

Fränzi Maierhöfer

Atemnot

Zu Thomas Bernhards Texten

*Was werde ich tun,
wenn keine Botschaft mehr kommt aus den Gräsern?
Was werde ich tun,
wenn ich vergessen bin von allen, von allen...?*

Thomas Bernhard

Thomas Bernhard, am 10. Februar 1931 in Heerlen (Holland) geborener Österreicher, Sohn eines Landwirts und der Tochter eines Schriftstellers, wurde von den Eltern seiner Mutter erzogen und nahm schon mit 6 Jahren Musikunterricht. Er arbeitete als kaufmännischer Lehrling und mehrere Jahre als Gerichtsreporter. Viele Reisen führten ihn in fast alle europäischen Länder, besonders nach Italien und Jugoslawien. 1957 schloß er seine Dramaturgie- und Regiestudien am Mozarteum in Salzburg mit einer vergleichenden Arbeit über Brecht und Artaud ab. Seit 1965 wohnt er in Ohlsdorf, Oberösterreich.

Im Jahr 1963 veröffentlichte Bernhard – nach einigen schmalen Lyrikbänden¹ – seinen ersten Prosa-Großtext, einen „Roman“ unter dem fast programmatischen Titel *Frost*. Seine weiteren Werke², weniger Variationen über ein Thema als das unentwegte Weiterweben an einem einzigen Text, weisen ihn als einen Autor aus, der den Wörtern, die er verwendet, zutiefst mißtraut, der dieses „Mißtrauensverhältnis“ zwischen Welt und Wort zur Sprache zu bringen vermag. Verhältnismäßig früh erhielt Bernhard, Verfasser einer unverwechselbaren Prosa der Trostlosigkeit, literarische Preise: die Städte Bremen und Genf, die deutsche Industrie, der österreichische Staat, die Vereinigung österreichischer Industrieller zeichneten ihn aus, 1970 verlieh ihm die Darmstädter Akademie den Georg-Büchner-Preis.

¹ Thomas Bernhard, *Auf der Erde und in der Hölle* (Salzburg 1957); *In hora mortis* (Salzburg 1958); *Unter dem Eisen des Mondes* (Köln 1958).

² Thomas Bernhard, *Frost* (F) (Frankfurt 1963; auch München, Zürich 1965, Knaur Taschenbuch 80. Zitiert wird nach dieser Ausgabe); *Amras* (A) (Frankfurt 1964); *Verstörung* (V) (Frankfurt 1967); *Prosa* (P) (Frankfurt 1967, ed. suhrkamp 213); *Ungenach* (U) (Frankfurt 1968, ed. suhrkamp 279); *An der Baumgrenze* (B) (Salzburg 1969); *Watten. Ein Nachlaß* (W) (Frankfurt 1969, ed. suhrkamp 353); *Das Kalkwerk* (K) (Frankfurt 1970); *Midland in Stilfs* (M) (Frankfurt 1971).

Topographie und Klima

Auch Art und Aufgabe der literarischen Landschaftsschilderung spiegelt des Abendländers stets gespanntes, wenngleich in den verschiedenen Epochen seiner Geschichte gewandeltes Verhältnis zu dem, was er immer fragender und vorsichtiger „Natur“ zu nennen sich angewöhnt hat. Mit Sicherheit kann das bisher vorliegende Werk Bernhards einer bestimmten Landschaft zugeordnet werden: Innsbruck und seine Leopold-Franzens-Universität, Tirol, Graz, Leoben, der Attersee, die Landeshauptstadt Wien, „ein riesiger Friedhof zerbröckelnder und vermodernder Kuriositäten“ (P 85), sind auf der Landkarte verzeichnet. Doch seine „fürchterlichen, von jeher verletzten, wachsam, ausdauerarmen Charaktere“ (A 8) haben sich für immer oder vorübergehend nicht etwa deshalb aus den Städten aufs Land zurückgezogen, um dort Erholung und Entspannung zu finden, sondern weil das Land kein „Quellbezirk“ mehr ist, „nur noch eine Fundgrube für Brutalität und Schwachsinn, für Unzucht und Größenwahn, für Meineid und Totschlag, für systematisches Absterben! Nicht einmal mehr ein Monopol der Ruhe!“ (F 129) So erwartet z. B. der kranke Maler Strauch (in *Frost*) sein Ende in einer erlesen häßlichen Gegend; auf die kranke Schwester des Erzählers der *Verstörung* wirkt eine angenehme Umgebung unangenehm, ja deprimierend und beunruhigend.

Die Wahl der Hochgebirgslandschaft und ihre eindringliche, abstoßende Schilderung, die als Mittel zur Abreaktion eines negativen Lokalpatriotismus mißverstanden werden kann, ist hier zwingend, das Gebirge mehr als auswechselbarer Hintergrund. Für die von Geburt an erschöpften, kraftlosen Bernhard-Figuren, die unter dem niederdrückenden Gesetz der „Weisheit der Fäulnis“ einer verderblichen und verdorbenen, menschentötenden Natur nur widerwillig, verdrießlich und unter Beschwerden atmen, bedeutet die Anwesenheit der hohen, luftraubenden, schattenwerfenden und die Sonne verstellenden Berge eine ständige Herausforderung, auf die sich einzulassen sie nicht imstande sind. Sie alle hatten der „Ökonomie“ ihres Gehens zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, waren anfangs unbedacht und ziellos zu rasch und gehetzt gegangen, könnten gar keinen Berg ersteigen, auch wenn sie nicht ohnehin Angst davor hätten, herunterzufallen. Der Berg, ein bekanntes Symbol für das zu „ersteigende“ Selbst, kehrt sich hier zu einer grausam überfordernden Provokation, zu einer abweisend-steinernen Bedrohung, zu einem sichtbar gewordenen Monument der eigenen Versteinerung. Für einen der *Zwei Erzieher* beispielsweise wirkt „die unnachgiebig perverse Felswand des Hafelekar vor dem Kopf“ (P 13) wie eine körperlich empfundene Sperre.

So bewegen sich Bernhards atemschwache Figuren unter für sie unerträglichen Bedingungen in „Hochtälern“, fühlen sich, da sie immer dabei sind, einen „Kopfsprung“ nach oben zu versuchen, selbst dann auf atemraubenden Anhöhen, wenn ihr Wohnort, wie etwa das Gut „Ungenach“, tief in die Ebene gebettet liegt, vegetieren an jener „Baumgrenze“ eben, an der Sauerstoffknappheit Bäume verkrüppelt, halten sich in

mehr erstickenden als schützenden Hohlwegen, Klammern und Schluchten auf. Nie jedoch dringen sie ins Bergesinnere ein, fördern nichts zutage, finden auch keine bergenden Höhlen, wie sie der Romantiker Novalis (1772–1801), der wie der Erzähler der *Verstörung* Montanistik studiert hatte, in seinem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* schilderte. Diesen „Ofterdingen“ benutzt die im *Kalkwerk* – in keiner Liebeshöhle – mit ihrem Ehemann eingeschlossene, gelähmte Frau Konrad seit vielen Jahren als ihre einzige Lektüre. Beim *Kalkwerk*, dem bisher letzten größeren Text Bernhards, tritt die Landschaft als Chiffre zurück, wenn auch das „Gestrüpp“ um das verfallende Bauwerk herum darauf hinweist, daß auch hier der Handlungsort an der „Baumgrenze“ zu suchen ist. Dafür verdeutlicht der endgültige Rückzug des Ehepaars Konrad in das festungsähnliche, abscheuliche und unwohnliche „aufgelassene“ Kalkwerk das Verhaltensschema von Bernhards geborenen Selbstmordanwärtern um so klarer. Ihnen, denen eine bedrohliche, weil fordernde Umwelt die Innenwelt zu verstellen scheint, bleibt, da ihnen weder der Aufstieg auf den Berg noch das Eindringen in ihn (und d. h. in sich selbst) möglich ist, nur die Wahl der Flucht vor den Forderungen der „Natur“, der Aufenthalt in der Zelle. Sie hausen in unwirtlichen Gasthäusern wie in Gefängnissen, werden in einem dunklen Turm vor der Umgebung verborgen gehalten, bevölkern zu enge, feuchte, finstere, meist schwer oder gar nicht heizbare einzelne, bestimmte Zimmer, die wie Krankenzimmer wirken, und das auch dann, wenn ihnen – wie etwa dem Fürsten Saurau (in *Verstörung*) – ein ganzes Schloß zur Verfügung stünde.

Keiner von ihnen kann je dem schwer lastenden Eindruck seines dunklen, bedrückenden Elternhauses, in dessen Einzelzimmern die Eltern einzeln weinten und meist Selbstmord begingen, entinnen. Bernhards Männer und Frauen schließen sich der Serie jener gefangenen, gar nicht befreit-werden-wollenden Zellenbewohner an, Schlüsselfiguren der modernen Literatur, welche die Leibnizsche Lehre von der prästabilierten Harmonie, die es erlaubt, daß die Monade keine Fenster zu haben braucht, bitter Lügen strafen wollen. Die Räume von Bernhards „Gelegenheitskernern“ haben Fenster. Ihre von Erstickungsanfällen heimgesuchten Insassen wissen um das Vorhandensein der Fenster, leugnen auch ihre Notwendigkeit nicht, sind jedoch tief in die Problematik verstrickt, was denn eigentlich mit den Fenstern zu tun sei. Konrad im *Kalkwerk* läßt „Zweckmäßigkeitsgitter“ davor anbringen, vom Industriellen in der *Verstörung* heißt es, er „gestatte sich nur immer *einen einzigen offenen* Fensterladen“ (V 48), der Fürst in der gleichen Erzählung verlangt einen besonderen „Öffnungs- und Schließungsrhythmus“ für jedes Fenster und jede Tür, der Bruder des Erzählers von *Amras* stürzt sich aus dem Fenster hinaus zu Tod.

Bernhards vom „Hochgebirgsfieber“ Geschüttelten bietet auch ein „ununterbrochen sonnenloses Kabinett“ keinen Unterschlupf mehr. Sie alle haben sich dorthin zurückgezogen, weil für sie der Aufenthalt in der „Natur“ nicht „auszuhalten“ war. Nun getrauen sie sich aus ihren Zellen nicht mehr heraus, denn ihr „Zimmeraufenthalt“ ist „ergebnislos“ geblieben. Ihre seelische Erkrankung in Wechselwirkung mit ihrem

unbestimmten Hin und Her zwischen drinnen und draußen hat sie, viel zu spät, erkennen lassen, daß sie gar keine *Eingeschlossenen*, sondern *Ausgeschlossene* sind. „Feststellen“, sagt der kranke Maler Strauch, „daß eine krankhafte Einstellung der Natur gegenüber mich gar nicht in mich hereingelassen hat. Das wäre doch denkbar?“ (F 228)

Es sind also nicht die hohen Berge, nicht die äußere „Natur“ und die in das Hochgebirge transponierten Zellen-Zimmer, die Bernhards Figuren mit dem Erstikungstod bedrohen. Als von sich selbst und *erst dadurch* auch von der Außenwelt *Ausgeschlossene* leben sie in zu dünner, sauerstoffarmer Luft, gestatten sich schließlich, wie der Fürst Saurau, „überhaupt kein Luftschöpfen mehr“, ersticken in sich selbst, können und wollen aus dem „Wald von erstickten Erfahrungen“ in sich nicht mehr herausfinden.

Dazu verlaufen Bernhards „Expeditionen in die Urwälder des Alleinseins“ unter ungünstigen, bestenfalls indifferenten klimatischen Bedingungen, vorzugsweise im Spätherbst oder im Winter. Die einander distanziert beäugenden Figuren, deren „Beobachtungen sich in Kälte umwandeln“, sind auch dann vom „allmächtigen Frost“ bedroht, wenn die zeitliche Fixierung im Ablauf des Kalenderjahrs nicht darauf schließen läßt. Frost ist das Klima, in dem sie leben und das sie verbreiten. „Die Kälte“, sagt der Fürst Saurau, „ist in mir, also ist es gleich, wohin ich gehe, die Kälte geht *in mir mit mir*. Ich erfriere von innen heraus“ (V 150). Das ist keine extreme, bereits brennende Kälte, sondern eine monoton lastende, nicht einmal konservierende kalte Kälte, die das Wasser zu Eis erstarren läßt, so daß kein Brand gelöscht werden kann (vgl. *Frost* 154), die sogar „Ansätze von Atemzügen“ vernichtet.

Auch wenn die Landschaft nicht – wie im Roman *Frost*, der das Thema der Dauerkälte eindringlich gestaltet – von Eis und Schnee bedeckt ist, wirkt sie völlig farbenleer, frei vom „großen krankhaften Schema der Farben“, bar der „Farbenhysterie“. Das Wort „Farbe“ zwar fällt häufig, auch werden die schönen Farben der Herbstlandschaft gelegentlich erwähnt, aber nicht unmittelbar *geschildert*. Der Zustand der Farbfreiheit, der Weiße, der Reinheit und Ruhe des Nie-etwas-Getanhabens, der gedachten Unschuld macht die vergebliche Lebensflucht von Bernhards lebenslänglichen Selbstmördern und ihr Verlangen nach unerreichbarer Schmerzfreiheit offenbar. „Im Winter fällt dann der Schmerz als Schnee, wissen Sie“ (F 206), sagt der Maler Strauch, der nicht mehr malen kann, weil er nicht mehr fähig ist, Farbkontraste zu ertragen. Ganz anders als der Schnee, der zum Schluß der Joyceschen Novelle *Die Toten* leise und sanft durch das Universum herabsinkt und die Lebenden und die Toten gleichermaßen barmherzig und wärmend bedeckt, ist der Bernhardsche Schnee erstickend und tödlich. Schnee fällt auch, als Konrad seine Frau im Kalkwerk ermordet. „Ein Schneetreiben ist absolut ein Vorgang des Todes . . .“ (F 150).

Blut färbt bisweilen den Schnee rot, sinnlos, viehisch und grausam vergeudetetes Blut. Rote Schneebälle sieht der Maler Strauch in seinem Traum vom Bild der „Abschlachtung“. Neben verbrecherisch vergossenem Blut, Ausfluß des Bernhardschen Schlachthaustraumas, das meist mehr durch den Übelkeit erregenden Geruch angezeigt wird als

durch die rote Farbe, fällt Rot ins Auge als närrischer Theaterclou: Maler Strauch, der nicht mehr malt, zieht seinen roten Künstlerrock an, um sich noch einmal zu „erschrecken“.

Und schwarz, d. h. alle Farben absorbierend, sind Bernhards Vögel (mit Ausnahme der eingesperrten schönen, bunten, exotischen Vögel, welche von den Müllerssöhnen in *Verstörung* getötet werden). Raben und Krähen, die geheimnisvoll doppeldeutigen schwarzen Vögel der Mythologie und der Bibel (z. B. Hiob 38, 41), die Vögel der Weisheit und Vermittler des Bösen zeichnet Bernhard als selber unbefreite, Unheil verkündende Opfer des Unheils. So träumt der verkommene Arzt, der nicht einmal mehr zum „Watten“ gehen will, von zwei Dohlen, die in seinem schon lange geschlossenen Ordinationsraum Schutz suchten, die „ihrer Zuflucht nicht mehr entkommen“ konnten, wahnsinnig wurden und, ehe sie ohnmächtig erstickten, sich gegenseitig zerfleischten. Ausdrücklich bemerkt der Arzt, daß es sich weder um Raben noch um Krähen, sondern um *Dohlen* gehandelt habe. Dieser Rabenvogel, klug und harmlos, geschickt im Nachahmen auch menschlicher Laute, kann leicht gefangen gehalten, dressiert und recht mühelos ans Haus seines Herrn gewöhnt werden. Das Bild der zwei Dohlen unbestimmten Geschlechts, die in der freiwillig gesuchten und auch gefundenen Gefangenschaft umkamen, führt hinüber zur „gespenstischen familiären Abbrüviatur“ der Unzelle der Familie, die bei Bernhard die Ursache des unaufhebaren Dauerfrostes ist. Die Kinder frieren im Schatten ihrer Eltern, die sie „anstatt in Leintücher, in ihre leibliche und seelische Kälte gewickelt“ haben (P 106).

Fast alle in „größter Bewußtlosigkeit“ erzogenen Bernhard-Figuren stammen aus recht wohlhabenden, von außen gesehen auch „ordentlichen“ Familien, wurden geboren von sich aufopfernden „ahnungslosen“ Müttern, die früh sterben, jahrzehntelang dahinsiechen, weil sie sich „in der Natur“ zu Tod langweilen (vgl. A 71) oder die so apathisch und unterwürfig reagieren, daß sie gleichfalls als nicht anwesend betrachtet werden müssen. Zu einer solchen Mutter, der „stillen Verheimlichung einer Hölle“, deren ansteckende Abwesenheit Kälte und Krankheit verbreitet, gehört ein Vater, der in ungreifbarer Zurückgezogenheit ein ebenso unglückliches Sonder-Leben führt, der im Extremfall in einen „Schafspelz“ verkleidet den Tod seines Sohnes verschuldet. „Wir sind elternlos“, stellt der Fürst Saurau, selber Vater, lapidar fest. „Wir sind Vollwaisen. Das ist unser Zustand, und aus diesem Zustand kommen wir, kommt Europa nicht mehr heraus“ (V 184).

Das Thema der Elternlosigkeit, ein Leitmotiv der modernen Literatur, wird kaum in einem anderen Werk so konsequent durchgeführt wie in dem Bernhards. Seine direkten oder verkappten Ich-Erzähler, meist Söhne Anfang der Zwanzig, mit unklaren Studien lustlos beschäftigt, sind sich der Schemenhaftigkeit ihrer persönlich ungefragten Existenz nur allzu schmerzhaft bewußt. Ihre Eltern hatten sich geheiratet, um sich gegenseitig als Isolationsableiter zu benutzen und, menschenfremde Naturgesetze bewußtlos befolgend, Nachkommen produziert. Diese Söhne, nicht selten unverblümt als „eine fürchterliche Strafe (Gottes?)“ (V 52) empfunden oder als aus rücksichtsloser „Schaden-

freude“ gezeugt bezeichnet, sind sich – ohne Vorwurf gegen ihre Eltern, denen es nicht besser erging – völlig klar über die „vollkommen selbständige Dunkelheit“ ihrer „geradezu *verbrochenen Existenz*“ (F 257). Falls sie die Erstgeborenen sind, haben sie die Erbschaft zu verwalten, eventuell das Geschäft zu übernehmen. *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns* (P 72 ff.) besteht gerade darin, jene Art der Erbfolge zu verweigern. Im anderen Fall sind Söhne dazu da, andersgeartete, in sie gesetzte „Erwartungen“ zu erfüllen, vielleicht als Verwaltungsobjekt von Vormündern zu dienen, „Höllen der Geschmacklosigkeit“, die ihnen herrschsüchtige Stiefmütter bereiten, widerspruchslos zu bewohnen.

Die Schwestern, zukünftige Mütter, kranken, wie ihre Mütter, abgetrennt vom Männerleben, in ihren Kemenaten am Gefühl ihrer persönlichen Überflüssigkeit. Die von Geburt an verletzende Rücksichtslosigkeit, die das Selbstopfer anderer (wofür?) genauso selbstverständlich als Wiedergutmachung (wofür?) veranschlagt, wie das eigene Opfer verlangt worden war, ist der Grund für die Entstehung des frostigen, verderblich-vererblichen Seelenklimas. Die tödliche Erbkälte und die ebenfalls vererbte Situation der in ihren Familien wie in sich selbst unfreiwillig-freiwillig Erstickenden, zu einem Leben in Freiheit überhaupt Unfähigen stellt Bernhard besonders deutlich dar in der Erzählung *Amras*: Zwei Brüder, deren Leben an das ihrer Eltern „wie an zwei Pfähle“ gebunden war, überleben wider Willen den Familienselbstmord und werden in ein Leben zurückgerettet, das sie nur als unzumutbare Last empfinden können. Es ist also die in langen Reihen von Elterngenerationen vererbte „menschenfeindliche Überkälte“, an der die Kinder schließlich wehrlos erfrieren.

Ingespinnte

„... so habe ich oft gesagt, daß alles Unglück der Menschen einem entstammt, nämlich, daß sie unfähig sind, in Ruhe allein in ihrem Zimmer bleiben zu können“, notiert Pascal in seinen *Pensées* (139). Der Maler Strauch, krank vor Unrast, weder allein mit sich in seinem Zimmer noch zusammen mit anderen anderswo bleiben zu können, trägt die *Pensées* ständig in der Tasche bei sich. Einmal zitiert er daraus: „Unsere Natur ist in Bewegung, völlige Ruhe ist der Tod“ (F 222). Dazu bemerkt er in seiner eigenwilligen Sprache, aus diesem Satz heraus komme er überall ganz verstört an.

Ohne Bezug auf Pascal schreibt der Freiherr Roderich von R. in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat* „alles Verstörende in seinem Leben ... lediglich der Schuld der Vorfahren zu, die die Ahnenburg bösllich verließen.“ Um wenigstens den Erstgeborenen, das zukünftige Familienoberhaupt also, am Verlassen des Stammhauses zu hindern, wandelt es der Freiherr in ein Majoratsbesitztum. Der Majoratsgedanke, Ausdruck der spätestens seit den Tagen der indogermanischen Landnahme auf dem Abendland lastenden Großgrundbesitzer-Ideologie degradiert Menschen zu Wahrern und Mehrern des Besitzes, erweckt in ihnen die Gier nach mehr Besitz, da nur *er* für sie

„legal“ Ansehen und Macht rechtfertigt, legt ihnen die „legale“ Weitergabe des Erbes als moralische Pflicht auf. Daß gerade dadurch der Herrscher über das Besitztum zu dessen eigentlichen Leibeigenen erniedrigt wird, ist im Werk Bernhards als einer der wesentlichen den Selbstmord fördernden Gründe immer zumindest verborgen anwesend, und zwar als ein ebenfalls der „Weisheit der Fäulnis“ anheimgefallener Mechanismus. Als bittere Replik auf eine diluviale Moral, die auf dem Umweg über den Lobpreis der Sparsamkeit oder des Verzichts auf Besitz dessen Wichtigkeit hochspielt, zeigt Bernhard den Besitzglauben (Dinge *und* Menschen betreffend) im Zustand sehr weit fortgeschrittener Verwesung. Viele seiner Figuren, die, ans Familienbesitztum gekettet, sich in nebelhafte „Studien“ zu flüchten versuchen, erlangen eine Art gespenstischer Freiheit, indem sie sich der Last des Besitzes entledigen: Der selbstmörderische Vater der überlebenden Brüder in *Amras* hatte das Familienvermögen bereits verschleudert, der rauschgiftsüchtige Arzt in *Watten* das Familienschloß verlassen, um in einem Zimmer einer schäbigen Baracke zu hausen. Bei dem Prosatext *Ungenach* handelt es sich um den Bericht über eine notariell zu bewerkstelligende „Abschenkung“ eines Erbguts namens Ungenach. Konrad vertat sein noch immer stattliches Vermögen, um das „Kalkwerk“ zu einem künstlich hochgetriebenen Preis zu erwerben. Auch ohne Kaufvertrag hätte er dort wohnen können. Doch er benötigt die juristische Absicherung als „Sicherheitsfaktor“.

Wie wenig Sicherheit Besitz tatsächlich bietet, beweist die Figur des Fürsten Saurau, dessen Monolog den größten Teil der *Verstörung* einnimmt. Während in E. T. A. Hoffmanns eben genannter Erzählung den frevelhaften Hausverwalter Daniel die Strafe für seinen Verrat an seinem Herrn ereilt, ist dem Fürsten Saurau, Herrn von Hochgobernitz, ein guter Verwalter im Grund gar nicht geheuer. Im Traum sieht der Fürst einen Brief seines in London lebenden Sohnes. Darin bezichtigt der Erbe seinen Vater nach dessen (noch nicht vollzogenem) Selbstmord, aus Rache an seinem (des Fürsten Saurau sen.) Vater, der seinerseits Selbstmord begangen hatte (seine einzige „Nahrung“ war Schopenhauer gewesen), den Familienbesitz zerstört, sogar die blühende reiche Ernte verdorben zu haben, indem er sie verfaulen ließ.

Der Traum von der eigenen absolut asozialen Verhaltensweise, die aber erst posthum ans Tageslicht kommen wird, macht klar, wie tief im Fürsten die uneingestandene Abneigung gegen die ihn erwürgenden Fesseln der genauso asozialen Besitz-Inzucht steckt, die ihn, den scheinbaren „Herrn“, mit ihren Sachzwängen so einengte, daß er keinen anderen Ausweg zu sehen vermeinte, als sich in seinen „Ingespinsten“³ zu verlieren. Der Fürst, ein Opfer des „ungeheuren menschenverschleißenden Grundstücke-despotismus“ (U 51), verläßt das Schloß seiner Väter nicht. Er wird wahnsinnig. Als eines seiner Ventile dient der Traum von der Vernichtung des Besitzes, von dem er sich vernichten ließ. In der Bernhardschen Welt der von innen heraus Verfaulenden,

³ Das Wort stammt aus Carl Zuckmayers Aufsatz „Ein Sinnbild der großen Kälte“, in: Über Thomas Bernhard, hrsg. v. Anneliese Botond (Frankfurt 1970) 86.

deren Verstörung vor allem aus einem ursächlichen Verbrechen an sich selbst hervorquillt, ist ein so zukunftsweisender Ausgang wie in Hoffmanns Erzählung nicht mehr denk- und vollziehbar. Dort nämlich werden die Trümmer der Ruine des doch noch aufgegebenen Stammschlusses, das eigentlich nur die Verschalung eines im Schloßurm eingeschlossenen Observatoriums war, also eine Schutzburg der sterilen Welt-Beobachter, die ihr Licht unter den Scheffel stellten als Fundament zum Bau eines Leuchtturms verwendet, der anderen Licht und Hilfe spendet.

Auch noch in anderer Hinsicht kann der Brückenschlag zu E. T. A. Hoffmann, auf den Bernhard selbst sich nicht ausdrücklich bezieht, hilfreich sein: Der vielseitig begabte deutsche Dichter zählt zu den ersten, die die Ich-Aufspaltung darstellten. In der genannten, zwar romantischen, aber von scharfem und tiefem seelischen Realismus zeugenden Erzählung *Das Majorat* tritt ein jugendlicher Ich-Erzähler auf, der subjektiv seine überhitzten, doch nachgerade naturalistisch begründeten Erlebnisse wiedergibt, und im anderen Teil sein Großonkel, der einen sachlichen Bericht der Ereignisse in der dritten Person liefert. Beide, Onkel und Neffe, sind als „Doppelgänger“ miteinander verbunden. Was dem Neffen widerfährt, träumt oder ahnt der Onkel und umgekehrt.

Die Ich-Teilung des Autors, in der sich eine allgemeine und konkret vorhandene Bewußtseinsspaltung beweiskräftig ausdrückt, gehört, komplizierter noch, zu den Kennzeichen des Werks von Thomas Bernhard. Auch seine jugendlichen Ich-Erzähler sind in ihrem Unbewußten, durch ihr „Kanalsystem“ mit dem Objekt ihrer Beschreibung verbunden. Das heißt, diese Ich-Erzähler berichten nur indirekt von sich selbst, obwohl sie sich meist in der ersten Person äußern. Sie berichten über einen anderen, mit dem sie unterirdisch verkoppelt sind, den sie aber vom Kopf aus kalt und kritisch registrierend beobachten, von dem sie sich weder lösen können noch wollen.

Um personifizierte, einander komplementär ergänzende Charaktereigenschaften wie bei Hoffmanns Onkel und Neffen, die einander mit Zuneigung und Achtung begegnen, handelt es sich nicht. Die Beteiligten an Bernhards „Mißtrauens-“ oder „Krankheitsverhältnissen“ sind ineinander „verhaßt“. „Dabei haßten wir uns, und wir waren auch die entgegengesetztesten Geschöpfe, die man sich denken kann; alles des einen schien vom anderen, ja *aus dem anderen*, wir beide glichen uns aber doch in nichts und in keiner Sache, in gar keiner Empfindung, in nichts. Und doch hätte jeder von uns der andere sein können, alles des einen hätte vom anderen kommen können . . .“ (P 80 f.). Das sagt der Ich-Erzähler über sein Verhältnis zu dem Innsbrucker Kaufmannssohn. Die Bernhardschen Ich-Teile (nicht unbedingt Blutsbrüder, eher Wahlverwandte) sind einander aus einem Gemisch von Mißtrauen, Abneigung und daraus entstandener erpresserischer Zuneigung so heillos verfallen, daß auch der Tod des „Noch-Schwächeren“ und damit des Beobachteten nicht aus dieser gewollten Abhängigkeit befreien kann. Denn das System von subtiler Ausbeutung, das in einem aus sich neutralisierenden Hilfeleistung und Hilfsbedürftigkeit errichteten Gefangenschafts-Garantie-Gefüge begründet ist, hält sie fest. Deshalb existieren diese Figuren in einem verhangenen,

stickigen Dämmerzustand, „gegen die mißbrauchte Vernunft unserer Einverständnisse“, wie der Ich-Erzähler von *Amras* bemerkt. Er fährt fort: „Wir gehorchten nur noch . . .“ Ihre Schwäche und Kraftlosigkeit wird durch die auf den anderen umgeleitete „Selbstverletzungsstrategie“ nur vermehrt, nicht vermindert, das Netz des In-sich-Eingesponnen-Seins, das Ingespinst also, wird erweitert, nicht zerrissen. Der andere ist kein *anderer*. Das gilt auch, wenn aus der einfachen Ich-Teilung eine oft verzwickte Ich-Zersplitterung wird. Erst recht hindert dann die „Überfurcht“ die Beteiligten daran, das Gewebe des Ingespinstes aufzureißen.

So handelt im Roman *Frost* der 23jährige Ich-Erzähler, ein Famulus der Medizin, nicht aus eigenem Antrieb. Er befolgt den Auftrag seines Vorgesetzten, des Chirurgen Strauch, der zu Forschungszwecken einen Bericht über den Zustand seines kranken Bruders, des Malers Strauch, für wünschenswert hält. Dabei zeigt das Beobachtungsobjekt selbst schizophrene Züge: Der Maler Strauch hat das Gefühl, als ein anderer auf sich zuzugehen oder hinter sich herzulaufen. Der Arzt Strauch tritt nicht in Erscheinung, unternimmt nichts, was auf persönliche Anteilnahme am Schicksal seines Bruders schließen ließe. Im Gegenteil. Er schärfte seinem jugendlichen Beauftragten ein, jeden Verdacht zu vermeiden, der ihn, den Bruder und Arzt, als Auftraggeber bloßstellen könnte. Sein Interesse konzentriert sich darauf, etwas „Unerforschliches zu erforschen“, auf den aufsehenerregenden Fall, nicht auf den Menschen. Diese wissenschaftlich verbrämte „Schlachthausweisheit“ ist es, die als „große Menschenverschweigung“ den Unglücklichen, der nach eigenem Eingeständnis keine Verwendung mehr für sich hat und nur noch aus „Einwänden“ gegen sich besteht, der also an der Zurücksetzung seiner Person durch sich selbst leidet, noch mehr zurücksetzt und als Experimentiergegenstand verwendet und entmenscht. Nicht umsonst möchte Konrad, der im Kalkwerk seine Frau zu Tod experimentiert, keinesfalls das Bild des Francis Bacon (1561–1626) verkaufen. Den recht gefährlichen Satz Bacons, bestechlichen Lord-Kanzlers und methodengläubigen Mitbegründers der experimentellen Naturwissenschaft „Wissen ist Macht“ wandelt der Maler Strauch ab: „Wissen lenkt vom Wissen ab, wissen Sie!“

Das Phänomen der Ich-Spaltung unter ihrem *moralischen* Aspekt, also der Teilung der Person in ein von der jeweiligen Gesellschaft und ihrer herrschenden Moral postulierte Bild von sich selbst und in das verleugnete andere Ich mit seinen dunklen Wünschen und Trieben, dem eben durch das „positive“ Wunsch-Bild der Weg zur sublimierenden Integration verbarrikadiert ist, das Problem des „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“, taucht in Bernhards Werk *unmittelbar* nicht auf. Hier gibt es keine Gesellschaft und keine Moral mehr, die diesen Namen verdienen. Die sozialen Bedingungen, unter denen Bernhards an der Einsicht in ihre individuelle Minderwertigkeit Leidende existieren („wir lieben, was leicht fällt und verabscheuen, was schwer fällt“), gleichen eher denen einer im Naturzustand verrottenden primitiven Horde. Als „zerstörerischer Mittelpunkt der Zerstörung“ einander nicht ohne Schadenfreude zerstörend, lassen sie sich von ihnen uneinsichtigen „Naturgesetzen“ gefangennehmen und anketten. Die

teils animalische und teils legalistische Abhängigkeit und das ebenso motivierte Abhängig-Sein-Wollen von all dem, was nur immer mit „Natur“ gemeint sein kann, das gehorsame Sich-Ducken unter die „natürliche“ Macht des Stärkeren und vor allem das jeden Ansatz zur Suche nach der eigenen Identität unterdrückende Gefühl, bei einer „nicht näher bekannten Inszenierung“ mitzuspielen – das ist ihr Problem.

Schon Hoffmanns ungetreuer Hausverwalter (*Das Majorat*) bekennt hämisch, er habe stets „eines Hundes Treue“ in sich bewahrt. Das könnten alle Figuren Bernhards – allerdings buchstäblich – von sich sagen. Sie leben davon, selber an der Leine zu hängen und etwas an der Leine zu haben. Damit sind Zentralthema und Strukturprinzip des bisher einzigen großen Theaterstücks Bernhards, *Ein Fest für Boris*, angegeben: Die verkrüppelte weibliche Hauptfigur, die anzüglich „die Gute“ genannt wird, ist dabei, ihre Dienerin Johanna in ihren Hund umzudressieren. Auch der Vorgang, Boris aus dem Asyl zu holen und zu heiraten, erinnert sie daran, einen Hund zu kaufen. Von Kettenhunden, die ihre Zeit „verbellen“, stammt das, was Bernhard „Gekläff des Weltuntergangs“ nennt, oder, in anderem Zusammenhang, „Charakterstärke, die zum Tode führt.“

Am sehr dünnen Identitätsbedürfnis derjenigen, die im „vormenschenwürdigen Jahrtausend“ eine Abart hündischen Verhaltens vorführen, dürfte es auch liegen, daß ausgeprägtes Rollenverhalten nicht nachzuweisen ist. Das Theater stellt hier kein spezifisches Rollenrepertoire zur Verfügung (dazu fehlt der gesellschaftliche Hintergrund). Das ganze Leben ist eine einzige „Verheuchelungstaktik“, und die Lüge das einzige Kontaktmittel. Bernhards Figuren haben es nicht nötig, das Theater zu besuchen, weil sie es täglich spielen: Im Fragment *Der Italiener* (B 55 ff.) wird die Leiche des Hausherrn im ehemaligen Lusthaus zur Schau gestellt. Hier fanden früher Theatervorstellungen statt, später wurde es zum „Schlachthaus“: zwei Dutzend Polen erlitten darin den Tod. Noch immer werden die Theaterkostüme nebenan aufbewahrt. An diesem Beispiel zeigt sich die Funktion des Bernhardschen Theaters besonders deutlich: Es dient der Enthüllung einer vergeblichen, den Tod nicht verhüllenden „Verkleidungstaktik“. In der Erzählung *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (P 38 ff.) tritt ein Transvestit auf. Er trägt die Kleider der Frau, die er vor über 22 Jahren in den Kanal gestoßen hatte.

Die häufigen indirekten Anspielungen auf das Theater enthüllen – durch ihre Indirektheit – die betrügerische Theatralik der ebenfalls abgeleiteten, also indirekten, von sich aus schwachen und keiner direkten Konfrontation fähigen Existenzen, die andere als aufmerksame Zuschauer brauchen, um sich ihres Vorhandenseins zu vergewissern. Bernhards an einem universalen Täuschungsmanöver Teilnehmende schauen niemals direkt in den Spiegel⁴. Sie ähneln Voyeuren, die „Leid bespitzeln“ und durch

⁴ Auch der Spiegel hat bei Bernhard eine theatralische Funktion. So bemüht sich Fürst Saurau um ein Spiegelbild von sich, in das er alle hineinschauen läßt, um sich dahinter zu verstecken (V 112). Der Ich-Erzähler in „Die Mütze“ (P 16 ff.) benutzt den Spiegel, um den Grad seiner Erschöpfung oder um eine Kinnwunde festzustellen.

ihre zwar schockierte, doch unvermindert kalte Neugierde den Gegenstand ihrer – indirekten – Beobachtung zu einem Insekt in Agonie degradieren. Die eigentümliche, durch mehrere Medien gebrochene, durch Mißtrauen und Vermutungen vernebelte, von verschiedenen jeweils in der Ich-Form monologisierenden Beobachtungsposten her einstellbare, halb-theatralische Schrägsicht ist das Hauptmerkmal von Bernhards Texten.

Bezeichnenderweise liest der Bericht erstattende Famulus in *Frost* immer wieder „seinen Henry James“. Dieser Amerikaner (1843–1916), Bruder des Psychologen William James, fühlte sich als Europäer. In seinen *Notebooks*, worin er mit der „Akririe eines Käfersammlers“ Begebenheiten als mögliches Material für seine Romane aufschrieb und zugleich die Art ihrer künstlerischen Gestaltung reflektierte, gibt er einen wohl einmaligen, weil unbeabsichtigten Einblick in die Werkstatt eines Schriftstellers. James zählt auch mit zu den ersten, die vom Standpunkt der jeweils geschilderten Person aus zu erzählen versuchten, indem sie deren Bewußtsein als Medium benutzten und den allwissenden Erzähler zurücktreten ließen. Anlässlich des Einfalls, eine auf zwei Personen ruhende Erzählung zu entwerfen, die sich erst nach dem Tod des einen begegnen und dann erkennen, was gewesen sein könnte, wenn sie sich getroffen hätten, notiert er folgende Überlegung: „Oder wenn ich den Erzähler als ‚3. Person‘ nicht habe, welche Wirkung, welchen Ersatz könnte man dafür gewinnen? Ich müßte in diesem Fall die Unterredung post-mortem darstellen – oder nicht? Ja – aber nicht unbedingt. Ich könnte in unpersönlichem Stil die 3. Person mit ihren Gefühlen hineinbringen – die Sache genauso von ihrem Standpunkt aus erzählen . . .“⁵

Die Passage liest sich wie eine Anleitung zur Entwicklung der Erzähltechnik Bernhards. Als Un-Personen, die sie sind, berichten seine Ich-Erzähler unpersönlich über die verschiedenen, im Grund gleichbleibend monoton-depressiven Zustände eines anderen, der nichts anderes ist als ein beinahe verobjektivierter Teil ihrer selbst, also keine 2. Person, kein direktes Gegenüber. So wird die 3. Person (der eigentliche Erzähler) mit ihren Gefühlen – indirekt – hineingebracht. Aus einer solch schiefen Situation heraus kann der jeweilige Erzähler gar nicht anders als sich indirekt, d. h. im Konjunktiv zu äußern. Bisher am konsequentesten durchgeführt hat Bernhard seine einen subjektiven Bericht vortäuschende direkt-indirekte Erzählweise im en bloc geschriebenen *Kalkwerk*. Dort ist die Finte des nachweisbaren Ich-Erzählers gestrichen. Der allwissende Autor feiert als Moderator von in der Ich-Form oder anonym referierten Berichten oder Gerüchten indirekte Auferstehung. Ein anderes im dialogfreien Werk Bernhards ebenso logisch zu verfolgendes Verfahren ist es, die beobachtete Person nach deren Tod durch ihre tagebuchähnlichen Notizen – indirekt – zu Wort kommen zu lassen, oder den Bericht in Form von Briefen an nicht anwesende, nie antwortende und auftretende Personen fortzusetzen. Da Bernhards Figuren zwar noch keine „Vorausgestorbenen“, wohl aber schon Vorhersterbende sind, müssen ihre Berichte als indirekt post-mortem (vgl. James) angesehen werden. Der Text *Watten* trägt sogar

⁵ Henry James, Tagebuch eines Schriftstellers (*Notebooks*) (Köln, Berlin 1965) 323.

den Untertitel „Ein Nachlaß“. Auch beim *Kalkwerk* handelt es sich um die verwinkelte Abwicklung einer Retrospektive.

Der Rückgriff auf den in der Umgangssprache aussterbenden Konjunktiv, auf die „Möglichkeitsform“, ist ein Kunstgriff besonderer Art und mehr als das. Das Vorhandensein beider grammatikalischer Formen, der Wirklichkeits- und der Möglichkeitsform, besagt, daß zwischen dem, was wirklich ist und dem, was möglich ist, unterschieden werden kann und soll. Durch die grammatikalische Genauigkeit, ja Übergenauigkeit des indirekten Berichts wechselnder, in ihre Mutmaßungen und Meinungen und Vorurteile verstrickter, also indirekter Zeugen wird der Unterschied zwischen Wirklichem und Möglichem völlig verwischt. Wenn beide ineinander übergehen, entfällt Möglichkeit als Aufruf und Auftrag zur Verwirklichung.

Im Zusammenhang mit dieser Taktik der indirekt verweigerten Annahme der Möglichkeit der Verwirklichung, vorab der Selbstverwirklichung und d. h. der Menschwerdung, muß auch der Hang der Bernhardschen Figuren zu inzestuöser Bindung gesehen werden. In der Erzählung *An der Baumgrenze* begeht ein Liebespaar, Bruder und Schwester aus Mürzzuschlag, getrennt Selbstmord. Ehefrauen sind, wenn sie, lebend oder tot, überhaupt in Erscheinung treten, meistens die Halbschwestern ihrer Ehemänner, so z. B. Frau Konrad im *Kalkwerk* und die verstorbene Ehefrau des Fürsten Saurau, der neben seinen drei altjüngferlichen Schwestern herlebt. Einmal würde der strikte Inzest jede Veräußerung des Familienbesitzes und das Eindringen Fremder in die Familie verhindern, wäre also die logische Folge des Majoratsdenkens. Zum anderen – und darum geht es hier – blockiert das instinktive Festhalten am Ingespinst des aus familiären Bindungen gesponnenen Nests das Heraustreten aus der Familie, damit aus sich selbst, somit die Konfrontation mit einem anderen und mit der „Welt“ – schließt Individuation aus. „Denn der wahre Inzest kommt von der Absicht (*mind*), nicht vom Körper, und der Zweck des Inzest-Tabus ist es, eine negative *participation mystique* zu verhindern, die nicht des Blutes sondern des Geistes (*spirit*) ist.“⁶

Bernhards in ihrer Wesenlosigkeit verwesende Figuren „instinktieren“ jedoch nicht einmal mehr. Von Geburt an ist ihre Lebensintensität schwindend. Versteckt hinter Vorstellungen ihres Elends, die sie in ihrem Kopf verfertigt haben, widmen sie sich der Beobachtung ihrer „grauenhaften“ (Bernhards Lieblingswort) Zustände, verfaulen im „Nichtsmehrundnoch nichts“.

Gleichgewichtsstörung

Konrad im *Kalkwerk* opfert rücksichtslos sein und seiner gelähmten Frau Leben samt beider Vermögen wegen seiner Studie über das *Gehör*. Und doch fehlte ihm, wie es zum Schluß des Romans heißt, das Wichtigste: „Furchtlosigkeit vor Realisierung, vor Verwirklichung, Furchtlosigkeit einfach davor, seinen Kopf urplötzlich von einem

⁶ John Layard, *The Incest Taboo and the Virgin Archetype*, in: *Eranos Jahrbuch* 12 (Festgabe für C. G. Jung) (Zürich 1945) 271.

Augenblick auf den anderen auf das rücksichtsloseste um- und also die Studie auf das Papier zu kippen“ (K 270). Konrad behält die Studie im Kopf.

Bohrender, unaufhörlicher, unerträglicher Kopfschmerz peinigt alle Figuren Bernhards, Alpträume vom Kopf, der in spasmodischen Wellen schwillt und wieder schrumpft, das mehr verrückende als verrückte Gefühl, daß der Kopf der Körper ist und umgekehrt, plagt sie, stört ihren Gleichgewichtssinn und verurteilt sie zu unüberwindbarer Unfähigkeit. Andererseits verursacht der Verlust des Kopfes den abrupten Absturz in rohe, bewußtlose, subanimalische Existenz. Ob Kopf oder Kopflosigkeit – vom Kopf strahlt das Übel aus: die Finsternis und die Kälte. „Plötzlich sagst du das Wort Kopf. Totale Verfinsterung“ (M 101).

Die thematisch immer wiederkehrenden, überhasteten, atemverkrampfenden, nur vermeintlich unfreiwilligen Aufstiege ins Hochgebirge oder in die oberen Stockwerke eines Hauses signalisieren die Flucht nach oben, in den Kopf, in die Abgeschlossenheit vor den Menschen und der Welt, in eine Endstation ohne Sehnsucht, die es nicht gibt. Der Kopf, der das Denken als eine „Form des Kopfschmerzes“ vermerkt, ist hier zur Zentrale unmenschlicher, Hilfe verweigernder Beobachtung, zur Schaltstelle der Selbstvernichtung verkrankt. „Von dem Zeitpunkt, in welchem uns klar gewesen ist: alles vom Kopf aus!, immer größere Abgeschlossenheit, immer größere Kälte. Erinnerst du dich?“ (M 114) fragt einer der Brüder, die – von Erinnerungen an die Eltern gehetzt – zu einer alten Sennhütte *Am Ortler* hinaufflüchten, um dort, von anderen unbeobachtet, nur einander beobachtend, ihre „rücksichtslose Existenzzerbröselung“ sich zu Ende auswirken zu lassen. Die Sennhütte aber, die Fluchtburg sein sollte, steht nicht mehr. Die „Natur“ war stärker. Sie hat die Mauern der Abgeschlossenheit zerstört.

Denn *die* Abgeschlossenheit, der sich Bernhards Figuren dann häufig durch physischen Selbstmord entziehen, ist eine Abgeschlossenheit in „grauenhafte Vorstellungen“ von sich selber. Die Finsternis sitzt im Kopf, der diese Vorstellungen fabrizierte und sich dadurch „unvorstellbare Schmerzen“ schafft. „Merken Sie: die Finsternis ist immer Sache des eigenen abgeschlossenen, abgehauenen Kopfes“ (F 61).

Der mit Gedankenketten ausgestopfte, trotzdem hohle und zu einer sinnlosen, schwer zu balancierenden Last verkommene Kopf stört das Gleichgewicht, wie der Maler Strauch erkennt, kurz bevor er als vermißt gemeldet wird: „Durch diesen Kopf müssen Sie wissen, habe ich, sobald ich aufstehe, Gleichgewichtsstörungen...“ (F 266). Auch die Gehörorgane, die Gleichgewichtsregulatoren, sind im Kopf zu finden, der, da er nichts enthält, was des Sagens und Gehörtwerdens wert wäre, sich isoliert und das Hören stört. Das Ehepaar Konrad im Kalkwerk, das sich nichts zu sagen hat, bietet das beste Beispiel für den Ersatz des Hörens durch *Hörigkeit*, die wiederum das Hören verunmöglicht, und für die eben dadurch verursachte Gehorsamssucht, die Opfer und Schinder aneinanderbindet: Konrad traktiert das Gehör seiner an Otolgie erkrankten Frau mit infamen Reizwortkanonaden. Sie gehorcht, hört aber nichts. Das alles wegen der Studie über das Gehör, die schließlich im Kopf des besonders von Klopfergeräuschen verfolgten Konrad verschlossen bleibt. Bernhard fand für diesen

gerade durch Kopflastigkeit hervorgerufenen Zustand der gehörlosen, gleichsam geköpften Gleichgewichtsverstörung den erhellenden Ausdruck „brausende, ohrenbetäubende Finsternis“ (A 11).

Ein „Verfinsterungsort“ wie das Kalkwerk, das Konrad, schon ehe er es bezog, nur „in Zusammenhang mit Feuchtigkeit, Kälte, Finsternis, Verletzungsmöglichkeit“ erinnerlich war, erklärt allein durch sein Vorhanden- und Sosein Finsternis und Kälte als austauschbare Aspekte ein und desselben Urübels: der Erkrankung an Selbstmordsucht. Viele der Figuren Bernhards aber benötigen nicht einmal zusätzliche, Kälte und Finsternis hervorrufende und bewahrende Mauern eines Bauwerks, um an ihrer kalten und lichtlosen Kontaktlosigkeit zu ersticken. So sagt der überlebende, „mit völlig gestörtem Gleichgewicht“ weiterwankende Bruder in *Amras*, dem nun sein Pendant als Beobachtungsobjekt fehlt: „Wie viele, unzählige Male bin ich jetzt, da ich mich in der größten mir möglichen Menschenbeherrschung auf einmal *in mir* beobachte, schon getötet . . .“ (A 77).

Dieser angeborene Lebensüberdruß, die absichtliche „Grenzüberschreitung von der Müdigkeit zu Erschöpfung“, die Unfähigkeit sich zu entkrampfen und zu schlafen, um auch kraftlos und erschöpft bleiben zu können, das widerwillige Einatmen vermeintlich toter Luft liefern bei Bernhard nicht etwa die Voraussetzung zur Untersuchung individualpathologischer Fälle. Seine Selbstmordexistenzen zeigen zusammen das Seelendiagramm der von einer „konfessionslose(n) Erbfolgekrankheit“ (V 186) Befallenen, denen diese Krankheit, die nun ihr Endstadium erreicht hat, in Jahrhunderten „anerzogen“ worden ist. Keiner der daran Erkrankten ist imstande, die Last des in der Vergangenheit angehäuften seelischen „Unrats“ wieder auszuatmen. Keiner will dazu imstande sein. Die „verbrochenen Existenzen“ werden zu verbrecherischen.

Mit Dostojewskis Ingenieur Kirillow, der sich umbringen will, um frei von Gott zu sein, haben Bernhards Selbstmörder nichts gemein. Kirillow kämpft aus „Vernunftgründen“, wie er meint, gegen einen Kontrahenten und gegen die Furcht vor ihm. Dazu fehlt Bernhards Erschöpften die Kraft. Eher sind sie Hermann Hesses „Steppenwolf“, dem Selbstmörder Harry Haller vergleichbar, der, ebenfalls ein Opfer seiner Erziehung, vom „Schuldgefühl der Individuation“ (Hesse) verfolgt wird. Wille zur Individuation, ob schuldhaft oder nicht, kann Bernhards nach oben Flüchtenden allerdings nicht mehr nachgesagt werden. Sie sind, um eines der Bernhardschen Wörter abzuwandeln, Endergebnisse einer „Hinunterentwicklung“, die ihren Anfang in der – wie bei Harry Haller – anerzogenen Selbstverachtung nahm. Keiner von ihnen weiß eine „Verwendung“ für sich. Jeder läßt sich für den Grundbesitz, das Geschäft, die Wirtschaft usw. verwenden, keiner entgeht letztlich dieser rücksichtslosen Verletzung seiner Menschenwürde. Jeder lebt sein Leben „als konsequente Ablenkung“ von seinem Leben, während er seine eigene Vernichtung aus wachsender Entfernung beobachtet, ohne Hilfe zu erwarten oder zu gewähren. „Diese unendlich langen und mühseligen Jahre, sage ich, habe ich ununterbrochen *beobachtet* . . . was mich aber letzten Endes vernichtet hat . . .“ (W 65).

Die Todesursache der Selbstverachtung trennt jeden der davon Betroffenen in zwei einander – scheinbar – ausschließende Welten: in die Hochregion des Kopfes, in die hochliegende Sphäre aufeinander bezogener, klarer, überschaubarer Begriffe, der wissenschaftlichen Studien, mit denen gleichsam tatenlos die Welt zu retten sein soll, und in die dunkle, lange verleugnete, weil abgelehnte Tiefe des eigenen Unbewußten, bei Bernhard in der Chiffre der „von Natur aus verbrecherischen Natur“ dargestellt. Das Zurückscheuen vor eben dieser Natur, die, weil gefürchtet, als verächtlich in Acht und Bann getan worden und sich nun „rechtmäßig“ ihre Verbrechen verschafft, der ängstliche Rückzug in den Kopf hat die am Hang zur Selbstvernichtung Erkrankten soweit aus der Natur extrapoliert, daß sie ihr frierend als Fremde in der Klarheit der Kälte⁷ gegenüberstehen und gezwungen sind, „nachweisbar *außermenschliche* Krankheiten mitten im Menschen“ (A 52) auszuhalten. Das unsichere Schwanken zwischen Selbstüber- und Selbstunterschätzung, der Verlust der Balance, macht es unmöglich, die Welt weiterhin mit dem ruhigen, unreflektiert „natürlich“ urteilenden Blick der Gewohnheit anzusehen. „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“, heißt es in Hugo von Hofmannsthals (1874–1929) berühmtem Chandos-Brief. In Form dieses fingierten Schreibens an den verständnisvollen Freund Francis Bacon schildert Philip Chandos, lange vor Bernhard, die Folgen des Verlusts seines gewohnheitsmäßigen Verhältnisses zur Welt, sein ohnmächtiges Schaudern und tatenloses Beobachten dessen, was sich ereignete, als sich „dieser Keller“ in seinem Innern plötzlich öffnete. Ihm, dem einst glänzenden Literaten, ging darüber die Fähigkeit verloren, über irgend etwas im Zusammenhang zu denken oder zu sprechen.

Doch während Hofmannsthals Lord Chandos, dem Horror vacui durchaus nicht hoffnungslos erlegen, „ein neues ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein“ als möglich kommen fühlt, „wenn wir anfangen mit dem Herzen zu denken“, sind Bernhards Figuren der „Faszination der Sinnlosigkeit“ (U 50) schon zu lange erlegen. Und die Unterwerfung unter diese Faszination hindert sie, in eine „regelrechte Verzweiflung“ (U 50) zu verfallen. Wie Finsternis und Kälte ist auch die Verzweiflung der Bernhardschen Selbstverächter im Kopf hergestellt, ein lebenslängliches, schlecht gespieltes Beiseite, ein Theater. Sie alle müssen schließlich entdecken, daß ihre Verzweiflung „nur eine Idee der Verzweiflung gewesen ist“ (A 78), ihre jämmerliche Existenz nichts als „Vorschubleistung der ja ohnehin andauernden Verzweiflungsbereitschaft“ (K 37). Eine „generelle Kraftlosigkeit und ein genereller Wille zu nichts“ (P 52) bringen die davon beherrschten Elendsfiguren soweit, Kierkegaards Bestimmung der Ver-

⁷ Vgl. dazu Bernhards Rede „Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu“ (anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Stadt Bremen), in: Jahresring 1965/1966.

zweiflung als einer ohnmächtigen Selbstauszehrung, die nicht vermag, was sie selber will, in beträchtlichem Abstand zu unterlaufen. Diese monoton und monomanisch sturzbachartig ihre Zustandsberichte aus sich herausredenden und sich dadurch noch mehr erschöpfenden schemenhaften Figuren verfügten niemals über soviel Substanz ihres Selbst, daß es hätte ausgezehrt werden können, ob ohnmächtig oder nicht. Dafür verschaffen sie einem anderen Satz Kierkegaards um so nachdrücklicher Geltung. Er lautet: „Kein Mensch, der ein schlechtes Gewissen hat, kann Schweigen aushalten.“ Der Form auflösende Äußerungszwang der Bernhardschen Un-Existenzen ist unverkennbar. Sie reden und reden, zusammenhang- und atemlos, reden, wie der Fürst Saurau, eigentlich nur „in Anführungszeichen“, als Folge der „Sätzezerbröckelung“ bisweilen nur noch in Stichwörtern, hinterlassen Sätze, Notizen, reden post-mortem weiter. Ihr physischer Selbstmord erhält dadurch nicht einmal soviel Gewicht wie der Punkt, der einen Satz abschließt.

Gerade deshalb sollte die Bemerkung eines Kritikers, Bernhards Werk sei frei von jeder „Blasphemie“, zum Nachdenken veranlassen: Können Bernhards „Natur-“ und „Kreaturenhasser“, die völlig der vom leeren Gehirn aus gelenkten Beobachtung ihrer Auflösungszustände hingegeben sind, die sich durch Gummischuhe, die Absenkung des Familienbesitzes, das Auslöschen jeder, wenn auch unwillig gesammelten Erfahrung und damit durch die Annihilation der Zeit gänzlich von Leben und Welt abschließen und die zur emotionalen, vom Gehirn aus unkontrollierbaren Schilderung ihres Zerfalls gezwungen sind – können diese Lebensleugner zu einer expliziten „Blasphemie“ überhaupt noch fähig sein? Die Art und Weise ihrer traurig-erbärmlichen Existenz, Zeugnis des gescheiterten Versuchs, „die alte selbstmörderische Ordnung in eine neue selbstmörderische Ordnung umzudrehen“ (W 88), ihr Stranden in dem, was Maler Strauch „den tödlichen Stillstand der hinunterführenden Vehemenz eines ungehörigen Menschenruins nennen möchte“ (F 256), dürfte den Tatbestand der Blasphemie erfüllen, ja über-erfüllen sogar; denn die Dauerredner Bernhards (*blasphemia* = lästerliche Reden führen) *reden* nicht nur, sie fassen in Worte, was sie *sind* und *tun*. Überwältigt vom Bewußtsein ihres Überflüssigseins, überkommt Bernhards mitleid- und absolut humorlose Menschenschatten schließlich das lästerliche Gefühl ihrer eigenen Lächerlichkeit – und damit der Lächerlichkeit der Schöpfung.

Lange vor Bernhard, zu dessen häufig gebrauchten Wörtern „lächerlich“ zählt, stellte Georg Büchner (1813–1837) in seiner Studie *Lenz* die psycho-logischen Folgen des freudlosen, lächerlich machenden Lachens über die Welt dar. Büchners *Lenz* geht über die Höhe eines Gebirges. „... und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. *Lenz* mußte laut lachen, und mit diesem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest.“ Als *Lenz* genausowenig wie Bernhards „Abgrundmenschen“ die Lust bezähmen kann, die Qual des Sogs dieses schwindelerregenden Zustands der „hinunterführenden Vehemenz“ immer wieder zu wiederholen, „steigerte sich seine Angst, die Sünde wider den Heiligen Geist stand vor ihm“ (Büchner).

Die Frage nach dem Einverständnis

Büchner beschreibt Lenzens Untergang in der 3. Person, Bernhard bevorzugt den Bericht in der 1. Person (Ausnahmen: *Der Kulterer* und *Der Zimmerer*), in *Midland in Stilfs* verwendet er das treffendere „wir“. Beide Erzählformen sind legitim, beide haben ihre Tradition. Die in der modernen Literatur immer häufiger gebrauchte Ich-Form verlangt wegen der Einbeziehung des Autors in das Pronomen „ich“ mehr Künstlichkeit und mehr Bewußtheit, mehr Distanz von dem Dargestellten bei mehr persönlicher Aufrichtigkeit, fordert nicht Dichtung und Wahrheit, sondern Dichtung als Wahrheit und – vor allem! – einen hohen Grad an spielerischen Fähigkeiten, um das Gleichgewicht zwischen Kunst und bloßem autobiographischem Exhibitionismus zu wahren. Das ludische Element aber fehlt Bernhards Texten völlig. Dabei wirkt die Anhäufung superlativischer, stets negativer Pauschalurteile, die Konzentration wahrscheinlich schwer übersetzbarer Substantivungetüme („Dissertationsdelirium“, „Diluviumszerfall“, „Daseinsdilettantismus“), die pausenlose Reihung von Unglück, Elend und Krankheit weder lächerlich noch, wie etwa der schwarze Humor Swifts, moralisierend und schockierend. Bernhards geglückte Darstellung eines Welt und Wort, Welt und Mensch ver- und zerstörenden „Mißtrauensverhältnisses“ löst nachhaltige „Deprimiation“ aus.

Damit ist die Frage nach dem Verhältnis des Autors zu dem, was er darstellt (auch wenn er in der fingierten Funktion eines Moderators auftritt) nicht beantwortet, sie ist nur gestellt. Bernhards Figuren, die, wie eine von ihnen gesteht, mit einer Stimme sprechen, die nicht die ihre ist, sind wissenschaftlich oder künstlerisch Begabte, deren Fähigkeiten keinen Ertrag abwerfen; kranke, des Heilens unfähige oder dazu nicht bereite Ärzte, die in Zusammenhang mit Kafkas *Landarzt*, Célines und Benns unglücklichen Unheilbringern gesehen werden müssen; sie sind Anwälte, die ihre Mandanten, welche selbst nicht in der Lage sind, sich zu vertreten, auch nicht vertreten, bestenfalls deren *Sache*, und Lehrer, die nicht wissen, was sie lehren, geschweige denn wie und wozu. Sie alle haben „keine Kraft, weil keine Lust“. Unter diesen zu Schatten ihrer selbst herabgewürdigten Archetypen von Helfern der Menschheit fehlt die Gestalt des Richters, die Brechts Welt beherrscht. Bei Bernhard hingegen ist unter dem Eindruck des Frosts der Schrei nach Gerechtigkeit schon erstickt, die Frage nach Rechtfertigung, gleichgültig wer vor wem, hat sich von selbst erledigt. Bei den Bernhardschen Nachfahren derer, die jahrhundertlang von der Justiz „geschändet“ worden sind, gibt es auch keine Liebe. Übriggeblieben ist die sich selbst überlassene, *ihren* Gesetzen folgende, von allem Menschlichen unberührte, wenn auch mechanisierte „verbrecherische“ Natur. „Liebe ist ein Absurdum und in der Natur überhaupt nicht enthalten“, sagt Fürst Saurau (V 151).

Wegen der indirekten Schreibweise Bernhards muß die Antwort auf die Frage nach dem Einverständnis des Autors mit dem, was seine Figuren tun und sagen, bei dem noch nicht abgeschlossenen Werk des heute 40jährigen Autors vorläufig offen bleiben.