

von "Finsternis" als Chiffre:

Auch in den neueren Stücken finden wir die Verschmelzung von Außenwelt und Innenwelt:

Ich fahre dich hinaus wenn du willst / (schaut hinaus) ) Aber es wäre unsinnig / es ist kalt und schon beinahe finster / So viele Jahre spielen wir unsere Rolle / wir können nicht mehr heraus ("Vor dem Ruhestand". St.S.715.)<sup>73)</sup>

Wie in "Der Ignorant und der Wahnsinnige" verfinstert sich auch am Ende des Stücks "Vor dem Ruhestand" die Szene.

In "Über allen Gipfeln ist Ruh"<sup>74)</sup> steht "Finsternis" in engem Zusammenhang mit wissenschaftlicher Beschäftigung:

Wir studieren das Leben / und dringen immer tiefer ein / und die Finsternis wird immer größer (...) (St.S.813.)<sup>75)</sup>

(...) mein Stieglitzgedanke verstehen Sie / ein Plan genauestens ausgearbeitet im Kopf / der Professor Stieglitz der Geistesdeutsche / aber dann wenn ich daran gehe und hineingehe in das Bergwerk / empfängt mich doch nur eisige Finsternis / wie Stieglitz sagt (St.S.828.)

"Finsternis" verliert zunehmend den Charakter der Chiffre; die Verwendung des Begriffs wird beispielsweise auf die Darstellung von Unglück (Resignation) reduziert:

Der Umgang mit dir ist verfinsternd / Du hast aufgegeben / Es wird finster / Vergangenheit / zählt am Ende / nicht<sup>76)</sup>

Im "Theatermacher"<sup>77)</sup> lassen die vielen Belegstellen zur "Finsternis" wiederum aufhorchen. Nach kurzer Betrachtung erkennt man allerdings schon, daß diese Stellen allesamt wieder einer humorvollen Anspielung dienen:

Wie gesagt / in meiner Komödie hat es / am Ende / vollkommen finster zu sein / auch das Notlicht muß gelöscht sein / vollkommen finster / absolut finster / ist es am Ende meiner Komödie / nicht absolut finster / ist mein Rad der Geschichte vernichtet (...) (S.16.)

---

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

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

75) Vgl. Das Kalkwerk. S.87: "(...) man gehe 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. Nur diese Studie! sage er sich und: keine Ausflüchte!"

76) Der Schein trägt.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.

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

Der Höhepunkt meiner Komödie/ist die absolute Finsternis (...). Churchill wacht auf in der Nacht / vor seinem Tod / und sagt nurmehr noch das Wort Elba / darauf wird es vollkommen finster (...) (S.25.)

Wenn es am Ende meines Theaterstückes / sagen sie ihm / nicht fünf Minuten absolut finster ist / ist mein Theaterstück vernichtet (...) es geht nur um die Zusage / fünf Minuten absolute Finsternis / fünf Minuten kein Notlicht / lächerlich (S.29.) (...) aber ich spiele nicht / habe ich gesagt / wenn das Notlicht nicht gelöscht wird / absolute Finsternis habe ich gesagt (S.75.)

Eine Katastrophe / wenn der Feuerwehrhauptmann / auf dem Gesetz besteht / und die absolute Finsternis in meiner Komödie / nicht zuläßt (S.88.)

(...) meine Komödie verträgt kein Notlicht / verstehen Sie / absolute Finsternis mein Herr / sagen Sie das dem Feuerwehrhauptmann (S.95.)

Der entscheidende Satz / bevor es gänzlich finster ist / Lady Churchill verläßt ihren Mann Winston / und Stalin zieht seine Unterschrift zurück / dann hat es absolut finster zu sein (S.119.)

In den folgenden beiden Stücken<sup>78)</sup> gibt es nur je eine Belegstelle. Wiederum handelt es sich um eine traditionelle und eine normale Erwähnung.

Auch in "Elisabeth II."<sup>79)</sup> gibt es nur eine (traditionelle) Verwendung:

Ihnen hat Goethe noch nicht die Welt verdorben / mir hat er sie nach und nach vereckelt / überhaupt habe ich mir durch Literatur die Welt verfinstert (S.35.)

Auch in den Theaterstücken ist also unsere Tendenz nachweisbar: Die Erwähnungen von "Finsternis" entledigen sich bald ihrer Chiffrenhaftigkeit und verlieren zudem noch stark an Gewicht; auch traditionelle und normale Verwendungen treten immer mehr in den Hintergrund. "Finsternis" wird bedeutungslos.

#### 8.) Das autobiographische Werk:

Auch im autobiographischen Werk finden wir die bisherigen Ergebnisse bestätigt.

"Finsternis" steht häufig für Unglück, Angst oder Trauer (Vgl. z.B. "Die Ursache".<sup>80)</sup> S.8f., S.29f., S.44f.), was wohl kein Zufall sein dürfte:

78)Vgl. Ritter, Dene, Voss.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984. S.104.

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

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

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

Und es war nicht nur diese unglückliche Zeit mit ihrem Krieg (...) nicht nur der Umstand des Niederganges und der totalen Verdunkelung Deutschlands und Europas gewesen, der mich auch heute noch diese Zeit als meine finsterste und in jeder Hinsicht qualvollste klassifizieren läßt, und nicht nur die in dieser Zeit- und Menschen- und allgemeinen Naturverfinsterung besonders große Anfälligkeit meines für alle Naturverhältnisse in hohem Maße immer auf die fatale Weise empfängliche, eigene, diesen und allen Naturverhältnissen im Grunde immer vollkommen ausgelieferte Natur, (...) (Ur. S.63f.)

Auch die "Verfinsterung" bis zum Tod finden wir in der Autobiographie wieder:

Das Gemüt war ganz einfach in dieser Zeit beinahe zugrunde gegangen, und diese *Gemütsverdüsternis* und *Gemütsverfinsterung* als *Gemütszerstörung* ist von niemandem, von keinem einzigen Menschen, wahrgenommen worden, daß es sich um einen Krankheitszustand handelte als *Todeskrankheit*, gegen den und gegen die nichts getan worden ist. (Ur. S.65.)

Im Fortsetzungsband "Der Keller"<sup>81)</sup> haben wir nur zwei relativ unbedeutende Erwähnungen von "Finsternis" gefunden. In "Der Atem"<sup>82)</sup> konnten wir keine Belegstelle finden. Auch hier scheint sich also die Tendenz des abnehmenden Interesses an "Finsternis" nachweisen zu lassen.

Nun werden wir allerdings durch "Die Kälte"<sup>83)</sup> zunächst widerlegt; eine genaue Betrachtung dieser zahlreichen Stellen zeigt jedoch, daß die erwähnte "Finsternis" längst nicht die Bedeutung hat, wie wir sie in vorangegangenen Werken gewohnt waren: "Finsternis" steht für Kindheitserinnerungen (Vgl. S.77f., S.81f., S.113. Siehe auch diese Arbeit. S.71.), Vergessen (S.141), bedrückend (S.36f.), unfreundlich (S.127.), abstoßend (S.143.). Auch findet sich wieder der enge Zusammenhang von "Finsternis" und Tod (Vgl. S.33, S.98.). Es liegen also durchwegs traditionelle Verwendungen vor.

In dem 1982 erschienenen Roman "Ein Kind"<sup>84)</sup> bleibt die Verwendung von "Finsternis" ebenfalls unverändert: Sie steht für Unheil (S.12, S.39.), Unheimlichkeit (S.78.), Verbitterung (S.106.) und Hoffnungslosigkeit (S.129.)

Auch in "Wittgensteins Neffe"<sup>85)</sup> steht "Finsternis" für Hoffnungslosigkeit:

---

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

82)Der Atem. Eine Entscheidung.- Salzburg: Residenz 1978.

83)Die Kälte. Eine Isolation.- Salzburg und Wien 1981.

84)Ein Kind.- Salzburg und Wien: Residenz 1982

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

#### IV. DER ZUSAMMENHANG VON "FINSTERNIS" UND WISSENSCHAFT IM

Wir hatten uns beide auf ein mit schwarzgrünem Samt bespanntes Sofa gesetzt um uns zu beruhigen, bevor wir daran hatten denken können, etwas anderes, als nur Verlegenheitskommentare über Enge und Schmutz und Finsternis und ideale Lage abzugeben. (...) Heute kann ich nicht mehr sagen, was wir auf dem Sofa sitzend gesprochen haben, aber ich bin bald aufgestanden und habe mich verabschiedet und meinen hoffnungslos auf seinem schwarzgrünen Sofa sitzengebliebenen Freund alleingelassen. (S.127.)

Im autobiographischen Werk kommt "Finsternis" als Chiffre nicht mehr vor. Daß die traditionellen und normalen Verwendungen nicht ebenfalls in unserem Sinne seltener werden, könnte wiederum auf eventuell frühere Entstehungsdaten zurückzuführen sein (bei "Die Kälte" und "Ein Kind"). Beweisen können wir das freilich nicht.

In der Folge wollen wir noch den Zusammenhang von "Finsternis" und Wissenschaft im Werk von Thomas Bernhard untersuchen.

In "Korrektor" findet die schon besprochene Wende statt, und in den "Billiggessern" kommt "Finsternis" überhaupt nicht mehr vor. Wissenschaft spielt in allen drei Werken eine bedeutende Rolle. Was das nun zu bedeuten hat, soll in der Folge geklärt werden.

#### 2.) "Verdichtung" - Verschlüsselung von "Finsternis" und Wissenschaft:

In diesem Zitat kommt "Finsternis" in voller Bernhardischer Komplexität vor:

In Hof, ganz auf den Mauern erliegen wir wie alle der Konstellation: untergegangene Sonne, Mauern, Natur. Dann ist es Finsternis, und wir beschließen, in die Finsternis hineinzugehen, indem wir bis an die Schicht gehen, an den Erainerschen vorbei. Wir liefern uns der Finsternis aus. *Wir haben uns der Finsternis als einer Wissenschaft ausgeliefert, sagt ich. Mein Sohn sagt: diese Naturwissenschaft. Ich sage: eine politische Wissenschaft. Die Finsternis ist eine politische Wissenschaft.* (S.163.)

Ausgehend von der äußeren "Finsternis" kommt der Autor auf eine innere "Finsternis" zu sprechen, die er von seinen Protagonisten als Wissenschaft bezeichnen läßt: Naturwissenschaft oder politische Wissenschaft.<sup>89)</sup> Auch diese beiden Begriffe gehören der

86) Verdichtung. Roman. - Frankfurt/M.: Insel 1967.

87) Korrektor. Roman. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.

88) Die Billiggesser. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.

89) Vgl. hierzu: Das Kolkwerk. A. A. S. 145f. (est. 128)

#### IV. DER ZUSAMMENHANG VON "FINSTERNIS" UND WISSENSCHAFT IM WERK VON THOMAS BERNHARD:

##### 1.) Vorbemerkung:

Dieser letzte Abschnitt des zweiten Teils unserer Arbeit soll auch schon zum dritten Teil - dem eigentlichen Dechiffrierungsversuch - überleiten. Im Zusammenhang mit Wissenschaft wird "Finsternis" als Chiffre am häufigsten bei Bernhard funktionalisiert.

Wir wollen nun drei Werke bezüglich dieses Zusammenhangs näher untersuchen: "Verstörung"<sup>86)</sup>, "Korrektur"<sup>87)</sup> und "Die Billigesser"<sup>88)</sup>.

Auch im Zusammenhang von "Finsternis" und Wissenschaft gibt es eine Entwicklung im Bernhardschen Werk, die seiner geänderten Einstellung zur "Finsternis" als Chiffre entspricht.

In "Verstörung" ist "Finsternis" am stärksten als Chiffre vertreten, in "Korrektur" findet die schon besprochene Wende statt, und in den "Billigessern" kommt "Finsternis" überhaupt nicht mehr vor. Wissenschaft spielt in allen drei Werken eine bedeutende Rolle. Was das nun zu bedeuten hat, soll in der Folge geklärt werden.

##### 2.) "Verstörung" - Verschlüsselung von "Finsternis" und Wissenschaft:

In diesem Zitat kommt "Finsternis" in voller Bernhardscher Komplexität vor:

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

Ausgehend von der äußeren "Finsternis" kommt der Autor auf eine innere "Finsternis" zu sprechen, die er von seinen Protagonisten als Wissenschaft bezeichnen läßt: Naturwissenschaft oder politische Wissenschaft.<sup>89)</sup> Auch diese beiden Begriffe gehören der

---

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

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

88)Die Billigesser.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.

89)Vgl. hierzu: Das Kalkwerk. A.A.o. S.145f. (=st 128)

Bernhardschen Metasprache an. Naturwissenschaft kann wörtlich als Wissenschaft über die Natur verstanden werden und paßt dann auch zur äußeren "Finsternis", die ja ein Phänomen der Natur ist. Naturwissenschaft kann aber auch als Wissenschaft über die innere Natur des Menschen bezeichnet werden, sozusagen als systematische Befassung mit dem Wesen des Menschen. Zur politischen Wissenschaft kommt man folgerichtig, wenn man in seinen Überlegungen Menschenwesen miteinander in Beziehung setzt oder zumindest das Einzelwesen vor dem Horizont seiner Umwelt sieht. Was man in der Welt regelrecht "studieren" (nicht nur "anschauen") kann, wird in der folgenden Stelle erklärt:

Es sei ihr naturgemäß nicht möglich gewesen, die Leiden und die Qual in der Welt zu *studieren*, aber sie *anzuschauen* habe sie, von dem Begräbnis in Afling an, nicht mehr aufgehört. (V.S.20.)

Auch in der Literatur gibt es diesbezüglich einen Unterschied: Die "poetische" Literatur vertieft sich nicht so in die menschlichen Zusammenhänge wie die "wissenschaftliche" Literatur, die wiederum nichts mit der herkömmlichen wissenschaftlichen Literatur zu tun hat, sondern lediglich eine schriftliche Auseinandersetzung mit der Natur (dem Wesen) der Menschen ist.

Im Grunde aber habe er ein echtes Bedürfnis nach einer *unwissenschaftlichen*, nach einer poetischen Literatur gehabt, und diese seine Eigenschaft verstärkte sich offensichtlich. (V.S.26.)

Auch Bernhard versteht in diesem Sinne seine Literatur als wissenschaftlich und nicht poetisch. In den beiden folgenden Werken wird das noch deutlicher.

3.) "Korrektur" - die "Finsternis" klärt sich auf:

In diesem Roman wird schon klarer, was unter der Erforschung des Wesens der Menschen und der Beziehung zu ihrer Umwelt zu verstehen ist: Roithamer schreibt eine Studie mit dem komplizierten Titel "Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, mit besonderer Berücksichtigung des Kegels". Er muß sich zuerst über seinen Heimatort Altensam klar werden, um dann seiner Schwester den Wohnkegel konstruieren zu können. Bei der zunächst recht mathematisch erscheinenden Arbeit handelt es sich tatsächlich um eine "Schreibarbeit":

(...) die Möglichkeit, mich nach meiner Rückkehr noch eine Zeitlang für diese Arbeit, die eine *Schreibarbeit* ist, Schreibarbeit unterstrichen, *zurückgezogen*, zurückgezogen unterstrichen, alles klar zu machen, was geschehen ist (...) (S.268.)

Im Zuge dieser Arbeit sieht der Autor aber nicht - wie man erwarten könnte - immer klarer, sondern er dringt in eine "Finsternis" ein, die mit der äußeren "Finsternis" korrespondiert, die für die Produktion der Arbeit unbedingt erforderlich ist:

Versuch einer Beschreibung von Altensam und über alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels: (...) ein Zustand, wie er immer in der höllerschen Dachkammer herrscht, die für meine Zwecke immer ideal gewesen ist, nur in der höllerschen Dachkammer ist es mir möglich gewesen, den Kegel zu konstruieren, (...) (S.267.)

Schon am Beginn des Romans werden ja die idealen Lichtverhältnisse der höllerschen Dachkammer gewürdigt:

(...) er lebte sich in der höllerschen Dachkammer, von welcher man gegen Westen und also gegen die Finsternis auf die reißende Aurach, gegen Norden und also auch gegen die Finsternis auf das ständig und immer laut auf die Felswand schlagende und klatschende Wasser und also auf nasses und glänzendes Gestein schaute (...) überhaupt der ganze merkwürdige ganz eng mit den Lichtverhältnissen in dem Aurachtal zusammenhängende Zustand, (...) (S.12f.)

Am Ende seiner Aufzeichnungen wird Roithamer bewußt, daß er in eine immer tiefere "Finsternis" eingedrungen ist, in ein Dickicht von Korrekturen, das keine klaren Erkenntnisse ermöglicht:

Daß es sich bei den Menschen, die ich in "Über Altensam und über alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels" beschrieben habe, um andere als die beschriebenen handelt, (...) Und ich habe, noch vor Dover, zu korrigieren angefangen gehabt und dann nach und nach alles korrigiert und schließlich eingesehen, daß nichts ist, wie es tatsächlich ist, das Beschriebene entgegengesetzt dem Tatsächlichen, aber ich habe die Konsequenzen daraus gezogen, so Roithamer, mich nicht gescheut, alles nocheinmal zu korrigieren und alles nocheinmal korrigierte, so Roithamer, habe ich alles vernichtet gehabt. (...) Wenn ich korrigiere, zerstöre ich, zerstöre ich, vernichte ich, so Roithamer. (S.355f.)

Mit dem Abschluß der Arbeit kommt die endgültige Erkenntnis:

Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, mit besonderer Berücksichtigung des Kegels habe ich Abschließen müssen, um zu erkennen, daß alles anders ist, alles unterstrichen. Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur, so Roithamer. Anzeichen von Verrücktheit, Schlaflosigkeit, Lebensüberdruß. (S.361.)

Diese Erkenntnis, der Moment der Klarsicht, treibt den Protagonisten in den Selbstmord. So kann man die Vielschichtigkeit des Begriffs "Finsternis" verstehen: Es wird nicht nur die Unmöglichkeit der Niederschrift einer gültigen Studie widergespiegelt, sondern auch Verzweiflung und Selbstzerstörung des Protagonisten, der dadurch die Sinnlosigkeit seiner ja nur auf die Studie ausgerichteten Existenz begreift. Wissenschaft ist "Finsternis", weil sie letztlich in den Tod führt.

#### 4.) "Die Billigesser" - Schlüssel zum Bernhardschen Werk?

In dieser Erzählung wird vieles klar, was in früheren Werken noch sorgsam verschlüsselt wurde.

Der Protagonist Koller sucht ebenfalls bestimmte äußere Verhältnisse auf, um seine Studie voranzutreiben: den Wertheimsteinpark, "in welchem er in Anbetracht der gerade im Wertheimsteinpark herrschenden *idealen* Naturverhältnisse nach langer Zeit wieder aus einem vollkommen wertlosen, seine *Physiognomik* betreffenden Denken zu einem brauchbaren, ja ungemein nützlichen habe zurückkehren können (...)" (S.11.). Der Einfluß äußerer Verhältnisse wird ins Groteske überzeichnet, wenn dem Protagonisten erst der wesentliche Einfall kommt, wie er nicht zur alten Esche, sondern zur alten Eiche geht. (Vgl. S.11.)

Auch die innere Natur wird thematisiert; beispielsweise vergleicht sich der Erzähler mit Koller:

Koller hatte von sich aus die Geisteswelt erobern wollen, ich hatte daran keinerlei Interesse gehabt, mir waren die Anstrengungen in Richtung auf diese Geisteswelt immer zu krankhaft gewesen und meiner Natur zuwiderlaufend, während sie ihm, Koller, nicht nur gerade recht, sondern ein Existenzbedürfnis gewesen waren. (S.53.)

Von Anfang an war seine Natur eine andere gewesen als die meinige, die auch nur ein einzigesmal zu akzeptieren er nicht imstande gewesen war, (...) Die Geistesnatur in ihm hatte schon von Anfang an einen anderen Weg als den Geistesweg ausgeschlossen gehabt, (...) (S.57.)

Manchmal hatte ich das Gefühl, daß ich weder die Natur, noch die Kraft habe, mich von ihm, der mir tatsächlich und naturgemäß überlegen gewesen war, vernichten zu lassen. (S.58.)

Auch die kombinierte Naturwissenschaft und politische Wissenschaft wird in dieser Erzählung durch ein Beispiel erläutert:

Die Physiognomien aller vier Billigesser seien, so Koller, grundlegend und folgerichtig von dem jahrzehntelangen WÖKbesuch der

Billigesser geprägt gewesen, alle vier hätten sie vor jeder anderen eine von ihm, Koller, so genannte WÖKphysiognomie, also in erster Linie diese WÖKphysiognomie und erst in zweiter Linie ihre ganz persönliche eigene angeborene, unabhängig von der WÖK im Laufe ihres Lebens auf ihren Gesichtern gewachsene, unaufhörlich und tatsächlich ununterbrochen auf ihren Gesichtern von *ihrer* Geschichte und von der ganzen Welt- und Naturgeschichte *verursachte*. (S.100f.)

Denn in einer solchen Schrift müsse naturgemäß nicht nur ihr ur-eigenes Thema, sondern in gleicher Weise die ganze Natur und die Wissenschaft von der Natur abgehandelt sein, (...) (S.116.)

Ihre Themen seien vornehmlich die Politik oder selbstverständlich die Naturwissenschaft oder die Philosophie (...) Koller sei, wie auch Goldschmidt, nur an einem Gespräch oder an einer Debatte mit einem solchen naturwissenschaftlichen oder philosophischen Aspekt interessiert. (S.128f.)

Nun bleibt nur noch die Frage, inwieweit Wissenschaft und "Finster-nis" gleichgesetzt werden können. Dies scheint in den "Billigessern" schwer begründbar, da "Finsternis" ja überhaupt nicht vorkommt.

Tatsächlich ist sie aber - verdeckt - durchaus präsent:

Der Sprung in eine solche Schrift, also in eine solche Studie sei zuerst aber nichts anderes, als der Sprung in einen unendlichen Abgrund, welchen er, Koller, als einen unendlichen Wissenschafts-abgrund bezeichnete und diesen Sprung zu machen, bedeute voll-kommene Hingabe und Selbstaufopferung. (S.116.)

Die "Hingabe und Selbstaufopferung" bedeuten auch Isolation; dieser zentrale Begriff in Zusammenhang mit "Finsternis" und Wissenschaft kommt ebenfalls zur Sprache; wiederum in einer Übersteigerung ins Groteske: Die keinesfalls einfache Entscheidung, sich aus der Ge-sellschaft zurückzuziehen, wird Koller durch einen "glück- wie un-glückseligen" (S.15.) Hundebiß erleichtert, nach dem ihm die ver-sagenden Ärzte (ein häufiges Motiv bei Bernhard) sogar ein Bein amputieren müssen:

Er hatte sich ja schon lange vor dem Zeitpunkt, zu welchem ihn der wellersche Hund in das Bein gebissen und ihn unvermittelt zum Krüppel gemacht hatte, abgesondert und isoliert gehabt, die Tatsache, daß ihn der wellersche Hund gebissen hatte, hatte ihn nur in seiner eigenen Entscheidung, die Abgeschlossenheit und die Isolation aufzusuchen seinen Gedanken zuliebe, bestärkt. (S.78f.)

Wiederum im Vergleich mit dem Erzähler wird Wellers Position kon-kretisiert: Der Erzähler, ein Bankangestellter, hat sich nicht der Gesellschaft verweigert, was ihm Koller oft zum Vorwurf macht:

In demselben Maße, in welchem er sich der Welt und also auch in erster Linie der Gesellschaft entzogen, sich ihr ganz einfach verweigert gehabt hatte, war ich in diese Welt und in diese Gesellschaft hineingezogen gewesen, dem Vorwurf gegen mich, aus Geisteschwäche, tatsächlich auch Charakterlosigkeit dieser Welt und dieser Gesellschaft nachgegeben zu haben (...) war ich schon lange Zeit in seiner Gegenwart ausgesetzt gewesen (...) (S.83f.)

Es geht darum, sich gegen die Masse zu stellen:

Wer dieser Masse nachgibt und sei es in einem einzigen Punkte, habe sich als Geistesmensch aufgegeben und sei kein Geistesmensch. (S.84f.)

Auch die Billigesser, die Koller täglich zu Mittag in der WÖK trifft, sind konsequenterweise keine Gesellschaft im eigentlichen Sinn:

(...) weil er schon die längste Zeit (...) überhaupt keinen Menschenverkehr mehr pflegte, abgesehen von den Billigessern, (...) die ihm aber letztenendes doch nur *Denkmaterial* und also *Philosophiematerial* und keine Partner sein konnten in dieser Beziehung. (S.92f.)

Diese Isolation, die für den wahren Geistesmenschen unabdingbar sei, könne aber nur von den wenigsten Menschen ertragen werden:

Aber ebenso klar sei auch, daß den Kampf gegen die Masse und gegen die Menschheit nur die wenigsten aufnehmen und selbst von diesen Wenigsten scheiterten die meisten von vornherein. (S.85.)

So bleibt zuletzt nur noch die Frage, warum sich der Geistesmensch alldem aussetzen will, warum er - global formuliert - sich in die "Finsternis" (sie schließt bei Bernhard all diese Komponenten mit ein) wagt:

Und jedes nicht zur Schrift gewordene Denken sei letztenendes vollkommen wertlos, weil es wenn überhaupt, nur **seine** Erfinder allein bewegt und nicht Geschichte gemacht habe und er habe naturgemäß (Vgl. unseren Abschnitt über die Natur. Oben S.83!) den Ehrgeiz, Geschichte zu machen, was immer schon die Voraussetzung gewesen sei für eine wichtige, epochemachende Schrift, wie er sagte. (S.116f.)

In den "Billigessern" (so soll die Studie auch heißen) sieht Koller nun seine Chance, für die er auch bereit ist, alles zu

riskieren:

(...) Die Billigesser seien nicht nur wichtig, sondern epochemachend, das fühle er und das lasse ihn auch den Sprung in den Wissenschaftsabgrund springen, ich könne mich darauf verlassen und ihm ganz einfach die Daumen halten, daß ihm der Sprung gelinge. Er habe sich schließlich, wenn auch den Großteil dieser Zeit völlig unbewußt, sein ganzes Leben auf diese Schrift und also auf die Billigesser vorbereitet und in diese Billigesser nicht weniger als seine ganze Existenz investiert gehabt wenn er den Gedanken an die Billigesser konsequent zuende führe. (S.117.)

So wird die wissenschaftliche Auseinandersetzung - der "Sprung in den Wissenschaftsabgrund" - zur existenziellen Notwendigkeit für den Protagonisten. So ist auch das ambivalente Verhältnis der Bernhardschen Protagonisten zur "Finsternis" (und zur Isolation, vgl. oben S.34f.) zu erklären. Letztlich endet aber auch die Hingabe an die "Finsternis" (Wissenschaft) letal. In den "Billigessern" - fast könnte man sagen naturgemäß - gibt es keinen tragischen Selbstmord. Koller stolpert - ironischerweise - über sein Kunstbein im Stiegenhaus und zieht sich bei seinem Sturz tödliche Verletzungen zu.

5.)Schlußfolgerung:

"Finsternis" und Wissenschaft können im Bernhardschen Werk gleichbedeutend sein. Damit ist allerdings nur ein Aspekt des komplexen Begriffs erklärt. Eine umfassende Aufschlüsselung und Erklärung der Entwicklung von "Finsternis" bei Thomas Bernhard soll im nun folgenden Teil versucht werden.

heften Sprachgestaltung nachweisbar (wir werden darauf im folgenden Teil noch genauer eingehen). Im Laufe der sechziger Jahre kommt dann "Finsternis" immer häufiger als Chiffre vor; Der qualitative Höhepunkt liegt um 1968 ("Verstörung"). Ab 1970 treten wiederum normale und traditionelle Verwendungen in den Vordergrund. Die Erwähnungen verlieren zunehmend an Gewicht; es kommt zu einer Vereinfachung des Begriffs (Vgl. oben S. 73). Dem quantitativen Rückgang entspricht also der - qualitative - Bedeutungsverlust von "Finsternis". In den neuesten Werken kommen - genauso wie in den frühesten - keine chiffrewertigen Verwendungen mehr vor. Mit diesen beiden (quantitativen und qualitativen) Untersuchungen ist allerdings noch nichts über die Bedeutung von "Finsternis" als Chiffre gesagt. Ein erster Schritt hierzu

## V. ZUSAMMENFASSENDE SCHLUSSBETRACHTUNG:

Wir konnten in diesem Teil, aufbauend auf den ersten Teil der Arbeit, normale, traditionelle und chiffrenartige Verwendungen des Begriffs "Finsternis" unterscheiden. Unser - schon in der Vorbemerkung (S.34ff.) - erklärtes Ziel war keine Festlegung des Begriffs im Sinne einer einfachen Kausalität, sondern die Präsentation der Vielschichtigkeit der "Finsternis". Sprachform und Inhalt stehen in einer zunächst kaum durchschaubaren Beziehung zueinander, die nur durch die Aufschlüsselung der Bernhardschen Metasprache aufgeklärt werden kann. Die Unsicherheit bei dieser Aufschlüsselung entspricht der Unsicherheit, die sich bei jedem Interpretationsversuch eines literarischen Werkes ergibt. Unser Ausgangspunkt war die Betrachtung von "Finsternis" bei Bernhard unter dem quantitativen Aspekt. Hier sind wir zu der gesicherten Erkenntnis gekommen, daß der Begriff erst Mitte der fünfziger Jahre häufiger vorkommt und daß dieses gehäufte Auftreten - sieht man von einigen Ausnahmen ab - bis in die Mitte der siebziger Jahre andauert. Schwieriger war die Betrachtung unter dem qualitativen Aspekt: Mitte der fünfziger Jahre findet man nur traditionelle und normale Verwendungen des Begriffs. Die Dunkelmetaphorik dient vorwiegend zur Zeichnung von Verfall, Tod und Gottesferne. Erst um 1960 ist die Hinwendung zur chiffrenhaften Sprachgestaltung nachweisbar (wir werden darauf im folgenden Teil noch genauer eingehen). Im Laufe der sechziger Jahre kommt dann "Finsternis" immer häufiger als Chiffre vor: Der qualitative Höhepunkt liegt um 1966 ("Verstörung!"). Ab 1970 treten wiederum normale und traditionelle Verwendungen in den Vordergrund. Die Erwähnungen verlieren zunehmend an Gewicht; es kommt zu einer Vereinfachung des Begriffs (Vgl. oben S. 73). Dem quantitativen Rückgang entspricht also der - qualitative - Bedeutungsverlust von "Finsternis". In den neuesten Werken kommen - genauso wie in den frühesten - keine chiffrenartigen Verwendungen mehr vor. Mit diesen beiden (quantitativen und qualitativen) Untersuchungen ist allerdings noch nichts über die Bedeutung von "Finsternis" als Chiffre gesagt. Ein erster Schritt hierzu

wurde im letzten Abschnitt dieses Teils geleistet. Der Zusammenhang von "Finsternis" und Wissenschaft ist für uns besonders relevant:

"Finsternis", Wissenschaft und Isolation stehen in einem komplexen Bedeutungszusammenhang; Wissenschaft (bei Bernhard eine kombinierte "politische" und "Natur-" Wissenschaft) steht für die Schreibearbeit der Protagonisten, die ja auch in gewisser Weise ein Abbild des Autors darstellen. Diese Schreibearbeit ist eine existentielle Notwendigkeit für die Protagonisten, weil sie allein dem Leben Sinn verleiht. Das Scheitern der Schreibearbeit ist gleichbedeutend mit dem Scheitern der Existenz. Die Realisierung der Arbeit ist aber - wenn überhaupt - nur in absoluter Isolation möglich.

Hier manifestieren sich schon zwei Dimensionen der Bernhardschen "Finsternis": Einerseits läßt sich "Finsternis" mit dem letztenendes meist aussichtslosen Existenzkampf in der Schreibearbeit gleichsetzen, andererseits entspricht der "Finsternis" die Abgeschlossenheit von der Gesellschaft, von allen möglichen Umweltreizen. Diese beiden Dimensionen können die Bernhardsche "Finsternis" noch längst nicht erklären. Es wird Aufgabe des folgenden Teils sein, noch weitere Dimensionen aufzudecken.

Bedeutungsabwandelung und Entwicklung des Begriffs werden getrennt abgehandelt. Es zeigt sich, daß "Finsternis" bei Bernhard nicht nur in ihren Bedeutungen, sondern auch in ihren Entwicklungsphasen verschiedene semantische Änderungen durchgemacht hat. Folgerichtig kann man nicht zu einer gültigen "Finsternis"-Definition kommen. Neben der Definition des Begriffs als Chiffre für die erkenntnisleitende Empfindung von der ersatzlosen Zerstörung alles Irdischen sehen wir den Gebrauch des Begriffs durch den Autor auch als Chiffre für seine Einstellung zu eben dieser Empfindung. Zusätzlich müssen allerdings auch die Dimensionen des Traditionellen und Normalen mitgedacht werden, die ja erst die düstere Atmosphäre in Bernhardschen Werk verursachen.

1. VORBEMERKUNG:

Man wird wohl das Hauptgewicht des Titels auf "Versuch" und nicht auf "Dechiffrierung" legen müssen. Es liegt ja schon im Besoz der Chiffre, daß sie nicht restlos entzifferbar ist. So muß auch jede Dechiffrierung Bernhardtscher Textstellen fragwürdig bleiben.<sup>1)</sup> Daß "Finsternis" als "un-entzifferbarer Begleitumstand"<sup>2)</sup> eine wesentliche Rolle in vielen Werken Bernhards spielt, kann nicht bestritten werden. Eine vollkommene "Klärung" dieser Rolle und ihrer Bedeutung wird allerdings immer bestrittbar bleiben. Vielleicht liegt auch darin der Reiz des Bernhardschen Werks, das den Leser eben immer nur "Anbahnungen" gestattet.

Wenn auch Sprache aus "vorgilbten Metaphern"<sup>3)</sup> besteht, haben doch einige Begriffe ihren metaphorischen Charakter noch weitgehend erhalten: "Finsternis" und "Schwarz" lassen sich hier charakteristisch einreihen. Die Vielfalt der Farbensymbolik wird gewöhnlich von drei Bedeutungsebenen aus betrachtet; erstens

TEIL C: "VERSUCH EINER DECHIFFRIERUNG DER 'FINSTERNIS' BEI THOMAS BERNHARD"

Die metaphorische Bedeutungsebene und die ästhetische Ebene. Die metaphorische Bedeutungsebene ist die Gegenfarbe

Bedeutungsebenen und Entwicklung des Begriffs werden gemeinsam abgehandelt. Es zeigt sich, daß "Finsternis" bei Bernhard nicht nur in ihren Bedeutungen äußerst vielschichtig ist, sondern auch in ihren Entwicklungsphasen verschiedene semantische Änderungen durchgemacht hat. Folgerichtig kann man nicht zu einer gültigen "Finsternis"-Definition kommen. Neben der Definition des Begriffs als Chiffre für die erkenntnisleitende Empfindung von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen sehen wir den Gebrauch des Begriffs durch den Autor auch als Chiffre für seine Einstellung zu eben dieser Empfindung. Zusätzlich müssen allerdings auch die Dimensionen des Traditionellen und Normalen mitgedacht werden, die ja erst die düstere Atmosphäre im Bernhardischen Werk verursachen.

Die ästhetische Ebene ist die Gegenfarbe "Finsternis" verschleibt und die Farbe der Güte, steht Schwarz für die umfassende Bedeutung dadurch selbstverständlich

1) Vgl. Wendelin SCHMID: Bernhard zu lesen. Zu JÜRGENEN (Hg.): Bern  
2) Heinrich LINDENMAYR: Einleitung zu Thomas Bernhards "Die Kunst der Färbung" (Frankfurt 1982). (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Bd. 20, S. 59.  
3) Bruno LAFRANCOIS: Sprache und Bewußtsein. Frankfurt/M.: Akademische Verlagsgesellschaft 1965. Bd. 2, S. 146.  
4) Robert HEIMENDAHL: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbenswelt. Berlin: Walter de Gruyter 1961. S. 109.  
5) Vgl. ebd. S. 197f.

I. VORBEMERKUNG:

Man wird wohl das Hauptgewicht des Titels auf "Versuch" und nicht auf "Dechiffrierung" legen müssen. Es liegt ja schon im Wesen der Chiffre, daß sie nicht restlos entschlüsselbar ist. So muß auch jede Dechiffrierung Bernhardscher Textstellen fragwürdig bleiben.<sup>1)</sup> Daß "Finsternis" als "invariabler Begleitumstand"<sup>2)</sup> eine wesentliche Rolle in vielen Werken Bernhards spielt, kann nicht bestritten werden. Eine vollkommene "Klärung" dieser Rolle und ihrer Bedeutung wird allerdings immer bestreitbar bleiben. Vielleicht liegt auch darin der Reiz des Bernhardschen Werks, das dem Leser eben immer nur "Annäherungen" gestattet. Wenn auch Sprache aus "vergilbten Metaphern"<sup>3)</sup> besteht, haben doch einige Begriffe ihren metaphorischen Charakter noch weitgehend erhalten; "Finsternis" und "Schwarz" lassen sich hier ohne weiteres einreihen. Die Vielfalt der Farbensymbolik wird gemeinhin von drei Bedeutungsebenen aus betrachtet; erstens der kultischen Symbolik, die von der Farbenmagie bis zur mythisch-weltanschaulichen Symbolik reicht und die wesentlichste, geschichtlich primäre ist. Aus ihr ging die Brauchtumssymbolik und die ästhetische hervor.<sup>4)</sup> Die metaphorische Bedeutung von "Schwarz" ist allgemein bekannt: die Gegenfarbe des lebensoffenen Weiß. Wie in der "Finsternis" verschlossen, erscheint sie uns als Todesfarbe und als Farbe der dunklen Geheimnisse. Gilt Weiß als das Gute, steht Schwarz für das Böse.<sup>5)</sup> Die umfassende Bedeutung von "Finsternis" bei Bernhard kann dadurch selbstverständlich nicht abgedeckt werden; nur die

---

1) Vgl. Wendelin SCHMIDT-DENGLER: Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards "Gehen". In: Manfred JURGENSEN (Hg.): Bernhard. Annäherungen.- Bern: Francke 1981. S.138f.

2) Heinrich LINDENMAYR: Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman "Das Kalkwerk".- Forum Academicum 1982. (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft. Bd.50). S.69.

3) Bruno LIEBRUCKS: Sprache und Bewußtsein.- Frankfurt/M.: Akademische Verlagsgesellschaft 1965. Bd.2. S.146.

4) Eckart HEIMENDAHL: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbenwelt.- Berlin: Walter de Gruyter 1961. S.195.

5) Vgl. ebda. S.197f.

traditionelle Komponente ist so verstehbar.

Wir haben im vorangegangenen Teil nachgewiesen, daß Bernhard schon in seinem Frühwerk der traditionellen Lichtmetaphorik (deren jahrtausendelange Kontinuität wir im ersten Teil kurz umrissen haben) verpflichtet ist. Um 1960 lassen sich daneben auch Belegstellen finden, die nicht mehr in die traditionelle Lichtmetaphorik einordenbar sind; der quantitative und qualitative Höhepunkt dieser Stellen liegt um das Jahr 1966 ("Die Mütze", "Verstörung"). Im Lauf der siebziger Jahre verliert "Finsternis" im Werk von Thomas Bernhard zunehmend an Bedeutung (rein quantitativ und als Chiffre an sich).

Wir sind geneigt, alle Verwendungen von "Finsternis", die nicht in die traditionelle Lichtmetaphorik einordenbar sind (und natürlich keine normalen Verwendungen sind), als Chiffren zu bezeichnen:

Restform des vollplastisch ausgeführten Symbols in Gestalt eines knappen, funktionellen Zeichens, das im Interesse der Konzentration und Sinnverkürzung sich die bildliche Ausführung versagt, sich aber seiner konventionellen Vordergrundsbedeutung ebenfalls z. T. begibt und dabei leicht zu e. verschlüsselten Geheimzeichen aus unkontrollierbaren Gefühlswerten wird, (...)6)

In der Folge wollen wir nun versuchen, über Entwicklung und Bedeutungsebenen des Begriffs "Finsternis" im Bernhardschen Werk Klarheit zu gewinnen. Es wird keine restlose Klärung des Begriffs möglich sein, immerhin aber doch eine differenziertere Betrachtung, die als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen dienen wird.

---

6) Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur.- Stuttgart: Alfred Kröner 1979. S.136.

## II. ENTWICKLUNG UND BEDEUTUNGSEBENEN DER BERNHARDSCHEN

### "FINSTERNIS":

Da die Bedeutungsebenen eng mit der Entwicklung des Begriffs "Finsternis" zusammenhängen, können diese beiden Aspekte nur gemeinsam abgehandelt werden.

#### 1.) Vom Todesbild zur Chiffre:

Wir haben bereits nachgewiesen, daß im Frühwerk Bernhards der "Finsternis" noch durchwegs traditionelle oder normale Bedeutung zukommt.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod bewirkt die Hegemonie des Dunklen, die seit der Mitte der fünfziger Jahre deutlicher wird (Vgl. oben. S.38.). Die dunklen Bilder werden immer häufiger durch den Begriff "Finsternis" verstärkt. In der Erzählung "Der Schweinehüter" (Vgl. oben. S.48ff.) spielt "Finsternis" schon eine bedeutende Rolle; der Begriff fungiert allerdings noch nicht als Chiffre.

Herbert GAMPER hat Bernhards Weg zur chiffrenhaften Sprache in den frühen Stücken nachgezeichnet; einiges lasse sich schon aus den frühen Werken ablesen, was später für die Bernhardsche Sprache typisch sei:

Einmal die in ROSEN DER EINÖDE dann auf die Spitze getriebene Reduktion auf einige wenige, zu einem magischen Ritual gefügte, in wechselnden Kombinationen wiederholte ahnungsschwere, bedeutungsschwangere Bilder bzw. Wörter. Grundsätzlich hat Bernhard die Methode auch in der Reihe der mit EIN FEST FÜR BORIS beginnenden, wieder relativ konventionellen Theaterstücken beibehalten, mit dem Unterschied, daß aus den eine ungefähre, zu erahnende Bedeutung suggerierenden bildhaften Formeln Chiffren eines hermetischen Systems geworden sind, das, als nunmehr gedankliches, sich genau aufschlüsseln läßt. 7)

Die "ahnungsschweren, bedeutungsschwangeren Bilder" können als Vorstufe der späteren Chiffren angesehen werden.

"Finsternis" ist zunächst vor allem im Zusammenhang mit Tod zu sehen; wie GAMPER nachweist, ist dieser Zusammenhang von Anfang an eine Konstante im Bernhardschen Werk:

In sämtlichen frühen Stücken ist das beherrschende Thema der Tod, wie ein Refrain durchziehen die Verse die Szene DIE TOTENWEIBER, mit denen sie beginnt: "Der Tod ist am Abend / Der

---

7) Herbert GAMPER: Thomas Bernhard.- München dtv 1977. S.81.

Tod ist am Morgen." Ebenso gibt das Bühnenbild eine Anschauung des Todes, enthält bereits die in den "großen" Theaterstücken entscheidend wichtigen, auf "Tod" verweisenden Chiffren von Dunkelheit und Kälte (...): "Es ist völliges Dunkel: nur die Gesichter der Totenweiber und der Leichnam, in der Folge die Szenen des Balletts, sind von eisiger Kälte beleuchtet."  
(GAMPER.S.82.)

Die langsame Hinwendung zur chiffrenhaften Sprachgestaltung begann Bernhard in den späten fünfziger Jahren, als er eine Reihe von Kurzschauspielen schrieb, in die er "surreale Chiffren" (GAMPER. S.82.) fügte.<sup>8)</sup>

Anhand der Überarbeitung des Stücks "Die Rosen der Einöde"<sup>9)</sup> läßt sich diese Entwicklung sehr gut verfolgen. In der Fassung von 1958 schrieb der Autor folgende Anmerkung:

"Die Rosen der Einöde" sind eine Insel aus Luft und Farbe, aus Schmerz und Finsternis. Sie sind eine lang gesuchte *Isolation*. Kein Gedicht, kein Gesang, keine Liturgie. Hier ist etwas, das mir bis dahin verschlossen war: eine abstrakte Welt verdämmern-der Wirklichkeit, ein Stück zerschundenes und ein Stück erhabenes Leben, das einigen Regeln und einer klaren Beschränkung wohl unterworfen ist.<sup>10)</sup>

GAMPER weist darauf hin, daß nur in der ersten Fassung des Stücks im zweiten Satz ("desperato") der Kartenspieler in der Regieanweisung als Tod bezeichnet wird. In der endgültigen Fassung fehlt dieser Hinweis genauso wie die Angaben zum Kostüm des Kartenspielers ("entsprechend dem Zug zu hermetischem Verschuß des Kunstgebildes", GAMPER. S.84.). In den späteren Stücken verweigert Bernhard ja jegliche Interpretationshilfe. In dieser Phase der Bernhardschen Entwicklung wird die Verschlüsselung immer wesentlicher. Entsprechend gewinnt auch der Begriff "Finsternis" an Komplexität (Vgl. oben. S.52ff.). Neben dem inhaltlichen ist auch immer der formale Aspekt bei der gehäuften Verwendung von "Finsternis" zu beachten. Die Musikalität der Bernhardschen Sprachbegabung ist gerade in den neueren Werken zur schönsten "Blüte" gediehen:

---

8) Vgl. z.B. Köpfe. Opernlibretto. Uraufführung 22.7. 1960.

9) Erste Fassung: Die Rosen der Einöde. Zwei Szenen. In: Die Neue Rundschau 1958. S.314-334. Zweite Fassung: die rosen der einöde. fünf sätze für ballett, stimmen und orchester. Frankfurt/M.: S.Fischer 1959.

10) Die Rosen der Einöde. S.382.

"Die 'Rosen der Einöde' verdanken ihre nun einmal fertige Formulierung einer sehr leidenschaftlichen Beschäftigung mit der das Gebäude der Welt mit Ohnmacht und Aufruhr, Ruhm und Zauber erfüllenden außergewöhnlichen Instrumentalmusik der letzten fünfzig Jahre. Sie wurden für eine überfeinerte philosophische in Wahrheit aristokratische Musik, für eine geniale Arbeitsmethode des Komponierens geschrieben, die überprüfbar ist und die über mathematische Präzision das ohne Zweifel erreicht hat, was Arnold Schönberg, später auch Anton von Webern, die Autoritären der Neuen Musik, in ihren wichtigsten Arbeiten anzudeuten und zu skizzieren vermochten" (Kommentar). (Nach GAMPER. S.85.)

Die formalen Sprachgestaltungsversuche treten aber am Anfang der sechziger Jahre in den Hintergrund. Bernhard soll ja in einem unveröffentlichten Kommentar über "Die Rosen der Einöde" in bezug auf Reduktion, Kargheit und Künstlichkeit in diesem Werk von einem "Endpunkt" gesprochen haben (Vgl. GAMPER. S.83.). Entsprechend geraten Inhalte wiederum in den Vordergrund. Die eben beschriebenen Sprachreflexionen haben allerdings dazu geführt, daß die Romane und Erzählungen der Folgezeit durch Chiffren verschlüsselt wurden. Schon im "Kulterer" (Vgl. oben. S.52ff.) wird der Leser mit einem unkonventionellen Gebrauch des Begriffs "Finsternis" konfrontiert: Es tritt zu der negativen Bedeutung (im Zusammenhang mit Tod) eine zweite - positive ("Finsternis" als Quelle der Schaffenskraft). So ist die Einstellung zur "Finsternis" nicht mehr vorbehaltlos negativ; es wird ein ambivalentes Verhältnis deutlich.

2.) "Ein junger Schriftsteller"<sup>11)</sup> - Zusammenhänge werden sichtbar:

Was für die Lyrik und die frühen Dramen gilt, ist auch in den sechziger Jahren gültig: Der Tod bleibt das zentrale Thema im Bernhardschen Werk. Inwieweit "Finsternis" und Tod ständig miteinander zusammenhängen und warum die Protagonisten ein ambivalentes Verhältnis zur "Finsternis" haben, kann vielleicht durch Betrachtung dieses Textes geklärt werden, der 1965 veröffentlicht wurde.

In dieser Geschichte erzählt der vierunddreißigjährige Bernhard über einen dreißigjährigen ("jungen") Schriftsteller, der im Zusammenhang mit einem Attentat auf den Außenminister von

---

11) Ein junger Schriftsteller. In: Wort in der Zeit 1965. Hft.1. S.56-59.

der Polizei gesucht wird. Zahlreiche autobiographische Elemente wurden vom Autor in die Erzählung hineingepackt: Der junge Schriftsteller ist ein "philosophischer Mathematiker" (S.57); fast alle Bernhardsche Protagonisten versuchen ja Natur- und Geisteswissenschaft zusammenzudenken (Vgl. oben. S.80ff.). Er schließt sich ebenfalls für seine Analysen von der Umwelt ab ("Mit Vorliebe hat er alles analysiert; wochenlang nichts geredet." S.57). Wie der Kulterer hat er seine Einfälle in der Nacht (S.57). Er verfügt über eine besondere "Natur" (Vgl. oben S.83.):

Er hätte sich oft für sein Leben der reinen Zufriedenheit engagieren können, doch sei es seiner Natur nicht erlaubt, eine, gleich welche, ihm angebotene Zuflucht auch aufzusuchen. (S.57)

Er ist kein Erzähler: "Unfähig, zu erzählen, schrieb er so gut, wie kein anderer seiner Generation, seiner Zeit, in ganz Deutschland nicht." (S.59).<sup>12)</sup>

Unglück spielt in fast allen Bernhardschen Werken eine gewichtige Rolle:

Er bezweifelte immer das Vorhandensein auch des geringsten Glücks, das er als ein Scheinglück bezeichnete, Mittel, sich fortzubringen, weiterfort, sich selbst und die anderen von Zeit zu Zeit zu betrügen. (S.58)

Auch die Entsprechung von Außenwelt und Innenwelt finden wir wieder ("Er kleidete sich nicht nur außen schwarz, auch sein Inneres schien mit einem von ihm zu diesem Zweck erfundenen Schwarz ausgeschlagen." S.58).

Schließlich ist "Finsternis" auch erkenntnisfördernd:

Als überschaute er alles von einem Hochstand der Finsternis aus, an die er allein sich im Laufe seiner Entwicklung gewöhnt hatte; obwohl sie, die Finsternis, ihn langsam erdrückte, (...) (S.58)

In allen Zügen des jungen Schriftstellers spiegelt sich der Autor Thomas Bernhard wider. Mit einiger Spannung lesen wir daher auch, worin denn nun eigentlich der Zweck des künstlerischen Daseins liegt:

---

12) Vgl. hierzu: Drei Tage. A.A.o.: "Ich bin ein Geschichtzenzerstörer, ich bin der typische Geschichtzenzerstörer. S.152.

Er sei eine zwecklose Kreatur, hörte ich von ihm, wie ich einmal, das letztmal, mit ihm durch die Stadt ging, die Menschen aber machten, vor allem die Massen, einen ebenso zwecklosen Eindruck. Auch auf mich macht die ganze physikalische Geographie von Zeit zu Zeit einen fürchterlichen Eindruck der Zwecklosigkeit; an den Straßenkreuzungen kann man tagtäglich die Zwecklosigkeit der Menschen beobachten, die Zwecklosigkeit der Natur. Der einzige Zweck ist, die Zwecklosigkeit (der Natur) zu beobachten; so altern die Philosophen und ihre Philosophien und so altert mit ungeheurer Zwecklosigkeit auch die Wissenschaft! (S.58)

Bei aller Zwecklosigkeit des menschlichen Daseins und der Welt überhaupt (subsumiert unter dem komplexen Bernhardschen Begriff "Natur") bleibt dem Protagonisten nur die Beobachtung eben dieser Zwecklosigkeit der "Natur". So kommt Bernhard auch immer wieder auf den Begriff "Naturwissenschaft" (Vgl. oben. S.81.). Die Beobachtung der Zwecklosigkeit erfolgt vom "Hochstand der Finsternis" (S.58) aus. So wird das ambivalente Verhältnis zur "Finsternis" klar: Die Einsicht in die Zwecklosigkeit des menschlichen Daseins verfinstert zunächst; andererseits ist diese Einsicht aber auch Quelle der Schaffenskraft. Da die geistige Produktion zur existentiellen Notwendigkeit wird, ist somit auch das Ausharren in diesem verfinsterten Zustand eine existentielle Notwendigkeit. Der "junge Schriftsteller" wird aber dennoch von dieser "Finsternis" langsam erdrückt (logische Konsequenz ist der Selbstmord). Gerade in den späteren Bernhardschen Werken finden wir allerdings immer wieder Protagonisten, die in der "Finsternis" doch leben können (ein Umstand, den ja Bernhard für sich selbst ebenfalls geltend macht).<sup>13)</sup>

Wir wollen nun versuchen, die bisherigen Erkenntnisse auch durch die Betrachtung der Reden des Dichters zu stützen.

3.) Mit den Reden nimmt die Klarheit zu:

1965 bemüht Bernhard in einer Rede wiederum seinen komplexen Naturbegriff:

---

13) Vgl. z.B. Die Jagdgesellschaft (1974). A.A.o.: SCHRIFTSTELLER (...) 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.)

Das Leben ist nur noch Wissenschaft, Wissenschaft aus den Wissenschaften. Jetzt sind wir plötzlich in der Natur aufgegangen. Wir sind mit den Elementen vertraut geworden. (...) Wir sehen, wenn wir in die Natur hineinschauen, keine Gespenster mehr. Wir haben das kühnste Kapitel der Weltgeschichte geschrieben; und zwar jeder von uns *für sich* unter Schrecken und in der Todesfurcht und keiner nach seinem Willen, noch nach seinem Geschmack, sondern nach dem Gesetz der Natur (...) Die Wissenschaft von der Natur wird uns eine höhere Klarheit und eine viel grimmigere Kälte sein, als wir uns vorstellen können.<sup>14)</sup>

Dieses wesentliche "Gesetz der Natur" ist der Tod als ersatzlose Auslöschung alles Irdischen. Mit der Klarheit über diesen Tod, der durch keine "Gespenster" (Götter) mehr beschönigt werden kann, nimmt nicht nur die Kälte zu, sondern auch die Verfinsterung des Individuums: Die Zwecklosigkeit des Daseins wird voll bewußt.

1968 wird diese einzig wahre Erkenntnis noch deutlicher formuliert:

Wenn wir der Wahrheit auf der Spur sind, ohne zu wissen, was diese Wahrheit ist, die mit der Wirklichkeit nichts als die Wahrheit, die wir nicht kennen, gemein hat, so ist es das Scheitern, es ist der Tod, dem wir auf der Spur sind ... (...) <sup>15)</sup>

Der nach Wahrheit strebende Dichter muß dem Tod auf der Spur sein; folgerichtig muß er auch über den Tod schreiben und - in diesem Fall - sprechen: "(...) ich will diesen Festsaal nicht mit meiner Düsternis ausmalen, mit der allgemeinen Düsternis, Finsternis, (...) und obgleich ich keine Rücksicht zu nehmen habe, werde ich diesen Saal und werde ich *Sie* nicht verfinstern (...)" (S.347). Tatsächlich erhöht Bernhard durch diese Verweigerung des Aussprechens seiner Erkenntnis noch die Wirkung derselben. Es ist nämlich kaum möglich, diese Einsicht direkt zu transportieren. Die Aussage, daß alles sinnlos ist, weil wir einmal sterben müssen, wird an den meisten Menschen problemlos vorübergehen, da die Verdrängung des Todes einfach zu stark ist, und eine Aufhebung dieser Verdrängung völlig sinnlos. Sie ist nur für Bernhard nicht sinnlos, weil sie die Quelle sei-

---

14) Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. In: Jahresring 65/66. Stuttgart: DVA 1965. S.243-245.

15) Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden (Titel der Redaktion). In: Neues Forum 1968. Hft.173. S.347-349.

ner Schaffenskraft darstellt. Später heißt es noch: "Der Tod ist mein Thema, wie auch ihr Thema der Tod ist (...)" (S.348). Diese vieldeutige Aussage wird nur wenige Leser oder Zuhörer wirklich getroffen haben. Hier liegt auch die besondere Tragik Bernhards: In seiner zentralen Aussage bleibt er wirkungslos (wir werden darauf später noch einmal zurückkommen). Während Bernhard schon zahlreiche Protagonisten sterben ließ, verharret er weiter in seiner manischen Beobachtung der Zwecklosigkeit des Lebens. Wodurch diese angespannte Situation bewältigbar wird, teilen wir im folgenden Kapitel mit.

4.)"(...) es ist vieles lächerlich, wenn man an den Tod denkt."<sup>16)</sup>

- Ironie löst die "Finsternis" auf:

a) Späße in "Frost"?

1984 klagte Bernhard darüber, daß in seinen Werken so oft der Humor übersehen wurde:

Schon bei "Frost". Kein Mensch hat das im Grund gelesen, was da für Späße drin sind.<sup>17)</sup>

Tatsächlich finden sich sehr witzige Passagen in diesem frühen Roman; wenn der Maler über seine Wirtin spricht:

Die Wirtin begünstige alle anderen, nur ihn, den Maler, nicht. Sie wechsle zum Beispiel alle vier, fünf Tage die Leintücher in allen Zimmern, nur in seinem nicht. Sie fülle ihm die Gläser schlecht, und wenn sich jemand bei ihr nach ihm erkundige, bringe sie unverschämte Lügen über ihn an. Aber Beweise habe er dafür nicht, deshalb könne er sie nicht zur Rede stellen. Ich sagte, daß ich nicht glaube, daß die Wirtin Gemeinheiten über ihn verbreite. "Doch", sagte er, "sie schildert mich wie einen Hund. Sie erzählt auch, daß ich ins Bett mache. Hinter meinem Rücken klopfte sie sich mit dem Zeigefinger auf den Kopf, was heißen soll, daß ich verrückt sei. Sie vergißt, daß es Spiegel gibt. Die meisten Menschen vergessen das." Sie verwässere seine Milch. "Nicht nur meine Milch." Abgesehen davon, daß sie, wie er glaubt, Hunde- und Pferdefleisch verkocht. "Ihren Kindern hat sie vor Jahren einmal erzählt, ich sei ein Kinderfresser. Von da an gingen mir ihre Kinder aus dem Weg." Sie habe immer schon seine Postkarten gelesen und sogar Briefe an ihn über dem Kochkesseldunst geöffnet und sich ihren Inhalt einverleibt. "Sie wußte immer wieder Sachen, die ich nie erzählt habe." (F.S.22.)

Die "Späße" in "Frost" sind allerdings durch die Hegemonie des Dunklen für den Leser kaum erkennbar. Tod, Hoffnungslosigkeit,

---

16) Zwei Reden. A.A.o. S.349.

17) "Es ist eh alles positiv". Thomas Bernhard über seine Bücher, seine Feinde und sich selbst. In: Die Presse. 22./23. September 1984. (spectrum) S.1.

Einsamkeit, Unglück ("Es gehe immer 'um das ganze Unglück', sagte er, ich verstand nicht, was er meinte." F.S.279.). Das Schicksal des Malers und die Betroffenheit des Erzählers über ebendieses Schicksal wirken auf den Leser zu stark; für Lachen bleibt hier wenig Raum.

Die humorvollen Stellen in den frühen Werken Bernhards erinnern an Kafka, bei dem ja ebenfalls die Ironie nicht selten übersehen wird.<sup>18)</sup> In diesem Rahmen können wir auf einen Vergleich der beiden Autoren allerdings nicht eingehen.

b) "Viktor Halbnarr"<sup>19)</sup> - eine ernste Grotteske:

In den sechziger Jahren steigert Bernhard die Komik ins Grotteske. Als Beispiel wollen wir die kurze Erzählung "Viktor Halbnarr" erwähnen:

Hier geht es um eine makabere Wette; ein Traicher Mühlenbesitzer wettet mit dem beinamputierten Viktor Halbnarr um achthundert Schilling, daß dieser nicht, wenn er um elf (in der Nacht) von Traich wegläufe, vor zwölf in Föding sei. Der Weg führt durch den Hochwald:

In einer Stunde komme er mit seinen Holzbeinen nicht durch den Hochwald; nicht im Winter; nicht in einem solchen Winter; nicht in einer derartig kalten Nacht. Er, Halbnarr, habe selbst nicht geglaubt, bis zwölf in Föding zu sein, wäre aber doch ("Ich Unsinniger!"), weil man ja nichts unversucht, keine gute Gelegenheit, sich zu verbessern, ungenützt vorbeigehen lassen solle, wie ausgemacht um elf von Traich abgelaufen. (VH.S.164f.)

Halbnarr ("man denke, er hieß Halbnarr" S.164) wird von einem Arzt, dem Erzähler, der zufällig durch den Hochwald auf dem Weg zu einem Patienten ist, gefunden:

Ich hob ihn auf und klopfte ihm den meisten Schnee ab und stellte fest, daß seine beiden Holzbeine tatsächlich in der Mitte, wie eben zwei Holzbeine, abgebrochen waren. Kurz entschlossen hob ich den Mann, weil ich ja raschest zu meinem Patienten mußte, auf meine Schultern. (S.165)

Der Arzt läßt sich von der Wette anstecken und beschließt, es ist halbzwölf, mit dem Mann auf dem Rücken so rasch wie möglich nach Föding zu laufen. Kurz vor zwölf legt er dem vor der Kirchentüre wartenden Mühlenbesitzer Halbnarr vor die Füße und zwingt ihn zur Bezahlung der Wettschuld.

---

18)Vgl. Walter SOKEL: Franz Kafka. Tragik und Ironie.- Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1976. S.85ff.

19)Viktor Halbnarr. In: Erzählungen. A.A.o. S.163-168.

20)Gehen. In: Erzählungen. A.A.o. S.407-494

Überschattet wird die Erzählung von einer besonderen Tragik: Halbnarr ließ sich auf die Wette ein, um sich seinen Traum, ein Paar Juchtenstiefel, zu erfüllen; am Heimweg wird dem Erzähler die wahre Tragödie hinter der Grotteske erst bewußt:

(...) ich dachte, (...) daß er jetzt zwar die Wette, also achthundert Schilling, also ein Paar von den besten Juchtenstiefeln von unserem besten Schuhmacher, gewonnen, aber seine Holzbeine verloren hat. Die kosten ihn zweieinhalbtausend. Was für ein Mensch, dachte ich im Hochwald, der mir auf diesem Heimweg so zusetzte, (...) (S.167f.)

In den früheren Werken korrespondiert die Hegemonie des Dunklen ("Viktor Halbnarr" spielt in der Nacht) mit der Hegemonie des Tragischen neben dem Humorvollen. In den neueren Werken ändert sich diese Gewichtung und damit lösen sich auch die vorwiegend dunklen Bilder auf.

Wir stimmen also zu, wenn Bernhard auf "Späße" im Frühwerk hinweist, können die Umgewichtung der Schwerpunkte Tragik und Ironie allerdings erst im Laufe der siebziger Jahre feststellen. Die regelrechte Wende ist mit "Korrektur" 1975 vollzogen (entsprechend der geänderten Einstellung zur "Finsternis"; vgl. oben. S.43f., S.67f.). Es gibt aber schon einzelne "Vorboten" dieser Wende; beispielsweise die Erzählung "Gehen"<sup>20</sup>).

c) "Gehen" - vordergründig heiter und hintergründig tragisch:

Der unvoreingenommene Leser wird in dieser Erzählung vieles lustig finden. Man lacht unweigerlich und erschrickt gleich wieder, wenn der tragische Untergrund hinter den witzigen Bildern durchscheint.

Der Erzähler geht mit Oehler jeden Montag und Mittwoch auf der Klosterneuburgerstraße spazieren. Gleich zu Beginn wird sehr witzig über die Bekleidungsgehnheiten der Protagonisten berichtet:

Während Oehler die Gewohnheit hat, seinen Mantel vollkommen geschlossen zu tragen, trage ich meinen Mantel vollkommen offen. Was, denke ich, bei ihm auf seine fortwährende Angst vor Verkühlung und vor Erkältung bei offenem Mantel zurückzuführen ist, ist bei mir auf meine fortwährende Angst, in geschlossenem Mantel ersticken zu müssen, zurückzuführen. (E. S.407.)

Zunächst reizt diese Übertreibung noch zum Lachen. Die gleich darauf folgende Bemerkung klingt allerdings schon ernster:

Und so hat Oehler tatsächlich fortwährend Angst, erfrieren zu müssen, während ich fortwährend Angst habe, ersticken zu müssen. (E.S.407.)

---

20) Gehen. In: Erzählungen. A.A.o. S.405-494.

Der anschließende Vergleich erscheint wieder belanglos und witzig:

Während Oehler hohe, bis über seine Knöchel hinaufreichende Schuhe anhat, habe ich Halbschuhe an, weil ich nichts mehr hasse als hohe Schuhe, wie Oehler nichts mehr als Halbschuhe haßt. Ein Ungezogenheit (und eine Dummheit!), sagt Oehler immer wieder, in Halbschuhen zu gehen, eine Unsinnigkeit, in solchen hohen, schweren Schuhen zu gehen, sage ich. (E.S.407.)

In der Folge wird noch der "breitkrepelige, schwarze Hut" Oehlers gegen den schmalkrempigen, grauen des Erzählers ausgespielt. Oehler hat auch "dicke, derbe Wollfäustlinge" an, während der Erzähler "dünne, allerdings gefütterte Schweinslederhandschuhe" trägt:

Nur in Fäustlingen ist einem wirklich warm, sagt Oehler immer wieder, nur in Handschuhen und auch nur in solchen geschmeidigen Lederhandschuhen, sage ich, sind die Hände so beweglich wie meine Hände. (E.S.407.)

Schließlich wird noch darauf hingewiesen, daß Oehler "schwarze stulpenlose Hosen", der Erzähler "graue Hosen mit Stulpe" trägt.

Nach diesem heiteren Vergleich wird der Leser mit dem Kernproblem der Erzählung konfrontiert:

Hören wir etwas, sagt Oehler Mittwoch, prüfen wir, was wir hören und prüfen, was wir hören, so lange bis wir sagen müssen, das Gehörte ist un- wahr, es ist eine Lüge, das Gehörte. (...) So wird uns jeder Tag zur Hölle, (...) was wir denken, wird, (...) zu etwas Gemeinem und Niedrigem und Überflüssigem, (...) Die Natur braucht das Denken nicht, sagt Oehler, nur der menschliche Hochmut denkt sein Denken ununterbrochen in die Natur hinein. (E.S.108.)

Denken führt also ins Nichts. Gerade in diesem Denken treiben sich die beiden Protagonisten aber gegenseitig an. Entsprechend dem Denken, daß sich immer in denselben Bahnen bewegt, gehen die beiden auch regelmäßig über die Klosterneuburgerstraße. Wiederum liegt eine Verschmelzung von Außenwelt und Innenwelt vor (Vgl. hierzu "Die Mütze". Oben. S.58f.):

Der Denkende faßt ja auch sein Denken als ein Gehen auf, sagt Oehler. Er sagt mein oder sein oder dieser Gedankengang. Es ist vollkommen richtig zu sagen, gehen wir in diesen Gedanken hinein, wie wenn wir sagten, gehen wir in dieses unheimliche Haus hinein. (E.S.484.)

"Unheimliches Haus" steht hier für "Finsternis". Da in "Gehen" der Begriff keine Rolle mehr spielt, scheint er auch konsequenterweise in diesem Zusammenhang nicht auf. Chronologisch geht die Erzählung ihrer Zeit voraus, da es in "Korrektur" (1975) noch "finstere Gedankengänge" zu durchschreiten geben wird.

(Vgl. Korrektur. S.353.). Letztenendes treiben sich die Protagonisten gegenseitig in den Grenzbereich von Genie und Wahnsinn.

Früher ging Oehler mittwochs noch mit Karrer, der aber jetzt schon im Irrenhaus ist. Karrer war in seiner Erkenntnis so weit vorangeschritten, daß er dem Wahnsinn verfallen mußte. Es ist verständlich, daß sich die Protagonisten auch über das Verücktwerden Karrers Gedanken machen.

Das Ereignis, das Karrer endgültig ins Irrenhaus gebracht hat, gehört zum Witzigsten, was Bernhard bisher geschrieben hat. Der Erzählung entsprechend ist es gleichzeitig unheimlich tragisch "(...) ein Stück von großer sprachlicher Kraft und grausiger Komik."<sup>21)</sup> Vom Gehen (Denken) erschöpft, besucht Karrer den Rustenschacherschen Laden, um sich (wie schon so oft vorher) Hosen zeigen zu lassen:

Karrer rennt an den Ladentisch, sagt Oehler und der Verkäufer fängt widerspruchslos an, dem Karrer, dem er in der Vorwoche schon alle Hosen gezeigt hatte, alle Hosen zu zeigen, alle Hosen gegen das Licht zu halten. (S.488)

Karrer fallen an den Hosen "schütterere Stellen" (S.450) auf; er bezeichnet sie deshalb als "tschechoslowakische Ausschußware" (S.451); der Verkäufer verwahrt sich dagegen: Es seien "erstklassigste englische Stoffe" (S.452). Die Komik der Szene ergibt sich schon durch die Konfrontation des exzentrischen Karrers mit dem phlegmatischen Verkäufer (dem Neffen Rustenschachers). Rustenschacher selbst hält sich im Hintergrund:

Während Sie zwei Hosen gegen das Licht halten, halte ich zehn oder zwölf Hosen gegen das Licht, sagt Karrer zu Rustenschachers Neffen. Wie unglücklich Rustenschacher selbst über die Debatte zwischen Karrer und seinem, Rustenschachers Neffen, gewesen ist, beweist die Tatsache, daß Rustenschacher mehrere Male aus dem Laden in das Kontor ging, wahrscheinlich, um nicht in die geradezu peinliche Debatte eingreifen zu müssen. (S.457)

Karrer läßt in seinen "Behauptungs- und Unterstellungsexzessen" (S.457) nicht nach:

Plötzlich sagt Karrer zu Rustenschacher (...) wenn Sie, Rustenschacher, genau hinter dieser Hose, die mir gerade von ihrem Neffen gegen das Licht ge-

---

21) Bernhard SORG: Thomas Bernhard.- München: C.H. Beck 1977. (=Autorenbücher 7) S.166.

halten wird, Aufstellung nehmen, (...) kann ich durch diese Hose Ihr Gesicht mit einer Deutlichkeit sehen, mit welcher ich Ihr Gesicht gar nicht sehen will. (S.458)

Die Komik wird allerdings noch gesteigert: Der offensichtlich schon völlig entnervte Rustenschacher (vorher wurde schon immer wieder darauf hingewiesen, mit welcher großer Mühe er sich nur beherrschen konnte) bietet Karrer an, die Hosen einer Zerreißprobe zu unterziehen. (Vgl. S.459)

Einen weiteren komischen Aspekt erhält die Szene durch das Hosenetikettieren Rustenschachers. Der ebenfalls anwesende Oehler registriert folgendes:

Rustenschacher etikettierte im Hintergrund noch immer Hosen, fiel mir auf, (...) und ich dachte, das ist unverständlich und dadurch unheimlich, daß Rustenschacher so viele Hosen etikettiert, möglicherweise bewirkt dieses unaufhörliche Hosenetikettieren Rustenschachers im Hintergrund auch die sich mit einem Male unglaublich steigernde Gereiztheit Karrers, denn selbst mich irritierte langsam das unaufhörliche Hosenetikettieren Rustenschachers, (...) (S.466f.)

Die komische Szene nimmt allerdings ein tragisches Ende. Oehler berichtet Scherrer, dem Psychiater Karrers:

(...) sagt Karrer noch einmal, daß es sich bei diesen Hosenstoffen ganz offensichtlich um tschechoslowakische Ausschußware handle und er tat, als wolle er tief einatmen und es hatte den Anschein, als gelänge es ihm nicht, worauf er noch etwas sagen wollte, (...) aber er hatte keine Luft mehr und er konnte, (...) nicht mehr sagen, was er offensichtlich noch hatte sagen wollen. (...) Rustenschacher hatte sofort begriffen, (...) und der Neffe Rustenschachers hat auf meine Veranlassung hin alles veranlaßt, was zu veranlassen gewesen war, sagt Oehler zu Scherrer. (S.468)

Wie trostlos die Situation Karrers ist, wird durch folgende Aussage deutlich:

Karrer sei im Pavillon VII untergebracht, in dem gefürchtesten. Diese entsetzlichen Kerker, in welche man die bedauernswertesten aller Geschöpfe einsperret, sagt Oehler. Nichts als Schmutz und Gestank. Alles verrostet und verfault. Wir hören das Unglaublichste. Wir sehen das Unglaublichste. (S.425)

Trotz dieser tragische Umstände steht das Grotteske erstmals im Vordergrund eines Bernhardschen Textes.<sup>22)</sup> Entsprechend spielt

---

22) Vgl. hierzu auch: Bernhard SORG. A.A.o. S.148.

"Finsternis" in dieser Erzählung auch keine Rolle mehr. Die Auflösung der "Finsternis" durch Ironie und Komik soll jetzt noch an weiteren Beispielen gezeigt werden.

d) "Wittgensteins Neffe"<sup>23)</sup> - zur Tragikomik tritt der Realitätsbezug:

In diesem autobiographischem Werk beschreibt Bernhard die Jahre zwischen 1967 und 1979, seine Freundschaft mit dem nervenkranken Paul Wittgenstein.

Die ganze Tragik des Protagonisten wird schon in der kurzen Textstelle angedeutet, die der Autobiographie vorangestellt ist:

Zweihundert Freunde werden bei meinem Begräbnis sein und du mußt an meinem Grab eine Rede halten. (S.6)

Am Schluß heißt es:

An seinem Begräbnis hatten aber nur acht oder neun Leute teilgenommen, wie ich weiß und ich selbst war zu diesem Zeitpunkt auf Kreta gewesen, (...) Sein Grab habe ich bis heute nicht aufgesucht. (S.164)

Die Komik liegt nun aber vor allem in den vielen Anekdoten, die über Wittgenstein erzählt werden. Bernhard begegnet seinem Freund sehr liebenswert, läßt ihn nie lächerlich wirken, sondern lediglich exzentrisch bis genial-verrückt. Er scheut auch nicht davor zurück, sich selbst mit dem Freund zu vergleichen (vgl. S.89).

Die Phasen des Verrücktwerdens kündigten sich immer an; dieser tragische Umstand wird äußerst witzig beschrieben (wir erinnern uns an "Gehen"):

(...) wenn er einen völlig unregelmäßigen Gang hatte auf einmal, also neben einem plötzlich zehn oder elf Schritte sehr schnell, dann wieder drei, vier oder fünf besonders langsam ging, wenn er die Leute auf der Straße ansprach ohne sie zu kennen und ohne ersichtlichen Grund oder beispielsweise im Sacher um zehn Uhr vormittags eine Flasche Champagner bestellte, aber nicht trank, sondern warm werden und stehen ließ. Aber das sind Harmlosigkeiten. Schlimmer war schon, daß er das gerade von ihm bestellte und vom Kellner an seinen Tisch gebrachte volle Frühstückstablett packte und auf die mit Seidentapeten bezogene Wand schleuderte. Auf dem Petersplatz ist er, wie ich weiß, einmal in ein Taxi gestiegen und hat nur das Wort *Paris* gesagt, worauf ihn der Fahrer, der ihn kannte, tatsächlich nach Paris gefahren hat, wo eine dort lebende Wittgenstein-

---

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

sche Tante dann die Fahrkosten zu bezahlen hatte. Zu mir nach Nathal ist er auch mehrere Male mit dem Taxi gekommen nur auf eine halbe Stunde, (...) um dann gleich wieder nach Wien zurückzufahren, immerhin eine Strecke von zweihundertzehn Kilometern in einer Richtung, (...) Er konnte, war er wieder *reif*, wie er selbst sagte, kein Glas mehr halten und alle Augenblicke verlor er die Beherrschung und brach in Tränen aus. (S.68f.)

Die bewußte Verschmelzung von tragischen und grotesken Momenten wird auch explizit erwähnt ("Grotesk, grotesk! sagte er, worauf er zu weinen anfang und nicht mehr aufhörte." S.74. Vgl. auch: S.98, S.148f., S.150.).

Die Tragik um Wittgenstein wird durch drei Ereignisse aufgelockert, die mit Bernhards Biographie zusammenhängen, wo sein Freund jeweils nur eine Nebenrolle spielt:

Die Verleihung des Grillparzer-Preises (S.105-114).

Die Verleihung des Österreichischen Staatspreises 1968 (S.114-118).

Die durchgefallene Burgtheateraufführung der "Jagdgesellschaft" 1974 (S.153-160).

Diese Geschichten lenken von der Tragödie der Hauptperson ab und bewirken so die Hegemonie des Heiteren. Man muß wirklich herzhaft lachen, wenn sich Bernhard über Kulturpolitiker lustig macht; er schreibt über die Laudatio des damaligen Ministers für Unterricht und Kunst Piffl-Perčević im Jahr 1968:

Der im Audienzsaal des Ministeriums eine sogenannte Laudatio auf mich haltende Minister hat in dieser Laudatio nichts als Unsinn über mich gesagt, weil er nur das von einem Blatt heruntergelesen hat, was ihm einer seiner für die Literatur zuständigen Beamten aufgeschrieben gehabt hat, zum Beispiel daß ich einen Roman geschrieben hätte über die *Südsee*, was ich natürlich niemals getan habe. Obwohl ich immer Österreicher gewesen bin, behauptete der Minister, daß ich Holländer sei. Obwohl ich davon keine Ahnung hatte, behauptete der Minister, daß ich *auf Abenteuerromane spezialisiert* sei. (...) Mich regten die von dem Minister von dem Blatt heruntergelesenen Unsinnigkeiten aber gar nicht auf, denn ich wußte genau, der dumme Mensch aus der Steiermark, der, bevor er Minister geworden war, dort in Graz Sekretär der Landwirtschaftskammer und vor allem für Tierzucht zuständig gewesen war, kann nichts dafür. (S.114f.)

Der Minister wird dann in seiner Reaktion auf die berühmte Rede Bernhards allerdings regelrecht dämonisiert, wenn er vom Sitz aufspringt, "mir die geballte Faust ans Gesicht" (S.116) schleudert, den Dichter einen "Hund" nennt und beim Verlassen des Saales so kräftig die Glastür zuschlägt, "daß sie in tausend Scherben zersplittert ist" (S.116).

Bei aller Komik spiegelt sich in dieser Szene doch auch Tragik wider: Der sensible Dichter wird selbst von denen, die in ehren, total verkannt oder nicht einmal erkannt, wie Bernhard über die

Verleihung des Grillparzer-Preises beschreibt (vgl. S. 109ff.). So kommt die Annahme eines solchen Preises einer Entwürdigung der eigenen Person gleich:

(...) wie der Paul währenddessen zu mir sagt: *Du hast dich mißbrauchen lassen! Die haben dir auf den Kopf gemacht!* Tatsächlich, dachte ich, sie haben dir auf den Kopf gemacht. Sie haben dir auch heute wieder auf den Kopf gemacht, wie sie dir immer auf den Kopf gemacht haben. Aber du hast dir auf den Kopf machen lassen, dachte ich, noch dazu in der Akademie der Wissenschaften in Wien. (S. 113f.)

Hinter den scheinbar nur komischen Stellen ruhen immer auch tragische Momente.

In dem Abschnitt über die "Jagdgesellschaft" wird deutlich, wie wichtig Bernhard die Wirkung seiner Dichtung ist. Darauf werden wir noch später zurückkommen.

Auffällig sind gewisse Parallelen zu "Gehen": Wittgenstein und Karrer werden verrückt; beide machen in einem Textilgeschäft Schwierigkeiten (Karrer bei den Hosen, Wittgenstein beim Frack, vgl. S. 70f.). Entsprechend gibt es auch in "Wittgensteins Nefte" nur zwei normale Erwähnungen von "Finsternis" (S. 126f.). Selbst im Zusammenhang mit Hoffnungslosigkeit wird der Begriff ausgespart:

Aber ich war nicht unbedingt den ganzen Tag hoffnungslos. Ich wachte hoffnungslos auf und versuchte, dieser Hoffnungslosigkeit zu entkommen und ich entkam ihr auch bis gegen Mittag. Am Nachmittag stellte sich die Hoffnungslosigkeit wieder ein, gegen Abend verschwand sie wieder, in der Nacht, wenn ich aufwachte, war sie naturgemäß mit der größten Rücksichtslosigkeit wieder da. (S. 20)

Das Thema bleibt gleich, aber der Schwerpunkt verlagert sich auf das Groteske. "Finsternis" löst sich auf. Ebenso wird jede Chiffrenhaftigkeit aufgegeben. Entsprechend der Hinwendung zum Realitätsbezug verwendet der Dichter eine klare und allgemein verständliche Sprache. Die düsteren Inhalte werden durch Ironie und Witz leichter verdaulich. Die Tragik hinter dem Witz bleibt vielen Rezipienten verborgen (man denke an die Dauerlacher im Theater). Ein möglichst breites Lesepublikum soll angesprochen werden. Diese Intention wurde in einem der folgenden Werke vortrefflich erfüllt: Es gab tatsächlich eine große und allgemeine "Erregung"...

e) "Holzfällen":<sup>24)</sup>

Eigentlich handelt es sich bei diesem Roman ebenfalls um einen Teil der Autobiographie. Bernhard mußte aber - mit gutem Grund - den Realitätsbezug verschleiern. Immerhin war seine Verschleierung nur so dürftig, daß es zu dem sattem bekannten Skandal kommen konnte.

In "Wittgensteins Neffe" heißt es noch:

Ich kenne das Sacher aus einer Zeit vor jetzt schon beinahe dreißig Jahren, in welcher ich beinahe täglich in ihm gesessen war mit jenen Freunden um den genialen und genauso verrückten Komponisten Lampersberg, die mich, am Ende meiner Studienzeit, die meine schwierigste Zeit gewesen ist, um das Jahr siebenundfünfzig in die delikate Welt des ersten aller Wiener Kaffeehäuser eingeführt haben, (...) (S.135)

Der "geniale und genauso verrückte Komponist Lampersberg" kommt in "Holzfällen" längst nicht so gut davon wie Paul Wittgenstein in dem gerade besprochenen Band. Er wird - als Auersberger - in tatsächlich unmenschlicher Weise der Lächerlichkeit preisgegeben:

Es machte dem Auersberger Spaß, im Zuge des Perückenversteckens, seine Schwiegermutter, wie in Österreich gesagt wird, *aus dem Häuschen zu bringen*, er hat ihre Perücken, denn schließlich hatte sie sich mehrere zugelegt, auch noch wie er schon an die vierzig Jahre alt gewesen war, versteckt, perverses Zeichen seiner Infantilität. (S.36)

Noch hemmungsloser beschreibt Bernhard die Entwicklung seines Freundes:

Der Auersberger, den ich einmal einen *Novalis der Töne* genannt habe, (...) ist verkommen, hat alles in ihm, selbst das Musikalische, (...) mit den Jahren seiner krankhaften Trunksucht verludern lassen, (...) wie ich es (...) sehe, daß der Auersberger in der sogenannten Webern Nachfolge ein lächerlicher Mensch ist, (...) (S.38)

Auch in der folgenden Szene wird der Protagonist nicht gerade vorteilhaft geschildert:

Der Auersberger, den ich allen Ernstes einmal als einen *Novalis der Töne* bezeichnet habe, wie ich jetzt mit Abscheu von mir selbst denke, war längst *unzurechnungsfähig* gewesen und lallte von Zeit zu Zeit nurmehr noch Unverständliches, nachdem er, wahrscheinlich, um ein letztes Mal die Aufmerksamkeit der Gesellschaft im Musikzimmer auf sich zu ziehen, urplötzlich sein Unterkiefergebiß aus dem Mund genommen und dem Burgschauspieler wie eine Trophäe vor das Gesicht gehalten hat mit der Bemerkung, das Leben sei kurz, der Mensch hinfällig, der Tod nicht mehr weit, was dem Burgschauspieler mehrere Male das Wort *geschmacklos* hatte sagen lassen, während der Auers-

---

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

berger sein Gebiß wieder in seinen Mund zurücksteckte, die Auersberger aber naturgemäß wieder einmal in ihrem Sessel hatte aufspringen lassen in der Absicht, ihren Mann aus dem Musikzimmer in das Schlafzimmer zu befördern, was ihr aber wieder nicht gelungen war; (...) (S.261f.)

Allerdings darf man nicht übersehen, daß der Komponist immerhin zum Sprachrohr der zentralen Bernhardschen Gedanken wurde. Der negative Beigeschmack entsteht wohl hauptsächlich dadurch, daß er selbst zum Repräsentanten dieser Hinfälligkeit gemacht worden ist.

Auch in "Holzfällen" hat sich beispielsweise die inspirative "Finsternis" in ein "Halbdunkel" (S.84) aufgelöst. Entsprechend überwiegen auch in diesem Buch wiederum die humorvollen Stellen.

So bleibt folgende Aussage gültig: Im Laufe der siebziger Jahre verliert die Bernhardsche Sprache zunehmend ihre Chiffrenhaftigkeit. Die Themen bleiben gleich, doch tritt das groteske Moment, das bereits in "Frost" (1963) erkennbar ist, immer mehr in den Vordergrund.

In der Folge soll nun untersucht werden, inwieweit ein Zusammenhang zwischen Groteske, stärkerem Realitätsbezug und Verlust der Chiffrenhaftigkeit besteht.

##### 5.) "Die Wirkung als Qualität des Werkes":<sup>25)</sup>

Bernhard braucht das Echo; es genügt ihm nicht, Literatur zu schaffen. Diese ansich verständliche Grundhaltung mag bei ihm noch stärker als bei anderen Dichtern ausgeprägt sein. Wirkung oder Wirkungslosigkeit wird am stärksten bei den Theaterstücken bewußt. In "Wittgensteins Neffe" schreibt Bernhard über sein 1974 am Burgtheater durchgefallenes Stück "Jagdgesellschaft". Er macht die seiner Meinung nach falsche Besetzung für den Mißerfolg verantwortlich (vgj. S.153):

(...) hatte ich schließlich eine Vorstellung als Uraufführung meines Stückes über mich ergehen lassen müssen, die ich doch nur als unappetitlich bezeichnen kann (...) denn diese absolut talentlosen Schauspieler, die die Hauptrolle spielten, verbrüderten sich beim geringsten Widerstand mit dem Publikum (...) (S.155f.)

Schließlich läuft der Dichter noch während der Vorstellung aus dem Theater:

---

25)Vgl. Wendelin SCHMIDT-DENGLER: Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard.- Wien: Sonderzahl 1986. S.107.

Ich erinnere mich, daß ich vom Burgtheater weggelaufen bin, als wäre ich nicht nur aus der Vernichtungsanstalt meines Stücks, sondern aus der Vernichtungsanstalt meines gesamten Geistesvermögens davongelaufen und ich lief über den ganzen Ring und wieder zurück in die Innere Stadt hinein und war naturgemäß nicht in der Lage, mich in diesem von nichts als von Wut angetriebenen Hinundherrennen, zu beruhigen.

Diese Textstellen zeigen, wie sehr Bernhard vom persönlichen Erfolg abhängig ist (sonst könnte er sich ja damit begnügen, daß der gute Text letztenendes alle schlechten Aufführungen überdauern wird). Dieser Erfolg darf nicht materiell als Geschäft verstanden werden: Es geht um Wirkung und Anerkennung des Werks zu Lebzeiten des Dichters. Ein Theaterstück ist aber nur erfolgreich, wenn es vor vollen Häusern spielt. Aufführungen vor halbvollen Rängen können den Ruf eines Stücks für lange Zeit ruinieren. Schließlich entwickelt der Autor ein Erfolgsrezept:

Es ist alles komisch. Genau wie bei meiner Prosa darf man nie genau wissen: soll man jetzt hellauf lachen oder doch nicht. Diese Seiltanzerei ist erst das Vergnügen. Aber die Zwischentöne - wer versteht denn das heut? Brauchen's bloß die Kritiken lesen - wenn ich mir das anschau, ist das vollkommen humorlos und bläd. 26)

Bernhard stößt sich wohl genauso an den humorlosen Kritiken wie an den zu humorvollen Zuschauern. Die "Zwischentöne" werden meist übersehen (Vgl. hierzu auch: oben. S.104f.). Drei Jahre später behauptet Bernhard in einem Interview, daß ihm die Wirkung seiner Werke gleichgültig sei:

*Wer bleibt denn da überhaupt übrig, den Sie nicht für einen Idioten halten?*

Bernhard: Na keiner, das ist es ja eben.

*Aber dann ist es ja so, wie ich sage: Sie schimpfen auf alle, ohne Unterschiede zu machen, bis Sie niemand mehr ernst nimmt, und Sie mit Ihren Angriffen niemanden mehr treffen.*

Bernhard: Warum soll das nicht treffen? Das hat halt seine Wirkung, oder es hat sie nicht. Darauf kann der, der das macht, sowieso keine Rücksicht nehmen. 27)

In dieser Stellungnahme verrät er sich allerdings selbst; mit der Frage "Warum soll das nicht treffen?" zeigt er deutlich an, daß er an seine Wirkung glaubt. Thomas Bernhard nimmt Rücksicht darauf, ob etwas Wirkung hat oder nicht. Davon sind wir überzeugt. Auch Mitte der achtziger Jahre bleibt er seinem The-

---

26)Münchener Merkur. 24.7. 1976.

27)Die Zeit. 29.6. 1979.

ma treu:

Wir leben ja auf Stelzen, in einer heillosen Künstlichkeit. Die Natur wird verleugnet, der Tod wird verleugnet. Alles wird verleugnet. Wie die Kanalaräumer, die sehr notwendig für uns sind, mit denen aber niemand etwas zu tun haben will. Das ist doch Heuchelei. Niemand sieht diese Unterirdischen, die den Dreck wegputzen. Aber die Oberirdischen, die nichts davon verstehen, die glauben sich erhaben und verschweigen sie.<sup>28)</sup>

Bernhard will es nicht verschweigen; er will immer wieder darauf hinweisen:

Der Wald ist groß, die Finsternis auch. Manchmal ist halt so ein Käuzchen drin, das keine Ruh' gibt. Mehr bin ich nicht. Mehr verlang' ich auch gar nicht zu sein.<sup>29)</sup>

Das Thema bleibt gleich; die Gestaltung entwickelt sich zum Humorvollen hin:

Eine einzige Sache ist gewiß: der Tod, dieser Grill, auf dem wir alle als Braten enden und zu Asche werden. Aber niemand weiß genau, worin er besteht.<sup>30)</sup>

Das Thema bleibt gleich; Bernhard interessiert die Form:

Wie ich meine Bücher schreibe? Es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle. Wenn das erste einmal da ist, kann ich anfangen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben. Das Problem liegt im Wie.<sup>31)</sup>

Diese sprachliche Komponente wird von den Rezipienten selten wahrgenommen. Die Bernhardsche Breitenwirkung liegt in seinen Spitzen und Pointen. Auch die umfassende Relativierung auf den Tod kann vom Publikum kaum nachempfunden werden.

Die Wirkung Bernhards beruht nicht auf den für ihn wichtigen Aspekten seines Werkes, die im Schatten des komplexen Provokationsmechanismus stehen, den wir hier nicht näher ergründen können.

Bernhard scheint allerdings nicht bedingungslos "wirken" zu müssen: Am 6. August 1987 wurde ein "Schreiben an Claus Pey-

---

28) Die Presse. 22./23. 9. 1984.

29) Die Zeit. 29. 6. 1979.

30) FAZ. 242. 1983.

31) FAZ. 242. 1983.

mann" veröffentlicht, in dem Bernhard den Burgtheaterdirektor bittet, nicht mit seinem "Theatermacher" bei der Europalia in Brüssel zu gastieren. Der Autor nennt die vier vom österreichischen Staat eingesetzten "Exekutivsekretäre" und schreibt über dieselben:

Gerade die verheuchelten und inkompetenten seit eh und je als approbierte und pragmatisierte Nationalblutegel in den österreichischen Staat verbissenen Schauergestalten der österreichischen Kulturbürokratie hasse ich seit Jahrzehnten wie die berühmtberüchtigte Pest und ich habe sie, solange ich zurückdenken kann, gemieden wo immer.<sup>32)</sup>

Bernhard differenziert wiederum zwischen dem verhaßten österreichischen Staat und dem geliebten Land bzw. Volk. Er betont:

Mit diesem Staat, der mit seiner galoppierenden Schwindsucht und in seinem heutigen alles vergrausenden perversen und schäbigen Zustand an jedem Tag schon in der Frühe ein Alptraum ist und der an jedem neuen Tag eine ganze Serie von Lächerlichkeiten und Gemeinheiten als politische Verbrechen gebiert, fahre ich nicht nach Brüssel und lasse ich auch meinen Theatermacher nicht nach Brüssel fahren.<sup>33)</sup>

Am 8. August veröffentlichte "Die Presse" ein Telegramm Peymanns an Bernhard, in dem dieser voller Bedauern der Forderung des Dichters zustimmte und in Unkenntnis der Tatsachen den "Theatermacher" wegen der belgischen Subventionen von der Europalia ausgrenzte. Im selben Artikel kommt auch Wilhelm Schlag zu Wort (er bezeichnet sich selbst - nicht unhumorig - als Schauergestalt) und wird seinem Namen voll gerecht:

Die Absage des Gastspiels mag angesichts des Debakels, das Bernhards "Theatermacher" nach Berichten aus Brüssel vor kurzem in einer belgischen Inszenierung erlitten hat, eine weise Entscheidung sein.<sup>34)</sup>

So würde Bernhard gleich in einem anderen Licht erscheinen: nämlich als sein bester Manager. Mit Sicherheit ist ein kleiner Skandal für die Publicity förderlicher als ein Mißerfolg bei der Europalia. Ob Schlag tatsächlich recht hat, muß allerdings bezweifelt werden. Das interessiert uns in diesem Zusammenhang auch überhaupt nicht. Wir wollten nur an einem Beispiel veranschaulichen, wie Bernhard Wirkung erzeugt und wie diese Wirkung teilweise boshaft interpretiert wird.

---

32) Bernhard gegen Europalia. In: Die Presse. 6. August 1987.

33) Ebda.

34) Doch noch "Theatermacher" in Brüssel? In: Die Presse. 8./9. August 1987.

Wer Bernhards Biographie genauer kennt, kann seinen Haß auf den österreichischen Staat verstehen. Der Autor zeigte sich über gerichtliche Verfolgungen seiner Werke (zuletzt "Holzfällen") immer zutiefst bestürzt. Er sieht sich in seiner Ablehnung des Staates gerade dadurch wieder bestätigt. Ob die im Werk liegenden Provokationen bewußt gesteuert sind oder sich durch die Bernhardsche Situation einfach von selbst ergeben, kann nicht entschieden werden (in gewisser Weise wird wohl beides der Fall sein). Tatsache bleibt, daß mit zunehmendem Realitätsbezug die Provokation und damit die Wirkung gesteigert wurde. Gleichlaufend wurden die Chiffren in der Sprache immer seltener: Der Realitätsbezug und die Provokation benötigen eine klare und allgemein verständliche Sprache zur Erzielung einer größtmöglichen Wirkung. Der Rückgang der Chiffren ist auch vor diesem Horizont zu sehen.

6.) Die religiöse Bedeutungsebene der Bernhardschen "Finsternis":

Bernhard SORG wies bereits auf den "biblischen Tonfall" und die "religiöse Komponente" der Lyrik Bernhards hin.<sup>35)</sup>

Dies deckt sich auch mit unserer Untersuchung zur "Finsternis" in der Lyrik, wo wir neben normalen nur traditionelle Verwendungen des Begriffs gefunden haben. Wir sehen in der Lyrik allerdings keine "sehnsüchtige Evozierung eines nicht mehr geglaubten Gottes" (SORG.S.34.), sondern ein tatsächliches Ringen um den Glauben an Gott; das trifft auch für die zur selben Zeit entstandene Erzählung "Der Schweinehüter" (Vgl. oben. S.50) zu.

Josef Donnenberg sieht in der Erzählung "Ein junger Schriftsteller" (a.A.o.) eine "Metapher (...) der in Bernhard selbst vollzogenen Wende"<sup>36)</sup> um 1960:

"Lange Zeit, fast drei Jahrzehnte (!), 'drei tödliche Jahrzehnte', hatte er sich die Welt und die Atmosphäre um sie herum als eine höchst sinnvolle (!) vorsetzen lassen; so qualvoll (!) ihm das auch gewesen sei, er habe sie widerspruchslos ausgelöffelt. Plötzlich hat er sie angeschaut und sich geweigert, sie sich weiterhin einzuverleiben. (S.20)

---

35) SORG. S.34.

36) Josef DONNENBERG: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse? In: Kurt BARTSCH u.a. (Hg.): In Sachen Thomas Bernhard.- Königstein/Ts.: Athenäum 1983. S.20.

Wir haben in unserer Arbeit schon mehrfach auf diese Wende hingewiesen, da sie auch für unseren Zusammenhang sehr wichtig ist: als Hinwendung zur Chiffre.

Entsprechend sieht auch DONNENBERG "Verweise auf eine neu entstehende Poetik (...) der (gedanklichen) Analyse und der Anschauung (...) von den Zwischenräumen in der Natur des Lebens" (S.21). Dafür sei "eine (neue) poetische Zeichenwelt und Schreibart (Prosa statt Lyrik, der Verf.)" (S.21) zu finden. DONNENBERG legt anschaulich dar, wie Bernhard vom JANSENISMUS ausgeht; er streicht zwei Aspekte des Pascalschen Denkens heraus; zunächst den der "verdorbenen Natur" der Menschen, der bei Bernhard konstant bleibt und dann den zweiten:

Bei Pascal (...) findet sich das Fragment: "Was mich angeht, so bekenne ich: sobald die christliche Religion das Prinzip offenbart, daß die Natur der Menschen verdorben und von Gott abgefallen ist, öffnet das die Augen und wir sehen überall die Merkmale dieser Wahrheit; (...)" "Wenn der Mensch Gott erkennt", heißt es an anderer Stelle bei Pascal, "ohne sein Elend zu erkennen, verfällt er dem Stolz. Erkennt er sein Elend, ohne Gott zu erkennen, verfällt er der Verzweiflung. Durch die Erkenntnis Jesu Christi stehen wir in der Mitte, denn darin finden wir sowohl Gott wie auch unser Elend." (S.21f.)

Gerade um diese Mitte hat Bernhard in seiner Lyrik gerungen, "um einen positiven Sinn des Lebens" (DONNENBERG.S.22.) . Aber auch das "radikal-'moderne' religiös-metaphysische Konzept von Pascal" (S.22) konnte Bernhards Erfahrungen nicht mehr standhalten. DONNENBERG scheut auch nicht davor zurück, konkrete Ursachen für sein Scheitern zu nennen: die Verbrechen und Katastrophen des Weltkriegs, der Zusammenbruch der europäischen und österreichischen Traditionen, das Elend der Städte und Dörfer, die Todeskrankheiten in Bernhards Familie und seinem persönlichem Leben. (Vgl. S.22.) Die "illusionslos-tätige Rettung" seines individuellen Lebens besteht nun in der Beobachtung der Zwecklosigkeit eben dieses Lebens (Vgl. oben. S.96.). Die "verdorbene Natur des Menschen" und der Tod werden zu den zentralen Themen der folgenden Prosa. Wenn auch das Pathos seiner lyrischen Verzweiflungsrufe in der Prosa verschwunden ist, bleibt doch - entsprechend dem Festhalten an dem einen Pascalschen Aspekt - noch eine religiöse Tendenz erhalten, die aber von hoffnungslosem Atheismus gezeichnet ist. Diese Tendenz schlägt sich formal und inhaltlich

in der Prosa nieder. So bleibt auch der Begriff "Finsternis", der ja seiner Tradition nach eine stark religiöse Dimension hat, dominierend.

Durch die ästhetische Funktionalisierung der "Finsternis" als Chiffre kommt eine weitere Dimension hinzu, die aber von der religiösen nicht weggedacht werden kann.

Erst mit der ironischen Auflösung der "Finsternis" verschwindet diese religiöse Dimension. Der religiöse Ton wird vom ironischen immer weiter zurückgedrängt. So löst sich mit der "Finsternis" ebenso die Religiosität in das typische Bernhardsche Lachen auf.

7.) Bernhards grundsätzlich ambivalentes Verhältnis zur "Finsternis":

Die umfassende Bedeutung von "Finsternis" im Bernhardischen Werk liegt vor allem im ambivalenten Verhältnis des Autors zu ihr begründet. Wenn "Finsternis" als negative Kraft bezeichnet wird, liegt eine traditionelle Verwendung des Begriffes vor; wird sie aber als positive Kraft beschrieben, handelt es sich um eine typisch Bernhardsche Verwendung des Begriffes (ungeachtet auch der Nähe zur Romantik<sup>37</sup>), da sich die Bernhardsche Lichtmetaphorik nicht auf die romantische Tradition festlegen läßt). Wir wollen nun versuchen, den funktionellen Zusammenhang von positiven und negativen Verwendungen nachzuweisen.

a) "Finsternis" zur Gewinnung klarer Begriffe:

In "Drei Tage" weist Bernhard darauf hin, daß "Finsternis" in seinem Werk lediglich ein Kunstmittel sei: "In der 'Finsternis' wird alles deutlich."<sup>38</sup> Bereits knapp zehn Jahre früher schrieb er in der Erzählung "Der Kulterer": "Wie klar waren hier, (...) die Konturen aller Begriffe!"<sup>39</sup>

"Finsternis" dient also der dichterischen Inspiration und der Erkenntnis wesentlicher Zusammenhänge; eine "hellhörige Verfinsterung"<sup>40</sup>). In einem Augenblick plötzlicher Klarsicht wird ein Mensch der Wahrheit seiner Existenz inne. Den Folgen (Kurz-

---

37) Vgl. hierzu auch: Bernhard SORG: Thomas Bernhard. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München: text und kritik 1978ff. S.4. Und: GAMPER. A.A.o. S.70.

38) Drei Tage. A.A.o. S.151.

39) Der Kulterer. A.A.o. S.25.

40) Peter HANDKE: Als ich "Verstörung von Thomas Bernhard las. In: BOTOND. S.102.

schlußhandlung, Wahnsinn oder Tod) gegenüber bleibt die Mitwelt meist ahnungslos oder verständnislos.<sup>41)</sup>

b) "Finsternis", die das Leben verdüstert:

Welche "Finsternis" treibt nun aber den Menschen in solche Grenzsituationen? Welche "Finsternis" sieht er in seiner Klar-sichtigkeit?

In der Verschmelzung von "innerer" und "äußerer Finsternis" setzt Bernhard die normalen und traditionellen Verwendungen in einen unkonventionellen Zusammenhang: Entsprechend der Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt wird eine enge Verflechtung von Subjekt und Umwelt konstruiert; diese Sensibilität des Subjekts für sämtliche Umwelteinflüsse finden wir auch in der Autobiographie wieder ("(...) die (...) große Anfälligkeit meines für alle Naturverhältnisse in hohem Maße immer auf die fatale Weise empfängliche, eigene, diesen und allen Naturverhältnissen im Grund immer vollkommen ausgelieferte Natur, (...)")<sup>42)</sup>.

Die "Verfinsterung" des Autors (und zahlreicher Protagonisten seiner Werke) beruht also auf der von ihm (ihnen) empfundenen "Verfinsterung" der Welt (was bedeutet "verfinstern"?).

Die Negativität verstärkt sich, wenn der Mensch (noch dazu!) in eine Umwelt gezwungen wird, die ihm nicht liegt:

Ich kenne *das tödliche Land* und fliehe es, wenn ich nur kann, um den Preis, in einer Großstadt leben zu können, sie mag letzten Endes heißen wie sie will, sie ist immer noch hundertmal besser für mich als das Land. Schon immer habe ich meine kranken Lungenflügel verflucht, die es mir unmöglich gemacht haben, für immer in der Großstadt zu leben, was das mir entsprechende wäre.<sup>43)</sup>

So befindet sich Bernhard also in einer doppelten Misere: Einerseits quälen ihn die allgemeine Entwicklung der Welt und die Gesetze des Lebens, andererseits ist die Konstellation seiner persönlichen Umwelt gegen ihn gerichtet (diese Situation finden wir auch häufig bei Bernhardschen Protagonisten wieder). Die äußeren Umstände bewirken die unglückliche innere Gemütsverfassung; dem wird durch die wechselseitige "Verfinsterung" von Außenwelt und Innenwelt Rechnung getragen. Ist "Finsternis" mit

---

41) Vgl. GAMPER. A.A.o. S.7.

42) Die Ursache. A.A.o. S.63f.

43) Wittgensteins Neffe. A.A.o. S.125.

Unglück gleichzusetzen?

Wohl müssen wir nun auch die traditionelle Lichtmetaphorik bemühen; allerdings wollen wir "Finsternis" bei Bernhard nicht auf eine bestimmte Kategorie (z.B. Hoffnungslosigkeit, Tod, Unglück etc.) festlegen. Wir wollen sie nicht einmal auf den Charakter des Traditionellen festlegen (dann wäre "Finsternis" auch keine Chiffre mehr). Das Traditionelle soll lediglich als eine Dimension der "Finsternis" mitgedacht werden: Sie ist eine dem Leben entgegengesetzte Kraft, die manchen leichtere, manchen schwierigere Aufgaben stellt (dem Selbstmörder jedenfalls unlösbar). Diese Definition resultiert aus der Zusammenfassung aller traditioneller Komponenten dieses Begriffes, die ja wiederum meist in irgendeinem Zusammenhang mit dem Tod stehen. In seinem Vortrag setzt Claudio MAGRIS "Finsternis" mit dem "ununterbrochenen Zerstörungs- und Zersetzungsprozeß" in Bernhards Werk gleich, der "mit obsessiver und mächtiger Monomanie" immer wiederkehre, sich "streng symmetrischen Strukturen unterziehe" und durch eine "minutiöse Protokollordnung" verbalisiert werde.<sup>44)</sup>

Auch hier wird also der Tod (als logischer Endpunkt des "ununterbrochenen Zerstörungs- und Zersetzungsprozesses") in den Vordergrund gerückt.

Nun ist die "Finsternis" aber nicht nur eine verdüsternde Kraft, die auf die Protagonisten wirkt.

c) "Finsternis", die Klarheit verschafft, dadurch das Leben verdüstert, aber letzten Endes doch befriedigend ist:

Die zweite Dimension der "Finsternis" (erst durch diese wird sie zur Chiffre, aber nur im Zusammenhang mit der ersten gewinnt sie ihre volle Bedeutung) liegt in ihrem positiven Einfluß auf zahlreiche Protagonisten Bernhards. Sie wird ja auch als beruhigend, bzw. Klarheit verschaffend bezeichnet.

Wenn nun "Finsternis" als das Wesentliche der Welt (gefühlsmäßig) begriffen wird, ist es nur logisch, daß jede Annäherung zur "Finsternis", für einen Menschen, der nach Erkenntnis strebt, als positiv empfunden wird. In diesem Punkt vereint sich die traditionelle mit der Bernhardschen Komponente der Lichtmetaphorik. Nach Bernhard führen die wesentlichen Erkenntnisse nicht ins Licht, sondern in die "Finsternis".

---

44) Vgl. Claudio MAGRIS: Geometrie und Finsternis. In: Etudes Germaniques 1978. S.282.

Wir verstehen demnach "Finsternis" bei Bernhard als Chiffre für eine erkenntnisanleitende Empfindung des Autors von der ersatzlosen Zersetzung des Irdischen ("Finsternis" ist nicht einfach mit Tod gleichzusetzen, sondern mit der ständigen Konfrontation des Autors mit dem Prozeß, der immer näher zum Tod - und nur zum Tod - hinführt).

Mit dieser Empfindung (sie kann auch geradewegs in den Selbstmord führen) muß man zunächst allerdings einmal fertig werden. Man muß sich an die "Finsternis" gewöhnen:

Am liebsten / allein / in der Finsternis / zuerst muß man sich dazu zwingen / dann liebt man diesen Zustand / zuerst ist es ein Zwang.<sup>45)</sup>

Man muß die "Finsternis" bezwingen:

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.<sup>46)</sup>

Man muß die "Finsternis" schließlich vollkommen überwinden:

Der Tod wird als absolute Größe gesetzt, und angesichts derselben werden alle Aktionen der Menschen lächerlich. In bezug auf dieses einzige Abso- lutum, das auch permanente Irritation bedingt, wird das Verhalten aller Menschen gesehen und damit auch relativiert.<sup>47)</sup>

Als einzige Möglichkeit der Überwindung der "Finsternis" gilt also die von uns bereits skizzierte Flucht in die Ironie:

"(...) es ist vieles lächerlich, wenn man an den Tod denkt." (1968)

8.) "Finsternis" als Chiffre (Vgl. hierzu unsere Einleitung S.IIf.):

Zum einen steht "Finsternis" im Zusammenhang mit der erkenntnisanleitenden Empfindung des Autors von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen. Damit sind alle positiven Aspekte der Bernhardschen "Finsternis" abgedeckt.

Zusätzlich verstehen wir aber "Finsternis" als Chiffre für Bernhards Einstellung zur eigenen Empfindung von der ersatzlosen Zersetzung des Irdischen.

Wiederum wollen wir die Erwähnungen von "Finsternis" (normale,

---

45) Jagdgesellschaft. St. S.198.

46) Frost. S.73.

47) Wendelin SCHMIDT-DENGLER: Thomas Bernhard. In: Dietrich WEBER (Hg.): Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Bd.II.- Stuttgart: Alfred Kröner 1977. S.69.

traditionelle und chiffrenartige) seit 1962 (Beginn der differenzierenden Einstellung zur "Finsternis") betrachten. Hier ist nun auch von Interesse, warum Bernhard beispielsweise in der folgenden Passage "finster" und nicht "dunkel" geschrieben hat:

Ich traf ihn hinter dem Heuschober, auf einem Holzbrett zusammengekauert. Es war schon finster, und er sagte, daß er mich vom Tümpel habe herkommen hören. (Frost. S.82.)

Läßt sich aus jeder Darstellung von "Finsternis" (auch aus einer scheinbar recht nebensächlichen) eine überhöhte Bedeutung herauslesen? Ist jede "finstere" Darstellung der Außenwelt als eine atmosphärische Entsprechung zu den "finsternen" Charakteren der Protagonisten zu verstehen? Sollen die häufigen Beschreibungen von "Finsternis" die Ausweglosigkeit, den "Schwachsinn der Möglichkeiten" (Amras. S.34.) verdeutlichen?

Dient - umgekehrt - die Reduktion der Erwähnungen von "Finsternis" in der neueren Werken der Unterstreichung der vorwiegend ironischen Haltung des Autors?

Selbstverständlich lassen sich diese Fragen - die Intention des Autors betreffend - nicht beantworten. Allerdings kann der Leser den Versuch wagen, aus den Erwähnungen von "Finsternis" eine - möglicherweise unbewußte - Einstellung des Autors zu seinem Werk abzuleiten.

In dem Stück "Die Macht der Gewohnheit"<sup>48)</sup> (vom Autor selbst als Komödie bezeichnet) konnten wir keine Belegstellen zur "Finsternis" finden. Dies spricht dafür, daß der Autor, wenn er das Hauptgewicht auf Humor und Ironie legt, "Finsternis" aus seinem Werk (unbewußt?) ausklammert. (Vergleiche hierzu auch: oben. S.97-107.)

Ausnahmen dieser Entwicklung konnten teilweise erklärt werden; da man allerdings davon ausgehen kann, daß Bernhard diese Tendenz (nämlich die Reduzierung der "Finsternis") nicht bewußt ist, spielen auch nicht erklärbare Ausnahmen (solange sie in Grenzen bleiben) keine Rolle.

Über die Gründe von Bernhards veränderter Einstellung zur erkenntnisanleitenden Empfindung von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen könnte man zahlreiche Spekulationen anstellen: Ähnlich den Donnerbergschen Erklärungen für die Hinwendung zur "Finsternis" (Vgl. oben. S.112.) könnte man jetzt positive Be-

---

48)Stücke. S.251-350.

gebenheiten anführen: beruflichen Erfolg, gesellschaftliche Anerkennung, materieller Wohlstand, Aufbau einer Existenz in Ohlsdorf, Errichtung eines zweiten Wohnsitzes in Spanien. So lächerlich diese Ursachen klingen mögen, man wird sie doch nicht ignorieren können: Schließlich muß auch ein Künstler nicht von allen menschlichen Schwächen frei sein.

Hinzukommt die immer deutlicher werdende Virtuosität im Umgang mit der Sprache, die dem Künstler seine Beobachtung und Aufzeichnung der Zwecklosigkeit des menschlichen Daseins und der Verdorbenheit der menschlichen Natur immer besser gelingen läßt. Es bleibt zwar das Bewußtsein von der Hinfälligkeit alles Irdischen, doch hat sich möglicherweise im Laufe der ersten Erfolge beim Dichter das immer stärker werdende Gefühl eingestellt, wenigstens etwas Überzeitliches im geistigen Bereich geschaffen zu haben.

Schließlich muß man auch annehmen, daß mit der Hinwendung zum Humorvollen auch eine Veränderung der Lebenseinstellung Bernhards korrespondiert, da ja eigentlich von Anfang an sein literarisches Werk ein Abbild seiner Realität war. Darin wird sich nichts geändert haben. Im Gegenteil: In den neueren Werken wird der Realitätsbezug immer stärker (Vgl. oben. S.107-111.)

Abseits von diesen Spekulationen bleibt die Tatsache, daß aus dem kränklichen und teilweise selbstmordgefährdeten jungen Bernhard ein bedeutender, selbstbewußter, kritischer Dichter der Gegenwart geworden ist. Diese Tatsache manifestiert sich auch in seinem Werk durch die Entwicklung vom jungen Lyriker mit großen Vorbildern zum sprachlich virtuosen Gesellschaftskritiker mit sehr breiter Wirkung.

So sind Verzweiflung und Resignation in den neueren Werken zurückgedrängt; die "Finsternis" hat sich aufgelöst. Was bleibt, ist der Hinweis auf die Lächerlichkeit und das Lachen über die Lächerlichkeit des menschlichen Daseins.

### III. SCHLUSSFOLGERUNG:

Wir haben in diesem Abschnitt versucht, die komplexen Bedeutungszusammenhänge des Begriffs "Finsternis" bei Bernhard aufzudecken.

Ausgehend von der traditionellen Definition des Begriffs haben wir nochmals seine Entwicklung bei Bernhard nachgezeichnet. Diesmal ging es uns vor allem um den Übergang von der traditionellen zur chiffrenartigen Verwendung. Es wurde klar, daß die Hinwendung zur Chiffre mit den sprachgestalterischen Bemühungen Bernhards Ende der fünfziger Jahre zusammenhängt. Dieser formale Aspekt ist allerdings nicht vom inhaltlichen Aspekt des Begriffs zu trennen: Bereits Mitte der fünfziger Jahre verwendete Bernhard "Finsternis" zur Verstärkung seiner Dunkelmetaphorik. Diese Dunkelmetaphorik diente in ihrem Ausgangspunkt nur der Spiegelung von Gefühlen, die wohl eng mit den Sonnenbergschen Zusammenhängen (Vgl. oben. S.112.) verbunden sind.

Der religiöse Ton der Lyrik wurde in der nachfolgenden Prosa zwar weitgehend zurückgedrängt, doch blieb ein gewisser Rest - entsprechend der Verfolgung des einen Pascalschen Gedankens. (Vgl. oben. S.112.) Dieser Gedanke von der "verdorbenen Natur" des Menschen wird bis in die siebziger Jahre voller Hingabe abgehandelt. Allerdings beginnt schon Ende der sechziger Jahre die Stärkung des (schon vorher vorhandenen) grotesken Moments. Mit dieser Stärkung des grotesken Moments geht die Schwächung des ernsthaften (teilweise noch religiösen) Tons einher. Zusätzlich kommt es nach der rätselhaften Verschlüsselung (sechziger Jahre) des zuerst (fünfziger Jahre) nur in einem religiösen Traditionszusammenhang stehenden Begriffs "Finsternis" zu einer fortschreitenden Vereinfachung desselben in den siebziger Jahren.

Entsprechend dem Verzicht auf Chiffren und der Bevorzugung einer klaren Sprache wurde durch den starken Realitätsbezug (Autobiographie, vermehrte Gesellschaftskritik) die Wirkung der Dichtung in den siebziger Jahren weiter erhöht. "Naturgemäß" bewirkt auch dieser Aspekt die Überflüssigkeit einer rätselhaften "Finsternis".

Wir verstehen "Finsternis" als Chiffre für die erkenntnisan-

leitende Empfindung des Autors (seiner Protagonisten) von der ersatzlosen Zersetzung des Irdischen; so ist das ambivalente Verhältnis zur "Finsternis" zu verstehen: Die Empfindung ist schmerzlich, aber Quelle der Schaffenskraft, die als Voraussetzung für die "Schreibarbeit" eine existenzielle Notwendigkeit ist.

Zusätzlich verstehen wir "Finsternis" als Chiffre für die veränderte Einstellung des Autors zu eben dieser Empfindung. Ähnlich den Sonnenbergschen Gründen für die Hinwendung zur Dunkelmetaphorik (S.112) muß es Gründe für die Abwendung von derselben geben. Abseits von Spekulationen über die Ursachen für diese Abwendung manifestiert sich die Tatsache der Abwendung in der quantitativen Abnahme und der qualitativen Veränderung des Begriffs "Finsternis" im neueren Werk.

Wir glauben, daß man mit einer kombinierten Betrachtung von inhaltlichen (Bedeutungsebenen) und formalen Aspekten (Verwendung der Lichtmetaphorik, Gebrauch von Chiffren) die größte Annäherung an das Bernhardsche Werk erreichen kann.

Im Vergleich mit einer anderen Interpretation des Stückes "Der Ignorant und der Wahnsinnige" wollen wir beweisen, daß unsere Aufschlüsselung der Bernhardschen Metaphorik immer in gleicher Weise anwendbar ist und zu einander bestätigenden Ergebnissen führt.

I. VORBEMERKUNG.

In dieser 2. Auflage wollen wir die Brauchbarkeit unserer Theorie unter Beweis stellen. Wir werden sie einer anderen Interpretationsweise gegenüberstellen. Diese Gegenüberstellung ist besonders sinnvoll, weil in der noch zu besprechenden Interpretation ebenfalls die formale und inhaltliche Seite des Bernhardschen Werks gleichermaßen untersucht werden und ebenfalls von der "Einsternis"-Metapher ausgegangen wird. Entgegen unserer Ansicht wird dort allerdings jede mögliche Bedeutungsaufklärung der "Einsternis" für nicht zulässig erklärt.

Natürlich sind wir nicht der Überzeugung, die einzig gültige (oder eine überhaupt gültige) Interpretation des Bernhardschen Werks geben zu können. Es geht immer nur um Annäherungen. Der Leser muß bei meiner kritischen Betrachtung des Klugeschen Ansatzes selbst beurteilen, ob - wiederum nur seiner Meinung nach - die größere Annäherung erreicht wurde.

TEIL D: "BEISPIEL ZUR ÜBERPRÜFUNG UNSERER THEORIE"

Zunächst soll der Leser mit dem Beispiel vertraut gemacht werden. In dem zweiten Abschnitt folgt dann die kritische Betrachtung. Zuletzt schließen wir eine persönliche Interpretation des von Klug am

Im Vergleich mit einer anderen Interpretation des Stückes "Der Ignorant und der Wahnsinnige" wollen wir beweisen, daß unsere Aufschlüsselung der Bernhardschen Metasprache immer in gleicher Weise anwendbar ist und zu einander bestätigenden Ergebnissen führt.

1) Christian KLUG: Sinnliche Widersprüche. Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der "Einsternis"-Metapher. - In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jg. 10, Hft. 64, 1986, S. 132-136.

I. VORBEMERKUNG:

In diesem Teil der Arbeit wollen wir die Brauchbarkeit unserer Theorie unter Beweis stellen. Wir werden sie einem anderen Interpretationsansatz gegenüberstellen. Diese Gegenüberstellung ist besonders lohnend, weil in der noch zu besprechenden Interpretation ebenfalls die formale und inhaltliche Seite des Bernhardschen Werks gemeinsam untersucht werden und ebenfalls von der "Finsternis-Metapher" ausgegangen wird. Entgegen unserer Ansicht wird dort allerdings jede mögliche Bedeutungsaufklärung der "Finsternis" für nicht haltbar erklärt.

Natürlich sind wir nicht der Überzeugung, die einzig gültige (oder eine überhaupt gültige) Interpretation des Bernhardschen Werks geben zu können. Es geht immer nur um Annäherungen. Der Leser muß bei meiner kritischen Betrachtung des Klugschen<sup>1)</sup> Ansatzes selbst beurteilen, wo - wiederum nur seiner Meinung nach - die größere Annäherung erreicht wurde.

Zunächst soll der Aufsatz Klugs wertfrei referiert werden. Im zweiten Abschnitt folgt dann die kritische Betrachtung. Zuletzt schließen wir eine persönliche Interpretation des von Klug zugrundegelegten Textes an, wobei wir die Erkenntnisse unserer Arbeit gebrauchen wollen.

---

1) Christian KLUG: Simultane Widersprüche. Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der "Finsternis"-Metapher.- In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jg.16. Hft.64. 1986. S.132-136.

2) Der Ignorant und der Wahnsinnige. (1972) In: Die Stücke. 1969-1981. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983. S.79-170.

## II. SIMULTANE WIDERSPRÜCHE:

### 1.) Darstellung des Klugschen Ansatzes:

Christian KLUG verfaßte einen Aufsatz, der sich als "Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der 'Finsternis'-Metapher" (S.132) versteht.

KLUG sieht "Finsternis" als "zentrale Metapher", die die Konstitution einer metaphorischen Bedeutung "ermöglicht beziehungsweise verweigert" (S.132). Er will das Verhältnis von Bedeutungskonstitution und Bedeutungsverweigerung erläutern "und als grundlegendes, bislang aber ungeklärtes Forschungsproblem ausweisen" (S.132).

Sein interpretatorischer Ausgangspunkt ist der Schluß des Stücks "Der Ignorant und der Wahnsinnige"<sup>2)</sup>. Vor allem folgende Textstelle, in der der Doktor zum Vater spricht:

DOKTOR: weil Sie unaufhörlich (...) / in solcher Finsternis / wie sie jetzt eintritt / leben / Eine solche Existenz / ist zweifellos / eine kompetente / in solcher Intensität / existieren nicht viele / Das Licht ist ein Unglück (St. S.168f.)

In dieser Äußerung komme es zur Überlagerung zweier Bedeutungsebenen: zum einen die Feststellung, daß es gerade finster werde ("konstativer Sprechakt"), zum anderen der Hinweis, daß es einer hohen Kompetenz bedarf, um in so einer "Finsternis" leben zu können ("evaluativer Sprechakt"). (S.134)

KLUG stellt fest, daß der zweite Kontext "aufgrund der semantischen Anomalie eine metaphorische Deutung" (S.133) erzwingt.

Was bedeutet nun aber "Finsternis"?

Drei Möglichkeiten werden zur Wahl gestellt: die Blindheit des Vaters, der angeschlagene Geisteszustand des Vaters, die menschliche Existenz unter der Erfahrung des Mangels an einem Absoluten (Gott oder Erkenntnis). (S.133)

Während die ersten beiden Möglichkeiten mit der Attribuierung der Existenz des Vaters als "kompetent" unvereinbar seien, könnte die dritte als "Haltung einer aufgeklärten Illusionslosigkeit gegenüber diesem Mangel" in gewisser Weise als kompetent bezeichnet werden. Diese letzte Deutung stehe aber im "krassen Widerspruch zu der ignoranten Abgestumpftheit des Vaters" (S.133). So kommt er zu dem Schluß:

---

2) Der Ignorant und der Wahnsinnige. (1972) In: Die Stücke. 1969-1981. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983. S.79-170.

Wie man sieht, ist es nicht möglich, der "Finsternis"-Metapher eine Bedeutung zuzuweisen, die mit den anderen Deutungsmöglichkeiten vereinbar wäre. (S.133)

Auf diesem Resultat baut er nun seine ganze weitere Interpretationsarbeit auf: Bernhard verweigere durch Überdetermination Bedeutung. (S.133)

KLUG will nun die "vielfältigen formalen und motivischen Aspekte miteinander (...) verknüpfen, und zwar in einem Reflexionsverhältnis, wie es Eco Modell der "Autoreflexivität" vorsieht". Man begeben sich der Möglichkeit tieferer Einsichten, wenn man einen verkürzten "Struktur"-Begriff verwende und von den Informationsebenen der ästhetischen Botschaft jeweils nur eine zum Gegenstand strukturaler Analyse mache. (S.134)

Er faßt die Bernhardsche Mehrdeutigkeit mit Eco als semiotische Verstöße gegen einen jeweils zugrundeliegenden Code auf und will "die Regularitäten dieser Verstöße unter differenziertem Rekurs auf die Informationsebenen analytisch bestimmen" (S.135).

Bernhard relativiere das sprachlich Vermittelte in der Prosa bereits durch den Modus der Vermittlung, im Drama eröffne die Simultaneität von Sprechhandlung, nicht-sprachlicher Handlung und unmittelbar erfahrbare Bühnenrealität weitere autoreflexive Möglichkeiten. (S.135)

Auf das konkrete Beispiel übertragen bedeute das:

(...) daß erstens die Inadäquanz der Äußerung des Doktors über die Existenzweise des Vaters nicht mehr nur durch den projektiven Charakter der Äußerung als wahrscheinlich erscheint, sondern durch die unmittelbar sichtbare und erfahrbare Existenzweise des Vaters gezeigt wird. Die Simultaneität zeigt sich zweitens darin, daß die Vorgänge in der objektiven Welt (die Verdunkelung) für den Zuschauer erfahrbar sind. (S.135)

Bernhard zeige auch den Wirkungsmechanismus der Suggestion, der - mit Wittgenstein - darin bestehe, daß die Philosopheme in den Äußerungen der Figuren als "Verhexung" ihres "Verstandes durch die Mittel unserer Sprache" erscheine. (S.135) Diese Verhextheit demonstriere Bernhard dadurch, daß die verwendeten Metaphern und Begriffe semantisch nicht bestimmbar seien, ohne in Widerspruch zum Kontext zu treten und daß die Redner logisch unzulässige Bedeutungsverschiebungen zwischen Konstativa und Evaluativa vornehmen.

Abschließend weist KLUG noch darauf hin, daß die "aufgezeigte Entlarvung des Gesagten durch den Modus des Sagens (...) eine genuin satirische Technik" (S.135) sei.

Seinem Interpretationsansatz ertsprechend, läßt er die "Parallelstellenmethode" (S.133) nicht gelten, da sie die Widersprüche im konkreten Beispiel auch nicht beseitigen könnte und außerdem die "Finsternis"-Metapher an anderer Stelle meist die gleichen Probleme eröffne. (S.133)

Auch muß er gegen die Auffassung polemisieren, daß die Verfinsterung der Protagonisten mit der qualvoll gesteigerten Erkenntnis- und Leidensfähigkeit derselben zusammenhänge (Vgl. z.B. Sorg. S.195.): Diese Auffassung "verrät mehr über die metaphysischen Bedürfnisse der Interpreten als über das kalkulierte ästhetische Verfahren Bernhards" (S.134).

## 2.) Prüfung des Klugschen Ansatzes:

Zunächst wollen wir die Ausgangspunkte der Klugschen Interpretation betrachten: Er sieht einen "krassen Widerspruch" (S.133) in der Bewertung der Existenz des Vaters durch den Doktor als "kompetent" und der Darstellung dieser Existenz im Stück.

Darauf aufbauend erkennt er mit Eco "Verstöße gegen einen jeweils zugrundeliegenden Code" (S.135).

Diese "ästhetische Botschaft" (S.134) dient ihm wiederum als Grundlage für weitere Überlegungen.

Wir wollen uns in der Folge mit seinen Aussagen systematisch auseinandersetzen.

- a) Besteht tatsächlich ein Widerspruch zwischen der Bewertung des Vaters durch den Doktor und der Darstellung des Vaters im Stück?

KLUG konzentriert sich in seinem Aufsatz auf den Schluß des Stücks. Faßt man das gesamte Stück ins Auge, erscheint der Vater in keiner Phase als inkompetent.

Wenn er - als Echo - die jeweils letzten Worte der langen Leichenöffnungs-Monologe des Doktors nachspricht, so deutet das nur sein konzentriertes Zuhören an: Der Doktor hält ja seinen "Kurs" (St. S.120) auf ausdrücklichen Wunsch des Vaters und muß ihn sogar beim festlichen Abendessen bei den "Drei Husaren" im Beisein der Tochter fortsetzen:

Ich habe Ihrem Herrn Vater versprochen / bei den Drei Husaren / in meiner Erklärung der Leichenöffnung / fortzufahren (St.S.154)

So wird der Vater (als fordernder Zuhörer) Ursache dafür, daß der zentrale Bernhardsche Gedanke von der Allgegenwart des Todes sich als fortlaufendes Motiv durch das gesamte Stück zieht. Er wird aber auch selbst zum Träger wichtiger Aussagen. Wenn er über seine Tochter spricht:

Sie glaubt natürlich nicht / was ich sage / sie hat mir noch nie geglaubt / Ihre Mutter und sie / meine Tochter / lieber Doktor / waren nichts anderes als eine Verschwörung / gegen mich / an ein Aufkommen gegen die beiden / war nicht zu denken / dadurch bin ich von Anfang an / geschwächt gewesen / nach dem Tod meiner Frau / ihrer Mutter / glaubte ich / an eine Besserung dieses Zustands / aber (...) / im Gegenteil / eine Verschlimmerung dieses Zustands ist eingetreten (St. S.112.)

Die "verdorbene Natur" (Pascal! Vgl. oben. S.112.) von Mutter und Tochter ist die Ursache für den jetzigen Zustand des Vaters ("Daß ich den ganzen Tag / und die halbe Nacht / wie Sie wissen / trinke / hat seine Ursache" (S.112)).

Der Doktor weist auch explizit auf die "Natur" der Tochter hin, wenn er sagt: "(...) aber ich bin sicher Sie sehen was ich sehe / daß die Natur Ihrer Tochter in einem Prozeß / begriffen ist / der sie von Grund auf verändert / verändert hat" (S.110).

Schon vor der Stelle am Ende des Stücks weist der Doktor auf eine Kompetenz des Vaters hin ("Und er hört / mit einer unglaublichen Sicherheit / alles / das Unbedeutendste" (S.136)).

Die - mehrdeutige - Hellhörigkeit (Vgl. oben. S.113: Handke spricht im Zusammenhang mit "Verstörung" von einer "hellhörigen Verfinsterung") ist ja auch im "Kalkwerk" (1970) ein zentrales Motiv und bei Bernhard eine Chiffre, die auch mit besonderer Erkenntnisfähigkeit zusammenhängt.

Mehrfach weist der Vater auch auf die Rücksichtslosigkeit seiner Tochter hin (Vgl. S.91, S.100, S.106f., S.126, S.131, S.142.), die ihn offenbar besonders belastet (Leidensfähigkeit!). Überhaupt analysiert er immer wieder die Persönlichkeit seiner Tochter (Vgl. S.107, S.125f.)

Meine Tochter/beherrscht/die Schwankungen / in der Natur (...) Sie stellt sich / auf die verrückteste Situation ein (...) Sie hat sich zur Spezialistin / entwickelt (...) Mit der Angst / und mit der Ungeheuerlichkeit / mit der Geläufigkeit / und mit der Unsicherheit / und mit der Rücksichts-

losigkeit / vergrößert sich die Gage (...) Aber jetzt / machen sie die Villen die vielen Häuser / unglücklich (St.S.142f.)

In all diesen Szenen ist von einer "ignoranten Abgestumpftheit" (KLUG. S.133.) nichts zu merken. Viel mehr vereinen sich im Vater (als Zuhörer bzw. Sprecher) die beiden wichtigsten Grundgedanken Bernhards ("verdorbene Natur", Allgegenwart des Todes).

Will man sich der Parallelstellenmethode bedienen, so wird man den zerstörerischen Einfluß durch negative Naturen näher Verwandter als Konstante bis zur "Auslöschung" (1986) immer wieder im Bernhardschen Werk finden.

Sogar am Ende des Stücks gibt es noch einen klaren Hinweis auf die Kompetenz des Vaters, wenn es über das Theater heißt:

Wenn wir den Schwachsinn / der in dieser Kunstgattung herrscht / geehrter Herr / mit der Gemeinheit / der Zuschauer verrechnen / kommen wir in den Wahnsinn / (...) und zur Ignoration / geehrter Herr / sind wir zu intelligent (St.S.168)

Hier wird die Ignoration also mit einem hohen Grad an Intelligenz in Zusammenhang gebracht (für KLUG steht die Ignoration in Verbindung mit Abgestumpftheit).

Tatsächlich gibt es also überhaupt keinen Widerspruch zwischen der Aussage des Doktors und der Darstellung des Vaters im Stück. Durch seinen verhängnisvollen Irrtum kommt KLUG zum Aufbau der ganzen Theorie und auch zur Ablehnung der Sorgsches These von der "gesteigerten Erkenntnis- und Leidensfähigkeit", die ja genau in diesen Zusammenhang paßt. KLUG vergißt auch die religiöse Komponente im Bernhardschen Werk, die seit der Lyrik verfolgbar ist (Vgl. oben. S.111ff.) und auch hier mitgedacht werden muß. Die Leidensfähigkeit des Vaters wurde überbeansprucht; der Doktor bedauert ihn:

DOKTOR / Wer die Zeit so stark empfindet / wie Sie geehrter Herr / und alles so ernst nimmt / leidet natürlich / unter jedem Atemzug / das ist eine Veranlagung / die Natur ist dadurch / eine unerträgliche / zweifellos sind solche Menschen wie Sie / zu bedauern /

VATER / Der Lohn / ist immer / Verachtung (S.112.)

Die "Natur" (als Summe aller gegen den Vater gerichteten widrigen Umstände; auch der Tod als entscheidendstes "Naturgesetz") ist nicht zu ändern, der Vater trinkt "naturgemäß" :

KÖNIGIN / Davon spricht ja auch / der Doktor / daß die Natur / nicht zu ändern ist (S.126)

Der Vater ist Opfer seiner Erkenntnisfähigkeit geworden und versucht mit ihr zu leben. Andere Bernhardsche Protagonisten ließen auf ihre plötzliche Klarsicht Kurzsclußhandlungen, Wahnsinn oder Tod folgen (Vgl. oben. S.113f.), der Vater endet in der Trunksucht. Er existiert trotz seiner Klarsicht; er existiert durch seine Klarsicht in einer "Finsternis" (als Empfindung von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen, die er sich durch die Leichenöffnungs-Monologe des Doktors bewußter macht) und bleibt von seiner Umwelt weitgehend unverstanden: "Der Lohn / ist immer / Verachtung" (S.112).

Eine solche Existenz ist - nach Bernhard - zweifellos eine kompetente. (Vgl. St.S.168.)

Wir meinen, daß bereits der Klugsche Ausgangspunkt falsch ist; dennoch folgen wir seinen Überlegungen weiter.

b) Gibt es in diesem Stück Verstöße gegen den "zugrundeliegenden Code"?

Auch diese Frage müssen wir verneinen. Bernhards "Code", seine kunstvollen Chiffrierungen, können durch die Parallelstellenmethode (wenn man die jeweiligen Entwicklungen berücksichtigt) aufgeschlüsselt werden. (Vgl. auch GAMPER. S.81. O. S.91f.) Über die Fragwürdigkeit endgültiger Aufschlüsselungen haben wir bereits reflektiert (Vgl. o. S.89.). Es kann immer nur um Annäherungen gehen.

Jedenfalls bilden für uns der "konstative" und der "evaluative" Sprechakt im Zusammenhang mit der "Finsternis" kein Problem. (Vgl. KLUG. S.133.) Entsprechend der Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt dient die äußere "Finsternis" als atmosphärische Entsprechung der inneren "Finsternis" des Protagonisten. Die äußere "Finsternis" dient auch zur Verstärkung der Gesamtwirkung (Darum wäre die Abschaltung der Notbeleuchtung bei der Uraufführung in Salzburg so wichtig für Bernhard gewesen, da es keine "Finsternis" mit Notbeleuchtung geben kann. Vgl. o. S.75.).

So können wir auch keine Überlagerung zweier Bedeutungsebenen konstatieren, da sich beide Erwähnungen von "Finsternis" auf die eine Aussage beziehen. Man kann demnach Bernhards Metaphorik tatsächlich angemessen untersuchen, wenn man von einem folgerichtigen Denksystem ausgeht (Vgl. dagegen KLUG.S.133.). Es

gibt keine Verstöße gegen den "zugrundeliegenden Code, wenn man nur versteht, denselben richtig zu lesen.

c) Worin liegt die "ästhetische Botschaft"?

KLUG legt - unserer Meinung nach - ein zu starkes Gewicht auf den formalen Aspekt. Gerade in diesem Stück sind die inhaltlichen Aussagen sehr klar: zum einen die "verdorbene Natur" der Menschen, zum anderen die Allgegenwart des Todes. Diese Aussagen decken sich mit denen der vorangegangenen und nachfolgenden Werke Bernhards, mit seinen Reden und Interviews. Sie können folglich als zentrale Aussagen durchaus im Sinne eines "diskursiven Gehalts" (Vgl. dagegen KLUG. S.134.) verstanden werden.

Die "ästhetische Botschaft" liegt natürlich in dem Zusammenwirken von inhaltlichen und formalen Aspekten, dient aber vor allem der Unterstreichung der rein inhaltlichen Botschaft und nicht der Relativierung derselben (Vgl. dagegen KLUG.S.134f.). So gehen die in sich stringenten Überlegungen KLUGS von falschen Voraussetzungen aus. Gerade die zwanghafte Rationalisierung der ästhetischen Verfahrensweisen Bernhards scheint uns - nebenbei bemerkt - fragwürdig zu sein, da sie möglicherweise gar nicht rationalisierbar sind, weil sie zu sehr von Empfindungen und Gefühl geleitet werden. Gerade der von Bernhard so oft betonte formale Aspekt der "Musikalität" scheint uns hierfür ein gutes Beispiel zu sein.

### III. "FINSTERNIS" ALS CHIFFRE IN "DER IGNORANT UND DER WAHNSINNIGE:

#### 1.) "Positive Finsternis"

Wir wollen nun ebenfalls von der schon erwähnten Textstelle ausgehen.

DOKTOR: weil Sie unaufhörlich (...) / in solcher Finsternis / wie sie jetzt eintritt / leben / Eine solche Existenz / ist zweifellos / eine kompetente / in solcher Intensität / existieren nicht viele / Das Licht ist ein Unglück (St. S.168f.)

Die positive Bewertung der "Finsternis" entspricht einer chiffrenartigen Verwendung. So steht der Begriff im Zusammenhang mit der Empfindung von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen: Dieser Aspekt wird durch die Leichenöffnungs-Monologe des Doktors bewußt gemacht. Im Vater - als Initiator und Zuhörer dieser Monologe - spiegelt sich das Interesse an der intensiven Konfrontation mit dem Tod ("DOKTOR (...) immer an der Grenze / aller Krankheiten / ist der menschliche Körper / in ständiger Furcht / in Todesangst", St. S.154f.) und mit der Zersetzung (Zerschneidung) des Irdischen nach dem Tod ("DOKTOR Ich wiederholte die Leichenöffnung (...) Meine Beschäftigung / interessiert Ihren Herrn Vater / er ist der aufmerksamste Zuhörer / der sich denken läßt", St. S.119.) wider.

Neben diesem Hauptmotiv des Stücks wird als weiteres Motiv der Gedanke von der "verdorbenen Natur" des Menschen behandelt. Allerdings kommt dieser Gedanke in wesentlich komplexerer Form vor, als wir das bisher angedeutet haben. Natürlich ist der Vater als Opfer seiner Umwelt zu sehen. Andererseits - das ist eine Wechselbeziehung - hat sich die Tochter schließlich geändert (Vgl. St. S.110.) und ist bereit, für ihren Vater ein Opfer zu bringen (S.148f.). Dieses Unterfangen muß allerdings fragwürdig bleiben:

KÖNIGIN: Davon spricht ja auch / der Doktor / daß die Natur / nicht zu ändern ist (S.126)

Diese Aussage kann man auf die "Naturen" (Charaktere) der Menschen beziehen, genauso wie auf den Tod als zentrales "Naturgesetz". So bleibt neben dem moralisierenden Zug doch der resi-

gnative im Vordergrund. Geht es in diesem Stück aber wirklich um einen Vater-Tochter-Konflikt? Handelt es sich bei den drei Protagonisten um völlig verschiedene Charaktere, die zueinander in Beziehung gesetzt wurden? Ist nur der Vater in Zusammenhang mit der "positiven Finsternis" zu sehen?

## 2.) Bernhards Kunstfiguren:

Um die Frage beantworten zu können, wer denn jetzt eigentlich in der "Finsternis" lebt, müssen wir die drei Hauptpersonen des Stück genauer betrachten. Wir sehen, daß sie bloß Kunstfiguren sind, die für drei Aspekte der Bernhardschen Persönlichkeit stehen:

Der Doktor, der den Gedanken der Allgegenwart des Todes vertritt, hat vor zwanzig Jahren (entspricht, von der Entstehung des Stück zurückgerechnet, Anfang der fünfziger Jahre) - wie Bernhard - "in einer nicht unangenehmen Baßstimme dilettiert" (St. S.105.). So scheint zunächst er - ausgewiesen durch diesen autobiographischen Zug - Abbild des Autors zu sein. Hierfür spricht auch seine "Schreibearbeit" an einem zwölfbändigen Werk über den menschlichen Körper" (S.157).

Der Vater, der unter der "verdorbenen Natur" seiner Mitmenschen leidet, wird vom Doktor bedauert:

Wer die Zeit so stark empfindet / wie Sie geehrter Herr / (...) leidet natürlich / die Natur ist dadurch / eine unerträgliche (S.112)

"Der Lohn ist immer Verachtung", entgegnet der Vater. Hier finden wir den resignativen Zug der Bernhardschen Persönlichkeit wieder.

Durch die singende Tochter wird - mehr als durch den schreibenden Doktor - das Künstlertum vertreten. Der Gedanke der Künstlichkeit (S.127f.; vgl. hierzu: Drei Tage. S.150f.) und die Notwendigkeit der Isolation des Künstlers:

Damit muß man sich abfinden / daß ein künstlerisches Geschöpf / sich vollkommen selbständig macht / es kann überhaupt nicht mehr mit anderen / zusammensein / vor allem was die Verwandtschaft betrifft / aber auch alle übrigen (...) ein solcher zu einem vollkommen künstlerischen / Geschöpf gewordener Mensch / der ja kein Mensch mehr ist (...) kann von einem bestimmten Zeitpunkt an / überhaupt niemanden mehr / außer sich selbst / sehen (St. S.92.)

Auch die Rücksichtslosigkeit entspricht der Künstlernatur (als Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst, S.108, sowie gegen andere, vgl. oben, S.125). In der "Jagdgesellschaft"<sup>3)</sup> wird der Schriftsteller, der am liebsten allein in der Finsternis ist (Vgl. St. S.198), ebenfalls als rücksichtslos bezeichnet (St. S.215.). Auch ihre Abneigung gegen das Publikum erinnert an Bernhard (vgl. S.116).

Zusätzlich ist aber genau zu verfolgen, wie die Charaktere ineinander übergehen:

Die Tochter spricht plötzlich wie der Doktor über Leichenöffnung (S.121), der Doktor macht seiner Abneigung gegen das Publikum Luft (S.135), der Vater wird zum Echo des Doktors (z.B. S.84ff.), die Tochter bestärkt den Doktor in seiner zentralen Aussage (S. 126f.).

So tragen alle drei Protagonisten als Repräsentanten und Theoretiker zur Übermittlung des Bernhardschen Weltbildes bei. Insgesamt läßt sich das Stück so als Diskurs auffassen.

Die Charaktere sind künstlich; es geht nicht um die Darstellung von Schicksalen. Die handelnden Personen sind lediglich Marionetten, die sich nach den Bernhardschen Grundgedanken bewegen. Der Autor gibt immer wieder Hinweise auf die Marionettenhaftigkeit seiner Protagonisten (Vgl. z.B. Vor dem Beginn des Stücks "Jagdgesellschaft" steht ein Kleist-Zitat aus "Über das Marionettentheater". St. S.173.).

Alle drei Protagonisten stehen mit der Bernhardschen "Finsternis" in Zusammenhang: der Vater, der Doktor als geistesverwandter Gesprächspartner des Vaters, die Tochter, die sich mit dem Vater zurückziehen will (vgl. S.148f.). Zusätzlich inspiriert gerade die Tochter den Doktor so sehr, daß er seine schon aufgegebenen "Schreibarbeit" fortsetzen wird:

andererseits will ich meine wissenschaftliche Arbeit / fortführen / die Schrift an welcher ich seit zwanzig Jahren arbeite (...) die Existenz Ihrer Tochter (...) ist gerade diesem / mich vollkommen in Anspruch nehmenden Werk (...) im höchsten Grade nützlich (St. S.156f.)

Entsprechend verfinstert sich auch die gesamte Bühne, die Welt der handelnden Personen, mit dem Bewußtwerden der zentralen

---

3)Die Jagdgesellschaft. 1974. In: Stücke. A.A.o.

4)Interpretation. (1974) In: Stücke, A.A.o.

Bernhardschen Gedanken. Eigentlich sollte sich ja das gesamte Theater verfinstern, da der Autor die erkenntnisanleitende Verfinsterung auch für sein Publikum anstrebt.

Nicht nur der Vater ist von der "Finsternis" betroffen; sie ist genauso allgemeingültig wie die mit ihr vermittelten Inhalte. Von den meisten Menschen wird sie allerdings verdrängt, da man "in solcher Intensität" (S.168) kaum existieren kann. Zumindest der Doktor und die Tochter (wenn schon nicht das gesamte Publikum) stehen am Ende des Stücks "beruhigt" bzw. "erschöpft" (Vgl. S.169.) ebenfalls in der "Finsternis".

3.) "Das Licht ist ein Unglück" (S.168f.):

Diese Äußerung scheint zunächst nicht durch die traditionelle Lichtmetaphorik erklärbar, wo ja Licht mit Glück gleichgesetzt wird.

Licht bedeutet hier aber, ganz traditionell, Erkenntnis und diese Erkenntnis wird als Unglück bezeichnet. Dies läßt sich durch das ambivalente Verhältnis Bernhards (seiner Protagonisten) zur "Finsternis" erklären (Vgl. oben. S.113-116.). "Finsternis" ist erkenntnisanleitend, führt also ins "Licht der Erkenntnis", was aber wiederum totale "Verfinsterung" (im traditionellen Sinn, z.B. Wahnsinn, Tod) zur Folge haben kann (Vgl. hierzu auch "Immanuel Kant"<sup>4</sup>): "Bevor die Verfinsterung vollkommen eintritt / zur Strafe ein paar Aufhellungen für die Leute" (St. S.677.)). Der Entsprechung von Außenwelt und Innenwelt folgend, steht häufig äußeres Licht in Verbindung mit Tod (Vgl. Korrektur. S.363; Die Jagdgesellschaft. St. S.249.).

So ist auch diese Aussage innerhalb des Bernhardschen Sprach- und Denksystems durchaus verständlich.

4.) Schlußfolgerung:

Inhalt und Form stehen in diesem Stück miteinander in Einklang. "Finsternis" als erkenntnisanleitende Empfindung von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen wird thematisiert und - durch die völlige Verdunkelung - dargestellt, um etwas von dieser Empfindung auf das Publikum zu übertragen.

Entsprechend der Entstehungszeit des Stücks stehen wir hier noch vor der Auflösung der "Finsternis" durch Ironie (erst nach

---

4) Immanuel Kant. (1978) In: Stücke. A.A.o.

"Der Jagdgesellschaft"; Wende um 1975!)).

Wir sehen unsere Theorie in diesem Stück und in allen Parallelstellen bestätigt. Die Bernhardsche Metasprache scheint immer in gleicher Weise auflösbar zu sein.

#### TEIL B: "SCHIESS"

Die Zusammenfassung soll eine Präzisierung unserer Ergebnisse, die in aller Kürze wiederholt werden, darstellen. Die gilt vor allem für die Zusammenfassung von Teil C. Weiter: Literaturverzeichnis und Inhaltsangabe.

I. ZUSAMMENFASSUNG

In der ersten Teil der Arbeit (Teil A) versuchten wir, die jahrtausendealte Tradition der Lichtmetaphorik zu skizzieren. Licht wird im Alten Testament als Geschenk des Schöpfers für die Menschen (Liebe, Hoffnung, Heil, Wahrheit, Gerechtigkeit, Gerechtigkeit) und als Attribut des Schöpfers angesehen.

Mit der Zeit setzt sich eine Verallgemeinerung der Lichtmetaphorik durch; folgerichtig wird "Finsternis" allgemein mit Tod, Hoffnungslosigkeit, Unheil, Lüge, Ungerechtigkeit, Sinnlosigkeit und Gottesferne gleichgesetzt. Diese Verallgemeinerungen kann man sogar in Bibelkommentaren zum Neuen Testament (in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten verfolgen).

Bei den Griechen ist der Gegensatz von Licht und Finsternis kein (ethischer) Dualismus von Gut und Böse, sondern der von Heil und Unheil. Das Licht erleuchtet als Tageslicht und Licht die Denker der Kosmos und wird mit Lebensfreude gleichgesetzt.

Im Hellenismus versteht man den unsichtbaren Kosmos nicht mehr als Ursprung des Sichtbaren, es entsteht ein scharfer Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits. Diesseits und Jenseits werden zu einander ausschließend.

TEIL E: "SCHLUSS"

In der geschichtlichen Entwicklung zu einer Radikalisierung: göttliche Licht als "hell", Licht als "finsternes Licht".

Die Zusammenfassung soll eine Präzisierung unserer Ergebnisse, die in aller Kürze wiederholt werden, darstellen. Die gilt vor allem für die Zusammenfassung von Teil C.

Weiters: Literaturverzeichnis und Inhaltsangabe. wird.

Im Mittelalter übernimmt man die Lichtmetaphorik des Altertums; es gibt also keine wesentlichen Veränderungen der Erlebnisart von Licht und "Finsternis". Sogar in Tagelied, wo das Licht Abschied bedeutet und die Nacht gepriesen wird, kommt es zu keiner positiven Darstellung von "Finsternis".

In der Romantik finden wir die Lichtmetaphorik um einen Aspekt erweitert: Licht wird auch mit Unruhe gleichgesetzt und die Nacht wird als "Ursprung des Selbst" und "auferstehende Zukunft der Weltgeschichte" gepriesen.

Einige Beispiele der Lichtmetaphorik des Nationalerzählens sollen die ausschließliche Lichtpreisung veranschaulichen. Diese Lichtpreisung orientiert sich an religiösen Vorbildern. Mit Hilfe einiger Dichter wollten wir die "Verdüsternung in der Literatur des 20. Jahrhunderts" exemplarisch darstellen, im den literaturgeschichtlichen Rahmen, in dem Bernhards Lichtmeta-

I. ZUSAMMENFASSUNG:

Im ersten Teil der Arbeit (Teil A) versuchten wir, die jahrtausendelange Tradition der Lichtmetaphorik zu skizzieren. Licht wird im Alten Testament als Geschenk des Schöpfers für die Menschen (Leben, Hoffnung, Heil, Wahrheit, Gerechtigkeit, Weisheit) und als Attribut des Schöpfers angesehen. Mit der Zeit setzt sich eine Verallgemeinerung der Lichtmetaphorik durch; folgerichtig wird "Finsternis" allgemein mit Tod, Hoffnungslosigkeit, Unheil, Lüge, Ungerechtigkeit, Stumpfsinnigkeit und Gottesferne gleichgesetzt. Diese Verallgemeinerungen kann man sogar in Bibelkommentaren zum Neuen Testament in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten verfolgen. Bei den Griechen ist der Gegensatz von Licht und Finsternis kein (ethischer) Dualismus von Gut und Böse, sondern der von Heil und Unheil. Das Licht erleuchtet als Tageslicht und Licht des Denkens den Kosmos und wird mit Lebensfreude gleichgesetzt. Im Hellenismus versteht man den unsichtbaren Kosmos nicht mehr als Ursprung des sichtbaren; es entsteht ein scharfer Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits. Diesseits und Jenseits werden zu einander ausschließenden Gegensätzen. In der gnostischen Entwicklung der Lichtmetaphorik kommt es zu einer Radikalisierung dieser Zweiteilung, indem nur das göttliche Licht als wahres anerkannt wird, während irdisches Licht als "finsternes Licht" angesehen wird. Im Mittelalter übernimmt man die Lichtmetaphorik des Altertums; es gibt also keine wesentlichen Veränderungen der Erlebnisart von Licht und "Finsternis". Sogar im Tagelied, wo das Licht Abschied bedeutet und die Nacht gepriesen wird, kommt es zu keiner positiven Darstellung von "Finsternis". In der Romantik finden wir die Lichtmetaphorik um einen Aspekt erweitert: Licht wird auch mit Unruhe gleichgesetzt und die Nacht wird als "Ursprung des Selbst" und "endzeitliche Zukunft der Weltgeschichte" gepriesen. Einige Beispiele der Lichtmetaphorik des Nationalsozialismus sollten die ausschließliche Lichtpreisung veranschaulichen. Diese Lichtpreisung orientiert sich an religiösen Vorbildern. Mit Hilfe einiger Dichter wollten wir die "Verdüsterung in der Literatur des 20. Jahrhunderts" exemplarisch darstellen, um den literaturgeschichtlichen Rahmen, in dem Bernhards Lichtmeta-

phorik zu sehen ist, zu umreißen: Seine Nähe zu Trakl und Kafka ist in der Sekundärliteratur häufig erwähnt worden; die Rede Ilse Aichingers begründet - unserer Meinung nach - die düstere Atmosphäre der Dichtungen zahlreicher moderner Autoren sehr anschaulich. Bernhard unterscheidet sich von diesen Schriftstellern dadurch, daß er die Dunkelmetaphorik Trakls und Kafkas radikalisiert und sich der "Finsternis" - im Gegensatz zu Aichinger - rückhaltlos ausliefert.

Im zweiten Teil der Arbeit (Teil B) haben wir normale, traditionelle und chiffrenartige Verwendungen des Begriffs "Finsternis" bei Bernhard unterschieden. Es ging uns vor allem um die Präsentation der Vielschichtigkeit dieses Begriffs:

Als Ausgangspunkt wählten wir die Untersuchung unter dem quantitativen Aspekt ("Finsternis" kommt erst Mitte der fünfziger Jahre häufiger vor; ab Mitte der siebziger Jahre ist eine deutliche Reduktion der Erwähnungen zu bemerken). In der nachfolgenden Betrachtung unter dem qualitativen Aspekt konnten wir sehen, daß es Mitte der fünfziger Jahre nur traditionelle und normale Verwendungen gibt. Die Hinwendung zur chiffrenhaften Sprachgestaltung ist um 1960 nachweisbar. Ab 1970 fällt eine zunehmende Reduktion des chiffrenhaften Aspekts der "Finsternis" auf. Seit 1975 kommt dem Begriff keine besondere Bedeutung mehr zu.

Zuletzt haben wir noch den Zusammenhang von "Finsternis" und Wissenschaft untersucht:

Wissenschaft steht für die "Schreibarbeit" der Protagonisten. Für sie ist diese Schreibarbeit eine existentielle Notwendigkeit. Die Realisierung dieser Arbeit ist nur in absoluter Isolation möglich. So läßt sich "Finsternis" einerseits mit dem letzten Endes meist aussichtslosen Existenzkampf in der Schreibarbeit gleichsetzen, andererseits entspricht sie der völligen Abgeschiedenheit von der Gesellschaft und allen möglichen Umweltreizen.

Im dritten Teil der Arbeit (Teil C) haben wir versucht, die verschiedenen Bedeutungsebenen des Begriffs "Finsternis" bei Bernhard, die nur vor dem Horizont seiner Entwicklung veranschaulicht sind, aufzudecken.

In der Folge wollen wir eine systematische Übersicht geben:

1. "Finsternis" hängt mit dem Tod zusammen (traditionell).
  - 1.1. Der Tod wird als totale Auslöschung der Existenz verstanden.
    - 1.1.1. Den Glauben an Gott hat der Autor bereits im Laufe der fünfziger Jahre verloren.
      - 1.1.1.1. Das schriftstellerische Ringen um den Gottesglauben (fünfziger Jahre) hinterließ im formalen Bereich Spuren (religiöser Ton, liturgisch anmutende Sprachformeln, häufige Verwendung des Begriffs "Finsternis", der ja durch seine Tradition eine starke religiöse Tendenz hat).
  - 1.2. Der Tod wird als das wesentliche "Naturgesetz" verstanden.
    - 1.2.1. So kann "Finsternis" auch als "Naturwissenschaft" (Verstörung. S.163.) bezeichnet werden.
2. "Finsternis" ist erkenntnisfördernd (chiffrenhaft).
  - 2.1. Die Empfindung von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen "verfinstert" (im traditionellen Sinn: Hoffnungslosigkeit, Unglück etc.) den Protagonisten.
    - 2.1.1. Diese "Verfinsterung" ist aber Ursache für seine Schaffenskraft.
      - 2.1.1.1. Diese Schaffenskraft läßt ihn seine Schreibarbeit in Angriff nehmen, die für ihn zur existentiellen Notwendigkeit wird.
3. "Finsternis" hängt mit Isolation zusammen (traditionell).
  - 3.1. Die Vermeidung aller gesellschaftlichen Kontakte und die Reduktion aller möglichen Umweltreize "verfinstert" (traditionell) den Protagonisten.
    - 3.1.1. "Verfinsterung" ist als Abkehr von allem Lebendigen und als Hinwendung zur eigenen Gedankenwelt ("finstere Gedankengänge", Korrektur. S.353.) zu verstehen.
      - 3.1.1.1. Da das Denken letzten Endes ins Nichts führt, erweisen sich der Weg in die Isolation und die Auslieferung an die eigenen Gedanken als Sackgasse, der die Protagonisten meist nicht mehr entrinnen können.
  - 3.2. Entsprechend Punkt 2 haben die Protagonisten ein ambivalentes Verhältnis zur Isolation (Vgl. dagegen die Ergebnisse von Mittermayer. O. S.34f.)
4. Es besteht ein Zusammenhang zwischen Religiosität und "Finsternis".

- 4.1. Mit zunehmender Ironie löst sich die "Finsternis" auf.
- 4.1.1. "Finsternis" scheint demnach in einem ernstem (religiösen) Zusammenhang auf.
- 4.1.1.1. Der religiöse Ernst wird von Humor und Ironie verdrängt.
5. Es besteht ein Zusammenhang zwischen "Finsternis" und der Wirkung des Bernhardschen Werks.
- 5.1. "Finsternis" ist für Bernhard eine wichtige Chiffre.
- 5.1.1. Die chiffrenhafte Sprache entspricht dem Willen zur Verschlüsselung des Werks seit 1960.
- 5.1.2. Das Ziel einer größtmöglichen Wirkung scheint mit einer chiffrenhaften Sprache nicht erreichbar.
- 5.1.2.1. Bernhard verzichtet seit 1970 zunehmend auf Chiffren, um in einer möglichst klaren Sprache eine möglichst breite Wirkung zu erzielen.
6. "Finsternis" dient auch als Chiffre für Bernhards veränderter Einstellung zu seinem Werk.
- 6.1. Das Thema bleibt gleich, aber das groteske Moment drängt das tragische immer weiter in den Hintergrund.
- 6.1.1. An formalen Elementen des Werks (Verwendung des Begriffs "Finsternis", chiffrenhafte Sprache) ist Bernhards Einstellung zu seinem Werk erkennbar.
- 6.1.1.1. Diese Einstellungen kann man durch Interviews, Reden und inhaltliche Komponenten des Werks zusätzlich überprüfen.
7. "Finsternis" ist im zweifachen Sinn als Chiffre zu verstehen: Einerseits als Chiffre für die erkenntnisanleitende Empfindung des Autors (seiner Protagonisten) von der ersatzlosen Zersetzung alles Irdischen, andererseits als Chiffre für Bernhards veränderte Einstellung zu eben dieser Empfindung.
8. Mit der kombinierten Betrachtung formaler und inhaltlicher Aspekte des Bernhardschen Werks erreicht man die größte Annäherung an dasselbe.

11. Im vierten Teil der Arbeit (Teil D) haben wir unsere Theorie dem Ansatz von Christian Klug gegenübergestellt. Klug versuchte ebenfalls, das Bernhardsche Werk mit Hilfe der "Finsternis-Metapher" zu interpretieren.

Er kommt zu dem Schluß, daß formale Elemente der Relativierung inhaltlicher Elemente dienen und die "Finsternis" keiner Deutung zugänglich sei. 94 (1983), Hft. 2, S. 59-63.

Unsere Arbeit versteht sich als Gegenbeweis hierzu.

- BARTSCH, Carl: Leipzig: Brockhaus 1935.
- FREUND, Sabine (Hg.): Deutsche Tagelieder. - Heidelberg: 1983.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Herausgegeben von Helmut FOLLEKE. - Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980.
- MORUNGER, Heferich von: Lieder. Herausgegeben von Helmut TERVOOREN. - Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1978.
- ROYALIE: Schriften. Herausgegeben von Paul KLUCINGEN und Richard SAMUELL. - Leipzig: Bibliographisches Institut 1928.
- STRASBURG, Guinfred von: Tristan. Herausgegeben von Rüdiger IRONH. - Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980.
- TRILL, Georg: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Schlemmer. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979. (Mity 980)

- a) Thomas Bernhardt:
- Alte Meister. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
- Im Ordler. Bericht aus Gogol. In: Midland in Stille. Drei Erzählungen. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971. (BS 272)
- Amras. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (RS 439)
- Am Ziel. In: Die Stücke. 1909-1981. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983. S. 171-240.
- Der Aker. Eine Entscheidung. - Salzburg und Wien: Residenz 1978.
- Alteiche an der französischen Botschaft. In: Prosa. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967. S. 61-71. (es 213)
- Auf den Erde und in der Hölle. Gedichte. - Salzburg: Otto Müller 1957.
- Auslöschung. Ein Verfall. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1966.
- Aus Vergils Gedichte. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Die Retabolun. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (BS 495)
- Katon. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Die Billigeener. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980. (es 81.6)

II. LITERATURVERZEICHNIS: Italiener.- Salzburg: Residenz 1977.

Elfart von Gabel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

1.) Primärliteratur: Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. (es 440)

Die jungen Schriftsteller. Ihr Wort in der Zeit 1965. H. 11.

a) Allgemeine Literatur:

AICHINGER, Ilse: Die Zumutung des Atmens - zu Franz Kafka.

In: Neue Rundschau. 94 (1983). Hft. 2. S. 59-63.

ESCHENBACH, Wolfram von: Parzival.- Herausgegeben von Karl BARTSCH.- Leipzig: Brockhaus 1935.

FREUND, Sabine (Hg.): Deutsche Tagelieder.- Heidelberg: 1983.

GRIMM, Jakob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Herausgegeben von Heinz RÖLLEKE.- Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980.

MORUNGEN, Heinrich von: Lieder. Herausgegeben von Helmut TERVOOREN.- Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1978.

NOVALIS: Schriften. Herausgegeben von Paul KLUCKHOHN und Richard SAMUEL.- Leipzig: Bibliographisches Institut 1928.

STRASSBURG, Gottfried von: Tristan. Herausgegeben von Rüdiger KROHN.- Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980.

TRAKL, Georg: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklener.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979. (=dtv 980)

Kopie Opernbrette, Uraufführung 22.7. 1960.

b) Thomas Bernhard: Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

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

Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi. In: Midland in Stilfs. Drei Erzählungen.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971. (BS 272)

Amras.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (BS 489)

Am Ziel. In: Die Stücke. 1969-1981.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983. S. 171-249.

Der Atem. Eine Entscheidung.- Salzburg und Wien: Residenz 1978.

Attaché an der französischen Botschaft. In: Prosa.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967. S. 65-71. (es 213)

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

Auslöschung. Ein Zerfall.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

Ave Vergil. Gedicht.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.

Die Berühmten.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (BS 495)

Beton.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.

Die Billigesser.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980. (es NF.6)

- Drei Tage. Notiz. In: Der Italiener.- Salzburg: Residenz 1971.  
Einfach kompliziert.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.  
Ein Fest für Boris.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. (es 440)  
Ein junger Schriftsteller. In: Wort in der Zeit 1965. Hft.1.  
S.56-59.  
Ein Kind.- Salzburg und Wien: Residenz 1982.  
Elisabeth II.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.  
Ereignisse.- Berlin: Literarisches Colloquium 1969.  
Frost.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972. (st 47)  
Gehen.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971. (st 5)  
Großer, unbegreiflicher Hunger. In: Hans Weigel (Hg.): Stimmen  
der Gegenwart 1954.- Wien: Albrecht Dürer 1954. S.138-143.  
Holzfällen. Eine Erregung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.  
Der Ignorant und der Wahnsinnige. In: Stücke. S.79-169.  
Immanuel Kant. Komödie.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978. (BS 556)  
In hora mortis.- Salzburg: Otto Müller 1958.  
Ja.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978. (BS 600)  
Die Jagdgesellschaft. In: Stücke. S.171-249.  
Jauregg. In: Prosa. S.49-64.  
Die Kälte. Eine Isolation.- Salzburg und Wien: Residenz 1981.  
Das Kalkwerk. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.  
Der Keller. Eine Entziehung.- Salzburg: Residenz 1976.  
Köpfe. Opernlibretto. Uraufführung 22.7. 1960.  
Korrektur. Roman.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.  
Der Kulterer. In: An der Baumgrenze. Erzählungen.- Salzburg:  
Residenz 1969.  
Die Macht der Gewohnheit. Komödie.- Frankfurt/M.: Suhrkamp  
1974. (BS 415)  
Minetti. In: Stücke. S.547-594.  
Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. In: Jahresring 65/66. Stutt-  
gart: DVA 1965. S.243-245.  
Die Mütze. In: Prosa. S.16-37.  
Der Präsident. In: Stücke. S.351-460.  
Rede. In: Anneliese BOTOND (Hg.): Über Thomas Bernhard.- Frank-  
furt/M.: Suhrkamp 1970. (es 401) S.7f.  
Ritter, Dene, Voss.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.  
Rosen der Einöde. Zwei Szenen. In: Die Neue Rundschau 1958.  
S.314-334.  
die rosen der einöde. fünf sätze für ballett, stimmen und or-  
chester.-Frankfurt/M.: S. Fischer 1959.

- Salzburg: Kokoschka und Manzu. In: Die Furche vom 30. Juli 1955.  
Der Schein trägt.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.  
Der Schweinehüter. In: Hans WEIGEL (Hg.): Stimmen der Gegenwart  
1956.- Wien-München: Herold 1956. S.158-179.  
Der Stimmenimitator.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.  
Der Theatermacher.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.  
Über allen Gipfeln ist Ruh. In: Stücke. S.793-886.  
Ungenach. Erzählung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968. (es279)  
Unter dem Eisen des Mondes. Gedichte.- Köln: Kiepenheuer & Witsch  
1958.  
Der Untergeher.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.  
Die Ursache. Eine Andeutung.- Salzburg: Residenz 1975.  
Van Gogh und Toulouse-Lautrec - Zwei Filme, die Frankreich Ehre  
machen. In: Demokratisches Volksblatt (Salzburg). 11. April 1952.  
Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns. In: Prosa. S.72.  
Verstörung.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969. (BS 229)  
Viktor Halbnarr. Ein Wintermärchen. In: Die Erzählungen.- Frank-  
furt/M.: Suhrkamp 1979. S.163-168.  
Von sieben Tannen und vom Schnee. In: Salzburger Demokratisches  
Volksblatt. 24. Dezember 1952.  
Vor dem Ruhestand. In: Stücke. S.685-792.  
Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden (Titel der  
Redaktion). In: Neues Forum 1968. Hft.173. S.347-349.  
Watten. Ein Nachlaß.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969. (es 353)  
Der Weltverbesserer.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979. (BS 646)  
Der Wetterfleck. In: Midland in Stilfs. Drei Erzählungen.- Frank-  
furt/M.: Suhrkamp 1971.  
Wittgensteins Nefte. Eine Freundschaft.- Frankfurt/M.: Suhrkamp  
1982. (BS 788)  
Der Zimmerer. In: Prosa. S.90-115.  
INTERVIEWS:  
"Es ist eh alles positiv". Thomas Bernhard über seine Bücher,  
seine Feinde und sich selbst. In: Die Presse. 22./23. September  
1984.  
Ich behaupte nicht, mit der Welt gehe es schlechter. Aus einem  
Gespräch mit dem Schriftsteller Thomas Bernhard. In: Frankfurter  
Allgemeine Zeitung. 24. 2.1983.  
Morgen Salzburg. Gespräch mit dem Dramatiker Thomas Bernhard.  
In: Münchner Merkur. 24. 7. 1976.

Der Wald ist groß, die Finsternis auch. In: Die Zeit. 29. Juni 1979.

ARTIKEL ÜBER BERNHARD:

Bernhard gegen Europalia. In: Die Presse. 6. August 1987.

Doch noch "Theatermacher" in Brüssel? In: Die Presse. 8./9. August 1987.

2.) Sekundärliteratur:

a) Allgemeine Literatur:

AALÉN, Sverre: 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.

BEIT, Hedwig von: Gegensatz und Erneuerung im Märchen.- Bern: A. Francke 1956. (=Symbolik des Märchens. Bd.2.)

BERTHOLET, Alfred: Wörterbuch der Religionen. Herausgegeben von Kurt Goldammer.- Stuttgart: Alfred Kröner 1985.

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

BEUTNER, Barbara: Die Bildersprache Franz Kafkas.- München: Wilhelm Fink 1973.

BORST, Arno: Lebensformen im Mittelalter.- Frankfurt/M.: Ullstein-Sachbuch 1979.

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

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

HEIMENDAHL, Eckart: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbenwelt.- Berlin: Walter de Gruyter 1961.

HILLMANN, Heinz: Bildlichkeit der deutschen Romantik.- Frankfurt/M.: Athenäum 1971.

KLEIN, Franz-Norbert: Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Untersuchung zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik.- Leiden: E.J. Brill 1962.

KNOOP, Ulrich: Das mittelhochdeutsche Tagelied.- Marburg: 1976.

LEITHÄUSER, Thomas und Birgit VOLMERG: Anleitung zur empirischen Hermeneutik. Psychoanalytische Textinterpretation als sozialwissenschaftliches Verfahren.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.

- LIEBRUCKS, Bruno: Sprache und Bewußtsein.- Frankfurt/M.: Akademische Verlagsgesellschaft 1965.
- MALMEDE, Hans Hermann: Die Lichtsymbolik im Neuen Testament.- Bonn: Phil. Diss. 1960.
- MARTINI, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.- Stuttgart: Alfred Kröner 1978.
- RIBBAT, Ernst: Die Romantik: Wirkung der Revolution und neue Formen literarischer Autonomie. In: Viktor ZMEGAC (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart.- Regensburg: Athenäum 1979. Bd. I/2.
- RUDOLPH, Kurt (Hg.): Gnosis und Gnostizismus.- Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (=Wege der Forschung. Bd. CCLXII.)
- SCHMITTHENNER, Hansjörg: Blume der Nacht. Traum und Wirklichkeit der Romantik.- München: Südwest 1968.
- SCHULZ, Gerhard: Novalis. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.- Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969. (rm 154)
- SEIFFERT, Helmut: Einführung in die Wissenschaftstheorie 2.- München: Beck 1970.
- SOHEL, Walter: Franz Kafka. Tragik und Ironie.- Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1976. S.85ff.
- SZONDI, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd.5. Herausgegeben von Jean Bollack und Helen Stierlin.- Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch 1975.
- THÖNE, Albrecht W.: Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus.- München: Minerva 1979.
- WILPERT, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur.- Stuttgart: Alfred Kröner 1979.
- WEIMAR, Klaus: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft.- München: Francke 1980. (=UTB 1034)
- b) Thomas Bernhard: In: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Literatur.- München: text + kritik 1978ff.
- DITTMAR, Jens (Hg.): Thomas Bernhard. Werkgeschichte.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981. (st 2002)
- DONNENBERG, Josef: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse? In: Kurt BARTSCH u.a. (Hg.): In Sachen Thomas Bernhard.- Königstein/Ts.: Athenäum 1983.
- GAMPER, Herbert: Thomas Bernhard.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1977.
- HANDKE, Peter: Als ich "Verstörung" von Thomas Bernhard las. In: Anneliese BOTOND (Hg.): Über Thomas Bernhard.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. (es 401)

- KLUG, Christian: Simultane Widersprüche. Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der "Finsternis"-Metapher.- In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jg.16. Hft.64. 1986. S.132-136.
- JURGENSEN, Manfred: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung.- Bern: Peter Lang 1981.
- LINDENMAYR, Heinrich: Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman "Das Kalkwerk".- Forum Academicum 1982. (=Hochschulschriften Literaturwissenschaft. Bd.50.)
- MAGRIS, Claudio: Geometrie und Finsternis. In: Etudes Germaniques 1978.
- MITTERMAYER, Manfred: "Die schaurige Lust der Isolation". Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben.- In: Literarisches Kolloquium Linz 84. Linz: 1985. S.64-88.
- MIXNER, Manfred: Vom Leben zum Tode. Die Einleitung des Negations-Prozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard. In: Manfred JURGENSEN (Hg.): Bernhard. Annäherungen.- Bern: Francke 1981.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Thomas Bernhard. In: Dietrich WEBER (Hg.): Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen.- Stuttgart: Alfred Kröner 1977. Bd.2.
- DERS.: Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards "Gehen". In: Manfred JURGENSEN (Hg.): Bernhard. Annäherungen.- Bern: Francke 1981.
- DERS.: Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards "Der Stimmenimitator". In: Kurt BARTSCH u.a. (Hg.): In Sachen Thomas Bernhard.- Athenäum 1983. (Königstein TB)
- DERS.: Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard.- Wien: Sonderzahl 1986.
- SORG, Bernhard: Thomas Bernhard.- München: C.H. Beck 1977. (Autorenbücher 7)
- DERS.: Thomas Bernhard. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.- München: text + kritik 1978ff.
- ZELINSKY, Hartmut: Thomas Bernhards "Amras" und Novalis. In: Anneliese BOTOND (Hg.): Über Thomas Bernhard.- Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. (es 401)
- 3.) Schlußfolgerung ... S. 72
- 3.) Ist Bernhard ein "moderner Goethe"? ... S. 12-14
- 4.) Christlicher Einfluß im Mittelalter ... S. 14
- IV. LICHT UND FINSTERNIS IM MITTELALTER ... S. 15-18
- 1.) Die Kontinuität der traditionellen Lichtmetaphorik ... S. 15f
- 2.) Mystifizierung der Finsternis in der nicht-religiösen Lichtmetaphorik des Mittelalters ... S. 17f.

III. INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

- 1.)WARUM ICH ÜBER THOMAS BERNHARD SCHREIBE ... S.I
- 2.)WARUM ICH ÜBER DIE FINSTERNIS IM WERK  
VON THOMAS BERNHARD SCHREIBE ... S.I-III
- 3.)ZUR METHODE DER HERMENEUTISCHEN ARBEIT ... S.III-VI

TEIL A: "TRADITIONEN DER LICHTMETAPHORIK UND IHRE RELEVANZ  
FÜR DAS WERK VON THOMAS BERNHARD"

- I. LICHT UND FINSTERNIS IM ALTEN UND NEUEN TESTAMENT ... S.1-6
  - 1.)Das Alte Testament ... S.1f.
  - 2.)Das Neue Testament ... S.2ff.
  - 3.)Schlußfolgerung ... S.4
  - 4.)Traditionelle Verwendungen von Licht und Finsternis  
bei Thomas Bernhard ... S.4-6
    - a)Finsternis als Reich des Bösen ... S.4
    - b)Unheil und Finsternis ... S.4f
    - c)Gleichsetzung von Finsternis und Hoffnungslosigkeit... S.5
    - d)Finsternis und Tod ... S.5
    - e)Finsternis als Strafe ... S.6
    - f)Licht und Finsternis zur Veranschaulichung von Wissen  
und Erkenntnis ... S.6

II. LICHTSYMBOLIK BEI DEN GRIECHEN ... S.7-10

- 1.)Zur Entwicklung der Auffassung von Licht und Finsternis  
bei den Griechen ... S.7-9
- 2.)Schlußfolgerung ... S.9f.
- 3.)Licht als Ursprung der Erkenntnis bei Thomas Bernhard ... S.10

III. DIE GNOTISCHE ENTWICKLUNG DER LICHTMETAPHORIK ... S.11-14

- 1.)Überblick ... S.11f.
- 2.)Schlußfolgerung ... S.12
- 3.)Ist Bernhard ein "moderner Gnostiker"? ... S.12-14
- 4.)Gnostischer Einfluß im Mittelalter ... S.14

IV. LICHT UND FINSTERNIS IM MITTELALTER ... S.15-18

- 1.)Die Kontinuität der traditionellen Lichtmetaphorik... S.15f.
- 2.)Tabuisierung der Finsternis in der nicht-religiösen  
Lichtmetaphorik des Mittelalters ... S.17f.

a) Die Lichtmetaphorik Heinrichs von Morungen	... S.17
b) Das Tagelied	... S.17f.
3.)Schlußfolgerung	... S.18
4.)"Säkularisierung" der Finsternis bei Thomas Bernhard	... S.18
V. LICHTSYMBOLIK DER ROMANTIK	... S.19-23
1.)Hinzutreten eines neuen Aspekts	... S.19-21
2.)Lichtmetaphorik im Wandel vom Altertum zur Romantik..	S.21
3.)Das Märchen in der Romantik	... S.21f.
4.)Schlußfolgerung	... S.22
5.)Über den Einfluß der romantischen Lichtmetaphorik auf Thomas Bernhard	... S.22f.
VI. BEISPIELE ZUR LICHTMETAPHORIK IM NATIONALSOZIALISMUS	... S.24-27
1.)Überblick	... S.24f.
a)Not und Hoffnung	... S.24
b)Zuversicht	... S.24
c)Vitalismus	... S.24
d)Freude	... S.24
e)Transzendenz	... S.25
f)Gut und Böse	... S.25
g)Wahrheit und Unwahrheit	... S.25
2.)Schlußfolgerung	... S.26
3.)Bernhard und der Nationalsozialismus	... S.26f.
VII. BEISPIELE ZUR VERDÜSTERUNG IN DER LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS	... S.28-33
1.)Vorbemerkung	... S.28
2.)Georg Trakl	... S.28-30
3.)Franz Kafka	... S.30f.
4.)Ilse Aichinger	... S.31f.
5.)Schlußfolgerung	... S.33
6.)Radikalisierung des Dunklen bei Bernhard	... S.33
TEIL B: "FINSTERNIS IM WERK VON THOMAS BERNHARD. VERSUCH EINER UMFASSENDEN BESCHREIBUNG"	... S.34-88
I. VORBEMERKUNG	... S.34-37
1.)"Die schaurige Lust der Isolation"	... S.34f.
2.)"Die Geometrie der Verneinung"	... S.35f.

a)Produktion in der "Finsternis"	... S.35
b)"Finsternis" und Wissenschaft	... S.35
c)Sozial identifizierbare Ursachen der "Finsternis"...	S.36
d)Gesellschaftliches Außenseitertum	... S.36
e)Selbsterkennung führt zur Selbstzerstörung	... S.36
f)Die Wurzeln liegen in der Kindheit	... S.36
3.)Schlußfolgerung	... S.36f.

## II. "FINSTERNIS" IM WERK VON THOMAS BERNHARD - QUANTITATIVER

ASPEKT	... S.38-44
1.)Einschränkung	... S.38
2.)Kommentierte Übersicht der Erwähnungen von "Finsternis" (Verfinsternung, verfinstern, finster, im Finstern)..	S.38-44
A)Frühe Werke	... S.38f.
a)Übersicht	... S.38
b)Kommentar	... S.39
B)"Der Kulterer" / "Frost" - der Weg in die "Finsternis"	... S.39f.
a)Übersicht	... S.39
b)Kommentar	... S.39f.
C)Erzählungen zwischen "Frost" und "Verstörung"	... S.40f.
a)Übersicht	... S.40
b)Kommentar	... S.40f.
D)"Verstörung"	... S.41
a)Übersicht	... S.41
b)Kommentar	... S.41
E)Zwischen "Verstörung" und "Korrektur" - der Weg aus der "Finsternis"	... S.41f.
a)Übersicht	... S.41f.
b)Kommentar	... S.42
F)"Korrektur"	... S.42f.
a)Übersicht	... S.42
b)Kommentar	... S.42f.
G)Die Werke nach "Korrektur"	... S.43f.
a)Übersicht	... S.43f.
b)Kommentar	... S.44

## III. "FINSTERNIS" IM WERK VON THOMAS BERNHARD - QUALITATIVER

ASPEKT:	... S.45-79
1.)Journalistische Arbeiten	... S.45-47
2.)Zwei frühe Erzählungen	... S.47-50
a)"Großer, unbegreiflicher Hunger"	... S.47f.

b)"Der Schweinehüter"	... S.48-50
3.)Lyrik - die Suche nach der "Finsternis"	... S.50-52
4.)Frühe Romane und Erzählungen - der Weg in die "Finsternis"	... S.52-61
a)Vorbemerkung	... S.52-54
b)"Frost"	... S.54-56
c)Erzählungen zwischen "Frost" und "Verstörung"	... S.56-59
d)"Verstörung"	... S.59-61
e)"Der Italiener" - Zeichen einer Entwicklung?	... S.61
5.)Romane und Erzählungen von der "Verstörung" bis zur "Korrektur"	... S.61-68
a)Traditionelle Verwendungen und "Finsternis" als Chiffre	... S.61-64
b)Verdeckte "Finsternis"	... S.64-67
c)"Korrektur"	... S.67f.
6.)Erzählende Prosa zwischen "Korrektur" und "Auslöschung"	... S.68-74
7.)Das dramatische Werk	... S.74-77
8.)Das autobiographische Werk	... S.77-79

#### IV. DER ZUSAMMENHANG VON "FINSTERNIS" UND WISSENSCHAFT IM WERK VON THOMAS BERNHARD

1.)Vorbemerkung	... S.80
2.)"Verstörung" - Verschlüsselung von "Finsternis" und Wissenschaft	... S.80f.
3.)"Korrektur" - die "Finsternis" klärt sich auf	... S.81-83
4.)"Die Billigesser" - Schlüssel zum Bernhardschen Werk?	... S.83-86
5.)Schlußfolgerung	... S.86

#### V. ZUSAMMENFASSENDE SCHLUSSBETRACHTUNG

#### TEIL C: "VERSUCH EINER DECHIFFRIERUNG DER 'FINSTERNIS' BEI THOMAS BERNHARD

I. VORBEMERKUNG	... S.89f.
II.ENTWICKLUNG UND BEDEUTUNGSEBENEN DER BERNHARDSCHEN "FINSTERNIS"	... S.91-118
1.)Vom Todesbild zur Chiffre	... S.91-93
2.)"Ein junger Schriftsteller" - Zusammenhänge werden sichtbar	... S.93-95

3.)Mit den Reden nimmt die Klarheit zu	... S.95-97
4.)"(...) es ist vieles lächerlich, wenn man an den Tod denkt." - Ironie löst die "Finsternis" auf	... S.97-107
a)Späße in "Frost?"	
b)"Viktor Halbnarr" - eine ernste Grotteske	... S.98f.
c)"Gehen" - vordergründig heiter und hintergründig tragisch	... S.99-103
d)"Wittgensteins Neffe" - zur Tragikomik tritt der Realitätsbezug	... S.103-105
e)"Holzfällen"	... S.106f.
5.)"Die Wirkung als Qualität des Werkes"	... S.107-111
6.)Die religiöse Bedeutungsebene der Bernhardschen "Finsternis"	... S.111-113
7.)Bernhards grundsätzlich ambivalentes Verhältnis zur "Finsternis"	... S.113-116
a)"Finsternis" zur Gewinnung klarer Begriffe	... S.113f.
b)"Finsternis", die das Leben verdüstert	... S.114f.
c)"Finsternis", die Klarheit verschafft, dadurch das Leben verdüstert, aber letzten Endes doch befriedigend ist	... S.115f.
8.)"Finsternis" als Chiffre	S.116-118
III. SCHLUSSFOLGERUNG	S.119f.
TEIL D: "BEISPIEL ZUR ÜBERPRÜFUNG UNSERER THEORIE"	... S.121-133
I. VORBEMERKUNG	... S.121
II. SIMULTANE WIDERSPRÜCHE	... S.122-128
1.)Darstellung des Klugschen Ansatzes	... S.122-124
2.)Prüfung des Klugschen Ansatzes	... S.124-128
a)Besteht tatsächlich ein Widerspruch zwischen der Bewertung des Vaters durch den Doktor und der Darstellung des Vaters im Stück?	... S.124-127
b)Gibt es in diesem Stück Verstöße gegen den "zugrundeliegenden Code"?	... S.127f.
c)Worin liegt die ästhetische Botschaft?	... S.128
III. "FINSTERNIS" ALS CHIFFRE IN "DER IGNORANT UND DER WAHNSINNIGE"	... S.129-133
1.)"Positive Finsternis"	... S.129f.



## LEBENS LAUF

Am 2.5. 1960 wurde ich, Norbert Netsch, in Wien geboren.

Die Volksschule besuchte ich in Wien 23, Bendagasse 1-2 von 1966-1970. Anschließend ging ich an das Bundesgymnasium Wien 13, Fichtnergasse 15 (neusprachlich), wo ich die Matura allerdings erst am 2. Nebentermin (bedingt durch Zusätze in Deutsch und Geographie) bestand (15.3. 1979).

Dem in der Vorbereitungszeit doch noch entstandenen Interesse für Literatur gab ich nach einjährigem Zögern (begonnenes Publizistik-Studium, begonnener Abiturientenkurs) nach und begann im Sommersemester 1980 das Studium der Germanistik.

Rasch intensivierte sich meine Neigung zu den Geisteswissenschaften: Ich begann ein Doppelstudium (seit dem Wintersemester 1980/81: Germanistik-Geschichte und Sozialkunde-Philosophie / Psychologie / Pädagogik). Am 14.3. 1985 konnte ich Deutsch-Geschichte für das Lehramt abschließen (Sponsion: 27. 6. 1985). Die Lehramtsprüfung in P.P.P. absolvierte ich am 14.3. 1986.

Bereits im Herbst 1985 begann ich das Probejahr im BRG und BORG 23, Anton Krieger Gasse 25, wo ich auch heute noch unterrichte.

Ebenfalls im Herbst begann ich mein Doktoratsstudium in Germanistik.

1986 habe ich geheiratet und 1987 wurde ich Vater.

Wien, im Sommer 1988