

EINFÜHRUNG:

WARUM ICH ÜBER THOMAS BERNHARD DISSERTATION / GERMANISTIK

haben meiner - nicht näher NEUES FACH - Sympathie

für den Dichter haben mich vor BEI: PROF. SCHMIDT-DENGLER

das über sein Werk zu dieser Arbeit ZWEITER PRÜFER: DOZ. ZATLOUKAL

aus, die Bernhard dort wörtlich genommen haben, wo man ihn, seiner Meinung nach, nicht wörtlich nehmen darf.

Diese Stellungnahme mag in ihrer Förmlichkeit ungehörig wirken, soll aber nicht als schulmeisterliche Korrektur der beliebigen Interpretationen mißverstanden werden. Entsprechend ist die Betrachtung anderer Standpunkte nicht als Herabwürdigung derselben zu sehen, sondern lediglich als Hilfe zur Konkretisierung seiner Überlegungen.

Jetzt jeder muß Bernhard so verstehen wie ich. Aufgabe dieser Arbeit ist deshalb nur die möglichst genaue Wiedergabe dieser Ideen für ein Verständnis des Bernhardischen Werks.

FINSTERNIS ALS CHIFFRE IM WERK VON THOMAS BERNHARD

Es sei als meine persönlichen Standpunkt innerhalb der Bernhard-Dissertation festgehalten, daß Bernhard dort nicht wörtlich zu nehmen ist, wo er sich seiner Metasprache bedient, wo verwendete Begriffe nicht mehr allein durch herkömmliche Bedeutungsbeziehungen begreifbar werden, weil sie um Bedeutungsebenen erweitert wurden, die man nur aus dem Gesamtkontext des bisher vorliegenden Werks verstehen kann.

Ich will versuchen, diese Begriffe aufzuschlüsseln, indem ich im gesamten Werk nach Parallelstellen suche. (Zur genaueren Erläuterung siehe unten S. III-VI, wo die hermeneutische Grundlegung meiner Arbeitsweise erfolgt.)

In dieser Arbeit werden formale und inhaltliche Aspekte gemeinsam abgehandelt: Die Chiffrenhaftigkeit der Bernhardischen Sprache in den Werken der sechziger Jahre soll genauer vor dem Horizont inhaltlicher Aspekte gesehen werden, wie der Verlust dieser Chiffrenhaftigkeit in den achtziger Jahren.

Norbert NETSCH
Maurer Lange Gasse 91
1238 WIEN
Tel. 88-79-28

WARUM ICH ÜBER DIE FINSTERNIS IM WERK VON THOMAS BERNHARD SCHREIBE:

Die Bedeutung der Finsternis bei Bernhard wurde nicht

E I N L E I T U N G :

1.)WARUM ICH ÜBER THOMAS BERNHARD SCHREIBE:

Neben meiner - nicht näher definierbaren - Sympathie für den Dichter haben mich vor allem einige Interpretationen über sein Werk zu dieser Arbeit bewogen. Interpretationen, die Bernhard dort wörtlich genommen haben, wo man ihn, meiner Meinung nach, nicht wörtlich nehmen darf.

Diese Stellungnahme mag in ihrer Forschtheit ungehörig wirken, soll aber nicht als schulmeisterliche Korrektur der betroffenen Interpretationen mißverstanden werden. Entsprechend ist die Betrachtung anderer Standpunkte nicht als Herabwürdigung derselben zu sehen, sondern lediglich als Hilfe zur Konkretisierung meiner Überlegungen.

Nicht jeder muß Bernhard so verstehen wie ich. Aufgabe dieser Arbeit ist deshalb nur die möglichst genaue Wiedergabe meiner Ideen für ein Verständnis des Bernhardschen Werks, um sie als meinen persönlichen Standpunkt innerhalb der Bernhard-Diskussion festzuhalten.

Ich meine, daß Bernhard dort nicht wörtlich zu nehmen ist, wo er sich seiner Metasprache bedient, wo verwendete Begriffe nicht mehr allein durch herkömmliche Bedeutungszuweisungen begreifbar werden, weil sie um Bedeutungsebenen erweitert wurden, die man nur aus dem Gesamtkontext des bisher vorliegenden Werks verstehen kann.

Ich will versuchen, diese Begriffe aufzuschlüsseln, indem ich im gesamten Werk nach Parallelstellen suche. (Zur genauen Erklärung siehe unten S.III-VI, wo die hermeneutische Grundlegung meiner Arbeitsweise erfolgt.)

In dieser Arbeit werden formale und inhaltliche Aspekte gemeinsam abgehandelt: Die Chiffrenhaftigkeit der Bernhardschen Sprache in den Werken der sechziger Jahre soll genauso vor dem Horizont inhaltlicher Aspekte besprochen werden, wie der Verlust dieser Chiffrenhaftigkeit in den siebziger Jahren.

2.)WARUM ICH ÜBER DIE FINSTERNIS IM WERK VON THOMAS BERNHARD SCHREIBE:

Die Bedeutung der Finsternis bei Bernhard wurde nicht

nur in der Sekundärliteratur bereits erkannt (S.35, diese und alle folgenden Seitenangaben beziehen sich auf die vorliegende Arbeit). Auch der Autor selbst gibt diesbezügliche Hinweise (S.53).

Durch die Aufschlüsselung des Begriffs Finsternis möchte ich über Aussage und Entwicklung des Bernhardschen Werks Klarheit gewinnen. In vielen Punkten wird die Sekundärliteratur lediglich bestätigt, manchmal kommt es aber auch zu Widersprüchen.

Die Bernhardschen Erwähnungen von Finsternis werden in drei Gruppen gegliedert: normale Erwähnungen (Finsternis steht für Dunkelheit), traditionelle Erwähnungen (Finsternis steht, entsprechend der traditionellen Lichtmetaphorik, im Zusammenhang mit Tod, Unglück, Hoffnungslosigkeit etc.) und chiffrenartige Erwähnungen (Finsternis steht in einem komplexen Bedeutungszusammenhang, der vordergründig nicht durchschaubar ist; alle positiven Erlebnisweisen der Finsternis werden von uns hier zugeordnet).

Die Dreiteilung ist eine Konstruktion, die es uns erleichtert, Entwicklungen zu veranschaulichen. Tatsächlich treten bei der chiffrenartigen Erwähnung alle drei Aspekte zusammen auf; bei der traditionellen Erwähnung wird noch der normale Aspekt mitgelesen und nur die normale Erwähnung verfügt über lediglich einen Aspekt.

Zur Definition: In der vorliegenden Arbeit wird Finsternis, die für Dunkelheit steht, als normale Erwähnung bezeichnet. Wenn die normale Erwähnung um den traditionellen Aspekt erweitert ist, sprechen wir von einer traditionellen Erwähnung. Wenn die traditionelle Erwähnung um den chiffrenhaften Aspekt erweitert ist, sprechen wir von Finsternis als Chiffre. Gerade dieser dritte Fall kann manchmal durchaus kontroversiell aufgefaßt werden, da der Übergang von der traditionellen zur chiffrenartigen Erwähnung oft verschwimmend ist. Die entsprechende Zuweisung ist dann schon Teil einer Interpretation.

Die von uns konstruierte Dreiteilung ist weder vom Autor intendiert, noch kann sie vom Leser so rezipiert werden. Wir wollen nun zeigen, wie die drei Aspekte bei Bernhard verschmelzen:

Von "Frost" (S.55) bis zur "Auslöschung" (S.72f.) gibt es Pro-

tagonisten, die am liebsten in der Dunkelheit arbeiten bzw. denken (normaler Aspekt). Ebenso zieht sich durch das gesamte Werk die Auseinandersetzung mit dem Tod, der als Verursacher der ersatzlosen (man denke an Bernhards erfolgloses Ringen um den Glauben an einen Gott in den fünfziger Jahren) Zersetzung alles Irdischen die Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins bewußt macht. Steht Finsternis in diesem Zusammenhang, wird sie in traditioneller Form erlebt. Daraus ergibt sich dann erst der dritte Aspekt: Aus der Irritation durch den Tod gewinnen die Protagonisten ihre Schaffenskraft, mit der sie ihre "Studien" in Angriff nehmen können, um dem Leben wenigstens einen Sinn zu verleihen (positives Erleben der Finsternis). Sie arbeiten in "äußerer" Finsternis (normaler Aspekt), die wiederum mit ihrer "inneren" Verfinsternung (traditioneller Aspekt) korrespondiert (gemäß der Verschmelzung von Außenwelt und Innenwelt). Diese "innere" Verfinsternung ist aber auch Quelle der Schaffenskraft (chiffrenartiger Aspekt). Im Laufe der siebziger Jahre verliert der Begriff Finsternis zunächst seinen chiffenhaften Charakter, dann auch den traditionellen. Es bleiben nur noch - wenige - normale Erwähnungen. Dieser Wandel im sprachlichen Bereich gibt uns Anlaß zu einer ausführlichen Interpretation, die sich ebenso auf den inhaltlichen Bereich bezieht. Auch wegen dieser Entwicklung bezeichnen wir Finsternis als Chiffre (diesmal in keinem poetischen, sondern in einem allgemein-sprachlichen Sinn) für Bernhards veränderte Einstellung zu seinem Werk (Tragik wird von Komik und Ironie zurückgedrängt). Finsternis wird also im zweifachen Sinn als Chiffre im Werk von Thomas Bernhard verstanden.

3.) ZUR METHODE DER HERMENEUTISCHEN ARBEIT:

Ausgangspunkt der Interpretation ist das Wort "Finsternis", das unter drei Aspekten untersucht wird: als "verbum proprium" (wir bezeichnen diese Verwendungsweise einfach als "normal"), als Metapher und als Chiffre.

"Finsternis" bedeutet im allgemeinen Sprachgebrauch soviel wie absolute Dunkelheit. Schwieriger ist die Klärung der metaphorischen Bedeutungen des Begriffs. Im ersten Teil der

Arbeit gebe ich einen kurzen Überblick über die traditionelle Lichtmetaphorik seit dem Alten Testament. Zusätzlich füge ich jedem Kapitel traditionelle Verwendungen des Begriffs "Finsternis" von Thomas Bernhard bei.

Ich versuche eine "Auslegung, die sich exakt und für jede in den jeweiligen Gegenstand eingearbeitete Person nachprüfbar an das vorhandene Material hält"¹⁾. Entsprechend wählte ich eine statistische, nichthermeneutische Methode (Seiffert, S.188.) zur Erfassung des Begriffs "Finsternis" bei Bernhard (quantitativer Aspekt, S.38-44). Auf dieser Statistik und dem Überblick zur Lichtmetaphorik baut dann erst meine hermeneutische Arbeit auf:

Alle Belegstellen zur "Finsternis" bei Bernhard, die nach meinem Sprachverständnis den ersten beiden Bedeutungsfeldern (normal, Metapher) nicht zugeordnet werden können, bezeichne ich als chiffrenartige Verwendungen. Diese Zuordnung ist bereits Teil meiner Interpretation.

Eigentliche Aufgabe dieser Arbeit ist dann die genaue Untersuchung der nun als Chiffre definierten "Finsternis", die ein Begriff der Bernhardschen Metasprache²⁾ ist, deren Auflösung durch Heranziehung von Parallelstellen versucht werden soll. Szondi zitiert aus dem sechshundert Seiten starken und in 753 Paragraphen gegliederten Buch von Johann Martin Chladenius:

Parallelstellen (loca parallela) sind Reden oder Theile der Rede, welche dem Text ähnlich sind. Sie sind also dem Text ähnlich, entweder in Absicht der Worte, oder in Absicht der Bedeutung und des Sinnes, oder in beyder Absicht. Die ersten machen den Wortparallelismus (parallelismus verbalis) aus; die anderen den Sachparallelismus (parallelismus realis), und die dritten den vermischten Parallelismus (parallelismus mixtus).³⁾

Freilich ist das Unterfangen nicht unproblematisch; Szondi weist auch darauf hin, daß "in der Praxis die Benutzung der Parallelstellen, heute wie damals, unkritisch genug ist" (S.128.):

1) Helmut SEIFFERT: Einführung in die Wissenschaftstheorie 2.- München: Beck 1970. S.133.

2) Vgl. Manfred JURGENSEN: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung.- Bern: Peter Lang 1981. S.108.

3) Nach: Peter SZONDI: Einführung in die literarische Hermeneutik. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd.5. Herausgegeben von Jean Bollack und Helen Stierlin.- Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1975. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 124) S.125.

(...) die Kritik darf sich nicht auf die Frage beschränken, ob hinter den angeblichen Parallelstellen dieselbe Intention steht oder eine gewandelte; Gegenstand der Kritik muß vielmehr auch die Prämisse sein, es lasse sich vorgängig oder unabhängig von der Auslegung zweier Stellen ausmachen, ob sie derselben Intention entstammen oder nicht. (Szondi. S.128.)

Ich verstehe Bernhards Werk als Variation desselben Themas (der Auseinandersetzung mit dem Tod). Folgerichtig nehme ich auch hinter den Parallelstellen dieselbe Intention (Darstellung des Themas) an. Die jeweiligen Ausführungen sind die (mitunter ähnlichen) Variablen, das Thema ist die Konstante. So "errechne" ich Auflösungen der Bernhardschen Metasprache, versuche ich Chiffren zu verstehen.

Freilich können die Parallelstellen nie etwas tatsächlich "beweisen":

Da empfiehlt es sich, nicht zu übersehen, daß diese Parallelstellen (...) in der Tat nichts "beweisen" können. Sie vermögen nur für das Verständnis Zusammenhänge glaubwürdig zu machen und damit Verborgenes aufzudecken, was freilich nur insoweit statthaft ist, als das Verborgene als ein solches verstanden wird. (Szondi. S.268.)

So spricht auch SZONDI nach der Untersuchung von Parallelstellen ästhetische Urteile aus:

(...) wird klar, daß es sich bei den Bedeutungen, die wir anhand von Parallelstellen für einzelne Vorstellungen und Erscheinungen wie Nacht, Blitz, Donner annehmen, durchaus nicht um Metaphorik, um Bildersprache handelt, sondern um naturphilosophische Identifikationen. (Szondi. S.230f.)

Der nähere Zusammenhang dieser Hölderlin-Studien hat uns in diesem Zusammenhang nicht zu interessieren. SZONDI verwendet auch Parallelstellen aus Briefen für die Interpretation einer Hölderlin-Hymne:

Nicht erst für seine Dichtung greift Hölderlin, wenn er Gott zeigen will, nach dem Blitz. Der Brief an Böhlendorff sagt es mit aller Deutlichkeit: der Blitz i s t das auserkorene Zeichen, e r zeigt ihm Gott. (S.231)

So halte ich diese Methode im Zusammenhang mit Bernhards Werk ebenfalls für legitim.

Gerade bei Bernhard führt die Mehrdeutigkeit seiner Aussagen

oft zu einander widersprechenden Interpretationen. Obwohl mir diese Mehrdeutigkeit bewußt ist, werde ich dem Begriff "Finsternis" bestimmte Bedeutungen zuordnen, die eben meinem Verständnis des Bernhardschen Werks entsprechen. SZONDI bezeichnet die Zweideutigkeit der Wörter als "inhärentes Moment der poetischen Sprache" (S.42), als wesentliche Komponente der Dichtung:

(...) eine Komponente wenn nicht d e r Dichtung, so doch einer ihrer Möglichkeiten, der hermetischen, (...) mit der verständlicher Weise die Hermeneutik der neueren Zeit sich vor allem beschäftigt. (S.42)

So sind meine Ergebnisse lediglich als genaue Wiedergabe meiner Verarbeitung der Texte zu verstehen:

Ein explizites Wahrheitsurteil über die Gemeinsamkeit zwischen seiner Meinung und der des Textes sollte der Interpret in die eigene Verantwortung übernehmen. (...) Jedes Urteil im Streit um die Wahrheit kann jederzeit zur Revision aufgerufen werden. (...) Eine gelungene Auseinandersetzung vollendet sich nicht in der abschließenden Erledigung der andersartigen Textmeinung, sondern in der Versöhnung mit ihrem Anderssein.⁴⁾

In diesem Sinn sehen wir unsere Arbeit als einen möglichen Standpunkt innerhalb der Bernhard-Diskussion.

4) Klaus WEIMAR: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft.- München: Francke 1980. S.207.

LICHT UND FINSTERNIS IM ALTEN UND NEUEN TESTAMENT

1. Das Alte Testament (AT):

SVETRE AALEN hat mit seiner Studie eine genaue Zusammenfassung der Lichtmetaphorik im AT vorgelegt. Eine rasche Durchsicht seiner Ergebnisse zeigt, daß die Lichtauffassung auch heute noch vor allem biblisch geprägt ist.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß im AT Licht als eine von der Finsternis abgehobene gute Qualität angesehen wird, die "auf einer Linie mit Gottes Plan und Handeln liegt" (Aa. S. 15). Durch den Schöpfungsakt wird der Finsternis die Chaosqualität genommen; sie wird durch den Tag-Nacht-Rhythmus zur "geordneten Chaosmacht" (Aa. S. 16).

TEIL A: "TRADITIONEN DER LICHTMETAPHORIK UND IHRE RELEVANZ FÜR DAS WERK VON THOMAS BERNHARD"
"aus ihrer gesetzmäßigen Bahn herausgeraten ist" (Aa. S. 21).

In diesem Abschnitt will ich versuchen, die wesentlichen Traditionen der Lichtmetaphorik zu skizzieren. Hierbei soll einerseits die Kontinuität der Lichtauffassung seit dem Alten Testament nachgewiesen werden, andererseits sollen aber auch bedeutende Veränderungen oder Erweiterungen derselben erwähnt werden.

Der knappe Rahmen, der mir innerhalb eines Kapitels dieser Arbeit zur Verfügung steht, macht eine ernsthafte Bearbeitung dieses so komplexen Themas unmöglich. Es können nur bedeutende Studien zur Lichtmetaphorik verschiedener Zeitabschnitte unvollkommen zusammengefaßt, bzw. einige Beispiele aus der literarischen Produktion behandelte Epochen wiedergegeben werden.

Zusätzlich soll anhand von einigen Textstellen gezeigt werden, inwieweit auch bei Bernhard traditionelle Verwendungen von Licht und Finsternis zu finden sind.

Menschen eine starke Wirkung ausstrahlt; es wirkt wunderbar, numinös, erschreckend und gleichzeitig in seiner Anziehungskraft erlösend.
Entsprechend wird die Erlösung als Aufhebung des Wandels von

1) Svetre AALEN: Die Begriffe "Licht" und "Finsternis" im Alten Testament im Spätjudentum und im Rabbinismus. - In: Schriften d. d. ev. luth. Norake Videnskap-Akademi. Oslo: I Kommissjon hos Jacob Dylvad 1951. Bd. 1. S. 1-351.

I. LICHT UND FINSTERNIS IM ALTEN UND NEUEN TESTAMENT:

1.) Das Alte Testament (AT):

SVERRE AALEN hat mit seiner Studie eine genaue Zusammenfassung der Lichtmetaphorik im AT vorgelegt. Eine rasche Durchsicht seiner Ergebnisse zeigt, daß die Lichtauffassung auch heute noch vor allem biblisch geprägt ist.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß im AT Licht als eine von der Finsternis abgehobene gute Qualität angesehen wird, die "auf einer Linie mit Gottes Plan und Handeln liegt" (Aa. S.15). Durch den Schöpfungsakt wird der Finsternis die Chaosqualität genommen; sie wird durch den Tag-Nacht-Rhythmus zur "geordneten Chaosmacht" (Aa.S.16).

Eine Katastrophe (Strafe Gottes) liegt vor, wenn es zu einer plötzlichen Verfinsterung am Tag kommt, die Sonne also "aus ihrer gesetzmäßigen Bahn herausgeraten ist" (Aa.S.21), weil Gott damit seinen Schöpfungsakt zurückgenommen hat (vgl. auch Jes.5,30).

Licht wird mit Leben, Hoffnung und Heil gleichgesetzt. Folgerichtig wird Finsternis mit Tod, Hoffnungslosigkeit und Unheil verbunden. "Irdisches Glück ruht nicht in sich selbst, sondern wird erst durch Gottes Segen und Heil als wahr und reell qualifiziert." (Aa.S.66)

Aalen unterscheidet zwei Hauptgruppen der Lichtmetaphorik im AT (vgl. Aa.S.95):

- a) Licht der Außenwelt: ist für die Menschen und kommt vom Schöpfer und Heilsbringer, ist aber kein Attribut von diesem.
- b) Licht als Attribut der Person und des Erscheinens Gottes: ist das Licht, das Gott umgibt und auf die Menschen eine starke Wirkung ausübt; es wirkt wunderbar, numinös, erschreckend und gleichzeitig in seiner Anziehungskraft erlösend.

Entsprechend wird die Erlösung als Aufhebung des Wechsels von

1)Sverre AALEN: Die Begriffe "Licht" und "Finsternis" im Alten Testament im Spätjudentum und im Rabbinismus.- In: Skrifter utgitt av det Norske Videnskaps-Akademi. Oslo: I Kommissjon hos Jacob Dybwad 1951. Bd.1. S.1-351.

Licht und Finsternis und Übergang in das ewige Licht Gottes angesehen:

Die Sonne soll dir nicht mehr am Tage Licht sein, und der Mond soll dir nicht zum Leuchten scheinen. Sondern Jhwh wird dir ein ewiges Licht sein und dein Gott ist deine Herrlichkeit. Deine Sonne wird nicht mehr untergehen, noch dein Mond abnehmen, denn Jhwh wird dir ein ewiges Licht sein und die Tage deiner Trauer sollen ein Ende haben. (Jes.60,19-20)

Das Totenreich wird dagegen als "die Finsternis schlechthin" (Aa.S.30) angesehen; hier wird der Tag-Nacht-Rhythmus in absolute Finsternis aufgelöst.

Ein reeller Zusammenhang zwischen den beiden Arten des Lichts (Licht der Außenwelt, Licht als Attribut Gottes) wird im AT nicht hergestellt; erst im Spätjudentum kommt es zu einer "Identifizierung des äußeren Lichtes und des Kabodlichtes" (Aa.S.95). In diesem Zusammenhang sei noch auf zwei Tendenzen der Lichtmetaphorik des Spätjudentums hingewiesen:

Einerseits finden wir hier eine Gleichsetzung der Lichtmacht der Welt mit dem Licht des Gesetzes (und damit des Gerichts und der Gerechtigkeitsqualität), andererseits eine Gleichsetzung mit Weisheit. (Vgl. Aa.S.195 und S.233)

Die Vorstellung vom richtenden Licht unterliegt also in dieser Phase einer charakteristischen Änderung: Im AT wird das richtende oder aufdeckende Licht nie in Beziehung zu Gott gesetzt; es ist einfach das Licht des Tages. Im Spätjudentum geht das Licht hingegen von Gottes Augen aus, bzw. im Endgericht von seiner Doxa. (Vgl. Aa.S.235f.)

Wir halten fest: Licht wird im AT als Geschenk des Schöpfers für die Menschen angesehen (Leben, Hoffnung und Heil) und als Attribut des Schöpfers (Erlösung). Im Spätjudentum kommt es zu einer Verschmelzung dieser beiden Sichtweisen und zu einer Erweiterung um die Gleichsetzungen des Lichts mit Wahrheit, Gerechtigkeit und Weisheit.

2.) Das Neue Testament (NT):

Im NT kommt es zu keiner für diese Arbeit interessanten Veränderung der Lichtmetaphorik (geringfügige Modifizierungen sind in diesem Rahmen nicht von Interesse).

Durch die Geburt des Erlösers tritt allerdings ein neuer As-

1) Philon von Alexandria, *De opificio mundi*, S. 107.

2) Hans Hermann MALMEDE: *Die Lichtsymbole im Neuen Testament*. Bonn: Phil. Diss. 1960, S. 42f.

4) MALMEDE, S. 107.

pekt hinzu; bekanntlich wird die Geburt Christi im Christentum als Umwandlung eines gestaltlosen Lichts in ein Kind begriffen.²⁾

Durch sie (die Lichterscheinung, der Verf.) wird Jesus als Messias proklamiert, nicht erst zu einem solchen gemacht; diese Verschiebung war nach der Geschichte von der Jungfrauengeburt theologisch nur konsequent. Die Lichtschilderung als die eines Aktes der Vergöttlichung deuten zu wollen geht nicht an; denn einmal wird der Erscheinung eine solche Aufgabe im Text nicht zugewiesen, zum anderen ist es, wie wir auch weiter sehen werden, Eigenschaft der Lichterscheinung, ein göttliches Sein und nicht einen Vorgang darzustellen.³⁾

Jesus wird ja im NT immerwieder als "Licht" oder "Lichtbringer" bezeichnet (vgl. z.B. Lk.1,76-79. Lk.2,32); das aber nicht nur wegen seiner Lehre, sondern auch wegen seiner Göttlichkeit, die sich in der Tatsache manifestiert, daß er sich vom Licht zum Menschen und vom Menschen zum Licht (verklärter Leib nach der Auferstehung) verwandelt. Wir sehen also, daß die enge Verbindung zwischen Gottheit und Licht schließlich in eine Gleichsetzung mündet.

Abschließend möchte ich noch auf eine Kritik H.H. MALMEDES an einem christlichen Bibelkommentator hinweisen; es geht um die häufig wiederkehrende Erscheinung Gottes als Lichtwolke (vgl. z.B. Hiob. 38,1. Ez.10,4. Mt.17,5):

Eine Erklärung dieser Erscheinung findet sich bei Joh. Chrys. (Mt.-Kommentar 56. Homilie zu Mt.17,5; der Verf.). Sie weicht von der gewöhnlichen Bedeutung des Lichtes sehr weit ab. Er interpretiert, die Wolke sei licht gewesen, weil Gott nicht erschrecken, sondern belehren wollte. Es ist deutlich, daß diese Auslegung nicht mehr an der Eigentendenz der Motive interessiert ist. Was das Belehren mit dem konkreten Licht zu schaffen haben soll, bleibt ebenso unerfindlich wie die Behauptung, vor einer Lichterscheinung erschrecke man weniger als vor einer finsternen. Zur Deutung dieses Motivs ist diese Erklärung also nicht geeignet.⁴⁾

Natürlich interessieren wir uns nicht für Lösungsmöglichkeiten dieser Fachdiskussion. Von Interesse ist aber, daß dieser Bibelkommentar als Beispiel für die zunehmende Verselbständigung der Lichtmetaphorik angesehen werden kann; sie wird jetzt aus

2)Vgl.: Franz-Norbert KLEIN: Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik.- Leiden: E.J. Brill 1962. S.8f.

3)Hans Hermann MALMEDE: Die Lichtsymbolik im Neuen Testament.- Bonn: Phil. Diss. 1960. S.42f.

4)MALMEDE. S.107.

dem theologischen Rahmen gelöst und gewinnt immer mehr Eigendynamik, die sie auf die Ausgangspunkte zurückdrängt, die wir bereits im Abschnitt über das AT zusammengefaßt haben: Finsternis wird mit (erschreckendem) Unheil und Licht mit Belehrung (Spätjudentum!) verbunden.

3.)Schlußfolgerung:

Die Lichtmetaphorik löst sich zunehmend von ihren religiösen Ursprüngen ab und zerfließt in ein viel allgemeineres System: Finsternis ist demnach gleichzusetzen mit dem Bösen schlechthin (als Gegensatz zu Gott), Unheil, Tod, Hoffnungslosigkeit, Ungerechtigkeit, Strafe, Unwissenheit und fehlende Erkenntnis.

Licht ist gleichzusetzen mit Gott, Heil, Leben, Hoffnung, Gerechtigkeit, Belohnung, Wissen (Weisheit) und Erkenntnis.

4.)Traditionelle Verwendungen von Licht und Finsternis bei Thomas Bernhard:

Anhand von einigen Belegstellen soll gezeigt werden, daß bei Bernhard durchgehend (vom Frühwerk bis zu den neuesten Romanen) auch traditionelle Verwendungen von Licht und Finsternis zu finden sind.

a) Finsternis als "Reich des Bösen":

Im Roman "Auslöschung" beschreibt der Protagonist seine Kindheit in Wolfsegg in den frühen Jahren als Paradies. Aber dann:

Bald jedoch hatte sich dieses Paradies verfinstert, nach und nach hat es sich für mich zuerst in eine Vorhölle, schließlich in eine Hölle verwandelt. Aus dieser Hölle wollte ich heraus, diese Hölle wollte ich so rasch wie möglich verlassen.⁵⁾

b) Unheil und Finsternis:

In seiner Kindheit wurde Bernhards Gefühl der Freiheit auf einem Fahrrad einmal schlagartig abgewürgt:

Wenigstens ließ sich das Hinterrad wieder drehen, also konnte ich das Steyr-Waffenrad meines Vormunds schieben, allerdings dahin zurück, wo nurmehr das Unheil auf mich wartete und wo es auf einmal jäh finster zu werden drohte.⁶⁾

5) Thomas BERNHARD: Auslöschung. Ein Zerfall.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986. S.137.

6) Ders. Ein Kind.- München: dtv 1985. S.12.

c) Gleichsetzung von Finsternis und Hoffnungslosigkeit:

Alle Bernhardschen Protagonisten agieren in einer Atmosphäre der Aussichtslosigkeit und Hoffnungslosigkeit, der auch die vorwiegend düsteren Bilder in seinen Werken entsprechen. Zusätzlich gibt es direkte Gleichsetzungen:

Es schien, als verfinstere sich sein Gesicht noch um einige Grade der Hoffnungslosigkeit.⁷⁾

Seine Kindheit und seine Jugend seien von der Aussichtslosigkeit verfinstert gewesen, sich jemals bessern oder verbessern zu können.⁸⁾

d) Finsternis und Tod:

Der Tod ist für das gesamte Werk Bernhards von zentraler Bedeutung. Er wird als das einzig Absolute angesehen und bewirkt die Sinnlosigkeit des Lebens, das er ja doch nur im Nichts enden läßt: Auch in seinen Reden verwies Bernhard immer wieder auf "sein Thema":

(...) es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.⁹⁾

Die stufenweise Einengung bis zum Selbstmord wird beispielsweise mit Hilfe der Lichtmetaphorik verdeutlicht:

Wie junge Menschen auslöschen, weil es plötzlich finster wurde um sie herum, das habe ich oft erlebt. Und was haben alle davon, wenn wir noch mit dem Verbandszeug dastehen und der Pfarrer schon wieder fort ist? (Frost. S.126)

Finsternis wird natürlich auch direkt mit Tod in Verbindung gebracht:

Schließlich versuchte ich heute auch noch die verschiedensten Sterbemöglichkeiten zu schildern, damit verfinsterte ich ihn (der Medizinstudent den Maler Strauch, der Verf.) vollkommen. (Frost. S.311.)

7) Thomas BERNHARD: Frost.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972. S.16.
8) Ders.: Der Zimmerer. In: Die Erzählungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979. S.105.
9) Ders.: Rede.- In: Anneliese Botond (Hg.): Über Thomas Bernhard. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. S.7.

e) Finsternis als Strafe:

Die plötzliche Verfinsterung wird im AT als Strafe Gottes angesehen. Auch bei Bernhard wird die plötzliche Verfinsterung als besonders schmerzlich empfunden:

Schriftsteller: Wenn der Wald abgeholzt ist / ist es nicht mehr dieses schmerzhaft abrupte / Eintreten der Finsternis / wie wenn das Tageslicht / ganz plötzlich ausgelöscht wird¹⁰⁾

Denn der Städter weiß nichts von der Fürchterlichkeit eines im Hochgebirge plötzlich hereinbrechenden Unwetters. (...) Nichts von Lawinen. Nichts vom Frost. Nichts von der Finsternis, die plötzlich alles ausschaltet, was Halt bieten könnte. (Frost. S.125)

f) Licht und Finsternis zur Veranschaulichung von Wissen und Erkenntnis:

Aufklärung und Klarheit werden als positive Qualitäten der Finsternis gegenübergestellt:

Die Welt ist uns plötzlich keine vollkommene nur aus Schichten von Finsternis, sondern vollkommen in Schichten von Klarheit, sagt Oehler.¹¹⁾

Der junge Franzose war, berichtete mein Onkel, ein meisterhafter Aufklärer selbst der finstersten Zusammenhänge, nicht nur der europäischen, sondern der vollständigen Weltpolitik.¹²⁾

10) Thomas Bernhard: Die Jagdgesellschaft.- In: Die Stücke. 1969-1981. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983. S.191. Vgl. auch ebda. S.183, S.184, S.190, S.197.

11) Thomas Bernhard: Gehen.- In: Die Erzählungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979. S.469.

12) Thomas Bernhard: Attaché an der französischen Botschaft.- In: Die Erzählungen. S.173.

13) Rudolf BULTMANN: Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum.- In: Philologus Bd.97 (1948). S.1-36.

II. LICHTSYMBOLIK BEI DEN GRIECHEN:

1.) Zur Entwicklung der Auffassung von Licht und Finsternis bei den Griechen:

Die literarischen Quellen (vgl. z.B. die Materialsammlung der Studie von Rudolf BULTMANN¹³⁾) bezeugen die Freude der Griechen am Licht der Sonne, "das am Morgen aufleuchtet, wenn die finstere Nacht vergangen ist; (...)" (Bultmann.S.1).

Es ist eine Gabe der himmlischen Welt, dem Menschen nur im Wechsel mit dem Schatten der Wolken und dem nächtlichen Dunkel beschieden. Nur um den Sitz der Götter ist es in ewiger Stetigkeit ergossen. Der Olymp ist "der Götter sicherer Wohnsitz, / ... den kein Sturm erschüttert, nimmer ein Regen / feuchtet, nie der Schnee bedeckt; beständige Heitre / Wölbt sich ohne Gewölk und deckt ihn mit schimmernder Helle." (Hom.Od.6,42ff. Nach Bultmann.S.1)

BULTMANN weist auch darauf hin, daß sich die Freude der Griechen am Licht in ihrer Sprache niederschlägt: "das Licht schauen" sei gleichbedeutend mit "leben", entsprechend sei "Dunkelheit" mit "Tod" gleichzusetzen:

Geschieden sind Dunkel und Licht; der Tod ist das Dunkel, und drunten an der Stätte der Toten herrscht Finsternis im sonnenlosen Hause. (Bultmann. S.5)

Der Autor führt aber auch Quellen an, in denen Licht nicht allgemein als Symbol für Leben(sfreude) dient, sondern einen spezifischeren Gebrauch erfährt (z.B. die Hochzeit für die Jungfrau, Reichtum gepaart mit Mannestugend, ein tröstender Freund als Helfer in der Not usw.) (vgl. Bultmann. S.9f.). Licht bedeutet also auch Heil für den Menschen.

Aber es ist merkwürdig, daß für den Griechen das Licht (...) keinen "numinosen" Charakter hat. (...) es ist nicht zu einer Göttergestalt verkörpert worden; und der Gott, der das Tageslicht spendet, Helios, ist nicht, oder kaum, kultisch verehrt worden, so wenig wie Selene, die das nächtliche Licht des Mondes strahlen läßt. (Bultmann. S.10f.)

Der Gegensatz von Licht und Finsternis ist im Griechentum kein ethischer Dualismus (von Gut und Böse), sondern der von Heil und Unheil. (Vgl. Bultmann. S.12f.)

13) Rudolf BULTMANN: Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum.- In: Philologus. Bd.97 (1948). S.1-36.

Später unterscheidet man mit Hilfe der Lichtmetaphorik auch zwischen Erkenntnis (als verstehendes Wissen) und Wahn:

(...) der Charakter des Erkennens oder Wissens als eines Sehens prägt sich in der Sprache und in einer Menge gelegentlicher Wendungen aus. (...) Am großartigsten ist dieser Gedanke von der Parallelität des Sehens und Erkennens und damit vom Sehens-Charakter des Erkennens und damit weiter der Sinn des Lichtes als des Ursprungs der Erkenntnis von Platon entwickelt worden. (...) alle Erkenntnis ist begründet in der Schau der überirdischen Welt, deren die Seele in ihrer Präexistenz teilhaftig war; und sie vollzieht sich als Erinnerung, indem die auf Erden eingekörperte Seele der Ähnlichkeit der irdischen Gestalten mit den himmlischen Urbildern inne wird, indem sie also diese gewissermaßen aus jenen herauschaut. (Bultmann. S.19f.)

Es handelt sich hier um eine Form der Erleuchtung, die nichts mit einem mystischem Erlebnis zu tun hat; besonders mit folgendem Satz ist Platon oft mißverstanden worden:

Denn es läßt sich nicht wie andere Lehrgegenstände formulieren, sondern aus lange währendem Umgang mit der Sache und dem Zusammenleben wird plötzlich, wie von einem springenden Funken, in der Seele ein Licht entzündet, das nunmehr sich selbst ernähren kann. (Zitiert nach Bultmann. S.21)

Der wesentliche Unterschied zum mystischen Gedankengut liegt darin, daß man hier mittels des Lichts sieht und dort in das Licht sieht; "(...) und zwar lernt man dank des Lichtes die Welt, in der man steht, und damit das eigene Dasein in der Welt verstehen." (Bultmann. S.23)

Gleichzeitig kommt es im Hellenismus auch zu einer entscheidenden Wende, die durch das Eindringen des Sonnenkults aus dem Osten verursacht wird (Licht als Inbegriff der göttlichen Macht steht im Kampf mit der Gegenmacht der Finsternis; zwei "Kraftsubstanzen" (Bultmann. S.25) wirken gegeneinander) und die unbekümmerte Freude am Licht zu trüben beginnt. Der Kosmos ist nicht mehr die Heimat der Griechen, "die durch das Tageslicht und tiefer durch das Licht des Denkens erhellt wird (...)" (Bultmann. S.23). Der unsichtbare Kosmos wird nicht mehr als Ursprung des sichtbaren verstanden, sondern ein scharfer Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits beginnt zu entstehen. Diesseits und Jenseits werden zu einander ausschließenden Gegensätzen. Die Welt

wird dem Menschen zur Fremde. BULTMANN nennt hierfür folgende Gründe:

Es zeigt sich ja schon in der klassischen Zeit, vor allem bei den Tragikern, insbesondere bei Euripides, daß die Problematik des faktischen Lebens den Gedanken der durchgängigen Erhelltheit der Welt und ihre Verständlichkeit erschüttert. Dazu kommt der Zusammenbruch der griechischen Polis. Für den in ihr verwurzelten Menschen war die Welt verständlich gewesen; denn der Bezug zur Welt war wesentlich durch die Polis vermittelt gewesen, - wie denn entsprechend das Werk Platons den Sinn hatte, der erschütterten Polis in der durch das Denken erleuchteten Welt eine neue Begründung zu geben. Mit dem Zerfall der Polis verliert der antike Mensch seine Heimat, - seine Heimat auch im Kosmos. (Bultmann. S.24)

KLEIN (vgl. oben S.3) bezeichnet in seiner Studie Philon von Alexandrien als Anfangspunkt zur "Entwicklung der uneigentlichen Lichtterminologie" (KLEIN. S.9.), die göttliches Licht als Ursache für mystische Erleuchtung und Erkenntnis sieht und sich dadurch schon im hohen Maße als gnostisch beeinflusst zeigt. KLEIN hat für diese Zeit eine Stufenfolge der Lichtmetaphorik konstruiert, die hier nun wiedergegeben werden soll:

- (1) Gott = Archetyp des Archetyps.
- (2) Göttlicher Logos = Vorbild des noetischen Lichts = noetisches Licht = noetische Sonne = Sophia = Pneuma = Paradigma der
- (3) natürlichen Sonne und der Sterne, damit des natürlichen Lichts.
- (4) Natürliches Licht ("unechtes Licht").
- (5) Finsternis (manchmal nur Abwesenheit des natürlichen Lichts, aber auch des geistigen Lichts, nie jedoch selbständige Größe eigener negativer Aktivität, wie in konsequent dualistischen gnostischen Systemen.) (KLEIN. S.71.)

2.)Schlußfolgerung:

Die positive Qualität des Lichts bleibt bei den Griechen erhalten. Es wird allerdings nicht als wesentliches Attribut der Götter angesehen.

Die komplexe Begründung der Erkenntnis durch das Licht ist erst im Griechentum entstanden: Besonders bei Platon wird der Sinn des Lichts als Ursprung der Erkenntnis entwickelt; man sieht (erkennt) mittels des Lichts.

Im Hellenismus kommt es zu einem scharfen Dualismus zwischen Dies-

seits und Jenseits; Licht und Finsternis wirken als Kraftsubstanzen gegeneinander. Finsternis wird allerdings nie zu einer selbständigen negativen Größe, wie später beispielsweise in der Gnosis. Da es sich hier um eine Vorstufe der gnostischen Entwicklung handelt, können wir diesen Aspekt der Lichtauffassung in dem Kapitel noch unbeachtet lassen und uns ganz auf den vorher genannten konzentrieren.

3.) Licht als Ursprung der Erkenntnis bei Thomas Bernhard:

Daß Licht bei Bernhard nicht nur mit Erkenntnis gleichgesetzt wird (vgl. oben S.6), sondern auch als Ursprung der Erkenntnis angesehen wird, zeigt folgende Textstelle:

Millionärin (...) Das Augenlicht / für das Licht der Vernunft¹⁴⁾

Da man ja mittels der Vernunft zu Erkenntnissen kommt, liegt hier eine deutliche Entsprechung zur griechischen Auffassung vor. Freilich sind solche Textstellen bei Bernhard nicht oft zu finden,¹⁵⁾ da seine Protagonisten meistens gerade über die Finsternis zu ihrer Erkenntnis gelangen; dazu kommen wir aber noch später.

14) Thomas Bernhard: Immanuel Kant.- In: Die Stücke. S.659.

15) Vgl. beispielsweise: Thomas Bernhard: Die Billigesser.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980. (=edition suhrkamp 1006 = Neue Folge 6) S.147.

III. DIE GNOSTISCHE ENTWICKLUNG DER LICHTMETAPHORIK:¹⁶⁾

1.) Überblick:

In dieser spätantiken, synkretistischen Religionsbewegung (Blütezeit im 2. Jh. n. Chr.) wirken verschiedenste Traditionen (z. B. jüdische Apokalyptik, iranische Spekulation, hellenistische Mysterienreligiosität) in zahlreichen Kombinationen nach. In unserem Zusammenhang müssen der ausgeprägte Dualismus und der charakteristische Erlösungsgedanke der Gnosis besonders hervorgehoben werden.

Die Gnosis ist die zur Vollendung des Menschen führende Erkenntnis seiner selbst als des Gottes, der er einmal war; sie ist die Möglichkeit, zu seinem Selbst, das göttlich ist, vorzudringen. Der gnostische Mensch fühlt sich in der Welt fremd und strebt von der finsternen Welt zum göttlichen Licht, von dem sein durch das irdische Leben verschüttete Selbst ein Teil ist; es soll also ein Weg aus der Fremdheit (Ursprung des menschlichen Daseins) gewiesen werden.

So kommt es nun zu einem entsprechenden Wandel der Lichtmetaphorik. Licht und Finsternis stehen zwar noch für Heil und Unheil, doch die Bedeutung von Heil und Unheil verändert sich:

Das Heil ist nicht mehr das Zurechtkommen und Wohlergehen innerhalb der Sphäre des weltlichen Lebens, nicht mehr dieses Leben selbst im hellen Tageslicht, nicht mehr die Erhelltheit des weltlichen Daseins im Sich-Verstehen; sondern das Heil ist ein überweltliches Gut, primär gedacht als die individuelle Unsterblichkeit, (...) Entsprechend behält "Finsternis" wohl den alten Sinn von Todesdunkel, Tod, jedoch so, daß die Sphäre des Todesdunkels nicht erst die Unterwelt ist, in die die Seele nach dem Tode eingeht, sondern schon diese irdische vom Sonnenlicht erhellte Welt, die im Schatten des Vergehens, des Todes, steht. Nicht die Welt des Sonnenlichtes und der dunkle Hades sind also die Gegensätze, sondern eine himmlische Lichtwelt und die Welt des Todes. Und die Welt des Tageslichtes steht nicht eigentlich mitten dazwischen, sondern ist schon die Sphäre eines vorläufigen Todes. (BULTMANN. S.24)

Die Bedeutung des Wortes "Licht" ist ebenfalls anders zu verstehen, da sich sein Grundsinn verändert hat: Die Erhelltheit

16) Den allgemeinen Bemerkungen zur Gnosis liegt die Lektüre folgender Werke zugrunde:

Werner FOERSTER u. a. (Hg.): Die Gnosis.- Zürich und Stuttgart: Artemis 1969 (Bd.1), 1971 (Bd.2), 1980 (Bd.3).

Kurt RUDOLPH (Hg.): Gnosis und Gnostizismus.- Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (=Wege der Forschung. Bd.CCLXII.)

wandelt sich von einem WIE des Daseins in ein WAS des Daseins:

Es ist eine kosmische Kraft, die Kraft des Lebens, - Leben dabei gedacht als Unsterblichkeit. Nicht darauf kommt es an, daß ich im Licht bin, sondern darauf, daß ich das Licht, d.h. die Kraft der Unsterblichkeit, in mir habe. Genauso müßte man also sagen: Licht ist eine Kraftsubstanz. Entsprechend ist die Finsternis nicht mehr die Dunkelheit, die mich umhüllt, also auch nicht mehr ein Wie des Daseins, sondern ebenfalls ein Was, nämlich ebenfalls eine kosmische Kraft oder Kraftsubstanz, eine Gegenkraft, die im Kampfe mit dem Licht steht. (BULTMANN. S.25)

Im Sinne des radikalen Dualismus wird nun göttliches Licht als wahres Licht anerkannt, während irdisches Licht als "finsteres Licht" angesehen wird. (Vgl. BULTMANN.S.30)

Erlösung erfolgt durch das Eingehen des in der Seele eingeschlossenen göttlichen Lichtfunkens in die unterschiedslose Flut göttlichen Leuchtens, in der alles eins ist. (BULTMANN. S.32)

2.)Schlußfolgerung:

In der Gnosis kommt es zu einer entscheidenden Weiterentwicklung - wenn man will auch Radikalisierung - der traditionellen Lichtmetaphorik. Die Finsternis wird zu einer eigenständigen negativen Kraft, und das Licht des Tages wird in Relation zum göttlichen Licht als "finsteres Licht" angesehen. Erlösung ist erst durch das Eingehen in das göttliche Leuchten möglich, die Welt des Tageslichts ist schon die Sphäre eines vorläufigen Todes.

3.)Ist Bernhard ein "moderner Gnostiker"¹⁷⁾?

Unsere Schlußfolgerung deutet schon auf ein mögliches Mißverständnis hin: In der Gnosis erfolgte eine Radikalisierung der traditionellen Lichtmetaphorik. Nimmt man nun - unabhängig von der gnostischen Tradition - bei Bernhard ebenfalls eine Radikalisierung der traditionellen Lichtmetaphorik an, könnten sich durchaus Parallelen ergeben, die zu falschen Schlüssen verführen.

In der Sekundärliteratur wird Bernhard immer wieder mit den Gnostikern in Verbindung gebracht:

Hartmut ZELINSKY schreibt über "Amras":

17)Bernhard SORG: Thomas Bernhard.- München: C.H. Beck 1977. S.80.

Die Natur in Amras ist eine vom Menschen unbeeinflussbare, verheerende und böse. Schon auf der ersten Seite wird die Welt als eine "immer nur aus dem Bösen handelnde und begreifende" bezeichnet. Das ist ein Gedanke der gnostischen Tradition, nach der die Materie, durch einen Abfall vom göttlichen Lichtreich entstanden, selbst das Böse und die Finsternis ist. Daher bei den Gnostikern eine der wichtigsten Fragen ist: "Wer hat mich in die böse Finsternis versetzt?"¹⁸⁾

Es bleibt zu bezweifeln, ob ZELINSKY die Gewichtung des gnostischen Gedankengutes richtig vorgenommen hat. Der zentrale Punkt scheint doch der Erlösungsgedanke zu sein. Das hindert aber auch Bernhard SORG nicht, Bernhard in die gnostische Tradition zu stellen:

(...) für den Gnostiker ist die Materie, weil entstanden durch einen Abfall vom Göttlichen, schlechterdings böse und die Finsternis (ein Wort, das gerade in Amras wieder und wieder auftaucht) - ohne daß sich für den modernen Gnostiker Bernhard die Gegenwart der Erlösung auftäte.¹⁹⁾

Hier wird Bernhard als "moderner Gnostiker" bezeichnet und so gerechtfertigt, daß der zentrale Gedankengang beim Autor nicht nachvollzogen wird.

Auch W.G. SEBALD sieht Bernhard in der gnostischen Tradition:

Der Satz "Die Welt ist ein stufenweiser Abbau des Lichts", den der Maler Strauch in dem Roman Frost ausspricht, ist das Zentralstück aller gnostischen Philosophie, die den Sinn der Heilsgeschichte nicht minder leugnet wie den säkularer Chronizität.²⁰⁾

Ich glaube, daß die Zusammenstellung dieser Zitate schon genügt, die Unsinnigkeit einer Festlegung Bernhards auf eine gnostische Tradition aufzuzeigen. Willkürliche Gewichtungen zur Anpassung der Gnosis an das Bernhardsche Werk müssen fragwürdig bleiben. Es gibt keine Gnosis ohne Erlösungsgedanken. Was ist nun also bei Bernhard "gnostisch"?

Die äußere Finsternis wird häufig als eine regelrechte Kraft bezeichnet, "die plötzlich alles ausschaltet, was Halt bieten könnte." (Frost. S.125). Auch die "Finsternis der Gestirne"(Frost. S.276)

18)Hartmut ZELINSKY: Thomas Bernhards "Amras" und Novalis.- In: Anneliese Botond (Hg.): Über Thomas Bernhard. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. S.28.

19)SORG.S.80.

20)W.G. SEBALD: Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Einige Bemerkungen zum Werk Thomas Bernhards.- In: Literatur und Kritik. 155(1981).S.297.

lädt zu einer gnostischen Interpretation ein.

Auch das Gefühl, in der Welt gefangen zu sein, erinnert an die Gnosis:

GEFANGEN / Der Rabe schreit. / Er hat mich gefangen. / Immer muß ich in seinem Schrei durch das Land ziehen. / Der Rabe schreit. / Er hat mich gefangen. / Gestern saß er im Acker und fror und mein Herz mit ihm. / Immer schwärzer wird mein Herz, denn es ist von schwarzen Flügeln zugedeckt.²¹⁾

Den Gedanken des Todes und der Finsternis (aber) wird er einschließen in das Gemach, das ihm errichtet ist, damit er in ihm gebunden werde auf ewig.²²⁾

Ich glaube nicht, daß man wegen einiger Parallelen auf eine ganze Philosophie schließen sollte (Liegt hier ein Mißbrauch der Parallelstellenmethode vor? Vgl. S.IIIff.).

4.) Gnostischer Einfluß im Mittelalter:

Eine direkte Beziehung zwischen Gnosis und Mittelalter findet man beispielsweise in der Katharer-Sekte, die sich trotz aller Ketzerkreuzzüge und Inquisitionen fast zweihundert Jahre in der Geschichte halten konnte (12., 13. Jh.).²³⁾

Die Erde erschien ihnen als Schöpfung des Teufels, das Leben als Kerkerstrafe, der leibliche Tod als Befreiung der reinen Seele. Die Lebensverachtung war voll entfaltet; sie gaben die radikalste Antwort auf Gebrechlichkeit und Gefährdung des menschlichen Lebens. (BORST. S.599.)

Einige Grundzüge der Geisteshaltung dieser "Neu-Manichäer" (Wörterbuch. S.377.) lebt auf dem Weg über allgemein kosmologische und alchemistische Anschauungen bis in die Neuzeit fort, in der sie vor allem durch die Bekanntschaft mit indischem Geistesgut (Theosophie, Anthroposophie) neuen Zustrom erhält. (Wörterbuch. S.210f.)

21) Thomas Bernhard: Auf der Erde und in der Hölle. Gedichte.- Salzburg: Otto Müller 1957. S.23.

22) Werner FOERSTER u.a. (Hg.): Die Gnosis.- Zürich und Stuttgart: Artemis 1980. S.121.

23) Vgl. Arno BORST: Lebensformen im Mittelalter.- Frankfurt/M.: Ullstein-Sachbuch 1979. S.599f.
Sowie: Alfred BERTHOLET: Wörterbuch der Religionen. Herausgegeben von Kurt Goldammer.- Stuttgart: Alfred Kröner 1985. S.307.

IV. LICHT UND FINSTERNIS IM MITTELALTER:

1.) Die Kontinuität der traditionellen Lichtmetaphorik:

Wir begreifen als "Mittelalter" den historischen Zeitraum von 750 (erste deutschsprachige Literaturbelege) bis etwa 1450:

(...) eine Epoche, die in wesentlichen Bereichen bestimmt ist durch die Übernahme des Christentums als "Staatsreligion", die Entwicklung einer neuen Sprache, die unter religiös-kirchlichen und machtpolitischen Gesichtspunkten orientierte Aneignung einer christlich-antiken Kultur und Tradition sowie durch gesellschaftliche Umwälzungen, aus denen Feudalherrschaft, höfisches Rittertum und städtisches Bürgertum entstanden.²⁴⁾

Hier sind bereits die für uns wesentlichen Punkte genannt: Im Mittelalter wird christliches und antikes Gedankengut übernommen. Nun wollen wir dieser ja allgemein bekannten Tatsache anhand einiger Textstellen gerecht werden und die Kontinuität der Lichtmetaphorik vom Altertum zum Mittelalter durch einige Beispiele aufzeigen. Natürlich können nur große Tendenzen herausgearbeitet werden. Es sei hier also kein Versuch einer Einführung in die Lichtmetaphorik des Mittelalters angestrebt, sondern nur die Kontinuität althergebrachter Traditionen nachgewiesen:

Jesus wird auch weiterhin als "Licht" und "Lichtbringer" angesehen, wie zum Beispiel die siebente Strophe aus "Ezzos Gesang" zeigt:

Dô sih Adam dô bevîl, / dô was naht unde vinster. / dô skinen her
in welte / die sternem be ir zîten, / di vil lucel liehtes pâren, /
sô berhte sô sie wâren: / wanda sie beskatwota / diu nebilvinster
naht, / tiu von demo tievele chom / in des gewalt wir wâren, / unz
uns erskein der gotis sun, / wâre sunno von den himelen. (Recl.Bd.1.S.74)

Die nachfolgende Stelle aus dem "Muspilli" zeigt deutlich, daß die allgemein-christliche Lichtmetaphorik auch im Mittelalter bedeutend ist:

Sorgen mac diu sela, unzi diu suona arget, / za uuederemo herie
si gihalot uuerde. / uuanta ipu sia daz Satanazses kisindi kiuuinitt, /
daz leitit sia sar dar iru leid uuidit, / in fuir enti in finstri:

24) Otto F. BESTE und Hans-Jürgen SCHMITT (Hg.): Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung.- Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1974ff. Bd.1.S.9.

daz ist rehto uirinlih ding. / Upi sia auar kihalont die, die dar fona himile quemant, / enti si dero engilo eigan uuiridit, / die pringent sia sar uf in himilo rihi: / dar ist lip ano tod, liocht ano finstri, / selida ano sorgun; dar nist neoman siuh. (Recl.Bd.1.S.57.)

Gottfried von Straßburg hat in "Tristan und Isolde" eine Lichtmetaphorik verwendet, die ebenfalls in der biblischen Tradition steht: Licht in Zusammenhang mit Freude:

(...) und den er vröude solte tragen, / den was der hêrre in sînen tagen / ein vröude berndiu sunne: (...)25)

Wenn Tristan von Isolde schwärmt, spielt ebenfalls die Lichtmetaphorik eine bedeutende Rolle: "diu liechte wunneclîche / si erliuchtet elliu rîche." (Tristan. S.496. Vs.8284f.), genauso bei der Erscheinung Tristans:

ez was licht unde clâr, / ez haete im houbet unde hâr / clârlichen umbevangan. / sus kam er in gegangen / rîch unde hôhe gemuot. (Tristan. Bd.2. S.76. Vs.11.137ff.)

Im Prolog des "Parzival" wird der Haltlose mit dem "Reich der Finsternis" und der Treugesinnte mit dem "ewigen Licht" in Verbindung gebracht:

gesmaehet unde gezieret / ist, swâ sich parrieret / unverzaget mannes muot, / als agelstern varwe tuot. / der mac dennoch wesen geil: / wand an im sint beidiu teil / des himels und der helle. / der unstaete geselle / hât die swarzen varwe gar / und wirt och nâch der vinster var: / sô habet sich an die blanken / der mit staeten gedanken.26)

Natürlich ließen sich noch unzählige Beispiele anführen, die alle die traditionelle Lichtmetaphorik im Mittelalter widerspiegeln würden. Für den Rahmen dieser Arbeit und auch für die Intention derselben können wir uns aber mit diesen wenigen Beispielen begnügen.

25)Gottfried von Straßburg: Tristan.- Herausgegeben von Rüdiger Krohn. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980. Bd.1. S.26. Vs.253ff.
26)Wolfram von Eschenbach: Parzival.- Herausgegeben von Karl Bartsch. Leipzig: Brockhaus 1935. S.3f.

2.) Tabuisierung der Finsternis in der nicht-religiösen Lichtmetaphorik des Mittelalters?

Natürlich kann ich diese Frage hier nicht ausführlich untersuchen. Anhand von zwei Beispielen soll aber gezeigt werden, daß manche Dichter offensichtlich vor den umfassenden Konnotationen des Begriffs Finsternis zurückschreckten.

a) Die Lichtmetaphorik Heinrichs von Morungen:

Der Dichter drückt das Positive mit "lichten" Bildern aus, doch gibt es keine ausgeprägte Dunkelmetaphorik; bestenfalls eine Wolke:

(...) Owê, sô muoz ich vil trû'ric scheiden dan, / sô kumt ein wolken sô trüebez dar under, / daz ich des schînen von ir niht enhân.²⁷⁾

Die Geliebte wird mit dem Mond (I), mit dem Morgenstern (XV) und mit der Sonne (III, X, XVIII, XXII, XXIX) verglichen.

Nie werden Bilder des Abschieds oder der Einsamkeit mit Dunkelheit oder Finsternis untermalt.

b) Das Tagelied²⁸⁾:

Es werden als fiktives Erlebnis Abschied und Trennung zweier Liebender nach einer unerlaubten Liebesnacht geschildert. Der Anbruch des Morgens wird durch den Ostwind, eine Vogelstimme und besonders häufig durch das Horn oder den warnenden Ruf des Wächters signalisiert.²⁹⁾

Im Tagelied müßte eigentlich die Nacht verherrlicht werden, die Dunkelheit (oder Finsternis als vollkommene Dunkelheit noch mehr), die als Schutz vor der Öffentlichkeit des Tages die Heimlichkeit der - meist verbotenen - Liebe zuläßt. Natürlich kann ich im Rahmen dieser Arbeit keine umfassende Studie über die Lichtmetaphorik des Tagelieds schreiben. Die Durchsicht von rund 50 Liedern des 13. Jh.s³⁰⁾ ermutigt mich jedoch zu der These,

27) Heinrich von Morungen: Lieder. Herausgegeben von Helmut Tervooren.- Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1978. S.80. (= Ton XIII)

28) Vgl. Ulrich KNOOP: Das mittelhochdeutsche Tagelied.- Marburg 1976. Sabine FREUND(Hg): Deutsche Tagelieder.- Heidelberg 1983.

29) Vgl. Gero von WILPERT: Sachwörterbuch der Literatur.- Stuttgart: Alfred Kröner 1979. S.814f.

30) Von: Dietmar von Aist, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Otto von Botenlauben, Bruno von Hornberg, Markgraf von Hohenburg, Markgraf von Loenz, Marner, Ulrich von Lichtenstein, Ulrich von Singenberg, Schenk Ulrich von Winterstetten, Gunther von dem Vorste, Heinrich von Frauenberg, Heinrich Frauenlob, Johannes Hadlaub, Heinrich Teschler, Steinmar, Konrad von Würzburg.

daß Dunkelheit und Finsternis in der mittelalterlichen Liebeslyrik nicht explizit verherrlicht werden können. Wenn es auch bei Johannes Hadlaub einmal "Sich fröit ûf die edelen nacht" (Ton 51) heißt, ist das noch nicht gleichbedeutend mit edler Finsternis.

Allerdings wird das Licht - es ist ja gleichzusetzen mit Abschied - häufig als negative Größe gesehen; entsprechend wird es häufig als "grâwes licht" bezeichnet³¹⁾.

Ich meine, daß der Begriff Finsternis im Mittelalter noch zu sehr in der religiösen Tradition stand und daher für eine allgemeine Lichtmetaphorik nicht verwendbar war. Sollten sich auch wenige Ausnahmen finden, so würde das der allgemeinen Tendenz noch keinen Abbruch tun.

3.)Schlußfolgerung:

Im Mittelalter wird die traditionelle Lichtmetaphorik übernommen. In nicht-religiösen Texten wird der Begriff Finsternis nicht (kaum?) als Gegenteil zum Licht verwendet. Offensichtlich sind die mit Finsternis zusammenhängenden religiösen Konnotationen zu stark. Das Licht (als Zeichen zum Abschied) wird zwar negativ gesehen (z.B. "grâwes licht"), aber die Finsternis nicht explizit positiv.

4.)"Säkularisierung" der Finsternis bei Thomas Bernhard:

Selbstverständlich gibt es schon vor Bernhard Verwendungen von Finsternis in der Literatur, die nicht in einem religiös-kirchlichen Zusammenhang zu sehen sind. Ob eine derartig radikale Entfremdung des Begriffs von seiner ursprünglichen Bedeutung schon früher stattgefunden hat, kann hier nicht untersucht werden. Wie die vorbehaltlos positiven Darstellungen von Finsternis bei Bernhard zu deuten sind, wird später noch ausführlich erklärt.

Da in den Epochen zwischen Mittelalter und Romantik keine neuen Aspekte der Lichtmetaphorik hinzutreten (z.B. Humanismus - Aufklärung - Klassik: antike Tradition) setzen wir im folgenden Abschnitt mit der Romantik fort.

31)Vgl. z.B. Wolfram von Eschenbach. Ton VII.; Otto von Botenlauben. Ton XIII.

V. LICHTSYMBOLIK DER ROMANTIK:

1.)Hinzutreten eines neuen Aspekts:

Die "Entdeckung des Mittelalters"³²⁾ und die Tendenz zur Religiosierung"³³⁾ lassen für uns zunächst keine besonderen Veränderungen der Lichtmetaphorik erwarten. Tatsächlich bleiben die bereits hinlänglich geschilderten Erlebnisarten von Licht und Finsternis erhalten.

Allerdings tritt ein neuer Aspekt auffällig in den Vordergrund, sodaß ich ihn in diesem Zusammenhang erwähnen möchte: Bisher haben wir Finsternis als kontinuierlich negative Erlebnisform der Lichtmetaphorik kennengelernt (BULTMANN weist allerdings auf Dionysius Areopagita hin, der um 500 n. Chr. "göttliche Finsternis" gepriesen haben soll, da Finsternis, genauso wie strahlendes Licht, alle Gegensätze aufheben würde.³⁴⁾). In dem oft als "Deutsche Frühromantik" etikettierten Zeitraum deutscher Dichtung gewinnt Finsternis eine zusätzliche Bedeutung, besonders im Werk von Novalis, "(...) wie sich Friedrich von Hardenberg (1772-1801), der Sproß einer thüringischen, pietistisch gestimmten Adelsfamilie, nannte."³⁵⁾, der mit seinen "Hymnen an die Nacht" für zahlreiche nachfolgende Dichter eine Vorbildwirkung erreicht. In der IV. Hymne wird beispielsweise der "letzte Morgen" gepriesen, "wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht". Auch wird das Licht mit "ewiger Unruh" gleichgesetzt:³⁶⁾

Indem Novalis die Nacht preist und in ihr, nicht aber im Tageslicht der Vernunft, den wahren Ursprung des Selbst und zugleich die endzeitliche Zukunft der Weltgeschichte zu erblicken glaubt, ist sein Ziel, der Dichtung neue Energie zu verleihen zur Versöhnung der entzweiten Realität.³⁷⁾

32)Vgl. z.B.: Fritz MARTINI: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.- Stuttgart: Alfred Kröner 1978. S.327. Oder: Recl.-Literaturgeschichte. Bd8. S.9.

33)Ernst RIBBAT: Die Romantik: Wirkungen der Revolution und neue Formen literarischer Autonomie.- In: Viktor Zmegac (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.- Regensburg: Athenäum 1979. Bd.I/2. S.98.

34)BULTMANN. S.35.

35)MARTINI. S.330.

36)Vgl. NOVALIS: Schriften.- Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel.- Leipzig: Bibl.I. 1928. Bd.1. S.57.

37)RIBBAT. S.115.

Gerhard SCHULZ warnt allerdings vor einer Einengung dieser Dichtung auf das Dunkle:

Das Licht offenbart die Schönheiten der irdischen Welt, indem es beleuchtet, unterscheidet, trennt; die Nacht deckt das Gegensätzliche zu und hebt das Trennende auf. Es ist ein dialektisches Gegen- und Zusammenspiel, das auf Synthese und Vereinigung angelegt ist, (...) Das ist der Grundgedanke der Dichtung, die also so einseitig nicht auf das Nächtige und Dunkle gerichtet ist, wie es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein hat.³⁸⁾

So wollen wir die "Nachtseite" eben nur als einen Aspekt romantischer Dichtung ansehen, der bei Novalis eine besondere Ausprägung erreicht. Hansjörg SCHMITTHENNER betont eine andere "Nachtseite" der Romantik, die bereits mehr in den Bereich der Rationalität eintritt:

Als Entdecker des Unterbewußtseins in unserem heutigen Sinn gingen die Romantiker nun daran, die dem hellen Verstand abgewendete dunkle Seite, die Nachtseite des Bewußtseins, zu erforschen.³⁹⁾

Einen weiteren Aspekt bringt Heinz HILLMANN ein, der auf die traditionelle Lichtmetaphorik innerhalb romantischer Dichtung hinweisen kann, wenn er seine Theorie von "Wollust durch Kontrast" bekräftigt:

Die Formel "Wollust durch Kontrast" ist nun in der Bildsetzung von William Lovell bis zum Sternbald nachzuweisen. Die meisten Bilder beruhen dabei auf dem Gegensatz hell - dunkel, oft ergänzt durch das Paar weit - eng, frei - beschränkt.⁴⁰⁾

HILLMANN legt anschaulich dar, wie das "zunächst bloß vergleichsweise Bild von dem in Dunkelheit übergehenden Glanz" (Versinnbildlichung des Verlustes von Ruhm, Glanz, Pracht, Schönheit etc.) aus dem Vergleichszusammenhang gelöst wird, "selbständig wird und sich entfaltet nach dem Schema, das größte 'Wollust durch Kontrast' gewährt". (Vgl. HILLMANN. S.82.). Ganz von der Tradition der Lichtmeta-

38)Gerhard SCHULZ: Novalis. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969. S.134.

39)Hansjörg SCHMITTHENNER: Blume der Nacht. Traum und Wirklichkeit der Romantik.- München: Südwest 1968. S.78.

40)Heinz HILLMANN: Bildlichkeit der deutschen Romantik.- Frankfurt/M.: Athenäum 1971. S.81.

phorik bestimmt zeigen sich viele Dichtungen der Romantik, die Liebe mit Licht gleichsetzen (vgl. HILLMANN. S.99) und das "Licht eines neuen Tages" mit "neuer Hoffnung" (vgl. HILLMANN. S.210).

Man sieht also, daß die Lichtmetaphorik der Romantik zwar um einen Aspekt erweitert ist, sich aber längst nicht von diesem neuen Aspekt bestimmen läßt.

2.) Lichtmetaphorik im Wandel vom Altertum zur Romantik:

BULTMANN weist auf einen Unterschied zwischen griechischer und romantischer Lichtauffassung hin. Die Griechen preisen das Licht schlechthin, während die Romantiker oft die vom Licht bestrahlte Welt in den Mittelpunkt rücken:

So wird ja auch in Frühlingsliedern viel mehr das Grünen und Blühen, auch die Vogellieder und die süßen Düfte, als das Leuchten der Sonne besungen. (BULTMANN. S.8)

BULTMANN stellt in seiner Arbeit Gedichte der verschiedenen Epochen einander gegenüber und kann seine Theorie so eindrucksvoll unterstreichen. Ich muß hier aus Platzgründen darauf verzichten, wollte diesen Bultmannschen Gedanken aber hier nicht unerwähnt lassen.

3.) Das Märchen in der Romantik:

Abschließend noch ein paar Sätze zum Märchen in der Romantik, in dem ja der "unverbildete, ursprüngliche Volksgeist"⁴¹⁾ vorgeführt werden soll. Entsprechend läßt sich auch hier keine neue Lichtmetaphorik erwarten; Licht wird als Erleuchtung, Erweiterung, Intensivierung des Bewußtseins aufgefaßt und Finsternis als das Böse.⁴²⁾

Licht wird aber auch mit Leben gleichgesetzt:

'Zeige mir mein Lebenslicht', sagte der Arzt und meinte, es wäre noch recht groß. Der Tod deutete auf ein kleines Endchen, das eben auszugehen drohte, und sagte: 'Siehst du, da ist es.'⁴³⁾

41) RIBBAT. S.161.

42) Vgl. Hedwig BEIT: Gegensatz und Erneuerung im Märchen.- Bern: A.Francke 1956. (= Symbolik des Märchens. Bd.2) S.59f.

43) Jakob und Wilhelm GRIMM: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Herausgegeben von Heinz Rölleke.- Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1980. Bd.1. S.230. (KHM)

Natürlich steht Finsternis auch im Zusammenhang mit Unheimlichkeit (was ja der Gleichsetzung mit Tod und dem Bösen entspricht), wie dies beispielsweise bei "Hänsel und Gretel" der Fall ist, wo die Kinder zweimal im Wald ausgesetzt werden und immer in "finsterer Nacht" erwachen (vgl. KHM. Bd.1. S.102f.). Hier finden wir Finsternis verbunden mit Wald und Kälte (die Kinder sammeln Holz, um nicht erfrieren zu müssen, vgl. S.101). Es müßte eine lohnende Beschäftigung sein, zu untersuchen, in wievielen Märchen Finsternis, Wald und Kälte eine Rolle spielen. Dies kann aber in dieser Arbeit nicht unternommen werden.

4.)Schlußfolgerung:

In der Romantik wird das Dunkle auch positiv gesehen. So ist diese Epoche um einen Aspekt der Lichtmetaphorik erweitert, darf aber nicht auf diesen eingeengt werden. BULTMANN zeigt in seiner Studie, daß in der Romantik oft nicht das Licht, sondern die vom Licht bestrahlte Welt im Mittelpunkt steht.

Gerade im Märchen wird oft die äußere Welt durch Dunkelheit unheimlich gezeichnet. Finsternis, Wald und Kälte bedrohen die Protagonisten.

5.)Über den Einfluß der romantischen Lichtmetaphorik auf Thomas Bernhard:

Zunächst fällt die enge Beziehung des Dichters zu Novalis auf.⁴⁴⁾ Seine "produktive Finsternis"⁴⁵⁾ erinnert an die romantische Sichtweise. Ist nun aber wirklich Novalis Bernhards Vorbild für diese Auffassung von Finsternis?

Noch schwieriger wird dieses Problem der Festlegung der Bernhardschen Finsternis, wenn man an seine Bilder denkt, in denen die äußere Natur den Menschen bedroht (z.B.Frost. S.125). Diese Bilder unheimlicher "äußerer" Finsternis erinnern an das Märchen. Es würde allerdings zu weit führen, wollte man hier einen detaillierten Exkurs über Thomas Bernhard und das Märchen versuchen. Daß sich Bernhard be-

44)Vgl. ZELINSKY. A.A.o.

45)Man denke z.B. an den Maler Strauch in "Frost".

reits zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit mit dem Märchen auseinandergesetzt hat, ist leicht zu belegen;⁴⁶⁾ auch später gibt er diese Auseinandersetzung nicht ganz auf⁴⁷⁾. Es ist nunmehr kaum verwunderlich, wenn auch in anderen Werken des Dichters märchenartige Bilder (also z.B. die bedrohliche Finsternis des Waldes, die Unheimlichkeit der Finsternis, Kälte im Zusammenhang mit Finsternis usw.) auftauchen; Bernhard verdeutlicht komplexe Gefühlskonstellationen seiner Romanfiguren gerne durch eindeutige, leicht verständliche Bilder, indem er beispielsweise die kindliche Urangst vor der Unbegreiflichkeit eines großen Waldes benützt (die ja auch durch zahllose Märchen unterstützt wird):

Meine Zukunft liegt wie in einem Wald ein Bach, von dem man viele genaue Beschreibungen kennt, sonst nichts; und der Wald ist endlos und so finster, wie man sich unwillkürlich einen Wald vorstellt in einer ganz kindlichen Vorstellung, die gleich in Düsternis übergeht und nicht mehr aus der Düsternis herauskommt. (Frost.S.160)

Ich habe auf diese Komponente der Bernhardschen Dichtung hingewiesen, um die nicht eindeutige Zuordenbarkeit seiner "traditionellen" Lichtmetaphorik zu verdeutlichen. Wer Bernhard in der gnostischen Tradition sieht, könnte die negativen Naturgewalten im Sinne der "gnostischen Kraft" interpretieren. Andere würden nur ein altbekanntes Bild aus der Märchentradition sehen. Soll hier die Dimension gnostischer Denkwiese einbezogen werden oder soll lediglich eine bedrohte Innenwelt durch Bilder einer bedrohlichen Außenwelt verdeutlicht werden?

Es können immer nur Ähnlichkeiten und teilweise Entsprechungen konstruiert werden. Auf willkürliche Festlegungen möchte ich daher lieber verzichten.

46) Thomas Bernhard: Von sieben Tannen und vom Schnee.- In: Salzburger Demokratisches Volksblatt vom 24. 12. 1952.
47) Vgl. z.B. Viktor Halbnarr. Ein Wintermärchen.- In: Gertraud Middelhaue(Hg.): Dichter erzählen Kindern.- Köln: 1966.

48) Albrecht v. THÖNE: Das Licht der Arie. Licht- Feuer- und Dunkelensymbolik des Nationalsozialismus. München: Minerva 1970.
49) L. GEBER: Unser Glaube.- In: Der Stürmer. Nürnberg. Nr. 42. Oktober 1925. (Nach Thöne. S. 13)
52) Heinrich AMICKER: Geschmücktes Nürnberg.- In: Ewiges Deutschland. Ein deutsches Hausbuch. Herausgegeben von Winterhilfswerk des Deutschen Volkes. Braunschweig: 1939. S. 210. (Nach Th. S. 26)

VI. BEISPIELE ZUR LICHTSYMBOLIK IM NATIONALSOZIALISMUS:

1.) Überblick:

Wir beziehen uns in diesem Abschnitt auf die reiche Materialsammlung der Studie Albrecht W. THÖNES⁴⁸⁾, mit deren Hilfe wir die wesentlichen Anwendungen der Lichtsymbolik des Nationalsozialismus kurz skizzieren können.

Gleich zu Beginn weist THÖNE auf das große Gewicht der biblischen und kirchlichen Tradition hin, die "jenes Ausmaß an Wirksamkeit" der nationalsozialistischen Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik ermöglicht. (Vgl. THÖNE. S.11)
In der Folge sollen nun einige Erlebniskategorien der damals üblichen Lichtmetaphorik aufgelistet werden:

a) Not und Hoffnung:

Drum glauben und hoffen wir unverzagt, / Daß einst der erlösende Morgen tagt, / Daß einmal endet Kummer und Not, / Daß Friede im Lande und Freiheit und Brot ...⁴⁹⁾

b) Zuversicht:

Deutschland steht vor unserer Seele, / leuchtend groß im Morgenlicht ...⁵⁰⁾

c) Vitalismus:

Es mögen Wetter kommen / und eine dunkle Zeit, / wir haben Licht genommen, / das halten wir bereit.⁵¹⁾

d) Freude:

Ganz Nürnberg glüht von Fahnen und Girlanden / So reich, als sei aus tausendjährigem Stein, / Den Helferhände froh mit Grün umwandeln, / Ein unerhörter Frühling auferstanden / Und grüße nun die Welt mit buntem Schein.⁵²⁾

48) Albrecht W. THÖNE: Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus.- München: Minerva 1979.

49) L. GEER: Unser Glaube.- In: Der Stürmer. Nürnberg. Nr.42. Oktober 1925. (Nach Thöne. S.15)

50) Hans BAUMANN: Kameraden hebt die Fahnen.- In: Junge Gefolgschaft. Neue Lieder der HJ. Herausgegeben von Wolfgang Stumme. Wolfenbüttel und Berlin. 5.Folge. 1940. S.22. (Nach Thöne. S.21)

51) Hans SCHEU: Und wieder leuchten Brände.- In: Unser Liederbuch. Herausgegeben von der Reichsjugendführung.- München: 1942. S.43. (Nach Thöne. S.23)

52) Heinrich ANACKER: Geschmücktes Nürnberg.- In: Ewiges Deutschland. Ein deutsches Hausbuch. Herausgegeben vom Winterhilfswerk des Deutschen Volkes. Braunschweig: 1939. S.210. (Nach Th. S.26)

e) Transzendenz:

Wird verstanden als "Vergötterungstendenzen bezüglich des 'Führers' ebenso wie die allgemeine Konsekrierung nationalsozialistischer Werte, Tugenden und Ideale." (THÖNE.S.37)

Dort steht, was finster, teuflisch ist und schlecht, / und hier steht Gott, die Deutschen und das Recht.⁵³⁾

Herr ... senke Dein heiliges Feuer hernieder ... / Bis aus jedem Jauchzen und Weinen / Feuergehärtete Liebe spricht, / Bis sich die feurigen Zungen vereinen, / Stark, zu nie erlöschendem Licht!⁵⁴⁾

f) Gut und Böse:

Der Jude wird als lichtscheues Geschöpf bezeichnet:

Wie doch dem Geist, der stets im Dunkel haust, / vor jedem hellen Lichtschein graust.⁵⁵⁾

g) Wahrheit und Unwahrheit:

Die nationalsozialistische "Wahrheit" wird - besonders in den Zeichnungen des "Stürmers" als Sonne, flammendes Hakenkreuz oder Kerzen- und Fackellicht dargestellt. (Vgl. THÖNE. S.41)

In Anlehnung an die Christus-Metapher wird die nationalsozialistische "Wahrheit" auch als "Licht der Welt" bezeichnet:

Die NS-Ideologie konnte auf diese Weise - zumal unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Anfangserfolge - für die Deutschen und darüber hinaus für den "wertvollen" Anteil der Menschheit als ähnlich unentbehrlich und verehrungswürdig erscheinen wie Licht und Feuer; die als "wertlos" abqualifizierten Gegner, Völker und Rassen konnten hingegen als entbehrlich, hassens- bzw. verachtenswert erlebt werden wie Dunkel und Kälte. Der folgenschwere Verhaltensappell, den dieses Symbolsystem implizierte, lautete demgemäß: Kämpft gegen die "Finsternis" auf seiten des "Lichtes"! (THÖNE. S.81f.)

53)Hermann WELL: Unser ist der Sieg.- In: Junge Gefolgschaft. 5. Folge. 1940. S.5. (Nach THÖNE. S.39)

54)Robert HOHLBAUM: Deutsches Pfingstgebet.- In: Deutsche Wende. S.72. (Nach THÖNE. S.39)

55)Text zur Zeichnung: "Das Licht im Sumpf".- In: Der Stürmer. Nr. 14. April 1936. S.1.

2.)Schlußfolgerung:

Die nationalsozialistische Lichtmetaphorik entspricht der traditionellen religiösen. Alles Positive wird mit Licht gleichgesetzt, das Negative mit Finsternis. Das primitive Gedankengut der Nationalsozialisten wird durch die Lichtmetaphorik überhöht; eigentlich muß man von einem üblen Mißbrauch der Verwendung von Licht und Finsternis sprechen.

3.)Bernhard und der Nationalsozialismus:

Bernhard stellt gerne eine Verbindung zwischen Katholizismus und Nationalsozialismus her. Salzburg bezeichnet er beispielsweise als "durch und durch menschenfeindlichen architektonisch-erzbischöflich-stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholischen Todesboden"⁵⁶⁾.

In seinen Jugenderinnerungen schreibt er:

Hatten wir in der Nazizeit vor den Mahlzeiten an den Speisesaaltischen stramm gestanden, wenn der Grünkranz *Heil Hitler* gesagt hatte zu Beginn der Mahlzeiten, worauf wir uns setzen durften und zu essen anfangen, so standen wir jetzt in ebensolcher Haltung an den Tischen, wenn der Onkel Franz *Gesegnete Mahlzeit* sagte, worauf wir uns setzen durften und mit dem Essen anfangen. Die meisten Zöglinge waren, wie vorher in der nationalsozialistischen Zeit in Nationalsozialismus, jetzt von ihren Eltern in Katholizismus geschult gewesen, was mich betrifft, so war ich weder das eine noch das andere, denn die Großeltern, bei welchen ich aufgewachsen bin, waren von der einen wie von der anderen im Grunde doch nur böartigen Krankheit nicht und niemals befallen gewesen.⁵⁷⁾

Diese Gleichsetzung von Katholizismus und Nationalsozialismus bleibt auch in den neuesten Werken noch erhalten:

Der österreichische Mensch ist durch und durch ein nationalsozialistisch-katholischer von Natur aus, er mag sich dagegen wehren, wie er will. Katholizismus und Nationalsozialismus haben sich in diesem Land immer die Waage gehalten und einmal war es mehr nationalsozialistisch, einmal mehr katholisch, aber niemals nur eines von beidem. Der österreichische Kopf denkt immer nur nationalsozialistisch-katholisch. Auch die österreichischen Denker haben immer nur so, mit einem solchen unappetlichen nationalsozialistisch-katholischen Kopf gedacht.⁵⁸⁾

Wiederum wollen wir nicht festlegen, inwieweit Bernhards

56)Thomas Bernhard: Die Ursache. Eine Andeutung.- München: dtv 1977. S.10.

57)Die Ursache. S.71.

58)Auslöschung. S.292.

Weg in die Finsternis mit den für ihn abstoßenden "lichten" des Katholizismus und Nationalsozialismus zusammenhängt. Im zweiten Band der autobiographischen Schriften schreibt der Dichter, daß er in die "entgegengesetzte Richtung" gehen wollte:

Ich wußte, warum ich die Beamtin im Arbeitsamt Dutzende von Karteikarten aus dem Karteikasten herausnehmen hatte lassen, ich wollte *in die entgegengesetzte Richtung*, diesen Begriff *in die entgegengesetzte Richtung* hatte ich mir auf dem Weg ins Arbeitsamt immer wieder vorgessagt, immer wieder *in die entgegengesetzte Richtung*, die Beamtin verstand nicht, wenn ich sagte, *in die entgegengesetzte Richtung*, denn ich hatte ihr einmal gesagt, ich will *in die entgegengesetzte Richtung*, sie betrachtete mich wahrscheinlich als verrückt, denn ich hatte tatsächlich mehrere Male zu ihr *in die entgegengesetzte Richtung* gesagt, wie, dachte ich, kann sie mich auch verstehen, wo sie doch überhaupt nichts und nicht das geringste von mir weiß.⁵⁹⁾

Auch ich weiß zu wenig über Bernhard, um das Gewicht dieser Textstelle richtig einzuschätzen. Ist die "entgegengesetzte Richtung" vom gehaßten Gymnasium in die rettende Lehre (vgl. Ursache. S.7) verallgemeinerbar?

2.) Georg Trakl:

Wir finden bei Trakl⁶¹⁾ die Realisierung der traditionellen, religiösen Lichtmetaphorik: In vorwiegend düsteren Bildern drückt er seine Sehnsucht nach einer "lichten Gottheit" (Trakl, S.133) aus.

Georg Trakl sah in seinen Dichtungen ein "allzugetrautes Spiel"

59) Thomas Bernhard: Der Keller. Eine Entziehung.- München: dtv 1979. S.15.

60) Zitiert nach MARTINI, S.535.

61) Alle Zitate nach der Ausgabe: Gedig Trakl: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szliessner. München: dtv 1979.

VII. BEISPIELE ZUR VERDÜSTERUNG IN DER LITERATUR DES

20. JAHRHUNDERTS:

1.) Vorbemerkung:

Die wesentliche künstlerische Entwicklung zu Beginn unseres Jahrhunderts kann als "expressionistische Revolte" (Zmegac.Bd.II/2. S.414) bezeichnet werden. Hermann BAHR drückt seine Auffassung von dieser Zeit - als Zeitzeuge - folgendermaßen aus:

Niemals war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemals war die Welt so grabestumm. Niemals war der Mensch so klein. Niemals war ihm so bang. Niemals war Friede so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus.⁶⁰⁾

Ich kann mich jetzt natürlich nicht auf die Beschreibung einer so komplexen Literaturepoche einlassen; so möchte ich nur zwei Dichter dieser Zeit erwähnen, die mir für das Thema dieser Arbeit als besonders relevant erscheinen:

Georg Trakl und Franz Kafka. Wiederum kann es nicht um eine Beschreibung wesentlicher Merkmale ihrer Dichtung gehen; es soll nur ein für uns wichtiger Aspekt ihrer Werke kurz skizziert werden: die Lichtmetaphorik. Zum Abschluß dieses Kapitels sollen noch einige Stellen der überaus bemerkenswerten Dankrede Ilse Aichingers anlässlich der Verleihung des Franz-Kafka-Preises 1983 wiedergegeben werden.

2.) Georg Trakl:

Wir finden bei Trakl⁶¹⁾ die Realisierung der traditionellen, religiösen Lichtmetaphorik: In vorwiegend düsteren Bildern drückt er seine Sehnsucht nach einer "lichten Gottheit" (Trakl. S.133) aus.

Georg Trakl sah in seinen Dichtungen ein "allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts". Seine

60) Zitiert nach MARTINI. S.538.

61) Alle Zitate nach der Ausgabe: Georg Trakl: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklener.- München: dtv 1979.

Gottessehnsucht und -suche schärfte sich im Erlebnis der Gottesferne, das auf der Erfahrung von Grauen und Verfall, auf übersteigertem Schuldgefühl beruhte. (Recl. Bd.14. S.47)

Wir werden uns - dem Thema der Arbeit entsprechend - auf die Dunkelsymbolik bei Trakl konzentrieren.

Zunächst fällt die Verbundenheit mit Novalis auf, die sich nicht nur in einem dem Romantiker gewidmeten Gedicht niederschlägt:

An Novalis / In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling /
In zarter Knospe / Wuchs dem Jüngling der göttliche Geist, /
Das trunkene Saitenspiel / Und verstummte in rosiger Blüte. (Trakl. S.183)

Auch sein Gedicht "Nachtergebung" weist in die Nähe von Novalis, da wir hier die gleiche, untypische Lichtmetaphorik verwirklicht sehen: die Preisung des Dunklen.

Nachtergebung / Mönchin! schließ mich in dein Dunkel, / Ihr Gebirge kühl und blau! / Niederblutet dunkler Tau; Kreuz ragt steil im Sterngefunkel. (...) Mondeswolke! Schwärzlich fallen / Wilde Früchte nachts vom Baum / Und zum Grabe wird der Raum / Und zum Traum dies Erdenwallen. (Trakl. S.93)

Häufiger finden wir allerdings die Dunkelsymbolik als Ausdruck einer depressiven Gemütsverfassung:

Traumhaft erschüttern des Wildbachs / Dunkle Geister das Herz, /
Finsternis, / Die über die Schluchten hereinbricht! (Trakl. S.89)

Da es Nacht ward, zerbrach kristallen sein Herz / und die
Finsternis schlug seine Stirne. (Trakl. S.81)

Inmitten jener goldenen / Blumen der Schwermut / Bestimmt den
Geist / Die schweigende Finsternis. (Trakl. S.195)

Während das Substantiv Finsternis im Traklschen Werk relativ selten aufzufinden ist (ich habe 14 Belegstellen gefunden), taucht das Adjektiv finster wesentlich häufiger auf (über 30 Belegstellen). Allerdings wird das Adjektiv in beinahe allen Fällen attributiv verwendet (z.B. "finstere Dörfer": S.27, S.34, S.47; "finstere Stadt": S.38, S.231; "finstere Schlucht": S.73, S.181; "finstere Zimmer": S.230, S.253). Ich konnte nur drei adverbiale Verwendungen finden (S.38, S.167, S.232) und keine - prädikativen - Umschreibungen des Substantivs. Dieses Resultat

tat verbunden mit der Tatsache, daß man auf eine äußerst häufige Verwendung der Wörter Düsternis, düster, Dämmerung und dämmern stößt, läßt mich annehmen, daß in dieser Dichtung - was die Lichtmetaphorik betrifft - kein absoluter Endpunkt, sondern ein Verfall dargestellt werden soll.

Daß der Dichter vielleicht wirklich vor den umfassenden Assoziationen des Substantivs Finsternis bewußt Abstand genommen haben könnte, scheinen folgende Belegstellen (zusätzlich) zu unterstreichen: Das Fragment "Verwandlung des Bösen" ist in zwei Fassungen überliefert worden; die relevante Stelle der ersten Fassung ("Erinnerung") lautet:

Was zwingt so still zu stehen auf verfallener Wendeltreppe im Haus der Väter und es erlöscht in schwächtigen Händen der flackernde Leuchter. Stunde einsamer Finsternis, stummes Erwachen im Hausflur im fahlen Gespinnst des Mondes. (Trakl. S.210)

Die zweite Fassung erfährt folgende Änderung:

Was zwingt die still zu stehen auf der verfallenen Stiege, im Haus deiner Väter? Bleierner Schwärze. Was hebst du mit silberner Hand an die Augen; und die Lider sinken wie trunken von Mohn? (Trakl. S.57)

Freilich wird der unvoreingenommene Leser zwischen "Finsternis" und "bleierner Schwärze" wenig Unterschied sehen. Ist man aber gewillt, die Tradition der Lichtmetaphorik - vor allem der religiösen! - hier mitzudenken, so muß man an dieser Stelle unweigerlich aufhorchen.

Ich schließe also mit dem Ergebnis, daß die Traklsche Lichtmetaphorik keiner absoluten Verdunkelung (also Finsternis) rückhaltlos verpflichtet ist, sondern vorwiegend den Prozeß eines Verfalls (Übergang des Lichts in Finsternis, also Verdüsterung) darstellt.

3.) Franz Kafka:

Ich will nun von der ausgezeichneten Arbeit Barbara BEUTNERs⁶²⁾ profitieren, der ich in diesem Zusammenhang nichts hinzufügen kann. In der Einleitung des Kapitels "Licht und Wärme" skizziert sie die traditionelle Lichtmetaphorik (BEUTNER.S.118) und folgert:

62) Barbara BEUTNER: Die Bildsprache Franz Kafkas.- München: Wilhelm Fink 1973.

Kehrt nach diesen Überlegungen das Werk Kafkas ins Blickfeld zurück, so zeigt sich dort - im Stofflichen - eine Hegemonie der Dunkelheit, des Trüben und Undurchsichtigen. Gregor Samsa verbringt seine Zeit während trüber, sonnenloser Monate in seinem Zimmer, in das nach Anbruch der Dunkelheit nur ein Lichtspalt vom Wohnzimmer der Familie fällt. Dunkelheit herrscht im Schloßdorf. "Kurze Tage, kurze Tage!" (S.29) stellt K. bereits einen Tag nach seiner Ankunft fest. Trübe Herbst- und Wintertage gibt es im "Prozeß". Mitten am Vormittag bricht Finsternis ein: "Das war kein trüber Tag mehr, das war schon tiefe Nacht" (P 254). Dunkelheit herrscht ständig im Haus des Advokaten Huld. Finsternis, die jede Orientierung unmöglich macht, erfüllt das Landhaus Pollunders, in dem Karl Roßmann das Schicksal der Trennung von seinem Onkel erreicht, und das Zimmer Bruneldas, in dem Karl sich gefangen befindet. (BEUTNER. S.118f.)

BEUTNER weist auch auf Karl Roßmanns ersten Eindruck von Amerika hin: die Freiheitsstatue, die ihm "wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht" (A 9) erscheint (BEUTNER. S.119).

Die Autorin unterscheidet zwei Bedeutungen der Lichtmetaphorik im "Prozeß": Licht steht für die Institution des Gerichts (vgl. den Abschnitt AT/Spätjudentum. Oben S.2) und für das Leben. (BEUTNER. S.119)

Im "Schloß" dient die Lichtmetaphorik (nach BEUTNER) der Abgrenzung des Schloßbereichs; "die Entfernung vom Schloß bringt Finsternis, Trübe, Schmutz." (BEUTNER. S.121)

BEUTNER verweist auch auf die zahlreichen Textstellen der "Erzählungen", in denen "Licht und Helligkeit als Bilder für Sinngebendes und Höheres und für ein erstrebenswertes Ziel" stehen. (BEUTNER. S.121)

Für diese Arbeit halte ich es für wichtig, daß im Werk Kafkas zwar eine "Hegemonie der Dunkelheit, des Trüben und Undurchsichtigen" (BEUTNER. S.118f.) herrscht, aber doch auch noch Licht, wenn auch als nicht erreichbares Ziel, dargestellt wird. Auch Kafka fühlt sich demnach keiner absoluten Finsternis verpflichtet. "Schloß", "Gericht" und "Amerika" (Freiheitsstatue!) stehen jeweils für einen Hoffnungsschimmer, dem man nachgehen kann; auch wenn man ihn nie erreichen wird.

4.) Ilse Aichinger:

Der Anlaß, aus dem ich heute hier bin, bedeutet einen freudigen Schrecken für mich. Vielleicht kann in der heutigen, immer deutlicher werdenden Beleuchtung unserer Existenz, eine Freude, eine große Freude, überhaupt nur mehr als Schrecken sichtbar und fühl-

bar werden, kann die Schichten von finsterem Entsetzen wie ein Blitz durchfahren und durchschaubar machen, klärbar, auflösbar. 63)

Die Existenz von Kafka (...) hat, (...) für mich immer diese Unauflöslichkeit von Freude und Schrecken bedeutet, ein brennendes Seil über der mit den Jahren nachdunkelnden Welt. (AICHINGER. S.59)

Ilse AICHINGER fühlt sich bedroht; bedroht von einer "mit den Jahren nachdunkelnden Welt", bedroht wohl auch von eigenen Gefühlen, die ihr das Atmen, also das Leben nicht leicht machen. Die Lektüre eines kurzen Textes von Kafka ruft in ihr ein "starkes, finsternes Glück" (S.60) hervor; sie fühlt sich neugeboren, stößt den ersten, verzweifelten Schrei aus, aber: "Wer wollte mir jetzt noch einreden, daß dieser Schrei ein Jubelschrei war?" (S.60).

Daß nach den Schrecken der Geburt nicht die Schrecken der Banalität und Grausamkeit des Lebens einsetzen, das öde, irdische Licht, das die armen, offenen Augen erfüllte, die neue abgezielte Temperatur, die von nun an fast immer zu hoch oder zu niedrig sein würde, die neue Nahrung, die noch sanft, als einziges sanft, sich doch bald in Schlächtereier, Jagdlust und Brutalität verwandeln würde? (S.60)

Für die Dichterin stellt sich nun die zentrale Frage der Auslieferung an die Texte Kafkas:

Dieses von Finsternis durchwirkte Licht ließ mich zittern vor Angst. Sollte ich weiterlesen? Sollte ich diese Angst, die mich ohnehin jeden Tag eine neue Finsternis lehrte - von der ich schon länger wußte, daß man immer mehr davon bekommen mußte, ehe sie sich zuletzt vielleicht in Hoffnung verwandelte - von nun an in rasender Schnelligkeit zu erlernen beginnen? (S.61)

Am Ende der Rede steht die Antwort: "Nein, ich lese nicht weiter. Solange ich atme, lese ich nicht weiter. Eins oder das andere." (S.63)

Wohl erst durch diese Rede kann man - auch als weniger sensibler Theoretiker - nachempfinden, wieviel Kraft und Überwindung es einen wahren Dichter kosten muß, sich rückhaltlos und absolut der Finsternis in der traditionellen Lichtmetaphorik auszuliefern.-

5.)Schlußfolgerung:

Man könnte die düsteren Bilder Trakls und die Hegemonie des Dunklen bei Kafka als "Vorstufen" der Bernhardschen Finsternis ansehen.

Daß Bernhards Lyrik in der Tradition Trakls steht, wurde in der Sekundärliteratur schon nachgewiesen.⁶⁴⁾

Bernhards Nähe zu Kafka zeigt beispielsweise folgendes Zitat:

Ich verdanke meine Unabhängigkeit meinem Onkel Georg, hatte ich auf dem Pincio zu Gambetti gesagt, wie ich ihm den *Prozeß* von Kafka in die Hand gedrückt habe, von welchem ich, wie ich ihn zum zweiten Mal in meinem Leben gelesen hatte, noch mehr begeistert gewesen bin, als beim ersten Mal. (...) Ich habe Kafka als einen großen Schriftsteller in Erinnerung, hatte ich zu Gambetti gesagt, aber ich hatte beim Wiederlesen absolut den Eindruck, einen noch viel größeren gelesen zu haben.⁶⁵⁾

Ilse AICHINGER hat als Zeitgenossin Bernhards auf die Texte Kafkas mit einer Verweigerung reagiert.

6.)Radikalisierung des Dunklen bei Bernhard:

Der Dichter hat die Dunkelmetaphorik seiner Vorbilder übernommen und radikalisiert. Ich werde im zweiten Teil der Arbeit nachweisen, daß Bernhards Dunkelmetaphorik von Trakl ausgehend bald ästhetisch funktionalisiert und radikalisiert wird.

Anders als Aichinger hat Bernhard die Texte Kafkas angenommen und sich der Finsternis - was darunter zu verstehen ist, soll später erklärt werden - rückhaltlos ausgeliefert.

64)Vgl. z.B.: SORG. S.34.

65)Auslöschung. S.139.

1. VORREMERKUNG:

Zunächst möchte ich zwei andere Positionen innerhalb der Bernhard-Forschung skizzieren, um meine eigene - dazu kontrastierend - deutlicher zu machen.

1.) "Die schaurige Lust der Isolation":

Manfred MITTERMAYER hat in seiner Rede die Grundzüge seiner Dissertation dargestellt: ausgehend von der strukturalen Psychoanalyse Jacques Lacans nennt er "Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben". MITTERMAYER erklärt die Selbsteinsparung der Bernhardschen Protagonisten, ihrer

TEIL B: "FINSTERNIS IM WERK VON THOMAS BERNHARD. VERSUCH EINER UMFASSENDEN BESCHREIBUNG"

In diesem Teil, der eigentlich eine Materialsammlung ist, soll die verwirrende Vielschichtigkeit der Bedeutung von "Finsternis" bei Bernhard dokumentiert werden. Der Begriff steht ab jetzt in Anführungszeichen, um seine Sonderstellung zu betonen.

Wir unterscheiden normale Verwendungen (absolute Dunkelheit), traditionelle Verwendungen (in die herkömmliche Lichtmetaphorik einordenbar) und Verwendungen von "Finsternis" als Chiffre (in einem komplexen Bedeutungszusammenhang).

Der Begriff wird unter einem quantitativen Aspekt (die Erwähnungen werden in den neueren Werken immer seltener) und unter einem qualitativen Aspekt (die Erwähnungen verlieren an Gewicht) untersucht.

Abschließend wird noch der Zusammenhang von "Finsternis" und Wissenschaft bei Thomas Bernhard erläutert.

1) Manfred MITTERMAYER: "Die schaurige Lust der Isolation". Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben. In: Literarisches Kolloquium Linz 54. Linz: 1985. S. 64-88.
2) Vgl. ebda. S. 67.

I. VORBEMERKUNG:

Zunächst möchte ich zwei andere Positionen innerhalb der Bernhard-Forschung skizzieren, um meine eigene - dazu kontrastierend - deutlicher zu machen.

1.) "Die schaurige Lust der Isolation":¹⁾

Manfred MITTERMAYER hat in einer Rede die Grundzüge seiner Dissertation dargestellt: Ausgehend von der strukturalen Psychoanalyse Jacques Lacans nennt er "Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben". MITTERMAYER erklärt die Neigung der Bernhardschen Protagonisten, immer in völliger Zurückgezogenheit - Isolation - ihrer Geistesarbeit nachgehen zu müssen. Er glaubt auch zu wissen, warum diese Isolation jene paradoxe Position zwischen Lust und Leid einnimmt. Folgende Textstellen werden zitiert:

Watten (E.S.203): Bin ich allein, will ich unter Menschen sein, bin ich unter Menschen, will ich allein sein, dieser Zustand hat jahrzehntelang gedauert.

Watten (E.S.305): Die Frage ist nicht, wie komme ich an diesen (an alle) Menschen heran, sondern die, wie ich wieder, und zwar in jedem Falle wieder, aus diesem (aus allen) Menschen herauskomme, zurück zu mir.

Heinz Kohut (Vertreter der phänomenologischen Psychoanalyse) ordnet die Angst vor der Bedrohung des labilen Selbst durch allzu große menschliche Nähe jener narzißtischen Störung zu, die sich unzulänglicher Ich-Ausbildung verdankt; die Lust an der Isolation sei also im frühkindlichen Bereich bewirkt worden: Und Bernhard wurde ja tatsächlich im ersten Lebensjahr einer Pflegeperson auf einem Fischkutter übergeben; seine Mutter besuchte ihn nur alle paar Wochen.²⁾ Gerade die prägenitale Dyade Mutter-Kind ist nach den Erkenntnissen der postfreudianischen Psychoanalyse das Fundament der gesamten Entwicklung des Menschen, die Basis seines sozialen Verhaltens. Thomas Bernhard wurde demnach das

1) Manfred MITTERMAYER: "Die schaurige Lust der Isolation". Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben.- In: Literarisches Kolloquium Linz 84. Linz: 1985. S.64-88.

2) Vgl. ebda. S.67.

zentrale Thema seiner späteren schriftstellerischen Tätigkeit förmlich schon in die Wiege gelegt.

Da Isolation und "Finsternis" bei Bernhard häufig vertauschbare Begriffe sind, ist diese Arbeit natürlich auch für mich von Interesse. Besonders auch deshalb, weil mein Ansatz ein völlig anderer ist:

Ich versuche nicht, Bernhard mit Hilfe einiger Belegstellen einem System (z.B. der phänomenologischen Psychoanalyse) anzupassen, sondern ich ziehe alle Belegstellen zur "Finsternis" aus dem Werk heran und versuche sie dann - im Sinne einer vorsichtigen Annäherung - zu begreifen. Es ist der Versuch, die Bernhardsche Metasprache aufzuschlüsseln. Diese Dechiffrierung soll allerdings nur aus dem Werk selbst geleistet werden und ist auf der These begründet, daß die späten Werke teilweise direkt ausdrücken, was in den frühen Werken noch rätselhaft verschlüsselt wurde. Dies läßt sich nur durch einen umfassenden Stellenvergleich belegen.

2.) "Die Geometrie der Verneinung":³⁾

Manfred JURGENSES weist in seinem Buch auf die Leitbildhaftigkeit der "Finsternis" im Bernhardschen Werk hin:

Kopf, Wald, Finsternis werden austauschbar; die Finsternis im Wald oder im eigenen Kopf läßt sich abtöten, indem der Wald oder der Kopf abgehauen wird. Lichtung ist ein gewaltvoller, ein tödlicher Vorgang. Bernhards Gedankenbilder be-
dingen und deuten sich gegenseitig. (Jurgensen. S.108.)

JURGENSEN gibt der "Finsternis" verschiedene Bedeutungen:

a) Produktion in der "Finsternis":

Seit "Frost" sei der Begriff aus dem Bereich der bloßen Beschreibung herausgehoben und zur geistigen Zeichensprache geworden. Durch die Produktion in "Finsternis" sei Arbeitsbedingung und Wesenscharakter der Bernhardschen Kunst vereinigt.

b) "Finsternis" und Wissenschaft:

Gemeint ist die sich selbst aufhebende Wissenschaft, die Bernhard als wesenserhellende Dunkelheit gestaltet. Tödliches Wissen werde zur tödlichen Wissenschaft.

3) Manfred JURGENSEN: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Bern: Peter Lang 1981.

c) Sozial identifizierbare Ursachen der "Finsternis":
Beispielsweise in "Amras" habe "Finsternis" sozial identifizierbare Ursachen (Schulden, Krankheit).

d) Gesellschaftliches Außenseitertum:
"Finsternis" könne als Angst verstanden werden, vor der Gesellschaft als Verrückter zu gelten.

e) Selbsterkennung führt zur Selbstzerstörung:
Selbsterkennung beinhalte keine neuerliche lebbar Einsicht. Das Wesen des Menschen werde nur verfinstert.

f) Die Wurzeln liegen in der Kindheit:
Aus der kindlichen "Finsternis" habe sich ein Bewußtseinsprozeß entwickelt, der zu einer geistigen Verselbständigung führe.

Was theologisch als Erbsünde, als seelische Todeskrankheit bezeichnet werden könne, wird von Jurgensen historisch und gesellschaftspolitisch präzisiert: Thomas Bernhards "Finsternis" beziehe sich konkret auf seine geistige und geschichtliche Herkunft aus dem Faschismus. Die sich komplementär ergänzende religiöse und faschistische Erziehung habe den Autor verfinstert.

3.)Schlußfolgerung:

Kindheit oder religiös-nationalsozialistische Erziehung als Ursache für Bernhards Weg in die "Finsternis"? Ist hier nicht einfach die Frage falsch gestellt worden? Es kann nicht um die Festlegung der Bernhardschen "Finsternis" auf bestimmte Ursachen gehen. Nur bei einer umfassenden Beschreibung aller Erwähnungsweisen von "Finsternis" bleibt die Offenheit - und auch Schwierigkeit - der Texte sichtbar und wird nicht zugunsten bequemer Scheinlösungen verdeckt. Diese Scheinlösungen pressen die Texte in ein Schema und vernachlässigen sämtliche Eigenarten, Differenzen und Entwicklungen, die ja auch den Reiz der Bernhardschen Werke ausmachen.

Ich will mich daher nicht auf eine Komponente festlegen: Weder auf die psychoanalytische Sichtweise Mittermayers (Die Textherstellung kann nicht einfach als Veräußerlichung innerlicher Vorgänge des Autors verstanden werden.⁴⁾), noch die biographi-

4)Vgl. hierzu: Thomas LEITHÄUSER und Birgit VOLMERG: Anleitung zur empirischen Hermeneutik. Psychoanalytische Textinterpretation als sozialwissenschaftliches Verfahren.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979. (= es 972)

sche von Jurgensen:

Spielt die religiöse und faschistische Erziehung des Autors tat- bei Bernhard abgedeckt? In welchen Bedeutungen wurde "Finsternis" im Laufe der Menschheitsgeschichte verwendet? Sind diese Bedeutungen auch bei Bernhard zu finden? Inwieweit unterscheiden sich Bernhardsche Verwendungen des Begriffs von traditionellen?

Um diese Fragen beantworten zu können, habe ich zunächst die Entwicklung der Lichtmetaphorik von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert umrissen (Teil A) und gezeigt, daß bei Bernhard traditionelle Verwendungen von "Finsternis" zu finden sind.⁵⁾ In der nun folgenden umfassenden Beschreibung der "Finsternis" bei Thomas Bernhard wird diese unter einem quantitativen Aspekt (Häufigkeit der Erwähnungen) und einem qualitativen Aspekt (Art der Erwähnung) betrachtet. Die sich ändernde Einstellung des Autors zu dem Begriff soll dokumentiert werden. Da "Finsternis" ein zentraler Begriff im Bernhardschen Werk ist, führt eine Entschlüsselung desselben - soweit das möglich ist - auch zu einem besseren Verständnis des Gesamtwerks.

a) Übersicht:

Großer, unbegreiflicher Hunger. In: Hans Weigel (Hg.): Stimmen der Gegenwart 1954. - Wien: Albrecht Duxer 1954. S. 138-143: keine Erwähnung

Der Schweinehirt. In: Hans Weigel (Hg.): Stimmen der Gegenwart 1956. - Wien-München: Harold 1956. S. 158-179:

$$20 / 42 / 8,4 = \frac{7056}{11} = \underline{\underline{641}}$$

Auf der Erde und in der Hölle. Gedichte. - Salzburg: Otto Müller 1957:

$$118 / 25 / 4 = \frac{11.800}{8} = \underline{\underline{1475}}$$

In hora mortis. - Salzburg: Otto Müller 1958:

$$21 / 16 / 4 = \frac{1724}{5} = \underline{\underline{269}}$$

Unter dem Eisen des Mondes. Gedichte. - Köln: Kiepenheuer & Witsch 1958:

$$36 / 15 / 5 = \frac{4200}{7} = \underline{\underline{600}}$$

5) Wir unterscheiden normale Verwendungen von "Finsternis" (als absolute Dunkelheit), traditionelle Verwendungen (passen in die herkömmliche Lichtmetaphorik) und Verwendungen von "Finsternis" als Chiffre (wenn der Begriff in einem komplexen Bedeutungszusammenhang steht).

II. "FINSTERNIS" IM WERK VON THOMAS BERNHARD - QUANTITATIVER ASPEKT:

1.)Einschränkung:

Natürlich kann in diesem Teil keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Wir haben nicht alle Texte Bernhards berücksichtigt, und es kann nicht ausgeschlossen bleiben, daß die eine oder andere Erwähnung von "Finsternis" übersehen wurde. Dennoch ist eine deutliche Tendenz erkennbar:

2.)Kommentierte Übersicht der Erwähnungen von "Finsternis" (Verfinsterung, verfinstern, finster, im Finstern):

Die folgende Übersicht bietet einen vergleichbaren Quotienten, der sich aus der Anzahl der Wörter eines Textes durch die Häufigkeit der Erwähnungen von "Finsternis" ergibt. Da aber Texte von geringem Umfang auch bei nur wenigen Erwähnungen schon einen relativ niedrigen Quotienten aufweisen und so das Bild verfälschen, werden beschriebene Seiten / Zeilen pro Seite / durchschnittliche Wörterzahl pro Zeile zusätzlich angegeben:

A)Frühe Werke:

a)Übersicht:

Großer, unbegreiflicher Hunger. In: Hans Weigel(Hg.): Stimmen der Gegenwart 1954.- Wien: Albrecht Dürer 1954. S.138-143:
keine Erwähnung

Der Schweinehüter. In: Hans Weigel(Hg.): Stimmen der Gegenwart 1956.- Wien-München: Herold 1956. S.158-179:

$$20 / 42 / 8,4 = \frac{7056}{11} = \underline{\underline{641}}$$

Auf der Erde und in der Hölle. Gedichte.- Salzburg: Otto Müller 1957:

$$118 / 25 / 4 = \frac{11.800}{8} = \underline{\underline{1475}}$$

In hora mortis.- Salzburg: Otto Müller 1958:

$$21 / 16 / 4 = \frac{1344}{5} = \underline{\underline{269}}$$

Unter dem Eisen des Mondes. Gedichte.- Köln: Kiepenheuer & Witsch 1958:

$$56 / 15 / 5 = \frac{4200}{7} = \underline{\underline{600}}$$

Ave Vergil. Gedicht.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981 (entstanden 1959/60):

$$33 / 20 / 5 = \frac{3300}{10} = \underline{\underline{330}}$$

b)Kommentar:

Die Hinwendung zur ausgeprägten Dunkelmetaphorik wird erst Mitte der fünfziger Jahre vollzogen. In dem deutlich früher entstandenen Text "Großer, unbegreiflicher Hunger" kommt "Finster- nis" daher überhaupt nicht vor. Aber schon in der wenige Jahre später erschienenen Erzählung "Der Schweinehüter" ist "Finster- nis" sehr präsent. Diese Präsenz zieht sich dann auch durch die gesamte Bernhardsche Lyrik. Der vergleichsweise hohe Quotient von "Auf der Erde und in der Hölle" läßt sich einerseits durch den großen Umfang des Bandes erklären; andererseits - und diese Vermutung hängt auch mit dem großen Umfang zusammen - ist es nicht unwahrscheinlich, daß etliche Gedichte schon vor 1955 ver- faßt wurden. Beispielsweise die Abteilung "Die Nacht, die durch mein Herz stößt" ist hier verräterisch. In späteren Werken wird in diesem Zusammenhang wohl eher "Finsternis" statt Nacht stehen. Diese Art der Lichtmetaphorik liegt gerade im Vorfeld der Bern- hardschen Hinwendung zur "Finsternis" (Vgl. hierzu auch "Großer, unbegreiflicher Hunger" in der Betrachtung unter dem qualitati- ven Aspekt.).

B)"Der Kulterer" / "Frost" - der Weg in die "Finsternis":

a)Übersicht:

Der Kulterer.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (entstanden 1962):

$$26 / 32 / 9,4 = \frac{7821}{12} = \underline{\underline{652}}$$

Frost. Roman.- Frankfurt/M.: Insel 1963:

$$310 / 36 / 9,8 = \frac{109.368}{109} = \underline{\underline{1003}}$$

b)Kommentar:

Quantitativ ist der Übergang von "Ave Vergil" zu "Der Kulte- rer" eher unauffällig; man kann hier von keinem bedeutenden Ein- schnitt sprechen. Damit zeigt sich, daß Bernhard den Weg von dunk- len Bildern zur Zeichnung von "Finsternis" beschritten hat und dann erst zu einer chiffrenartigen Verwendung des Begriffs gekom- men ist; diesen Übergang (vollzogen um 1960) werden wir später noch genau beschreiben.

Auffallend ist die Zahl der Erwähnungen in "Frost" (in keinem Werk Bernhards kommt "Finsternis" so häufig vor), wo sich nur wegen des großen Umfangs ein relativ hoher Quotient ergibt. Mit diesem Roman beginnt der quantitative Höhepunkt der Erwähnungen, der bis in die siebziger Jahre anhält. Daß in dieser Phase "Fin- sternis" ganz bewußt eingesetzt wird, beweist auch Bernhards

Äußerung in "Drei Tage" (In: Der Italiener. 1971. S.150f.).

C) Erzählungen zwischen "Frost" und "Verstörung":

a) Übersicht:

Der Italiener. Fragment. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1965.-
Frankfurt/M.: Insel 1964. S.83-93 (entstanden 1963):

$$15 / 28 / 7,2 = \frac{3024}{1} = \underline{\underline{3024}}$$

Amras.- Frankfurt/M.: Insel 1964:

$$72 / 35 / 8,4 = \frac{21.168}{25} = \underline{\underline{847}}$$

Der Zimmerer. In: Die Neue Rundschau 1965:

$$24 / 31 / 7,5 = \frac{5580}{8} = \underline{\underline{698}}$$

Jauregg. In: Literatur und Kritik 1966:

$$21 / 31 / 7,8 = \frac{5078}{6} = \underline{\underline{846}}$$

Zwei Erzieher. In: Prosa.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967:
keine Erwähnung

Die Mütze. In: Protokolle 1966:

$$20 / 31 / 7,5 = \frac{4650}{19} = \underline{\underline{245}}$$

Viktor Halbnarr. In: Gertraud Middelhaue (Hg.): Dichter erzählen Kindern.- Köln: Middelhaue Verlag 1966:

$$5 / 35 / 8,4 = \frac{1470}{1} = \underline{\underline{1470}}$$

b) Kommentar:

Hier fallen die ersten quantitativen Einbrüche auf ("Der Italiener", "Zwei Erzieher", "Viktor Halbnarr"). Es könnte dafür drei Gründe geben:

-Die Texte sind bereits früher entstanden (was in diesem Fall bedeuten würde, daß sie schon in den frühen fünfziger Jahren entstanden sein müßten).

-Die Texte sind bewußt oder unbewußt in einem früheren Stil geschrieben worden (was eher unwahrscheinlich ist).

-Der quantitative Aspekt reicht für eine verbindliche Zuordnung der Texte nicht aus (wir müssen auf Erklärungen durch Betrachtung unter dem qualitativen Aspekt hoffen).

Andererseits zeigt sich in dieser Phase auch eine sehr starke Präsenz des Begriffs (vgl. "Amras", "Die Mütze"). Diese Diskrepanz können wir momentan nur zur Kenntnis nehmen.

D) "Verstörung":

a) Übersicht:

Verstörung. Roman.- Frankfurt/M.: Insel 1967:

$$186 / 38 / 9,8 = \frac{69.266}{35} = \underline{\underline{1979}}$$

b) Kommentar:

Aufgrund des relativ großen Umfangs ist der Quotient in diesem Werk hoch. Dennoch zeigt allein schon die Anzahl der Erwähnungen (nur in "Frost" gibt es mehr), daß "Finsternis" hier eine bedeutende Rolle spielt. Erst die Betrachtung unter dem qualitativen Aspekt wird allerdings die wahre Bedeutung des Begriffs in "Verstörung" zeigen.

E) Zwischen "Verstörung" und "Korrektur" - der Weg aus der "Finsternis":

a) Übersicht:

Attaché an der französischen Botschaft. In: Prosa.- Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967:

$$6 / 31 / 7,5 = \frac{1395}{5} = \underline{\underline{279}}$$

Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohnes. In: Prosa.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967:

$$16 / 31 / 7,5 = \frac{3720}{8} = \underline{\underline{465}}$$

An der Baumgrenze. In: Jahresring 1967/68.- Stuttgart: DVA 1967:

$$14 / 28 / 7,2 = \frac{2822}{1} = \underline{\underline{2822}}$$

Ungenach. Erzählung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968:

$$65,5 / 35 / 8,4 = \frac{19.257}{13} = \underline{\underline{1481}}$$

Midland in Stilfs. In: Akzente 1969:

$$22 / 35 / 8,4 = \frac{6468}{1} = \underline{\underline{6468}}$$

Watten. Ein Nachlaß.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969:

$$67 / 35 / 8,4 = \frac{19.698}{11} = \underline{\underline{1791}}$$

Ereignisse.- Berlin: Literarisches Colloquium 1969:

$$34 / 28 / 8 = \frac{7616}{8} = \underline{\underline{952}}$$

Ein Fest für Boris.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970:

$$66 / 41 / 4 = \frac{10.824}{24} = \underline{\underline{451}}$$

Das Kalkwerk. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970:

$$203 / 36 / 9,8 = \frac{71.618}{19} = \underline{\underline{3769}}$$

Der Wetterfleck. In: Midland in Stilfs. Drei Erzählungen.-
Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971:

$$33 / 35 / 8,4 = \frac{9702}{6} = \underline{\underline{1617}}$$

Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi. In: Midland in Stilfs. 1971:

$$24 / 35 / 8,4 = \frac{7056}{6} = \underline{\underline{1176}}$$

Gehen.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971:

$$89 / 35 / 8,4 = \frac{26.166}{2} = \underline{\underline{13.083}}$$

Der Ignorant und der Wahnsinnige.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972:

$$86 / 41 / 4 = \frac{14.104}{4} = \underline{\underline{3526}}$$

Die Jagdgesellschaft.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974:

$$74 / 41 / 4 = \frac{12.136}{12} = \underline{\underline{1011}}$$

Die Macht der Gewohnheit. Komödie.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974:
keine Erwähnung

Der Präsident.- Zürich: Suhrkamp 1975:

$$105 / 41 / 4 = \frac{17.220}{1} = \underline{\underline{17.220}}$$

Die Ursache. Eine Andeutung.- Salzburg: Residenz 1975:

$$96 / 36 / 8,2 = \frac{28.339}{13} = \underline{\underline{2180}}$$

b)Kommentar:

Bis 1975 finden wir immer wieder noch Texte, in denen "Finsternis" sehr häufig vorkommt. Die abklingende Tendenz ist jedoch auffallend. Vor allem in den Theaterstücken wird das deutlich. Gerade bei den umfangreicheren Prosawerken besteht ja oft der Verdacht, daß sie in Teilen schon früher entstanden sein könnten. Bei den kürzeren Theaterstücken scheint dies seltener zu sein; deshalb sind sie der bessere Indikator für die abklingende Tendenz. Eine regelrechte Wende in Bernhards Einstellung zur "Finsternis" ist aber erst mit "Korrektur" erkennbar.

F)"Korrektur":

a)Übersicht:

Korrektur. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975:

$$355 / 34 / 8,4 = \frac{101.388}{32} = \underline{\underline{3168}}$$

b)Kommentar:

Dieser Roman besteht aus zwei Teilen; im ersten Teil ("Die Höllersche Dachkammer". S.7-192.) fällt die häufige Verwendung von "Finsternis" auf (wir haben 28 Erwähnungen gefunden; dies

würde einem Quotienten von 1887 entsprechen). Im zweiten Teil ("Sichten und Ordnen". S.193-363.) konnten wir nur vier Belegstellen finden (das entspricht einem Quotienten von 12.138). Im ersten Teil kommt auch noch die für frühere Werke typische gehäufte Verwendung von "Finsternis" vor (vgl. S.190f.). Die Betrachtung unter dem qualitativen Aspekt wird zeigen, daß die Erwähnungen im zweiten Teil inhaltlich ebenfalls bedeutungslos sind.

G)Die Werke nach der "Korrektur":

a)Übersicht:

Die Berühmten.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976:

$$79 / 41 / 4 = \frac{12.956}{1} = \underline{\underline{12.956}}$$

Der Keller. Eine Entziehung.- Salzburg: Residenz 1976:

$$112 / 36 / 9,2 = \frac{37.094}{2} = \underline{\underline{18.547}}$$

Minetti.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977:

$$45 / 41 / 4 = \frac{7380}{1} = \underline{\underline{7380}}$$

Immanuel Kant. Komödie.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978:

$$85 / 41 / 4 = \frac{13.940}{2} = \underline{\underline{6970}}$$

Der Atem. Eine Entscheidung.- Salzburg: Residenz 1978:
keine Erwähnung

Ja.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978:

$$105 / 35 / 8,4 = \frac{30.870}{8} = \underline{\underline{3859}}$$

Der Stimmenimitator.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978:

$$129 / 25 / 6 = \frac{19.350}{2} = \underline{\underline{9675}}$$

Der Weltverbesserer.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979:

$$71 / 41 / 4 = \frac{11.644}{1} = \underline{\underline{11.644}}$$

Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979:

$$103 / 41 / 4 = \frac{16.892}{5} = \underline{\underline{3378}}$$

Die Billigesser.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980:
keine Erwähnung

Die Kälte. Eine Isolation.- Salzburg: Residenz 1981:

$$143 / 28 / 6,4 = \frac{25.626}{10} = \underline{\underline{2563}}$$

Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980.
Komödie.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981:

$$88 / 41 / 4 = \frac{14.432}{3} = \underline{\underline{4811}}$$

Am Ziel.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981:

$$98 / 41 / 4 = \frac{16.072}{1} = \underline{\underline{16.072}}$$

Vgl. Thomas Bernhard: Großer, unbegreiflicher Hang, 4. Aufl.

Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982:

$$157 / 28 / 6,4 = \frac{28.134}{2} = \underline{\underline{14.067}}$$

Der Schein trügt.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983:

$$102 / 29 / 4,6 = \frac{13.607}{2} = \underline{\underline{6803}}$$

Der Untergeher.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983:

$$235 / 28 / 6,6 = \frac{43.428}{3} = \underline{\underline{14.476}}$$

Ritter, Dene, Voss.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984:

$$153 / 29 / 5,4 = \frac{19.523}{1} = \underline{\underline{19.523}}$$

Holzfällen. Eine Erregung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984:

$$314 / 28 / 7,8 = \frac{68.578}{3} = \underline{\underline{22.859}}$$

Der Theatermacher.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984:

$$151 / 29 / 4,2 = \frac{18.392}{13} = \underline{\underline{1415}}$$

Alte Meister.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985:

$$303 / 28 / 7,2 = \frac{61.085}{10} = \underline{\underline{6109}}$$

Einfach kompliziert.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986:

$$58 / 27 / 4,2 = \frac{6577}{1} = \underline{\underline{6577}}$$

Auslöschung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986:

$$643 / 31 / 8,8 = \frac{175.410}{15} = \underline{\underline{11.694}}$$

Elisabeth II.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987:

$$115 / 29 / 3,5 = \frac{11.673}{1} = \underline{\underline{11.673}}$$

b)Kommentar:

Ab 1975 kommt "Finsternis" im Bernhardschen Werk immer seltener vor. Drei Bände der Autobiographie bilden hier Ausnahmen ("Die Ursache", "Die Kälte", "Ein Kind"). Auch hier ist der Verdacht, daß manche Passagen schon wesentlich früher entstanden sein könnten, relativ plausibel: Bernhard hat sich ja von Anfang an mit seiner Biographie auseinandergesetzt.⁶⁾ Auch die Erzählung "Ja" dürfte früher entstanden sein. Eine genaue Analyse des Textes und ein Vergleich mit früheren Werken wäre hier aufschlußreich. Dasselbe gilt für "Die Auslöschung"; auf die Datierung dieses Romans werden wir in der Betrachtung unter dem qualitativen Aspekt noch genauer eingehen. Die häufigen Erwähnungen im "Theatermacher" und in den "Alten Meistern" werden im folgenden Abschnitt erklärt.

6)Vgl. Thomas Bernhard: Großer, unbegreiflicher Hunger. A.A.o.

III. "FINSTERNIS" IM WERK VON THOMAS BERNHARD - QUALITATIVER ASPEKT:

1.) Journalistische Arbeiten:

Manfred MIXNER hat in einem Aufsatz über die "Einleitung des Negations-Prozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard" auch die journalistischen Arbeiten des Autors berücksichtigt.⁷⁾ MIXNER kommt zu dem Schluß, daß die Motive Tod, Trauer und Kälte nicht - wie SORG⁸⁾ meint - von Anfang an den Autor beschäftigt haben und später nur verschärft wurden, sondern die Konsequenz einer Phase langen Nachdenkens und Schreibens seien. Er schreibt:

Diesen Eindruck einer lediglichen Verschärfung bzw. Konzentration läuft zuwider, daß Bernhard in seinen journalistischen Arbeiten noch so gar nichts von seiner späteren Konsequenz ahnen läßt, im Gegenteil, Feuilletons geschrieben hat, die im krassen Widerspruch zu seinen folgenden Äußerungen zum Beispiel über Salzburg stehen. (Annäherungen. S.65.)

Nebenbei wundert sich MIXNER allerdings darüber, daß spätere Vorstellungen Bernhards über Kunst und Künstlertum bereits 1952 anklingen; beispielsweise in einem Artikel über "Van Gogh und Toulouse-Lautrec":

Man sagt, Toulouse-Lautrec sei "kalt". Aber das ist ja das verderbliche Übel, daß alle die Wahrheit als Kälte empfinden!⁹⁾

Als gewichtiges Argument für seine Theorie kann MIXNER allerdings auch Artikel wie folgenden über "Das Augustiner Bräustüberl" bringen:

Hier trifft sich das Volk, hier offenbart es die Seele. Im prächtigen Garten sitzen die Männer und Frauen rund um die grüngestrichenen Tische. Kommt ein Gewitter, flüchten sie rasch in die Säle - es geht fürwahr wie im siebenten Himmel zu. (...) Und singen wirst du wie eine Nachtigall - und sei

7)Manfred MIXNER: Vom Leben zum Tode. Die Einleitung des Negationsprozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard. In: Manfred JURGENSEN (Hg.): Bernhard. Annäherungen.- Bern und München: Francke 1981.

8)Vgl. Bernhard SORG: Thomas Bernhard.- München: C.H. Beck 1977. (Autorenbücher 7) S.38.

9)Thomas Bernhard: Van Gogh und Toulouse-Lautrec - Zwei Filme, die Frankreich Ehre machen. In: Demokratisches Volksblatt (Salzburg) vom 11. April 1952.

nicht fad, mach keine Faxen! - Ich sag dir, das Leben ist frei, wunderbarlich und schön.¹⁰⁾

Zusammenfassend schreibt MIXNER:

Nahezu alle journalistischen Beiträge Bernhards für das "Salzburger Demokratische Volksblatt" strahlen trotz eines immer wieder durchscheinenden melancholischen Grundtons Optimismus, Lebenslust, Freude aus. (Annäherungen. S.69.)

Gerade diesen "melancholischen Grundton" halte ich für das einzig Ehrliche in diesen Beiträgen. Wie schon Jens DITTMAR¹¹⁾ erkannt hat, waren die journalistischen Arbeiten für Bernhard ein wichtiger Broterwerb, und so hat bei der Abfassung der Artikel und Geschichten wohl eine gewichtige Portion Opportunismus eine Rolle gespielt. In einer Erzählung betonte Bernhard die Wichtigkeit der Mutterschaft:

"Das Vermächtnis" (21.2. 1953 im "Demokratischen Volksblatt", der Verf.) berichtet von einer sterbenden Lehrerin, die an Kindes Statt ein hilfloses Mädchen erzogen hat. Auf dem Totenbett empfiehlt sie dem inzwischen erwachsenen Pflegling, ein Kind anzunehmen, falls sie kein eigenes haben könne. Denn: "Eine Frau, die kein Kind gehabt hat, hat nicht gelebt ...". Als sie stirbt, ist eine wunderbare Welt zu Ende, "aber eine neue, vielleicht noch wunderbarere Welt stieg herauf...Kinderstimmen erfüllten den Raum...Glockengeläut..." (Vgl. Annäherungen. S.17.)

Damals wäre eine Stellungnahme folgender Art wohl kaum veröffentlicht worden:

Da sagen die Leute, sie kriegen ein Bauxerl, aber in Wirklichkeit kriegen sie einen 80jährigen Menschen, dem das Wasser überall herausrinnt, der stinkt und blind ist und hinkt und sich vor Gicht nicht mehr rühren kann, den bringen sie auf die Welt. Aber den sehen sie nicht, damit die Natur sich weiter durchsetzt und der Scheißdreck immer weitergehen kann.¹²⁾

Die schwierige finanzielle Lage Bernhards spiegelt sich schon in seinen frühen Erzählungen wider.¹³⁾ Somit ist es nicht verwunderlich, daß er Artikel schrieb, die im krassen Widerspruch zu seiner wahren Gesinnung standen: Ihm ging es offensichtlich zunächst nur um seine Etablierung in der literarischen Szene.

11)Vgl. Annäherungen. S.16.

12)Thomas Bernhard. In: Die Zeit. Nr.27. 29.6. 1979.

13)Vgl. Großer, unbegreiflicher Hunger. A.A.o.

Auch folgende Vermutung MIXNERS dürfte falsch sein:

Johannes Freumbichler war für Thomas Bernhard die wohl wichtigste Bezugsperson in seiner Jugendzeit. Es ist zu vermuten, daß Bernhard sich aus dieser emotionellen Bindung heraus zunächst hauptsächlich am Weltbild seines Großvaters orientiert hat, (...) (Annäherungen. S.70.)

Oder weiter oben:

Wichtig als Vorbild war für ihn sein Großvater, der Heimatdichter Johannes Freumbichler, (...) (Annäherungen. S.69.)

Eine rasche Durchsicht der Feuilletons und Geschichten im "demokratischen Volksblatt" zeigt, daß Bernhard sich inhaltlich und stilistisch der Zeitungslinie angepaßt hat; dies ist wiederum verständlich, wenn man seine damalige finanzielle Situation bedenkt.

Immer wieder blinkt der wahre Bernhard hinter dem Journalisten Bernhard vor. Beispielsweise in seinem Bericht über eine Ausstellung von Holzschnitten des Grafikers Karl Heinz Hansen heißt es:

Die Zeichnungen sind abgründig und leidenschaftlich, ungehemmt geben sie Zeugnis von den Fieberträumen und Finsternissen der Menschen.¹⁵⁾

Die hier angesprochenen "Finsternisse der Menschen" verweisen schon auf spätere Verwendungen von "Finsternis".

Abschließend stellen wir fest, daß in den journalistischen Arbeiten des Autors keine Widerspiegelung seiner künstlerischen Natur zu sehen ist. Sie dürfen daher in unserem Zusammenhang keine Rolle spielen.

2.) Zwei frühe Erzählungen:

a) "Großer, unbegreiflicher Hunger"¹⁶⁾:

In dieser Erzählung kommt "Finsternis" noch nicht vor. Der Autor beschreibt allerdings schon Bilder, die später mit Hilfe der Dunkelmetaphorik lediglich verstärkt werden:
Der Autor beschreibt "Schluchten der Einsamkeit" (S.138)

15) Thomas Bernhard: Salzburg: Kokoschka und Manzu. In: Die Furche v. 30. Juli 1955.

16) Alle Angaben oben.

oder weiter unten:

Auf der Bank im Park kam mir die Einsamkeit meines Herzens zu Bewußtsein, die Einsamkeit meines Fleisches und meines Blutes, meiner Knochen, die Einsamkeit meines jungen Gemüts, das umherirrte Tag und Nacht und nicht Ruhe finden konnte. (S.138)

In den späteren Werken wird Einsamkeit häufig mit "Finsternis" in Verbindung gebracht. Beispielsweise in "Verstörung":

Die Schwiegertochter habe sie rücksichtslos in die Finsternis einer ausweglosen Einsamkeit hineingestoßen, ihr Sohn habe zugeschaut.¹⁷⁾

Auch die Isolation der Protagonisten bringt Bernhard gerne mit "Finsternis" in Zusammenhang:

Aber auch dann, wenn ein Mensch mit einem mitgeht, soll Konrad gesagt haben, gehe man allein und in ein immer größeres Alleinsein hinein. Und in immer größere Finsternis hinein allein, denn der Denkende gehe immer nur allein in immer größere Finsternis.¹⁸⁾

So ist schon in dieser frühen Erzählung "Finsternis" - zwar nicht wörtlich vorhanden - doch inhaltlich angedeutet.

b) "Der Schweinehüter"¹⁹⁾:

Hier ist "Finsternis" schon sehr präsent; es gibt sechs normale Erwähnungen (S.158, S.166, S.168, S.171, S.175, S.176), eine traditionelle (S.172) und vier, die schon an spätere Verwendungen erinnern:

Zunächst "Finsternis" als Endpunkt ausweglosen Denkens:

Aber so sehr er auch nachdenkt, alle Wege, die er überblickt, enden an einem unübersichtlichen Punkt der Welt, an einer Stelle aus Nacht und Finsternis. Es gibt keine Gnade! (S.167)

Im folgenden Ausschnitt scheint "Finsternis" schon eine positive Bedeutung zu haben, besonders, wenn man ihn mit der im Anschluß zitierten Stelle vergleicht:

Dann schaut er hinauf in den Himmel, und für wenige Atemzüge saugt er die Luft aus der Finsternis wie in der Kindheit. (S.170)

19) Thomas Bernhard: Der Schweinehüter. In: Hans Weigel (Hg.): Stimmen der Gegenwart 1956.- Wien-München: Herold 1956. S.158-179.

Nur der Erzbischof Spadolini, dachte ich, auf dem Sessel sitzend, die Finsternis in mich einsaugend.²⁰⁾

Auch das Prinzip der Auslöschung (ein dominierendes Motiv der folgenden Werke) ist schon in dieser Erzählung vorhanden:

Da er ins Haus geht, weiß er, daß er sich auf einem Baum erhängen wird, irgendwo im Wald, wo es schwer ist, ihn zu finden. Er will nicht, daß man ihn gleich findet. Am liebsten möchte er auf einem unauffindbaren Baum verwesen, sich in Nichts auflösen. Alle Spuren seines Daseins möchte er auslöschen, er möchte sich gänzlich ungeschehen machen. (S.172)

Besonders aufhorchen läßt auch folgendes Zitat:

Und mit einem Male tauchen vor seinen Augen die Gesichter derer auf, die ihm auf dem Weg über die Erde begegnet waren, die wässerigen Gesichter der Kaufleute, die Dirnen, mit denen er ganze Wochen verbracht hatte, die jungen Mädchen, der Fischer, Marie, ihre Mutter, Greise und Krüppel, alle ziehen vorüber und starren ihn an. Er richtet sich auf und blickt in die Finsternis. (S.177)

Hier drängt sich ein Vergleich mit Bernhards Aussage aus "Drei Tage" auf:

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, (...) sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, (...) In der Finsternis wird alles deutlich.²¹⁾

Die inspirative äußere "Finsternis" im Einklang mit einer inneren "Finsternis", in der die Bernhardschen Protagonisten in der Vorstellung des Dichters auftauchen, als Grundbedingung schriftstellerischer Produktion, wird schon in dieser frühen Erzählung als Motiv aufgenommen. So heißt es auch in "Drei Tage": "Es ist ein *Kunstmittel*, das ich von Anfang an angewendet habe" (S.151).

Am Ende der Erzählung kommt "Finsternis" nochmals - und in einem sehr komplexen Zusammenhang - vor:

Und plötzlich sehen seine Augen heißes kreisendes Blut, und als

20) Thomas Bernhard: Auslöschung. Ein Zerfall.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986. S.570f.

21) Thomas Bernhard: Drei Tage. Notiz.- In: Der Italiener.- Salzburg: Residenz 1971. S.150f.

er in die Finsternis hineinschaut, erschrickt er vor dem fürchterlichen Anblick seines Lebens. Er sieht zwischen zwei Bäumen ein großes Kreuz, darauf ein lebendiger Mensch festgenagelt ist: es ist Jesus Christus, der Gottessohn, der qualvoll versucht, seine Hände vom Pfahl zu reißen. (S.178f.)

Hier führt der Blick in die "Finsternis" zur Erkenntnis. In diesem Fall endet die Erkenntnis aber noch nicht letal; im Gegenteil:

Dann wirft er den Strick weg und springt vom Baum auf die Erde. Und er läuft dem Gekreuzigten nach, immer tiefer in die Nacht hinein. (S.179.)

Darin liegt auch der entscheidende Unterschied zu den späteren Werken. Der Tod ist nicht das Faktum, das dem Leben jeglichen Sinn nimmt; der Dichter ringt noch um den Glauben an Gott:

Und sein Gehirn begreift nicht, wie man in die Kirche gehen kann, wo man weiß, das (sic, der Verf.) alles schiefgeht, daß man vernichtet wird von Gott. Marie hat zeit ihres Lebens ein tiefes Verhältnis zu Gott gehabt. Sonderbar. Er haßt Menschen, die Gott lieben. Darum will er sich töten. (S.174.)

Auch die Lyrik steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit Gott. So paßt also diese Erzählung in die Chronologie. Daß aber hier manches schon in Ansätzen erkennbar ist, was später ins Zentrum der Bernhardschen Dichtung rückt, ist ebenfalls anschaulich geworden. Die bewußte Suche nach der "Finsternis" setzt allerdings erst mit der Lyrik ein, in der ja die Dunkelmetaphorik eine noch viel größere Bedeutung spielt.

3.) Lyrik - die Suche nach der "Finsternis":

Im Frühwerk findet Bernhard mit seinen dunklen Bildern noch nicht zu den Chiffren, die einige seiner späteren Werke so nachhaltig bestimmen sollten:

Ein kurzer Überblick über einige Motive in diesen Gedichten Bernhards zeigt, daß Wörter wie Hölle, Tod, Vernichtung, Finsternis, Kälte usw. noch keineswegs als Chiffren fungieren, als Zeichen in einem nach außer-rationalen und alogischen Regeln vollzogenen poetischen Sprachspiel, sondern als mimetische Assoziationen für Gefühle, Gedanken und Vorstellungen

25) Ders.: In hora mortis. - Salzburg: Otto Müller 1958.
26) Ders.: Ave Vergil. Gedichte. - Frankfurt/N.: Suhrkamp 1981.
(Einschlagungsvermerk: "Ende der fünfziger - Anfang der sechziger Jahre" S. 53.)

zu verstehen sind, als "Versinnbildlichungen" von Empfindungszuständen.²²⁾

Dafür zeigt er sich von großen Vorbildern beeinflusst und folgt beispielsweise häufig der Traklschen Lichtmetaphorik, da bei ihm ebenfalls Finsternis (als etwas Absolutes) meist nicht im Vordergrund steht, sondern die Beschreibung vorwiegend düsterer Bilder, die Empfindungen über Untergang und Verfall widerspiegeln wollen (meist attributive Verwendung der Adjektive "finster", "schwarz", "düster" etc.; vgl. diese Arbeit S.29f.); "Auf der Erde und in der Hölle"²³⁾; z.B. "finstere Stuben" (S.26.); "finstere Gänge" (S.31, S.102.); "schwarze Wälder" (S.20.); "schwarze Flügel" (S.23.); "schwarze Sonne" (S.27.); "schwarzer Wein" (S.54.); "schwarze Blüten" (S.81.); "schwarze Gräser" (S.90.).

"Unter dem Eisen des Mondes"²⁴⁾; z.B. "finstere Wälder" (S.12.); "finstere Gänge" (S.19.); "düstere Worte" (S.53.); "düstere Trommel" (S.56.); "schwarze Vögel" (S.58.); "schwarze Wälder" (S.63.).

"In hora mortis"²⁵⁾; z.B. "schwarze Qual" (S.9, S.27.); "die Vögel schwarz" (S.28.); "finstere Höfe" (S.16.).

"Ave Vergil"²⁶⁾; z.B. "schwarzer Strich" (S.15.); "schwarze Wände" (S.27.); "schwarze Finger" (S.27.); "schwarze Herzen" (S.28.); "ein schwarzes Grün" (S.38.); "finstere Grube" (S.19.); "finstere Vögel" (S.19.); "finstere Namen" (S.36.).

Allerdings ist Bernhard natürlich nicht ausschließlich der Traklschen Lichtmetaphorik verpflichtet; die Gleichsetzung von "Finsternis" und Tod bzw. Todesnähe haben wir ja bereits im Alten Testament kennengelernt (vgl. diese Arbeit. S.2.):

Herr / der Tod fällt nachts den Baumstamm an / und mancher
Amsel Schlaf in Finsternissen. (Hm. S.19.)

Die Toten haben das Land gerichtet / und den Äckern Frieden
und Unrast gegeben / und der Sonne den Hügel und den Wäldern
die Finsternis / die uns morgen heimsuchen wird. (UE. S.22.)

22)Manfred MIXNER. A.A.o.

23)Thomas Bernhard: Auf der Erde und in der Hölle. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1957.

24)Ders.: Unter dem Eisen des Mondes. Gedichte.- Köln: Kiepenheuer & Witsch 1958.

25)Ders.: In hora mortis.- Salzburg: Otto Müller 1958.

26)Ders.: Ave Vergil. Gedichte.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
(Entstehungsvermerk: "Ende der fünfziger - Anfang der sechziger Jahre" S.63.)

Auch die Gleichsetzung von "Finsternis" und Unheil (Verzweiflung, Unglück etc.) ist uns seit dem Altertum hinlänglich bekannt:

Herr / mein Gott / ich bin den Vögeln ausgesetzt / dem Schlag der Uhr die berstend / meine Seele kränkt / und mir mein Fleisch verbrennt / o Herr in meinem Wort ist Finsternis / die Nacht die meine Fische schlägt / unter dem Wind / und Berge schwarzer Qual / o Herr erhöre mich (...) (Hm.S.9.)

"Finsternis" wird also noch durchwegs als negative Kraft angesehen. Das ambivalente Verhältnis zu dieser Kraft (einerseits Qual, andererseits Quelle der Schaffenskraft) wird erst in den nachfolgenden Werken hergestellt.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Bernhard in seinem Frühwerk bis zum Erscheinen des Romans "Frost" 1963 nur mit großer Anstrengung aus einem naiven und epigonalen Kunstverständnis zu einem Schreibverfahren gefunden hat, das es ihm ermöglicht, seine subjektive Bewußtseinserfahrung zu objektivieren.²⁷⁾

4.) Frühe Romane und Erzählungen - der Weg in die "Finsternis":

a) Vorbemerkung:

In der Erzählung "Der Kulterer"²⁸⁾ ist die "Finsternis" im Gefängnis die einzige schriftstellerische Produktionsmöglichkeit der Titelfigur:

Meistens fielen ihm die Geschichten in der Nacht ein, und er mußte, um sie nicht zu verlieren, in der Finsternis aufstehen und sich, während seine Zellengenossen schliefen, an den Tisch setzen und in eben dieser "furchtbaren Finsternis" das, was ihm eingefallen war, notieren. (Kult. S.7.)

Im Laufe der Geschichte wird auch die ausschließliche Produktionsmöglichkeit in der "Finsternis" ("Mir fallen auch nur, wenn es finster ist, meine Geschichten ein", sagte er.' Kult. S.24.) begründet:

Wie klar waren hier, in der Finsternis, mitten im niedergehaltenen Menschentum, das durch seine Maßregeln kaum zu atmen wagte, die Konturen aller Begriffe! (Kult. S.25.)

27)MIXNER. S.93.

28)Thomas Bernhard: Der Kulterer. In: An der Baumgrenze. Erzählungen.- Salzburg: Residenz 1969. (Entstehungsvermerk: 1962, vgl. S.53.)

Wie zaghaft konnte man hier, in der Abgeschlossenheit der ebenen Finsterlandschaften, die völlig ohne naturfremde Geräusche und Gerüche war, *denken!* (Kult. S.26.)

Auch die totale Abhängigkeit von dieser "Finsternis" wird hervorgehoben:

Es ist ein Verhältnis zum Licht und zur Finsternis hier, zu meiner Gotteswelt, das nur hier Wahrheit beanspruchen kann. Gehe ich fort, ist es tot. (Kult. S.26.)

Mit seiner Entlassung aus dem Gefängnis wird das Leben des Kulterers sinnlos; er hastet "in die Landschaft hinein, die hügelig, braun und grau, vor Hoffnungslosigkeit dampft(e)" (Kult. S.53.).

Der Begriff "Finsternis" gewinnt nun also wesentlich an Komplexität; zwar zeigt uns diese "inspirative Finsternis" die Nähe Bernhards zu Novalis, erklären läßt sie sich aber dadurch selbstverständlich nicht. Die Einordenbarkeit in die traditionelle Lichtmetaphorik ist nicht mehr möglich, eine Gegenposition wird allerdings deutlich: Was dem Katholizismus oder dem Nationalsozialismus (vgl. diese Arbeit. S.26f.) das Licht ist, ist für Bernhard die "Finsternis"; durch sie gewinnt er seine Schaffenskraft, durch sie hindurchzugehen, sich ihr gänzlich auszusetzen, erscheint ihm zum Begreifen der Welt notwendig zu sein (vgl. hierzu auch unseren Abschnitt über Ilse Aichinger, S.31ff.). Nicht der Weg ins Licht, sondern der Weg in die "Finsternis" wird von Bernhard beschritten. Was nun aber eigentlich unter "Finsternis" zu verstehen ist, muß noch geklärt werden.

Würden wir den Dichter nach der Funktion der "Finsternis" in seinem Werk fragen, bekämen wir wohl folgende Antwort:

Warum Finsternis? Warum die immer gleiche totale Finsternis in meinen Büchern? Das ist kurz erklärt:

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren (...) sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich.²⁹⁾

29) Thomas Bernhard: Drei Tage. A.A.o.

Mag sein, daß dies tatsächlich die ausschließliche Intention des Dichters ist, "Finsternis" so nachhaltig in sein Werk zu zeichnen; das Resultat ist aber wesentlich komplexer, da - vielleicht unbewußt eingebrachte - andere Komponenten gleichrangig neben dieser Intention stehen: Wir haben bereits auf die grundsätzlich ambivalente Haltung gegenüber der "Finsternis" hingewiesen, die sich auch im zuerst genannten Zitat aus dem "Kulterer" niederschlägt ("furchtbare Finsternis"). Auch die Verwendung der traditionellen Lichtmetaphorik darf nicht unberücksichtigt bleiben.

Dem Begriff "Finsternis" kommt also eine äußerst vielschichtige Bedeutung zu; wir wollen uns nicht auf das Bernhardsche Erklärungsmodell verlassen, sondern selbst versuchen, soweit möglich, den qualitativen Aspekt der Verwendungen von "Finsternis" bei Bernhard darzustellen.

b) "Frost"³⁰⁾:

In keinem anderen Werk Bernhards findet man so zahlreiche Belegstellen zur "Finsternis". Auf Erlebnisarten, die in die traditionelle Lichtmetaphorik eingeordnet werden können, wurde schon hingewiesen (Vgl. diese Arbeit. S.5f.). Wesentlich erscheinen uns noch die folgenden beiden Punkte:

- "Finsternis" der Innenwelt und "Finsternis" der Außenwelt:

Man unterscheidet ja auch in der traditionellen Lichtmetaphorik zwischen äußerer "Finsternis" (die als unheimlich und bedrohlich empfunden werden kann) und innerer "Finsternis" (Hoffnungslosigkeit, Unheil, Todesgedanken). Bernhard setzt diese beiden "Kräfte" gerne miteinander in Beziehung:

Was ist es für eine Krankheit? Ihr Bruder verfinstert sich in dem Maße, in welchem er glaubt, daß die Welt sich verfinstere, sich alles um ihn und in ihm verfinstere. (F.S.305.)

"Die Finsternis, die um einen herum ist, ist wohl manchmal der Finsternis ebenbürtig, die später, wenn alles zu Ende ist, in uns selbst versteinert. Unser Blut so versteinert wie wildes Geäder im Marmor." (F.S.270.)

Die wahre "Finsternis" herrscht aber nur in der Innenwelt; ähnlich der gnostischen Lichtauffassung (irdisches Licht und göttliches Licht) scheint die innere "Finsternis" die besondere,

30) Thomas Bernhard: Frost. A.A.o.

die absolute und die eigentliche, also für Bernhard ausschlaggebende zu sein:

Es genügt unter Umständen, die Finsternis im eigenen Kopf - denn nur im eigenen Kopf ist die Finsternis - mit der Finsternis im eigenen Kopf abzutöten. Merken Sie: die Finsternis ist immer Sache des eigenen abgeschlossenen, abgehauenen Kopfes. (F.S.73.)

Die äußere "Finsternis" ist somit nur eine bewirkende Kraft, die die innere "Finsternis" unter Umständen bewußt machen oder verstärken (verdeutlichen!) kann:

Denn der Städter weiß nichts von der Fürchterlichkeit eines im Hochgebirge plötzlich hereinbrechenden Unwetters. Von der Gewalt, mit welcher der Sturm Bäume ausreißt, ganzen Gebirgsmassiven ins Gesicht schlägt, daß sie zittern. Nichts von Lawinen. Nichts vom Frost. Nichts von der Finsternis, die plötzlich alles ausschaltet, was Halt bieten könnte. (F.S.125.)

"Diese Landschaft wird, sooft ich sie anschau, immer häßlicher. Sie ist häßlich und droht und ist voll böser Erinnerungspartikeln, eine den Menschen zersausende Landschaft. Mit ihren Finsternissen, mit ihren Wildrudeln, mit ihrem zusammengerotteten Unheil unten, wo die Arbeiterschaft gehetzt wird. (...) dazu kommt noch die Finsternis des Gesteins: man glaubt immer, man erstickt. Die Kälte ist nirgends so groß, die Hitze nirgends so unerträglich. (F.S.191. Vgl. auch diese Arbeit. S.32. Ilse Aichinger: "(...) die neue abgezirkelte Temperatur, die von nun an fast immer zu hoch oder zu niedrig sein würde, (...)")

Als zweiten Punkt wollen wir noch folgenden behandeln:

-Konzentration auf künstlerische Produktion durch äußere "Finsternis":

Auch hier findet man das ambivalente Verhältnis zur "Finsternis" bestätigt (Vgl. "Der Kulterer". Diese Arbeit. S.52f.): Einerseits wird "Finsternis" als beklemmend und bedrohlich beschrieben, andererseits ist "Finsternis" die einzige Produktions- und damit auch Lebensmöglichkeit der Bernhardschen Protagonisten:

Im Gegensatz zu anderen Malern, die in hellen Räumen arbeiten müssen, konnte er nur in völlig abgedunkelten Räumen malen. "Es muß finster sein, dann kann ich malen. (Kult. S.24: "Mir fallen auch nur, wenn es finster ist, meine Geschichten ein (...)") Nur in völliger Finsternis. Nicht das geringste Licht darf herein. (...) Dann stieg er in den Aufzug und fuhr in sein Atelier hinauf, direkt in die Finsternis hinein. (F.S.131.)

Auch der Student, der sich ja zunehmend vom Maler beeinflusst zeigt, schreibt schließlich in der "Finsternis":

Ich weiß nicht, ist alles Unsinn? Unsinn, was ich jetzt schreibe, denn ich schreibe ja tief in der Nacht, in der "grenzenlosen Unwissenheit der Finsternis". (F.S.281.)

So wie der Student jetzt vom Maler in eine "Finsternis" hineingezogen wird ("Erst in der Dämmerung, als der Fußmarsch schon bald zu Ende war, den ich mit Strauch unternommen hatte, konnte ich mich wieder von ihm abstoßen. Wie von einem tödlichen Ufer." F.S.281.), wurde einst der Maler Strauch von seinem Großvater in "Finsternisse" gezogen:

Der Großvater nahm den Enkel mit in Landschaften, in Gespräche, in Finsternisse hinein. (F.S.31.)³¹⁾

Worin besteht nun aber die Faszination dieser "Finsternis"? Bevor wir diese Frage zu beantworten versuchen, wollen wir die bisherigen Erkenntnisse anhand der nachfolgenden Werke Bernhards stützen.

c) Erzählungen zwischen "Frost" und "Verstörung":

In "Amras"³²⁾ macht Bernhard die bereits erwähnte Nähe zu Novalis deutlich.³³⁾ Allerdings bleibt das ambivalente Verhältnis zur "Finsternis" bestehen; dies wird durch zwei Stellen besonders deutlich, die einen Arztbesuch der Brüder beschreiben:

In der Finsternis, die dort herrschte, zwischen den Wänden und auf den Treppen, (...) versuchten wir uns zu beruhigen, dadurch zu kräftigen; (...) (A.S.37f.)

Wenn wir (...) auf einmal im Wartezimmer waren, das, finster und fensterlos, ohne Lüftungsmöglichkeit, niemandes Furcht beschwichtigte, niemandes Schmerz verringerte, war Walters Platz, der Epileptikersessel, jedesmal frei (...) (A.S.40.)

Die "Finsternis" des Stiegenhauses wird als beruhigend bezeichnet, die "Finsternis" des Wartezimmers als beunruhigend.

31) Vgl. Die Berühmten.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. S.85f.: Bassist / Von meinem Großvater / den ich wie keinen anderen Menschen geliebt habe / und der mir zeitlebens der wichtigste Mensch geblieben ist / habe ich die Fähigkeit / mich von Zeit zu Zeit abzusetzen / von der Welt / Ich bin ganz einfach weg

32) Amras.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (=Bibl. Suhrk. Bd.489)

33) Vgl. Hartmut ZELINSKY. A.A. Diese Arbeit. S.13, S.22.

Äußere "Finsternis" (der Turm) wird aufgesucht, um sich mit der "völlig verfinsterten, hintergangenen noch nicht zwanzig-jährigen jungen Natur" (A.S.8.) zu beschäftigen. Allerdings scheint dies ein riskantes Unternehmen zu sein, da sich die äußere "Finsternis" auch gegen die Brüder richten kann:

(...) existieren wir plötzlich, (...) in einer sich immer mehr gegen uns verschwörenden, selbst unsere Geh- und Sitz- und Liege- und Stehfähigkeit, naturgemäß unsere Denk- wie auch Sprechfähigkeit, unsere allgemeine Vernunftfähigkeit irritierende Finsternis des für uns nicht *jahrhunderte* -, sondern *jahrtausende* alten Turms. (A.S.10.)

Der Selbstfindungsversuch durch Auslieferung an die äußere "Finsternis" ist eine Gratwanderung zwischen Lebenswillen und Selbstmordgedanken und in seiner Notwendigkeit für die Protagonisten befriedigend und quälend zugleich:

In dem, wie ich weiß, von unserem Onkel mit Vorliebe für die Finsternis ausgestatteten, von ihm mit den Jahren, anscheinend für sich selbst, immer noch mehr verfinsterten Turm, (...) (A.S.17.)

Im Turm waren wir uns plötzlich des Finstersten voll bewußt geworden, in Augenblicken ... des Schwachsinnns der Möglichkeiten ... (A.S.34.)

Den ganzen Nachmittag des uns allen auf einmal so günstig erscheinenden Dritten hatten wir nur noch darauf gewartet, daß es, wie uns zu Willen, bald finster sei, aus sei, daß mit dem Tageslicht auch wir, Eltern, Söhne, rasch, mühelos, im Schlaf einfach untergingen und auslöschten (Vgl. diese Arbeit. S.49.), weg seien ... (A.S.14.)

In der Erzählung "Der Zimmerer"³⁴⁾ ist das ambivalente Verhältnis zur "Finsternis" aufgegeben; hier wird lediglich die trostlose Situation des Protagonisten durch Bilder äußerer "Finsternis" verdeutlicht:

Er machte das Gesprochene in der eng zusammengezogenen späten, plötzlich völligen Nachmittagsstille der Kanzlei, vor allem, weil es schon beinahe finster war, ungemein anschaulich. (Z.S.104.)

An seinem entsetzlichen, ihm ausweglos erscheinenden Zustand sei auch das Wetter schuld, sagte ich, der naßkalte, finstere Tag. (Z.S.112.)

34) Der Zimmerer. In: Prosa.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967. S.90-115.

Auch in "Jauregg"³⁵⁾ wird die ungünstige Beeinflussung äußerer "Finsternis" auf das Gemüt hervorgehoben:

(...) daß ich, so denke ich, heute, an diesem finsternen grauen Tag verzweifeln müßte, käme nicht der steirische Komiker heute abend, (...) (P.S.58.)

In "Viktor Halbnarr"³⁶⁾ wird die Unheimlichkeit äußerer "Finsternis" betont:

Ich sei ihm außerdem, selbst in der Finsternis, sympathisch, meiner Stimme wegen, meiner Schritte. (E.S.164.)

In den gerade besprochenen drei Erzählungen hat "Finsternis" ihren komplexen Charakter verloren; die Verwendungen können als traditionell oder normal bezeichnet werden. Das ambivalente Verhältnis zur "Finsternis" ist vorübergehend aufgegeben. Erst im folgenden Text kommt es zu einer Neuaufnahme: In der Erzählung "Die Mütze"³⁷⁾ wird die Verschmelzung von innerer und äußerer "Finsternis" (entsprechend der Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt) deutlich. Die groteske Wanderung in der "Finsternis" dient als Bild für einen quälenden Bewußtseinsprozeß (Man denkt unweigerlich an die Gleichsetzung von Gehen und Denken in "Gehen"³⁸⁾.):

Aber ich denke, in der Dämmerung und in der plötzlichen Finsternis, die ganze Zeit, daß ich, wenn ich am Abend in meinem Zimmer, wenn ich im ganzen Haus nichts mehr sehe, (...) wenn ich diesen entsetzlichen Zustand aushalten, die Dämmerung und die Finsternis in meinem Zimmer oder wenigstens im Vorhaus oder wenigstens irgendwo im Haus aushalten würde, wenn ich, ungeachtet des ja tatsächlich unvorstellbaren Schmerzes, das Haus auf gar keinen Fall verlassen würde, daß ich dann verrückt werden müßte. Aber ich werde den Zustand der Dämmerung und der plötzlichen Finsternis nie aushalten, ich werde immer wieder aus dem Haus laufen müssen, (...) (P.S.22f.)

Auch die Schmerzlichkeit dieser Identitätssuche wird hervorgehoben:

(...) allein von den Hosensackschlüsseln habe ich mehrere Verletzungen, jetzt sogar schon eiternde Wunden an meinem Bauch, vor allem, weil ich in der Finsternis auf dem brutalen Gefrorenen immer wieder ausrutsche, hin falle. (P.S.23.)

35)Jauregg. In: Prosa. S.49-64.

36)Viktor Halbnarr. In: Erzählungen. S.163-168.

37)Die Mütze. In: Prosa. S.16-37.

38)Gehen.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971. (=st 5)

Mit der Mütze wird schließlich eine Identität gefunden, die allerdings nur eine scheinbare ist, da sie ja keine eigene, sondern nur eine gefundene, eine fremde ist:

Wenn mich einer mit der Mütze am Kopf sieht, dachte ich, so glaubt er in der Finsternis, die da herrscht, durch das Gebirge und durch das Wasser des Sees, ich sei ein Fleischauger oder ein Holzfäller, oder ein Bauer. (P.S.29.)

Ob sich der Protagonist mit der gefundenen Identität zufrieden geben wird, bleibt offen:

(...) ich setzte, weil mir während des Schreibens so kalt geworden war, auf einmal die Mütze auf. Alle haben sie eine solche Mütze auf, dachte ich, alle, während ich schrieb und schrieb und schrieb ... (P.S.36.)

Diese "Finsternis", die den Erzähler aus dem Haus treibt, die letztlich wohl auch die Kälte bewirken mag, die ihn zum Aufsetzen der Mütze zwingt, ist nicht mehr lokalisierbar in Außenwelt oder Innenwelt; diese übergeordnete "Finsternis" bildet den Kern der Bernhardschen Lichtmetaphorik. Wollte man nun eine Übersetzung in unserem Sinne versuchen, müßte es wohl heißen: Wenn es finster wird, beginnen die Gedanken des Protagonisten um die Probleme Identität und Isolation innerhalb der Gesellschaft zu kreisen. Diese gedankliche Auseinandersetzung ist zugleich zwingend und quälend. Sie mündet in das Schreiben ("ich schrieb und schrieb und schrieb...").

d)"Verstörung"³⁹⁾:

Zunächst wollen wir kurz auf die traditionellen Verwendungsarten von "Finsternis" in diesem Roman hinweisen: "Finsternis" wird mit Tod (vgl. z.B. S.10f., S.60, S.93), mit Einsamkeit (vgl. z.B. S.32, S.157), mit Unglück (vgl. z.B. S.38), mit Verzweiflung (vgl. z.B.S.41) und mit Ausweglosigkeit (vgl. z.B. S.52) in Zusammenhang gebracht.

In unserem Abschnitt über das Alte Testament haben wir bereits auf die Erlebnisart der plötzlichen Verfinsterung als Strafe Gottes hingewiesen (Vgl. diese Arbeit. S.1.). Auch bei Bernhard wird die plötzliche Verfinsterung als besonders quälend beschrieben (vgl. z.B. S.135, S.157; vgl. auch: "Die

39)Verstörung. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969.

Jagdgesellschaft"⁴⁰⁾. St. S.183f., S.190f.).

Im Vordergrund stehen allerdings die typisch Bernhardschen Verwendungen von "Finsternis"; beispielsweise die enge Verbindung von innerer und äußerer "Finsternis":

Mir war es plötzlich der einzige Ausweg, aus einer mit der in der Schlucht herrschenden Finsternis vollkommen übereinstimmenden Depression herauszukommen, daß ich von Leoben zu sprechen anfang, mir kam es vor, als ich auf einmal von Leoben sprach, als spräche ich von der *Außenwelt*. (V.S.68.)

Auch die regelrechte Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt wird in diesem Werk wieder dargestellt:

"Wir denken phantastisch und sind müde", sagte er. In der "Perfektion der Erschöpfungsmöglichkeiten" habe der Saurau Hochgobernitz, Hochgobernitz schließlich ihn, den Saurau, verfinstert. (V.S.103.)

Der Roman "Verstörung" gibt dem Leser zahlreiche Rätsel auf, die teilweise wohl kaum lösbar sein dürften; dies verdichtet noch die Atmosphäre der "Verstörung". Die nicht traditionellen Verwendungen von "Finsternis" scheinen kaum befriedigend dechiffrierbar zu sein:

"Finsternis" als negativer Endpunkt wissenschaftlicher und künstlerischer Bemühungen?

"(...) als ein künstliches Menschenopfer für sich, durch die vergangenen wie die zukünftigen Jahrtausende, durch die vollzähligen Begriffe der Natur von dieser Sache getrennt, auf einem über die gesamte Geisteswelt gespannten Seil sämtlicher Wissenschaften und Künste, Ursachen-Wirkungen, mit dem Gehirn aber wahrscheinlich schon weit in der universalen Luft, überqueren, auf ein in der völligen Finsternis liegendes Ziel zu, aus dem mir Eiseskälte entgegenströmte." (V.S. 113.)

"Finsternis" als "politische Wissenschaft"?

Im Hof, dann auf den Mauern erfreuen wir uns alle der Konstellation: untergegangene Sonne, Mauern, Natur. Dann ist es finster, und wir beschließen, in die Finsternis hineinzugehen, indem wir bis an die Schlucht gehen, an den Krainerschen vorbei. Wir liefern uns der Finsternis aus. *Wir haben uns der Finsternis als einer Wissenschaft ausgeliefert*, sage ich. Mein Sohn sagt: *eine Naturwissenschaft*. Ich sage: *eine politische*

40)Die Jagdgesellschaft. In: Die Stücke. 1969-1981.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983. S.171-249.

Wissenschaft. Die Finsternis ist eine politische Wissenschaft. (V. S.163.)

"Finsternis" als Chiffre ...

Die Finsternis hängt ganz von dem Geometrischen ab. Wir müßten alles immer auf das Geometrische hin, von dem alles abhängt, anschauen. (V. S.174.)

Wir brechen hier unsere Untersuchung zur Lichtmetaphorik in "Verstörung" ab, da wir in diesem Abschnitt noch keine Antworten vorwegnehmen wollen.

e) "Der Italiener"⁴¹⁾ Zeichen einer Entwicklung?

Dieses Fragment ist 1963 entstanden und seither mehrmals veröffentlicht worden.⁴²⁾ Für unseren Zusammenhang ist interessant, daß der Schlußsatz später weggelassen wurde, und so der Abschluß auf die einzige Erwähnung von "Finsternis" konzentriert ist. So gewinnt "Finsternis" - wenn auch quantitativ unbedeutend - sehr an Gewicht für diesen Text. In der Folge zitieren wir den Schluß; der später weggelassene Satz steht in Klammer:

(...) der Italiener (...) sagte: "Die Finsternis, die hier herrscht...", (...) Es gebe, sagte er, "kein Mittel, sich selbst zu entfliehen". Was er, und zwar im Augenblick, damit meinte, wußte ich nicht, wir standen gerade vor dem offenen Fenster, genau vor dem Toten. (Er habe, sagte der Italiener, (...) meinen Vater nur ein einziges Mal gesehen, "in Rom", sagte er, "ich habe ihn in die Vatikanischen Gärten geführt. (Baumgrenze. S.76. Dittmar. S.67.)

Dieser Text dient so als gutes Beispiel, wie "Finsternis" in den sechziger Jahren an Bedeutung gewonnen hat. Der Begriff ist nicht nur im Zusammenhang mit Tod zu verstehen: Es gebe (...) kein Mittel, sich selbst zu entfliehen." Was damit gemeint ist, bleibt unklar. Gerade durch diese Unklarheit gewinnt aber die "Finsternis" ihre vielschichtige Bedeutung.

5.) Romane und Erzählungen von der "Verstörung" bis zur "Korrektur" - der Weg aus der "Finsternis":

a) Traditionelle Verwendungen und "Finsternis" als Chiffre:

Weiterhin findet man Verwendungen im traditionellen Sinn; folgende Gleichsetzungen: Unglück (vgl. z.B. "Attaché an der

41) Der Italiener. In: An der Baumgrenze. Erzählungen.- Salzburg: Residenz 1969.

42) Vgl. Jens DITTMAR (Hg.): Thomas Bernhard. Werkgeschichte.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981. S.67.

französischen Botschaft".⁴³⁾ P.S.65; "Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns".⁴⁴⁾ P.S.86; "Das Kalkwerk".⁴⁵⁾ S.162; "Korrektur".⁴⁶⁾ S.77.); Unheimlichkeit (vgl. z.B. "Attaché". P.S.69; "Verbrechen". P.S.72; "Kalkwerk". S.252; "Der Wetterfleck".⁴⁷⁾ MS. S.43.); Undurchsichtigkeit (vgl. z.B. "Attaché". P. S.70; "Ungenach".⁴⁸⁾ S.72; "Kalkwerk". S.9.); Verzweiflung (vgl. z.B. "Verbrechen". P.S.78; "Ereignisse".⁴⁹⁾ S.11; S.15.); Selbstmord (vgl. z.B. "Verbrechen". P.S.81; "Wetterfleck". S.42f.); Tod (vgl. z.B. "Ungenach". S.79; "Watten".⁵⁰⁾ S.53; Hoffnungslosigkeit (vgl. z.B. "Watten". S.85; "Gehen".⁵¹⁾ S.96); "Finsternis" als Gegensatz zur wissenschaftlichen Aufklärung (vgl. z.B. "Kalkwerk". S.76f.; "Am Ortler".⁵²⁾ MS. S.93); Einsamkeit (vgl. z.B. "Kalkwerk". S.87.); Ausweglosigkeit (vgl. z.B. "Kalkwerk". S.236f.).

Aber auch die typisch Bernhardsche "Finsternis" finden wir in manchen dieser Werke wieder:

Wie sich aber meine Augen an die Finsternis gewöhnt hatten und auch die Finsternis auszunützen verstanden, und diese Schärfe meiner Augen werde ich nie vergessen, sah ich, daß dieser Mensch, der einen schwarzen Überrock mit einem ausgeschlagenen Schafspelz anhatte, daß dieser Mensch, der den Eindruck erweckte, in Eile zu sein und alles von Georg auf einen Haufen zusammenwarf, um es fortzuschaffen, daß dieser Mensch und daß alles, was mit diesem Manne in Zusammenhang stand, an dem Unglück Georg, an der Katastrophe die Schuld trug. ("Verbrechen". P.S.89.)

Hier wird also "Finsternis" zur Gewinnung von Erkenntnis ausgenützt.

Auch die Verschmelzung von Außenwelt und Innenwelt wird weiter

-
- 43)Attaché an der französischen Botschaft. In: Prosa. S.65-71.
44)Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns. In: Prosa. S.72.
45)Das Kalkwerk. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
46)Korrektur. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.
47)Der Wetterfleck. In: Midland in Stilfs. Drei Erzählungen.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.
48)Ungenach. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.
49)Ereignisse.- Berlin: Literarisches Colloquium 1969.
50)Watten. Ein Nachlaß.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969.
51)Gehen.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.
52)Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi. In: Midland in Stilfs.

Ebenfalls findet man in diesen Werken bei manchen Protagonisten noch die Liebe zur "Finsternis":

aufrechterhalten:

In der Finsternis hatten wir nicht bemerkt, daß wir, wollten wir zu dem Gebäude, über den Fluß mußten. Eine Holzbrücke. (...) Oft habe ich, wenn ich mit meinem Halbbruder in der Finsternis gehe, auf einem gefährlichen Pfad, über eine Brücke, einen Steg, wie er zu dem Gebäude hinüberführte, das Gefühl, er könne abstürzen. (Ungenach. S.66.)

Der Schulweg sei so verlaufen wie unser Leben später, sagte ich, mit allen seinen Verfinsterungen, Aufhellungen, mit allen seinen Gewohnheiten und unvorhergesehenen Zufällen, wie auf dem Schulweg sei auch unser Lebensweg immer wieder vor allem durch abrupte Wetterumschwünge gekennzeichnet gewesen und wie unser Schulweg sei unser Lebensweg an einem reißenden Fluß entlang gegangen, vor welchem wir immer Angst haben mußten, denn hatten wir auf dem Schulweg immer Angst gehabt, in die reißende Aurach zu stürzen, hatten wir auf unserem Lebensweg immer die größte Angst gehabt, in diesen Fluß, an welchem wir lebten und immer in höchster Angst entlanglebten, der unsichtbar aber immer reißend und immer tödlich ist, hineinzustürzen. (Korrektur. S.139.)

Manchmal wird die Betonung der Außenwelt deutlicher:

Schaue ich durchs Fenster, weiß ich auch in der Finsternis, das Wetter ist die Ursache dieser Zustände. Das Wetter kann einen Menschen wie mich und einen Menschen wie sie verrückt machen, dazu die grundlegenden Ursachen für Verzweiflung, denke ich. (Kalkwerk. S.237.)

Entsprechend können auch die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmen:

Er habe doch richtig gehört, denke er, denn wie er vor dem Zuhaus gestanden sei um ein Uhr nachts (!) hätten die beiden, Höller und sein Neffe wieder gelacht im Zuhaus, während es aber im Zuhaus vollkommen finster gewesen ist, soll Konrad gesagt haben, das Zuhaus ist vollkommen finster und ich höre die beiden lachen, merkwürdig. (...) Ihn, Konrad, hatte der Gedanke, daß die beiden, Höller und sein Neffe, mitten in der Nacht im finsternen Zuhaus gelacht haben, die ganze restliche Nacht irritiert, ich habe einfach nicht mehr einschlafen können, soll Konrad gesagt haben, er hätte aufstehen und in seinem Zimmer hin- und hergehen müssen, ununterbrochen an die beiden im Zuhaus denkend, manchmal habe er durchs Fenster zum Zuhaus hinüber geschaut, ob da vielleicht Licht sei, aber er habe kein Licht gesehen, die beiden hatten aber doch gelacht, habe er sich gesagt, oder habe ich mich vielleicht getäuscht? fragte er sich und mit dieser Frage soll es draußen hell geworden sein. (Kalkwerk. S.253.)

Ebenfalls findet man in diesen Werken bei manchen Protagonisten noch die Liebe zur "Finsternis":

Damals sei ihm das Kalkwerk wie jahrzehntelang vorher und jahrzehntelang nachher, als frühester Kinderspielplatz im Gedächtnis gewesen, als seinem herumreisenden, sich die größte Zeit in Zürich mit Gesellschaftsabenteuern betäubenden Neffen Hörhager gehörendes Mauerwerk in Zusammenhang mit Feuchtigkeit, Kälte, Finsternis, Verletzungsmöglichkeiten. Damals sei ihm das Kalkwerk durchaus schon als Verfinsterungs-ort erschienen, ideal für seine Studie (...) (Kalkwerk. S.50.)

b) Verdeckte "Finsternis":

Nun wollen wir uns kurz vier Erzählungen Bernhards zuwenden, in denen "Finsternis" eigentlich eine sehr geringe Rolle spielt. Es soll gezeigt werden, daß der Begriff als Chiffre implizit doch gegenwärtig ist.

In "Attaché an der französischen Botschaft" berichtet der Onkel des Erzählers, daß er in seinem Wald einen jungen Franzosen getroffen habe, wie man später erfährt, besagten Attaché. Die Erwähnungen von "Finsternis" sind in dieser Erzählung durchgehend traditionell; die Begegnung findet am Abend statt ("Es war in der Dämmerung, die schon finster ist, (...)") P.S.69.):

Freilich, ein Mensch allein im Wald in der Finsternis ist nicht nur hier, ist überall aufs empfindlichste verdächtig. (P.S.69.)

Zunächst erklärt der Onkel dem Franzosen, welcher Wald gut bzw. schlecht ist:

Tag und nacht beschäftigen mich diese Gedanken: Ist *dieser* Wald gut? Ist *dieser* Wald schlecht? Warum ist *der* gut? Warum ist *der* schlecht? Wenn es Tag wäre, würden sie sofort erkennen, daß *der* Wald ("Mensch!"), in dem wir jetzt sind, schlecht ist, und sie würden mit der gleichen Sicherheit von dem, in den wir jetzt hineingehen, sagen können, daß er *gut* ist. Aber jetzt erkennen Sie nichts. Die Finsternis macht es unmöglich, festzustellen, ob der Wald ("Mensch!") gut ist, ob der Wald ("Mensch!") schlecht ist. (P.S.67.)

Die eigenartige Gleichsetzung von Wald und Mensch weist auf eine Verlagerung der Chiffrenhaftigkeit hin. Nicht auf der "Finsternis" (in diesem Fall hemmt sie sogar die Erkenntnis), sondern auf dem Wald scheint der Schwerpunkt zu liegen.⁵³⁾

Bald verlagert sich das Gespräch auf die Politik. Der Onkel berichtet begeistert:

53) Vgl. Jurgensen: Thomas Bernhard. A.A. S.35: "Kopf, Wald und Finsternis werden fast austauschbar. Nur im eigenen Kopf ist der Wald oder die Finsternis; (...) S.108.

Der junge Franzose war, berichtete mein Onkel, ein meisterhafter Aufklärer selbst der finstersten Zusammenhänge, nicht nur der europäischen, sondern der vollständigen Weltpolitik. (P. S.70.)

Auch hier steht "Finsternis" in einem traditionellen Zusammenhang. Allerdings ereilt den "meisterhaften Aufklärer" das Schicksal sovieler Protagonisten Bernhards: Er begeht Selbstmord. So endet auch in dieser Erzählung die Aufklärung (Aufhellung!) mit etwas sehr Finsterem - dem Tod. Unweigerlich wird man an den Schluß der "Korrektur" (Selbstmord Roithamers) erinnert. Eine Umkehrung der Werte (negative Besetzung der Aufklärung) wird angedeutet.

Auch die Erzählung "An der Baumgrenze"⁵⁴⁾ spielt in der Dunkelheit ("Am elften, spät abends, (...) S.77.).

Das menschenleere, 980m hoch gelegene Mühlbach erinnert an die Isolationsorte anderer Bernhardscher Protagonisten; dieser schreibt gerade an seine Braut:

Der Posten in Mühlbach sei abgelegen, schrieb ich, dachte aber, Mühlbach ist für mich und für uns beide eine Strafe, eine Todesstrafe (...) S.78.)

Der Inspektor und ich sind ganz selbständig, schrieb ich und dachte: eine Todesstrafe und was zu tun sei, um eines Tages wieder aus Mühlbach hinaus - und in das Tal und also zu den Menschen, in die Zivilisation hinunterzukommen. (S.79.)

Nun zitieren wir die einzige Belegstelle zur "Finsternis"; auf den ersten Blick scheint eine normale Verwendung vorzuliegen:

Ihrer beider Schulweg führte durch einen finsternen Hochwald, in welchem sie sich fürchteten, (...) (S.84.)

Vergleicht man jedoch diese Stelle mit dem oben gebrachten Ausschnitt der "Korrektur" (Vgl. diese Arbeit. S.63.), wird man zumindest stutzig.

Wir können uns hier nicht auf eine ausführliche Interpretation der Erzählung einlassen; sie scheint jedenfalls umso komplexer zu werden, je tiefer man eindringt. Die Chiffrenhaftigkeit gewisser Begriffe (in diesem Fall die Isolation)

54) An der Baumgrenze. A.A. S.61.

ist evident.

In "Midland von Stilfs"⁵⁵⁾ spricht der Engländer Midland vom Untergang Europas und der Welt:

Revolution in Europa sei Unfug, sie versteife, verfinstere nur noch mehr, was schon Jahrhunderte nichts als nur Agonie sei. (E. S.331.)

Auch der Erzähler, den Midland in dem Isolationsort Stilfs besucht, sieht für seinen Bruder und sich keiner rosigen Zukunft entgegen:

Es ist alles eine Frage der Zeit und diese Frage erschreckt uns nicht mehr, weil wir wissen, daß wir am Ende sind und das Leben für uns keinen Sinn mehr hat. (E.S.343.)

Die Isolation und Hoffnungslosigkeit der Protagonisten steht in anderen Werken Bernhards häufig mit "Finsternis" in Zusammenhang (Man denke nur an "Amras"!). Das sonst ambivalente Verhältnis zur "Finsternis" korrespondiert mit dem ambivalenten Verhältnis zur Isolation in dieser Erzählung:

(...) denn nichts ist fürchterlicher, für uns alle bedrohlicher mit der Zeit, insbesondere gegen das Winterende, als hier in Stilfs, in den Bergen, besser, im Hochgebirge, das hier unumschränkt als die absolute Natur herrscht, über lange, ja längste Zeit allein, auf uns angewiesen zu sein, ohne Eindringling, ohne Ausländer. (E.S.321.)

Die Besucher, die herauf kommen, bedeuten uns Zeitraub und dadurch Unglück. Es gibt aber welche, die wenigsten, seltensten, die uns glücklich machen. Ein solcher Besucher ist uns der Engländer. Aber auch der sagt, ist er da, was Stilfs sei, daß wir nicht wüßten, was es ist, daß wir nicht zugeben, was es ist, daß wir Stilfs hassen, an Stilfs ununterbrochen das größte Verleumdungsverbrechen begehen usf., begreife er nicht, denn warum?, daß uns Stilfs Überdruß, Apathie sei, Verzweiflung. *Die Ruhe und die Konzentrationsmöglichkeit* sagt er, Worte, die wir hier immer gehört haben, die uns von allen, denen Stilfs das entgegengesetzte ist, bekannt sind. (E.S.323.)

In diesem Werk sind also die Begriffe Isolation und "Finsternis" vertauschbar.

Zuletzt wollen wir uns noch der Erzählung "Gehen"⁵⁶⁾ zuwenden.

Hier gibt es nur zwei traditionelle Erwähnungen von "Finsternis":

55)Midland in Stilfs. In: Erzählungen.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.

56)Gehen. In: Erzählungen.

Die Welt ist uns plötzlich keine vollkommen nur aus Schichten von Finsternis, sondern vollkommen in Schichten von Klarheit, sagt Oehler. (E.S.469.)

"Finsternis" wird hier wiederum als für die Erkenntnis hemmend angesehen.

Im folgenden Zitat steht der Begriff im Zusammenhang mit dem Tod:

Als ob Hollensteiners Tod ihm die ganze menschliche, oder besser unmenschliche Szene verfinstert hätte. (E.S.490.)

Freilich hängen aber die beiden zentralen Themen der Erzählung, das Verrücktwerden Karrers und der Selbstmord Hollensteiners, eng mit der Bernhardschen "Finsternis" zusammen: Umso größer die Erkenntnis wird, umso "finsterer" wird es in und um den Protagonisten (Irrsinn, Selbstmord).

Was diese Erzählung allerdings von den vorangegangenen unterscheidet, ist der Humor. Darauf kommen wir aber noch im dritten Teil der Arbeit zu sprechen.

c) "Korrektur"⁵⁷⁾:

Erst in diesem Roman ist der - in einigen Erzählungen schon sich ankündigende - Wendepunkt der Bernhardschen Einstellung zur "Finsternis" erkennbar.

Im ersten Teil⁵⁸⁾ stoßen wir noch auf die üblichen Verwendungen: Sie stehen beispielsweise in Verbindung mit günstigen Produktionsbedingungen (in diesem Fall von wissenschaftlichen Arbeiten, vgl. S.12.). Auf die Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt haben wir schon hingewiesen (vgl. oben S.63.).

Im zweiten Teil⁵⁹⁾ gibt es nur noch vier traditionelle oder normale Erwähnungen: ein durch schlechtes Gewissen "verfinsteter Zustand" (S.267), Haß "verfinstert" die Szene (S.280), "finstere Felsspalte" (S.314) und "finstere Gedankengänge", vor welchen sich die ignoranten Architekten fürchten (S.353).

So gibt es neben dem quantitativen Abfall auch einen qualitativen Bedeutungsverlust.

Implizit bleibt die "Finsternis" als Chiffre jedoch erhalten: Der Selbstmord im Moment der größten Erkenntnis.

57) Korrektur. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.

58) Die höllersche Dachkammer. S.7-192.

59) Sichten und Ordnen. S.193-363.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Bernhard seine Einstellung zur Verwendung von "Finsternis" ändert. Die Erwähnungen werden seltener und verlieren an Gewicht. "Finsternis" verliert zunehmend den Charakter der Chiffre.

So bleibt uns nun zu untersuchen, ob diese Tendenz nach "Korrektur" auch wirklich anhält.

6.) Erzählende Prosa zwischen "Korrektur" und "Auslöschung":

Die Erzählung "Ja"⁶⁰⁾ stellt zunächst einen bedeutenden Rückschlag für die von uns seit "Korrektur" erwartete Tendenz dar: Nicht nur quantitativ (Vgl. diese Arbeit. S.41.), sondern auch qualitativ entsprechen die Erwähnungen eher den früheren Werken. Beispielsweise die Verschmelzung von Außenwelt und Innenwelt:

Jetzt waren wir nicht mehr nur wortlos in den Lärchenwald hinein und immer tiefer und tiefer in die unheimliche Finsternis dieses Waldes hinein, sondern gleich in eine die Situation der Person direkt betreffende Auseinandersetzung. (E.S.587.)

Die "Finsternis" läßt auch Wahrnehmungen zu:

Sofort war mir, trotz Dunkelheit, beinahe Finsternis in dem Raum die Schmutzigkeit dieses Leintuchs aufgefallen. (E.S.597.)

In unsere Tendenz würde die Erzählung spätestens zwischen 1972 und 1974 (vor der Wende in "Korrektur") hineinpassen. Auch die traditionellen Verwendungen erinnern an frühere Werke:

(...) ich hatte ja keine Ahnung von den beiden haben können, (...) immer wieder habe ich versucht, Licht in das Dunkel ihres Verhältnisses hineinzubringen, aber ergebnislos, (...) (E.S.523f.)

Über das Ehepaar im "Kalkwerk"⁶¹⁾ heißt es:

... die für den fünfzehnten angesetzte Verhandlung aber wird in die sich mit der Zeit merkwürdigerweise immer mehr verdunkelnde Finsternis in Zusammenhang mit der Erschießung der Konrad durch ihren Mann Licht hineinbringen, wenn auch, wie Wieser meint, nur ein juristisches Licht ... (S.8f.)

Auch das Gespräch in "völliger Finsternis" hat zahlreiche Vorgänger (vgl. z.B. "Der Zimmerer", "Attaché", "Viktor Halbnarr"):

60) Ja. In: Erzählungen. A.A.o. S.495-601.

61) Das Kalkwerk.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973. (=st 128)

(...) die Unterhaltung, die am späten Nachmittag im moritzischen Bürozimmer ihren Anfang genommen hatte, war ab sieben Uhr und also schon in der völligen Finsternis, unten im moritzischen Speisezimmer fortgesetzt, (...) (E.S.513.)

Man könnte darüber spekulieren, ob diese Erzählung etwa unter dem Eindruck des Todes Ingeborg Bachmanns (17.10.1973) entstanden ist; zielführend sind solche Überlegungen allerdings nicht.

Die beiden Erwähnungen von "Finsternis" im "Stimmenimitator"⁶²⁾ passen wiederum ins Bild. "Finsternis" wird (normal!) als etwas bezeichnet, das äußere Wahrnehmung beeinträchtigt:

Der Mann hatte tatsächlich nur im letzten Moment auf die Seite springen und sich, mehrmals überschlagend, wie ich in der gerade hereinbrechenden Finsternis nur undeutlich festgestellt hatte, in Sicherheit bringen können. (S.34f.)

Auch die traditionelle Verwendung in Zusammenhang mit Tod ist durchaus der neuen Schreibweise angepaßt:

Die in dem Prospekt beispielsweise als sehr freundlich beschriebenen Zimmer waren finster und es war den entsetzten Eheleuten vorgekommen, als wäre in jedem Zimmer ein geschlossener Sarg auf dem Boden gestanden, auf welchem immer nur ihr Name geschrieben stand. (S.15f.)

"Die Billigesser"⁶³⁾ bestätigen unsere Tendenz vortrefflich: Wir konnten keine einzige Belegstelle finden.

In "Beton"⁶⁴⁾ stößt man allerdings wieder auf eine untypische Lichtauffassung: Nun werden aber die in den früheren Werken seltsam verschlüsselten Informationen über "produktive Finsternis" und Isolation klar artikuliert:

Ich hatte um vier Uhr mit meiner Arbeit anfangen wollen, jetzt war es fünf, (...) Naturgemäß war die Finsternis noch die größte. Ich vergewisserte mich, ob ich auch tatsächlich allein im Haus bin, außer meinem Pulsschlag hörte ich nichts. (...) Immer wieder sagte ich mir, ich werde mich beruhigen und anfangen, aber als ich es an die hundertmal gesagt hatte und ganz einfach nicht mehr hatte aufhören können das zu sagen, gab ich auf. Mein Versuch war mißlungen. In der Morgendämmerung war es mir nicht mehr möglich, mit meiner Arbeit anzufangen. Das Tageslicht zerstörte endgültig meine Hoffnung. (S.10f.)

62) Der Stimmenimitator.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982. (=BS 770)

63) Die Billigesser.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980. (=es 1006)

64) Beton.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.

Die Schwester des Protagonisten, zu der er ein ambivalentes Verhältnis hat, behindert ihn bei der Arbeit ("Sie lenkte meine Schritte und verfinsterte gleichzeitig meinen Kopf." S.24.) In diesem Fall wird also "Finsternis" wieder negativ gezeichnet. Dies gilt auch für das folgende Zitat:

Ich gehe aus einem Land weg, in welchem auch bei hellichtem Tag die finstere Nacht herrscht und in welchem im Grunde genommen nur noch polternde Analphabeten an der Macht sind. (S.88.)

Zuletzt gibt es noch eine vierte Belegstelle, die in ihrer Belanglosigkeit den neuen Werken genau entspricht:

Im Zenith wohnen, ist das Deprimierendste, in einem stinkenden, mit aufgerissenen, schmutzigen Plastikmöbeln und mit sich mühselig auf Krücken in den sogenannten Speisesaal, der ein finsternes luftloses Kellerloch ist, hineinbewegenden (...) Greisen (...) (S.198.)

Daß die Erwähnungen von "Finsternis" an Gewicht verlieren, zeigt auch folgender Stellenvergleich:

In "Ungenach"⁶⁵⁾ wird die "Finsternis" der Stadt Chur beklagt:

(...) fortwährend frierend, denn die Stadt Chur ist eine der kältesten, die es gibt, die finsterste, die ich kenne, und die Graubündner sind tief- oder schwach- oder einfach widersinnig vor Finsternis und vor Kälte, und in Chur, aber insbesondere im Haus meines Onkels Zumbusch, müssen die Leute auch im Sommer, wenn es so wie jetzt ununterbrochen regnet, heizen; (...) (S.7f.)

Im "Untergeher"⁶⁶⁾ wird ebenfalls auf die "Finsternis" der Stadt Chur hingewiesen; diese Äußerungen stehen aber an Nachhaltigkeit und Gewicht der eben zitierten weit nach; wir wollen nun die einzigen Belegstellen zur "Finsternis" im "Untergeher" zitieren (alle drei beziehen sich auf Chur:

Diese finstere Stadt Chur, in welcher auch heute noch der Erzbischof Gutenmorgen und Gutenacht sagt! rief er aus. (S.57f.)

Es war ein sogenanntes gutes Hotel in der Mitte der Stadt, ich weiß nicht mehr, wie es geheißen hat, kann aber sein *Zur Sonne*, wenn ich mich nicht täusche, obwohl es an der finstersten Stelle der Stadt lag. (S.86f.)

Chur ist eine häßliche Stadt, sagte ich, finster wie keine andere. (S.178.)

65)Ungenach.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.

66)Der Untergeher.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.

Im Vergleich zu der zitierten Stelle aus "Ungenach" klingen diese Bemerkungen über die Stadt Chur eher belanglos; will man sich entscheiden, so wird man wohl mehr Ironie als Ver zweiflung aus diesen Zeilen lesen. Die qualitative Verände rung der Erwähnungen ist offensichtlich.

In der "Erregung" "Holzfällen"⁶⁷⁾ haben wir nur drei Beleg stellen zur "Finsternis" gefunden. Die Verwendungen sind völ lig belanglos:

Wie gut, daß ich meinen englischen Schirm mitgenommen habe, dachte ich, als es zu regnen begann. Die Straße verfinsterte sich, umso mehr die Wirtsstube. (S.71.)

In dem Augenblick, in welchem es auf dem Sebastiansplatz so zusagen finster geworden ist, keine Feste mehr gegeben hat, auf dem Sebastiansplatz nichts mehr zu holen gewesen ist. (S.233.)

Die Stirn hast du ihr geküßt, *wenigstens nur die Stirn*, sagte ich mir dann die ganze Zeit auf meinem Weg durch die noch fin stere Stadt und ärgerte mich über diese Tatsache. (S.314.)

In "Alte Meister"⁶⁸⁾ kommt "Finsternis" zwar relativ häufig vor, doch sind auch diese Erwähnungen ohne Gewicht. Deutlich wird die ironische Haltung:

Die Kindheit ist das finstere Loch, in das man von den Eltern hinuntergestoßen worden ist (...) Und wenn wir nicht früh ge nung aus dem Kinheitsloch herauskommen, aus diesem finsternen Loch überhaupt, (...) (S.108)

Die Eltern mußten tot sein, um aus dem finsternen Kindheits loch herauszukommen, (...) Und da sie mich nicht in ihren Panzerschrank stecken haben können, haben sie mich in das finstere Kindheitsloch hineingestoßen, (...) (S.109.)

Die Natur hat schon immer aus den Eltern Narren gemacht, sagte er, und aus diesen Narren unglückliche Kinder in fin sternen Kindheitslöchern. (S.110.)

Und sie haben mich in das finstere Kindheitsloch hineinge stoßen (...) (S.111.)

Auch die folgende Stelle ist ist recht humorvoll:

Dann ist es finster in Österreich, (...) Schade, daß ich das nicht mehr erlebe, wie nämlich die Österreicher im Finstern tappen, weil ihr Kulturlicht ausgegangen ist. (S.184.)

Im folgenden Zitat wird eine Entsprechung zwischen Außenwelt und Innenwelt aufgezeigt. Allerdings gibt es keine chiffren artige Verschmelzung mehr. Die Aussage klingt eher banal:

67)Holzfällen. Eine Erregung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

68)Alte Meister. Komödie.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

Ja, sagte Reger, es ist tatsächlich ein Vergnügen, ab und zu einen gutangezogenen, gutaussehenden Menschen, zu sehen, einen gutangezogenen, gutaussehenden Menschen, gerade wenn das Wetter so trübe ist und der Kopf mehr oder weniger verfinstert und die Laune überhaupt die schlechteste. (S.192.)

Zuletzt kommt "Finsternis" auch noch in einem traditionellen Zusammenhang vor:

(...) vierzig Jahre nach Kriegsende haben die österreichischen Verhältnisse wieder ihren finstersten Tiefpunkt erreicht, das ist das Deprimierende. (S.264.)

In der "Auslöschung"⁶⁹⁾ verblüffen zunächst die häufigen Belegstellen zur "Finsternis". Neben traditionellen und normalen Erwähnungen (Vgl. S.39, S.99, S.137, S.154, S.363, S.415.) gibt es auch wieder ironische, wenn der Protagonist über seine Verwandten klagt:

Solche Schwestern sind imstande, eine an sich glückliche Szene vollkommen zu verfinstern, habe ich einmal zu Gambetti gesagt. Eine solche Mutter und solche charakterlose Schwestern können auf einem solchen Besitz wie Wolfsegg, jeden Tag, wann sie es wünschen, zur Nacht machen. Und sie haben zusammen sovielen Tage, ja Jahre in Wolfsegg verfinstert. Uns allen ganz einfach, weil sie es wollten, das Licht ausgedreht. Ein Mann wie mein Vater (...) heiratet eine Frau und dreht sich damit das Licht aus. Er lebt dann nicht mehr wie vorher, sondern tappt nurmehr noch ziemlich tollpatschig in der Finsternis umher, woran sich die Urheber dieser Verfinsternis nur ergötzen. (S.103f., vgl. hierzu: Alte Meister. S.184. Oben S.71.)

Die Bemerkung über Neumarkt erinnert an den "Untergeher" (Vgl. über Chur. Oben S.70.):

(...) ich weiß nicht mehr, aus welchem Grund ich sie damals aufgesucht habe, wie ich heute denke, wahrscheinlich nur, um mich in Neumarkt, einem der finstersten und feuchtesten Orte, die mir bekannt sind, zu verkühlen. (S.214.)

Der Unterschied zu "Ungenach" und die Parallele zum "Untergeher" sind evident: Es liegt ein geringeres Gewicht auf der "Finsternis", und die Bemerkung wird von einem ironischen Grundton bestimmt.

Die positiven Erlebnisarten der "Finsternis" sind uns bei den neuen Werken seit "Beton" bekannt (Vgl. oben S.69f.):

Meine Vorliebe für beinahe völlig abgefinsterte Räume habe

69) Auslöschung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

ich mir bis heute erhalten, dachte ich, aber ich machte auch aus einem in Wolfsegg um diese Jahreszeit unbedingt notwendigen Grund kein Licht, wegen der Gelsen, die sofort vom Licht angezogen die Wolfsegger Zimmer zur Hölle macher. (S.505.)

Hier kommt es zu einer völligen Klärung der früher beinahe mystisch gezeichneten "Finsternis". Der Begriff taucht in den einfachsten Zusammenhängen auf (vgl. oben S.72). Die Vorliebe des Protagonisten für völlig abgedunkelte Räume wird mehrmals betont:

Ich sehe fast nichts, sagte ich mir, das habe ich am liebsten. (S.505.)

(...) wie ich dachte, mich in meinen Sessel setzend, das Licht nicht aufdrehend, die Finsternis auf mich wirken lassend, (...) (S.567.)

Nur der Erzbischof Spadolini, dachte ich, auf dem Sessel sitzend, die Finsternis in mich einsaugend. (S.571.)

Die neue, vereinfachte "Finsternis" ist hier wiederum produktiv. Der Protagonist läßt in der "Finsternis" Personen vor seinen Augen auftreten (Vgl. oben S.49.):

Nur der Erzbischof Spadolini, dachte ich, auf dem Sessel sitzend, die Finsternis in mich einsaugend. Es macht mir ja ein Vergnügen, die Berechnung Spadolinis für mich selbst noch einmal zu wiederholen Wort für Wort, seinen Tonfall, die Redekunst Spadolinis studierend. An Spadolini kann ich viel lernen, dachte ich, immer wieder neu. (S.570f.)

Der Protagonist wählt aber auch finstere Standorte, um, selbst unbeobachtet, andere beobachten zu können:

(...) ich hatte mich während dieser Zeit völlig abseits gehalten, in der finsternen Ecke vor der Kapellentür, wo man stehen kann, ohne erkannt zu werden. (...) Ganze Rudel drängten sich schließlich herein, ich hatte die Möglichkeit, aus meinem Winkel alle diese Leute ungeniert beobachten zu können. (S.628.)

Zum Vergleich eine Stelle aus "Holzfällen":

Auf dem Ohrensessel war ich ja immer in Ruhe gelassen, denn er stand hinter der Tür, durch welche Ankommende eintraten und auch genau in dem Halbdunkel, in welchem sich meine Phantasie und meine Gedanken schon immer am besten auf die in Frage kommenden Gegenstände konzentrieren und entfalten konnten; traten Gäste ein, so sahen sie mich erst, wenn sie schon an mir vorübergegangen waren und auch da nur, wenn sie sich nach der Tür umdrehten, was die wenigsten getan haben; (...) (S.40.)

Auch die "Auslöschung" will nicht in unsere Chronologie passen. "Finsternis" ist noch sehr präsent; in "Holzfällen" steht "Halbdunkel", was ein Abrücken von der "Finsternis" bedeutet. Somit müßte - unserer Meinung nach - "Auslöschung" in jedem Fall vor "Holzfällen" entstanden sein. In vielen Zügen - auch im Textvergleich unserer Belegstellen - erinnert der Roman an "Beton". Daß manche Stellen dieses ja sehr umfangreichen Werkes deutliche Entsprechungen in "Korrektur" haben, soll hier nur angedeutet werden (ein genauer Vergleich wäre Aufgabe einer eigenen Untersuchung): Schon der Titel "Korrektur" meint ja nichts anderes als "Auslöschung". So liegt also die Vermutung nahe, daß Bernhard an diesem Roman schon Mitte der siebziger Jahre zu arbeiten begonnen hat und nach 1983 nicht mehr denselben überarbeitet hat. Freilich bewegen wir uns jetzt wiederum im Bereich der Spekulation ... Insgesamt ist aber die Tendenz deutlich: Die Erwähnungen von "Finsternis" werden nicht nur seltener, sie verlieren auch an Gewicht. Ihre Chiffrenhaftigkeit haben sie mit dem zweiten Teil von "Korrektur" praktisch schon eingebüßt. Die wenigen Ausnahmen dieser Tendenz werden vielleicht einmal durch Einsicht in die Handschriften geklärt werden können. Auch die traditionellen Verwendungen werden seltener und der normale Gebrauch des Begriffs tritt in den Vordergrund. Diese Erkenntnisse sollen nun noch anhand des dramatischen und autobiographischen Werks bestätigt werden.

7.) Das dramatische Werk:

In "Ein Fest für Boris"⁷⁰⁾ hat "Finsternis" noch eine gewichtige Bedeutung, wie die folgenden Zitate zeigen:

Der älteste Krüppel (erzählend) / Jetzt kommt die Düsternis (fast singend) / Jetzt kommt die Finsternis / die Finsternis / Drei Krüppel / Die Düsternis / Die Finsternis / Junger Krüppel / Laß ihn / Laß ihn / Alter Krüppel / Die Finsternis / Vier Krüppel / Die Finsternis / Der älteste Krüppel / Große sehr große Köpfe / in der Finsternis / Ihr müßt euch vorstellen / sehr große Köpfe / in der Finsternis / auf einmal waren die größten Köpfe da (S.64f.)

Der älteste Krüppel / Etwas Düsteres / es ist düster / es ist finster / Die großen Köpfe haben keine Ohren gehabt / die großen Köpfe haben keine Augen gehabt / die großen Köpfe haben keine Nasen gehabt / die großen Köpfe haben keine Füße gehabt (...)
Keine Augen / sie haben nichts gesehen / keine Ohren / sie haben

70) Ein Fest für Boris.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.

nichts gehört / keine Nasen nichts / keinen Verstand / nichts /
Aber ein großes Maul haben sie gehabt / die größten Köpfe ha-
ben das größte Maul gehabt (...) / Der jüngste Krüppel / Wo
war es / Der älteste Krüppel / In der Düsternis / In der Finster-
nis (S.66f.)

Auch in "Der Ignorant und der Wahnsinnige"⁷¹⁾ spielt "Finster-
nis eine wesentliche Rolle, wenn sie auch - lexikalisch - nicht
so häufig vorkommt (St. S.163, S.168f.); bekanntlich ist es ja
zur Zurückziehung des Stückes durch den Dichter gekommen, da
man auf den Salzburger Festspielen (1972) der Regieanweisung
"die Bühne ist vollkommen finster" (St.S.169.) aus Sicherheits-
gründen nicht nachkommen konnte.⁷²⁾

In "Die Jagdgesellschaft" gibt es noch relativ zahlreiche Er-
wähnungen von "Finsternis" (Vgl. St. S.183f., S.190, S.197f.,
S.218. S.239.). Wir erwähnten schon die Nähe zur Bibeltradition
(oben S.6). Auch finden wir das grundsätzlich ambivalente Ver-
hältnis zur "Finsternis" wieder:

Am liebsten / allein / in der Finsternis / zuerst muß man sich
dazu zwingen / dann liebt man diesen Zustand / zuerst ist es
ein Zwang / Kein Mensch hält die Finsternis aus / daß nichts
geschieht verstehen Sie / zwingen / sich selbst dazu zwingen /
dann liebt man diesen Zustand (St. S.198.)

Auch die Verbindung von "Finsternis" und Tod wird aufrechter-
halten:

Wenn wir Verstand haben gnädige Frau / verfinstert sich alles /
Wir zögern / wir ver zögern / wir hassen / was wir sind / Was
wir aufschreiben / ist der Tod (St.S.218.)

In den folgenden Stücken verlieren die Erwähnungen an Nachhatig-
keit und Gewicht; beiläufige Reflexionen über "Finsternis" fin-
det man nur noch manchmal und nie mit der Konzentration wie
in FfB. (Vgl. S.10, S.33, S.53, S.64f., S.66ff.), traditionelle
Verwendungen (z.B. im Zusammenhang mit Unglück) sind allerdings
vorherrschend.

Hier noch einige Beispiele des immer seltener werdenden Gebrauchs

71) Der Ignorant und der Wahnsinnige. In: Stücke. S.79-169-

72) Vgl. Wendelin SCHMIDT-DENGLER: Thomas Bernhard. In: Dietrich
WEBER (Hg.): Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstel-
lungen.- Stuttgart: Alfred Kröner 1977. Bd.2. S.56-76.