teilweise sogar extrem reduziert bis auf ein Nomen. Der Blick aus dem Fenster macht die Betroffenheit anschaulich, das Unbewegliche, wie von Fesseln Gebändigte der menschlichen Existenz und der Welt schlechthin. Die Vereisung alles Seienden schließt den Menschen in sich ein, wie in ein Gefängnis oder einen Kerker. Eine fragmentarische Satzstruktur muss nicht unbedingt Desorganisiertheit widerspiegeln. Sie kann neben der Wiedergabe des Vorstellungsablaufes einen faktischen Berichtsstil ausmachen, der sich auf die wesentlichen Sinnträger beschränkt. In dieser Beschränkung auf die fragmentarischen Sinnträger kann der Leser jedoch auch etwas Unklares erkennen. Eine solche Unklarheit findet sich z.B. in der nächsten Passage.

„Dann weiter, oben entlang, plötzlich herunter auf den Fußboden, auf den Teppich, durch die Ornamente, arabische Turmfenstererteile, Blütenblätter, Treppenstücke, Durchblicke auf Tempel und auf das Meer, vor Hitze unbeweglich.“ (Frost, S. 119)

Diese fragmentarische Strukturierung vermittelt den Eindruck, als ob der Erzähler die Fragen des Erzählens nicht lösen könne. So kann auch der Leser die ungelösten Fragen nicht beantworten. Er vollzieht die Unvollkommenheit oder die Fragen des Erzählers nach. Unbewusst ergänzt er manchmal, wie der imaginäre Erzähler,

das Fehlende. Aber der fragmentarische Satzbau vermittelt dem Leser hier den Eindruck von Unsicherheit. Es lässt sich also feststellen, dass fragmentarische Elemente im Erzählen Bernhards häufig verwendet werden.

Humor und Ironie

Im Roman *Frost* gibt es einige Ansätze von Humor und Ironie, aber weniger als in seinen späteren Romanen, z.B. *Holzfällen* und *Auslöschung*. „In jenen Umkreis der Frage, was *Frost* sei, gehören die spärlichen Funde, die Thomas Bernhards eigenes Verständnis vom Charakter dieses Buches dokumentieren. Es sind Marginalien, keine Ausdeutungen. Peter von Becker berichtet nach einem Besuch bei Bernhard: >(…) 'Bei *Frost* gab's auch zu lachen, nur hat es niemand gemerkt', sagt der Verfasser.< Ähnliches äußerte Bernhard im Fernsehinterview >Monolog auf Mallorca<:

Ja zum Beispiel, wenn man *Frost* liest - ich hab' ja immer schon Material zum Lachen geliefert - das ist eigentlich alle Augenblick' zum Hellauflachen. Aber ich weiß nicht, haben die Leut` keinen Humor oder was? Ich weiß es nicht.“⁷⁸

Die Grenzen zwischen Humor und Ironie in der Literatur sind fließend. Der Gegenstand des Humors wird einerseits als gut (ideal, charakterlich oder qualitativ) bezeichnet, dann aber lächerlich gemacht oder mit

⁷⁸ Bernd Seydel: Die Vernunft der Winterkälte. Würzburg 1986, S. 53.

negativen Bezeichnungen belegt. So hat der Gegenstand des Humors oft eine positive und eine negative Seite. Der wesentliche Unterschied zwischen Humor und Ironie könnte sein, dass Humor vielleicht einfachere, klarere Linien hat, während Ironie komplizierter und vielschichtiger ist. Zum Verständnis einer ironischen Aussage ist beim Leser vielleicht besseres Hintergrundwissen erforderlich als bei einer humoristischen Beschreibung, die aus sich heraus verständlich ist. Ein humoristisches Beispiel befindet sich in dem folgenden Zitat.

„>Da Sie Jurisprudenz studieren<, sagte er, >ist es sicher ein leichtes für Sie, einmal eine Stellung zu finden. Juristen werden immer und überall angestellt. Ich hatte einen Neffen, der Jurist war, nur ist er verrückt geworden über Bergen von Akten und hat seine Staatsstellung liquidieren müssen. Er endete in Steinhof. Wissen Sie, was das ist?< Ich sagte, dass mir die Anstalt >Am Steinhof< ein Begriff sei. >Dann wissen Sie ja, wie mein Neffe geendet hat<, sagte er.“ (Frost, S.18)

Der Neffe wird zunächst als erfolgreich agierender Jurist vorgestellt, auch die Juristerei erscheint im positiven Licht. Gleich daran anschließend wird die Arbeit als Jurist als etwas Negatives, als Grund seiner Verrücktheit angegeben, die schließlich in einem absoluten Gegenpol zu einer erfolgreichen Karriere endete, in der Irrenanstalt Steinhof.

Mit Ironie ist zunächst einmal eine Redeweise gemeint, bei der das Gegenteil des eigentlichen Wortlauts gemeint ist. Eine weitere Definition wäre ein Lob oder eine

(oft positive) Beschreibung eines Zustandes, einer Institution oder Person, die eher negativ gemeint ist. Das Gemeinte soll der Lächerlichkeit preisgegeben werden, das Mittel ist dabei fast immer aggressiv.

Ironie als Bewusstseinhaltung, in der die Unvereinbarkeit von Ideal und Wirklichkeit wiedergespiegelt wird, ist mindestens seit Heine ein oft verwendeter poetologischer Terminus.⁷⁹ Bernhard steht fest in dieser Tradition, kritisiert er doch die Ansprüche und Ich-Zustände fast aller gesellschaftlichen, politischen, aber auch künstlerischen Institutionen. Auch einzelne Vertreter dieser Gruppen werden zum Ziel seiner Äußerungen. Eine Ironie zeigt sich im folgenden Zitat.

„>Ich bin kein Maler<, hat er heute gesagt, >ich bin höchstens ein Streiche gewesen.<“ (Frost, S. 15)

Dieses Zitat ist sicherlich eine Anspielung, die vor allem von älteren Menschen sofort verstanden wird. Adolf Hitler begann seine Laufbahn als Maler, wurde jedoch kaum oder nie als Künstler akzeptiert. Später bestand er jedoch immer darauf, anerkannter Künstler gewesen zu sein. Spötter im Dritten Reich denunzierten denn auch seine „Malkunst“ als bloßes „Anstreichen“.

„Er hat Fußschmerzen. Diese Fußschmerzen würden ihn hindern, so zu gehen, wie er es gewohnt sei, wie er gewillt sei zu gehen. >Es besteht wahrscheinlich ein

⁷⁹ Vgl. Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart 2. Aufl. 1990, S. 224.

geheimer Zusammenhang zwischen meinem Kopfschmerz und diesen Fußschmerzen<, sagte er. Es sei ja bekannt, dass zwischen einem und einem anderen ein Zusammenhang bestehe. >Wenn auch noch so geheim. Und also auch zwischen Körperteilen; auch zwischen dem andern im Körper und zwischen diesem und jenem.< Aber zwischen seinem Kopf und seinem linken Fuß bestehe ein ganz besonderer Zusammenhang. Die Schmerzen, die er im Fuß hat und die in der Frühe plötzlich da waren, seien mit den Schmerzen in seinem Kopf verwandt. >Mir scheint, es sind dieselben Schmerzen.< Man könne an zwei verschiedenen, weit auseinander liegenden Körperteilen die gleichen Schmerzen haben, >ein und denselben Schmerz haben<. Wie man bestimmte Schmerzen der Seele (er sagt hin und wieder Seele!) in bestimmten Körperteilen haben könne. Und Körperschmerzen in der Seele! Jetzt jage ihm sein linker Fuß Angst ein. (Es handelt sich um nichts anderes als um eine Schleimbeutelentzündung an seinem linken Fuß, auf der Innenseite, unter dem Knöchel.)" (Frost, S. 48f)

Die oben angegebene Krankheitsschilderung ist eine humoristische Parodie auf einen eingebildeten Kranken, der ein absolut unsinniges Krankheitsbild von zwei weit auseinanderliegenden Körperteilen eifrig beschreibt. Eingebildete Kranke und Krankheiten tauchen auch an anderen Stellen in Bernhards Werk auf.

Es ist deutlich, „dass die Krankheit, speziell die Schizophrenie, Bernhardscher Figuren nicht allein im medizinischen Sinn verstanden werden darf, vielmehr hat das Spaltungsirresein einer Person, die auch in zwei Figuren (oft Brüder) auseinandergeklappt sein kann, eine immanent poetische Bedeutung und bezeichnet eben die Spannung zwischen rationaler und irrationaler Weltansicht,

welche den Reiz und die Verführungsqualität von Bernhards Schreibweise ausmacht.“⁸⁰

Humor und Ironie treten bei Bernhard nicht offen hervor. Die Ironie erschließt sich oft im Zusammenhang mit Wiederholung und Übertreibung, der Humor gerat in ein Feld zusammen mit der Kritik an Personen, an der Gesellschaft oder Vertretern der Gesellschaft. Die Verwendung von Humor und Ironie mildert einerseits allzu schroffe negative Äußerungen ab, verstärkt aber andererseits auch die Aussage relativ „normal“ anmutender Sätze.

⁸⁰ Jens Tismar: Thomas Bernhards Erzählfiguren. In: Anneliese Botond (Hrsg.): Über Thomas Bernhard. Frankfurt 2. Aufl. 1970, S, 69.

4.3. Symbolik, Konnotation, Symbolik

„Die Unterscheidung von Symbol und Symbolisiertem ist nicht gleichzusetzen mit der zwischen signifiant und signifié, der internen Struktur des sprachlichen Zeichens, oder mit Zeichen und bezeichnetem Gegenstand, dem Referenten.“⁸¹ Zwischen signifié und signifiant herrscht vielmehr eine sowohl arbiträre als auch notwendige Relation, zwischen Symbol und Symbolisiertem herrscht die durch den Textzusammenhang zu bestätigende Möglichkeit. Das Symbol ist daher weder Bezeichnung noch Benennung. Es ist kein semiotisches, sondern ein hermeneutisches Phänomen.⁸²

„Das Vorkommen literarischer Symbole ist an minimale beschreibende, besprechende oder erzählende Einheiten gebunden, an Formen dargestellter Empirie.“⁸³ Das Symbol gewährt die wörtliche Bedeutung und die Referenz des Wortes, während die Metapher diese Wortreferenz okkasionell ausdehnt. Das Symbol bezieht sich auf ein Gegenstandsbewusstsein, während die Metapher ein Sprachbewusstsein betrifft.

Die Begriffsbestimmung der Symbolik erklärt sich im Vergleich mit der Allegoriebestimmung von Goethe. „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen

⁸¹ Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 3. Aufl. Göttingen 1993, S. 80.

⁸² Vgl. Gerhard Kurz: a.a.O. S. 80.

⁸³ Gerhard Kurz: a.a.O. S. 73.

ausgesprochen, doch unaussprechlich bleibe“, während die Allegorie „die Erscheinung in einen Begriff“ verwandelt und „den Begriff noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei“.⁸⁴

Bei Thomas Bernhard findet man Bilder, die durchgängig auf Krankheit hinweisen. Immer wieder wird die Krankheit zum Ausgangspunkt einer geistigen Verfeinerung und Höherentwicklung, in *Frost* findet sich immer wieder eine Hochschätzung des Geistigen bei Abwertung von Genie und Wahnsinn.

Der physische Tod bedeutet über die Beendigung der durch eine unheilbare Krankheit verursachten körperlichen Schmerzen hinaus eine universale Rettung. Das Ende des irdischen Seins bedeutet zwar das Erreichen dessen, was der Maler schon zu Lebzeiten zu realisieren versuchte: Die Befreiung aus den isolierenden Ketten der Subjektivität. Der Tod erscheint als eine Lösung aller Probleme. Hier ist daran zu denken, dass Verzweiflung unweigerlich diesem Tod vorausgeht. Jedoch findet man bei Schwerkranken nicht immer diese Art der Verzweiflung. Der Tod selbst wird von den Christen als eine Tür zu einem neuen Leben angesehen. Der Tod ist der Ausgang einer schwarzen Krankheit, aber nicht das Ende. Er zeigt sich als Symbol für Freiheit. Das Symbol des Todes findet sich im folgenden Zitat.

„>Der Tod kann nur das Aufhören aller Schmerzen sein. Der Tod bedeutet Freisein von Allem; vor allem von mir selbst.<
Zwischen ihm und seinem Tod bestünden

⁸⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Kunst und Literatur. Hamburger Ausgabe. 15 Aufl. München 1993, Band 12 S. 470-471.

keine offenen Fragen mehr.“ (Frost, S. 85)

Das Symbol ist ein fester Teil der Erzählung. Symbol und symbolisiertes Objekt gehören fest zusammen, während die Allegorie zwei Umschreibungen der Bedeutung, die diskontinuierlich miteinander verbunden sind, erzählt. Zwischen beiden Umschreibungen muss vermittelt werden. Symbole können daher auch im Text der Allegorie erscheinen.⁸⁵ Ein ähnliches Beispiel für ein Symbol liegt in dem folgenden Zitat. „Wälder, Wiesen, Landschaft, usw.“ zeichnen sich mit einer Richtung, z.B. auf Landschaft hin. Das Symbol des Schneidens und Zerreißens als Bild für Zerstörung wird auf die Landschaft angewandt.

„Wälder, Wiesen, Landstraßen, Jahrmarktausschnitte, von der Phantasie wieder in Stücke gerissen, Flüsse rumoren abgeschnitten, Handwerker ziehen lange Messer durch Gehirnzentren völlig Mittelloser.“ (Frost, S. 43)

Symbole sind nicht immer eindeutig zu erklären. Oft bleiben sie rätselhaft. Die Anziehungskraft mancher Texte beruht gerade darauf, dass man oft Symbole vermutet, ohne sie deuten zu können.⁸⁶ Ein solches Symbol zeigt sich als Natursymbol (Pilze) in der nächsten Passage.

„Sie läßt sich das erste Faß in den Schanktisch heben und den Schlauch ansetzen, und die ersten Gläser, die wie Pilze auf dem Schanktisch wachsen, drei,

⁸⁵ Vgl. Gerhard Kurz: a.a.O. S. 77.

⁸⁶ Vgl. Gerhard Kurz: a.a.O. S. 77.

vier, acht, neun, alle voll Schaum,
schüttet sie dann für die Briefführer
zusammen, denen sie auch noch Wurst und
Brot und Butter dazu auf den Tisch
stellt." (Frost, S. 63)

Symbole können auf etwas hinweisen
(indizieren) oder etwas anderes verdeutlichen
(metaphorisch bedeuten). Sie können daher sehr
vielfältig gedeutet werden. Denn das
Symbolisierte hat eine „lebensweltliche,
psychische und moralische Bedeutsamkeit“.⁸⁷ Eine
Vielfältigkeit des Symbols provoziert nur
symbolische Deutungen. Man kann hier Symbole
interpretieren, wenn sie wiederholt oder
gegenüber gestellt werden. Ein solches Symbol ist
im Folgenden eindeutig zu sehen.

„Draußen, da, wo die Welt
gegeneinanderrennt, da ist der Wohlstand.
Hier aber ist gar kein Wohlstand. In
dieses Tal kann der Wohlstand nicht
herein. Es ist ihm zu eng und zu
schmutzig und zu häßlich. Die Felswände
versperren ihm den Weg. Er würde sich
rasch in der finsternen Nacht
verirren.“ (Frost, S. 154)

Dieses Zitat zeigt einen Gegensatz zwischen
Natur und Gesellschaft. Die Natur symbolisiert
das Tal, der Wohlstand symbolisiert die
Gesellschaft. Welt = Wohlstand. Tal = Kein
Wohlstand.

Natursymbolik ist hier ein weites Feld, schon
der Titel des Romans *Frost* kündigt das an. Frost
ist nicht nur das Phänomen des kalten Wetters,
sondern spiegelt auch die menschliche Kälte
wieder, die der Erzähler in dieser Umgebung
empfindet. Frost steht als „Temperaturpunkt“ auch
für den Zustand kurz vor dem absoluten Erstarren

⁸⁷ Gerhard Kurz: a.a.O. S. 76.

aller natürlichen Abläufe, also kurz vor dem Tod. Kurzzeitige Erwärmung, z.B. im Wirtshaus oder am Beginn des Textes in der Eisenbahn, wird wieder durch kalte Gegenstände (die Menschen trinken eiskaltes Bier) negiert.

Auch die anderen Natur-Symbole wie Gebirge, Wald, Tal, sind immer quasi menschlich-gesellschaftlich besetzt, wobei es so gut wie nichts Positives gibt. Diejenigen, die unten im Tal leben, leben in der geistigen „Dunkelheit“, diejenigen weiter oben haben zwar Licht, bekommen dafür aber mehr Kälte bzw. Frost zu spüren.

„Die Möglichkeit symbolischer Bedeutung ist allgegenwärtig.“⁸⁸ Symbole in der Sprache sind so häufig, dass sie oft kaum als solche wahrgenommen werden. Symbolik erweitert die Darstellungsmöglichkeiten. Ohne Verwendung von Symbolen wäre ein Text wie hier bei Bernhard sehr reduziert. Im nächsten Zitat symbolisiert ein Fenster die Welt. Durch dieses Fenster sieht man auf die Welt.

„Die Welt ist einfach. Ich sah meine Fenster angefüllt mit der Übelkeit von Menschen, die nicht wußten, wohin sie wollen, woher sie gekommen sind. Versuche Tausender von Idealen verklemmten sich in meinen Fensterscheiben, während der Zigarettenrauch aufstieg.“ (*Frost*, S. 204)

Ein Symbol ist ein Bild, mit dem etwas anderes beschrieben werden soll, z.B. soll die Taube den Frieden verkörpern. Das Symbol verdeutlicht einen Begriff, in dem es vereinfacht und damit Komplexität reduziert. Der Leser erhält

⁸⁸ Gerhard Kurz: a.a.O. S. 75.

so leichter Zugang. Andererseits verwendet man ein Symbol auch, um die Wichtigkeit eines Begriffs hervorzuheben (er ist ein Riese = er ist sehr mächtig). Das Symbol ist eine Art des Verfremdungseffekts. Das Symbolische ist daher als ein Stil im Erzählen Bernhards festzuhalten.

Konnotation

Nicht der referenziellen, sondern der affektiven oder emotionalen Bedeutung ist die Konnotation zuzuordnen, die allgemein als Gegenbegriff zur Denotation verstanden wird. Konnotation bedeutet soviel wie Mitbezeichnung, während die Denotation die Bezeichnung ist. Konnotation und Denotation sind nicht nur sprachliche Phänomene: Das Zeichen des Kreuzes, Uniformen, expressive Gesten, Landschaftsdarstellung – sie alle besitzen auch Konnotation und Denotation. Aber der Aspekt der Unterscheidung zwischen Konnotation und Denotation ist vor allem auch für neuere Theoretiker von Interesse. Das Augenmerk wird dadurch vom einzelnen Schriftsteller oder Leser und vom literarischen Werk weg, hin auf den größeren Kontext der Kultur und der historischen Entwicklungen gelenkt.

Die Konnotation wird in der Literaturwissenschaft als eine typische literarische Verfahrensweise bestimmt. Es kommt hier aber darauf an, Techniken zu entwickeln, die die Bildung von Konnotationen aus dem Bereich des bloß Spekulativen herausführen. „Konnotationen sind nicht selten an einzelne Wörter oder formelhafte Wendungen gebunden (vgl.

konnotationsbesetzte Wörter vom Typus
´Stalingrad`, ´Auschwitz`, ´Watergate` usw.,
formelhafte Wendungen von der Art ´Ruhe und
Ordnung`, ´Freiheit oder Sozialismus` usw.)“⁸⁹ Als
ein Beispiel ist das Wort „Flug“ mit Angst,
Himmel, Flugzeug und Flughafen usw. verbunden.

Die Ausdrücke Metapher und Metonymie werden
Tropen genannt. Tropen verstehen sich semiotisch
als Signifikant. Mit Tropen ist aber gleichzeitig
gewissermaßen die Aufforderung verbunden, den
Begriff eben nicht denotativ, sondern auf einer
konnotativen Ebene zu verstehen. Dadurch wird das
Signifikat, der ersetzte Begriff, modifiziert.
Wenn Tropen aber überhaupt verständlich bleiben
wollen, müssen sie in irgendeiner Weise mit dem
Begriff, den sie ersetzen, verbunden sein. Nach
der Art ihrer Beziehung zu dem ersetzten Begriff
unterscheidet man zwei wichtige Tropen: Metapher
und Metonymie. Metapher wird als paradigmatische
Ersetzung zweier Begriffe definiert, während sich
Metonymie als syntagmatische Ersetzung zweier
Begriffe versteht.⁹⁰

Eine Symbolstruktur oder ein Symbol hat immer
einen visuellen Charakter. Das heißt, man liest
in einem Satz ein symbolisches Wort oder eine
Wortstruktur (z.B. Frühlingsgefühl) und denkt an
ein Bild (z.B. einen Baum mit grünen Blättern,
leichter warmer Wind, usw.). Der Begriff muss für
den Leser als Bild vorstellbar sein. Das Wort
oder Wortgebilde muss eine piktorale Ebene haben.

⁸⁹ Jochen Schulte-Sasse: Einführung in die
Literaturwissenschaft. 9. Aufl. München
1997, S. 99.

⁹⁰ Vgl. Eicher/Wiemann: Arbeitsbuch:
Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Paderborn
1997, S. 71ff.

Es gibt zwei Ebenen innerhalb des Symbols: Die Bildebene, also das Bild, das der Leser sich macht, und die Sinnebene als das, was der Leser mit dem Bild verbindet oder sich vorstellt. Diese zwei Ebenen müssen verbunden sein, sie müssen nachvollziehbar sein, sie müssen Beziehung zueinander haben.⁹¹

Die Konnotationen Bernhards beruhen am häufigsten auf der symbolischen Struktur. Eine Konnotation setzt sich im nächsten Abschnitt durch.

„Die Schmerzen kommen von unten herauf und von oben herunter und werden Menschenschmerzen. Ich stoße überall an die Mauern, die um mich herum sind. Ich bin schon der reinste Mörtelmensch! Aber es ist doch so, daß ich mich oft hinter meinem Lachen zurückgehalten habe!“ (Frost, S. 34)

In diesem Zitat ist das Zentrum das Menschliche. Als Begriffe werden Schmerzen und Menschen in Verbindung gebracht. Mauer + Mörtel werden auf den Menschen bezogen. Diese Symbolstruktur zeigt sich als eine Konnotation. Der Leser kann mit diesem Bild eine Sinnebene entwickeln: Ein Mensch kommt in ein Haus, das Haus besteht aus Mauern, ein Teil der Mauern ist Mörtel.

Eine weitere Konnotation:

„>Hören Sie<, sagte der Maler plötzlich nach dem Spaziergang, >hören Sie das Gekläff der Hunde!< Wir bleiben stehen. >Man sieht diese Hunde nicht, aber man hört sie. Mir machen diese Hunde Angst. Angst ist vielleicht nicht der richtige Ausdruck, sie bringen den Menschen um.

⁹¹ Vgl. Eicher/Wiemann: Arbeitsbuch: a.a.O. S. 74.

Diese Hunde bringen alles um. Das Heulen!
Das Kläffen! Das Winseln! Hören Sie!
sagte er, >die Umwelt ist eine Umwelt der
Hunde.<" (Frost, S. 39)

In der Konnotation müssen die Bildebene und die Sinnebene verbunden sein. Dies muss für den Leser leicht nachvollziehbar sein. Die Bildebene bezieht sich hier auf den Hund. Die Sinnebene wird erzeugt aus der Verbindung „Heulen + Hund + Angst“. Das Hauptwort ist „Hund“. Dem Leser können durch die Wörter wie „Heulen“, „Hund“, die Angstgefühle des Malers besser verdeutlicht werden. Der Hund ist die Ursache, das Heulen ist das Mittel und die Angst das Resultat.

„Da sind die Hunde, da ist das
Hundegekläff, da ist der Tod, der Tod in
allen seinen Verwilderungen, der Tod in
allen Gebrechen, der Tod in seinem
Gewohnheitsverbrechergestank, der Tod,
dieses Mühsamsmittel aller Verzweiflung,
der Tod, der Bazillenträger der
ungeheuren Unendlichkeit, der Tod der
Geschichte, der Tod der Mittellosigkeit,
der Tod, hören Sie, den ich nicht will,
den niemand will, den niemand mehr will,
da ist er, der Tod, dieses Hundegekläff,
hören Sie,....." (Frost, S. 151)

Während mit Denotation der Kern einer Wortbedeutung gemeint ist, spricht man bei einer Überlagerung dieses denotativen Kerns mit zusätzlichen Bedeutungsaspekten und Gefühlswerten von der Konnotation. Hundegekläff und Tod sind die Konnotation. Das Hauptwort ist der Tod. Der Tod wird verdeutlicht und umschrieben durch Wörter wie „Hund“, „Gekläff“, „Gebrechen“, „Verzweiflung“. Eine Vielzahl von Konnotationen zeigt sich im Folgenden.

„Ich hatte hinter mir eine Reihe Ärzte,
der Assistent befand sich darunter,
mehrere Köpfe, die durchaus Kapazitäten

sind, die meine Prüfungen abgenommen hatten, die mir noch Prüfungen abnehmen werden, waren hinter mir in einer entsetzlichen verkrampften Ärzteschaft eingereiht, (...) ; die Ärzteschaft brach darüber in ungeheures Gelächter aus. (...) ; die Ärzte selbst steigerten ihr Gelächter; als dieses Gelächter unerträglich wurde, flüchtete ich in einen anderen Raum, ich befand mich in einem schlachthausähnlichen, weißgekachelten Raum, in einem völlig leeren Raum, in den mich die Ärzteschaft ganz allein hineingehen ließ (...) Plötzlich sah ich in der Mitte des Raums einen Operationstisch, der zuerst leer war; plötzlich sah ich Strauch auf dem Operationstisch angeschnallt. (...) Das Fürchterliche war, daß sich der Operationstisch fortwährend bewegte; wenn ich nur an ihn ankam, bewegte er sich, und ich sah, daß ich auf diesem Operationstisch nicht würde arbeiten können. (...) sah ich, hoch von der Operationsdecke herunter, auf einen Haufen vollkommen verstümmelten Fleisches, das sich unter elektrischen Stößen zu bewegen schien, zu zucken schien, einen Haufen völlig zerstückelten Fleisches, das schlagweise Blut ausstieß, ununterbrochen Blut ausstieß, riesige Mengen Blutes und langsam alles in Blut ertränkte, alles, die Ärzteschaft, alles; auch das Raufen des Assistenten, diese entsetzlichen, in den ungeheueren Blutströmen seines Bruders ertrinkenden Sätze: (...) Man muß sich vorstellen, diese Ärzte, Männer zwischen neunzehn und siebenzig Jahren, oft mit dicken Bäuchen und runden aufgeschwemmten Medizinerköpfen, schrieten und lachten wie drei- oder vier- oder dreizehn- oder vierzehnjährige Kinder! (Frost, S. 101 - 103)

Das Hauptwort dieser Konnotation ist „Ärzte“. Die Konnotationen dazu werden mit „Operation“ - „Fleisch“ - „Tod“ - „Kinder“ bezeichnet. Alle diese Begriffe kreisen inhaltlich wie gedanklich immer um den zentralen Begriff „Ärzte“. Konnotationen tragen zur Veranschaulichung und symbolhaften Beschreibung bei. Sie können einen Begriff durch eine Vielzahl von Bildern noch

eindrucksvoller beschreiben. Damit erklärt sich die Konnotation klar als Erzählelement.

4.4. Reflektion, Metasprache, Sprachmusik

Reflektion

Wie im alltäglichen Gespräch sieht man sich beim Lesen eines Textes einem Sprecher, einem Erzähler gegenüber, dies gilt auch noch, wenn sich das Gegenüber nicht ausweist, nicht als Ich in Erscheinung tritt, sondern lediglich über die Art seines Erzählens einleuchtend wird. Dieses ist vor allem gekennzeichnet durch fehlende Unmittelbarkeit, ein Nichtbeteiligtsein an der Geschichte.

Die Perspektive des Erzählens bildet bei Stanzel die dritte Konstituente. Sie bezeichnet den Standpunkt des Wahrnehmungszentrums gegenüber der dargestellten Wirklichkeit. Es ist dies nicht nur die Perspektive einer Erzählinstanz, sondern zugleich der dem Leser angewiesene Tribünenplatz, der im Falle der Innenperspektive eben nicht mehr nur ein unbeteiligtes Zuschauen billigt.⁹² Person,

⁹² „Die Art und Weise dieser Wahrnehmung hängt wesentlich davon ab, ob sich der Standpunkt, von dem aus das Erzählte präsentiert wird, innerhalb der Geschichte befindet, d.h. in der Hauptfigur oder im Zentrum des Geschehens, oder außerhalb des Geschehens liegt, in einem Erzähler, der nicht selbst Träger der Handlung ist, sondern als Zeitgenosse der Hauptfigur und des Geschehens, als Beobachter oder unbeteiligter Chronist der Geschichte berichtet. Dementsprechend ist zwischen

Perspektive und Modus ermöglichen damit, die Erzählsituation beschreibbar zu machen. Die drei Erzählsituationen ihrerseits werden jeweils von einem Polder aus drei Konstituenten überwogen. Die erste Konstituente ist die auktoriale Erzählsituation von der Außenperspektive. Hier ist das Auftreten eines allwissenden Erzählers gemeint, der die Umwelt seiner Figuren nicht durch deren Augen sieht. Seine Distanz zum Erzählten formuliert sich durch den erzählenden Gebrauch der dritten Person und das Vorherrschen des Präteritums. Die zweite Konstituente ist die personale Erzählsituation von der Reflektorfigur. Während die szenische Darstellung jedoch keine beteiligte Figur als Perspektiventräger namhaft macht, wird sie besonders durch das Vorhandensein eines Reflektors ausgelegt. Auch hier wird scheinbar eine größere Objektivität erreicht, indem sich der Wahrnehmungsbereich der empirischen Kapazität des einzelnen Menschen annähert. Die dritte Konstituente ist die Ich-Erzählsituation von der Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren. Ein Ich erzählt hinterher aus einer zeitlich nachgeordneten Perspektive eine Geschichte, die unter Beteiligung dieses Ichs abläuft. Das erzählende Ich gewährleistet durch seine Zeugenschaft die wahrheitsgemäße Wiedergabe des Erzählten. Im Gegensatz zum umfassenderen Blick der auktorialen Erzählsituation ergibt sich hier zugleich ein eingeschränkter Zugriff auf die erzählte Welt, der sich jedoch erweitern kann -

einer Innenperspektive konstituierende Element ist also der Grad des Beteiligtseins der Mittelfigur am Geschehen." Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. 6. Aufl. Göttingen 1995, S. 72

nicht zuletzt übrigens durch das Vergehen von Zeit zwischen Erzähltem und Erzählen.

Ein distanzloser Beteiligungseindruck ist in den folgenden Zitaten eindeutig zu erkennen.

„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.“ (*Frost*, S. 79)

„Das ganze Bild, dessen Mittelpunkt er darstellte, erinnerte mich an ein Gemälde, das ich vor Jahren einmal im Wiener Kunsthistorischen Museum gesehen habe; ich weiß sogar noch den Raum, in dem es hängt.“ (*Frost*, S. 141)

Reflektion gibt eine Auseinandersetzung des Erzählers oder einer Person in der Erzählung wieder. Die jeweilige Person denkt über eine bestimmte Fragestellung nach und wägt ab, was z.B. richtig oder falsch ist. Reflektion ist damit das Gegenteil eines Dialoges zwischen zwei Personen.⁹³ Eine solche Auseinandersetzung des

⁹³ „Das eigentliche Narrative wird repräsentiert durch den Erzähler (in einer persönlichen oder unpersönlichen Rolle) und den Reflektor. Diese beiden bilden zusammen die erste Konstituente der typischen ES [d.h. Erzählsituation, d.V.], den Modus der Erzählung. Unter Modus ist die Summe der möglichen Abwandlungen der Erzählweisen zwischen den beiden Polen Erzähler und Reflektor zu verstehen: Erzählen im eigentlichen Sinne der Mittelbarkeit, d.h. der Leser hat die Vorstellung, dass er einem persönlichen Erzähler gegenübersteht, und Darstellung, d.h. Spiegelung der fiktionalen Wirklichkeit im Bewußtsein einer Romangestalt, wobei im Leser die Illusion der Unmittelbarkeit seiner

Erzählers ist eindeutig in folgenden Zitaten zu finden.

„Er kam noch einmal auf seine Hilfslehrerzeit zurück. >In meinem ganzen Leben habe ich nichts so gehaßt wie die Lehrer. Die Lehrer, die mir immer als der Inbegriff aller bis in >habtacht< und in die Unterhosen hinein disziplinierten Dummheit erschienen sind.“ (Frost, S. 198)

„Das Weib - und das Weibliche überhaupt - drückt den Mann auf seine antimännlichen Gefühle herunter. Ich könnte ihnen eine Reihe hervorragender Männer aufzählen, die von ihren Frauen ruiniert worden sind. Persönlichkeiten mit der allerhöchsten Begabung, allergrößten Formats. Das Weibliche ist von Natur aus verräterisch. Es untergräbt und unterminiert. Ist Gift für den männlichen Geist, für den Geist überhaupt, für das Männliche.“ (Frost, S. 218)

Ein Ich-Erzähler, der nach der erzählten Zeit Gelegenheiten hatte, mit den anderen handelnden Personen zu sprechen oder sie sprechen zu lassen, ihre Gedanken, Gefühle erfragt hat, kann die radikale Innenperspektive aufgeben, sich auch in andere Beteiligte versetzen. Er kann schließlich aus gewachsener zeitlicher Distanz heraus kommentieren oder Reflexion anstellen. Diese Reflexion zeigt sich im nächsten Abschnitt.

„>Sehen Sie<, sagte der Maler, >das Schlachthaus ist das einzige grundphilosophische Schulzimmer. Das Schlachthaus ist *das* Schulzimmer und *der* Hörsaal. Die einzige Weisheit ist Schlachthausweisheit! Die einzigen Schriften sind Schlachthauschriften! Die

Wahrnehmung der fiktionalen Welt entsteht.“ Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. 6. Aufl. Göttingen S. 71.

einzigste Wahrheit ist
Schlachthauswahrheit! A-Wahrheit,
Wahrheit, Unwahrheit, alles zusammen das
ungeheuerere Schlachthausimmatrikulieren,
das ich den Menschen aufoktroyieren will.
Das Wissen der Welt ist kein
Schlachthauswissen und ungründlich. Das
Schlachthaus ermöglicht eine radikale
Philosophie der Gründlichkeit.<" (Frost,
S. 255)

Die Funktion der Reflektion ist die
Wiedergabe des Seelenlebens oder der geistigen
Haltung des Erzählers. In der normalen Erzählung
redet ein Erzähler (oder denkt) zu einem Zuhörer
oder Leser. In der Reflektion redet der Erzähler
mit sich selbst, der Leser hört sozusagen,
welchen Denkprozess der Erzähler vollzieht. Er
wird in den Erzähler hineinversetzt. Der
reflektorische Erzählstil ist ein wichtiges
Element bei Bernhard.

Metasprache

„Die Alltagssprache wird normalerweise verwendet, um über nichtsprachliche Gegenstände zu sprechen und fungiert dann als Objektsprache. Sie kann jedoch auch reflexiv (selbstbezüglich) verwendet werden und fungiert dann als Metasprache. In der Alltagssprache kommen also sowohl objektsprachliche als auch metasprachliche Ausdrücke vor.“⁹⁴

Man kann zwischen Objekt- und Metasprache unterscheiden. Objektsprache ist eine Sprache, die für ein bestimmtes Objekt verwendet wird, z.B. gibt es für das Recht (Gesetze) bestimmte Wörter und Ausdrücke. Bedeutungen sind nur auf die Objektsprache zurückführbar, während die Wahrheitsbedingungen nur in der Metasprache ausgedrückt werden.

Metasprache ist Sprache über Sprache, oder „Übersprache“. Normalerweise werden durch Sprache Gedanken oder Aussagen von Personen wiedergegeben. In der Metasprache reflektiert (also auch Reflektion) jemand nicht über Ereignisse oder Gedanken, sondern über die Sprache für Ereignisse oder Gedanken. Sie ist also eine Ebene höher anzusiedeln. Nun kann auch Literatur ihre eigene Metasprache haben.

Eine ähnliche Ebene hat die Metafiktion. Sie ist wörtlich Fiktion über die Fiktion. Metafiktion ist die gedankliche Ebene, die dann mit Metasprache ausgedrückt wird. „Im engeren Sinne überschneidet sich diese Bedeutung mit der Bedeutung der Metaerzählung, nachdem jedes

⁹⁴ [http:// www. Fb10. uni-bremen.de](http://www.Fb10.uni-bremen.de): Karl Heinz Wagner: Vorlesungen zur Linguistik. Uni Bremen Website.

fiktionale Werk, das eine Metaerzählung enthält, auch ein metafiktionales Element enthalten wird. Im Allgemeinen beschreibt man als Metafiktion fiktionale Literatur, die ein selbstreferentielles Element enthält (das nicht unbedingt von einer Metaerzählung stammen muss: So können auch thematische Muster zum metafiktionalen Effekt in einem Werk beitragen).“⁹⁵

Das beste Beispiel für Metasprache ist ein Monolog in Goethes Faust, in dem Faust darüber nachdenkt, wie er die Bibel übersetzen soll. Es geht nicht um Ereignisse, sondern um den Sinn der einzelnen Wörter. Dort heißt es: „Im Anfang war das Wort!“ (...) Im Anfang war der Sinn. (...) Im Anfang war die Kraft. (...) Im Anfang war die Tat!“⁹⁶ Faust denkt über den Sinn der Übersetzung nach. Er rätselt, ob eine Sprache mit einer anderen Sprache wiedergegeben werden kann, und ob das sinnvoll ist.

Vielleicht parallel zur Sprache der Musik löst sich Ausdruck mehr und mehr vom Inhalt, wird zur Kunst um der Kunst willen, und genau das ist bei Bernhard zu beobachten: Es gibt kaum noch eigentlichen Inhalt, nur Gedanken und Reflektion.⁹⁷

⁹⁵ Jeremy Hawthorn: Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Tübingen 1994, S. 203.

⁹⁶ Johann Wolfgang von Goethe: Faust I Hamburger Ausgabe. 15. Aufl. München 1993, Band 3. S. 44.

⁹⁷ Vgl. <http://www.freitag.de/2001/07/01071601.HTM>: Wienland Elfferding: Thomas Bernhards Musik.

Etwas Ähnliches ist in Bezug auf den Gedanken eines Traumes im nächsten Zitat deutlich zu finden.

„Das hörte ich. Plötzlich bemerkte ich, daß hinter mir alles abgesprochen, tot. Mein großer Kopf lag in einem toten Land. In Finsternis. Er lag so lange in dieser Finsternis, bis ich aufwachte.“ (*Frost*, S. 38)

„Bei der Metafiktion hat man es typischerweise mit einem Spiel zu tun, bei dem die Ebenen der narrativen Realität (und deren Wahrnehmung durch den Leser) durcheinandergebracht werden oder bei dem die traditionellen realistischen Konventionen, auf Grund derer mimetische und diegetische Elemente auseinandergehalten werden, missachtet und hintertrieben werden.“⁹⁸ Dies kann sich auf die Erzähler, die sich in irgendeiner Form selbst beobachten oder kommentieren, beziehen. Bernhard lässt seine Erzähler oft sich selbst beobachten oder über ihre Gedanken und Äußerungen nachdenken. Sie treten dabei sogar in Widerspruch mit sich selbst.

„Jeder Mensch durchwatet ständig die Tiefe eines Gedankens, die einen ganz unten, die anderen noch weiter unten. Bis die Finsternis ihnen die Aussichtslosigkeit klarmacht; Polizeigefängnisse mit ihrer Nachmittagsstille, ...“ (*Frost*, S. 43)

In der obigen Darstellung findet sich Metasprache, die in einem Symbol endet: Gedanken über Gedanken, danach die Verbindung im Bild des Gefängnisses.

⁹⁸ Jeremy Hawthorn: Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Tübingen 1994, S. 203.

„Also kann das Spiel mit den Ebenen in einem literarischen Werk sehr komplex sein, und in der neueren Erzählforschung kommt ihm insofern eine wichtige Funktion zu, als sie verstärkt die Spezifität verschiedener narrativer Ebenen und die Beziehung dieser Ebenen zueinander ins Blickfeld rückt.“⁹⁹ Bei Bernhard sind es oft die Ebenen „Erzähler“ und „Autor“, die verwischen. Teilweise scheint es, als spräche nicht ein Erzähler, sondern Bernhard selbst. In der nächsten Erinnerung des Erzählers zeigt sich eine weitere Form von Metasprache.

„Ich versuchte eine Beschreibung meines Zimmers zu Hause. Zwang mich, Schritt für Schritt, alles in meinem Zimmer zu sehen, die Wände entlang, hin und zurück, auch auf Geräusche zu achten, die zu bestimmten Tageszeiten von außen durchsickerten, hereindringen.“ (*Frost*, S. 118)

Ein weiteres Beispiel für Metasprache findet sich klar im folgenden Zitat. Gedanken werden mit der Sprache abgebildet. Der Satz ist kurz, aber sein metasprachlicher Inhalt zeigt dem Leser eindeutig: Es handelt sich um Gedanken über Sprache allgemein.

„Alles Gesagte ist Unsinn.“ (*Frost*, S. 165)

Die Metasprache soll von der eigentlichen Handlung wegführen, hin zu einer Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt des Erzählers. Es geht nicht um Ereignisse oder Handlungen, sondern um die Art, wie diese

⁹⁹ Jeremy Hawthorn: a.a.O. S. 202f.

Ereignisse erzählt werden. Es geht allgemein um das Nachdenken über (den Sinn der) Sprache. Daher ist die Metasprache klar als ein Erzählstil zu bezeichnen. Damit legt Bernhard einen Schlüssel zum Verständnis für den Stil seiner Texte, die eben nicht nur einen Handlungsablauf darstellen, sondern durch eine metasprachliche Ebene auf einen „höheren Sinn“ hinweisen.

Erzählstile oder -stilarten zeigen immer bestimmte Merkmale auf, die einen Text als „typisch“ erkennen lassen. Bei Bernhard sind das einige bestimmte Merkmale, die oben erläutert wurden. Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern steht bei Bernhard oft das Stilmerkmal wesentlich im Vordergrund, der Inhalt tritt dahinter zurück.

Sprachmusik

Sprachmusik oder musikalische Sprache bedeutet, dass der Stil Thomas Bernhards bzw. die Form der Sprache Parallelen zu musikalischen Formen aufweist. Das ist z.B. zu sehen in der Wiederholung, in der Variation, in der variierten Wiederholung oder in Sequenzen oder Folgen von Motiven. Dieses Phänomen ist oft beobachtet, aber selten konkret beschrieben worden. Vielfach wird in der Sekundärliteratur eine „Ähnlichkeit zur Musik“ beschrieben, die dann aber nur vage formuliert wird. „Bernhard begreift die menschliche Stimme als Instrument. Er spielt es in seiner Prosa. (...) Er ist der Komponist, der sein eigenes Werk interpretiert.“¹⁰⁰ Hier gibt es

¹⁰⁰ Manfred Jurgensen, Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard. In: Manfred Jurgensen

eine große Ähnlichkeit zwischen Musik und Metasprache. Wo Musik eine Sprache über Gefühle oder Eindrücke ist, ist die Sprache Bernhards Sprache über Sprache oder Sprache über Gefühle und Gedanken.

Bernhard gibt für das Verständnis seiner „Sprachmusik“ selbst den Hinweis. Schreiben und Sprechen ist „eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, dass zuallererst die musikalische Komponente zählt und dass erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle.“¹⁰¹ „Also ich muß musikalisch sein... weil ich praktisch kein Wort sprechen kann, ohne mit der Fußspitze den Takt zu geben.“¹⁰²

Es zeigt sich zunächst, dass die Sprache Bernhards rhythmische Strukturen hat, ausgedrückt beispielsweise in den immer wieder den Redefluss unterbrechenden Einschüben wie „höre ich“ (*Frost*, S. 121, S. 150, S. 151) oder „erinnerte ich mich“ (*Frost*, S. 121, S. 213). Versetzte Rhythmen (Synkopen) erscheinen zwischen endlos scheinenden Satzgebilden und können als Ansätze einer Gliederung gesehen werden. Dies erweist sich aber

(Hrsg.): Bernhard. Annäherungen. Bern 1981, S. 102.

¹⁰¹ Thomas Bernhard, Interview in: Programmheft des Schauspielhauses Bochum zur Inszenierung von „Der Schein trügt“, 1984, S. 106/107, abgedruckt in Auszügen in: Bernd Seydel: Die Vernunft der Winterkälte, Würzburg 1986, S. 114.

¹⁰² Thomas Bernhard: Monolog auf Mallorca, Film des Österreichischen Fernsehens am 11.2.1981, FS 2, von Krista Fleischmann und Wolfgang Koch, Text des Monologes abgedruckt in: Österreichischer Rundfunk (ORF) Nachlese, Wien 1981/April, S. 7.

im Grunde als ein eher nebensächlicher Aspekt von „strukturbestimmender Analogie“.

Eine musikalische Analogie findet sich in schematischem Bezug auf die Motive im folgenden Abschnitt.

„>Wenn das auch alles vom Schnee zugedeckt ist<, sagt er. >Hunderte und Tausende Geschwüre, die dauernd aufgehen. Stimmen, die fortwährend schreien. Sie können von Glück reden, daß Sie so jung sind und eigentlich ohne Erfahrung. Der **Krieg** war zu Ende, als Sie zu denken anfangen. Sie wissen **vom Krieg** nichts. Sie wissen nichts. Und diese Menschen, die alle auf der niedrigsten Stufe stehen, oft auf der niedrigsten Charakterstufe, diese Menschen sind alle Kronzeugen der großen Verbrechen. Dazu kommt, daß einem ja der Blick zerbrechen muß an den Felswänden. Dieses Tal ist tödlich für jedes Gemüt.< Dann sagt er: >Wissen Sie, daß **ich irritiere**, das war ja schon immer meine Eigenart. **Ich irritiere Sie. Ich irritiere Sie**, wie **ich schon immer alle irritiert habe**. Es tut Ihnen weh.<“ (Frost, S. 53)

Motiv 1 = **Krieg**, Motiv 1a = **vom Krieg**. Motiv 2 = niedrigste Stufe, Motiv 2a = niedrigste Charakterstufe. Motiv 3 = **ich irritiere Sie**, Motiv 3a = **ich habe immer alle irritiert**. Hier zeigen sich also nacheinander drei Motive, die jeweils variiert werden. Deutliche Verwandtschaftszüge sind in der Ausdrucksform zu finden. Parallelen zur Musiksprache zeigen sich, in dem das Gemeinte zunächst abstrahiert wird, in Begriffe umgeformt, die an musikalische Motive oder Harmoniezusammenhängen erinnern. Das bedeutet, für Bernhard ist, wie z.B. in der Barockmusik, die Form oft wichtiger als der eigentliche Inhalt. Wie Musik nicht einen konkreten Inhalt hat, so hat die Prosa Bernhards keine eigentliche Handlung. Sie besteht eher aus

Erinnerungen, Rückgriffen, Wiederholungen. So wie besonders moderne Musik sich oft selbst zitiert, geschieht das auch bei Bernhard.

Ein anderes Beispiel für „Sprachmusik“ findet sich im nächsten Abschnitt.

„Auf seiner Schulter hat er einen Karabiner hängen, einen ganz neuen mit einem hellen krachenden Ledergurt. Wie das sei, Gendarm sein? >Immer das gleiche<, sagte er. >Alles ist immer das gleiche<, sagte ich. >Nein, nein<, sagte er. Er habe geglaubt, Gendarm, das wäre etwas mit viel Abwechslung, mit viel Verhafteten und Einsperren und Auskundschaften. >Das ist es schon, aber immer das gleiche.< Aber gesund sei es, sagte ich. >Ja, gesund schon.< Und doch abwechslungsreich, wenn ich nur an die Raufereien auf der Baustelle denke, in den Wirtshäusern. Der Totschlag der Wirts fiel mir ein, aber ich erwähnte nichts davon. >Ich möchte in die Stadt<, sagte er. >Ja, die Stadt>, sagte ich. In der Stadt seien die Möglichkeiten ganz andere. Da gebe es **Verbrechen**, von denen man auf dem Land gar nichts wisse. Die **großen Verbrechen** geschähen zwar auf dem Land, die viel größeren aber, die interessantesten, >die mit viel Kopf<, die finde man nur in der Stadt.“ (Frost, S.56)

Motiv 1 = **Immer das gleiche**, Motiv 1a = **aber immer das gleiche**. Motiv 2 = die Stadt, Motiv 2a = in die Stadt, Motiv 2aa = in der Stadt. Motiv 3 = **Verbrechen**, Motiv 3a = **großen Verbrechen**. Danach Motiv 2aa = **in der Stadt**. Das Motiv 2aa wird also noch einmal wiederholt und bildet so einen kleinen Rahmen. Formale Beeinflussung ist hier ein wesentliches Mittel. „Nicht auf das Was, sondern auf das Wie des Ausgesagten kommt es an, nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form.“¹⁰³

¹⁰³ Manfred Jurgensen, Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard. In: M. Jurgensen

Gleich wagnerischen Leitmotiven bekommen Begriffe Inhalt aus Zusammenhängen, aus dem Umfeld, und deuten wiederum auf etwas anderes hin. Die Sprachform erhält durch ihren Symbolcharakter, aber auch durch die in ihr motivisch verwendeten Begriffe, musikalische Ausdrucksmerkmale.

Musik wird seit der Antike in einem Atemzug mit Rhetorik, Mathematik, Kunst und Philosophie zur künstlerischen Einheitlichkeit genannt. Ein möglichst vollkommener Ausdruck von Gedanken, Gefühlen und allgemeinen Zuständen ist ihr Ziel, nicht deren inhaltliche Wiedergabe. In den Affektenlehren des Barockzeitalters wird mit Bezug auf platonische Theorie die konsequente Anwendung der Rhetorik auf die Musik gefordert und umgekehrt.

Es wäre falsch, auf Bernhards Prosa das Gerüst von Fugen oder Sonatensatzformen zu pressen, wie es oftmals, vielleicht in Unkenntnis dieser Dinge, in Kritik und Sekundärliteratur geschieht. Analogie zwischen Musik und Literatur besteht im Ausdruck der Funktion von Motiv oder Thema, durch Variationen und Wiederholungen. Wie in der Musik das Thema oder Motiv viele harmonische Bereiche durchläuft, werden auch die Grundbegriffe der Texte bei Bernhard in immer weitere Umgebungen des Textes geführt, nehmen zum Teil Züge dieser Umgebung in sich auf.

Es ist eine „musikalische Struktur als eine Dialektik des Ausdrucks ohne alles Meinen und der Darstellung des absoluten Meinens.“¹⁰⁴ Nach Adorno

(Hrsg.): Bernhard. Annäherungen. Bern 1981, S. 104.

¹⁰⁴ Theodor W. Adorno, zitiert nach Manfred Jurgensen: Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard. In: M. Jurgensen (Hrsg.): Bernhard. Annäherungen. Bern 1981, S. 105.

zielt Musik auf eine „intentionlose Sprache“. „Musikalische Interpretation ist der Vollzug, der als Synthese die Sprachähnlichkeit festhält und zugleich alles Sprachliche tilgt.“¹⁰⁵ Wörter, Begriffe oder Sätze werden wie Klänge gehandhabt und umgekehrt. Einzelne Objekte verschmelzen zu einem Gesamtmotiv.

Eine ähnliche Analogie ist im folgenden Zitat zu finden.

„Man stößt überall nur auf Verständnislosigkeit. Was mich am meisten empört, ist das unaufhörliche **Türenzuschlagen**. Dieses fürchterliche **Türenzuschlagen**. Wie fortgesetzte Hiebe auf den Kopf! Nichts ist fürchterlicher, als wenn in einem Hause **fortwährend die Türen zugeschlagen werden**. Die Menschen schlagen sie ganz gedankenlos **zu**. Es ist eine Eigenschaft minderwertiger Leute. Von ganz **gewohnheitsmäßigen Türenzuschlagen** kann man sogar getötet werden. Mein Tag ist ruiniert, wenn jemand die Tür zuschlägt. Aber hier schlagen sie die Türen immer **zu**. Stellen Sie sich vor, Sie sind gezwungen, in einem Haus zu leben, in dem **fortwährend die Türen zugeschlagen werden!** In dem **gewohnheitsmäßige Türenzuschlager wohnen!**“ (Frost, S. 87)

Das Motiv 1 besteht aus zwei Themen. Thema 1 = **Türen**, Thema 2 = **zuschlagen**. Motiv 1 = **Türenzuschlagen**. Variation zu Motiv 1, Thema 1 : **Hiebe**. Motiv 1a = **fortwährend die Türen zugeschlagen werden**, Motiv 1aa = **gewohnheitsmäßige Türenzuschlager**. Motiv 2 = schlagen sie die Türen immer **zu**. Ganzes Motiv ist am Ende noch einmal Türen zugeschlagen.

¹⁰⁵ Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache, Gesammelte Schriften Bd. 16 Frankfurt 1997. S. 252f.

Eine weitere Analogie ist in der Sprachmusik der folgenden Darstellung zu sehen.

„>Das ist doch ein Erlebnis, in der Klamm!< habe ich zu ihm gesagt, und er darauf: >Aber die **Wildschweine!**< - >Die **Wildschweine?**< frage ich, >die **Wildschweine?** Sie haben doch nicht etwa das **Märchen von den Wildschweinen** geglaubt?< >Das **Märchen?**< fragt er. >Ja, das **Märchen!**< Es ist doch ein **Märchen**, das **mit den Wildschweinen**. Der **Wasenmeister** erzählt jedem, der in die Klamm geht, daß dort **Wildschweine** hausen, die die Menschen anfallen, wissen Sie! Das mit den **Wildschweinen** ist absolut ein **Märchen!** >Ein **Märchen!**< sage ich, und der Ingenieur sagt: >Ich habe sie gehört!< - >Was gehört? Die **Wildschweine?**< sage ich. >Ja, die **Wildschweine.**< - >Die **Wildschweine?** Da haben Sie nie ein **Wildschwein** gehört, wenn Sie da in der Klamm ein **Wildschwein** gehört haben<, sagte ich, >denn in der Klamm gibt es keine **Wildschweine**. Keine **Wildschweine!**< sagte ich endgültig, und der Ingenieur: >Und Sie glauben also, der **Wasenmeister** hat mich belogen?< - >Ja, der **Wasenmeister** hat Sie belogen<, sage ich, >der **Wasenmeister** belügt jeden, der in die Klamm geht.< - >Aber es waren doch **Wildschweine!**< sagte der Ingenieur, der sich von mir nicht überzeugen ließ. >Dann waren es eben **Wildschweine**<, sage ich. >Nur ein Dummkopf kann **Wildschweine** nicht von Hirschen und Füchsen unterscheiden. Das waren doch Hirsche und Füchse.< - >Nein, **Wildschweine**<, sagte der Ingenieur. Da drehte ich mich um und ging weg. >Wissen Sie<, sagte der Maler, >in dieser Gegend gibt es seit Jahrhunderten keine **Wildschweine**. Nicht hier im Hochgebirge, nur noch im Flachland, da allerdings wüten sie oft unglaublich, fressen Leichen an und stoßen Haustüren auf und überraschen die Menschen im Bett. Hier aber gibt es keine **Wildschweine**. >Die Pelzmütze<, sagte ich dem Ingenieur, >hätten Sie aufsetzen müssen, die Pelzmütze, und Ihre Füße in Gamaschen einwickeln.< Ja, das hätte er tun sollen, das sah er ein. Das **Märchen** von den **Wildschweinen** glaubte er.“ (Frost, S. 94f)

Motiv 1 = **Wildschweine**, Motiv 1a = von den **Wildschweinen**, Motiv 1aa = mit den **Wildschweinen**. Motiv 2 = **Märchen**. Motiv 3 = **Wasenmeister**. Motiv 1 und 2 werden verbunden und bilden eine Art Rahmen.

Eine weitere Analogie zeigt sich im folgenden Abschnitt. Durch die Schlüsselworte „Hundegekläff“ und „Tod“ werden zwei Motive eingeführt. „Hundegekläff“ bildet einen Rahmen, taucht also am Anfang und Ende des Abschnittes auf, „Tod“ ist der Kern des Sprachgebildes. Durch den Umstand des Hundegekläffs wird der Erzähler zum Nachdenken über den Tod verleitet, kommt aber am Ende des Abschnittes wieder zur Realität seiner Situation zurück.

„Da sind die Hunde, da ist das **Hundegekläff**, da ist der **Tod**, der **Tod** in allen seinen Verwilderungen, der **Tod** in allen Gebrechen, der **Tod** in seinem Gewohnheitsverbrechergestank, der **Tod**, dieses Mühsammittel aller Verzweiflung, der **Tod**, der Bazillenträger der ungeheuren Unendlichkeit, der **Tod** der Geschichte, der **Tod** der Mittellosigkeit, der **Tod**, hören Sie, den ich nicht will, den niemand will, den niemand mehr will, da ist er, der **Tod**, dieses **Hundegekläff**, hören Sie,.....“ (Frost, S. 151)

Motiv 1 = **Tod**. Motiv 2 = **Hundegekläff**. Tod ist hier das Hauptmotiv, das immer wieder ergänzt wird.

Wie Wagner seine Opern in Leitmotive aufgliedert, so strukturiert Bernhard Text, vor allem Textteile, durch Wort- oder Wörtermotive. In Wiederholung, Variationen oder neuen Verbindungen regeln sie den Textfluss und gliedern damit auch den Lesefluss. Man kann diese Texte daher vielleicht so lesen, wie man Musik

hört, also manchmal Teile als vertraut wieder erkennen.

4.5. Zusammenfassendes Zwischenergebnis

Die einzelnen Stilarten haben konkrete Funktionen im Text, die hier noch einmal zusammengefasst werden sollen:

Die Wiederholung dient weitgehend dazu, eine wichtige Aussage oder einen wesentlichen Begriff hervorzuheben.

Die Parataxe ist eine Darstellung von Atemlosigkeit, Abbildung eines Gedankenflusses, eine Folge von Gedanken in einer aneinander gefügten Reihe.

Die Assoziationskette stellt eine Wiedergabe von Gedanken mit gleichem Objekt dar, etwas wird mit vielen, manchmal verschiedenen Bildern beschrieben.

Die Ellipse ist ein Hinweis oder eine Weiterleitung auf andere Stellen im Text, ein Hinweis auf versteckte andere Erklärungen. Sie hat eine gewisse Rätselfunktion.

Mit dem Anakoluth wird das Gespaltensein, werden innere Unsicherheiten und ein In-sich-Widersprechen verdeutlicht.

Die Übertreibung dient als Hinweis auf extreme Situationen oder Objekte. Alles, was übertrieben geschildert wird, ist (für den Erzähler) nicht in Ordnung.

Die Provokation ist eigentlich eine Übertreibung mit dem Ziel einer Reaktion beim Gegenüber. Das kann in einem Roman aber eigentlich nur der Leser sein (oder vielleicht ein Kritiker)

Die Negativierung dient als Mittel, um einen Text vielleicht aussagekräftiger zu machen. Etwas, das sehr negativ beschrieben ist, weckt wiederum Interesse.

Ein Fragment deutet auf die Wiedergabe von Unklarheit, von ungelösten Fragen und auf Wiedergabe von Unsicherheit hin.

Humor und Ironie können wiederum Negativität in den Äußerungen reduzieren.

Symbolik ist eine Art der Kennzeichnung und Umschreibung von etwas Wichtigem oder Bedeutsamen.

Konnotation dient als Mittel zur bildhaften Verdeutlichung und Umschreibung von Begriffen.

Die Reflektion zeigt sich als Wiedergabe des Seelenlebens des Erzählers. Sie ist auch Spiegelung der geistigen Haltung des Erzählers.

Die Metasprache bietet eine Ablenkung von der eigentlichen Handlung, führt hin zu einer Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt des Erzählers.

Sprachmusik oder Musikalität in der Sprache sind ein Hilfsmittel für den Leser, um sich in einem vielleicht verschlüsselten Text zurecht zu finden. Analog zur Lyrik geht es auch hier um eine Art Metasprache, um eine Bedeutung jenseits der lexikalischen Bedeutung von Sprache.

5. Themen und Motive in Thomas Bernhards Roman *Frost*

Bernhards Texte scheinen immer so erzählt zu sein, als spreche da nicht ein fiktiver Erzähler, sondern als spreche Thomas Bernhard von sich, von seinen Gedanken und Meinungen und von seinem Leben. Aber im Gegensatz zum Thema, zum Inhalt des Erzählens, das gattungsspezifisch ist, bildet der Erzähler, bildet die Mittelbarkeit epischer Darstellung das entscheidende gattungsspezifische, das Epische von allen anderen Gattungen auf außerordentlich charakteristische Weise trennende Merkmal. Schon daraus ergibt sich, dass man den Erzähler auf keinen Fall mit dem Autor verwechseln darf. Der Erzähler ist anwesend als Quelle, Organisator der Erzählung und als ihr Analytiker und Kommentator sowie als Stilist.¹⁰⁶

Bernhard steht als Autor sicher seinen Texten näher oder ist aus seinen Texten erkennbarer als andere Schriftsteller. Was aber ein Autor meint, entnimmt man überhaupt nur selten und vor allem ohne jeden Grad von Gewissheit dem, was ein Erzähler berichtet. Dies hängt mit dem Verhältnis zusammen, in dem ein Autor in Zusammenhang mit seinem Text steht. Dass er diesen erzählt hat, unterliegt keinem Zweifel. Wenn es heißt, der Autor „erzähle“ nicht, so bedeutet dies, dass die im Text erkennbare, das Geschehen vermittelnde Instanz nicht der Autor, sondern ein von ihm eingesetztes Medium ist. Es gehört also selbst mit zur fiktionalen Welt der Erzählung, während der Autor außerhalb dieser Welt existiert. Er

¹⁰⁶ Vgl. Gerard Genette: Die Erzählung. München 2. Aufl. 1998 S. 119.

entwirft sie, stellt sie durch Sprache her, gehört ihr selbst aber nicht an. Die Ich-Form und die Umwandlungen von Erzählformen weisen auch auf das Phänomen dieses Faktums hin, dass also ein und derselbe Autor ganz unterschiedliche Erzähler einsetzen kann. Bei verschiedenen Formen der Ich-Erzählung liegt das auf der Hand.¹⁰⁷

Ist das Verhältnis von Autor und Erzähler geklärt, so kann man nun, ohne Missverständnisse fürchten zu müssen, erläutern, dass der Autor natürlich dem epischen Medium eigene Vorstellung und Ansichten unterschieben kann. Trotzdem spricht auch dann nicht er selbst als wirkliche, empirisch existierende Persönlichkeit, sondern eben der von ihm erfundene und eingesetzte Erzähler. Um ein Ereignis verstehen zu können, müssen wir eine andere Wahrnehmung in Gang setzen als beim Betrachten der realen Welt oder beim Durchlesen eines Berichtes, der sich auf die reale Welt bezieht. Man muss in der Zeitlosigkeit des Ereignisses Fuß fassen, vielleicht gar im Unwahrscheinlichen, im Ereignis und Irrealen, um die Verweisfunktion der Sätze in sich aufzunehmen. Bezeichnen wir den Leser, der Berichte über Tatsächliches liest, als den Real-Leser, denn er braucht seine personale Tatsächlichkeit nicht abzulegen, um das Gelesene zu verstehen. Dabei lässt er vielmehr die Rezeptionsmechanismen der Realität hinter sich und rückt an ihre Stelle jene, die es ihm gestatten, das Gesagte als absolut wahr anzuerkennen. Ein Beispiel findet sich im nächsten Abschnitt.

¹⁰⁷ Vgl. Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart 1993, S. 16.

„Der Wasenmeister hat den Maler im Hohlweg getroffen. Hockend. Auf einem Wurzelstock. Der Maler habe aber nicht einmal aufgeschaut, als er an ihm vorbei sei. Das sei dem Wasenmeister unheimlich in die Glieder gefahren, und er habe sich umgedreht und den Maler angeredet.“ (Frost, S. 46)

Hier wird nicht deutlich, wer was denkt, wer beobachtet. Ist es der Erzähler oder eine der Figuren aus dem Text? Zweifellos ist der menschliche Geist in Bezug auf das Zitat der Doppelfunktion mächtig, z.B. fiktional und real zu unterscheiden, und zwar ebenso produzierend wie rezipierend. Jedoch ist klar, dass nicht nur der Autor in der Lage ist, Sätze und einen Bezug zur Realität zu formulieren, sondern dass auch den Lesern gegeben ist, ihr Denken von den Faktoren um sie zu trennen. Obwohl die Leser diese Fähigkeit ebenso wie die Trennung von ihrem empirischen „Ich“ beim Akt fiktionalen Lesens miteinander verbindet, ist kein Leser zu einem anderen kongruent, daher ist die Rezeption fiktionaler Texte durchaus ein individueller Vorgang.¹⁰⁸ Eine solche Rezeption eines Ereignisses zeigt das folgende Zitat.

„Plötzlich dachte ich an das Getriebe der Hauptstadt, wo zwischen zwölf und halb zwei Uhr alles, was Rang und Ansehen hat, über den Graben geht und auf der Kärntner Straße wie in einer viele hundert Meter langen Auslage sich zeigt, von der Seite des Großkaufmanns aus gesehen, (...),“ (Frost, S. 157)

Bernhards Texte weisen insgesamt nur wenige Themen auf, die aber immer wiederkehren. Auf das „Ich“ bezogen sind das Kindheit, Tod und Kunst,

¹⁰⁸ Vgl. Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. A.a.O., S. 20.

auf die Umwelt bezogen Kunst, Politik, Gesellschaft und Staat. Diese Themen können den Autor Bernhard natürlich genauso betreffen wie den Erzähler Bernhards oder seine Figuren. „Ich“ und Umwelt bedingen aber einander, und so vermischen sich die Themen und Personen oft, sie erhalten bei Bernhard, vom Autor gewollt oder nicht, oft eine biographische Bedeutung.

Die Darstellung von Gedanken ist auch eine Form der Rede. Diese Rede differenziert sich von der Erzählerrede und Personenrede; sie zeigt Ereignisse als sekundäre Erzählung und drückt Worte als berichtete Rede aus, während jene Ereignisse als primäre Erzählung offenbart und Worte als narrativisierte Rede bezeichnet, obwohl beide Erzählerrede und Personenrede Worte als transponierte Rede zeichnen.¹⁰⁹

Bezogen auf die von Bernhard verwendeten Figuren kann man diese als Teil seines Entwurfes eines Geistesmenschen¹¹⁰ bezeichnen, der seinen unermüdlichen Kampf, einen besessenen Kampf mit der alltäglichen Wirklichkeit ficht. Denn seine Figuren leben im Erzählen einerseits als radikal individuelle Sinngestalten, andererseits entwickeln sie ein immer neues Bild eines gedanklichen Erzählens, dessen grundsätzliche Konstruktion von den gelegentlichen diskursiven

¹⁰⁹ Vgl. Gerard Genette: Die Erzählung. München 1989, S. 233.

¹¹⁰ „Der Geistesmensch erfährt sich als ausgeliefert und als auserwählt; daraus resultieren einander durchdringende und instabile Gefühle von Macht und Ohnmacht, Omnipotenzwahn und Depression.“ Bernhard Sorg: Kunst ja, Politik nein. In: Gunter E.Grimm (Hrsg.): Metamorphosen des Dichters. Frankfurt 1992, S. 303.

Texten Bernhards noch in ihrer Gedankenkomplexität gesteigert wird.

Im Erzählen Bernhards kann man die besondere Darstellung, die der Naturbegriff in seinem Erzählen spielt, und auch Schopenhauers Einfluss auf das Denken des Dichters, erfahren. Diese außerordentliche Affinität Bernhards zum Denken Schopenhauers ist meines Erachtens ein hervorstechendes Merkmal. Das „leidenschaftliche Verständnis von Schopenhauers Denken“ ist im Erzählen Bernhards an vielen Stellen herauszulesen.

Die Gedanken des Erzählers kreisen immer um bestimmte Punkte. Wesentlich ist z.B. die Natur.

„>Sehen Sie, die Natur schweigt!< Ja, sie schweigt. >Sie steht nicht still, sie steht still, sie steht nicht still... Verstehen Sie?< Die Gedanken, sagte er, gingen gleichzeitig hinauf und hinunter.“ (Frost, S. 38)

Eine Problematik der Gedankenerzählung besteht jedoch darin, dass diese Erzählung gar nicht auf Wörtlichkeit aus ist. Die Erzählung führt die Gedanken immer auf Reden zurück; ein Drittes gibt es für sie nicht.¹¹¹ Solche Erzählung der Gedanken zeigt sich im nächsten Beispiel.

„Mich erinnerte ihr Kartoffelschälen an das großelterliche Haus, an die immer einen Spalt offenen Zimmer, an den Geruch, an die Katzen, die dort herumschlichen, an die Milch, die manchmal überging, an die tickenden Uhren.“ (Frost, S. 61)

¹¹¹ Vgl. Gerard Genette: Die Erzählung. München 1989, S. 234.

Die Gedankenerzählung basiert auf der Gleichsetzung von 'Seelenleben' mit innerer Rede. Diese vorstehende Aussage gibt ein verbalisiertes Denken wieder. Es gibt auch ein non-verbales Denken, worauf sich Genettes Begriff der 'psycho-narration' bezieht.¹¹² Ein verbalisiertes Denken zeigt sich im nächsten Abschnitt.

„Ozeane erschienen ihm als dunkler Wahnsinn vor Augen, der eine Grenze zieht, die der Unendlichkeit spottet. Gebirgsmassive glänzten im Aufstieg. Abgründe, schwarz und feindlich, daß einen fröstle.“ (*Frost*, S. 74)

Die Gedanken und Sätze des Erzählers bei Bernhard kreisen immer um einige bestimmte Motive, das sind Isolation, Denken, Wahnsinn, Leiden, Natur, Scheitern und Verneinung. Diese werden ständig reflektiert und vom Erzähler beleuchtet.

„Ein junger Mensch, der abstehende Ohren hat, bringt uns zum Lachen, ein alter Mensch mit abstehenden Ohren in Verlegenheit, und wir denken: wie häßlich ist dieser Mensch, der sein ganzes Leben lang diese häßlichen abstehenden Ohren gehabt hat. Ein junger Mensch in einem Rollstuhl erregt in uns Rührung. Ein alter Mensch in einem Rollstuhl stürzt uns in Hoffnungslosigkeit. Ein junger Mensch ohne Zähne kann uns mehr oder weniger interessant erscheinen.“ (*Frost*, S. 206)

¹¹² Vgl. Gerard Genette: a.a.O. S. 232.

5.1. Kindheit als Nichtkindsein

Die moderne Literatur hat oft den Verlust eines festen, sicheren Weltbildes und Wertesystems zum Thema. Gegenpol dazu ist dann beispielsweise die Kindheit, die idealisiert (aber auch realistisch negativ) dargestellt wird. Gegenüberstellungen von Kindheitsereignissen zeigen sich auch oft im vorliegenden Text von Bernhard.

Kindheitsdarstellungen werden in der Literatur teilweise unzulänglich einfach beschrieben. Das Wesen der Kindheit kann deshalb vom Leser übersehen werden. Zu bedenken ist aber immer, dass das Erzählen von der Kindheit eine Schöpfung des Erzählers ist.

Es gab in der frühen Neuzeit noch keine exakte Begrifflichkeit dessen, was unter Kindheit zu verstehen ist. Dieser Begriff wurde in der Regel synonym zum Begriff der Jugend verwendet, beide wurden in der frühen Neuzeit nicht als voneinander abgegrenzte, eigenständige Lebensphasen auf dem Weg zum Erwachsenenendasein hin definiert. Die beiden Lebensphasen werden erst in der Romantik, die der Kindheit eine eigene Definition gibt, deutlicher unterschieden. „Eine Ursache zum Verderb der Kinder ist ihre scheinbare Leichtigkeit zu lernen. Man übersieht, dass diese Leichtigkeit eben der Beweis dafür ist, dass sie nichts lernen. Ihr glattes Hirn reflektiert wie ein Spiegel die Dinge, die man ihnen vorhält [...]. Das Kind behält die Worte, die Gedanken aber werden zurückgeworfen; seine

Zuhörer verstehen sie, nur das Kind selbst versteht sie nicht".¹¹³

Die Romantik als literarische Epoche hat erstmals eine reichhaltige Kindheitsliteratur hervorgebracht. Dichter sowie Leser versetzen sich damit in ihre Kindheit zurück, in eine Entwicklungsphase des Menschen, in welcher die Phantasie und damit auch der Sinn für Romantik am ausgeprägtesten ist. Auch der Phantasie, gerichtet auf Ängste, wird darin nicht Einhalt geboten. Es gibt Sagen und Legenden, Schauer- und Gespenstergeschichten, Volksbücher und Abenteuerromane.

Der romantische Dichter stellt sich mit seinen Werken auf die Stufe des Kindes. Er will nicht erziehen, er steht vielmehr als Bruder da.

Mit Rousseau und Herder tritt eine neue Sichtweise ein, die auch die Kinder betrifft, aber nicht nur auf Kinder gerichtet ist. Rousseau sieht in einem Kind die Personifizierung des Naturzustandes, des Urwüchsigen und des Wilden. Er spricht aber den Kindern ab, wie die Erwachsenen Gefühle, Selbstwertgefühl und Liebe oder Hass zu spüren.¹¹⁴ Das soll bei ihnen unterentwickelt sein. Ein Kind reagiert seines Erachtens nach nur auf die Außenwelt.¹¹⁵

¹¹³ In: Martin Rang (Hrsg.): Emile oder über die Erziehung. Stuttgart 1995, S. 240.

¹¹⁴ Vgl. Reiner Wild (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart 1990, S. 100ff.

¹¹⁵ Vgl. Martin Rang (Hrsg.): Emile oder über die Erziehung. Stuttgart 1995, S. 258f.

Nach Herder wird ein Kind nur von seinen Gefühlen geleitet.¹¹⁶ Es kann sich nicht auf die Außenwelt einstellen. Ein Mensch ist erst ein Mensch, wenn er kultiviert ist. Wenn ein Kind nicht den Schutz der Horde bzw. der Familie hat, muss es nach Herders Auffassung untergehen.

Rousseau sieht die Vermittlung eines Daseinsbewusstseins bei Kindern zwar als notwendig an, trägt aber nichts zu ihrer Umsetzung bei, da er Kindern jede Eigenständigkeit abspricht. Herder hingegen lehnt diese Bewusstseinsauffassung kategorisch ab - sie sei sinnlos. Er ist der Meinung, dass die Aufklärung für Kinder nicht verkraftbar sei und fordert Toleranz. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird Herders Theorie als Kinder herabwürdigend empfunden.¹¹⁷ Er hingegen stellt Kinder als die einzig Wahren, Weisen und Unverdorbenen dar. Der Erwachsene steht unter ihnen - er hat all diese Eigenschaften verloren.

Erzählt ein Erzähler aus seiner Kindheit, so sollte er sich auch in diese Lebensphase zurückversetzen und seine Gefühle und seine Phantasie wieder aufleben lassen. Als erwachsener Mensch sieht man oft nur die Fakten. Vorstellungskraft und Phantasie werden dagegen vernachlässigt.

¹¹⁶ „Ehe das Kind gehen lernt, lernt es sehen, hören, greifen und die feinste Mechanik und Messkunst dieser Sinne üben. Es übt sie so instinktmäßig als das Tier; nur auf eine feinere Weise. In: J. G. Herder: Humanität und Erziehung. Paderborn 1985, S. 102.

¹¹⁷ Vgl. Reiner Wild (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart 1990, S. 56ff.

Übertragen auf Bernhards Hauptfigur, den Maler, findet sich ein Kindheitsbild, in dem sich Scheitern und Leidenszeit als ganzheitliches Phänomen darstellen.¹¹⁸ Die Kindheit als eine Ganzheit zu nehmen, berechtigt zur Verwendung der Er-Form. Denn das Ich-Bewusstsein ist beim Kind nicht stark. Obwohl die Fähigkeit, „Ich“ zu sagen, in den ersten Jahren erworben wird, besitzt das Kind kein unmittelbares Wissen von sich, wenn es von „Ich“ spricht. Deshalb trägt das Kind auch nicht die volle Verantwortung. Aus diesen Gründen ist es angemessen, von dem Kind in der Kindheit so zu sprechen, als ob von einer dritten Person gesprochen würde.

„Dann starb auch der Vater, die Mutter folgte ihm ein Jahr später. Während sein Bruder seinen Weg machte, Stufe für Stufe hinaufschritt in seiner Laufbahn, mehr und mehr der Chirurg wurde, der er jetzt ist, verrannte sich sein Bruder in seine Gedankenwelt.“ (*Frost*, S. 32)

„Aber die Kindheit war ihm am grauenhaftesten an dem Tag, an welchem er hinter seinen Eltern seine Großeltern nicht mehr hatte.“ (*Frost*, S. 32)

Dieses zerstörte Kindheitsbild des Erzählers Maler bezieht sich ersichtlich darauf, dass die Großeltern für den Maler Lebensenergie waren. Er stellt bereits in seiner Kindheit den großelterlichen Tod der realhistorischen Obsoleszenz und folglich der Gefährdung der steinern-hierarchischen Selbststruktur gleich. Er hatte von den Eltern einen anderen Lebenssinn erwartet, aber seine Kindheit wird nach dem Tod

¹¹⁸ Vgl. auch Ausführung im Abschnitt „Erzählung von Gedanken“, siehe 3.1.7.4. und 3.1.7.6.

der Großeltern in eine tiefe Depression gestürzt und erweist sich als „Finsternis“. Die Finsternis wird in den Kindheitserinnerungen des Malers mit „Alleinsein“ ausgedrückt.

„Jedenfalls war ich früh allein gelassen, vielleicht schon immer allein gewesen. Das Alleinsein beschäftigte mich, soweit ich zurückdenken kann. Auch der Begriff des Alleinseins. (...) Kindheit und Jugend ein ebenso grausames Alleinsein, wie mein Alter ein grausiges Alleinsein ist.“ (Frost, S. 29)

Die Kindheit des Erzählers Maler wird als ein Lebensabschnitt des Alleinseins erzählt. Dem Alleinsein misst der Maler eine besondere Bedeutung zu. Denn das existentiell motivierte Alleinsein ist eine Entfremdung von sich selbst.

Mit der Entschlossenheit der Verzweiflung geht der Maler den Weg des freiwilligen Alleinseins, weil dieser ihm als der einzig menschenmögliche erscheint.

Seine Verzweiflung entsteht nicht aus dem Unglück, sondern aus dem Verhältnis zu sich selbst. Seine Kindheit hat die Personifizierung des kindlichen Naturzustandes völlig vernichtet. Eine solche durch die Angst verursachte Kindheitszerstörung findet sich im nächsten Abschnitt.

„Und aus Wort- und Ballspielen, aus der Angst vor Ungeziefer, wilden Tieren, finsternen Gassen, reißenden Flüssen, Hunger, Zukunft. Er hat in seiner Kindheit Ungeziefer, Hunger, wilde Tiere und reißende Flüsse kennengelernt. Auch Zukunft, Abscheu. Der Krieg hat ihm ermöglicht zu sehen, was Leute, die den Krieg nicht kennen, niemals sehen.“ (Frost, S. 31)

Diese „Angst“ offenbart sich dem Maler als unvermeidbares Grundgemüt, er wird von seiner Kindheit für sein weiteres Leben geprägt. Weiterhin ist die angstgetriebene Vorstellung über die „Zukunft“ das Resultat aus allen zuvor aufgezählten Obsessionen. Unbemerkt steht seine Kindheit unter dem Bann des bedrohlich nahen Weltkriegs, der jegliche Schreckensvision der Zwischenkriegszeit überbieten wird. In der vom Erzähler teils zitierten, teils referierten Kindheitsschilderung des Erzählers Maler wird die Zukunft aus den symbolhaften „reißenden Flüssen“ abgeleitet und unmittelbar mit dem „Krieg“, durch den der Maler Unvorstellbares kennen gelernt hat, identifiziert.

„Grausige Spuren habe der Krieg im ganzen Tal hinterlassen. >Noch heute stößt man immer wieder auf Schädelknochen oder auf ganze Skelette, die nur von einer dünnen Tannennadelschicht zugedeckt sind<, sagt der Maler. In den Waldstücken, gegen die Klamm zu und hinter dem See wie auch im Lärchenwald, seien aufgelöste Regimenter ausgehungert worden. >Schließlich sind sie auch erfroren. Einige haben sich ja retten können, aber nur ein paar, die anderen waren schon zu schwach, um sich bis zu den Dörfern hinbewegen zu können. Und an Mord dachten die Soldaten nicht<, das, nämlich der Mord, sei ein Handwerk >für die dunklen Elemente aus dem Osten gewesen<. Auch die Häftlinge der nahen Strafanstalt hätten arg gewütet, und viele Verschollene, die ausgebrochen seien und nicht mehr zurückgekehrt, würden da und dort unter Gestrüpp und unter Felsgestein gefunden. >Oft schreien brombeersuchende Kinder plötzlich und ziehen die Mutter zu irgendeiner Stelle hin, die von Schlangenblättern überwachsen ist.“ (Frost, S. 138)

Die Furcht des Erzählers Maler vor der Zukunft besteht darin, dass er seine Kindheit als eine gegenwärtige wahrnimmt. Das nicht kindliche,

aber ganzheitliche Wesen des Erzählers Maler während dieses Lebensabschnittes zeigt sich in der nächsten Darstellung.

„Die Kindheit sei zu ihm gekommen, wie ein Mensch in ein Haus hereinkommt mit alten Erzählungen, die schauriger sind, als man sich denken kann, als man fühlen kann, als man ertragen kann: und die man, weil man sie immer hört, nie gehört hat“ (*Frost*, S. 70)

Der Maler empfindet Kindheit als ein einmaliges ganzheitliches Erlebnis, das mit großer Angst verbunden war. Die Kindheit wird von der Angst, z.B. das Selbst zu verlieren, geprägt. Angst ist allgemein eine Reaktion auf Gefahr. Wenn die Angst die Reaktion des Ichs auf Gefahr ist, so liegt es nahe, die traumatische Neurose, welche sich häufig an eine überstandene lebensgefährliche Situation anschließt, als direkte Folge der Lebens- oder Todesangst zu verstehen. Die Angst hat eine unverkennbare Beziehung zur Erwartung; sie ist Angst vor etwas. Gefahren zu erwarten, liegt in der Natur des Menschen.

„Vergangenheit: Kindheit, Jugend, Schmerz, der längst tot ist, nicht tot, ein Stück Frühling, ein Stück Winter, vom Sommer - von welchem? -, das, was einem am liebsten gewesen ist. Schotterwege und Straßen kreuzen sich, Grabstätten von Verwandten und Geliebten: Männer, die einen Frauensarg tragen, verdunkeln das Ganze, Fuhrwerker, die Fässer aufladen, Brauereiangestellte, Käsereiarbeiter, ein abgebrochener Ast vor dem Elternhaus: Furcht, die in den See hineinführt. Das Zusammenfallen von Zufällen mache krank, was gerade noch so gesund gewesen sei: unerschöpflich.“ (*Frost*, S. 44)

Die Angst ist deshalb eine Begleiterscheinung des menschlichen Seins. Die Angst, in der Kindheitszeit das Selbst zu verlieren, bedeutet jedoch nach Rousseau ein Nicht-Kindsein in der Kindheit. Das Nicht-Kindsein bedeutet das Leben eines Kindes zu führen, aber alle Vorteile einer Kindheit (Spiel, Liebe der Eltern, usw.) nicht zu bekommen. Der Er-Erzähler Maler sieht die Kindheit idealistisch als eine eigene Welt, als Ganzheit und als eine in sich abgeschlossene Totalität.

5.2. Tod als Zweidimensionalität

Bernhards Texte haben immer auch einen Bezug zur Endlichkeit des Lebens, also zum Tod. Tod ist dabei nicht nur ein individuelles Ereignis, sondern alles andere kann ebenfalls tot sein: Landschaften, Orte, Gesellschaften, etc.

Die Frage nach dem Tod findet seit Urzeiten der Menschheitsgeschichte sehr verschiedene Antworten, ohne dass diese jemals überzeugend waren. Mit dem Phänomen des ewiges Lebens bzw. der Unsterblichkeit beschäftigte sich bereits die vorsokratische Philosophie. Pythagoras und Empedokles orientieren sich an der Vorstellung von der Wanderung der Seele durch mehrere Körper und deren Befreiung durch orphische Weihen. In der homerischen Religion entwickelte sich die Idee, der Mensch könne, wenn auch nur für

Augenblicke, an der ewigen Gestalt des göttlichen Seins durch besondere Ruhmestaten teilhaben.¹¹⁹

Platon griff auf Bestandteile der orphischen Lehre zurück, welche die Seele ihrem Wesen nach als göttlich sieht, die vom leiblichen Gefängnis zu befreien sei. Seine Ideen und Lehren sind deshalb wichtig, weil sie zum Teil im frühen, gnostisch geprägten Christentum ihren Niederschlag gefunden haben. Sie prägen heute noch die landläufige Einstellung zum Tod.

Nach Platon verlässt das Unsterbliche den Menschen bei seinem Tod in Gestalt eines aus dem Mund fliegenden Schmetterlings. Der Tod erhält den Charakter eines Festes der Freiheit, nämlich der Befreiung der unsterblichen Seele vom sterblichen Körper. Die Seele sucht sich in rationaler Entscheidung ihren eigenen Weg ins Jenseits. In der Gnosis und dem von ihr beeinflussten Neuplatonismus wurden Diesseits und Jenseits radikal getrennt. Zugleich übernahm man Platons Methode, schwierige Punkte des philosophischen Systems durch Erdichtung überirdischer Vorgänge und Hinzufügung vorzeitlicher Mythen verständlich zu machen. Dies ebnete den Weg für einen synkretistischen geprägten Volksglauben, der durch Astrologie, Mysterien und Zauber den Weg ins Jenseits zu sichern versuchte. Die Auffassung, dass der Mensch nach dem Tode in irgendeiner Weise weiterexistiere, gilt in der Philosophie als eine objektiviert metaphysische Vorstellung.

Das Alte und Neue Testament vertreten hingegen eine radikal andere Position. Ewiges

¹¹⁹ Vgl. Gallig Kurt (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. 2. Tübingen 1986 S. 799f.

Leben wird nicht als ein vom Menschen aus mögliches Weiterleben über den Tod hinaus verstanden, sondern ist verknüpft mit dem Gegensatz von Heil und Unheil. Mit der Frage nach einer den irdischen Tod überdauernden Existenz ist also nicht schon die Frage nach dem ewigen Leben beantwortet. Die Auferweckung aus dem Tode führt jeden Menschen nach Aussage des Neuen Testaments vor das göttliche Gericht. Und dessen Entscheidung kann sein: Ewige Gottesnähe oder ewige Gottesferne. Die Bibel kennt neben dem ewigen Leben den ewigen Tod als eine Existenzweise, die ein unendliches Scheitern an Gott bedeutet.

Der eigentliche Unterschied zwischen der landläufigen Auffassung vom Jenseits und den Aussagen der Bibel liegt darin, dass Tod in Gottes Augen als Verlorensein und Verderben, nicht dagegen als Vernichtung der Person verstanden wird. Im geistlichen Sinne tot bleibt einer, der den Ursprung und Garanten des ewigen Lebens nicht in seine Gegenwart und Existenzweise einbezieht.

Schopenhauer, der oft in Bernhards Texten zitiert oder zumindest als einer der Lieblingsautoren des jeweiligen Erzählers bezeichnet wird, hat eine erkennbare Auffassung vom Tode¹²⁰, die sich in dem Zusammenhang zwischen dem Tod und der Philosophie findet. Er sieht den Tod in der Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich, d.h. er siedelt das Unzerstörbare ausschließlich im Willen an. Den Widerspruch zwischen Tod und Unzerstörbarkeit des Wesens löst

¹²⁰ Vgl. Arthur Schopenhauer, hrsg. von Wolfgang Frhr.von Löhneysen: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band. II. Frankfurt 1986, S. 590ff.

er auf, indem er auf den Unterschied in der Betrachtungsebene verweist. Wenn das „principium individuationis“ überwunden werden könne, dann könne der Tod durchschaut und der Wille zum Leben verneint werden. Und dann verliere der Tod seinen Schrecken und stelle stattdessen eine willkommene Beruhigung dar. „In der Erscheinung und mittels deren Formen, Zeit und Raum, als principium individuationis (das Prinzip der Individuation) stellt es sich so, daß das menschliche Individuum untergeht, hingegen das Menschengeschlecht immerfort bleibt und lebt. (...) Der ganze Wille zum Leben ist im Individuo, wie er im Geschlechte ist, und daher ist die Fortdauer der Gattung bloß das Bild der Unzerstörbarkeit des Individui.“¹²¹

„Die Krankheiten, die an der Umwelt zu beobachten sind, setzen am Sein an; es handelt sich vor allem um körperliche Krankheiten. Diese Krankheiten werden den Betroffenen nicht existentiell bewusst. Es ist in diesem Bereich unmöglich, das Leiden an der Krankheit zu artikulieren. Krankheit führt somit auch nicht zur Ausgrenzung aus der gesunden Gesellschaft, weil die Krankheit zur Normalität der Gesellschaft gehört. ‚Gesund‘ und ‚Krank‘ sind in dieser bewusst-losen Umwelt keine Kategorien der Weltwahrnehmung. Insofern werden Krankheitssymptome, wie sie in Empfindungen, Gefühlen, vor allem im Schmerz gegeben sind, als gegeben hingenommen, ohne dass darüber reflektiert werde würde.

Erst aus der Sicht des Geistesmenschen, die nicht zuletzt über die Erzählfiguren die

¹²¹ Arthur Schopenhauer, hrsg. von Wolfgang Frhr.von Löhneysen: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band. II. Frankfurt 1986, S. 634.

Textebene mitkonstituiert, wird die Krankheit der Umwelt bewusst diagnostiziert. Signifikanterweise sind die Hauptfiguren der ersten beiden großen Romane, in denen diese Thematik deutlich ausgeprägt ist, *Frost* und *Verstörung*, Mediziner (Famulant, bzw. Arzt) Erst in deren Diagnostik wird die Krankheit fassbar, aber auch das Leiden, das erst durch sie artikuliert wird. Gleichzeitig wird aber auch die Krankheit nicht als Ausnahmefall, sondern als Symptom der bewusstlosen gesellschaftlichen Normalität entlarvt. Der Tod spielt hier kaum eine Rolle, da er sich nahtlos in die Normalität einfügt und diese nicht stört. Damit erscheint nicht nur die gesellschaftliche Normalität mitsamt der Krankheit als naturhaftes Geschehen, sondern umgekehrt wird die Krankheit zur bestimmenden Kategorie, die Natur und insbesondere die gesellschaftliche Normalität als Teil der Natur zu begreifen.“¹²²

„Im zweiten Fall sind die Krankheiten meist psychischer und geistiger Natur: Es ist der Wahnsinn, der als Paralyse der geistigen Bewegung eintritt. Doch auch hier gilt, dass die Krankheit, wenn man sie als einen Weg auffasst, der während des Abgleitens in den Wahnsinn zurückgelegt wird, als ein Erkenntnisprozeß in erster Linie über sich selbst zu verstehen ist, der sein Ende dort gefunden hat, wo die Bewegung für immer innehält, das Bewusstsein erlischt und ein todesähnlicher Zustand erreicht ist. Die Krankheit des Geistesmenschen - so lässt sich zusammenfassend sagen - ist die Disposition seiner Selbst- und Welterkenntnis, seines Selbst-

¹²² Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt 1991 S. 91

und Weltbewusstseins und schließlich seiner Einstellung zu sich selbst und zur Welt.“¹²³

Bernhard erzählt wenig von Liebesromantik, sein Erzählen kreist vielmehr immer um das Thema Sterben. Dabei gelingt es ihm, seine eigene Person - für den Leser ohne biographische Kenntnisse nicht erkennbar - in das Erzählen mit einzubauen, und zwar mit makelloser Eleganz.¹²⁴ So haben viele seiner erzählten Figuren eine Lungenerkrankung hinter sich. Der Tod ist ein ereignisreiches Zeichen in seiner Literatursprache. Das Erzählen Bernhards handelt fast ausschließlich vom Tod, wo es vom Leben sprechen will. Bernhard selbst kam mit dem Tod sehr früh in Berührung, als sein Freund aus Kindertagen, der vierjährige Sohn eines wohlhabenden Mannes, an einer Krankheit starb. Aus diesem Grund kann man wohl einen Ursprung des bevorzugten Todesmotives im Werk Bernhards schon aus den ersten Erlebnissen des Autors ableiten.¹²⁵ Der Tod wird auch in der Dimension seines radikalen Infragestellens von Ende und Tod überhaupt gesehen.¹²⁶

¹²³ Oliver Jahraus: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards. Frankfurt 1991 S. 92f.

¹²⁴ Vgl. Jürg Laederach: Eccentric Kunst und Leben: Figuren der Seltsamkeit. Frankfurt 1995, S. 291.

¹²⁵ Vgl. Thomas Bernhard: Ein Kind. 7. Aufl. München 1985, S. 72.

¹²⁶ „Ich spreche jetzt über den Tod, weil sie ja eine Rede bei mir bestellt haben, etwas über das Leben zwar, aber ich spreche, worüber ich auch spreche, über den Tod...“ In: Thomas Bernhard: Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. In: Neues Forum. Wien Heft 173/1968, S. 347.

Die monologischen Äußerungen des Erzählers Maler finden sich durchgängig im Roman und beziehen sich immer wieder auf den Tod.

„Aufspringen und fortlaufen und wieder stillsitzen, darin erschöpfte sich eigentlich seine Kindheit. Zimmer mit der Luft von Gestorbenen seien darin. Betten, die, aufgeschlagen, den Geruch der Toten ausatmen. Ein und ein anderes Wort, das durch die Gänge daherkam, hochtrabend, das Wort >nie< zum Beispiel, das andere: >Schule<, das Wort >Tod< und das Leichenbegängnis<. Jahrelang haben ihn diese Wörter verfolgt, irritiert, >in fürchterliche Zustände hineingezogen<. Dann kamen sie ihm wieder vor wie Gesang in ungeheurer Selbstbewegung: das Wort >Leichenbegängnis< zum Friedhof hinaus und weit über ihn und über alle Friedhöfe weg, hinein in Unendlichkeit, in die Vorstellung, die Menschen von Unendlichkeit haben.“ (Frost, S. 69f)

Der Tod wird in der Erzählung in mehrfacher Hinsicht thematisiert: Die Mitteilung von Unglücksfällen während des Kraftwerkbaus, die tödlich verlaufenden Bergbesteigungen durch die Städter, die schrecklichen Geschehnisse, die sich zur Zeit des Krieges in Weng zutrugen und die von Einwohnern des Gebirgsdorfs verübten Verbrechen. Diese verschiedenen Todeserscheinungen haben eine verborgene Funktion, welche sich auf die Todesfixierung des Erzählers Maler bezieht. Eine solche Todeserscheinung in verschlüsselter Form werde ich anhand des folgenden Zitates erläutern.

„... so gelang mir in meinem Leben nichts außer meinem Sterben. Ich habe nie sterben wollen und doch nichts grausamer zu erzwingen versucht.“ (Frost, S. 165)

In diesem Satz spiegelt sich die letzte und bleibende Aporie des Erzählers. Einerseits ist der Tod erhoffte Auslöschung des prinzipiellen

Außenseiters und die Beseitigung von Raum und Zeit. Andererseits ist er für den Menschen ein Geheimnis, welches niemand zu lösen vermag. Aber im weiteren Sinne vollzieht sich in der Frage des Todes eine wesentliche Wendung, die immer stärker schon während des Lebens auf die Auseinandersetzung mit dem allgegenwärtigen Tod hinführt. Der Maler strebt nach dem Tod, aber Leben und Tod werden zu zwei Dimensionen einer Begrifflichkeit. Die eine Dimension des Todes führt im nachfolgenden Zitat zu einem Höhepunkt.

„...der erfolgreichste Zeitpunkt ist der Tod.“ (*Frost*, S. 191)

Die Möglichkeiten der Wissenschaft finden ihre Begrenzung durch den Tod. Das Leben ist dem Tod vorangestellt, wobei der Tod dieselbe Wertigkeit erhält wie das Leben selbst. Der Augenblick, in dem man den Tod erlebt, ist zwar der endgültig abschließende Zeitpunkt, aber der Mensch weiß nicht, wann dieser endgültige Zeitpunkt für ihn erreicht ist. Der Tod als erfolgreichster Zeitpunkt gehört wesentlich zum Leben dazu. Denn das Sein des Menschen ist kein Ablauf von Ereignissen, die sich im jeweiligen Heute abspielen; das Sein des Menschen ist auch von Vergangenheit und Zukunft konstituiert.

Der Tod erscheint im nächsten Zitat als Determinante der Natur, die ihrerseits die Bedeutung eines Absoluten hat.

„Unsere Natur ist in Bewegung, völlige Ruhe ist der Tod.“ (*Frost*, S. 264)

Der Maler betrachtet die Aufklärung und die Erklärung der Natur mit gewichtigem Zweifel. Die Natur stellt sich als grundlegend dar, nicht nur

in ihren äußeren Erscheinungsformen wie Klima, Vegetation und Landschaft. Aus diesem Naturbegriff wird jedoch ersichtlich, dass die Natur untrennbar mit dem Tod verbunden ist. Sie ist durchgehend vom Tode bestimmt. Mit dem Tod findet die Natur ihre Beendigung und verliert auch ihre Bedeutung.

„Denn der Städter weiß nichts von der Fürchterlichkeit eines im Hochgebirge plötzlich hereinbrechenden Unwetters. Von der Gewalt, mit welcher der Sturm Bäume ausreißt, ganzen Gebirgsmassiven ins Gesicht schlägt, daß sie zittern. Nichts von Lawinen. Nichts vom Frost. Nichts von der Finsternis, die plötzlich alles ausschaltet, was Halt bieten könnte. >Jedes Jahr ein paar hundert, die tot irgendwo in Felsspalten liegenbleiben<, sagte der Ingenieur. >Die Klamm ist gefährlich, wenn man nicht genau weiß, wo man hinstreten darf und wo nicht.< Noch heute lägen Menschen mit zerschmetterten Gliedern in der Klamm, die man nicht herausbringen könne, weil sie unzugänglich ist.“ (Frost, S. 125)

Die Natur ist für ihn etwas Originäres und der Inbegriff des Lebens. Leben und Natur sind eins und unwiderruflich miteinander verbunden. Die Natur erhält zwar negative Attribute, aber ihr scheint die Selbstvernichtung immanent zu sein. Ein solcher Todesbegriff ist omnipräsent beim Erzählen des Erzählers Maler.

Im Folgenden kann man eine ambivalente Bedeutung erkennen.

„>Das Unerträgliche gibt es ja eigentlich nicht<, sagte er, >denn das Unerträgliche müßte der Tod sein, der Tod aber ist nicht unerträglich.<“ (Frost, S. 234)

Entscheidend für den Maler ist immer der Begriff des Todes, dem vor allem anderen die

Wertigkeit und Bestimmung im semantischen System zukommt. Etwas Unerträglicheres als den Tod kann man sich nicht vorstellen, aber der Tod an sich kann trotzdem ertragen werden. Der Tod in seiner oben beschriebenen Zweidimensionalität scheint ein unerträgliches Ende zu sein, das von jedem Menschen aus seinem Innersten in das Leben hineingetragen wird. Der Tod ist in dieser Anschauung aus sich selbst heraus - allein in der Phantasie - unerträglich, ohne ihn dabei überhaupt kennen gelernt zu haben. Dies wird dadurch verstärkt, dass der als unerträglich angesehene Tod sich - wie im nächsten Zitat belegt - in vielerlei Erscheinungsformen findet.

„Daß Großstädte große Friedhöfe sind?
Kleinstädte kleinere Friedhöfe? Dörfer
noch kleinere? Daß das Bett ein Sarg ist?
(...) Alles Vorübungen auf den Tod? Das
ganze Dasein ist ein ewiges Ausprobieren
von Aufbahrung und Eingraben.“ (Frost, S.
168)

Der Tod gestaltet einen Prozess. Das Leben ist eine Schule des Todes. Die von der Rhetorik nahezu jederzeit weidlich aufgegriffene These und Antithese Leben-Tod wird beim Maler in grundsätzlich anderem Ereignis verwendet. Das Leben wird hier nicht deswegen als Tod erklärt, weil es als ein irdisches Leben nicht das wahre Leben ist, sondern weil sich Leben und Tod gleichen und weil das Leben vom Tod determiniert ist. Die Determinierung des Lebens durch den Tod ist im nächsten Zitat evident.

„Der Tod macht alles infam.“ (Frost, S.
279)

Der Tod scheint zunächst eine rücksichtslose Erscheinung zu sein. Denn alle Probleme können

mit dem Tod auf Anhieb gelöst werden. Die Erzählerfigur Maler sieht im Tod nicht das Ende des Lebens, vielmehr hält er ein Lebendigsein im Tod für möglich oder zumindest für wünschenswert. Der Maler sieht im Verhältnis zwischen dem Leben und dem Tod nicht den Tod als etwas Überirdisches und Höhergestelltes, sondern er stellt diese beiden Zeitabschnitte als gleichwertig dar und betrachtet nur den Tod als die Determinierung des Lebens. Der Tod bewirkt darüber hinaus im Erzählen weder Transzendenz, noch beeinflusst er den Leser zu metaphysischen Ansichten.

Das Verständnis und die Definition des Todes sind daher in den Ausführungen des Erzählers Maler von entscheidender Bedeutung. Das Verständnis vom Tod vermittelt einen Platz in der Zwischenwelt, des „sowohl als auch“ in Sein und Nicht-Sein.

5.3. Kunst als Negativum

Der Begriff Kunst, in zwei wesentliche Teile differenziert, beschränkt sich nicht allein auf dessen traditionelles Verständnis. Zunächst erscheinen zwar die Formen Musik, bildende Kunst, Theater und Dichtung, doch diese sind eher als Hintergrund einer erweiterten Auslegung zu sehen.

Herkömmliche Kunstgegenstände deuten jedoch stets auf eine Kritik an vergesellschafteter Kunst hin. Die einzelnen Sparten teilen sich jeweils auf in individuelle und vom Geschmack der Allgemeinheit bestimmte Gattungen. Die erstere ist positiv, kann Mittel zur vollkommenen

Erkenntnis sein, die zweite entlarvt sich für den Erzähler als eigentliche 'Nicht-Kunst'. Der Erzähler widmet sich vorrangig der individuellen 'Studie', die er als philosophische und wissenschaftliche Schrift ausarbeitet.

Bernhard bzw. seine Helden haben oft einen Bezug zur Kunst oder sind gar selbst Künstler. So werden Autoren zitiert, die der Erzähler gerade liest (Henry James, *Frost* S. 12).

Aus dem kreativen Raum erwachsen alle kulturellen Errungenschaften der Menschen, vor allem natürlich die Kunst. So ist Kunst ein Medium, die Realität omnipotent zu beherrschen und gleichzeitig die Eigengesetzlichkeiten der Realität anzuerkennen. Die Kunst ist gleichermaßen direkter Zugang zur Wahrheit. Die Vorstellung von Wahrheit hat meines Erachtens nur einen absoluten Aspekt, nämlich den Aspekt des Irrglaubens. Man kann etwas Falsches ebenso gut glauben wie etwas Wahres. Wenn es um Dinge geht, erkennen wir sie oder wir erkennen sie nicht; aber es gibt keine Bewusstseinsdimension, die man etwa die irrtümliche Vorstellung von Dingen nennen könnte, jedenfalls nicht, solange wir uns auf Erkenntnis durch Bewusstsein beschränken. Man kann diesen Standpunkt daraus ableiten, dass das Attribut 'wahr' gelegentlich auf psychologische Phänomene als Urteil angewendet wird, gelegentlich auf gewisse physikalische Gegenstände, nämlich sprachliche Ausdrücke, spezielle Sätze, und gelegentlich auch auf gewisse ideale Entitäten, die 'Proposition' genannt werden. Deshalb ist das Wort 'wahr' für mich nicht eindeutig: Es beschreibt keine absolute Wahrheit.

Viele Figuren Bernhards streben beharrlich, rücksichtslos, mit geradezu qualvoller Notwendigkeit nach Perfektion und zerstören dabei oder dadurch ebenso beharrlich, ebenso rücksichtslos, mit ebenso qualvoller Notwendigkeit ihre Umgebung oder sich selbst. Die Figuren, die Thomas Bernhards entwirft, sind jedoch Teil seiner Theorie vom Geistesmenschen in seinem unermüdlichen, teils tragischen, teils komischen Kampf mit Obsessionen und der alltäglichen Wirklichkeit. Der Geist, der machtlos im Vergleich zur Natur ist, erfordert eine Askese. Diese Askese bedeutet Anstrengung, Beherrschung und Disziplin. Der Geistlose hingegen nimmt die Welt kritiklos an. Deshalb schreibt Bernhard seine Werke aggressiv und provokativ, um den Geist anzuregen. Dieses verhängnisvolle Absolutheitsstreben betrifft vor allem die in irgendeiner Weise schöpferisch tätigen Menschen, Künstler und Wissenschaftler, wobei die Künstler Bernhards sich häufig zur Wissenschaft bekennen; allerdings sind seine Wissenschaftler eigentlich nur Spielarten der Künstler. Darüber hinaus kann man auf Textstellen hinweisen, in denen der Künstler dem Leser als „Übeltäter“ begegnet.

„(...) die Künstler, die Maler, die Schriftsteller, die Musiker, das sind die Onaniepflichtigen auf dem Erdball, (...) die Künstler, das sind die großen Erbrechenenerreger unserer Zeit, das waren immer schon die großen, die allergrößten Erbrechenenerreger... (...) auch mit der Kunst, dieser großen Totgeburt, mit dieser größten aller Totgeburten, nichts mehr zu tun haben...“ (*Frost*, S. 132)

Der Einfluß der Öffentlichkeit auf die Künstler wird in Bernhards Werk auch durch die Vielzahl der Schauspielerkünstler aufgeführt. Die

Veröffentlichung von Kunst ist bei Bernhard das dominierende Problem für den Künstler,¹²⁷ weil sie häufig mit der geforderten ethischen Haltung in Konflikt gerät.

Für Schopenhauer steht die Musik am höchsten, die unmittelbar den Willen selbst darstellt. Die Musik ist ein Abbild des Willens. Deshalb wirkt sie viel stärker als andere Künste. Die Musik findet sich sogar als eine herrliche Kunst gegenüber den anderen Kunstgattungen. Während die anderen Künste mit der Erkenntnis und Darstellung der Ideen sich durch einzelne Objektivationen des Willens auszeichnen, sei die Musik „unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens“.¹²⁸ Mit anderen Worten, die Musik ist für ihn kein Abbild der Ideen wie die übrigen Künste, sondern unmittelbares Abbild des Willens. Diese Merkmale zeigen die Affinität zwischen Schopenhauers Auffassung und der des Erzählers Maler, aber auch der Auffassung Bernhards.

„... die Musik hat im richtigen Augenblick eingesetzt. (...) Hören Sie, alle Instrumente vervollkommen sie, die Tragödie, die Komödie, alle Instrumente, alle Stimmen, alle Oberstimmen, alle Unterstimmen, die Musik ist die einzige Beherrscherin des doppelten Todesbodens, die einzige Beherrscherin der doppelten Qual, die einzige Beherrscherin der doppelten Duldsamkeit...“ (Frost, S. 189)

Man erkennt, dass die Musik im Erzählen Bernhards eine herausragende Rolle spielt. Der

¹²⁷ Beispielsweise wurde das Werk *Holzfällen* von Bernhard nach Erscheinen im Jahr 1984 polizeilich beschlagnahmt.

¹²⁸ Arthur Schopenhauer, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen: a.a.O. Band. I. Frankfurt 1986, S. 359.

Maler sieht sie als reiner an als andere Kunstgattungen.¹²⁹ Diese setzt der Maler gegenüber der Musik zurück.

Überdies ist das Publikum des Künstlers, „Kunststückezuschauer“, wie der Maler sie nennt, im Vergleich mit dem Theaterpublikum ein wesentlich anderes. Diese unterschiedliche Wertschätzung des Zuschauers findet sich im nächsten Zitat.

„Die Kunststückezuschauer sind immer, wie sie sind. Die Theaterzuschauer sind nie so, wie sie sind, sind nur immer so, wie sie nicht sein sollen, möchten sein, wie sie nicht sind. (...) Die meisten Schauspieler aber sind so dumm, daß sie gar nicht merken, wie dumm das Publikum ist. (...) Die Kunststücke an sich befriedigen nicht, soll aber der Landstreicher gesagt haben, aber ein Schauspiel an sich kann befriedigen.“ (Frost, S. 239)

Durch die Gegenüberstellung von „Kunststücke vorführen“ und „Theater“ soll gezeigt werden, dass die Kunststücke sich dem Publikum als nicht würdig erweisen, aber die Schauspieler im Vergleich zum Publikum gut sind. Denn das Publikum hat auch kein Beurteilungsvermögen. Die Schauspieler sind nach Meinung des Erzählers meist dümmer als die Zuschauer. Bernhard bringt Schauspieler in Zusammenhang mit Landstreichern - beide sind Darsteller - und würdigt damit erstere herab. Diese Beurteilung der Kunstarten steht im Gegensatz zur weitverbreiteten landläufigen Beurteilung, nach der mit dem Schauspiel als hoher Kunst Geist und Gehalt, mit Artistik aber

¹²⁹ Vgl. Martin Huber: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Wien 1992. S. 89.

bloß Oberflächlich-Scheinhaftes assoziiert wird.¹³⁰ Genau das ist ein Thema im Erzählen Bernhards. Das Kunstideal im Erzählen ist so hochgesteckt, dass die Veröffentlichung der Kunst bereits oft an der Ausführung der Kunst durch Künstler scheitert, weil sie nie zufrieden sind mit ihren künstlerischen Anstrengungen. Die Realisierbarkeit von Kunst ist demgemäß in Frage gestellt, weil sich für den „gewöhnlichen“ Künstler nicht die Möglichkeit bietet, sein Kunstideal zu realisieren. Davon unterscheiden sich die Bernhardschen Künstlerfiguren deutlich. Wenn man sie formal abgrenzen will, so ist auffällig, dass es sich bei Bernhard hauptsächlich um aufführende Künstler handelt, wie zum Beispiel Schauspieler, Sänger und Musiker.

„Die Künstler, das sind die Eineizwillinge der Heuchelei, die Eineizwillinge der Niedertracht, die Eineizwillinge des protektorierten Ausnützens, des größten protektorierten Ausnützens aller Zeiten. Die Künstler, wie ich sie kennengelernt habe, sagt er, sind fad und großsprecherisch, nichts als fad und großsprecherisch, nichts...“ (Frost, S. 133)

Die Künstler werden als gleichartige Wesen mit negativen Eigenschaften angesehen, z.B. als die eineiigen Zwillinge der Heuchelei und der Niedertracht.

„>Wissen Sie<, sagte der Maler, >das Kunstgezeifer, dieser Künstlergeschlechtsverkehr, diese allgemeine Kunst- und Künstlerekelerregung, wissen Sie, das hat mich immer schon abgestoßen; diese

¹³⁰ Vgl. Willi Huntemann: Artistik & Rollenspiel. Würzburg 1990, S. 138.

Wolkendrohungen niedrigsten
Selbstunterhaltungstriebes und dann der
Neid... Der Neid hält die Künstler
zusammen, der Neid, nichts als der Neid,
jeder ist jedem um alles und jedes
neidig... Ich habe schon einmal darüber
gesprochen, ich möchte sagen: die
Künstler, das sind die Söhne und Töchter
der Widerwärtigkeit, der paradiesischen
Schamlosigkeit, das sind die Erztöchter
und die Erzsöhne der Unzucht, die
Künstler, die Maler, die Schriftsteller,
die Musiker, das sind die
Onanierpflichtigen auf dem Erdball, seine
unappetitlichen Verkrampfungszentren,
seine Geschwürperipherien, seine
Eiterprozeßordnungen... Ich möchte sagen:
die Künstler, das sind die großen
Erbrecherer unserer Zeit, das waren
immer schon die großen, die allergrößten
Erbrecherer..." (Frost, S. 132)

Im Allgemeinen findet sich der Triumph aller
Literatur darin, dass sie im Gegensatz zum
dahinströmenden Leben, zu einem Schluss, zu einem
Ende, Hochzeit, Mord oder Wahnsinn kommt.¹³¹

Was aber ist der Schluss im Erzählen
Bernhards? Die Künstler sind im Erzählen
„Negativum“ und damit zu keinem Ende gekommen, da
das Denken, welches das Trauma zu ergründen und
aufzuheben sucht, scheitert. Diese Bezeichnung
„Negativum“ ist in Verbindung damit zu sehen,
dass es für Bernhard in der Kunst um
Wunscherfüllung geht. Aber es geht nicht um eine
einfache, omnipotente Erfüllung aggressiver
Wünsche und nicht um das, was unter
Wunscherfüllung verstanden wird, nämlich
Omnipotenz, sondern einfach um die Erfüllung des
Wunsches, ein Problem auf ganz bestimmte Weise zu
bearbeiten. Dem werden Künstler nach Meinung von
Bernhard nicht gerecht.

¹³¹ Vgl. Peter von Matt: Liebesverrat. München
1994, S. 25.

In diesem Sinne soll das Negativum mit Bedeutungen gefüllt werden. Das Negativum ist ein Zustand innerer Objektlosigkeit. Im Kapitel „Erzählstruktur“ wurde bereits dargelegt, wie der Maler über Kunst spricht: Der Kunstschaffende wird vom Erzähler in Zweifel gezogen und im Erzählen als „Negativum“ dargestellt.¹³²

5.4. Politik, Gesellschaft und Staat als Kritikpunkte

Die gegenseitigen Angriffe, mitunter sogar Übergriffe, zwischen Literaten und Staat beruhen auf einer historischen Konkurrenz, die die Entwicklung der europäischen Gesellschaft seit ihren Anfängen begleitet hat. Der Anfang ist bei Platon zu beobachten, der bekanntlich die Dichter aus „seinem“ Staat aussperren wollte. Platon wollte den kritischen Dichtern keinen freien Lauf lassen, mit der Begründung, es könne der Jugend schaden. In Wirklichkeit ging es ihm um den ungestörten Machterhalt in seinem Idealstaat, wobei er den konformen Künstlern einen nur vermeintlichen Wirkungskreis zubilligte.¹³³

„>Fast alle da unten sind Kommunisten. Der Kommunismus fällt hier auf fruchtbaren Boden. Hier, mitten im Hochgebirge, wo man es gar nicht glaubt. Alles da unten ist kommunistisch. Das ist eine Gegend, wie geschaffen für das

¹³² Vgl. Abschnitt 3.1.7.6. Scheitern an sich oder Umwelt.

¹³³ Vgl. Platon: Politeia 3398a. Werke, Bd.4 Darmstadt 1990, S. 217.

kommunistische Unterzünden. Der Kommunismus ist ja, wie Sie vielleicht nicht wissen, die vorläufige Zukunft der Menschen der ganzen Welt. Der Kommunismus wird alles beherrschen, selbst das entlegenste Tal der Welt. Selbst den abgeschlossensten Winkel des letzten sich gegen ihn wehrenden Gehirns. Der Kommunismus ist etwas, das auf dem Schmutz und auf dem Gestank, auf den ungeheuren Kontrasten gedeiht. Der Kommunismus kommt, da können sie alle kopfstehen! Und Moskau steht und wacht dahinter und steht und wacht immer und überall.< Er sagte: >Und dabei handelt es sich um ein ursprünglich urchristliches Tal. Aber, sagen Sie ehrlich, wo wurzelt denn heute noch der Katholizismus, das Christentum überhaupt? Wo denn?<“ (Frost, S. 211

Die politische Anschauung will den Leser oft gesellschaftlich motivieren. Ein solches politisch wirkendes Spannungsfeld in der Literatur entsteht meines Erachtens vor allem dann, wenn die Literatur die Aufmerksamkeit vom „Ich“ auf das „Wir“ umlenkt. Aber die vermeintliche Privatheit kann häufig eine politische Bedeutung haben.

Eine Tatsache ist, dass die deutschen Dichter im 20. Jahrhundert einen ganz anderen politischen Hintergrund hatten. Sie waren durch den fanatischen Nationalsozialismus aus ihrer Heimat vertrieben worden; wer trotzdem in Deutschland blieb, musste die politische Macht erfahren. Besonders in Deutschland war die Interdependenz zwischen Dichtern und Staat meist von übertriebenen Ansprüchen belastet. Freie Meinungsäußerungen der deutschen Intelligenz stießen regelmäßig auf staatlichen Widerstand, wenn sie als Einmischung interpretiert wurden.¹³⁴

¹³⁴ Vgl. Macht und Geist: Ein deutsches Indianerspiel. In: Hans Magnus

Bezogen auf das Werk Bernhards scheint die politische Unterdrückung als Gegenstand des Erzählens ein ständiges Thema zu sein; über den Staat wird misstrauisch und verhöhnend berichtet. Obwohl der Maler ideologisches Engagement und politische Kategorien in seinem Erzählen wenig erwähnt, ist seine politische Überzeugung dennoch klar zu erkennen. Diese politisch motivierte Nachdrücklichkeit findet sich u.a. in folgender Darstellung.

„>Kann sich unser Staat ein solches Projekt leisten?< fragte der Maler. >O ja<, sagte der Ingenieur, >der Staat ist reich (...). Aber der Staat verschwendet das meiste Geld!< Milliarden gingen jährlich spurlos verloren. Man wisse schon, wo man das Geld zu suchen habe, in den Ministervillen nämlich und in den Ministerfabriken und in den Staatsbetrieben, die alle so schlecht geführt würden, daß es sinnlos sei, dahinein Geld zu stecken.“ (Frost, S. 91)

Der Eindruck, den der Maler vom Staat hat, ist eindeutig negativ. Seine Geringschätzung des Staates ist so ausgeprägt und ohne Hoffnung, dass der Maler den Staat mit einem Geldverschwendungsbetrieb gleichsetzt. Vertrauen in den Staat gibt es für ihn so gut wie nicht. Aus dieser Ansicht ist seine politische Einschätzung gut zu erkennen: Die Gegnerschaft zwischen dem Erzähler und dem Staat Österreich äußert sich in Misstrauen und Unverständnis. Die Misswirtschaft der Staatsämter wird betont. Kritik findet sich auch in der nächsten Darstellung.

„Über Staat und Regierung und Neutralität fing er, von mir durch eine unsinnige Äußerung gereizt, auf dem Heimweg wieder an. Der Staat sei so, wie ihn Platon entworfen habe, oder er sei kein Staat. >Es gibt keinen Staat. Der Staat ist nicht möglich. Es hat nie einen Staat gegeben.<“ (Frost, S. 265)

Der Staat wird von dem Maler als kaum zu verwirklichende Vision bezeichnet. Aus diesem Standpunkt kann geschlossen werden, dass der Maler ein in hohem Maße gestörtes Verhältnis zu dem Staat hat.¹³⁵ Er beurteilt den Staat negativ, ohne dies jedoch näher auszuführen. Ursache dafür könnte sein, dass Österreich sich im 20. Jahrhundert zweimal politisch neu konstituiert hat, und zwar mit allen traumatischen Begleiterscheinungen einer Geburt. Die erste Staatsgründung hat sich als Folge des Ersten Weltkriegs ergeben, als jener Bereich der alten habsburgischen Hausmacht, in dem deutsch gesprochen wurde, nach dem Abfall aller anderssprachigen Länder von der Monarchie, einen Staat bildete. Zum zweitenmal konstituierte sich Österreich, als das gleiche Territorium vom Dritten Reiche abgetrennt wurde. Immer war Österreich das, was aus seiner Sicht übrig blieb. Dabei weist der Neubeginn in Österreich einige Merkmale auf, die zum Teil durch die besondere Rolle Österreichs in der Niederlage gesehen wurden. Österreich wurde oftmals in der Rolle des Opfers gesehen.¹³⁶

¹³⁵ „Der Staat ist ein großer Dreck.“ Thomas Bernhard: In der Höhe. Wien 1989, S. 106.

¹³⁶ Vgl. Walter Weiss: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Stuttgart 1981, S. 602.

Sein Misstrauen gegen die Politik zeigt sich im nächsten Zitat auch als Desinteresse an der Politik.

„>Interessieren Sie sich eigentlich für Politik?< - >Ja<, sagte ich, die natürlichste Antwort für einen jungen Menschen. >Ich habe ja gar kein Interesse mehr, im Grunde genommen, an politischen Machenschaften.<“ (Frost, S. 130)

Der Maler empfindet das Politische an sich zwar interessant, aber er ist den Politikern gegenüber misstrauisch. Er schreibt die Schuld an diesem Misstrauen den Politikern zu, denn Misstrauen ist keine Eigenschaft, sondern eine Reaktion. Die politischen Handlungen sind deshalb für den Maler jetzt und in Zukunft nicht mehr vertrauenswürdig.

Dieses Misstrauen gegenüber der Politik ist noch klarer verständlich im Kontext mit der Biographie Bernhards. Der Dichter Bernhard hat den Nationalsozialismus in seiner Jugend selbst miterlebt.¹³⁷ Sein politisches Denken bleibt meistens auf die österreichische Heimat beschränkt, und man bemerkt in vielen seiner Werke eine tiefe Betroffenheit über die Bedeutungslosigkeit und seine Abscheu gegenüber Österreich.¹³⁸ Er sieht diese zweimalige

¹³⁷ Vgl. Thomas Bernhard: Ein Kind. München 1990, S. 125.

¹³⁸ Aus dem Testament Thomas Bernhards: Ausdrücklich betone ich, daß ich mit dem österreichischen Staat nichts zu tun haben will, und ich verwahre mich nicht nur gegen jede Einmischung, sondern auch gegen jede Annäherung dieses österreichischen Staates meine Person und meine Arbeit betreffend in aller Zukunft. Nach meinem Tod darf aus meinem eventuell gleich wo noch vorhandenen

„missglückte“ Entstehung Österreichs als Folge von Fehlern durch die Politiker verantwortet. Seine Beschreibung ist aber nicht erklärbar, sondern vielmehr als Moment einer historischen Unzufriedenheit zu verstehen.¹³⁹ Politik, Gesellschaft und Staat im Erzählen Bernhards werden durchgängig als Kritikpunkte angebracht.

literarischen Nachlaß, worunter auch Briefe und Zettel zu verstehen sind, kein Wort mehr veröffentlicht werden. In: Hans Höllner: Thomas Bernhard. Hamburg 1993, S. 7.

¹³⁹ Vgl. Bernhard Sorg: Kunst ja, Politik nein. In: Gunter E.Grimm (Hrsg.): Metamorphosen des Dichters. Frankfurt 1992, S. 306.

5.5. Isolation als Daseinsform

Die Literatur setzt sich in der ihr eigentümlichen Weise mit der Problematik der Isolation auseinander, wobei sie nicht eine Reproduktion dieses Zustandes oder eine einseitige Erklärung für ihn abgibt. Sie thematisiert vielmehr Gründe, Konsequenzen und nicht zuletzt Erscheinungsbilder der Isolation des Einzelnen in all ihren ambivalenten Schattierungen anhand fiktionaler Figuren und Handlungen. Ein Großteil der neueren Literatur handelt meines Erachtens von Figuren, die allein auf sich gestellt und isoliert von ihrer Umwelt, freiwillig oder unfreiwillig, nach einem Halt suchen, der ontologische Sicherheit gewährt.

Der Gedanke der Isolation und die Isolation selbst ist eine Daseinsform, die sich wie ein roter Faden durch die Texte Bernhards zieht. Der Mensch steht in einer gegnerischen Umwelt und kapselt sich ab, kommuniziert nicht mehr mit den anderen Menschen, sondern weitgehend nur noch mit sich selbst. Nicht nur für die Personen in Bernhards Texten trifft das zu, auch für den Autor selbst.

Eine Darstellung der Isolation findet sich im nächsten Zitat; Isolation des „Ich“ und Isolation des Malers (im Wald).

„Bis jetzt habe ich noch niemand außer der Wirtin gesehen, obwohl in der Zwischenzeit einmal viel Lärm im Gasthaus gewesen ist. Zur Essenszeit, die ich in meinem Zimmer zubrachte. Ich fragte die Wirtin nach dem Maler, und sie sagte, er sei im Wald. >Er ist fast immer im Wald.<“ (*Frost*, S. 10)

Für den Maler ist Weng kein gewöhnlicher Ort. Der Erzähler sieht in Weng keinen Ausweg, sondern er betrachtet ihn vielmehr als einen Fluchtort aus seiner glücklosen Vergangenheit. Durch die Unruhen des zweiten Weltkriegs verschlug es den Maler erstmals in das Gebirgstal. Weng ist für ihn einerseits eine lebenslange Erinnerung an die Kriegszeit, die ihn immer wieder, und schließlich für immer, dorthin zurückkehren ließ. Andererseits erkennt er in den Bewohnern Wengs die entscheidenden Merkmale der sozialen Umwälzung und deren moralische Korruption. (*Frost*, S. 11)

Ein Erlebnis der Isolation zeigt sich im nächsten Abschnitt.

„Ich stoße überall an die Mauern, die um mich herum sind. Ich bin schon der reinste Mörtelmensch! Aber es ist doch so, daß ich mich oft hinter meinem Lachen zurückgehalten habe!“ (*Frost*, S. 34)

Der räumlichen Isolation in den geographischen Gegebenheiten entspricht das Gefühl des Eingemauertseins, welches der Maler nachvollzieht. Dass er „der reinste Mörtelmensch“ sei, wird zwar dem Leser als eine Selbstbezeichnung erscheinen, aber die Gefühlswelt des Erzählers Maler stellt sich als eingegrenzt und gezwungen dar. Eine solche seelische Isolation von anderen Menschen geht über die selbst gewählte physische Isolation aus Enttäuschung an der Gesellschaft hinaus. Die seelische Isolation des Erzählers Maler ist überall herauszulesen, ob im sozialen Umgang oder in der physischen Absonderung; sie ist im Erzählen ein durchgängiges Motiv.

„>Da niemand weiß, wo ich bin, kann mir auch niemand schreiben. Aber ich will auch nicht, daß mir noch jemand schreibt<, hat er gesagt. >Ich schreibe keinem Menschen, also weiß auch keiner, wo ich bin. Ich glaube, ich werde nie mehr einen Brief schreiben.< In seinem Zustand ist er auch gar nicht fähig dazu. Wenn er sich hinsetzt, um für sich Notizen zu machen, in irgendwelche >Fabulierhefte<, die er schon vor Jahren angelegt hat- >in dem Augenblick, in dem ich mich zurückzuziehen begann<-, nehmen seine Kopfschmerzen derartig zu, daß er aufhören muß, einen Gedanken in der Mitte abbrechen, das Heft zumachen und sich hinlegen. Und er will ja wirklich niemandem mehr schreiben. Für ihn liegt alles hinter ihm, so weit, daß er es nicht mehr hervorholen wird, >keinen Menschen, nichts<. Er komme sich jetzt oft wie unter Wasser treibend vor, dann wieder eingefroren in die Welt, irgendwo, wo nichts zu etwas Verbindung habe.“ (Frost, S. 147)

Dieses Motiv findet sich besonders an den Stellen stark ausgeprägt, an denen der Maler dem Famulanten von seiner Kindheit und Jugendzeit erzählt.

„Die Jugend war ihm noch bitterer. Vielleicht hatte er mehr Kontakt mit Gleichaltrigen, Gleichgestimmten, aber >alles war ziemlich gedankenlos<. Kindheit und Jugend sind ihm nicht leichtgefallen. In vielem erinnern sie mich an meine eigene Kindheit und Jugend. Traurig war auch ich, aber nie verbittert und er schon so früh. Trotzdem seien Kindheit und Jugend in ihm das einzige, >wovon sich zu trennen nur schwerfällt<.“ (Frost, S. 33)

In der Kindheit findet sich die Ursache für die Isolation. Sie beruht für ihn nicht auf einem Mangel an Kontaktfreude, sondern er sieht sie als seine wahre Natur. Seine Isolation ist nicht freiwillig, sondern als eine Daseinsform ähnlich

wie ein Strafvollzug erzwungen.¹⁴⁰ Seine Denkstruktur fasst das Leben als eine Strafanstalt auf; dem Menschen geht es im Leben sogar schlechter als in einer Strafanstalt.

Das Erzwungene als lebensbestimmender Faktor findet sich auch in folgender Passage.

„>Immer ist gerade so viel und so tiefes Wasser dazwischen, daß es unmöglich ist, von einer Insel auf die andere zu gelangen. In der Vorstellung, die ich habe. Auf dem Rasenstück, auf das man, man weiß nicht wie, gelangt ist, auf dem man, man weiß nicht, wo durch, aufgewacht ist und auf dem man zu bleiben gezwungen ist.<“ (Frost, S. 82)

Der Maler beschreibt dem Famulanten eine Vision. Er spricht von einem wunderschönen Park, in den er aber nicht eintreten könne, denn er befinde sich auf einer jener kleinen Inseln, „Rasenstücke“, die er aber nicht verlassen könne. In dieser Umschreibung findet sich ein existenzieller Zustand des Menschen, der aber nicht erstrebenswert ist.

Der Mensch kann als ein Gefangener aufgefasst werden. Er ist dabei eine Synthesis des Seelischen und des Leiblichen. Synthesis im strengen Sinn bedeutet Einheit als ursprüngliche

¹⁴⁰ Diese Denkstruktur liegt in der Biographie Bernhards begründet. Im Werk *Kälte* erzählt er von der Welt als einer Strafanstalt, in der das Leben einem Strafvollzug gleiche. Unter dieser Voraussetzung wird behauptet, dass Bernhard die Welt von der Isolation geprägt sieht.

„Das Leben ist nichts als ein Strafvollzug, (...) Die Welt ist eine Strafanstalt mit sehr wenig Bewegungsfreiheit.“ (*Kälte*, S. 41)

Vereinigung von Antithesen. Die vordringliche Antithesis im Hinblick auf den Menschen bilden die einander ausschließenden Gegensätze von Seelischen und Leiblichem.

„Aber das kann nicht Jahrzehnte dauern. Bei ihm nicht. Auch nicht Jahre, denn er ist todkrank und wird bald von selbst sterben. Es arbeitet in seinem Unterbewußtsein, wenn auch oben alles ausgeschaltet ist.“ (*Frost*, S. 147)

Dieser ersten Antithesis folgt unmittelbar eine zweite, nämlich der Gegensatz von Endlichem und Ewigem. Als dritte Antithesis kommt auf den Menschen der Gegensatz zwischen Notwendigkeit und Möglichkeit des Daseins zu.

Eine ideale Daseinsform des Erzählers Maler im Sinne der Antithesis wird im nachfolgenden Zitat in der Rolle des „Weltmittelpunktes“ verwirklicht.

„In sommerliche Gasthausgärten kämen oft Leute, denen man ansehe, daß sie sich vorkommen wie der Weltmittelpunkt.“ (*Frost*, S. 249)

Mag eine ich-bezogene Haltung als ein manchmal lebensnotwendiges Merkmal das menschliche Wesen kennzeichnen, so lässt sie aber die Unumgänglichkeit der Isolation umso evidenter aufleuchten. Dem Famulant gegenüber hält der Maler die ganze Menschheit für eine Mischung von Subjekten, die sich für den Weltmittelpunkt halten. Er sieht die Isolation des Einzelnen als sehr eng verknüpft mit der Überbewertung der eigenen Individualität. Die Isolation ist im Allgemeinen ein zwiespältiges Gefühl der Betroffenen in der gesellschaftlichen Realität. Sie führt zu einer allgemeinen Desintegration.

Die Isolation erklärt der Erzähler dem Ich-Erzähler als unvermeidliches Faktum.

„Man könne auf einem Floß treiben mit Menschen, die man nicht kenne, eng zusammen, Körper an Körper, jahrelang, ohne diese Menschen auch nur einen Deut näher kennenzulernen.“ (*Frost*, S. 270)

Der Isolationsbegriff findet sich in dem vorangegangenen Zitat als innere Verfassung eines Individuums, dem ein Brückenschlag vom Ich zum Du unmöglich scheint. Dies ist sowohl die subjektive Überzeugung des Erzählers Maler als auch sein Anspruch auf eine objektive Allgemeingültigkeit. Hinzu kommt, dass die Isolation nicht begründet wird. Die Isolation kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass das Verhältnis zwischen dem Famulant und dem Maler eine unredliche Komponente hat. Der Famulant trachtet auf berechnende Weise danach, sich das Vertrauen seines Gegenübers zu erschleichen. Der Grund liegt darin, dass zwischen ihnen nur noch deformierte Beziehungen existieren.

Die Isolation ist nur Darstellung und bedeutet deshalb keine substanzielle Abwehr. Vielmehr ist sie in der Darstellung Bernhards existenzieller Zustand des Menschen, eine reale und generelle Daseinsform.

5.6. Denken als solipsistische Denkstruktur

Der Terminus Solipsismus ist die Version eines extremen erkenntnistheoretischen Subjektivismus, und äußert sich nicht nur durch die Gegenstände der Außenwelt, sondern auch durch den Inhalt des eigenen Bewusstseins. Daneben gibt es eine ethische Position, die dem Egoismus nahesteht. Eine methodisch gemäßigte Variante rekurriert auf Decartes „Cogito, ergo sum“. Während sich die extreme Position des Solipsismus das Verdikt der impliziten Erkenntnislosigkeit zu Recht gefallen lassen muss, transzendiert der methodische Solipsismus geradezu die immanenten Grenzen jener Haltung, indem er eben nicht auf die Negation der Außenwelt abzielt, sondern die Subjektivität des Ichs zum Ausgangspunkt der Erkenntnisse über die Welt erhebt.

Der Erzählung *Frost* liegt meines Erachtens die Auffassung zugrunde, dass der Leidensprozess für den Erzähler Sinnsuche und Klärung der menschlichen Existenz beinhaltet: Der Erzähler und seine monologischen Äußerungen beziehen sich auf die in ihrer Absolutheit erkannte Endlichkeit des menschlichen Lebens.¹⁴¹ Der Maler ist der erste von vielen Gestalten im Werk Bernhards, die in gewissem Maße an Schizophrenie leiden. Der Famulant drückt dies folgendermaßen aus:

„Ihr Herr Bruder lebt tatsächlich in dem Irrtum, gleichzeitig mehrerer Existenzen Herr zu sein, wie in dem von ihm selbst als fürchterlich empfundenen Irrtum, von

¹⁴¹ Vgl. Manfred Mixner: „Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist...“ In: Kurt Bartsch (Hrsg.): In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts. 1983. S. 45.

diesen verschieden, gleichzeitigen, auf einen niemals errechenbaren Übergang zustrebenden Existenzen, die er selbst wieder als das unausdenkbare Material der (seiner) Vorfälle betrachtet, unterdrückt zu sein." (*Frost*, S. 301)

Das Denken dieses Menschen ist eine verworrene Gratwanderung, die letzten Endes zum Wahnsinn führt. Die erstaunlichen Gedankensprünge scheinen als gefährlicher Prozess, in dem alles mit allem verknüpft werden kann und soll. Verständliches Denken in möglichst konsistenten, begrifflichen Regelsystemen hält sich an die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit, in der sich der Mensch bewegt; es entstehen dabei Erklärungsmechanismen, die sich automatisieren. Die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit wird überzogen mit einem Netz von Kausalzusammenhängen, das immer engmaschiger wird, je geschlossener die Regelsysteme wirken.

Man erfährt im nächsten Abschnitt die wie Rätsel anmutenden Denkstrukturen des tagebuchführenden Ich-Erzählers Famulant.

„Ich schreibe also in der Nacht auf, was ich bei Tag registriere. Ich glaube, es handelt sich bei Ihrem Herrn Bruder tatsächlich um den mich erst jetzt packenden Begriff des phantastischen Abgrundmenschen. Mein Denken geht augenblicklich durch diesen Begriff auf sein >Ziel< zu. Die Frage ist, wie weit ist ein Eindringen in das Unverhältnismäßige Ihres Herrn Bruders möglich.“ (*Frost*, S. 297)

Seine Notizen sind kaum als verbürgte Niederschrift zu billigen, da er in der Nacht das am Tage Geschehene und vom Maler Gesagte in der Rückerinnerung protokolliert, die Monologie des Erzählers also durch das Wahrnehmungsvermögen des Ich-Erzählers gesehen wird und einer Verfälschung

unterliegen kann. Hinzu kommen die Verständnisschwierigkeiten gegenüber dem Gerede des Erzählers, die der Diarist im Fortgang des Tagebuchs immer öfter erwähnt. Der Leser muss sich also in dem gesamten Tagebuch von Anfang an mit dem Zweifel beschäftigen, ob das in ihm Berichtete sich tatsächlich so und nicht anders ereignet hat. Die rätselhafte Erregung, die von dem Erzählen ausgeht, stammt jedoch hauptsächlich aus den Anstrengungen des Erzählers und des Ich-Erzählers, etwas Unwahrscheinliches realisieren zu wollen. Der Standpunkt der Realisierung des Unmöglichen findet sich im Solipsismus wieder.

„Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich, mich mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinandersetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem gewissen erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken. Wie man eine Verschwörung aufdeckt. Und es kann ja sein, dass das Außerfleische, ich meine damit nicht die Seele, daß das, was außerfleischlich ist, ohne die Seele zu sein, von der ich ja nicht weiß, ob es sie gibt, von der ich aber erwarte, dass es sie gibt, dass diese jahrtausendealte Vermutung jahrtausendealte Wahrheit ist; es kann durchaus sein, dass das Außerfleischliche, nämlich das ohne die Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht umgekehrt und nicht nur eines aus dem anderen.“ (Frost, S. 7)

In diesem Zusammenhang hat diese Anfangsnotiz des Ich-Erzählers, welche er am ersten Tag aufschreibt, programmatische Intention. Nach der Notiz kann man behaupten, er wolle Unerforschliches ermitteln. Diese Absicht bezieht sich jedoch nicht nur auf ihn selbst. Der Auftrag des Ich-Erzählers, den Maler einer genaueren Beobachtung zu unterziehen, befreit ihn von diesen „fleischlichen Tatsachen“, das sind

körperliche Eigenschaften, und ermöglicht es ihm, sich auch mit „außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten“, das sind seelisch-geistige Eigenschaften, zu beschäftigen.

Seelisch-geistige Eigenschaften beziehen sich vornehmlich auf die Person des Erzählers Maler. Im Verlauf der Erforschung wird darauf hingewiesen, dass der Erzähler in all seinen Lebensabschnitten, während der Kindheit, Jugend und Hilfslehrerzeit und des Aufenthalts in Weng immer wieder den Versuch machte, sein Leben zu transzendieren. Dabei ist der Begriff der Transzendenz nicht allein auf einen religiös-theologischen Bedeutungsinhalt beschränkt. Vielmehr ist der Maler stets auf der Suche nach einem Ansatz, der seine Existenz zu erklären imstande ist. Er ist auf der Suche nach dem letzten Grund für sein Dasein, um sich so in einer zerrissenen Welt seiner Identität versichern zu können. Er wünscht, von dem Zustand ontologischer Ungewissheit in einen grundsätzlichen, existenziellen Zustand ontologischer Gewissheit vordringen zu können. Er sucht selbst dann noch den transzendenten Sinn der Existenz zu ergründen, als er sich bereits des illusionären Charakters dieses Tuns bewusst geworden ist. Im Erzählen wird der Fortgang dieses Prozesses durch sein wiederholtes, dauerhaftes Scheitern versinnbildlicht.

Dieses Scheitern gipfelt zwangsläufig im Tod des Erzählers Maler.

„Der Beruflose G. Strauch aus W. ist seit Donnerstag vergangener Woche im Gemeindegebiet von Weng abgängig. Wegen der herrschenden Schneefälle mußte die Suchaktion nach dem Vermißten, an welcher sich auch Angehörige der Gendarmerie

beteiligten, eingestellt werden.“ (*Frost*, S. 316)

Der Tod bleibt als letzte Möglichkeit, Transzendenz zu erreichen. In dem Gebirgsort Weng baut sich der Erzähler eine außergewöhnliche Denkwelt auf, verschanzt sich dort in einer Isolation, die aufgrund ihrer subjektivistischen Aufbauprinzipien dem Ich-Erzähler und dem Leser nur schwer zugänglich sind. Dies verursacht einen Großteil der Vexation, die das Erzählen kennzeichnet. Der Famulant vermerkt am 22.Tag in seinem Tagebuch über den Maler:

„Wunderwörter habe er früher aufgefangen wie Bälle, das Wort >Schöpfung< zuerst, dann das Wort >Chemie<, >Sarkasmus< dann, >Instinkt<, >Malerei<, schließlich >Mord<. Der Ruin des Menschen sei ein Kindheitstraum. Und alles in ihm beschlossen. (*Frost*, S. 244)

Die Wunderwörter symbolisieren die wichtigsten Lebensabschnitte „pars pro toto“ des Erzählers und gleichzeitig die verschiedenen Ausprägungen eines identitätsstiftenden und den das Dasein stabilisierenden Sinn des Lebens. „Schöpfung“ erinnert an die Religiosität des Erzählers während seiner Kindheitsjahre, „Instinkt“ wird von ihm selbst mit seinen Eltern in Verbindung gebracht. „Chemie“ und „Malerei“ rekurrieren auf die Anstrengungen des Erzählers, sich mit Wissenschaft und Kunst zu beschäftigen, eine sarkastische Einstellung charakterisiert das Verhalten des Erzählers während seiner Hilfszeit. Der Gedanke an den Mord ist einer der dominanten Inhalte der Monologe, die er in Weng dem Ich-Erzähler vorträgt.

5.7. Wahnsinn als Grenzwert

Wahnsinn oder Grenzbereiche des Denkens finden bei Bernhards Gestalten immer wieder ihren Platz. Die ausgeübten Tätigkeiten der Helden werden oft über ihre normalen Grenzen hinaus betrieben: Forschung, Kunst, Untersuchungen. Die Grenze zwischen Wahn und Realität beginnt dabei zu verschwimmen.

In dieser Vieldeutigkeit¹⁴² zwischen Wahn und Realität ergeben sich nicht nur Gegensätze und Zusammenhänge zwischen ästhetischen und pathologischen Aussagen. Dabei üben geistige Abweichungen insbesondere auf die ästhetische Gestaltung ihren Reiz aus, deren spezifisches Aufgabenfeld die Auseinandersetzung mit den psychologischen Gegebenheiten und Besonderheiten des Individuums ist: Die Dichtung. Die Phänomene des Wahns sind daher immer wieder auftauchende Motive in der Literatur. Dies erregte besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Aufmerksamkeit. Denn das Motiv des Wahns bot in einer zunehmend repressiven, gesellschaftlichen Ordnung die Möglichkeit zur Umgehung der Zensur und die Dichter waren sich dessen bewusst.

¹⁴² Kurz weist darauf hin, dass „Mehrdeutigkeiten oder Vieldeutigkeiten ebenso wie Eindeutigkeiten [...] keine Eigenschaften von Sprache an sich [sind], sondern abhängig von unserem Gebrauch und unseren interpretativen Einstellungen. Nicht alle literarische Texte sind vieldeutig, umgekehrt sind nicht alle nicht-literarische Texte eindeutig.“ Gerhard Kurz: Vieldeutigkeit. In: Lutz Dannenberg (Hrsg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Stuttgart 1992, S. 322.

Das beginnende 19. Jahrhundert war eine Zeit unausgeglichener Gegensätze, die sich unvermittelt gegenüber standen. Interessante Belege der Empfänglichkeit der Literatur für das Phänomen des Wahns finden sich zu dieser Zeit. Ebenso gibt es Beispiele für die ständige wechselseitige Anziehung und Durchdringung der anscheinend so unvereinbaren Gegensätze von Literatur und Psychiatrie. Es ist der Wahnsinn, der einen ungebrochenen Reiz auf Literaten und Künstler ausübt, obwohl deren Werke nicht immer den ungeteilten Beifall der psychiatrischen Fakultäten finden. Parallel dazu finden sich in der Musik Phänomene wie die „Wahnsinnsarie“.

Der Wahn, der die Realität individuell auseinanderfallen lässt, erfährt durch den Dichter eine zusätzlich kreative Umsetzung, geprägt von dessen Welterfahrung. Der Wahn ist im Sinne einer realistischen Welterfahrung nicht ausschließlich das Negativum Krankheit. Seine positiven Potenzen und Möglichkeiten, die in einer veränderten Erkenntnis- und Beurteilungsweise liegen, werden deutlich. Er scheint damit nicht einfach als falsche, sondern als andere Perzeptionsweise.¹⁴³ Der Wahn ist nach Definition Kants „...die Täuschung, die bloße Vorstellung einer Sache mit der Sache selbst für gleichgeltend zu halten.“¹⁴⁴ In diesem Sinne ist der Wahn Bewegung und Überfahrt in eine ungewisse Welt. Es zeigen sich hier zwei Dimensionen des

¹⁴³ Vgl. Georg Reuchlein: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur, Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und 19. Jahrhunderts. München 1986, S. 402.

¹⁴⁴ Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt 1991, Bd.8. S. 839.

Wahns. Zum einen wird er als irreversibler Übertritt in eine unerforschliche Weite der Bewusstlosigkeit definiert, zum anderen als mentale Disposition, die zur Metapher für gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit wird. Diese Ambivalenz ist Kennzeichen des Wahns.

Wahn und Kunst verbinden sich nicht nur bei Bernhard in der Weise, dass nicht über die rationale Diskursivität der Sprache kommuniziert wird, sondern man sich auf der Basis komplexerer Bilder zu verständigen sucht. Auch die Kunst ist eine Form der Kommunikation.¹⁴⁵ Der Künstler empfindet angesichts der Widersprüche in der ihn umgebenden Gesellschaft ähnlich wie der psychisch Kranke. Während der Kranke versucht, den Ängsten auszuweichen, sie zu verdrängen, arbeitet der Künstler mit ihnen, sucht sie in einem kreativen Prozess zu bewältigen. Er schafft bewusst individuelle Symbolisierung, der Kranke unbewusst. Der Künstler macht die Regression, die der Patient im Verlauf der Desymbolisierung vollzieht, zu einem bewussten, kreativen Schritt. Im durch diesen Widerspruch begrenzten und definierten Raum entfaltet sich die diskursive Kenntnis vom Wahnsinn. Hinter den geordneten und ruhigen Personen der medizinischen Analyse ist eine schwierige Beziehung am Werk, in der sich das historische Werden vollzieht: Eine Beziehung zwischen der Unvernunft als letzte Stufe des Wahnsinns und der Rationalität als wahre Form seiner Wahrheit des Wahnsinns. Der Wahnsinn

¹⁴⁵ Die streng konstruktivistische Trennung zwischen Denken und Fühlen als zwei Komponenten einer konstruktivistischen Wirklichkeitserfahrung liegt darin, dass sich das Denken entwicklungsgeschichtlich aus dem Fühlen entwickelt habe.

entwickelt sich nur in seiner eigenen Welt,
unabhängig von der Außenwelt.

Die Leidenschaft bzw. das Leiden als ein Schlüsselbegriff in der Literatur zu bezeichnen, ist umstritten. Den Wahnsinn als dominierende und prägende Gestaltung der Leidenschaften zu begreifen, bedarf der Erklärung. Leidenschaft im Erzählen bzw. ihre Deutung als Wahnsinn begleiten und bestimmen den Ablauf der Gattungsgeschichte, die sich unter den bedingenden Faktoren der jeweiligen literarischen Situation wandelt. Im Erzählen Bernhards findet sich als ein bedingender Faktor der Wahnsinn.

Diese Darstellung des Wahnsinns zeigt sich in seinem Erzählen zunächst als Zwiespältigkeit. Der Maler droht in der nächsten Textstelle, durch seine Schmerzen und Gedanken dem Wahnsinn zu verfallen.

„So kann ich tun, was ich will, zu dem konstanten Kopfschmerz kommen auch noch die Schmerzen, die ich habe, wenn ich meinen Fuß irgendwo hinsetze, wenn ich meine Hand irgendwo auflege: (...) Es ist ein dauernder Anschlag von Gedanken, der mich wahnsinnig machen wird. Sie müssen denken, niemand hat soviel Selbstbeherrschung. (...) Ich habe die Grenze ja schon überschritten (...).“ (*Frost*, S. 284)

Der Maler ist bemüht, dem unaufhörlichen Kopfschmerz zu entkommen. Das Erstaunliche an dem Kopfschmerz ist aber die schizophrene Haltung, in der das eigene Ich des Erzählers als gespalten erfahren wird. Der Maler erkennt damit die wahnsinnige Seite des Gedankens, die er als Erzähler bereits überschritten hat. Der Wahnsinn zeigt sich damit als Springen zwischen zwei Gedankenwelten. Die Auffassung, dass der Erzähler

plötzlich von seinem Wahnsinn überwältigt wird, lässt den Wahn in einem anderen Licht erscheinen. Es ist nicht mehr der Naturzustand, der den Maler mit dem Wahn konfrontiert, sondern ein Grenzwert. Vorstellungen bewegen sich oft am Rand des Wahnsinns.

„Ein Ozean lag immer dazwischen, meine Unfähigkeit, ihr Herz, wie man sagt, mit dem meinen ganz zu verbinden. So wie es mir nicht gelang, in Einklang mit der Wahrheit zu kommen, so gelang mir in meinem Leben nichts außer meinem Sterben. 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. Die Nacht ist noch viel finsterner als die Vorstellung von der Nacht und der Tag nur ein düsteres unerträgliches Zwischenreich.“ (Frost, S. 165f)

Diese Sicht des Wahnsinns ist kein umfassendes Prinzip und kein allgemeiner Zustand mehr, sondern resultiert aus individuellem Handeln.

Solcher Wahnsinn findet sich auch in dem Brief, den der Famulant an seinen Auftraggeber, den Chirurgen Strauch, schreibt. In diesem vergleicht er den Begriff des Wahns mit dem Irrsinn, um dessen Bruder genauer beschreiben zu können.

„Verehrter Herr Assistent,
Sie haben mich gelehrt, was eine Schocktherapie ist, was das ist, Wahnsinn mit Irrsinn bis zum Entsetzen des Mittelpunkts dieser beiden Begriffe zu konfrontieren. Ich muß sagen, was Ihr Bruder hier durchmacht, ist diese andere, mögliche, nicht disharmonische Art von Schocktherapie, die Sie einmal kurz angedeutet haben, die mit der Technik gar nichts zu tun hat, die nur mehr

unselbständiges Gegen-Leiden der geistesgestörten Natur ist, (...).“ (Frost, S. 298)

Der Famulant berichtet über den Wahnsinn des Erzählers Maler mit dem Ausdruck „Gegen-Leiden“, einen Ausdruck, den die Schopenhauersche Auslegung des Wahnsinns prägte.¹⁴⁶ Der Ich-Erzähler fühlt sich unsicher im Gebrauch des Begriffs Wahnsinn, er versucht ihn gegenüber dem Begriff Irrsinn abzugrenzen. Hier zeigt sich, dass Wahnsinn und Irrsinn nicht nur mit Konfrontation verbunden sind, sondern auch das Entsetzen einschließen. Aber der Wahnsinn wird damit zum Phänomen, das sich selbst nicht existenziell, sondern lediglich peripher begreift.

So wird immer mehr der Wahnsinn als übersteigerter Zustand einer leidenschaftlichen Gemütsregung definiert, die aber auch dem Erzähler nicht erklärbar erscheint.

„Da mir der Begriff des Wahnsinns nicht klar ist, er ist mir nur ein geläufiger, kann ich nicht sagen, ob Ihr Bruder wahnsinnig ist. Er ist nicht wahnsinnig! (Verrückt?) Nein, auch nicht verrückt.“ (Frost, S. 306)

Der Wahnsinn des Erzählers Maler wird vom Famulant bezweifelt. Dadurch erscheint der Wahnsinn als Grenzwert. Wie bei Schopenhauer geht es um eine Nähe zum Wahnsinn, eine Nähe, die durch eine vertiefte Wahrnehmung des Leidens verursacht wird. Der Wahnsinn ist Resultat einer individuellen Persönlichkeitsschwäche, die durch die Herausforderung des Lasters offen gelegt

¹⁴⁶ Vgl. Martin Huber: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Wien 1992, S. 61.

wird. Allerdings ist das Laster nicht mehr Ausdruck eines unzivilisierten Naturzustandes, sondern gesellschaftlicher Lebenswandel. Damit tritt der Wahnsinn des Erzählers Maler nicht als natürlicher Dauerzustand auf, sondern als Grenzwert.

5.8. Leiden als menschliches Phänomen

Das Dasein des Menschen könnte man als Kette von vielfältigen Leidensanlässen beschreiben, die ihn auf keinen Fall zur Ruhe kommen lassen. Ein als eine Kette von Leidensanlässen sich anbietendes Leben wirft für den Leidenden die Frage auf, worin die Ursache des latenten Schmerzumschlossenseins seiner Existenz zu sehen ist.

Das Leiden wird durch verschiedene Gestaltformen verkörpert, die gleichzeitig Ursache des Leidens sind.

„Ich könnte mich ja geradehalten, aber es ist mir nicht möglich. Ich krümme mich überdurchschnittlich, nicht wahr? Entschuldigen Sie, dass ich mich so stark krümme. Ich sehe wahrscheinlich erbärmlich aus. Aber Sie haben ja keine Vorstellung von der Ungeheuerlichkeit meines Schmerzes. Schmerz und Qual in mir rücken ineinander, und Arme und Beine wehren sich, werden aber mehr und mehr zu den unschuldigen Opfern.“ (*Frost*, S. 42)

Sehr beachtenswert ist hier, dass die Leidumschlossenheit der Erzählfiguren nicht lediglich als Tatsache hingestellt wird, sondern

dass die Leidhaftigkeit ihrer Körper den Inhalt ihrer stetigen Reflexion bezeichnet. Ihr Reden kreist beständig um ihr Leiden, jedoch ist dieser Ausdruck nicht Mitleid heischend, sondern vermittelt nur einen Eindruck von hohem Leidensausmaß.

„>Es besteht wahrscheinlich ein geheimer Zusammenhang zwischen meinem Kopfschmerz und diesen Fußschmerzen<, sagt er.“ (*Frost*, S. 48)

Der Famulant wird hier Zeuge eines Leidensprozesses, der sich wie der Steuerung einer unbestimmten, dunklen Macht unterworfen, entwickelt und sich in einer regelrechten „Umschließung“ des Erzählers Maler auswirkt.

Eine generelle Beurteilung des Lebens als Leiden findet sich in der folgenden Vorstellung des Malers.

„Alles sei >entsetzt<. >Das Leben zieht zurück, und der Tod tritt hervor wie ein Berg, schwarz, jäh, unüberwindlich.< Er hätte es ja sogar zu großer Berühmtheit, zum großen Aufsehenmachen bringen können, doch das habe ihn nicht interessiert. >Mein Talent hätte ausgereicht für eine Weltberühmtheit<, sagt er. >Die Menschen hängen oft ein ganz kleines Talent an den großen Rummel und werden berühmt.<“ (*Frost*, S. 54)

Die Erfahrung des Erzählers Maler, dass die Welt in ihrer Existenz Leiden bedeutet, kann im Blick auf Bernhards Werk verallgemeinert werden. Das Leben ist als Leiden zu verstehen.

„Manchmal kommt die Erschöpfung wie ein in sich selbst zerstreutes Theater in meinen Kopf, wie ein endlos Musikalisch-Dämonisches, und zerstört mich. Es

zerstört mich auf dem Wege zur
Unfähigkeit, ich selber zu sein, auf dem
Weg in die kleinste, duldsamste Ruhe
meines Gedächtnisses, meines
verwahrlosten Herzens." (*Frost*, S. 190)

Leiden ist eine Angstlust. Dies ist eine
Grundannahme beim Erzählen Bernhards.

Der Maler Strauch wird im dritten Brief des
Famulanten sogar beschrieben, als würde er in
gewissem Maße an Schizophrenie leiden.

„Dritter Brief

Verehrter Herr Assistent!
Ihr Herr Bruder lebt tatsächlich in dem
Irrtum, gleichzeitig mehrerer Existenz
Herr zu sein, wie in dem von ihm selbst
als fürchterlich empfundenen Irrtum, von
diesen verschiedenen, gleichzeitigen, auf
einen niemals errechenbaren Übergang
zustrebenden Existenzen, die er selbst
wieder als das unausdenkbare Material der
(seiner) Vorfälle betrachtet, unterdrückt
zu sein." (*Frost*, S. 301)

Das Denken des Malers ist eine verworrene
Gratwanderung, die letzten Endes zu nichts führt.
Die erstaunlichen Gedankensprünge scheinen mir
als das Ergebnis eines Prozesses, den der Maler
als einen gefährlichen Prozess bezeichnet, da
hier alle Gedanken mit allem verknüpft werden
können und sollen. Verständliches Denken hingegen
in möglichst konsistenten, begrifflichen
Regelsystemen hält sich an die sinnlich
wahrnehmbare Wirklichkeit, in der sich der Mensch
bewegt; es entstehen dabei Erklärungsmechanismen,
die sich automatisieren, die sinnlich
wahrnehmbare Wirklichkeit wird überzogen mit
einem Netz von Kausalzusammenhängen, das immer
engmaschiger wird, je geschlossener die
Regelsysteme wirken.

Man erfährt im nachfolgenden Zitat die rätselhaft anmutenden Denkstrukturen des Malers durch das Medium des tagebuchführenden Ich-Erzählers Famulant.

„Erster Brief
(...)

Ich schreibe also in der Nacht auf, was ich bei Tag registriere. Ich glaube, es handelt sich bei Ihrem Herrn Bruder tatsächlich um den mich erst jetzt packenden Begriff des phantastischen Abgrundmenschen. Mein Denken geht augenblicklich durch diesen Begriff auf sein >Ziel< zu. Die Frage ist, wie weit ist ein Eindringen in das Unverhältnismäßige Ihres Herrn Bruders möglich.“ (*Frost*, S. 297)

Man kann die Erzählfigur Bernhards, den Maler Strauch, leicht als einen absoluten Pessimisten, dessen Ansichten aus reiner Wortweisheit erwachsen sind, entlarven. Die Nachdrücklichkeit, mit der sich die Unerträglichkeit des Lebens zu ihrem Pessimismus bekennt, geht wohl zurück auf Bernhards persönliches Leid. Es wird jedoch nicht durch Resignation genährt, sondern durch existentiellen Schmerz.

„>Es gibt ein Zentrum des Schmerzes, von diesem Zentrum des Schmerzes geht alles aus<, sagt er >es liegt im Zentrum der Natur. Die Natur ist auf viele Zentren aufgebaut, aber hauptsächlich auf das Zentrum des Schmerzes.<“ (*Frost*, S. 42)

Bei den Äußerungen des Erzählers Maler über den Ursprung des Schmerzes offenbart sich ein hohes Leidensausmaß. Das Leidensausmaß ist eine Zentralfigur des Romans, das ganze Leben als einziges Leiden. Dass es aber nicht allein bei einer derartigen Feststellung von Seiten der Bernhardschen Zentralfiguren bleibt, ist ein

weiteres typisches Erzählelement Bernhards. Man konstatiert nicht allein das menschliche Leiden, sondern ist darüber hinaus selber dem Leiden ausgeliefert.

Worin aber liegt die Ursache für das allgemeine Leiden? Die Antwort, die Schopenhauer darauf gibt, macht uns mit einer unerfreulichen Eigenschaft des Willens bekannt, die uns als sogenannte Selbstentzweiung des Willens nähergebracht wird; in dieser Selbstentzweiung des Willens sieht Schopenhauer eine wichtige Ursache des Leidens. Es ist der Kampf, der mit den widerstreitenden Interessen innerhalb des Ichs bedingt ist.¹⁴⁷

Aber hinter dem Schopenhauer'schem Pessimismus steckt nicht mehr als ein trüber Blick auf die Gegenwart oder die Zukunft. Der Pessimist lässt sich auf den einzelnen Fall nicht mehr ein; er hat abgeschlossen mit allen Fällen. Der Pessimist hat ein Übermaß an Phantasie, er sucht sie als Medium für ein Leben in Möglichkeiten. Doch diese Phantasiebegabung führt nicht notwendig zum Pessimismus, ist aber meiner Meinung nach Voraussetzung des Erzählens. Daher ist Leid als menschliches Phänomen ein in der Literatur häufig anzutreffendes Element des Erzählens, das sich auch im Roman Bernhards findet.

¹⁴⁷ Vgl. Arthur Schopenhauer, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I. Frankfurt 1986, S. 456f.

5.9. Natur als Leidensursache

Die Natur¹⁴⁸ präsentiert sich im Allgemeinen als absolut in ihren äußeren Erscheinungsformen wie Klima, Vegetation und Landschaft. Die Natur steht einerseits für die Gesamtheit der Phänomene, die unserer Wahrnehmung zugänglich sind, andererseits zeigt die Natur die rücksichtslose Zurückweisung des Menschen, die sich bei den Beschreibungen daraus entwickelt, dass die Menschen den Einfluss der Natur auf die Naturphänomene miterleben. Die Meinungen über die Schrecklichkeit als entscheidendes Merkmal der Natur sind folglich von den Erfahrungen, die die Menschheit in der anschaulichen Welt gemacht hat, kaum zu trennen. Die Natur ist deshalb auf dem Wege der Ratio nicht zu begreifen; ihrem Wesen kommen die Wenigsten auf die Spur, welche im herkömmlichen Sinn Wissenschaft betreiben. Der Mensch geht selber nicht in der Natur auf. Er bleibt ihr gegenüber ein entfremdetes Wesen; seine Teilhaftigkeit an der Natur oder Übereinstimmung des Menschen mit der Natur lässt sich allein anhand der geistigen Gegensätzlichkeit wahrnehmen.

In den Abschnitte „3.1.2. Erzählhaltung“ und „3.1.7.4. Leiden an sich“ dieser Arbeit wurde die

¹⁴⁸ Der Begriff der Natur ergibt sich aus einer Redundanz von Gedankengängen, die man mit ihr verbindet. Der Naturbegriff ist beim Erzählen Bernhards durch die große Anzahl von Merkmalen („Gehen“, „Ungenach“), die sich im gesamten Werk finden lassen, ausreichend determiniert. Gerade diese Kriterien des Naturbegriffs, einer der zentralen Begriffe bei Bernhard kann mit dem Schopenhauer'schen „Willen“ verglichen werden. Vgl. Jürg Laederach: Der zweite Sinn. Frankfurt 1988, S. 239f.

Beschreibung der Natur bereits mit dem Leiden in Verbindung gebracht. Eine Ursache des Leidens sind die Widersprüche in der Naturerscheinung, die den Erzähler gleichsam geistig belasten.¹⁴⁹

„Ich leide ganz einfach am Überdurchschnitt, müssen Sie wissen. An den Einwänden der Natur, an mir absolut fremden Rechten. Ich ziehe immer den kürzeren.“ (Frost, S. 258)

Außerdem wird die Natur vom Maler vieldeutig dargestellt, z.B. als erzeugende Natur, als Aufzeichnung eines gesetzmäßigen Prozesses, teils den Geist als naturgegeben, teils die Natur als geistlos darstellend.¹⁵⁰

Dennoch fühlen wir uns beim Lesen unsicher, denn die Naturbeschreibung wird schwer verständlich erzählt. Ein solches Beispiel für das „Leiden an der Natur“ findet sich im nächsten Abschnitt.

„Als hätte die Natur ein Recht darauf, mich immerfort abzudrängen, immer auf mich zu, in mich hinein, von allem fort,

¹⁴⁹ Muschg weist darauf hin, dass „ein Erzähler oder ein Philosoph leidet, ist am wenigsten zu bezweifeln, wenn ihn ein körperliches Gebrechen drückt. Dieser Fall ist so häufig im Erzählen, dass es Mode wurde, Dichtersein mit Kranksein gleichzusetzen. Um zu leiden, braucht man aber nicht körperlich krank zu sein; geistige Schmerzen können schwerer zu ertragen sein als leibliche, und gerade beim Erzähler hat man es immer auch mit jenen zu tun. Nur als Symptom des unsichtbaren Leidens ist die Krankheit in der Literaturgeschichte bedeutsam.“ In: Walter Muschg: Tragische Literaturgeschichte. Stuttgart 1983, S. 408.

¹⁵⁰ Vgl. Frost, S. 30, S. 38, S. 54.

auf alles zu, aber immer an die Grenze.
(...) Sehen Sie, es sind immer dieselben
Gedanken. Unnatürlich, vielleicht.
Zusammenhangsüberdrüssig. Vielleicht
unsinnig." (*Frost*, S. 29)

Der Maler scheint nach dem Wesen der Natur zu forschen. Die Natur wird jedoch als dialektisch abhängiges Verhältnis eines Geistes der Natur gezeigt, teils als geistlos, und der Geist gleichzeitig als unnatürlich. Der Leser kann hier erkennen, dass der Maler das Leben als geistigen und als natürlichen Antrieb zu definieren versucht. Er versucht ein gesetzmäßiges Bezugsverhältnis zwischen Natur und Geist herzustellen, er gestaltet ein geistiges Konzept der Natur, hier die bildlich intellektuelle Abstraktion in Form einer Logik von Zeichensprache in der Natur. Eine solche Abstraktion findet sich auch in dem folgenden Zitat.

„Der Antrieb der Natur ist verbrecherisch, und sich darauf berufen ist eine Ausrede, wie alles nur eine Ausrede ist, was Menschen anrühren.“ (*Frost*, S. 30)

Dieser Beleg macht die Auffassung des Erzählers Maler von der Natur deutlicht. Der Maler zeigt die Natur als eine Konfrontation mit einer zerstörerischen Macht.

Der Begriff der Natur erhält im Erzählen Bernhards häufig negative Attribute. Die Natur wird mit den Menschen in Verbindung gebracht und ist daher „verbrecherisch“. Der Natur scheint die Selbstvernichtung immanent zu sein.

„Die Schulkinder kämen meistens nur bis zu den Felsvorsprüngen, dann kehrten sie rasch um aus Angst, erfrieren zu müssen.

Oft bleiben die Schulen wegen der Kälte geschlossen. Menschen kämen in einem Satz um, den sie angefangen hätten, aber nicht fertigsprechen könnten. Mitten in einem Hilferuf. Die Sterne blitzen dann wie Nägel, mit denen der Himmel zugenagelt sei. >Eine Luftzusammensetzung, die im Hirn den Verstandesklöppel anschlagen läßt, wie ein Mörser anschlägt.<" (Frost, S. 247)

Eine ineinander verschränkte Wechselwirkung zwischen der Natur und anderen menschlichen Empfindungen findet sich in der hier zitierten Stelle.

„Diese Ruhe habe ich zeitlebens als eine Krankheit der erschöpften Natur empfunden als fürchterlich aufgerissene Abgründe des Gemüts. Diese Ruhe ist ja der Natur ein Greuel.“ (Frost, S. 147)

Die Ruhe wird von dem Maler mit einem krankheitsbedingten Erschöpfungszustand verglichen, und dadurch, dass die Natur daran leidet, personifiziert. Die Ruhe hat in diesem Sinne nicht die mit ihr üblicherweise verbundenen positiven Eigenschaften. Diese traditionell verstandene Ruhe ist immer trügerisch gewesen, denn sie symbolisiert auch die drohende Gefahr. Man kann sie nicht genießen, weil sie keine Sicherheit bedeutet. Die Fremdheit der Naturphänomene lässt den Maler die Herrschaft über sich selbst verlieren. Eine solch bedrohliche Beschreibung der Natur zeigt sich im nächsten Zitat.

„...Manchmal dreht einem auch die Natur den Hals um, die Natur ohne Einfachheit, man sieht dann: diese unendliche Kompliziertheit der fürchterlichen Natur.“ (Frost, S. 190)

Der Maler behauptet, dass das kaum menschlich Erfassbare von dem Menschen Besitz nimmt. Man wird plötzlich gewahr, dass man sich eine falsche Vorstellung von Natur gemacht hat, von einer Natur, die in Wahrheit „ohne Einfachheit“ ist. Manchmal erscheint uns die Natur nicht als einfach und logisch. Manchmal sind wir auch verbittert, weil wir sie als zu kompliziert und zu grausam empfinden. Wir sehen dann keinen Sinn in dieser unlogischen Grausamkeit.

Was in der Auffassung über die Natur durch den Maler inszeniert wird, kann als massive Desillusionierung des traditionellen Verständnisses von Natur verstanden werden. Die Desillusionierung wird durch eine radikale Selbstbeobachtung vollzogen. In der Tat kann man das poetologische Prinzip des Erzählens Bernhards meist als radikale Selbsterforschung und Selbstbetrachtung erkennen.

Der Maler ist sich der Gefahr bewusst, die sich aus einer auf vermeintlich menschlichem Wissen beruhenden Naturinszenierung für den Menschen ergibt: Er bildet sich ein, in Sicherheit vor einer von seinem Denken gleichsam verwalteten Naturmacht zu sein. Doch er weiß, dass die Unendlichkeit seiner Anschauung die Begriffe des Denkens gleichsam sprengt. Mit dem Untergang seines Denkens stürzt der Mensch wortlos und gedankenlos in ein Chaos, das durch die Unterschätzung der Macht der Natur entsteht.

Während als Ursache des Leidens für Schopenhauer die Selbstentzweiung zugrunde liegt, ist sie im Erzählen Bernhards in der Natur vorzufinden. Es kann daher gefolgert werden, dass die Natur im Erzählen Bernhards als Leiden empfunden wird.

5.10. Scheitern an sich oder der Umwelt

Der Mensch strebt üblicherweise nach Idealvorstellungen. Das Ideal kann ein Bild sein, das der Mensch sich macht. Es kann Abstraktion sein. Aber es kann nie Wahrheit beinhalten. Denn es setzt sich aus Eigenschaften zusammen, die zum Teil der Wirklichkeit angehören, zum Teil aber nur Wunschvorstellungen sind. Es ist eine Art und Weise, um überhaupt zu sein, nicht eine, um besser als ein beliebiger Zustand zu sein. Bemerkenswert ist im Roman das Erzählen vom Unvermögen des Lebens und des Kunstschaffens, das im Folgenden betrachtet werden soll.

„Aber die Kindheit war ihm am grauenhaftesten an dem Tag, an welchem er hinter seinen Eltern seine Großeltern nicht mehr hatte. Er war so allein, daß er oft in fremden Höfen auf einem Treppenstein saß und vor Übelkeit glaubte sterben zu müssen.“ (*Frost*, S. 32)

Der Famulant stellt sich die Kindheit als in sich abgeschlossene Totalität vor. Seine Kindheit fällt in eine gänzlich unglückliche Konstellation. Die Kindheit ist eine Lebensperiode, die in Opposition zum Erwachsensein steht, auch wenn sie altersmäßig nicht scharf umrissen ist. Die Kindheit ist eine Übergangszeit.

Die Kindheit des Maler Strauch wird von dem Erzähler als eine grauenhafte Erinnerung des Scheiterns wahrgenommen. Die Kindheit, die nicht selten an ihren hohen Erwartungen zugrunde geht,

bezieht sich im Allgemeinen wenig auf den Tod. Der Maler kommt aber schon als Kind in Berührung mit dem Tod. Das Kindsein ist der schönste Lebensabschnitt für den Maler. Die Großeltern zeigen sich übrigens wie beim realen Thomas Bernhard, als eine prägende Gestalt.

„Die Jugend war ihm noch bitterer. Vielleicht hatte er mehr Kontakt mit Gleichaltrigen, Gleichgestimmten, aber >alles war ziemlich gedankenlos<. Kindheit und Jugend sind ihm nicht leichtgefallen.“ (Frost, S. 33)

Die Jugendzeit des Erzählers Maler war eine bittere, verlorene Zeit für ihn. Was ihm fehlte, war eine notwendige Familienzugehörigkeit. Das Leben war dem Maler nur eine Seinsform, an der er Anteil hatte, aber lediglich dadurch, dass er ein lebendes Wesen war. Kindheit und Jugend des Erzählers Maler waren geprägt vom Scheitern. Dennoch ist dieses Scheitern zugleich das Element für das Ideal, da man das Ideal nicht erleben, sondern sich nur im Scheitern vorstellen kann.

„>Ich stehe da vor dem Baum<, sage ich, >aber ich weiß ja nicht, was das ist, ein Baum. Was ist das? Und auch ein Mensch steht da, und ich weiß nicht, was das ist. Nichts weiß ich. Bald ist es oben und bald kalt und dann wieder finster. Wissen Sie es?“ (Frost, S. 97)

Der Maler träumt seinen eigenen Untergang in der Landschaft, die sich allmählich in eine abgestorbene Landschaft verwandelt. Er arbeitet an seiner Selbstfindung, seiner Selbstverwirklichung, doch erfahren wir nur rückblickend von der Unzulänglichkeit dieses Versuchs, nichts jedoch von den immerwährenden Schwierigkeiten, welche die Arbeit an seiner

Selbstverwirklichung wohl ausgemacht haben. Diese Schwierigkeit der Verwirklichung tritt in der Darstellung der Kunst verstärkt auf. Die Erregung des Erzählers Maler über diese Tatsache schlägt sich in der Wortwahl seiner Sprache nieder.

„>Meine Bilder wurden immer gut kritisiert, nur von mir selbst nicht<, sagt er.“ (...) Ich möchte sagen: die Künstler, das sind die großen Erbrechenenerreger unserer Zeit, (...) auch mit der Kunst, dieser großen Totgeburt, (...).“ (*Frost*, S. 132f)

Der Maler Strauch, an dem ein Naturwissenschaftler verloren gegangen ist, malt nicht mehr, obwohl er die Abschlussprüfungen in allen geforderten Fächern besteht (Vgl. *Frost*, S.33f). Denn Strauch bewertet seine eigenen künstlerischen Versuche als verfehlt. Der Künstler kann durch seine Augen in die Welt blicken lassen. Dass er mit diesen Augen das Wesentliche oder den Kern der Dinge erkennt, ist gerade die angeborene Gabe des Genius. Mit dieser Gabe hat er etwas zu verwirklichen.¹⁵¹ Für den Maler gelten die Bilder jedoch als Beweis dafür, dass er als Künstler fast nichts wert und die Kunst eine Totgeburt ist.

„Wie er einmal an einer Hand vier Monate lang herungemalt habe, sagte er mir heute. Dann, nach vier Monaten, hat er das Bild verheizt. Kein schlechtes Bild. Aber die Hand ist nicht gelungen.“ (*Frost*, S. 131)

¹⁵¹ Vgl. Arthur Schopenhauer, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen: a.a.O. Band I. Frankfurt 1986, S. 278.

Gerade die Hand, an der er vier Monate „herumgemalt“ hat, ist ein Symbol¹⁵² seines Scheiterns. Es gelingt ihm nicht, diese Hand wirklich zum „Leben“ erwecken zu können. Die missglückte Hand ist als das symbolisierte Scheitern des Erzählers Maler zu erkennen.

Beachtenswert ist die Frage, was ein Symbol bedeuten kann. „Die Frage, was uns dazu bringt, etwas als ein Symbol zu verstehen, lässt sich noch differenzierter beantworten. Zum Verständnis dessen, was ein literarischer Text ist, gehört unter anderem das Lernen dessen, was eine symbolische Bedeutung tragen könnte - und manchmal noch nicht einmal hat. Der Reiz mancher Texte beruht gerade darauf, dass man oft Symbole vermuten muss, ohne sie deuten zu können.“¹⁵³

Die Diskrepanz zwischen objektiver Anerkennung und subjektiver Negation des eigenen Künstlertums liegt in dem Anspruch begründet, den der Maler an sich selbst und seine Kunst hat. Der Maler Strauch will das Schwierigste erreichen, er strebt nach dem Unmöglichen.

¹⁵² Kurz hat herausgearbeitet, dass der Begriff „Symbol“ im modernen Sprachgebrauch als Terminus inhomogen verwendet wird. „Der Ausdruck Symbol kann ein arbiträres, konventionelles Zeichen, aber auch das Gegenteil, ein durch Analogie oder durch einen Sachzusammenhang motiviertes Zeichen bedeuten.“ In: Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1993, S. 67.

Hingegen will W. Kayser das „nichtssagende Wort Symbol“ vermieden wissen. In: W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. München 1983, S. 347.

¹⁵³ Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1993, S. 77.

„Eine ganze Besitzergreifergeneration hatte ich um mich versammelt in drei, vier, fünf, sechs Menschen, die gleich mir auf der Suche nach dem Ungeheueren abstürzten in die Mittellosigkeit ihrer Gefühle.“ (*Frost*, S. 205)

Dieser Anspruch lässt uns die tiefere Bedeutung seiner Kunstanstrengungen erahnen: Durch die Malerei ist eine Letztbegründung seiner gesamten Existenz intendiert. Der Künstler kann durch die gewollte Isolation von der Welt der empirischen Erscheinungen diese gleichsam in seinem zweiten Schöpfungsakt nicht nur ab- und nachbilden, sondern auch neu erschaffen.

5.11. Zusammenfassendes Zwischenergebnis

Themen und Motive bei Thomas Bernhard haben immer ihre zugeordnete Funktion, das ist im Roman *Frost* so, aber weitgehend auch in den folgenden Werken. Das heißt, die hier für *Frost* aufgestellte Liste ist eigentlich auch für andere Texte gültig. Die Funktion könnte man auch als eine Art Bedeutung definieren, also das, was eigentlich mit der Darstellung des betreffenden Motivs gemeint ist. Manchmal ist etwas gegensätzliches gemeint, wie etwa das „Nichtkindsein“, das als „Kindheit“ vorgeführt wird, manchmal wird ein Motiv weitgehend als seine eigentliche Wesensart aufgestellt.

Der Tod erscheint immer in einer Zweidimensionalität. Tod ist einmal in der herkömmlichen Bedeutung von Sterben zu sehen, andererseits als das „Nichtvorhandensein“. Ein toter Mensch kann also durchaus leben, ist aber im Bernhardschen Sinne kein wirklicher (humaner) Mensch.

Die Kunst gerät oft zum Negativum, ist als solche „tote Kunst“ oder eben keine wirkliche Kunst. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn sie käuflich oder staatlich manipuliert ist.

Politik, Gesellschaft und Staat sind bei Bernhard absolute Gegenstände der Kritik und Ablehnung. Es gibt kaum einen guten Staat, einen guten Politiker oder eine heile, funktionierende Gesellschaft. Und wenn doch, dann irgendwo in einer „heilen Vergangenheit“ oder in Gedankenspielen.

Aufgrund dieser negativen Umwelt scheint die Isolation die einzig mögliche und erträgliche Daseinsform zu sein. Isolation schließt immer auch das Leiden an der Umwelt mit ein. Die Unfähigkeit zum Vollkommenen und der Versuch, etwas Absolutes, Totales zu erreichen, führen zum Grenzbereich des Wahnsinns, der mit dem „Normalen“ ineinander fließt.

Isolation und Wahnsinn lösen das Individuum von der Umwelt, der Gesellschaft und der Natur, und so ist das Scheitern immer unabdingbar. Damit scheitert die Person natürlich auch an sich und seiner Unfähigkeit (und an seinem nicht vorhandenen Willen) die Umwelt zu akzeptieren.

Das Denken spielt sich im Erzähler ab, hat jedoch oft keine klare Linie, sondern ist ein Hin- und Her, besteht aus Gedankensprüngen und Erinnerungen.

Schließlich ist noch die Darstellung der Natur zu erwähnen. Schon der Name des Romans *Frost* zeigt, wie ambivalent Natur zu sehen ist. Einmal ist sie die reale Natur (die aber immer so ist, wie die Gesellschaft oder die Menschen, die in ihr verkehren), andererseits ist im Grunde alles Natur, Umwelt und damit in der Regel gegen das individuelle Ich gerichtet.

6. Resümee der Gesamtarbeit

Diese Arbeit sollte bestimmte Merkmale des Erzählens, der Struktur des Erzählens und des Erzählstils bei Thomas Bernhard anhand von Beispielen aus dem Roman *Frost* aufzeigen.

Bernhardts Texte gelten allgemein inhaltlich als polemisch und kontrovers. Sie sind Ausdruck einer allgemeinen Unzufriedenheit eines Erzählers bzw. des Autors selbst. Diese Unzufriedenheit drückt sich aus in immer wiederkehrenden Erzählelementen, in bestimmten gedanklichen, aber auch satztechnischen Strukturen.

In der Kritik wird Bernhard deswegen als der ewige Nörgler und Kritiker angesehen, inzwischen aber sehen einige Kritiker in diesen Hass- und Schimpftiraden auch einen humoristischen Aspekt. Eine andere Deutung sieht musikalische Aspekte in Bernhards Erzählstrukturen und in seinem Sprachstil.

Der Roman *Frost* ist angelegt als eine Folge sich steigernder Wiederholungen, so, wie es später auch die anderen Romane von Bernhard sind. Diese Wiederholungen sind ein wesentliches Merkmal des Stils bei Bernhard, die einen wesentlichen Teil der „inneren Form“ des Textes wiedergeben. Dagegen steht die Struktur als äußere Form des Textes.

Die Rolle des Erzählers ist bei Bernhard nie ganz deutlich bestimmbar. Der Leser muss sich oft fragen, wer nun erzählt. Ist es ein Ich-Erzähler? Wer ist dieses „Ich“? Wechselt der Erzähler, ist der Erzähler gar Bernhard selbst?

Im Roman *Frost* kommt erschwerend hinzu, dass der Text ohne konkrete Erzählerfigur beginnt.

Danach gelangt man, allerdings nur relativ mühsam, zu der Erkenntnis, dass es zwei Erzähler-Figuren gibt, nämlich den Famulanten und den Maler. Der Famulant wird als inhaltlich unselbständiger Erzähler eingeführt, der Maler ist eher auf sich selbst fixiert.

Ein Ich-Erzähler ist immer Teil der Charaktere eines Textes. Bei Bernhard kann man sogar sagen, er ist der wichtigste Teil oder, noch deutlicher auf Bernhard bezogen, er ist die einzige reale Person im Text. Der Famulant determiniert demnach auch die Sichtweise des Textes, während der Maler insistiert. Beide Erzähler sind jedoch nicht nur durch Verwandtschaft verbunden, sondern auch durch gegenseitige Abneigung.

Der Maler äußert sich nicht unbedingt eindeutig, seine Erzählhaltung lässt sich als ironisch kennzeichnen. Der Ich-Erzähler Famulant ist ein beobachtendes Ich und übernimmt die Mittlerrolle des Berichterstatters. Er beobachtet und kommentiert, darf aber nicht eingreifen. Das Innenleben der auftretenden Figuren wird durch Tagebücher und andere ähnliche Aufzeichnungen belegt. So ist der Leser sich oft nicht darüber im Klaren, was war bzw. wann etwas geschehen ist. Die Handlungsreihenfolge ist sehr unklar, und auch der jeweilige Erzähler scheint nicht über alle Zeitebenen informiert zu sein.

Der Famulant beobachtet genau die Haltung des Erzählers Maler. Es ist hier also sein (Famulant) „Point of View“ zu sehen. Er beobachtet ihn, aber er urteilt nicht über ihn oder seine Handlungen. Er hat somit einen außenstehenden Erzähler-Standort. Der Famulant gibt Äußerungen des Malers demzufolge auch in indirekter Rede wieder.

Die Erzählzeiten werden sprunghaft gewechselt. Erst nach einigen Sätzen wird dem Leser klar, ob er sich gerade in der Erzählgegenwart oder -vergangenheit befindet. Rückwendungen und Rückblicke durchziehen die Zeitstruktur des Textes. Dabei stehen Vergangenheit und Gegenwart oft kontrastiv zueinander.

Der Gegenstand des Erzählens ist weitgehend die Gedankenwelt des Erzählers. Dennoch geht es auch um Ereignisse, die auf den oder die jeweiligen Erzähler eingewirkt haben. Diese Ereignisse sind Handlungen, die in der Gedankenwelt des Erzählers stattfinden.

Ein wesentlicher Angelpunkt ist dabei die Kindheit. Die Kindheit steht als Zeit, die der Gegenwart nicht nur zeitlich, sondern auch qualitativ entgegengesetzt ist. Man darf dabei aber nie übersehen, dass auch die erzählte Kindheits-Vergangenheit nur ein geistiges Produkt des jeweiligen Erzählers ist. Dennoch gibt es in den Kindheitsschilderungen einen erzählerischen Wechsel vom „Ich“ zum „Er“ oder „Es“. Die Zeit der Kindheit verfügt noch nicht über allgemeines Wissen oder einen Überblick, so scheint eine starke Ich-Perspektive zu fehlen.

Ein weiterer wichtiger Punkt bei Bernhard ist der Tod. In *Frost* wird dieser in mehrfacher Hinsicht thematisiert: Unglücksfälle, Tod in der Natur oder Krankheit. Der Erzähler Maler des Romans strebt nach dem Tod als seinem „erfolgreichsten Zeitpunkt“. Mit dem Tod werden alle Probleme gelöst, denn der Tod ist eine Determinierung des Lebens.

Auch die Kunst ist Ziel vieler Personen bei Bernhard; sie streben mit geradezu qualvoller

Notwendigkeit nach Perfektion in der Kunst. Wissenschaft ist dabei quasi als Teildisziplin der Kunst zu verstehen. Andererseits ist das Scheitern an der Kunst gleichbedeutend mit (geistigem) Tod, hängt also mit dem vorangegangenen Begriff zusammen, und die meisten Kunstausübenden bei Bernhard, auch in *Frost*, etwa der Maler Strauch, scheitern oder versagen in ihrer Kunst.

Politik, Staat und Gesellschaft geraten immer wieder in Bezug zum Versagen und damit auch inhaltlich zum Tod. Auch der Maler beobachtet seinen Staat, nimmt ihn wahr und kritisiert ihn. Er hält ihn für eine kaum zu verwirklichende Vision.

Neben dieser Schilderung von Realität innerhalb des Romangeschehens gibt es eine andere Ebene, die Erzählung von Gedanken, Gedankenvorgängen oder Gedankenwelten der erzählenden Personen. Bernhards Personen sind gewissermaßen „Sinngestalten“, die sich erst durch ihre Gedanken entwickeln. Diese Gedanken kreisen wesentlich um die Punkte Natur, Isolation, Denken, Wahn, Leiden, Scheitern, Verneinung und Tod.

Der denkende Erzähler ist immer in einer inneren Isolation, diese wird oft noch getragen durch eine äußere. Die vor sich hin räsonierenden Figuren sind innerlich einsam wie auch äußerlich in der Umwelt, die sie beschreiben. Der Maler sieht sich selbst als „Mörtelmensch“, d.h. als einen eingemauerten Menschen. Die Isolation ist durch die Umwelt, aber auch durch die erzählende Person selbst bedingt, die sich in diese gedankliche Isolation flüchtet. In einzelnen Szenen steigert sich die Isolation zum Wahn. So

determiniert und verstärkt die Isolation auch die Rolle des Ich-Erzählers.

Solipsismus mag als Steigerung, aber auch als Weiterführung der Isolation angesehen werden können. Steht eine Person in der Isolation noch eher hilflos da, gibt der Solipsismus dieser Figur ein eigenes starkes Selbst-Bewusstsein, der Erkenntnis „Ich denke, also bin ich“ gleichend. Die Erzähler bei Bernhard scheinen in ihren monologischen Äußerungen das „Ich“ zum Ausgangspunkt (ihrer) Welt zu erheben und sehen ihre Erkenntnis oder Sicht der Welt als eine absolute Wahrheit, die aber andererseits auch nur für sie selbst gilt. Letztendlich führt sie zum Wahnsinn.

Die Gedanken der Erzähler über das Handeln und die Gedanken anderer Personen gehen soweit, dass sich in die Rede- und Gedankenwiedergabe über andere die eigene Weltsicht schiebt. Erzähler und erzähltes Objekt werden eins. Es gibt damit nur eine alleinige Wirklichkeit: Die des erzählenden „Ichs“.

Wahn, nicht unbedingt als krankhafte Eigenschaft, sondern vielleicht als das Phänomen einer maßlos gesteigerten Wahrnehmungsfähigkeit, wäre eine weitere, höhere Stufe der Gedankenwelt eines (Ich-) Erzählers. Die Grenze ist der Wechsel von der Rationalität zur Irrationalität bzw. von der Vernunft zur Unvernunft. Bernhards Erzähler stehen immer irgendwo am Rande dieser Grenze, auf der einen oder anderen Seite. Der Erzähler wird zum Opfer seines Erzählrausches, seiner ständigen Tiraden und Wiederholungen, irgendwann reißt der Faden des Gedächtnisses, die Wiedergabe von Gedanken wird zum Sprech- bzw. Schreibrausch.

Der Wahn des Malers wird versinnbildlicht durch „Kopfschmerzen“, die aber im Grunde allgemeine, seelische Schmerzen sind. Davon sagt der Famulant, dass dieser Wahn ein „Gegen-Leiden“, eine Reaktion auf seine Umwelt, die sich in seiner Gedankenwelt widerspiegelt, sei.

Der geistige Wahn in der Gedankenwiedergabe wird oft umgelenkt zum Ausdruck des Leidens. Die Personen scheinen dabei dem Prinzip Buddhas zu folgen „Leben ist Leiden“. Der Grundpessimismus, der allen Erzählern innewohnt, wird zum zentralen Punkt der Gedanken.

Grund für diesen Pessimismus ist die Umwelt, gleichgesetzt oft mit der Natur, einer Natur aber, der oft alles Natürliche zu fehlen scheint und die eher von der Gesellschaft oder dem Staat geprägt ist. Diese Natur erscheint als zerstört, verbaut, verplant, hässlich. Die Natur wird zum Widersacher der Erzähler, ebenso wie die Gesellschaft.

So wird die Geisteswelt letztendlich zu einem Ausdruck des Scheiterns des Ichs, das sich in den Texten äußert. Das Ich scheitert an der Umwelt, aber vor allem an dem Bild, das es selbst von seiner Umwelt hat. Durch dieses Scheitern wird in der Folge fast alles verneint, was den Erzähler umgibt. Er verneint alles bis auf sich selbst, sieht sein Alleinsein als unumgängliche Notwendigkeit und scheitert damit natürlich irgendwann auch für sich selbst. Es wird um ihn herum und in ihm „unerträglich still“.

Der Erzählstil bei Bernhard ist geprägt von einem ständigen Fluss aus Gedanken und Sätzen. Einzelne Wörter dieses Flusses wie „total“, „alles“, „immer“ bilden Inseln, die immer wieder auftauchen. Wiederholungen von Gedanken,

Gedankenreihen oder Wortfolgen sind ein festes Element des Stils. Diese Reihen werden zudem variiert. In *Frost* zeigt sich die Situation einer Beobachtung, die in die Erzählsituation eingebaut wird. In diesen beobachtenden Sequenzen des Erzählers tauchen inhaltliche Gegensätze auf, die bald an anderer Stelle umgedreht erscheinen. Satzreihen, die Gedankenreihen oder Wiederholungen wiedergeben, erscheinen als Parataxen, Ausdruck einer Atemlosigkeit des Erzählens. Inhaltlich werden solche Formen zum Fragment.

Das „Ich“ versucht in ruhelosen aneinandergereihten Sätzen seine Erinnerungen zu konzentrieren. Assoziationen werden ebenso aneinandergereiht, besonders negative Verhältnisse werden assoziativ umschrieben. In Ellipsen beschränkt sich der Erzähler auf wichtige Wörter, lässt andere Satzteile dabei aus. Die Sprache wird kurz, unvollständig.

Inhaltlich zeichnet sich der Sprachstil durch Wort- und Satzübertreibungen aus, das Negative herrscht vor, und der Sprachfluss zieht sich in Fokalisierungen auf bestimmte Punkte zusammen. Nah an der Übertreibung ist die sprachliche Provokation. Der Erzähler gerät so in eine Sprachlinie, in der man feststellen könnte, dass er gewissermaßen den Überblick über seine gesamte Erzähllinie verloren hat. Der Text lebt nicht vom Aufbau oder einer zeitlichen Strukturierung, sondern es gilt nur das, was gerade im Moment erzählt wird.

Rhetorisch zeigt sich besonders die Anwendung von Symbolen, die eine Idee des Erzählers in vielfacher Ausdrucksform spiegeln. Auf sprachlicher Ebene wird ein Wort oder Begriff

weitläufig konnotativ umschrieben, den steten Sprachfluss unterbrechen jedoch Anakoluthe, die den Stil umgangssprachlich erscheinen lassen. Der Denkprozess ist damit mal fließend, mal reflektierend unterbrochen oder wird hektisch, angestrengt oder hin- und hergerissen.

Der Erzähler spricht das aus, was er im Moment des Erzählens denkt oder fühlt, oder er erinnert sich an vergangene Ereignisse, in Form von Reflektionen. Diese Vergangenheit gerät jedoch oft in den gegenwärtigen Gedankenstrom hinein, so fließen auch Vergangenheit und Gegenwart im Erzählen zusammen. Ein wichtiger Punkt ist hierbei das Sprechen über Sprache oder das Denken über Gedanken, die Metasprache oder vielleicht besser das Metadenken. Diese Gedankenfäden ordnen sich nach Mustern zusammen, die in der Sekundärliteratur oft mit musikalischen Phänomenen wie „Motiv“, „Leitmotiv“, „Sequenz“ oder „Fugenstil“ verglichen werden.

Bernhards Sprache, die Erzählerposition und Erzählerhaltung sowie sein Stil, auch in dem vorliegenden Roman *Frost*, heben sich damit deutlich von Prosatexten anderer Autoren ab. Wichtige Aspekte dieser Besonderheiten sollten in dieser Arbeit gezeigt werden.

7. Anhang:

7.1. Eine Anmerkung zur Zitierweise

Der Nachweis der Zitate aus der Primärliteratur Thomas Bernhards erfolgt in Klammern durch Seitenzahl. Die vollständigen Angaben zur zitierten Literatur sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

7.2. Literaturverzeichnis

A: Primärtexte

Thomas Bernhard: Frost. 12. Aufl. Frankfurt 1996.
ders.: Ein Kind. 7. Aufl. München 1990.
ders.: Die Kälte. München 1984.
ders.: In der Höhe. Wien 1989.
ders.: Auslöschung. 3. Aufl. Frankfurt 1990.

A.a.: Gespräche Thomas Bernhards

Thomas Bernhard: Der Wahrheit und der Tod auf der Spur. In: Neues Forum. Wien Heft 173/1968.
Thomas Bernhard: Danksagung bei der Entgegennahme des Österreichischen Staatspreises für Literatur 1967 In: G. Nenning/P.Kruntorad (Hrsg.) In: Neues Forum. Wien Heft 173/1968.

B: Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard

- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Thomas Bernhard.
In: Text und Kritik 43 (1974).
- Bartsch, Kurt (Hrsg.): In Sachen Thomas Bernhard.
Königstein / Ts. 1983.
- ders.: Das Fürchterliche ist ja auch immer
lächerlich. In: Text und Kontext 2 (1986) S.
185-197.
- Bohnen, Klaus (Hrsg.): Text & Kontext. Thomas
Bernhard. München 1987.
- Botond, Anneliese (Hrsg.): Über Thomas Bernhard.
1970.
- Dittmar, Jens: Thomas Bernhard. Werkgeschichte.
Frankfurt 1990.
- Gößling, Andreas: Thomas Bernhards frühe
Prosakunst. Berlin 1987.
- Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. München 1977.
- Höllner, Hans: Thomas Bernhard. Hamburg 1993.
- Hofmann, Kurt: Aus Gesprächen mit Thomas
Bernhard. München 1991.
- Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches
Lachprogramm. Wien 1992.
- Huntemann, Willi: Artistik & Rollenspiel.
Würzburg 1990.
- Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als
werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas
Bernhards. Frankfurt 1991.
- Jurgensen, Manfred: Thomas Bernhard.
Annäherungen. Bern 1981.
- König, Josef: Nichts als ein Totenmaskenball.
Frankfurt 1983.

- Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Tübingen 1990.
- Madel, Michael: Solipsismus in der Literatur des 20. Jhd. Frankfurt 1990.
- Menke, Michael: "Bis zum Äußersten und über das Äußerste hinaus..." Totalität und der Tod in der österreichischen Literatur. M.A. Berlin 1990 .
- Meyerhofer, von Nicholas J.: Thomas Bernhard. Berlin 1985.
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Wien 1999.
- Petrasch, Ingrid: Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Frankfurt 1987.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien 1986.
- Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. München 1977.
- Wallmann, Jürgen P.: Thomas Bernhard. „Ein Kind“ In: Neue deutsche Hefte 1982. Hefte 2 S. 382-383.
- ders.: Thomas Bernhard. „Frost“. In: Neue deutsche Hefte 1963 Nr.95 S. 132-135.
- Wallner, Friedrich: Wittgenstein und die Auswirkungen. Über Ingeborg Bachmann, Peter Handke und Thomas Bernhard. In: morgen 5 (1978) S. 246-251.

C. Allgemeine Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt 1997.

- Anderegg, Johannes: Sprache und Verwandlung.
Göttingen 1985.
- Bantel, Otto: Grundbegriffe der Literatur. 14.
Aufl. Frankfurt 1990.
- Blumensath, v.H. (Hrsg.): Strukturalismus in der
Literaturwissenschaft. Köln 1972.
- Dannenberg, Lutz (Hrsg.): Vom Umgang mit
Literatur und Literaturgeschichte. Stuttgart
1992.
- Durkheim, Emile: Der Selbstmord. Frankfurt 1987.
- Durzak, Manfred (Hrsg.): Deutsche
Gegenwartsliteratur. Stuttgart 1981.
- Eicher, Thomas: Arbeitsbuch:
Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Paderborn
1997.
- Elfferding, Wienland: Thomas Bernhards Musik.
[http:// www.freitag.de/2001/07/01071601.HTM](http://www.freitag.de/2001/07/01071601.HTM).
- Enzensberger, Hans Magnus: Mittelmaß und Wahn.
Frankfurt 1991.
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. 2.
Aufl. Tübingen 1965.
- Genette, Gerald: Die Erzählung. 2. Aufl.
Göttingen 1998.
- Grimm, Gunter E. (Hrsg.): Metamorphosen des
Dichters. Frankfurt 1992.
- Hawthorn, Jeremy: Grundbegriffe moderner
Literaturtheorie: ein Handbuch. Tübingen
1994.
- Herder, J.G.: Humanität und Erziehung. Paderborn
1985.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust I. Hamburger
Ausgabe. 15. Aufl. München 1993.

- Kant, Immanuel: Werkausgabe in zwölf Bänden.
(Hrsg. v. Wilhelm Weischedel) Frankfurt
1991.
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 19.
Aufl. München 1983.
- Kurt, Galling (Hrsg.): Die Religion in Geschichte
und Gegenwart. Bd. 2. Tübingen 1986.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, 3.
Aufl. Göttingen 1993.
- ders.: Macharten. Göttingen 1999.
- Laederach, Jürg: Eccentric Kunst und Leben:
Figuren der Seltsamkeit. Frankfurt 1995.
- ders.: Der zweite Sinn. Frankfurt 1988.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. 8.
Aufl. Stuttgart 1993.
- Matt, Peter von: Liebesverrat. München 1989.
- Muschg, Walter: Tragische Literaturgeschichte.
Stuttgart 1983.
- Petersen, Jürgen H.: Einführung in die neuere
deutsche Literaturwissenschaft. 6. Aufl.
Berlin 1989.
- ders.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte.
Stuttgart 1993.
- Platon: Polteia 3398a. Werke, Bd. 4 Darmstadt
1990.
- Rang, Martin (Hrsg.): Emile oder über die
Erziehung. Stuttgart 1995.
- Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft,
Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung
der Wahnsinnsthematik in der deutschen
Literatur des späten 18. und 19.
Jahrhunderts. München 1986.

- Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. (Hrsg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen) Frankfurt 1986.
- Schulte-Sasse, Jochen: Einführung in die Literaturwissenschaft. 9. Aufl. München 1997.
- Schediwy, Robert: Von der fatalen Lust an der Provokation. [http:// www.wienerjournal.at /GESELL08.HTM](http://www.wienerjournal.at/GESELL08.HTM).
- Schweikle, Günther (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. 2 Aufl. Stuttgart 1990.
- Sowinski, Bernhard: Stilistik. 2. Aufl. Stuttgart 1999.
- Stanzel, F.K.: Typische Formen des Romans. Göttingen 12. Aufl. 1993.
- ders,: Theorie des Erzählens. Göttingen 6. Aufl. 1995.
- Thomas, von Eicher (Hrsg.): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. Paderborn 2. Aufl. 1997.
- Wagner, Karl Heinz: Vorlesung zur Linguistik. Uni. Bremen Website. [http:// www. Fb10. uni-bremen.de](http://www.Fb10.uni-bremen.de).
- Wild, Reiner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart 1990.