Claudio Magris
(Wlochy)

THOMAS BERNHARDS "VERSTÖRUNG" - GEOMETRIE UND FINSTERNIS *

"Geometrie der Zerwürfnisse, Geometrie des Absterbens, pseudogeometrische Bewegungen"¹ von Händen, welche zu einer hässlichen und wilden Operation bereit sind, wie zum Beispiel der Niedermetzelung frenetischer und kreischender Vögel: Der ununterbrochene Zerstörungs- und Zersetzungsprozeß, welche im gesamten Erzählwerk Thomas Bernhards mit obsessiver und mächtiger Monomanie immer wiederkehrt, unterzieht sich streng symmetrischen Strukturen und wird durch eine minutiöse Protokollordnung verbalisiert. Als unerbittlicher Rezensent des Chaos lehrt und zeigt Bernhard, daß das Chaos im Grunde nicht existiert und daß alles organisiert ist gemäß präzisen Regeln, die nur dem konfus erscheinen können, der das Negative nicht wahrhaben will und es an vagen und leeren Schemata des Trostes und der Falsifikationen mißt, unnötigen und desartikulierten, über die universale Verwesung gelegten Schleiern. Die rigorose hierarchische Ordnung des Bösen steigert den Schrecken, denn aus dem Imperium einer

* Text des in Triest an 27.4.1977 gehaltenen Vortrag in Rahmen des vom italienisch-österreichischen Triester Kulturkreis und von der Universität Triest veranstalteten Thomas Bernhard-Colloquiums. Das Referat bearbeitet mit umfangreichen Veränderungen und Ergänzungen ein Essay, der 1973 in Italienisch unter dem Titel "Thomas Bernhard-Perturbazione" in Schriftband "Il romanzo tedesco del Novecento, hrsg. von G. B a i o n i, G. B e v i l a c q u a, C. C a s e s und C. M a g r i s, Einaudi, Torino 1973 erschienen ist. Das Referat wurde auch an den Universitäten Saarbrücken und Münster gehalten.

¹ Th. B e r n h a r d, Verstörung, Frankfurt am Main 1967, S. 216, 137, 75.

Ordnung gibt es keinen Ausweg, und eben diese geistesscharfe perverse Konstruktion macht die Originalität der Romans Bernhards aus, selbst in der derzeitigen literarischen Welt, in welcher die Industrie der Negation zur alltäglichsten und rentabelsten aller Moden² geworden ist. In ihren Variationen über ein im wesentlichen einklängiges Thema hat die Schreibweise Bernhards eine unverwechselbare Originalität und eine nervende Stoßkraft: Seine Bücher, um mit Kafka zu sprechen, treffen wie eine Faust.

Nachdem Thomas Bernhard (von seinen heftigen polemischen Erklärungen anlässlich der Verleihung des österreichischen Nationalpreises für Literatur 1967 bis hin zum provokatorischen Geständnis in seinem Buch "Die Ursache", 1975) ein Stein des Anstoßes und ein Zeichen des Widerspruchs geworden war, hat er in all seinen Werken einen bis zur Manie konsequenten Gedankengang entwickelt, so daß jeder Roman in seinem Wortstrudel potentiell die anderen enthält; den reichhaltigsten und kompliziertesten Sprachring stellt ohne weiteres "Verstörung" dar.

"Verstörung" besteht aus einer äußerst umfassenden Schichtung - ordentlich wie runde, eckige und geschweifte Klammern miteinander verkapselter Stilebenen. Ein junger Student besucht seinen Vater, Landarzt in einer Gemeinde der Steiermark, im mit ihm über die in ihren Beziehungen bestehenden Schwierigkeiten zu sprechen, welche gleichermaßen die Schwester des jungen Mannes miteinbeziehen und die dieser in einem Brief an den Vater dargelegt hat. Der Vater wird zu einem dringenden Fall gerufen und läßt sich auf seinen Hausbesuchen von seinem Sohn begleiten, welcher in der darauffolgenden Nacht, nach Abschluß der erschöpfenden Besuche bei den verschiedenen Patienten, eine Chronik, einen Bericht dessen abfaßt, was im Laufe des Tages vorgefallen- oder besser, gesagt worden ist, denn nichts geschieht im Reiche der Wirklichkeit, sondern alles einzig im Reiche der Sprache³. Auch die Protagonisten der anderen

² Vgl. C. C a s e s, Walter Benjamin - Il dramma barocco tedesco, [in:] W. B e n j a m i n, Il dramma barocco tedesco, Übers. V. E. F i l i p p i n i, Torino 1971, letzte unnummerierte Seite.

³ Zu solchen allgemeinen Strukturen vgl. den Anthologieband Über Thomas Bernhard, hrsg. v. A. B o t o n d, Frankfurt am Main

Romane Bernhards erzählen fast immer von Worten, sind Stimmen oder Federn, welche das unaufhaltsame und minutiöse Fließen des universalen Stromes festhalten.

In "Frost" berichtet ein Student über seine Gespräche mit dem neurasthenischen und wahnsinnsbefallenen Maler Strauch in einer Art Rapport, den er im Auftrage des Bruders schreibt und der schließlich ihn selbst in den manischen Monolog Strauchs hineinzieht, in "Amras" (1964) ist der Erzähler einer der beiden halbverrückten Brüder, welche sich in einen Turm zurückgezogen und abgeschieden haben, in "Ungenach" (1968) geht es abwechselnd um die Aufzeichnungen der beiden Halbbrüder Karl und Robert und des Anwalts Moro, die sie umformend und variierend - annähernd die gleichen Argumente illustrieren, in "Watten" (1969) schreibt der Protagonist an den Mathematiker und Juristen Undt, um ihn von seinen Unterredungen mit dem Kutscher in seiner Waldhütte zu unterrichten; eine ähnliche Kompositionsstruktur dominiert auch in vielen anderen Werken, wie zum Beispiel in der Erzählung "Attaché an der französischen Botschaft", welche im Sammelband "Prosa" (1967) enthalten ist.

Das Neue an diesem stets wiederkehrenden Konstruktionsmodell besteht darin, daß die Erzählung Bernhards keine Berichterstattung von Ereignissen ist, sondern von Worten. "Verstörung" stellt eine konsequente Progression vom Reiche des Wirklichen hin auf das der besessenen monologischen Rede dar.

Zu Beginn der Besuchsrunde liegt das Negative in den Dingen, in den Gegenständen: Der Vater beschränkt sich darauf, es zu benennen, wenn er vom pathologischen Charakter all dessen spricht, auf das er stößt. Personen und Landschaften. Das Szenarium dieser anormalen Dimension ist das Land, "die

1970, bes. die Essays von W. M a i e r, Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen, S. 11-22, O. L e d e r e r, Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards, S. 42-67, B o h r e r, Es gibt keinen Schlußstrich, s. III-15. Zu beachten ist auch das Buch von P. B u c h k a, Die Schreibweise des Schweigens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer Literatur, München 1974. Leider konnten in meinem Ende Dezember 1976 geschriebenen Aufsatz weder das Buch von Herbert Gamper noch das Buch von Bernhard Sorg berücksichtigt werden. H. G a m p e r, Thomas Bernhard, München 1977; B. S o r g, Thomas Bernhard München 1977.

Brutalität und die völlige Hilflosigkeit über diese Brutalität"⁴ der steirischen Provinz und des österreichischen Alpenidylls, die Bernhard als niedrige und degenerierte Barbarei entlarvt und auf diese Weise, wie Marcel Reich-Ranicki festgestellt hat, den traditionellen positiven Mikrokosmos des österreichischen Landes in ein radikales Anti-Idyll⁵ verkehrt. In diesem Sinne bestätigt die Erfahrung Bernhards den besonderen Bezug, der innerhalb der österreichischen Literatur zwischen Tradition und Revolte besteht. Die österreichische Tradition besteht in ihrer Eigenart und Kontinuität aus einer Reihe von Rebellionen und Protesten. Von Grillparzer bis Nestroy, von Sealsfield bis Kürnberger, von Kraus bis Musil und den Autoren der Wiener Gruppe oder der derzeitigen Grazer Schule identifizieren die österreichischen Schriftsteller ihre dichterische Welt oft mit einer ironischen und erbarmungslosen Entmystifizierung der österreichischen Kultur, des Erbes, der Werte und der Mythen dieser Kultur. Das Österreichische ist eine negative Kategorie, Gegenstand eines spöttischen, wengleich insgeheim leidenschaftlichen Protestes, eine Art zu sein und zu denken, liegt die österreichische Tradition doch in den unverwechselbaren Charakteristika liebevoller, aber unbarmherziger Proteste gegen die österreichische Wirklichkeit, in der unerbittlichen Härte dieser Proteste, in ihrem Akzent des Alleingangs, in ihrer Tendenz, die historisch-politische Anklage in einer metaphysischen und existentiellen Perspektive zu sehen, in ihrer hartnäckigen analytischen Präzision. Um sich in diesem Vermächtnis einen rechtmäßigen Platz zu sichern, scheint der österreichische Erbe dessen authentischen Geist erfassen zu müssen beziehungsweise jene über alles kritische Liebe, die ihn bewegt, eben dieses Vermächtnis anzugreifen. Bernhard ist ein Beispiel für die Position eines solchen aufbegehrenden und somit legitimen Erben.

Die Kette der Tradition, welche ihren Zusammenhalt stärkt, indem sie die einzelnen Stoßmomente, von welchen sie hätte gesprengt werden sollen, in eigene Ringe verwandelt, tritt vor die Augen des zeitlich jeweils letzten Erben stets als ein en bloc

⁴ B e r n h a r d, a.a.O., S. 17.

⁵ M. R e i c h - R a n i c k i, Konfessionen eines Besessenen, [in:] Über Thomas Bernhard, S. 96.

abzulehnendes organisches Ganzes. Doch der Erbe, welcher nicht ahnt, daß auch er einen jener Ringe, die andere nach ihm sprengen mögen, darzustellen bestimmt ist, beharrt darauf, die ihm von der Vergangenheit überlieferten positiven Themen ins Gegenteil zu verkehren. Diese Themen erscheinen aber nur deshalb positiv, weil sie in ihrer Totalität von der Tradition gefestigt wurden, waren sie doch ihrerseits im Augenblicke ihres Entstehens in Wirklichkeit negativen Zeichens, ja, einzig ihre Negativität beziehungsweise ihre historisch-kulturelle Authentizität hatte sie zu Meilensteinen und zu tragenden Säulen jener Tradition machen können. Das ländliche Idyll, welches Bernhard aus den Angeln zu heben scheint, war zunächst Ausdruck des tiefen Unbehagens und des starken Bewußtseins einer zunehmenden Enthumanisierung des bürgerlichen Lebens - man denke nur an Stifter. Die Flucht und die Evasion in die Provinz waren das dichterische Gesicht einer radikalen und dramatischen Negation der modernen Geschichte. Das Werk Bernhards ist ein Anti-Idyll gegenüber den optimistischen Dorfgeschichten, in denen die pluralistische und dezentralisierende Seele des Kaiserreichs sich zu verwässern vorgegeben hatte, es ist aber eine konsequente und moderne Fortsetzung des Idylls Stifters: Die Tragödie, welche bei Stifter dissimuliert und verborgen ist, wird bei Bernhard explizit und wie von Sinnen, wird brutale Gewalt.

Wie im *o r d o* Stifters bleibt das Maß allerdings das einer absoluten Realität, die zweimal gezeichnet wird, und zwar zunächst in sich selbst und dann im eigenen Sprachspiegel, in den eigenen Worten. Bernhard, wengleich vorwiegend von der Idee des Pathologischen beherrscht, mißt das zersplitterte Detail mit dem impliziten Maß der zerstörten oder fehlenden Totalität⁶, mit einem Maß, welches, selbst zerbrochen, auf eine hierarchische Skala von Maßeinheiten verweist. Das Abnorme, das Perverse, das Bestialische treten daher in einer tragischen Größe hervor, scheint doch in ihnen negativ stets das Ganze durch, zumindest aber die leidvolle Erfahrung des nichtvorhandenen Ganzen. Indem er die Korruption des Lebens denunziert,

⁶ Vgl. H. G a m p e r, Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn, [in:] Über Thomas Bernhard, S. 134.

vermag Bernhard, zum letzten Mal, als Kontrast dessen Integrität zu evozieren.

Mit dem Fortschreiten der Hausbesuche verengt - beziehungsweise erweitert sich das Feld zum bloßen Bereich der Sprache. Die einzelnen Patienten werden nach und nach in die Rede des Vaters absorbiert und aufgesaugt, sie werden in seine Worte projiziert, oder besser, in ihren eigenen Worten durch die Worte des Vaters zitiert? dieser Prozeß gipfelt in Kapitel "Der Fürst", das mehr als die Hälfte des Buches einnimmt und das ein einziger "zitierter Monolog" ist, um es mit der treffenden Definition Josef Donnerbergs⁷ zu sagen: die riesige Mimesis eines endlosen ununterbrochenen Selbstgesprächs, das mit seinem stürmischen und erhabenen Fließen jede Erscheinung der Objektivität vernichtet. Der Monologstrudel Bernhards tendiert unaufhaltsam dahin, die (negative) Totalität des Lebens zu umfassen: Diese Totalität wird paradoxerweise erzielt durch die Reduktion auf einige Konzepte und wesentliche Worte, welche innerhalb der Ordnung der Einheiten umschreibbar sind⁸. Die reduktive Konzentration Bernhards auf gewollt unveränderte und wiederholte Motive - auf die Parzialität eines monologischen und privaten Redestromes - erwächst aus der Unmöglichkeit, "alles" zu sagen, aus dem frustrierten Verlangen nach dem totalen Ausdruck (J. Ebner)⁹. In ihrem feinfühligem und scharfsinnigen Aufsatz hat Erika Tunner diese "Schreibweise des Schweigens" (wie sie Peter Buchka¹⁰ nennt) als eine "Kunst des Scheiterns", als eine großartige Symbiose von Absolutheitsstreben und Ver-

⁷ J. D o n n e n b e r g, Gehirnfähigkeit der Unfähigkeit der Natur - Zur Sprache, Struktur und Thematik von Thomas Bernhards Roman "Verstörung", in Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur, hrsg. v. G. W e i s s und K. Z e l e w i t z, Salzburg-Stuttgart-Zürich 1971, S. 26.

⁸ Vgl. L e d e r e r, a.a.O., S. 42; vgl. auch G. P. K n a p p, und F. T a s c h e, Die permanente Dissimulation. Bausteine zur Deutung der Prosa Thomas Bernhards, in Literatur und Kritik, Oktober 1971, 58 S. 483-96. W. S c h m i d t-D e n g l e r, Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, [in:] Über Thomas Bernhard, S. 34-41, vgl. auch G a m p e r, a.a.O., S. 132.

⁹ J. E b n e r, Was mir zu "Ungenach" einfällt, "Literatur und Kritik", Mai 1969, Nr. 34, S. 243-45.

¹⁰ B u c h k a, a.a.O.

nichtungsdrang" bezeichnet¹¹. Was die Figur Bernhards zerstört, ist eben dieses manische Bedürfnis, im Selbstgespräch eine abnorme und monströse Totalität zu fassen, um dieselbe dann von sich zu weisen. Der Realitätenbürobesitzer Bloch - einer der Patienten des Landarztes - nimmt "an dem Körper der Natur sowie an dem Körper der Welt und ihrer Geschichte Autopsien"¹² vor und überblickt die Welt "von der grauenhaften Privathölle unter der Gleinalpe"¹³, der Verfasser der Erzählung selbst fühlt sich auf Augenblicke befähigt, "völlig anstrengungslos durch die Schöpfung, die nichts als eine ungeheure Erschöpfung sei, durchzuschauen"¹⁴, der zuckerkrank und paranoische Industrielle entleert sein Haus jedes Gegenstandes, weil er die absolute Leere liebt; selbst die Natur, welche sein Haus umgibt, betrachtet er als eine Mauer, er vernichtet das Wild der nahegelegenen Wälder und auch seine eigenen Schriften, die er mit leidenschaftlicher Manie überwacht¹⁵. Der Lehrer zeichnet in seinen dämonischen Zeichnungen "eine sich selbst vernichtende Welt"¹⁶ in einer Totalität auseinandergerissener Details, die fantastischen und kreischenden exotischen Vögel werden ausgerottet mit einer geometrischen Methodizität, und die Liste könnte a d l i b i t u m fortgesetzt werden: "Alles ist die R e a l i t ä t d a c h t e ich"¹⁷.

Die Realität ist somit totalitär, eine allumfassende Einheit, die also Möglichkeiten erschöpft und für die Dinge, so wie sie sind, jede Alternative ausschließt: In deren Innerem ist es nicht möglich, Unterscheidungen zu machen oder Wertkriterien anzuwenden, denn sie ist ein einziges, in jeder Komponente gleich negatives Fortwährendes, jenseits dessen nichts und somit keine

¹¹ E. T u n n e r, Absolutheitsstreben und Vernichtungsdrang oder die Kunst des Scheiterns. Reflexionen zum Werk von Thomas Bernhardt, "Revue d'Allemagne", t. VIII, Octobre-Décembre 1976, n. 4, S. 584-600.

¹² B e r n h a r d, a.a.O., S. 26-27.

¹³ Ebenda, S. 30.

¹⁴ Ebenda, S. 48.

¹⁵ Ebenda, S. 52, 58, 59.

¹⁶ Ebenda, S. 64.

¹⁷ Ebenda, S. 81.

Fluchtmöglichkeit besteht. Diese negative Globalität wird gekennzeichnet von einer einzigen und einläufigen Bewegung, von einem Entropieprozeß und einer Tendenz zur Aufhebung. Die Schöpfung ist nichts anderes als Erschöpfung, ein Zustand der Prostration, welche nach der Endauslöschung strebt. In dieser allgemeinen Tendenz gibt es keinen Unterschied zwischen Natur und Geschichte, zwischen der zyklischen Wiederholung der fortschrittsunwissenden Natur und einem Weg der Geschichte, welcher dem Menschen den Fortschritt weist. Die Geschichte wird von der Natur vollkommen absorbiert, sie i s t Natur, sie ist kein Raum für eine eventuelle Freiheit, sondern ein reines Objekt der Katalogisierung und der wissenschaftlichen oder pseudowissenschaftlichen Beschreibung. Geschichte und Natur, da fatal auf den Endpunkt Null gerichtet, sind bereits Kadaver: Ihre Untersuchung ist in der Tat eine Autopsie, was bezeugt, daß die Personen Bernhards in ihrer pathologischen Manie, alle Gegenstände, auf die sie stoßen, einzuordnen und zu klassifizieren vom Tod angezogen werden. Der einzige wahre Gegenstand der wissenschaftlichen Klassifizierung ist in den verschiedenen Formen und Varianten der Tod, andererseits trägt die Klassifizierung selbst den Tod in sich, erstickt sie jeden Lebensrest im Keim und drückt ihm den Siegel des Todes auf. Die grandiose, für die österreichische Tradition so typische positivistische Registrierung spricht bei Bernhard ihre eigene Verurteilung aus und offenbart den todesnahen und fetischistischen Charakter ihrer protokollhaften Formalisierung, eben deswegen weil sie deren Methoden und Verfahren übersteigert und sie bis ans Äusserste treibt.

Der universale Zerstörungsprozess, der in "Verstörung" seinen kraftvollen Ausdruck findet, wird gleichermaßen in den anderen Werken Bernhards behandelt. In "Ungenach" beschließt Robert, das geerbte Gut zu liquidieren, indem er es in kleinste Portionen zerstückelt, welche wohltätig an Insassen von oberösterreichischen Irrenhäusern und Strafanstalten zu geben sind, in "Matten" zieht sich der Protagonist, ein Arzt, der das väterliche Schloß verlassen hat und aus dem Arztereister gestrichen wurde, in eine Baracke unbeschreiblicher und chaotischer Trostlosigkeit zurück, wo er sein Testament auf der Vernichtung ge-

weihtes Papier schreibt, und so weiter; den philosophischen und sprachlichen Höhepunkt dieses Nihilismus bildet das Selbstgespräch des Fürsten in "Verstörung". Dieser Monolog ist ein ewiger "Aufenthalt an den Peripherien der Nervenschwächen"¹⁸, das Wort ergießt sich mit tobender Gewalt von überall her, wie jene Flut, von welcher der Fürst in seinem exakten Irrreden Bericht erstattet. Die Offensiv- und Defensivwaffe der Figuren Bernhards ist stets das Wort mit seiner Ladung neurotischer Aggressivität, viele Personen ergehen sich sogar darin, minutiöse Kataloge all jener Worte aufzustellen, die sie irritieren und erschüttern.

Wie in "Hunger" und "Mysterien" von Knut Hamsun, einem von Bernhard gelesenen und geliebten Autor, umgibt sich und berauscht sich auch in den Romanen Bernhards das neurotische und aus den Angeln gehobene Ich an einem einzigen Wortschwall, läßt auf die Dinge eine wilde und blindwütige Redeflut niederprasseln, um ihrer Gewalt die einzige Gewalt entgegenzusetzen, derer er fähig ist, und um sie so entfernen und beseitigen zu können. Wie für einzige Helden Canettis, ist auch für Bernhards Helden alles "nur in den Köpfen, außerhalb der Köpfe ist nichts"¹⁹.

Die Individualität erscheint als Monomanie; In ihrem äußersten Verteidigungsakt gegen eine kollektive und massifizierte Realität - welche jedoch die objektive ist, diejenige, die eine Zukunft hat - verschanzt sich die individuelle Intelligenz, welche den Übergang nicht akzeptiert und sich nicht ergeben will, hinter der Paranoia, und der Schizophrenie. Die Dimension des Individuellen ist nunmehr die des ununterbrochenen und luziden Deliriums, diejenige einer pathologischen und heldenhaften subjektiven Überwältigung der Wirklichkeit. Die manische Tätigkeit des Ordnen, des Klassifizierens und Katalogisierens ("sichten und ordnen", heisst es in der Korrektur, 1975) ganz gleich welchen Materiale, ja, potentiell des gesamten Materials des Daseins, ist an sich schon eine Aktion als Selbstzweck und als solche eine Parodie der wissenschaftlichen und philosophischen Formalisierung, sie ist aber auch eine Art, die alles mit sich reißende Flut des Lebens zu dämmen, all das, wodurch man

¹⁸ Ebenda, S. 122.

¹⁹ Ebenda, S. 167.

sich bedroht fühlt, aufzuhalten und zu stoppen. Über das Moment der schizoiden, potentiell sogar befreienden, da auf die Mobilität und die Metamorphose gerichteten Dispersion gewinnt der paranoie Pol, die Tension in Richtung Erstarrung und totaler Kontrolle die Oberhand. Diese Taktik ist die des gespaltenen Ich (wie es von Lainig dargestellt wird) und des Doktors Kien in der "Blendung": die Wirklichkeit aus dem Kopf verdrängen, das Leben negieren aus Angst, von ihm überrollt zu werden, sich töten aus Furcht, getötet zu werden, den Hunderstod sterben angesichts der Schreckensvorstellung, vergiftet zu werden. "Ich bin ganz gegen die Wirklichkeit konstruiert"²⁰, sagt der Fürst, der erklärt, an der vollkommenen Freiheit, die sein Ich hat, zu ersticken²¹.

Es gibt eine vollkommene Freiheit auf Grund des Ermangelns jeder Beziehung zum Andern; die von einem solchen Individuum stolz überspannte "Vernunft" kann nur "diktatorisch" sein, weil es keine "republikanische Vernunft" gibt²².

Vernunft bedeutet furchtloses, notwendiges und gebieterisches Wissen und die Tragik, das einzig mögliche Datum des Daseins; der Verfechter dieser negativen Perzeption ist ein extrem rigider und dogmatischer Absolutist, der Zweifel, Dissens, Unsicherheiten und skeptische Urteilsaufschiebungen nicht zulässt. Die diktatorische Vernunft des Fürsten ist die de Sade'sche Vernunft oder die moderne Vernunft *tout court*, die sich von jedem transzendenten Gesetz und von jedem Dekalog absoluter Werte emanzipiert hat und diesen Weg mit gebieterischer und tyrannischer Konsequenz zu beschreiten fortfahren muß, um bis auf den Grund der Negation zu gelangen. Ihre Stärke kann nach der Lektion Nietzsches allein im Pessimismus liegen, in jenem Nietzscheanischen "Pessimismus der Stärke", der ermöglicht, unbeirrt in die Leere der Werte zu schauen, ohne Illusionen, aber - im Falle Bernhards - ohne gleichzeitig den Nietzscheanischen Versuch, jene Leere in die Positivität des heroischen Wissens um die Umwertung aller Werte zu verwandeln.

²⁰ Ebenda, S. 201.

²¹ Ebenda.

²² Ebenda, S. 203.

Wie die de Sade'sche Vernunft, so baut auch der diktatorische Nihilismus des Fürsten auf die individuelle Dimension, auf eine private Revolution. Die Figur Bernhards, welche jeden Bezug zur sozialen Dimension abweist, kann die Konsequenz ihres Systems²³ einzig in der rigidesten Isolierung verteidigen. Ähnlich wie Doktor Kien bei Canetti, der sich zwecks Ausschluß eines stets größeren Teils der Wirklichkeit zu einer vergegebenen und gewollten Blindheit erzieht, liest der paranoische Industrielle Bernhards die (fest ausschließlich ausländischen) Zeitungen erst dann, wenn sie mindestens einen Monat alt sind, wenn sie also bereits, "ohne Kraft der Zerstörung, schon poetisch"²³ sind.

Die grandioseste und erschütterndste Offenbarung dieser bezugslosen universellen Zerrissenheit sind die *G e r ä u s c h e*, welche den Geist des Fürsten verfolgen und ihn mit einem ohrenbetäubenden inneren Lärm erfüllen, welchen er mit eben seinem ununterbrochenen "Gerede"²⁴ zu dominieren oder wenigstens zu dämpfen sucht. Das psychische und klinische Motiv der im Geiste des Fürsten dröhnenden Geräusche wird das Bild vom chaotischen und unterschiedslosen Fließen des Lebens, das in die defensiven Karteien der Intelligenz nicht eingeordnet oder archiviert werden kann. Es ist das unablässige Lärmen der Schmerzen der Welt, welches das Wort vergeblich schweigen zu machen oder es wenigstens zu dämpfen sucht. Der Konflikt zwischen Leben und Sprache, welcher der Literatur des *f i n d e s i é c l e* und insbesondere der österreichischen Literatur so teuer war, hat ein vollkommen anderes Gesicht angenommen. Wenn Hofmannsthal im Chandos-Brief die Unzulänglichkeit des artikulierten Wertes der unaussprechbaren Epiphanie des Lebens entgegenstellte, so verspürt Bernhard im Lebensatem einen fürchterlichen und einschneidenden Schmerz, gegenüber welchem das Wort eine wengleich prekäre und nichtige Abwehr darstellt.

In diesem Kontext ist die einzig mögliche Beziehung zwischen zwei menschlichen Wesen der Tod, der Selbstmordgedanke ist eine Flucht vor noch schlimmeren Ängsten²⁵, die Natur

²³ Ebenda, S. 52.

²⁴ Ebenda, S. 123.

²⁵ Ebenda, S. 23, 49.

selbst muß als etwas Fremdes erscheinen, als etwas außerhalb des "Kopfes": Wenn bereits das System der manischen subjektiven Katalogisierung ein "unendliches Naturlabyrinth"²⁶ ist, so ist die Natur ihrerseits "surrealistisch"²⁷, ist sie ein "ungeheurer Universalsurrealismus"²⁸. Die Farben des schon vollkommenen Herbstes sind eine "Naturreflexion an sich selber"²⁹; der Industrielle bezeichnet die Wälder als eine "immergrüne metaphysische Mathematik"³⁰. Der Gedanke ist Natur, doch der auf den ersten Blick in dieser Position implizite Idealismus wird umgekehrt: Der Gedanke, indem er sich als Natur darstellt, erkennt seinen deliranten Wahnsinn und erscheint daher sich selbst - im Zuge einer scharfen und vergeblichen Autodiagnose - als Labyrinth.

Der Gedanke ist ein extremes - und somit in höchstem Grade degeneriertes - Produkt der natürlichen Evolution, er ist ein sensitives Organ, welches die Natur zur Bewußtwerdung ihrer selbst und ihrer eigenen Degradation am eigenen Körper hat wachsen lassen. Der Gedanke ist eine Art sekundäres Natursystem, das die verfänglichen Strukturen der Welt reproduziert und protokolliert. Seine Rationalität übersteigert sich und negiert sich in einer febrilen Formalisierung als Selbstzweck; sie erscheint daher als Labyrinth, als das Bild einer präzisen geometrischen Ordnung par excellence, welche sich - auf das Äußerste getrieben - in eine destruktive Irrationalität verkehrt. Die Figuren Bernhards, Schriftsteller, das heißt, Erzeuger von Gedanken und Wortgeflechten, verfangen sich schließlich ihrerseits in dem dichten Netz von Worten, das sie sich mühsam und geduldig zum Schutze gegen den dunklen Strom des Lebens geschaffen haben. In "Frost" schreibt der Student seinen Bericht über den Wahnsinn des Malers in der Absicht, ihn zu dominieren und zu distanzieren, doch nach und nach verfängt auch er sich in eben diesem Netze, wird er von seiner eigenen Falle er-

²⁶ Ebenda, S. 97.

²⁷ Ebenda, S. 64.

²⁸ Ebenda, S. 194.

²⁹ Ebenda, S. 22.

³⁰ Ebenda, S. 53.

faßt und gefangen. Wie die Mauer bei Canetti oder der Bau bei Kafka, wird die vom bedrohten Ich errichtete Abwehr auch bei Bernhard zu einem Instrument der Selbstzerstörung. Mit seinem verschwenderischen Wortschwall sucht sich das Ich vom Rest der Natur, die anscheinend vom artikulierten Gedanken und von der kulturellen Ausarbeitung nichts weiß, zu schützen und abzusetzen, doch die Produkte dieses Gedankens werden nur zu bald entlarvt und gezwungen, ihre eigene trostlose materielle Substanz zu enthüllen, die sich keineswegs unterscheidet von der groben Elementarität der Natur: Die Bücher der Schriftsteller, so sagt man, verunreinigen und beschmutzen die Welt, die Werke des Geistes sind Müll und von allem Müll der schädlichste, ist er doch - gleich den Industrieabfällen - biologisch sehr schwer abzubauen.

Das Labyrinth der äußeren Natur ist noch verrückter als das innere, selbst wenn die pedantische pseudowissenschaftliche Präzision der Personen Bernhards diese dazu zwingt, die Ordnung, die Symmetrie, die Geometrie der Mäander der Objektivität anzuerkennen. Der Gedanke bewegt sich also zwischen den beiden Polen der Wissenschaft und der Dummheit. Die jedem Gedanken innewohnende Dummheit ist die Tautologie, die Absurdität der Sprache, welche gleichzeitig Welt und Darstellung der Welt ist. Um diese abzulehnen und zu verwerfen, müssen sich Bernhards Personen ihrer Strukturen bedienen, die sich in der Sprache verinnerlicht haben. Jede Stellungnahme ist eine überflüssige Duplikation der Wirklichkeit, der abscheulichen Wirklichkeit, das System absorbiert und integriert jeden Protest, ja, es macht ihn zu einem eigenen Bestandteil. Die Konsequenz des intellektuellen Prozesses nimmt somit einen ausgesprochen manischen Charakter an: Die angedeutete Konzentration der Sprache Bernhards auf einige immer wiederkehrende Worte und Figuren ist eine Parodie jedes (notwendigerweise unnützen und unsinnigen) philosophischen Systems, das sich gründet auf den konsequenten und wiederholten zur Obsession werdenden Gebrauch von Schlüsselkonzepten und Schlüsseltermini.

Als Mathematiker, der vor alle Werte und Funktionen, auf die er in seinen Berechnungen stößt, ein negatives Zeichen setzt, sieht sich Bernhard - und womöglich, um ihn umzustürzen - einem Kosmos gegenüber, der noch von einer Ordnung und somit von

Hierarchien getragen wird. "Und im Grund", sagt der Fürst, "fällt mir an, herrschen beim Drack genau die gleichen Verhältnisse wie bei mir, die wirtschaftlichen, familiären, persönlichen, nur ist der Drack unten, ich bin oben, aber genausogut könnte ich unten und der Drack oben sein [...]"³¹. Das Unten und das Oben werden umgekippt und vermengt, aber noch erkennt man ihre vertikale Struktur als Ausgangspunkt des Zersetzungsprozesses: überdies wird dieser Prozeß vor allem von Personen (wie zum Beispiel dem Fürsten), die sich mit dieser vertikalen, das heißt, religiös-aristokratisch-feudalen Struktur identifizieren, geschaut, erfahren und in Worte verwandelt³².

Der Fürstensitz Hochgobernitz in Verstörung wäre (also) in einem Zuge mit jenen Schlössern zu nennen, die Walter Weiß als einen bezeichnenden stofflichen und geistigen Hintergrund für drei gewichtige Nachkriegsromane Österreich herausgestellt hat, und zwar, "Auf dem Floß" von George Saiko (1948), "Moos auf den Steinen" von Gerhard Fritsch (1956) und "Sonne und Mond" von Albert Paris Gütersloh (1962)³³. Das Schloß steht für die Auflösung einer verfallenden Hinterlassenschaft und vor allem einer religiösen und vertikalen Tradition, Symbol und Bürgerschaft für eine totale Dimension des Individuums, die gesprengt wird. In Unterschied zu dem, was in anderen europäischen Literaturen vor sich geht, koinzidiert der Verfall der Werte in der österreichischen Literatur nicht mit dem Ende der bürgerlichen Kultur, sondern mit dem Untergang der aristokratischen Kultur. Die Verzögerung, mit dem die österreichische Kultur die europäische Krise erfährt, (indem sie das Thema der Beziehung zwischen individuellem und kollektivem Ethos ein Jahrhundert nach Goethe angeht), verkehrt sich in eine Position der Avantgarde: Vom Anbeginn an versteht die österreichische Kultur die bürgerliche Kultur als Unordnung, Anarchie, horizontale Verflachung, Sprengung der Totalität, Reduktion.

³¹ Ebenda, S. 113.

³² Vgl. G a m p e r, a.a.O., S. 130-131, U. Jenny, Österreichische Agonie, [in:] Über Thomas Bernhard, S. 108.

³³ W. W e i s s, Die Literatur der Gegenwart in Österreich, [in:] Die deutsche Literatur der Gegenwart, Aspekte und Tendenzen, hrsg. v. M. D u r z a k, Stuttgart, 1971, S. 389-390.

Der Fürst in "Verstörung" ist in der Tat der Letzte einer Tradition: Nach dessen Tod wird der Sohn, ein marxistischer Student, den Besitz endgültig liquidieren. Das Ende des Negativen wird aber durch keine positive Errungenschaft kompensiert, sondern schlimmer durch ein Fortschreiten der stets tödlicheren Dekadenz. "Verstörung" ist voll von bitterer und vehementer politischer Kritik: Staat, Republik, Demokratie erscheinen als Fäulnis und Lüge, die sozialistische Zukunft wird verhöhnt als lächerliches Delirium, "die Masse interessiert niemand mehr, weil die Masse schon an der Macht ist"³⁴.

"Die Finsternis ist eine politische Wissenschaft"³⁵, sagt der Fürst: Die Politik und die soziale Sphäre sind d a s A n d e r e gegenüber dem geschlossenen und totalen System seiner Verzweiflung, das irriduzible A n d e r s s e i n der Welt gegenüber dem Ich, das - ausgedrückt in der Lucács'schen Terminologie der "Theorie des Romans" - zu klein ist, um die Welt in sich aufzunehmen und zu groß, um darin einzugehen. Der Fürst vermag "die Modernität in einem Gehirn, die innere Modernität"³⁶ zu akzeptieren; Er ist modern und wie de Sade revolutionär ob der begrifflichen und nihilistischen Strenge seiner Negation. Die "äußere"³⁷ Modernität als verfälschende ideologische Organisation kann ihn nur abstoßen. Der Fürst ist ein Kopf, eine Bibliothek; das Unendliche ist für ihn eine Lüge, gibt es doch nur die abnehmende Summe eines riesigen, aber nicht unbegrenzten Sichreproduzierens und Sichdegenerierens von Ereignissen und Zellen. Daher ist die Vergangenheit, wengleich zum allgemeinen Schrecken, besser als die Zukunft, welche die Geschichte, die Evolution und das Fortschreiten der Krankheit ist. Die Vergangenheit ist ein bekannter Alptraum, der nicht vorgibt, wie die Zukunft, eine unbestimmte Hoffnung zu sein. Und aus eben diesem Grunde kann der Fürst an die "Unabhängigkeit"³⁸ des Fortschreitens seiner Verfahren denken, aus eben diesem Grunde,

³⁴ B e r n h a r d, a.a.O., S. 207.

³⁵ Ebenda, S. 197.

³⁶ Ebenda, S. 177.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Ebenda, S. 151.

"muß der Sohn schließlich immer noch viel grauenhafter werden als der Vater"³⁹.

So gesehen verkehrt die Negativität in "Verstörung" den österreichischen "totalen Roman" ins Gegenteil⁴⁰. Hinsichtlich des letzteren, Kathedrale des Seins des 20. Jahrhunderts⁴¹, hat Herbert Eisenreich - nicht zufällig Autor einer vernichtenden Kritik der Verstörung⁴² - geschrieben, der totale Roman setze in das Allumfassende der Schöpfung das losgelöste Detail des modernen Lebens und ersticke auf diese Weise jede Negation im Keim⁴³. Solches verfolgen zum Beispiel Doderer und Gütersloh mit dem riesigen und stratifizierten Bezugsnetz ihrer Romane, welche die Tragödie auf Grund der universellen, analogen zwischenmenschlichen Beziehungen ausschalten. Ebenso erklärt Bernhard, jede Sache "im Zusammenhang mit allen möglichen" anschauen zu wollen: Auch er verfolgt ein Netz zwischen allen Dingen gespannter Bezüge, aber das seinige ist ein negatives Analogieprinzip nicht die *analogia entis*, sondern die universale Analogie des Überflüssigen, des Kranken, des Vergänglichlichen. Inmitten der den österreichischen Roman animierenden Debatte zwischen Affirmation und Negation repräsentiert Bernhard, wie die "verbesserung von mitteleuropa", roman von Oswald Wiener (1969), einen Frontalangriff, wo nicht einmal Platz ist für eine Wiederentdeckung der Unmittelbarkeit des Lebens jenseits der literarischen Lüge, wie bei Wiener, noch wie im "Lexikon-Roman" von Andreas Okopenko (1970)⁴⁴, für eine bejahende Dichtung als

³⁹ Ebenda, S. 160.

⁴⁰ Hinsichtlich der österreichischen Problematik vgl., z.B. M a i e r, a.a.O., und Jenny, a.a.O.

⁴¹ H. E i s e n r e i c h, Der Roman. Keine Rede von der Krise, in Reaktionen, Gütersloh 1964, S. 44-45.

⁴² H. E i s e n r e i c h, Irrsinn im Alpenland, "Der Spiegel" 1967, Nr. 21, S. 164 ff.

⁴³ E i s e n r e i c h, Der Roman, Keine Rede..., S. 50.

⁴⁴ Der genaue Titel des Romans ist "Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden". Zur linguistischen Problematik vgl. Fr. A s p e t s b e r g e r, Il miglioramento della mitteleuropa, [in:] Il romanzo tedesco del Novecento und I. B e r t h i e r, Die Verbesserung von Mitteleuropa. Roman: Il linguaggio come ideologia del potere, "Il Verri", Dezember 1975, Nr. 12, S. 108-111.

totaler Fetischismus, als Benennung der Dinge, als gieriger und besitzsüchtiger Katalog von Gegenständen. Für Wiener "ist die Sprache ein Tripper", eine Geschlechtskrankheit, welche das Leben kontaminiert und korrumpiert; Wiener - und mit anderen Vorzeichen auch Okopenko - bemühen sich, jener elementaren Vitalität 'näherzukommen, welche von der Kultur noch nicht versucht wurde (Wiener) und ob der dominierenden Strukturmodelle noch nicht erstarrt ist (Okopenko). Es ist ein unter gewissen Aspekten ähnlicher Versuch, wie er in Italien von Pasolini unternommen wurde, was in abwechselnder Folge zu rhetorischer Vehemenz und qualvollen Zeugnis führte. Anstatt das Wort zur Wiederfindung des Lebens zu vernichten sieht Bernhard im Wort hingegen allerhöchstens eine positive Möglichkeit: In seinen Erzählungen ist die Sprache noch Auslaß, Befreiung, Autotherapie, sie hat, wengleich in einem so sehr anderen allgemeinen Kontext, noch eine Funktion der Katharsis⁴⁵.

Bernhard verifiziert aber die Widersinnigkeit und die Absurdität der zwischenmenschlichen Beziehungen: Er verifiziert sie zum Beispiel im Beziehungsgeflecht der Familie, wenn er auf so wunderbare Art und Weise über die Familienfeste und die Familiengewohnheiten im Hause des Fürsten berichtet, welche ihren Höhepunkt in der erschütternden und plötzlichen Bewusstwerdung finden: "ich bin der Vater"⁴⁶. Indem Bernhard, auch in diesem Falle, einer typisch mitteleuropäischen Tradition verhaftet ist die bei häufiger Ausserachtlassung des spezifisch politischen Moments induktiv vom unmittelbaren Detail zur anthropologischen Morphologie übergeht (Svevo, Canetti, Musil), erkennt er in der Familie (wissenschaftlich gesehen) die Grundzelle, oder besser, das Modell der menschlichen Beziehungen, jenes Bezugsgeflecht, welches die Identität der Personen ausmacht. Der Schrecken kommt auf in dem Augenblick, da einem diese Determination der eigenen Identität fühlbar und unentrinnbar bewußt wird.

⁴⁵ Von Katharsis sprechen auch K n a p p und T a s c h e, wengleich in einem anderen Sinne, a.a.O., S. 493-494.

⁴⁶ B e r n h a r d, a.a.O., S. 138. Bezüglich der religiösen Verwicklungen dieses Motivs und anderer Motive vgl. H. Z e i l i n s k i, Thomas Bernhards "Amras und Novalis" [in:] Über Thomas Bernhard, S. 24-33 und Donnerberg, a.a.O.

Der Protest eliminiert bei Bernhard das Subjekt nicht und ebenso wenig den hierarchischen Bezug zwischen diesem und den Dingen. Bernhard der den mächtigen Traum erzählen kann, in dem der Fürst dem eigenen Tod beiwohnt, geht nicht soweit, die syntaktische Struktur zu zerstören, wie zum Beispiel Konrad Bayer, ein Exponent der "Wiener Gruppe", der in seinem genialen Buch "der kopf des vitus bering" (1965) die Architektur des Satzes zerbröckelt, um die spiritualistische Vorherrschaft des Subjekts über die Dinge zu zerschlagen und somit eine von der Suprematie des Ich her organisierte Syntax. Wahnsinnig und zerrissen wahrt das Subjekt bei Bernhard seine Grundfunktion der Widerspiegelung und Konstruktion der Wirklichkeit, der Wahnsinn führt nicht, wie bei Bayer, zur Auflösung des Bewußtseins, sondern übersteigert dessen Individualität: der Fürst sitzt am Fenster und sieht und hört die Reihe seiner Vorfahren, die ihn rufen, während die Jahreszeiten - dort am Fenster - ununterbrochen wechseln und vorbeiziehen⁴⁷.

In der Dimension des Wahnsinns werden die Zeit-Raum-Koordinaten in einem einzigen und allgegenwärtigen Wirbel aufgelöst. Doch das Subjekt will sich diesem Wirbel nicht hingeben; es wehrt sich dagegen, samt seinen Bestandskategorien zu zerfallen; anstatt sich im Sturm der Impulse zu verlieren, hat er sich - und darin besteht seine Tragödie - fest in der Gewalt, vermag es jenem Sturm von seinem Fenster aus zuzusehen. Das Subjekt bei Bernhard kennt die Befreiung des "Gorillas" Cannettis nicht, welcher im tobenden Ozean einer undifferenzierten Masse untergeht und sich auflöst. Mit seiner exakten und präzisen Intelligenz eines Positivisten des neunzehnten Jahrhunderts gibt sich Bernhard nicht dem Pathos des Chaos hin, sondern wird - mit einem Gefühl der Verachtung - angezogen von der Fürchterlichkeit der Ordnung: "Die Finsternis hängt ganz von dem Geometrischen an"⁴⁸.

⁴⁷ Bernhard, a.a.O., S. 216.

⁴⁸ Ebenda, S. 211.

Claudio Magris

GEOMETRIA I MROK - POWIEŚĆ THOMASA BERNHARDA "VERSTÖRUNG"

W artykule dokonuje autor analizy twórczości jednego z najwybitniejszych i najbardziej znaczących pisarzy austriackich - Thomasa Bernharda, a w szczególności jego powieści "Verstörung" (1967), aby następnie zająć się rozważaniami ogarniającymi całość tradycji literatury austriackiej. Analizie zostało również poddane zjawisko buntu, będącego zarazem totalną negacją owej tradycji, który jest jednocześnie jej integralną częścią, wyrasta z niej, gdyż charakterystyczną cechą tej tradycji wydaje się być seria dramatycznych negacji i autonegacji.

Pisarz o zadziwiającej sile stylistycznej, rzadko spotykanej we współczesnej literaturze języka niemieckiego, Thomas Bernhard wyraża w swej twórczości rozpacz jednostki samotnej, rozdartej wewnątrz, wyraża pustkę schizofrenicznego świata wypełnionego samym sobą i szaleństwem - które wydaje się być jedynym wyjściem z sytuacji historycznej pełnej napięć nie do zniesienia. Bernhard potrafi jednocześnie ocenić i opisać kryzys języka, w duchu tradycji austriackiej, z precyzją Kafki. Charakterystyczną cechą tej tradycji jest jej wybitne uwrażliwienie, jej wrażliwość na kryzys języka, jego konstytucji metafizycznej, na kryzys prawdy wewnętrznej.