

Über das Symbol des Todes in Thomas Bernhards Lyrik

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Tschae-Bong Noh
aus
Kwang-Ju/Süd-Korea

Bonn 2004

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Jürgen Fohrmann

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Rainer Kolk

Tag der mündlichen Prüfung: 05. Mai 2004

Meiner Mutter

Danksagung

An erster Stelle möchte ich Prof. Dr. Jürgen Fohrmann sehr herzlich danken, der mich als Doktorvater stets unterstützt und mir viel Mut gegeben hat. Ohne seine freundliche Betreuung wäre ich bis zu diesem Schritt gar nicht gekommen. Herrn Prof. Dr. Rainer Kolk danke ich auch für die Übernahme des zweiten Gutachtens.

Mein nächster Dank gilt all denjenigen, die mir vom ganzen Herzen durch das Korrekturlesen und mit wesentlichen Verbesserungen geholfen haben, sowie Hartmut Plötz, Joachim Geis, Stefan Müller, Sabine Heines. Frau Barbara Reimer, die zu mir immer seelisch beigestanden hat, danke ich sehr. Meinen vielen Bekannten, die mir wertvollen Rat und Tat gegeben haben, danke ich auch.

Ein großer Dank an meinen Taufpaten Johannes Gordzielik, der mir ständig viel Kraft und Motivation gegeben hat. Ohne die Unterstützung meiner Familie hätte ich meinen langjährigen Schreibprozess gar nicht überstanden. Besonders danke ich meiner Mutter, die jeden Morgen für mich einen Rosenkranz gebetet hat. Ich möchte diese Arbeit meiner jüngsten Schwester widmen, die im Mai 2002 durch einen Unfall in den Himmel eingegangen ist.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	2
1.1. Thema und Fragestellung	2
1.2. Forschungsstand und –richtung	8
2. Der unbekannte Bernhard	11
2.1. Das finstere Leben des Kindes	13
2.2. Flucht ins Schreiben	16
3. Der Lyriker Bernhard	20
3.1. Zeit und Raum	23
3.1.1. 50er und 60er Jahre	26
3.1.2. Zwischen Österreich und fremden Ländern	29
3.2. Lyriktheorie	33
3.2.1. Die Inhalte	36
3.2.2. Die lyrische Form	44
3.2.3. Die verfremdete Sprache	51
4. Der Meister der Elegie	59
4.1. Das Thema	64
4.2. Das Motiv	74
5. Das lyrische Ich im Todesbewusstsein	85
5.1. Im Schatten des Todes	90
5.2. Der Tod als Erleichterung	97
6. Symbol	106
6.1. Exkurs zur Geschichte des Symbols	113
6.2. Symbolik bei Thomas Bernhard	126
7. Die Quellen und die Wahrheit des Symbols in der Lyrik ...	140
7.1. Der Tod	146
7.2. Die Krankheit	155
7.3. Die Natur	164
8. Das etwas andere Symbol	177
9. Schluss	184
Literaturverzeichnis	196

1. Einleitung

1.1. Thema und Fragestellung

Der Erzähler oder Dramatiker Bernhard - diese Bezeichnungen sind geläufig. Aber Thomas Bernhard als Lyriker? In der Tat sind von Bernhard viele Gedichte erschienen, und er hat sein schriftstellerisches Leben als Lyriker begonnen. In den 50er und Anfang der 60er Jahre hat er sich mit Lyrik, Ende der 60er und 70er Jahre mit Romanen und Erzählungen und in den 80er Jahren bis zu seinem Tod mit Dramen beschäftigt. Obwohl er in so unterschiedlichen Gattungen gearbeitet hat, ist den meisten seiner Werke das Thema „Tod“ gemeinsam. Sein Schreiben hat hier einen wesentlichen Schwerpunkt, ja, Bernhard gibt diesbezüglich selbst zu, dass er bei der Todesthematik auch ein „Übertreibungskünstler“ sei.¹ War es tatsächlich eine Übertreibung, dass er sich der Todesthematik besonders gewidmet hat?

Obwohl Bernhard wegen der Stimmung seiner Werke als „Spezialist für Pessimismus“² bezeichnet wird, hatte sein Leben doch auch einen optimistischen Zug – eben jenen, der Skeptiker auszeichnet. Bernhard behauptete, dass er als ein gut ausgebildeter Skeptiker auf alles und immer auf das Schlimmste gefasst sei und diese Tugend noch immer als seine höchste geschätzt habe.³ Auf die Frage, ob er ein negativer Schriftsteller sei, antwortete er: „Ich bin wahrscheinlich lebenslänglich der negative Schriftsteller. Aber ich muß sagen, ich fühl’ mich in der Rolle ganz wohl, weil sie mich gar nicht irritiert. Weil die Leut’ sagen, ich bin ein negativer Schriftsteller, und ich aber gleichzeitig ein positiver Mensch [bin]“.⁴ Wenn sein Leben auch zerstört war, hat er aber einen Ersatz im Schreiben gefunden, und in der Literatur hat er sein Ziel erreicht, das er in seinem Leben nicht erreichen konnte. Einen Grund zum Schreiben erläuterte er: „[...] aber das Schreiben ist mir Lebensnotwendigkeit, darum, aus diesem Grunde schreibe ich, auch wenn alles, was ich schreibe, doch nichts als Lüge ist, die sich als Wahrheit durch

¹ Roman Bucheli: „Ich müsste mich immer mehr vergrauslichen“. - Thomas Bernhard-Wochen in Wintherthur. In: Neue Züricher Zeitung. 24/25. 05. 1997.

² Jürgen, P. Wallmann: Spezialist für Pessimismus. - Der Erzähler Thomas Bernhard. In: Saarbrücker Zeitung. 09. 01. 1981.

³ Thomas Bernhard: Die Kälte. Eine Isolation. dtv Taschenbuch 10307. München 1992. S. 23.

⁴ Krista Fleischmann: Monolog auf Mallorca. In: Thomas Bernhard -Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien 1991. S. 37. Auch in: Thomas Bernhard -Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca (1981). Ein Film von Krista Fleischmann. ORF Fernsehen. 11. 02. 1981.

mich transportiert.“⁵ Bei Bernhard ist eine musikalische Schreibstruktur auffällig.⁶ Meistens schrieb er seine Werke geradezu wie Musik, wie ein Lied oder wie eine Komposition. Oft melancholisch grundiert, könnte man diese Werke als eine Art „Mollstück“ oder „Requiem“ bezeichnen.

Durch seine Romane und Dramen ist Thomas Bernhard bekannt geworden, aber seine Dichtung war schon in der Lyrik vollständig entwickelt: sie ist ein Grundstein zu späteren Werken. Deshalb ist es besonders wichtig, diese lyrischen Werke zu untersuchen, um sein Verständnis von Literatur insgesamt zu verstehen. Für das Verständnis der Lyrik wird es nötig sein, den sprachlichen Kode richtig entziffern zu können, über den die verschiedenen Naturerscheinungen in Symbole umgesetzt werden. Welche Wahrheit hat Bernhard durch Symbole, die mit dem Tod verbunden sind, in seiner Lyrik ausgedrückt?

Seine erste Veröffentlichung, „Mein Weltenstück“, wurde am 22. 04. 1952 im „Münchener Merkur“ abgedruckt, und erschien später am 29. 09. 1952 in der Tageszeitung „Demokratisches Volksblatt“ abermals. 1957 wurde der erste Gedichtband „Auf der Erde und in der Hölle“ vom Otto Müller Verlag herausgegeben; dieser Band enthielt insgesamt 71 Gedichte. Als zweiter Band wurde ein Jahr später, 1958, ebenfalls beim Otto Müller Verlag „In hora mortis“ (dt. „in der Stunde des Todes“) veröffentlicht: mit der Widmung „Meinem einzigen und wirklichen Freund, G. L., dem ich im richtigen Augenblick begegnet bin“. Bei G. L. handelt es sich um den Komponisten Gerhard Lampersberg. Der dritte Gedichtband „Unter dem Eisen des Mondes“, 1958 bei Kiepenheuer & Witsch erschienen, enthielt 57 Gedichte, alle ohne Titel. Auf dem Vorsatzblatt dieses Bandes, der sich im Nachlass des Schriftstellers befindet, steht als Notiz: „Mein eigenes Exemplar, das mir heute -7.12.1980 - *sehr gut* gefallen hat. Thomas B.“. Im Jahr 1962 wurde der vierte Gedichtband „Die Irren Die Häftlinge“ bei Ferdinand Kleinmayr privat gedruckt. Dieser Band wurde fast 30 Jahre später vom Insel Verlag neu aufgelegt. Der letzte Gedichtband „Ave Vergil“, dessen Texte in den Jahren 1959 und 1960 in England und Sizilien entstanden, wurde 20 Jahre später im Jahr 1981 bei Suhrkamp publiziert. Zwischen der Herausgabe dieser Gedichtbände hat er ab und zu ein paar Gedichte⁷ in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht. Im Jahr 1993 wurde

⁵ Thomas Bernhard: Der Keller. Eine Entziehung. dtv Taschenbuch 1426 . München 1994. S. 39.

⁶ Hugo Dittberner: Der Dichter wird Kolorist. Thomas Bernhards Epochensprung. In: Text und Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1991. S. 20.

⁷ Vgl. Jens Dittmar (Hrsg): Thomas Bernhard -Werkgeschichte. Frankfurt/Main 1990. Volker Bohn (Hrsg): Thomas Bernhard - Gesammelte Gedichte. Frankfurt/Main 1993. [Vier Gedichte] Salzburg, Im

der Band „Thomas Bernhard - Gesammelte Gedichte“ von Volker Bohn herausgegeben. Bohn hat diesen Band als „Gesammelte Gedichte“ bezeichnet. Der Grund waren die nach Kapiteln geordneten und paginierten 144 Gedichte, die den gleichen Titel „Frost“ wie Bernhards erster Roman tragen und 1961 vom Otto Müller Verlag nach langem Zögern abgelehnt worden waren.⁸ Dies wäre sein vierter Gedichtband gewesen. Außerdem bleibt sein Nachlass noch unveröffentlicht, weil Bernhard in seinem Testament⁹ eine

Dom, Im Hofe von St. Peter, Friedhof in Seekirchen. S. 281-184. In: Die österreichische Furche. Freie kulturpolitische Wochenschrift, 10.Jr., Nr. 31, 31. 07. 1954. [Drei Gedichte] Betagte Landschaft, Sankt Sebastian in der Linzer Gasse, Kreuzgang im Kloster Nonnberg. In: Handschreiben der Stifterbibliothek. Nr. 13, August 1954. S. 285-287. [Sechs Gedichte] Heimkehr, Pfarrgarten in Henndorf, Lied der Magd, Am Abend, Aufzuwachen und ein Haus zu haben, Mein Weltenstück. In: Die ganze Welt in meines Herzens Enge. Anthologie junger Salzburger Lyrik. Hrsg. von Ferdinand Wagner. Salzburg: Pfad Verlag 1955. S. 58-63. [Zwei Gedichte] Die Dörfler, Mein Vater. In: Stillere Heimat. Hrsg. von Kulturamt der Stadt Linz 1956. S. 295-296. [Drei Gedichte] Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren, Im Gras, Immer fragen sie nach mir. In: Wort in der Zeit 1956. H. 6, S. 34-35. Als Autor zeichnete er besonders in dieser Anthologie Thomas Niklas Bernhard. „Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren“ erschien auch in : Unter dem Eisen des Mondes. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1958. S. 7. [Zwei Gedichte] Dämmerung der Seelen, Mit den Schatten der Krähen. In: Stillere Heimat. 1957. S. 91-92. [Zwei Gedichte] In der Bibel, Mir ist der Mond zu schad. In Lyrik aus dieser Zeit, Erste Erfolg, Hrsg. von Leonhard und Karl Schwedhelm, Bechtle Verlag. München/Esslingen 1961. S. 75 und 104. [Zwei Gedichte] Dich kennt keiner, Schädelmost. In: Stillere Heimat. 1961. S. 111-113. [Neue Gedichte] Großmächtiges Tabernakel des Windes, An W. H. „Rosshändler, Bauern, Grenadiere“, Schützt mich, Zerfressener April. In: Wort in der Zeit. H. 7. 1962. S. 20-22. [Weinen über trostlose Tage] Im Tal, Krieger, Eine Strophe für Paradic Colum, Geburtstagsode, Morgen. Dieser Titel „Weinen über trostlose Tage“ stammt aus der Redaktion. In: Wort in der Zeit. H. 8. 1962. S. 28-31. Mit Ausnahme von Geburtstagsode auch in: Akzente. H 2.1968. S. 149-151. [Zehn Gedichte] Beschreibung einer Familie, Jetzt im Frühling, Die Irren, In silva salus, An W.H, Kein Baum, Zwei Bierflaschen und der Eisstock, Kitzlochklamm, Schmerz, Erinnerung an die tote Mutter. In: Frage und Formel, Gedichte einer jungen österreichischen Generationen. Hrsg. von Gerhard Fritsch u.a. Salzburg 1963. S. 86-97.

⁸ Adrien Finck: Im Zeichen Trakls. Die frühe Lyrik Thomas Bernhards. In: Ders; Antwort auf Georg Trakl. Salzburg 1992. S. 142. Am 15. 12. 1961 hat der Otto Müller Verlag an Bernhard einen Erklärungsbrief zu dem abgelehnten Gedichtband geschickt: „Wenn ich Ihnen heute auf Ihren Wunsch alle bei uns liegenden Manuskripte zurücksende, so soll Sie dies nicht erschrecken und soll dies nicht bedeuten, daß wir das Gespräch über Ihren neuen Gedichtband abrechnen wollen. Dieses ist einfach noch nicht zu Ende gediehen (...) Ich darf mir aber das Manuskript der ersten Fassung von „Frost“, das Sie ja dann nicht unbedingt benötigen, zu diesem Zweck zurückbehalten und sende Ihnen heute nur die sonst noch bei uns vorhandenen Manuskripte: 1)„Die Sammlung der von Johann Sebastian Bach vertonten Lieder“, 2) Ihre Erzählung: „Der Untergang des Abendlandes“, 3)Das Manuskript:„Tamsweg“, 4)„Sankt Marx“, 5)„Logarithmen“, 6)„Frost“.

⁹ Vgl. Anonym: Thomas Bernhard verbot Aufführungen in Österreich. In: Frankfurter Rundschau. 18. 02. 1989. In seinem Testament schreibt Bernhard „Weder aus dem von mir selbst bei Lebzeit Veröffentlichten, noch aus dem nach meinem Tod, gleich wo immer noch vorhandenen Nachlaß darf auf die Dauer des gesetzlichen Urheberrechtes innerhalb der Grenzen des österreichischen Staates, wie immer dieser Staat sich kennzeichnet, etwas, in welcher Form auch immer, von mir Verfaßtes, Geschriebenes aufgeführt, gedruckt oder auch nur vorgetragen werden. Ausdrücklich betone ich, daß ich mit dem österreichischen Staat nichts zu tun haben will, und ich verwahre mich nicht nur gegen jede Annäherung dieses österreichischen Staates, meine Person und meine Arbeit betreffend, in aller Zukunft. Nach meinem Tod darf aus meinem eventuell gleichwo noch vorhandenen literarischen Nachlaß, worunter auch Briefe und Zettel zu verstehen sind, kein Wort mehr veröffentlicht werden.“. Auch Paul F. Reitze: Streit um einen Buchstaben- Thomas Bernhards Nachlass. In: Die Welt. 22. 02. 1989. Hier wurde eine andere Meinung von einem österreichischen spezialisierten Anwalt über das Testament des Bernhards berichtet. Heinrich Wille erklärte in der Wiener Tageszeitung „Standard“: „Jene Werke, für die Bernhard auf bestimmte (Residenz Verlag bis 1990) oder unbestimmte Zeit (Suhrkamp Verlag) die Rechte übertragen hat, können von beiden Verlagen wie bisher vervielfältigt, verbreitet, gesendet, vorgetragen und aufgeführt werden. Denn: „

Aufführungs- und Editionssperre für ganz Österreich verfügt hatte. Erst mit Ablauf der Schutzfrist im Jahre 2059 werden endlich seine „Sämtliche Gedichte“ vom Suhrkamp Verlag herausgegeben werden können.

Sehr häufig klingen die Wörter in Bernhards Lyrik nach Tod, ihre Farben sind bleich. Die Ursache dafür ist nicht zuletzt biographischer Natur. Als kleines Kind schon dachte Bernhard häufig an Tod und Selbstmord und hat sogar mehrmals versucht, sich umzubringen.¹⁰ Nach mehreren schweren Erkrankungen und persönlichen Schicksalsschlägen geriet er in Verzweiflung; ihm nahestehende Verwandte, die Mutter, der Großvater und auch sein im Krieg gefallener Vater, den er wohl nie kennen gelernt hatte, waren nacheinander gestorben. Vor allem während des Zweiten Weltkrieges und auch als Schwerkranker im Sterbezimmer eines Krankenhauses sah Bernhard viele Menschen vor seinen Augen sterben. Vor dem Tod hatte er keine Angst, und er war immer bereit, den Tod anzunehmen, weil er für ihn zum Alltag gehörte. Sein schwieriges Leben im Alter von acht bis 19 Jahren hat er in fünf Romanen autobiographisch beschrieben: „Die Ursache. Eine Andeutung (1975)“, „Der Keller. Eine Entziehung (1976)“, „Der Atem. Eine Entscheidung (1978)“, „Die Kälte. Eine Isolation (1982)“ und „Ein Kind (1982)“. In diesen Romanen wird sein Leben lebendig. Er empfand Elternhaus, Schule, Krankenhaus und Sanatorium als eine Drillanstalt oder ein Gefängnis. Ein verzweifelter Versuch, von diesen gewalttätigen, technisierten Strukturen loszukommen, war hauptsächlicher Inhalt dieser Romane. Seine Erlebnisse von Krieg, Tod, Gemeinheit, zerstörender Natur fasste er hier zusammen. So wie Bernhard selbst haben auch seine Werke viele Gesichter. Wenn man mit der Literaturwelt von Bernhard konfrontiert wird, fühlt man entweder Enttäuschung oder Faszination, weil man seinen Werken gegenüber nur ambivalente Sichtweisen einnehmen kann. Marcel Reich-Ranicki erwähnte, dass er mit einer Untersuchung über Bernhard viele Jahre lang gezögert hat, weil ihn dessen Bücher, wie Kafka, einerseits faszinierten, andererseits in hohem Masse irritierten.¹¹

Einseitig also ohne Zustimmung der Verlage, konnte Bernhard von den Verträgen schon zu Lebzeiten nicht abgehen“ und „kann dies auch nach seinem Tod nur durch eine letztwillige Verfügung nicht“. Vgl. Hans Haider: Privatstiftung soll Thomas Bernhards Nachlass für Österreich bewahren. In: Die Presse. 20. 02. 1997. Der Bernhards Halbbruder Peter Fabjan, der sich als Arzt in Gmunden beschäftigt, denkt voraus, dass am 50. Todestag des Bernhards im 2039 dessen Nachlass ins Eigentum Österreichs übergeben wird. Bernhard hat immer gewünscht, dass sein Vermögen einem Verein zur Betreuung entlassener Strafgefangener zufallen soll. Deswegen wählte Fabjan nach dem Wunsch des seines Bruders als Letzterempfänger des Eigentums seiner gemeinnützigen Stiftung einen „Verein für soziale Bewährungshilfe“ in Krams, der sich um Stein-Häftlinge kümmert.

¹⁰ Vgl. Thomas Bernhard: Ein Kind. dtv Taschenbuch 10385. München 1993. S. 116.

¹¹ Arnim Juhre: Ein Fest für Bernhard. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 26. 10. 1996.

Bernhard war gewöhnt, für sich allein zu sein, und wollte nie zu jemandem gehören. Er war immer in sich selbst zurückgezogen. In einem TV-Interview „Drei Tage“ äußerte er über sich selbst „[...] Ich bin am liebsten allein. Im Grunde ist das ein Idealzustand. Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker. Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kahl *und* kalt. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. Die Bücher oder was ich schreib’, *sind wie das*, worin ich hause [...]“.¹² Er bezeichnete sich sogar nicht als Schriftsteller, sondern als „Einer, der schreibt“ oder als „Bauer“.¹³ In seinem Reisepass ließ er als Beruf Bauer¹⁴ eintragen. Er gab zu, dass er von Kind an ein Anarchist war¹⁵ und Anarchist¹⁶ bleiben wollte. Deswegen wurde er als Rebell angesehen. Diese Haltung wurde von seinem Großvater Johannes Freumbichler beeinflusst: ein Schriftsteller, der keine große Karriere machen konnte und nur Heimatschriftsteller bleiben wollte. Besonders er war für Bernhard eine Bezugsperson. Lebenssinn und Weltanschauung, durch die Bernhard diese erbarmungslose Welt aushalten konnte, waren ihm vom Großvater mitgegeben.

Der 12. Februar 1989: An diesem Tag starb Bernhard, und Österreich verlor sein unverwundliches Landeskind, den Literaten, der am meisten über Österreich und die Österreicher geschimpft hat. In diesem Sinne sagte jemand, dass die Sonne seit diesem Tag in Österreich wieder scheint.¹⁷ Nach Bernhard werden andere scharfe Kritiker als „Hilfsbernhard“ oder „Secondhandmenschenfeind“¹⁸ bezeichnet. Bernhard war nie an Politik interessiert. Trotzdem nannte man ihn den „Wahren Präsident[en] von Österreich“,¹⁹ vielleicht, weil er manchmal heftigen Widerspruch²⁰ gegen Österreich und gegen den damaligen Kanzler Bruno Kreisky erhoben hat. Er meinte, dass die große österreichi-

¹² Thomas Bernhard: Drei Tage. In: Thomas Bernhard –Ein Lesebuch. Hrsg. von Raimund Fellingner. Frankfurt/Main 1993. S. 14.

¹³ Wieland Schmied: Meine Grundstücke sind meine Themen- Der Dichter als Bauer zu Nathal. –Thomas Bernhard suchte und verfluchte die Einsamkeit. In: Frankfurter Allgemeine Magazin. 15. 09. 1995. S. 42. Auch Vgl. Thomas Bernhard : Geschichtenzerstörer. In: Börsenblatt. 10. 1995. S. 59.

¹⁴ Roman Bücheli : A.a.O., 24/25. 05. 1997.

¹⁵ Vgl. Thomas Bernhard: Ein Kind. A.a.O., S. 21.

¹⁶ Sigrid Löffler: Der lange Weg nach Grinzig - Zum Tod von Thomas Bernhard, der am 12. Feb. auf seinem Bauernhof in Oberösterreich gestorben ist. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 24. 02.1989.

¹⁷ Egyd Gestättner: Ich, Bernhard, Secondhand-Menschenfeind. - Anmerkungen zu dem Vorwurf, Bernhard zu imitieren. In: Süddeutsche Zeitung. 14/15. 02. 1991.

¹⁸ Ebd., 14/15. 02. 1991.

¹⁹ Otto F. Best: Schreiben aus Haß? - Nachtrag zu einem Nachruf. In: Stuttgarter Zeitung. 15. 04. 1989.

²⁰ Vgl. Jens Dittmar: Der skandalöse Bernhard. – Dokumentation eines öffentlichen Ärgernisses. In: Text und Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1982. S. 73 ff. Bernhard kritisierte den österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky „[...] Der verflixt schlaue Mann, im allerwahrsten Sinne des Wortes ein Vollblutpolitiker, ist heute schon mehr in der Rolle des alternden, selbstgefälligen Staatsclowns, eine Art rührender, wenn auch kostspieliger Charly Rivel, der nurmehr noch in die eigenen, einmal zündenden, jetzt aber schon lange Zeit faulen Tricks verliebt ist [...]“

sche Vergangenheit schon vorbei sei und man diese Wahrheit ins Bewusstsein der Österreicher bringen müsse.²¹

Gerhard Roth sagte, mit dem Tod Thomas Bernhards sei ein Zeitalter der österreichischen Literatur zu Ende gegangen.²² Nicht nur die österreichische, sondern die deutschsprachige Gegenwartsliteratur überhaupt wäre ohne Bernhards eigenen und unverwechselbaren Stil eine andere. Wie soll man Bernhards literarisches Werk verstehen? Einerseits wird sein Schreiben von einer kaum verständlichen, einsamen Monomanie des Themas „Tod“ beherrscht.²³ Andererseits hatte kaum ein anderer Schriftsteller so viele Spitznamen wie Bernhard: „Gnadenlosester Schimpfer und Raunzer gegenwärtiger deutscher Zunge“²⁴, „Grantelkönig“, „staatlich geprüfter Misanthrop“²⁵, „Aristokratischer Anarchist“²⁶, „ein Synonym für Ärgernis“, „ein kreativ Hassender“²⁷, „Lonely Wolf der zeitgenössischen Literatur“²⁸ usw. Bernhard fordert die ambivalente Haltung ihm gegenüber geradezu heraus, ließ sich niemals festlegen²⁹ und verließ dennoch, im Widerspruch dazu, nie die von ihm eingeschlagene thematische Richtung.

Bernhard war ein Genauigkeitsfanatiker.³⁰ Dieser Zug wirkte sich tiefgreifend auf seine Werke aus. Durch die Haltung des genauen Schreibens wollte er die versteckte Wahrheit dieser komplizierten Welt ans Licht bringen. Diese Fähigkeit zur intensiven Beobachtung hat er auch von seinem Großvater gelernt.³¹ Doch welche Wahrheit wollte er gründlich erforschen und uns mitteilen? Er bemühte sich, nach der Vergewisserung des Geschehens in dieser Welt zu suchen und Genauer darüber zu erfahren, auch wenn sich sein Tun als vergeblich herausstellen sollte. Über eine solche Melancholie des Betrachters hat er gesagt: „Ein Wagen fährt, ein Alter steht/ und wartet, bis sein Tag ver-

²¹ Gerald A. Fetz: Thomas Bernhard und die österreichische Tradition. In: Österreichische Gegenwart.- Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Bern & München 1980. S. 203.

²² Georg Pichler: Wie's in Österreich halt so geht. - Zum 60. Geburtstag von Thomas Bernhard. In: Bücherschau. - Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien. Hf. 110. Jan.- März 1991. S. 6.

²³ Anonym: „Lebendmasken des Todes“. - In :Zitaten: Nachrufe auf Thomas Bernhard. In: Saarbrücker Zeitung. 18/19. 02. 1989.

²⁴ Jens Dittmar: Der skandalöse Bernhard. A.a.O., S. 73.

²⁵ Martin Halter: Grantelkönig und Menschenfeind. - Der Schriftsteller als Enfant terrible: Zum Tode von Thomas Bernhard. In: Badische Zeitung. 17. 02. 1989.

²⁶ Vgl. Ulrich Weinzierl: In Dichters Lande.- Die Nachlass GmbH gewährt Einblicke im Thomas Bernhards Herrensitz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 11. 03. 1994.

²⁷ Renate Wagner: Verstellter Blick. - Zum Tod von Thomas Bernhard. In: Bayern Kurier. 25. 02. 1989.

²⁸ Vgl. Richard Wernschauer. Thomas Bernhard: Die Erzählungen. In: Neue Deutsche Hefte. Hf. 1/ 1980. S. 138.

²⁹ Wieland Schmied: Ein falsches Feindbild. - Über den Umgang mit Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 18. 10. 1995.

³⁰ Vgl. Hans Lietzau: Zum Tod von Thomas Bernhard. In: Theater Heute. 4/1989. S. 19.

³¹ Thomas Bernhard: Der Keller. S. 57. Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. Eine Andeutung. dtv Taschenbuch 1299. München 1993. S. 116.

geht.“³² Er entwickelte seine eigene Kunst der Beobachtung von Natur und Menschen und ihres Verhältnisses zueinander - immer auf der Suche nach deren Wesen.

Kurt Hoffmann hat ihm in einem Interview die Frage gestellt, ob das Schreiben eine Art von Befreiung oder ein Protest sei. Bernhard antwortete so überraschend wie klar, dass er gegen nichts protestiere und über alles glücklich sei, zudem mit Selbstzufriedenheit schreibe.³³ Aber manchmal war ihm sein Schreiben als Belastung vorgekommen. Diesem Druck ist er dadurch begegnet, dass er Schulden machte, um mehrere Häuser³⁴ zu kaufen, und die Schulden nur durch seine schriftstellerische Arbeit wieder zurückzahlen konnte.³⁵ Zwar hat er als einen Grund für diesen Druck geäußert, dass er immer zum Schreiben bereit sei, aber als anderes Argument nannte er auch, dass er nicht seine Taten, sondern sein Wesen beschreiben müsse.³⁶ Bernhard wollte sich in allen seinen Werken mit allen Kräften auf sein Thema konzentrieren, weil er nicht genau wusste, wann er sterben würde.³⁷ Der auf ihm lastende Druck drängte ihn verstärkt hin zu seinem Lebensthema.

1.2. Forschungsstand und -richtung

³² Heinz Albers: Trauer um die verlorenen Paradiese. - Die „Gesammelten Gedichte“ von Thomas Bernhard. In: Hamburger Abendblatt. 16. 08. 1991.

³³ Kurt Hoffmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München 1991. S. 138.

³⁴ Vgl. Sven Siedenbergl: Das Lächeln des Misanthropen. - Eine Ausstellung im Gassteig über die Selbstgewählte Einsamkeit des Schriftstellers Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 14/15. 12. 1996. Bernhard hat 3 Bauernhöfe gekauft: Im Jahr 1965 den Vierkanthof „Oberathal“ in Ohlsdorf, im Jahr 1971 das Bauerngehöft „Krucka“ nahe dem Traunsee und im Jahr 1972 das „Quirchtenhaus“ in Ottnang. Er musste wegen einer nie ausgeheilten Lungenkrankheit in die Abgeschiedenheit ziehen. Das in Ohlsdorf gelegene Haus kostete 200.000 Schilling. Das Geld kam vom Julius-Campe Preis 1964 (10.000 DM), vom Bremer-Literatur Preis (10.000 DM), von seiner sogenannte Tante Hede Stavianicek (70.000 Schilling) und von dem Wiener Unterrichtsministerium (ein zinsfreies Darlehen von 30.000 Schilling). Für die Restaurierung dieses Hauses brauchte er viel Geld (etwa 2.500.000 Schilling). Dafür hatte er von Unseld, dem damaligen Vertreter vom Suhrkamp Verlag, im Januar 1965, zwei Jahre nach dem Erscheinen von „Frost“ und zwei Jahre vor dem Erscheinen von „Verstörung“, 40.000 DM gefordert. vgl. Wieland Schmied: A.a.O., In: Frankfurter Allgemeine Magazin. 15. 9. 1995. S. 38f.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 38f.

³⁶ Thomas Bernhard: Die Ursache. Eine Bedeutung. dtv 1299. München 1993. S. 114.

³⁷ Vgl. Lothar Sträter: Schreiben in Verzweiflung. - Zum Tod des Dramatikers und Romanciers Thomas Bernhard. In: Rheinische Post. 17. 02. 1989.

Im Vergleich zu den Romanen und Dramen ist Bernhards Lyrik bisher wenig erforscht worden.³⁸ Es wurden nur kurze Aufsätze in Zeitschriften oder in Zeitungen veröffentlicht, meistens Erörterungen einzelner Gedichtbände oder gesammelter Gedichte. In der Regel ist seine Lyrik als Teil des Frühwerks gemeinsam mit anderer Prosa behandelt worden. Ein besonderer Schwerpunkt der Lyrikforschung liegt darin, dass sie sich mit seiner schwierigen Vergangenheit auseinandergesetzt und als Thema die mit der Natur verbundene Lebenskrise eingeführt hat.³⁹ In dieser Krise des Leidens hatte das lyrische Ich Gott ständig gesucht,⁴⁰ obwohl Bernhard den Katholizismus als Stumpfsinn und ansteckende Geisteskrankheit heftig angegriffen hat.⁴¹ Auch die Natur, als ein Teil des Menschen, wurde nicht als rein betrachtet, sondern als abzuwehrende dargestellt.⁴² Für einen verzweifelten Menschen hat die Natur ein erbarmungsloses Aussehen. Die zerstörende Natur bei Bernhard ist immer die österreichische. Er behandelt ein antiösterreichisches Gefühl, das in den Werken als Form der tödlichen Landschaft auftritt.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt darin, den symbolisierten Tod als Hauptthema in Bernhards Lyrik zu untersuchen. Zum Ausgangspunkt werde ich das schwierige Leben Bernhards nehmen. Der Bezug auf fünf autobiographische Romane soll zur Symbolik in Bernhards Lyrik hinleiten, weil diese Romane alle in seiner Lyrik verwendeten Symbole enthalten. Obwohl sich seine Weltsicht schon in der Kindheit herausbildete, erfuhr sie die entscheidende Prägung während der 50er und 60er Jahre. Nicht nur wegen seiner Lungenkrankheit, sondern auch wegen der Unzufriedenheit mit Österreich war er häufig auf Reisen im Ausland; die damit zusammenhängenden zeitgeschichtlichen und

³⁸ Paola Bozzi hat alle Gedichtbände bezüglich der auto- bzw. heterotextuellen Rekurrenzen analysiert und „Ästhetik des Leidens - Zur Lyrik Thomas Bernhards“ im April 1996 an der Universität Humboldt in Berlin als Dissertation vorgelegt. Ein Jahr später wurde diese Arbeit vom Peter Lang Verlag in Frankfurt/Main „Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts“ veröffentlicht. (Band 16).

³⁹ Vgl. Alfred Barthofer: Die Sprache der Natur. - Anmerkungen zur Natur und Naturdarstellung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard. In: Vierteljahrschrift. Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. 1986. S. 213-226. Vgl. Burghard Damerau: Lyrik. In: Selbstbehauptungen und Grenzen zu Thomas Bernhard. Würzburg 1996. S. 16- 73. Vgl. Werner Brettschneider: Auf der Erde und in der Hölle. In: Zorn und Trauer. Aspekte deutsche Gegenwartsliteratur. Berlin 1981. S. 185-196. Vgl. Manfred Mittermayer :Das Frühwerk (bis Frost) In: Thomas Bernhard. Stuttgart & Weimar 1995. S. 1- 28. Vgl. Nicholas J. Meyerhofer: Thomas Bernhard (Köpfe des 20. Jahrhunderts) Berlin 1985. S. 7- 50.

⁴⁰ Vgl. Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. Autorenbücher. München 1977. S. 17- 45. Vgl. Manfred Mixner: Vom Leben zum Tode. In: Bernhard Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern 1981. S. 65-98. Vgl. Josef Donnenberg: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse? In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer. Königstein/Ts 1983. S. 9-34. Vgl. Alfred Barthofer: Berge schwarzer Qual. In: Acta Germanica. Hrsg. von Rainer Kussler und Dieter Welz. Kapstadt 1976. S. 187- 211.

⁴¹ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 98ff.

⁴² Peter Hamm: Auf der Erde und in der Hölle. - Thomas Bernhard als Lyriker. In: Die Zeit. 26. 04. 1991.

örtlichen Dispositionen sollen in ihren Auswirkungen auf seine Identität erforscht werden. Bernhard hat eine eigene Lyriktheorie der verfremdeten Sprache entwickelt. Da seine literarische Schilderung durch eine Sprache der Trauer ausgedrückt wird, bezeichnet man seine Lyrik auch als elegisch.

Wie das in dem Gedichtband „Auf der Erde und in der Hölle“ zitierte Motto von Charles Péguy „*Von den einen hat man nie/ etwas gehört./ Und von den andern ist uns zu/ Ohren gekommen/ das Wort/ des Todes*“ andeutet, war der Tod für ihn sein Leben lang bestimmend. Er ist immer das Hauptthema seiner Werke geblieben. Außer dem Tod behandelt er in seinen lyrischen Werken Krankheit, Qual und Wahnsinn. In Todesbewusstsein und Verlassenheit fühlt das lyrische Ich entgegengesetzte Gefühle, die auf der einen Seite negative, auf der anderen Seite positive sind: negative, weil das lyrische Ich dem Tod körperlich und auch seelisch nicht entrinnen kann, positive, weil ihm der Tod eine Erleichterung im qualvollen Leben bedeutet. In diesem Sinne wäre der Tod wie ein Notausgang, durch den es sich jederzeit vom leidvollen Diesseits befreien könnte. Man darf in den Gedichten Bernhards von den Symbolen nicht absehen. In Bezug auf die Symbolik Bernhardscher Lyrik werde ich einen kurzen Exkurs zur Geschichte des Symbols einfügen, charakteristische Symbole bei Bernhard untersuchen und die lyrische Sprache und literarische Form mit Christine Lavant, R.M. Rilke, T.S. Eliot und G. Trakl vergleichen.⁴³ Besonders wichtig ist Trakls Einfluss, weshalb die Lyrik Bernhards auch für einen Ausläufer des Expressionismus gehalten wurde.⁴⁴ Seine Symbole entnahm er den Gegenstandsbereichen von Tod, Krankheit und Natur.

⁴³ Vgl. Adrien Fink: Im Zeichen Trakls. Die frühe Lyrik Thomas Bernhards. In: Antwort auf Georg Trakl. Hrsg. von Adrian Fink und Hans Weichselbaum. Salzburg 1992. S. 130- 146. Vgl. Paola Bozzi: Im Museum der modernen Poesie. – Zum lyrischen Werk Thomas Bernhards. In: Zeitschrift für Germanistik. 3/1993. S. 516- 525. Vgl. Burghard Damerau: Thomas Bernhard und Rilke. In: Weimarer Beiträge 40. 3/1994. S. 462- 467. Vgl. Hugo Dittberner: Der Dichter wird Kolorist. A.a.O., S. 11- 21.

⁴⁴ Andreas Kilb: Ach ach mein Ach. - Alte und neue Verse, reife und weniger reife Gedichte deutscher Lyriker im Herbst 1987. In: Die Zeit. 04. 12. 1987.

2. Der unbekannte Bernhard

Bis zur Veröffentlichung seines Romans „Frost“ war Bernhard ein unbekannter Schriftsteller geblieben. Erst danach begann seine Karriere. Im Gegensatz zu seiner Vorliebe für Musik war Bernhard der Welt der Literatur zufällig⁴⁵ näher gekommen. Schön früh zog er sich vor den Leiden seines bisherigen Lebens in die Welt der Gedichte zurück: „[...] meine Gedichte sind gut, Produkte eines achtzehnjährigen Verzweifelten, der außer diesen Gedichten nichts mehr zu haben schien. Ich hatte mich schon zu dieser Zeit in das Schreiben geflüchtet, ich schrieb und schrieb, ich weiß nicht mehr, Hunderte, Aberhunderte Gedichte, ich existierte nur, wenn ich schrieb [...]“.⁴⁶ Diese Gedichte bedeuteten ihm alles. Damals war sein Schreiben der einzige Weg, durch den er sich in der verkommenen Wirklichkeit gesund fühlen und der unvereinbaren Welt gegenüber für sich selbst etwas Harmonie erreichen konnte.

Als gelegentlicher Gerichtssaalberichter, dann als ständiger freier Mitarbeiter an der einzigen sozialistischen Tageszeitung „Demokratisches Volksblatt“ in Salzburg, begann er am 21.01.1952 journalistisch zu schreiben. Von 1952 bis 1954 schrieb er in dieser Zeitung außer den Gerichtssaalberichten Reiseberichte, Buch-, Theater-, Filmkritiken und poetische essayistische Kolumnen. Über seine journalistische Arbeit sagte er, dass seine literarischen Wurzeln in den Gerichtsreportagen, die er in dieser Zeitung geschrieben hatte, lägen.⁴⁷ Ab und zu veröffentlichte er hier seine Gedichte und Erzählungen. In seinen Feuilletonbeiträgen⁴⁸ zeigte Bernhard ein ungebrochenes Verhältnis zur

⁴⁵ Vgl. Kurt Hoffmann: A.a.O., S 42 ff. An einem Tag als viele Verwandte und Leute, die zur Enthüllung einer Gedenktafel für seinen Großvater nach Henndorf gekommen waren, hatte seine Großmutter an einem Tisch im Wirtshaus dem Josef Kaut, der damals Chefredakteur war, gesagt [damals war Bernhard schwindsüchtig, ausgehungert und sein Gesicht war völlig bleich]: „Mein Gott, ich weiß nicht, was ich mit meinem Enkel mach’, der ist nichts und wird nichts und so, vielleicht könnt’ er schreiben.“ Und der Kaut antwortete: „Schicken S’ ihn halt am Montag zu mir“. Dann ist Bernhard am Montag zum „Demokratischen Volksblatt“ in Salzburg gegangen und der Kaut ließ ihm als Probe einen Bericht über ein Flüchtlingslager schreiben. Bernhards Bericht erschien am nächsten Morgen in der Zeitung. Je Beitrag bekam er 30 Schilling.

⁴⁶ Thomas Bernhard: Die Kälte. A.a.O., S. 36.

⁴⁷ Frauke Döring: Einerseits, andererseits. - Vor fünf Jahren starb der Schriftsteller Thomas Bernhard. Eine Erinnerung. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 11. 02. 1994.

⁴⁸ Vgl. Manfred Mittermayer: Das Frühwerk (bis Frost). A.a.O., S. 19. In seinen Feuilletonen kann man genau erkennen, in welche Richtung sich die Literatur Bernhards weiter entwickelt. Es gibt zwei Richtungen: Die eine ist die existentielle Problematik, die andere ist die Natur und die Beziehung des Menschen zu ihr. Vgl. auch in Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: Modern Austrian Literature. Vol. 21. 1988. S.145ff. Die beiden Grundideen der Bernhardschen Essayistik in dieser Zeit (1953) sind zum einen die gelebte Harmonie durch eine bereitwillige Fügung unter die Schöpfungsordnung und zum anderen die individuelle Tragik der Existenz, welche als unveränderliches Schicksal und als anzunehmende Aufgabe dargestellt wird. In seinen Artikeln ist ein sozialistisches Engagement oder sozialgeschichtliches Bewusstsein kaum zu bemerken.

Schönheit der Landschaft, zum architektonisch- ästhetischen Reiz der Stadt Salzburg und zeichnete das alltägliche Leben in Land und Stadt charakteristisch nach.⁴⁹ Obwohl Bernhard Salzburg so angenehm darstellte, war ihm diese Stadt immer peinigend gewesen, und er entwickelte eine Angstpsychose, da er die Stadt als vom katholischen Stumpfsinn vollkommen ergriffen auffasste und während des Zweiten Weltkrieges bei Luftbombenangriffen in den dunklen Stollen dieser nationalsozialistischen Stadt durchhalten musste, da seine Kindheit in den größten Krieg der Geschichte fiel.⁵⁰ Später bezeichnete er Katholizismus und Nationalsozialismus als böartige Krankheit. Herbert Moritz, Redakteur des „Demokratischen Volksblattes“ in den frühen fünfziger Jahren, erinnert sich an Bernhard, der sich nicht nur für die Literaturwissenschaft, sondern auch für andere Wissenschaften interessierte.⁵¹ Schon von dieser Zeit an bemühte sich Bernhard, seine genaue Beobachtungskunst beim Schreiben anzuwenden. In seinem komplizierten Leben war das Schreiben für ihn wie ein mathematisch klares Schlüsselwort. Bernhard dachte: „ Diese Entwicklung, daß die Literatur die mathematische Lösung des Lebens und in jedem Augenblick auch der eigenen Existenz bewirken kann, wenn sie als Mathematik in Gang gesetzt und betrieben wird, also mit der Zeit als eine *höhere*, schließlich die *höchste mathematische Kunst* [...] wenn wir sie ganz beherrschen, als *Lesen* bezeichnen können [...]“.⁵²

Meistens hatte Bernhard beim „Oberrathal“ in Ohlsdorf gewohnt. Er zog sich aus gesundheitlichen Gründen, aber auch aus Furcht vor den Menschen aufs Land zurück. Niemand hätte gedacht, dass er einen Totschläger hinter der Küchentür und ein Gewehr mit Zielrohr im Schlafzimmer aufbewahrte.⁵³ Seine Nachbarn erinnern sich an ihn als einen netten Menschen. Wer ihn kannte, hielt ihn nicht für negativ oder bedrückt. Annemarie Hammerstein-Siller⁵⁴ sagte, dass es ihr auch sehr wehgetan habe, wenn sie hör-

⁴⁹ Manfred Mixner: Vom Leben zum Tode. In: Bernhard Annäherung. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern 1981. S. 67.

⁵⁰ Thomas Bernhard: Unsterblichkeit ist unmöglich. - Landschaft der Kindheit. In: Neues Forum 15. Hrsg. von Günther Nenning und Paul Kruntorad. Wien 1968. S. 97.

⁵¹ Hans Haider: Großes kleingemacht. Thomas Bernhard und die Folgen In: Die Presse. 24. 09. 1992.

⁵² Thomas Bernhard: Der Atem. A.a.O., S. 119.

⁵³ Sven Siedenber: A.a.O., In: Süddeutsche Zeitung. 14./15. 12. 1996.

⁵⁴ Vgl. Krista Fleischmann: Thomas Bernhard - Eine Erinnerung. Interviews zur Person. Wien 1992. S. 67. Annemarie Hammerstein-Siller ist 1938 geboren und studiert an der Akademie für Angewandte Kunst in Wien. Sie hat mit Bernhard 1960 bei Lampersberg in Maria Saal, Kärnten zum ersten Mal begegnet. Danach hat sie mit Bernhard 1963 und 1975 zweimal gemeinsam nach Polen gereist. Vgl. Hans Christian Kosler: Ausgefüllt mit Einsamkeit. - Thomas Bernhards Vierkanthof in Ohlsdorf - ein Gesamtkunstwerk. In: Neue Züricher Zeitung. 10. 03. 1997. Eine Wirtin in der Gastwirtschaft Gesswanger in Oberrathal erinnert sich an Bernhard, als liebenswerten und immer zu Scherzen aufgelegten Menschen.

te, dass Bernhard ein Nihilist wäre, da er im Gegenteil ein optimistischer Mensch gewesen sei.

„Welch voller Kraft er war, die er lebenslänglich dem Tod abgerungen hat. Wir existieren ja nur, weil wir noch nicht alles vergessen haben (Elisabeth II.1986)“⁵⁵ steht auf seinem Grab. Dieses Nichtvergessenkönnen seiner Vergangenheit reizte ihn lebenslänglich.

2.1. Das finstere Leben des Kindes

„Es ändert sich eh kein Mensch. Er ist in der Grundlage schon so, als Kind, und insofern hab' ich mich nie geändert [...]“⁵⁶ Bernhard wollte sein vergangenes Leben offen darstellen. Er hatte immer nur „er“ selbst werden wollen. Obwohl er dem Tode noch fern war, hat er ihn schon gekannt. Wie kann ein achtjähriger Junge so verzweifelt sein, dass er in diesem Alter an Selbstmord denkt? Bernhard wurde am 09.02.1931 in Heerlen/Holland geboren, obwohl seine Eltern gebürtige Österreicher waren, weil seine ledige Mutter ihren Eltern in Wien keine Schande bringen wollte und sein Vater an einer Heirat nicht interessiert war. Er hat seinen leiblichen Vater, Alois Zuckerstätter, einen Tischler aus dem salzburgischen Henndorf nie kennengelernt. Vermutlich aus Wut über ihren unverantwortlichen Mann verletzte seine Mutter, Herta Bernhard, Bernhards Seele tief. Täglich wurde er von ihr mit der Peitsche geschlagen und beschimpft „(...) *Du hast mir noch gefehlt oder Du bist mein ganzes Unglück, Dich soll der Teufel holen! Du hast mein Leben zerstört! Du bist an allem schuld! Du bist mein Tod! Du bist ein Nichts, ich schäme mich Deiner! Du bist so ein Nichtsnutz wie dein Vater! Du bist nichts wert! Du Unfriedensstifter! Du Lügner!* (...)“⁵⁷ Aus diesem Grund hasste Bernhard seinen Vater, aber er fühlte auch Mitleid für seine Mutter. Später gab er zu, dass er seinen Ruhm und Erfolg als Dichter als Rache an der treulosen Mutter empfand.⁵⁸ Im Herbst 1931 brach-

⁵⁵ Hans Lietzau: Zum Tod von Thomas Bernhard. In: Theater Heute. 4/1989. S. 20.

⁵⁶ Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 65.

⁵⁷ Thomas Bernhard: Ein Kind. A.a.O., S. 38.

⁵⁸ Otto F, Best: A.a.O., In: Stuttgarter Zeitung. 15. 04. 1989.

te seine Mutter ihn zu ihren Eltern nach Wien und er blieb bei den Großeltern.⁵⁹ Danach heiratete seine Mutter einen Mann, der Emil Fabjan hieß und als Friseurgehilfe in Wien beschäftigt war. Er wollte ihr Kind, d.h. Thomas Bernhard, nicht adoptieren, sondern nur Vormund bleiben. Mit ihrem dreijährigen Enkelkind zogen die Großeltern 1935 nach Seekirchen ins Salzburger Land. Ihre neue Wohnstätte lag in der Nähe des Friedhofs, der ein von Bernhard bevorzugter Platz wurde. An diesem Ort lernte er den vier Jahre alten Wöhrle kennen und gewann ihn als Freund. Der plötzliche Tod Wöhrles durch eine unerklärliche Krankheit versetzte dem kleinen Bernhard einen großen Schock und ist wohl ein Grund dafür, dass der Tod später in seinen Werken zum Leitmotiv wurde.

So ergriff die Todesstimmung frühzeitig von seinem Leben Besitz. 1940 brachte sich der leibliche Vater von Bernhard in Berlin um. Im Jahre 1949 erkrankte Bernhard an einer schweren Rippenfellentzündung, aus der sich in der Folge eine Lungentuberkulose entwickelte.⁶⁰ Zwischen Krankenhaus, Lungenheilstätte und Erholungsheim beherrschte ihn fast zwei Jahre lang (1949-1951) eine schwere Traurigkeit. Inzwischen starb sein Großvater 1949 an Blutvergiftung, danach folgte 1950 der Tod seiner Mutter, die zwei Jahre an Krebs gelitten hatte und infolge der Krankheit fast bis auf das Skelett abgemagert war. Obwohl er ein solches Sterben als etwas Grauenhaftes empfand, hielt er es für ganz normal und völlig natürlich.⁶¹ Das Leben war für Bernhard nur eine Übergangsphase zum Tod, ein Warteraum vor dem Tod. So kamen die Motive in Bezug auf Tod, Krankheit, Verwahrlosung und Verstörtheit in seine Werke. 1989 starb Bernhard am Morgen des 12. Februar in Gmunden/Oberösterreich, einen Tag nach dem vierzigsten Todestag seines Großvaters Johannes Freumbichlers. Nach seinem Willen soll-

⁵⁹ Seine Großeltern mütterlicherseits, wie gesagt, war sein Großvater Johannes Freumbichler; seine Großmutter hieß Anna Bernhard, deren Vater Viehhändler war. Bernhard verewigte ihn in seinem Gedichtband „Auf der Erde und in der Hölle“ mit dem Gedicht „Mein Urgroßvater war Schmalzhändler“ (GG 15).

⁶⁰ Vgl. Peter Praschal: Hass über den Tod. In: Stern. 23. 02. 1989. S. 31. Hier wurde seine Krankheitsgeschichte berichtet. Mit 18 war er nach einer Lungenentzündung in ein Sanatorium für Tuberkulösen eingewiesen worden und dort hatte er sich die Tuberkulose geholt und an Morbus Boeck, das Herz drückte, erkrankt. Nach einer Radikaloperation kostete er einen Lungenflügel, dadurch er lebenslänglich von starken Medikamenten anhängen musste und seinen Kreislauf ruinierten. Vgl. Krista Fleischmann: Thomas Bernhard- Eine Erinnerung. A.a.O., S. 160. Sein Hausarzt und Halbbruder Peter Fabjan äußerte er über die Krankheitsgeschichte ein bisschen anders aus den Augen des Internisten: In jungen Jahren bekam er nach einer schweren Lungentuberkulose operativen Eingriff. Danach hatte er Sarkoidose (Morbus Boeck), und eine die Lunge betreffende Immunkrankung. Dann war er an Drüsenkrankung, später Problem der Lungengewebe, zuletzt unter den Bronchien gelitten. In den letzten zehn, oder zwölf Jahren war er ein Herzproblem, was vollkommen unheilbar war und Bernhard auch es absolut gewusst hatte.

⁶¹ Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 58.

ten ihn nur drei Personen auf seinem letzten Weg begleiteten, sein Tod wurde erst nach dem Begräbnis bekanntgegeben.

Bernhards Kindheit war durch den Verlust von Vater, Mutter und Großeltern geprägt; sie bildet den Hintergrund für Bernhards lyrisches Werk der 50er Jahre. Die Empfindungen Verlassenheit, Angst, Qual, Hass, Schmerz, die in seiner Lyrik erscheinen, sind verbunden mit der Lebenswelt, mit dem Geruch des Dorfes und den Gestalten dieses Dorfes. Im Gegensatz zu seiner grausamen Kindheit wollte er ein Kindheitsbild mit dem Verstand des Kindes im Einvernehmen mit der Natur in seinen Werken suchen. Er mochte nicht mit dem Kopf der Erwachsenen (=Vernunft), sondern mit den klaren, reinen Augen und mit dem Herz des Kindes (=Verstand)⁶² ohne Lüge die Welt anschauen. Im Gespräch mit Krista Fleischmann machte Bernhard bekannt, wie er den Geist einer höheren Kindlichkeit behielt: „Augen zu, Mund auf, das ist ganze Weltgeheimnis. Das muss man sich erhalten bis ins hohe Alter. Die Kraft müssen Sie haben, aber die meisten Menschen glauben, es ist kindisch, und machen es nicht. Ich mach’ immer <Augen zu, Mund auf>, da kommt immer irgendetwas besonders Nettes heraus“.⁶³ Er könnte über seine Kindheit unendliche Geschichten erzählen, wenn er nicht so früh gestorben wäre.

Bernhard liebte es, anders als andere Menschen zu leben, die den rechten Weg im Leben nahmen, und lief in die entgegengesetzte Richtung,⁶⁴ weil er seine Lebenslage nicht akzeptieren konnte. Mit 16 Jahren begann er in Podlachs Kellerladen, der in einem Schreckensviertel in Salzburg lag und von seiner Schule aus in entgegengesetzter Richtung stand, als Lehrling seine Arbeit. In dieser Zeit fing er auch an, Gedichte zu schreiben, und befasste sich gelegentlich mit seiner Vergangenheit. In diesem Viertel wohnten

⁶² Vgl. Georgi Schischkoff: Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart 1991. S. 755f. Als Verstand bezeichnet man das geistige Vermögen der Begriffsbildung. Er ist die „denkende Seele“, die Fähigkeit, „die Gegenstände und ihre Beziehungen durch Begriffe zu denken“. Verstand ist als sicheres Instrumentarium zum Erkennen der Welt. Im Gegensatz zum Verstand heißt Vernunft die geistige Fähigkeit, Tätigkeit des Menschen, insofern sie nicht nur, wie der Stand auf ursächliche, diskursive Erkenntnis, sondern auf Wertkenntnis, auf den universellen Zusammenhang der Dinge und alles Geschehens und auf zweckvolle Bestätigung innerhalb dieses Zusammenhangs gerichtet ist. Verstand ist mehr mit dem Gedanken des Kindes, demgegenüber ist die Vernunft mehr mit dem Erwachsenen verbunden.

⁶³ Vgl. Gerhard Melzer: Augen zu, Mund auf. - Kindheit im Werk Thomas Bernhards. In: Neue Züricher Zeitung. 21. 10. 1994.

⁶⁴ In dem autobiographischen Roman „Keller“ (S. 17f) schrieb er, dass er als Gymnasiums-Schüler immer in die entgegengesetzte Richtung gehen wollte, weil er von Kind an die Schule sehr hasste, die der Mörder des Kindes sein könnte. Diesen Gedanken hatte er von seinem Großvater übernommen. Eines Tages lief er nicht Richtung Schule, sondern in die entgegengesetzte Richtung, in der das Arbeitsamt lag, durch das er beim Lebensmittelhändler Karl Podlach einen Arbeitsplatz bekommen hatte. Sein Geschäft lag in der Scherzhausfeldersiedlung in einem Schreckensviertel in Salzburg. Dieser Ort war ein Schmutzleck von Salzburg und eine Zusammensetzung aus Hunger, Verbrechen und Dreck. Bernhard konnte die vielen Kellerladenkunden vor den Gerichtsschranken treffen, als er über den Gerichtssaal berichtete.

nur die von der so genannten normalen Welt ausgegrenzten Menschen; hier konnte er lernen, mit anderen Menschen umzugehen. Diesen Gegensatz liebte er sehr und war dankbar dafür, denn er war überzeugt, dass dies seine Jugend gerettet habe. Bernhards Geist richtete sich immer auf seine Vergangenheit, aber sein Tun war dem entgegengesetzt. In seiner Seele koexistierten gegensätzliche Gefühle, die sich auf einen richtigen und einen irren Weg richteten. Obwohl Bernhard gleich nach der Geburt katholisch getauft wurde und dazu in einer volksbewussten katholischen Stimmung großgezogen wurde, war seine Ansicht des Katholizismus sehr negativ. Er beklagte, dass der Katholizismus der große Zerstörer der Kinderseele sei, der große Angsteinjäger, der große Charaktervernichter des Kindes und dass die katholische Kirche den zerstörten Menschen auf dem Gewissen habe, den ins Chaos gestoßenen, den letzten Endes durch und durch unglücklichen Menschen.⁶⁵ In einem Spannungsverhältnis dazu steht sein Gedichtband „In hora mortis“. Denn hier sucht er fast wie in einem Gebetbuch in Todesfurcht nach der Gnade Gottes.

2.2. Flucht ins Schreiben

Eines Tages, im Jahr 1949, kam Bernhard im Erholungsheim in Großmain zum Lesen und entschied sich, sein weiteres Leben als Schriftsteller zu führen. Sein Lebensmotto stammte von seinem Großvater und bestimmte seinen Tagesablauf: „Wir müssen nur tätig sein, niemals untätig“.⁶⁶ Bernhard konnte dem Wahlspruch während seiner langen Erkrankung nicht folgen. Er wurde unzufrieden mit sich selbst und konnte eine Zeit lang aus Hass auf sich selbst nicht lesen und schreiben. Aus der Langeweile heraus, monatelang allein in Sanatorium liegen zu müssen, fing er an zu schreiben. Sonst, meinte Bernhard, wäre er verrückt geworden.⁶⁷ Auf die Frage an sich selbst „Warum schreibe ich eigentlich Bücher?“ antwortete er: „Aus Opposition gegen mich selbst plötzlich,

⁶⁵ Christian Modehn: Wenig Sinn. - Das Leben besteht aus einer Auseinanderreihung von Blödsinn. Über Thomas Bernhard. In: Publik-Forum Nr. 19. 10. 1995. S. 50f.

⁶⁶ Thomas Bernhard: Ein Kind. A.a.O., S. 26.

⁶⁷ Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 61.

und gegen diesen Zustand - weil mir Widerstände, wie ich schon einmal gesagt habe, alles bedeuteten ... ich wollte eben diesen ungeheuren Widerstand, und dadurch schreibe ich Prosa ...“.⁶⁸ Er wusste genau, wie er seine lebenslängliche Krise überwinden und die tödliche Krankheit überlisten konnte. Wenn er schrieb, war er glücklich.⁶⁹ In der Lungenheilstätte Grafenhof begann er, den Tod vor Augen, zu schreiben. Was Bernhard ständig bedrängte, hätte er ohne Schreiben nicht ertragen können. Das Schreiben hatte er als qualvollen Akt beschrieben, der unter höchsten Schwierigkeiten zum idealen Zustand führt. Für ihn bedeutete dieser ideale Zustand die Balance zwischen höchster Anspannung und ruhiger Betrachtungsweise⁷⁰ im Alleinsein.

Außer dem Schreiben war Lesen das beste Mittel, das ihn die leidvolle Gegenwart vergessen ließ. Durch die Bücher erschlossen sich ihm neue Welten. Im Erholungsheim in Großmain lernte er Montaigne, Pascal, Péguy, Schopenhauer, Novalis u.v.a. kennen. Später in der Lungenheilstätte in Grafenhof las er auch Verlaine, Trakl, Baudelaire, und nach dem Abschluss des Mozarteums⁷¹ beschäftigte er sich mit Eliot, Pound, Eluard, Cesar Vallejo und dem Spanier Rafael Alberti. Die Themen der Schriftsteller, die er in dieser Zeit durch die Bücher kennenlernte, treten meistens als Motiv in seinen Werken auf. Seine Metaphysik übernahm er von Montaigne, den er mehr als alle anderen studierte. Montaigne liebte schon sein Großvater sehr.

Nicht nur in Büchern, sondern auch in der Wirklichkeit traf er für sein Leben und Schreiben wichtige Personen. Im Gegensatz zum Großvater, der das Alleinsein und Fürsichsein als Idealzustand betrachtet hat, war für den Lebensmittelladenbesitzer, Karl Podlach, für den Bernhard gearbeitet hatte, das Zusammensein in der Realität von Bernhards wichtig gewesen. Diese beiden Lebenshaltungen wurden zum Fundament seiner Entwicklung.⁷² Im Sommer 1957 begegnete er dem Komponisten Gerhard Lambersberg, der die „Wiener Gruppe“ begründete. Bernhard arbeitete mit ihm fast drei Jahre lang im Kärntnerischen Maria Saal und diskutierte mit ihm über Dichtung und Musik. Er entwickelte durch diese Arbeit eine avantgardistische Schreibtechnik. Zu-

⁶⁸ Thomas Bernhard: Gesichtzerstörer. In: Börsenblatt. 10. 1995. S. 60.

⁶⁹ Marcel Reich-Ranicki: Sein Heim war unheimlich. Über Thomas Bernhard, ein Jahr nach seinem Tod. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. 2. 1990.

⁷⁰ Karin, Kathrein: „So lange man lebt, saust man im freien Fall“. In: Die Welt. 17. 02. 1989.

⁷¹ Vgl. Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 49. 1955-1957 besuchte er die Hochschule für Musik und darstellende Kunst das „Mozarteum“ in Salzburg. Als Grund nannte er; „ Im Grund bin ich ja nur ins Mozarteum gegangen, damit ich mich nicht isolier’ und nicht vollkommen vor die Hunde geh’, sondern einfach gezwungen war, mit gleichaltrigen Leut’ zusammen zu sein. Das war eine reine Flucht zum Menschen“.

⁷² Vgl. Thomas Bernhard: Der Keller. A.a.O., S. 58.

sammen mit Lampersberg entstand ein gemeinsames Opus, „die Rosen der einöde“.⁷³ Wegen eines urheberrechtlichen Problems gingen die beiden danach getrennte Wege. Auch Hedwig Stavianicek war ihm eine wichtige Person. Die beiden begegneten sich 1950 in St. Veit in der Lungenheilstätte Grafenhof. Durch sie erhielt Bernhard seit den fünfziger Jahren in Wien Zugang zur kulturellen Szene. Stavianicek war 35 Jahre älter als er. Aber sie begleitete als Lebensgefährtin bis zu ihrem Tod im Jahr 1984 seinen Lebensweg. Stavianicek wurde von Bernhard als Tante bezeichnet und war eine wichtige Kritikerin seiner Werke. Christine Lavant, die er in der Zeit seiner Aufenthalte in Maria Saal kennen lernte, beeinflusste die Stimmung seines lyrischen Werkes. Sie fühlte sich durch ihre eigene Existenz gepeinigt und in ihrem christlich-katholischen Glauben zerstört. In ihrer Lyrik gestaltete sie ähnliche Stimmungen wie Trakl und war auch von Rilke stark beeinflusst.

Außer dem Schreiben war die Musik ein Teil von Bernhards Leben und Bestimmung. Von Kind an war sein Traum, Kapellmeister zu werden, so hatte er privat Musik- und Gesangsunterricht genommen, Musikästhetik und mehrere Instrumente studiert. Wegen des Ausbruchs seiner Krankheiten konnte Bernhard seinen Traum nur im Schreiben durch musikalische Sprache und Technik erfüllen. Kritiker klagten sogar über die musikalische Technik seiner Werke. „Das Problem liegt immer im Wie. Leider haben die Kritiker in Deutschland kein Ohr für die Musik. Schreiben ist noch ein viel größeres Vergnügen als Cello-Spiel, da noch der Gedanke dazu kommt“.⁷⁴ Seine Texte waren tief in der Musik verwurzelt. Musik war für ihn ein Betäubungsmittel oder eine Medizin, die sein verletztes Gefühl heilen konnte. Bereits sein Großvater hatte die Musik für eine Rettung im Leben gehalten. Bernhard betonte in Bezug auf die Musik, dass sie von Mathematik oder Geometrie ausgehe, so wie er in der Literatur das Leben durch Mathematik analysierte und als einer mathematischen Lösung bedürftig auffasste.⁷⁵ Elfriede Jelinek sagte, dass es kein Zufall sei, dass Bernhard nicht ein Dichter des Schreibens, sondern des Sprechens sei. Darüber hinaus sagte er: „Ich spreche, also bin ich.

⁷³ Vgl. Friedler Reininghaus: Ein schwarzes Kuckucksei ins Nest gelegt. - An die unselige Freundschaft zwischen Thomas Bernhard und dem Komponisten Gerhard Lampersberg. In: Rheinischer Merkur. 15. 12. 1995. Zuerst wurde dies Werk mit zwei Szenen in 1958 veröffentlicht und später auf fünf Sätze für Ballett, Stimmen und Orchester überarbeitet. Nach der Entstehung sagte Bernhard: „Die Rosen der Einöde“ sind kein Libretto für eine Oper, sondern fünf sehr verschiedene Szenen, die ich für den Kärntner Komponisten Gerhard Lampersberg niedergeschrieben habe.“

⁷⁴ Andreas Herzog: Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik. In: Zeitschrift für Germanistik. 1/1994. S. 40.

⁷⁵ Vgl. Ulrike Kienziele: „Einigkeit im Hass auf Salzburg“ - Über die Zerstörung der Idylle im Werk von Thomas Bernhard: Mozart - Eine Erregung. In: Rheinischer Merkur. 02. 11. 1991.

Und solange ich spreche, bin ich nicht tot“.⁷⁶ Er war einsam und brauchte jemanden, mit dem er ständig über etwas sprechen und erzählen konnte. Dieses Gegenüber ersetzte er durch sein Werk, in dem er die Erfahrungen seiner frühen Jugend verarbeitete. „Ich verberge nichts, ich will nichts, ich will mich weder zurechtmalen, noch schön, noch schwach. Das bleibt jedem selbst überlassen“.⁷⁷ Schreibend bemühte er sich darum, seine schmerzvolle Vergangenheit ohne Auslassungen im Gedicht festzuhalten.

⁷⁶ Hans Liezau: A.a.O., In: Theater Heute. 4/1989. S. 20.

⁷⁷ Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 13.

3. Der Lyriker Bernhard

Als er vom Tod seines Großvaters erfuhr, bekam Bernhard endlich das Vertrauen in sich, selbst zu dichten. Fast zehn Jahre lang schrieb er leidenschaftlich Gedichte, weil er wollte, dass ihn jeder auf der Straße erkennen könne als einen, der große Gedichte geschrieben habe. Gedichte faszinierten Bernhard aus dem Grund, dass er die Lyrik für die literarischste Gattung hielt und er vollkommen neuartige Gedichte schreiben wollte. Vielleicht wollte er durch sein Wirken den für seinen Großvater unerreichbaren Ruhm als Schriftsteller verwirklichen. „Freumbichler war ein außerordentlicher Mensch, rücksichtslos in seiner Zuwendung zur Welt und in seinem Haß gegen die Niederträchtigkeit der Menschen. Er war auch ein außerordentlicher Schriftsteller, zuletzt ein Dichter, ein geschlagener Geist, den zeitlebens die Melancholie und der unabänderliche Frost des Österreichtums begleiteten“.⁷⁸ So erinnert sich Bernhard 1957 in „Der Dichter aus Henndorf“ an seinen Großvater und folgte ihm in der Ansicht, dass das Leben eine Tragödie sei und die Welt zum großen Teil ekelhaft wie ein Blick in eine Kloake.

Am 08.12.1952 schrieb Bernhard im Salzburger „Demokratischen Volksblatt“ einen Artikel über die Verleihung des Georg-Trakl-Preises unter dem Titel „Lesen wir einmal ein Gedicht“: „Das Gedicht muß klingen, es muß nachklingen. Dichter heißt: der die Wahrheit Sagende. Also muß ein Gedicht vor allem wahr und echt sein“.⁷⁹ Kurz vor diesem Artikel veröffentlichte Bernhard im „Münchner Merkur“ und auch durch die Vermittlung Carl Zuckmayers im Salzburger „Demokratischen Volksblatt (SDV)“ sein Gedicht „Mein Weltenstück“, womit er als Lyriker debütierte. Er war sehr stolz darauf, dass sein Gedicht im „Münchner Merkur“ abgedruckt war und empfand es als einen Höhepunkt in seinem Leben. Zu jener Zeit forderte sein Zustand, Gedichte zu schreiben, weil es für ihn das Natürlichste war. Ständig suchte er ihm gemäße Themen. Die Zeit nach dem Tod seines Großvaters und vor dem Tod seiner Mutter, in der er wegen Tuberkulose nach Grafenhof zur Erholung gehen musste, war für Bernhard die Schwerste. In seiner damaligen Verfassung konnte er keinen Dialog und kein Gespräch zwischen zwei unterschiedlich denkenden Menschen schreiben,⁸⁰ weil er nur mit sich selbst beschäftigt war. Sein Leben und seine Gedanken waren geprägt von Kälte,

⁷⁸ Hans Höller: Die Großväter sind die Lehrer. In: Thomas Bernhard. Hrsg. von Wolfgang Müller. Hamburg 1994. S. 46f.

⁷⁹ Heinz Albers: Trauer um das verlorene Paradies. A.a.O., In: Hamburger Abendblatt. 16. 08. 1991.

⁸⁰ Tania Nevak: Ein Lobsänger des Todes. - Der österreichische Autor Thomas Bernhard ist gestorben. In: General Anzeiger. 17. 2. 1989.

Krankheit, Tod und Finsternis. Dieses Lebensgefühl griff Bernhard als Thema in seinen Gedichten auf. Seine Gedichte erinnern an die Farbe Schwarz oder an die Nacht. Und er beklagte darin Fäulnis, Verfall und Dunkelheit der Welt. An der Linie zwischen Leben und Tod war seine besondere Sprache genau genug, um seine traurige Welt darstellen zu können. Von dieser Zeit bis zu seinem Tod, da er kaum noch Gedichte schrieb, lässt sich sein gesamtes lyrisches Werk wie folgt ordnen.

1950er	1960er	1970er	1980er
Gedichte und Prosa (54)	Die Irren Die Häftlinge (62)	Ahnenkult (77)	Ave Vergil (81)
Auf der Erde und in der Hölle (57)	Zwei Gedichte (61)		Verfolgungswahn? (82)
In hora mortis (58)	Zwei Gedichte (61)		
Unter dem Eisen des Monde (58)	Neue Gedichte (61)		
Vier Gedichte (54)	Weinen über trostlose Tage (62)		
Drei Gedichte (54)	Zehn Gedichte (63)		
Sechs Gedichte (55)			
Zwei Gedichte (56)			
Drei Gedichte (56)			
Zwei Gedichte (57)			

Christian Klug gliedert die Entwicklung Bernhards in drei Phasen. Während der ersten Entwicklungsphase (1952-1954) bemüht er sich, idyllische Stimmungen darzustellen, d.h. das Zusammenleben der Menschen in einem Dorf in geordneten und überschaubaren Bahnen, im Einklang mit der Natur, im Rhythmus der Jahreszeiten zu zeigen. In der zweiten Phase (1954-1958) treten die Negativität und die anti-idyllischen Gefühle hervor, in denen er dem Verlust seiner Kindheit, seiner existentiellen Unruhe, Orientierungslosigkeit, Einsamkeit und der verzweifelten Suche nach dem eigenen Grund unmittelbar Ausdruck zu verleihen versucht. Die dritte Phase (1957-1962) bezeichnet Klug als formale Reduktion, geprägt durch ein Bewusstsein für die formale Arbeit an seinen Sätzen.⁸¹ In seiner früheren Lyrik steht Bernhard zwischen Land und

⁸¹ Vgl. Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger „Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954“. In: Modern Austrian Literature. Vol. 21. 1988. S. 138 f. Vgl. Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 20ff. Vgl. Manfred Mixner: Vom Leben zum Tode. A.a.O., S. 76. Hier fixiert

Stadt, der Familie und sich selbst, der Welt bzw. Europa und Österreich. Entgegen den allgemeinen zeitlichen Strömungen behandelte Bernhard seine leidvollen Erfahrungen auf seine eigene Art.

Die Gedichte Bernhards riefen ungewöhnliche Stimmungen und einen großen Schock in der damaligen Zeit hervor, weil er das schwierige Thema des Todes ganz selbstverständlich aussprach: „[...] Nicht jeder, der dunkel redet, ist ein Prophet, nicht jeder, der mit schwerer Zunge lallt, ist ein Ekstatiker, der an das Geheimnis rührt, nicht jeder, der verblüfft, ist auch wirklich neu, nicht jeder, der das Wort von seinem Sinn entbindet und die vertraute empirische Welt zersprengt, ist ein zürnender Magier, der aus innerer Not handelt [...] Hoffen wir also, daß er Schale und Kern unterscheiden lernt und doch noch zur Klarheit findet [...] Ein alter Mann, der soviel Tod in seinen Gedichten zusammenbringt wie es nicht einmal ein mittelalterlicher Pestlyriker fertig brachte [...]“.⁸² So in einer Besprechung⁸³ zum ersten Gedichtband „Auf der Erde und in der Hölle“.

Wenn Bernhard sein Leben lang nur Gedichte geschrieben hätte, wäre er ein unbekannter Dichter geblieben. Doch zwischen 1963 und 1977 publizierte er keine lyrischen Werke, sondern wechselte die Gattung. Warum brach er plötzlich das Schreiben der Gedichte ab? Dazu⁸⁴ sagte er : „(...) Ich glaube, alles retten zu müssen, vor dem Verges-

Mixner die lyrischen Entwicklungsphasen Bernhards anders. Die erste Phase war 1950-1954, die zweite Phase 1954-1957 und die letzte 1957-1962.

⁸² Alexander Hildebrandt: Wie schwer fällt mir ein Wort. - Hinweis auf den Lyriker Thomas Bernhard. In: Text und Kritik. München 1982. S 54f.

⁸³ Vgl. Peter Hamm: Auf der Erde und in der Hölle. - Thomas Bernhard als Lyriker. In: Die Zeit. 26. 4. 1991. Hier gab es noch andere Buchkritik über seinen ersten Gedichtband: „Seit Trakl hat Österreich, von Christine Lavant abgesehen, keinen so originalen Lyriker mehr erlebt wie Bernhard [...] Jeder neue Satz von ihm hat die Macht, einen buchstäblich umzuwerfen, so elementar und stets neu tritt er vor einen hin [...] Hier hat die Dichtung wieder einen wie Rimbaud vergewaltigt, hat einen vom Leben Besessenen gezwungen, eben diesem Leben um ihretwillen zu entsagen.“ Als Peter Hamm seine Bernhard-Begeisterung über den Band „Auf der Erde und in der Hölle“ an Ingeborg Bachmann schickte, um sie mit seiner Begeisterung anzustecken, kam ihre Antwort eher kühl zurück: „Er - Bernhard - ist schon da, - ganz in dem Trieb, die Gedichte zu schreiben, und noch nicht in den Gedichten selber.“ Vgl. Paola Bozzi: Im Museum der modernen Poesie. Zum Lyrischen Werk Thomas Bernhards. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 3/1993. S. 516f. Sie zitiert verschiedene Besprechungen über die Lyrik Thomas Bernhards. Carl Zuckmayer : „die größte Entdeckung der letzten zehn Jahre“. Jens Dittmar: „die Merkmale großer moderner Dichtung“. Bernhard Sorg: Bernhards Lyrik sei epigonal, „weil ihr Ausdruck, und damit notwendigerweise ihre Substanz, aus dem überkommenen Formenschatz“ schöpfe, außerdem sei das Vorbild Trakl „unübersehbar“.

⁸⁴ Vgl. Adrien Finck: Im Zeichen Trakls: Die frühe Lyrik Thomas Bernhards. In: Antwort auf Georg Trakl. Hrsg. von Adrien Finck und Hans Weichselbaum. Salzburg 1992. S. 130f. 1979 äußerte sich Bernhard in einem Interview mit Andre Müller ein bisschen anders über den Grund, aus dem er mit dem Schreiben seiner Gedichte aufhören musste: „Ich hab’ ja sehr viele Gedichte geschrieben und hab’ mir eingebildet, die sind besser als von Rilke und Trakl und allen, und da bin ich halt zum Otto Müller gegangen, in den ersten Stock, und hab’ dort geläutet und hab’ gesagt, ich bin der und der, ich bringe Gedichte, möchten Sie, daß das bei Ihnen herauskommt? Und der hat sich hingesetzt und ein paar aussortiert, und die sind dann eben erschienen. Das war 1956. Ich war ja sehr ehrgeizig damals und eingebildet

sen aus meinem Hirn heraus auf die Zettel, die schließlich Hunderte von Zetteln gewesen waren, denn ich vertraute meinem Hirn nicht, ich hatte das Vertrauen in mein Hirn verloren, das Vertrauen in alles hatte ich verloren, also auch das Vertrauen in mein Hirn. Meine Scham, Gedichte zu schreiben, war größer, als ich gedacht hatte, also unterließ ich es, auch nur noch ein Gedicht zu schreiben“.⁸⁵ Der lyrische Raum war ihm zu klein, um seine Gedanken darin auszudrücken. Er suchte und fand einen anderen, besseren Weg.

3.1. Zeit und Raum

Die zweite Hälfte der fünfziger Jahre und der Anfang der sechziger Jahre war die Blütezeit von Bernhards Lyrik. Als er in dieser Zeit als Lyriker debütierte, beherrschte das Chaos die Literatur. Damals traten in der Lyrik Manier, Nachahmungen, Mischungen von literarischen und sprachlichen Formen in zahllosen Übergängen und Mischformen auf. Die überlieferten literarischen Formen wurden gebrochen und einige Schriftsteller wählten Trakls Expressionismus als eine Manier neuer Landschaftsdichtung.⁸⁶ Die moderne Lyrik hatte ihren Höhepunkt hinter sich und befand sich im Übergang zur Postmoderne. Während dieser Zeit gab es zwei Gruppen: Die eine war dem Leben gegenüber grundsätzlich und durchgehend positiv eingestellt und griff dementprechende Themen auf, die andere nahm eine negative Haltung ein.⁸⁷ Natürlich gehörte

und alles. Nachher, wenn man's erreicht hat, sieht man, daß es eigentlich nix ist. Im Moment ist es so ein Glücksgefühl. Aber wenn man oben ist, merkt man, das endet ja nie. Es ist ja letzten Endes alles nix. Ich hab' mir gedacht, als das erschienen war, na ja, ich weiß nicht, wenn das so einfach geht, kann es ja eigentlich gar nichts wert sein, und hab' dann aufgehört, weil es mich nimmer gereizt hat. Nach drei Gedichtbüchern hab' ich gedacht: Was hat das für einen Sinn? Zehn, zwanzig Gedichtbücher, wie soll das enden? Das wird ja immer blöder. Und hab' dann eine Zeitlang überhaupt nichts geschrieben“. Vgl. Wieland Schmied: Der Lyriker wird Romancier. - Eine Erinnerung an Thomas Bernhard. In: Rheinischer Merkur. 24. 02. 1989. Hier wurde noch ein anderer Grund eingetragen: „Keine Lyrik mehr! Alle schreiben Lyrik! Die Lyrik bringt dich nicht weiter! Du mußt Prosa schreiben! Sätze, Zusammenhänge, etwas Festes, Großes, Stabiles. Lyrik schreiben ist zu leicht. Das fließt so dahin, da gibt es keine Widerstände. Ich könnte endlos Lyrik schreiben. Also muß ich damit aufhören. (...)“

⁸⁵ Thomas Bernhard: Die Kälte. A.a.O., S. 142.

⁸⁶ Joseph Strelka: Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in Österreich. In: Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel. Hrsg. von Klaus Weissenberger. Düsseldorf 1981. S. 54.

⁸⁷ Ebd., S. 55f.

Bernhard zu der zweiten Gruppe. Er konnte von dieser Haltung der extremen Negativität nicht mehr loskommen.

Die schwierige Situation der Zeit und sein Lebensraum Österreich prägten ihn schmerzlich; seine Verzweiflung daran äußerte er so: „Die Zeit ist immer eine schreckliche Zeit, und das Leben oder die Existenz ist immer ein schreckliches Leben oder eine schreckliche Existenz, die durchgegangen, und durchgelebt und durchexerziert werden müssen, aber die heutige Zeit ist für mich die abstoßendste, erbarmungsloseste, die jemals auf dieser Welt experimentiert hat, und für diese Behauptung ist mir Österreich in jedem Augenblick eklatanter Beweis [...]“.⁸⁸ In der durch den Krieg zerstörten Natur in Österreich und in Europa fühlte Bernhard sich fremd, wobei er die Fremdheit dieser Welt als Kälte ausdrückte. Er beklagte, dass er in Österreich seine Gedanken nicht mehr äußern konnte, und wusste nicht, wohin er seine Texte schicken sollte, da er mit den Reaktionen auf seine Bücher und mit den österreichischen Zeitungen ständig unzufrieden war. Österreich war für ihn ebenso ein Kerker wie sein Zuhause. Auf der „Bremer Ansprache“ von 1965 äußerte sich Bernhard über sein Kältegefühl im österreichischen und europäischen Raum: „Europa, das schönste, ist tot; das ist die Wahrheit und die Wirklichkeit [...] In fünf Jahrzehnten, in welchen alles revoltiert und in welchen sich alles verändert hat, in welchen aus einem jahrtausendealten Märchen *die Wirklichkeit* und *die Wahrheit* geworden sind, fühlte ich, wie mir immer noch kälter wird, während aus einer alten eine neue Welt, aus einer alten Natur eine neue Natur geworden ist“.⁸⁹ Diese Kälte stammte aus seinem Innern und aus der Einsamkeit in der Welt, in der er nach dem Tode seiner Familie kein Mitgefühl, kein Verständnis und kein Interesse von den anderen Menschen erfuhr. Im Gegensatz zu dem Hass auf Österreich, das er als einen toten Raum empfand, mochte er ländliche Gebiete, die er nicht nur aus gesundheitlichen Gründen, sondern auch seinen Studien und seiner naturwissenschaftlichen Arbeit zuliebe den Städten vorzog. Die dunkle Situation der 50er Jahre in Salzburg war für ihn besonders schwer und blieb die finsterste und qualvollste Zeit seines Lebens. Andererseits

⁸⁸ Josef Donnerberg: Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich. In: Literarisches Kolloquium Linz. Hrsg. von Alfred Pitterschatscher, Johann Lachinger. Linz in Österreich 1984. S. 51f. Vgl. Barbara Petsch: „Nervig“, „kompliziert“, „Provinzposse“: Gezerre um die Bernhard-Stiftung. In: Die Presse. 29. 01. 1998. Obwohl Bernhard Österreich hasste und immer unzufrieden war, stimmte sein Halbbruder Peter Fabjan dem nicht zu, sondern äußerte die entgegengesetzte Meinung: „Neun Jahre sind seit Bernhards Tod vergangen. Ich habe viele Aufführungen im Ausland gesehen, da geht immer was verloren. Bernhard war in Österreich zu Hause, das war seine Identität. Es ist unsinnig, daß er hier nicht gespielt wird - ich denke, es wäre sein Wunsch. Er stand mit beiden Beinen in der Realität, wenn er als Dichter auch von irrealen Gefühlen geleitet war.“

⁸⁹ Vgl. Andreas Herzog: A.a.O., S. 37.

machte sie es ihm möglich, sich von der beklemmenden österreichischen Lebenseinstellung zu befreien.

Generell wird der Zeitraum von 1955 bis 1970, der zur zweiten von vier Hauptströmungen⁹⁰ in der österreichischen Geschichte der Lyrik zwischen 1945 und 1975 zählt, durch „das Aufbrechen der alten Formen“ charakterisiert. Nach Krieg und Exil gab es eine Art Ab- und Gegenwehraktion gegen alte Formen der Literatur, in der als literarische Richtung gegenüber der Katastrophenzeit vor allem innere Bändigung und ordnungsverhafteter Stilwille herrschte. Bei Bernhard erfolgte ein Paradigmenwechsel zwischen der naiven Antimoderne des Großvaters und der Lampersbergzeit in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Einen Aspekt seiner literarischen Entwicklung in den fünfzig Jahren machte die Wiener Avantgarde aus.⁹¹ Diese Gruppe war mit der literarischen Tradition des Barock, des Expressionismus, des Surrealismus und Dadaismus verbunden.

Die Stimmung im Österreich der 50er Jahre ähnelte der Barockzeit, in der die Notzeit und Auswirkungen des 30jährigen Krieges noch spürbar waren. Der Kriegszustand in der Barockzeit zeigte mit seinen Schrecken und Verheerungen die Brüchigkeit und Vergänglichkeit der menschlichen Existenz, und unter dem Leid kam die Sehnsucht nach Tod und Erlösung im Jenseits auf. Angesichts der Katastrophen des Krieges legten die Expressionisten Wert darauf, die Existenz des Künstlers geistig und seelisch zu erhöhen. Ebenso wurden nicht komplizierte, sondern einfache Darstellungen in die Lyrik aufgenommen. Vom Expressionismus wurde in der Schweiz der Dadaismus und in Frankreich der Surrealismus abgeleitet. Der Dadaismus protestierte gegen die Zerstörungswelt des Krieges und die bürgerliche Kultur. Er grenzte sich durch seine Wirklichkeitsbezogenheit vom Expressionismus ab und zog sich zurück in die Wirklichkeit des Außerrationalen, Unbewussten, Triebhaften, Chaotischen. In Frankreich entwickelte sich der Dadaismus zum Surrealismus weiter. Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs ging in Frankreich die Mode des literarischen Surrealismus zurück. Der Surrealismus folgte der Psychoanalyse Freuds, die die eigentliche Wirklichkeit des Menschen im Unterbewussten vermutet und den Traum für die Quelle des Künstlers hält. Bei vielen Autoren

⁹⁰ Vgl. Josef Strelka: A.a.O., S. 49. Die vier Hauptströmungen zwischen 1945-1975 in der österreichischen Lyrik werden chronologisch kennzeichnet. Die erste Strömung (1945 - ca. 1960) war die Betonung von Traditionsgebundenheit und Formstrenge, die zweite (ca. 1955 -1970) war das Aufbrechen der alten Formen, die dritte (von ca. 1964 an) zeigte verschiedene Variationen eines mehr oder weniger konsequenten Formalismus und die vierte (ab ca. 1972) die ersten Ansätze zur Überwindung des Formalismus.

⁹¹ Hans Höller: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 62.

stellte die Surrealismus-Rezeption eine Erweiterung ihres Wirklichkeitsbegriffs und die Möglichkeit eines phantastischen Realismus dar, bedeutete der Traum eine Vision, die Kunst der Überwindung oder wenigstens des ästhetischen Erfassens eines schmerzhaften, melancholischen Lebensgefühls.⁹² Bernhard nahm in seiner Lyrik auch den Expressionismus, die Lyrik Trakls und die französische Moderne auf, wodurch er seine tiefgreifenden Verletzungen künstlerisch umsetzen konnte und seine Lebensidee der „frohen Armut“⁹³ in einer radikalen Endlichkeit seiner Weltsicht suchte.

3.1.1. 50er und 60er

Als der Nationalsozialismus 1945 endlich endete, wurden Kunst und Literatur als Heil- und Beruhigungsmittel für die durch den Krieg verletzten Seelen benutzt. Im Gegensatz zu den fünfziger Jahren, in denen sich ein Vorgang der Konsolidierung und der Polarisierung von „Restauration“ und „Antirestauration“ im Zeichen der verfestigenden politisch-ideologischen Teilung vollzog, entstand in Österreich Konsolidierung im Zeichen der Herstellung des integren Staates, des Staatsvertrages, des Abzuges der Besatzungstruppen und der Neutralitätserklärung. Solche politischen und sozialen Stimmungen des Kompromisses und der Beilegung traten auch in der Literatur auf. In der Lyrik fiel das metaphorische Sprechen über den Schrecken im Ton der Versöhnung auf.

Das Motto der österreichischen Literatur der fünfziger Jahre könnte man „Literarische Zusammenhänge zwischen dem alten und neuen Österreich“ nennen.⁹⁴ Zu Beginn der 50er Jahre herrschte Konkrete Poesie⁹⁵ vor, die von der verbalen, vokalen und visuellen Materialität des Wortes ausging; sie war eine internationale nichtmimetische Sprachkunstform, die von den materialen Eigenschaften der Sprache ausging und dem

⁹² Vgl. Paola Bozzi: Im Museum der modernen Poesie. Zum lyrischen Werk Thomas Bernhards. A.a.O., S. 521.

⁹³ Vgl. Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: Modern Austrian Literature. Vol. 21. 1988. S. 139.

⁹⁴ Walter Weiss: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. In: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Hrsg. v. Manfred Durzak. Stuttgart 1971. S. 387ff.

⁹⁵ In der Konkreten Poesie gab es 6 Tendenzen: 1) Buchstaben: Typenarrangement-Buchstabenbilder. 2) Zeichen: Graphisches Arrangement - Schriftbilder. 3) Serielle und Permutationelle Realisation. 4) Klang-Klingtisches Arrangement - phonetische Poesie. 5) Stochastische und typologische Poesie. 6) Kybernetische und materiale Poesie.

Vertrauen in die Wörter entsprang. Die Nachkriegszeit erreichte literarischen Höhepunkt im Rückgriff auf das Wirken von Rilke und Trakl; die Naturlyriker erschienen den Herausgebern als die dominierenden Tendenzen. Avantgardistische oder experimentelle Texte fehlten völlig. Trotzdem entwickelten einige österreichische Schriftsteller wie Christine Lavant, Ingeborg Bachmann das metaphorische Sprechen konsequent weiter. Christine Lavant ging es besonders um existenziell-konfessionelle Selbsterfahrungen. In dieser Zeit war das literarische Wien in eine sprachexperimentelle Avantgarde, die seit den dreißiger Jahren das literarische Leben in Österreich beherrschte, und eine Antimoderne, die nach dem Krieg und Faschismus einige Staatspreisträger stellte, gespalten.⁹⁶ Im Verlauf der 50er Jahre entstand ein Aufschwung unter den Lyrikern, in dem sie die Genitiv-Metaphern in surrealistischem Kontext verwendet haben. Auch Bernhard bediente sich in seinen Gedichten dieser Genitiv-Metaphern.⁹⁷

Gerhard Fritsch sprach 1961 in seiner „Zwischenbilanz einer Generation“ davon, dass die meisten Nachkriegslyriker von Rilke und Trakl beeinflusst seien.⁹⁸ Die Leute verloren den Mut, in einem eigenen Stil zu schreiben. Sie schrieben ihre Lieblingsschriftsteller nach. Viele Schriftsteller orientierten sich nach dem Krieg an der berühmten Literatur aus Amerika, England und Frankreich. So war es in dieser Zeit auch in Mode, dass in Romanen oder Erzählungen immer entweder ein „Joe“, eine „Miss Temple“ oder „Miss Plempl“ als Hauptfigur vorkam. Niemand dachte daran, seine Erlebnisse, seine Kenntnisse, seine Wirklichkeiten oder seine Heimat zu beschreiben. Etwa fünf Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg gingen manche Autoren in die innere Emigration, um den Werteverlust während der NS-Zeit zu kompensieren. Sie nahmen die internationale europäische Moderne, die mit der klassischen und romantischen Tradition verbunden war, auf. Für Bernhard galten ähnliche Bedingungen und er benutzte ähnliche Formen, die aber nicht von amerikanischen, sondern von französischen Surrealisten stammten, weil er damals von Julien Gracq und anderen berühmten Leuten begeistert war. Im Sommer 1957 traf Bernhard den Komponisten Gerhard Lampersberg. Auch dieser beeinflusste ihn in surrealistischer Richtung. Danach hörte er etwa fünf Jahre lang auf zu schreiben, denn er fand das Schreiben nutzlos und fühlte sich dadurch übel.⁹⁹ Anfang der 50er Jahre steigerte sich seine Selbstdistanzierung, und nach dem Tod

⁹⁶ Hans Höller: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 61.

⁹⁷ Vgl. Hugo Dittberner: A.a.O., S. 17

⁹⁸ Adrien Finck: A.a.O., S. 132.

⁹⁹ Vgl. Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 27.

seiner Mutter flüchtete er aus der Frage nach dem Selbst entweder in regressive Sehnsüchte und Phantasien oder in die Beschwörung der bäuerlichen Idylle mit dem Zentrum Henndorf.¹⁰⁰ Aus seiner persönlichen Situation, einem Leben in Kälte und Schutzlosigkeit, erklärt sich die Verwendung des Motivs des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradies in seiner frühen Lyrik.

Während der sechziger Jahre bot die Literatur in Österreich ein deutlich weniger harmonisches Bild als in den fünfziger Jahren. Die Autoren, die mit ihrem Leben und Werk die Verbindung zum alten Österreich und zu den österreichischen Klassikern der Moderne bewahrten, traten nach und nach ab: George Saiko starb 1962, Heimito von Doderer 1966, Franz-Theodor Csokor 1969, Johannes Urzidil 1970. In den sechziger Jahren war die charakteristische Erscheinung der österreichischen Literatur die Problematisierung des Heimatromans bzw. des Regionalromans. Die um 1940 geborenen und in den sechziger Jahren zuerst hervorgetretenen österreichischen Schriftsteller Peter Handke (geb. 1942), Barbara Frischmuth, Wolfgang Bauer und Michael Scharang (alle 1941 geb.) verband Graz als Zentrum, wobei sie stark von der formalen Revolution der Wiener Gruppe beeinflusst wurden. Es handelte sich bei ihnen um Heimatschriftsteller. Das Heimatdorf wurde als ein konstruierbares, damit durchschaubares und beliebig verfügbares Modell unter vielen anderen möglichen behandelt.¹⁰¹ Der Surrealismus wurde von dieser Grazer Gruppe noch einmal aufgenommen, konnte aber nicht mehr die Literatur der Zeit beeinflussen.

Die österreichische Geschichte und seine Vergangenheit drückte Bernhard als Märchen aus, das nicht wünschbar ist. Diese Aussage war mit der Phantasie der Surrealisten verbunden.

„[...] es gibt keine *Geisterwelt* mehr, das Universum selbst ist kein Märchen mehr; [...] Vor fünfzig Jahren noch ist Europa ein einziges Märchen gewesen: die ganze Welt eine Märchenwelt. Heute gibt es viele, die in dieser Märchenwelt leben, aber die leben in einer toten Welt und es handelt sich auch um Tote. Wer nicht tot ist, lebt, und *nicht in den Märchen; der ist kein Märchen* [...]“¹⁰²

Das Märchen konnte nicht mehr in die Wirklichkeit finden, weil es durch die innerliche

¹⁰⁰ Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger „Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954“. A.a.O., S. 137f.

¹⁰¹ Walter Weiss: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. A.a.O., S. 393ff.

¹⁰² Thomas Bernhard: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. - Ansprache in Bremen anlässlich der Verleihung der Rudolf-Alexander-Schröder Stiftung/ Literaturpreis der Freien und Hansestadt Bremen. In: Jahrsring 1965/1966. S. 243.

Veränderung der Menschen selbst und auch aufgrund der äußerlichen Situation verschwunden war. Für Bernhard bedeutete ein Märchen so viel wie eine Kraft, mit der man die schwierige Wirklichkeit aushalten kann. Ohne Märchen im 20. Jahrhundert zu leben sei nicht mehr Leben, sondern eher Existenz.¹⁰³ Er träumte von der Märchenwelt und darum richtete sich sein lyrisches Interesse wie bei Trakl auf eine schöne Vergangenheit, in der es zwischen den Menschen, Gott und Natur keine Entfremdung gab.

3.1.2. Zwischen Österreich und fremden Ländern

„Verboten hast du auf dein Grab/ draufzuschreiben, daß es dich gab/ wir verstehen sie gut/ deine ewige Wut/ Wir sind wie du Grantscherben/ Wir sind deine wütenden Erben/ Wir pflegen den Grant ohne Grund/ dich hat er umgebracht, uns hält er/ g'sund/ Kaum, daß deine Leiche im Grab lag/ schon merkte ganz Österreich, daß es/ dich mag/ kaum, daß dein Leib verblich/ sind wir schon stolz auf dich/ [...]“.¹⁰⁴ Das war eine Selbstkritik der Österreicher am Grabe Thomas Bernhards. Bernhard behandelt ein anti-österreichisches Gefühl, das in den Werken als Form der tödlichen Landschaft auftritt.

Ein Leben lang zürnte Bernhard gegen Österreich. Er dachte, dass die Welt ohne Zorn voller Ekel wäre, ebenso das Schicksal der Welt und der Menschen. Er wollte das durch den Zorn abgewertete Österreich verbessern. Von Kind an stimulierten ihn außer seiner unglücklichen Geburtsgeschichte die anarchistischen, revolutionären und nonkonformistischen Gedanken seines Großvaters. Österreich kam Bernhard immer wie ein Kerker und für ihn unnatürlich vor, deshalb brauchte er einen Ausgang. Aus diesem Grunde fuhr er regelmäßig ins Ausland, was er notwendig brauchte. Im Ausland genoss er seine Anonymität und lebte in Ruhe. Er suchte etwas, was ihm im Alltag herzbewegend erschien. Bei der Rückkehr nach Österreich empfand er ein grauenhaftes Gefühl, wohin er auch ging. Die stumpfsinnigen Leute und das Klima in Österreich machten ihn verrückt. Er behauptete, dass das verhängnisvolle Voralpenklima für den Stumpfsinn der gemütskranken Salzburger verantwortlich sei. Allezeit war er auch unzufrieden damit, dass die Geschäftstüchtigkeit in Salzburg so weit ging, die Kunst zu

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 243.

¹⁰⁴ Günther Nennung: Der komplette Anschluß - Ein Bekenntnis am Grabe von Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 10/11. 02. 1990.

mit, dass die Geschäftstüchtigkeit in Salzburg so weit ging, die Kunst zu vermarkten. Trotzdem hatte er dieser Stadt zwei Gedichte gewidmet: „Salzburg“ (Gesammelte Gedichte (=Abk. GG), 281) und „Im Dom“ (GG, 282).

Als Bernhard in der literarischen Welt zu schreiben anfang, kritisierte er nicht nur die katastrophale Unfähigkeit der Regierung, sondern ganz Österreich. Und obschon katholisch getauft und in einem volkstümlich katholischen Milieu aufgewachsen, war die Religion für ihn eine autoritäre Ideologie, der Katholizismus der grosse Zerstörer der Kinderseele. Dieser habe durch Gewissensbisse den Menschen unglücklich gemacht; jahrhundertlang habe es in Österreich keinen bedeutenden Philosophen, sondern nur Katholiken gegeben. Er behauptete, dass Österreich in Politik, Kultur und Kunst keine Hoffnung mehr habe. So provozierten seine Kritiken gelegentlich große Skandale.¹⁰⁵

In der Öffentlichkeit¹⁰⁶ hielt er bei der Entgegennahme des Österreichischen Staatspreises 1968 seine bekannte Schimpfrede: „Man geht durch das Leben, beeindruckt, unbeeindruckt, durch die Szene, alles ist austauschbar, im Requisitenstaat besser oder schlechter geschult: ein Irrtum! Man begreift: ein ahnungsloses Volk, ein schönes Land - es sind tote oder gewissenhaft gewissenlose Väter, Menschen mit der Einfachheit und der Niedertracht, mit der Armut ihrer Bedürfnisse [...] Es ist alles eine zuhöchst philo-

¹⁰⁵ Vgl. Jens Dittmar: Der skandalöse Bernhard. A.a.O., S. 73ff. Am 04. 12. 1955 schrieb Bernhard in „Die Furche“ einen Artikel „Salzburg wartet auf ein Theaterstück“: „[...] Wir warten noch immer darauf, daß das Salzburger Landestheater endlich einmal ein Theaterstück herausbringt, das in den Kulturspalten diskutabel ist. Seit zwei Jahren warten wir auf das entsprechende Stück und auf die entsprechende Inszenierung, und das Unbehagen wird mit jedem Theatersemester größer. Bald wird auch der letzte Hoffnungsschimmer geschwunden sein und die Bretter rechts der Salzach, die Bretter dieses einzigartigen österreichischen Kammertheaters, werden nur noch ein Rummelplatz des Dilettantismus sein. Eine Operette jagt die andere, eine Geschmacklosigkeit übertrifft die andere. Ja bei allem Verständnis, was ist denn Theater? Besteht es denn nur noch aus billigem, ausgeleiertem Amüsement? Wenn ja, dann soll man es morgen schon zusperren [...]“. Wegen dieses Artikels wurde Bernhard vom Direktor des Landestheaters angeklagt, aber am 28. 03. 1956 freigesprochen; sein Ankläger legte jedoch Berufung ein, der am 21. 06. 1956 stattgegeben wurde. Am 11. 03. 1957 wurde Bernhard nach § 491 (Ehrenbeleidigung) für schuldig befunden und zu einer Strafe von 300 Schilling oder 5 Tagen Arrest verurteilt. Diesmal legte Bernhard eine Berufung ein, der am 12. 03. 1959 stattgegeben wurde. Am 08. 07. 1959 wurde die Klage zurückgezogen und der Prozess endete mit einem Vergleich.

¹⁰⁶ Vgl. Thomas Bernhard: Politische Morgenandacht. In: Wort in der Zeit. 1966. S. 11ff. 1966 formulierte er über die Umfrage „Verpolitisierung unserer Kultur“ der österreichischen Literaturzeitschrift „Wort in der Zeit“ mit „Politische Morgenandacht“: „(...) Heute, ein halbes Jahrhundert nach der Zerstümmung des Reiches, ist das Erbe verbraucht, die Erben selbst sind bankrott (...) Unser Volk ist ein Volk ohne Vision, ohne Inspiration, ohne Charakter, Intelligenz, Phantasie sind ihm keine Begriffe. Ein Volk von Schleichhändlern und Dilettanten, zeugt es sich in jedem Augenblick in seinem alpenländischen Exklusivschwachsinn fort (...) Aus einer weltpolitischen Katastrophe, aus einer grandiosen weltpolitischen Verlegenheit der einzelnen sowie der Masse heraus, hat sich, auf die absurdesten Rechte pochend, in der Republik Österreich eine Gesellschaft der in allen Farben schillernden Dummköpfe etabliert, die im Schütze von tausendfältigen sogenannten demokratischen Blasphemien über Recht und Gesetz entscheidet und sich immer noch weiter ausbreitet und schließlich und endlich alles, was Anspruch auf den entschieden klaren Begriff von Ruhm haben dürfte, restlos vernichten wird (...) Ich verabscheue es, aus der Kürze eine Länge zu machen, aber ich enthalte mich nicht der Versicherung, daß wir in Österreich von dem „Begriff Österreich“ nichts mehr zu hoffen haben.“

sophische und unerträgliche Vorgeschichte. Die Zeitalter sind schwachsinnig, das Dämonische in uns ein immerwährender vaterländischer Kerker, in dem die Elemente der Dummheit und der Rücksichtslosigkeit zur täglichen Notdurft geworden sind. Der Staat ist ein Gebilde, das fortwährend zum Scheitern, das Volk ein solches, das ununterbrochen zur Infamie und zur Geistesschwäche verurteilt ist. Das Leben Hoffnungslosigkeit, an die sich die Philosophen anlehnen, in welcher alles letzten Endes verrückt werden muß. Wir sind Österreicher, wir sind apathisch; wir sind das Leben als das gemeine Desinteresse am Leben [...] Wir haben nichts zu berichten, als daß wir erbärmlich sind [...], Geschöpfe der Agonie [...]"¹⁰⁷ Nach dem Tod Bernhards schlug sein Halbbruder Peter Fabjan zur Aussöhnung zwischen Bernhard und Österreich eine Bernhard- Stiftung in Österreich vor.

Bernhard sah den Umstand, dass er schon zweimal für den Literaturnobelpreis, jedoch nicht von Österreichern, sondern von Deutschen vorgeschlagen worden war, als ungerechte Behandlung an. Er meinte, dass die Literatur in Österreich überhaupt keinen Wert habe. Über die typischen deutschsprachigen Schriftsteller bemerkte er, dass sie immer mit dem Staat und den Mächtigen paktierten und entweder links oder rechts nur als opportunistische Schriftsteller so wie bei einem „Lustspiel für Marionetten“ dasäßen. Günther Nenning sagte, dass Bernhard ein typischer österreichischer Grantscherm (Motzgefäß) sei. Er habe seine Landsleute beschimpft und provoziert, weil er habe geliebt werden wollen.¹⁰⁸

Was ist typisch österreichisch in seiner Literatur? Er ist bestrebt, über das österreichische Wesen in seinen Werken zu schreiben. Ohne habsburgischen Mythos kann die österreichische Literatur nicht gedacht werden. Die österreichische Literatur ist anti-realistisch, weil sie besonders im Banne des habsburgischen Mythos wirklichkeitsflüchtig ist. Als Reaktion auf die Französische Revolution hatte der habsburgische Mythos die Vorherrschaft der Aristokratie und die Voraussetzungen des Habsburgerreiches gesetzt. Sein besonderes Kennzeichen waren nicht nur bestimmte Werte, sondern auch die feudale, paternalistische Prägung. Die Hauptzüge des habsburgischen Mythos in der Literatur waren der Immobilismus, die abstrakte statische Ordnung im Gegensatz zum kraftvollen Elan des Lebens, zum Veränderungswillen, zum Fortschritt. Hofmansthal

¹⁰⁷ Zdenko Škreb: Weltbild und Form bei Thomas Bernhard. In: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposion. Hrsg. Von Karl Konrad Polheim. Bonn 1981. S. 151f. Auch Josef Donnenberg: Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich. A.a.O., S. 44.

¹⁰⁸ Dietmar Kanthak: Ein Provokateur aus Liebe - Das Bonner Schauspiel gedachte Thomas Bernhards. In: General Anzeiger. 06. 03. 1989. Gunther Nenning war ein österreichischer Publizist.

stellte das Schema „Preuße und Österreicher“ zusammen, das alle Motive der vergangenen 150 Jahre alten Konfrontation enthält: In Österreich gab es eine traditionelle Gesinnung, Jahrhunderte lang fast stabil, aber in Preußen nur eine aktuelle Gesinnung ohne Gedächtnis für vergangene Phasen; in Österreich nur geringe Begabung für die Abstraktion der Dialektik, in Preußen stärkere dialektische Abstraktion, in Österreich Selbstironie, dagegen bei Preußen Selbstgefühl, in Österreich Genusssucht, in Preußen Streberei, in Österreich scheinbare Unmündigkeit, in Preußen scheinbare Männlichkeit.¹⁰⁹ Aber Bernhard hat die Liquidation des habsburgischen Mythos vollzogen.¹¹⁰ Obwohl die Motive Bernhards wie Tod, Natur, Vergangenheit in seinen Werken nach barocker Tradition aussahen und er als Schriftsteller ohne die große Tradition der österreichischen Literatur undenkbar war, hatte er sich im Grunde genommen nicht darum bemüht, an der österreichischen Literaturtradition festzuhalten, sondern seine Themen waren ihr nur zufällig angepasst.

Seit der Staatspreisrede von 1968 änderte sich seine Grundeinstellung wenig. Er wusste auch genau, dass seine Zeitkritik die Welt nicht verbessern konnte. Obwohl er jährlich wüste Beschimpfungen schrieb, hatte er einige Barmherzigkeit gegenüber seinem Staat: „[...] du bist die einzige, beste [...] scheußlichste, grausigste [...] wie Heimat, wenn man will, immer ist“.¹¹¹ Hass könnte auch ein anderer Ausdruck der Liebe sein. Bernhard definierte Hass als wahrscheinliche Gegenliebe.¹¹² 1985 sagte er dem damaligen Finanzminister und späteren Bundeskanzler Vranitzky, dass er weder gegen Österreich noch gegen die Österreicher sei, sondern in Sorge um dieses Land.¹¹³ Ohne Liebe gäbe es keine Interessen. Wenn er keine Liebe zu seinem Land gehabt hätte, hätte er es nicht so scharf kritisiert.

¹⁰⁹ Walter Weiss: Österreichische Literatur – eine Gefangene des habsburgischen Mythos? In: Deutsche Vierteljahrschrift. Hrsg. von Richard Brinkmann und Hugo Kuhn. Stuttgart 1969. S. 334ff. Zwei Generationen vorher hatte Grillparzer in seinen Tagebüchern und in einem Aufsatz „Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen“ (1837): eine vergleichbare Konstellation zwischen Österreich und Deutschland vorgeschlagen. Er betonte in österreichischer Literatur auf der einen Seite zum Anschaulichen, Sinnhaft-Konkreten, zum gestaltenden Kunstsinn, auf der anderen Seite zur Abstraktion, zur Dialektik, zu maßlosen Plänen und Entwürfen. Außerdem wurde von Josef Nadler und Otto Rommel über die österreichische geistige Tradition in der Literatur besonders im Bereich von Theater erwähnt, dass die Motive in Gegenwart auf barocke Wurzeln zurückgerührt haben. Eduard Winters, Kurt Vanca, und Robert Mühler anerkannten mit dem Begriff „Josefinismus“ österreichisches Barock und österreichische Aufklärung als innerkatholische Erscheinung.

¹¹⁰ Josef Donnerberg: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse? A.a.O., S. 9.

¹¹¹ Günther Nennung: Der Übertreiber wird übertrieben. - Notizen zu einer Thomas Bernhard-Ausstellung in Wien. In: Die Zeit. 12-13. 03. 1992.

¹¹² Vgl., Ebd., 12-13. 03. 1992.

¹¹³ Günther Nennung: Eine Enterbung im Vermass. - Thomas Bernhard provoziert die Österreicher auch noch post mortem. In: Die Weltwoche. 23. 02. 1989.

3.2. Lyriktheorie

Bernhard wurde als „Übertreibungskünstler“ eingestuft. Er hatte diese Übertreibung nicht nur als Grundvoraussetzung seines Arbeitens, sondern auch als Stilprinzip begriffen. Er wurde so bezeichnet, weil er beim Schreiben im Repetitionsstil einige Motive oder Sätze wiederholte. Aber im Grunde genommen war es nicht übertrieben, sondern für ihn natürlich. Er glaubte fest daran, dass er in einer unerträglichen Wirklichkeit mit Absicht übertreiben müsse, um die Realität erschließen zu können. Er wusste genau, dass er seine Lebenstragödie nicht vermeiden konnte. Die Kräfte, die ihm das unglückliche Leben erträglich machten, kamen von der Kunst. In der Kunst und durch die Kunst konnte alles Mögliche erreicht werden, was in der Realität nicht möglich war. Sonst hätte er schon in der Wirklichkeit den Tod gewählt. Zwischen Leben und Tod stellte er in seinen Gedichten Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach dem Tod, nach dem Leben angesichts des Todes und nach der Absurdität unserer Existenz. Trotz dieser Stimmungen waren seine Gedichte keine klagenden Todesfugen, sondern Lobgesänge auf den Tod im Schatten des grausigen Lebens. Und sie galten auch als Antwort auf die Fragen nach Identität, Heimat, Verlust des Zufluchtsortes in leidender Wirklichkeit, in der nur Kälte herrscht.

Seit dem Debüt als Lyriker hatte er zehn Jahre lang Gedichte geschrieben. Doch dann wollte er eines Tages damit aufhören: „[...] Und die Gedichte waren ja auch nichts, weil sie letzten Endes nur eine krampfhaft Sucht waren, sich in Szene zu setzen. Es war keine Dichtung, die entsteht dann doch so, daß man alles ausschaltet, was man bisher angelesen hat [...]“.¹¹⁴ In der Lyrik konnte er sein Ziel, die Welt durch Schreiben zu erobern, nicht erreichen. Immer wieder sagte er, die Welt lasse sich nur mit Prosa erobern. Er wollte durch Lyrik einen Widerstand gegen die Realität leisten, aber er dachte, dass die Lyrik dafür zu schwach sei und keinen Widerstand bringen könne. Obwohl er sich inzwischen schon davon überzeugt hatte, dass er in seinen Gedichten, besonders „In hora mortis“, „Unter dem Eisen des Mondes“ und „Ave Vergil“, ständig versuchte, seine Gefühle in Form eines Prosatextes auszudrücken,¹¹⁵ konnte er diesen Widerstand in den Gedichten nicht mehr genug leisten, weil er mit eingeschränkten Wörtern ausgedrückt werden musste.

¹¹⁴ Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 27.

¹¹⁵ Wieland Schmied: Der Lyriker wird Romancier. - Eine Erinnerung an Thomas Bernhard. In: Rheinischer Merkur. 24. 02. 1989.

Bei Bernhard gab es eigene besondere Lyriktheorie. Generell strebte er an, transparente Kunst, die nichts verhüllt, zu schaffen, sowohl um die schöne als auch die hässliche versteckte Seite bekannt zu machen. Er versuchte, sein Publikum statt der einseitigen und beschränkten Form der Fotografie die sichtbare Welt so wie Glatteis sehen zu lassen: „Die Fotografie ist eine heimtückische perverse Fälschung [...] Ich verachte die Leute, die fortwährend am Fotografieren sind und die ganze Zeit mit ihrem Fotoapparat um den Hals herumlaufen. Fortwährend sind sie auf der Suche nach einem Motiv und sie fotografieren alles und jedes, selbst das Unsinnigste [...] Sie halten auf ihren Fotos eine pervers verzerrte Welt fest, die mit der wirklichen nichts als diese perverse Verzerrung gemein hat [...] Bei der Betrachtung von Fotografien hat es mich immer wie bei nichts sonst geekelt“.¹¹⁶ Mit solch deutlichen Ansichten schockierte Bernhard immer wieder. Er selbst war auch schockiert, wenn er seine Bücher las. Seine Bücher seien doch eine Sammlung von Millionen von Schocks. „Ein Buch soll auch ein Schock sein“¹¹⁷ hatte er gesagt. Es sei eine Aneinanderreihung nicht nur von Sätzen, sondern von Schockeindrücken.

Etwa vor 50 Jahren hielt T.S. Eliot vor der „National Book League“ in London seinen berühmten Vortrag über „Die drei Stimmen der Poesie“: „Die erste Stimme ist die des Dichters, der zu sich selbst spricht, zu sich allein. Die zweite Stimme ist die des Dichters, der sich an Zuhörer wendet, an einzelne oder an ein Publikum. Die dritte ist die des Dichters, der eine von ihm erdachte Dramenfigur sprechen lässt, die nicht eigene Gedanken ausspricht, sondern nur das sagt, was eine imaginäre Figur in ihrem Rahmen einer anderen imaginären Figur gegenüber äußern kann“. In Anspielung auf diesen Vortrag kann Bernhard als Dichter der zweiten und dritten Stimme gelten, aber als einer der ersten Stimme nur selten, nur in geringem Maße in seinen Gedichten.¹¹⁸ In der Lyrik reflektiert sich Bernhards Lebensgeschichte der fünf autobiographischen Romane, d.h. „Das Kind“, „Die Ursache“, „Der Keller“, „Der Atem“, „Die Kälte“ wie im Spiegel. Im Bereich des Lebens besuchte er die Hölle und die Vorhölle, in denen er häufig mit zahl-

¹¹⁶ Jutta Schubert: Thomas Bernhard ist tot. - Es lebe Thomas Bernhard. In: Literat. 10. 1993. S. 22.

¹¹⁷ Krista Fleischmann: Thomas Bernhard - Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst (Ein Film. Madrid 1986). In: Thomas Bernhard- Eine Begegnung. Gespräch mit Krista Fleischmann. Wien 1991. S. 250.

¹¹⁸ Arnim Juhre: Zerfressner Lobherr und ungehobelte Phantasien. In: Deutsche Allgemeines Sonntagsblatt. Nr. 5. 31. 01. 1982. S. 18.

reichen Krankheiten und dem Tod konfrontiert wurde. Im Gegensatz zu seiner Philosophie des Lebens, dass er immer in die entgegengesetzte Richtung des richtigen und einfachen Weges laufen wollte, machte sein Schreiben ihn mit der anderen Seite des Lebens bekannt, ließ ihn nicht mehr in die falsche Richtung gehen. Das Schreiben war die Strategie, um er seine lebenslängliche, durch seine Krankheit ausgelöste Krise zu überwinden.

In einem Interview wurde Bernhard zu seinen literarischen Vorlieben befragt und er teilte als sein Lieblingsgedicht Rilkes „Der Panther“¹¹⁹ mit. Er habe dabei gefühlt, dass seine Isolation des einen Panthers hinter Gittern im Käfig ähnlich wäre. So wie Rilkes Panther eine Phantasie hatte, hielt auch Bernhard sie für sehr wichtig.¹²⁰ Er förderte seine Phantasie durch Sprachen, die nur er allein verstehen konnte.¹²¹ Wie in seiner freien Phantasie schrieb er seine Gedichte, außer seinen frühen einzelnen Gedichten, meistens in freien Versen.

Bernhard stellte immer ein Motto vor seine Werke. Nicht nur in seinen Gedichtbänden, sondern auch in seinen Romanen und Dramen gibt es ein Werkmotto. Diese Motti des Lebens und Werkes sind wichtig für die Annäherung an Bernhard, da sein Lebensmotto sein Werkmotto reflektiert. Seine Erfahrungen in einem wechselhaften Leben waren die Motive seines Werkes. Vom Feuilleton über die Lyrik und den Roman bis um Drama war Bernhard aus Unzufriedenheit mit seiner Gattung von einer zur anderen übergegangen. Obwohl er durch seinen Stil und seine Themenwahl häufig in die Kritik geriet, hielt er an seinem literarischen Weg fest. Am Anfang, nach seinem Debüt, konnte er keine Dialoge zwischen verschiedenen denkenden Menschen schreiben, weil er eher Einzelgänger war. In diesem Sinne war die Lyrik zu dieser Zeit das richtige Genre. Das Theater brachte ihm außer Geld die Erhaltung seiner Freundschaften und Beziehungen zu Menschen, da er im Theater, ob er wollte oder nicht, mit Leuten zusammenkommen musste.

In seiner Dichterwelt legte er den Schwerpunkt der Dichterverrolle darauf, die Sterblichkeit und den Staub der gewohnten Welt zu überwinden. Ausserdem sah Dittberner

¹¹⁹ Rainer Maria Rilke: Werke in sechs Bänden, Bd. 1.2. Frankfurt/Main 1980. S. 261.:**Der Panther** - Im Jardin des Plantes, Paris; Sein Blick ist vom Vorübergehn der/ Stäbe/ so müd geworden, dass er nichts mehr/ hält/ Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe/ und hinter tausend Stäben keine Welt.// Der weiche Gang geschmeidig/ starker Schritte// der sich im allerkleinsten Kreise dreht,/ ist wie ein Tanz von Kraft um eine/ Mitte,/ in der betäubt ein großer Wille steht.// Nur manchmal schiebt der Vorhang der/ Pupille// sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild/ hinein,/ geht durch der Glieder angespannte/ Stille - / und hört im Herzen auf zu sein.

¹²⁰ Vgl. Bughard Damerou: Thomas Bernhard und Rilke. In: Weimarer Beiträge 40. 03.1994. S. 462f.

¹²¹ Gerhard Melzer: Augen zu, Mund auf. A.a.O., 21. 10. 1994.

den Bernhard als Formulierungskünstler und Schriftsteller, der die künstliche Erregung als Medium seines Schreibens braucht. In dieser Hinsicht tendierte Bernhards Kunst hin zu einer künstlichen Erregung unter der Voraussetzung, dass die Literatur Parodie sei.¹²² Mit Montaignes kompromisslosem und rücksichtslosem Drang zur Wahrheit, mit Dostojewskis Schilderung der Abgründe des Menschseins sah er seinen Weg in künstlerischer Richtung vorgezeichnet.¹²³ In seinen Gedichten machte er mit genauer Darstellung eben der Gesellschaft Vorwürfe, die ihn krank machte, und zeigte ihr nur einen einzigen Ausweg, der zum Tod in dieser kalten Welt führte.

3.2.1. Die Inhalte

Eine Buchkritik verdeutlicht den wichtigen Platz, den Bernhard in der österreichischen Lyrik einnimmt: „Seit Trakl hat Österreich, von Christine Lavant abgesehen, keinen so originalen Lyriker mehr erlebt wie Bernhard [...] Jeder neue Satz von ihm hat die Macht, einen buchstäblich umzuwerfen, so elementar und stets neu tritt er vor einen hin [...] Hier hat die Dichtung wieder einen wie Rimbaud vergewaltigt, hat einen vom Leben Besessenen gezwungen eben diesem Leben um ihretwillen zu entsagen“.¹²⁴ Generell ist in Bernhards Lyrik die Todesthematik wesentlich. Die Titel der Geschichte unterscheiden sich, doch die Inhalte sind fast identisch. Zu der Aussage vieler Kritiker, dass Bernhard in allen Gattungen dasselbe Thema behandle, äußerte er sich so, dass er noch Verschiedenes machen möchte, aber dieses nichts Neues sei, weil es nicht viel Neues gäbe.¹²⁵ Trotzdem hatte er in seinen Werken versucht, auch ihm bisher Fremdes zur Sprache zu bringen. Der erste Gedichtband „Auf der Erde und in der Hölle (=Abk. EH)“ besteht aus fünf Teilen: „Hinter den Bäumen ist eine andere Welt“, „Die ausge-

¹²² Hugo Dittberner: A.a.O., S. 12ff.

¹²³ Helmut Gross: Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus. In: Text und Kritik 43. Thomas Bernhard. München 1991. S. 118. Nach dem Tod seines Großvaters und seiner Mutter, im neunzehnten Lebensjahr hatte er sich mit Weltliteratur beschäftigt. Er hat besonders die Haltung von Montaignes „Ich bin begierig, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht“ wichtig gehalten. Und „Dämonen“ von Dostojewski, der erste große Roman, den er las, hat ihn existenziell getroffen und ihm einen Lebensweg gezeigt.

¹²⁴ Peter Hamm: A.a.O., In: Die Zeit. 26. 04. 1991.

¹²⁵ Christian Jürgens: Der Tod ist ein Österreicher. Über Thomas Bernhard. In Neues Gesellschaft. Frankfurter Heft. 7. 1995. S. 655.

brannten Städte“, „Die Nacht, die durch mein Herz stößt“, „Tod und Thymian“ und „Rückkehr in die Liebe“. Hauptsächlich hatte Bernhard in „Hinter den Bäumen ist eine andere Welt“ über einen Teil der Welt, die im Schatten und auf der anderen Seite seines Gedächtnisses versteckt geblieben ist, gesprochen. Die Welt ist im Nachsommer vor dem Ernten (Fäulnis, GG 20) erkrankt und es gibt keinen Traum und Verständnis mehr bei dem lyrischen Ich (Hinter den Bäumen ist eine andere Welt, GG 33). Diese Erde als biographisches und geschichtliches Terrain in Bernhards Lyrik bevölkern viele Versoffene, Verkrüppelte, Verrohte und Verrückte.¹²⁶ In der tragisch sich verwandelnden Welt fühlt das lyrische Ich Verachtung, Bitternis und Einsamkeit (Auf den Schwarzen Truhen der Bauernerde, GG 16). Es denkt, dass die Menschen, die Natur und alles, was es in dieser Welt gibt, zu ihm nicht mehr passen (Novemberopfer, GG 18). Es ist unmöglich, dass es seine Situation vergessend, lebt, weil die Schmerzen seiner Vergangenheit so groß sind (Was werde ich tun, GG 25). Auch Religion als letzte Hoffnung kann es nicht retten, weil sie selber korrupt ist (Der Morgen trägt einen großen Sack, GG 28). Deswegen soll es selbst einen Weg finden, durch den es die Leiden dieser Welt vergessen kann. Angesichts dieser Nichtigkeit des Daseins kann es dem Tod nicht ausweichen. Das lyrische Ich interessiert sich nicht mehr für diese Welt (Bringt mir Schnaps, Ruhm und Liebe, GG 26) und sucht seinen Frieden im Tod (Nieder geht der Regen auf die schwarzen Wälder, GG 24).

In „Die ausgebrannten Städte“ wird die Einsamkeit des Menschen unter der Oberfläche der Stadt erwähnt (Die Städte hinter den Tümpeln, GG 35). Als Naturmensch leidet das lyrische Ich (Bruchstücke aus einer sterbenden Stadt, GG 36) unter der grausamen und verwirrenden Stadt (Unten liegt die Stadt, GG 55), in der jetzt die Sonne nicht mehr scheint und es keine Liebe mehr zwischen den Nachbarn gibt. Die in dieser Stadt erkrankten Menschen kennen die Wichtigkeit der Natur nicht (Unter dem klagenden Mond, GG 41), stattdessen bleiben nur die Trockenheit und Einsamkeit in einer Stadt (Ein Abend, GG 39). In diesem Zustand ist das lyrische Ich traurig, weil es hier wie in einem Kerker nur Eintönigkeit, Durst, Hunger und den Tod finden kann (In meiner Hauptstadt, GG 43). Das lyrische Ich findet Erbärmlichkeit als sein wahres Gesicht in der Stadt (Venedig, GG 52), die ihm der kälteste Ort dieser Welt geworden ist. Es hat seine Identität hier verloren, dadurch sehnt es sich, im Sinne einer zweifachen Bedeu-

¹²⁶Vgl. Hans Höller: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 63.

tung der Erde, nach seiner ländlichen Heimat, andererseits nach dem Tod, wo es keine Zerstörung mehr gibt (Paris, GG 46).

„Die Nacht, die durch mein Herz stößt“ kann mit Bernhards Biographie verglichen werden. Über sein Leben kann nicht gesagt werden, dass es ein richtiges Leben gewesen sei (Erschütterung, GG 70). In der Vergangenheit beherrschten es nur Hunger, Traurigkeit und sehr große Verzweiflung (In einen Teppich aus Wasser, GG 65). In einer Stadt fühlte das lyrische Ich sich als eine Dunkelheit, die vor der Sonne verschwindet (Qual, GG 64). Die Nacht lässt es seine schlechten Erinnerungen, an die es nicht mehr denken möchte, zurückrufen (Die Nacht, GG 66), und dadurch bringt sie ihm nichts außer Qual (Biographie des Schmerzes, GG 62; Nichts weißt du, mein Bruder, von der Nacht, GG 67). Ständig will es von dieser Dunkelheit loskommen, und dafür betet es zu Gott. Aber es bekommt keine Erlösung und hofft, dass Gott es in einer anderen Welt erwartet (Neun Psalmen, GG 73). Das lyrische Ich bemüht sich darum, seine dunkle Seite zu reinigen, aber es ist unmöglich (Aschermittwoch, GG 72), weil seine Schmerzen zu tief sind, und es gibt nur einen Weg, seine Schwermut zum Ende zu bringen, dies wäre der Tod (Traurigkeit, GG 59).

In „Tod und Thymian“ wird Tod als Gegenstand der Sehnsucht und als Glück bezeichnet (Die heute tot sind, GG 101). Die Welt, die das lyrische Ich gefunden hat, hat sich von dem früheren hellen zu einem dunklen Raum gewandelt, in dem sich Tod, Mord, Fäulnis und Verdorbenheit verbreitet haben (Hinter den Ähren, GG 89. Schwarze Hügel, GG 84). Wie immer als Einzelgänger (Tod und Thymian, GG 99) hat es sich kalt gefühlt, weil es von niemandem Trost bekommen hat (Herbst, GG 96). Um es herum sind nur Säufer, Mörder und Irre geblieben (Mit sechsundzwanzig Jahren, GG 93). Notwendigerweise lehnt es jetzt seinen erschöpften Körper an die tote Mutter an (Brief an die Mutter, GG 100). Durch den Schatten seiner Vergangenheit ist es eingefroren wie im Winter (Sommerregen, GG 81). In seinem von der Dunkelheit umfangenen Leben ist es immer müde und traurig (Müde, GG 92). In unruhigen Tagen (Wo des letzten Märzwindes Hauch spürbar ist, GG 95) ist bei ihm der Duft des Todes überall spürbar (Frühling der schwarzen Blüten, GG 96).

In „Rückkehr in die Liebe“ gibt es Liebe nur in der Welt der Toten. Die Totenwelt könnte auch die Heimat darstellen, in die das lyrische Ich immer zurückkehren wollte (In das Dorf muss ich zurück, GG 108), weil es die Menschen und die Natur in seiner ursprünglichen Heimat nicht aufgenommen haben, als es heimkehren wollte. Ein deutlicher Gegensatz zum Gedicht des irischen Dichters William Butler Yeats, der in seinen Versen oft die Rückkehr in die ländliche Heimat rühmte (Yeats war nicht dabei,

Versen oft die Rückkehr in die ländliche Heimat rühmte (Yeats war nicht dabei, GG 105). In dieser Lage ist es voller Zweifel wie eine Schwalbe, die auf dem zerbrochenen Ast hockt (Vor dem Dorf, GG 111). Die Erde treibt es in den Tod (Im Weizen ist mein Herz, GG 115), und der Tod ist ihm eine Notwendigkeit, die es nicht verweigern kann (Der Tod, GG 113). Im leeren Elternhaus des Diesseits fühlt das lyrische Ich sich kalt, sucht auch hier den Tod (Elternhaus, GG 116) und wünscht sich die Wärme im Haus der Mutter des Jenseits (Im Garten der Mutter, GG 119). Seine Seele sucht ewige Ruhe statt im Tod (In den Friedhof gehn mein Füße, GG 118).

Der zweite Gedichtband „In hora mortis“ ist wie ein Psalm im Gebetbuch, in dem der Tod im kranken Alltag gesucht wird. Der Titel entstammt dem „Ave Maria“. Dieser Band besteht aus vier Teilen ohne Untertitel, stattdessen wird jede erste Zeile als Titel genommen. Formal kann es als Weiterentwicklung der „Neun Psalmen“ von „Auf der Erde und in der Hölle“ verstanden werden.¹²⁷ Von diesem Werk an bleibt Bernhard eine Art Totengräber-Stellvertreter.¹²⁸ Im ersten Teil ist das lyrische Ich in Angst um seinen Zustand und befindet sich in Wut, Leid und Qual auf dieser Welt (Mein Auge quält mich Herr, GG 128). Alles erscheint ihm unruhig (Unruhe ist in den Gräsern, GG 131), da es auch seinen Weg verloren hat. Das lyrische Ich betet zu Gott, dass sein einziger Wunsch erfüllt werden soll, dass es dem Tod folgen möchte (Ich weiß keine Straße mehr die hinaus führt, GG 129). Im zweiten Teil sucht das zerstörte Ich weiter den Tod (Zerfall mein Gott, GG 133). In der Welt, in der die Menschen eher den Schein als die Substanz lieben (Ich sehe Herr was ich jetzt sehen muß, GG 136), betet es um die Gerechtigkeit entweder der Erlösung oder der Vernichtung seiner selbst (Zur Rechten sitzt der Teufel, GG 135). In einer Situation, in der es keine Erlösung mehr gibt, wäre der Tod die einzige Wahl, weil es sein unerträgliches Leid irgendwie zum Schluss bringen will (Der Tod ist klar im Bach, GG 139). In diesem Sinne wäre der Tod ein Zugang zur Freiheit von Qual (Wann Herr wird mein Fleisch, GG 137). Im dritten Teil stürzt das lyrische Ich in endloses Leid. Es ist durch den Frost dieser Welt schon müde und traurig (Wach auf, GG 142). Andauernd sucht es das Dasein Gottes, aber Gott zeigt sein Gesicht nirgends (Wo bist Du Herr und wo mein Glück? GG 143). In einer Welt, die es nicht mehr braucht, wartet es nun auf den Tod (Morgen Herr bin ich bei Dir, GG 145). Im vierten Teil fürchtet es sich nicht mehr, da es schon das dunkle Leben erlebt hat, wodurch es an die Qual des Lebens gewöhnt worden ist (Beten will auf dem heißen

¹²⁷ Ebd., S. 65.

¹²⁸ Tania Nevak: A.a.O., In: General Anzeiger. 17. 02. 1989.

Stein, GG 147). Das lyrische Ich glaubt fest daran, dass es zu Gott gehört und dieser tief in ihm sitzt, obwohl Gott ihm keine Antwort gibt (Preisen will ich Dich mein Gott, GG 148), aber trotzdem bleibt seine Wehklage, solange es im Diesseits atmet (Die Vögel ach die Vögel, GG 150).

Bernhard hatte den dritten Gedichtband „Unter dem Eisen des Mondes“ um ein Gedicht „Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren“ aus „Drei Gedichte (1956)“ erweitert herausgegeben. Das Subjekt hatte er von „sie“ auf „wir“ verändert und in der zweiten Strophe des neuen Gedichtes mehrere Wörter hinzugefügt. Es tendiert zur surrealistischen Richtung, in der Bernhard seine Phantasie trainiert. Hier geht es um „Ich“ als das lyrische Ich, „Du“ als Bernhard selbst in der Gegenwart und „Er“ als Bernhard selbst in der Vergangenheit. „Du“ ist das von anderen aus gesehene Ich im passiven und „Ich“ ist ein sehendes im aktiven Sinne. So wie in „In hora mortis“ gibt es bei diesem Band keinen Untertitel. Dieser Band repräsentiert den tödlichen Kreislauf der Natur, wobei jede Jahreszeit das Gesicht des Todes behält, auffallend ist die Naturmetaphorik in der Darstellung von Raum und Zeit.¹²⁹ Dort bleibt bei dem lyrischen Ich nur der Frost des Winters, sind die anderen Jahreszeiten schon verschwunden (Unmerklich weht der Wind, GG 183). Nur das lyrische Ich allein gehört zum Winter (Versuch nicht, mein Lob zu singen, GG 173). In früheren Zeiten, in denen viele Leute ihm große Liebe gegeben haben, war es zu jung, als dass das lyrische Ich es richtig hätte spüren können (Mir scheint, daß ich viel jünger war, GG 174), aber nach dem Tod dieser Leute konnte es weder Liebe noch Trost finden, wenn es sie gebraucht hätte (Diesen aufgerissenen Himmel im Mund, GG 158). Je mehr Zeit fließt, desto unruhiger ist die erkrankte Welt (Die Nacht zerfällt an Toren alter Mauern, GG 170) und dabei wird die Verzweiflung des lyrischen Ichs immer größer (Meine Verzweiflung kommt um Mitternacht, GG 161). Für die Rückkehr nach Hause ist es in seinem tragischen Lebensbereich zu weit gekommen (Kein Baum und kein Himmel, GG 180) und weiß nicht genau, wohin es weiter gehen soll, weil es seinen Wegweiser nicht finden kann (Wohin treibt mich der Wind, GG 197). Zwar glaubt das lyrische Ich fest, dass Gott sein Gebet nach Erlösung in jedem Winkel der Welt hört (Mein Gebet gehört Gott auch, GG 178), aber Gott ist leider schlafend (Mein Hirn schwimmt am Abend der Sonne zu, GG 204) und gibt ihm keine Hoffnung mehr. Nun spürt es langsam, dass der Tod sich ihm nähert (Vergiß mich

¹²⁹ Vgl. Josef Donnenberg: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sachgasse? A.a.O., S. 29.

in den Zimmern, GG 188; Mein Tod kommt bald, GG 201). In aussichtsloser Welt bleibt nur ein Trost, dass das lyrische Ich es akzeptieren muss.

In dem vierten Gedichtband „Die Irren Die Häftlinge“ sind die geistige Begrenzung des Menschen und die körperliche Entkräftung das Thema. Die aphorismenartigen Einschübe ohne Quellenangabe, die in bestimmter Konstellation zwischen die Gedichte gestellt werden, sind unter dem Einfluss von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ entstanden. Kant hatte die Möglichkeiten und die Grenzen des Bewusstseins des Ich-Denke in seiner Arbeit beschrieben und den Menschen in die zwei Aspekte des Körperlichen und Geistigen aufgliedert.¹³⁰ Am Ende dieses Bandes stehen die fiktiven Datierungen und Verortungen für die Irren „Schermburg 1949“ und für die Häftlinge „Garsten 1950“. Schermburg ist die Bezeichnung für eine psychiatrische Anstalt bei Salzburg und Garsten ist ein Gefängnis in Oberösterreich. Die beiden Orte haben eine ähnliche Geschichte: Schermburg ist immer noch im Besitz der Kongregation Barmherziger Schwestern, Garsten war früher ein Kloster.¹³¹ Im weltlichen Leid erreicht das lyrische Ich eine äußerste Grenze seiner Geduldfähigkeit. Bei ihm gibt es keine Alternative mehr außer Sträfling oder Irrer. Im Gegensatz zum starken Staat fühlt es sich als schwacher Bückling. Im Zentrum der Gedichte steht die Armseligkeit menschlichen Existierens. Sowohl das lyrische Ich als auch die anderen Leute sind in dieser Gesellschaft in Elend geraten (In Lumpen geht der Mensch, in faulen Fetzen, GG 215). Ein Lebensziel kann auf dieser Welt, die wie eine Pest ist, nicht erlangt werden, weil die Welt so verkommen ist (Ich halt mich nicht an mich, nur an die Planken, GG 219). Das lyrische Ich weiß, dass es in seinem Häftlingsanzug sterben muss (Du bist kein Pik, kein Karo und kein Gras, GG 223) und träumt von einem Ort, an dem nicht mehr sein Verfall stattfindet (Ein jeder Stern ist mir ein Polizist, GG 227).

Der letzte fragmentarische Gedichtband „Ave Vergil“ wurde unter dem starken Einfluss von T.S. Eliot „The Waste Land“ in insgesamt 7 Teilen gedichtet. Diese surrealistischen Gedichte haben nichts mehr mit dem Trakl-Muster zu tun, dieses hatte Bernhard endlich überwunden. Das Selbstverständnis des Schreibenden, d.h. Selbstreflexion ist das Thema. In seinen Reflexionen wendet sich das lyrische Ich an Gestalten aus der literarischen Tradition, wie Dante, Vergil, Pascal, oder an verstorbene Angehörige.¹³² Gleich der erste Teil „Hochzeitgesellschaft“ beginnt mit einem traurigen Bild. Das ly-

¹³⁰ Burghard Damerau: Lyrik. A.a.O., S. 66.

¹³¹ Ebd., S. 38.

¹³² Ebd., S. 30f.

rische Ich steht in einem Zwischenraum, oben ausweglose Vögel (= symbolisiert Himmel) und unten kiemenlose Fische (= symb. Meer), und bemüht sich, aus dieser schrecklichen Lage herauszukommen, aber die Erlösung ist unmöglich. In dem Zwischenraum (= symb. Erde), zu dem es gehört, findet die Hochzeitgesellschaft als Repräsentationsbild dieser Welt statt. Zwar soll die Hochzeit fröhlich sein, aber man sieht die Braut nur in Todesstimmung (I, GG 236), und der Bräutigam stellt grundsätzliche Fragen im Hinblick auf das Leben und über den Tod (I, GG 237). Im zweiten Teil „Wintermorgen“ wird über moderne Kultur in einer verwirrenden Welt gesprochen. In der Nonchalance zwischen den Menschen (II, GG 245) macht es seine Verzweiflung krank, und langsam fröstelt ihm in dieser Gesellschaft wie an einem Wintermorgen (II, GG 242). Bernhard kontrastiert auch in diesem Teil seine Familiengeschichte im Kornfeld (II, GG 242) mit der Szene von London (II, GG 246). Durch diese Gegenüberstellung zeigt das lyrische Ich an, dass die Menschen sowohl auf dem Land als auch in der Stadt nichtswürdig sind. Bei dem dritten Teil „Trauer“ ist die Traurigkeit zentrales Thema. Obwohl das lyrische Ich die körperliche Kälte in der traurigen Geschichte überwunden hat, bleibt ihm die seelische Kälte (III, GG 251). Über die Herkunft dieser Kälte sagte Bernhard, dass sie durch eine ganz neue Anschauung von dem Milieu der Welt, durch neue Moral, neue Wissenschaften und Künste entstand sei.¹³³ Das lyrische Ich versucht, aus seinem bedrohlichen Leben, in dem es wie ein ausgetrockneter Baum ohne Wurzeln in einer fremden Welt ist (III, GG 253), herauszukommen, bleibt aber erfolglos. An den Schauplätzen in Verona fühlt es in der Erinnerung an die Toten, die früher auch Schriftsteller waren und in Traurigkeit starben, die Eitelkeit des Lebens (III, GG 256). In dem vierten Teil „Dein Tod ist nicht mein Tod“ kann es seinen eigenen Tod in der staubigen Geschichte der Welt nicht vermeiden. Bei ihm ist der Tod vom Leben nicht getrennt, sondern gehört zu ihm (IX, GG 262). In dem fünften Teil „Oktober“ wird das lyrische Ich mit einem Metzgersohn verglichen, in einer Welt, die wie ein Schlachthaus ist. Im kraftlosen Leben, in dem es, wie der Oktober, vor der Winterzeit steht, stellt es vor seinem Tod viele Fragen an die Welt und analysiert seine Existenz (V, GG 266). Im sechsten Teil „Wer in dieser Stadt“ fühlt es sich durch die Anonymität in der Stadt traurig (VI, GG 272). Im letzten, dem siebten Teil „Mit Mir und mit meinem Land“ wird ihm als ein klarer Weg in der verwirrenden Welt, wohin das lyrische Ich auf ewig gehören soll, der Tod gezeigt (VII, GG 276). Wie Eliot in „The Waste Land“ geistige Trocken-

¹³³ Vgl. Thomas Bernhard: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. A.a.O., S. 244.

heit, Abwesenheit des Glaubens und die Sexualität ohne Zeugungsabsichten als Themen wählte, griff Bernhard auch in diesen Gedichten entsprechende Themen auf.

Im Gegensatz zur Prosa und den Dramen Bernhards, in denen das Problem der menschlichen Leiderfahrung und des Todes meist im sozialkulturellen Kontext gesehen werden soll, liegt der Schwerpunkt in der Lyrik ausschließlich auf existenziellen Grunderlebnissen, die das Ich in Tiefen und Abgründe führen.¹³⁴ In den Gedichten des Anhangs der Gedichtsammlung „Gesammelte Gedichte“ setzen sich diese traurigen und dunklen Stimmungen fort. Bei „Sechs Gedichte“ sucht die Seele des lyrischen Ichs sein Heim in einer erkrankten Welt (Heimkehr, GG 89), will Ruhe und Frieden finden, kann dies aber nicht verwirklichen (Aufzuwachen und ein Haus zu haben, GG 293). Hauptthema in „Neue Gedichte“ ist im Allgemeinen die Kälte in dieser zerfallenden Welt, in „Zehn Gedichte“ das seelische Leid innerhalb von Familienbeziehungen (In silva salus, GG 328; Schmerz, GG 333; Erinnerung an die tote Mutter, GG 334). In „Weinen über trostlosen Tage (1962)“ werden die Tränen nicht nur von einer unglücklichen Biographie (Geburtstagsode, GG 320), sondern auch von der Unsicherheit über die Zukunft hervorgerufen (Im Tal, GG 317).

Nach dem letzten Stück „Zehn Gedichte (1963)“ von Anfang der 60er Jahre hatte Bernhard 1977 ein Gedicht „Ahnenkult“¹³⁵ für einen Almanach des Residenz Verlages geschrieben. Dieses Gedicht, in „Gesammelte Gedichte“ nicht enthalten, passt äußerlich nicht zu den Bildern seiner früheren traurigen, verzweifelt todessüchtigen Gedichte, aber auch hier schildert er verschiedene Menschenbilder, die an der Grenzlinie dieser Welt angelangt sind, in der sie ohne Ruhe nur das Ende ihres Ruhmes im Leben suchen.

¹³⁴ Alfred Barthofer: Berge schwarzer Qual. A.a.O., S. 211.

¹³⁵ Jens Dittmar : Werkgeschichte. A.a.O., S. 181-183. Auch in : Literatur im Residenz Verlag. Almanach auf das Jahr. Salzburg 1977. S. 21-23. **Ahnenkult** : Es steigt der Steiger/ bis er nicht mehr steigt/ es schweigt der Schweiger / bis er nicht mehr schweigt// es lacht der Lacher/ bis er nicht mehr lacht/ es macht der Macher/ bis er nicht mehr macht// es kocht der Kocher/ bis er nicht mehr kocht/ es locht der Locher / bis er nicht mehr locht// es tötet der Töter/ bis er nicht mehr tötet/ es flötet der Flöter/ bis er nicht mehr flötet// es taucht der Taucher / bis er nicht mehr taucht/ es raucht der Raucher/ bis er nicht mehr raucht// es singt der Singer/ bis er nicht mehr singt/ es springt der Springer / bis er nicht mehr springt// es hurt die Hure/ bis sie nicht mehr hurt/ es murt die Mure/ bis sie nicht mehr murt// es mahnt der Mahner/ bis er nicht mehr mahnt/ es wohnt der Wohner/ bis er nicht mehr wohnt// es nögelt der Nörgler/ bis er nicht mehr nögelt/ es wörgelt der Wörgler/ bis er nicht mehr wörgelt// es raubt der Rauber/ bis er nicht mehr raubt/ es glaubt der Glauber/ bis er nicht mehr glaubt// es heizt der Heizer/ bis er nicht mehr heizt/ es reizt der Reizer/ bis er nicht mehr reizt// es genießt der Genießer/ bis er nicht mehr genießt/ es beschließt der Beschließer/ bis er nicht mehr beschließt// es verkehrt der Verkehrer/ bis er nicht mehr verkehrt/ es verehrt der Verehrer/ bis er nicht mehr verehrt// es germanistelt der Germanist/ bis er nicht mehr germanistelt/ es slawistelt der Slawist/ bis er nicht mehr slawistelt// es verlegt der Verleger/ bis er nicht mehr verlegt/ es erregt der Erreger/ bis er nicht mehr erregt// es regiert der Regierer/ bis er nicht mehr regiert/ es verliert der Verlierer/ bis er nicht mehr verliert// es erhebt der Erhebende/ bis er nicht mehr erhebt/ es lebt der Lebende/ bis er nicht mehr lebt// es richtet der Richter/ bis er nicht mehr richtet/ es dichtet der Dichter/ bis er nicht mehr dichtet.

Ein paar Gedichte hat Bernhard ein wenig umgearbeitet und erneut herausgegeben: Sein Debütgedicht „Mein Weltenstück (1952)“ veröffentlichte er wieder in „Sechs Gedichte (1955)“, „Rosshändler, Bauern, Grenadiere“ in „Neue Gedichte (1961)“ sowie unter verändertem Titel „Beschreibung einer Familie“ in „Zehn Gedichte (1963)“, „An W.H.“, schon in „Neue Gedichte“ enthalten, erneut in „Zehn Gedichte“. Aus „Die Irren Die Häftlinge“ nahm er nur den Teil „Die Irren“ in „Zehn Gedichte“ auf.

3.2.2. Die lyrische Form

Mit der Ausnahme von früheren Gedichten und „EH“ haben Bernhards Gedichtbände keinen Untertitel. In den meisten Fällen haben die einzelnen Gedichte keinen Titel. Im Allgemeinen werden in der Lyrik Bernhards keine traditionellen Formen wie Reim und Metrum verwendet. In der ersten Zeit, etwa um 1955, hat er in einigen Gedichten eine Reimform eingehalten, aber danach ab 1957 fast immer ignoriert. Seine Lieblingsform war das Sonett¹³⁶. Das Sonett war die klassische Form der symbolistischen Dichtung. Regelmäßigkeit, Strenge, Gegliedertheit und Konstruiertheit haben die symbolistischen Lyriker in dieser Form verwirklicht. Die Vorbilder Bernhards in der Lyrik, wie Baudelaire, Mallarmé, George, Yeats und Rilke, haben diese Form bevorzugt.¹³⁷ Bevor Bernhard seine Gedichtbände veröffentlichte, gebrauchte er in einzelnen Gedichten diese Form, obwohl er von der klassischen Form des Sonetts leicht abgewichen ist: „Salzburg“ (GG 281, abba cddc ece fef), „Im Dom“ (GG 282, abba acca dee ffg), „Im Hofe von St. Peter“ (GG 283, abba acca dee ffg), „Betagte Landschaft“ (GG 285, abba cddc efe gfg), „Sankt Sebastian in der Linzer Gasse“ (GG 286, abba cddc efe ghh), „Kreuzgang im Kloster Nonnberg“ (GG 287, abba cddc efe ege). Diese Form ähnelt der der Sonate in der Musik: Die klassische Sonate hat gewöhnlich vier Sätze, Allegro moderato, Adagio oder Andante, Menuett oder Scherzo und Vivace oder Presto. Bernhard wollte durch diese Sonatenform seinen musikalischen Traum indirekt verwirklichen.

¹³⁶ Ein Sonett besteht aus einer achtzeiligen und einer sechszeiligen Strophe. Die achtzeilige Strophe besteht aus zwei Quartetten mit dem Reimschema „abba abba oder abba cddc“. Das erste Quartett führt gewöhnlich ins Thema ein (These), dem im zweiten ein gegensätzlicher Gedanke folgt (Antithese). Die beiden Terzette folgen den unterschiedlichen Reimschemata „cdc dcd, cdc cdc, ccd eed, oder cde cde“.

¹³⁷ Dieter Lamping : Moderne Lyrik. - Eine Einführung. Göttingen 1991. S. 61.

„Es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klar macht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle [...]“¹³⁸

Zwar hat Bernhard seine musikalische Schreibtechnik mehr in Prosa und Erzählungen, aber auch bereits in einigen Gedichten verwendet. Musik war bei Bernhard Medium zu einem idealen Dasein und gewünschter höherer Erkenntnis. Seine Lieblingsoper war „Die Zauberflöte“ von Mozart (Der Atem, S.114) und Mozart, seine ureigene Welt und seine Musik erschien ihm in ihrer Vollendung immer ein Wunder. In den damaligen postmodernen Zeitströmungen folgte Bernhard eher der modernen Richtung. Die modernen Dichter schätzen die Malerei, Graphik und Musik. Einige Künstler hatten doppelte Begabungen: Maler wie Edgar Degas, Pablo Picasso, Salvatore Dali dichteten und Dichter wie Rafael Alberti und W.C. Williams malten. Man könnte sagen, dass Bernhard auch als Lyriker erscheint, der in seinen Werken komponiert und gesungen hat. Es gab drei Möglichkeiten der Beziehung zwischen moderner Lyrik und Malerei: Erstens Dichter, die ihr Verständnis von moderner Lyrik aus der zeitgenössischen Malerei genommen hatten wie R.M. Rilke und Baudelaire. Zweitens Lyriker, die den Gegenstand ihrer Gedichte aus Werken der bildenden Kunst und von Künstler genommen hatten wie Auden, W.C. Williams, Alberti und wieder Baudelaire. Drittens Dichter, die ihre Texte um eine visuelle Komponente zu erweitern versuchten wie Mallarmé und Marinetti.¹³⁹

Auch in den Rhythmus-Theorien der modernen Lyriker spielte die Musik eine grosse Rolle. Es gab drei Typen von Lyrikern: Erstens diejenigen, die die modernen Gedichte wie moderne Musik schrieben. Dies galt für Ingeborg Bachmann¹⁴⁰. Zweitens Dichter, die Gedichte über Musik geschrieben und dabei die Musik als Vorbild für die Lyrik nahmen, so z.B. R. M. Rilke. Drittens Lyriker, die Gedichte wie Musik zu schreiben versucht hatten wie T.S. Eliot.¹⁴¹ Bernhard gehört wie Eliot zu diesem dritten Typ. Weil Bernhard mit Absicht Stil und Thema Eliots übernahm, gibt es in verschiedenen Hin-

¹³⁸ Andreas Herzog: Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge IV-1/ 1994. S. 35.

¹³⁹ Dieter Lamping: A.a.O., S. 72.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 85. In der Tat hat Bachmann seit 1952 mit einem jungen Komponisten, Hans Werner Henze, zusammengearbeitet und in ihrem Essay „Musik und Dichtung“ betont, dass Musik und Dichtung eine Gangart des Geistes haben. Sie haben Rhythmus in dem ersten, dem gestaltgebenden Sinn. Bachmann hat dies durch ihren Zyklus „Lieder von einer Insel“ verdeutlicht, den Henze 1964 als Chorphantasie für Kammerchor, Posaune, zwei Violoncelli, Kontrabass, Portativ, Schlagzeug und Pauken vertont hat.

¹⁴¹ Ebd., S. 84. Eliot hatte auch 1943 einen Zyklus mit musikalischem Titel „Four Quartets“ veröffentlicht und 1949 in seinen Vortrag „The Music of Poetry“ darauf erwiesen, dass ein Dichter viel beim Studium

sichten gewisse Ähnlichkeiten zwischen beiden. „AV“ folgt der Form und Thematik von Eliots „The Waste Land“. Bis heute wird „The Waste Land“ als ein Meisterwerk der Moderne¹⁴² eingeschätzt.

Die Lyriker der Moderne wollten sprachlich und gestaltlich Freiheit von alten Formen, dadurch wurde der freie Vers [free vers od. vers libre], der zuerst in der französischen Lyrik der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts erschien, erfunden. Dieser „freie Vers“ ist dem Begriff der „Verfremdung“ beim Symbolismus ähnlich. In der deutschen Dichtung trat er zum ersten Mal im „Phantásus“ von Arno Holz im Jahre 1898/99 auf. Die modernen Lyriker wollten nicht mehr nur Beweglichkeit in der Silbenzählung, nicht mehr ungewöhnliche Versarten oder neue Langverse und nicht mehr Freiheit der Reimgestaltung, sondern völligen Verzicht auf Silbenzählung, Zeilen beliebiger Länge und Aufhebung des Reimzwanges.¹⁴³ Auch Bernhard hat meistens seine Gedichte mit freien Versen geschrieben. Am Anfang hat er als Lyriker noch den Reim verwendet, dies aber auch nicht in allen, sondern nur in einigen Gedichten. In „Heimkehr“ (GG 289), „Mein Weltenstück“ (GG 294) werden Paarreime (=aabb), in „Pfarrgarten in Henndorf“ (GG 290), „Lied der Magd“ (GG 291), „Am Abend“ (GG 292), „Mir ist der Mond zu schad“ (GG 306) Kreuzreime (=abab), in „An W.H.“ (GG 312) ein verschränkter Reim (=abcabc) und in „In der Bibel“ (GG 395) ein Kettenreim (=ababcbcdc) benützt. Jedoch verwendete er statt einer einheitlichen Reimform in einzelnen Gedichten zwei Formen, d.h. Kreuzreim und Schweifreim (=aabccb): „Aufzuwachen und ein Haus zu haben“ (GG 293), „Dich kennt keiner“ (GG 307), „Schmerz“ (GG 333). Außerdem verwendet er in „Die Irren“ (GG 325) und „Kitzlochklamm“ (GG 332) eine merkwürdige Art von Schweifreim, der in der gekürzten Form „abcb“ gebildet ist.

Außer den verfremdenden Darstellungsmitteln des Symbolismus gab es in der modernen Lyrik vom Symbol über den Vergleich und die Metapher bis zur Montage und

der Musik gewinnen könne; aber er wisse nicht genau, wie viel technisches Wissen von musikalischer Form wünschenswert sei, weil er dieses technische Wissen nicht besitze.

¹⁴² Ebd., S. 8ff. 1857 gilt für den Nullpunkt der Moderne. In diesem Jahr wurde Charles Baudelaire „Les Fleurs du Mal“ veröffentlicht. Hugo Friedrich hat in seinem „Die Struktur der modernen Lyrik“ die moderne Lyrik in der Nachfolge des französischen Symbolismus untersucht. Auch Enzensberger hat festgestellt, dass die Moderne Symbolismus, Futurismus und Surrealismus einschließt. Sie soll in der Abweichung von der traditionellen Lyrik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als ganz neuartige realistische Darstellungsweise verstanden werden. In der modernen Lyrik trat der Begriff „Verfremdung“ auf, sie lag in der Abkehr von den Konventionen realistischer Darstellung. Das Symbol ist ein wichtiges Mittel der Verfremdung im Symbolismus. Durch diese moderne Lyrik wurden ferner auch der englische Imaginismus und die konkrete Poesie beeinflusst. In Frankreich tauchte diese Moderne in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts und in der deutschen Lyrik in den 90er Jahren auf, in der spanischen, russischen, italienischen und englischen Lyrik nicht vor 1900.

¹⁴³ Ebd., S. 50.

zum Sprachspiel noch weitere Ausdrucksweisen. In der modernen Lyrik ist die Metapher wichtig geworden, und besonders auffallend sind die Montage und Collage. Montage und Collage als bedeutendes Darstellungsmittel in der modernen Kunst sind oft verwechselt worden. Montage wird generell für den Überbegriff gehalten. Die Montage ist ein Kompositionsprinzip, in der die Anordnung von Wörtern, Sätzen, Bedeutung und Herkunft sprachlich nicht miteinander verknüpft, sondern unverbunden nebeneinander gestellt ist. Im Gegensatz zur Montage, bei der nur Teile von Texten zitiert werden, wird in der Collage ein ganzer Text angeführt. Die Surrealisten haben diese Montagetechnik besonders intensiv genutzt, Vertreter dieser Technik sind im 20. Jahrhunderts T.S. Eliot und Gottfried Benn.¹⁴⁴ Auch Bernhard hat in den Gedichtbänden „IH“ und „AV“ diese Technik reichlich gebraucht. In „IH“ sind zwei Gedichte, „Die Irren“ und „Die Häftlinge“, nebeneinander gestellt und bilden auf den jeweils linken Seiten das 15 Strophen lange Gedicht „Die Irren“, auf den rechten Seiten das 22 Strophen umfassende Gedicht „Die Häftlinge“. Links und rechts stehen je vier Zeilen Prosa, danach zweimal vier kurze Verse und dreimal vier lange Verse. Diese Anordnung wiederholt sich dreimal. Dazwischen sind die acht aphorismenartigen Sätze eingeschoben. „Die Irren“ wurde im Reimmuster „abcb“ und „Die Häftlinge“ im Kreuzreim „abab“ geschrieben. Der nach dem Muster von Eliots „The Waste Land“ geschriebene Gedichtband „AV“¹⁴⁵ ist auch mittels Montagetechnik in verschiedenen Szenen gedichtet worden (I: Braut, Bräutigam. II: Im Kornfeld, Gasthof Freumbichler - Durch das Fenster, und dann, Ins Dorf hinunter, viermal fünfmal immer eindringlicher, Fort. III: Erstes Lied, Zweites Lied, Drittes Lied, Viertes Lied, Fünftes Lied, Schauplätze in Verona aus zwölf Teilen. IV: Elf Teile einer Art von Strophe. V: Choral, Lied des Metzgersohnes, Ausgedörrt. VI: Karakorum/Mönchsberg. VII). „HM“ ist in vier Teilen, die insgesamt 20 Gedichte umfassen (I: Vier, II: Sieben, III: Fünf, IV: Vier Gedichte), ohne Reim geschrieben. Trotzdem ist dieses Gedicht sehr rhythmisch. Es ist geprägt durch einen fugenähnlichen Zyklus

¹⁴⁴ Ebd., S. 33ff.

¹⁴⁵ Volker Bohn (Hg.): Gesammelte Gedichte. Frankfurt/Main 1993. S. 277. Hier kennt Bernhard mit einer Notiz den Grund, den er nach dem Schreiben dieses Gedichtes 30 Jahre später veröffentlichen ließ: „*Ave Vergil* ist in den Jahren 59 und 60 in England, vor allem in Oxford, und in Sizilien, vor allem in Taormina, entstanden. Es ist von mir zwanzig Jahre vergessen gewesen. Ich hätte es mit anderen wiederaufgefundenen Gedichten aus der Zeit um die dreißig vernichten können, der Grund, es jetzt zu veröffentlichen, ist die in diesem Gedicht wie in keinem zweiten konzentriert wiedergegebene Verfassung, in welcher ich mich gegen Ende der fünfziger – Anfang der sechziger Jahre befunden habe. In dieser Zeit, nach dem Abschluß des Mozarteums, beschäftigten mich neben meinen Theaterstudien vor allem die Schriften Eliots (*The Waste Land*), Pounds, Eluards, sowie César Vallejo und die Spanier Rafael Alberti und Jorge Guillén. Th. B. 1981“

lus: Ein Thema, ein bis drei Gegensätze oder Kontrapunkte, eine Exposition, ein bis fünf Durchführungen und Zwischenspiele und am Ende eine Coda.

Fast alle Gedichte von Bernhards sind mit Enjambement¹⁴⁶ gedichtet.

Der November kam überall
überall
aus frierenden Wäldern

traurige Musik vor ausgehöhlten
Gräbern
zueinander redend

bis der Mond spät sinkend
überm Kirchturm
seinen Schleier zuzog.

Der November kam überall
überall
vielleicht daß auf der Wange

der Schnee schmilzt wenn die
Glocken
den Frost durcheinander schütteln

und durch das schimpfende Meer unsere
Morgen
blicken in die unbewegliche Muschel des

Frühlings. (EM, GG 189)

Bernhard hat oft Strophenenjambements benützt: GG 54, GG 97, GG 109, GG 155, GG 159, GG 165, GG 174, GG 175, GG 180, GG 184, GG 185, GG 187, GG 188, GG 209, GG 214, GG 218, GG 222, GG 226, GG 235, GG 241, GG 242, GG 244, GG 246, GG 247, GG 248, GG 252, GG 261, GG 262, GG 265, GG 266, GG 267, GG 281, GG 284, GG 287, GG 312, GG 314, GG 315, GG 321, GG 330.

¹⁴⁶ Wenn das Satzende nicht mit dem Versende zusammenfällt, sondern ein Satz- oder Sinnzusammenhang über die Versgrenze hinweg fortgeführt wird, spricht man von einem Enjambement bzw. Zeilensprung. Auch was über die Strophengrenze hinweg fortgeführt wird, ist ein Strophenenjambement bzw. Strophensprung.

Statt allzu ernst hat Bernhard die Kunst spielerisch genommen und aus Beschimpfungen eine Kunstvorführung gemacht. Aus diesem Grund verabschiedete sich sein Gedicht von den konventionellen Formen. Ein typischer Charakter des Bernhardschen Schreibens ist sein Repetitionsstil, mit dem er musikalische Formen auf literarische Kunstwerke überträgt und als Technik für Leit- und Erinnerungsmotive anwendet. Er hat selber ausgedrückt, dass das Kompositionsprinzip ein Wortspiel sei, dass ihn beinahe verrückt mache.¹⁴⁷ In seinen Gedichten gibt es einen strengen Strophenbau der Wiederholung so wie ein Da Capo in der Musik, die als Kehrreim jeder Strophe dieselbe Anfangszeile haben und wo die Satzformen sich wiederholen: „Morgen ist der Tag der Gesichter.“ (GG 11), „Ich bin unwürdig“ (GG 18), „Nur Schatten stehen da, wo“ (GG 22), „Nieder geht der Regen auf die schwarzen Wälder“ (GG 24), „Was werde ich tun,“ (GG 25), „Bringt mir Schnaps, Ruhm und Liebe“ (GG 26), „Hinter den Bäumen ist eine andere Welt“ (GG 31), „Wir haben die Städte hinter den Tümpeln nie gesehn“ (GG 35), „Ihr sagt nichts,“ (GG 41), „Ich kann nicht schlafen“ (GG 46), „In einem Teppich aus“ (GG 65), „Nichts weißt du, mein Bruder, von der Nacht“ (GG 67), „Was treibt die Seen durch die Fliederbüsche“ (GG 68), „Ich habe Dich gesehen“ (GG 71), „Hört auf, ihr Vögel“ (GG 81), „Die Seelen werden nicht wiederkommen, die“ (GG 87), „Sechszwanzig Jahre“ (GG 93), „Frühling der schwarzen Blüten, dich treibt/ der Toten Fieber“ (GG 96), „Morgen kommt ihr wieder,“ (GG 98), „Du kommst“ (GG 100), „Ich sterbe nicht, bevor“ (GG 107), „Ins Dorf muß ich zurück, in dem“ (GG 108), „Der Wind kommt in der Nacht“ (GG 109), „Sie sind nicht mehr da“ (GG 116), „In den Friedhof gehn meine Füße“ (GG 118), „Im Garten der Mutter“ (GG 119), „Ich weiß, daß“ (GG 121), „Deine Stimme ist meine Stimme“ (GG 134), „ich fürchte mich“ (GG 138), „Wach auf“ (GG 142), „Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren“ (GG 153), „Nicht viele sterben“ (GG 154), „Meine Verzweiflung kommt um Mitternacht“ (GG 161), „Versuch nicht“ (GG 173), „Mir scheint, daß ich viel jünger war“ (GG 174), „O vergiß mich“ (GG 188), „Der November kam überall“ (GG 189), „Wenn wir sterbend die milchigen Fenster schließen“ (GG 202), „Die Silben in diesem verregneten März“ (GG 203), „Mein Hirn schwimmt am Abend der Sonne zu“ (GG 204), wie schwer fällt mir ein Wort“ (GG 207), „Was will der Tag von mir“ (GG 265). „Rosshändler, Bauern, Grenadiere, / ein hoher Offizier, ein Kardinal“ (GG 313). In den oben genannten Ge-

¹⁴⁷ Manfred Jurgensen: Krankheit und Tod bei Thomas Bernhard. In: „Was wir aufschreiben ist der Tod“. Thomas Bernhard-Symposium in Bonn 1995. Hrsg. von Karin Hempel-Soos / Michael Serrer. Bonn 1998. S. 83.

dichten sind bei mehreren Strophen die Anfänge gleich, wobei er dieses Mittel in „HM“, „IH“ und „AV“ fast nicht benutzt. In einigen Gedichten sind entweder nur die Anfänge der ersten und letzten Strophe, die der ersten und letzten Zeile oder die vereinzelter Strophen gleich: „Aus viertausend Jahren/ kehrten wir heim“ (GG 53), „Ich sterbe vor der Sonne“ (GG 64), „Ich bin müde“ (GG 92), „Wir suchen die Toten/ unter dem Gras und strecken die Finger“ (GG 95), „Der Tod hat mich ins Sommerheu geschlagen“ (GG 113), „Schlaf neben mir, sei ruhig ich muß traun“ (GG 167), „Dein Grab/ wird im Süden/ gegraben“ (GG 172), „Der Stein spricht von den Sünden/ zwischen dem Feuer der Insel/ und dem Scheitern der Nacht“ (GG 177), „Kein Baum und kein Himmel/ wird dich trösten (GG 180), „Der letzter Tag ist im Bierkrug/ und in Verzweiflung gefangen“ (GG 182), „Eine Blume,/ eine weiße Blume/ hat meinen Zorn getrunken/ in die verlorenen Stadt/ und will von Wolken und Bäumen/ nichts mehr wissen“ (GG 190), „Im Namen dessen der auf dem grauen Stein starb“ (GG 209), „Es steht geschrieben: Händler, Bauer, Mann“ (GG 284), „Vergiß das nie!“ (GG 307), „Großmächtiges Tabernakel des Windes“ (GG 311), „Schützt mich vor Osten und Westen, Männer “ (GG 314), „Fahre fort, wortlos, fahre fort,“ (GG 315), „Nach meinem Vater frag ich/ den Totenschädel im Wald...“ (GG 328), „Kein Baum“ (GG 330), „Zwei Bierflaschen und der Eisstock“ (GG 331).¹⁴⁸ Außer dem Gedicht „Verfolgungswahn?“,¹⁴⁹ das am 01.11.1982 in „Die Zeit“ veröffentlicht wurde und ohne Versmetrum nur mit wirkungssteigender Wiederholung durch Epipher ausgegeben worden ist, ist diese epiphersche Form noch in eini-

¹⁴⁸ Diese rhythmische Wiederholung kann als Anapher, die mehrere Sätze oder Teilsätze mit demselben Wort beginnen lässt, bezeichnet werden. Im Gegensatz zur Anapher wird das Stilmittel, bei dem mehrere Sätze oder Teilsätze mit demselben Wort schließen, als Epipher bezeichnet.

¹⁴⁹ Als ich in *Hainburg*/ plötzlich Hunger hatte,/ ging ich in ein Gasthaus/ und bestellte mir,/ von Krakau kommend,/ einen Schweinsbraten mit Knödel/ und eine Halbe Bier./ Auf der Fahrt durch die Slowakei/ war mein Magen leer geworden./ Ich unterhielt mich mit dem Wirt,/ er sagte, die polischen Juden/ hätten sie alle umbringen sollen/ ausnahmslos./ Er war ein Nazi.// In *Wien* ging ich in das Hotel Ambassador/ und bestellte mir einen Cognac./ einen französischen natürlich, sagte ich,/ meinewegen einen Martell/ und unterhielt mich mit einem Maler./ der von sich selbst fortwährend behauptete,/ er sei ein Künstler/ und wisse, was Kunst sei,/ die ganze übrige Welt wisse nicht/ was Kunst sei,/ er stellte sich bald heraus,/ er war ein Nazi.// In *Linz* ging ich in das Café Draxelmayer/ auf einen Kleinen Braunen/ und redete mit dem Oberkellner/ über das Fußballspiel Rapid gegen LASK/ und der Oberkellner sagte,/ die Rapidler gehörten alle vergast,/ der Hitler hätte heute mehr zu tun,/ als zu seinen Lebzeiten,/ und es hatte sich bald herausgestellt,/ er war ein Nazi.// In *Salzburg* traf ich meinen ehemaligen Religionsprofessor,/ der mir ins Gesicht sagte,/ daß meine Bücher/ und überhaupt alles, das ich bis jetzt geschrieben habe,/ Dreck sei,/ aber heute könne man den größten Dreck veröffentlichen,/ sagte er, in einer Zeit wie dieser,/ die nichts als dreckig sei,/ im Dritten Reich hätte ich alle meine Bücher/ nicht veröffentlichen können, sagte er/ und er betonte ausdrücklich, daß ich ein Schwein/ und ein falscher Hund sei/ und er biß in sein Wurstbrot/ und zog mit beiden Händen an seiner Soutane/ und stand auf und ging./ Er ist ein Nazi.// Aus *Innsbruck* bekam ich gestern eine Ansichtskarte/ mit dem Goldenen Dachl,/ auf welcher ohne Angabe von Gründen stand:/ solche wie du, gehören vergast! Warte nur!/ Ich las die Karte mehrere Male/ und fürchtete mich.

gen anderen Gedichten benutzt worden: GG 92, GG 95, GG 96, GG 109, GG 110, GG 177, GG 188, GG 190.

3.2.3. Die verfremdete Sprache

„Kaum ein anderer Autor der Gegenwart hat seinen Sprachgestus so unnachahmlich kultiviert wie Bernhard“¹⁵⁰, „Sprach-Lava“,¹⁵¹ „Bernhard atomisierte die Welt durch Sprache und setzte dann seine Art von Kernspaltung in Gang: eine ungeheuerliche Explosion der Wörter, deren Sturm seine Welt - die lächerlichen Überbleibsel des alten Kaiserreiches - unaufhaltsam in die Zukunft blies: in den Übergang, in die Vernichtung“.¹⁵² Als Bernhard sein Schreiben an die Öffentlichkeit brachte, waren seine Worte den Leuten fremd, und verschiedene Meinungen sind über ihn geäußert worden. Bernhard sagte über seinen Sprachstil in der Wiener Rede von 1968: „Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht; und die glauben, sie verstünden, sind Dummköpfe und Scharlatane“.¹⁵³ Das bestätigt seine sprachliche Tendenz ganz klar. Im Gegensatz zur Endlichkeit seiner Existenz in der Wirklichkeit, in der er niemals Musiker werden konnte, versuchte er, in seinen Werken diese Begrenzung aufzubrechen. Dafür musste er ein besonderes Interesse für die Sprache haben, und es muss ihm Mühe bereitet haben, für die Erklärung des Zustandes die geeigneten Wörter zu finden. Andererseits dürfte er keine allzu großen Schwierigkeiten bei der Auswahl der passenden Worte gehabt haben, weil solche Zustände ihm bekannt waren. Über seine Wörter äußerte er sich „Die Welt ist nicht so wichtig..., und alles in ihr hat keinen solchen lebenslänglich befürchteten Wert, und die großen Wörter habe ich immer als das genommen, was sie sind: Unzuständigkeiten, auf die man nicht hören darf“.¹⁵⁴ Bernhard überschaute alles von einem Hochstand der Finsternis seines Lebens aus, an die er sich im Laufe seiner Entwicklung gewöhnt hatte.

¹⁵⁰ Peter Buchka: Der letzte Erbe des vernichteten Europa. - Zum Tod des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 17. 02. 1989.

¹⁵¹ Joachim Hoßfeld: Das politische Ärgernis und die musikalische Anmut. - Eine Nachlese zu Thomas Bernhards Werk. In: Kultur und Gesellschaft. Mai. 1989. S. 25.

¹⁵² Anonym: Lebendmasken des Todes. A.a.O., In: Saarbrücker Zeitung. 18/19. 02. 1989.

¹⁵³ Josef Donnerberg: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sachgasse? A.a.O., S. 13.

¹⁵⁴ Dirk Schümer: Über der Baumgrenze. - Zu Bernhard und Foucault. In: Merkur 505. 4. 1996. S. 298.

Auf die Frage, ob seine Sprache und sein Stil einigen Schriftstellern nahe ständen und er nicht nur einer der vielen Kafka-Epigonen sei, gibt seine Aussage eine klare Antwort, dass er nie ein Vorbild gehabt habe und auch nie eins wolle. Er habe immer nur er selber sein wollen und habe immer nur so geschrieben wie er gedacht habe. Daher sei er nie in die Gefahr gekommen, von irgendeinem Vorbild aufgesaugt zu werden.¹⁵⁵

Wie in Trakls Gedichten ist auch bei Bernhard die reiche Verwendung von Farbwörtern auffallend. Bernhard verwendet häufig viele Farbadjektive wie schwarz, grün, rot, weiß, grau, violett als Ausdrucksmittel im Gedicht.

In einen Teppich aus Grün
sticke ich meine roten Leiden,
meine blauen Morgen
meine gelben Dörfer und Honigbrote. (GG 65)

Durch diese bunten Farben wollte er die menschlichen Qualen im Gedicht abbilden und die verzweifelte Wirklichkeit überwinden. Aber diese Farben sind nie äußerlich wirklichkeitsgetreu, sondern mit ihrer tieferen Bedeutung zu verstehen. Die Farben sind unreal, surrealistisch und nur selten naturalistisch verwendet. Seine Farbwörter haben nicht mit der Phantasie, sondern mit seinen Erfahrungen zu tun. In dieser Hinsicht gibt es einen Unterschied in seinen Werken zu denen Trakls, obwohl seine Farben in der Lyrik ähnlich denen Trakls gegenüber beurteilt worden sind.

Schwarz ist in allen Gedichten Bernhards gleichmäßig benutzt worden. Nach seinen Erfahrungen hat Bernhard durch das Leben im Stollen während der Kriegszeit (Die Ursache, S. 31) und den Aufenthalt im Sterbezimmer im Krankenhaus (Der Atem, S. 59) die Fürchterlichkeit der Finsternis und Verfinsterung erlebt. Dem Verzweifelten steht diese Farbe für die Dekadenz der Welt. Der Tod des Großvaters und besonders der Tod der Mutter hat ihm alles eingeschwärzt.

Schwarz ist das Gras, Vater,
schwarz ist die Erde,
schwarz sind meine Gedanken,
weil ich ein armer Mensch bin.
Schwarz ist die Erde,
schwarz ist der Sonnenuntergang,

¹⁵⁵ Krista Fleischmann: Monolog auf Mallorca. A.a.O., S. 38.

schwarz ist meine Botschaft.
 Schwarz ist der Rock, der mich nicht mehr verlassen wird,
 schwarz sind die Sterne meiner Überfahrt,
 schwarz ist der Gedanke an mein Sterben.
 Wo habe ich dieses Schwarz, dieses zungenfeindliche
 Schwarz entdeckt? (GG 77)

Schwarz ist die „Farbe der Nacht, der Vernichtung, der Trauer, vor allem Farbe des Todes und Totenreiches [...] auch im geistigen Sinne ein Symbol der ewigen Finsternis, der Sünde und des Teufels“¹⁵⁶. Diese Farbe ist in „Neun Psalmen“ von „EH“ ganz dicht dargestellt worden. Die Stadt, das Dorf, die Sonne, das Gesicht, das Herz und sogar die Qual sind alle schwarz in seinen Gedichten: Band (GG 15), Truhe (GG 16), Hügel (GG 18, GG 84), Herz (GG 27, GG 247), Flügel (GG 27), Dorf (GG 30), Sonne (GG 31), Vögel (GG 35, GG 148, GG 204, GG 214, GG 315), Bäume (GG 39), Krüge (GG 54, GG 95, GG 118), Wein (GG 55, GG 73), Flüsse (GG 60), Lehm (GG 61), Torbogen (GG 64), Röcke (GG 69, GG 77, GG 214), Gras, Vater, Erde, Meine Gedanken, Sonnenuntergang, meine Botschaft, Sterne, Gedanke an mein Sterben (GG 77), Blüte (GG 81, GG 96), Wälder (GG 97, GG 176, GG 184, GG 209, GG 226), Berge (GG 98), Kummer (GG 102), Zimmer (GG 110), Pfütze (GG 114), Lebzeit (GG 116), Qual (GG 129, GG 147), Himmel (GG 154), Mäntel (GG 165), Jahr (GG 175), Hunde (GG 177), Gesicht (GG 179), Tümpel (GG 182), Dächer (GG 188), Schiffe (GG 194), Gärten (GG 195), Gewänder (GG 200), Rabe (GG 201), Spiegel des Wassers (GG 202), Tor (GG 218), Strumpf (GG 222), Städte (GG 235), Strich (GG 238), Schnee (GG 241), Mann (GG 246), Wände, Finger, Mädchen, Haut (GG 247), Tage (GG 256), Grün (GG 257), Mönche (GG 283), Chor (GG 299), Speck (GG 309), Türen (GG 313).

„Weiß“ ist die Reinheit. Obwohl die weiße Farbe als Charakter der Freude und Unschuld, als Zeichen des Friedens definiert wird,¹⁵⁷ hat dieser Farbton in seinen Gedichten eine der „schwarz“ ähnlichen Bedeutung. Die Ursache seiner Krankheit durch den Schnee und die weiße Farbe seiner Mutter, als er sie im Sterben gesehen hat (Die Kälte, S 133), verbindet diese Farbe mit dem Gefühl des Schreckens. Weiß lässt die schwarze Farbe stärker hervortreten (EH, GG 69). Nur in „HM“ ist diese Farbe nicht benutzt worden. Bei Bernhard ist Weiß die Farbe des Todes und der Krankheit. Ihm steht der Tod auf beiden Seiten der Farben Schwarz und Weiß. „(...) Wo soll ich diese verzwei-

¹⁵⁶ Dorothea Forster-Osb: Die Welt der Symbole. München 1961. S. 159.

¹⁵⁷ Vgl., Ebd., S. 160f.

felte Stunde aufhängen,/ diese Stunde die mich auslöscht/ bevor der Schnee die Zungen/
 und die Rosen der Einöde/ unter dem zerrissenen Weiß erstickt?“ (EM, GG 190). Auch
 die weiße Farbe ist ein leerer Zustand und Nichts: Mittagsplätze (GG 35), Parlament
 (GG 39), Tor (GG 53), Tische (GG 54), Küste (GG 67), Fläche des Sees, Kies (GG 68),
 Schleife im Haarzopf (GG 69), Nordschnee (GG 158), Blüte (GG 160, GG 202, GG
 290), Glieder (GG 165), Segel (GG 166), Mond (GG 167), Versteck zerfallener Rehe
 (GG 171), Kissen (GG, 183), Gebein (GG 184), Blume (GG 190), Hügel (GG 191),
 Wolken (GG 199), Tränen (GG 203), Sprache (GG 209), Nonnenschwänze (GG 214),
 Schleier im schwarzen Tor, Stirn (GG 218), Mantel (GG 226), Lende (GG 227), Winter
 ohne Weiß (GG 237), Nacht (GG 238), Herz (GG 248), Leib (GG 266), Schwanz (GG
 310), Strich auf dem See (GG 319), Kirchturm (GG 332), Gesicht der Mutter (GG 334).

Die Farbe Rot wird von Bernhard ebenfalls häufig in seinen Gedichten verwandt:
 verlassener rotgesprenkelter Mädchen (GG 18), Fleisch (GG 20, GG 36), Skeletten (GG
 32), Lichter (GG 51), Berge (GG 59), meine Leiden (GG 65), mein Hirn (GG 73, GG
 219), Gesicht (GG 88, GG 114), Kastanien (GG 98), Tuch (GG 107, GG 115), Herz
 (GG 115), Blume (GG 127), mein Rot (GG 150, GG 156), Sterne (GG 156), Asche (GG
 161), Augen (GG 186), Lider, Fenster (GG 195), Vogeltatze (GG 202), Fluss (GG 206),
 Brüder (GG 208), Rose (GG 214), Haar (GG 218), Rösche (GG, 222), Kopf (GG 226,
 GG 227), Wahnsinn (GG 227), ein stumpfes Rot (GG 257), Hose (GG 325). Generell
 bedeutet diese Farbe „die Farbe des Blutes, Feuers und Liebesfeuers“.¹⁵⁸ In der Erinne-
 rung von Bernhard bleibt sie immer mit dem Großvater, der durch eine Blutvergiftung
 gestorben ist (Der Atem, S. 81), verbunden. „Hinter den Bäumen ist eine andere Welt,
 dort ist ein anderer Kirtag,/ im Kessel der Bauern schwimmen die Toten und um/ die
 Tümpel/ schmilzt leise der Speck von den roten Skeletten,/ dort träumt keine Seele
 mehr vom Mühlrad,/ und der Wind versteht/ nur den Wind“ (Hinter den Bäumen ist ei-
 ne andere Welt, GG 32).

Meistens symbolisiert die blaue Farbe in Gedichten ein Sinnbild des Himmels, des
 Himmlischen, der Unberührtheit, der Unabhängigkeit und der Reinheit.¹⁵⁹ Deswegen
 wird diese Farbe von dem in Not befindlichen Autor in „HM“ nicht benutzt. Aber auch
 in seinen autobiographischen Romanen hat diese Farbe mit einem negativen Bild zu tun,
 da er die zahllosen grau-blauen Gesichter der Sterbenden im Krankenhaus gesehen hat.
 In seinen Gedichten wird diese Farbe folgendermaßen dargestellt: Wälder (GG 42),

¹⁵⁸ Vgl., Ebd., S. 154.

¹⁵⁹ Vgl., Ebd., S. 154f.

Samtvorhang, Anzüge (GG 43), Morgen (GG 65), Gesichtern (GG 90), Stirn des Juni-
himmels (GG 121), Esel (GG 160), Kindertaufband um den Hals (GG 226), Schirm,
Herzen, Himmelsrichtung (GG 246), Mittagshimmel (GG 283).

Grün dient als Symbol der frisch sprießenden Vegetation, der Erwartung kommender
Ernte und der Hoffnung in der Verzweiflung.¹⁶⁰ Bernhard träumte sich etwas von Grün
im Leben. Trotzdem verliert die Farbe „Grün“ in seinen Gedichten immer mehr ihre
Funktion als Hoffnung: Hänge (GG 39), Bäume (GG 43), Platz (GG 47), Lichter, Frühe
(GG 51), dein Grün (GG 60), Oktober (GG 62), Morgen (GG 64), Teppich (GG 65),
Erde, Fleisch (GG 69), Berge (GG 88), Verse (GG 90), Augen der Fische (GG 100),
Flüsse (GG 129), Hügel (GG 136, GG 137, GG 187), Feuer (GG 149), mein Grün (GG
160), Hölle (GG 159), Welt (GG 160), Kränze (GG 184), Tage (GG 200), Ofen (GG
202), Gipfel (GG 203), Fluss der Grün (GG 206), Bild (GG 214), Milch (GG 226),
schwarzes Grün (GG 257), Laube (GG 281), in das Grün von alten Mandelbäumen (GG
286), Ein Apfelbaum im blassen Grün (GG 294), Gärten (GG 318). Jemand bezeichnet
die früheren Gedichte von Bernhard als „ein Land grüner schluchzender Frühe“¹⁶¹. Das
Grün ist bei ihm mit Schwarz gemischt (AV, GG 257), es ist ein schwarzes Grün. Seine
Sehnsucht nach Hoffnung wird durch seine Todesstimmung erstickt.

In der Lungenheilstätte am Grafenhof sah er nur den einzigen Farbton „Grau“ (Die
Kälte, S. 16). Die graue Farbe zeigt die unangenehme und etwas traurige Stimmung. Ei-
nes der von ihm täglich eingenommenen Medikamente hat eine graue Farbe. Sie lässt
ihn an die unglückliche Vergangenheit zurückdenken: Städte (GG 22), Tagwerk (GG
24), Mäntel (GG 36), Steine (GG 45), dein Grau (GG 60), Sonnenblumen (GG 89),
Mädchen (GG 90), Hufe (GG 102), Sommer (GG 116), Nacht (GG 195), Flöte (GG
206), Stein (GG 209). Diese Farbe kommt in „HM“, „IH“, „AV“ gar nicht vor.

Wenngleich die gelbe Farbe seit alters her ein Ausdruck des Lichtes und der Majes-
tät ist,¹⁶² wurde sie in den Gedichten Bernhards mehr in der entgegengesetzten Bedeu-
tung verwendet. Das Gesicht der Kranken schildert er gelblich und aufgedunsen. In die-
sem Sinne ist die Farbe „Gelb“ ein äußerliches Anzeichen von Krankheit. Durch die
gelb-graue Flüssigkeit, die wegen seiner Rippenfellentzündung aus seinem Brustkorb
entnommen worden ist (Der Atem, S. 76), und ebenso durch die gelben Medikamente

¹⁶⁰ Vgl., Ebd., S. 153.

¹⁶¹ Gerhard Melzer: Frühling der eisigen Blüten. - Zu Thomas Bernhards „Gesammelten Gedichten“. In: Neue Züricher Zeitung. 17. 09. 1991.

¹⁶² Vgl., Dorotjea Foster-Osb. A.a.O., S. 152f.

ist diese Farbe ihm tief und mit unangenehmen Assoziationen in Erinnerung geblieben: Meine Dörfer (GG 65), Brüste (GG 165), Sonne (GG 199), Brüder (GG 208), Strick, Hose (GG 214), Stirn (GG 218), Mond, gelber Herr Minister (GG 219). Die gelbe Farbe ist in „AV“ nicht benutzt worden.

Die braune Farbe steht bei Bernhard bildlich für seine Entfremdung von der Welt, die sich vor seiner Tuberkulose fürchtet. Diese Farbe ist ein Symbol für Einsamkeit und Verödung. Am Grafenhof wurde er gezwungen in die Glasspuckflasche zu spucken und musste sie dann dem Arzt zeigen (Die Kälte, S. 9). Das war für ihn eine Qual. Die Spuckflasche hatte eine braune Farbe. Auch die Erde, die ihn allein gelassen hat, hat die gleiche Farbe (EH, GG 89). Diese Erde gibt ihm keine Gelegenheit mehr, sich dem Licht zu nähern: „Ich möchte hinausgehen/ nach der Nacht,/ und meine Hände und meine Lippen/ reinigen,/ ich möchte mich reinigen/ an der Sonne und/ an den Gräsern - // aber es regnet,/ und meine Gräser/ sind braun/ und alt –“ (Aschermittwoch, GG 72). Des Weiteren bezeichnet er in seinen Gedichten als braun: Gräser (GG 72), Erde (GG 89), Laub (GG 160), Tanne (GG 332). Die Farbe „Braun“ ist in „EH“ und „EM“ benutzt worden.

In der modernen Lyrik gibt es zwei verschiedene Typen von Lyrikern; der eine, der seinen Werkstil sprachlich, der andere, der ihn förmlich ausrichtet. Damals hat Bernhards Lyrik sowohl in der Sprache als auch in der Form etwas Auffälliges gebracht. Zwar beschreibt Bernhard in seinen Worten die Furchtbarkeit der Misere des Menschen, aber diese Sprache kann sich in jedem Menschen finden, da die Worte nicht weit von der kleinbürgerlichen Gesellschaft gelegen sind. So wie in seiner Prosa oder seinen Romanen begegnen auch in seinen Gedichten zwei Menschengruppen,¹⁶³ auf der einen Seite die Unreflektierten, das sind alle mit niedrigen Berufen: „Händler“, „Handwerker“, „Bauer“, „Metzger“, „Bergleute“, „Maschinen“, „Tagedieb“, „Wirt“, „Wirtin“, „Schuster“, „Bäcker“, „Schneider“, „Mauerer“, „Fleischer“, „Totengräber“, auf der anderen Seite stehen die Protagonisten: „Pfarrer“, „Bankherr“, „Botschafter“, „Dichter“, „Offizier“, „Kardinal“, „Fürst“, die dem gebildeten wohlhabenden Bürgertum angehören. Er verbindet seine Sprache mit der Natur. Obwohl es ihm in der Realität qualvoll ist, malt er ein Landschaftsbild, in dem die Natur durch Symbole verdeckt wurde. Über die Natur und Sprache in der Gegenwart sagte er in einer Rede: “[...] wovon wir reden, ist unerforscht, wir leben nicht, vermuten und existieren aber als Heuchler, vor den

¹⁶³ Vgl. Benno von Wiese: Thomas Bernhard. In: Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin 1973. S. 637.

Kopf Gestoßene, in dem fatalen, letzten Endes letalen Mißverständnis der Natur, in welchem wir heute durch Wissenschaft verloren sind; die Erscheinungen sind uns tödliche und die Wörter, mit welchen wir aus Verlassenheit im Gehirn hantieren, mit Tausenden und Hunderttausenden von ausgeleiterten, uns durch infame Wahrheit als infame Lüge, umgekehrt durch infame Lüge als infame Wahrheit erkennbare in allen Sprachen, in allen Verhältnissen, die Wörter, die wir uns zu reden und zu schreiben und die wir uns als Sprechen zu verschweigen getrauen, die Wörter, die aus nichts sind und die zu nichts sind, die für nichts sind, wie wir wissen und was wir verheimlichen, die Wörter, an die wir uns anklammern, weil wir aus Ohnmacht verrückt und aus Verrücktheit verzweifelt sind, die Wörter infizieren und ignorieren, verwischen und verschlimmern, beschämen und verfälschen und verkrüppeln und verdüstern und verfinstern nur; aus dem Mund und auf dem Papier mißbrauchen sie durch ihre Mißbraucher; das Charakterbild der Wörter und ihrer Mißbraucher ist das unverschämte; der Geistzustand der Wörter und ihrer Mißbraucher ist der hilflose, glückliche, katastrophale [...]“¹⁶⁴. Er wollte wahre Wörter, die der Natur ähnlich sind, suchen und finden.

Wie in der Lyrik der fünfziger Jahre typisch, benutzt Bernhard auch viele Genitivmetaphern, z.B. „die Hölle meines Blutes,/ die Finsternis meiner Augen,/ die Unfruchtbarkeit meiner Lieder,“ (GG 77) „Die Fäulnis meiner Gedanken“ (GG 84), „die Blume meines Zorns/ die Blume meines Bitternis/ die Blume meines Weizens/ die Blume meiner Seele“ (GG 127), „die Lippen meiner Armut/ im Strom des Weizens/ das Salz deiner Augen/ im Mund meiner Wunde“ (GG 157), „Die Vernunft der Winterkälte“ (GG 251). Der lyrische Ausdruck Bernhards unterscheidet sich klar von anderen Lyrikern. Einige Wörter sind für Bernhard charakteristisch. Sie finden sich in vielen Gedichtbänden und sind sich auch in ihren Stimmungen ähnlich: „Verlassenheit“, „Verzweiflung“, „Schatten“, „Trauer“, „Tod“, „Toten“, „Nacht“, „Qual“, „Sterben“, „Krankheit“. Außerdem sind in „EH“ besonders „Klage“, „Fäulnis“, in „EM“ „Vergessen“, „Frost“, „Angst“, „Furcht“, in „HM“ „Winter“, „Blut“ und in „AV“ „Kälte“ und „Weinen“ als Schlüsselworte benutzt. An Verben sind „sterben“, „zerstören“, „treiben“, „fürchten“, „verlassen“, „vergessen“, „begraben“, „frieren“ und an Adjektiven „kalt“, „finster“, „krank“, „einsam“, „traurig“, „müde“, „allein“ in allen Gedichtbänden am meisten benutzt. Er wählt viele Worte aus der Natur, „Mond“, „Sonne“, „Stern“ (Gestirne), „Hügel“, „Gras“, „Wald“, „Bäume“, „Stein“, „Wein“, „Berg“, „Büsche“, „Täler“ (Gebirge),

¹⁶⁴ Thomas Bernhard: Nichts und mit nichts fertig werden. Rede anlässlich der Büchner-Preisverleihung. In: Thomas Bernhard. Ein Lesebuch. A.a.O., S. 31.

„Rabe“, „Amsel“, „Krähe“, „Drossel“, „Schwalbe“, „Möwe“, „Fasan“, „Taube“ (Vögel), „Kuh“, „Ochse“, „Schwein“, „Sau“, „Rehe“, „Esel“, „Hund“, „Schlange“, „Pferde“, „Katze“, „Wölfe“, „Ratte“, „Lämmer“, „Hühner“, „Hahn“, „Fisch“, „Delphin“ (Tiere), „Wind“, „Wasser“, „Feuer“ (Elemente), „Regen“, „Schnee“, „Tau“, „Himmel“ (Naturerscheinungen), „Milch“, „Brot“, „Bier“, „Weizen“, „Apfel“, „Birne“, „Traube“ (Lebensmittel), und auch „März“, „April“, „Oktober“, „November“, „Dezember“ (Jahreszeiten). Außerdem finden sich „Bach“, „Meer“, „Fluss“, „Wasser“, „Nacht“, „Abend“, „Blut“ häufig in seinen Gedichten.

In gewissem Sinne könnten Bernhards Gedichtbände auch eine Art Biographie sein, weil er hier seine Lebensgeschichte von seiner unglücklichen Geburt (Geburtstagsode, GG 320) über die einsame Vergangenheit (Mit sechsundzwanzig Jahren, GG 93) bis zum ausgeweglosen Alltag (Der Tag der Gesichter, GG 11), über seinen Großvater (Mein Urgroßvater war Schmalzhändler, GG 15) und dem Schicksal des zu seinen Lebzeiten unbekanntem leiblichen Vaters erzählt (Mein Vater, GG 117 und Elternhaus, GG 116), wobei in „AV“ sein Hass auf den Vater ein Extrem erreicht: „Ohne dich zu sehen, höre ich/ was du sagst, immer bin ich/ in deinen Häusern,/ in der Finsternis *deines* Hauses/ erkenne ich *meinem* Vater/ als den Erfinder meines Sterbens,/ als den Hervorbringer meiner Leiden,/ als den Anstifter,/ als den Vater meiner Verbrechen (...)“ (GG 275). Seine Mutter, die ein einsames trauriges Leben hinter sich hatte (Brief an die Mutter, GG 100, und Erinnerungen an die tote Mutter, GG 334), rühmt er folgendermaßen: „(...) wo meine Mutter/ ihr Leben pflückte von einem verkommenen Baum,/ der keine sechsundvierzig Sommer hielt (...)“ (GG 86). In vielen Gedichten stellt er seinen Vater mit Hass und seine Mutter mit leidvollen Wörtern dar.

Natürlich hat Bernhard seinen unerreichbaren Traum von der Musik nicht nur durch musikalische Sprache und Form in seinen Gedichten zu kompensieren versucht. In seiner Lyrik tauchen auch viele Wörter aus der Musik auf: „mein Spiel“, „Himmelsmusik“, „Hymne“, „Knabengesang“, „Chansonette“, „Musik der Vögel“, „Lieder“, „Lied“, „Chor“, „Musik der strahlenden Skelette“, „Musik des Schweins“, „Konzertkapelle“, „Musik des Gerölls“, „Totensinger“ und „Bänkelsänger“; aus dem Bereich der Instrumente finden sich „Posaune“, „Orgel“, „Gitarre“, „Trompete“, „Trommel“, „Flöte“, „Klavier“.

4. Der Meister der Elegie

Wer an tragische Schriftsteller denkt, ruft sich als einen von diesen Thomas Bernhard in Erinnerung, und wer über Bernhard spricht, gibt als Zentralwort an der ersten Stelle „Leid“ an. Keiner hat seit seinem Debüt als Schriftsteller seine Werke mit so monotoner Stimmung, Sprache und Thematik geschrieben wie Thomas Bernhard. Schreiben war die einzige Lösung, von dem Albtraum seines Lebens wenigstens etwas loszukommen. Dadurch werden zwei Kritikergruppen geschieden, eine, die ihn deswegen für langweilig, eine andere dagegen, die ihn für sehr interessant gehalten hat. Er war in der deutschen Literatur ein Meister, der die bitteren Erlebnisse seiner Vergangenheit ans Licht gebracht hat. Er sagte, man solle nichts anderes tun als unmittelbare Erlebnisse zu Papier zu bringen. „Ja die hat halt sehr viel erlebt und hat sehr viele Gesellschaften kennengelernt, von oben bis unten, von unten bis oben, wie ich, und da kriegt man ein gewisses Bild. Man ist immer nur das Endprodukt dessen, was man halt mitmacht, erfahren und gesehen hat“.¹⁶⁵ Sicher glich sein Leben einer Tragödie mit nur einem Darsteller, in der er die Hauptrolle gespielt hat.

Wie in seinen Romanen und Dramen behandelt er auch im lyrischen Werk die gleichen Themen und Motive. Thema und Motive in der Lyrik sind in späteren Werken nur weiter vertieft und ausführlicher behandelt worden. In all seinen Werken ist die dunkle Seite seines Lebens, d.h. „Qual“, „Kälte“ und „Finsternis“, impliziert. Von Geburt an lebte er immer in Schwermut. Er sah die Dinge dieser Welt nur in Finsternis. Deswegen kann sein Lebenszustand mit der Farbe Schwarz¹⁶⁶ verglichen werden. In diesem unerträglichen Zustand träumte er heimlich vom Tod, in dem er Ruhe zu finden hoffte. Bernhard war seit der Kindheit an düstere Wörter gewöhnt, bei den gegensätzlichen Wörtern Freude, Wärme, Helligkeit und Glück fühlte er sich fremd. Auch in seiner Lyrik hat Bernhard zwangsläufig „Leiden“, „Verzweiflung“, „Trauer“, „Zorn“, „Tränen“, „Wunden“, „Lüge“, „Depression“, „Rastlosigkeit“, „Kälte“, „Frost“, „Schmerz“ zu einer Klage über diese Welt verdichtet. Er sah die Erde als Hölle, die Welt als Finsternis

¹⁶⁵ Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 103.

¹⁶⁶ Vgl. Thomas Bernhard: Ein junger Schriftsteller. In: Wort in der Zeit. 1965. S. 56-59. Das ist ein Selbstporträt des Dichters, der als ein junger Schriftsteller verschwand und der auch im Verdacht steht, ein Attentat auf den Außenminister durchgeführt zu haben. Charakter und Denkweise des jungen Schriftstellers sind der von Bernhard ähnlich. Da sein Rock schwarz gewesen sei, habe man immer annehmen müssen, er komme gerade von einem Begräbnis, oder er gehe auf ein Begräbnis, denn auch seine Hose war schwarz. Zudem kleidete er sich nicht nur außen schwarz, auch sein Inneres schien mit einem

und die lebenden Menschen als zum Tode verurteilt an. Mit einem Wort ist sein Thema der „Tod“, nach dem Bernhard, durch die Verzweiflung dieser Welt getrieben, ständig suchte. Vor dem Tod und bis zum Tod quälte er sich in seiner unveränderbar traurigen Existenz, in der er als Motiv die Umstände des Todes in der Dunkelheit und die Kälte der Welt ausgewählt hat. In einer solchen Welt erlebt das lyrische Ich ein tödliches Leben. Um Bernhard und das lyrische Ich herum und in ihnen sind nur Qual und Traurigkeit, stehen die kranken, strebenden Menschen. Selbst die Natur ist erkrankt. Dadurch sind die Menschen nicht nur von körperlichen, sondern auch geistigen Krankheiten befallen. Wie in allen seinen Werken sind auch seine Gedichte Vorwürfe an die Gesellschaft und an diese Welt, in denen die Menschen ihre Identität verloren haben und in einer ausweglosen Situation ihre Einsamkeit und Beschränktheit fühlen.

Außer seiner ständigen Krankheiten hatte Bernhard materielle Probleme. Als er 1951 nach Wien an die Kunstakademie kam, um Musik zu studieren, war er in einer schwierigen finanziellen Notlage und räumte mit quälendem Hunger Misthaufen vornehmer Leute weg, zerkleinerte Beton auf dem Gelände des Arsenal, hauste in Waggons, trug Koffer auf dem Westbahnhof, schlief dort im Bunker und pflegte schließlich eine hässliche, siebzigjährige Irrsinnige in Währing bis zu ihrem Tode, wofür er zu essen bekam. Einige Zeit lang lebte er von einer geringen Fürsorgerente wegen seiner schmerzhaften Krankheit. Doch nicht nur in der Realität, auch in seiner geistigen Situation fühlte er Beklemmung. Die Zustände in Salzburg, die auf eine Natur- und Menschenschändung hinzielende Geisterverfassung durch einen starken Katholizismus und den Nationalsozialismus machten Bernhard seelisch schwer zu schaffen. Gleichzeitig machten ihn seine soziale und die allgemeine politische Lage sehr skeptisch, er fühlte sich politisch ohne Einfluss und entwickelte aufgrund seiner sozialen Stellung Schamgefühle. Die Verzweiflung über seinen kränklichen Körper, die Sehnsucht nach dem verstorbenen Großvater und der Mutter sowie der Hass gegen die tragische österreichische Wirklichkeit sind in ihm untrennbar miteinander verbunden. In dieser Lage zog er sich mehr zurück und ließ niemanden nahe herankommen. Das Alleinsein, das Abgeschnittensein und das Nichtdabeisein sind immer seine Lebenshaltung geblieben. Auf die Frage nach zwischenmenschlichen Beziehungen antwortete er, dass das doch ein fürchterlicher Blöd-

von ihm zu diesem Zweck erfundenen Schwarz ausgeschlagen. Als überschaute er alles von einem Hochstand der Finsternis aus, an die allein er sich im Laufe seiner Entwicklung gewöhnt hatte.

sinn sei und so kitschig wäre. Als seine Berührungstheorie an den Menschen gälte, dass er umso weiter weg gehe, je mehr die Menschen sich ihm nähern.¹⁶⁷

Bernhard blieb keine andere Freude oder Zufriedenheit in seinem Leben außer Schreiben. Er hat einfach den irdischen Lebensgenuss, z.B. den sexuellen, ignoriert. Ein solches Wort gab es in seinem Leben überhaupt nicht. Er gab selbst zu, dass die Sexualität für ihn schon als Achtzehnjährigen gestorben ist. Die tragischen Ereignisse seines Lebens hat er in seine Werke übertragen – u.a. in fünf biographische Romane, mit deren Hilfe er seine Identität¹⁶⁸ und einen Sinn im Leben suchen wollte. Im Jahre 1975 veröffentlichte Bernhard „Die Ursache. Eine Andeutung“ (Abk. = US) (die sein Leben im Alter von 13-15 Jahren beschreibt), im Jahre 1976 „Der Keller. Eine Entziehung“ (= KE) (15-17 Jahre), im Jahre 1978 „Der Atem. Eine Entscheidung“ (= AT) (17-18 Jahre), im Jahre 1981 „Die Kälte. Eine Isolation“ (= KÄ) (18-19 Jahre); erst 1982 veröffentlichte er die Geschichte seiner ersten Jahre „Ein Kind“ (= EK) (8-13 Jahre alt). „Niemand hat gefunden oder wird je finden“: Mit diesem Motto des Aufklärers Voltaire beginnt „EK“. Hier berichtet Bernhard, beginnend mit seiner Geburt, über das verstoßene Kind als Motiv für seine Selbstmordgedanken, über seine krankhafte Abneigung gegen Schule und eine grausame Umgebung. Er zeigt sein wahres Gesicht. Der Leser wird bei dieser Erzählung häufig mit dem kleinen Kind vor Furcht zittern. „US“ hat als Motto einen Bericht der „Salzburger Nachrichten“ vom 06.05.1975, dass zweitausend Menschen pro Jahr in Salzburg einen Selbstmord versuchen und diese Zahl jedes Jahr steigt. Alles hat seine eigene Ursache. Als Ursache für Selbstmord benennt Bernhard das Leben in einem katholischen Internat, in dem extrem sadistische Bedingungen herrschen, besonders beim sadistischen Lehrer Grünkranz. Des Weiteren sei der zweite Weltkrieg am Tod beteiligt.¹⁶⁹ Der Tod ist immer in seinem Unterbewusstsein gegenwärtig. In „KE“ wird als Motto „Alles unregelmäßige und ständige Bewegung, ohne Führung und ohne Ziel“ von Montaigne gewählt. Der Arbeitsplatz beim Lebensmittelhändler Podlach liegt im schrecklichen Scherzhausfeld in Salzburg, das dominiert wird von Hunger, Verbrechen und Dreck. In dieser Siedlung kommen jeden Tag ein Polizeiwagen, ein Kranken-

¹⁶⁷ Anonym: Letzte Worte aus der Einsamkeit. In: Die Spiegel. 29. 01. 1990. S. 163.

¹⁶⁸ Vgl. W. Martin, Lüdke: Ein „Ich“ in der Bewegung: stillgestellt. - Wegmarken der Bernhardschen Autobiographie. In: Merkur. München 1981. S.1183. Bernhard hat die Lehre seiner eigenen Autobiographie in der Gestalt eines Briefträgers zusammengezogen: „[...] dieser Mann habe jahrelang alle Briefe, in denen er nichts Gutes für die Empfänger vermuten konnte, bei sich zu Hause verbrannt und sei deshalb von der Post in eine Irrenanstalt eingewiesen worden. Der Briefträger habe schon gleich nach seiner Einweisung in die Irrenanstalt Scherrenberg, um seine Briefträgeruniform ersucht, um nicht wahnsinnig werden zu müssen, wie es heißt. So ist es“.

¹⁶⁹ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 26ff.

wagen und ein Leichwagen vorbei, um in Ordnung zu bringen, was geschehen ist. Seine Lebenslage ist unvorstellbar schlimm. Trotzdem fühlt er sich hier meistens glücklich, weil er zumindest jeden Tag etwas zu tun hat. In „AT“ liegt Bernhard wegen einer schweren Rippenfellentzündung im Sterbezimmer eines Krankenhauses, das allgemein Badezimmer genannt wird. An diesem Ort, an den die Leute vor dem Tod gebracht werden, hört er die letzten Atemzüge der Sterbenden. An der Grenze zwischen Leben und Tod stärkt dieses Erleben seinen Lebenswillen. Der Tod des Großvaters hingegen macht ihn verzweifelt. Für diesen Roman entnimmt er wieder aus Pascals „Pensées“ ein Motto: „Da die Menschen unfähig waren, Tod, Elend, Unwissenheit zu überwinden, sind sie, um glücklich zu sein, übereingekommen, nicht daran zu denken“. Aber man kann die starken und die bedrückenden Erinnerungen nicht so einfach vergessen. Das Denken über den Tod nimmt den Tod vorweg. Novalis` „Jede Krankheit kann man Seelenkrankheit nennen“ ist das Motto in „KÄ“. In einer Lungenheilstätte und einem Erholungsheim studiert Bernhard das Wesen und die Existenz des Menschen, besonders seiner Familie. Diese Zeit ist in seiner Erinnerung eine Zeit der Demütigung und Trauer. Inzwischen ist seine Mutter im Alter von 46 Jahren an Krebs gestorben, wie Bernhard zufällig aus der Zeitung erfährt. Nach dem Tod seiner Mutter denkt er, dass sein Leben sinnlos geworden ist; zu diesem Zeitpunkt haben seine Traurigkeit und Einsamkeit einen Höhepunkt erreicht. Er hat eingesehen, dass er dieser tragischen Situation nicht ausweichen kann, d.h. sie als sein Schicksal anerkennen muss.

Bernhard hat das Alleinsein des Menschen akzeptiert: „[...] Aber neben dem Großvater immer wieder - man ist allein. Man kann sich nur allein entwickeln, man wird immer allein sein, das Bewußtsein, daß man aus sich nicht herauskann. Alles andere ist Täuschung, Zweifel. Es ändert sich nicht [...]“.¹⁷⁰ In diesem tiefen Gedanken hat er in sich selbst ein Gefängnis in der Welt gebaut. Außerdem hat er den Umgang mit den Intellektuellen absichtlich vermieden. Im Angesicht des Todes stellte er die Fragen des Lebenssinnes, woher eigentlich seine Kälte gekommen ist, und warum er so stark leiden musste. Möglicherweise kann seine Frage im Hinblick auf seine aktive Isolation von Menschen und Welt beantwortet werden. Thema oder Motive, die er behandelt hat, sind eine Antwort auf solche Fragestellungen. Besonders im Gedicht „Traurigkeit“ - vor der wegweiserlosen schwierigen Lebenssituation hat sie einen Höhepunkt erreicht.

¹⁷⁰ Thomas Bernhard: Drei Tage. A.a.O., S. 10.

Ich sehe kein Gesicht mehr, das ich lieben könnte, kein
Fleisch,
das meiner Sehnsucht Genuß brächte und keinen Tod,
der meinem Alleinsein genüge . . . Die Äcker sind leer!
Die Häuser
sind violett von Kerzen! Die Türen knarren ihre Ver-
achtung in deine Mühsal, wenn
du heimkommst, und jeder verkommene Mund, der ein
Feld besitzt,
einen Apfelbaum, eine Milchkuh, einen Rasen,
verflucht dich . . .

Und wenn du fortreisen willst, weißt du nicht, wohin!
Und wenn du Wasser trinken willst, stehst du in der
Wüste!
Und wenn du betteln willst, hat dich der Schmutz
ihres Reichtums erwürgt!
Und wenn du dein Grab suchst, bringen sie dir eine
Schüssel voll Schönheit!

. . . Ich sehe kein Gesicht mehr . . . Nur den schwarzen,
zerfallenden Lehm
ihrer Gebrechen und den Zorn, der ihr Leben verwandelt
zu Staub. (GG 60f.)

„Tatsächlich hat kein Autor radikaler das Vorurteil in Frage gestellt, dass Kunst nur aus humanen Impulsen entstehe. Auch „Zorn“, „Wut“, „Hass“, „Bosheit“ sind produktiv. Thomas Bernhard hat an der Welt gelitten“.¹⁷¹ Von Kind an war er sehr impulsiv.¹⁷² Über seine Charaktereigenschaften schrieb er sich selbst wie folgt: „Woher habe ich *diese* Eigenschaft? woher *jene*? Meine Abgründe, meine Melancholie, meine Verzweiflung, meine Musikalität, meine Perversität, meine Rohheit, meine sentimentalen Brü-

¹⁷¹Hans Heinz, Hahn: Thomas Bernhard. In: Bücherschau (Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien) 1989. S. 3.

¹⁷² Das bestätigen vier Handlungen von ihm: Als er 8 Jahre alt war, versuchte er mit dem Fahrrad von Traunstein in das 36 km entfernte Salzburg zu seiner Tante zu fahren. Im Alter von 15 nahm er seinen 7-jährigen Halbbruder mit, um von der deutschen Grenze ohne Fahrschein nach Salzburg zu fahren. Auch im gleichen Alter lief er eines Tages auf dem Weg zur Schule in die entgegengesetzte Richtung, wo ein Arbeitsamt lag, in dem er einen Arbeitsplatz suchen wollte. Er bekam einen Arbeitsplatz bei einem Lebensmittelhändler und fing an. Als er im Alter von 18 wegen seiner schweren Krankheit im Krankenhaus lag, versicherte er vor den Sterbenden seine Lebenswillen.

che? Woher habe ich einerseits die absolute Sicherheit, andererseits die entsetzliche Hilflosigkeit, die eindeutige Charakterschwäche?¹⁷³ Über die seine beherrschende melancholische Stimmung sagte Bernhard, dass die Melancholie ein sehr schöner Zustand sei und er ihr sehr leicht und sehr gerne ver falle.¹⁷⁴ Die Melancholie hat Bernhard für das ausgeprägteste Kennzeichen des menschlichen Wesens gehalten.

4.1. Das Thema

Das Thema in Bernhards Gedichten ist offensichtlich: Der Tod steht immer an der ersten Stelle. Ohne das Thema „Tod“ ist Bernhard nicht denkbar. Vielleicht könnte man annehmen, dass er lebenslang ein Todesbesessener oder ein Todessüchtiger gewesen wäre. Zweifellos hat sein Thema in der Literatur der 50er und 60er Jahre eine Sonderstellung eingenommen, obwohl Bernhard nicht als einziger Österreicher den „Tod“ als Hauptthema gewählt hat. Auch in den Werken von Ingeborg Bachmann, Gerhard Fritsch (28.03.1924 - 22.03.1969), Hans Lebert (09.01.1919 - 20.08.1993), Peter Turrini (26.09.1944-), Wolfgang Bauer (18.03.1941-), Peter Handke (06.12.1942-) wird der Tod stark betont, wird die Brutalisierung des Todes dargestellt.¹⁷⁵ Nirgends konnte Bernhard einen Zufluchtsort vor der enttäuschenden Welt finden ausser im Bereich des Todes. „Und was für ein Thema sonst soll man angehen, [...]“ schreibt er einmal, „wenn nicht ein Thema, vor welchem sich die ganze Welt fürchtet“.¹⁷⁶ Der Tod ist für ihn kein furchtbares und schwieriges, sondern ein leichtes, angenehmes Thema, weil er sich seit der Kindheit daran gewöhnt hatte. Das Wort Tod war ihm nicht entfernt, sondern immer nahe. Um ihn herum ist immer etwas mit an den Tod gebundenen Erfahrun-

¹⁷³ Helmut Gross: Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus. In: Text und Kritik. 43. München 1991. S. 117.

¹⁷⁴ Thomas Bernhard: Drei Tage. A.a.O., S. 17.

¹⁷⁵ Gerald, A. Fetz: A.a.O., S. 196.

¹⁷⁶ Wilhelm Sinkovicz: Themen „vor welchen sich die ganze Welt fürchtet“. - Der österreichische Dichter Thomas Bernhard ist vergangenen Sonntag im Alter von 58 Jahren gestorben. In: Die Presse. 17. 02. 1989.

gen geschehen. Bis zum 19. Lebensjahr hat er verschiedene Todesfälle intensiv erlebt.

Bei Bernhard ist Tod immer mit der Zeit seiner traurigen Vergangenheit verbunden. Aus der Unzufriedenheit mit dieser Welt erwachsen Todesgedanken. Außer wenigen Jahren in Henndorf war sein Leben grausam. Vielleicht war sein leiblicher Vater ein erster Grund für seine Abscheu dem Leben gegenüber. Bernhard glaubte fest daran, dass sein Vater an seinem kranken Leben schuldig sei (GG 24) und er ihm nur Qual bringe (GG 64). Bernhards Leben war geprägt durch die Erinnerung an die Vergangenheit. Aus diesem Grund konnte er sich der Wirklichkeit nicht anpassen. Obwohl die Landschaft seiner Heimat Henndorf in Zusammenhang mit der Kindheit in seinen Anthologien im Mittelpunkt steht, ist das damalige Bild nicht mehr gegenwärtig, sondern in der Realität bei ihm schon verfremdet. In den Gedichten hat Bernhard sein zweites Ich, sein inneres Ich im lyrischen Ich umgesetzt. Auch das lyrische Ich hat ein Lebensziel und einen Traum, den es erreichen will. Für es ist seine alltägliche Wirklichkeit wie eine Hölle, weil auf dieser Erde ihm alles als Verzweiflung, Verachtung, Bitternis und Trauer erscheint. Das lyrische Ich ist enttäuscht über die Menschen, weil sie sich nicht verstehen und es stattdessen zwischen ihnen nur Schmerz gibt (GG 62).

Bernhards Ansicht über den Tod ist besonders durch seinen Großvater beeinflusst. Obwohl ihm die katholischen Messen verhasst waren, liebte er die von ihm sogenannten schwarzen Leichenmessen. In Seekirchen bei Salzburg, wo er im Jahre 1935 bis 1937 nach eigenen Angaben die glücklichste Zeit seiner Kindheit verbrachte, war sein bevorzugter Platz von Anfang an der Friedhof. Die Toten waren schon damals seine liebsten Vertrauten, und er näherte sich ihnen ungezwungen. Stundenlang saß er auf irgendeiner Grabeinfassung und grübelte über das Sein und das Nicht-Sein nach.¹⁷⁷ Auch seine Großmutter mütterlicherseits, eine leidenschaftliche Friedhofsgängerin, die vor allem Leichenhallen- und Aufbahrungsbesucherin gewesen war, hatte ihn als kleines Kind wöchentlich mehrere Male auf die Friedhöfe und in die Leichenhallen mitgenommen, um ihm die Toten zu zeigen, auch wenn diese Toten gar nicht mit ihm verwandt waren. Sie war von den aufgebahrten Toten fasziniert und versuchte, diese Leidenschaft auf ihren Enkel zu übertragen. Tatsächlich besuchte Bernhard in Salzburg immer den Sebastiansfriedhof, der ihm der unheimlichste und daher faszinierendste Ort gewesen war, um dort allein in todessüchtiger Meditation und in Gedanken an die Toten und an den Tod die Natur zwischen und auf den Gräbern zu beobachten, wie er es von seiner Großmut-

¹⁷⁷ Vgl. Thomas Bernhard: Ein Kind. A.a.O., S. 70f.

ter gelernt hatte.¹⁷⁸ Seine Einstellung zu Toten findet sich in seinen Anthologien wieder: die Toten sind nicht schrecklich, sondern als familiärer Gegenstand immer im Diesseits gegenwärtig: „in dieser jahrtausendealten Landschaft,/ deren Brot schmeckt nach Hunger und Toten“ (GG 19), „Wie sah ich diese Toten im Dorf auf den Brettern/ mit angeschwollenen Bäuchen rotes Fleisch essen“ (GG 20), „Hinter den Bäumen ist eine andere Welt,/ dort ist ein anderer Kirchtag,/ im Kessel der Bauern schwimmen die Toten“ (GG 32), „wir fanden die Fenster offen/ gegen das Meer,/ von den Inseln trug der Wind/ die Schatten der Toten her ...“ (GG 53), „Ich habe mit den Toten gesprochen und von der/ Gitarre der Welt/ geredet“ (GG 62), „in die Wälder,/ dort ruhn/ unter schwarzen Blüten/ die Toten,/ die wandernden Toten aus“ (GG 81), „Mit den Schatten der Krähen tauchen die Toten ins/ Ackerland/ (...) Mit den Schatten der Krähen tauchen die Toten aus/ dem Stolz/ der grünen Berge, die meines Vaters letzte Zuflucht waren“ (GG 88), „Tote kamen aus verlassenen Schenken,/ türmten Fleisch vor schwarzen, tiefen Wäldern,/ tranken ihrer letzten Tage Mühsal/ in verbrannten, öden Sommertälern“ (GG 97), „Lautlos schaut/ aus den Gräsern/ der zerbrochne Frühling/ der Toten“ (GG 169), „Um Mitternacht wächst Schnee und Eis/ und unter schweren Gliedern/ schlafen deine Toten“ (GG 205), „Unser Haus trennt die Toten/ von Sonne und Mond/ und läßt graue Flöten/ an kalten Wänden zerspringen“ (GG 206), „Jetzt im Frühling/ kann ich die Sprache der Äcker/ nicht mehr verstehn/ und die Toten schauen/ mit großen Augen mich an“ (GG 324).

Als Bernhard an einer schweren Rippenfellentzündung erkrankte, in deren Folge sich eine Lungentuberkulose entwickelte, sollte er im Sterbezimmer im Krankenhaus bleiben. Dort dachte er viel über den Sinn des Todes nach und fand, dass der Tod letzten Endes nichts Besonderes, sondern etwas Alltägliches sei. Das war für ihn eine neue Erkenntnis, nachdem er in den vergangenen Jahren neben seinem Großvater und seiner Mutter so viele Todesfälle selbst oder indirekt¹⁷⁹ erlebt hatte. Im Krankenhaus konzert-

¹⁷⁸ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 46f.

¹⁷⁹ Vgl. Thomas Bernhard: Ein Kind. A.a.O.: Der ältere Bruder seines Großvaters Rudolf mütterlicherseits hatte mit zweiunddreißig Selbstmord begangen (S. 48). In Seekirchen lernte er einen Freund Wöhrle kennen. Er war im Alter von vier Jahre an unerklärlichen Krankheiten gestorben (S. 72). Sein Onkel Farnald, der Sohn des Großvaters, hatte drei Kinder. Die älteste Tochter fiel an einem Ostermontag nach einem nur zwei Wochen nach ihrer Hochzeit mit ihrem Mann unternommenen Aufstieg auf den Schlenken in die Tiefe und war sofort tot (S. 105). Die Wohnung in Traunstein, in der Bernhard mit seiner Mutter und seinem Stiefvater Fabjan zusammenwohnte, gehörte zur früh verwitweten Frau Poschinger. Sie unterhielt ebenerdig ein umfangreiches Geschäft für Leichen- und Begräbnisausstattung. Sie hatte vier Töchter, die alle im Hause wohnten. Ihre vierte musikbegabte Tochter, die der Stolz der Familie war, starb durch einen Furunkel unter dem Arm wenige Monate nach ihrem Einzug (S.109ff). Vgl. Die Ursache. A.a.O.: Während des zweiten Weltkrieges sollte er wegen der schweren Bombenangriffe auf die

rierte er sich durch die von seinem Großvater erlernte Beobachtungstechnik auf die Menschen, versuchte zu ergründen, was sie wirklich für Menschen seien und in welchen Mauern und in welchen Verhältnissen sie existieren und wie sie sich zueinander verhalten.¹⁸⁰ „Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften. Das Monströse fasziniert mich, aber ... ich erfinde es nie. Wenn die Wirklichkeit weniger erstaunlich erscheint als meine Erfindung, so hängt das einzig daran, daß die Tatsachen in zerstreuter Form auftreten“.¹⁸¹ Bernhard wählt konsequent den Tod als Thema und stellt besonders die Todesaufzeichnungen von Verlorenen, gefährdeten Einzelgängern und sozial Gemiedenen dar. Er wollte über den Tod zur Erkenntnis gelangen. Über seine Aufzeichnungen zum Tod sagt er mit einem Satz von Montaigne: „Ich bin begierig, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es wirklich geschieht“.¹⁸² Nicht nur von den Menschen, sondern auch von der kranken, tödlichen, morbiden, sinnlosen, widerwärtigen und katastrophalen Gesellschaft, zu der sie gehören, ist er fasziniert, nimmt aber aus Enttäuschung den Kampf gegen sie auf. In dem Buch „The Austrian Mind“ verwendet William Johnston den Begriff „therapeutischer Nihilismus“, den er als Tendenz im geistigen Leben Österreichs am Ausgang des letzten und am Anfang dieses Jahrhunderts zu sehen meinte. Auf dem medizinischen Bereich übertragen bedeutete dies ein Verfahren, eine Krankheit gründlich zu diagnostizieren und zu beschreiben, ohne nach einem Heilmittel zu suchen. Dieser Begriff kann auf die Politik angewandt werden, wo sich, besonders unter Intellektuellen, eine große Skepsis, ein deutliches Misstrauen allen Ideologien, politischen Systemen oder sogar dem Staat gegenüber zeigt. Unter anderem Grillparzer, Schnitzler, Musil nehmen sich vor, die je-

Stadt Salzburg in den Stollen bleiben. Hier, in einer angstvollen und hoffnungslosen Finsternis, redete diese Todesgesellschaft immer noch vom Tod und sonst gar nichts (S. 41). Aus finanzieller Notlage arbeitete er 1944 in Traunstein als Gärtnergehilfe bei Firma Schlecht und Weininger. Am 18. April fielen Tausende Bomben auf die kleine Stadt Traunstein und Hunderte Tote wurden auf die Bahnhofstraße gelegt, wo diese Firma hinter dem Bahnhof lag. Der Umgang mit den Toten war ihm nun zu einem alltäglichen geworden (S. 79). Vgl. Der Keller: A.a.O., : Während der Kellerzeit, wobei er in einem Lebensmittelgeschäft Podlach in dem ärmsten Stadtwohnviertel, der Scherzhaussiedlung, arbeitete, begegnete er hier jeden Tag einem Leichenwagen, um einen elendig Weggestorbenen und einen Umgebrachten abzuholen (S. 34). Eine von seinen Kunden in dieser Siedlung, wer Frau Lukesch oder Laukesch; deren Sohn sich eines Tages in seiner ausweglosen Karriere als Volksschauspieler umbrachte (S. 94). Vgl. Der Atem: A.a.O.,: Als er wegen einer Lungentuberkulose im Badezimmer in einem Krankenhaus lag, in dem die Toten gewaschen wurden, beobachtete er nicht nur die Toten, sondern auch die vielen Sterbenden (S. 20). Vgl. Die Kälte: A.a.O.,: Es war ihm nicht bekannt, inwiefern sein leiblicher Vater in Frankfurt an der Oder 1943 umgekommen war (S. 71ff). In der Lungenheilstätte Grafenhof sangen die zehn oder zwölf Patienten in einer Kirche bei der Messe im Chor zusammen. Hier fühlte er ein ganz komisches Gefühl, weil er hinter ihm an der Wand die Partezettel der Toten und vor ihm die lebendigen Sänger hatte (S. 85).

¹⁸⁰ Vgl. Thomas Bernhard : Die Kälte. A.a.O., S. 31.

¹⁸¹ Reinhard Tschapke: Kalte Wut im Schatten des Todes. - Thomas Bernhard, Alpendichter und Menschenfeind: Abschied von einem negativen Lyriker. In: Rheinischer Merkur. 24. 02. 1989.

¹⁸² Ebd., 24. 02. 1989.

weilige politische Realität zu untersuchen und zu kritisieren. Dabei hegen sie großes Misstrauen, ob diese politische Realität wesentlich verbessert werden kann. Bernhard steht in der Nachfolge dieser Autoren.¹⁸³ Er setzte keine Hoffnung in die Politik, sondern kritisierte sie aus Enttäuschung stark. Er wusste, dass er die Situation der damaligen Gesellschaft nicht verbessern konnte. Aber sein Hass war nicht gegen Staat und Kirche an sich gerichtet, sondern gegen das österreichisch-katholische System, seine Konstruktion und die Menschen, die es beherrschten, z.B. die Politiker und Priester. Die Gesellschaft, zu der er gehört, ist kein Ruheort, sondern wird sich langsam zu einem schrecklichen Ort verwandeln. Der Friedhof ist der einzige Ort, an dem er sich wohl fühlt und wo er ewig wohnen möchte (GG 118). Der Verlust seines Ruheortes bedeutet Identitätsverlust und Selbstentfremdung. Die einzige Möglichkeit, diesem Verlustgefühl zu entkommen, d.h. der einzige Weg für Selbsterholung, wäre der Tod. Außer dem Tod gibt es kein Heilmittel.

In Bernhards gesammelten Gedichten liest man von immer wieder von „Tod“, „Verzweiflung“, „Zorn“, „Trauer“, „Tränen“, „Wunden“, „Lüge“, „Qual“, „Frost“, „Kälte“. Die Welt ist im Gegensatz zu den Wunschvorstellungen Bernhards finster wie eine Nacht. Es war sein Schicksal, das er schon in jungem Alter so viele Schwierigkeiten erlebt hat. Ihm bleibt kein Freund, sondern nur die Einsamkeit und der Tod: „Sechszwanzig Jahre/ der Wälder, des Ruhms und der Armut,/ sechszwanzig Neujahrstage und keinen Freund/ und den Tod/ und immer wieder die Sonne/ und kein Paar wasserdichte Schuhe gegen die Erschütterungen der Erde./ Sechszwanzig Jahre/ wie im Traum, ein schlecht gesungener Choral/ unter dem Wind im April,/ und kein Haus und keine Mutter/ und keine Vorstellung von Gott, dem Vater, der aus/ den Tagelöhnern spricht“ (GG 93). Bei ihm gleicht sogar der Frühling einem Grab. Niemand hat ihn vorbereitet auf den Tod, aber er ist immer bereit, den Tod zu empfangen. Es ist ein Schicksal, dass niemand den Tod ablehnen kann; der Tod ist eine Notwendigkeit, die alle akzeptieren müssen (GG 113). Auf dieser Erde des Todes ist das lyrische Ich allein (GG 99). Statt Unruhe, die es in seiner Realität sieht und findet, hat es in der Natur, im Tod die Ruhe gesehen und gefunden. Durch Not ist es vom Land in die große Stadt getrieben worden, und es ist ihm unmöglich, in der Stadt ein glückliches Leben zu führen; stattdessen träumt es nur vom Tod. In EH zeigt sich dies. Das lyrische Ich hat Angst

¹⁸³ Gerald, A. Fetz: A.a.O., S. 194f.

und Furcht vor der Stadt (Erde), dadurch will es ins Dorf (Ruhestätte) zurückkehren (GG 108).

„Tod“ ist in seinen Gedichten fast allgegenwärtig: „Ich sah den Tod in den Augen meines Freundes“ (GG 92), „helf mir/ ich bin tot“ (GG 129), „und Tod auf grünem Hügel/ höher/ als das Meer“ (GG 136), „mein Schmerz ist ohne End/ mein Tod kommt bald/ zu mir“ (GG 142), „ich will jetzt wachsam sein/ vor meinem Tod“ (GG 145), „Wo die Traurigkeit wächst an der Mauer/ singt mir die Amsel im Stein/ die der Tod geschickt hat von meinen Feldern“ (GG 193), „Mein Tod kommt bald/ über den Acker, müd“ (GG 201). Das lyrische Ich sieht auch in jeder Jahreszeit das Todesgesicht: „und den fernen Schatten der Stadt,/ die der Tod schlägt mit den Schatten des Frühlings“ (GG 69), „Der Tod hat mich ins Sommerheu geschlagen./ Keiner bricht mir/ meinen Ruhm entzwei und läßt mich laufen ...“ (GG 113), „Wann Herr wird mein Fleisch/ und dieser kalte Tod im Winter“ (GG 137), „so klar ist dieser Tod/ und treu mir/ wenn der Winter kommt“ (GG 139), „und im Frühling/ Tod und Vögel/ klare Himmel schwärzen“ (GG 154), „Nah ist der Tod mir jetzt und nah der Winter“ (GG 187), „wie der Wind/ nur Furcht und Trauer trinkend/ die in Träumen/ rollen, feurigem Herbst/ der Todes Pein/ in goldene Schatten wickelt“ (GG 199). Tod gibt dem lyrischen Ich ein endgültiges Leben und nun bleibt nur Tod als einzige Hoffnung: „ich fürchte Herr/ mein Grab/ und mein Geschick im Düsternis/ o Herr den Tod“ (GG 138), „und jeder Tod schenkt mir der Augen Licht“ (GG 148), „Mich rührt kein Traum./ Vorm Fenster hör ich nachts/ den Tod im Baum“ (GG 183).

Im Grunde genommen haben Tod und Sterben die gleiche Bedeutung, aber Bernhard sah diese Begriffe doch insofern differenziert, als der Tod ein endgültiges Ereignis, das Sterben dagegen eine Prozess ist. Im Badezimmer eines Krankenhauses, wo er selber lag und in dem die Toten oder die, die kurz vor dem Tod stehen, gewaschen wurden, hat er nicht nur die Toten, sondern auch die Sterbenden gesehen. Von dem Mann, der im Badezimmer vor ihm plötzlich aufhörte zu atmen, sagte er, dass er ihn „sterben“ gehört hat.¹⁸⁴: „In den Zimmern sah ich// viele sterben die mich liebten“ (GG 174), „Was von diesem Absterben gehört *Dir*/ und was ist *mein* Teil an diesem Absterben?“ (GG 243). Sterben bereitet ihm mehr Qual und Einsamkeit als Tod: „Wenn ich sagen könnte, wie oft ich in dieser Nacht/ sterben wollte,/ ohne Psalm sterben und ohne Mutter und Vater,/ sterben wie das Vieh,/ das zusammengetrieben zwischen den Mauern erstickt,/ sterben

¹⁸⁴ Vgl. Thomas Bernhard: Der Atem. A.a.O., S. 20.

wie ein zertretener Wurm, ohne Bestand“ (GG 48), „Wir sahen die Fische nicht sterben/ und sahen soviel Qual“ (GG 53), „Ich sterbe vor der Sonne-/ Ich bin traurig, weil es immer wieder Tage gibt, die/ nicht mehr kommen . . . Nirgendwohin“ (GG 64), „Kam ich/ zu einem Sterben, wurde mein Lied nicht besiegt, noch/ die Fäulnis meiner Gedanken erhöht“ (GG 84), „Diesen aufgerissenen Himmel im Mund/ sterben viele und denken an einen Tag/ der auf grünen Tischen/ und in kalten Tellern/ rosigen Schinkens endete/ mit einem Seufzer“ (GG 158), „nur Trauer weht mein Sterben durch die Wüsten“ (GG 160), „Wilder klagt/ der Vogel/ meines Sterbens,/ horch“ (GG 166), „Ein Schatten meines STERBENS ist das Meer,/ die schwarzen Schiffe stehn im Süden auf/ und STERBEN an den Ufern langer Winternächte“ (GG 194), „über mir/ die Flüge auswegloser Vögel,/ Sterben kiemenloser Fische/ unter mir . . .“ (GG 236), „das einsame Sterben der Vögel,/ in den Bächen finde ich/ den zerfressenen April“ (GG 245).

In der Einsamkeit des lyrischen Ichs ist alles unruhig, sogar die Dinge in der Welt, die um es herum sind. Es hat Angst vor dem Alleinsein und will nicht mehr allein die Übelkeit und diese Welt ertragen (GG 129). Es betet für seine Rettung zu Gott, aber dies bringt nichts. Obwohl Bernhard im katholischen Österreich aufgewachsen ist, kann er bei Gott keinen Trost finden. Das lyrische Ich auch sieht sich in einem Dilemma zwischen Gebet und Verachtung Gottes. Es ist müde, traurig und in Qual. Wie der Gott in der Nacht durch den Mond den Weg weist, betet es jetzt dafür, dass Gott ihm seinen Tod in dieser schmerzhaften Welt bringt. Für das lyrische Ich hat der Tod ein Doppelgesicht, das entweder Furcht oder Freiheit ist. In seinem Innern fürchtet es sich mehr vor seiner qualvollen Vergangenheit und Traurigkeit als vor seinem Tod. Der Tod ist sicher, er steht ganz nah und treu zu ihm (GG 139). Er ist der Einzige, der es in seiner Furcht und seiner Unruhe beruhigen kann. Der Tod ist bei ihm wie ein Glück und ein Trost (GG 143); „mein Sterben macht mich glücklich“ (GG 77). Das lyrische Ich fürchtet ihn nicht mehr, weil es daran schon gewöhnt ist. Es hofft drauf, dass seiner Quälerei in dieser Welt durch Gott ein Ende bereitet wird, wodurch es endlich Ruhe finden kann (GG 149). Schon längst hat sich die Trauer seiner Vergangenheit tief eingebrannt. Die Welt hat es wie ein Teufel gequält. Nun ist der Tod der einzige Weg, um Ruhe zu finden. Es spürt, dass sein Tod bald kommt und es auch zu Gott gehören wird.

Streng genommen ist die Vergangenheit schon vergangen, aber dem lyrischen Ich bleibt für immer die Erinnerung. In dieser Zeit gab es Krieg und Tod. Nach dem Krieg ist alles verändert. Ruin, Qual und die Krankheit hat der Krieg als Spur hinterlassen. In dieser verlassenen Welt hat alles seine Funktion verloren. Obwohl der Frühling kommt,

bleibt die winterliche Stimmung. Auf dieser kranken Erde gibt es nur lieblose Menschen in hoffnungslosen Tagen, weil sie in dieser Welt keine Liebe finden können (GG 158). Viele die das lyrische Ich liebte, sind schon gestorben, und es denkt jetzt daran, dass die winterliche Kälte zu ihm allein gehört. Damals war es zu jung, um die Abwesenheit richtig wahrnehmen zu können (GG 173). Während der vier Jahreszeiten, deren eine ein zerschlagender Frühling, eine andere ein beweinernder toter Sommer und wieder eine andere ein durstiger Herbst ist, ist der Winter die richtige, die die einzige Tür vor der unerträglichen qualvollen Wirklichkeit öffnen soll (GG 183). Obwohl es Gott in jedem Winkel der Welt hört, ist es hilflos. In den chaotischen Zeiten ist der einzige Weg der Tod (GG 204). Thematisch mit der österreichischen Landschaft und ihren Menschen sich befassend, zeichnet Bernhard ein ungeahntes Bild von einer von Zerstörung und Katastrophen bedrohten Welt.

Mit richtigem Geist kann man in dieser Welt nicht leben, sondern nur mit einem irrenden Geist. Das zeigt Bernhard in IH. Wut, Hass, Verzweiflung und Qual ist die Grundstimmung, mit der aus der Sicht des Häftlings über das Eingeschlossen-Sein gesprochen wird. Das lyrische Ich steht zwischen Irren und Häftlingen. Bei ihm gibt es keine andere Wahl, wenn es nicht irre wäre, wäre es ein Sträfling (GG 212). Alle Leute in dieser Welt sind Irre. Darüber hinaus ist der Irre ein Bückling, oder aber, wer kein Irre und Bücklinger ist, ist ein Häftling in dieser Welt. Diese Welt ist wie ein Gefängnis, in der man wie ein Häftling lebt. Die Zeit ist niederträchtig und verkommen (GG 203), daher wartet es hoffnungslos auf das Ende seines Lebens (GG 227). In dieser Welt fühlt man die Traurigkeit sogar bei der Hochzeitgesellschaft in AV. Der Bräutigam stellt viele Fragen nach dem Sinn des Lebens in dieser Welt. Das lyrische Ich steht fröstelnd im Land. In dieser Welt gibt es viele unruhige Leute, die meistens im April grausam sind. Das Sein des lyrischen Ichs ist wie im Oktober. Der Tag stellt ihm viele Frage ebenso wie dem Bräutigam der Hochzeitgesellschaft. Aber man kann diese Frage nicht richtig beantworten. Es verliert seinen Ausweg, und in dieser Situation weiß es nicht genau, wie es weiter gehen soll. Sein Vater ist Verkünder der Missgestalteten, ein Verbrecher und ein Erfinder seines Sterbens, Hervorbringer seiner Leiden, der Anstifter (GG 275). Auf dieser traurigen Erde¹⁸⁵ brauchen die Leute sowohl in den Städten als auch auf dem Land eine Ewigkeit, d.h. den Tod.

¹⁸⁵ Die verschiedenen Ebenen dieser Welt (Erde) und Menschen sind in Bernhards Anthologien durch Ansicht des lyrischen Ichs wie folgt dargestellt: „stürmischen Wintern der Welt“ (GG 19), „das Land der Fäulnis (...) und du wirst vernichten, grausam schlafen“ (GG 32), „und an die Sonne denken, die nicht

Die österreichische Literatur wird immer in der Tradition des Barocks dargestellt. Von Grillparzer bis zur Dichtung Trakls ist diese Linie verfolgt worden. Die barocken Themen wurden bei den Autoren des österreichischen „fin-de-siècle“ wiederaufgenommen. Man versuchte, dem beängstigenden Bewusstsein des immanenten Endes (Todes) in einen gespielten Alltag zu entfliehen, verkleidete sich, versteckte sein wahres Gesicht hinter einer Maske, spielte die Rolle des gemütlichen Menschen und floh in die Welt des Ästhetizismus und des Theaters. Doch das ist alles Oberfläche: Der Abgrund liegt in der Verzweiflung und dem Tod. Diese Oberfläche der barocken literarischen Tradition begann mit Trakl, Kafka, Musil und Bernhard aufzubrechen.¹⁸⁶ Die Gedichte von Bernhard sind Selbstbekenntnisse, und in anderem Sinne Trost vor dem eigenen Tod und Kampf mit sich selbst. In den Anthologien gibt es unterschiedliche Perspektiven des Todesthemas: Der Tod ist dem lyrischen Ich ein Traum: „und ich such den Traum, den ich noch gestern/ lobte und der meine nassen Augen/ niederdrückte auf das Bett im kalten Zimmer,/ wo das Uhrwerk meine Welt zerstörte, auch den letzten süßen Hauch des Friedens, der meiner geliebten Bauernerde galt“ (GG 24). Tod ist ihm auch ein Wunsch: „Wenn ich sagen könnte, wie oft ich in dieser Nacht/ sterben wollte“ (GG 48), und die Toten sind sogar fröhlich: „Die heute tot sind, kommen zu Gelagen“ (GG 101). Tod ist eine Notwendigkeit in EH: „Der Tod hat mich ins Sommerheu geschla-

mehr kommt“ (GG 36), „Kriegsschauplätze“ (GG 39), „Ihr sagt nichts, weil ihr zu krank seid“ (GG 41), „Aber was fand ich in meiner Hauptstadt?/ Den Tod mit seinem Aschenmaul, vernichtend, Durst und Hunger,/ der meinem eignen Hunger doch zuwider war“ (GG 45), „vor irdischen Schmerzen“ (GG 49), „In einen Teppich aus Erde/ sticke ich meine Vergängnis./ Ich sticke meine Nacht hinein/ und meinen Hunger,/ meine Trauer und das Kriegsschiff meiner Verzweiflungen,/ das hinübergleitet in tausend Gewässer./ in die Gewässer der Unruhe./ in die Gewässer der Unsterblichkeit“ (GG 65), „Trauer in Dämmerung der Vaterstädte!“ (GG 70), „Mit den Schatten der Krähen tauchen die Toten auf/ und gehen/ durch die verlassenen Dörfer, die von Metzgern,/ Pfarrern und gemeinsamen Seelen/ bevölkert sind;“ (GG 88), „Als ich geboren wurde, war noch nicht soviel Traurig- keit in der Welt,/ (...) Nicht mehr ist diese Zeit zu sehen. —, (GG 90), „Sechszwanzig Jahre/ unter Biersäufern, Heiligen, Mördern und Irren./ in der Stadt und in angeschwollenen Dörfern,/ täglich erschaffen und täglich ausgespieden“ (GG 93), „Welt, die/ deiner eignen nur in den Gedärmen glich;“ (GG 102), „bleiben stumm/ bis weit hinunter in die ausweglosen Städte . . .“ (GG 106), „meine Seele kränkt/ und mir mein Fleisch verbrennt“ (GG 129), „Unruhe ist in den Gräsern/ (...) wild sind die Tauben/ unruhig ist auch der Mond/ (...) mein Gott auch Baum und Fleisch/ sind von der Unruhe erfaßt“ (GG 131), „ich kann nicht träumen/ niemand träumt/ ich kann vor Dir nicht stehn/ ich bin zerstört in dieser Zeit/ die mir ihr Messer stößt ins Herz“ (GG 133), „ich bin vor Frost schön müd/ und traurig“ (GG 142), „Morgen Herr bin ich bei Dir/ und fern der Welt/ die mich nicht braucht“ (GG 145), „Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren,/ wir schauen in den Wald wie in den Stall der Welt,/ wir lügen und flechten Körbe für Äpfel und Birnen,/ wir schlafen während unsre beschmutzten Schuhe/ vor der Haustür verwittern“ (GG 153), „Ihre Liebe ist verloren“ (GG 158), „der bittere Honig meiner Traurigkeit/ tropft auf die kranke Erde nieder“ (GG 161), „und einen verkommenen Schluck/ aus dem Tal dieses unbegreiflichen Volkes/ das ohne Meer und ohne Gewissen ist.“ (GG 173), „Vom Saufen ist mein Ostern tot, mein Pfingsten, (...)“ (GG 223), „Wind und Wehen und Wahrheit/ über dem Schatten der Welt ../ das ungemachte Bett,/ der Aufschrei finsterner Vögel . . .“ (GG 241), „Kälte erzeugt dich . . .“ (GG 251), „Winter, ich schämte mich meiner Sprache,/ rief, rief,/ ohne Echo war ich ausgetrockneter Baum/ ohne Wurzeln . . .“ (GG 253).

¹⁸⁶ Gerald, A. Fetz: A.a.O., S. 195f.

gen./ jetzt hängt er draußen und lacht/ und erwürgt den Birnbaum/ Niemand schüttelt ihn herunter,/ (...) Keiner bricht mir/ meinen Ruhm entzwei und läßt mich laufen . . .“ (GG 113). In HM ist das lyrische Ich süchtig nach dem Tod geworden. Hier ist der Tod der herzliche Wunsch des lyrischen Ichs: „ich will nicht mehr allein die Übelkeit/ und diese Welt ertragen/ hilf mir/ ich bin tot“ (GG129), „und lass mich sterben jetzt“ (GG 133). Vor der Qual und Klage über diese Welt gibt der Tod dem lyrischen Ich Vertrauen:

Der Tod ist klar im Bach
und wild im Mond
und klar
wie mir der Stern im Abend zittert
fremd vor meiner Tür
der Tod ist klar
wie Honig im August
so klar ist dieser Tod
und treu mir
wenn der Winter kommt (GG 139)

Innerhalb von EM verändert sich der Todesgedanke vom aktiven zum passiven hin. In früheren Anthologien hat das lyrische Ich den Tod selbst weniger gesucht, vielmehr sich von ihm bedroht gefühlt. Durch Verlust seiner Welt in der Realität geht Bernhard hier in die surrealistische Welt ein. Durch den Verlust der Liebe in der Welt (GG 158), die kranke Erde (GG 161) und die unheilbare Gesellschaft wird das lyrische Ich langsam zum Tod getrieben: „Wo soll ich diese verzweifelte Stunde aufhängen,/ diese Stunde die mich auslöscht“ (GG 190). Obwohl die Toten hier im positiven Sinne auftreten: „Die Toten haben das Land gerichtet/ und den Äckern Frieden und Unrast gegeben“ (GG 168), ist Tod in EM nicht mehr Hoffnung oder Traum, sondern hier eine traurige Wahrheit: „im Tod stehn viele auf/ mit wunden Händen/ weiße Segel/ haltend/ müder Sterne/ und beweinter Sommer“ (GG 166). Ferner ist in IH der Tod jetzt ganz passiv geworden. In der verfaulten und schmutzigen Welt fühlt das lyrische Ich sich unsicher: „Die Schuh sind mir vergraut, der Jackenrand zerschlissen (...) Die Einen saufen und die Andern zahlen“ (GG 215). Vor der Macht des Staates und dem in seinem Lebensbereich sich ausgebreiteten Mord fühlt es sich schwach und vom Tod bedrängt: „Der Staat ist mächtig, du bist stur und schwach./ Die Uniform ist mit dem Recht verschwägert“ (GG 215), „Ich halt mich nicht an mich, nur an die Planken./ Durchbohrt von ihrem

Blick, geh ich hinein/ in meine Finsternis, in die Gedanken,/ wo nichts mehr übrig ist als Stunk und Stein“ (GG 219). „Was, bin ich tot?/ Was, meine Selbstmordmucken lügen?/ Mir hat der Schaum die halbe Welt verkehrt./ Ich bin verreckt in meinen Haftanzügen (...) eine niederträchtige, eine verkommene Zeit./ Und der Mord ist die Metropole!“ (GG 223). Die 1959/60 gedichtete Anthologie AV steht in Beziehung zum Tod Vergils. Im Vergleich zu früheren Anthologien kann am Tod in AV keine positive Bedeutung mehr gefunden werden. In der „Zwiesprache der Toten“ sprechen diese von Kälte und Qual, von der dauernden Aktualität des Sterbens, Schutthaufen und ausgetrockneten Tälern, von schwarzen Wänden, schwarzer Nacht, schwarzen Vögeln, von Blut und Totenschädeln und zerfallenden Gliedern. Das lyrische Ich ist wie ein ausgetrockneter Baum im Winter ohne Wurzeln, der ohne Echo in dieser Welt bleibt (GG 253). Der Schatten der winterlichen Welt macht das lyrische Ich krank. Sein böser Blick und seine unbestechliche Bitterkeit sind geprägt von seiner Weltsicht: „ich, der Metzgersohn,/ sitze mit meinem PASCAL im Schlachthaus . . .“ (GG 266). Hier gibt der Tod ihm ängstliche Gefühle: „Bis herunter kam ich, meine Knie schmerzten, mich schüttelte der Gedanke an mein Grab,/ mein Grab, viel größer als das Grab der längst Begrabenen/ und höher noch, als der mich lebte,/ und einsam starb in eines anderen Grab“ (GG 262). Nun erwartet das lyrische Ich weder etwas von der Wirklichkeit noch vom Tod: „Mit diesem traurigen Land allein/ *denke nicht* . . ./ weder offene Fenster, noch offene Türen,/ nur klare Inschriften auf den Grabsteinen“ (GG 276).

4.2. Das Motiv

Bernhards Lyrik zeigt äußerlich in der Form und in den Motiven wenig Neuartiges. In allen Gedichten sind die Motive mit einer eingeschränkten Anzahl an Wörtern verarbeitet. In den Gedichten ist der Tod nicht nur Thema, sondern auch Leitmotiv. Dieses Thema oder Leitmotiv „Tod“ stammt aus der Stimmung, mit der Traurigkeit, Einsamkeit, Krankheit, Frost und Qual des lyrischen Ichs zusammengebunden sind. Das lyrische Ich der Bernhardschen Lyrik offenbart sich als Musterbeispiel metaphysischer Ortslosigkeit und menschlicher Isolation. Seine Vergangenheit spiegelt sich in der Ge-

genwart durch die Angst des gequälten Ichs immer wieder. In dieser Grundstimmung bewegt sich das lyrische Ich in einem Raum zwischen Leben und Tod und in diesem vertieft es sich in die Qual, Verlassenheit, Einsamkeit, Krankheit, schließlich in den Tod. Sowohl physisch als auch seelisch fühlt das krankheitsleidende lyrische Ich in dieser Welt Alleinsein und demzufolge Kälte. Diese kalte Wirklichkeit bedeutet Qual und führt am Ende der Lebenssackgasse zum Gedanken an den Tod. Dieses Gefühl des lyrischen Ichs ist in EH mit den verschiedenen Landschaftselemente und Kulissen, in HM mit dem schauerlichen Gebet, in EM mit dem Selbstbekenntnis unter dem Mond, in IH mit Zuständen der Irren und Häftlinge und in AV mit dem Vergleich des Vergils sowie in verschiedenen Szenen durch Montage dargestellt.¹⁸⁷

Die Stimmung seiner Bücher hat Bernhard beschrieben: „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*, gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders deutlich zu einer solchen werden“.¹⁸⁸ Seine Gedichte sind nach demselben Prinzip gestaltet: Die Äußerlichkeit sieht negativ und dunkel aus, aber im Innern steckt die Wahrheit bzw. richtige Bedeutung des Lebens.

Bernhard war, was man einen komplexen Charakter „des Einerseits-Andererseits“ genannt hatte. Er hatte viele Gesichter, er ließ sich nicht festlegen, und er gehörte niemandem, weder seinen Freunden noch seinen Gegnern. Sein Leben gehörte einzig und allein seinem Werk und der Absicht, sich für sein Werk einzusetzen. Bernhards reales Erleben spiegelt sich in seinen Anthologien. Diese unaushaltbare kalte Wirklichkeit lässt ihn sich mehr in sich selbst zurückziehen und seine finsternen Erinnerungen an die helle, warme Vergangenheit zurückrufen. Dieses narzißhafte Motiv bringt die Selbstspiegelung zum Ausdruck. Leitmotiv ist die gescheiterte Lebensarbeit, die Vereinsamung durch Leiden am Verlust überindividueller kultureller Traditionen und durch Widerstand gegen Entfremdungsprozesse in einer Gesellschaft, die ihre Verblendungen und Klassengegensätze noch nicht menschenwürdig und in Freiheit zu überwinden

¹⁸⁷ Vgl. Marcel Biese: „Und fern der Welt, die mich nicht braucht“ - Ein Band „Gesammelte Gedichte“ von Thomas Bernhard. In: Neues Deutschland. 07/08. 1991. Nr. 209. S. 14.

¹⁸⁸ Thomas Bernhard: Drei Tage. A.a.O., S. 13.

vermag.¹⁸⁹ Alltäglich tritt das schreckliche Ereignis beim lyrischen Ich und in seiner Umgebung ein. Mit der Zeit hat sich die Welt zum Negativen hin verändert. Aufgrund der Tatsache, dass der Tod überall spürbar ist, werden die Menschen dem Tod gegenüber gefühllos: „DU SOLLST NICHT TÖTEN/- - - in der Zeitung aber stehen jeden Tag drei Morde,/ die von mir sein könnten oder von einem meiner Freunde./ Ich lese sie wie eine Fabel,/ von einem Messerstich zum andern - ohne, daß ich/ mich langweile./ Während sie Fleisch und Ruhm verwechseln, schläft/ meine Seele/ unter der Handbewegung Gottes“ (GG 63). Weil das Land, diese Erde korrupt geworden und erkrankt ist, verkündigt Bernhard diese Wirklichkeit, träumt und sucht durch die Motive in seinen Gedichten die naive Vorstellung von dem, was unter dem Schatten der Erinnerungen noch geblieben ist.

Alles, was in der Vergangenheit die Stabilität der Existenz bot, ist zerfallen und an diese Stelle tritt Einsamkeit durch Selbstverlust. Trotzdem hat Bernhard seinen verzweifelten Zustand nicht verleugnet, sondern ihn so hingenommen, wie er ist. Er wusste, dass es eine Distanz zwischen Denken und Leben gibt und nur der Tod die menschliche Qual, die durch diesen Abstand entsteht, beenden kann. Wenngleich Bernhard den Tod als Zufluchtsort gewählt hat, hat er doch immer im Angesicht der Wirklichkeit gekämpft. Obwohl Motive wie Traurigkeit, Einsamkeit, Finsternis, Krankheit, Kälte, Qual so wie das allgegenwärtige Thema Tod den Menschen Schrecken bringen, sind sie andererseits als Bestandteile des Bernhardschen Lebens auch als angenehme Sache gedacht. Diese Motive waren bei Bernhard Selbstberuhigungsmittel in einer nicht ertragbaren Welt. Sein kompliziertes Leben erhielt durch das Schreiben eine einfache Ausrichtung, und die Verwendung dieser „schweren“ Motive verschaffte seinem unauflösliehen, bedrückten Gefühl viel Erleichterung.

Die Motive Bernhards stehen in der österreichischen literarischen Tradition. Sie sind von den traditionellen österreichischen Leitmotiven nicht weit entfernt. Das literarische Leben in Österreich bot bis in die fünfziger Jahre das Bild eines nicht grundsätzlich gestörten Neben- und Miteinanders der verschiedenen Schriftstellergenerationen, im Gegensatz zu Deutschland, wo sich nach der Gruppe 47 ein scharfer Gegensatz zwischen einer jungen und einer alten Schriftstellergeneration bildete. Die repräsentative österreichische literarische Nachkriegszeitzeitschrift war „Plan“ (1945-1948) gewesen. Außer dieser Zeitschrift erschienen früher oder später viele andere Zeitschriften wie „*Austriaca*“

¹⁸⁹ Vgl. Josef Donnenberg: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse? A.a.O., S. 16f.

(Hermann Bahr, 1911), „*Preuße und Österreicher*“ (Hugo von Hoffmannsthal, 1917), „*Österreichische Züge*“ (Richard Schaukel, 1918), „*Die österreichische Kulturidee*“ (Oskar Benda, 1936), „*Österreich im Prisma der Idee*“ (Leopold Andrian, 1937), „*das Silberboot*“ (Ernst Schönwiese, 1935/36; 1946-52), „*Neue Wege*“ (Hans Carl Artmann und Andreas Okopenko, 1949). Ernst Schönwiese, der durch seine Zeitschrift „*das Silberboot*“ eine Brücke zwischen der österreichischen Moderne Hermann Brochs und Robert Musils und der Literatur nach 1945 schlagen wollte, schrieb für eine Anthologie moderner österreichischer Lyrik (*Das zeitlose Wort*, 1964) „*Marginalien über die Eigenart der österreichischen Literatur*“, in denen er die Eigenart der österreichischen Literatur noch schärfer als seine Vorgänger profilierte. 1962 kam diese Zeitschrift als Band Nr. 100 der Buchreihe „*Das österreichische Wort*“ mit dem Titel „Das große Erbe“ heraus: „Die mit Österreich, österreichisch, Österreicher verbundenen Leitmotive sind das Evidenthalten des katholisch-barocken, imperial-übernationalen Erbes; der Sinn für das Metageistliche, ein enges Verhältnis zum Tod ebenso wie ein letztes Vertrauen in Gnade und Natur; Stabilität, thomistisches Maß, Gleichgewicht der Gegensätze, Ablehnung der Dialektik, der extremen und einseitigen Umschläge des Faustischen; Aversion gegen das Gewalttätige, Veränderungssüchtige; Sinn für das Alte in der Bedeutung des Bleibenden, des immer gegenwärtigen Ursprungs; Heimat- und Volksverbundenheit.“¹⁹⁰

Bernhard benutzte am Anfang der fünfziger Jahre die Motive aus den Dichtungen seines Großvaters. Das Leben seines Großvaters als Schriftsteller war nicht besonders erfolgreich. Heute kennt man seinen Großvater Freumbichler¹⁹¹ eigentlich nur in Zusammenhang mit Thomas Bernhard. „[...] ich bin keine Weltliteratur. [...] Ich bin nichts

¹⁹⁰ Walter Weiss: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. A.a.O., S. 386f.

¹⁹¹ Vgl. Carl Zuckmayer (Hrsg.): Ein Salzburger Bauernroman: „*Philomona Ellenhub*“ von Johannes Freumbichler. In: Aufruf zum Leben. Porträts und Zeugnisse aus Bewegten Zeiten. Frankfurt/Main 1976. S. 221ff. Freumbichler wurde 1881 in Henndorf am Wallersee in Österreich geboren. Er besuchte die Realschule in Salzburg, danach kurz das Technikum in Ilmenau (Thüringen). Durch seinen Freund Rudolf Kasperek lernte er Anna Bernhard kennen. Ab 1904 lebten Anna Bernhard und Johannes Freumbichler zusammen. Im selben Jahr kam das erste ihrer Kinder Herta, Thomas Bernhards Mutter zur Welt. Freumbichler hatte schon in jungen Jahren beschlossen, als Schriftsteller berühmt zu werden. Er nahm bis etwa 30. Lebensjahr Gelegenheitsarbeiten an, um Geld für die Familie zu verdienen. Später widmete er all seine Kraft dem Schreiben. Von seiner Frau und seiner Tochter verlangte er um der Kunst willen tägliche Opfer und unermüdete Arbeit. Er ideologisierte in seinen Romanen, vor allem in seinen Lehrgedichten für seinen Enkel Thomas, die Schönheit der bäuerlich-naturnahen Armut. Erst 1937 gelang es ihm mit seinen Bauernromanen „*Philomona Ellenhub*“ durch Carl Zuckmayer, der 1926 in der Nachbarschaft des Freumbichlers in Henndorf erworben hatte und dieses Werk bei der Publikation im Zsolnay Verlag in Wien erschienen ließ. Wenige Monate später erhielt Johannes Freumbichler den Österreichischen Staatspreis für Literatur und 1938 heiratete er Anna Bernhard nach 34 Jahren. Als die Zuckmayers ins Exil gingen, fiel die Familie Freumbichler wieder in das Elend zurück. Am 11. 02. 1949 starb Johannes Freumbichler in Salzburg.

als der Dichter und Beschwörer (im hinterhältigsten Sinne) meiner mir angeborenen Landschaft, der Dichter des Flachgaus, der Dichter der Verzweiflung in den ausgetrockneten Tälern“.¹⁹² Diese Aussage von Freumbichler war eine Bestätigung für seine Lebenssituation und die Schreibrichtung in seinen Werken. Wie für Bernhard gab es auch bei ihm Kälte, Finsternis und seelische Krankheit. Freumbichler war die Heimat des Herzens für Bernhard, bei ihm tankte er neue Lebenskraft und bemühte sich, die Lebenshaltung und Schreibtechnik des Großvaters weiterzuführen.

Ein bei Bernhard ebenfalls immer wiederkehrendes, vielschichtiges Bild des Todes ist die Finsternis. Diese Finsternis steht in vielfachen Bedeutungszusammenhängen: Es ist die Finsternis der Vorstellungswelt des Menschen, die Finsternis des Unterbewusstseins, die Finsternis von Erkenntnislosigkeit in bestimmten existentiellen Bereichen, die Finsternis, die in die die Welt gerückt erscheint, wenn das Bewusstsein sein Verlöschen antizipiert.¹⁹³ Die Qual hängt nicht nur mit einer Krankheit und mit der Verzweiflung über fehlende Gesellschaft in der Gegenwart zusammen, sondern ist auch von dieser Finsternis in der Vergangenheit verursacht.

Die Welt war für Bernhard eine Strafanstalt mit sehr wenig Bewegungsfreiheit, und hier sah er die Finsternis in der Zukunft. In seinem Leben lernte er viel zu früh die dunklen Seiten kennen: „Sechszwanzig Jahre,/ die niemand erlebt hat,/ kein Kind, kein Grab und keinen/ Totengräber, mit dem ich reden könnte an einem Biertisch./ Sechszwanzig Jahre/ in einer einzigen Ungerechtigkeit gegen alle,/ versoffen unter den Mostfässern meines Vaters,/ in faulen Tälern/ verspielt und verlassen mit Gelächter./ nichts als Schnee und Finsternis/ und die tiefen Spuren der Väter,/ in denen meine tödliche Seele zurückstapft“ (GG 93f.). Sowohl in seinem Leben als auch in seinen Gedichten dominiert diese finstere Stimmung. Mehr aus der Finsternis heraus als in der Helligkeit konnte das lyrische Ich die Welt, die Menschen und die Wahrheit genau sehen. Finsternis ergreift auch die Seele (GG 111). In diesem Sinne könnte das Motiv „Finsternis“ bei ihm eine positive Bedeutung haben. Denn durch die lange Gewöhnung an die Finsternis hat Bernhard eine Weisheit erlangt, die es ihm ermöglicht, die innere Seite des Lebens zu besichtigen: „Und alles müßte immer mehr von einem Weg durch sich selbst lautlos *verschwinden*. Man müßte aus der *einen* Finsternis, die zu beherrschen einem zeitlebens unmöglich ist, schließlich total unmöglich geworden ist, hinein-

¹⁹² Bernd Seydel: Die Vernunft der Winterkälte. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 22. Königstein 1986. S. 25.

¹⁹³ Manfred Mixner: Von Leben zum Tode. A.a.O., S. 84.

gehen in die *andere, in die zweite, in die endgültige* Finsternis vor einem und sie möglichst rasch und ohne Umschweife, ohne philosophische Spitzfindigkeiten erreichen können, einfach hineingehen ... und möglicherweise die Finsternis durch das Schließen der Augen *verführen* und erst dann die Augen wieder aufmachen, wenn man die Gewißheit hat, absolut in der Finsternis, in der endgültigen, zu sein“.¹⁹⁴ „Finsternis“ bzw. „Dunkelheit“ sind mit den Erinnerungen der Vergangenheit im Unterbewusstsein des lyrischen Ichs verbunden: „Mein Hirn schwimmt am Abend der Sonne zu,/ an zerbrochenen Zweigen hängt meine Seele,/ in Wäldern treibt mein Frühling, mein Sommer,/ müde bin ich wieder, ach, mich schlägt der Stock/ der frühen Tage mit Erinnerung“ (GG 204). Oder diese Wörter haben mit seiner schwarzen Zukunft zu tun: „die Finsternis meiner Augen“ (GG 77). Gedanken sind in der schönen Kindheit geblieben und haben eine klare Differenz zwischen Wirklichkeit und idealer Vergangenheit gebracht: „Ins Dorf muss ich zurück, in dem sie mich/ beschmutzten mit ihren Sprüchen,/ in die Nacht, die nach dem Heu des Hungers schmeckt,/ in den Schatten, der den Hügel auffrißt,/ in die Finsternis der Gedankenblöcke, auf denen mein/ Name steht, der Name des Sterblichen“ (GG 108). Sein Leben und die Natur sind schwärzer als schwarze Nacht (GG 305). Auf dieser Erde geht der Tag seufzend und das lyrische Ich wird verstört von den Ängsten seiner Zeit (GG 175). Dann bleibt ihm nur noch eine Wahl, in die entgegengesetzte Richtung des Lebens zu laufen, also das den Tod zu wählen: „(...) vor das Gericht der Winterkälte,// zugrunde will ich gehn und auffahren in die Hölle,/ weglassen mein Leben, die allerunterste Stufe,/ die kein Lied ist, kein Gebet, kein Weinen, kein Nichts!“ (GG 314).

Die Erlebnisse von Bernhard sind wichtige Materialien für seine Motive. Abgesehen von den eigenen Krankheiten hat Bernhard in seiner Kellerzeit an verschiedenen Leuten durch seine Beobachtungskunst die Krankheitsursachen des Menschen entdeckt. Danach entstehen Krankheiten dann, wenn Menschen nicht ausgelastet oder zu wenig beschäftigt sind; die Krankheiten breiten sich aus, das Unglück erfasst alle, wo die Arbeit und die Beschäftigung eingeschränkt werden. Die permanenten Krankheiten treten nach Arbeitsschluss an den Samstagnachmittagen ein. Wenn die Arbeit aussetzt, setzten die Krankheiten ein, Schmerz so wie das berühmte Samstagskopfwegh, das Samstag-nachmittagsherzklopfen, Ohnmachtsanfälle und Wutausbrüche sind plötzlich da.¹⁹⁵ Die Krankheit entspringt einer geistigen Haltung. Die ideelle Heimatlosigkeit des modernen

¹⁹⁴ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. A.a.O., S. 18f.

¹⁹⁵ Thomas Bernhard : *Keller*. A.a.O., S. 75f.

Menschen ohne Gewissheit von Gottesschutz bringt Orientierungslosigkeit und damit Krankheit mit sich. Die Menschen, die in den Städten, besonders in den österreichischen Städten leben, sind unglücklich; hier ist der Keim des Todes durch den menschenfeindlichen, erzbischöflichen, schwachsinnigen, nationalsozialistischen und katholischen Boden gelegt: „Wir haben die Städte hinter den Tümpeln/ nie gesehn und nie die mürbe Trauer/ der Verlassenheiten dieser kranken Menschen“ (GG 35). Sie sind seelisch krank: „Ihr sagt nichts, weil ihr zu krank seid“ (GG 41). Seine Seele erkrankt (GG 129), weil auch diese Erde krank geworden ist (GG 161). Nicht nur die Menschen, sondern auch die Natur, Vögel (GG 55), Sonne (GG 160), Bäche (GG 169), Rosen (GG 205), ist krank oder wird von den kranken Menschen als krank angesehen. Doch obwohl diese Natur erkrankt ist, sucht das lyrische Ich sie weiter. In den Gedichten steht Natur für die ersehnte Rückkehr in die unverfälschte Geborgenheit einer natürlichen Welt vor assoziierten zivilisatorischen Errungenschaften.¹⁹⁶ Nun ist ein Nachdenken über Krankheit in stark veränderter Natur ein Teil seiner Tagesarbeit geworden: „In einen Teppich aus Wasser/ stücke ich meine Tage,/ meine Götter und meine Krankheiten“ (GG 165).
 (GG 165)
 Keiner hat Bernhard von Anfang an versagt, als Kind zu Hause und in der Schule, als junger Mensch in der Lehre und später vor allen Menschen. Immer wird er abgewiesen, niemals angenommen oder aufgenommen, seine Forderungen werden nicht akzeptiert. Niemand teilte sein Leiden: „(...) und niemand trinkt mein Leiden/ keiner steht an meinem Bett“ (GG 129). Immer musste er mit eingezogenem Kopf existieren, aber als Einzelgänger war er schon lange daran gewöhnt:

Wenn du fragst, weiß niemand wo du bist,
 keiner hat dich jemals gesehen, noch gehört,
 nicht der Baum kennt deinen Namen, nicht die Stadt,
 in keiner Straße haben sie dich gesucht . . .

Wenn du fragst, wird der Winter antworten,
 er weiß nichts, nichts der Bürgermeister,
 nichts der Landeshauptmann in der Residenz,
 nicht einmal unter den Hunden bist du Gesprächsthema . . .

Wenn du fragst, schütteln sie ihre Köpfe . . .
 Wenn du fragst, sind alle tot, gestorben
 für nichts und für diesen einzigen, den niemand kannte . . .

¹⁹⁶ Vgl. Alfred Barthofer: Die Sprache der Natur. A.a.O., S 216f.

niemand weint um ihn,
da er doch ebenbürtig war wie wir alle . . . (GG 272)

„Verständlichmachen ist unmöglich, das gibt es nicht. Aus der Einsamkeit, aus dem Alleinsein wird ein noch verstärkteres Alleinsein, Abgeschnittensein“.¹⁹⁷ Er hat keine Möglichkeit oder keinen Mut mehr, in die Gesellschaft und zu den Menschen zurückzukehren. In der Realität hat er immer einen Konflikt zwischen Alleinsein und Zusammensein erfahren. Das Alleinsein sei viel angenehmer und das Zusammensein sehr kritisch und schwierig.¹⁹⁸ Einsamkeit oder Verlassenheit durch das Alleinsein sind auch Auslöser, der die Gedanken des lyrischen Ichs am Ende zum Tod treibt. Es fühlt sich entfremdet von den Menschen, die es eher trösten sollten: „Morgen kommt ihr wieder,/ tote Freunde und welke Träume, -/ eine Amsel hörst du, dein Schatten/ läuft durch das Fußbett, und nichts, kein Mensch/ wird dich trösten“ (GG 98). Die Frage nach dem Sinn des Mitmenschen in der Gesellschaft bleibt unbeantwortet: „was werde ich tun,/ wenn ich vergessen bin von allen, von allen . . .?“ (GG 25). Niemand hört seine Stimme (GG 37). Das lyrische Ich sieht kein Gesicht mehr, das es lieben könnte: „ . . . kein/ Fleisch,/ das meiner Sehnsucht Genuß brächte und keinen Tod,/ der meinem Alleinsein genüge . . .“ (GG 60). Jetzt gesteht es sich selbst ein, dass die Verlassenheit sein Zufluchtsort geworden ist (GG 168). Je mehr Tage vergehen, desto grausamer und einsamer wird es: „Mein Schuh beweist die Traurigkeit der Lieder/ und wenige singen mit mir, heute keiner,/ ich weiß nicht mehr, *warum* sie alle schweigen . . .“ (GG 262). Für die Gesellschaft und seine Mitmenschen fühlt es sich nutzlos: „Dich kennt keiner/ und wenn du stirbst,/ schlüpfen sie in die Mäntel, um dich zu verscharren.// Vergiß es nie!// Dich braucht keiner/ und wenn du stirbst,/ schlagen sie auf die Trommel/ und halten den Mund.// Vergiß es nie!// Dich mag keiner/ und wenn du stirbst,/ treten sie dein Heimweh/ zurück in die Erde“ (GG 307).

Bernhard wollte die Stimmungen der Zeit verdeutlichen, über Menschen reden und reden lassen. In seinen Werken steht der Mensch immer im Mittelpunkt. Mit seinen gut entwickelten sozialen Fühlern tippte er mal hier, mal dort an, besondere Aufmerksamkeit galt der Schattenseite dieser Welt. Alle Motive sind Grundgefühle des Menschen. In der Gegenwart haben die Menschen die seelische Heimat als Trostort verloren. Bernhards Heimat besteht nicht mehr in der Realität, sondern nur in seinen Gedanken. Seine

¹⁹⁷ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. A.a.O., S. 10.

¹⁹⁸ Kurt Hoffmann: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. A.a.O., S. 11f.

Gedanken sind an eine Grenze gelangt und sein Verwerfungsgestus als zentrales Motiv in der Kunst findet sich bei ihm in viel unnachahmlicherer Weise als bei Robert Walser, Franz Kafka, Samuel Beckett.¹⁹⁹ Mit der österreichischen Landschaft und ihren Menschen sich befassend zeichnete er eine von Zerstörung und Katastrophen bedrohte Welt. Er verzweifelte daran, dass Österreich in eine kulturelle und geistige Notlage geraten war: „Ich verabscheue es, aus der Kürze eine Länge zu machen, aber ich enthalte mich nicht der Versicherung, daß wir in Österreich von dem ‚Begriff Österreich‘ nichts mehr zu hoffen haben (...) Wir werden nicht über Nacht nichts sein, aber wir werden eines Tages nichts sein. Überhaupt nichts. Und beinahe überhaupt nichts sind wir schon. Ein kartographisches Nichts, ein politisches Nichts. Ein Nichts in Kultur und Kunst. Mach’ die Augen auf und du siehst, daß die völlige Finsternis nur noch eine Frage von Millionstelsekunden der ganzen Geschichte ist. Was ist in dem Augenblick, in welchem ich die ganze unter dem Volke doch zweifellos in den für immer verschlossen Labyrinthen vorhandene Verzweiflung anschau, zu halten von der *Logik der Traditionen*, der furchterregenden Kenntnis der ganzen Materie? (...) Unsere Existenz müßte nur noch ein *reines* Erschrecken sein, aber sie ist nur erbärmlich“.²⁰⁰

Die Welt des lyrischen Ich ist kalt, eine stürmische Kälte, die der Welt immanent ist: „Die Erde spricht eine Sprache, die keiner versteht,/ denn sie ist unerschöpflich - ich habe Sterne und Eiter/ aus ihr gerissen/ in den Verzweiflungen/ und Wein getrunken aus ihrem Krug,/ der aus meinen Schmerzen gebrannt ist“ (GG 62). Das Verständnis zwischen den Menschen ist längst verschwunden. Sein Herz ist gefroren (GG 27) und in einer schwärzlichen Stunde der Welt ist sein Dasein wie im Novemberwind (GG 45). Alleine, ohne den Schutz von Großeltern und Eltern fällt das Barometer: „Sie sind nicht mehr da,/ mich friert wie den Hund vom Bäcker,/ der seinen Schwanz an der Mauer reibt,/ mich friert und schlafen/ kann ich nicht mehr“ (GG 116). Es droht Ersticken in Anbetracht dieser Stimmungen: „und wie der Äpfel roll ich/ in das Tal/ und muß ersticken/ unterm Holz des Winters“ (GG 130). Der Winter ist die ihm zugehörige Jahreszeit: „Versuche nicht, mich zu trösten,/ denn der Winter gehört mir allein/ mit den Schritten des Schnees“ (GG 173). Der Winter kehrt immer zurück und hält das lyrische Ich fest: „Schon stellt der Winter mich/ im hohen Norden/ und wirft mich in/ sein schweigendes Gewand“ (GG 183). Sein Lebensboden schwankt aufgrund der schwächeren Gesellschaft: „Winter, ich schämte mich meiner Sprache,/ rief, rief,/ ohne Echo

¹⁹⁹ Vgl. Richard Wernshauer: Thomas Bernhard „Die Erzählungen“. A.a.O., S. 139.

²⁰⁰ Thomas Bernhard: Politische Morgenandacht. A.a.O., S. 13.

war ich ein ausgetrockneter Baum/ ohne Wurzeln . . .“ (GG 253). Es fühlt sich als fremder Mensch:

Jetzt im Frühling
kann ich die Sprache der Äcker
nicht mehr verstehn
und die Toten schauen
mit großen Augen mich an
und der Weizen schäumt
und der Fluß redet mir vom Himmel . . .
Wo die Kinder lachen,
da ist mein Land mir
fremder als alle Länder
der Erde. (GG 324)

Auch seine Herkunft, d.h. sein Vater, bereitet ihm ständige Qualen: „Oktober, mein Kumpan, mein niedriger Vater,/ ungeheurerer Alkohol,/ der mir »Qual, Qual, Qual, Qual«/ auf die Darmwände schreibt“ (GG 235). Es ist skeptisch bezüglich menschlicher Beziehungen. Die Beziehung zwischen Vater und Sohn wird von ihm als ewige Frage gestellt: „Was ist das für den Vater?/ Was ist das für den Sohn?“ (GG 333). Doch nicht nur aus individuellen Gründen, sondern auch im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang empfindet Bernhard endlos das Leid: „alle zusammen sind wir in dem letzten halben Jahrhundert nichts als ein einziger Schmerz gewesen; dieser Schmerz heute, das sind *wir*; dieser Schmerz ist jetzt unser Geisteszustand“.²⁰¹ Auf dieser Erde war Verachtung, Bitternis, Trauer (GG 17), Grausamkeit (GG 68) und Angst (GG 176). Die Welt ist voll von Lügen (GG 267) und krank: „Die Welt da hinten war nicht gut./ Noch treibt sie endlos mir im Blut,/ und wieder spür ichs, wie sie krankt,/ da meine Seele heimwärts wankt . . .“ (GG 289). Doch das war nicht immer so: „Als ich geboren wurde, war noch nicht soviel Traurig-/ keit in der Welt,/ und die Erde war hell von den Schiffen der Geister, die/ grüne Verse dichteten und in Glashäusern Träume/ pflanzten,/ die neue Seelen verkündeten in den Freudenhäusern!“ (GG 90). Diese Welt braucht den Bernhard und das lyrische Ich nicht mehr: „Morgen Herr bin ich bei Dir/ und fern der Welt/ die mich nicht braucht“ (GG 145). Die Stadt ist dem lyrischen Ich ein Kerker mit Einsamkeit (GG 44) und ein zerfetztes Bild aus Stein und Asche, die Traurigkeit bleibt für immer

²⁰¹ Thomas Bernhard: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. A.a.O., S. 244.

(GG 162): „meine Stimme ist die Stimme/ des letzten Öls,/ meine Stimme ist die Stimme der Trauer . . .“ (GG 244). Nicht nur in den Städten - „Und ich bin in diesen Städten,/ in dem Schmerz der Viadukte,/ in dem Schweigen der Kanäle,/ und ich bin in meinen Kindern,/ träumend von der Toten Asche,/ von der leergetrunkenen Nacht“ (GG 299) -, sondern auch in seinem Land - „Mit diesem traurigen Land allein/ *denke nicht* . . ./ weder offene Fenster, noch offene Türen,/ nur klare Inschriften auf den Grabsteinen“ (GG 276) - findet es keinen Weg mehr.

Der schöne Tag, auf den das lyrische Ich eigentlich gewartet hat, kommt nicht: „Ich bin traurig, weil es immer wieder Tage gibt, die/ nicht mehr kommen... Nirgendwohin“ (GG 64). In dieser Stimmung fühlt es kein richtiges Leben: „Ich werde meiner Trauer einen Brief mitgeben und sie/ Gott empfehlen/ und ihr sagen, dass sie Leben ist wie keine Leben,/ Trauer in der Dämmerung der Vaterstädte!“ (GG 70). Diesem Zustand zum Trotz will es noch einmal versuchen, das Leben weiter zu führen. Seine Qual sieht niemand: „Nichts weißt du, mein Bruder, von der Nacht, / nichts von dieser Qual, die mich erschöpfte,/ gleich der Poesie, die meine Seele trug,/ nichts von diesen tausend Dämmerungen, tausend Spiegeln,/ die mich stürzen werden in den Abgrund“ (GG 67). In dieser höllischen Welt gibt es kein Auskommen: „Mein Auge quält mich mein Herr/ und Qual macht mir mein Herz/ zu einer Amsel/ die nicht singt“ (GG 128). Sein Schmerz ist ohne Ende; in dieser Situation bleibt nur die Hoffnung auf den Tod; es spürt ihn nahen: „o Herr/ mich friert/ mein Schmerz ist ohne End/ mein Tod kommt bald/ zu mir“ (GG 142). Manchmal sind die Schmerzen so stark, dass sie gegenüber den Qualen empfindungslos machen: „Herr/ mein Gott/ ich fürchte nicht mehr/ was noch kommen mag/ mein Hunger ist schon ausgelöscht/ und die schwarze Qual/ ist ausgetrunken“ (GG 147). Dem gequälten lyrischen Ich in der Finsternis wird keine Rettung zuteil, es gibt nur die eine, die durch den Tod ermöglicht wird: „Wo soll ich diese verzweifelte Stunde aufhängen,/ diese Stunde die mich auslöscht“ (GG 190).

5. Das lyrische Ich im Todesbewusstsein

Bernhard hat dem Tod mehr vertraut als dem Leben. Der Tod war ihm ein letztes Mittel, um sich gegen die unzuverlässige Welt zu wehren. Dieses sichere Todesgefühl ist in seinen Gedichten sehr deutlich spürbar. In seinen Gedanken wechselte er zwischen den beiden Räumen Leben und Tod hin und her. Für Bernhard ist das Leben dem Tod gleich, der Tod ist genauso normal wie ein Leben. Sein Leben war eine Fortsetzung der tödlichen Situation, und er hat es als identisch mit dem Tod oder mit dessen Umkehrung wahrgenommen. Der Tod war ihm der einzige Glaube in der verfälschten Welt. Nur der Tod konnte ihm Liebe, Freude und Heilung seiner Wunden bringen. Übermäßiger Hass, Verwesung, Traurigkeit und Krankheit des Menschen im Diesseits können nach Bernhards Auffassung durch den selbst herbeigeführten Tod allezeit zu Ende gebracht werden. „Jeder neue Tag könnte ein letzter Tag werden“: Dieser Gedanke hat Bernhard zur heftigen Kritik an der widerspruchsvollen Gesellschaft motiviert. Wie ein Patient vor der Sterbestunde hat er seine Herzenswörter ohne Zögern der Gesellschaft mitgeteilt.

Bernhard war geradezu besessen vom Todesgedanken. Von Geburt an verfolgte ihn die Todesstimmung wie ein Schatten. Der Gedanke an den Selbstmord erscheint als Fluchzentrum und Schreckensvision zugleich. Sein Leben lang hegte er Groll gegenüber der Welt und den Menschen – Zorn, der in bitteren Enttäuschungen seinen Ursprung hat. Bernhard betrachtete den Zorn als Ursache aller Erschütterungen und das Leben als eine immer dichter werdende Folge von Finsternissen, die aus dem Zorn stammen. Millionen von wehrlosen Kindern seien vom Zorn ruiniert worden, Millionen Krankheiten, Millionen Todeskrankheiten durch ihn zum Ausbruch gekommen.²⁰² Wie sein Leben war auch sein Schreiben gespeist aus seiner großen Empörung. Durch sie wurde er schließlich auch seelisch krank, sie war Ursache für seinen Tod. Bernhard war ein Mensch, der mit dem Tod lebte: „Bei mir geht’s immer dem Ende zu. Nach Auskunft der Ärzte müßt’ ich eigentlich schon jahrelang tot sein, ich hab’ mich schon um Jahre überlebt“.²⁰³ Wie tödliche Natur, tödliche Krankheit, tödliche Lebenserfahrung und tödliche Gesellschaft ist sein Leben ohne das Wort „Tod“ nicht denkbar. Für Bernhard hat der Tod zwei Aspekte: Der eine hat eine negative Bedeutung und besagt, dass

²⁰² Thomas Bernhard: Über den Zorn. A.a.O., S. 21f.

²⁰³ Sigrid Löffler: Der lange Weg nach Grinzing. Zum Tod von Thomas Bernhard, der am 12. Feb. auf seinem Bauernhof in Oberösterreich gestorben ist. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 24. 02. 1989.

er sein Leben lang nicht aus dem Todesschatten herauskommen konnte. Deswegen wurde er von seinen vergangenen und gegenwärtigen Schmerzen eingeschlossen. Der andere sieht im positiven Sinn den Tod als Möglichkeit, sich von diesen Schmerzen trennen zu können. Der Tod bedeutet Loslösung von dieser unerträglichen Welt. Den Tod konnte er nach seinem Willen gestalten und verwirklichen, im Gegensatz zur Wirklichkeit, in der er kein einziges Mal eine positive Sache erreichen konnte. Obwohl er keine Rettung durch Gott erwartete, wusste er genau, dass das Todesbewusstsein in seinem Unterbewusstsein eingebettet ist und dadurch in der Finsternis der Welt zu einem Licht wird.

Das verratene und zerstörte lyrische Ich ist in erster Linie biographisch in der Gesellschaft zerschlagen und hat immer den Grund des Todes wie sein Vater,²⁰⁴ seine Mutter²⁰⁵ und sein Großvater²⁰⁶ gesucht. Der Boden seiner Existenz ist geschwächt, und sein Gefühl ist unsicher geworden. Das Todeslied entstammt dem Verlust der eigenen Identität, des Glaubens und des Besitzes. Er hat Gefühle aus der Vergangenheit im Rahmen des Gedichtes unverändert eingesetzt. Damit wollte er vielleicht durch eine Haltung der Distanz zwischen sich selbst in der Wirklichkeit und dem lyrischen Ich in den Gedichten sein wahres Gesicht und seine richtigen Gedanken wiederfinden. Zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Vergangenheit und Gegenwart findet Bernhard eine große Distanz, und er kann diesen Abstand mit eigenen Kräften nicht mehr vermindern, sondern er hat gedacht, nur in der Todeswelt wird es möglich sein.

Eine Wurzel der scheinbar alles überlagernden Ausschließlichkeit und Intensität des Todesbewusstseins, das die Bernhard'sche Lyrik durchzieht, ist wohl in der furchtbaren Erschütterung des kindlichen Ich durch die Schrecken des Krieges (GG 42, GG 67, GG 88, GG 89, GG 101, GG 159, GG 284) und die zahlreichen Todeserfahrungen zu suchen. Das begrenzte Leben des Menschen bringt die Angst vor dem Tod mit sich. Das ist eine Seite. Aus der Bemühung, solche Ängste zu reduzieren, entsteht die Religion. Der Glaube, der ein weiteres Leben im Jenseits erwartet, beruhigt. Man nennt den Tod „eine Verlängerung des Lebens“ oder „Ein ewiges Leben“. Bei Bernhard ist es jedoch ganz anders. Er hat der Wirklichkeit gerade ins Gesicht gesehen. Früher, in den Jahren

²⁰⁴ Vgl. GG 24, GG 30, GG 31, GG 66, GG 67, GG 70, GG 77, GG 82, GG 86, GG 88, GG 92, GG 93, GG 95, GG 107, GG 108, GG 109, GG 110, GG 117, GG 120, GG 121, GG 185, GG 203, GG 207, GG 235, GG 241, GG 266, GG 275, GG 276, GG 285, GG 302, GG 323, GG 328, GG 333

²⁰⁵ Vgl. GG 59, GG 66, GG 86, GG 89, GG 95, GG 99, GG 100, GG 108, GG 110, GG 115, GG 119, GG 159, GG 162, GG 167, GG 168, GG 185, GG 186, GG 207, GG 208, GG 242, GG 265, GG 298, GG 305, GG 334

²⁰⁶ Vgl. GG 15, GG 116

1956 oder 1957, stand in seinem Bühnenspiel „Der Berg“ das Pascal-Motto aus den Pensées 168: „Da die Menschen unfähig waren, Tod, Elend, Unwissenheit zu überwinden, sind sie, um glücklich zu sein, übereingekommen, nicht daran zu denken“.²⁰⁷ Aber dieses Motto ist ihm später nicht mehr präsent. Seine Auffassung hat sich dahingehend verändert, dass er nicht mehr zurückhaltend gegenüber den negativen Seiten dieser Welt ist, vielmehr ist er angriffslustiger geworden. Seine Lyrik widerspricht der gängigen religiösen Vorstellung der Hölle. Die Dunkelheit der Welt, ihre Kälte und Brutalität machten sie aus.²⁰⁸ Er selbst glaubt nicht an Himmelreich und Paradies, er braucht keine Lebensverlängerung. Darum hat Bernhard keine Angst vor dem Tod. Was hat ihn nun gegenüber dem Tod so unempfindlich gemacht? Das Wort des Großvaters, welches er von Kindheit an gehört hatte, der Gedanke an den Selbstmord und die zahlreichen Sterbenden und Toten, die er mit eigenen Augen gesehen hat, sind die Ursache. Seine Lebensgeschichte war keine Begegnung mit dem Leben, sondern mit dem Tod: „wer vor mir schrieb,/ wie in die kalten Gräber/ der kalte Wind kam und der kalte Tod?“ (GG 257). Der Tod macht ihm alles möglich und alles einfach. Wenn man an den Tod denkt, auch bei irgendwelchen Schwierigkeiten, wird das Problem leichter. Der Gedanke an den Tod gibt neue Kraft zum Leben. Das ist die andere Seite des Todes.

Bernhard wandelt Lebensgeschichten und seine gesamten persönlichen Erfahrungen in seinen Werken künstlerisch um. Die frühen Todeserfahrungen, Todesnähe und ständige Erfahrung der Krankheit erklären möglicherweise die Allgegenwart des Todes. Er versteht den Tod dahingehend, dass der Tod nicht der konkrete Tod oder das konkrete Sterben ist, sondern der Gedanke an den Tod, das Vorwegnehmen des Todes.²⁰⁹ Besonders bestätigt wird dieser Todesgedanke in „HM“, hier kehrt die Unsicherheit der Existenz mit dem Tod wieder. Er weiß genau, dass sein Tod bald kommen wird, und er betet, diesen Zeitpunkt vorwegnehmen zu können: „o Herr/ ich will was kommen muß jetzt sehn/ mein Sterben Herr/ und mein Vergehn in Tränen“ (GG 136). Unbewusst atmet man in einem gemeinsamen Raum zwischen Tod und Leben: „Nachts steht ein Toter am Feldrain auf./ Er schreitet zum Wein und zum bitteren Brot./ Wir aber schlafen und träumen und wissen nicht,/ war das der Vater? War das die Mutter?/ War das der Frühling,/ der ging vorbei?“ (GG 110). Der Tod steht nicht mehr als unverbundenes En-

²⁰⁷ Josef Donnenberg: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse? A.a.O., S. 24.

²⁰⁸ Bernhard Sorg: Frühe Lyrik und Prosa. In: Thomas Bernhard. München 1977. S. 37.

²⁰⁹ Peter Kampits: Tod und Reflexion. - Philosophische Bemerkungen zum Werk Thomas Bernhards. In: Literarisches Kolloquium Linz. Linz in Österreich 1984. S. 20.

de dem Leben gegenüber, als etwas, das irgendwann einmal eintritt, sondern das Leben ist der Tod, oder vorsichtiger formuliert, das Leben ist die Einheit von Leben und Tod. Damit wird deutlich, dass es in Bernhards Verständnis etwas anders darstellt als allgemeine Sterblichkeit des Menschen.²¹⁰ Mit sicherer Gewissheit glaubte er daran, dass der Tod immer fest an seiner Seite stehe.

1927 sagte Walter Benjamin: „Schriftsteller sollten daran gewöhnt werden, das Wörtchen „Ich“ als ihre eiserne Ration zu betrachten. Wie Soldaten vor Ablauf von dreißig Tagen die ihrigen nicht anrühren dürfen, so sollten die Schriftsteller nicht vor geendigtem dreißigsten Jahr das „Ich“ auskramen. Je früher sie darauf zurückgreifen, desto schlechter verstehen sie sich auf ihr Handwerk“.²¹¹ Aber bei Bernhard liegt der Fall anders. Er hat seine Lebensgeschichte als Krisenzusammenhang betrachtet, und schon früh das Wort „Ich“ in seine Werke eingeführt. Durch die „Ich“-Vorstellung in den Werken konnte er sich mehr in sich vertiefen und sein ganzes Ich zeigen. Das lyrische Ich vertieft sich in die Vision der Qual, der Einsamkeit, des Chaos und des Todes. In dieser Situation ist der Tod sehr mächtig und das lyrische Ich von ihm gedrängt, keiner kann ihm helfen: „Der Tod hat mich ins Sommerheu geschlagen./ Jetzt hängt er draußen und lacht/ und erwürgt den Birnbaum./ Niemand schüttelt ihn herunter,/ kein Trompetenstoß/ verscheucht ihn zu den Hügeln,/ aus den Tälern kommen sie, die mich erschlagen werden; Bauern, Händler, Fleischer/ und der Pfarrer mit dem Osterlamm,/ der sich mir anvertraut“ (GG 113). Er hat erkannt und gesprochen, wovon er reden wollte, gleichgültig, ob es mit Leben oder mit Tod zu tun hat.

Das Paradies, von dem er träumte, bleibt nur in seinen Gedanken, in der Realität herrschen Wüste und Tod. Die Gegenwart empfand er als „Widerwärtigkeit“. Einziger Ort im Diesseits, in dem er die wahre Stimme dieser Erde hören kann, ist der Friedhof (GG 118). In der existenziellen Ausweglosigkeit hat er ein irdisches Inferno, in dem Niedertracht und Scheinheiligkeit die Seele des Dichters verzehren, empfunden und dargestellt: die Seele des Dichters, der sich in seiner Verzweiflung nur durch übermäßige Abscheu zu schützen weiß.²¹² In seiner Dichtung offenbart seine verletzte Seele die tiefe Depression und wird doch gleichzeitig restlos getrieben, um nicht irre zu werden. In HM dichtet er, nicht in der Stunde des Todes wird der Sterbende Gott überlas-

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 21f.

²¹¹ Martin Lüdke: Ein „Ich“ in der Bewegung: stillgestellt. A.a.O., S. 1177.

²¹² Joachim Riedl: Mein letzter Wille heiße: Kusch! - Warum das Boykott- Testament von Thomas Bernhard nicht ausgehebelt werden sollte. In: Süddeutsche Zeitung. 03. 12. 1996.

sen, sondern erst im Tod. Obwohl HM besonders religiös geschrieben ist, handelt es sich nicht um fromme Gedanken. Die Hoffnung bleibt nie in seinen Gedichten. Generell scheint seine Lyrik stark von Naturerlebnissen inspiriert zu sein, aber nicht im Sinne der Naturschwärmerei, sondern meistens im Sinne der Todesahnung. Schon zu Lebzeiten hat er jederzeit seinen Tod geahnt und auf ihn gewartet: „Wann wird mein Gott mir sagen wo und wann/ die Zeit den Stachel treibt ins Fleisch?“ (GG 160)“, „o Herr/ mein Gott/ ich will jetzt wachsam sein/ vor meinem Tod“ (GG 145). Diese Erde war dem wunden Einzelgänger schon wie ein Vorhof der Hölle. Wenn möglich, will das lyrische Ich vor großen Schmerzen sich schnell von dieser Welt tilgen: „ (...) ohne Beistand,/ sterben wie die Amsel, die vom Rad der Hochbahn/ zerquetscht wird,/ sterben wie die Seelen der Bäume, die ihre Geheimnisse/ mit dem Wind zu den Weltmeeren schicken, wenn der/ Frühling kommt, denn/ »à la fin tu es las de ce monde ancien . . .«./ soviel Schmerz, soviel Körpergeruch der Menschen habe/ ich niemals vorher geatmet“ (GG 48).

Im Hinblick auf die Ähnlichkeit der Gedankenwelt kann Bernhard mit dem Philosophen Michel Foucault verglichen werden, der genau wie Bernhard den Tod lebenslang spürte und den Selbstmord versuchte. Die beiden haben einige Gemeinsamkeiten: sie waren Zeitgenossen, Bernhard 1931 und Foucault 1926 geboren, der eine schrieb maßgebliche Werke der Literatur, der andere maßgebliche Werke der Philosophie, beide sind in den siebziger Jahren weltberühmt geworden. Sie denken ähnlich über den Tod und sprechen über den Tod, um das Leben, wie sie es sich vorstellen, feiern zu können: „Ich müßte annehmen, daß in meinem Diskurs nichts mein Überleben sichert? Und daß ich beim Sprechen nicht meinen Tod banne, sondern daß ich ihn herstellte; oder vielmehr, daß ich jede Innerlichkeit in diesem Außen beseitige, das für mein Leben so indifferent und so neutral ist, daß es zwischen meinem Tod und meinem Leben keinen Unterschied läßt?“²¹³ Wie diese Aussage zeigt, hat Foucault die gleiche Lebens- und Todeseinstellung wie Bernhard. Wie Bernhard wartete auch Foucault auf keine Rettung durch Gott. Lebenslang waren sie fasziniert von Grenzerfahrungen in Todesnähe. Permanente Todesnähe ist eine weitere Gemeinsamkeit zwischen ihnen.²¹⁴ Foucault hat wie Bernhard mehrere Selbstmordversuche unternommen, den ersten mit einundzwanzig, Bernhard im Alter von acht Jahren. Das Wort „Selbstmord“ war eines seiner selbstver-

²¹³ Dirk Schümer: Über der Baumgrenze. - Zu Bernhard und Foucault. In: Merkur 505. 04. 1996. S. 305.

²¹⁴ Vgl., Ebd., S. 294f.

ständigsten Wörter, es ist ihm seit der frühesten Kindheit vor allem aus dem Mund seines Großvaters vertraut. Bernhard hat die lebenslänglich leidenschaftlich geführte Spekulation seines Großvaters übernommen, dass es der kostbarste Besitz des Menschen sei, sich aus freien Stücken der Welt zu entziehen, sich umzubringen, wann immer es ihm beliebt. Bei Foucault finden sich die gleichen Gedanken über den Selbstmord: dass man den Selbstmord nicht den Unglücksraben überlassen sollte.²¹⁵ Das Gesicht Bernhards und demzufolge des lyrischen Ichs sieht bereits im Diesseits tödlich aus: „Ich habe Dich gesehen,/ Dein Gesicht ist das Gesicht der Hölle“ (GG 71). Das lyrische Ich ist das einzige, das aus der Erde, die nach Tod und Thymian roch, kam (GG 99). Es ist sehr merkwürdig, nahezu so, als ob sich die beiden in ihrer Lebenseinstellung gegenseitig beeinflusst hätten, obwohl sie sich zu Lebzeiten nie kennengelernt haben. Bernhard meinte, dass der Mensch vom ersten Augenblick an aus dem Leben flieht, das er vom ersten Augenblick an kennt, und zwar in den Tod, den er nicht kennt.²¹⁶

5.1. Im Schatten des Todes

Der Schatten des Todes hat Bernhard immer begleitet: „Fort! Fort! Wie Schuppen fällt das Dunkel ab./ So steigt der Mensch aus seinem Grab./ Das Heu, die Ruh - ich darf hinein -/ Fürs ganze Leben soll es sein!“ (GG 289). Er konnte aus diesem Gedanken nicht herauskommen: „Mein Tod kommt bald/ über den Acker, müd,/ wenn in das Gras/ die Schatten stürzen/ schwarzer Raben/ und hinterm Haus der Baum/ die Lider schließt/ im Schnee/ und nahen Winters/ Worte wehn . . .“ (GG 201). Wenn er von diesem Gedanken weggekommen wäre, wäre das gleichbedeutend damit gewesen, sich endlich für den richtigen Tod entschieden zu haben: „Ich weiß genau, daß ich zerschlagen bin/ wie diese Sichel, keiner täuscht mich jetzt“ (GG 161). Der Tod hat ihm nicht erlaubt, auf andere Gedanken zu kommen, und gelegentlich hat der Tod ihn immer wieder angegriffen: „Unruhe in den Tod der mich begräbt/ und meines Lachens Blüten

²¹⁵ Ebd., S. 303.

²¹⁶ Ebd., S. 304.

schwarzen Vögeln/ in die irren Schnäbel zaubert“ (GG 204). Dadurch ist seine Existenz zeitlebens immer gestört. Auch im Alltag war jeder Tag ein Drahtseilakt, die Furcht vor dem Absturz war ständig präsent. Als Kind hatte er von seinem Großvater oftmals gehört, dass das Leben eine Tragödie sei, dass man sie bestenfalls erst zur Komödie machen könnte: „Mir scheint, daß ich viel jünger war,/ wilde Totenmessen roch ich,/ wilde Sterne“ (GG 174).

Der Mensch wird ein tierischer, erzeugt und geboren wie ein Tier und immer nur animalisch behandelt, und sei es geliebt oder verhätschelt oder gepeinigt, von den durch und durch stumpfsinnigen, unaufgeklärten, ihre egoistischen Zwecke verfolgenden Erzeugern als Eltern oder ihren Stellvertretern, aus ihrem eigenen Mangel an tatsächlicher Liebe und Erziehungserkenntnis und Erziehungsbereitschaft stumpfsinnig und egoistisch wie ein Tier gefüttert und behandelt und nach und nach in seinen hauptsächlichen *Gefühls-* und Nervenzentren eingeebnet, gestört und zerstört. Dann übernimmt die Kirche als eine der größten Vernichterinnen die Vernichtung *der Seele* dieses neuen Menschen, und die Schulen begehen im Auftrag und auf Befehl der Regierungen in allen Staaten der Welt an diesen neuen jungen Menschen den *Geistesmord*.²¹⁷ Wahrscheinlich ist unter solchen extrem sadistischen Bedingungen als Hauptthema kein anderes als Selbstmord und der Selbstmordgedanke denkbar: „meine Stimme ist die Stimme/ des letzten Öls,/ meine Stimme ist die Stimme der Trauer . . .“ (GG 244).

Den „Tod“ hielt Bernhard für ein universelles Thema, das alle angeht. Zum Wildgang-Preis hielt Bernhard eine Dankrede unter dem Titel „Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur“: „Ich spreche, worüber ich auch spreche, selbst wenn ich über das Leben spreche, über den Tod . . . Alles wird immer über den Tod gesprochen . . . Der Tod ist mein Thema, wie auch Ihr Thema der Tod ist . . . also rede ich über das Leben, deute ihn an, den Gegenwartsstumpfsinn zum Beispiel, zum Beispiel die katastrophale Unfähigkeit dieser Regierung, diesen ganzen großen Regierungsskandal, den wir jetzt mitmachen . . . diese ganze Absurdität der Demokratien zum Beispiel, dieses fortwährende abstoßende Völkerkaleidoskop . . . aber ich halte ja keine Rede über die Massen von Erdreich und Menschen, über diese riesigen unsinnigen Massen, auch nicht über ein neues Weltbild, denn ich sehe keins, ich sage nichts über Atomares, auch nichts über die Leporastationen und Negerunruhen, über das hilferufende England nichts, das verlogene Deutschland, das schizophrene Amerika, das dilettantische Rußland, das gefürchtete

²¹⁷ Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 86.

China, das winzige Österreich . . . ich rede über den Tod, was ich sage, ist über den Tod gesprochen, ich rede nicht über die abscheuliche Geistesbedürfnislosigkeit . . . auch nicht darüber, daß die Revolutionen uns nicht gebracht haben, was wir von ihnen erwartet haben, von vermoderten Kaiserreichen, Monarchien, stumpfsinnigen Republiken, Diktaturen, weder von Vaterlandsliebe, noch von gemeiner Neutralität spreche ich, ich erbringe keinerlei Staatsbürgerschaftsnachweise . . . Das alles hat, ob Sie es glauben oder nicht, ob Sie es wahrhaben wollen oder nicht, mit dem Tod zu tun, ob ich Sie oder mich meine, in die Irre treibe, es ist der Tod, wir werden vom Tod getrieben . . . ob ich etwas gegen die Regierenden habe oder gegen die Unterdrückten, gegen Schwarz oder Weiß, gegen diese Regierung zum Beispiel, die, wie jede Regierung, die schlechteste Regierung ist, die man sich vorstellen kann, gegen unsere Parlamentarier, gegen unsere Bundeskanzler, gegen unsere Hochschullehrer und gegen unsere Künstler, gegen Heine und andere, gegen Marx und andere, gegen alle diese Herren etwas habe, es ist der Tod, es ist die Irreparabilität . . . es ist die Katastrophe. . . es ist alles etwas Unmögliches, Un-erhörtes . . .“²¹⁸ Wie seine Rede zeigt, ist das Leben Unsinn und Fortsetzung der Absurdität. Das Leben, über das Bernhard geschrieben und gesprochen hat, ist meistens ein dunkles, negatives Leben gewesen: „Ich halt mich nicht an mich, nur an die Planken./ Durchbohrt von ihrem Blick, geh ich hinein/ in meine Finsternis, in die Gedanken,/ wo nichts mehr übrig ist als Stunk und Stein“ (GG 219). Sein Körper und seine Seele sind erschöpft: „Die vergrabenen Kiefer grab ich aus,/ die Erniedrigungen, meine Hinfälligkeit führe ich// vor meinen verkommenen Mund,/ vor meinen ausgedörrten Schädel/ in meine Vormittagserbärmlichkeit . . .“ (GG 265). Nun ist die einzige Möglichkeit, mit der man sich gegen diese Welt selbst wehren kann, der Tod: „Herr/ wann wird mein Sterben/ frei sein näher/ Deiner Seele/ die mich arg betrübt?/ Wann wird mein Weg/ der froh begann im Schnee/ aufgehn im Regen starrer Engel“ (GG 137). Wie in seiner Rede ausgeführt, haben alle Dinge in dieser Welt mit dem Tod zu tun. Für Bernhard bedeutet der Tod die symbolische Chiffre der Erkenntnis, dass die menschliche Wertewelt, eben das, was die Eigenheit des Menschen im Gegensatz zum Tier ausmacht, eine leere Illusion ist. In völliger Nichtigkeit ist der Tod ein letztes, nicht schmutziges Mittel, das in dieser negativen Welt übrig geblieben ist: „(...) Kam ich zu einem Sterben, wurde mein Lied nicht besiegt, noch/ die Fäulnis meiner Gedanken erhöht./ Ich trank mit zerstörten Fischern und nahm/ teil an ihren Festen;/ der Tag zog sich zurück und schrieb/ auf

²¹⁸ Zdenko Škreb: A.a.O., S. 149f. Auch Thomas Bernhard: Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden. In: Neues Forum XV/ 173. 1968. S. 347ff.

schwarze Hügel sein Gebrechen, daß mich fröstelte.// . . . Die Welt, die ich erfand, ernährt mich,/ wenn auch die Verse und die Überreste des Fleisches/ von Brot und Rückkehr, Wein und Fruchtbarkeiten handeln“ (GG 84). Zwar hat er aus seiner Erfahrung die Gedichte geschrieben, aber er wollte durch den Tod in dieser chaotischen Welt die menschliche Existenz zeigen, dass der Tod in dieser unruhigen unsicheren Welt mehr als das Leben spürbar ist: „Der Rabe schreit./ Er hat mich gefangen./ Gestern saß er im Acker und froh/ und mein Herz mit ihm./ Immer schwärzer wird mein Herz,/ denn es ist von schwarzen Flügeln/ zugedeckt“ (GG 27).

Die Grundursache, die ihn in Todesstimmung versetzt und ihn todsüchtig sein lässt, hat er in seinem Land gefunden. Religiöse Erziehung und Verwurzelung mit der heillos heilen Heimat werden als Last empfunden, die sich ebenso wenig abschütteln lässt wie die latente Todessucht: „Meine Heimatstadt ist in Wirklichkeit eine Todeskrankheit, in welche ihre Bewohner hineingeboren und hineingezogen werden, und gehen sie nicht in dem entscheidenden Zeitpunkt weg, machen sie direkt oder indirekt früher oder später unter allen diesen entsetzlichen Umständen entweder urplötzlich Selbstmord oder gehen direkt oder indirekt langsam und elendig auf diesem im Grunde durch und durch menschenfeindlichen, architektonischen, erzbischöflichen, stumpfsinnigen, nationalsozialistischen und katholischen Todesboden zugrunde“²¹⁹: „Nur Schatten stehen da, wo sie die Träume treiben, des/ Bluts nicht überdrüssig/ und der Trauer, wo sie auf Märkte gingen, krank vor/ Fleisch und vom Verspielen,/ in Kirchen und zum Tanz, den Pfarren oft zum Ekel, doch/ ihrer Herkunft wohl zum Ruhm, und wo sie nächtlich/ in ihren Betten horchten nach der Vergänglichkeit,/ die sie/ uns übertrugen in die Welt, die nicht mehr ihre ist“ (GG 22f.). Bereits frühzeitig hat er einen Prozess des Scheiterns durchgemacht, obwohl er selbst überhaupt keine Ahnung hatte, was Scheitern ist, was Scheitern bedeuten kann und was man ohne Beistand durch und durch allein aushalten muss: „Morgen kommt ihr wieder,/ tote Freunde und welke Träume, -/ eine Amsel hörst du, dein Schatten/ läuft durch das Flußbett,/ und nichts, kein Mensch/ wird dich trösten“ (GG 98).

Von frühester Kindheit an gipfelten seine Träume immer in ausgerissenen Städten, in zusammengestürzten Brücken, abgerissen in tief hängenden Eisenbahnzügen. Er nannte sich selbst Anarchist und liebte die Stille und die Leere der Stadt. Sein Großvater war ebenfalls Anarchist, liebte das Chaos, das Außergewöhnliche und Außerordentliche, das Entgegengesetzte und das Revolutionäre, er lebte auf im Widerspruch, er existierte ganz

²¹⁹ Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 11.

aus dem Gegensatz. Außerdem muss sich Bernhards Existenz zwischen dem zwanzigsten und dreißigsten Lebensjahr entscheidend verfinstert haben: „Einfältige Winter bekämpfte ich,/ nieder ins Tal,/ auf die herbstlichen Hänge kam ich,/ über mir/ die Flügel auswegloser Vögel,/ Sterben kiemenloser Fische/ unter mir . . . paralytischer Priester/ auf der Kanzel der Milchstraße . . . “ (GG 236). Der Tod des geliebten Großvaters und der Mutter beziehungsweise die eigene lebensbedrohende Krankheit haben zweifelsohne zu dieser Verfinsternung beigetragen. Allerdings gehen die Gedichte weit über diese biographischen Anlässe hinaus: „Sechszwanzig Jahre/ in einer einzigen Ungerechtigkeit gegen alle,/ versoffen unter den Mostfässern meines Vaters, in faulen Tälern/ verspielt und verlassen mit Gelächern,/ nichts als Schnee und Finsternis/ und die tiefen Spuren der Väter,/ in denen meine tödliche Seele zurückstapft“ (GG 93f.). Sie markieren nicht nur eine Lebenskrise, sondern einen weltanschaulichen Umbruch, aus dem eine fundamentale Sinnkrise hervorgeht.

Die Empfindungen wie Einsamkeit, Angst, Qual, Hass und seelische Krankheit hängen mit der Welt zusammen, in der sie empfunden wurden: „Was treibt die Seelen durch die Fliederbüsche,/ den Schrei, der dem Schlaf entflohen, die Silben der/ Finsternis,/ die Krankheit und den Durst der heimlichen Umbringer,/ die den Traum erwürgen zwischen den Apfelbäumen/ und den fernen Schatten der Stadt,/ die der Tod schlägt mit den Schatten des Frühlings,/ die ihren Taumel liebt mit tausend gespenstischen Sonnen,/ mit Millionen Mündern und Augen, die in Feuer aufgehen,/ in das ergreifende Schauspiel des Nichts, wenn das/ Geschwür des Tages/ die Gedanken an Birnen und Flüsse, an Kinder und/ Greise, die betrübt sind, zudeckt?“ (GG 69). Die Naturbilder von Kälte und Qual, von der dauernden Aktualität des Sterbens, von ausgetrockneten Tälern (GG 44, GG 59, GG 90, GG 93, GG 107, GG 113, GG 130, GG 160, GG 162, GG 170, GG 172, GG 184, GG 187, GG 192, GG 236, GG 289, GG 317), schwarzer Nacht (GG 20, GG 21, GG 24, GG 31, GG 35, GG 39, GG 42, GG 44, GG 48, GG 49, GG 55, GG 65, GG 66, GG 67, GG 68, GG 72, GG 73, GG 74, GG 81, GG 82, GG 86, GG 87, GG 90, GG 97, GG 100, GG 101, GG 102, GG 108, GG 109, GG 110, GG 116, GG 117, GG 120, GG 121, GG 127, GG 129, GG 134, GG 137, GG 138, GG 143, GG 144, GG 147, GG 160, GG 161, GG 164, GG 165, GG 169, GG 170, GG 176, GG 177, GG 178, GG 183, GG 184, GG 188, GG 192, GG 195, GG 205, GG 209, GG 219, GG 223, GG 226, GG 238, GG 241, GG 244, GG 257, GG 258, GG 265, GG 271, GG 284, GG 285, GG 287, GG 291, GG 292, GG 293, GG 299, GG 305, GG 306, GG 315), schwarzen Vögeln (GG 204), wie Amsel (GG 19, GG 48, GG 86, GG 98, GG 106, GG 119, GG 128,

GG 139, GG 181, GG 185, GG 186, GG 193, GG 196, GG 206), Rabe (GG 27), Schwalbe (GG 111), Krähe (GG 30, GG 88, GG 96, GG 253, GG 256), von Blut (GG 22, GG 41, GG 48, GG 59, GG 69, GG 71, GG 110, GG 115, GG 133, GG 134, GG 136, GG 147, GG 149, GG 150, GG 156, GG 160, GG 164, GG 186, GG 191, GG 192, GG 196, GG 204, GG 218, GG 247, GG 257, GG 266, GG 289) geben die Spannung in seinen Gedichten, und nur der Tod vermag sie aufzulösen.

Als Achtzehnjähriger hat er die letzte Ölung überlebt und Grafenhof verlassen. Die Salzburger Zwischenzeit, die Zeit zwischen Großmain und Grafenhof, war eine Schreckenszeit, eine Zeit der Demütigung und der Trauer. Immer hatte er nur den Selbstmordgedanken im Kopf und verachtete sich, weil er weiterlebte. Auf dem Baumstumpf sitzend, sah er die absolute Absurdität seiner Existenz.²²⁰: „Ich habe sie nicht gerufen, aber sie verfinstern meine/ Stimme./ Doch jeder soll wissen, daß ich verlernt habe zu beten,/ denn ich bin verkommen an einem Augusttag/ des Jahres 1952,/ jeder soll wissen, dass ich erstickt bin in meinem Fleisch“ (GG 37). Reich-Ranicki sagte über die Notwendigkeit des Bernhardschen Themas „Tod“, dass es eine alte Wahrheit sei, daß im Grunde die Literatur nur zwei große Themen - die Liebe und den Tod - kennt. Bei Bernhard wäre nur das Thema „Tod“ übrig geblieben, weil er sich nie für Liebe interessierte und er sich nicht mit ihr beschäftigen wollte.²²¹ Aber er hat das Thema „Tod“ nicht einfach akzeptiert, sondern es früh selbst gewählt, weil es ihm immer nahe war. Deswegen konnte er über das schwierige Thema „Tod“ ohne Hemmung natürlich reden wie ein anderer über die Liebe.

In einem Interview hat Bernhard einmal gesagt, dass eine einzige Sache gewiss sei, nämlich „der Tod, dieser Grill, auf dem wir alle als Braten enden und zu Asche werden. Aber niemand weiß genau, worin er besteht“.²²² Den Tod kann man nicht verweigern. Wie eine Naturtheorie ist er das Phänomen eines Kreislaufs. Nach Bernhard gehen die Menschen einfach weiter ihren Weg: „Ich sah so viel' Gesichter-/ sie haben keine Ruh;/ es leuchten Gottes Lichter/ dem guten Menschen zu.// Es scheint, als stürb' ich heute/ den allerersten Tod“ (GG 291). Im Gegensatz zu anderen Menschen hat er früher die Wahrheit erkannt, dass das Leben ein Ausschlachten ist, und hat kein Interesse am Irdi-

²²⁰ Vgl. Peter Friedl: „Die Kälte“ von Thomas Bernhard. In: Literatur + Kritik. Hrsg. von Jeannie Ebner, Rudolf Henz und Kurt Klinger. Salzburg 1981. S. 539f. Auch Thomas Bernhard: Die Kälte. A.a.O., S. 64f.

²²¹ Marcel Reich-Ranicki: Sein Heim war unheimlich. a.a.O., In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. 02. 1990.

²²² Tanina Nevak: A.a.O., In: General Anzeiger. 17. 02. 1989.

schen, das als Leere immer zurückkommen wird. Bernhard wollte seine Situation, seine Existenz wahrnehmen und zeigen. Er war immer begierig, eine Sache richtig zu erkennen. In diesem Zusammenhang entstammen die Gedichte einer gepeinigten Seele, die Läuterung in der Erlöschung sucht und zeigt.

Kein Baum und kein Himmel
wird dich trösten
auch nicht das Mühlrad
hinter dem Krachen des Tannenholzes,
kein sterbender Vogel,
nicht die Eule und nicht das rasende Rebhuhn,

zurück ist es weit,

dich wird kein Strauch mehr schützen
vor kalten Sternen
und blutigen Zweigen,
kein Baum und kein Himmel
wird dich trösten,
in den Kronen zerborstener Winter
wächst dein Tod
mit steifen Fingern
fern von Gras und Wildnis
in die Sprüche des frisch gefallenen Schnees. (GG 180)

Bernhard war der Tod auf seinen Fersen: „langsam wird mein Tod/ im Süden Städte streifen/ mit dem Wind die Türme froher Tage,/ o vergiß mich// (...) morgen ist von gestern/ nur der Rauch/ von tausend Mündern/ schwarzer Dächer./ Tod,/ vergiß mich“ (GG 188). Nach dem Tod seines Großvaters und seiner Mutter war er jetzt den Toten näher als den Lebenden: „Ich weiß, daß die Toten/ die Bäume sind und die Winde/, das Moos und die Nacht,/ die ihre Schatten/ auf meinen Grabhügel legt“ (GG 121). Dieser Schatten des Todes ist zu breit und überall spürbar. Aber der Versuch, dem Schatten des Todes zu entkommen, ist gescheitert, weil alle Wege im Tod enden. Ein im Dezember 1986 an Claus Peymann geschriebener Brief endet mit dem Satz „Alle Umwege führen in den Tod“²²³. Es bedeutet, dass dem Flüchtenden Auswege bleiben könnten, die er

²²³ Sascha Gorkow: Sonne, Blüten und schwarze Lebensqual. In: Rheinischer Post. 06. 07. 1991.

selbst aber nur Umwege nennt. Obwohl es im Moment vielleicht einen Seitenweg gäbe, führte auch dieser letzten Endes nur zum Tod. So gab es keinen Ausweg, keine Fluchtmöglichkeit für ihn. In ihm war kein Todesdrang, aber das Bewusstsein der Nähe des Todes hat ihn immer begleitet. Auf einer Wanderung zwischen Geburt und Tod ist er mit seinem Lebensanfang bereits dem Tode verfallen. Seine Gedichte sind Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach dem Tod, nach dem Leben angesichts des Todes und nach der Absurdität unserer Existenz.

5.2. Der Tod als Erleichterung

Der Tod war für Bernhard die einzige übrig gebliebene Lösung, mit der er sich von seinen verschiedenen Lebensproblemen befreien konnte. Das Leben war immer eine Enttäuschung, Erwartungen gab es nicht mehr. Trotzdem hat er versucht, sich selbst vor der Finsternis des Lebens zu retten, indem er einige Male in die entgegengesetzte Richtung lief. Aber es war sinnlos. Auch die Welt, mit der er sich dann konfrontiert sah, war kalt. Die Kälte dieser Welt hat ihn nicht nur gegenüber dem Leben, sondern auch dem Tod gegenüber unempfindlich gemacht. Für Bernhard geht diese Kälte von einer grundlegenden Existenzbedingung aus. Sein ermüdeten Körper und seine vom Alleinsein vereinsamte Seele im Diesseits ist ganz erschöpft. Nun denkt er nach über das ewige Zusammensein nach dem Tod mit Gott und seinen verstorbenen Angehörigen. In das Leben hat er jegliches Vertrauen verloren. Außerdem ist er in einer besonderen Situation, in der während seiner schweren Krankheiten jeder neue Tag der letzte Tag seines Lebens sein könnte. Im Gegensatz zu seinem Leben, in dem ihm nur Finsternis gegeben wurde, ist ihm der Todesgedanke oder vielmehr der Tod ein Lichtstrahl im dunkleren Leben gewesen: „Preisen will ich Dich mein Gott/ in der Verlassenheit/ und alle Angst verweht/ und jeder Tod schenkt mir der Augen Licht/ mein Gott ich preise Dich/ wie lang die Zeit auch währt/ ich bin nicht mehr allein/ bei Dir bin ich/ und froh“ (GG 148). Das lyrische Ich ist ebenfalls froh, in die Todeswelt einzugehen, weil es dort die eigene Natur und die Angehörigen gibt.

Die Kälte herrscht in dieser Welt, weil das Denken den elementaren Riss zwischen Ich und Welt nicht wirklich heilen kann, sondern nur immer wieder neu und immer heilloser aufreißt.²²⁴ Lebenslang irritierte ihn dieser große Abstand. Zu Lebzeiten hat Bernhard die Hölle²²⁵ im Alltag schon vielfach gesehen und erlebt. Damals hatte er mit unübertroffenen harten Existenzbedingungen auf dieser Welt umzugehen. Diese Erlebnisse drängten ihn dazu, sich der Lebensgrenze anzunähern und sie zu überschreiten. Die Gelassenheit der Gesellschaft, die Finsternis seiner Vergangenheit und die brutalen gesellschaftlichen Methoden wie Schule, Krankenhaus und Kindererholungsheim sind die Eckpfeiler seiner ganz persönlichen Hölle. Seine Gedichte sind eine Bestätigung dieser Erlebnisse. Statt qualvoller Wirklichkeit wollte er durch Schreiben in seinen Gedichten Ruhe finden und muss dadurch tatsächlich eine gewisse seelische Erleichterung erfahren haben, indem er die inneren, komplizierten, realen Schwierigkeiten mit seinem dunkleren Thema und Motiv behandelte und korrigierte.

Wie schwer fällt mir ein Wort
an die Verkommenen
die einen Traum nicht unterscheiden können
von den starken Ästen des Birnbaums.

Wie schwer fällt mir ein Wort
auf dieser staubigen Straße
die meinen Schuhen feindlicher ist
als die Sonne dem Schnee

²²⁴ Gerhard Melzer: Augen zu, Mund auf. A.a.O., In: Neue Züricher Zeitung. 21. 10. 1994.

²²⁵ In seinen autobiographischen Romanen hat Bernhard bekannt gegeben, dass er schon im Alltag des Diesseits schlechte Erfahrungen gemacht habe. Das hat er als Hölle bezeichnet. Vgl. Ein Kind. S. 25.: Als er in der dritten Klasse war, wohnte er mit seiner Mutter und seinem Vormund in einem alten Haus in Traunstein in Bayern, das einer alten Frau Poschinger gehörte und Ecke Schaumburgerstraße gelegen war. Damals stieg er jeden Tag in die Hölle der Schule hinunter, um in die Vorhölle der Schaumburgerstraße heimzukehren und am Nachmittag auf den heiligen Berg zu seinem Großvater. Vgl. Ein Kind. S. 145.: Wegen seiner ständigen Bettnässerei sollte er durch einen Vorschlag von Frau Doktor Popp in das Erholungsheim in Thüringerwald geschickt werden. Es war ihm in eine neue Hölle. Frau Doktor Popp, verheiratet mit einem Stadtarzt, wohnte in der Nähe des Krankenhauses und kam etwa zweimal im Monat in die Schaumburgerstraße, um an die Einwohner die mitgebrachten Wäsche, Socken etc. und einen sog. Gesundheitskuchen zu verteilen. Der Keller. S. 36, S. 65.: Als er beim Gemüsehändler Podlach als Lehrling in der Scherzhauserfeldsiedlung in einem Schreckensviertel in Salzburg arbeitete, galt ihm auch dieser Ort als Hölle. Vgl. Der Atem. S. 46: Als sein Großvater in Krankenhaus lag, bezeichnete er das Benehmen der Ärzten und Krankenschwestern dieses Krankenhauses gegenüber den Patienten als Hölle. Vgl. Die Kälte. S. 38.: In der Lungenheilstätte Grafenhof hatte er das Gefühl, dass diese Stätte für ihn eher eine Hölle war. Vgl. Die Kälte. S. 89.: Als er nach langen neun Monaten ohne klares Ergebnis zu seiner Gesundheit diese Anstalt von Grafenhof verlassen sollte, empfand er jetzt umgekehrt die Welt als Hölle, weil er sich schon an diese Stätte gewöhnt hatte. Vgl. Die Kälte. S. 73.: Als er acht Jahre alt war, schickte seine Mutter aus Rache an ihren unverantwortlichen Mann, das Kind auf das Rathaus, um die vom Staat für ihn monatlich bezahlte fünf Mark abzuholen. Auch das war ihm eine Hölle.

und das Wasser der Wüste.

Wie schwer fällt mir ein Wort
an meinen Vater und an meine Mutter,
wie schwer fällt mir ein Wort
an alle die mich sehen, alternd
in einem erstochenen Herbst.

Wie schwer fällt mir ein Wort
in diesen Tagen die vergeßlich sind.
Wie schwer fällt mir ein Wort. (GG 207)

Wie die Titel seiner Gedichtsbände, „Auf der Erde und in der Hölle“, „In hora mortis“, „Unter dem Eisen des Mondes“, „Die Irren, Die Häftlinge“, sind seine Gedichte eine Enthüllung der schwerfälligen Realität. Für ihn war diese Erde eine Hölle und der Alltag wie eine Stunde des Todes. Von den im Laufe des Lebens erlittenen Qualen und Schmerzen wollte er sich schnellstmöglich befreien. Der Tod war gleichbedeutend mit dem Ende aller Schmerzen und Enttäuschungen über die Erde und die Menschen: „Ich ging aus einer Nacht der Hölle/ in eine Nacht des Himmels/ nicht wissend, wer mein Leben zerschlagen muß,/ bevor es zu spät ist, von Ruhm und Tapferkeit zu sprechen,/ von der Armut und den irdischen Verzweiflungen/ des Fleisches, das mich vernichten wird ...“ (GG 21).

Der Gedanke Bernhards, durch seine eigene Entscheidung jederzeit von dieser Welt scheiden zu können, hat ihm Mut zum Leben gegeben. Auch seine im Alleinsein verankerte Existenz auf dieser Erde hat sein Leben vereinfacht. Die eigene Erfahrung mit der schweren Krankheit, die ihn bis kurz vor den Tod geführt hat, führte dazu, dass seine Todesangst verschwand. Das war eine Gelegenheit, das wahre Gesicht des Todes und des Todesprozesses ruhig zu erkennen. Sein Lebenslauf und eben dieses außergewöhnliche Thema haben ihn zu einem ausgefallenen Schriftsteller gemacht. Ohne Zweifel ist Bernhard ein Lobsänger des Todes und ein Totengräber-Stellvertreter geblieben: „Ich bring Verachtung in das Tal und viele sagen,/ daß ich nur Tod und Traum und Eifersucht/ in großen Körben trage für den Untergang“ (GG 170). Im Grunde genommen hätte er vielleicht durch das Schreiben über dieses Thema nicht nur die große Befreiung aus dem bedrückenden Leben gewünscht, sondern er strebte auch an, nur die unangenehme Seite des Lebens zu zeigen. Er äußerte, dass er es sich zum Gesetz gemacht habe, alles zu sagen, was er zu sagen wage, und dass er sogar Gedanken enthülle, die man

eigentlich nicht veröffentlichen könne. Wenn er sich kennenlernen wolle, so deshalb, damit er sich kennenlerne, wie er wirklich sei. Die eigene Bestandsaufnahme stand im Vordergrund.²²⁶ Bernhard meinte, dass die ganze Welt eine Strafanstalt mit sehr wenig Bewegungsfreiheit sei.²²⁷ Daran sind die Menschen schon gewöhnt. Sie werden sich vielmehr in der Freiheit fürchten, falls sie plötzlich aus diesem Raum entlassen werden. Sie glauben daran, dass sie die wahre Freiheit nur in diesem Kerker fühlen. Aber es bleibt beim lyrischen Ich nur ein Gedanke übrig, sein Land für die richtige Freiheit verlassen zu wollen: „Mein Verhältnis zu den Flüssen/ steht zwischen dir und mir,/ ich habe nur einen Gedanken:/ das unsinnige Land zu/ verschleudern,/ die ausweglosen Bäche mit allen/ Kindern und Kindeskindern . . . „, (GG 275). Die Leute, die er geliebt hat, sind alle gestorben, dadurch hält er die Todeswelt für die natürlichere als das Leben, sowohl in der Realität als auch in seinen Gedanken an den Tod. Das Leben ist nur hässlicher und einsamer geworden: „Und wenn du dein Grab suchst, bringen sie dir eine/ Schüssel voll Schönheit!/ . . . Ich sehe kein Gesicht mehr . . . Nur den schwarzen,/ zerfallenden Lehm/ ihrer Gebrechen und den Zorn, der ihr Leben verwandelt/ zu Staub“ (GG 61). Nun ist der Tod der einzige Ausweg zur Heilung des erkrankten Geists und Körpers: „ich will verwehn,/ mein Frost hängt mit den Blättern, Schlaf in fremden Häusern,/ irr im Tal bohrt sich das Licht in mein Gebet/ aus Müdigkeit,/ und Geist erhebt den Sommer,/ auf dem Grab den Tod,/ wo meiner wunden Lippen kranke Sonnen ziehn“ (GG 160).

An der Linie des Untergangs, zwischen schließlicher und endlicher Fatalität des Staatenverfalls, verbrecherischen Gerichtsarbeitens, Sozialismus, Katholizismus und der immer wieder krankhaften Situationen des Für und Wider in Österreich hat er den Unendlichkeitsbegriff „Tod“ gesehen und gedacht. Er hat fest daran geglaubt, dass die Ursache des Todes und auch die Auflösung dieses Problems durch den Tod jeweils in einem selbst liegen. Er hat akzeptiert, dass der Übergang vom Leben zum Tod ein natürlicher Vorgang ist. Für Bernhard wurde der Tod nicht nur als existentielle Grenzerfahrung, sondern darüber hinaus als eine dezidiert literarische, ästhetische Erfahrung verstanden.²²⁸ Das Leben, der Tod und die Menschen sind ein Teil der Natur. Leben und Tod oder die Umkehrung derselben sind ein Naturgesetz. Als einziges endgültiges Ziel

²²⁶ Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 114.

²²⁷ Thomas Bernhard: Die Kälte. A.a.O., S. 41.

²²⁸ Vgl. Hajo Steinert: Maßstab und einziges Lernziel Tod. Vor lauter Skandalen geht der Prosaautor Bernhard vergessen. In: Weltwoche. 23. 02. 1989.

des Menschen in Bezug auf den Tod hat Bernhard methodisch erklärt: „was wir fliehen, ist, wie wir wissen, in uns, was wir fürchten, ist in uns, was wir sind, in uns . . . etc . . . Wir versprechen uns viel und erlernen alles und widersprechen und lernen wieder und wieder und wir oxydieren, verfaulen von unten herauf und von hoch oben herunter in uns herein und wir gehen weg, fortwährend aus der einen Natur in die andere, *zu Tode* . . . In unserm Wesen sind wir handlungsunfähig, materialistisch-philosophisch, die Mystifikation selbst *im Tode* . . . was wir besitzen, ist die Erfahrung, eine Metaphysische, vor welchem wir, wenn wir die Zeit haben für die Angst, Angst haben, vor welchem wir, als die Ausschweifung selbst, kapitulieren: wir sterben ab, Einzelgänger unserer Ohnmacht, die wir sind, Vollwaisen der Geschichte, abgestorbene Naturgelenke . . . Wir sind einer Konsequenz auf der Spur, Umständen, Voraussetzungen des Todes, Körperzuständen, Geisteszuständen des Todes . . . Wir werden in eine Anamnese hineingebo- ren, tangierend das Universum, regenerierend nichts anders als den Tod. Der Tod erklärt sich mir als Naturgeschichte, als Verstandesermöglichung. Wenn wir ein Ziel haben, so scheint es mir, ist es der Tod, wovon wir sprechen, es ist der Tod . . . „²²⁹ In einer heil- losen gefährlichen Welt ist der Tod am allmächtigsten: „Wann Herr wird mein Fleisch/ und dieser kalte Tod im Winter/ Nacht und Mühsal/ steinig und erfroren/ zu den Blüten reinen Winds/ die Krankheit/ meiner Lieder/ dieser Verse Krankheit/ zu den Tropfen Taus auf grünen Hügeln“ (GG 137).

Den Menschen könnte es schwierig sein, sich im qualvollen Leben auszuhalten, wenn es ist nicht möglich ist, sich Gedanken um den Tod oder über die Selbstentschei- dung zum Tod zu machen, weil die Schmerzen des Lebens durch diesen Gedanken ein Stück weit vorweggenommen werden könnten. Im Alltag hat dieser Gedanke auch Bernhard begleitet, ohne ihn wäre ihm das schwierige Leben erst recht nicht erträglich gewesen. In der Unruhe, in der Welt des Zweifels wird der Tod als positiver Raum ver- wandelt und dieser Tod ist für den Verzweifelten tröstend. Bernhard gestand sich ein, dass im Leben vor dem Tod Utopien notwendig sind. Die Utopien brauche jeder Mensch. Etwas, woran man sich hängen könne, im Lebenskarussell.²³⁰ Zwar könnten diese Utopien mit dem Paradies oder mit religiöser Bedeutung nicht verglichen werden, aber dieser Begriff sollte im Sinne einer Rettung aus dem komplizierten Leben verstan- den werden. Vor seinem Tod fühlt das lyrische Ich sich gefestigt und glaubt daran, dass sein Morgen im Tod nicht mehr so grausam sein wird wie sein Leben im Heute: „Ein-

²²⁹ Thomas Bernhard: Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. A.a.O., S. 347.

²³⁰ Josef Donnenberg: Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich. A.a.O., S. 58.

sam werden die Straßen hinunterführen in dieses/ Leben: zu den Häßlichen!/ Morgen ist alles anders! Morgen wissen die Blumen/ nichts mehr vom Abendwind! Und vom/ Plätschern des Mühlwassers! Morgen ist Juni! Oder/ November? Morgen/ ist der Untergang, der zu den Inseln führt, die meiner/ Seele zugeteilt sind . . . / und meinen Gewittern!“ (GG 91). Der Tod ist der Beginn eines neuen Abschnitts – jenseits des Lebens und gibt dem Untergehenden neue Kraft so wie der April als Lebensanfangsphase: „ein Grab ist mein April,/ eine finstere Traumnacht der schwarzen Blüten,// (...) ich werde schlafen, morgen schon/ wird mich Schnee und Einsamkeit zudecken hinter/ deinen Schuhen . . .“ (GG 96), und Sterben ist ein Glück (GG 101).

Die Kraft, die Bernhard benötigte, um den Anfechtungen durch die Außenwelt zu widerstehen, schöpfte er aus dem Gespräch mit den toten Vorfahren: „Im Nebel allein durch den Friedhof zu wandern, zu sprechen mit meinen Menschen, das gibt mir Kraft. Denn sie, die Alten unter der Erde, sind nicht verstorben, sondern lange schon auferstanden von Neuem in jubelnder Größe . . .“.²³¹ Im Gegensatz zu den Lebenden, die in schwarzer Erde leben, sind die Toten im grünen Boden. Die Toten sind stolz auf sich selbst, die Lebenden sind ihres Daseins überdrüssig: „Mit den Schatten der Krähen tauchen die Toten aus/ dem Stolz/ der grünen Berge, die meines Vaters letzte Zuflucht waren“(GG 88). Als Bernhard wegen schwerer Lungenkrankheit in Grafenhof war, erlebte er ein Untertauchen des Lebens. Hier blieb einem fast keine andere Wahl als bald zu sterben. Er richtete sich darauf ein, dass auch er keine Ausnahme bilden werde. Dieser Gedanke machte ihm seine Zugehörigkeit zur Todsgemeinschaft erst recht einsichtig. Er war nun bis zur extremsten Situation des Lebens gekommen: den Verzicht auf das Leben und die Vorbereitung auf den Tod. Nicht in Ablehnung, nicht in Protest. Zur sterbenden Gesellschaft zählte er sich freiwillig. Sein Gedanke folgte der Chronologie des Sterbens und der Hölle, den direkten Weg durch die Hölle und in den Tod zu gehen.²³² So einfach kann der Tod nahegebracht werden und so betet das lyrische Ich dafür: „o Herr schick’ einen Tod mir/ daß mich friert/ und mir die Sprache kommt im Meer/ und nah dem Feuer“ (GG 139).

Unmissverständlich sei der Tod sein Thema, ob er auf die Reise gehe oder nicht auf die Reise gehe. Er suche, wenn er aufwache, Zuflucht in diesem Thema, in Satzgegenstand und Satzaussage, Hebung und Senkung.²³³ Obwohl sein einziges Thema „Tod“ von

²³¹ Christian Klug: Thomas Bernhard und das Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. A.a.O., S. 163.

²³² Thomas Bernhard: Die Kälte. A.a.O., S. 16ff.

²³³ Thomas Bernhard: Die Wahrheit und dem Tod auf der Spur. In: Neues Forum. Wien 1968. S. 349.

manchen Lesern als monoton angesehen worden ist, hat er davon vielseitig und auf ewig zu erzählen. Durch das Aussprechen dessen, was den Lesern Furcht einflößte, ließ er sie ständig weiter fürchten. Er fürchtete sich selbst davor. Die wahren Schmerzen, seine unangenehmen Erinnerungen an das vergangene Leben waren so groß, dass er sie nicht überwinden konnte: „In einem Teppich aus Erde/ sticke ich meine Verhängnis./ Ich sticke meine Nacht hinein/ und meinen Hunger,/ meine Trauer/ und das Kriegsschiff meiner Verzweiflungen,/ das hinübergleitet in tausend Gewässer,/ in die Gewässer der Unruhe,/ in die Gewässer der Unsterblichkeit“ (GG 65). Erschwerend hinzu kam das schwierige Leben auf österreichischem Boden. In seiner Lyrik sind die Menschen krank und traurig, und die Gesellschaft ist von Zerstörung und Katastrophen bedroht. Wovor er Angst hatte, war nicht der Tod, sondern die unbestimmte Zukunft seines Landes. In dieser Situation musste man aus einer Finsternis, die zu beherrschen einem zeitlebens unmöglich ist, herauskommen. Möglichst rasch und ohne Umschweife. Seine Verzweiflung an Österreich äußerte er wie folgt: „Wir sind Österreicher,(...) Wir haben nichts zu berichten, als daß wir erbärmlich sind, durch Einbildungskraft einer philosophisch-ökonomisch-mechanischen Monotonie verfallen. Mittel zum Zwecke des Niedergangs, Geschöpfe der Agonie, erklärt sich uns alles, verstehen wir nichts. Wir bevölkern ein Trauma, wir fürchten uns, wir haben ein Recht, uns zu fürchten, wir sehen schon, wenn auch undeutlich, im Hintergrund: die Riesen der Angst. Was wir denken, ist *nachgedacht*, was wir empfinden, ist chaotisch, was wir sind, ist unklar“.²³⁴ Zu dieser österreichischen Atmosphäre gehören seine Gedichte. Hier gibt es das Leid des Menschen an sich selbst, an seinen Mitmenschen und an seiner Umwelt. Jeder verachtet jeden, dadurch gibt es mehr und mehr Konflikte zwischen den Menschen: „Ruh und Frieden wünschtest du zu finden,/ einen Platz auf dieser Welt-/ Eine eigene Landschaft gründen,/ des Geschickes Garben binden/ unter deinem Zelt . . . // Nicht mehr fordernd untergehn in Klagen-/ mitzuleben Tag und Nacht./ Frühling in der Seele tragen,/ Brücken in die Nähe schlagen/ für die letzte Fracht“ (GG 293). Vor dem Ende seines Lebens wartet das lyrische Ich auf die warme Welt und sieht seine irdische Welt nicht mehr schwarz. Jetzt weiß es genau und sieht es im Voraus, dass es bald keine Schmerzen mehr erleben wird: „Ich fürchte mich nicht mehr./ Ich fürchte nicht mehr,/ was kommen wird./ Mein Hunger ist ausgelöscht,/ meine Qual ist ausgetrunken,/ mein Sterben macht mich glücklich// (...) Ich werde sagen,/ wie herrlich die Erde ist, wenn ich ankomme,/

²³⁴ Ebd., S. 349.

wie herrlich die Erde ist . . . / Ohne mich fürchten zu müssen . . . / Ich erwarte,/ daß mich der Herr erwartet“ (GG 77f.).

Direkt vor dem Tor des Todes will das lyrische Ich das augenblickliche Leben vergessen, stattdessen will er die reine Ewigkeit. „Ich werde an den Rand gehn,/ an den Rand der Erde/ und die Ewigkeit schmecken./ Ich werde die Hände anfüllen mit Erde/ und meine Wörter sprechen,/ die Wörter, die zu Stein werden auf meiner Zunge,/ um Gott wieder aufzubauen,/ den großen Gott,/ den alleinigen Gott,/ den Vater meiner Kinder,/ am Rand der Erde,/ den uralten Vater,/ am Rand der Erde,/ im Namen meiner Kinder“ (GG 75). Der Tod scheint die Erlösung von seinem ungeheuerlichen Leben zu sein. Deswegen ist es ihm einerseits angenehm, dem Ende des Lebens ins Auge zu sehen. Sowohl in der Lebenswelt als auch in der Vorhölle vor dem Tod ist ihm alles fremd.

Die Welt hat Abend, darum tret ich ein.
Die jungen Nonnen kommen her und schauen,
Und frühe Träume liegen ganz im Grauen
Die jungen Frauen müssen glücklich sein.

Der Brunnen plätschert wunderbar sein Lied
Bei Tag und Nacht; der frische Tau fällt nieder,
Wie in der Mainacht müd' gewordener Flieder.
Hoch aber siehst du, wie die Wolke zieht,

Und eine Amsel zwitschert in den Bögen.
Du siehst die Sonne sich in Einsamkeit
Um tausend Jahre alte Säulen legen.

Du bist ein Fremdling hier auf allen Wegen.
Es ist zu Rosen und zu Gott nicht weit –
Und tiefe Nacht bringt einen Sternensegen. (GG 287)

In einem Gespräch sagt Bernhard, dass der Tod sie alle heim hole, damit alles aus sei. Todesangst habe er eigentlich nicht, Angst habe er vor den Leuten manchmal, so wie sie seien. Die Angst der Ungewissheit des Todes sei größer als die Angst vor der Nicht-Existenz Gottes. Aber vor dem Tod könne man doch keine Angst haben. Was sei, wenn man nimmer könne? Dann höre es eben mit dem Leben garantiert auf. Das stehe ja jedem frei, umbringen könne sich jeder, jederzeit. Es sei nur die Frage, mit was. Aber eine Existenz, wo er nicht mehr agieren könne, wie er wolle, das gehe sowieso schwer,

aber immerhin, das würde er nie machen. Wenn man denn irgendwie unten sei, dann gäbe es ja da so mildtätige Scheußlichkeiten, die alle irgendwo das Himmelreich finden, aber sonst nichts.²³⁵ In seinem Leben hat er die Menschen und die Gesellschaft bis in ihre Tiefen richtig wahrgenommen, dadurch entstand Ekel vor dieser Welt. Er hatte keine Leidenschaft mehr, die ihn wieder zur Erde hätte auftauchen lassen können, hingegen suchte er immerhin einen Weg, um den Groll seines Lebens nicht mehr zu spüren, und suchte die grösstmögliche Distanz zu den Wunden des Diesseits.

²³⁵ Vgl. Kurt Hoffmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. A.a.O., 53 ff.

6. Symbol

Der Begriff „Symbol“ wird heute in verwirrender Vielseitigkeit verwendet: nicht nur in der Religion, in der bildenden Kunst, in der Philosophie, bei der Deutung von Märchen und Träumen, sondern auch in Logik und Algebra, wo „Symbol“ häufig mit Chiffre identisch ist. Die Beziehung zwischen Symbol und Leben ist von der Antike an eng. Fast alle Gebiete des Lebens haben mit dem Symbol zu tun. Dies bestätigt auch das Wort von J. Chevalier: „Wir leben nicht nur in einer Welt von Symbolen. Eine Welt von Symbolen lebt in uns“.²³⁶ Das Symbol ist für den Menschen immer ein Zeichen der Verknüpfung des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren. Durch die Untersuchung des Symbols lässt sich der versteckte und wahre tiefe Sinn erkennen. Symbol ist zuweilen die Bezeichnung für Phänomene, die sich in sehr verschiedenen Künsten nachweisen lassen und mit denen sich infolgedessen verschiedene Wissenschaften wie Theologie, Ethnologie, Psychologie, Lernpsychologie und Soziologie befassen.²³⁷ In der Psychologie werden Merkmale des Ausdrucks als Symbole aufgefasst, in denen sich das psychische Leben des Einzelnen abbildet, das erst durch den Ausdruck im Symbol verstanden wird. In der Literatur ist es ähnlich. Vor allem das Gedicht ist eine Sammlung von Symbolen. Die Schriftsteller füllen Leben und Welt in ihren Werken mit Symbolen auf. Die Leser sollen genau hinschauen und nachdenken, um die wahre Bedeutung des Symbols in den Werken zu verstehen, die Aussagen der Schriftsteller, die sie in zahlreichen und verschiedenen, abstrakten Symbolen dargestellt haben. Ein Symbol ist ein schriftstellerischer Kode.

Bereits der griechische Symbolbegriff umfasste drei Merkmale, die in späteren Symboltheorien immer wieder begegnen: Symbol als Zeichen, Symbol als Empirisches, das als Empirisches eine Bedeutung trug, und Symbol als Zusammenhang.²³⁸ Das symbolisch kennzeichnendste Quellenwerk „Physiologus“, das naturkundliche Werk eines unbekanntes Verfassers um etwa 200 n. Chr., wahrscheinlich in Ägypten entstanden, war ein Standardwerk der antiken Naturlehre.²³⁹ Symbol war in der Antike ein in zwei Teile auseinandergebrochener Gegenstand aus Ton, Holz oder Metall, ein kleines Bild, ein

²³⁶ Gerd Heinz Mohr: Lexikon der Symbole. – Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Hrsg. von Michael Günther. München 1998. S. 8f.

²³⁷ Johannes Anderegg: Symbol und ästhetische Erfahrung. In: Das Symbol - Brücke des Verstehens. Hrsg. von Jürgen Oelkers, Klaus Wegenast. Stuttgart/ Berlin/ Köln 1991. S. 46.

²³⁸ Gerhard Kurz (Hrsg.): Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1997. S. 69.

²³⁹ Gerd Heinz-Mohr: A.a.O., S. 14.

Ring, ein Würfel, ein Siegelabdruck oder dergleichen, der des Zusammenfügens bedurfte, um seine Bedeutung wiederzugewinnen und als Erkennungszeichen zu dienen.²⁴⁰ Im 16. und 17. Jahrhundert wurde das Symbol als ägyptische Hieroglyphe verstanden. Renaissancekunst und Barockkunst verknüpften weiterführend mittelalterliche und antike Symboltradition. Ein Wörterbuch um 1800 verzeichnete die Bedeutungen des Symbols als Sinnbild, Wahlspruch und Glaubensbekenntnis. Im 18. Jahrhundert war es die rationalistische Aufklärung, welche in der europäischen Literaturgeschichte geistesgeschichtlich herrschend war. Danach trat im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts eine Welle des religiösen Irrationalismus auf. Der Kern des Irrationalismus war neuplatonisch, aber er wurde früh mit gnostischen, kabbalistischen, alchemistischen und theosophischen Idealen durchsetzt und kann als „naturmystische Tradition“ bezeichnet werden. Ebenso wie diese naturmystische Vorstellung auf die Kunst und Poesie am Ende des 18. Jahrhunderts übertragen wurde, trat der Dichter an die Stelle der Naturwissenschaftler, Physiker oder Alchimisten als Bewahrer und Vermittler echter Naturweisheit.²⁴¹ Damit wurde das Wort „Symbol“ besonders in der Romantik auch auf die Kunst übertragen.

In der Nähe des neuplatonischen Idealismus, der auch im Zeichen des Symbols stand, bildete Winckelmanns Theorie der Allegorie die frühere deutsche Allegorienlehre des 18. Jahrhunderts. Die beiden Begriffe „Symbol“ und „Allegorie“ fanden sich als ein ergänzendes bzw. kontrastierendes Begriffspaar in der europäischen Ästhetik und Geistesgeschichte. „Allegorie“ als rhetorischer Stilbegriff hatte noch im 18. Jahrhundert die allgemeine Bedeutung einer bildlichen Umschreibung des eigentlichen Gedankens und bezeichnete die Beziehung zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen eines realen Vorbildes und eines realen Abbildes. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer starken Ablehnung der Allegorie in der Literatur und danach in den bildenden Künsten. Gleichzeitig wuchs das Bedürfnis nach einem neuen Kunstverständnis, das den sich radikal wandelnden Ansprüchen an die damalige neue Kunst genügen konnte. Dadurch konnte der neue Begriff „Symbol“, der dessen Wertschätzung als ästhetischer Terminus begründen und begünstigen konnte, auftreten. Der neue Symbolbegriff wurde in ständiger Auseinandersetzung mit dem traditionellen Allegoriebegriff konzipiert. Der Sinn des Symbols erschloss sich unmittelbar und oft unbewusst durch die sinnliche e-

²⁴⁰ Ebd., S. 9.

²⁴¹ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963. S. 135ff.

motionale Wirkung der erlebenden und erfüllenden Leser, Zuschauer und Hörer.²⁴² Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde statt des heutigen Begriffs „Symbol“ der Begriff „Allegorie“ für den irrationaleren, intuitiven Bildtypus angewandt. Bis dahin spielte das Symbol sowohl im Sprachgebrauch als auch in den drei Anwendungsbereichen des Begriffs im 18. Jahrhundert in der Philosophie der Aufklärung, im Schrifttum, der bildenden Kunst und in der christlich- religiösen Literatur nur eine untergeordnete Rolle.²⁴³ In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts ist das „Symbol“ ein Modewort geworden. Aber diese Mode-Erscheinung brachte einen negativen Einfluss. Der Begriff des Symbols wurde oft widerlegt, weil man des inflationären und ideologisch aufgeladenen Gebrauches dieses Begriffs überdrüssig geworden war. Stattdessen wurden die Begriffe „Metapher“ oder „Allegorie“ eingesetzt. Der heterogene Gebrauch des Wortes Symbol geht bis ins 18. Jahrhundert zurück. Das literarisch Symbolisierte wurde dabei in lebensweltlicher und psychischer Bedeutsamkeit, in einem möglichen Sinn menschlichen Seins, gesucht.²⁴⁴

Die griechische Grundlage von „Symbol“ ist *sýmbolon*, das als Ableitung aus dem Präfix *sym-* und der Wurzel von *bállein* (‚werfen‘) verstanden werden kann. Die dazu gehörige Substantivbildung *bélos* hat die Hauptbedeutung ‚Geschoss‘, weitere Wortbildungen haben die Bedeutungen ‚Spitze‘, ‚Nadel‘, ‚Wurf‘ und ‚Pfeil‘ oder ‚Senkblei‘. Außerdem gehören die Wörter für ‚Dattel‘, ‚Eichel‘ zu dessen Bedeutung als „Abgefallenes“. In diesen Wortbildungen vereinigen sich das Moment der Bewegung und das Moment des Spitzen, auf der anderen Seite steht es in Verbindung mit Wasser. Die zugrunde liegende indogermanische Wurzel *g^wel-* weist, wenn man eine Verbindung zur Sanskritwurzel *gal* (‚tröpfeln‘) annimmt, primär auf die Bedeutung des Fließens und Gleitens. Dazu kommt der besondere Gebrauch für ‚fallen‘ und ‚werfen‘. In dieser Hinsicht liegen zugrunde die Bedeutungen ‚zusammenwerfen‘, ‚zusammenlegen‘, ‚zusammentun‘, ‚zusammenbringen‘, ‚zusammenstellen‘ und auch ‚versammeln‘, ‚vergleichen‘. Im Substantiv *sýmbolon* ist als zugrunde liegende Bedeutung begriffen: ‚ein Zeichen, woran oder woraus man etwas erkennt, vermutet, schließt oder errät‘ und ‚Wahrzeichen‘, ‚Merkmal‘. Die auftretenden Bedeutungen sind ‚Wahrzeichen, Erkennungszeichen, Merkmal‘, ‚Marke, Abzeichen, Ausweis‘, ‚Vertrag, Vollmacht, Erklärung,

²⁴² Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. In: Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Hrsg. von Manfred Lurker. Baden-Baden 1982. S. 171.

²⁴³ Heinz Toni Wappenschmidt: Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. - Zum Problem von Schein und Sein. 1984. S. 13.

²⁴⁴ Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. A.a.O., S. 66ff.

Darlehen, Kostenveranschlagung', ‚Signal, Parole, verabredetes Zeichen', ‚Sinnbild, Verbildlichung', ‚semantisches Vorzeichen, mystisches Wahrzeichen', ‚Gewichtseinheit', ‚Münzeinheit' und ‚Gegenstand in der Nautik'.²⁴⁵ In der mittelalterlichen Bibel-exegese kann *symbolum* als Synonym sowohl für die *allegoria in verbis* als auch für die *allegoria in factis* gebraucht werden. Damals bezeichnete *symbolum* den Zusammenhang des Diesseits und des Jenseits, die einzelnen Glaubenartikel, ein Glaubensbekenntnis und die einzelnen Teile der Bibel.²⁴⁶ Die mit *sýmbolon* zunächst gemeinte Sache ist ein Erkennungszeichen, zwei zueinander passende Stücke irgendeines Gegenstandes.

In der Literaturwissenschaft, insbesondere in der germanistischen, haben sich die bedeutenden Symbolkonzeptionen immer an Goethes Begriff des Symbols orientiert. Der Begriff des Symbols gelangte erst mit Kants ‚Kritik der Urtheilskraft (1790)“ in den Bereich der philosophischen Ästhetik, erfuhr dann als kritischer und ästhetischer Terminus eine ungeheuer schnelle Verbreitung, die in der Romantik einen modischen Charakter annahm.²⁴⁷ Das Wort ‚Symbol“ fand sich im 18. Jahrhundert in religiösem und magischem Sinne bei verschiedenen Autoren wie Herder, Goethe, Schiller, Karl Philipp Moritz u.a. Goethe definierte das Symbol: ‚Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe“. ²⁴⁸ Diesen Begriff hat er in späterer Zeit wie folgt weiter entwickelt: ‚die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch“. ²⁴⁹ Am Anfang versuchte der junge Goethe die Poesie und Kunst in diesen religiösen Natursymbolismus einzubeziehen. Aber während des Aufenthalts in Italien übertrug er die Einstellung aus der naturwissenschaftlichen Forschung auf die Kunstbetrachtung. Schelling geht für sein Verständnis von Symbol und Allegorie auf Goethe zurück. Mit Goethes Symboltheorie war die Naturphilosophie von Schelling, besonders sein Begriff des ‚Organismus“ verbunden. In diesem Begriff des Naturorganismus lagen die inneren Voraussetzungen des späteren Symbolbegriffes von Schelling.²⁵⁰ Die Romantiker suchten das Symbol in einer Vielfalt

²⁴⁵ Peter Crome: Symbol und Unzugänglichkeit der Sprache. Hrsg. von Ernesto Grassi. München 1970. S. 201ff.

²⁴⁶ Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. A.a.O., S. 69.

²⁴⁷ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. A.a.O., S. 171.

²⁴⁸ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 95.

²⁴⁹ Ebd., S. 103.

²⁵⁰ Ebd., S. 249f.

von Begriffen wie Allegorie, Metapher, Chiffre, Hieroglyphe, Analogie, Trope und Repräsentation u.a. Trotzdem war das Symbol ein zentrales Gestaltungsmittel der Romantiker. Auch die deutschen Romantiker gingen wie Goethe von der Überzeugung aus, dass alle Kunst symbolisch sei. Die naturmystische Vorstellung im neuplatonischen Idealismus der Romantik knüpfte weiter an einem Ansatzpunkt bei Herder und Schiller an. Nach Herder sollte die Kunst „symbolisch“ sein, weil sie das Symbol des Gefühls war, dem sie entspringt. Auch der Künstler selbst sollte wie die Natur das Kunstwerk für symbolisch und organisch halten. Als ein eigenes Wort für diesen Symbolbegriff nannte Herder häufig die „Allegorie“, die in späten Schriften als Wort „Naturesymbol“ verwendet wurde. Das Wesen dieses Begriffes hatte er in „Kalligone (1800)“ in der Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik bestimmt. Diesen Begriff des Naturesymbols hat er als den Übergang der Lehre vom „natürlichen Zeichen“ zum klassischen Symbolbegriff Goethes bezeichnet.²⁵¹ Der junge Schiller weist eine metaphysisch begründete Symbollehre auf, d.h. seine Philosophie ist aus einem Gemisch theosophischer, alchimistischer und neuplatonischer Gedanken zusammengesetzt.²⁵² Karl Philipp Moritz hatte auch wie Herder das Geistige oder die Idee in der Kunst anerkannt: „Die Natur des Schönen besteht ja eben darin, daß sein inneres Wesen außer den Grenzen der Denkkraft liegt“.²⁵³ Bei ihm war das Denken beim Erleben wichtiger als die Erkenntnis durch die Kunst.

Den Zusammenhang mit der naturmystischen Philosophie haben auch Novalis, Wackenroder, Tieck und Philipp Otto Runge mit einer eigenen Symboltheorie besonders berücksichtigt. Novalis hat als Voraussetzungen einer Symbolik festgestellt, dass Äußeres durch Inneres und Inneres durch Äußeres symbolisiert wird. Vom Künstler forderte Novalis beides, d.h. die Verinnerlichung der äußeren Welt sowie die Veranschaulichung der inneren Welt: „Alles soll aus uns heraus und sichtbar werden; unsre Seele soll repräsentabel werden [...] Wenn ihr die Gedanken nicht zu äußeren Dingen machen könnt, so macht die äußeren Dinge zu Gedanken ... Beide Operationen sind idealistisch. Wer sie beide vollkommen in seiner Gewalt hat, ist der magische Idealist“.²⁵⁴ Wackenroder übernahm für seinen emotionalen Symbolbegriff eine Idee, die die Kontinuität zwischen der empfindsamen und der romantischen Wirkungsästhetik als „Dunkelheit“ der Kunst

²⁵¹ Ebd., S. 55ff.

²⁵² Ebd., S. 96.

²⁵³ Ebd., S. 74.

²⁵⁴ Ebd., S. 195.

zeigen konnte. Ludwig Tieck hat zwischen Symbol und Allegorie terminologisch nicht unterschieden. Seine Anwendung dieses Begriffes war sehr schwankend. In vorromantischer Jugendzeit lehnte er die Allegorie ab. Mit dem Beginn seiner romantischen Periode (1796) hatte er eine Vorliebe für allegorische und symbolische Formen, nach seiner romantischen Periode (1804) hat er diese Formen abgelegt und dann später sogar kritisiert. In der naturmystischen Symboltheorie Tiecks war als Voraussetzung die Idee des „Geistes der Natur“ oder „Weltgeistes“.²⁵⁵ Der Maler Philipp Otto Runge setzte die Tradition der Embleme und der Renaissancehieroglyphen des 16. und 17. Jahrhunderts fort, indem er Bild und Wort zu einer Einheit zu verschmelzen und zur Sinnerkenntnis der Welt vorzustoßen versuchte. Er betrachtete Kunst als eine symbolische Sprache der Natur.²⁵⁶ Als Ästhetiker hat K.W.F.Solger in der Symboltheorie von der Ironie die Notwendigkeit des Endlichen, Sinnlichen, Begrenzten in der Kunst betont. Nach Solger steht die Kunst immer auf dem Scheidepunkt, wo das Wesentliche und Endliche zugleich ist. Dieses Zugleich von Wesen und Endlichkeit, Idee und Erscheinung nannte er Symbol und in diesem Sinne war alle Kunst symbolisch.²⁵⁷ Im Gegensatz zu oben genannten Schriftstellern, die besonders den Charakter des künstlerischen und dichterischen Symbols besprochen haben, ist Friedrich Schlegels und Fr. Creuzers einseitige Hervorhebung des mystischen, religiösen Gehalts der Kunst zu nennen. Nach Friedrich Schlegel wurde die Idee des Unendlichen nur durch Allegorie und Symbol angedeutet. Das Streben nach dem Unendlichen hielt er für ein wesentliches Merkmal des Modernen: „Alle Wissenschaften und Künste haben nur einen Gegenstand: das Unendliche.“²⁵⁸ Fr. Creuzers Symbolbegriff setzte die von mystischen und orientalischen Elementen durchsetzte Philosophie und Religion der Griechen voraus. Die Griechenwelt bezeichnete er als das Vaterland jeder symbolischen Umsetzung. Durch die Unmöglichkeit der Anwendung des mystischen Symbols stellte er den neuen Begriff des plastischen Symbols auf, der sich in fast allen Einzelheiten mit der Symboltheorie Goethes und Schellings deckt.²⁵⁹

Wenn man über die Vertreter der symbolischen Kunstauffassung redet, ist es kein Zufall, wenn man sich auf Goethe, Schelling und die deutschen Romantiker beruft. Sie haben in den folgenden Jahren und Jahrzehnten ausgehend von der Symboltheorie be-

²⁵⁵ Ebd., S. 211ff.

²⁵⁶ Ebd., S. 221.

²⁵⁷ Ebd., S. 277f.

²⁵⁸ Ebd., S. 231.

²⁵⁹ Ebd., S. 267ff.

sonders die europäischen und amerikanischen Metapher- und Symboltheorien im 19. und 20. Jahrhundert stark beeinflusst. Mit dem Gestaltungsziel der Epochen hatte sich die inhaltliche Funktion des Symbols verändert, im Mittelalter als Heilswahrheit und göttliche Weltordnung, im Sturm und Drang als Kraft, in der Klassik als Tiefe, in der Romantik als Unsagbares, später im Symbolismus, der das Symbol zum bewussten Gestaltungsziel erhebt, als Ichaussprache der einsamen Seele, des geheimnisvollen Lebensgefühls und persönlichen Erlebens. Ebenso haben sich die Bezugswerte des Symbols von der eindeutigen Beziehung auf das Glaubensgeschehen im Mittelalter über die vieldeutige Tiefe und Unendlichkeit im deutschen Idealismus bis zur Unverbindlichkeit des Bedeutungsbezugs im Symbolismus verändert.²⁶⁰ Außer den Symbolen sind die Metaphern ein geeignetes Mittel, diese Natur darzustellen. Novalis fasst die ganze Natur als metaphorischen oder symbolischen Ausdruck einer höheren Wirklichkeit auf. Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik (1804)“, A. F. Bernhardis „Sprachlehre“ und A.W. Schlegels „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801-1804)“ bilden Untersuchungen über das Wesen der Metaphorik.²⁶¹

Die extreme Ausprägung der modernen Lyrik ist die abstrakte Lyrik, in der die Objekte der realen Welt verweigert und an dieser Stelle nur mit Sprache bedeckt werden. Wo man auf moderne Lyrik stößt, gibt es die sprachliche und formale Erneuerung. In der Moderne tritt der Begriff der Verfremdung für die Charakterisierung der modernen Lyrik häufig auf. Das Symbol ist bei den Dichtern des Symbolismus naturgemäß ein wichtiges Mittel der Verfremdung. Die in der französischen Literatur aufgetretene Gedichtform „vers libre (free verse)“ ist dem Begriff „Verfremdung“ ähnlich. In den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wird der „vers libre“ von einer ganzen Gruppe von Lyrikern in der französischen Dichtung etabliert. Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas und Henri de Régnier werden „Verslibristen“ und „kleine Symbolisten“ genannt, weil sie sich von den drei Großen, d.h. Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé, unterscheiden können.²⁶² Baudelaire hat sich viel mit dem Gegensatz von Kunst und Leben, von Ideal und Wirklichkeit beschäftigt. Nach dem Zweiten Weltkrieg traten in Deutschland eine grundsätzliche Auseinandersetzung und ein Missbrauch der Begriffe „Symbol und Allegorie“ auf. Zu seiner Zeit war Walter Benjamin eine Ausnahme und ein Vorläufer. Er schrieb 1928 über die Allegorie, sie sei „der finstere Fond ..., gegen

²⁶⁰ Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. A.a.O., Stuttgart 1989. S. 909.

²⁶¹ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 155.

²⁶² Dieter Lamping: moderne Lyrik. A.a.O., S. 51.

den die Welt des Symbols hell sich abheben sollte“.²⁶³ Er versuchte den Begriff „Allegorie“ wieder zu retten.

Für Bernhard hat das Symbol in seinen Gedichten als Ersatzwort für Sinnbild, Leitgedanke und Bekenntnis seines vergangenen Lebens gegolten. In seinen Gedichten hat Bernhard die zerbrochene Innerlichkeit seines Lebens durch verschiedene Naturen symbolisiert. Während seiner Jugendzeit bis zu seinem Auftritt als Schriftsteller war er durch Lektüre von Novalis und Baudelaire stark beeinflusst. Das hat in seinem Schreiben stilistisch, inhaltlich und geistig weiterhin eine große Rolle gespielt. Was, wenn Bernhard ein Maler oder ein Sänger gewesen wäre? Er hat immer bereut, dass er kein Sänger bzw. Musiker werden konnte. Statt dieses unerreichten Traums hat er aus Lebenserfahrungen Gedichte gemacht. Wenn seine Gedichte in Malerei umgesetzt würden, hätte man sie als abstrakte Bilder dargestellt. Er hat ein Landschaftsbild mit den Symbolfarben rot, gelb, grün, blau und weiß u.a. gemalt. Im Gegensatz dazu sind die Stimmungen in den Gedichten grau oder schwarz. Dieses Farbenbild soll als konkretes interpretiert werden. Es wäre sinnvoll, das Symbol bei Bernhard in Verbindung mit der geschichtlichen Entwicklung der Symboltheorien als einen Knotenpunkt herauszunehmen.

6.1. Exkurs zur Geschichte des Symbols

Seit der Antike wurde der Begriff „Symbol“ im christlichen, religiösen und mystischen Schrifttum in verschiedenen Zusammenhängen gebraucht. Durch die Übertragung religiöser Kategorien wurde das Wort „Symbol“ am Ende des 18. Jahrhunderts in die philosophische Ästhetik und Kunsttheorie eingeführt und hat sich zunehmend eingebürgert.²⁶⁴ Seit der Renaissance wurden die allegorischen Attribute und die emblematischen Bilder im Schrifttum über die bildenden Künste sowie in den zahlreichen Emblemsammlungen häufig als „Symbole“ bzw. „symbolisch“ bezeichnet. Zuvor, im 18.

²⁶³ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. A.a.O., S. 174.

²⁶⁴ Bengt Algot Sørensen: Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Hrsg. von August Buck, Clemens Heselhaus, Heinrich Lausberg und Wolfram Mauser. Frankfurt/Main 1972. S. 261ff.

Jahrhundert, wurde das Wort „Symbol“ als ästhetischer Terminus sehr selten angewandt, vielmehr pejorativ verwendet. Bis dahin wurde „Allegorie“ in den poetologischen und ästhetischen Schriften als Bedeutung des Symbols übernommen; darum hat das Symbol als ein von der Allegorie wesensverschiedener Bildtypus profitiert. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich eine zunehmende Unsicherheit über den künstlerischen Wert der Allegorie entwickelt. Infolgedessen erhob sich die Forderung nach emotionaler und sinnlicher Wirkung der Kunst statt eines abstrakten Kunstwerkes. In diesem Zusammenhang der Allegorie entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Definition eines neuen Bildtypus, dessen Wesen nicht mehr in ideenloser Naturnachahmung bzw. in der bloßen Beziehung auf eine abstrakte Bedeutung bestand, sondern die stattdessen mit sinnlichen, organischen, expressiven und bedeutungsträchtigen Inhalten gefüllt wurde. In dem damaligen Wörterbuch Adelungs (1793) gab es das Wort „Symbol“ noch nicht, lediglich das Wort „Allegorie“ wurde als „bildlich, figürlich überhaupt“ erwähnt.

Im 16. und 17. Jahrhundert trat das Wort „Symbol“ in den Titeln der zahlreichen Emblemsammlungen sehr häufig auf. In der europäischen Sprachtheorie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts bildete sich die bisher ungenügend erforschte Lehre von „natürlichen“ und „willkürlichen“ Zeichen aus: die Fortsetzung einer Tradition, die über die Poetik der Renaissance durch die mittelalterliche Scholastik bis auf die Erkenntnislehre der antiken Skepsis zurückgeht. Diese Lehre wurde durch Bodmer, Breitinger, Georg Fr. Meier, Moses Mendelssohn und Lessing verbreitet, weiterhin mit der Allegorietheorie Winkelmanns in Berührung gebracht sowie mit den Symboltheorien der Goethezeit in einen unmittelbaren Zusammenhang gestellt. Aber deren natürliche Zeichenlehre war sehr weit von der Theorie des Natursymbolismus entfernt. Nur Lessings Begriff „Exempel“ näherte sich Goethes Begriff des repräsentativen Symbols. Lessing wollte an die Stelle der Allegorie etwas setzen, das er „Exempel“ nannte und wie folgt definierte: „Ein Besonderes, in so fern wir das Allgemeine in ihm anschauend erkennen, heißt ein Exempel“.²⁶⁵ Er hatte kein Interesse daran, eine gedankliche Einheit der natürlichen und der symbolischen Zeichen herzustellen. Ein symbolisches Zeichen blieb für ihn willkürlich und ein natürliches Zeichen imitativ. In diesem Sinne empfahl er statt der Allegorie die „Nachahmung der Natur“ für die Malerei, das „Exempel“ für die Fabel und den „Typus“ für das Drama.²⁶⁶

²⁶⁵ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 39.

²⁶⁶ Ebd., S. 32ff.

Winckelmann versuchte in „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst“ (1766) mit der Allegorie eine Lücke in der Literatur auszufüllen, dafür lehnte er die bloß kopierende Nachahmung der Natur und auch die einfache Wiederholung der bekannten Themen aus der christlichen oder antiken Überlieferung ab. Er forderte die Darstellung einer Idee oder eines Gedankens als Hauptaufgabe des Kunstwerkes für das Wesen der Kunst. Seine Theorie der Allegorie basierte auf der neuplatonischen Ästhetik des metaphysischen und religiösen Begriffs. Er formulierte die Auffassung des Künstlers mit der neuplatonischen und idealistischen Ästhetik: „Der Pinsel, den der Künstler führet, soll in Verstand getunkt seyn ... Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien ... einzukleiden gelernt hat. Hat er einen Vorwurf ... welcher dichterisch gemacht, oder zu machen ist, so wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken“.²⁶⁷ Hiernach sollte die Aufgabe des Künstlers bei Winckelmann nicht die Nachahmung der Natur, sondern die Gestaltung von Ideen und Begriffen durch die Allegorie sein. Seine Allegorielehre beeinflusste die weitere Entwicklung des Allegorie- und Symbolbegriffs in Deutschland. An seine Lehre knüpften außerdem Herder, Fr. Schlegel u.a. in fundamentaler Weise an.²⁶⁸

Der durch Herder aufgestellte Begriff „Naturesymbol“ mit demselben neuplatonischen Ursprung, den er in den früheren Schriften häufig „Allegorie“ nannte, folgte nicht nur den Gesetzen der Natur, sondern auch den Gesetzen der Schönheit. Ihm ging es nicht mehr um „Nachahmung der Natur“, sondern um den „Ausdruck“ der Natur und des Gefühls. Die einzelnen Naturerscheinungen wurden als der Ausdruck oder das „Symbol“ innerer Kräfte gesehen und als göttlich aufgefasst. Deswegen trug sein „Naturesymbol“ mehr pantheistischen als allgemeinen christlichen Charakter. Trotzdem ge-

²⁶⁷ Ebd., S. 43.

²⁶⁸ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. A.a.O., S. 174. W. Benjamin schrieb 1928, dass die Allegorie der finstere Fond war [...], gegen den die Welt des Symbols hell sich abheben sollte. Heinz-Toni Wappenschmidt: Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. S. 12. Gadamer konkretisierte die allgemeingültige Funktion der beiden Begriffen, dass das Symbol der Zusammenfall des Sinnlichen und Unsinnlichen, die Allegorie der bedeutungsvolle Bezug des Sinnlichen auf das Unsinnliche (ist). Ebd., S. 17. Hegel übte Kritik am Symbol, indem er die Unangemessenheit von Form und Wesen des Symbols betonte. Die Kunst sei Medium des sich in der Weltlichkeit entfaltenden, konkretisierenden absoluten Geistes. Dabei stehe am Anfang die symbolische Kunst, die eigentlich nur Vorkunst sei, weil sich die Idee und Erscheinung nicht identifizieren. Das werde in der Phase der klassischen Kunst erreicht. Die Romantik konstatierte den Verfall der Kunst und es herrsche „also wie in der symbolischen Kunst eine Unangemessenheit von Idee und Gestalt, nur ist das Verhältnis jetzt umgekehrt: suchte am Anfang der sich bewusst werdende Geist nach angemessener Gestalt in den unbegeisteten Naturdingen, so sieht er am Ende, immer mehr innerlich werdend, aus der Natur zurück“.

riet er später in die Antinomie zwischen der schönen und religiösen Symbolik und behauptete, dass die eine religiöse Symbolik mit dem Wesen der bildenden Künste unvereinbar sei, und nannte dafür zwei Gründe: Erstens verletze die religiöse Symbolik die Autonomie und inneren Gesetze der Kunst, indem solche Symbolik die Kunst zur Dienerin eines außerkünstlerischen Zwecks herabwürdigte, und zweitens stelle nicht die religiöse Symbolik den Gegenstand in den bildenden Künsten mit dem Mittel einer echt künstlerischen Symbolik dar.²⁶⁹ Über das Verhältnis zwischen Zeichen und dessen Bedeutung des Natursymbols hielt er fest: „das Außen erwächst aus dem Innen, die Form ist die Verkörperung des Inhalts nach der Analogie der Natur, denn ‚alle äußere Form der Natur ist Darstellung ihres innern Werks‘, wie es in den ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‘ hieß“²⁷⁰.

Die Theorie von Karl Philipp Moritz nahm beim Herderschen Ausgangspunkt ihren Anfang. Für seine Symboltheorie verstand Moritz die mystische, symbolische Naturauffassung intuitiv. Hier wurde die Sprache der Natur durch eine Art von mystischem Erlebnis des Göttlichen in der Natur verstanden. Für Moritz galt die Kunst als eine alte Natur und auch als eine göttliche Sprache wie die Natur. Diese Sprachen der Natur, Kunst und Musik, der Mythologie und der Poesie wurden als „höhere Sprachen“ bezeichnet.²⁷¹ In der griechischen Mythologie sah er eine schöne Dichtung. Die mythologischen Dichtungen, die sich zwischen Phantasie und Wirklichkeit befanden, müssten als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Dadurch stellte er die Mythologie und die Poesie als eine „Sprache“ der Phantasie und des Traumes hin. Das Wesen der Phantasie sei, „zu formen und zu bilden, ... indem sie sorgfältig alle abstrakten und metaphysischen Begriffe meidet“.²⁷² Die Kunst, die Dichtung und die Mythologie als Sprache der Phantasie spiegelten das Innere im Äußern wie im Naturorganismus.

Der Begriff des Symbols bei Goethe wurde durch die Forderung seiner italienischen Zeit nach einer objektiven, auf dem Wesen der Dinge ruhenden Gegenständlichkeit und die durch Kant und Schiller theoretisch gerechtfertigte Beteiligung des Subjekts am Akt der Erkenntnis gebildet. Von der Jugendzeit an vertraute er auf die Grundlage einer mystischen und neuplatonischen Naturauffassung, die später als seine Symboltheorie begegnete. „Die Kunst ist nichts anders als das Licht der Natur“²⁷³: dieser Satz zeugt

²⁶⁹ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 61f.

²⁷⁰ Ebd., S. 56.

²⁷¹ Ebd., S. 71f.

²⁷² Ebd., S. 77.

²⁷³ Ebd., S. 87 ff.

von den naturmystischen Vorstellungen seiner Symboltheorie. Die Verbindung zwischen neuplatonischen und naturmystischen Traditionen mit der Theorie des Symbols stellte er in „Entwurf einer Farbenlehre“²⁷⁴ (1808) her. Obwohl Goethe in Bezug auf das Wort „Symbol“ als philosophischen und ästhetischen Terminus durch Kant beeinflusst worden war, war der Ausgangspunkt der beiden Symbolbegriffe völlig anders. Im Gegensatz zu Kant, der von der an sich undarstellbaren Idee ausging und daher allein auf das denkende Subjekt bezogen blieb, ging Goethe von der Natur oder dem Gegenstand aus und wollte damit das Wesen des symbolischen Gegenstandes erschließen. Dadurch wurde diese reine Gegenständlichkeit das Wesen seines Symbols.²⁷⁵ Seine Symbolkonzeption musste zwei Bedingungen erfüllen: Anschaulichkeit und repräsentative Bedeutung. Repräsentation bedeutete Stellvertretung und Vergegenwärtigung.²⁷⁶ Die Hauptzüge von Goethes Symbolbegriff werden durch drei Eigenschaften bestimmt: den Begriff des Gestaltsymbols, den Begriff des emotionalen Symbols und den Begriff des repräsentativen Symbols. Der Begriff des Gestaltsymbols, zu dessen Wesensbestimmung er durch die Betrachtung der griechischen Plastik gelangt war, war vom Geist der deutschen Klassik im 18. Jahrhunderts geprägt und hat nach seiner klassischen Periode allmählich die eigene Bedeutung verloren. Der bei Goethe in die Geschichte der persönlichen Entwicklung gehörende Symbolbegriff war das emotionale Symbol, das in seiner Wirkung auf das Gefühl des Menschen gesehen wurde. Dieser Begriff wurde immer mit objektiveren und anschaulicheren Symboltypen, aber nicht ausschließlich mit dem „Gefühl“, sondern auch mit der „Anschauung“ verbunden. Auch dieser Begriff hat in seinen nachklassischen Schriften seine Bedeutung verloren. Der letzte Symbolbegriff „repräsentatives Symbol“ muss im Zusammenhang mit Goethes naturwissenschaftlicher Methode gesehen werden. Seine naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Lieblingsbegriffe wie „Typus“, „Gesetz“, „Erfahrung höherer Art“, „reines Phänomen“, „eminenter Fall“, „das Allgemeine“, und „Urphänomen“ wurden mit diesem Symbol-

²⁷⁴ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. A.a.O., S. 173. Goethe macht hier die Bedeutung beider Begriffe noch klarer: „Es ist oben umständlich nachgewiesen worden, daß eine jede Farbe einen besonderen Eindruck auf den Menschen mache und dadurch ihr Wesen sowohl dem Auge als Gemüt offenbare. Daraus folgt sogleich, daß die Farbe sich zu gewissen sinnlichen, sittlichen, ästhetischen Zwecken anwenden lasse. - Einen solchen Gebrauch also, der mit der Natur völlig übereinträfe, könnte man den symbolischen nennen, indem die Farbe ihrer Wirkung gemäß angewandt würde und das wahre Verhältnis sogleich die Bedeutung ausspräche...Hiermit ist ein anderer Gebrauch nahe verwandt, den man den allegorischen nennen könnte. Bei diesem ist mehr Zufälliges und Willkürliches, ja man kann sagen etwas Konventionelles, indem uns erst der Sinn des Zeichens überliefert werden muß, ehe wir wissen, was es bedeuten soll“.

²⁷⁵ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 93.

²⁷⁶ Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. A.a.O., S. 70.

begriff erfaßt. Dieses Symbol enthielt nicht nur die Aspekte von „repräsentativ“ oder „stellvertretend“, sondern wurde auch benutzt im Sinne von „vergegenwärtigend“ in der Sphäre einer „lebendigen Gegenwart“. Diesen Symbolbegriff versuchte er sowohl in der Naturwissenschaft, in der Kunstbetrachtung und Geschichtsbetrachtung als auch in Wirklichkeitsbildern aus dem alltäglichen Leben zu verwenden.²⁷⁷ Im Jahre 1797 hatte Goethe in „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ den neuen Begriff „mystische Symbolik“, die mit dem Wort „Schwärmerei“ verbunden war, geprägt, und diese Bezeichnung hatte er öfters auf die romantische Kunst und Poesie angewandt.²⁷⁸

Mit Goethe strebte Schiller auf verschiedenen Wegen oft demselben Ziel zu. Aber es gab einige Unterschiede zwischen ihnen bei den Symbolbegriffen. Die Symboltheorie bei Schiller war sehr von Kant abhängig. Schiller übernahm die Definition von Kant wörtlich, dass die Ideen oder das Unendliche nicht unmittelbar dargestellt werden können, weil ihnen nichts in der Anschauung entsprechen kann. Nach Schiller sei wie bei Kant das Symbolische das Produkt der reflektierenden Verstandestätigkeit und bleibe auf das Subjekt bezogen.²⁷⁹ In diesem Sinne lag das Wesen des Symbols nur im Subjekt allein und war deswegen nicht mit dem Wesen des symbolischen Gegenstandes identisch, weil das Wesen des Gegenstandes nach Schiller leer war. Dazu sagte er, dass der symbolische Gehalt auch vom Subjekt ins Objekt gelegt sei. Im Gegensatz zu Goethe, der den symbolischen Gehalt in den Gegenständen und in der Natur gefunden hatte, projizierte Schiller ihn in sie hinein. In seinem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1794-1795) wurde der sentimentalische Dichter als Idealist gezeichnet, der die Kunst des Unendlichen anstrebt, die Wirklichkeit verlässt, um zu Ideen aufzusteigen und aus dieser Beziehung seine dichterische Kraft zu beziehen. Dieser sentimentalische Dichter sei für Schiller schon „symbolisierend“ und seine Dichtung auch „symbolisch“.²⁸⁰

Am Ende des 18. Jahrhunderts war überall in Europa eine irrationalistische Strömung ausgebrochen, die sich durch Philosophie, Dichtung und Kunst im geistigen Leben durchsetzte. Diese naturmystische Einsicht beruhte auf der Idee des Mikrokosmos,

²⁷⁷ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 112ff.

²⁷⁸ Ebd., S. 124f. Trotzdem fühlte sich Goethe von der mystisch-religiösen Symbolik der Romantiker aus drei Gründen abgestoßen: Der erste war der Mangel an klarer Form und anschaulicher Gestalt. Zweitens sah er eine Gefahr aller transzendierenden Mystik und Symbolik, die sich von den Gegenständen ablöst. Drittens war Goethe den Tendenzen der Romantiker abgeneigt, weil sie die Grenze, die er sich selbst gesteckt hatte, überschreiten wollten.

²⁷⁹ Ebd., S. 99ff.

²⁸⁰ Ebd., S. 104.

die mit der Lehre von den universalen „Korrespondenzen“ oder „Konkordanzen“ eng verbunden war und damit das Sichtbare mit dem Unsichtbaren, die Natur mit dem Geist, das Außen mit dem Innen verknüpfte.²⁸¹ Das Wesen des Menschen wurde nicht nur wie der Kosmos strukturiert, sondern enthielt auch die gleichen Elemente; die Welt wurde für einen Makroanthropos gehalten. Der Dichter und die Künstler waren in die Rolle der früheren Magier und Alchimisten geraten und auf den Geist der Natur fixiert. „Die Materie sei belebt und beseelt“²⁸²: dieser Glaube war bei ihnen grundlegend, aber sie suchten nicht nur die Materie, den reinen Geist, sondern auch den Geist in der Natur oder den leibgewordenen Geist. Im Grunde genommen war solches Denken mit dem grundsätzlichen „Symbolismus“ verbunden. Die Idee eines naturmystischen „Symbolismus“, der „Sprache, Schrift, Hieroglyphen der Natur“ zugrunde lagen, wurde um 1800 in der romantischen Ästhetik auf die Kunst und Poesie übertragen.²⁸³

Im allgemeinen Zusammenhang mit der naturmystischen Idee eines allgemeinen „Symbolismus“ der Natur und der Kunst standen die Symboltheorien von Novalis, Wackenroder, Tieck und Philipp Otto Runge. Der Ausgangspunkt der Symboltheorie von Novalis war Fichtes Philosophie, die das absolute Ich oder das Ich-Bewusstsein als Hauptbegriff hatte, und die Außenwelt und die Natur als dialektisches Gegenstück des Ich oder als Nicht-Ich ansah. An die Stelle des „Nicht-Ich“ von Fichte setzte Novalis den Begriff „Natur“. Bei ihm sei der Dichter zum Arzt und zum Priester berufen, um die ganze verstreute und dadurch unkenntlich heillos gewordene Erde wieder zu regenerieren.²⁸⁴ Vor allem verlangte er vom Dichter die symbolische Sprache. Durch die Poesie der Künstler werde die eigentliche „Wirklichkeit“ aufgedeckt. Nicht im Sinne der Nachahmungslehre, sondern im Sinne der naturmystischen Ästhetik, derzufolge die Natur Kunst und Kunst eine zweite Natur wird.²⁸⁵ Der Dichter solle die gewöhnliche Sprache in eine höhere Sprache verwandeln und danach aus der Sprache selbst dichten. Novalis lehnte die Allegorie und die Fabel ab, weil diese Formen das Gesetz der Autonomie der Kunst verletzen und einseitig der Bedeutung dienen. Seine Symboltheorie wurde an der Musik, der Mathematik, Chemie und Alchimie exemplifiziert. Die naturmystische und alchimistische Denkform hatte eine innere Beziehung mit der Symbolik des Traums sowie des Märchens. Diese Idee bildete eine wesentliche Voraussetzung der

²⁸¹ Ebd., S. 142f.

²⁸² Ebd., S. 141.

²⁸³ Ebd., S. 151.

²⁸⁴ Renate Vonessen: Der Symbolbegriff in der Romantik. A.a.O., S. 191.

²⁸⁵ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 193ff.

wahren Kunst und Poesie bei Novalis. Im 19. Jahrhundert fand die symbolische Theorie von Novalis leider keine unmittelbaren Nachfolger in Deutschland, vielmehr traten bei französischen Symbolisten ähnliche Theorien auf.²⁸⁶

Eine mit der Religion verbundene, heilig gesprochene Kunst bestätigte Wackenroder. Die Beziehung zur naturmystischen Ästhetik des Symbols kommt dadurch zustande, dass Wackenroder neben der Kunst immer wieder die Natur als eine Offenbarungsform oder Symbolik des göttlichen Geistes hervorhebt. Das Wesen des emotionalen Symbolbegriffs führe, so Wackenroder die Symbolik der Natur und der Kunst unmittelbar auf Gott zurück und damit entstehe ein metaphysischer und transzendenter Bezug. Andererseits hielt er das Kunstwerk für das Symbol des menschlichen Inneren, d.h. des Unbewussten der menschlichen Seele: „In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selbst kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres“.²⁸⁷ Ein bemerkenswerter Punkt von Wackenroders Symboltheorie in Verbindung mit der naturmystischen Philosophie und Ästhetik lag darin, dass diese Symbolik den Menschen in das dämonische Labyrinth einer Wirklichkeit hineinzieht und ihm dadurch mit Angst und Wahnsinn droht.²⁸⁸ Wegen dieser dämonisierenden, naturmystischen Kunstauffassung blieb seine Symboltheorie bloß eine Wirkungsästhetik. Wie für Wackenroder waren die Kunst und die Natur auch für Ludwig Tieck zwei wunderbare Sprachen. Nach Tieck sei die Kunst eine „alte Natur“ oder ein „Gegenstück zur Natur“, so dass sich in der Kunst wie in der Natur der „Weltgeist“ symbolisch offenbart. Diese Idee des „Geistes der Natur“ oder des „Weltgeistes“, der von ihm öfter als „Dämonisches“ aufgefasst wurde, bildete eine wesentliche Voraussetzung für seinen magischen und naturmystischen Symbolismus.²⁸⁹ Tieck stellte dazu fest, dass der Künstler an die über der Natur schwebenden Geister glauben müsse und die Symbolik erst durch die Wirkung des „Weltgeistes“ oder des „Geistes der Natur“ ausgelöst würde, die von den Dingen unzertrennlich ist, ohne mit ihnen identisch zu sein.²⁹⁰

Als Ende des 18. Jahrhunderts (1795 - 1799) während seines Aufenthalts in Hamburg die Ideen der naturmystischen Tradition eine große Rolle spielten, zeigte Philipp

²⁸⁶ Ebd., S. 198ff.

²⁸⁷ Ebd., S. 205ff.

²⁸⁸ Ebd., S. 210.

²⁸⁹ Ebd., S. 213ff.

²⁹⁰ Ebd., S. 214.

Otto Runge eine Vorliebe für Wörter wie „Gedanke“, „denken“, die im Zusammenhang mit Fragen der Kunst und der Natur verwendet wurden.²⁹¹ Bei ihm wurde die Welt und die Natur durch Gott symbolisch gebildet, und dieser Gott stellte das Zentrum einer sich in Symbole fächernden Welt dar: „[Wir stellen] Symbole unsrer Gedanken über große Kräfte der Welt dar, das sind die Bilder von Gott oder den Göttern. Je mehr die Menschen sich und ihr Gefühl rein erhalten, und es erheben, desto bestimmter werden diese Symbole von Gottes Kräften, desto höher empfinden sie die große allmächtige Kraft“.²⁹² In seiner Malerei präsentierte er öfters beliebte Metaphern aus der Dichtung der damaligen Zeit „sprachlich“ und „literarisch“. Sein romantisches Ziel war ein Gesamtkunstwerk, in dem Malerei, Musik und Dichtung eins werden sollten. Mit dieser musikalisch-mystischen Symbolik, die durch seine Synthese der Malerei mit Dichtung und Musik entstand, nannte er „die eigentliche Poesie“ oder die „musikalische oder mystische Ansicht der drei Künste“.²⁹³ Diese Symboltheorie Runges wurde bei Carl Gustav Carus, der ebenfalls ein Naturforscher, Arzt, Philosoph und Maler war, gefunden.

In den Jahren von etwa 1798 bis 1803 oder 1804 stand auch Friedrich Schlegel den naturmystischen Symboltheorien nahe. Er hatte kein Interesse daran, die Begriffe Allegorie und Symbol terminologisch zu unterscheiden,²⁹⁴ und daher wurden die beiden Begriffe öfters verwechselt. Nach 1804 hielt er zu dieser naturmystischen Ästhetik, in der die unmittelbare Beziehung zwischen Kunst und Natur betont wurde, Abstand und schätzte stattdessen die Beziehung der Kunst zum Geist oder zu Gott hoch. In seiner Zeitschrift „Europa“ (1803 - 1805) lehnte er die bisherigen Gegenstände der griechischen Mythologie ab, die früher als Prototyp der „Symbole“ galten, und hob an deren Stelle die christliche Kunst des Mittelalters hervor. Er war der Meinung, durch „die absichtliche Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältnis um der höheren Bedeu-

²⁹¹ Ebd., S. 217ff. Runge hatte einer universalen Symboltheorie des 18. Jahrhunderts vertraut und dadurch seine Kunstanschauung gebildet; er schrieb einem Freund über diese Vorstellung: „Sieh’, wenn ich etwas sehe, es mag nun sein ein schöner Baum, ein schönes Gemälde, ein schöner See, ein Mädchen, Knabe oder Mann, eine Säule, Sachen, die gar nicht zusammen zu gehören scheinen, ja ich möchte sagen ein Thier wenn auch noch so gemein, es ist mir in allem, selbst in einem Stück Holz, bisweilen wie ein Wesen, was allem gleich eigen ist, und worin alles und jedes zusammenhangt, ich weiß nicht, wie ich es nennen soll, ich könnte sagen der lebendige Geist Gottes, der uns aus allem hervorleuchtet“.

²⁹² Renate Vonessen: Der Symbolbegriff in der Romantik. A.a.O., S. 196.

²⁹³ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 222f.

²⁹⁴ Ebd., S. 236. In „Gespräch über die Poesie“ (1800) sagt er: „Alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen“. Aber nach der Jahrhundertwende wurde diese Aussage in „Sämtliche Werke“ (1822) geändert und hier war das Wort „symbolisch“ dem Wort „allegorisch“ vorgezogen: „Alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen“.

tung willen, entstehe das Symbolische, die Andeutung des Göttlichen“. Ein Kunstwerk sei erst symbolisch geworden, wenn der Bereich des Natürlichen verlassen würde.²⁹⁵ Aber seine Meinung, dass die Kunst und auch die Natur symbolisch ist, war nach wie vor unverändert geblieben. Er hatte große Sehnsucht nach dem Unendlichen. Schlegel verkündete, dass alle Wissenschaften und Künste nur das Unendliche als Objekt haben: „Philosophie ist ein Versuch, das Unendliche zu wissen; Poesie ein Streben, es anschaulich darzustellen, anzudeuten; Religion, es wiederherzuführen, mit dem Menschen zu verbinden“.²⁹⁶ Aus dieser Theorie des „Unendlichen“ sei der symbolische und allegorische Charakter aller Künste gekommen. Diese Denkart charakterisierte seine Kunstauffassung. Der Begriff des „Unendlichen“ hat in der letzten Phase seiner Entwicklung in Schlegels Denken gefehlt, und die Philosophie Schlegels war in späten Zeiten „Philosophie des Lebens“, wobei der Ausgangspunkt der Symbolik im „Einzelnen“, d.h. in der konkreten Erscheinung des Lebens lag. Nun sollten die Symbole als „ewige Grundgefühle“ dem „inneren Seelenwort“ oder dem „lebendigen Denken“ entspringen.²⁹⁷

Zwischen 1798 und 1803 lernte Schelling im Jenakreis, dass alle Kunst symbolisch ist. Seinem eigenen Begriff „Naturorganismus“ lag ein geistiges Prinzip zugrunde, das er mit der naturmystischen Tradition und der antiken Naturphilosophie als die „Weltseele“ bezeichnete. Dieser Geist zum Organismus wurde durch eine „Vereinigung des Geistes und der Materie“ charakterisiert. Aus dieser Naturphilosophie war seine Kunstphilosophie entstanden und sein Symbolbegriff wurde aus dieser Charakteristik des Naturorganismus entwickelt.²⁹⁸ Ein jedes Produkt der Natur wie ein jedes Produkt der Kunst sei zugleich „in sich absolut“ und „Glied des Ganzen“, und wie die Natur auch, seien die Mythologie und die Dichtung im Organischen symbolisch, weil hier der unendliche Begriff dem Objekt selbst so wie das Allgemeine ganz dem Besonderen und das Besondere dem Allgemeinen zugeordnet ist. Das Organische sei nach Schelling ein wesentliches Merkmal des Symbols, das sich von der Allegorie unterscheidet, weil das Symbol mit dem Bereich der organischen Natur eng verbunden sei.²⁹⁹ Wie die Klassiker sah er seinen Prototyp der wahren Symbolik in der griechischen Mythologie. Im Organischen waren die Natur, die Mythologie und die wahre Kunst symbolisch. Nach ihm bildeten die Gestalten der Mythologie eine dritte Form der bildlichen Darstellung, die er

²⁹⁵ Ebd., S. 242f.

²⁹⁶ Ebd., S. 231.

²⁹⁷ Ebd., S. 247.

²⁹⁸ Ebd., S. 250f.

²⁹⁹ Ebd., S. 252.

Symbol nannte. Sie unterschied sich sowohl vom bloßen Bild, das nur ein „bedeutungsloses Seyn“ darstellt, als auch vom bloßen Zeichen, das nur der „Bedeutung“ dient.³⁰⁰

Wie die Klassiker und Schelling sah A. W. Schlegel die Verwirklichung und die Schöpfungskraft des Symbols in der griechischen Mythologie, in der Natur und in der antiken Skulptur. In seinen Schriften „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“ (1801-1804) sagte er: „symbolisch aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlassungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unablässige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig fügt und sich von selbst darbietet“.³⁰¹ Nach ihm solle eine symbolische Kunst wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden und werde dann zugleich organisch und symbolisch, wie auch Schelling den Organismus als eine Ausstrahlung des Geistes aufgefasst hatte. Alle wahre Kunst ging bei ihm vom Grundsatz des symbolischen Charakters aus. Sein Symbolbegriff kam durch die Vermischung des von Herder und Moritz übernommenen Begriffs einer organischen Gestalt-symbolik und Natursymbolik und mit der Symboltheorie seines Bruders Friedrich Schlegel zustande.³⁰²

Fr. Creuzer stellte das Wesen des Symbols³⁰³ als religiös dar. Dem Begriff des Symbols sprach er einen größeren Wert für die antike Kultur, die orientalische Mystik und die christliche Religion zu. Die vorheroische Griechenwelt, das alte Asien und Ägypten bezeichnete er 1803 als das „Vaterland jener symbolischen Umsetzung“. Hier nach sei das Symbol im Bereich des Mystischen, Ekstatischen, Nächtlich-Dunklen zu Hause und das Symbolische sei dem Dunkeln und der Nacht zu vergleichen.³⁰⁴ In seiner Darstellung hatte die symbolische Erfahrung die Züge eines mystischen Erlebnisses, das durch den Akt einer momentanen Intuition erfasst wurde, getragen. Durch den unmöglichen Gebrauch des Begriffs des mystischen Symbols stellte er einen neuen Begriff des plastischen Symbols auf.³⁰⁵ Aber die Synthese der beiden Begriffe des mystischen und

³⁰⁰ Ebd., S. 255.

³⁰¹ Ebd., S. 264f.

³⁰² Ebd., S. 263ff.

³⁰³ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. A.a.O., S. 175. Das Wesen des Symbols wurde von Creuzer so bestimmt: „Es ist wie ein Blitzstrahl, der auf Einmal die dunkle Nacht erleuchtet. Es ist ein Moment, der unser ganzes Wesen in Anspruch nimmt“, als „das Momentane, das Totale, das Unergründliche seines Ursprungs, das Notwendige“.

³⁰⁴ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 267.

³⁰⁵ Ebd., S. 272. Den Begriff der plastischen Symbolik beschrieb er in „Symbolik und Mythologie der alten Völker“ (1810-1812) wie folgt: „Oder das Symbolische beschränkt sich selber, und hält sich bescheiden auf der zarten Mittellinie zwischen Geist und Natur. In dieser Mäßigung gelingt ihm das Schwerste. Es vermag selbst das Göttliche gewissermaßen sichtbar zu machen. Also weit gefehlt, daß es nun der Be-

plastischen Symbols gelang bei Creuzer nicht, weil er den Begriff des plastischen Symbols von der Symboltheorie der Weimarer Klassiker nur äußerlich übernahm, und weil es sich dabei um zwei grundverschiedene Arten der Symbolik handelt.³⁰⁶

K. W. F. Solgers Symboltheorie hatte mit dem Gedanken der Klassik zu tun, dass ein wahrhaftes symbolisches Kunstwerk nicht die Idee bedeutete, sondern diese Idee selber war. Er versuchte eine Synthese klassischer und romantischer Ideen. Während die Klassiker einseitig das Symbol auf Kosten der Allegorie hervorgehoben hatten und während die Romantiker ebenso einseitig die „Allegorie des Unendlichen“ oder die „mystische Symbolik“ verherrlicht hatten, ohne dem klassischen „Symbol“ Aufmerksamkeit zu schenken, fasst Solger beide Ansichten unter dem Oberbegriff „Symbol des Allgemeinen“ zusammen.³⁰⁷ Als Voraussetzung des echten Kunstwerkes forderte er die Gegenwart der göttlichen Idee und nannte die Ironie als den wahren Sitz der Kunst, die die gleichzeitige Vernichtung der Idee durch ihre Versinnlichung oder Verendlichung und die Vernichtung der sinnlichen Erscheinung oder Wirklichkeit durch ihre Vergeistigung war. Wie diese Ironielehre wurde in der Symboltheorie auch die Notwendigkeit des Endlichen, Sinnlichen, Begrenzten in der Kunst betont.³⁰⁸ Solger sagte, dass das Wesen des Symbols sowohl in der innigen und untrennbaren Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen zu einer und derselben Wirklichkeit als auch in der in der schöpferischen Kraft der Phantasie hervorgebrachten Verbindung der unendlichen Idee mit der endlichen Erscheinung bestände. Er stellte das Symbol als das Endergebnis der zur Ruhe und Vollendung gelangten Durchbringung der Idee und der Erscheinung dar.³⁰⁹

Eine klare Definition der Begriffe des „Symbols“ und „Allegorie“ war in der Klassik und Romantik oft schwer auszumachen, egal ob der Begriff Symbol als Gegenbegriff zu Allegorie oder als Synonym für Allegorie verwendet worden war. Bis zum 18. Jahrhundert wurde die Verwendung der beiden Begriffe ständig gewechselt. In der gemeinsam verfassten Schrift „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ (1797) von Goethe und

deutsamkeit ermangele, wird es vielmehr höchst bedeutsam durch den großen Inhalt seines Wesens [...] Hier strebt das Wesen nicht zum Überschwänglichen hin, sondern, der Natur gehorchend, fügt es sich in deren Form, durchdringt und belebt sie. Jener Widerstreit zwischen dem Unendlichen und Endlichen ist also aufgelöst, dadurch daß jenes, sich selbst begrenzend, ein Menschliches ward. Aus dieser Läuterung des Bildlichen einerseits, und aus der freiwilligen Verzichtleistung auf das Unermeßliche andererseits erblühet die schönste Frucht alles Symbolischen. Es ist das Göttersymbol, das die Schönheit der Form mit der höchsten Fülle des Wesens wunderbar vereinigt, und, weil es in der griechischen Sculptur am vollendetesten ausgeführt ist, das *plastische* Symbol heißen kann.“

³⁰⁶ Ebd., S. 273.

³⁰⁷ Ebd., S. 286.

³⁰⁸ Ebd., S. 277f

³⁰⁹ Ebd., S. 282ff.

Heinrich Meyer wurde über eine terminologische und definatorische Entgegenstellung der beiden Begriffe „Symbol“ und „Allegorie“ gehandelt. Im 18. Jahrhundert bedeutete Allegorie als rhetorischer Stilbegriff „allgemeine Bedeutung einer bildlichen Umschreibung des eigentlichen Gedankens“. Indem die Allegorie in der Romantik auf die rationalistische und künstlerische Transposition eines Gedankens ins Bild verengt und abgewertet wurde und Wirklichkeit immer mehr als eine in sich vieldeutige unübersichtliche und widersprüchliche Wirklichkeit erfahren wurde, war die Forderung nach einem neuen ästhetischen Begriff aufgetreten. Als Gegenreaktion gegen symbolisches Substanzdenken war in den letzten zwei Jahrzehnten die Allegorie geradezu zum geheimen Paradigma literaturwissenschaftlicher Analyse avanciert. Durch die methodische Aufwertung wurde die Allegorie wissenschaftlich wiederentdeckt und rehabilitiert. Das Allegorieverständnis, das im 18. Jahrhundert von Winkelmann geprägt worden war, wurde von Benjamin, Lewis, Jauss und Gadamer weiter entwickelt.³¹⁰ Die Unterscheidung der Begriffe Symbol und Allegorie wurde nach und nach von vielen internationalen Literaturhistorikern, besonders von Edwin Honig, als „pedantic distinction“ oder als „a grammatical quibble over similar functions“, von Agnus Fletcher als „an unhappy controversy“, von Northrop Frey als „uncritical“ angegriffen und man stand ihr abneigend gegenüber.³¹¹

Von der Antike an hatten die Begriffe des Symbols und der Allegorie immer die zeitliche Rahmenbedingung widergespiegelt und hatten sich damit an die ästhetische Kunst angelehnt. Das Symbol entsteht nicht aus dem Nichts, sondern muss vorher schon etwas zum „Vorbild“ gehabt haben. Deswegen besteht das Symbol nicht vor der Sinnbildung, sondern es entsteht immer erst im Prozess der Sinnbildung. Der Prozess der Symbolbildung ist mit der ästhetischen Erfahrung verbunden. Ästhetische Erfahrung heißt die Erfahrung der Verwandlung von Wirklichem zu Symbolischem und zugleich von Anverwandlung. Sie ist auch wie ein symbolischer Prozess nicht vorhanden, sondern erst im Entstehen. Also sollte die ästhetische Erfahrung nicht alltägliche Erfahrung sein und sie könnte die Erfahrung eines Entstehens, nicht des Gewordenseins sein.³¹²

³¹⁰ Vgl. Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. A.a.O., S. 53ff.

³¹¹ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. A.a.O., S. 179.

³¹² Johannes Anderegg: Symbol und ästhetische Erfahrung. A.a.O., S. 49ff.

6.2. Symbolik bei Thomas Bernhard

In Bernhards Lyrik werden ungewöhnliche Themen wie Tod, Qual, Verzweiflung, Traurigkeit und Leidenschaft für etwas nahezu Normales gehalten. In Anbetracht der Ausweglosigkeit auf dieser Erde und der Ungewissheit des Daseins Gottes (GG 11) wird die schreckliche Alltäglichkeit von Tod, Kälte und Traurigkeit dieser Welt mit verschiedenen Symbolen erfüllt. Im Allgemeinen entsteht das Symbol durch Verwandlung. Die Erfahrung dieser Verwandlung zum Symbolischen beim Dichter ist mit der ästhetischen Erfahrung nicht erklärbar verbunden. Ästhetische Erfahrung heißt die Erfahrung der Verwandlung von Wirklichem zu Symbolischem.³¹³ Das Symbol Bernhards ist auch durch vergangene Erfahrungen stark beeinflusst. Die Welt der Natur in Gedichten, in der das lyrische Ich sich befindet, ist zerstörend dargestellt. Die Natur ist entromantisiert und total verfremdet, wodurch die Existenz des lyrischen Ichs aus einem potentiellen Raum der Geborgenheit und Sicherung gelöscht wird; an deren Stelle ist allseitige Bedrohung getreten.³¹⁴ Das dichterische Schaffen Bernhards wird als Utopie des Negativen charakterisiert, in der die Natur durch die Leiderfahrung auf den Menschen einbezogen und zum ausdrucksstarken Symbol einer sich als unmenschlich-grausam und tödlich herausstellenden Schöpfung wird. Trotzdem erweist sich die Natur gelegentlich als kurzfristige Quelle des Trostes und der Stärkung. Insofern wird das lyrische Ich von dieser Situation nahezu erdrückt und scheitert in Angst und Verzweiflung vor der Ausweglosigkeit zumeist an sich selbst oder es akzeptiert in absurd-sinnloser Resignation bzw. Trotzigkeit ein Marionetten-Dasein.³¹⁵

In der symbolisierten Natur der Gedichte Bernhards kommen als Tiere besonders die Vögel (Rabe, Krähe, Amsel, Taube), der Fisch, die Kuh und das Schwein vor und als Naturerscheinungen der Schnee, der Regen, die Wolke, und als Gestirne der Mond, die Sonne, der Stern, der Himmel, und als Elemente dieser Erde der Wind, das Wasser, außerdem begegnen als zum Gebirge gehörig der Wald, der Hügel, das Gras und der Baum in auffallender Weise häufig. Diese Wörter sind mit der Vergänglichkeit, Lebensqual und dem Todesgefühl des lyrischen Ich komplex verbunden. Die Vergangenheit lässt das lyrische Ich überhaupt nicht los. Oder es will umgekehrt von seinen Erinnerungen nicht ablassen, weil einige davon doch mit Schönem verbunden sind. Bern-

³¹³ Johannes Anderegg: A.a.O., S. 52f.

³¹⁴ Vgl. Alfred Barthofer: Berge Schwarzer Qual. A.a.O., S. 204.

³¹⁵ Alfred Barthofer: Die Sprache der Natur. A.a.O., S. 224f.

hards Gedicht steht in der Mitte der Doppelseitigkeit: Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod, Schönheit und Hässlichkeit, Hass und Liebe. Das Thema und die Benutzung der eingeschränkten Wörter von Bernhard wurden von anderen für etwas Hässliches gehalten, aber ihm hat es doch gefallen. Im Hass ist das Interesse der Liebe sehr wohl enthalten, obwohl die Kritiker sein Schreiben von aussen betrachten und erörtern. In der Tat sind seine Wut und sein Hass innerlich von seiner Liebe umfungen.

„Bernhard ist, ob er es will oder nicht, ein österreichischer Heimatdichter, den freilich weniger Liebe oder Innerlichkeit über das Leben in Tirol oder in den Tälern der Steiermark schreiben lassen als Wut und Ekel, wenn nicht gar Haß. Gerade in Bernhards aggressivem Verhältnis zur heimatlichen Umwelt wird die außergewöhnliche Einseitigkeit offensichtlich, die seine Fragestellung und Betrachtungsweise ebenso bestimmt wie seine Wahl der Motive und Charaktere, der Farben und der Töne, der Ausdrucksmittel“.³¹⁶

„Rabe“, „Krähe“, „Amsel“ und die allgemeine Bezeichnung „Vögel“ finden sich zahllos in Bernhards Gedichten. Im Allgemeinen werden die Vögel als geistige Wesen, die mit der Seele des Menschen verbunden sind, vorgestellt.³¹⁷ Die Vögel sind das andere Ich des Dichters, das bis zum Tod in der Dunkelheit seelisch eingesperrt ist. Der Raum, in dem die Vögel wohnen, ist die Finsternis. Diese „Finsternis“-Metapher bedeutet, dass die Protagonisten einschließlich Bernhards selbst qualvoll die geistige Erkenntnis- und Leidensfähigkeit erhalten, zugleich diesen Zustand aber nicht mehr ertragen können.³¹⁸ Die Vögel sind erkrankt (GG 55) oder ausweglos (GG 236) immer tiefer ins Elend geraten. Bernhard hat geäußert, dass er Tauben hasste, betrachtete er sie doch als Todesbote, und sein Großvater hatte sie als Krankheitsträger bezeichnet.³¹⁹ Bei ihm wird nicht nur durch die Tauben der Tod symbolisiert, sondern auch durch Amsel (GG 48, GG 106, GG 128, GG 181) und Krähe (GG 88, GG 96).

Vögel schwärzten mir die Winterzüge meiner Einsamkeit
und brachten Botschaft von verlassenen Bordellen, Wein
und Kinderleichen, die der Traurigkeit – durch meine

³¹⁶ Marcel Reich-Raninicki: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden. Frankfurt 1993. S. 14.

³¹⁷ Dorothea, Forster-Osb: Die Welt der Symbole. A.a.O., S. 313.

³¹⁸ Vgl. Christian Klug: Simulante Widersprüche - Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der „Finsternis“- Metapher. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Göttingen 1986. S. 133.

³¹⁹ Thomas Bernhard: Die Kälte. A.a.O., S. 111.

Nächte gingen ihre Schritte.

Der Schnee verfolgte mich mit seiner vernichtenden Poesie. (GG 106)

Zur Amsel hat das lyrische Ich eine innige Beziehung auf der anderen Seite. Die Amsel wird ihm zum Zeichen eines naturverbundenen unbeschwertem Lebens, eines harmonischen Lebens, das er früher gar nicht erreichen konnte. Das heißt, sie ist Zeichen einer Utopie.³²⁰ Im Gegensatz dazu ist der Rabe generell ein Symbol für den Sünder. Nach der griechischen Mythologie ist der Rabe ein weißer Vogel, der durch die Sünde schwarz geworden ist.³²¹ Die Seele des lyrischen Ichs wurde in „GG 27“ von solch einem Raben gefangen. Hier ist die Bedeutung des Raben vom Sünder zum Fänger verändert worden. Also ist die seelische Existenz des lyrischen Ichs noch im Elend. Als in der Natur aufgezogener Mensch passte zu ihm das städtische Leben nicht recht. In der Stadt war es wie ein kranker Vogel.

Unten liegt die Stadt,
du brauchst nicht wiederkommen,
denn ihr Leichnam ist von Blüten übersät.

Morgen spricht der Fluß,
Die Berge sind verschwommen,
doch der Frühling kommt zu spät.

Unten liegt die Stadt.
Du merkst dir nicht die Namen.
Aus den Wäldern fließt der schwarze Wein.

Und die Nacht verstummt.
Die kranken Vögel kamen.
Und du kehrst nur mehr in Trauer ein. (GG 55)

Wie im allgemeinen Verständnis verweist der Fisch, der tiefenpsychologisch als Symbol des Unbewussten aufgefasst wird und daher als Verkörperung lebender Inhalte aus der Tiefenschicht der Persönlichkeit aufzufassen ist, auf Bedeutungszusammenhänge, die mit Fruchtbarkeit und den lebensspendenden Kräften der inneren „Mütterwel-

³²⁰ Burghard Damerau: Lyrik. A.a.O., S. 54.

³²¹ Dorothea Forster-Osb: A.a.O., S. 337f.

ten“ zu tun haben (GG 78, GG 108).³²² Der Fisch verkörpert Bernhards Schicksal (GG 26, GG 73, GG 200).

Ich will nicht zornig sein,
ich will alles vergessen,
ich will das Maul der Fische vergessen,
denn das Maul der Fische ist finster. (GG 73)

Der Fisch ist Symbol für das in Christus zum erlösenden Menschen gewordene Wort Gottes (GG 75: „Ich will die Sprache der Fische hören“).³²³ Aber sein Wunsch ist in dieser Welt unerfüllbar. Als Bernhard im Krankenhaus lag, sah er viele Sterbende. Den Atem der Sterbenden bezeichnete er als Atmen des Fisches (Vgl. GG 73).³²⁴ Sein Fisch-Begriff wurde von diesem Moment an verändert. Das Schicksal der Fische hängt von den Fischern ab, dadurch sind sie immer unsicher, unruhig und schwach (GG 78), sogar armselig (GG 100). Der Fisch ist mit der Heimat und der Mutter verbunden. Wie ein Fisch ohne Wasser, ist das lyrische Ich von Heimat und Mutter weit entfernt. Die Erinnerung an die Vergangenheit bedeckt sich wie beim Fisch durch Schuppen. In der Fremde soll es als kiemenloser Fisch (GG 236) in die Lebensfülle, d.h. in die Heimat und Mutter zurückkehren.

Bei Bernhard ist die Kuh mit der Mutter in der Heimat verglichen worden (GG 107).

In das Dorf muß ich zurück, wo der Hafer steht wie
die Sonne,
wo die Kühe gehen,
wo die Bäche verkünden, wie herrlich die Angst vor
den Städten ist,
wo der Krug sich füllt mit Tau und Eifersucht. (GG 108)

Bis zum Ende ihres Lebens hat die Mutter sich für ihr Kind aufgeopfert, war sie am Ende krank und ist gestorben. Bernhard bietet dafür ein Bild: Die Kuh produziert die Milch; wenn die kranke Kuh sie nicht mehr geben kann, wird sie getötet. Von allen Tieren sind die Kuh und das Schwein am stärksten mit dem alltäglichen Leben der Menschen verbunden. Obwohl das Schwein auf der einen Seite Glück bedeutet (GG 15, GG

³²² Hans Biedermann: Lexikon der Symbole. Augsburg 2000. S. 142f.

³²³ Burghard Damarau: Lyrik. A.a.O., S. 48.

³²⁴ Thomas Bernhard: Der Atem. A.a.O., S. 67.

99), gilt es auch als Symbol für Unreinlichkeit und Gefräßigkeit im Gegensatz zu den Schafen (GG 235). Ebenso wird das Schwein mit Schmutz verbunden. Bernhard hat sich selber über seinen Geburtsort als Schweinekoben geäußert (GG 320). Damit war sein Schicksal bereits von Geburt an niedrig entschieden worden und wenigstens hielt er sich selbst dafür.

In unserer Vorstellung ist Schnee zunächst rein und unverdorben. Aber er ist auf der anderen Seite nach dem Schmelzen schmutzig. Vom Schnee wurde Bernhard in seinem Leben besonders stark beeinflusst. Als er als Lehrling des Lebensmittelhändlers Podlach im Keller arbeitete, hatte es eines Tages im Oktober pausenlos geschneit. Dabei hatte er sich erkältet.³²⁵ Das war Ursache und Beginn seiner langen Krankheitsgeschichte. Er hat diesen Schnee als Gegenstand des Hasses und der harten Probe empfunden. Einerseits taucht der Schnee in seiner Lyrik als Symbol der Reinlichkeit auf, die die schmutzigen Dinge wäscht (GG 67), andererseits bedeutet der Schnee aber auch Hindernis und Schwierigkeit im Leben (GG 131) oder zeigt wie der im Schatten liegende Schnee die innerliche Qual (GG 205), die unsichtbare Einsamkeit des Menschen (GG 76) und die Grausamkeit (GG 96) der Welt. Wie unter der weißen Decke des Schnees eine ganz andere unsichtbare Welt verborgen ist, ist Schnee ein Verbindungsmittel zwischen Außen und Innen, Himmel und Erde und Diesseits und Jenseits. Leben und Tod gehören auf dieser Welt immer zusammen.

Um Mitternacht wächst Schnee und Eis
und unter schweren Gliedern
schlafen deine Toten. (GG 205)

Man sagt, dass Regentropfen die Tränen des Himmels seien. Wenn die Menschen durch eine traurige Sache betroffen werden, dann würde es regnen. Den Regen braucht man andererseits aber für das Überleben unabdingbar. Man hat es als Zeichen dafür aufgefasst, dass Dürre und Hungernot auftreten werden, wenn der Wettergott den Regen zurückhält. Entweder braucht ihn der Mensch für seine Existenz oder er führt der Natur neue Lebenskraft zu. Obwohl der Regen somit einige positive Bedeutungen hat, hat er auch mehrere negative (GG 161). Der Regen erfüllt in den Werken Bernhards eine ähnliche Funktion wie der Schnee. Er reinigt unsere Schuld (GG 16) und steht in Zusam-

³²⁵ Thomas Bernhard: Der Keller. A.a.O., S. 127.

menhang mit dem Tod (GG 145). Der Tod erscheint den Menschen wie ein plötzlich fallender Regen. Regen ist eine Ordonnanz des Todes aus der Welt der Finsternis.

Der Regen dieser Tage
geht nur bis zum verrosteten Herzen der Nacht
in die finsternen Gänge der Toten (GG 165)

Äußerlich kommt der „Finsternis-Begriff“ aus Bernhards Erlebnissen während der Kriegszeit, wo er lange Zeit zum Schutz vor Bombenangriffen in einem Stollen Zuflucht suchen musste. In diesem engen Raum hat er vielmals dem Tod ins Gesicht gesehen, und dies ist ihm als schreckliche Erfahrung geblieben.³²⁶

Die Wolken sind unbeschränkt, frei dem Himmel zugehörig. Sie können überall hinfliegen, wohin sie wollen. Aber sie bleiben nur einen Augenblick an einem Ort. Das Leben des Menschen ist bei Bernhard wie eine Wolke (GG 71). Bis zum Tod halten sie in der Welt nur kurz an. Im früheren Leben war Bernhard auch von Ort zu Ort gewandert (GG 174). In der Bibel stehen die Wolken nicht nur als heiliges, wahres Symbol und sichtbares Zeichen für Gottes Gegenwart, sondern auch als Zeichen für Sicherheit und Beschützung.³²⁷ In diesem Sinne haben die Wolken des lyrischen Ich mit dem gesicherten Ort „Himmel“, d.h. mit dem Tod zu tun. Sie führten ihn ins Todesreich. Bernhard wollte immer ewige Ruhe finden, wie die Wolken am Himmel an einer göttlichen Wohnstätte hängen. Aber die Wirklichkeit war ganz anders. Dieser Zwiespalt zeigt sich in seinem Werk.

o Herr
und niemand trinkt mein Leiden
keiner steht an meinem Bett
und nimmt die Qual mir ab
und schickt den Wolken mich
und grünen Flüssen
die ins Meer hinrollen (GG 129)

³²⁶ Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 31.

³²⁷ Dorothea Forster-Osb: A.a.O., S. 134. Das bedeutet, dass der Gott sein auserwähltes Volk unter wunderbaren Erscheinungen am Roten Meer und 40 Jahre lang in der Wüste mit der Wolkensäule am Tag und mit der Feuersäule in der Nacht auf den rechten Weg gebracht hat.

Zwar ist die positive Bedeutung der Wolken wie in der Bibel in seiner Lyrik vorhanden, aber es sind auch mehrere negative Assoziationen auffallend. Die Wolken haben bei ihm verschiedene negative Gesichter: ein giftiges (GG 206), ein verrücktes (GG 159), ein hässliches (GG 159) und ein schweres (GG 160). Bernhard hat den Wolken sein Herz gegenübergestellt (GG 181). Um es kurz zu sagen, werden die Wolken bei Bernhard als Zeichen einer vergänglichen Zeit und eines wechselvollen Lebens zum Tod hin (GG 62) vorgestellt.

Für die Romantiker war der Mond eines der Lieblingsmotive. Als Unendliches und Mysteriöses war der Mond zum Ausdruck ihrer Stimmungen geeignet. Aber auch für normale Menschen früherer Zeiten spielte der Mond eine wichtige Rolle im alltäglichen Leben. Der Mond hat den Menschen immer als Wegweiser gedient. Doch bei Bernhard ist der Mond nicht mehr der magisch- freundliche Vertraute des Menschen, sondern ein tödlicher Gegenspieler.³²⁸ Bei ihm ist der Mond wütend (GG 169), unruhig (GG 170), und sein Gesicht ist sogar blass wie Bernhard selbst (GG 167). Der Mond enthält eine Polarität zwischen Wachstum und Vergehen durch periodische Regeneration³²⁹ und der zunehmende Mond spiegelt eine Steigerung seiner Verzweiflung.

Meine Verzweiflung kommt um Mitternacht
verändert ist das Tal, der Mond schwimmt auf den Wiesen,
des zornigen Abends zerbrochene Sichel lehnt
am Fensterbrett und schaut mich an. (GG 161)

In Bernhards Gedichten bedeutet der Mond sowohl den Lebensbeginn als auch den Todesboten (GG 184, GG 320). Bei Bernhard steht der Mond eher jenseits und ist der Mond nicht mehr Teilhaber an unserem Lebensgefühl, sondern eher der Beherrscher der Finsternis, in der die Welt der Toten liegt (GG 206).

Im Allgemeinen bedeutet die Sonne die Hoffnung für das Leben. Sie beherrscht diese Erde mit großer Macht. In der Bibel wird sie mit Christus verglichen. Sie ist dort das Auge der Welt, die Freude des Tages, Himmelsschönheit, die Anmut der Natur und das Bedeutendste unter den Geschöpfen.³³⁰ In den Gedichten Bernhards steht die Sonne in der Mitte des Lebens des lyrischen Ichs. Die Sonne ist ein Reich, in dem das lyrische Ich für sich allein sein will. Sie bleibt und gehört immer zu einem Bereich des Ichs (GG

³²⁸ Alfred Barhofer: Berge schwarze Qual. A.a.O., S. 203.

³²⁹ Dorothea Forster-Osb: A.a.O., S. 126.

³³⁰ Ebd., S. 118.

16, GG 31). Aber durch sein Leiden und auch durch das Leiden des Menschen hat diese Sonne ihre Kraft verloren. Die menschlichen Leiden sind zu groß auf dieser Erde, dass die Sonne sie hindern und das, was bliebe, trocknen könnte. Die Sonne als großes „Wundmal“ des Himmels (GG 196) verleiht der menschlichen Leiderfahrung kosmische Weite. Sie wird zum Zeugen menschlicher Hilflosigkeit und Angst (GG 193) und zum sichtbaren Zeichen kosmischen Zerfalls³³¹ (GG 205).

Auf den schwarzen Truhen der Bauernerde
steht geschrieben, daß ich sterben muß im Winter,
verlassen von meinen Sonnen und vom Geraune der Kübel,
der vollgemolkenen,
Qual und Ende sprechend unter den Schlägen des
Märzwinds, (GG 16)

Wenn der Mond zum jenseitigen Reich der Toten gehört, ist die Sonne im Gegensatz dazu nur im Diesseits den Lebenden gegenwärtig. Die Toten brauchen keine Sonne mehr, sie können sie nicht aushalten, und schließlich vergraben sie sie (GG 187). Obwohl die Sonne im Dasein wirkt, kann man doch nirgendwo Hoffnung finden. Ihre Wirkung auf die Menschen ist verwelkt (GG 161). Doch damit nicht genug: die Sonne selbst ist niederträchtig (GG 251) geworden. Nun bleibt dem lyrischen Ich nur der Seufzer statt der Hoffnung, das Nachdenken über den Tod.

Von alten Zeiten an, in denen die Astrologie die Welt stark beeinflusste, sind die Sterne mit dem Leben des Menschen eng verbunden. Alle Menschen sind unter einem Stern geboren worden und jeder hat sein eigenes Sternzeichen. Jedes Schicksal ist von Geburt an entschieden. In diesem Sinne bedeutet der Stern das Schicksal der Menschen. Wie die Sonne legen die Sterne auch Zeugnis ab für die den gesamten Kosmos durchdringende Erfahrung des Leidens und der Schuld.³³² Die Sterne funkeln ewig. Ohne Erlösung rufen die immer strahlenden Sterne dem lyrischen Ich die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück (GG 119). Sein früheres Leben wird mit der Qual befleckt, und diese Qual bleibt immer in ihm (GG 167).

o Herr mich quält der Stern
der meinen Schlaf durchschwimmt

³³¹ Alfred Barthofer: Berge schwarzer Qual. A.a.O., S. 203.

³³² Ebd., S. 204.

mit Tod und Morgen reiner Seele
Herr mein Auge sieht was Dich bedrückt
und meinen Kindern Weinen treibt ins Blut (GG 128)

Wegen der Erschöpfung durch Qual des lyrischen Ichs sind die Sterne verbleichend geworden (GG 136) und zuletzt mit Verzweiflung verbunden (GG 169). Schließlich sind die Sterne niedergefallen (GG 119, GG 195) und unsittlich (GG 315) geworden.

Eigentlich ist der Himmel mit dem Gedanken über die Entstehung des Kosmos verbunden, und er ist ein symbolischer Ausdruck für die Gottheit. Einerseits vergleicht man den Himmel mit der Liebe der Mutter, andererseits stellt man ihn mit dem Dasein des Vaters gleich. Ihre Liebe ist breiter als der Himmel, auch die Stellung des Vaters ist höher als der Himmel. Ohne Erinnerung an seinen leiblichen Vater hat Bernhard die mütterliche Liebe absolut gebraucht. Aber er hat nicht genug bekommen. Auch nach dem Tod seiner Mutter sehnte er sich immer noch nach ihrer Liebe, sogar nach der gänzlich einfachen Liebe von allen Leuten (GG 295).

Bringt mir eure Liebe an den Tisch,
ich will sie trinken, schwimmend tief im Himmel,
hundert Krüge, tausend Krüge, alle Krüge der Welt, -
ersaufen will ich in eurer Liebe. (GG 26)

Als Antonym der Hölle bedeutet der Himmel ein warmes Nest und ewiges Paradies (GG 26), in denen das lyrische Ich seinen gefrorenen Körper durch die Liebe erwärmen kann und seine ermüdete Seele Trost (GG 180) finden kann. Die Welt ist kalt, in ihr sind auch die Menschen kalt geworden. Die Dunkelheit der Welt, ihre Kälte und Brutalität macht die Welt zur Hölle.³³³ In diesem Zustand liegt die Liebe ganz weit weg von ihm und ist im Leben so unerreichbar (GG 26) wie der Himmel.

Das Gesicht des Windes ist unterschiedlich. Im Herbst fordert er ganzen Naturen den Winterschlaf ab, und im Frühling weckt er sie wieder auf. Im März weht der Wind besonders wechselhaft wie im schwankenden Leben (GG 16, GG 95). Er bleibt nur in einem Moment in der Gegenwart. Aber er spielt die Rolle einer Brücke, die die vergangene Zeit und die kommende Ewigkeit verbindet. Er weht von der Vergangenheit in die Zukunft. Der Wind streift wie die Seele umher, und er kreist um die Seelen. Er kommt

³³³ Bernhard Sorg: Frühe Lyrik und Prosa. A.a.O., S. 37.

aus der Totenwelt (GG 53, GG 118) und teilt den Geruch des Todes dem Diesseits mit (GG 99). Der Wind stammt aus dem Norden (GG 98), wo die Kälte liegt, und treibt die Seele in den Osten (GG 86), wo die Quelle der Wärme ist. Der Nordwind ist kalt, aber die Süd- und Ostwinde sind warm. Der Nordwind bedeutet Kälte und Erstarrung, aber der Südwind bedeutet Heiligkeit.³³⁴ Besonders am Abend ist der Wind unsichtbar und kommt so augenblicklich wie der Tod.

Der Wind kommt in der Nacht,
sein Schmerzensschrei wirbelt
in unzähligen Kronen,

der Schrei, den mein Vater noch nicht gekannt hat,
der Wind, der Wind, der Wind,

der die Toten einsammelt,
der die Haustüren aufreißt,
der meine Seele treibt,

der Wind, der Wind, der Wind. (GG 109)

Der Charakter des Windes ist kaltblütig (GG 155) und verwildert, so wie diese Welt und die Menschen (GG 164). Das lässt das lyrische Ich die Entfremdung fühlen und macht Angst (GG 166). Das Innen der Welt ist grausam, verfallend und die Menschen sind untereinander verständnislos. Nur der Wind versteht den Wind richtig (GG 32).

Man bezeichnet das Wasser als die Quelle des Lebens. Es ist notwendiges Element für das Leben. Wie Wasser fließt das Leben bis zum Tod (GG 102), und das Wasser, das von einer Quelle ausgegangen ist, fließt weiter durch den Bach über den Fluss bis zum Meer. Das Wasser bedeutet den Anfang und das Ende jedes kosmischen Kreislaufes, es ist keimtragend, Mutter von allem, was existieren kann.³³⁵ Bei Bernhard hat das Wasser ein Doppelgesicht. Es gehört nicht nur zum Leben, sondern auch zur Totenwelt. Es bedeutet unendlich fließende Traurigkeit des Menschen. Der „Bach“ wird überall gefunden, wo die landschaftliche Heimat liegt. Er ist ein Wort, das jemanden auf die Heimat zurückblicken lässt. Er ist dem lyrischen Ich sehr nah, und die beiden sind mitein-

³³⁴ Dorothea Forster-Osb: A.a.O., S. 98f.

³³⁵ Ebd., S. 91.

ander eng verbunden. In diesem Zusammenhang ruft der Bach die Erinnerung an die gestorbene Familie sehr lebendig zurück.

Nach Thymian und Tod roch die Erde,
nach Heu und Wind,
aus dem Bach stieg die Seele der Mutter
und ging über die Bäume wie zu Zeiten
des wolkenlosen, bitteren Frühjahrs. (GG 99)

Auch gilt er als eine Anfangsphase im Leben des Diesseits (GG 89). An der Grenze von Leben und Tod liegt ein „Fluss“. Nach dem Tod fahren die Seelen der Toten über den Fluss in das Reich der Ewigkeit, und der Fluss lässt den Lebenden Klage und Trübsal (GG 69) zurück. Bernhard hat sich selbst als „Meerfanatiker“ bezeichnet, der sagte; „Ich brauch’ das Gefühl, daß das Meer in der Nähe ist, dann leb’ ich schon auf“.³³⁶ Aber in seinen Gedichten bedeutet das „Meer“ den Umfang des Leidens und wird mit der Welt verglichen (GG 75, GG 205).

Selten hatte ich Heimweh in letzter Zeit, mich
rührten weder Mensch noch Türme, sogar
die Wälder blieben Wälder in meinem Gedächtnis und
kein Haus
hinter den Bergen ließ mich die Welt, die ich erfand,
als Einziger, verlassen.
„Das Meer ist groß, auch sind die Wüsten unerschöpflich,
und leidet sich’s nicht besser fern von diesen
Orten . . .?“ (GG 84)

Das Meer ist traditionelles Motiv für die unüberwindlichen Hindernisse, die der Utopie am Rand der Erde vorgelagert sind.³³⁷ So wie das ruhige Meer in sich immer überraschende Sturzwellen trägt, kommt das unerwartete Unglück ins Leben, und dem kann man sich nicht entgegenstellen.

Häufig gibt es einen Wald um die ländliche Heimat herum. Der Wald spielt hier als Ruhestätte eine Rolle (GG 215). Aber in den Gedichten Bernhards tritt der Wald eher mit negativer denn mit positiver Bedeutung auf. Durch die schlechte Erfahrung, die

³³⁶ Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 120.

³³⁷ Burghard Damerau: Lyrik. A.a.O., S. 44.

Bernhard als Bettnässer im Kindererholungsheim im Thüringer Wald gemacht hatte, hat er immer eine Abneigung gegen den „Wald“ gehabt.³³⁸ Der Wald enthält wie das Meer ein traditionelles Motiv für die unüberwindlichen Hindernisse. Im Allgemeinen ist der Wald ungeheuer groß, und sein Inneres ist von außen unsichtbar. Deshalb erregt in ihm unbestimmte Ängste. Es dunkelt im Wald schneller, daher kann man im tiefen Wald leicht den Ausweg vergeblich suchen.

Ihre Liebe ist verloren
in finsternen Wäldern
die im Schluchzen verwirrter Rehe altern
von Wolke zu Wolke. (GG 158)

Der Wald ist wie eine verworrene Welt (GG 93, GG 299). Wer einmal im Wald auf den falschen Weg gerät, wird sich verlaufen. Die Waldwege sind so wie verschiedene Lebenswege.

„Immer liebte ich das Hügelland, hinter welchem das Hochgebirge *gerade noch* ist.“³³⁹ Der Hügel steht wie eine Mauer. Der Hügel liegt an der Grenze zwischen irdischer Welt und zurückgezogenem Leben. Von der Aufstiegsstelle an beginnt die Trennung des alltäglichen Lebens. So wie nach dem Aufstieg wieder ein Abstieg folgt, ist der Hügel wie eine Lebensperiode. Bernhard ist dem Todesgebiet immer näher als dem Lebensbezirk gewesen. Die Vergangenheit mit den Toten ist wie ein Hügel im Alltag aufgehäuft (GG 90, GG 95, GG 113). Das sieht wie ein Totenhügel (GG 185) aus.

o Herr
der Mensch liebt nur
das Beil
und trinkt die Lieder nicht wie Blut
und Tod auf grünem Hügel
höher
als das Meer (GG 136)

³³⁸ Thomas Bernhard: Ein Kind. A.a.O., S. 146. In der Tat war es kein Kindererholungsheim, sondern ein Heim für schwer erziehbare Kinder. Dafür war er von seiner Familie sehr enttäuscht, weil sie ihm die Wahrheit über das Erholungsheim nicht gesagt haben. Die Stimmung des Kindererholungsheims hat ihn sehr ängstlich gemacht. Aus Angst hat er während seiner Aufenthaltszeit jeden Tag sein Bett nass gemacht.

³³⁹ Thomas Bernhard: Unsterblichkeit ist unmöglich. A.a.O., S. 96.

Was hinter dem Hügel ist, kann man von unten nicht sehen. Das ist die Grenze der Lebenden.

Über alle Jahreszeiten hält das Gras die lebendige Farbe. Das bedeutet starke Lebenskraft (GG 22). Für die Kühe ist das Gras die Quelle für ihr Überleben. Wie das Gras nach dem Mähen wieder wächst, steigen die Gedanken an unvergessliche Dinge andauernd auf. Genau so will das lyrische Ich die komplizierten Gedanken an Gras anordnen und sein Leben neu anfangen. (GG 72, GG 127), aber es bleibt dies nur als eine Hoffnung.

Ich möchte hinausgehen
nach der Nacht,
und meine Hände und meine Lippen
reinigen,
ich möchte mich reinigen
an der Sonne und
an den Gräsern –

Aber es regnet,
und meine Gräser
sind braun
und alt – (GG 72)

Wie der Lebenswille (GG 208) steht es auch im Zusammenhang mit dem Tod. Die Gräber werden mit Gräsern geschmückt (GG 95). Die auf den Gräbern wachsenden Gräser sind ein Verbindungsmittel zwischen Tod und Leben.

Nach der Winterzeit berichtet die Sprosse des Baumes über den Frühling. Die Sprosse des Frühlings wird mit der Geburt der Menschen verglichen. Das Urbild des Baumes ist Himmel und Erde. In der Tiefenpsychologie erkennt man den Baum in seinem Bezug zur Mutter und zur seelisch-geistigen Entfaltung, schließlich ist der Baum auch ein Symbol der Freiheit.³⁴⁰ Wie ein Baum seine Wurzeln unter der Erde fasst und seine Zweige über der Erde wachsen, ist das Verhältnis des lyrischen Ichs zu Eltern (GG 107), Geschwistern oder Freunden (GG 92). Und die zahllosen Bäume stehen für die unzählbaren Menschen. In der Sommerzeit haben die Bäume ihren Höhepunkt (GG 97, GG 98) und in der Winterzeit stehen sie mit entlaubtem Körper da. Ohne Sonne verwel-

³⁴⁰ Vgl. Manfred Lurker (Hrsg): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991. S. 80f.

ken die Bäume im Schatten. Solche Bäume werden mit Tod oder Krankheit konfrontiert.

ich bin längst vorbei im März
und mit dem Spruch des Baums
der täglich stirbt
hinter den Bergen
schneebedeckt,
vergiß mich, (GG 188)

Bernhards Lebensbaum ist auch vertrocknet (GG 253), weil er sich von der Sphäre der Welt entfernt hat und durch Menschen ins Abseits gedrängt wurde.

7. Die Quellen und die Wahrheit des Symbols in der Lyrik

„Bernhard ist ein Erzähler, der sich sein Thema nicht zu suchen brauchte. Vielmehr hat hier ein Thema seinen Erzähler gefunden. Seine Arbeiten sind Berichte eines Leidtragenden, Konfessionen eines Besessenen“.³⁴¹ Wer Bernhard kennt und seine Werke liest, bemerkt, dass die Themen Bernhards in seinem alltäglichen Leben enthalten gewesen sind. Bernhard war ein Mensch, der mit der Krankheit und mit dem Tode über vierzig Jahre lang gelebt hat. Als selbst Kranker und Todbegeisterter hat er in der kranken Gesellschaft und Natur vom jenseits einer Grenze liegenden Tod berichtet. In den Wörtern und Stimmungen der Bernhardschen Lyrik sind auch die symbolisierten Inhalte von Tod und Krankheit des lyrischen Ichs in Verbindung mit der ihm zugehörigen Natur enthalten. Generell scheint Bernhards Lyrik im Vergleich zu Romanen und Dramen stark von Naturerlebnissen inspiriert zu sein, jedoch nicht im Sinne einer Naturschwärmerei, sondern meist im Sinne von Todesahnung. Die naive Natur, in der das lyrische Ich sich immer befindet, ist in genau der gleichen Situation wie er; in der Natur herrschen dunkle, grausame und tödliche Stimmungen vor. Das lyrische Ich zeigt das Nicht-Loskommen-Können von der Vergangenheit. In jedem Fall widerlegt dieses Schreibverfahren, dass die Vergangenheit sich ganz bewältigen lässt.³⁴² Die Vergangenheit war zu hart und zu mächtig, da er alles allein ertragen musste. In den Gedichten ist spürbar, welche Stellen von Paradies und Glück und wohligen Tagen berichten und welche von der gänzlich verkohlten Welt. In diesen Darstellungen gewinnen die Gedichte ihren besonderen Ton aus dem Pathos, mit dem das eigene Leiden als Vorwurf an die krankmachende Gesellschaft zurückgegeben wird.

Ingeborg Bachmann kommentierte das Schreiben Bernhards wie folgt: „Hier ist es, das Neue. Es ist nicht brauchbar, noch nicht brauchbar, integrierbar auch nicht, es steht ja alles darin. Daß in [der] deutschen Sprache wieder die größte Schönheit, Genauigkeit, Art, Geist, Tiefe und Wahrheit geschrieben wird, Konstellationen aus tiefem Unglück, die das Glück des Bedeutenden ausmachen“.³⁴³ Bernhard stellte Ereignisse und unangenehme schreckliche Dinge wie Krankheit und Tod ohne jegliche Hemmung dar. Er bezweifelte das Vorhandensein des geringsten Glücks, das er als ein Scheinglück be-

³⁴¹ Marcel Reich-Ranicki: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden. A.a.O., S. 14.

³⁴² Rüdiger Görner: Verfall, Verstörung, Parodie. Thomas Bernhard und die Kunst der Wiederholung. In: Neue Züricher Zeitung. 21. 02. 1994.

³⁴³ Ingeborg Bachmann: Thomas Bernhard. Ein Versuch. A.a.O., S. 363.

zeichnete. Die unglücklichen Dinge, die im Allgemeinen als Unglück bezeichnet werden, sah er anders: „Das höchste Glück ist nur im Tod“. So dachte Bernhard über den Tod, an das unglückliche Leben richtete er keine Erwartung mehr. Darum erfüllt der Tod ihn nicht mit Angst, sondern eher mit Freude. Während das alltägliche ständige Unglück die Wirklichkeit ausmachte, wollte er das einzige „Glück“ Tod für immer auf seine Seite nehmen. An dem Sicherheitsgefühl, welches ihm der Tod war, hat er nie gezweifelt. Als er im Sterbezimmer des Krankenhauses wegen einer schweren Rippenfellentzündungen dem Tod nahe war, hatte er keine Angst und keine Schmerzen mehr; alles in ihm war nur noch Ruhe und Gleichgültigkeit, weil er ganz sicher war, dass sich im Tod die ihm in der Wirklichkeit mangelnden Dinge erfüllen würden.

Bernhard hält das Leben für eine immer dichter werdende Folge von Finsternissen und von Widerständen, die aus dem Zorn stammen. Jahrelang war er in der Finsternis des Lebens und er wusste genau, was Zorn wirklich bedeutet. Zorn komme von eigener, größter Schwäche.³⁴⁴ Die größte Schuld wird den Eltern angelastet, dass sie die Menschenwelt der Kinder, die Natur der Menschen total kaputt gemacht und sie zornig gemacht haben.

„Wir dürfen, selbst auf die Gefahr, für verrückt gehalten zu werden, uns nicht scheuen, auszusprechen, daß unsere Erzeuger als Eltern das Verbrechen der Zeugung als das Verbrechen der vorsätzlichen Unglücklichmachung unserer Natur und in Gemeinschaft mit allen andern, das Verbrechen der Unglücklichmachung der immer noch unglücklicher werdenden ganzen Welt begangen haben, genauso wie ihre Vorfahren undsofort.“³⁴⁵

Immer wieder konnte er das Zusammensein mit den Menschen nicht aushalten, das ihn vor allem anderen ekelte. Als Einzelgänger berichtet er nicht nur über selbst erlebte Krankheiten, sondern auch über die verlorengegangene Ganzheit der bürgerlichen Gesellschaft und des zerbrochenen Individuums. Bernhard überschaute alles von einem Hochstand der Finsternis aus, an die allein er sich im Laufe seiner Entwicklung ganz gewöhnt hatte: „Der Wald ist groß, die Finsternis auch [...] Manchmal ist halt so ein Käuzchen drin, das keine Ruhe gibt. Mehr bin ich nicht. Mehr verlange ich auch gar nicht zu sein ... ich bin durch und durch glücklich ... eine katholische Existenz“.³⁴⁶ Er

³⁴⁴ Thomas Bernhard: Über den Zorn. A.a.O., S. 21ff.

³⁴⁵ Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 85f.

³⁴⁶ Günther Nenning: Der Übertreiber wird übertrieben. A.a.O., 12/13. 03. 1992.

bemühte sich statt des Äußeren immer das Innere, statt des Vordergrunds den Hintergrund, wenigstens die Grenze zu sehen. In einem Interview sagte er, dass er meistens nur die Rücken der Leute sehe und die Rücken der Leute viel besser als die Vorderseite kenne.³⁴⁷ Mit dieser Sehtechnik konnte er die Welt wie im dunkel gefangenen Wald gut beobachten.

In den Gedichten verliert sich das lyrische Ich in einer Stimmung ausweglosen Verlorenseins. Die ländliche Landschaft gab ihm wenigstens einen Trost, obwohl diese Welt ständig als Enttäuschung und Traurigkeit ankam. Von dieser Welt fühlte sich Bernhard aber durch und durch abgestoßen. Er war am Leben total entkräftet, und besonders im Stadtleben konnte er es als Naturmensch nicht aushalten. An dieser Welt bemerkte Bernhard nur die Leere, worin er ständig die verlorene Heimat der Heimatlosen, die Unendlichkeit der Endlichen, den Himmel der Irdischen und ewig reifenden Ackerfelder der scheinbar fruchtlosen Menschen sah. In seinen Gedichten findet sich das lyrische Ich in einer fürchterlichen Leere, auf die es wie in der Stadt so auch auf dem Land gestoßen war. Die Welt sei unheilbar, dennoch müsse man in ihr leben. Nur durch den Tod wäre wahres Heil möglich. In der katastrophalen Natur fühlt sich das lyrische Ich seelisch krank und die fremd gewordene Natur treibt es in den Tod. Indem die Natur absolut unheilbar ist, gibt es für Bernhard auch keinen Grund mehr, in dieser Welt zu existieren. Nirgendwo bleibt ihm in dieser Welt ein Raum des Aufenthalts. Die einzige letzte innerliche Kraft, die es ihn in dieser Welt aushalten lässt, kommt von der Mutter in Verbindung mit der heimatlichen Landschaft: „Nur eine einzige Landschaft kann der Mensch wirklich lieben: die Landschaft der Mutter. Wo immer in der Welt ich mich aufhielt, rastlos den Weg ging, in Schrecken und Todesängsten, in den abertausend Nächten der Großstadt einer verlassenen Jugend, die Mutterlandschaft entstand. Das Schönste im Leben ist wohl die Heimkehr ins Land der Kapellen, der Milchtische, der Brombeerranken und der tröstenden Sonne. ... Nichts aber kann dir versöhnlicher sein als das kleine Stück Welt deiner Eltern, wo du die ersten Schritte getan von einem zum andern, vom Gemüsegärtlein ans blaue Ufer des Sees“.³⁴⁸ Als Naturmensch ist er immer mit dem Land verbunden. Er wollte in der Großstadt keine Milch trinken, weil sie nach Metall, nach Maschinerien und Zentrifugen roch. Nach allem Ländlichen hungerte es ihn; nach Äpfeln und Birnen, nach Butter und Honig, nach Bergen und Korn-

³⁴⁷ Thomas Bernhard: Die Ursache bin ich selbst. A.a.O., S. 247.

³⁴⁸ Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. 1998. S. 161.

feldern, nach der Musik der Vögel, nach den Wassern des Flusses und nach dem Himmel über der Einsamkeit, nach mütterlichen Frauen und nach reifen Vätern, nach Gärten, Wegen, Weissagungen, nach allen Früchten der Erde.³⁴⁹ Er hat nach ähnlichen Gegenständen seines Gefühls in der Natur gesucht. Dabei erweist sich die Naturmetaphorik als besonders aufschlussreiches Spiegelbild der fieberhaft ausgewählten Innenwelt eines von Schuld und Angst umdüsterten und gequälten Ichs.³⁵⁰ Durch die Natur, die den Charakter ständiger Gleichheit besitzt, wollte er diese ungleiche Welt, an die er sich selbst schon gewöhnt hatte, ergänzen.

„Die Natur ist das Theater an sich. Und die Menschen sind auf dieser Natur als Theater an sich die Schauspieler, von welchen nicht mehr viel zu erwarten ist. (...) Ein schönes, ein klares, ein kurzes, einprägsames Wort: *egal* (...) Mein besonderes Kennzeichen heute ist die *Gleichgültigkeit*, und es ist das Bewusstsein der *Gleichwertigkeit* alles dessen, das jemals gewesen ist und das ist und das sein wird. Es gibt keine hohen und höheren und höchsten Werte, das hat sich alles erledigt. Die Menschen sind, wie sie sind, und sie sind nicht zu ändern, wie die Gegenstände, die die Menschen gemacht haben und die sie machen und die sie machen werden. Die Natur kennt keine Wertunterschiede. Es sind immer wieder nur Menschen mit allen ihren Schwächen und mit ihrem körperlichen und seelischen Schmutz an jedem neuen Tag (...) Wir erkennen uns in jedem Menschen, gleich, wer er ist, und sind zu jedem dieser Menschen verurteilt, solange wir existieren. Wir sind alle diese Existenzen und Existierenden zusammen und sind auf der Suche nach uns und finden uns doch nicht, so inständig wir uns darum bemühen. (...) Es ist das Wesen der Natur, daß alles egal ist.“³⁵¹

Über einen anderen Schlüssel zum Thema seines Schreibens, abgesehen von Krankheit, Tod und Natur, verfügte er darin, dass die Vergangenheit des Habsburgerreiches die Österreicher geprägt hat. Besonders ihm war es klar und für ihn war es sichtbarer als für die anderen. Es manifestiert sich beständig eine echte Hassliebe zu Österreich in seinen Werken³⁵² : „Wir sind Österreicher, (...) Wir brauchen uns nicht zu schämen, aber wir sind auch nichts und wir verdienen nichts als das Chaos.“³⁵³ Für Bernhard war am schlimmsten, dass aus Menschen „gläubige“, ideologisch indoktrinierte, verfälschte,

³⁴⁹ Vgl. Thomas Bernhard: *Großer, unbegreiflicher Hunger*. A.a.O., S. 59f.

³⁵⁰ Alfred Barthofer: *Die Sprache der Natur*. A.a.O., S. 216.

³⁵¹ Thomas Bernhard: *Der Keller*. A.a.O., S. 137ff.

³⁵² Alexandra Ludewig: *Grossvaterland*. A.a.O., S. 211.

³⁵³ Zdenko Škreb: *Weltbild und Form bei Thomas Bernhard*. A.a.O., S. 151f.

einseitige und kleinkarierte Menschen werden. In Österreich gäbe es keine Menschen mit einem freien, unabhängigen Geist. Freier Geist war sein Ziel im Leben, auf das hin sich die Menschen entwickeln sollten, wenn es denn überhaupt möglich ist, sich in einer Welt voller Lüge und Dummheit frei zu entwickeln.³⁵⁴ In der geographischen und streng katholisch orientierten, komplizierten Situation des Landes Österreichs, besonders in Salzburg muss auch ein Grund für seinen Tod gelegen haben: „Zweitausend Menschen pro Jahr versuchen im Bundesland Salzburg ihrem Leben selbst ein Ende zu machen, ein Zehntel dieser Selbstmordversuche endet tödlich. Damit hält Salzburg in Österreich, das mit Ungarn und Schweden die höchste Selbstmordrate aufweist, österreichischen Rekord.“³⁵⁵

Wie die Todesursachen entspringen auch die Krankheiten der österreichischen Umwelt. Die einzige Therapie besteht darin, die Krankheit, den Zustand der Umwelt, richtig zu erkennen.³⁵⁶ Seine Auffassung von Krankheit und Endlichkeit des Lebens war mit dem Großvater verbunden. Darüber berichtet er in „Ein Kind“³⁵⁷. Der Großvater deklariert in dem Werk „Der Atem. Eine Entscheidung“ die Krankheit und das Krankenhaus als Möglichkeiten der allumfassenden Sinneswahrnehmung und als den idealen Denkbezirk:

„Er halte sich, indem er sich in dem Krankenhaus aufhalte, zweifellos in einem ihm auf einmal lebensnotwendig erscheinenden Denkbezirk auf. Zu keinem anderen Zeitpunkt sei solcher Aufenthalt für ihn von einer derartigen Wirksamkeit gewesen. Jetzt, da ich über den Berg sei, hätte ich selbst auch die Möglichkeit, den Krankenhausaufenthalt als Aufenthalt in einem Denkbezirk zu betrachten und diesen Aufenthalt entsprechend auszunützen. (...) Der Kranke ist der Hellsichtige, keinem anderen ist das Weltbild klarer. (...) Der Künstler, insbesondere der Schriftsteller, hatte ich von ihm gehört, sei geradezu verpflichtet, von Zeit zu Zeit ein Krankenhaus aufzusuchen, gleich, ob dieses Krankrenhaus nun ein Krankenhaus sei oder ein Gefängnis oder ein Kloster. Es sei das eine unbedingte Voraussetzung. Der Künstler, insbe-

³⁵⁴ Christian Modehn: Wenig Sinn. A.a.O., S. 51.

³⁵⁵ Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 5. Dieser Satz wurde als Motto des Werkes eingeführt.

³⁵⁶ Vgl. Gerald A. Fetz: Thomas Bernhard und die österreichische Tradition. A.a.O., S. 195.

³⁵⁷ Thomas Bernhard: Ein Kind. A.a.O., S. 30. Hier erinnert Bernhard sich an seinen Großvater wie folgt: „Das Wort *Selbstmord* war eines seiner selbstverständlichen Wörter, es ist mir seit der frühesten Kindheit vor allem aus dem Mund meines Großvaters vertraut. Ich habe Erfahrung im Umgang mit diesem Wort. Keine Unterhaltung, keine Unterweisung seinerseits, in welcher nicht unausweichlich die Feststellung folgte, daß es der kostbarste Besitz des Menschen sei, sich aus freien Stücken der Welt zu entziehen durch Selbstmord, sich umzubringen, wenn immer es ihm beliebe. Er selbst hatte lebenslänglich mit diesem

sondere der Schriftsteller, der nicht von Zeit zu Zeit ein Krankenhaus aufsuche, also einen lebensentscheidenden existenznotwendigen Denkbezirk aufsuche, verliere sich mit der Zeit in die Wertlosigkeit, weil er sich in der Oberflächlichkeit verheddere. (...) Wenn wir auf die natürliche Weise krank werden und ein solches Krankenhaus aufsuchen müssen, können wir von Glück reden, so mein Großvater. (...) Und in diesem Denkbezirk ist es uns möglich, zu dem Bewußtsein zu kommen, das uns außerhalb dieses Denkbezirkes unmöglich ist. In diesem Denkbezirk erreichen wir, was wir außerhalb niemals erreichen können, das Selbstbewußtsein und das Bewußtsein alles dessen, das ist. (...) Möglicherweise hätte auch ich zu demselben Zweck meine Krankheit erfunden. (...) Wir können aus allen möglichen Gründen eine Krankheit haben oder erfinden und dann auch haben, weil wir immer eine tatsächliche Krankheit erfinden, die wir tatsächlich haben. (...) Es sei die Frage, ob es überhaupt tatsächliche Krankheiten gebe, ob nicht alle Krankheiten erfundene Krankheiten seien, weil die Krankheit an sich eine Erfindung sei“.³⁵⁸

Nach dieser Aussage kann der Großvater zwischen drei verschiedenen Grundformen von Krankheit, denen er allen dieselbe Wirkung zuspricht, unterscheiden; er differenziert zwischen individuell-gesellschaftlichen Krankheiten, welche sich in Form von Verbrechen äußern und in Gefängnissen verwaltet werden, zwischen religiös-metaphysischen Krankheiten, worunter auch der Glaube falle und welche in Klöstern ausgelebt werden, sowie den physisch-psychisch bedingten Krankheiten, d.h. den anthropologisch-biologischen, die in Krankenhäusern behandelt werden. Außerdem unterscheidet er zwischen wirklichen, erfundenen und künstlich erzeugten Krankheiten. Die wirklichen Krankheiten entsprechen in seiner Formulierung den „gefundenen“ Krankheiten, welche wissenschaftlich erfasst sind, die „erfundenen“ sind individuelle „Kreationen“ und die „künstlich erzeugten“ Krankheiten sind als psychosomatisch erzeugte Dispositionen zu verstehen.³⁵⁹ Abgesehen von den körperlichen Krankheiten, ist die seelische Krankheit für Bernhard sehr wichtig. In dieser chaotischen Welt wäre es schwierig, mit einem klaren Kopf zu existieren. Er wurde durch die Denkweise von Pascal und Nietzsche beeinflusst. Man kann auf Pascal hinweisen, der den vernunftlosen Wahn (Imagination) als weltbeherrschende Kraft bezeichnet hat und das Wahre und

Gedanken spekuliert, es war seine am leidenschaftlichsten geführte Spekulation, ich habe sie für mich übernommen“.

³⁵⁸ Thomas Bernhard: Der Atem. A.a.O., S. 48ff.

³⁵⁹ Alexandra Ludewig: Großvaterland. A.a.O., S. 120ff.

das Falsche für die gleiche Prägung gehalten hat. Am Eingang zur Moderne wurde dieser Gedanke von Nietzsche in der Nihilismus-Analyse aufgenommen und Bernhard hat es wieder übernommen: „Der Wert aller morbiden Zustände ist, dass sie in einem Vergrößerungsglas gewisse Zustände, die normal, aber als normal schlecht sichtbar sind, zeigen ... *Gesundheit* und *Krankheit* sind nicht wesentlich Verschiedenes [...] Tatsächlich gibt es zwischen diesen beiden Arten des Daseins nur Gradunterschiede: die Übertreibung, die Disproportion, die Nicht-Harmonie der normalen Phänomene konstituieren den krankhaften Zustand [...]“.³⁶⁰

Genau so wie er ist auch die Welt erkrankt und gemeinsam warten sie auf das einzige Heilmittel: den Tod. An der Grenze des Lebens bemühte er sich, ohne Scheu immer sein wahres Gesicht zu zeigen. Er versuchte Gedanken zu haben und gerade diese Gedanken in Sätze zu verwandeln, wenn es überhaupt möglich wäre. Nur in diesem Fall konnte er sein Existenzgefühl wahrnehmen. Das wirkte auch auf seine Schreibtechnik; „Kunst und Person müssen eine Einheit sein, weil es sonst eben nichts ist. Daran habe ich mich immer gehalten. Bei jedem Satz, den ich schreib’, denk’ ich mir immer, bevor ich ihn anfang’- ich brauch’ ja zu einem Satz vier bis fünf Wochen immer, bevor ich mich überhaupt hinsetz’, und da überleg’ ich immer- erst dann fang’ ich den Satz zu schreiben an, wenn ich weiß, Kunst und Person ist eine Einheit“.³⁶¹ Er wusste genau, dass eine geträumte Zukunft den noch Lebenden keinen Trost und keine Therapie sein würde. In seinen Gedichten stellte Bernhard sich die Frage nach dem Sinn des Lebens und legte die Antwort durch seinen Umgang mit Tod und Krankheit tief in die Natur hinein. Was er für die Wahrheit hält, ließ ihn auch vor Verletzungen nicht zurückschrecken, auch wenn er selbst verletzt worden wäre. Durch diese Art des Schreibens hoffte er, vielleicht ein Stückchen dieser unerträglichen Welt verbessern zu können.

7.1. Der Tod

³⁶⁰ Hartmut Reinhardt: Das kranke Subjekt. – Überlegungen zur monologischen Reduktion bei Thomas Bernhard. In: Germanisch-Romanische Monatschrift. Hrsg. von Heinz Otto Burger. Heidelberg 1976. S. 338.

³⁶¹Christa Fleischmann: Thomas Bernhard. Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich Selbst. In: Thomas Bernhard- Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. S. 250f.

„Dieser Augenblick kurz vor dem Tod, in dem uns nichts mehr geschehen kann, ist etwas anderes als der Todeswunsch, den man bei Christen findet, die vom Tod das Heil erwarten. Das ist wie eine Bewegung, mit der man seine Existenz dem Punkt entgegenschleudert, an dem sie nur noch die Möglichkeit des Todes vor sich hat“.³⁶² Vermutlich hat niemand ausser Michel Foucault so von seiner zum Tode führenden Krankheit und dem Tod geschwärmt, doch auch Bernhard hat diese permanente Todesnähe bei sich immer gespürt. Sowohl im Leben als auch im Schreiben hat der Tod einen großen Teil Bernhards eingenommen. Im Tod liegt eine Hauptquelle des Symbols in Bernhards Gedichten. Die andere Quelle des Symbols „Krankheit“ endet irgendwann beim Tod und die Quelle „Natur“ ist bereits durch die tödliche geistige und körperliche Situation Bernhards dargestellt worden. In seinen Gedichten gibt es kein bestimmtes Symbol für den Tod. In allen Naturwörtern sind Todessymbol enthalten sowie in allen Sätzen eine tödliche Stimmung. In diesem Sinne ist die Farbe des Todes nicht mehr schwarz, sondern wie die Natur bunt. Im Leben gibt es den Anfang und das Ende, aber im Tod gibt es nur den gemeinsamen Raum. Er ist viel einfacher als das komplizierte Leben. Bernhard hat mit dem Tod gespielt, um in seinen Gedichten die Überbrückung zwischen Leben und Tod zu erreichen. Er hält alle Lebenden für Kandidaten des Todes. Seine Schriften sind Todesanzeigen für lebende Todeskandidaten, die wie der Autor wissen, dass es keine Überlebenden gibt.³⁶³ Als ein den „Tod“ selber Erfahrender wollte er die Totenwelt denen zeigen, die sie noch nicht erleben. Und zwar so, als ob er wie ein Botschafter aus dem Totenland gekommen wäre.

Im Schatten des Lebens hat der Tod sich versteckt und greift ihn gelegentlich seelisch, und körperlich wie ein Wind ahnungslos an.

Der Wind kommt in der Nacht,
sein Schmerzensschrei wirbelt
in unzähligen Kronen,

der Schrei, den mein Vater noch nicht gekannt hat,
der Wind, der Wind, der Wind,

der die Toten einsammelt,
der die Haustüren aufreißt,

³⁶² Dirk Schümer: Über der Baumgrenze. A.a.O., S. 295.

³⁶³ Manfred Jürgensen: Krankheit und Tod bei Thomas Bernhard. A.a.O., S. 69.

Im Leben hat er früh erlebt und gewusst, wie der Tod ist. Dadurch hat er dem Tod mehr als dem Leben vertraut. Nicht vor dem Tod, sondern vor dem Leben waren ihm Ängste geblieben: „horch,/ im Wind wehn/ Ängste,/ fröstelnd kehrt/ was mir verloren war/ zurück,/ im Tod stehn viele auf/ mit wunden Händen/ weiße Segel/ haltend“ (GG 166). In der Lage, jeden Augenblick vom Tode bedroht zu werden, muss sein Leben ein allmählicher Sterbensprozess gewesen sein: „Herr so richte mich/ ich bin schon lang bereit/ zerschlage mich mein Gott/ und laß mich nicht allein/ ich kann im Bett nicht ruhn/ mich nimmt kein Schlaf“ (GG 135).

Bernhard wollte ein ernsthaftes Leben führen, aber es war ihm nicht möglich, weil sein Lebenszustand zu grausam war. Seine Lebenssituation war völlig fremd und kalt: „Wenn du fragst, wird der Winter antworten“ (GG 272). Er leidet darunter, denn er war nur glücklich, wenn er ernst war. Im Tod hat er diesen Ernst gefunden: „(...) ich liebe den Ernst. Nicht den Ernst Meister, aber den Ernst als Meister, den Meister aus Österreich, nicht den Meister aus Deutschland. Das ist wieder der Tod, das ist immer der Schatten des Todes, der begleitet mich natürlich immer, und den lieb' ich dadurch, weil er mir den Ernst garantiert, nicht. Der Tod ist für mich wie so eine Schleppe, die trag' ich, wenn ich geh', hinter mir her, das heißt, ich trag' sie nicht, sie hängt ja an mir, und ich zieh' sie hinten nach. (...) Ich denk' überhaupt nicht an den Tod, aber der Tod denkt ständig an mich.“³⁶⁴

Im Leben hat er die Bedeutung des Glücks nicht gekannt, aber er sah dieses Gefühl im Tod. Wie an einem Sturmabend wartet er in Ruhe auf den großen sicheren Tod: „o Herr/ der mich verständigt wann/ ich sterben muß/ und wo/ und wie“ (GG 141). Er war auf der Suche nach der Wahrheit des Lebens und dem Geruch des Todes, aber er konnte den Sinn seines Lebens nicht finden. Sein ganzes Leben lang war alles zwecklos bei ihm: „Sechszwanzig Jahre/ wie im Traum, ein schlecht gesungener Choral/ unter dem Wind im April,/ und kein Haus und keine Mutter/ keine Vorstellung von Gott, dem Vater, der aus/ den Tagelöhnern spricht.“(GG 93). Daher war seine Existenz auch zwecklos geworden. Deswegen hätte er niemals auf dieser Erde die Augen öffnen zu brauchen. Der einzige verbliebene Zweck nach dem Tod der Seinigen war, die in ihm noch gebliebene Natur zu suchen und zu beobachten. Dadurch wurde ihm klarer, aus dieser

³⁶⁴Christa Fleischmann: Thomas Bernhard. Monolog auf Mallorca. A.a.O., S. 142f.

zwecklosen Welt zu verschwinden und dass außer der Wahl des Todes nichts übrig blieb.

Biographisch gesehen wurden seine Anthologien besonders in den schwierigen Lebensphasen, d.h. nach dem Tod seines Großvaters (1949) und seiner Mutter (1950) oder noch während deren Krankheit geschrieben. Deswegen sind die Gedichte eine Leidensgeschichte oder eine Einleitung der Todesgeschichte. Im Allgemeinen wird die Todesstimmung in der Lyrik durch bildliche Wörter wie „Rabe“, „Mond“, „Amsel“, „Abend“, „Nacht“, „Krähe“, „Schnee“ usw. oder durch düstere Farben „schwarz“, „grau“, „braun“ symbolisiert. Ganze Gedichte wie in „EH“, „HM“, „EM“, „AV“ sind beherrscht generell durch dieses schwarze Milieu, besonders erreicht die Todesatmosphäre in „HM“ ihren Höhepunkt.

Herr
mein Gott
ich will vergessen sein
nicht mehr fürchte ich den Tag
der morgen kommt
nicht mehr fürchte ich die Nacht
die mich erduldet“ (GG 147)

„(...) Ich hab gesehen, seine Gedanken kreisen ja doch im Inneren immer wieder um dieses schreckliche Phänomen des Todes, dem er sich eben immer ausgesetzt gesehen hat“,³⁶⁵ so erinnerte sich Hilde Spiel an Bernhard. Die schrecklichen Erfahrungen durch viele Todesfälle während der Kindheit brachten ihm die unzählbaren komplizierten Gedanken zwischen Leben und Tod, die auch in der Lyrik eine große Rolle spielten: „Kein König folgte auf den Königlichen,/ der seinen Launen nichts zu singen wußte/ als vierundzwanzig Jahre voll von Schweinen/ und Kühen, Trotteln, wasserköpfigen Kindern,/ blödsinnigen Herrenbrüdern,/ Testamentslummeln ohne Zukunft“ (GG 318). Im Gegensatz zu den Menschen, die eine Lebensphilosophie haben, hat Bernhard eine Todesphilosophie, in welcher er den Selbstmord bzw. den Tod als kostbaren Besitz des Menschen bezeichnet.³⁶⁶ Diese hat er freilich mit der Lebensphilosophie verbunden, aber immer stand der Tod ihm näher als das Leben. Da er vor dem Tod gar keine Angst hat-

³⁶⁵ Krista Fleischmann: Thomas Bernhard. - Eine Erinnerung. Interviews zur Person. Wien 1992. S. 149.

³⁶⁶ Vgl. Thomas Bernhard: ein Kind. A.a.O., S. 30.

te, konnte das lyrische Ich auch den Tod darstellen: „Mein Hirn schwimmt am Abend der Sonne zu,/ trinkend das Blut der Nacht und den Tümpel,/ trinkend Hügel, Täler, dumpfe Worte,/ schreit im Finstern, schreit vor Stämmen/ die in morschen Träumen knarren verrücktes Sterben“ (GG 204). Wie der Zustand des lyrischen Ich, gehört seine Welt des Diesseits auch zur Finsternis, die aber auch irgendwann ins Jenseits verwandelt wird: „Morgen wird/ was war/ vertauscht sein/ mit dem Himmel/ und das Blut der Sonne/ niedertropfen/ in den Schnee./ Kein Gebet/ wird mich am Abend/ trösten/ und kein Baum/ verstehn.// In die Berge/ muß mein Kummer ziehn/ und die Amsel mich/ am frischen Grab/ bewachen“ (GG 196).

Bernhard sagte, dass man immer von Menschen abhängig sei. Es gäbe niemanden, der nicht von irgendeinem Menschen abhängig sei. „Ein Mensch, der immer mit sich allein ist, würde in Kürze zugrunde gehen, tot sein. (...) Wenn ich, gleich wo, allein war, habe ich immer gewußt, dieser Mensch schützt mich, beherrscht mich auch. Dann ist alles weg. Man steht auf dem Friedhof. Das Grab wird zugeschüttet. Alles ist weg, was einem irgendetwas bedeutet hat. Dann wacht man jeden Tag in der Früh mit einem Alptraum auf. Es ist nicht so, daß man unbedingt weiterleben will“.³⁶⁷ Gleichzeitig hat er den Mitmenschen misstraut: „Dich tötet keiner,/ doch wenn du stirbst,/ spucken sie dir in den Bierkrug/ und du mußt zahlen“ (GG 307). Nach dem Tod seiner Familie war ihm auf dieser Erde nichts mehr geblieben.³⁶⁸ Es gibt keinen Grund mehr, weiter zu existieren.

Und was du sagst, das geht sie gar nichts an,
und was du bist, will keiner mehr verstehn,
und was du trinkst, das will dir keiner zahlen . . .
(...)
Die Türen schwarz,
du kennst schon keine Namen . . .
die Kachelöfen brennen nicht für dich,
die Betten zu,
und deines Vaters Hund, der wird dich reißen . . . (GG 323)

³⁶⁷ Asta Scheib: Von eine Katastrophe in die andere. In: Von einer Katastrophe und in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Hrsg. von Sepp Dreissinger. Weitra 1992. S. 137f.

³⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 140. In der Tat war es bei ihm eine 35 Jahre ältere Frau Hedwig Stavianicek, die er 1950 ein Jahr vor dem Tod seiner Mutter während des Aufenthalts in der Lungenheilstätte Grafenhof bei St. Veit kennen gelernt und später als Lebensgefährtin bis zu ihrem Tod im Jahr 1984 hatte. Als er sie kennen lernte, waren sie zunächst keine enge Beziehung, sondern nur eine einfache Freundschaft eingegangen.

Vor lauter Erschöpfung wollte er auf die ganzen Dinge seines irdischen Lebens verzichten. Die nur in Verachtung, Bitternis und Trauer daniederliegende Erde wollte er zurücklassen (GG 17). Die Welt war wie eine Hölle, aus der er so schnell wie möglich heraus kommen wollte: „Ich ging aus einer Nacht der Hölle/ in eine Nacht des Himmels,/ nicht wissend, wer mein Leben zerschlagen muß,/ bevor es zu spät ist, von Ruhm und Tapferkeit zu sprechen,/ von der Armut und den irdischen Verzweiflungen/ des Fleisches, das mich vernichten wird . . .“ (GG 21). Nirgendwo in dieser Welt konnte er seinen Ruheplatz finden. Auf dieser Erde, besonders in Österreich, hatte er überhaupt keine Befreiung finden können. Wenn wirklich ein Befreiungsort in diesem Land sein sollte, so hätte es vielleicht der Friedhof sein können.³⁶⁹ Nur der Tod hätte eine ewige Befreiung von der Lebensqual hervorbringen können: „(...) Morgen werde ich/ Vergängliche erschaffen für die Unsterblichkeit“ (GG 16). Über diese Verlassenheit dieser Welt und Einführung in die Totenwelt hat er schon von seinem Großvater gelernt: „er sprach vom Wind/ und von der Hochzeit der Toten“ (GG 15).

Hinter den Bäumen ist eine andere Welt,
das Land der Fäulnis, das Land
der Händler,
eine Landschaft der Gräber laß hinter dir
und du wirst vernichten, grausam schlafen
und trinken und schlafen
vom Morgen zum Abend, vom Abend zum Morgen
und nichts mehr verstehen, nicht den Fluß und nicht
die Trauer;
denn hinter den Bäumen
morgen,
und hinter den Hügeln,
morgen,
ist eine andere Welt. (GG 32)

Als Naturmensch passt sein Leben nicht zur Stadt, stattdessen sieht er hier die Todesstimmung, die ihn ständig an den Tod denken lässt: „In grauen Mänteln schlafen sie und ahnen den Tod/ vieler grüner Hügel“ (GG 36). In der Stadt ist er körperlich belastet und schließlich zerstört. In der Stadt hätte er sich ebenso nutzlos wie Staub gefühlt.

³⁶⁹ Niklas Frank: Ansichten eines unverbesserlichen Weltverbesserers. In: Von einer Katastrophe und in die andere. 13 Gespäche mit Thomas Bernhard. Hrsg. von Sepp Dreissinger. Weitra 1992. S. 90.

jeden Tag von Morgen zu Morgen, lautlos, als wäre ich
zu Asche zerfallen, ehe
ich aufwachte im Frühlingsfleisch dieser Städte
(...)
. . . Ich sehe kein Gesicht mehr . . . Nur den schwarzen,
zerfallenden Lehm
ihrer Gebrechen und den Zorn, der ihr Leben verwandelt
zu Staub. (GG 60f)

In der traurigen biographischen Geschichte lag sicher ein Hauptgrund des Todesdenkens. Die Vergangenheit, besonders die Kindheit bietet zudem noch einen anderen Hintergrund: „Ich sehe die Mutter stehn an meinem Grab/ alt und zerbrechlich,/ das Blut tropft/ von ihrer Wange/ in meine Vergänglichkeit“ (GG 115). Die Liebe der Eltern fehlte ihm sehr. Das hat den Zorn („Die Blume meines Zorns“, GG 127) gegenüber seiner Kindheit verursacht, den er später auch für einen Grund des Todes gehalten hat.

Sie sind nicht mehr da,
ich möchte schlafen
und träumen von ihnen, die mir
ein Fleisch und Erinnerung gaben,
die schwarzen Lebzeiten,
den Hunger trauriger Hirne,
und müden Duft der Wälder
und faulen Ruhm der Welt. (GG 116)

Niemand kann ihm helfen, ihn aus der Todessituation zu bringen: „Der Tod hat mich ins Sommerheu geschlagen./ Keiner bricht mir/ meinen Ruhm entzwei und läßt mich laufen ... „, (GG 113). Nur selbst sollte er sich retten können. „Wenn man Hinfälligkeit und Hilflosigkeit rechtzeitig antizipiert und vorher Hand an sich legt“; diese potenzielle Möglichkeit war ein Anker, der ihn am Leben hielt.³⁷⁰ Die ständigen Gedanken an Selbstmord, die Vorstellung, sich immer auf Wunsch früher aus der Welt flüchten zu können, haben sein Leben weiter verlängert.

Die Nacht ist ein Ausgangspunkt in der Lyrik: „Wo die Traurigkeit wächst an der

³⁷⁰ Helmut Gross: Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus. A.a.O., S. 120.

Mauer/ singt mir die Amsel im Stein/ die der Tod geschickt hat von meinen Feldern,/ singt/ und singt/ im Kern der schweigsamen Julinacht“ (GG 193). Das Bild der Nacht ist sein zweites Gesicht: „Nichts weißt du, mein Bruder, von der Nacht,/ nichts von dieser Qual, die mich erschöpfte“ (GG 67). Die Nacht enthält ein Ende und auch einen Anfang, d.h. ein Ende des Lebens und einen Anfang des Todes. Die Vergangenheit bleibt im Gedächtnis wie die Finsternis der Nacht: „Die Nacht bebt vor dem Fenster, sie will durch mein/ Herz stoßen/ und die Namen rufen, die ich geschändet habe“ (GG 66). In der Nacht fühlt er sich besonders einsam: „o Herr/ und niemand trinkt mein Leiden/ keiner steht an meinem Bett/ und nimmt die Qual mir ab“ (GG 129).

In der Nacht bin ich bettelarm.
Alle haben mich vergessen,
aber ich sehe den Tisch
und den Wein, den ich trinken werde.
Es ist der Wein des Gottes, (GG 73)

In der Helligkeit sah er nur die Sackgasse, in der Finsternis verlor er seinen Weg: „o mein Gott ich weiß nicht mehr/ wohin mein Weg mich führt“ (GG 130). Er ist von der Finsternis der Welt und der Menschen getrieben (GG 100). Der qualvolle Alltag in festen Erinnerungen auf dieser Erde macht es ihm schwer, zu existieren: „Wie kam ich her? Beinahe sah ich nicht, wie mich mein/ eignes Fleisch auffraß“ (GG 106). Noch ist er angesichts des Todes über Gottes Existenz unsicher geworden.

Außer durch die „Nacht“ ist sein Gefühl auch durch den „Winter“ eingeführt worden. Sogar im Frühling muss sein Herz winterlich gewesen sein.

Fahre fort, wortlos fahre fort,
kehr dich ab von ihren Begräbnissen,

auf den Fundamenten der Prosa, mein Gedicht,
mein Verrat im zerfressenen April,

in den Geschwüren der Winterrehe,
mitten im Sterben der schwarzen Vögel,

im wilden Aufschrei des Flusses,
in den Totenkammern des Ruhms . . .

fahre fort, wortlos fahre fort . . .“ (GG 315)

Die Welt war bei ihm immer winterlich trocken und kalt gewesen: „Der Schläfer ist im Himmel und in der Hölle/ zu Hause und hört Orgeln/ aus Blüten und trinkt Staub/ von winterlichen Gliedern.// Seine Gelübde sterben in Wäldern,/ auf trockenen Stämmen/ schließt er auf was war und geht/ hinunter frierend in die versoffenen Täler“ (GG 163). In der Totenwelt gibt es mehr Friede und Sonne, die in der jetzigen Welt nicht existieren: „Die Toten haben das Land gerichtet/ und den Äckern Frieden und Unrast gegeben/ und die Sonne den Hügel und den Wäldern die Finsternis/ die uns morgen heimsuchen wird“ (GG 168),

Bevor der Winter mich überfällt
hinter den feindlichen Höfen
die ihre Musik mit Schnee zudecken und süßem Rauch

- eingeschlafen sind die Kinder und Hunde
unter des Baches Müdigkeit,
auch die Amsel vergißt dich und der Krug,
düsterer Jahre Geruch in stummen Gärten
führt Gespräche mit Baum und Schatten-,

will ich dem Schlaf die Schuhe hinstellen
und die Mühsal des langen Krieges vergessen
und meinem Bruder begegnen auf dem Friedhof
zur abendlichen Trauer zwischen zwei Grabsteinen,
dem des Vaters und dem der Mutter,
und das Wehn des Weizens über dem Totenhügel
herein lassen in meinen Psalm von der Erde
die uns begraben wird mit Furcht und Hohn
unter den träumenden Gliedern der Sonne. (GG 185)

Die Chance für eine Rettung durch Gott im Diesseits ist verpasst. „Vom Saufen ist mein Ostern tot, mein Pfingsten,/ der Turteltaubenwahnsinn kitzelt mir das Bein./ Die langen Nächte gehn nicht im geringsten/ in meinen zuckerkranken Irrsinn ein“ (GG 223). Nun hat der Tod wie das Leben vor der Abwesenheit Gottes ihn erschüttern lassen: „(...) Kein Frost wird mein Herz/ versteinern/ vor der Ungewißheit der trüben Götter!“ (GG 70). Trotzdem hofft er fest darauf, dass Gott auf ihn wartet: „Ich erwarte,/ daß mich der Herr erwartet“ (GG 78). In den Gedichten ist der Tod nicht weit vom Leben

entfernt: „Jahrzehnte geopfert .../ verwickelt in die Gespräche/ unendlicher November// ordnete ich die Unordnung,/ begrub ich im Schatten hoher Bäume/ die zerfallenen Glieder ...“ (GG 272), sondern er ist schon in der Mitte des Lebens. Das lyrische Ich hat zwei Gefühle in Bezug auf den Tod, ein trauriges und ein fröhliches. Das fröhliche Gefühl ist, dass es durch den Tod seine Qual zum Ende bringen kann, das traurige ist, dieses eben noch nicht richtig erkannt zu haben. Obwohl Bernhard daran gelegen war zu provozieren,³⁷¹ wollte er vermeiden, direkt vom Tod zu sprechen, weil es ihm zu anspruchsvoll erschien. Vielleicht wollte er durch die Symbole den direkten Schock der Leser verhindern oder zumindest vermindern.

7.2. Die Krankheit

Die Krankheit bietet dem Betroffenen, der vor den Pforten des Todes steht, die Möglichkeit, sich auf das Ende des Lebens vorzubereiten. Auch Bernhard selbst hatte genug Zeit, über den Sinn des ihm verbleibenden Lebens nachzudenken, obwohl er durch die langjährigen schweren und immer noch in ihm steckenden Krankheiten völlig erschöpft war: „In einen Teppich aus Wasser/ sticke ich meine Tage,/ meine Götter und meine Krankheiten“ (GG 65). In seiner Umgebung lagen nur die kranken Menschen in der kalten Welt herum: „die Wunde wächst in einem Wald von Tränen,/ die schwarzen Spiegel des Wassers/ und die Ampel des Krieges der vorüber ist,/ fürchten wir uns vor dem eiskalten Wind/ und dem beißenden Schnee/ der unsere Gesichter zerreißt/ mit roten Vogeltanzen“ (GG 202). Außer ihm haben auch seine Familie oder Verwandten sowie die ihn umgebenden Bekannten unter verschiedenen Krankheiten gelitten.³⁷² Die eigene o-

³⁷¹ Vgl. Jean-Louis de Rambures: Ich bin kein Skandalautor. In : Von einer Katastrophe und in die andere. A.a.O., S. 122.

³⁷² Vgl. Ein Kind: Seine Mutter war schon im Alter von 12 Jahren an so genannten Lungenspitzenkatarrh erkrankt (S. 62.). Als er als Bettnässer ins Kindererholungsheim in Saalfeld in Thüringen geschickt wurde, lernte er einen Leidensgenossen kennen, der Quehenberger hieß und wegen der Englische Krankheit an den Händen und an den Beinen verkrüppelt war (S. 145). An der Schaumburgerstraße in Traunstein gab es eine Stadtpfarrkirche, in der Mesner Pfenninger als Glöckner arbeitete; er war durch die Gicht an den Fingern völlig verkrüppelt. Dadurch bekam Bernhard fünf Pfennig für jedes Läuten (S. 151). Die Tochter des Nachbarn in Traunstein, der Winter hieß und als Beruf Sattler hatte, war verrückt geworden (S. 158). Die Tante von Bernhard, Marie, d.h. die Schwester seines Großvaters, war nach ihrem Schlagan-

der indirekte Erfahrung verschiedenster Krankheiten hat Bernhard tief beeindruckt („Und die Nacht verstummt./ Die kranken Vögel kamen./ Und du kehrst nur mehr in Trauer ein“, GG 55) und seine Werke stark beeinflusst: „bedeckte ich deine Wunde mit Schnee,/ und das Blut trocknete in Windseile . . .“ (GG 257). Wie der „Tod“ wird auch die Krankheit in den Gedichten symbolisiert, aber nicht direkt durch ein bestimmtes Wort, sondern sie wird eher als düstere Stimmung dargestellt: „Die Silben in diesem verregneten März/ zerfallen über dem Wasser des Flusses/ und kehren in langen Nächten zurück/ in kranke Gehirne und weiße Tränen,/ knisternd über den grünen Gipfeln/ einer vertriebenen Frühlingsnacht“ (GG 203).

Abgesehen von der physischen Krankheit ist auch die psychische Krankheit in den Bernhardschen Werken auffallend. Im Grunde war die seelische Krankheit in seiner Situation gravierender als die körperliche. Seine Seele war schwächer als sein Leib, daher zog er sich tief in seine eigene Welt zurück. Doch war seine Seele räumlich freier als der Körper, der wegen Krankheit in seiner Bewegung immer sehr eingeschränkt war: „er ging in dieses NICHTS hinein . . .“ (GG 255). Bernhard wollte seinen Geist von einer enttäuschenden Welt frei machen, sofern dies überhaupt möglich wäre: „Ich bin unwürdig dieser Felder und Furchen,/ unwürdig dieses Himmels, der seine wilden Zeichen/ in mein Gedächtnis für ein neues Jahrtausend schreibt“ (GG 18). In seinen Werken hat er auch die Aussichtslosigkeit der Existenz („Verprügelt geh ich, wo ich widergeh,/ wo ich für mich nichts mehr zu fressen find“, GG 227) beschrieben und seine Unfähigkeit, sich aus all den krankmachenden Traditionen zu befreien, um ein Geistesmensch oder Zufluchtmensch zu werden.³⁷³

Ich habe Dich gesehen,
Dein Blut macht mich krank: Mein Haar zerfällt
unter der Erde,
unter der wunderbaren Erde,
die nach dem Gras verhängnisvoller Steppen riecht. (GG 71)

fall gelähmt und am Ende verrückt geworden (S. 165). Vgl. Die Ursache: In einem Humanistischen Gymnasium in Salzburg machte er die schlechte Erfahrung, dass er von seinem Lehrer Grünkranz ohne Grund ständig missbraucht wurde (S. 67). Vgl. Der Atem: In Großmain hatte er mit seinem Zimmergenossen alltäglich zuvorderst von Krankheit und Tod gesprochen (S. 111). Vgl. Der Keller: In der Scherzhaussiedlung in Salzburg, als Bernhard als Lehrling bei Podlach arbeitete, hatten alle Menschen, ob Alte und Junge, tödliche Krankheiten, von welchen er niemals gehört hatte. Sie machten Kinder in ihrem Wahnsinn und töteten diese Kinder in ihrer fortgeschrittenen Verblödung als Folge ihrer latenten Verzweiflung (S. 36f). Vgl. Die Kälte: In der Lungenheilstätte in Grafenhof bei St. Veit sah er nur die graublauen Gesichter der Todkranken (S. 54).

³⁷³ Christian Modehn: A.a.O., S. 53.

Die Charakterisierung von Krankheit und Wahnsinn steht in einer langen Tradition. In erster Linie war es Pascal, der den vernunftlosen Wahn („Imagination“) als weltbeherrschende Kraft bezeichnet hat. Danach zeigte Nietzsche mit seiner These, dass Gesundheit und Krankheit nichts wesentlich Verschiedenes sind. In dieser Richtung äußert Foucault seine Ansicht, dass der Wahn phänomenologisch nichts anders als eine individuelle Imagination sei, die erst durch die rationale Psychologie zur Geisteskrankheit gestempelt worden ist, und dass somit auf das Ziel, das Bewusstsein des Kranken in seiner „positiven Füllung“ zu verstehen, hingearbeitet werden müsse. In diesem Zusammenhang können sich die Krankheitszustände und Wahnformen des Bewusstseins Bernhards als potentielle Erfahrungen auch im Hinblick auf die Präentionen der normalen Rationalität profilieren.³⁷⁴

Zwar wurde Europa durch die weitgehende Auslöschung der Menschlichkeit nach den zwei Weltkriegen und danach unter den zwei getrennten Ideologien moralisch völlig zerstört, aber diese Wahrheit war nicht öffentlich zugegeben worden. Darunter litt Bernhard. Das Milieu der psychischen Krankheit wurde besonders in „IH“ erwähnt. Das lyrische Ich fühlt sich nicht nur als Irre, sondern als ein Häftling unter geistlich gewalttätigem Staat und Gesellschaft: „Das Firmament marschieret, die Ozeane/ ein Meer von Knüppeln, uniformierter Mist!./ Wahnsinn steht rot auf meiner Sträflingsfahne“(GG 227). Aber Bernhard war nicht an sich gegen Staat und Kirche, sondern bloß gegen deren System, Struktur und die regierenden Politiker. Angesichts des Zweiten Weltkrieges wurde ihm immer mehr zur Gewissheit, dass Nationalsozialismus wie Katholizismus eine ansteckende Krankheit und Geisteskrankheit seien.

Ihr sagt nichts, weil ihr krank seid, zu sagen, wer
eure Verdammnis erträumt hat in den von Gott
erschaffenen Kerkern,
in den Gebirgshütten und Vorstadtgasthäusern, in den
Kellergewölben,
deren Ratten wie Sterne funkeln,
weil Tag und Nacht die Musik des Gerölls sind,
das euren Schlaf trinkt
und die Eroberung der Kriege,
die ihr erfunden habt in den Frühjahrsräuschen! (GG 42)

³⁷⁴ Hartmut Reinhardt: Das kranke Subjekt. A.a.O., S. 358.

Dieser stark beherrschende Katholizismus und Nationalsozialismus in Österreich muss einen großen Teil seiner psychischen Verfassung verursacht haben. Der Welt gehe es immer schlechter, absurder und unerträglicher: „Die Füße denken und das Hirn geht weit./ Vom Scheitel ist die Welt bis zur Sohle/ eine niederträchtige, eine verkommene Zeit“ (GG 223). Immer hat er fest daran geglaubt, dass sich das Gewicht der österreichischen Geschichte durch die Vergangenheit des Habsburgerreichs eingepägt habe³⁷⁵ und dass darin die Wurzel des österreichischen Übels gelegen habe, hierdurch besonders ihre Schriftsteller unglücklich gemacht zu haben: „erzählte ihnen die Klage,/ unserer Klage,/ denn *mein* Land verriet mich“ (GG 258).

Nur Schatten stehen da, wo sie den Honig verwässerten
und kranke Kühe an ruhmlos graue Städte abver-
kaufen, wo sie
den Müttern Gras und Leben raubten und
ihre Kinder sterben lehrten auf verlassenem Hügeln.
(...)
Nur Schatten stehen, wo sie die Träume trieben, des
Bluts nicht überdrüssig
und der Trauer, wo sie auf Märkte gingen, krank vor
Fleisch und vom Verspielen,
in Kirchen und zum Tanz, den Pfarrern oft zum Ekel, doch
ihrer Herkunft wohl zum Ruhm, und wo sie nächtlich
in ihren Betten horchten nach der Vergänglichkeit,
die sie
uns übertrugen in die Welt, die nicht mehr ihre ist. (GG 22f.)

Die Seele des lyrischen Ichs war genau wie sein Körper in Gefahr: „Mein Hirn schwimmt am Abend der Sonne zu,/ an zerbrochenen Zweigen hängt meine Seele“ (GG 204). Es hat nicht nur eine geistige Krankheit, sondern kommt als ein Buckliger daher mit krummen Beinen (GG 214) und einem körperlich und seelisch schwachen Zustand in dieser Welt: „mit der kranken Lunge, (...) die mit dem abgeschnittenen Ohr, (...) die mit der Angst vor dem Arzt (...), die in das Tümpelwasser/ tropfen läßt ins Blut“ (GG 218). Hier sind die Irren unbekannt und deswegen namenlos. Sie können Bernhard selbst, die Leute allgemein oder jeder Mann oder jede Frau sein, die nach der Bezeich-

³⁷⁵ Jean-Louis de Rambures: Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften. In: Von einer Katastrophe in die andere. A.a.O., S. 112.

nung ihrer Krankheit benennbar sind.

Das lyrische Ich fühlt sich in seiner Gesellschaft und zwischen den Leuten eingeklemmt: „Ihr sagt nichts, weil ihr krank seid, zu sagen, wie tief/ das Meer ist, das mein Schiff befuhr“ (GG 41). Von und in der krankenden Gesellschaft der Menschen konnte das lyrische Ich keinen einzigen Trost erwarten: „Wer wird/ mich trösten, wenn die Seelen der Bäume/ versteint sind in tausend Jahren?“ (GG 112). Die Enttäuschung über die Menschen hat ihm einerseits den Zugang zur Gesellschaft verschlossen: „(...) Vor/ dem Eingang/ stehen die Stühle übereinander und keiner, den ich nach mir/ frage, hat mich gesehen“ (GG 62), und es andererseits sich immer mehr in sich selbst zurückziehen lassen.

Hört auf, ihr Vögel,
mich tröstet
kein Abend, über
der Brücke fällt Regen
in meine Trauer, mich
ändert kein Rauschen
des Sommers,
mich hält
kein Wind wach . . .

Morgen früh
will ich nicht unter Bäumen
gehn,
meine Lider sind schläfrig
nach Winter und Schnee,
ich will im Regen
zurückgehn
zu Blättern
und dunklen Truhen. (GG 81)

Bei Bernhard hat der Begriff von Familie als etwas Wärmendes, Positives nur kurze Zeit Bestand gehabt. Stattdessen hat sich bald nur noch Verachtung gezeigt. Die Liebe der Eltern fehlte ihm sehr: „Nach meinem Vater frag ich/ den Totenschädel im Wald . . ./ Vater . . ./ der Mond hängt als Leiche/ zwischen zwei Wipfeln, so/ um mich zu betrügen ...da/ ist die Wirbelsäule, durch die der Wind pfeift . . ./ Vater, mein Herz hast du/ getötet . . .“ (GG 328). Dieser Zustand war vermutlich ein wesentlicher Grund für die Krankheit: „Meine Familie ist mir immer als eine unendliche Vorratskammer von allen

nur denkbaren energischen Entwicklungsmöglichkeiten, jede auf ihre Weise in Anbetracht jeder anderen so absurd als nur möglich, erschienen ... ich bin alles zusammen, mehr oder weniger theoretisch die Spekulation selbst, daß ich alle und alles *bin*. Die Verwandtschaft, die mich erzeugt hat, erkennt sich ... als die ... Voralpenstatisterie ..., heroisch-infam auf ein Zentrum hin, das gar nicht mehr existiert. Aber gerade dieses *nicht mehr existierende Zentrum* ... ist die Ursache für die in ihr [der Familie] nicht mehr zur Ruhe kommende Krankheit“.³⁷⁶ Von Kind an war er seelisch krank („An der Mauer spielen Blätter./ Irgendwo weint noch ein Kind . . .“, GG 290), besonders durch seinen unverantwortlichen Vater: „dreitausend Jahre nach dem Vater/ ging durch mein Land ich, kränkelnd,// mich fröstelte in den Septemberbetten“ (GG 312).

Während der Kellerzeit in der Scherzhaussiedlung in Salzburg entdeckte er durch Beobachtung der Leute die Ursache der Krankheit. Darüber schrieb Bernhard in „Der Keller“, dass aus der Scherzhaussiedlung die Samstage immer in die Melancholie hinein führten. Niemand arbeitete etwas. Die Samstagnachmittage empfinde er als eine für alle sehr gefährliche Zeit, die Unzufriedenheit mit sich selbst und mit allem und jedem und das plötzliche Bewusstsein, tatsächlich das ganze Leben lang ausgenützt und sinnlos zu sein. Die meisten Menschen seien an irgendeine regelmäßige Arbeit, Beschäftigung gewöhnt, setze sie aus, verlören sie augenblicklich den Inhalt und das Bewusstsein und seien nichts weiter mehr als ein krankhafter Verzweiflungszustand. Sie denken, sie regenerieren sich, aber in Wirklichkeit sei es ein Vakuum, in welchem sie halb verrückt würden. Ganze Familien glaubten, Ordnung machen zu müssen und stürzten sich auf den Inhalt ihrer Behausung und verrückten ihn und würden dadurch verrückt. Oder sie legten sich hin und gäben sich mit ihren Gebrechen ab, flüchteten in ihre Krankheiten, die permanente Krankheiten seien, derer sie sich nach Arbeitsschluss an den Samstagnachmittagen erinnerten. Mit dem Aussetzen der Arbeit setzten die Krankheiten ein, Schmerzen seien plötzlich da, das berühmte Samstagskopfweg, das Samstagnachmittagherzklopfen, Ohnmachtanfälle, Wutausbrüche. Die Krankheiten entstünden dort, wo die Menschen nicht ausgelastet seien, zu wenig beschäftigt seien, nicht über zu viel Beschäftigung sollten sie klagen, sondern über zu wenig, wenn die Beschäftigung eingeschränkt würde, breiteten sich die Krankheiten aus, das Unglück erfasse alle, wo die Arbeit und die Beschäftigung eingeschränkt würde.³⁷⁷ In diesem Zusammenhang kön-

³⁷⁶ Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: Modern Austrian Literature. Vol. 21. 1988. S. 163.

³⁷⁷ Vgl., Thomas Bernhard: Der Keller. A.a.O., S. 74ff.

nen und müssen Krankheiten als Möglichkeiten der Flucht aus einer entfremdeten Welt angesehen und genutzt werden. Diese Krankheiten werden wiederum von der defizitären Wirklichkeit erfasst, in welcher der Kranke seine Grundexistenz leidvoll erfährt, indem die Kranken in Krankenverwahrungen und Einsamkeit gebracht werden: „Hinter dem Wald/ erwartet mich die Schenke,/ ein blödes Weib,/ ein Krug mit Schädelmost,/ in den ich meine/ Einsamkeit versenke,/ wenn meine Knochen starr sind/ schon vor Frost“ (GG 309). In dieser Situation kommt der Kranke zu einer neuen Qualität des Ich-Bewusstseins.³⁷⁸

Selten hatte ich Heimweh in letzter Zeit, mich
rührten weder Menschen noch Türme, sogar
die Wälder blieben Wälder in meinem Gedächtnis und
kein Haus
hinter den Bergen ließ mich die Welt, die ich erfand,
als Einziger, verlassen. (GG 84)

Auch ein weiterer Gedanke zur Begründung von Krankheit geht auf die Beobachtung während des Krankenhausaufenthalts zurück: Lange Zeit unterdrückte Krankheiten kämen zum Jahresanfang, aber mit größter Wahrscheinlichkeit immer gegen die Jännermitte zum Ausbruch. Die Körperkondition, die der ungeheuren Belastung einer oder mehrerer Krankheiten den ganzen Herbst und den halben Winter gewachsen gewesen sei, breche Mitte Jänner zusammen.³⁷⁹

Immer galt die Welt Bernhard als eine Hölle: „Morgen ist der Tag der Gesichter, die wie Fleisch/ auf der Kirchhofsmauer tanzen/ und mir die Hölle zeigen./ Warum muß ich die Hölle sehen?“ (GG 11). Obwohl er schon die Lungenheilstätte Grafenhof bei St. Veit als Hölle im Diesseits bezeichnet hat, war die Außenwelt beim Grafenhof damals mehr als chaotisch. Die Aussenstehenden verhielten sich den Kranken gegenüber vollkommen unmenschlich, und zudem hatten sie Angst vor der Tuberkulose. So wurde er von den Menschen sehr enttäuscht und verlor seinen Wegweiser.

Wo habe ich meine Schiffskarte . . .
schwarzer Mann,
hast du meine Schiffskarte . . .

³⁷⁸ Alexandra Ludewig: Grossvaterland. A.a.O., S. 121.

³⁷⁹ Thomas Bernhard: Der Atem. A.a.O., S. 25.

wer wie ich allein im Regen
auf dem Piccadilly Circus steht
kann nicht JA sagen zu der Welt

aber auch nicht NEIN sagen,
aber meine Schiffskarte . . .
wo ist meine Schiffskarte . . .“ (GG 246)

Er ist seiner Leiden schon überdrüssig geworden: „die Zeit ist ohne End’/ doch voll der Träume Not/ die mich nicht will/ auf meinem Stein des Sterbens“ (GG 144). Im Grafenhof der Kranken gab es eine Ordnung, die ihm lieber war als die unordentliche Außenwelt der Gesunden, und so entwickelte er noch im Grafenhof das Gefühl, dass er doch der Hölle entronnen wäre: „Mir ist der Kehlkopf stumpf, mir ist im Magen schlecht./ Mein Hirn hat sich ins Hinterhirn verkrochen.// Das ist Pest! Das ist die Ironie!./ Und du, mein Mond, mein gelber Herr Minister,/ pfeifst auf die Welt, auf die Philosophie“ (GG 219). Endlich sollte er die Wahrheit akzeptieren, dass das Leben nichts als ein Strafvollzug und die Welt eine Strafanstalt mit sehr wenig Bewegungsfreiheit sei³⁸⁰: „dieses Herz, das hinausgehen möchte aus dem Gefängnis,/ um frei zu sein wie die Vögel/ und wie die Märzwolken über dem Eiffelturm, mit/ dem ich allein bin,/ um die größten Gespräche des Jahres zu führen,/ dieses Jahres der Trauer“ (GG 47).

Im Gegensatz zu seinem leidvollen realen Leben habe er seine Krankheit immer für ein Kapital gehalten. Wie Bernhard in seiner Anthologie „Ave Vergil“, die er der Schreibtechnik von T. S. Eliot’s „The Waste Land“ nachgeahmt hat, und in der „Dante, Vergil und Pascal als Eroberer der Welt“ (GG 271) bezeichnet werden, haben ebendiese Autoren in ihren Werken auch das Thema Krankheit behandelt.³⁸¹ Darum hat Bernhard diese Schriftsteller als seine Vorbilder genommen. Inhaltlich gab es zahlreiche Ähnlichkeiten. Trotzdem gab es zwischen ihnen einen Unterschied: Im Gegensatz zu ihnen hat Bernhard die schweren Krankheiten selber erlebt, waren sie eine Quelle für die Motive seiner Werke. Jede überstandene Krankheit sei eine tolle Geschichte, denn keine gleiche der anderen³⁸²: „Sechszwanzig Jahre/ unter Biersäufern, Heiligen, Mördern und Irren,/ in der Stadt und in angeschwollenen Dörfern/ (...) im Oktober

³⁸⁰ Thomas Bernhard: Die Kälte. A.a.O., S. 39ff.

³⁸¹ Vgl. Hugo Dittberner: Der Dichter wird Kolorist. A.a.O., S. 11.

³⁸² Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 34.

krank vor Heimweh,/ im August todkrank vor Blumen“ (GG 93). Im „Oktober“ lag die Ursache seiner langen Krankheitsgeschichte³⁸³: „Wir haben die Städte hinter den Tümpeln/ nie gesehn und nie die mürbe Trauer/ der Verlassenheiten dieser kranken Menschen,/ nie den Schmerz gespürt unter den Flügeln/ schwarzer Vögel, die vorüberzogen/ nach dem Spiel des qualvollen Oktober,/ der sein Lied aus fernen Schloten schickt“ (GG 35). Dieser „Oktober“ wurde in „EM“ („Im Sommer wurde er krank/ und sah die verrückten Wolken steigen// aus düsteren Träumen,/ ein Krieger mit verbrannter Kehle/ lag er seine Hand verloren// an die Liebenden zwischen den toten Hügeln,/ als der Oktober kam/ war er so fremd wie der Schnee“, GG 159), und auch in „AV“ („Oktober, mein Kumpan, mein niedriger Vater,/ ungeheurerer Alkohol,/ der mir »Qual, Qual, Qual, Qual«/ auf die Darmwände schreibt“, GG 235) als Schlüsselwort zum Krankheitsbegriff benützt, und daneben noch in „EH“ (GG 62, GG 86), in „EM“ (GG 161) und in „AV“ (GG 266, GG 275) im gleichen Sinn und außerdem als ein erweiterter Sinn von „Herbst“ in „GG 30“, „GG 59“, „GG 67“, „GG 98“, „GG 100“, „GG 181“, „GG 202“ verwendet.

Es wurde mehrmals gefragt, ob die schrecklichen Krankheitsgeschichten der Werke wahr oder falsch seien. Auch Bernhard selbst stellte die Frage bezüglich der Wahrheit der Krankheit, ob sie tatsächlich wahr oder erfunden sei. Er gibt die Antwort selbst: „Wir könnten auch ruhig sagen, daß wir unsere beiden Krankheiten für unsere Zwecke, die möglicherweise und wahrscheinlich denselben Zweck verfolgten, erfunden hätten“.³⁸⁴ Wenn er auch selbst nach dem Wesen der Krankheit fragte, so stand doch im Vordergrund seiner Werke immer mehr die Frage nach den Spuren und der Herkunft seiner realen Krankheitsgeschichte, auch als klare Antwort auf die Rückfrage der Leute nach Wahrhaftigkeit oder Beschaffenheit der schrecklichen Krankheiten.

Mir scheint, daß ich viel jünger war
 jünger noch als die schon starben,
 Städte sah ich und der Augen Müdigkeit
 war des Sommers Klagen in den Bächen.

³⁸³ Vgl. Thomas Bernhard: Der Keller. A.a.O., S. 127. Im dritten Lehrjahr bei Podlach, an einem Oktobertag, war Bernhard über siebzehn, fast achtzehn Jahre alt; er hatte einen mit mehreren Tonnen Erdäpfeln angefüllten Lastwagen vor dem Geschäft abzuladen. In dem pausenlosen Schneetreiben hat er sich erkältet und bekam er schwere Grippe, die den Anfang seiner langjährigen Krankheit markierte.

³⁸⁴ Hans Horst Henschen: Frühe Schreckensbotschaften. - „Gehstücke“ des jungen Thomas Bernhard: Spurensicherung. In: Süddeutsche Zeitung. 25/26/27. 03. 1989.

Jünger war ich als die mich oft kränkten
und die meinen Namen längst vergessen haben

hinterm Webstuhl, unterm Hammer,
oder in dem schroffen Zug der Egge. (GG 174).

Außerdem ist noch eine andere Argumentation über die Frage der realen Krankheit zu erwähnen, dass sein Großvater, seine Mutter und eigentlich seine ganze Familie irrsinniges Kopfweh hatten und er sich dadurch immer für Kopfweh interessiert habe und über Kopfweh geschrieben habe.³⁸⁵ Wenn man schreibe, brauche man ein Mittel, damit man schreiben könne, und man sei auf irgendetwas und letzten Endes fast immer auf sich selber fixiert.³⁸⁶ In seinen Werken hatte er keine Scham seine schrecklichen Lebenszustände detailliert darzustellen. So scheint erwiesen, dass die Krankheitsgeschichte in seinen Werken kein Zufall und keine Erfindung war, sondern reine Wirklichkeit.

Bernhard erreichte eine Reflexionsstruktur, für die bezeichnend ist, dass, wo eine Möglichkeit nach der anderen sich als Unmöglichkeit entlarvt, nur Verrücktheit, Wahnsinn oder Selbstmord bleiben.³⁸⁷ Der Wahnsinn ist hier alles andere als eine Befreiung, eher eine andere Spielart des Eingesperrtseins.³⁸⁸ Mit ordentlichem Geist konnte er es in dieser chaotischen Welt nicht aushalten: „Mich fanden sie verwirrt .../ *ich* konnte keine Strophe, keinen Vers,/ doch aufbegehrten alle gegen alles .../ als käm ich nicht in ihren Städten vor: als kalter Wind, als Fluch der Elemente ...“ (GG 276). Durch das Vergessen der irdischen Dinge konnte er sich von seinen Qualen befreien. Sich durch eine körperliche und geistige Krankheit in einem verschlossenen Raum einzuschließen („Türen schließen sich zu meinen Stunden“, GG 24), konnte für Bernhard also zugleich eine Befreiung der Persönlichkeit sein.

7.3. Die Natur

³⁸⁵ Kurt Hoffmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. A.a.O., S. 56f.

³⁸⁶ Ebd., S. 25f.

³⁸⁷ Peter Kampits: Tod und Reflexion. A.a.O., S. 23.

³⁸⁸ Vgl. Dirk Schümer: Über der Baumgrenze. A.a.O., S. 296.

Im Roman „Die Ursache“ beschreibt Bernhard als seine schönste Erinnerung, daß er mit seinem Großvater oft in der Natur spazieren ging. Ein Umzug von Wien nach Seekirchen im Land Salzburg im Jahre 1935 mit den Großeltern wurde um den Jahreswechsel 1937/38 mit einem Umzug nach Traunstein in Deutschland fortgesetzt, bei dem die Mutter das Kind zu sich nahm. Ihr Mann Emil Fabjan hatte dort als Friseur Arbeit gefunden. Danach zogen die Großeltern im Verlauf des Jahres wieder ins nahegelegene Ettendorf um. Während dieser Zeiten lernte Bernhard von seinem Großvater Natursinn und Naturliebe kennen, und wurde durch ihn zum Naturmenschen und Spaziergänger. Die Spaziergänge hatten ihn das Vertrauen in die Natur gelehrt. Doch durch die zahlreichen Leiderfahrungen im Laufe seines weiteren Lebens erschien ihm dies alles nun sinnlos. Der einzig gebliebene Zweck schien ihm trotz der Zwecklosigkeit des Lebens, die Natur zu beobachten. Bernhard hat Menschen als Teil der Natur gesehen und als Wesen der Natur „Alles ist egal“³⁸⁹ definiert, weil sie keine Wertunterschiede kennt. Bernhard mochte „Natürliches“ und „Naturgemäßes“. Vor allem „naturgemäß“ war eines seiner Lieblingswörter, das er in verschiedenen Werken häufig benutzt hat. In seiner Lyrik versuchte er immer, die Wörter des Lebens mit der Natur zu verbinden und die in ihr erlebte Wahrheit zu zeigen.

Am Anfang seiner Kindheit waren er und seine Welt rein wie die naive Natur. Doch im Lauf der Zeit, unter anderen durch die räumlichen Veränderungen, veränderte sich auch die Beziehung Bernhards zur Natur, Enttäuschung, Verzweiflung und geistige Verdunkelung fanden auch in der Natur ihren Ausdruck. Später wurde diese Wirklichkeit in seinen Gedichten durch das lyrische Ich substituiert. In der fremd gewordenen Welt vermittelte die Natur nicht mehr das Leben, sondern eher eine Todesstimmung. Die Quellen dieser Stimmung liegen wohl im städtischen Leben, im veränderten Zeitalter sowie dem entfremdeten Selbst gegenüber den Zeitveränderungen und den Mitmenschen. Die naive Natur der Kinderzeit gab es nicht mehr, sie war nun Erinnerung: Die Erde war nun das vollkommene Gegenteil, nämlich „schwarz“ (GG 77), „Bettelschaft“ (GG 76), „traurig“ (GG 88, GG 303), „Dürre“ (GG 117), „zu finster“ (GG 144), „trocken“ (GG 167), „eine verkommene Gemeinde“ (GG 243), und bevölkert mit „Geschrei“ (GG 69), lieben die Menschen nur „das Beil“ (GG 136), und haben alle „verkohltes Herz“ (GG 174).

³⁸⁹ Thomas Bernhard: Der Keller. A.a.O., S. 143.

Die Natur ist eine Übertragung der menschlichen Misere in eine größere Dimension. Sie nimmt die traurige Grundhaltung des sie betrachtenden Menschen an und spiegelt sie wider. Die Natur, sogar die deformierte Natur spendet Trost, denn in ihr sucht und findet er die Ähnlichkeit mit seiner Lebenslage; in der Lyrik bringen Natur und Landschaftselemente die innere Zerworfenheit und Qual des lyrischen Ichs ans Licht.

Ich hörte den langsamen Atem der Verkommenheit
zwischen den Hügeln . . .
Unvergänglich wie die Sonne sah ich die Erde,
deren August krank und unwiederbringlich war
für mich und meine Brüder, die ihr Handwerk
besser gelernt haben als ich, der ich
von Millionen Bettelschaften gequält bin und keinen
Baum für meine verrückten Gespräche mehr finde. (GG 20f.)

Über die Frage nach der Bedeutung der Landschaft in seinem Werk antwortete Bernhard, dass er immer nur über innere Landschaften schreibe und die meisten Leute sie nicht sähen, weil sie innen fast nichts sähen. Er habe in keinem Buch eine Landschaft, sondern habe nur Begriffe beschrieben.³⁹⁰ : „Mir schwankt das Land, auf dunklen Höhn/
seh ich wie Grazien Wolken gehn . . ./ die Täler fließen in das Grün,/ wo sich die alten
Bauern mühn./ Die Höfe werden langsam klein./ Bald wird es gut und Abend sein,/ bald
bin ich dort, nur noch das Band/ der Hügel und den fernen Rand,/ die Zwiebeltürme, die
verstreut/ ins Blaue ragen - welche Zeit!/ O wunderbarer Augenblick!“ (GG 289). In
dieser Landschaft fühle er eine zunehmende Kälte („O vergiß mich/ winterlich in Tä-
lern,/ trüben Herzen zugewandt/ und Träumen/ wie der Möwe Flügelschlag/ der Nacht“,
GG 188), während aus einer alten eine neue Welt, aus einer alten Natur eine neue Natur
geworden sei.³⁹¹

Festgefroren an mein Land, bin ich
der Wahrheit vorausgegangen,
(...)
In den ausgetrockneten Tälern (GG 255)

³⁹⁰ Krista Fleischmann: Monolog auf Mallorca. A.a.O., S. 15.

³⁹¹ Vgl. Thomas Bernhard: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. A.a.O., S. 243.

In der Bernhardschen lyrischen Welt sind „Erde“ und „Land“ nicht einfache Natur, sondern Erde und Land sind mit dem ihr Ausgelieferten und von ihr Zugrundegegangenen einschließlich des lyrischen Ichs bevölkert. Bald werden sie alle in einer krank gewordenen Welt mit dem Tod konfrontiert: „Nach Thymian und Tod roch die Erde/ und niemand kam mit einem Korb,/ sie heimzutragen.-/ Weil das Schwein zu kostbar ist,/ trugen sie keine Erde heim,/ nicht die Erde, die nach Tod und Thymian roch“ (GG 99). Infolgedessen löst die Existenz des lyrischen Ichs die radikale Entromantisierung der Natur und die totale Verfremdung ihrer Entscheidungsformen aus einem potentiellen Raum der Geborgenheit und Sicherheit, und es tritt eine allseitige Bedrohung an deren Stelle: „Ich schluckte den Staub auf der Landstraße./ Ich sah die Blüten der Melancholie auf dem Feld/ meines Vaters./ Ich sah den Tod in den Augen meines Freundes./ Ich streckte die Hand aus nach den Seelen der/ Ertrunkenen./ Ich bin müde...“ (GG 92). In seinen Gedichten sind „Feuer“, „Meer“, „Wald“, „Schwein“, „Stern“ usw. statt der eigenen allgemeinen lyrischen Bedeutungen als Hindernis und Gefahr vertreten. Bernhards Natur ist nicht mehr naiv und positiv. Sie ist krank geworden wie die Menschen, sie ist mit den Menschen krank geworden: „Ihr sagt nichts, weil ihr zu krank seid, zu sagen, was/ gesagt werden muß, was diese Hügel so traurig macht/ und diesen Sonnenaufgang und diese Mühsal der Bauern/ und diese Mühsal der Vögel/ und diese Mühsal, die in jedem Halm Zerstörung/ züchtet, in jedem Flußbett,/ überall, wo die Hände über der Erde sind“ (GG 42).

Daher wurde Bernhard schließlich ein „Naturverächter“³⁹² genannt, doch er verachtete die Natur nicht, er äusserte seine eigene seelische Verzweiflung durch sie: „Hinter den Ähren sterben die Krieger dieses Jahrhunderts/ das durch mein Land gezogen ist,/ (...) Duft der Äpfel,/ die in den Pfarrhöfen dieser Landschaft faulen, dringt/ unter die Musik meiner zerschundenen Schädel, die/ keinen Frieden schicken,/ bevor der Schnee hereinbricht und die Erde braun wird/ von den Füßen der Verkommenen. (...) Wie traurig wird/ dieses Land,/ das mütterliche Land vor den Bergen, sein, das ich mir/ nachkommen ließ/ nach den Tagen des Meers, nach den Tagen der Fische/ und nach den Tagen der Städte (...)“ (GG 89). Obwohl er also zur Natur gehört, ist der Aspekt, unter dem er die Natur manchmal betrachtet, jansenistisch, also beobachten die Leute manchmal außerhalb der Natur die Natur und außerhalb ihrer selbst doch sich selbst. Im Vergleich zur Vergangenheit sind die Menschen und die Welt sehr verdorben. „Alles

³⁹² Herbert Ohrlinger: Alles ganz anders. – Thomas Bernhard und darüber hinaus. In: Literatur und Kritik. 255/256. 1991. S. 104.

hat sich verändert, weil *wir* es verändert haben, die äußere Geographie hat sich genauso verändert wie die innere. (...) Das Leben ist nur noch Wissenschaft, Wissenschaft aus den Wissenschaften. Jetzt sind wir plötzlich in der Natur aufgegangen. Wir sind mit den Elementen vertraut geworden. *Wir* haben die Realität auf die Probe gestellt. Die Realität hat *uns* auf die Probe gestellt. Wir kennen jetzt die Naturgesetze, die unendlichen Hohen Naturgesetze und wir können sie in der Wirklichkeit und in Wahrheit studieren. Wir sind jetzt nicht mehr auf Vermutungen angewiesen. Wir sehen, wenn wir in die Natur hineinschauen, keine Gespenster mehr. Wir haben das kühnste Kapitel des Weltgeschichtsbuchs geschrieben; und zwar jeder von uns *für sich* unter Schrecken und in der Todesfurcht und keiner nach seinem Willen, noch nach seinem Geschmack, sondern auch nach dem Gesetz der Natur und wir haben dieses Kapitel hinter den Rücken unserer blinden Väter und blöden Lehrer geschrieben; hinter unseren eigenen Rücken; nach so vielen unendlich langen und faden, das kürzeste, wichtigste.³⁹³ Noch mehr als Bernhard selbst hat sein Großvater die Natur grausam klassifiziert und die Menschen verzweifelt und gemein gesehen, und das hat sich auf ihn übertragen. In solcher Natur sind die Menschen naturgemäß gemein. Bernhard meinte, wenn man unglücklich geboren wird, muss man als Teil der Natur auch unglücklich bleiben, weil der Grundcharakter dieser Natur unveränderlich ist.³⁹⁴ Deswegen ist das Gedankenbild seiner Natur immer dunkel und kalt.

Bei Bernhard war das Leben auf dem Land mit seinem Großvater die glücklichste Zeit, obwohl es mit einigen unangenehmen Szenen verbunden war. Dagegen war die Stadt immer nur eine ihn peinigende gewesen.

Hinter dem schwarzen Wald
verbrenne ich dieses Feuer meiner Seele
in dem der Atem der Städte flackert
und die Amsel der Angst.
(...)
Als Wolke zieht mein Herz
über die Dächer
nah den Flüssen
bis ich, ein später Regen, wiederkehre
tief im Herbst. (GG 181)

³⁹³ Thomas Bernhard: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. A.a.O., S. 244.

³⁹⁴ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 84.

Was ihn die Zeit in der Stadt als seine finsterste und in jeder Hinsicht qualvollste bezeichnen ließ, war nicht nur die unglückliche Kriegszeit mit ihren Verwüstungen, mit ihrer auf Natur- und Menschenschändung hinzielenden Geistesverfassung, nicht die in dieser Zeit- und Menschen- und allgemeinen Naturverfinsterung besonders große Anfälligkeit, sondern auch der nicht für ihn allein tödliche Geist dieser Stadt, dieser nicht für ihn allein tödliche Todesboden³⁹⁵: „Die Ströme fließen fremd./ Unwirklich blüht in grauer Nacht die Qual./ Des Bruders Leben hebt die roten Lider/ zerfallener Städte auf/ mit einem Schauer von Erinnerung“ (GG 195). Die Stadt sei nicht mehr eine schöne Natur und eine exemplarische Architektur, sondern nichts anders als ein undurchdringbares Menschengestrüpp aus Gemeinheit und Niedertracht.³⁹⁶ Deswegen hat er in seinem tiefsten Herzen immer die Gedanken an das Land beibehalten.

Ganz abgesehen von den Kleinstädten sei in den mittelgroßen Städten alles darauf konzentriert, die Menschen zu Kunstgewebemenschen zu machen, sei alles in diesen Städten gegen die menschliche Natur.³⁹⁷ Dem Naturmensch Bernhard passte das städtische künstliche Leben überhaupt nicht, er konnte es nicht aushalten. Die Stadt durchsetzte sein ganzes Leben, vor allem seine Kindheit und die Jugendzeit. Zwei Jahrzehnte lang lebte er in der Stadt, machte hier seine Verzweiflungs- und Reifezeit durch, erlebte die Stadt als den Geist und das Gemüt verletzend und misshandelnd. Die Menschen in einer Stadt sind viel unglücklicher als eine unglückliche Natur: „Sie haben alle keinen Namen, sie heißen nicht Frühling,/ nicht Sommer,/ nicht Winter, sie tragen den schönen/ Gemeinschaftsnamen PARIS/ und sind in der Nacht zu sehen mit offenen Mündern/ und eingefallenen Wangen, schweigsam und röchelnd/ vor irdischen Schmerzen,/ die ihnen die Wissenschaft beigebracht hat,/ damit sie Gott anklagen können!“ (GG 49). Das lyrische Ich fühlt selbst hier die Nutzlosigkeit und Einsamkeit: „ In meiner Hauptstadt ging ich schlafen, wenn der Tag/ aufstand/ mit seinem zerfurchten Gesicht und die Milchmänner/ schweigsam ihr Tagwerk begannen, wenn die Kinder/ aufschreckten/ in ihren verweinten schmutzigen Bettgestellen/ und wieder zurückfielen in die Nacht,/ die ihr junges Fleisch liegen ließ“ (GG 44). Wie der irische Dichter Williams Yeats, der in seinen Versen oft die Rückkehr in die ländliche Heimat rühmte, schrieb Bernhard besonders in einem Gedicht über die Situation seiner Identität, die ihm im städtischen Le-

³⁹⁵ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 58f.

³⁹⁶ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 11f.

³⁹⁷ Vgl. Thomas Bernhard: Der Keller. A.a.O., S. 104.

ben ganz fremd geworden ist, und über die Sehnsucht nach dem Ländlichen.

Meinen Namen
nehmen die Äcker nicht an,
die Wiesen schicken mein Leben
zurück in die Städte;
die Bäume ziehn ihre Wurzeln zurück,
die Bäche schließen den Mund,
wenn ich ins Dorf
zum Grab der Mutter geh'.
Keiner gibt mir den Krug und sagt,
ich soll ihn austrinken,
keiner macht sein Bett auf
für mich.
Wenn sie wüßten, wie
mich friert!
In den Wäldern und
hinter dem Haus
bezeichnen sie mich der Lüge. (GG 105)

Bernhard lebte seit Jahren in einem Nest in Österreich und vergrub sich in seine Studien über die „Antikörper in der Natur“³⁹⁸. In der österreichischen Natur fühlte er ein Dilemma zwischen den guten und schlechten Zeiten. „Sind es die in Kindheitsunschuld verschlafenen oder die in der frühreifen Perfidie mit Grausamkeit und Größenwahn ausgefüllten Nächte, die mich beschäftigen? Sind es die natürlichen oder die übernatürlichen Empfindungsaugenblicke, die mich fesseln?“³⁹⁹ Auf der Suche nach dem Ursprung und der Ursache der eigenen verwandelten Identität während der persönlichen Katastrophe fand er die antiidyllische Landschaft seiner Kindheit: „Mit den Schatten der Krähen tauchen die Toten ins/ Ackerland,/ ein Spiel beginnend, das von Müttern handelt und von/ Schwestern/ der traurigen Erde, die ich noch gestern im Wald und/ am Fluß/ ihren vernichtenden Zauber sprechen hörte in der/ Dämmerung“ (GG 88). Seine traumvolle Welt und Natur sind schon längst verschwunden: „Nicht mehr ist diese Zeit zu sehen.-/ Ein elender Marktplatz spuckt seine alltäglichen Hymnen/ in meine Verzweiflungen und richtet Hügel und Tote,/ die durch dieses Wasser gegangen sind“ (GG

³⁹⁸ Paul Schorno: Strapaziöser Bernhard. In: Basler Zeitung. 02. Feb. 1979.

³⁹⁹ Christian Klug: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. A.a.O., S. 164.

90). Die mit schönen Erinnerungen an die Kindheit in seiner Heimat verbundene Natur ist frühzeitig in dieser Welt aufgegangen. Damit ist auch seine Identität verloren gegangen.

Kein Baum
wird dich verstehn,
kein Wald,
kein Fluß,

kein Frost,
nicht Eis, nicht Schnee,
kein Winter, Du,
kein Ich,

Kein Sturmwind
auf der Höh, kein Grab,
nicht Ost, nicht West,
kein Weinen, weh-
kein Baum . . . (GG 330)

In seinen Gedichten benutzt Bernhard die Natur als Mittel der Darstellung, jedoch in erster Linie, um dunkle Stimmungen zu beschreiben. „Die Natur bringe unaufhörlich alle möglichen Verbrechen, darunter die Menschenverbrechen, hervor ... Die Natur sei von Natur aus verbrecherisch“.⁴⁰⁰ Das ist ein Gesetz in Bernhards Welt.: „Lauter tote Gesichter/ und dahinter/ lauter tote Berufe/ tote Zeit und totes Sterben/ tote Wiesen, tote Äcker/ tote Höfe, tote Kühe/ tote Schweine, tote Bäche/ und in den Bächen/ tote Fische/ tote Gebete, tote Frauen/ tote Städte, tote Winter/ und dahinter/ totes Wissen und tote Klagen/ toter Herbst und toter Frühling/ die tote Verrücktheit meiner toten Seele . . . (GG 236)“. Seine Gedichte bringen eine tief in ihm verborgene Seite zum Vorschein: „(...) Vater und Mutter stehn auf der/ Brücke und glauben,/ ich komme aus der Stadt, und bringen mir nichts/ als ihre zerfallenen Frühlinge in großen Körben und /sehen mich-/ und sehen mich nicht, denn/ ich sterbe vor der Sonne“ (GG 64). Auf dieser Erde kann er nicht mehr in die eigene Identität zurückkehren und die Heimat des Herzens nicht mehr finden, weil sie im negativen Sinne anders geworden ist. Vielleicht hätte er daran geglaubt, dass es nur im Jenseits möglich gewesen wäre. In der Anthologie

⁴⁰⁰ Urs Jenny: Einübung in den Untergang. In: Süddeutsche Zeitung. München. 15. 07. 1967.

„EH“⁴⁰¹ und gelegentlich publizierte Gedichten⁴⁰² wird mehr über die Landschaft und die äußerlichen naiven Naturen gesprochen, aber in den anderen Anthologien „HM“⁴⁰³, „EM“⁴⁰⁴, „IH“⁴⁰⁵ und „AV“⁴⁰⁶ wird mehr von den innerlichen Gefühlen des lyrischen

⁴⁰¹ Auf der Erde und in der Hölle (1957): „Ich bin unwürdig dieser Berge und Kirchtürme,/ unwürdig einer einzigen Sternnacht/ und unwürdig eines jeden Bettlers Fußpfad,/ der in Traurigkeit endet“ (GG 18), „nicht die Poesie des Schweins und nicht den Tag/ der Krüge und der Dämmerung, die aus den Wäldern/ in ihre Schwermut eintritt, wo sie nicht rühmen/ Meere, Städte, Krieger anderer Länder und nicht weinen/ auf ungelöschtem Tag in den versperrten Tempeln, wo/ Sonne nur/ auf kurz die staubigen Trümmer der Welt erreicht“ (GG 22), „Was werde ich tun,/ wenn keine Scheune mehr für mein Dasein bettelt,/ wenn das Heu in nassen Dörfern verbrennt,/ ohne mein Leben zu krönen?“ (GG 25), „Ich schleppe unter verlassenen Dorf herein“ (GG 36), „Ich sehe ihr Hirn abtropfen auf den verkommenen/ Teppich der Bauerndörfer,/ die soviel Schmerz nie getrunken haben wie in diesen/ Tagen,/ da ich sie aufgab und von schwärzlichem Mitternachts-/ honig lebe/ hinter meinen flüssiggewordenen Augen“ (GG 37), „Woran denke ich, wenn ich die leeren Gassen sehe, die/ Fenster der Männer und Frauen,/ die soviel Verwesung getrunken haben, daß dich Gott/ schützen muß“ (GG 60), „(...) Auf den Straßen,/ auf denen die Frauen ihr Fleisch betrügen für einen/ Jahrmarktstag“ (GG 66), „Was treibt die Seelen durch die Fliederbüsche/ an diesem Morgen, wo kein Haus mehr zu sich selbst findet und keiner der Gärten leuchtet von den Marksteinen/ der Poesie,/ wo des greisen Maurers Mörtel verrinnt vor den Wäldern, die diese Öde umgrenzen für eine Zeit, die nicht mehr/ unsere ist?“ (GG 68), „und die grüne Erde bevölkern mit Geschrei“ (GG 69), „Ich werde meiner Trauer einen Brief mitgeben und sie/ Gott empfehlen/ und ihr sagen, daß sie Leben ist wie keine Leben,/ Trauer in der Dämmerung der Vaterstädte!“ (GG 70), „Der Abend schickt mir das Korn der Gräber,/ den samteneu Geschmack der Ruhe/ und den Tau der Bettelschaften./ O, diese Bettelschaften der Erde!“ (GG 76), „Wer rief mich in die Städte, ließ das Grauen/ herauf und ins Gehirn mir steigen, mein verlassenes Herz/ gebären, das ich schon vor tausend Jahren niederschlug/ an einem Zaunpfahl, dem der niederträchtigen Erde,/ und wer trug/ mich in das Land“ (GG 82), „In das Dorf muß ich zurück, in dem ich aufwuchs, an den Fluß, der meine Gräber bespült, // (...) In das Dorf muß ich zurück, wo der Hafer steht wie/ die Sonne,/ wo die Kühe gehen,/ wo die Bäche verkünden, wie herrlich die Angst vor/ den Städten ist,/ wo der Krug sich füllt mit Tau und Eifersucht./ In dieses Dorf muß ich zurück,/ bevor ich tot bin,/ und vom Wind zerfressen, der mein Zeichen trägt“ (GG 108), „Nachts gehen Fischer mit nassen Netzen/ hinter das Meer in ein trauriges Land“ (GG 110), „Im Weizen ist mein Herz, rot/ wie das Land,/ schön und verrückt wie die Erde,/ die mich tötet“ (GG 115).

⁴⁰² Anhang: Im Dom (GG 282), Im Hof von St. Peter (GG 283), Betagte Landschaft (GG 285), Friedhof in Seekirchen (GG 284), Kreuzgang im Kloster Nonnberg (GG 287), Heimkehr (GG 289), Pfarrgarten in Henndorf (GG 290), Am Abend (GG 292), Die Dörfler (GG 295), Im Tal (GG 317), Jetzt im Frühling (GG 324), Kitzlochklamm (GG 332).

⁴⁰³ In hora mortis (1958): „o Herr mein Auge sieht das Haus des Maurers/ und den Schmerz der Welt genau/ und weiß sich nicht zu helfen/ wie der Baum im Winter/ der mich schweigend fällt/ mein Wort mein Glück mein Weinen“ (GG 128), „wild sind die Tauben/ unruhig ist auch der Mond/ und seine Sichel die ins Fleisch mir stößt/ Herr auch im Stall ist Unruh/ und am Rand der Bäche/ die den Schnee nicht fliehn/ mein Gott auch Baum und Fisch/ sind von der Unruh erfaßt“ (GG 131), „Zerfall mein Gott/ der meine Qual zu Staub stößt/ vor den Tempeln/ Herr mein Gott ich bin zerstört/ zerschunden schon im Kraut/ und Wurzel/ o zerstört mit Steinen/ o zerstört im Acker“ (GG 133), „den Tag/ der mir den Schrei zerspaltet/ den ich schrie“ (GG 149).

⁴⁰⁴ Unter dem Eisen des Mondes (1958): „Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren,/ wir schauen in den Wald wie in den Stall der Welt,/ wir lügen und flechten Körbe für Äpfel und Birnen,/ wir schlafen während unsre beschmutzten Schuhe/ vor der Haustür verwittern.// Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren,/ wir wissen nichts,/ wir wissen nichts vom Untergang,/ von den versunkenen Städten, vom Strom in dem Pferde/ und Menschen ertrunken sind“ (GG 153), „Diesen aufgerissenen Himmel im Mund/ sterben viele und denken an einen Tag/ der auf grünen Tischen/ und in kalten Tellern/ rosigen Schinkens endete/ mit einem Seufzer“ (GG 158), „mein Frost hängt mit den Blättern, Schlaf in fremden Häusern,/ irr im Tal bohrt sich das Licht in mein Gebet/ aus Müdigkeit,/ und Geist erhebt den Sommer,/ auf dem Grab den Tod“ (GG 160), „Meine Verzweiflung kommt um Mitternacht/ verändert ist der Tal, der Mond schwimmt auf den Wiesen,/ des zornigen Abends zerbrochene Sichel lehnt/ am Fensterbrett und schaut mich an“ (GG 161), „(...) Seltsam fällt der Tag/ in seine Furchen nah dem Fluß der weit/ hinunter in die Phantasien fließt/ mit strengen Sprüchen meines Wintertages“ (GG 170), „Hinter dem schwärzlichen Wald/ brechen meine Gedanken die Zelte ab“ (GG 176), „Hinter dem Gras und hinter der Stadt/ die von den Gedanken erzittert/ schlafen die scheuen Kinder,/ träumen die schwarzen Hunde/ die mich heimsu-

Ichs gegenüber der Natur geäußert. Bernhard hielt die Menschen, das Leben und auch den Tod für einen Teil der Natur. Die Natur sei das Theater an sich. Und die Menschen seien auf dieser Natur als Theater die Schauspieler, von welchen nicht mehr viel zu erwarten sei.⁴⁰⁷ Das lyrische Ich übernimmt in seinem Naturtheaterstück eine tragische Rolle. Mit der Unruhe des lyrischen Ichs ist die Natur auch unruhig geworden. In solchen dargestellten Naturen kann die nah kommende Todesstimmung geahnt werden.

Ich habe sie gesehen im Winter, und seh sie heute noch
an ihren Füßen Melancholie und schwarzen Kummer tragen,
hinunter in die Städte, die aufgerissenen Plätze, die ein
Sommerwind
in seiner Reinheit überfährt, in kranke Täler, die das
nasse Gras
zum Himmel strecken, in die Welt, in Häfen, Finsternisse,
Äcker, deren Samen
nach den erbrochnen Himmeln stinkt der Menschen;
Augenblicke
wie Moos, das unterm Mond zurücktritt in
Vergessenheit, in
irgendeines Maurers oder Töpfers Tagewerk.

Von Inseln sprach da keiner in der Nacht und keiner zahlte,
wenn dir die Wirte ihren Speck aufdrängten, die Poesien

chen früh im April“ (GG 177), „Der Frühling fließt mit dem Strom der Glieder/ hinunter in die Zerbrechlichkeit wilder Vögel/ die an den Ufern warten auf ihre verzweifelten Flüge“(GG 184), „Eine Blume/ eine weiße Blume/ hat meinen Zorn getrunken/ in der verlorenen Stadt/ und will von Wolken und Bäumen/ nichts mehr wissen“ (GG 190), „Im Winter ist alles einfacher,/ denn du brauchst keine Welt,/ auch nicht das Meer/ und niemand wird dich töten“ (GG 205), „Unser Haus zündet giftige Wolken an/ und die verbotenen Städte vor Angst,/ erschlagen liegt/ unter der morschen Tür/ meines ärmlichen Winters Botschaft“(GG 206).

⁴⁰⁵ Die Irren, Die Häftlinge (1962): „In meinem Arsch, da hat die Welt noch Hitzen“ (GG 219), „Im Schatten liegt mein Blödsinn auf der Lauer“ (GG 223), schwimmen in den Abend hinunter,/ die im schwarzen Wald,/ in der kalten Nacht gehen unter . . . (GG 226), „Besoffen geh ich durch die kalten Köpfe/ der Unterunterwerk, durch den Ruin“ (GG 227).

⁴⁰⁶ Ave Vergil (1981): „Oktober mähten die Wahrheit nieder,/ den wilden Weizen, die schwarzen Städte,/ bis an die Ränder und in die Finsternis/ in einer Möwe Schrei, in eines Esels Wiehern . . .“ (GG 235), „Zweitausend Jahre nach dir/ erfand *ich* die Städte,/ starb auf dem Hügel ich,/ verbrannter Schädel aus dem Norden ich . . .“ (GG 242), „An den Wegkreuzen lese ich/ die Beschränktheit der Bauern,/ das einsame Sterben der Vögel,/ in den Bächen finde ich/ den zerfressenen April,/ das Geschwür,/ die Überreste der Winterrehe . . .“ (GG 245), „mit tausendjähriger Trauer/ siegte ich über mein unflätiges Leben“ (GG 251), „Worte suchten Worte, übersiedeln/ von einem Mund in den anderen . . ./ . . . und in deinen Städten/ und in deinen Finsternissen“ (GG 253), „Wenn mein Morgen sich mit dem Morgen der Welt vermischt“ (GG 266), „stelle ich an die Neunzigtausend die hunderttausendfache Frage nach den Lügen der Welt“ (GG 267), „Wer in dieser Stadt erträgt nicht die Schläge,/ das vierzehnständige Schwurgericht,/ die pausenlosen Verhöre der Nacht . . .“ (GG 271).

⁴⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 137.

258). Er stand fest auf dem Boden der Natur und bestand auf der Gebundenheit alles Menschlichen, auf der Tatsache, dass noch der Freieste unter uns ein Stück unenträtselbarer Natur ist, fixiert an Krankheit, Schwermut und Scheitern, bestimmt zum Leiden als seiner einzigen Gewissheit und angelegt auf ein Ende hin, über das er sich vergeblich hinwegzutäuschen sucht.⁴⁰⁹ Das Wesen der Natur ist dunkel, aber in der Natur kommen wir zu uns selbst: „Den Abend laß mich zerfallen sehen vor deinem Gesicht/ das nie mehr zurückkehren kann in das Haus/ in dem die Böcke der Weihnacht lachen/ unter den Spritzern deines verbitterten Blutes.// Die Stimme laß mich hören die in den Bäumen kein Echo/ findet/ und im Tal um die Höfe hallt/ ohne den vergeßnen Hahn zu trösten oder die zerstörte/ Mutter.“ (GG 186). In die Natur hinauszugehen bedeutet die Möglichkeit, in die Natur in uns hineinzugehen; die Natur außerhalb von uns aufmerksam zu betrachten heißt, die eigene Natur genauer wahrzunehmen.

es geht nicht um diese Stadt und nicht um andere Städte,
es geht nicht um diese Erde und nicht um eine andere Erde,
es geht nicht um Morgen und nicht um Übermorgen,
es geht nicht um alles was es gibt und was es nicht gibt,
es geht um nichts als um uns beide . . . (GG 252)

Die Natur wird in seinen Werken nicht als Gegenwelt dargestellt, sondern sie ist nur ein anderer Aspekt der allgemeinen Deformation und die Übertragung der menschlichen Misere in eine größere Dimension. Sie ist der Ort einer heillosen und unheilbaren Verwesung⁴¹⁰: „Wieder im Meer des wunderbaren Weizens/ bin ich von strengen Flügen müd zurück/ zuhörend noch den Reden alter Mauern,/ doch fern dem Zorn der nie geliebten Städte.// In alten Liedern und zerbrochenen Augen/ wo scheu der Mond die dunklen Ernten treibt/ will ich der Toten tief vergrabene Sonne/ auf grünen Hügeln sehn in fremden Himmeln// und früher Sommer Staub im Abendwind“ (GG 187). Bernhard war kein Idealist, aber trotzdem hat er von einem heimatlichen Ort, an dem er mit den entfremdeten Menschen zusammenleben könnte, geträumt: „Ich werde lieben./ Auch die Verbrecher!/ Mit den Verbrechen und mit den Unbeschützten/ werde ich eine neue Heimat gründen -“ (GG 74f.). Seine Lyrik ist, abgesehen von ein paar Gedichten, als Leidensbeschreibung durch Naturdarstellung anzusehen, aber nicht direkt, sondern mit

⁴⁰⁹ Günter Blöcker: Im Finstern geschrieben. In: Merkur. Hrsg. von Hans Paeschke. 1970. Heft 261-172. S. 83.

⁴¹⁰ Werner Brettschneider: Auf der Erde und in der Hölle. A.a.O., S. 189.

vielen Symbolen aus den Naturerscheinungen. Die Natur hat eine große Bedeutung als Quelle für das Symbol in seiner Lyrik, weil sie den Grund für die Krankheit und das Todesgefühl des lyrischen Ichs direkt und indirekt zum Ausdruck bringt.

8. Das etwas andere Symbol

In den Wörtern, Formen und Inhalten der Bernhardschen Lyrik gibt es einen klaren Unterschied zu anderen Lyrikern. Die notwendig dunkleren Stimmungen brachte er mit Naturwörtern eher episch als lyrisch zum Ausdruck. Bernhard entwickelte einen eigenen Stil, der mit einer beschränkten Anzahl von Wörtern, die Naturerscheinungen beschreiben, ein reimloses, aber musikalisches und, als komplizierte Prosaform, ein montageartiges Gebilde entstehen lässt. Die finstere Seite des Lebens wird in den Gedichtsbänden ständig wiederholt. Obwohl die Gedichte Bernhards zeitlich zur Endphase der modernen Lyrik gehörten, blieb er in der damaligen Literaturbewegung ein Außenseiter. Er bezog sich bei seinem Schreiben weder auf die Literaturtradition noch auf die Avantgarde. Dennoch waren die Form und das Thema seiner Gedichte in der Anfangsphase als Lyriker dem Expressionismus und Symbolismus nahe. Bernhard bezweifelte die Existenz einer Avantgarde, er hielt vielmehr für kindisch, was die Leute da machten. Für eine oberflächliche Geschichte oder Beschreibung interessierte er sich nicht. Lieber wollte er geistig wachsen und immer klarer werden; sein Gedanke: da er in seiner Zeit lebe, entspreche die Art, wie er dann denke, wahrscheinlich vollkommen dieser Zeit. Das Experimentieren entstehe aus einer Hilflosigkeit und führe seiner Meinung nach zu gar nichts oder nur zu einer Zersplitterung.⁴¹¹

Die Schöpfung dieser Erde wurde nach der Bibel mit der Farbe begonnen: Aus der Finsternis entstand Licht, die Farben eroberten nach und nach die Welt. Danach entwickelten die Menschen langsam ihre Empfindlichkeit für Farben. Die Farbe war nichts Zufälliges, sondern etwas Arteignes. Das altägyptische Wort für Farbe bedeutet gleichzeitig „Wesen“ und daher konnte „Farbe“ im deutschen Sprachgebrauch mit „Leben“ gleichbedeutend sein.⁴¹² Generell wird der menschliche Charakter als Farbe wiedergegeben und die jeweiligen Stimmungen durch die Vorliebe für bestimmte Kleidungsfarben vertreten. Als Naturmensch hatte Bernhard ein großes Interesse an der Farbe. Im Zentrum seiner Farbenwelt lag die Farbe Schwarz wie seine dunkle Vergangenheit: „In der Bibel, da geht es dem Himmel um die Hölle,/ in der Bibel, da bist du schwärzer als die schwarze Nacht,“(GG 305). In den Gedichten Bernhards sind es besonders die verschiedenen Farben wie „schwarz“, „rot“, „weiß“, „gelb“, „blau“, „braun“ und „grau“

⁴¹¹ Viktor Suchy: Die Vergangenheit ist unerforscht. In: Von einer Katastrophe in die andere. A.a.O., S. 27ff.

⁴¹² Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik. A.a.O., S. 193.

usw., die mit den lyrischen Wörtern charakteristisch verbunden sind. Die Farben werden von seiner Psyche unmittelbar beeinflusst. Im Sanatorium in Großmain herrschte die graue Farbe vor: in seinem Zimmer in der Lungenheilstätte in Grafenhof konnte er nur auf die graue unüberbrückbare Felswand und auf die schwarz gewordenen Höhlen, die heraushängenden Augenkugeln der kranken Mitmenschen starren und traf die grauen, graublauen Gesichter der Todkranken. Wegen der Rippenfellentzündung, aus der sich eine Lungentuberkulose entwickelte, wurde ihm während des Krankenhausaufenthalts im Salzburger Landeskrankenhaus mehrere Wochen lang die gelbgraue Flüssigkeit in seinem Brustkorb abgesaugt; im Grafenhof hatte er wegen seiner braunen Glasspuckflasche einen Komplex bekommen. Die Farbe Rot wurde durch die jahrelang einzunehmenden rötlich-grauen Medikamente, wegen des Todes durch Blutvergiftung seines Großvaters und auch durch die Toten und Sterbenden des Luftbombenangriffs in Salzburg während des Zweiten Weltkriegs maßgeblich. Die Farbe Weiss ging zurück auf die vor ihrem Tod weisse Stirn der Mutter und auf das weiße Leintuch, in welches sie im Sterbezimmer eingewickelt war. Diese Farben, die ihn schockierten und seinen Alltag beeinflussten, wurden ihm Mittel zur Unruhe und Anlass zur Beschreibung des jeweiligen Gefühlszustands des lyrischen Ich in seinen Gedichten. Bei Bernhard akzentuieren die Farbwörter die entscheidende Aussage des lyrischen Ichs über sich selbst und dienen außerdem als Paradigma für eine unreal-träumhafte Sichtweise des dichterischen Ichs zwischen Vergangenheit und Gegenwart.⁴¹³

Der Bucklige mit dem Wassereimer,
die mit den Zöpfen, ganz wild,
die Nonnenschwänze weiß, die Vögel
schwarz auf dem grünen Bild,
(...)
die mit dem roten Haar,
die mit der langen Zunge,
die mit dem Rübenmesser,
mit der kranken Lunge,
(...)
die mit der Angst vor dem Arzt,
die mit dem Kohlblätterhut,
die in das Wasser des Tümpels
tropfen läßt ihr Blut,

⁴¹³ Alfred Barhofer: Berge schwarze Qual. A.a.O., S. 209.

(...)
die auf der grünen Milch
schwimmen in den Abend hinunter,
die im schwarzen Wald,
in der kalten Nacht gehen unter . . . (GG 325ff.)

Georg Trakl hat die Farbe schon zuvor ebenfalls häufig verwendet. Jeder Farbe entsprach bei ihm eine tiefere Bedeutung. Grün stand für Unheimliches, für die Angst, Schwarz und Rot waren die ins Tiefste hinabreichenden Farben. Sie wurden nie naturalistisch abbildend eingesetzt.⁴¹⁴ Obwohl Bernhard in den 50er Jahren von Trakls Ton in Moll, das ländliche Motiv und die Vorliebe zur Sonett-Form in der Lyrik beeinflusst wurde, war dies nur in der Frühphase der Fall. Danach ist er seinen eigenen Weg gegangen. Zufällig war das Leben der beiden Dichter gleich grausam und somit auch die Farbtöne ihres Schreibens.

Die Worte, die Bernhard in seinen Werken eingesetzt hat, empfinden die Misere des Menschen allgemein und die Trostlosigkeit des Menschen in der Verstörung nach.

Könnte ich sagen, was gesagt werden muß,
wie mein Körper zur größten Falle meines Lebens wird,
meine Unschuld zur größten Schuld!
Könnte ich sagen, wer ich bin –
Hinter den verlöteten Türen,
hinter meinem stolzen Gedächtnis,
könnte ich sagen, wie der Kampf gegen die Gesetze
(gegen die niedrigen Gesetze)
in mir vor sich geht,
wie das Feuer meines Fleisches meine Seele verbrennt, (GG 76)

Außerdem waren seine Gedichte wie sein Leben auch inhaltlich und formal verwirrend. „(...) Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig. Man muß ja auch einen Weg möglichst an einer unvorhergesehenen Stelle abbrechen ... So ist es auch falsch, ein sogenanntes Kapitel in einem Buch zu Ende zu schreiben. Und so ist es falsch, überhaupt ein Buch zu Ende zu schreiben ...“⁴¹⁵ Fast hätte er Lust, ganze Sätze, die sich möglicherweise bilden könn-

⁴¹⁴ Vgl. Norbert Langer: Georg Trakl. A.a.O., S. 112.

⁴¹⁵ Thomas Bernhard: Geschichtenzerstörer. In: Börsenblatt. 10. 1995. S. 60.

ten, schon im vorhinein abzutöten.⁴¹⁶ Dieses mit Absicht abgebrochene Schreiben wird symbolisch abermals zugedeckt. Deswegen sind seine Gedichte besonders schwer zu verstehen.

Carl Gustav Jung stellte in dem letzten großen Werk seines Lebens „Der Mensch und seine Symbole“ von 1968 fest: „Der Mensch fühlt sich im Kosmos isoliert, weil er nicht mehr mit der Natur verbunden ist und seine emotionale unbewußte Identität mit natürlichen Erscheinungen verloren hat. Diese haben allmählich ihren symbolischen Gehalt eingebüßt. Der Donner ist nicht mehr die Stimme eines zornigen Gottes und der Blitz nicht mehr sein strafendes Wurfgeschöß. In keinem Fluß wohnt mehr ein Geist, kein Baum ist das Lebensprinzip eines Mannes, keine Schlange die Verkörperung der Weisheit, keine Gebirgshöhle die Wohnung eines großen Dämons. Es sprechen keine Stimmen mehr aus Steinen, Pflanzen und Tieren zu dem Menschen, und er selbst redet nicht mehr zu ihnen in dem Glauben, sie verstünden ihn. Sein Kontakt mit der Natur ist verlorengegangen und damit auch die starke emotionale Energie, die diese symbolische Verbindung bewirkt hatte.“⁴¹⁷ Auch Bernhard hatte seinen Lebensraum in der negativ verwandelten Naturwelt verloren, so dass er seine Identität in der Natur nicht finden konnte. Daraus resultierte statt der Wiederherstellung seiner Naturwelt die Einsetzung von Naturwörtern in seine Dichtung: „Ich habe Dich gesehen wie einen Ertrinkenden/ mit offenem Maul/ über der Welt“ (GG 71). Das Symbol hat bei ihm nicht mit den allgemeinen Bedeutungen des Symbols zu tun, sondern es hat eine eigene Bedeutung. Die Geschichte des neuen Sinnes des Symbols von Naturwörtern hat mit Bernhard geradezu angefangen.

Die Gedichte Bernhards scheinen unkonkret und fremd zu sein. Sie verwirren den Leser und lassen ihn damit in den Abgrund des eigenen Lebens fallen. Ein wichtiger Hinweis dafür, dass seine Gedichte teilweise zur modernen Lyrik gehören, liegt darin, dass die moderne Lyrik in der abstrakten Lyrik ihre extreme Ausprägung finden konnte, sich den Objekten der realen Welt verweigert und stattdessen nur noch Sprache bedenkt.⁴¹⁸ Obwohl seine Lyrik ziemlich abstrakt ist, ist sie aber im Gegensatz zum Hauptcharakter der modernen Lyrik auf seine Realität konkret bezogen: „Ich bin unwürdig unter Pfarrern, Metzgern und/ Händlern,/ unwürdig den Weissagungen dieser Gärten,/ unwürdig des Sonntags, der seinen süßen Qualm ins/ Blau spuckt./ Unwürdig

⁴¹⁶ Vgl. Thomas Bernhard: Geschichtzenzerstörer. A.a.O., S. 59.

⁴¹⁷ Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. A.a.O., S. 7.

⁴¹⁸ Vgl. Dieter Lamping: Moderne Lyrik. A.a.O., S. 20.

bin ich verlassener rotgesprenkelter/ Mädchen/ in dieser Jahrtausendealten Landschaft“ (GG 18f.). Für diese Verfremdung war das Symbol ein geeignetes Mittel. Aber auf dem Grund eines mit Symbolen bedeckten Gedichtes kann man mit einigen Kenntnissen das konkrete Bild eines betroffenen Schriftstellers sehen. Es wäre langweilig, wenn ein Schriftsteller sich sein Leben lang nur über ein Thema auslassen würde. Doch die modernen Lyriker entwickelten eine neue Sprache der Poesie und mitunter eigene Themen. Auch Baudelaire ist ein Beispiel dafür, dass ein moderner Lyriker sehr wohl bestimmte Themen haben kann.⁴¹⁹ Abgesehen von der Verbindung zu den modernen lyrischen Charakteren hatte Bernhard nur ein einziges großes Thema „Tod“: „Herr/ der Tod fällt nachts den Baumstamm an/ und mancher Amsel Schlaf/ in Finsternissen“ (GG 139). „Tod“ galt Bernhard als das Ende aller Schmerzen in dieser Welt. Er zweifelte an der Existenz Gottes im Diesseits, es blieb nur die Stimmung von symbolisierter Trauer, Kälte und Tod des unberuhigten einsamen lyrischen Ichs:

Die Vögel ach die Vögel
schwarz die Nacht
mein Blut
o Herr
zerschnitten sind mir
alle Vögel
Schrei der gelb
die Zung' verbrennt
zerschnitten
ach im Blut
die Messer Gott
mein Fleisch trink' ich
die Messer
tot ist längst (GG 150)

In den Herzen der Leser lassen seine Gedichte alles erleben. Hier gibt es die langsam verlorengegangene Heimat, und hier gibt es den Sinn des Lebens und auch des Todes: „Die Erde schmeckt von den Schnüren des Fleisches./ Rauch steigt über die Höfe/ und läßt die Furcht der besoffenen Bauern zurück./ Der Brunnenschenkel krächzt vor dem morschen Fenster.../ Ich aber fürchte mich nicht.“ (GG 30). Die ideelle Heimatlosigkeit des modernen Menschen in Schutzlosigkeit, Orientierungslosigkeit und Mutlosigkeit

⁴¹⁹ Vgl. Dieter Lamping. A.a.O., S. 20.

ohne Gottesgewissheit hat das lyrische Ich sterblich gemacht: „Dein Grab/ wird im Süden/ gegraben,/ dein Tod/ wird im Süden/ wehn,/ dein Gesicht/ ist von Disteln zerrissen,/ dein Krug/ ist von Vögeln zerstört.“ (GG 172).

Bernhard hat das Grauen des Daseins von Kindheit an als zweite Natur der menschlichen Existenz erlebt.⁴²⁰ Für ihn als kleines Kind war es schwer, die schreckliche Realität zu akzeptieren. Das in seiner Erinnerung gebliebene Paradies kann nur durch das lyrische Ich erschaffen werden. Bernhard versuchte seine an die krankmachenden Gesellschaft verlorengegangene Heimat in seiner Lyrik wieder zu erschaffen, Das lyrische Ich hat hier die Rolle, das verlorene Paradies auf dieser Welt wieder zu erschaffen: „Ich werde Regen erschaffen müssen/ und Schnee und Mütterlichkeit/ für meine Verbrechen und den Zorn rühmen,/ der mir das Getreide auf den eigenen Feldern ruiniert!“ (GG 16). Das Paradies ist nur in der Erinnerung des lyrischen Ichs schmerzlich geblieben.

Der Hahn schreit durch ein Tuch
aus Fleisch und frißt
sich in mein Blut
das mir die Brust
zersägt“ (GG 156)

Alles war ihm auf dieser Welt negativ, es gab nichts Positives. Besonders seine Kindheit war biographisch gesehen immer eine Bedrohung gewesen: „Ein Frauensarg,/ was ist das für ein Schweigen?// Ein Kindersarg,/ was ist das für ein Lohn?// Was ist denn das im Vorhaus?/ Was ist das in den Zweigen?// Was ist das für den Vater?/ Was ist das für den Sohn?“ (GG 333). Auf sich selbst hat er die Ursache allen Übels zurückgeführt und sich nur auf sich selbst zurückgezogen: „Der Frühling ist dein Totenbett./ In die Münder schäumender Büsche/ kehrst du zurück.“ (GG 179).

Die Natur ist für Bernhard der einzige objektive Zugang zur Welt und zur Gesellschaft: Landschaft als ein Brennspeigel der Erkenntnis. Natur stellt sich als ein Herd der Krankheiten, als Außenwelt dar, welche die Innenwelt verstört und dann zersetzt und schließlich in den Wahnsinn treibt und in die Todeskrankheit.⁴²¹ Die Natur wird von Bernhard völlig entromantisiert, weil sie nur als die Innenwelt des lyrischen Ichs mit Phantasien, Gedanken und Empfindungen beschrieben wird: „Das blanke Eisen des

⁴²⁰ Peter Buchka: Der letzte Erbe des vernichteten Europa. A.a.O., In: Süddeutsche Zeitung. 17. 02. 1989.

⁴²¹ Vgl. Ernst Wendt: Krankheit als musikalisches Problem. Fragmentarisches zu Thomas Bernhard. In: Theater heute 1972. S. 33.

Mondes/ wird dich töten und der starre/ Fuß eines Riesenvogels/ dem du/ deine Trauer anvertraut hast/ im Winter“ (GG 171). Die verschiedenen Naturwörter, die er in seinen Gedichten verwendete, werden im Grunde am Ende entweder mit dem „Tod“ verbunden oder wenigstens durch die Situation des Todes ergänzt. Die Symbolwörter, die er gewählt hat, sind zwischen Leben und Tod, d.h. einerseits im Sinne des Lebens und andererseits im Sinne des Todes in einen schwankenden Zustand geraten. „Brot“, „Wasser“, „Wein“, „Milch“, „Baum“, „Weizen“, „Buch“, „Sonne“, „Regen“, „Schnee“, „Fleisch“, „Fisch“ stehen auf der symbolischen Lebensseite, und „Truhe“, „Nacht“, „Abend“, „Amsel“, „Krähe“, „Mond“ stehen mehr auf der Todesseite. An der Grenze dieser beiden Gegensätze liegen „Hügel“, „Meer“, „Wald“, „Wolken“, „Himmel“ als Übergangsbegriffe zwischen Lebens- und Todesseite.

Auf die Frage, warum Bernhard so viel über Verfinsterung, Ekel, Wahnsinn, Verfall und Tod, und so wenig über Leben, Licht und Hoffnung geschrieben hat, antwortete er, dass es in der Finsternis alles deutlich sein wird.⁴²² Das erinnert an eine aphoristische Formulierung Georg Trakls „Nur dem, der das Glück verachtet, wird Erkenntnis“⁴²³. Bernhard hat nicht mitten im Licht die Seite der Dunkelheit gesehen, sondern er hat umgekehrt beobachtet: „Zahlte ich nicht den Preis für mein Leben/ bevor ich die Finsternis unterschied von der Finsternis . . .“ (GG 241). Durch das tiefe Erleben auch der unangenehmen Seiten des Lebens war es Bernhard möglich, in seiner Lyrik die Wirklichkeit tief zu durchdringen und zu zeigen. Diese Haltung hat seine Lyrik entscheidend geprägt. Die Leser wollte er in seinen Gedichten an die Technik der Perspektive auf Leben und Wirklichkeit, wie seine Theorie der Finsternis sie aufweist, gewöhnen. In der Dunkelheit des Symbols ist die wahre Bedeutung der Lyrik zu suchen und dort lässt sie sich auch finden.

⁴²² G. A. Fetz: Bernhard und die österreichische Tradition. A.a.O., S. 193.

⁴²³ Adrien Finck: Im Zeichen Trakls. A.a.O., S. 132.

9. Schluss

Welcher Schriftstellerin oder welchem Schriftsteller, die das eigene Land so inständig gehasst haben, wurde je ein solch großes, positives Interesse von der Allgemeinheit entgegengebracht wie Bernhard? Aufgrund seiner scharfsinnigen Kritik der gesellschaftlichen Zustände hat man Bernhard einmal „den wahren Präsidenten von Österreich“ und „Schöpfer eines Höllenkosmos“ genannt.⁴²⁴ Als ob das Leben tatsächlich eine Hölle wäre, hat er an seinem Weltenstück festgehalten. Er hat sein Leben so gelebt wie das Milieu in seinen Werken. Umgekehrt spiegeln seine Werke sein Leben ohne Filterung wider. Was die Lebensqualität anbelangt, gab es keinen großen Unterschied zwischen seinem Leben und seinen Werken. Vom Kleinkindalter an wurde sein finsternes Leben besonders durch die in geistiger Hinsicht chaotische zeitgenössische Situation Österreichs stark beeinflusst. Das Land Österreich hatte traditionell immer mit den Katholiken oder damals besonders mit den Nationalsozialisten zu tun. Deswegen wuchsen die Menschen geistig zwischen Katholizismus und Nationalsozialismus auf und wurden schließlich zwischen diesen beiden Sphären eingeklemmt. In einem stark katholisch beherrschten Land ist für Bernhard klar, dass die Kirche entscheidenden Anteil an der Verfinsterung dieser Welt hat. Der Katholizismus war ihm bloß eine ansteckende, böseartige Geisteskrankheit. Den Nationalsozialismus betrachtete er als geistverrottend, als geistötend und menschenverachtend. Durch die Konfrontation mit der Brutalität des Krieges wurde ihm die ganze Dummheit und Niederträchtigkeit des Krieges und die Armseligkeit seiner Opfer bewusst. Vor allem lieferte dieses Zeitalter ihm kritische Ansichten und beeinträchtigte seine körperliche und seelische Situation. Trotzdem hat er sein Land Österreich geliebt, nur nicht die Konstruktion von Staat und Kirche. Ohne Liebe oder Interesse gibt es auch keinen Hass. In diesem Sinne bezeichnet man das Schreiben Bernhards als „Hassliebe“.

Im Leben von Bernhard gab es drei wichtige Personen: Den Großvater, die Mutter und seine Lebensbegleiterin Hedwig Stavianicek, die er erst später kennen lernte. Von Anfang an war sein Leben vom Unglück überschattet: Bernhard wuchs ohne Vater auf, die Beziehung zur Mutter war schwierig. Trotzdem hat Bernhard später ihr gegenüber großes Mitleid gefühlt. Immer wieder war er in schulische Schwierigkeiten geraten, so dass er die Schule sogar als „Hölle“ bezeichnet hat. Sein Großvater Johannes Freum-

⁴²⁴ Otto F. Best: Schreiben aus Hass. In: Stuttgarter Zeitung. 15. 04. 1989.

bichler war bis zu seinem Tod (1949) für Bernhard achtzehn Jahre lang Lehrer, bester Freund und Bewahrer seines Lebens. Als ein Landmensch hatte der Großvater ein selbstmörderisches Misstrauen gegen alles Städtische, ja er hasste die Zivilisation. Die Lebensphilosophie, sogar die alltäglichen Gedanken des Großvaters über Welt und Menschen hat das Enkelkind vollständig übernommen. Außerdem wurde der Enkel durch die Bücher seines Großvaters mit den wichtigsten Werken von Shakespeare und Stifter, Lenau, Cervantes, Montaigne, Pascal, Péguy, Schopenhauer, Novalis, Verlaine, Trakl, Baudelaire, Dostojewski vertraut. Einige von diesen Schriftstellern haben seine Werke stilistisch und thematisch stark beeinflusst. Während des Aufenthalts in der Lungenheilstätte Grafenhof (1950) lernte er die 35 Jahre ältere Hedwig Stavianicek kennen, die ihm nach dem Tod seines Großvaters und seiner Mutter das große Verlust- und Verlassenheitsgefühl wieder nahm. Wie sein Schatten begleitete sie seinen Lebensweg bis zu ihrem Tod (1984).

Wie sein Großvater, der die Gesellschaft hasste und das Alleinsein für ideal hielt, beschäftigte sich Bernhard immer mehr mit seinem Inneren. An das Fürsichsein oder Alleinsein war er von Kind an gewöhnt. „Jeder ist an allem selbst schuld. [...] Um mich ausleben zu können, wie ich will, bleibt mir nichts anderes übrig als das Alleinsein“.⁴²⁵ In dieser Situation sei das Schreiben selbstverständlich eine Methode zur Existenz und der Notausgang zur Außenwelt geworden. Er habe so sein Vergnügen am Schreiben wieder gewonnen. Das sei der einzige Strang, an dem er noch hänge, aber da sehe man natürlich auch schon Risse. Ewig lebe man nicht. Aber solange er lebe, lebe er vom Schreiben. Es sei seine Existenz.⁴²⁶ In Bezug auf die skeptische Einsicht in das Leben und das große Vertrauen zum Tod ist Bernhard vielmals mit Michel Foucault verglichen worden. Obwohl die beiden einander nie begegnet sind, sind ihre Einstellungen zu Leben und Tod sehr ähnlich: „Schreiben, um nicht zu sterben, oder auch sprechen, um nicht zu sterben, ist wahrscheinlich eine Beschäftigung, die so alt ist wie das Wort. Die todbringenden Entscheidungen bleiben für die Zeit ihrer Erzählung zwangsläufig in der Schwebel. Die Rede hat bekanntlich die Macht, den schon abgeschickten Pfeil aufzuhalten“.⁴²⁷ Dieser Grundgedanke Foucaults im Hinblick auf das Schreiben wird bei Bernhard mit dem selbst auferlegten Zwang zum Schreiben als Mittel zur Existenz verbun-

⁴²⁵ Andreas Amberg: Katz - und - Maus - Spiel: André Müller las Thomas Bernhard. In: General Anzeiger. 23. 10. 1995.

⁴²⁶ Asta Scheib: Von einer Katastrophe in die Andere. A.a.O., S. 147.

⁴²⁷ Peter von Becker: Bei Bernhard. - Eine Geschichte in 15 Episoden. In: Theater heute. 1978. S. 80.

den. Den leeren Raum, in dem man immer wieder die Leere der Wirklichkeit fühlt, füllt Bernhard mit Sätzen. Das Schreiben und die Sprache waren seine Leidenschaft. Sonst hätte er sich wahrscheinlich umgebracht. Solange er etwas geschrieben hat, hatte er keine Neigung mehr, sich umzubringen, obwohl er dieses Bedürfnis sehr stark gespürt hat.⁴²⁸

Schon früher, als unbekannter Feuilletonist, hat er um die existentielle Problematik gewusst, die er als zu vermittelndes sinnliches Erlebnis einbezieht. Dabei schrieb er über die Natur und die Beziehung des Menschen zu ihr. Bernhard möchte am liebsten alles wissen. Er sei immer bestrebt, die Leute auszurauben und alles aus ihnen herauszuziehen, was drinnen ist.⁴²⁹ Oftmals haben die Leute ihn einen „Übertreiber“ genannt, weil er nur die dunkle Seite des Lebens und der Menschen in seinen Werken darstellte. Er hingegen hielt eher diese Bezeichnung seiner Person für eine Übertreibung. Er bezeichnete sich vielmehr als „Untertreiber“: „daß ich maßlos untertreibe, daß das so harmlos ist, was bei mir steht, nur wenn man’s noch mehr überzieht, glaubt einem ja gar kein Mensch mehr was. Denn es wird alles richtig sein, später einmal (...), dann kann man da alles nachlesen.“⁴³⁰

„Ein hartnäckiger Sucher und Frager, ein Kulturdiagnostiker – man hat ihn als Lyriker nicht hören wollen!“⁴³¹ Als Lyriker ist Bernhard immer noch unbekannt, obwohl er sein öffentliches schriftstellerisches Leben mit Lyrik begann. Aber in der Lyrik liegt sein ursprüngliches Grundthema und die Motive, die sich später weiterhin in seinen Romanen und Dramen widergespiegelt haben. In seinen Werken wollte er die Welt und die Wirklichkeit Österreichs desillusionieren und entidealisieren. Die innere verwusste Welt, die dabei negativ gewordene Natur und die unpersönlicher gewordenen Menschen wollte er hier betonen. Schon als Feuilletonist war die Beziehung zwischen Natur und Mensch immer wieder sein Thema. Auf der Suche nach dem Sinn des Lebens beschrieb er in der verdorbenen Natur die Sinnlosigkeit der Welt und die dadurch krank gewordenen Menschen. In Österreich erschien ihm das Ideale längst vorbei. Er hat der Regierung und den Politikern ständig Vorwürfe gemacht und großes Misstrauen geäußert,⁴³²

⁴²⁸ Vgl. Nicole Casanova: Ich fühle die Leere mit Sätzen aus. In: Von einer Katastrophe in die andere. A.a.O., S. 64f.

⁴²⁹ Karin Kathrein: Der Tod als komische Lebensform. In: Stuttgarter Zeitung, 17. 02. 1989.

⁴³⁰ Helmut Gross: Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus. A.a.O., S. 119.

⁴³¹ Alexander Hildebrand: Wie schwer fällt mir ein Wort. A.a.O., S. 59.

⁴³² Vgl. Jens Dittmar: Der skandalöse Bernhard. A.a.O., S. 76f. Wegen der Politiker hat Bernhard seine Weigerung zur Teilnahme am ersten österreichischen Schriftstellerkongress vom 6.-8. März 1981 in Wien wie folgt begründet: „[...] ich höre und sehe noch, wie alle die Abhängigen charakterlos, feige, dem aus-

indem er das österreichische Parlament mit dem „Wurstelprater“, die Regierung mit einer „Dummkopflotterie“ und den österreichischen Alltag mit einem „Lustspiel für Marionetten“ verglich.⁴³³ An das Land Österreich hatte er im kulturellen Sinne keine Erwartung mehr, denn er glaubte, dass das Wort „Kultur“ dem Österreicher zum Fremdwort geworden war. Hier stand mehr die Geschichte der Politik als die Geschichte der Kultur im Vordergrund. In Österreich kämpfte er als Schriftsteller mit dem Dilemma, dass auf Literatur überhaupt kein Wert gelegt wurde. In Österreich wusste er überhaupt nicht, wo und was er schreiben sollte.⁴³⁴ Bernhard war der Ansicht, dass das österreichische Künstlertum ein gemeiner und verlogener Weg des Staatsopportunismus sei, der mit Stipendien und Preisen gepflastert und mit Orden und Ehrenzeichen tapeziert sei, und der in einem Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof ende.⁴³⁵ Auf diese Einstellung ist sicher auch zurückzuführen, dass er in seinem Testament festhielt, aus dem vorhandenen literarischen Nachlass dürfe kein einziges Wort mehr veröffentlicht werden.

In der Zeit von Mitte der 50er bis Anfang der 60er Jahre, in der Bernhard sich als Lyriker betätigte, nahmen die Autoren in Europa avantgardistische Verfahrensweisen und die europäische Moderne auf und beschrieben die innere Emigration. In der Moderne erprobten die Lyriker neue Formen und Gedichtwörter, z.B. den „Freien Vers“, „Verfremdete und realistische Sprache“. In der Nachkriegszeit werden Rilke und Trakl von ihren Nachfolgern in den lyrischen Bereichen erreicht. Speziell Trakl, der eine Verbindung zu Verlaine und Baudelaire in der französischen Moderne hatte, wurde von den jüngeren Lyrikern nach der Kriegszeit einbezogen. Hinzu kommt Christine Lavant, die von Rilke stark beeinflusst wurde. Auch ihr ging es um eine existentielle konfessionelle Selbsterfahrung. Ihr lyrisches Werk stand dem Bernhardschen thematisch sehr nah. Lavant hat mit Paul Celan und Ingeborg Bachmann unter den österreichischen Lyrikern

gerutschten Minister applaudierten, ich sehe mich erstaunt, ja tatsächlich brüskiert, in einer Ecke des Audienzsaales stehen wie ein Aussätziger“. 1980 erinnerte Bernhard sich auch an die Verleihung des Nationalpreises am 04. März 1968: „Als man mir mit vierzig, in einem Alter also, in welchem man das gar nicht mehr gestatten sollte, den sogenannten Kleinen Staatspreis für Literatur gegeben hat, nannte mich am Ende von ein paar Sätzen, die ich gesagt habe und die bekannt sind, der damalige Kunst- und Kulturminister Piffi-Percevic still vor sich hin einen »Hund« und verließ den Audienzsaal, nachdem er mich vorher in seiner »Rede« als einen Holländer bezeichnet und einen Roman über die Südsee als von mir geschrieben erwähnt hatte. Der Minister war mit erhobener Hand auf mich losgegangen, hatte den Saal verlassen, nicht ohne die Audienzsaaltür zuzuschmeißen, wie ich sagen muß. Hinter ihm her die Pfründenempfänger, über hundert, die den Saal gefüllt hatten“.

⁴³³ Josef Donnenberg: Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich. A.a.O., S. 52.

⁴³⁴ Vgl., Kurt Hoffmann: A.a.O., S. 107ff.

⁴³⁵ Brigitte Hofer: Ich hab' praktisch eh alle gegen mich. In: Von einer Katastrophe in die andere. A.a.O., S. 115

der fünfziger Jahre das metaphorische Sprechen konsequent entwickelt.⁴³⁶ Besonders die Musik hat damals bei den modernen Lyrikern eine große Rolle gespielt. Auch Bernhard hat versucht, seine Gedichte wie Musik zu schreiben, unabhängig von damaligen Literaturbewegungen. Äußerlich sieht es so aus, dass Bernhard die damaligen modischen Literaturbewegungen mitverfolgt hat, aber er blieb in seiner Schreibweise doch ein Einzelgänger.

Es ist grauenhaft, dass ein kleines Kind das Wort „Tod“ bzw. „Selbstmord“ schon früher als das Wort „Leben“ im Alltag so nahe bei sich hat, noch bevor es den wahren Sinn des kommenden Lebens richtig erleben konnte. Die bei anderen Menschen eher im Hintergrund befindlichen Aspekte des Lebens hat er von Kind an gekannt und erlebt. Dem Tod hat er mehr vertraut als dem Leben. Der Friedhof war sein Lieblingsort, den er als Kinderspielplatz immer bevorzugte. Abgesehen von der Konfrontation mit dem Tode seiner Familie und von seinen ständigen schweren Krankheiten, hat er das grausame Leben schon vorher durch die Lebenseinstellung seines Großvaters indirekt und später direkt durch Mitmenschen erlebt. Um ihn herum waren die Menschen immer entweder die Todkranken oder die Sterbenden. Die Lebensanschauung seines Großvaters,⁴³⁷ der das Leben als Tragödie ansah und den Selbstmord für den einzigen kostbaren Besitz des Menschen hielt, wurde auch für Bernhard zu einer Frage der Entscheidung. Der schönste Gedanke im Leben sei, dass es endgültig ende. Das sei ihm der größte Trost, den er habe. Bis auf wenige Phasen waren die Selbstmordgedanken und –absichten ständig da. Mit 19 (1950), mit 26 (1957) ganz stark, mit 40 (1971) Jahren nochmals.⁴³⁸ Der „Tod“ hat ihn immer auf irgendeine Weise begleitet - im Leben als Reales oder in seinen Werken als Thema und auch als Motiv. Selbstverständlich hatte er keine Angst vor dem Tod, weil er im Alltag ständig mit Todesgedanken gelebt hat.

Von Kind an liebte Bernhard das ganz „Natürliche“. Im Gegensatz zur Welt der Menschen, in der es in allen Dingen große Wertunterschiede gibt, kennt die Natur keine Wertunterschiede. Aus diesem Grund mochte er die Natur sehr gern. Nicht nur die reine Natur, sondern auch das natürliche Leben wollte er wie fließendes Wasser genießen.

⁴³⁶ Vgl. Johann Strutz: Die Trägheit der Metaphernsprache. – Zur traditionalistischen Lyrik der fünfziger Jahre. In: Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Wien 1984. S. 218ff.

⁴³⁷ Alexandra Ludewig: Großvaterland. A.a.O., S. 167. Ein Briefwechsel von Johannes Freumbichler mit seiner Frau Anna Bernhard von 1927 macht seine Einstellung zum Leben deutlich: „Ich bin entschlossen, wenn ich innerhalb eines Jahres keine Änderung erzwingen kann, mein Leben wegzuerwerfen. Es ist ein schmutziges (buchstäbliches!) Dasein, ich habe es satt. [...] Und wenn nicht, dann will ich den schwarzen Würfel fallen sehen. Mein Herz scheint schon jetzt tot zu sein, von zu viel Denken durchbohrt, scheint es nichts mehr zu empfinden“.

⁴³⁸ Asta Scheib: A.a.O., S. 149.

Das Leben auf dem Land gab ihm Gelegenheit, mit der naiven Natur vertraut zu werden. Geradezu zirkulierend wie die Natur fliehe der Mensch vom ersten Augenblick an aus dem Leben, weil er es vom ersten Augenblick an kenne, in den Tod, den er nicht kenne. Alle flöhen lebenslänglich und starr in dieselbe Richtung.⁴³⁹ Der Tod, die Krankheit, auch das Schicksal der Menschen waren ihm ein Teil der Natur. Ein unglücklicher Mensch war ihm eine völlig unglückliche Natur. Ein Leben lang hat er sein Joch der negativen Herkunft, die ihm ohne seinen Willen vom Schicksal gegeben wurde, getragen. Wie ein Charakter der Natur, die mit Gewalt nicht verändert werden kann, hat er anhand seiner Geburtswahrheit und danach an den Folgen festgestellt, dass der Neugeborene, der in den ersten Tagen, Wochen, Monaten und Jahren etwas Negatives aufnimmt und wahrnimmt, sein ganzes künftiges Leben lang immer gestört und auch vernichtet wird.⁴⁴⁰ Diese Natur hat für ihn in jeder Form eigene symbolische Bedeutungen gewonnen, und diese Symbole gehören zu der Kategorie von Tod und Krankheit. Am Ende des Lebens und vor dem Tod ist alles im Leben letzten Endes „egal“ und entspricht so dem Charakter der Natur.

In den Bernhardschen Gedichten ist das Symbol stilistisch auffallend. Das Symbol ist dadurch charakterisiert, dass der Dichter vom konkreten Gegenstand, dem „Besonderen“, ausgeht, für das er ein passendes Bild sucht. Bei der Wahl des Gegenstandes ergreift der Dichter unwillkürlich und intuitiv, im ursprünglichen Sinne dieses Wortes, ein Objekt, von dem emotionale Wirkung auf ihn ausgeht und in dem er das Allgemeine schauend erkennt.⁴⁴¹ Die Sprache des Dichters wird mit seinem Geist erfüllt. Dadurch sind die Symbole des Dichters auch mit seinem Leben ausgefüllt.⁴⁴² Bernhard hat auch in den Gedichten seine Lebensspuren symbolisch hinterlassen. Die symbolisierten Naturwörter wie die der Tiere (besonders die Vögel - Rabe, Krähe, Amsel, Taube - und Fisch, Kuh, Schwein), der Naturerscheinungen (Schnee, Regen, Wolke), Gestirne (Mond, Sonne, Stern, Himmel), Elemente (Wind, Wasser), der allgemein zur Natur gehörenden Dinge (Wald, Hügel, Gras, Baum) und die symbolisierten Farben wie Schwarz, Weiß, Rot, Gelb, Blau, Grün, Braun haben einen Zusammenhang mit der finsternen tödlichen Bedeutung seines Lebens. Hinter diesen symbolisierten Wörtern stehen die Erfahrungen von Krankheit und Tod des Dichters und der dazugehörenden Na-

⁴³⁹ Vgl. Thomas Bernhard: Der Keller. A.a.O., S. 134.

⁴⁴⁰ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. A.a.O., S. 83.

⁴⁴¹ Bengt Algot Sørensen: Symbol und Allegorie. A.a.O., S. 173.

⁴⁴² Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus. A.a.O., S. 65.

tur. Durch Symbole hat der Dichter nicht nur den menschlichen Tod, sondern auch den Tod seiner Kindheit, Landschaft, Warmherzigkeit und der Welt angezeigt. In der verfaulten Welt und in der deformierten Landschaft sind Menschlichkeit und Wärme verschwunden. Die Erde steht im Schatten der Vernichtung, die sich nur mit dem Todesgefühl verbindet. In dem kalten traurigen Land fühlt sich das lyrische Ich elend und verfällt in eine tote Stimmung.

Bernhard hatte sich immer darauf vorbereitet, den Tod in jedem Augenblick zu empfangen: Er lebte mit tödlichen Krankheiten und spielte aufgrund dessen häufig mit dem Gedanken an den Tod. Als er mit 19 Jahren schwer erkrankte und daran dachte, bald sterben zu müssen, hatte er Lust, sein Leben in fünf Bänden niederzuschreiben, „Ein Kind (1982)“, „Die Ursache - Eine Andeutung (1975)“, „Der Keller - Eine Entziehung (1976)“, „Der Atem – Eine Entscheidung (1978)“, „Die Kälte – Eine Isolation (1981)“. In diesen fünf autobiographischen Romanen wird die Quelle der Themen und Motive aller seiner Werke einschließlich der Gedichte sichtbar. So wie der Titel seines fünften autobiographischen Romans „Die Kälte“ fühlte er sich in der Welt und unter den Mitmenschen. Sein Debütstück „Mein Weltenstück“ als Lyriker im „Münchener Merkur“ am 08. 12. 1952 war ein Vorzeichen für die Gedanken über diese isolierte Welt, die Menschen und seine Lebensphilosophie. Es enthält auch einen Extrakt seiner weiteren literarischen Motive.

Vieltausendmal derselbe Blick
Durchs Fenster in mein Weltenstück
Ein Apfelbaum im blassen Grün
Und drüber tausendfaches Blühn,
So an den Himmel angelehnt,
Ein Wolkenabend, weit ausgedehnt . . .
Der Kinder Nachmittagsgeschrei,
Als ob die Welt nur Kindheit sei;
Ein Wagen fährt, ein Alter steht
Und wartet bis sein Tag vergeht,
Leicht aus dem Schornstein auf dem Dach
Schwebt unser Rauch den Wolken nach . . .
Ein Vogel singt, und zwei und drei,
Der Schmetterling fliegt rasch vorbei,
Die Hühner fressen, Hähne krähen,
Ja lauter fremde Menschen gehn
Im Sonnenschein, jahrein, jahraus

Vorbei an unserm alten Haus.
Die Wäsche flattert auf dem Strick
Und drüber träumt ein Mensch vom Glück,
Im Keller weint ein armer Mann,
Weil er kein Lied mehr singen kann . . .
So ist es ungefähr bei Tag,
Und jeder neue Glockenschlag
Bringt tausendmal denselben Blick,
Durchs Fenster in mein Weltenstück . . . (GG 5)⁴⁴³

In diesem Gedicht liegt die große Einsamkeit des lyrischen Ichs im idyllischen Alltag. Es handelt von der Kargheit des Lebens, in der dem lyrischen Ich vor seelischer Verzweiflung das Todesgefühl zuteil wird. Es versteckt sein reales Leben, und darin besteht die Traurigkeit des lyrischen Ichs. Unter lauter fremden Menschen fühlt es sich traurig in der kalten Welt, wodurch sein Tagesablauf im Leben ganz bedeutungslos wird, wie ein alter Mann, der den Sinn des Lebens verloren hat und nun nur noch auf das Lebensende wartet.

Es war kein Zufall, dass Bernhard als Lyriker anfang, weil er sich schon vollends an das Alleinsein und die Verlassenheit gewöhnt hatte. Im Alleinsein und in der Verschlossenheit gegenüber der Welt dachte der krankende Bernhard über die Toten und den Tod nach. „Tod“ war ihm nicht ein fremdes Wort, es war eher ein intimes Wort. Wie im Leben war das Wort „Tod“ in seinen Werken mit Vergangenheit, Lebensqual verbunden und stand jetzt als Gedankenspielplatz eines Erwachsenen im Mittelpunkt seiner Gedichte. Wie die verschiedenen Krankheiten ihn äußerlich lebenslang begleitet haben, hat der Gedanke an den Tod ihn auch innerlich unvergänglich geleitet. Obwohl er vom Schatten des Todesbewusstseins eingenommen war und dadurch in gewissem Sinne seine Lebenseinstellung in eine negative Richtung entwickelt wurde, konnte er in anderem Sinne durch seine Einstellung zum Tod die Kälte dieser Welt überwinden. Also war der Tod eine letzte Lösung in dieser komplizierten Welt, mit der er sich von den Le-

⁴⁴³ Dies Gedicht war Bernhards erste literarische Veröffentlichung. Es wurde 3 Jahre später (1955) etwas umgearbeitet und veröffentlicht: „Vieltausendmal derselbe Blick/ durchs Fenster in mein Weltenstück./ Ein Apfelbaum im blassen Grün,/ und drüber tausendfaches Blühh,/ so an den Himmel angelehnt,/ ein Wolkenabend, weit ausgedehnt ... / der Kinder Nachmittagsgeschrei,/ als ob die Welt nur Kindheit sei;/ ein Wagen knarrt, ein Alter steht/ und wartet, bis sein Tag vergeht./ Leicht aus dem Schornstein auf dem Dach/ schwebt unser Rauch den Wolken nach .../ Die Hühner fressen, Hähne krähn -/ ja, lauter fremde Menschen gehen/ im Sonnenschein, jahrein, jahraus,/ vorbei an unserm alten Haus./ Die Wäsche flattert auf dem Strick/ und drüber träumt ein Mensch vom Glück,/ im Keller weint ein armer Mann,/ weil er kein Lied mehr singen kann ... / So ist es ungefähr bei Tag,/ und jeder neue Glockenschlag/ bringt tausendmal denselben Blick/ durchs Fenster in mein Weltenstück.“ (GG 294)

bensproblemen befreien konnte. Wie der Titel seines ersten Gedichtbandes „Auf der Erde und in der Hölle“ (1957) war diese Erde ihm wirklich wie eine Hölle. In dem zweiten Gedichtband „In hora mortis“ (1958) hat er mehr unter Schmerzen in Orientierungslosigkeit gelitten und hoffte auf das Ende des Leidens in Erwartung des Todes. Sein dritter Gedichtband „Unter dem Eisen des Mondes“ (1958) spiegelt durch die Heiligkeit des „Mondes“, der schweigsam die finstere Welt beobachtet, die Natur und sein Selbst in verzweifelten Stunden wider. In seinem vierten veröffentlichten Band „Die Irren Die Häftlinge“ (1962) äussert sich Bernhard zu den seelisch verletzten und körperlich gefangenen Menschen dieser Welt symbolisch. In seinem letzten Gedichtband „Ave Vergil“ (1982) zeigt Bernhard im Vergleich zu Vergil indirekt eine viel dunkler und kälter gewordene heutige Welt und ein pervertiertes Menschenbild.

Alle seine Gedichte sind eine Infragestellung des Lebens des Menschen und die Zeit danach. Die Struktur ist in der Lyrik völlig frei und regellos, manchmal wirkt sie zerstört so wie sein ganzes Leben. Die Inhalte seiner Werke sind seine Lebensgeschichte, und so wird auch die Landschaft im lyrischen Raum als gefährdet und verletzt dargestellt. Seine negativ hinweisende alltägliche Sprache mit Wörtern wie Verlassenheit, Einsamkeit, Trauer, Finsternis, Qual, Tote, Tod, Sterben, Fäulnis, Schatten, Klage, Nacht wird in seiner dichterischen Sprache in gleicher Weise angewendet; sein Lebensmotto wird auch sein dichterisches Motto, nämlich dass der Selbstmord als der kostbarste Besitz des Menschen gilt. Die Wörter in Bernhards Gedichten sind auf den Bereich von Naturwörtern beschränkt; „Sonne“, „Mond“, „Regen“, „Schnee“, „Wind“, „Stern“, „Nacht“, „Abend“, „Wasser“, „Himmel“, „Baum“, „Vögel“, „Hügel“, „Stern“, „Gras“, „Wolken“, u.s.w. In allen Gedichten werden diese Wörter mehrmals benutzt, auch werden sie zueinander in ein Verhältnis gesetzt. Diese Wörter erwecken den Eindruck der Beschreibung ruhiger ländlicher Szenen, aber in der Tat versteckt sich dahinter ein stürmisches Gefühl des lyrischen Ichs; letztlich wird hierdurch die Konfrontation mit dem Tod symbolisiert. Die Wörter sind deswegen begrenzt, weil auch er selbst sich die vertiefte Beziehung zu dieser Welt und den Menschen verweigert hat. Innerlich haben diese Naturwörter ihm mehr Trost und Ruhe in einer unerfüllbaren äußerlichen Situation gebracht. Trotzdem sind sie eher in einer dunkleren Stimmung und in Verbindung mit anderen unangenehmen Wörtern wie „Tod“, „Tote“, „Sterben“, „Qual“, „Krankheit“, „Klage“, „Kälte“, „Trauer“, „Verzweiflung“, „Einsamkeit“ verwendet worden. Als Verben werden mehr die die negativ umfassende Lebenslage und Denkweise des lyrischen Ichs beschreibenden Wörter wie „zerstören“, „zerschlagen“, „zer-

reißen“, „zerplatzen“, „zerfallen“, „verlassen“, „verlieren“, „verkommen“, „vergessen“, „vertrocknen“, „weinen“, „auslöschen“, „erschöpfen“, „töten“, „sterben“, „fürchten“, „ruinieren“, „frieren“, „treiben“, „graben“, „ermorden“, „stoßen“, „reißen“, „flüchten“ benutzt.

Die Enttäuschung über die Welt und die Menschen war so groß, dass er sie gerne als „Tod“ gekennzeichnet hätte. Wie diese verwirrende Welt sind die poetischen Wörter in der Bernhardschen Lyrik in ihre reine lexikalische Bedeutung verlegt worden. Das ist ein wichtiges Merkmal des Symbols bei Bernhard. Der „Tod“ ist für jeden ein schwerfälliges Wort. Aber Bernhard hat dieses Wort ganz vertraut gemacht. Sein Land Österreich konnte er nicht ertragen. In diesem Land hielt er alles für tödlich. In der toten Landschaft und Menschlichkeit hat er die Anziehungskraft an das Leben verloren. Stattdessen hat er sich dem in entgegengesetzter Richtung liegenden Tod langsam angenähert. Obwohl die Natur sich im Vergleich zu seiner Kindheit äußerlich stark verändert hat, ist sie die ihm einzig gebliebene innerliche Heimat gewesen. In den Gedichten hat er mithilfe dieser Natur versucht, das Wesen der Natur richtig erkennen zu lassen. Wenn die Menschen körperlich und seelisch in Wirklichkeit schmutzig sind, sind sie der Natur gleichwertig. In die symbolisierte Natur wird die innere Unruhe und Rastlosigkeit des lyrischen Ichs einbezogen, wird das Gefühl der Angst, Verzweiflung, Isolation, des Wahnsinns und des Todes mit Naturwörtern verdichtet, weil der Schmerz, die Furcht des Daseins und der Tod für Bernhard als ganz natürliche Dinge galten.

Bernhard war von der Welt und ihrer Kälte enttäuscht. Darüber beschwerte er sich wie folgt: „Ich selber bin auch kein Märchen, aus keiner Märchenwelt; ich habe in einem langen Krieg leben müssen und ich habe Hunderttausende sterben gesehen und andere, die über sie weggegangen sind, weiter; alles ist weitergegangen, in der Wahrheit; alles hat sich verändert, in Wirklichkeit; in fünf Jahrzehnten, in welchen alles revoltiert und in welchen sich alles verändert hat, (...) Wir haben ganz neue Systeme, wir haben eine ganz neue Anschauung von der Welt und ein ganz neue, tatsächlich die hervorragendste Anschauung von der Umwelt der Welt und wir haben eine ganz neue Moral und wir haben ganz neue Wissenschaften und Künste (...) Wir sind von der Klarheit, *aus welcher uns unsere Welt plötzlich ist*, unsere Wissenschaftswelt, erschrocken; wir frieren in dieser Klarheit; (...) Alles wird klar sein, von einer immer höheren und immer tieferen Klarheit und alles wird kalt sein, von einer immer entsetzlicheren Kälte. Wir werden in Zukunft den Eindruck von einem immer klaren und immer kalten Tag haben

(...)“.⁴⁴⁴ In dieser Kälte der Welt und Menschen liegt die Hauptursache für seine Todessehnsucht. Das von diesen ganz fremd gewordenen Dingen erschrockene und abgestoßene lyrische Ich sucht Wärme durch Gedanken an die Vergangenheit - besonders an die seiner kurzen schönen Kindheit. Die Landschaft seiner Kindheit ist ständig in ihm geblieben, obwohl sich Zeit und Raum inzwischen sehr verändert haben. Die Kindheit war der Grund, der ihm Kraft zum Leben gegeben hat.

„1970 wurde der Büchner-Preis Bernhard aus dem Grund verliehen, daß er den unablässigen Vorgang der Zerstörung individuellen Lebens [...] in einer anscheinend beruhigten Prosa aufgespiert und als Roman und Erzählung in den Zusammenhang der latenten Krankheit unserer Zeit gebracht habe (Verleihungsurkunde).“⁴⁴⁵ In seinen frühen Gedichten ist noch nicht so häufig von Tod und Krankheit die Rede. Sie konzentrieren sich mehr auf die naive Natur und die idyllische Landschaft in den Gegenden seiner Wohnsitze Salzburg, Henndorf, Seekirchen. 1957, nach der Veröffentlichung des ersten Gedichtbandes „EH“, wurde die Atmosphäre seiner Lyrik dunkler. Diese Zeit war für ihn die schwierigste Phase seines Lebens; nach dem Tod seines Großvaters und seiner Mutter stellte sich jetzt die Frage nach dem wahren Sinn der Existenz.

„Das Unglück der Menschen ist eben, daß sie den Weg, den eigenen, nicht gehen wollen, immer einen anderen gehen wollen. Sie streben zu etwas anderem, als sie selbst sind. Es ist ja jeder eine große Persönlichkeit, ob der da malt oder zusammenkehrt oder schreibt. Die Leute wollen immer etwas anders. Das ist das Unglück der Welt, achtundneunzig Prozent, oder geben wir noch ein Prozent dazu.“⁴⁴⁶ Die düstere Stimmung seiner Werke tönt wie ein eintöniges Echo zu uns zurück. Obwohl er manchmal nicht nur in eine andere Richtung, sondern auch in die entgegengesetzte Richtung seines Lebens trat und dadurch mehr Schwierigkeiten auf sich nahm, hat er daran geglaubt, dass ein richtiger, ordentlicher Weg ihn verrückt gemacht hätte. Er liebte den Gegensatz, er verdankte ihm sogar alles, da gerade dieser Gegensatz zwischen allen damaligen Unvereinbarkeiten seiner Jugend ihn gerettet hat. Zwar schien das ganze Leben Bernhards äußerlich unglücklich zu sein, aber im Grunde ist es eher ein glückliches gewesen, weil er es nur nach seinem Willen geführt hat.

Bernhard wollte durch sein Schreiben erreichen, was er im Leben nicht erfüllen konnte. Seine Lebenshoffnung, einmal Musiker zu werden, musste er durch die uner-

⁴⁴⁴ Thomas Bernhard: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. A.a.O., S. 243ff.

⁴⁴⁵ Vgl., Jens Dittmar: Der skandalöse Bernhard. A.a.O., S. 77.

⁴⁴⁶ Kurt Hoffmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. A.a.O., S. 71.

warteten chronischen Krankheiten aufgeben. Stattdessen haben seine Bücher viel mit Musik zu tun, immer geht die musikalische Komponente in seine Bücher ein. Als Lyriker versuchte er anfänglich, Gedichte in Sonettform zu schreiben und mit Reim zu dichten. Aber dies hat nicht lange gedauert. Wie sein Leben durchzog auch die Gedichte eine Form der Finsternis, indem er meist formlose und reimlose Gedichte schrieb. In dieser Finsternis hat er seinen Stil weiter entwickelt. In der Stimmung der Gedichte gibt es keinen Unterschied zur Wirklichkeit, so gesehen sind sie eine Verlängerung seines realen Lebens. Im anderen Sinne sind die Gedichte ein versuchendes Streben, den Menschen mitzuteilen und einigermaßen in Ordnung zu bringen, was er in dieser Welt verloren hat.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bohn, Volker(Hrsg.): Thomas Bernhard. Gesammelte Gedichte. Suhrkamp Taschenbuch 2262. Frankfurt/Main 1993.
- Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung. dtv Taschenbuch 1426. München 1994.
- : Die Ursache. Eine Andeutung. dtv Taschenbuch 1299. München 1993.
 - : Ein Kind. dtv Taschenbuch 10385. München 1993.
 - : Der Atem. Eine Entscheidung. dtv Taschenbuch 1610. München 1994.
 - : Die Kälte. Eine Isolation. dtv Taschenbuch 10307. München 1992.
 - : Drei Tage. In: Thomas Bernhard. Ein Lesebuch. Suhrkamp Taschenbuch 2158. Hrsg. von Raimund Fellingner. Frankfurt/Main 1993. S. 9- 19.
 - : Unsterblichkeit ist unmöglich:- Landschaft der Kindheit. In: Neues Forum 15. Hrsg. von Günther Nenning und Paul Kruntorad. Wien 1968. S. 95- 97
 - : Geschichtenzerstörer. In: Börsenblatt. 10. 1995. S. 59-.60.
 - : Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. -Ansprache in Bremen anlässlich der Verleihung der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung/Literaturpreis der Ferien und Hansestadt Bremen. In: Jahresring. 1965/1966. S. 243- 245.
 - : Politische Morgenandacht. In: Wort in der Zeit. 1966. S. 11- 13.
 - : Nie und mit nichts fertig werden. Rede anlässlich der Büchner - Preisverleihung. In: Thomas Bernhard. Ein Lesebuch. Suhrkamp Taschenbuch 2158. Frankfurt/Main 1993. S. 31- 32.
 - : Ein junger Schriftsteller. In: Wort in der Zeit. 1965. S. 56- 59.
 - : Der Wahrheit und auf der Spur. In: Neues Forum 173. 1968. S. 347- 349.

Sekundärliteratur

- Albers, Heinz: Trauer um die verlorenen Paradiese. - Die „Gesammelten Gedichte“ von Thomas Bernhard. In: Hamburger Abendblatt. 16. 08. 1991.

- Anderegg, Johannes: Symbol und ästhetische Erfahrung. In: Das Symbol- Brücke des Verstehens. Hrsg. von Jürgen Oelkers, Klaus Wegenast. Stuttgart/ Berlin/ Köln 1991. S. 46- 54.
- Anonym: „Lebensmasken des Todes“. - In: Zitate. Nachrufe auf Thomas Bernhard. In: Saarbrücker Zeitung. 18/19. 02. 1989.
- Anonym: Letzte Worte aus der Einsamkeit. Thomas Bernhard in seinem letzten Gespräch. In: Die Spiegel. 29. 01. 1990. S. 160- 170.
- Bachmann, Ingeborg: [Thomas Bernhard:]Ein Versuch. In: Ingeborg Bachmann Werke. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München und Zürich 1978. S. 361-364
- Barthofer, Alfred: Die Sprache der Natur. - Anmerkungen zur Natur und Naturdarstellung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard. In: Vierteljahresschrift. Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. 1986. S. 213- 226.
- : Berge schwarzer Qual. In: Acta Germanica. Hrsg. von Rainer Kussler und Dieter Welz. Kapstadt 1976. S. 187- 211.
- Beise, Marcel: „Und fern der Welt, die mich nicht braucht“. In: Neues Deutschland. 07/ 08. 09. 1991.
- Best, Otto F.: Schreiben aus Haas? - Nachtrag zu einem Nachruf: In: Stuttgarter Zeitung. 15. 04. 1989.
- Biedermann, Hans: Lexikon der Symbole. Augsburg 2000.
- Bozzi; paola: Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt/Main 1997.
- : In Museum der modernen Poesie - Zum lyrischen Werk Thomas Bernhards. In: Zeitschrift für Germanistik. 3/1993. S. 516- 525.
- Brettschneider, Werner: Auf der Erde und in der Hölle. In: Zorn und Trauer. Aspekte Deutsche Gegenwartsliteratur. Berlin 1981. S. 185- 196.
- Bucheli, Roman: „Ich müsste mich immer mehr grauslichen“. - Thomas Bernhard-Wochen in Winthethur. In: Neue Züricher Zeitung. 24/25. 05. 1997.
- Buchka, Peter: Der letzte Erbe des vernichteten Europa. - Zum Tod des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 17. 02. 1989.
- Crome, Peter: Symbol und Unzugänglichkeit der Sprache. Hrsg. von Ernesto Grassi. München 1970.
- Damerau, Burghard: Lyrik. In: Selbstbehauptungen und Grenzen zu Thomas Bernhard. Würzburg 1986. S. 16- 73.

- : Thomas Bernhard und Rilke. In: Weimarer Beiträge 40. 3/1994. S. 462- 467.
- Dittberner, Hugo: Der Dichter wird Kolorist. Thomas Bernhards Epochensprung. In: Text und Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1991. S. 11- 21.
- Dittmar, Jens(Hrsg.): Thomas Bernhard -Werkgeschichte. Frankfurt/Main 1990.
- Dittmar, Jens: Der skandalöse Bernhard. - Dokumentation eines öffentlichen Ärgernisses. In: Text und Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1982. S. 73- 84.
- Donnenberg, Josef: War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse. In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer. Königsstein/Ts 1983. S. 9- 34.
- : Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich. In: Literarisches Kolloquium Linz. Hrsg. von Alfred Plitterschatscher, Johann Lachinger. Linz in Österreich 1984. S.42- 63.
- Döring, Frauke: Einerseits, andererseits.- Vor fünf Jahren starb der Schriftsteller Thomas Bernhard. Eine Erinnerung. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 11. 02. 1994.
- Fetz, Gerald A.: Thomas Bernhard und die österreichische Tradition. In: Österreichische Gegenwart. –Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Bern & München 1980. S. 189- 205.
- Fink; Adrian: Im: Zeichen Trakls. Die frühe Lyrik Thomas Bernhards. In: Antwort auf Georg Trakl. Hrsg. von Adrian Fink und Hans Weichselbaum. Salzburg 1992. S. 130-146.
- Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard- eine Herausforderung. Monolog auf Mallorca. Gespräch mit Krista Fleischmann. Wien 1991. Auch ein Film von ORF Fernsehen. 11. 02. 1981.
- : Thomas Bernhard - Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien 1991.
- Forster-Osb, Dorothea: Die Welt der Symbole. München 1961.
- Friedl, Peter: „Die Kälte“ von Thomas Bernhard. In: Literatur + Kritik. Hrsg. von Jeanne Ebner, Rudolf Henz und Kurt Klinger. Salzburg 1981. S. 534- 545.
- Gestättner, Egid: Ich Bernhard, Secondhand- Menschenfeind.- Anmerkungen zu dem Vorwurf, Bernhard zu imitieren. In: Süddeutsche Zeitung. 14/15. 02. 1991.
- Gorkow, Sascha: Sonne, Blüten und schwarze Lebensqual. In: Rheinischer Post. 06. 07. 1991.
- Görner, Rüdiger: Verfall, Verstörung, Parodie. Thomas Bernhard und die Kunst der Wiederholung. In: Neue Züricher Zeitung. 21. 02. 1994.

- Gross, Helmut: Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus. In: Text und Kritik 43. München 1991. S. 29- 35.
- Hahnl, Hans Heinz: Thomas Bernhard. In: Bücherschau (Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien). 1989. S. 3- 4.
- Haider, Hans: Privatstiftung soll Thomas Bernhards Nachlass für Österreich bewahren In: Presse. 20. 02. 1997.
- : Großes kleingemacht. Thomas Bernhard und die Folgen. In: Die Presse 24. 09.1992.
- Halter, Martin: Grantelkönig und Menschenfeind. - Der Schriftsteller als Enfant terrible. Zum Tode von Thomas Bernhard. In: Badische Zeitung. 17. 02. 1989.
- Hamm, Peter: Auf der Erde und in der Hölle. - Thomas Bernhard als Lyriker. In: Die Zeit. 26. 04. 1991.
- Henschen, Hans Horst: Frühe Schreckensbotschaften. - „Gehstücke“ des jungen Thomas Bernhard: Spurensicherung. In: Süddeutsche Zeitung. 25/26/27. 03. 1989.
- Herzog, Andreas: Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik. In: Zeitschrift für Germanistik. 1/ 1994. 35- 44.
- Hildebrandt, Alexander: Wie schwer fällt mir ein Wort. - Hinweis auf den Lyriker Thomas Bernhard. In Text und Kritik. München 1982. S. 54-61.
- Hirte, Chris: Gedanken; Thomas Bernhard. In: Einer Zeitung(?). 05.03.1989.
- Hoffmann, Kurt: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München 1991.
- Hoßfeld, Joachim: Das politische Ärgernis und die musikalische Anmut. - Eine Nachlass zu Thomas Bernhards Werk. In: Kultur und Gesellschaft. Mai. 1989. S. 25- 26.
- Höller, Hans: Thomas Bernhard. Hrsg. von Wolfgang Müller. Hamburg 1994.
- Jenny, Urs: Einübung in den Untergang. In: Süddeutsche Zeitung. München. 15. 07. 1967.
- Juhre, Arnim: Ein Fest für Bernhard. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 26.10.1996.
- : Zerfressner Lobherr und ungehobelte Phantasien. In Deutsche Allgemeines Sonntagsblatt. Nr. 5. 31. 01. 1982.
- Jurgensen, Manfred: Krankheit und Tod bei Thomas Bernhard. In: „Was wir aufschreiben ist der Tod“. Thomas Bernhard - Symposium in Bonn 1995. Hrsg. von Karin Hempel-Soos/ Michael Serrer. Bonn 1998. S. 69- 91.
- Jürgens, Christian: Der Tod ist ein Österreicher. Über Thomas Bernhard. In: Neue Gesellschaft. Frankfurter Heft. 7. 1995. S. 654- 658.

- Kampits, Peter: Tod und Reflexion. - Philosophische Bemerkungen zum Werk Thomas Bernhards. In: Literarisches Kolloquium Linz. Linz in Österreich. S. 18- 28.
- Kantheek, Dietmar: Ein Provokateur aus Liebe - Das Bonner Schauspiel gedachte Thomas Bernhard. In: General Anzeiger. 06. 03. 1989.
- Kathrein, Karin: „So lange man lebt, saust man im freien Fall“. In: Kulturwelt. 17. 02. 1989. S. 23.
- Kilb, Andreas: Ach ach mein Ach. - Alte und neue Verse, reife und weniger reife Gedichte deutscher Lyriker im Herbst im 1987. In: Die Zeit. 04. 12. 1987.
- Kinziele, Ulrike: „Einigkeit im Hass auf Salzburg“. - Über die Zerstörung der Idylle im Werk von Thomas Bernhard: Mozart - Eine Erregung. In: Rheinischer Merkur. 02. 11. 1991.
- Klug, Christian: Simulante Widersprüche - Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der „Finsternis“ Metapher. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Göttingen 1986. S 132- 136.
- : Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: Modern Austrian Literature. Vol. 21. 1988. S. 135-172.
- Lamping, Dieter: Moderne Lyrik. - Eine Einführung. Göttingen 1991.
- Lietzau, Hans: Zum Tod von Thomas Bernhard. In: Theater Heute. 4. 1989. S. 18- 20.
- Löffler, Sigrid: Der lange Weg nach Grinzing. Zum Tod von Thomas Bernhard, der am 12. Feb. auf seinem Bauernhof in Öderösterreich gestorben ist. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 24. 02. 1989.
- Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.
- Lüdke, Martin: Ein „Ich“ in der Bewegung: stillgestellt. - Wegmarken der Bernhard-schen Autobiographie. In: Merkur. München 1981. S. 1175- 1183.
- Mayerhofer, Nicholas J.: Thomas Bernhard(Köpfe des 20. Jahrhunderts). Berlin 1981. S. 65-98.
- Melzer, Gerhard: Augen zu, Mund auf. - Kindheit im Werk Thomas Bernhard. In: Neue Züricher Zeitung. 21. 10. 1994.
- : Frühling der eisigen Blüten. - Zu Thomas Bernhard „Gesammelten Gedichten“. In: Neue Züricher Zeitung. 17. 09. 1991.
- Mittermayer, Manfred: Das Frühwerk(bis Frost). In: Thomas Bernhard. Berlin 1995. S.1- 28.
- Mixner, Manfred: Vom Leben zum Tode. In: Bernhard Annäherungen. Hrsg. von ManfredJurgensen. Bern 1981. S. 65 -97.

- Modehn, Christian: Wenig Sinn. –Das Leben besteht aus einer Auseinanderreichung von Blödsinn. Über Thomas Bernhard. In: Publik - Forum Nr.19. 10. 1995. S. 50f.
- Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole. - Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Hrsg. von Michael Günther. München 1998.
- Nenning, Günther: Der komplett Anschluß - Ein Bekenntnis an Grabe vom Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 10/11. 02. 1990.
- : Der Übertreiber wird übertrieben. - Notizen zu einer Thomas Bernhard Ausstellung in Wien. In: Die Zeit. 12/13. 03. 1992.
- : Eine Enterbung im Vermiss. - Thomas Bernhard provoziert die Österreich auch noch post mortem. In: Die Weltwoche. 23. 02. 1989.
- Nevak, Tania: Ein Lobsänger des Todes. - Der österreichische Autor Thomas Bernhard ist gestorben. In: General Anzeiger. 17. 02. 1989.
- Ohrlinger, Herbert: Alles ganz anders. - Thomas Bernhard und darüber hinaus. In: Literatur und Kritik. 255/256. Juli. 1991. S. 103- 105.
- Petsch, Barbara: „Nervig“, „kompliziert“, „Provinzposse“: Gezerre um die Bernhard-Stiftung. In: Die Presse. 29. 01. 1998.
- Pichler, Georg: Wie's in Österreich halt so geht. - Zum 60. Geburtstag von Thomas Bernhard. In: Bücherschau. - Zeitschrift für Betriebs - und Gewerkschaftsbüchereien. Hf 110. Jan- März. 1991. S. 6- 7.
- Praschal, Peter: Hass über den Tod. In: Stern 23. 02. 1989. S. 30- 31
- Rambures, Jean Louis de: Ich behaupt nicht, mit der Welt geht es schlechter. Aus einem Gespräch mit dem Schriftsteller Thomas Bernhard. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. 02. 1983.
- Reich- Ranicki, Marcel: Sein Heim war unheimlich. Über Thomas Bernhard, ein Jahr nach seinem Tod. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. 02. 1990.
- : Thomas Bernhard. - Aufsätze und Reden. Zürich 1990.
- Reinhardt, Helmut: Das kranke Subjekt. - Überlegungen zur monologischen Reduktion bei Thomas Bernhard. In: Germanisch- Romanische Monatsschrift. Hrsg. von Heinz Otto Burger. Heidelberg 1976. S. 334- 356.
- Reininghaus, Friedler: Ein schwarzes Kuckkucksei ins Nest gelegt. - An die unselige Freundschaft zwischen Thomas Bernhard und dem Komponisten Gerhard Lampersberg. In: Rheineischer Merkur. 15. 12. 1995.
- Reitze, Paul F.: Streit um einen Buchstaben- Thomas Bernhards Nachlass. In: Die Welt. 22. 02. 1989.

- Riedl, Joachim: Mein letzter Wille: Kusch! - Warum das Boykott-Testament von Thomas Bernhard nicht ausgehebelt werden sollte. In: Süddeutsche Zeitung. 02. 12. 1996.
- Rilke, Reiner Maria: Werke in sechs Bänden. Ba. 1.2. Frankfurt/Main. 1980.
- Schmied, Wieland: Meine Grundstücke sind meine Themen - Der Dichter als Bauer zu Nathal. In: Frankfurter Allgemeine Magazin. 15. 09 1995. S. 38- 43.
- : Ein falsches Feindbild. - Über den Umgang mit Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 18. 10. 1995.
- : Der Lyriker wird Romancier. - Eine Erinnerung an Thomas Bernhard. In: Rheinischer Merkur. 24. 02. 1989.
- Schorno, Paul: Strapaziöser Bernhard. In: Basler Zeitung. 02. Feb. 1979.
- Schümer, Dirk: Über der Baumgrenze. - Zu Bernhard und Foucault. In: Merkur 505. April. 1996. S. 296- 306.
- Schreiber, Wolfgang: Auf die Verstörung folgt die Tragikkronik. Thomas Bernhard und kein Ende: Gedichte, Kurzenerzählungen, Gespräche, Briefe und eine fast manische Liebe. In: süddeutsche Zeitung. Nr. 279. 04. 12. 1991.
- Schubert, Jutta: Thomas Bernhard ist tot. - es lebe Thomas Bernhard. In: Literat. 10. 1993. S. 21- 22.
- Schümer, Dirk: Über der Baumgrenze. - Zu Bernhard und Foucault. In: Merkur 504. 04. 1996. S. 296- 306.
- Seydel, Bernd: Die Vernunft der Winterkälte. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 22. Königstein 1986.
- Siedenberg, Sven: Das Lächeln des Misanthropen. - Eine Ausstellung im Gasteig über die selbstgewählte Einsamkeit des Schriftstellers Thomas Bernhard. In: Süddeutsche Zeitung. 14/15. 12. 1996.
- Sinkovicz, Wilhelm: Themen „vor welchen sich die ganze Welt fürchtet“ –Der österreichische Dichter Thomas Bernhard ist vergangenen Sonntag im Alter von 58 Jahren gestorben. In: Die Presse. 17. 02. 1989.
- Škreb, Zdenko: Weltbild und Form bei Thomas Bernhard. In: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Hrsg. von Karl Konrad Polheim. Bonn 1981. S. 145- 163.
- Sorg, Bernhard: Frühe Lyrik und Prosa. In: Thomas Bernhard. München 1977. S. 34- 45.

- Sørensen, Bengt Algot: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963.
- : Symbol und Allegorie. In: Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Hrsg. von Manfred Lurker. Baden-Baden 1982. S. 171- 180.
- : Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Hrsg. von August Buck, Clemens Haselhaus, Heinrich Lausberg und Wolfram Mauser. Frankfurt/Main 1972.
- Steinert, Hajo: Maßstab und einziges Lernziel Tod. Vor lauter Skandalen geht der Prosaautor Bernhard vergessen. In: Weltwoche. 23. 02. 1989.
- Sträter, Lothar: Schreiben in Verzweiflung. - Zum Tod des Dramatikers und Romaniers Thomas Bernhard. In: Rheinische Post. 17. 02. 1989.
- Strelka, Joseph: Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in Österreich. In: Die Deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel. Hrsg. von Klaus Weissenberger. Düsseldorf 1981. S. 49- 61.
- Tschapke, Reinhard: Kalte Wut im Schatten des Todes. - Thomas Bernhard, Alpendichter und Menschenfeind: Abschied von einem negativen Lyriker. In: Rheinischer Merkur. 24. 02. 1989.
- Wagner, Renate: Verstellter Blick.- Zum Tod von Thomas Bernhard. In: Bayern Kurier. 25. 02. 1989.
- Wallmann, Jürgen. P: Spezialist für Pessimismus. - Der Erzähler Thomas Bernhard. In: Saarbrücker Zeitung. 09. 01. 1981.
- Wappenschmidt, Heinz Toni: Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. -Zum Problem von Schein und Sein. 1984. S. 9- 42.
- Weinzierl, Ulrich: In Dichters Lande. - Die Nachlass GmbH gewährt Einblicke in Thomas Bernhards Herrensitz. In: Frankfurt Allgemeine Zeitung. 11. 03. 1994.
- Weiss, Walter: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. In: Die Deutsche Literatur der Gegenwart. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1971. S. 386- 399.
- : Österreichische Literatur - eine Gefangene des habsburgischen Mythos? In: Deutsche Vierteljahresschrift. Hrsg. von Rischard Brinkmann und Hugo Kuhn. Stuttgart 1969. S. 333- 345.
- Wernshausen, Richard: Thomas Bernhard: Die Erzählungen. In: Neue Deutsche Heft. Hf.1/1980. S. 138- 139.
- Wiese, Benno von: Thomas Bernhard. In: Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin 1973. S. 632- 646.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989.

Zuckmayer, Carl (Hrsg.): Thomas Bernhard. In: Aufruf zum Leben. Porträts und Zeugnisse aus bewegten Zeiten. Frankfurt/ Main 1976. S. 229- 237.

-: Johannes Freumbichler. In: Aufruf zum Leben. Porträts und Zeugnisse aus bewegten Zeiten. Frankfurt/ Main 1976. S. 221- 227.