

**ROBERT OSOWSKI**

## **EIN KUNSTWERK IN DIE WELT SETZEN. VERSUCH ÜBER THOMAS BERNHARDS KUNSTVERSTÄNDNIS**

### **1. Der rote Faden**

Mit Sicherheit gehört Thomas Bernhards Werk zu den bekanntesten und umstrittensten in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Dies ist wohl nicht nur Effekt der auf Irritation des Publikums bedachten Autorenstrategie, sondern lässt sich auf die wirkungsästhetische Qualität des Bernhardschen Kunstwerkes zurückführen. Wie sehr sich dieses Werk von den anderen in ästhetischer Hinsicht abhebt, mag augenscheinlich werden, wenn man auf die Probleme der Literaturwissenschaft, es sachgerecht zu erfassen, aufmerksam wird.<sup>1</sup> Bereits in den sechziger Jahren, nach der Erscheinung des Romans *Frost* sprach Ingeborg Bachmann, sich auf das neuerschienene Werk beziehend, über *das Neue* in der Literatur. Wenn man bedenkt, dass dieser Erstlingsroman innerhalb von wenigen Wochen entstand<sup>2</sup>, wird wohl die außerordentliche Begabung des Autors kaum angezweifelt werden können. Nun erhebt sich die Frage, was die phänomenale,

---

<sup>1</sup> Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Elf Thesen zu Thomas Bernhards Werk*. In: *Der Über-  
treibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien 1986, S. 107-111.

<sup>2</sup> Vgl. Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Reinbek 1993, S. 68.

dieses Werk stiftende Kunst ist und wie sie sich im Bernhardschen Werk offenbart. Die Bezeichnung *phänomenal* wird hier im Sinne der Heideggerschen Ausführungen verwendet und ist auf Folgendes zu beziehen: "Als Bedeutung des Ausdrucks *Phänomen* ist daher festzuhalten: das *Sich-an-ihm-selbst-zeigende*, das Offenbare."<sup>3</sup> Um dem sich an dem Werk Bernhards Zeigenden näher zu kommen, muss man vorher die qualitätsbestimmenden Merkmale des Werkes ins Auge fassen.

Die Literaturwissenschaft erkannte ziemlich früh die Wirkung als den für die Qualität des Bernhardschen Werkes ausschlaggebenden Faktor. Dass die zahlreich erschienenen Werke Bernhards nie ohne Nachklang blieben, liegt auf der Hand, man denke nur an *Holzfällen* oder *Heldenplatz*, wo die textinternen Zusammenhänge vom Autor derlei konzipiert wurden, dass sich das Wiener Künstlermilieu direkt angesprochen fühlte und sich gezwungen sah, auf diese Publikationen heftig zu reagieren (die Erstausgabe von *Holzfällen* wurde polizeilich beschlagnahmt). Nicht zuletzt wären in diesem Zusammenhang die mittlerweile als Bestandteil der Autorenstrategie erkannten Scheltreden zu erwähnen<sup>4</sup>. Es ist also anzunehmen, dass die äußere Seinsart dieses Werkes, das programmatisch Widersprüche jeglicher Art verschärft und die *Erstarrung der Köpfe* nicht erlaubt, ein Vortäuschungsmanöver ist, hinter welches zu kommen, die eigentliche Aufgabe für den Rezipienten bedeutet.

Um die werkimmanenten, über die Qualität entscheidenden Faktoren zu charakterisieren, muss das thematische, formale sowie philosophische Horizont der Bernhardschen Literatur erörtert werden. Bereits in der frühesten Schaffensphase, also in Zeitungsartikeln, ersten Gedichten und Erzählungen, wird die später das ganze Werk prägende Richtung eingeschlagen. Die Hinwendung zur existentiellen Problematik, zur Beobachtung und Festhaltung des Individuums in den von ihm erfahrenen Grenzsituationen aber auch Thematisierung der die Künstler oder Wissenschaftler befallenden Schaffenskrisen und ihrer Folgen findet im gesamten Werk des Autors ihren Ausdruck. In dem um 1960 beim Otto Müller Verlag eingereichten Gedichtzyklus, der vorerst den auf den 1963 veröffentlichten Roman übertragenen Titel *Frost* trug, schlägt die *christlich-katholische Gläubigkeit* in *plebejische Realistik* und *blasphemische Wut*<sup>5</sup> um. Man erkannte anfangs die Eigenartigkeit des poetischen Ausdrucks des jungen Autors nicht und vormochte nicht, den provokanten Sprachidiom mit dem bewussten ästhetischen Verfahren zusammenzubringen. Ludwig von Ficker hielt Bernard vor, *die ganze Welt nur als Requisit für sein Bedürfnis nach tragischer Eingebildetheit*<sup>6</sup> zu betrachten und lehnte den vorgelegten Zyklus ab. Gerhard Fritsch war derjenige, der dem Autor als erster zur Anerkennung verhalf. Er sprach im Bezug auf die Poesie Bernhards von *großen und wilden Gesängen* und hob zum ersten Mal die Rolle der Sprachmelodie in diesem Werk hervor. Weniger Bedenken zeigte die Literaturkritik nach der Erscheinung des *Frost*-Romans. Hier haben wir es mit einer klar abgewickelten

<sup>3</sup> Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, S. 28 f.

<sup>4</sup> Wenn Manfred Mittermayer behauptet, "Bernhard sei zur *Kunstfigur* geworden" und seine provokanten Aktionen lassen sich "durchaus nicht als Teil eines Kunstprogramms verstehen, sondern sie hätten teil an einer *konsequenten Praxis der Verweigerung*", so muss man sich fragen, ob das eine das andere ausschließt oder eher fördert und somit von der *Kunstfigur* Bernhard als einheitliches Konzept entwickelt wird. Vgl. Manfred Mittermayer *Thomas Bernhard*, Stuttgart-Weimar 1995, S. 176.

<sup>5</sup> Vgl. Anm.2, S. 66.

<sup>6</sup> Ebda. S. 66.

Handlung zu tun. Ein junger Famulus bekommt vom Bruder des Malers Strauch den Auftrag, den in den düsteren Ort Weng zurückgezogenen Maler zu beobachten und ihm über sein Verhalten Bericht zu erstatten. Schon auf der ersten Seite des Romans wird der Leser in die für das Verständnis des Buches erforderliche Gedankendimension versetzt. Der Famulus macht in seinem Tagebuch eine Bemerkung über den eigentlichen Gegenstand seiner Beobachtungen:

*Eine Famulatur muß auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen. (...) Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken. (...) Und es kann ja sein, dass das Außerfleischliche, ich meine damit nicht die Seele, dass das, was außerfleischlich ist, ohne die Seele zu sein, von der ich aber erwarte, dass es sie gibt, dass diese jahrtausendealte Vermutung jahrtausendealte Wahrheit ist; es kann durchaus sein, dass das Außerfleischliche, nämlich das ohne die Zellen, das ist, woraus alles existiert (...).*<sup>7</sup>

Es kommt also auf eine bleibende Auslegung des Bestehenden an, die sich jedoch nicht auf die Erforschung von Vorhandenem stützen darf. Vielmehr soll sie sich aus den wegen ihrer Präzision ans Absurde geführten Ermittlungen ergeben. Der Zweifel an der Existenz der Seele wird im Roman im Gegengebet Strauchs, in der Vaterunserparodie (*geheiligt werde kein Name*) gipfeln. Dies bedeutet eine Distanzierung gegenüber den christlichen Werten und ist wohl als ein nihilistischer, der tiefsten Verzweiflung an den sinngebenden Instanzen entspringender Weltordnungsversuch abzulesen – *Die Religionen täuschen darüber hinweg, dass alles Unsinn ist.*<sup>8</sup> Der Verzweiflung liegt aber die Erfahrung des Krieges zugrunde – *Alles, jeder Geruch, ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Misshandlung, an den Krieg.*<sup>9</sup>

Wenn man von dem Einfluss der Kriegserfahrungen Bernhards auf sein Schaffen spricht, so ist festzustellen, dass sie weitgehend die existentielle Orientierung des Autors bestimmen und im Werk zum Teil im Schlossmotiv versinnbildlicht werden. Seit der Erscheinung des Romans *Verstörung* ist das Schloss in der Bernhardschen Prosa ein Symbol, das für den Identitätszerfall der gegenwärtigen Österreicher steht und das das Werk Bernhards in die Tradition des österreichischen Schlossromans setzt<sup>10</sup>. Im frühen Prosafragment *Der Italiener* entwirft Bernhard Problemfelder, die er 20 Jahre später in dem Roman *Auslöschung* erneut aufgreift. In *Der Italiener* geht der junge Protagonist, Sohn des verstorbenen Schlossherrn, der Hand an sich legte, mit einem aus Italien zum Begräbnis angekommenen Gast durch den Schlosspark spazieren. Während des Spaziergangs erfährt der ausländische Gast von der Ermordung im Lusthaus von zwei Dutzend Polen, die in der Waldlichtung in einem Massengrab verscharrt liegen. Die Antwort des Italieners ist dem Schlosserben unklar: *Die Finsternis, die hier herrscht... Es gebe kein Mittel sich selbst zu entfliehen*<sup>11</sup>. Das Motiv des Wolfsegger Schlosses wird in *Auslöschung. Ein Zerfall* sehr komplex gestaltet. Erstens symbolisiert das

<sup>7</sup> Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt am Main 1963 S. 7.

<sup>8</sup> Ebda., S. 165.

<sup>9</sup> Ebda., S. 53.

<sup>10</sup> Vgl hierzu Stefan H. Kaszyński, *Das Schloß als Identitätszeichen der österreichischen Gegenwartsliteratur*, ders in: *Identität, Mythisierung, Poetik*, Poznan 1991, S. 136-158.

<sup>11</sup> Thomas Bernhard, *Der Italiener*, München 1978, S. 92.

Schlossgebäude die zerstörte Kindheitslandschaft des Protagonisten Franz Josef Murau und wird zum Schauplatz seines mit der Vergangenheit abrechnenden inneren Monologs, ferner bietet es Anlass für die rücksichtslose Entmythisierung der österreichischen Wirklichkeit, die sich in den umfangreichen gegen den österreichischen Staat gerichteten Passagen äußert. Der in Rom lebende Murau kommt nach Wolfsegg zum Begräbnis seiner tödlich verunglückten Eltern und des Bruders. Was er von vornherein mit dem Erbe beabsichtigt, ist nichts anderes als es auszulöschen, dies vollzieht sich in der Niederschrift von seinem Bericht unter dem Titel *Auslöschung*. Das Wolfsegger Erbe wird *als ein völlig bedingungsloses Geschenk der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien*<sup>12</sup> angeboten und von ihr angenommen.

Im Roman *Der Untergeher* wird das Motiv des gescheiterten Künstlers thematisiert. Der Pianist Wertheimer begeht Selbstmord und wird von dem sich im Wankhamer Wirtshaus befindenden Ich-Erzähler in Erinnerung gerufen. Vor Jahren studierten die drei Freunde, Wertheimer, Glenn Gould und der Ich-Erzähler das Klavierspiel bei Horowitz in Salzburg. Weil aber das Spiel Goulds dem ihrigen unendlich überlegen war, gaben die zwei ihre musikalische Laufbahn auf. Wertheimer begann das Studium der Geisteswissenschaften, der Erzähler arbeitet ununterbrochen, jedoch erfolglos, an einer Studie über Glenn Gould. Der Ich-Erzähler versucht in seinen Reflexionen den Ursachen, die zum Freitod Wertheimers geführt hatten, auf den Grund zu gehen. Er sieht sich aber Wertheimer gegenübergestellt, denn im existentiellen Scheitern des Freundes drückt sich all das aus, wogegen er sich bisher erfolgreich wehrte. Der Selbstmord Wertheimers resultierte aber nicht nur aus hochgeschraubten Ansprüchen, denen er nicht gerecht zu werden vermochte. Dem endgültigen Bruch mit dem Leben lag vielmehr die Einsicht in die Ausweglosigkeit der eigenen Existenz, einer Lebenslage, in die er sich *hineingespielt* hatte, zugrunde. Der Wertheimersche Authentizitätsmangel, er möchte *Steinway und Glenn Gould in einem sein*<sup>13</sup>, weist auf seine permanente Identitätskrise hin. Dafür spräche auch der Ort, an dem er Hand an sich legte. Es handelt sich, nämlich um Zizers bei Chur, wo seine Schwester lebte, nachdem sie einen Industriellen geheiratet hatte. Die durch die Heirat der Schwester hervorgerufene Krise, das Gefühl der vollkommenen Vereinsamung, die zur absoluten Verzweiflung führte, brachte Wertheimer so weit, der Schwester *ewigen Hass*<sup>14</sup> zu schwören. Der Freitod Wertheimers erhält dadurch eine tiefe, existentielle Dimension, denn es handelte sich keinesfalls um einen spontanen Verzweiflungsakt, sondern um einen *lange voraberechneten Selbstmord*.<sup>15</sup> Indem er diesen Akt vollführte, befreite er sich von den ihn bindenden zwanghaften Verhaltensweisen. Es sei dabei auch auf die eigenartige Komik hingewiesen, die dem Gebrauch von Schlüsselbegriffen bei Bernhard anhaftet. In Frage gestellt werden nicht Tatsachen, sondern Intentionen. So behauptete der Autor in einem Interview mit Kurt Hoffmann, *bei dem Wort Hass, Gegenliebe* gefühlt zu haben.<sup>16</sup> Die komischen Elemente als Relativierungsfaktor scheinen jedoch kein Gegengewicht zum düsteren und nihilistisch gefärbten Inhalt bilden zu können.

<sup>12</sup> Thomas Bernhard, *Auslöschung*, Frankfurt am Main 1988, S. 650.

<sup>13</sup> Thomas Bernhard, *Der Untergeher*, Frankfurt am Main 1983, S. 119.

<sup>14</sup> Ebda., S. 43.

<sup>15</sup> Ebda., S. 76.

<sup>16</sup> vgl. Kurt Hoffmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, München 2001, S. 137.

Der 1985 erschienene Roman *Alte Meister. Komödie* behandelt das Thema der Kunst in seiner vollen Komplexität. Wie in keinem anderen seiner Prosawerke wird hier der außergewöhnliche Humor des Autors deutlich. Der zweiundachtzig Jahre alte Protagonist Reger, der ein in Österreich lebender, in seinem Heimatland völlig verkannter, im Ausland aber anerkannter, seit vierunddreißig Jahren Kritiken für die *Times* schreibender Musikphilosoph ist, gehört zu den *philosophischen Köpfen*, denen nichts mehr übrig blieb als sich in der und durch die Kunst gegen die unakzeptable Realität zu etablieren. Er besucht jeden zweiten Vormittag das Kunsthistorische Museum, um dort im Bordone-Saal immer auf der gleichen Sitzbank sitzend den *Weißbärtigen Mann* von Tintoretto zu betrachten. Der Ich-Erzähler in *Alte Meister* gibt eigentlich den Inhalt des niedergeschriebenen Berichtes des Privatgelehrten Atzbacher wieder. Dies entnehmen wir bereits der an den ersten Satz des Romans angehängten Formel *schreibt Atzbacher*, die dann auf der letzten Seite des Romans noch dreimal ausdrücklich betont wird. Atzbacher kommt also eine Stunde früher als mit Reger verabredet in das Kunsthistorische Museum, *um ihn, wie ich mir schon längere Zeit vorgenommen hatte, einmal von einem möglichst idealen Winkel aus ungestört beobachten zu können*. Die dritte Person des Romans, die das eigentliche Dreieck der im Roman zitierten Figuren schließt, ist der als *Aufseher im Kunsthistorischen Museum* arbeitende Irrsigler. Er ist zum Sprachrohr Regers geworden, seit über dreißig Jahren verbindet Irrsigler und Reger ein ideales Distanzverhältnis und *seit über dreißig Jahren redet Irrsigler das, was Reger gesagt hat*.<sup>17</sup> Hier könnte man von einem rückspiegelnden Sprechakt reden, der die Selbstbestätigung Regers zur Folge hat, die drei Figuren könnten aber auch als getrennte Aspekte eines Ich angesehen werden, die durch die ihnen im Roman zugeschriebene Funktion auf die literarische Selbstinszenierung des Autors hinweisen<sup>18</sup>. Auch in diesem Werk finden wir Passagen, wo über den österreichischen Staat und die philosophischen bzw. künstlerischen Kapazitäten gescholten wird. So gilt die niederschmetternde Kritik diesmal vor allem Stifter, dessen Werk in einer über zwanzig Seiten langen Tirade beschimpft wird. Diese Schelte wörtlich zu nehmen, wäre freilich ein Irrtum, denn im Werk Bernhards gibt es ebenfalls Hinweise auf Stifter, die ihn wiederum als den die Österreicher rettenden Autor zu sehen erlauben<sup>19</sup>. Die Stifter-Schelte geht dann in eine gar nicht kürzere Heidegger-Schelte über, um endlich in der mit Schmunzeln geäußerten Feststellung Regers ihr Ende zu nehmen: *Aber das Fürchterlichste ist ja, sagte er dann, dass ich mit den beiden verwandt bin, mit Stifter von der Mutterseite her, mit Heidegger von der Vaterseite her, das ist ja geradezu grotesk (...)*.<sup>20</sup>

Die Kunst wird bereits im ersten Teil des Buches, noch während Atzbacher Reger aus dem Versteck beobachtet, der Natur gegenübergestellt. Atzbacher behauptet, sich in der Kunst immer *geborgen* gefühlt zu haben, die Natur ist ihm dagegen *zeitlebens unheimlich gewesen*.<sup>21</sup> Die Gegenüberstellung von Natur- und Kunstwelt ist ein im ganzen Werk Bernhards präsentenes Motiv. *Warum malen die Maler eigentlich, wo es doch die Natur gibt?*, so formulierte Reger das Wesen des ihn beschäftigenden

<sup>17</sup> Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt am Main 1985, S. 12.

<sup>18</sup> Vgl. Anm. 4, S. 128.

<sup>19</sup> Vgl. Thomas Bernhard, *Ungemach*.

<sup>20</sup> S. Anm.16, S. 95.

<sup>21</sup> Ebda., S 46.

Problems. Das Kunstwerk beansprucht ja nicht mehr als *die Natur nachzumachen, ja nachzuäffen*. Reger selbst entwickelte eine Art Gegenkunst, die er als *Zerlegungs- und Zersetzungsmechanismus*<sup>22</sup> bezeichnet und die von ihm als die Quelle seines Unglücks empfunden wird. Er erhebt nämlich Anspruch auf die Totalität seiner Rezeptionskunst. Seine Antikunst besteht nicht in dem Errichten, sondern in dem Vernichten: *Ein großes Bauwerk, sagte er, wie rasch verkleinert es sich unter der Betrachtung eines Auges wie dem meinigen; die große Architektur gleicht hilflosen, ja lächerlichen Versuchen, dem Himmel so etwas wie einen zweiten Himmel entgegenzusetzen und Kunst ist nicht für die totale Betrachtung und für das totale Hören und für das totale Lesen gemacht (...)*.<sup>23</sup>

## 2. Das Philosophische

Der philosophische Horizont Bernhards wird weitgehend von Schopenhauer, Kierkegaard, Pascal, Wittgenstein und last not least Nietzsche<sup>24</sup> bestimmt. Es werden in seinen Texten auch Bezüge auf andere Meister des philosophischen Denkens hergestellt, doch die vier erstgenannten dürfen den größten Einfluss auf den Autor ausgeübt haben. Nun ist aber im Werk das Verlangen nach der begrifflichen Klarheit nicht verankert. Die Philosophen scheinen nunmehr Fundamente für die Errichtung der sprachlichen Bauten Bernhards zu bieten. Es lässt sich jedoch nicht bestreiten, dass gerade die Paradoxie der Existenz und der menschliche Umgang mit ihr im Bernhardschen Werk in den Vordergrund rücken. Wenn Bernhard den einzelnen Philosophen die Schlüsselbegriffe entlehnt (z.B. *Todeskrankheit*) oder sie zitiert (siehe: Motti), so sind sie als *Abkürzungen komplexer Denkprozesse und existentieller Haltungen*<sup>25</sup> abzulesen. Es geht also vielmehr um Veranschaulichung als um folgerichtige Auslegung der philosophischen Inhalte. Dennoch oder vielleicht deshalb scheint die Frage nach dem Verhältnis zwischen Philosophie und Werk des österreichischen Autors für das Verständnis nicht nur seines Werkes ausschlaggebend zu sein.

Im *Drei Tage*-Monolog fasst Bernhard seinen poetologischen Ansatz zusammen: *In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der Bühnenraum ist total finster. Auftretende Figuren auf einem Bühnenraum, in einem Bühnenviereck, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie in der natürlichen Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa.*<sup>26</sup> Somit dürfte es klipp und klar sein, dass die Bernhardsche Prosa durchaus theatralische Züge erhält. Tatsächlich gibt es im Werk des Autors eine Fixierung der Hauptfiguren auf die *Beobachtungs-* bzw. *Betrachtungskunst*, sie weisen durch ihr Verhalten auf das Theatralische in der Welt hin. Doch nicht zuletzt

<sup>22</sup> Ebda., S. 226.

<sup>23</sup> Ebda., S. 70f; man vergleiche dazu die Verkleinerungstechnik der Fotosbetrachtung in *Auslöschung*.

<sup>24</sup> Siehe *Auslöschung*, S. 153.

<sup>25</sup> Vgl. Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart 1991, S. 37.

<sup>26</sup> Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: *Der Italiener* München 1978, S. 98.

werden auch ihre inneren Vorgänge einem solchen Beobachtungsprozess unterzogen, man denke an *Amras*, *Korrektur*, *Alte Meister* oder *Auslöschung*, um nur diese Titel zu nennen.

Die Konturen der Bernhardschen Figuren kommen durch seine Übertreibungsstrategie zum Vorschein. Als Komponente dieser Strategie gelten: Hang zur Neologismenbildung, mehrfache Wiederholungen mit Sinnverlagerungen, vorkalkulierte Verstöße gegen sprachliche Normen, Musikalität und Rhythmus als Stilprinzipien, Verunsicherung durch Einschub von Verfremdungssequenzen oder konsequente Anwendung von Konjunktivsätzen und Superlativformen oder aber von *All-* und *Existenzsätzen*<sup>27</sup>. Hierzu gehört ebenfalls der Aspekt der Ironie oder des Humors Bernhards; wenn etwa Franz Josef Murau in *Auslöschung* sich nicht mehr dessen sicher ist, ob er der Lehrer Gambettis, von dessen Eltern er als sein Privatlehrer bezahlt wird, oder umgekehrt, er Schüler Gambettis ist, oder wenn die Schopenhauerschen Aphorismen in deutscher und italienischer Sprache gewogen werden, so zielt der Autor damit auf Erzeugung humoristischer Effekte einerseits, andererseits aber auf Relativierung der eingefahrenen Wirklichkeitsvorstellungen ab.

Die Kunst eröffnet dem Menschen eine Lebenswelt – diese Einsicht liegt dem Heideggerschen Werk *Vom Ursprung des Kunstwerks* zugrunde<sup>28</sup>. Dies mag ja auch außer Frage stehen, nun müsste man erneut die Frage stellen, warum und auf welche Weise die Lebenswelt durch die Kunst eröffnet wird. Es wird hier also nach dem *Ursprung aller Künste, jener Urkunst, aus der sich Bild-, Bau- und Dichtkunst herausstilisierten*<sup>29</sup>, gefragt. Im Bernhardschen Werk wird ständig auf den Wahrheitsanspruch der Aussagen von Protagonisten, auf das Verlangen nach dem Absoluten, hingewiesen. Die Wirklichkeit wird jedoch nicht in den Tiraden, die eher als bewusstes Verhalten zu ihr zu deuten sind, erfasst, sondern durch unerwartete Zusammensetzung von Gegensätzen herausgeschwiegen. Man erfährt durch die Verbindung des Wortes *Lichtung* mit den tragischen Ereignissen des II. Weltkrieges in *Der Italiener* mehr von der Natur der Wirklichkeit als man in jedem konventionellen Unterricht erfahren könnte. Thomas Bernhards Kunst der Übertreibung lässt die philosophischen Grundfragen unausweichlich werden, sie liefert aber auch keine Lösungen, ihr Wesen besteht eben darin, das Individuum vor die Wahl des Lebensweges, sowie vor das sich dem Menschen im Tod erschließende Geheimnis zu stellen, ihm die Notwendigkeit und Unvermeidbarkeit des Wahltreffens bewusst zu machen<sup>30</sup>. Die außerhalb der Gemeinschaft lebenden Protagonisten Bernhards haben die Entscheidung getroffen und sind sich dessen wohl bewusst, dass sie dadurch den verlorenen Posten zu halten versuchen. Dieser Tatbestand ermöglicht ihnen die Ausrichtung auf die Zukunft, oder aber die Annäherung an das Absolute, wenngleich sie ihren Blick vom Heraufkommenden zu den vergangenen Bildern abwenden oder ihrem Leben selbst ein Ende setzen. Die Parallele zu Dostojewskis Romanen ist allzu offensichtlich. Somit darf man den Nihilismusbegriff nicht einfach unberücksichtigt lassen.

<sup>27</sup> Diese Begriffe stammen von Rudolf Carnap.

<sup>28</sup> Vgl. Wilhelm Perpeet, *Heideggers Kunstlehre*, in: Otto Pöggeler, *Heidegger*, S. 217-239.

<sup>29</sup> Ebda., S. 239.

<sup>30</sup> Vgl. dazu Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, S. 268.

Dem Begriff *Nihilismus* haften unterschiedliche Bedeutungen an.<sup>31</sup> Er wird bereits 1797 von Friedrich Schlegel in Beziehung zu Witz gebracht: "Aller Witz tendenciert auf Nihilism (Voltaire, Swift)" und später von Franz von Baader dem Obskurantismus entgegengesetzt.<sup>32</sup> Als seine Grundlage wird jedoch die existenzielle Grunderfahrung der totalen Sinnlosigkeit angesehen. Wenn man also an dieser Stelle Erfahrungen, die Bernhard in der Kriegs- sowie Nachkriegszeit gemacht hat, in Betracht zieht, wird man doch mit Recht behaupten können, dass es nicht von ungefähr wäre, sein Werk vorm Hintergrund der Nihilismuskonzeption zu betrachten.<sup>33</sup> Damit soll nicht gesagt werden, dass das Bernhardsche Werk einen negativen Charakter hat, es schildert vielmehr im Detail, den über die Geschichte hinausgreifenden geistigen Prozess, dessen Schauplatz immer das Innere des Einzelnen ist. Darin äußert sich ebenfalls der universale Charakter der Literatur des österreichischen Autors. Stets wird in seinem Werk die Welt des Einzelnen als die einzig relevante angesprochen, die der Gemeinschaft dagegen für nichtig und wertlos erklärt. Franz Josef Murau entsinnt sich der Wahl zwischen zwei Welten, vor die er bereits als kleines Kind gestellt wurde, zwischen der Welt seiner Eltern und der seines Onkels Georg, *in welcher man immer Lust hatte, ewig zu leben, in welcher es eine Selbstverständlichkeit war, zu denken[...]*.<sup>34</sup> *Vom Katholizismus unabhängiges Denken*, setzt Murau dem *Philosophieren*<sup>35</sup> gleich; dieser Vergleich zielt auf die Zersetzung der erstarrten, institutionierten Welt, die weder erlebt noch verstanden werden kann. Philosophie wird damit zu einem dem Einzelnen die Freiheit gewährenden Akt erhoben. Daraus könnte sich auch erklären, warum im Werk Bernhards so viele Philosophennamen auftauchen, ohne dass, bis auf einige Ausnahmen (gemeint wird hier vor allem der Einfluss von Ludwig Wittgensteins Leben und Werk<sup>36</sup>), ihre Theorien im Werk einen Nachhall finden. Sie werden eher zu Wegmarken, die daran denken lassen, dass die Wirklichkeit mehr ist als die Vorstellung, die sich der Mensch, welcher Epoche auch immer, von ihr machen kann.

Ernst Jünger schrieb in seiner Arbeit *Über die Linie* über die Verwandtschaft der Konzeptionen Nietzsches und Dostojewskis. Ihren Entwicklungsgang stellte er folgendermaßen dar: *vom Zweifel zum Pessimismus, von dort zu Aktionen im wert- und götterlosen Raume, und dann zu neuen Erfüllungen*.<sup>37</sup> Die These, dass es im Bernhards

<sup>31</sup> Zur Entstehungsgeschichte des Terminus siehe: Otto Pöggeler, "Nihilist" und "Nihilismus", in: Archiv für Begriffsgeschichte, Band XIX, Heft 2 (1975), S. 197-209.

<sup>32</sup> Ebda., S. 200f.

<sup>33</sup> Siehe: Dieter Arendt (Hrsg.), *Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte in der wissenschaftlichen Diskussion unseres Jahrhunderts*, Darmstadt 1974.

<sup>34</sup> Thomas Bernhard, *Auslöschung*, S. 46.

<sup>35</sup> Ebda., S. 144.

<sup>36</sup> Wie sich die Philosophie Wittgensteins auf das Werk Bernhards auswirkt, zeigt im Detail am Beispiel des Romans *Korrektur* Albrecht Weber. Es lässt sich jedoch nachweisen, dass Wittgensteins Person und Theorie bereits im *Frost-Roman* sowie in *Auslöschung* ein wesentlicher Stützpunkt der Bernhardschen Ästhetik gewesen sind. Weber macht in seinem Aufsatz aufmerksam auf die Parallelen zwischen der Thematisierung der existenziellen Problematik bei Bernhard und Konsequenzen des transzendentalen Positivismus für das Individuum, die dessen Selbstauslöschung als Folge der Flucht aus dem Gefängnis der Sprache und der Welt bedeuten. Siehe: Albrecht Weber, *Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 25 (1981), S. 86-104.

<sup>37</sup> Ernst Jünger, *Über die Linie*, in: *Anteile, Martin Heidegger zum 60. Geburtstag*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950, S. 252.

Usunięto: 1

Sformatowano

Usunięto: Ü

Usunięto: Dieter Arendt (Hrsg.),

Werk ebenfalls einen solchen Gang gibt, scheint nicht zu weit herbeigeholt zu sein. Es sei jedoch festgehalten, dass diese Wandlungen bei Bernhard immer ästhetisch, durch künstlerisch vermittelte Bilder aber auch durch das Aussparen jeglicher Kommentierung zum Vorschein kommen<sup>38</sup>. Dies wird erkennbar bereits an den seinen Werken voranstehenden Motti (z.B. dem von *Auslöschung*, das Bernhard Montaigne zuschreibt: *Ich fühle, wie der Tod mich beständig in seinen Klauen hat. Wie ich mich auch verhalte, er ist überall da.*), genauso wie an den Kurzschlusshandlungen der Protagonisten der frühen Prosa sowie den raffinierten Rettungs- bzw. Selbstbehauptungsversuchen der im Spätwerk vorkommenden Figuren.

Es drängt sich die Frage auf nach dem Ursprung jener Kraft, in deren Bann die Protagonisten ihr Leben lang stehen, die Probleme als Konstante sehen lässt. Wenn man die Erkenntnis Kierkegaards erwägt, *dass der wahre Ausgangspunkt für das Finden des Absoluten nicht Zweifel ist, sondern Verzweiflung*<sup>39</sup>, wird man den Grund der Handlungen von Bernhards Protagonisten gefunden haben. Sie agieren nämlich aus tiefster Verzweiflung über die Unzulänglichkeit der materiellen Welt heraus. Daher wenden sie sich der Geisteswelt zu, obwohl die Versuche die Geistesgrößen zu erforschen, notwenig scheitern müssen: [...] *Nietzsche hat mich immer fasziniert, aber ich habe gleichzeitig von ihm immer nur so viel wie gar nichts verstanden. Wenn ich ehrlich bin, geht es mir mit allen anderen Philosophen [...], ebenso, mit Schopenhauer, mit Pascal [...]*<sup>40</sup>, schreibt Murau.

Der idealistische Glaube vieler Philosophen, auf dem Denkweg könne man die Welt ergründen, führte sie alle ausnahmslos in die Irre. Selbst die Natur scheint gegen den Menschen vorgegangen zu sein: *Alle haben bisher falsch gedacht, sie mögen gleich welche Namen getragen haben, sie mögen gleich was für Schriften geschrieben haben, aber sie haben nicht von selbst aufgegeben, [...], nicht mit ihrem Willen, nur durch den Willen der Natur, durch Krankheit, Wahnsinn, Tod am Ende. Sie hatten nicht aufhören wollen, [...], gegen alle Regel und gegen alle Warnungen. Aber sie hatten sich alle immer nur eingesetzt für falsche Schlüsse, [...], am Ende doch für nichts, gleich, was dieses Nichts ist, [...], von welchem wir wissen, dass es zwar nichts ist, aber doch gleichzeitig auch nicht existent sein kann, an welchem alles scheitert, an welchem alles aufhört, zu Ende ist am Ende.*<sup>41</sup> Aus diesem Zitat geht eindeutig hervor, dass die Annäherung an das Absolute, wenn überhaupt, dann im Denkvorgang zu suchen ist. Man wird jedoch im Endeffekt immer mit dem Nichts konfrontiert. Der Eintritt in den Nihilismus kann aber, nach seiner Überwindung, zur Erreichung von höheren Seinstufen führen. Die Überwindung sollte hier nicht als Verlassen des nihilistischen Standpunktes verstanden werden, sondern vielmehr als seine Verwindung in das Denken.

Resümierend seien noch einmal die Worte Jüngers angeführt: *Der kennt am wenigsten die Zeit, der nicht die ungeheure Macht des Nichts in sich erfahren hat, und der nicht der Versuchung unterlag.*<sup>42</sup> Und in diesem Kontext die Bemerkung Ingeborg

<sup>38</sup> Vgl. Eva Marquardt, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990, S. 46. Marquardt bespricht auch Motive des Orientierungsverlustes in Bezug auf die Wandlungen des Raumes bei Bernhard.

<sup>39</sup> Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder*, T.2, S. 227.

<sup>40</sup> Thomas Bernhard, *Auslöschung*, S. 153.

<sup>41</sup> *Ebd.*, S. 156.

<sup>42</sup> Siehe: Anm. 37, S. 283.

Usunięto: t

Sformatowano

Sformatowano

Bachmanns über Bernhards Bücher: [...] *es sind Bücher über die letzten Dinge, über die Misere des Menschen, nicht über das Miserable, sondern die Verstörung, in der sich jeder befindet.*<sup>43</sup> Das Kunstwerk soll der Wirklichkeit die Stirn bieten, ein Kunstwerk, dessen Rang es möglich macht, die grundlegenden Fragen der menschlichen Existenz noch einmal sinnvoll zur Diskussion zu stellen. Da aber immer häufiger das Bernhardsche Werk nur einseitig erforscht und die Bedeutung des Inhalts erheblich reduziert wird (denn wie könnte man anders erklären, dass die philosophische – in dem oben genannten Sinne – Dimension des Werkes bisher nur von einigen Literaturwissenschaftlern berücksichtigt<sup>44</sup>, aber bei weitem nicht ausreichend diskutiert wurde), scheint die Literatur Bernhards paradoxerweise mit der Zeit an Aktualität zu gewinnen und zu bekunden, dass das Denken aus ihr nicht wegzudenken ist.

---

<sup>43</sup> Ingeborg Bachmann, *Gläserne Ruhe im Umgang mit einer zerbröckelnden Welt*, ein unveröffentlichtes Fragment aus dem Jahre 1969, in: *Die Zeit*, Ausgabe 7/1999.

<sup>44</sup> Man denke an die Arbeiten von Ch. Klug, M. Huber, J. Hoell, F. Eyckeler, G. Weiß.