

Alois Eder
(Austria)

PERSEVERATION ALS STILMITTEL MODERNER PROSA
THOMAS BERNHARD UND SEINE NACHFOLGE IN DER ÖSTERREICHISCHEN
LITERATUR

Die Redeweise von moderner Literatur und moderner Prosa, die sich allgemein durchgesetzt hat, wäre eine bloße chronologische Klassifizierung, wenn man nicht auch von manifesten Merkmalen der Modernität in den betreffenden Texten sprechen kann. Was die Modernität der Inhalte betrifft, so ist so ein Herauspräparieren von Merkmalen nicht zu leisten, ohne tiefgreifende sozialhistorische und sozialpsychologische Untermauerung der dafür ins Treffen zu führenden Argumente, die Modernität der Form dagegen ist häufig schon an der Makrostruktur des betreffenden Texts abzulesen. In der hier vorgelegten Untersuchung soll dagegen die Textmikrostruktur im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Die häufig wirklich handgreifliche Merkmalhaftigkeit moderner gegenüber konventioneller Prosa kann dabei selbstverständlich nicht in extenso behandelt werden, vielmehr greifen wir einen Stilzug heraus, der innerhalb der durch den Originalitätszwang des literarischen Markts erzwungenen Vielfalt im Werk mehrerer österreichischer Autoren mehr oder minder konstant auftritt, und unter Umständen ein gemeinsames Merkmal einer "Schule" oder literarischen Gruppierung genannt werden, ja meinem Eindruck nach für eine gewisse Zeit in den sechziger Jahren das gemeinsame Merkenzeichen österreichischer moderner Prosa gebildet haben könnte. Ausgangspunkt unserer Untersuchung sei dabei das Werk Thomas Bernhards, in dem unser Merkmal zum

erstmals konsequent angewendet und in dessen Gefolge es auch von anderen Autoren übernommen worden sein dürfte.

I

Eine um die Anthologie "Glückliches Österreich" des Salzburger Residenzverlags geführte literarische Fehde hat jüngst ein durch diesen Verlag ausgeschiedenes Kapitel aus dem ersten Roman Alois Brandstätters ans Licht gebracht. Thomas Bernhard hatte in der "Zeit" einen Text veröffentlicht, der dem Verlag als Beitrag zur genannten Anthologie zu aggressiv gewesen war, worauf Brandstätter seinerseits eine Passage publik machte¹, die ihm die Hauszensur des Verlages aus Rücksicht auf den Verlagsautor Bernhard, auf den darin angespielt wird, zu streichen empfohlen hatte.

Brandstätter, dessen Satire "Zu Lasten der Briefträger" aus der Perspektive eines sich beschwerenden Postkunden den Alltag eines bayrischen bzw. oberösterreichischen Dorfes beschreibt, nimmt dabei auch auf den o r t s a n s ä s s i g e n D i c h t e r Bezug. Daß dieser alle Ehrungen und Literaturpreise, die ihn in seiner ländlichen Abgeschlossenheit erreichen, gewissermaßen postwendend mit Beleidigungen der verleihenden Staaten und Institutionen beantwortet, macht ihn auch für literarisch unbedarftere Leser als den im oberösterreichischen Ohlsdorf ansässigen Thomas Bernhard kenntlich, über dessen Ambiente Brandstätter als Bruder des Bürgermeisters von Pichl bei Wels gewissermaßen nachbarlich kompetenten Bescheid weiß.

Wesentlicher als dieser innerösterreichische Zwist ist jedoch die gekonnte Stilparodie, die Brandstätter gleichzeitig bietet, wenn er, wie der Parodierte selber im "Kalkwerk" Informationen aus dritter Hand, hier eines Briefträgers, über ihn zusammenstellt:

¹ A. Brandstätter, Was Thomas Bernhard nicht lesen durfte. "Kleine Zeitung" (Klagenfurt), 23 Juni 1978, Literaturbeilage, S. 4.

"Was ihn, Blumauer, betrifft, sagt Blumauer, so hält er sich angesichts des ortsansässigen Dichters grundsätzlich an dessen Mahnung: es gibt nichts zu loben. Schlimme Nachrichten, sage ich, sagt Blumauer, schlimme Nachrichten, mein Herr, sage ich, wenn ich ihm die Post übergebe. Die Nachrichten, sage ich, sagt Blumauer, die ich Ihnen hier übergebe, sind sicherlich die schlimmsten und traurigsten und niederschmetterndsten, sicherlich sind die Nachrichten die deprimierendsten, die ich Ihnen hier aushändigen muß".

Aber Pessimismus und Neigung zu negativen Superlativen sind in Thomas Bernhards Prosa nur die auffälligsten und primitivsten Ingredienzien, die nie zur Wirkung kämen, wären sie nicht in eine Textstruktur eingebettet, die von vorneherein den Leser in einer lähmend depressiven Stimmung einer bisher in der modernen Literatur von wenigen außer Kafka erreichten Intensität gefangen nimmt. Auch über die textstrukturellen Hilfen, deren sich Bernhard dabei bedient, gibt Brandstätters Parodie erste Auskunft:

"Die Postzustellung ist unzuverlässig, sagt er, die Postzustellung ist die unzuverlässigste. Wenn das geschieht, sagt Blumauer, wenn sich der ortsansässige Dichter über die Postzustellung beschwert, dann geschieht auch folgendes: Ich beschwere mich über mein Moped. Sehen Sie mein Moped, sage ich, sagt Blumauer, und dabei renne ich wie ein Amokläufer um das Fahrzeug herum. Ich halte an und sage: Die Postzustellung kann nicht besser sein als das Material. Und das Material ist schlecht, sage ich. Ich gehe um mein Moped herum und sage immer wieder: Materialschaden, Materialschäden, sage ich.

Und dann sage ich noch andere Reizwörter. Ich sage etwa: Vergaser! Immer wiederhole ich das Wort: Vergaser. Dauernd sage ich Vergaser oder Vergasung. Oder ich sage: Einspritzung. Oder ich sage: Antriebsschwäche. Ich lufte wie ein Irrsinniger um mein Moped herum, halte hin und wieder an, schaue auf das Fahrzeug und dann auf den ortsansässigen Dichter und sage: Antriebsschwäche, totale Antriebsschwäche. Dann sage ich: Sehr verehrter Herr, stellen Sie bitte in Rechnung und halten Sie mir zugute, daß an diesem Moped, das Sie hier vor sich sehen, die Zylinderkopfdichtung schadhaft ist. Die Kopfdichtung, sage ich, immer sage ich: die Kopfdichtung. Und: Die Kopfdichtung ist die undichteste und desolateste schlechthin. Und weil die Kopfdichtung dieses Mopeds die defekteste und desolteste, ist, darum ist in diesem Zylinder ein katastrophaler Unterdruck, der Unterdruck in diesem Zylinder, sage ich, sagt Blumauer, ist der katastrophalste".

Ob die Invektiven berechtigt sind, die sich in diesen Aussagen verstecken und darauf hinauslaufen, Bernhard der Krankheiten seiner Helden zu beschuldigen, - Antriebsschwäche und Verrücktheit, was "eingespritzt sein" im Lokaljargon auch bedeuten kann - und ob sie die Verdienste schmälern können, die

sich Bernhard mit seiner monomanisch konsequenten Destruktion des unverbindlich Positiven erworben hat, steht dahin. Daß die Gewaltsamkeit seiner Weltsicht neben der Unbestechlichkeit einer prinzipiell kritischen Position im Gefolge - sogar im pathetisch sprachlichen - eines Karl Kraus auch Gefahr läuft, unterschwellig irrationale, faschismusverdächtige Stimmungen anzuheizen, worauf Brandstatter mit seiner "Vergasung" zielt, ist zum mindesten in der Kritik schon mehrmals moniert worden².

II

Unabhängig von dieser Wertung ist jedoch die einhellige Faszination durch Thomas Bernhards Sprache:

"Sie verrät eine unvorstellbare Aufnahmefähigkeit, deren Feinnervigkeit wieder und wieder erstaunt. Bernhard ist ein "Sprachbesessener". Seine Sprache ist von unerhört kontrollierter Dynamik und besitzt die Grazie einer unaufhörlichen Reflexion. Alle sprachlichen Mittel und Möglichkeiten werden ausgeschöpft, um die Zerstörung der Welt und ihre allmähliche restlose Auflösung darzustellen"³.

Auch wo der Versuch gemacht wird, von globaler Würdigung wie hier zu analytischeren Aussagen vorzudringen, bleibt dieser Gesamteindruck bestehen. So sagt ein anderer Autor von der "Sprachgestik" Bernhards:

"Die Energie nun, die die Rede vorantreibt, entläßt sich nicht stoßweise in kurzen, vielleicht sogar elliptischen Sätzen, wie es der monomane Sprachzustand erwarten läßt. [...] Die Hochspannung bei Bernhard wird erzeugt durch generatorenhaft kreisende, großräumige Satzgebilde. Auf den ersten Blick hin sind sie rhetorisch-pragmatisch angelegt, hypotaktisch zusammengeschlüsselt, mit der Vorgabe einer beinahe jesuitisch anmutenden Beweisführung; ja ihr Behauptungs-, oder Überredeungscharakter

² Vgl. H. Dittberner, Die heimliche Apologie der Macht, "Text + Kritik" 1974, Nr. 43, S. 22-28 oder K. H. Bohrer, Es gibt keinen Schlußstrich, [in:] A. Bottond [Ed.], Über Thomas Bernhard, Frankfurt am Main 1970, S. 111-116.

³ H. Zelinski, Th. B.s. "Amras" und Novalis, [in:] Bottond, a.a.O., S. 31 f.

im aktiven Sinn schließt jede Passivität der Selbstverunsicherung jedes grüblerische Schweigen aus"⁴.

Die Hypotaxe Bernhards als ein Machtgefüge, das in sich und auf sich selber besteht, wie verträgt sich das mit der sehr primitiv anmutenden satirischen Beschreibung der Bernhard'schen Vorgangsweise bei Brandstatter? Und ist, wenn wir sie akzeptieren, überhaupt noch Raum für den vielfältigen Sinn, den die Kritik in Bernhards Sprachhaltung findet? Schon Carl Zuckmayer spricht in seiner Rezension des Romans "Frost" davon:

"[...] aus diesen Wortkaskaden einer nur noch auf sich selbst bezogenen Phantasie, aus diesen abstrusen (doch nie "absurden"!) Gedankenketten und Simultanvisionen eines überempfindlichen, gleichsam der schützenden Schädeldecke beraubten Gehirns -, aus alledem und in alledem ergibt sich auf kaum begreifliche Weise ein geheimer und geheimnisvoller Sinn (man könnte vom Sinn des Un-Sinns oder von der Hellsicht der Blindheit sprechen), es geht das furchtbar Zwingende, entsetzlich Faszinierende, die Bannkraft des Wahnsinns davon aus, der in einer anderen, unerforschten Dimension dennoch "Methode hat" [...]"⁵.

Vom Kopf auf die Füße gestellt heißt das, die Monologe Bernhards und seiner verstörten Figuren - an Hand seiner Selbstdarstellung in dem Film "Drei Tage" glaubt man, diesen Unterschied vernachlässigen zu können⁶ - denunzierten die Methoden der konventionellen Vernunft als nicht minder desolat. Gerade daß der Wahnsinn bei ihm mit intellektuellem Anspruch auftritt, straft den Sinnlosigkeitsverdacht Lügen, der mit Vorliebe in diesen Regionen operiert. Immer sind es Intellektuelle, sensible Angehörige einer Elite, die wie Karrer in "Gehen", Konrad im "Kalkwerk" oder der nach dem Modell Wittgensteins - stilisierte Cambridgeprofessor Roithamer im Roman "Korrektur" - um nur die neuere Produktion heranzuziehen -, mit geradezu mathematischer Präzision und experimenteller Klarsicht dem Wahnsinn verfallen.

⁴ W. M a i e r, Die Abstraktion von ihrem Hintergrund gesehen, [in:] B o t o n d, a.a.O., S. 18 f.

⁵ C. Z u c k m a y e r, Ein Bild großer Kälte, [in:] B o t o n d, a.a.O., S. 83.

⁶ Th. B e r n h a r d, Drei Tage, [in:] d e r s e l b e, Der Italiener, München 1973, S. 78-92. Zur Interpretation als Rollenprosa vgl. U. S c h w e i c k e r t, Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert, "Text + Kritik" 1974, Nr. 43, S. 6.

Hier ist nicht die Rede von sprachlosem Stupor, manischen Geschwätzigkeit und Gedankenflucht oder lakonischen Manierismen, wie sie in der gegenwärtigen Faszination der jüngsten Literaturgeneration durch das originell Abnorme in Schröder-Sonnenstern oder dem Patienten Alexander des österreichischen Psychiaters Navratil zu literarischen Ehren kommen⁷. Auch Michel Foucaults Überlegungen zur Dialektik des Normbegriffs, die von der bürgerlichen Gesellschaft zu Lasten der Abweichler in ein Korsett aus Internierungs- und Disziplinierungsmaßnahmen gezwängt worden ist⁸, ziehen hier nicht; denn alle namhaften Verstörten Bernhards, man denke nur an den Fürsten Saurau, sind einer solchen Disziplinierung gerade nicht unterworfen. Im Gegenteil, der Fürst spricht in seinem Monolog "wie einer der Macht hat"⁹. Diese biblische Allusion scheint nicht allzuweit hergeholt, wenn man an die Korrelationen zwischen dem Hochgebornitzer Vater-Sohn-Konflikt oder der katastrophalen Zukunftsperspektiven bei aller gottähnlichen Fern- und Weitsicht des Fürsten mit den entsprechenden theologischen und eschatologischen Vorstellungen denkt. Er spricht, wie einer, der Macht hat; das gilt auch für Bernhard selbst, sogar für sein Auftreten in der Öffentlichkeit. Sein Auftakt einer Festrede: "[...] es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt"¹⁰ - leitet eine Strafpredigt ein, die in nichts den Monologen seiner Figuren an Apodiktik nachsteht. Noch in der Verkehrung zu einer

⁷ Vgl. L. Navratil, Schizophrenie und Sprache, München 1964; eine ausführliche Bibliographie jüngst in ders. Gespräche mit Schizophrenen, München 1978, S. 214 f. Sein Patient Ernst Herbeck (ps. Alexander), vgl. L. Navratil [Ed.], Alexanders poetische Texte, München 1977, wurde von Heinar Kipphardt für seinen Roman März, Berlin 1977, zum Vorbild genommen. Ebensoviele Beachtung fand der schizophrene Künstler Friedrich Schröder-Sonnenstern, vgl. ders. Die Pferdearschbetrachtung, ed. J. Petersen, München 1972.

⁸ M. Foucault, Psychologie und Geisteskrankheit, Frankfurt am Main 1968.

⁹ Vgl. H. Höller, Die Form der Sprache als Form der Gesellschaft. Zu Thomas Bernhards "Ein Fest für Boris", "Germanica Wratislaviensia" 1976, Nr. 24, S. 203-219, insb. S. 206.

¹⁰ Th. Bernhard, Rede, abgedruckt in: Bottond, a.a.O., S. 7 f.

bloß negativen Kontingenz, über deren Geburt aus der Todeserfahrung uns sein neuester autobiographischer Band "Der Atem" belehrt, selbst im Zerfall der Sinnordnungen noch bezieht er aus ihnen eine Macht des Worts, wie sie mit Ausnahme einiger Hermeneutiker¹¹ die Aspektologie der Sprachtheoretiker bisher übersehen hat. Wie im Naturvorgang der Verwesung bedient er sich des Stoffes, den er zerstört, im Realienbereich der Schlösser, Gutsherrschaften und Extremsituationen ebensowohl, wie in dem der Sprache.

"Wenn diese manische Art der Sprache von einem kommt, dem es längst die Sprache verschlagen hat, dem die Kehle vor etwas Grauenhaften trocken wurde, dann doch so, daß der Rest alles andere als nur ein Notschrei, ein flackerndes SOS-Zeichen ist. Im Gegenteil: was da einem Null-Punkt an Wörtern und Sätzen entkam, ist hochkonzentriert, in pedantischen Satzritualen festgelegt, auf Punkt und Komma. Keine Ausbrüche, sondern grausame Litanen"¹².

Und das alles wäre durch die simple Formel Brandstätters von den "bis zur Vergasung" wiederholten Reizwörtern zu erklären?

III

Bernhards Eigenpropaganda fällt hier dem wohlmeinenden Kritiker herb in den Rücken. Er selbst hat das Schlagwort von den "Reizwörtern" in die Welt gesetzt, freilich nicht ganz in dieser Form. Der Fürst in der "Verstörung" vergnügt sich damit, seine Gesprächspartner durch die Wiederholung von Wörtern zu quälen. Der große Eindruck, den dies auf die junge Literaturgeneration gemacht hat, erweist sich schon dadurch, daß kein Geringerer als Handke der Vorgang begeistert nacherzählt:

"Der Fürst redete wie zur Lebensrettung. Er wiederholte viele Sätze wieder und wieder, wobei er nur immer die Worte umstellte. Seinen endlosen Verallgemeinerungen schloß er plötzlich den Satz an: Diese riesige Mure! Diese riesige Mure! Der Fürst sagte nicht, daß er verzweifelt sei, er sagte: Diese riesige Mure! Alle Namen, selbst die Ortsnamen, waren für den Fürsten Verzweiflungsnamen.

¹¹ Vgl. etwa das viel zu wenig gewürdigte Werk E. Rosenstock-Huessy's, etwa sein Buch Die Sprache des Menschengeschlechts, Heidelberg 1968.

¹² Bohrer, a.a.O., S. 111.

Schon am Vormittag hatte er drei Bewerber um den Verwalterposten zu Besuch gehabt, von denen er wieder den einen mit Wörtern quälen konnte. Er fand im Gespräch heraus, welche Wörter der Bewerber nicht ertragen konnte, und verwendete diese Wörter immer wieder, etwa Maulwurf, Leinwand, Bergmann, Strafanstalt. Qualvoll reagierte der Bewerber auf diese Wörter. Welche Wörter auch der Fürst gegenüber seinen Zuhörern gebrachte, es waren Empfindlichkeitswörter, Qualwörter".

Bernhards Fürst reflektiert darüber auch ganz offen: er konstatiert bei dem Menschenschlag, mit dem er zu tun hat, "einen bodenlosen Hang zur Inzuchtmystik, einen besonders dumpf-stumpfen Sprach- und Bewegungsrhythmus" und stellt fest:

"Überhaupt fällt mir auf, wie bereitwillig die Menschen auf irgendein bestimmtes Wort reagieren, auf E m p f i n d l i c h k e i t s w ö r t e r an die sie sofort eine unglückliche Geschichte hängen, die sie einmal erlebt haben und die sie einmal zutiefst beeindruckt hat. [...] Zehetmayer ist auch einer von den Zahllosen, die auf bestimmte, möglicherweise mit ihnen in dauerndem grauenhaftem Zusammenhang stehende Wörter auf eine geradezu stimmungstötende Weise reagieren. »Meinem Vater zum Beispiel«, sagte der Fürst, »durfte ich niemals mit dem Wort schräg kommen, nicht die Wörter F l e i s c h w u r s t, A u s c h w i t z, S S, K r i m s e k t, R e a l p o l i t i k e r gebrauchen. Jeder Mensch hat Wörter, die man ihm nicht vorsagen darf. Meine Schwestern, meine Töchter, mein Sohn, alle leiden die darunter, daß sie auf bestimmte Wörter immer rettungslos qualvoll reagieren«¹⁴.

Auch ein solches Einbekenntnis einer Romanperson wäre aber offensichtlich noch kein hinreichender Grund, Bernhard als einen Handhaber von Reizwörtern zu bezeichnen. Freilich teilt er die Faszination seines Helden durch Wörter.

"Die größten Verbrechen sind die, »sagte der Fürst«, von den Ü b e r l e g e n e n an den U n t e r l e g e n e n i n W ö r t e r n begangenen, in Gedanken u n d in Wörtern begangenen Verbrechen usf., denke ich? [...] "¹⁵.

Ähnlich gesteigerte Aufmerksamkeit erweist auch Bernhard selbst unter allen anderen linguistischen Phänomenen den Wör-

¹³ P. H a n d k e, Als ich "Verstörung" von Thomas Bernhard las, [in:] B o t o n d, a.a.O., S. 100-110, insb. 101.

¹⁴ Th. B e r n h a r d, Verstörung, Frankfurt am Main 1967, S. 85.

¹⁵ E n d a, S. 82.

tern: Als elementare Bestandteile werden sie neben Gedanken oder Sätzen stets einer eigenen Erwähnung für würdig befunden:

"[...] die einzige Lust und das immer größere Vergnügen ist dann die Arbeit. Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang"

So Bernhard in seiner Selbstdarstellung im Film "Drei Tage"¹⁶. Die sprachtheoretische Vorstellung, die dahinter steckt, ist eigentlich grundfalsch. Sätze sind keine "Wörter, die man aufbaut", und in der Art von Bauklötzchen einfach "wie ein Spielzeug übereinander setzt". Das hieße alle logischen und pragmatischen Operatoren, alle text- und binnensyntaktischen Kohäsionsmerkmale wie Selektionsbeschränkungen und Kongruenz aus der Sprachreflexion zu eliminieren. Die musikalische Syntax ist eine der Wiederholung und der Variation, die sprachliche dagegen eine der Kombination von Bekanntem mit Neuem, des Übergangs von Thema zu Rhema. Eine Auffassung der Sprachfunktion als bloß musikalischer Vorgang würde eine sehr statische, künstlich den Denkprozeß auf stereotype Muster einengende Sprachpraxis erzeugen. In der Tat bekennt sich Bernhard zum Ziel einer solchen isolierenden Künstlichkeit:

"In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt die 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 und bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. Uns so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften - es ist auch in der Sprache so. Man muß sich die Seiten in den Büchern vollkommen finster vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine Deutlichkeit oder Überdeutlichkeit. Es ist ein Kunstmittel, das ich von Anfang an angewendet habe. Und wenn man meine Arbeiten aufmacht, ist es so: man soll sich vorstellen, man ist im Theater, man macht mit der ersten Seite einen Vorhang auf, der Titel erscheint, totale Finsternis - langsam kommen aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter, die langsam zu Vorgängen äußerer und innerer Natur,

¹⁶ Bernhard, Drei Tage, a.a.O., S. 80.

gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders deutlich zu einer solchen werden" ¹⁷.

Isolierte Wörter, die auf einer dunklen Textfläche irritierend aufleuchten, das ist die Methode, mit der der gewesene Schauspielschüler Bernhard den Künstlichkeitscharakter des Theaters, seine isolierend hervorhebende Kommunikationsfunktion, die gesteigerte Aufmerksamkeitskoeffizienten des Bühnenvierecks, und die damit gebotene Möglichkeit zum deutlichen Herauspräparieren des Gemeinten auf die literarische Prosa überträgt.

In der Werbepsychologie würde man dergleichen tatsächlich mit dem Hervorheben von Reizwörtern vergleichen können. Geht es dort aber um Wirkungen wie Farbkontrast, Schriftgrad etc., so steht Bernahrd im gleichförmigen Textblock konventioneller Prosa nur die Möglichkeit offen, entweder - wie schon im obigen Text - etwa das Wort *B ü h n e* kursiv zu setzen, oder es abnormal zu häufen. Nach dem Rezeptionszeugnis Handkes:

"Der Fürst redete weiter, um die Geräusche in seinem Kopf zu übertönen. Er unterstrich gleichsam jedes Wort, er gebrauchte jedes Wort, nicht nur die Eigenschaftswörter, in den Superlativen" ¹⁸.

Am auffälligsten als Stilmerkmal ist natürlich die Wiederholung:

Jedes Wort, wie anders die idealistische Metapher, vertritt das Ganze, mit jedem rotiert der eine unteilbare Wahnsinn, hetzt es zutode, bis seine gegenständliche Bedeutung von ihm abfällt: Seitenlang das Wort *S c h n a l l e*, achtmal in elf Zeilen das Wort *G u m m i s c h u h e*, eine Seite lang das Wort *B r i l l e* ¹⁹.

Wie sieht nun die letzte Stelle aus der Erzählung "Watten" wirklich aus? Der sich immer stärker vor der Welt abschließende Arzt und Erzähler berichtet über einen ihn irritierenden Besuch seiner Schwester:

¹⁷ Ebenda, S. 82.

¹⁸ Handke, a.a.O., S. 103.

¹⁹ H. G a m p e r, Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn, [in:] B o t t o n d, a.a.O., S. 130-136, insb. S. 135.

"[...] es ist mir nicht klar, warum sie, die immer alle meine Befehle geachtet hat, gerade diesen Befehl, mich in Ruhe zu lassen, mich mit Forster allein zu lassen, mißachtet, da sehe ich, warum: sie hat die neue Brille auf. Sie komme gerade aus der Stadt, sagte sie, die Brille sei fertig, sie habe die neue Brille auf, endlich sei die neue Brille fertig, tatsächlich!, sage ich, die neue Brille, sie könne jetzt wieder auf die kürzeste Distanz alles sehen, sagte sie, wenn die neue Brille auch keine Lesebrille sei, wie der Optiker meinte, sei sie doch eine Brille für die kurze Distanz, wenn auch nicht für die kürzeste, in einer Entfernung von einem Meter könne sie alles sehen, ja auch noch in einer Entfernung von einem halben Meter. Endlich, die Brille! wiederholt sie, es mache ihr nichts aus, daß sie acht Wochen lang auf die Brille warten und fast zehnmal wegen dieser Brille in die Stadt habe fahren müssen, daß sie der Optiker so lange zum Narren gehalten hatte, die Optiker halten einen immer zum Narren, sie habe ihre Brille, und die Brille sei gut, gut und schön, und sie will mir die Brille zeigen, und nimmt die Brille herunter, und ich sage, sie solle die Brille wieder aufsetzen, und sie setzt die Brille wieder auf, und die Brille zerfällt. In sieben oder acht Stücke zerfällt die Brille. Ja, sage ich zum Fuhrmann, wie mit dieser Brille, ist es mit allem"²⁰.

Die auffällige und stilwertige Häufung des Worts Brille in diesem Text wird teilweise durch die Wiedergabe eines Dialogabschnittes motiviert, in dessen lebhaften Wechsel eine solche Häufung noch am ehesten wahrscheinlich ist. Die indirekte Rede übersteigert aber noch das Tempo - typographisch sichtbar etwa im Verzicht auf Anführungszeichen, der ein Rufzeichen neben ein Komma plazierte - ohne sich des normalen Hilfsmittels zur Vereinfachung der Rede, des Textquerverweises durch die sprachlichen Pro-Formen zu bedienen, deren bekanntesten die Pronomina sind²¹. Ein Fragment des vorigen Textes könnte unter ihrer Benutzung etwa lauten wie folgt, ohne seine Informationsdichte zu verändern:

Sie komme gerade aus der Stadt, sagte sie, die neue Brille sei fertig, sie habe s i e auf. Tatsächlich, sage ich, e i n e n e u e. Sie könne jetzt wieder auf die kürzeste Distanz alles sehen, wenn e s auch keine Lesebrille sei, wie der Optiker mei-

²⁰ Th. B e r n h a r d, Watten, Frankfurt am Main 1969, S. 32.

²¹ Vgl. dazu: W. D r e s s l e r, Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1972, S. 25 f., sowie die Einzeluntersuchungen R. H a r w e g s, Pronomina und Textkonstitution, München 1968 und B. P a l e k s, Cross-Reference, "Travaux linguistiques de Prague" 1968, Nr. 3, S. 253-266.

ne, so doch e i n e für die kurze Distanz [...] Endlich, die Brille! wiederholt sie, es mache ihr nichts aus, daß sie acht Wochen lang d a r a u f warten und fast zehnmal i h r e t w e g e n in die Stadt habe fahren müssen, daß sie der Optiker so lange zum Narren gehalten habe, d i e m a c h e n d a s immer, sie habe ihre Brille, und d i e sei gut, gut und schön, und sie will s i e mir zeigen, nimmt s i e herunter, und ich sage, sie solle s i e wieder aufsetzen, und sie t u t d a s, und d i e N e u e r w e r b u n g zerbricht.

Die eindeutige Relation zwischen Substituendum und Substituens bleibt auch in dieser Paraphrase gewahrt, neben Pronomina und Proverben vom Typ m a c h e n, t u n, kann auch auf ganze zurückliegende Textpassagen verwiesen werden, durch Variation wie im letzten Teilsatz würde einer verbreiteten ästhetischen Norm der Vermeidung von Wiederholungen Rechnung getragen. Bernhards Abweichung ins andere Extrem hat jedoch bereits wieder ästhetische Qualitäten. Ohne daß die gegenständliche Bedeutung je ganz von ihm abfiele, wird die Wiederholung des Wortes Brille zu einem äußeren Symptom für eine anhaltende Irritation. Die Technik der Vermeidung textueller Integration durch pronominale Verkettung hat einen isolierenden Charakter, sie erzeugt den Eindruck einer den normalen Lebenszusammenhang durchbrechenden wahnhaften Perseveration eines Irritationsmusters, das auch sproßartig vermehrbar ist, etwa, wenn neben der B r i l l e auch der O p t i k e r kurz von diesem Rotieren erfaßt wird, oder die zitierte Passage nahtlos in eine andere übergeht, in der die S c h n a l l e bzw. die G u m m i s c h u h e das Reizwort bilden. Die formale textuelle Verkettung erfolgt in Texten wie "Watten" dann auch auf der zusätzlichen Ebene dieses Symptom-Charakters. Dabei ist es weniger entscheidend, daß der Leser über die Erscheinungsformen von Perseveration in der klinischen Praxis, etwa bei Apathikern, Bescheid weiß und von ihnen auf die Gehirnfunktionen der Bernhard'schen Helden schließt. Im Gegenteil, die Perseveration von Wörtern in Bernhards Text stellt ein durchaus in seinem Sinn k ü n s t l i c h e s und t h e a t r a l i s, c h e s Stilmittel dar, Wortinhalte und Wortformen oder ganze Ketten von Wörtern bleiben gegenüber dem Normalzustand um Sekunden zu lange im Bewußtsein, bilden im Text die verräterischen Spuren eines gerade noch unterschwelligem oder eben erst über die Aufmerksamkeitsschwelle tretenden Verstörungszustands, der sich noch steigert, je mehr Aufmerksamkeit sie

schließlich okkupieren. Es ist, als funktionierte jene wohl-tätige Dämpfung des Kurzzeitgedächtnisses nicht mehr, die überflüssige Informationen zugunsten neuer unterdrückt, und die perseverierenden Reizworte stecken jeden Folgezustand des Bewußtseins mit den Irritationen des vergangenen an. Anstelle eines Fortschreitens der Gedanken kreisen sie bei diesem Defekt um ein imaginäres Zentrum, alle übrigen Funktionen mehr und mehr der Desorganisation überantwortend.

Während Perseveration als Stilmittel des Dialoges ihre insistierende und intensivierende Wirkung noch einigermaßen als gesundes Korrektiv übt, indem eine Neukalibrierung oder das Eingreifen einer anderen Instanz die stockende Kommunikation wieder in Fluß bringen kann, fehlt es dem Wahnkranken im allgemeinen an einem solchen Korrektiv, er ist im Monolog mit sich selbst einem *circulus vitiosus* ausgeliefert. Als monologische Form hat denn auch Bernhards Prosa durch die Anwendung dieses Stilmittels eine spürbare Düsternis und existentielle Aufwertung vermittelt bekommen: tendenzielle Ansätze zu einem unendlichen Regreß. Da der Leser die Monologe der Romanhelden unwillkürlich an sich selber durchspielt, spürt er daraus den Hauch der Verstörung, den u.U. ein bloß manisch gedankenflüchtiger Text nie ausstrahlen könnte.

IV

Die durch dieses einfache Mittel erreichte Versetzung des Lesers in eine existentielle Extremsituation hat nun bei Bernhard durchaus auch noch eine existentiell, kathartische Funktion. Sein neuester Band "Der Atem" führt seine Autobiographie bis zu dem Punkt weiter, indem er sich, von den Ärzten schon aufgegeben, in Konfrontation mit dem Tod für das Leben entschlossen hat. Seine Genesung war, wie sich hier aus den Text der "Drei Tage" ergänzen läßt, eine Konfrontation mit der Gleichförmigkeit:

"Vielleicht ist es das, daß ich mit achtzehn Jahren einmal schon für ein Jahr in ein Spital gekommen bin, dort gelegen bin, und ich hab' dort die - wie man das, glaub' ich, auch heut noch bezeichnet - L a t z t e Ö l u n g bekommen. Ich bin dann in ein

Sanatorium - monatelang dort gelegen im Hochgebirge. Es war immer der gleiche Berg vor mir. Es war so eine Pritsche mit einer grauen Decke, mit einem Kotzen, und ich bin Herbst und Winter im Freien, Tag und Nacht gelegen. Ich bin aus reiner Langeweile, weil man einfach nicht ununterbrochen einem Berg gegenüber liegen kann, ohne irgend etwas zu tun - ich mein' bewegen hab' ich mich ja nicht können - auf das Schreiben gekommen [...] ²².

Ein Übermaß an Gleichförmigkeit, das ist wohl der gemeinsame Nenner, auf dem man auch Inhalt und Form von Bernhards Prosa bringen kann.

"[...] das Papier taucht auf, Sätze tauchen auf, eigentlich immer wieder die gleichen Sätze ... man weiß nicht woher ... Gleichförmigkeit, nicht?" ²³.

Gleichförmigkeit kennzeichnet ebenso die Prosasätze Bernhards wie die Landschaften, in denen seine Erzählungen handeln. Die Monotonie in Text und Provinz hat dabei einen durchaus reflektierten Stellenwert: weit davon entfernt, nur eine Anti-Idylle oder einen negativen Heimatroman ²⁴ bieten zu wollen, kalkuliert Bernhard mit ihnen im Rahmen einer existentiellen Grenzästhetik. Sie haben die Rolle eines Widerstandes im Bewußtsein:

"Es sind lauter Widerstände von Anfang an, wahrscheinlich schon immer gewesen. Widerstände, was ist Widerstand? Widerstand ist Material. Das Gehirn braucht Widerstände. Indem es Widerstände ansammelt, hat es Material, Widerstand? Widerstände. Widerstand wenn man hinausschaut beim Fenster, Widerstand, wenn man einen Brief schreiben soll [...] Man geht auf die Straße, man kauft was ein, man trinkt ein Bier, es ist einem alles lästig, das ist alles ein Widerstand. Man wird krank, man kommt in ein Spital, es wird schwierig - wieder Widerstand. Plötzlich tauchen Todeskrankheiten auf, verschwinden wieder, sie bleiben an einem hängen - Widerstände, natürlich. Man liest Bücher - Widerstände. Man will gar keine Bücher, man will auch keine Gedanken, man will weder Sprache noch Wörter, keine Sätze, keine Geschichte - man will überhaupt nichts. Trotzdem, man schläft ein, man wacht auf. Die Folge vom Einschlafen ist das Aufwachen, die Folge vom Aufwachen ist das Aufstehen. Man muß aufstehen gegen alle Widerstände" ²⁵.

²² B e r n h a r d, Drei Tage, a.a.O., S. 86.

²³ Ebenda, S. 82.

²⁴ Vgl. M. R e i c h-R a n i c k i, Konfessionen einer Besessenen, [in:] B o t o n d, a.a.O., S. 93-99.

²⁵ B e r n h a r d, Drei Tage, a.a.O., S. 81 f.

Als solcher Widerstand ist also die Merkmalhaftigkeit, die Irritation auch von Bernhards Prosa konzipiert, als ein Widerstand, mit dem sich auseinanderzusetzen erst den sinnvollen Ablauf eines Menschenlebens konstituiert. Es ist nicht zuletzt diese metaphorische Verweisfunktion des sprachlichen auf den existentiellen Widerstand, auf dem die Sprachmacht Bernhards beruht. Freilich hat dieser Widerstand eine durchaus dialektische Konzeption. Man kann ihn überwinden, und so faßt ihn wohl Bernhard für sich selber auf, wenn er vom *E i n s c h l a f e n* und *A u f w a c h e n* spricht, man kann ihm aber genausogut auch erliegen und an ihm scheitern. Diese Doppelfunktion des Widerstands - des existentiellen und sprachlichen, hilft uns, die seltsame Vorliebe Bernhards für ein Erzählen aus einer Beobachterposition besser zu verstehen. Die derart doppelte Distanzierung erlaubt ihm, zwei Erzählperspektiven einzubauen, die eines beobachteten Helden, bei dem meist ein Scheitern an irgendeinem Widerstand zu konstatieren ist, und die eines irritierten Beobachters, dem und mit ihm dem Leser dieses Miterleben zur katharsischen Überwindung des Widerstandes dienen könnte. Derart ist etwa schon das Verhältnis des Medizinstudenten zu dem Maler Strauch in "Frost", das Verhältnis des Erzähler zu den Patienten seines Vaters in der "Verstörung", wo diese Situation auch im Titel thematisiert wird, das Verhältnis der beiden Unterredner in "Gehen" zu ihrem internierten Partner Karrer, und nicht zuletzt liegt darin auch das Stilprinzip des *relata refero*, das im "Kalkwerk" konsequent durchgehalten wird. Die Bedrohten reflektieren über jene, die der Bedrohung schon erlegen sind. Der Widerstand, den die Umgebung dem Menschen bietet, kann dabei eben-
sogut wie der Widerstand, den der Mensch der Umgebung entgegensetzt, ins Negative umschlagen. Das ist zumindest die These, die im vielleicht radikalsten Prosastück Bernhard, in "Gehen" demonstriert wird. Der im besten Wortsinn ambulant von seinen Freunden abgehandelte Fall des Philosophen Karrer, der, auf gleichen Wegen wie nun seine Freunde wandelnd, plötzlich verrückt geworden ist, - die dabei gleichfalls ambulant einfließenden Aperçus über die hoffnungslose Situation der Intelligenz in Österreich seien hier übergangen, - zeigt Bernhards Stilprinzip der Perseveration in allen Facetten. Sie dominiert in den Widereben der Gespräche mit Karrer, aber die Bedrohtheit auch der beiden Un-

terredner findet darin ihren Ausdruck, daß auch ihre eigenen Auslassungen von Gedankenhektik und vom Kreisen des Wortmaterials angekränkt sind:

"Nach vier oder fünf Minuten waren wir in der Absicht, den Park in der Klosterneuburgerstraße aufzusuchen, in den Park in der Klosterneuburgerstraße hineingegangen, sagt Oehler, setzt voraus, daß wir in den Park in der Klosterneuburgerstraße hineingehen werden. Wie, wenn ich sage, gehen wir zum Obenaus hinein, bedeutet, daß ich gedacht habe, gehen wir zum Obenaus hinein, unabhängig davon, ob ich zum Obenaus hineingehe oder nicht, daß wir zum Obenaus hineingehen oder nicht"²⁶.

Metasprache und Objektsprache verhedden sich. Die logisch-philosophische Erörterung, die sich der häufig wiederholten Phrasen hier als Beispielsätze, d.h. in semiotisch abgehobener Form bedient, geht infolge der gleichzeitigen Merkmalhaftigkeit des Texts als Perseveration gleitend über in die Symptomatik einer Obsession. Die Textbestandteile scheinen sich selbständig zu machen und der Bemühung um eine rationale Ordnung zu spotten, die Örtlichkeiten und Lokale bekommen einen Hintersinn als Bestandteile einer möglichen Krankengeschichte. Die Klosterneuburgerstraße, das Lokal Obenaus mit dem so lapidar symbolischen Namen und vor allem der rustenschachersche Laden, Reizwörter im Sinnes des Fürsten Saurau, sind auch eine bei aller Banalität schicksalhafte Gegend. Da der Anspruch erhoben wird, daß die Denkbewegung der Gehbewegung analog sei²⁷, wird die regelmäßige Abschreitung dieses eingeeengten Rayons zu einer Metapher für die Gefangenheit des Intellekts.

"Ich höre mich noch sagen, sagt Oehler, gehen wir in die Klosterneuburgerstraße, also hierher, wo wir gerade sind, weil ich auch mit Karrer immer hierher gegangen bin, [...] ich höre mich noch sagen, gehen wir in die Klosterneuburgerstraße zurück, in der Klosterneuburgerstraße beruhigen wir uns, schon hatte ich ja den Eindruck gehabt, Karrer habe nichts notwendiger als Beruhigung, sein ganzer Organismus ist zu diesem Zeitpunkt schon nichts anderes mehr gewesen, als Unruhe, gehen wir in die Klosterneuburgerstraße, tatsächlich mehrere Male diese meine Aufforderung, aber Karrer hört nicht, ich fordere ihn auf, in die

²⁶ Th. B e r n h a r d, Gehen, Frankfurt am Main 1971, S. 89.

²⁷ Ebenda, S. 84 ff.

Klosterneuburgerstraße zu gehn, aber Karrer hört nicht, auf einmal machte er halt vor dem rustenschacherschen Laden, den ich hasse, sagt Oehler, Tatsache ist, daß ich den rustenschacherschen Laden hasse, und sagte gehen wir in den rustenschacherschen Laden hinein und wir sind in den Rustenschacherschen Laden hineingegangen, obwohl wir gar nicht vorgehabt hatten, in den rustenschacherschen Laden hineinzugehen [...] "28.

Dort, im Rustenschacherschen Laden, vor der immer wieder gleichförmig wiederholten Bewegung des Hosenetikettierens, wird Karrer verrückt. Die Gleichförmigkeit ist auch hier als Quelle der Irritation erkannt, auch durch Karrer selber:

"Wie oft habe er, Karrer, sich gesagt, diese Menschen siehst du tagtäglich und es sind immer die gleichen Menschen, die du siehst und die du kennst, die immer gleichen Gesichter und die immer gleichen Kopf- und Gehbewegungen, die nur für die Klosterneuburgerstraße charakteristischen Kopf- und Gehbewegungen. Diese Hunderte und Tausende von Menschen kennst du, so Karrer zu Oehler, und du kennst sie auch, wenn du sie nicht kennst, weil es im Grunde immer die gleichen Menschen sind, alle diese Menschen sind gleich, und nur für den oberflächlichen Betrachter (als Beurteiler) unterscheiden sie sich. Wie sie gehen und wie sie nicht gehen und wie sie einkaufen und wie sie nicht einkaufen und wie sie sich im Sommer und wie sie sich im Winter verhalten, und wie sie geboren werden und wie sie sterben, so Karrer zu Oehler. Du kennst alle diese fürchterlichen Verhältnisse"29.

Obwohl es scheint, als würde hier eine Differenz zwischen den bewußtlos sich bewegenden Passanten und den Beobachtern eingeführt, den Philosophen und Denkern, nivelliert sich dieser Unterschied nach der Formel, Denken sei dem Gehen analog. Die Welt der Begriffe unterscheidet sich von der der Klosterneuburgerstraße in nichts an Trostlosigkeit.

"Er, Karrer, hatte niemals gesagt, sagt Oehler, auch wenn er es doch sehr oft und vielleicht auch in vielen Fällen ununterbrochen gesagt hat, in solchen ununterbrochen gesagten Wörtern und ununterbrochen gebrachten Begriffen, es handle sich um Wissenschaft, immer nur um sogenannte Wissenschaft, es handle sich um Kunst, nur um sogenannte Kunst, nicht um Technik, nur um sogenannte Technik, nicht um Krankheit, nur um sogenannte Krankheit, nicht um Wissen, nur um sogenannte Wissen, wie er alles immer nur als sogenannte bezeichnet hat, erreichte er eine ungläubliche Kompetenzmöglichkeit und Glaubwürdigkeit ohne Beispiel"30.

28 Ebenda, S. 89 f.

29 Ebenda, S. 95.

30 Ebenda, S. 75.

Diese Glaubwürdigkeit, erkaufte um den Preis einer Verdächtigung der auf sozialer Übereinkunft beruhenden Begriffe eröffnet dem Wahnsinn, der Privatsprache ohne jegliche Korrekturmöglichkeit, natürlich Tür und Tor. Karrer ist schließlich nicht mehr fähig, auf die Irritation durch die gleichförmige Umwelt rational zu reagieren, sein Gehirn reagiert auf die Konfrontation mit dem Rustenschacherschen Laden mit totaler Perseveration:

[...] er, Karrer, hatte keine Luft mehr und er konnte, weil er keine Luft mehr hatte, nicht mehr sagen, was er offensichtlich noch sagen wollte. Diese schütterten Stellen, immer wieder diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, ununterbrochen diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen³¹.

Wie eine Schallplatte mit einem Sprung den Saphir in immer dieselbe Rille zurückleitet und stets dasselbe Motiv wiederholt, so hält der endgültige Ausbruch des Wahnsinns die Erregung Karrers über die Ausschußware im Hosenladen fest. Aus der Vorherrschaft der Perseveration als Stilprinzip seiner Erörterungen mit Oehler ist er in eine Umnachtung durch endgültige absolute Gleichförmigkeit abgeglitten. Der Versuch intellektuellen Widerstand gegen die Widerstände zu leisten, ist gescheitert:

"In jedem Gedanken sind wir verloren, wenn wir uns diesem Gedanken ausliefern, liefern wir uns auch nur einem Gedanken wirklich aus, sind wir verloren"³².

Was den Leser an dem Text fasziniert, ist die bei aller Redundanz von Reizwörtern und ganzen Sequenzen ungeheure und beeindruckende Intensität, mit der dieser Vorgang des Untertauchens in den Wahnsinn literarisch instrumentiert wird. Schon Zuckmayer hebt am Beispiel von "Frost" hervor, daß hier die Methode des herkömmlichen Psychologischen Romans weit in den Schatten gestellt wird:

³¹ Ebenda, S. 73.

³² Ebenda, S. 88.

"Dieses unheimlich, bedrohliche, traumhaft erregende Gepolter, in dem sich das Zerfallen aller menschlichen Zusammenhänge bis zur völligen Entblößung eines letzten Seelenrests andeutet, spielt sich im Hintergrund einer klaren, zuchtvollen, bildkräftigen Sprache ab - es wird nicht von den Worten hervorgebracht, sondern man erlauscht es, tief erschreckt und betroffen, unter und zwischen ihnen"³³.

Diese seltsame Art der Erzielung einer Wirkung auf indirekte Art und Weise, bei der offenbar die Redundanz der Reizwörter die Irritation überspringen macht, ist meines Wissens noch nicht literarisch beschrieben worden, aus der Linguistik und Völkerkunde jedoch ließen sich durchaus Beispiele beibringen, die eine ähnlich Erzähltechnik benutzen. So beschreibt der Linguist und Texttheoretiker Joseph Grimes in seinem Buch "The Thread of Discourse" eine Erzähltechnik einer exotischen Sprachgemeinschaft, die er Overlay nennt, also etwa Überlagerung, worin ebenfalls die dem Erzähler emotionell wichtigen und kommunikativ zu unterstreichenden Sätze durch Wiederholung im Textablauf hervorgehoben werden³⁴: Häufigkeit wird auch hier zum Indiz für die Intensität des Kommunikationsbedürfnisses, sie informiert den Hörer nicht diskursiv durch metakommunikative Mittel - man denke an Floskeln wie *i n s b e s o n d e r e*, *f ü r u n g e h e u e r w i c h t i g h a l t e i c h* und dergleichen - sondern durch die unterschwellige Aufsummierung der Reize. Ob diese Technik nicht ohnehin im gesprochenen Diskurs auch zivilisierter Gegenden gängig ist, darüber gibt es noch zu wenig Untersuchungen, die Studie von Labov und Waletzky³⁵ läßt jedenfalls darauf schließen.

Bernhard erzeugt durch die perseverative Intensität beim Leser jedenfalls den Eindruck, mit größerer Unmittelbarkeit den Gehirnvorgängen der Helden folgen zu können, den Eindruck eines - so Zuckmayer - überempfindlichen, gleichsam der schützenden Schädeldecke beraubten Gehirns, das durch dieses Manko auch dem

³³ Zuckmayer, a.a.O., S. 81.

³⁴ Vgl. J. E. Grimes, The Thread of Discourse, Ithaka 1972.

³⁵ W. Labov und J. Waletzky, Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience, [in:] J. Helm [Ed.], Essays on the Verbal and Visual Arts, Seattle 1964.

Einblick offensteht: man sieht es förmlich brodeln. Diese Intensität des Ausdrucks ist es auch, die den Erzähler in "Frost" an seinem Beobachtungsobjekt fasziniert:

"Eine Herzmuskelsprache ist die Strauchs, eine »pulsgehirnwi-derpochende«, verruchte. Das ist rhythmische Selbsterniedrigung, unter dem »eigenen krachenden Untergehörgebälk« [...] Ist das denn auch noch Sprache? Ja, das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache, das ist das Auflehnen der Flüsse »die dampfenden Wortnüstern aller Gehirne, die grenzenlos, schamlos verzweifelt sind«. Manchmal redet er ein Gedicht, reißt es gleich wieder auseinander, setzt es zusammen zu einem »Kraftwerk« »Kasernierung der zu züchtenden Gedankenwelt der wortlosen Stämme«, sagt er. »Die Welt ist eine Rekrutenwelt, man muß sie zusammenschlagen, man muß sie schießen und aufhören zu schießen lehren«. Er reißt die Wörter aus sich heraus wie aus einem Sumpfboden. Er reißt sich in diesem Wörterherausreißen blutig"³⁶.

Die Sprache dient, das soll wohl die Zerfleischungs-Metapher andeuten, nicht mehr als diskursives Mittel der Behandlung ihres Gegenstandes, sie soll nur symptomatisch dessen Zustand widerspiegeln. In dieser Doppelbödigkeit siegt dabei der untere, animalische Boden, es ist die für gewöhnlich wortlose Welt, die, gedrillt in den Kasernen Bernhardscher Künstlichkeit, in Kolonnen hervorbricht und tatsächlich, wie in der Welt der Rekruten, durch disziplinierten Masseneinsatz zur Wirkung kommt.

Die Wiederholung der sinnlosen Phrase gibt ihr mit der Zeit ein bestimmtes Charakterprofil, stülpt ein eigentlich der Sprache entzogenes Inneres nach außen. Nach diesem Prinzip erhalten auch Wahnsinnsmonologe wie die Erzählung "Eine Zeugenaussage"³⁷ bei aller Chaotik eine klar erkennbare Struktur, in diesem Falle in dem Umschlag der Schilderung einer vorgeblich erlebten Begegnung mit einem Mörder in die minutiöse Beschreibung des eigenen mörderischen Seelenzustands. Der im Monolog frei ausströmende Gedankenfluß wird gerade durch die in ihm auftretenden Widerstände und Wirbel zum Mittel der Selbsterkenntnisse, die perseverierenden Elemente dienen der Diagnose, als Intensitätsknoten des Diagramms, mit den Vor- und Nachteilen, die durch die

³⁶ Th. B e r n h a r d, Frost, München-Zürich 1965, S. 115.

³⁷ Th. B e r n h a r d, Eine Zeugenaussage, [in:] W. W e i s s und S. S c h m i d t [Eds], Zwischenbilanz, Salzburg 1976, S. 173-180.

nahe Unmittelbarkeit dieses Stils ermöglicht werden: direkte Anteilnahme für den Beobachter aber Unbeeinflussbarkeit für das sich ausströmende Bewußtsein. Die Intensität des Textes, die der Intensität der Gedanken in den beobachteten Gehirnen analog ist, läßt dabei die Funken der Gefährdung auch auf den Leser überspringen. "Gehen" thematisiert in seinem den Vorgang des Wahnsinnigwerdens selbst bewußt beobachtenden Helden die Gefährdung des Helden durch die Intensität dieses Selbstbewußtseins in seiner Schlußpassage:

"Mit einer sich immer noch steigernden, einer immer noch zu steigernden Intensität, so Karrer, ich mache die Augen zu und lege meine flachen Hände auf die Bettdecke und verfolge den ganzen vergangenen Tag mit großer Intensität, so Karrer.

Die Intensität ist immer noch mehr zu steigern, kann sein, einmal überschreitet diese Übung die Grenze zur Verrücktheit, darauf kann ich aber keine Rücksicht nehmen, so Karrer. Die Zeit, in welcher ich Rücksicht genommen habe, ist vorbei, ich nehme keine Rücksicht mehr, so Karrer. Der Zustand der vollkommenen Gleichgültigkeit, in welchem ich mich dann befinde, so Karrer, ist ein durch und durch philosophischer Zustand"³⁸.

V

Es scheint, als wäre auch Bernhard nicht bereit, in seinen Stilmitteln auf den Leser Rücksicht zu nehmen. Man nimmt seinen Stil hin, wo er, wie in "Frost", "Verstörung", "Gehen" und "Kalkwerk" Erkenntnisfrüchte verspricht, aber schon dieses letztere Buch, dessen Dichte Bernhard selbst bei Lesungen durch eine pausenlose ununterbrochenen Ablauf suggerierende Darbietung unterstreicht, erweckt sehr den Eindruck eines *l'art pour l'art* komponierten Kunstwerks. Den Lesern Bernhards geht es dabei wie der Frau Konrads in diesem Roman, er sieht sich als ein Objekt eines Experiments, über dessen Dauer und Vorgangsweise ihm nicht mehr Rechnung gelegt wird, es läuft eben ab und bildet in sich einen subtilen Quälmechanismus, der nur mit dem Tode des Probanden enden kann, wenn man es nicht abbricht. Kein Wunder,

³⁸ B e r n h a r d, Gehen, a.a.O., S. 100 f.

wenn zur Methode von Konrads Experimenten auch das Hantieren mit Reizwörtern gehört:

"Fro berichtet: er, Konrad, wende sich ganz abrupt von den Vokalen ab und ganzen Sätzen zu, er sage den Satz *G e r e c h t i g k e i t, w e n n e i n e r d e n a n d e r n u m b r i n g t* und sie höre den Satz, obwohl er auch diesen Satz mehr undeutlich ausgesprochen habe und ihr auch noch von der linken Seite in ihr Gehör hineingesprochen habe, einwandfrei; ihr Kommentar: an die acht Sekunden habe sie das I in bringt noch im Ohr, naturgemäß, denke er. Es könne vorkommen, daß er in der Frühe beim Friseur beim Fenster hinausschaue und sofort wisse, heute nur Selbstlaute oder heute nur Mitlaute oder heute nur Sätze mit E oder nur ganz lange Sätze mit O, oder nur ganz kurze Sätze heute. Er schaue zum Beispiel beim Fenster hinaus und atme einmal tief ein und wisse, womit er heute zu experimentieren habe. Oder er stehe am Fenster und beschließe augenblicklich; jetzt in ihr Zimmer hinauf und ihr schnell den Satz *V o g e l s c h w ä r m e, i m m e r m e h r V o g e l s c h w ä r m e s c h w ä r z e n d e n P a r k* vorsagen und sie kommentiere, habe er ihr den Satz vorgesagt, sofort. Am heiligen Abend, genau ein Jahr vor ihrem gewaltsamen Tod, sei er gegen fünf Uhr nachmittag in ihr Zimmer und habe ihr folgenden Satz: *m a n m a c h t s i c h a n d e n M e n s c h e n n u r s c h m u t z i g* mehrere Male vorgesprochen, abwechselnd in ihr linkes und in ihr rechtes Ohr, er soll diesen Satz an die achzig- und neunzigmal in ihr Gehör hineingesagt haben, immer wieder *m a n m a c h t s i c h a n d e n M e n s c h e n n u r s c h m u t z i g*, und sie habe jedesmal zu kommentieren gehabt, so lange, bis sie in ihrem Sessel zusammengebrochen sei, erst gegen elf Uhr sei ihm Konrad, eingefallen, daß ja heiliger Abend sei, sie habe darauf, durch die intensive Beschäftigung mit der urbantschischen Methode, gänzlich vergessen gehabt und er habe sie nicht mehr daran erinnert [...]"³⁹.

Hier schlägt die Intensität nicht nur gegen den Denker selbst aus, sondern auch gegen seine Umgebung. Kein Wunder, daß das Experiment für die Probandin tödlich endet, Konrad bringt sie schließlich um. Man mag die zitierte Stelle für eine gelungene Satire auf die Unmenschlichkeit und Inhaltsleere moderner wissenschaftlicher Methoden auffassen, wobei eben das Absehen von dem unmenschlichen Sinn der Beispielsätze dem Sadismus die Mauer macht: die Ablenkung der Aufmerksamkeit auf die Vokale und Konsonanten ist dabei schon total, und läßt Rücksicht nicht nur auf sich selber wie im Falle Karrers, sondern auch auf die Anderen nicht mehr aufkommen. Dennoch überrascht ein Aspekt: die

³⁹ Th. B e r n h a r d, Kalkwerk, Frankfurt am Main 1973, S. 89 f.

philosophische Gleichgültigkeit, mit der Konrad vorgeht, ist der Gleichgültigkeit und dem Absehen von Sinn analog, mit welchen Bernhard die obsessiven Reizwörter aussucht: nicht immer kommen nur Wörter wie A u s c h w i t z, S S und R e a l p o l i t i k e r zu solchen Ehren⁴⁰. Vor allem sind es auch Ortsnamen, die von der Gleichförmigkeit der Landschaften und ihrer verstörenden Wirkung her die Faszination beziehen, die sie zu Reizwörtern geeignet macht:

"Was für Möglichkeiten eröffnet auf einmal ein Wort wie Konstantinopel, das ich in ein paar Leute hineinspreche, die dieses Wort niemals gehört haben, wie das Wort Afghanistan, das Wort Monomanie, das Wort Aphasie, das Wort Plastidom ... Ich sage auch noch zu unseren Holzfällern Bosphorus, und sie fürchten sich. Prockerhof, Prandlhof, Gaßlhof, Starkenhof, Taxerhof, Sistrans, Ampaß, Ampaß, Sistrans ... und immer zum Nachtmahl, zur Zubereitung des Nachtmahls, nach Aldrans zurück"⁴¹.

Die bloße Reihung der Ortsnamen gewinnt im Kontext eine ähnlich irritierende Wirkung auf den Leser, wie die exotischen Namen auf die Holzfäller haben. Hier gibt es aber, außer der Verschrobenheit des Helden der Rollenprosa, keinerlei vermittelten Erkenntnisfortschritt. Das zeigt sich schon darin, daß Bernhard weitgehend wegen seiner Ortsnamen, die aber bei ihm als einem "Kopfdichter" weitgehend nicht mit Anschaulichkeit erfüllt werden, zum negativen "Heimat"-Dichter erklärt wurde und in der Bundesrepublik weitgehend als Beschreiber der österreichischen Provinz gilt. Man erliegt der Irreführung. Hier am ehesten finden wir die Verdächtigung bestätigt, es könne sich bei der Perseveration, bei der Reizwortmethode, um eine bloße Masche, um einen bloß originellen Manierismus handeln⁴², die Reizwörter sind dabei ebenso austauschbar, wie die Beispielsätze des Linguisten Konrad. Die Vermeidung von Pronominalisierung ist im Roman "Korrektur" schon so sehr zu einem mechanisch verwendeten Markenzeichen geworden, daß es sich, vornehmlich an den Namen des Hel-

⁴⁰ Vgl. G a m p e r, Eine durchinstrumentierte..., S. 134.

⁴¹ Th. B e r n h a r d, Amras, Frankfurt am Main 1976, S. 89.

⁴² So schon G a m p e r, a.a.O., S. 135.

den oder der Orte der Handlung geknüpft, jeder spezielleren Bedeutungsfunktion entzieht:

"Während ich selbst kaum Kontakt zu meinem Vater hatte, umgekehrt mein Vater auch zu mir niemals wirklich Kontakt gesucht hatte, hatte Roithamer zu meinem Vater den besten Kontakt und so war es mit den Roithamer auch, daß Roithamer selbst zu seinem Vater keinen Kontakt gefunden hat, umgekehrt der Vater zu seinem Sohn niemals Kontakt gesucht hat, daß ich aber einen sehr guten Kontakt zum Vater Roithamers hatte, wie Roithamer zu meinem Vater, wie Roithamer sich auch mit meiner Mutter, mit welcher ich selbst mich sehr schwer verstehen habe können, verstanden hat, ich habe mich mit der Mutter Roithamers immer sehr gut verstanden"⁴³.

Der Manierismus, mit den hier der relativ einfache Sachverhalt seinen kompliziertestmöglichen Ausdruck findet, bezeichnet kaum noch die Isoliertheit der Personen, exerziert als sprachliches Symptom der Verstörtheit des Erzählers nur mehr die auch in der Passage thematisierte absolute Gleichförmigkeit seines Geisteszustandes mit dem des Helden Roithamer durch und erlaubt weiter nichts als die untrügliche Zuschreibung des Textgefüges an die Bernhardsche Offizin. Eine Intensivierung der Leser Erfahrung durch den Nachvollzug der redundanten Perseverationsstruktur ist nicht mehr beabsichtigt. Damit bildet Bernhards Prosa ein Musterbeispiel für die Warnung seines frühen Bewunderers Handke, daß "eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen", wiederholt angewendet, "buchstäblich »mit der Zeit« ihre Wirkung verliert" weil sie nicht "jedesmal neu überdacht, sondern unbedacht übernommen" wird⁴⁴.

Handke mag in manchen Zügen ähnlichen Gefahren ausgesetzt sein, in seiner Faszination durch Bernhards erste Romane zeigt er jedoch mustergültige Beherrschung. Er rezipiert dessen Position, wo sie seine eigene bestätigt, wo die Stilmöglichkeit Bernhardscher Intensivierung seinem eigenen literarischen Programm entgegenkommt, in dem es immerhin gerade mit Hinsicht auf die bisher vernachlässigte Aufmerksamkeit sprachlichen Vorgängen gegenüber lautet:

⁴³ Th. B e r n h a r d, Korektur, Frankfurt am Main 1975, S. 80 f.

⁴⁴ P. H a n d k e, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt am Main 1972, S. 20.

"[...] ich habe nur ein Thema; über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann⁴⁵.

Bernhard hat auf eine solche Aufgabenstellung offensichtlich Verzicht geleistet und sekundiert die Hemmungslosigkeit seiner Hingabe an die einmal gefundene Ausdrucksweise auch durch hemmungslose Aggressivität in persönlichen Stellungnahmen, etwa, einer, in der er den ihm in vielen Dingen verwandten Elias Canetti greisenhafter Arroganz bezichtigt und einen "Spätlingvater, skurrilen Torschlußphilosophen [...] eine Art Schmalkant und Kleinschopenhauer" u.ä. nennt⁴⁶. Das muß freilich Kommunikation und Verständigung im Handkeschen Sinn ausschließen und deutet auf den bedauerlichen Umschlag machtvoller in bloß mehr private Sprache hin.

Handke hat denn auch in der Zeit der größten Faszination durch Bernhards Stil diesen nie plump imitiert. Wo es in seinem Roman "Die Angst des Tormanns beim Elfmeter" um eine anscheinend mit der Bernhardscher Helden vergleichbare Wortempfindlichkeit des Monteurs Bloch geht, artikuliert sie der Erzähler Handke doch völlig eigenständig:

"Draußen schlug Metall gegen die Fensterscheibe. Auf seine Frage antwortete die Pächterin, es handle sich um den Draht des Blitzableiters, der locker sei. Bloch, der schon an der Schule einen Blitzableiter beobachtet hatte, faßte diese Wiederholung sofort als Absicht auf: es konnte kein Zufall sein, daß er zweimal hintereinander auf einen Blitzableiter traf. Überhaupt kam alles ihm ähnlich vor; alle Gegenstände erinnerten ihn aneinander. Was war mit dem wiederholten Vorkommen des Blitzableiters gemeint? Was sollte er an dem Blitzableiter ablesen? "Blitzableiter"? Das war wohl wieder ein Wortspiel? Hieß es, daß ihm nichts passieren konnte? Oder wurde angedeutet, daß er der Pächterin alles erzählen sollte? [...] Es war, als ob er das alles nicht sah, sondern es irgendwo, von einem Plakat mit Verhaltensmaßregeln ablas. Ja, es waren Verhaltensmaßregeln. Der Abwatschfetzen, der über dem Wasserhahn lag, befahl ihm etwas.

⁴⁵ Ebenda, S. 26.

⁴⁶ Leserbrief, "Die Zeit", 27. Februar 1976.

[...] Es spielte sich ein; überall sah er eine Aufforderung: das eine zu tun, das andere nicht zu tun. Alles war ihm vorformuliert, das Regal mit Gläsern frisch eingekochter Marmelade [...] es wiederholte sich⁴⁷.

Der Beziehungswahn des Schuldigen gibt in unserem Beispiel freilich dem Bewußtseinsprozeß, der über den **B l i t z a b l e i t e r** und vergleichbare **W i d e r s t ä n d e** stolpert, ein von vornherein ganz anderes Relief. Aber das darf nicht übersehen lassen, daß Handkes distanzierter Einsatz erlebter Rede den Verstörungsprozeß in weit kontrollierbareren Bahnen hält als Bernhards Monologe von subjektiven Erzählstandpunkten aus. Sein durchwegs und auch später cerebral-scientifischer Habitus nimmt die Anregung Bernhards rein thematisch auf, ohne der Faszination durch Wortperseveration auch seinerseits zu verfallen, was mit seinem Sensibilisierungsanliegen auch nicht verträglich wäre: - Intensität des Bewußtseins im Gegensatz zu Bernhards Karrer nur in Ausmaßen, die auch reflektiv bearbeitbar bleiben, keine Ekstasen. Brandstätters Charakterisierung Bernhards als **K o p f d i c h t e r** ist demnach nur dann begriffsscharf, wenn man hinzudenkt, daß es hier eben der Kopf ist, der sich kraft seiner Perseverationsmechanismen der Kontrolle durch sich selber entzieht, während Handke nicht auf sie verzichtet.

VI

Im Gegensatz zu Handke haben mehrere österreichische Autoren der mittleren und jüngeren Generation das von Bernhard kreierte Stilmittel mehr oder weniger variiert übernommen, so daß man den Verzicht auf Möglichkeiten des textverweisenden Apparats geradezu als Merkmal moderner Prosatexte empfinden kann. Nicht immer ist die Dominanz eines Textelements in der Textsyntax so stark wie im folgenden Beispiel:

"anklamm geht durch die riesenstadt, anklamm.
anklamm, denkt anklam, auch du anklamm auch du?"

⁴⁷ P. H a n d k e, Die Angs des Tormanns beim Elfmeter Frankfurt am Main 1970, S. 98 f.

(begrüßt die zarte linke.)
 anklamm debütiert anklamm.
 anklamm, denkt anklamm fast wie von innen.
 franzosen, fröschweiler, faschinenmesser.
 anklamm geht durch die riesenstadt, anklamm.
 debütiert vaterländer.
 diese rufen dringend: anklamm! anklamm! [...] "⁴⁸

Die Autorin, Elfriede Mayröcker, hat hier wohl nur probeweise, gewissermaßen als einen möglichen Extremfall, die merkmahlhafte Häufung eines Namens ihrer eher surrealistisch bestimmten Textproduktion einverleibt, mit einem in diesem Fall durchaus reizvollen Resultat der Perseveration eines Reizworts, das eine kindertümlich stammelnde Note in den Text trägt.

Ihr Generationskollege H. C. Artmann bedient sich unter anderem Zaubertricks auch gelegentlich des Mittels der Redundanz, das dann eindeutig als Kunstmittel der Stimmungsverdichtung kenntlich wird:

"Meine junge tante steht nackt im garten ihres hauses und sprengt mit einem gartenschlauch den glattgemähten rasen; ein mittelgroßes aviarium mit verschiedenen vögeln der alten sowie der neuen welt badet in der morgensonne.

Erreicht man die höchste stelle der schnurgerade nach westen führenden straße, dann erblickt man schon von weitem den kleinen besitz meiner jungen tante.

Das haus meiner jungen tante liegt nicht mitten im besitz, es befindet sich direkt an der straße, die schnurgerade nach westen führt [...]"

heißt es in dem Text "Schnurgerade straße nach westen"⁴⁹ Halbwüchsige wohlige Denkfaulheit spricht aus der stereotypen Wiederholung der beiden S t r a ß e und T a n t e betreffenden Phrasen, was mit den Ziel Artmanns, in diesem Text ein versinken in eine zeitlose, stetige aber unterschwellig erotische Faszination des Neffen durch die neuenglische Circe zu evozieren, gut übereinstimmt. In der Tat sind die Stiltzüge derartiger denkfauler Perseveration aus der Praxis der Muttersprachlichen Erziehung durchaus geläufig, sie treten bei von ihrem Thema argumenta-

⁴⁸ F. M a y r ö c k e r, zusammenbettungen: das meer und spitze des schlosses von der, [in:] d i e s e l b e, Augen wie Schaljapin bevor er starb, Dornbirn 1974, S. 43 f. (entstanden 1970).

⁴⁹ H. K. A r t m a n n, Unter der Bedeckung eines Hutes, Salzburg 1974, S. 64 f.

tiv überforderten Pubertierenden als stilistische Mängel häufig auf und werden in der Regel durch Hinweise auf das Stilpostulat der *variatio* sanktioniert⁵⁰. Unser nächstes Beispiel, frühe Prosa von Gerd Jonke, scheint dieses pubertäre stilistische Fehlerhaftigkeit deutlichen im Gefolge Thomas Bernhards zum Prinzip zu erheben.

"Schon jahrelang fahre ich von der Station »Jörgerbad« mit einem roten Straßenbahnzug der Linie 43 in die Geisteswissenschaften hinein und vom Schottentor aus den Geisteswissenschaften Richtung Jörgerbad wieder heraus.

Eines Tages fahre ich wieder mit einem roten Straßenbahnzug der Linie 43 in die Geisteswissenschaften hinein, ich versuche, mit diesem roten Straßenbahnzug in die Geisteswissenschaften hineinzufahren, bin in Wirklichkeit aber unfähig, mit diesem Straßenbahnzug in die Geisteswissenschaften hineinzufahren, da ich diesen Wissenschaften auf einmal gar nicht gewachsen bin"⁵¹.

Burschikoser Abbreviatur gesellt sich hier eine vorgebliche Formulierungsschwäche, die sich bei der dritten Wiederholung dann als Bernhardsches Reizwortmuster zu erkennen gibt. Dieser Bernhardsstil war wohl für Verlag und Autor - letzterer distanziert sich davon längst das Auswahlkriterium für die Prosa - "Epiloge" des auch ganz a la Bernhard betitelten Bands "Beginn einer Verzweiflung", wobei man Jonke die gelegentlich virtuose Handhabung des modisch-modernen Musters nicht absprechen kann; so etwa im Text "Die alte Frau":

"Oft lädt sie mich auf einen Zusatzkaffee in ihre Wohnung ein. Ihre ganze Wohnung riecht nach Zusatzkaffee. Ganz Hernals riecht des öfteren nach Zusatzkaffee, Hernals ist ein Zusatzkaffeestadtteil, und die Hernalser Luft ist eine Zusatzkaffeeluft. Es ist mir unangenehm und peinlich, wenn mir die alte Frau einen Zusatzkaffee aufwartet"⁵².

Nur die Einschaltung der beiden clownesken Wortzusammensetzungen unterscheidet Jonkes Passage hier von schlechtem Aufsatzstil, aber eben dieser ist dem abgewohnten Proletarierviertel ja angemessen. Ein letztes Beispiel:

⁵⁰ Vgl. dazu A. Eder, Texttheoretisches zum Aufsatzunterricht, "wiener linguistische gazette" 1976, Nr. 12, S. 25-56.

⁵¹ G. Jonke, Beginn einer Verzweiflung, Salzburg 1970, S. 76.

⁵² Ebenda, S. 73.

"Er sei dann mit dem Vertrauten des Kanzlers in ein sich in der Nähe befindliches Gasthaus gegangen, sie hätten sich niedergesetzt, und der Vertraute des Kanzlers habe zwei Krügel Bier bestellt. Plötzlich, erzählte mein Freund, habe ihm der Vertraute des Kanzlers zugeflüstert: »Wissen Sie, manchmal kommt es mir sehr merkwürdig vor, daß ich der Vertraute des Kanzlers bin, und manchmal glaube ich, ich sei gar nicht der Vertraute des Kanzlers, es sei ein bedauerlicher Irrtum, daß ich der Vertraute des Kanzlers sei, in Wirklichkeit sei ein ganz anderer der Vertraute des Kanzlers«. Und manchmal, habe der Vertraute des Kanzlers gesagt, ginge es dem Kanzler ganz gleich wie ihm, dem Vertrauten des Kanzlers"⁵³.

Hier haben wir, außer einer prächtig herauspräparierten kabarettistischen Wirkung der Textpassage mit einer ähnlichen Motivationschwäche zu tun, wie beim späten Bernhard. Die Passage bezieht ihre Komik im Gegenteil gerade aus der Tatsache, daß zwischen der direkten Rede des Vertrauten und der indirekten des Freundes kein grundsätzlicher Unterschied hinsichtlich der Häufigkeit der Reizwortkonstellation statthat. Kein Bewußtseinszustand wird vermittelt, die Merkmalhaftigkeit des Textes ist Selbstzweck. Dies ist auch der Fall bei dem steirischen Roman mit Regie "Aus dem Leben Hödlmosers" des Grazer Autors Reinhard P. Gruber. Auch diese zwischen Ulk und kritischer Attitüde schwankende Textcollage bedient sich der Bernhardschen Perseverationsstils in verkürzender Weise. Noch krasser als bei Jonke wird die mangelnde Sprachkompetenz eines Hauptschülers evoziert:

"geografisch ist die steiermark als bundesland österreichs geografischer bestandteil österreichs.
der bestand österreichs hängt von seinen teilen ab, die seine bestandteile bilden"⁵⁴.

Geistige Schwerfälligkeit wird - hier aber schon im auktoriell angelegten Kommentar zur Vorbereitung des Lesers auf die Primitivität Hödlmosers verwendet und dabei auch die Bernhardsche Attitüde gegenüber provinziell klingenden Ortsnamen übernommen:

⁵³ G. F. J o n k e, Möbelindustrie, [in:] G. B a u m et al, [Eds], Österreich heute, Berlin 1978, S. 46.

⁵⁴ R. P. G r u b e r, Aus dem Leben Hödlmosers. Ein steirischer Roman mit Regie, Salzburg 1973, S. 5.

"kumpitz ist kleiner als man vermutet.
 immer wenn Hödlmoser in kumpitz ist, vergißt er nicht, das
 wirtshaus zu besuchen.
 2 wirtshäuser sind in kumpitz.
 kumpitz heißt deswegen kumpitz, weil kumpitz aus lauter
 kumpitzer bauern besteht.
 kumpitz wird ein steirisches dorf genannt, das 3 kilometer
 westlich von fohnsdorf liegt"⁵⁵.

Trotz des parodistischen Tones dürfte auch Gruber selbst
 kaum angeben können, was sein Text in dieser Passage eigentlich
 wirklich parodiert. Auch die funktionelle Schärfe des Bernhard-
 schen Stilmittels ist bei Gruber aufgegeben, und gerade weil an
 seinem Thema so viele funktionen brachliegen, wirkt seine Anwen-
 dung hier nicht mehr als liebenswürdiges, wenngleich unverbind-
 liches Spiel wie bei Mayröcker und Artmann, sondern als zyni-
 sches modisches Accessoir.

VII

Wenn nun Alois Brandstätter Gerd Jonkes Anliegen im "Geomet-
 rischen Heimatroman" und Reinhard P. Grubers im "Leben Hödlmo-
 sers" aufgreift und seinerseits die Szenerie eines ländlichen
 Ortes zum Thema nimmt, hat er sich ebenfalls mit dem merkmäl-
 haft modernen Stil Thomas Bernhards auseinanderzusetzen, der in
 den ihm gewissermaßen vorgegebenen Versuchen zum selben Gegen-
 stand Verwendung gefunden hat. Aber schon in der berühmt gewor-
 denen Erzählung "Der 1. Neger meines Lebens" hat er eine neue
 Verwendungsweise des Perseverationsstils vorgestellt und bewährt:

"Vater sagte immer wieder, daß wir keine Angst haben brau-
 chen, weil die Neger eigentlich auch Menschen sind. Vater sagte,
 daß die Neger gewissermaßen auch Menschen sind. Vater sagte, daß
 die Neger sozusagen auch Menschen sind. Vater sagte, daß die Neger
 in gewissem Sinne auch Menschen sind. Vater sagte, daß wir keine
 Angst haben brauchen, weil die Neger Menschen wie wir sind, nur
 daß wir Gott sei Dank keine Neger sind, während die Neger be-
 dauerlicherweise Neger sein müssen. Die Neger sind nun einmal
 Neger, sagte Vater"⁵⁶.

⁵⁵ Ebenda, S. 26.

⁵⁶ A. B r a n d s t ä t t e r, Überwindung der Blitzangst.
 Ausfälle, München 1974, S. 23 f.

Schon beim oberflächlichen Lesen wird deutlich, daß sich bei Brandstätter das Irritationsmoment verschoben hat. Nicht die monoton wiederholten Passagen haben aufreizenden Charakter, auch wenn das Wort N e g e r getreu Bernhard wie ein Reizwort behandelt ist, vielmehr bilden sie den ruhigen, gleichbeibenden Hintergrund, vor dem der Autor das Widerstreben des eben erst von der Hitlerdiktatur durch die Neger des amerikanischen Heeres mitbefreiten Ostmärkers gegen die Einsicht im Wechsel der Abtönungsphrasen sichtbar macht. Die rassistische Indoktrination macht sich im eigentlich, gewissermaßen und sozusagen, im Gott sei Dank, bedauerlicherweise und nun einmal plötzlich ebensodeutlich bemerkbar, wie in den tönendsten Bekundungen der Unmenschlichen selbst. Die Übernahme durch Brandstätter gibt dem Perseverationsstil also schlagartig seine Motivation wieder zurück: Brandstätter lehrt das Hinhorchen und das Entschlüsseln sprachlicher Gesten, wie es Handkes Programm vorgesehen hat. Anstelle einer autistischen Verinnerlichung wird hier die Verhärtung im öffentlichen Reden vor Augen geführt, die zu keinen geringeren Verstörungen und zu umso größeren Zerstörungen im Weltmaßstab fähig war. Das Buch "Zu Lasten der Briefträger" zeigt Brandstätters Technik im Umgang mit Bernhards stilistischem Erbe in noch vorteilhafterem Licht. Wieder haben wir es mit öffentlicher Sprache im Gegensatz zu Bernhards Monologen zu tun. Etwa wenn die korruptionsverdächtige Intimität zwischen Tierarzt und Fleischhauer bei der Fleischbeschau unter die sprachliche Lupe genommen wird:

Überall, mein lieber Postmeister, überall, wo du auch hinkommst, überall sind die Fleischbeschauer und die Fleischhauer miteinander befreundet. Tierärzte und Fleischhauer, sagen Tierarzt und Fleischhauer, müssen zusammenarbeiten. Tierarzt und Fleischhauer, sagen Tierärzte und Fleischhauer, müssen aufeinander eingespielt sein. Wie deine Briefträger sind auch Tierarzt und Fleischhauer in ihrer Art eine Arbeitsgemeinschaft. Ein Tierarzt, sagt der Fleischhauer, darf doch dem Fleischhauer nicht in den Arm fallen. Das wäre mir ein schöner Tierarzt, der dem Fleischhauer ein Auge aushackt. Fleischbeschauer und Fleischhauer müssen Arm in Arm und Hand in Hand arbeiten. Eine Hand wäscht die andere, sagt der Fleischhauer. Ich kann doch nicht wegen einer kleinen Unreinheit in der Maserung Fleisch weghauen, sagt

der Fleischhauer, ich bin schließlich Fleischhauer, sagt der Fleischhauer, und nicht Fleischweghauer"⁵⁷.

Die Art und Weise, wie Brandstätter hier Redewendungen miteinander bezieht und im selbstgefälligen Sprachspiel des Fleischhauers die gemütliche Verrottung zeigt, bezieht die durch den Perseverationsstil mögliche Organisierung von Widerständen wieder in den normalen Lebenszusammenhang ein. Was bei Bernhard zu Manier einer Privatsprache erstarrt war, wird hier resozialisiert. Die Sprache feiert nicht mehr, wie noch bei den Nachahmern Bernhards, sondern arbeitet wieder. Der Leser kann keine andere Haltung einnehmen, als nur die des von der Schlange faszinierten Karnickels den Mächten des Tods und Wahnsinns gegenüber. Hören wir zum Vergleich noch einmal Thomas Bernhard, den Bernhard des Frost und die Verzweiflung des Malers Strauch:

"Hören Sie, diese Tragödienträger ... Hören Sie; diese antwortverweigernde störrische Sippschaft der Schlangenzungen, hören Sie; diese ungeheuerliche unappetitliche Räterepublik des allgewaltigen Stumpfsinns, hören Sie; diese unaufgeforderte schamlose Parlamentsheuchelei ... Da sind die Hunde, da ist das Hundgekläff, da ist der Tod, der Tod in allen seine Verwilderungen, der Tod in allen Gebrechen, der Tod in seinem Gewohnheitsverbrechergestank, der Tod, dieses Mühsamsmittel aller Verzweiflung, der Tod, der Bazillenträger der ungeheuren Unendlichkeit, der Tod der Geschichte, der Tod der Mittellosigkeit, der Tod, hören Sie, den ich nicht will [...]"⁵⁸.

Hier bäumt sich der Held pathetisch auf im Widerstand gegen das Unvermeidliche, dort, bei Brandstätter, sammelt sich unterschwellig unwiderstehliche Komik. Bernhards Perseveration bedient sich der einhämmernden Wiederholung in immer demselben syntaktischen Muster, Brandstätters Text läßt eben in der Variation zum immer gleichen cantus firmus dem zum Widerstand entschlossenen Sprachverstand ein Hintertür ins Herz der Verstörungen offen, die sich dann als Sprachkulissen erweisen. Begriffen als Sprachgestus ist die Gleichförmigkeit der Welt überwindbar. Und Brandstätters Leser kann befreiend lachen, wenn sich ihm das Sprachspiel im Perseverationsstil gewissermaßen wie in Zeitlupe darbietet.

⁵⁷ A. Brandstätter, Zu Lasten der Briefträger Salzburg 1974, S. 60 f.

⁵⁸ B e r n h a r d, Frost, a.a.O., S. 26 f.

tet und im Fall unseres Beispiels gekonnt endet in einer Entlarvung der Verkehrten Welt:

"Davon stirbt niemand, davon ist nun wirklich noch keiner gestorben. Eine Made im Speck hat im Leben noch keinem geschadet. Wegen eines so armseligen kleinen Würmchens drehe ich mich doch wirklich nicht um. Zwischen Fleischnager und Fleischbeschauer muß ein gesundes Verhältnis herrschen, sagen Fleischnager und Fleischbeschauer, und damit basta!"⁵⁹.

Nicht die öffentliche Gesundheit, sondern die des Verhältnisses zwischen Fleischnager und Tierarzt ist beiden wichtig, und ihre Sprache bringt es an den Tag!

Wenn auch Brandstätters zweiter Roman in einer ähnlichen sozial eingebundenen Monologform, "Die Abtei", aus mehreren Gründen, darunter dem der Zeitnot - das Buch sollte noch im Jubiläumsjahr des Benediktinerstifts Kremsmünster erscheinen - das Niveau seines Erstlings nicht mehr ganz erreicht, wird doch in seinem Schaffen gegenüber der modernen österreichischen Prosaszene eine neue Qualität sichtbar: die sinnenfällige Einlösung von Handkes Versprechen in einem dank seiner Resozialisierung nicht mehr esoterischen Stil. Es zeigt sich, daß hinter seiner literarischen Satire auf Bernhard mehr steckt als bloßer satirischer Übermut, geübt bei zufällig sich ergebender Gelegenheit. Seine Kritik ist zugleich auch die Rechtfertigung für sein eigenes im Roman "Zu Lasten der Briefträger" verwirklichtes Programm, die Rechtfertigung seiner Rezeption des Bernhardschen Stilmittels, seiner Ablösung von dessen Autorität und der Kreierung eines durchaus eigenständigen Stils, der sich der Reizwörter in neuem, humanerem Kontext bedient. Der Verlag hat also den Lesern seinen Eingriff eine für dieses Verständnis zentrale Textstelle vorenthalten, der in ihrem Schlüsselwert für ein Kapitel modernen Prosastils hiermit hoffentlich hinreichende Genugtuung geleistet worden ist.

⁵⁹ Brandstätter, Zu Lasten..., S. 61.

Alois Eder

PERSEWERACJA JAKO ŚRODEK STYLISTYCZNY WSPÓŁCZESNEJ PROZY,
THOMAS BERNHARD I JEGO NAŚLADOWNICTWO W LITERATURZE AUSTRIACKIEJ

Jedną z cech współczesnej prozy, abstrahując od treściowych odstępstw, jest m. in. nowatorstwo stylistyczne, oddalone od kanonu tradycyjnej stylistyki.

Alois Brandstätter wydobywa w swojej parodii jedną z najbardziej charakterystycznych cech stylu Thomasa Bernharda, uznaną zresztą przez krytykę literacką, która w prozie austriackiej znalazła kontynuatorów: chodzi tu o tzw. Reizwörter (określenie Bernharda), czyli o słowa-"bodźce". Thomas Bernhard, świadomie posługujący się tą metodą, stosuje rekurencję słów-"bodźców" w tekście na zasadzie kompozycji muzycznej, aby uwypuklić "sztuczny" charakter, udziwnienie tekstu, a przez to manipulować uwagą czytelnika. Podstawą lingwistyczną tej metody twórczej jest rezygnacja ze wskazujących na tekst słów "zastępczych", jak np. zaimki, na rzecz powtórzeń, które naśladują psychiczne zaburzenia mowy - persewerację.

Sztucznie osiągnięta tym sposobem irytująca monotonia ma, wg wypowiedzi samego Bernharda, funkcję egzystencjalnego protestu, który prowadzi człowieka do klęski, jak jego bohaterów (książę Saurau, Strauch, Karrer i inni), lub jest postawą do przewyciężenia, pozytywną alternatywą - jak u postaci "obserwatorów".

Tendencja do kapitulacji, klęski z powodu "niemożności" (Verstörung) i zarażenie nią także postaci Bernhardowskich "obserwatorów" znajduje wyraz przede wszystkim w powieściach "Frost" i "Gehen". Tym samym próba osiągnięcia psychologicznej intensywności wyrazu za pomocą bezpośredniego przedstawienia procesów chorobowych zachodzących w mózgu jako perseweracyjnej struktury językowej kończy się rezygnacją przed ową "niemożnością", przed przeszkodą, której nie można zmienić przez intelektualną korekturę.

Immanentna dynamika środków stylistycznych jest kontynuowana z coraz większą konsekwencją także w późniejszych powieściach, jak "Kalkwerk" oraz "Korektur", staje się charakterystyczną postawą epicką, ogarniając - począwszy od monologów szaleństwa, obłędu okresu początkowego twórczości Bernharda - całą jego twórczość i nie jest już przez to umotywowana jakimś jednym konkretnym przypadkiem "niemożności". Bernhard naraża się tym samym na ataki krytyki, która uważa, że stosuje on pierwotnie funkcjonalną metodę stylistyczną coraz bardziej jako objaw swoistego manieryzmu.

Z wyjątkiem Petera Handkego, który mimo fascynacji Bernhardem daleki jest od naśladowania jego stylu, wielu autorów austriackich przejęło od niego podstawę lingwistyczną stylu perseweracyjnego; są to autorzy młodszej generacji, np. Gerd Jonke, którzy są przez to częściowo niesamodzielnymi.

Powieść Aloisa Brandstättera "Zu Lasten der Briefträger", której punktem wyjścia miała być parodia stylu Bernharda, okazuje się zarazem pozytywną kontynuacją i produktywną odnową stylu Bernharda.