

Andreas Gößling
Thomas Bernhards frühe Prosakunst

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

Begründet von
Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Neue Folge
Herausgegeben von
Stefan Sonderegger

88 (212)



Walter de Gruyter · Berlin · New York

1987

Thomas Bernhards frühe Prosakunst

Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens
in den Romanen
Frost — Verstörung — Korrektur

von
Andreas Gößling



Walter de Gruyter · Berlin · New York

1987

Gedruckt mit Hilfe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster
sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig — pH 7, neutral)

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Gössling, Andreas:

Thomas Bernhards frühe Prosakunst: Entfaltung u. Zerfall seines
ästhet. Verfahrens in d. Romanen Frost — Verstörung — Korrektur /
von Andreas Gössling. —

Berlin; New York: de Gruyter, 1987.

(Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der
germanischen Völker; N.F., 88 = 212)

ISBN 3-11-011086-5

NE: GT

ISSN 0481-3596

© 1987 by Walter de Gruyter & Co., Berlin 30

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne
ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile
daraus auf fotomechanischem Wege (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Satz: Werksatz Marschall, Berlin

Druck: Werner Hildebrand, Berlin

Buchbindearbeiten: Lüderitz & Bauer, Berlin

Printed in Germany

Eine um ein Drittel umfangreichere Fassung dieser Arbeit wurde im Jahr 1985 der Philosophischen Fakultät der Universität Münster vorgelegt und als Dissertation angenommen.

Mein ganz besonderen Dank gilt Herrn Professor Dr. Hans Geulen, der diese Arbeit betreut und gefördert hat.

Danken möchte ich auch der „Studienstiftung des deutschen Volkes“, die mich in den Jahren 1984 und 1985 mit einem Promotionsstipendium unterstützt hat, sowie der „Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften“, mit deren Hilfe dieses Buch gedruckt wurde.

Kassel, im Mai 1987

Andreas Gößling

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Zum Prozeß- und Antwortcharakter von Kunstwerken ...	2
2. Zum Begriff „ästhetisches Verfahren“	3
3. Dialektik der „Auflösung“	5
4. Intentionalität und Ambiguität	9
Erstes Buch: <i>Frost</i> als Alptraum der „Auflösung“	15
I. Zum Standort des Icherzählers	17
1. Vorbemerkung: Rezeption als Reduktion	17
2. Zur antinomischen Codierung des Erzählerauftrags	24
2.1 Zur ‚medizinischen‘ Begründung des Auftrags	25
2.2 Zur Antinomie des Medizinbegriffs	28
2.3 Zur Intentionalität der antinomischen Verschränkung ...	32
2.4 Zur antinomischen Beziehung der fiktiven Welten Schwarzach und Weng	34
3. Zur antinomischen Selbststruktur des fiktiven Auftraggebers	35
3.1 Zur ‚Tagseite‘ des Assistenten: Der Chirurg als Gebirgsmassiv	36
3.1.1 Zur antinomischen Struktur des Selbstideals des Assistenten	36
3.1.2 Antinomie als insgeheime Todesfixierung	40
3.2 Zur ‚Nachtseite‘ des Assistenten: „Diluviumszerfall“ des ‚Gebirgsmassivs‘	43
3.2.1 Zur konzeptionellen Problematik antinomischer Bewußtseinsstruktur	44
3.2.2 Zur konzeptionell problematischen Differenz zwischen subjektiver und objektiver Antinomie	48
4. Der gebannte Famulant: Zur antinomischen Lähmung des Icherzählers	52
4.1 Biographie und Bewußtseinsstruktur	52
4.1.1 Hierarchien der Kindheit	56

4.1.2	Symbolische Selbstverneinung	62
4.1.3	Reflexionstabu als Rettungsversuch	65
4.2	Der Famulant als Medium des Malers	68
4.2.1	„Diluviumszerfall“ als „Stadium“	69
4.2.2	Scheiterndes Ordnungsbestreben	72
4.2.3	Der Icherzähler als James'scher „historian“	77
4.2.3.1	Rezeptionslenkung und Objektivation auf symbolischem Textniveau	81
4.2.3.2	Objektivation als Vermittlung zwischen den Text- niveaus	83
II. Geschichte als Individualgeschichte. Bewußtseinsstruktur als Landschaftsstruktur		86
5.	Historisch-ikonographische Skizze der fiktiven Welt Weng	86
5.1	Das „Gebirgsmassiv“ als versteinerte Natur	90
5.2	Der Fluß als Symbol bedrohlicher Masse	93
5.3	Der Wald als Symbol gebannter Masse	97
5.4	Das vorindustrielle Weng als soziales Korrelat der Land- schaftszeichen	99
6.	Zu Biographie und Bewußtseinsstruktur des Malers	106
6.1	Zur Strauchschen Familienstruktur	109
6.2	Kindheit als Entzweigung	111
6.3	Jugend als Vereinsamung	120
6.4	Gemälde als „Geschwüre“: Zu Strauchs Künstlertum ...	128
6.5	Der hilflose „Hilfslehrer“	139
7.	Weng im Fluß	149
7.1	Züge als Flüsse	152
7.2	Wälder als Flüsse	156
7.3	Weng im Krieg	161
7.3.1	Weng als Kriegsexil des Malers	162
7.3.2	Strauchs Schwester im Weng der Kriegszeit	163
7.4	„Kraftwerksbau“ und Sprengung des ‚Gebirgsmassivs‘ ...	167
8.	Das Gasthaus als Mikrokosmos	169
8.1	Zur antinomischen Selbststruktur der Wirtin	171
8.2	Die Wirtin im „Unterbewußtsein“ Strauchs	174
8.3	Zum und vom Ende ein Traum	175
Zweites Buch: <i>Verstörung</i> als restaurativer Wunsch- traum		179
I.	Zum Standort des Icherzählers	181

1.	„Mystifikation“. Was zwischen <i>Frost</i> und <i>Verstörung</i> geschah	181
2.	Das einzige Bewußtsein	186
3.	Die einzige Realität	198
3.1	„Studium des Seelischen“	199
3.2	Studium des ‚Montanistischen‘	206
II. Im tautologischen Spiegelkabinett		214
4.	Struktur oder Schema	214
4.1	Drei symbolische Codes	215
4.2	Das hierarchische Muster der Fassade	219
5.	Das einzige Bewußtsein	221
5.1	Der Fürst als Drei-Generationen-Subjekt	224
5.2	„Elendiges Ende“: Der diluvische Code	230
5.3	„Maskenwahn“: Der restaurative Code	234
5.4	„Herrenlose Maschinen“: Der maschinelle Code	240
5.4.1	Drei Verwalterkandidaten	245
5.4.2	Das funktionale Phänomen	249
5.4.3	„Zeitungswinter“: Mediale Metaphorik der Leere	252
5.5	Sauraus Zukunftstraum: Ein letztes Maskenspiel	260
6.	Zwei Einzelstudien	272
6.1	Das Prinzip Wirklichkeit	273
6.2	Nachricht aus „Kapstadt“	279
Drittes Buch: <i>Korrektur</i> als Erwachen		287
I. Aufstand des Icherzählers		289
1.	Das Erwachen des Erzählers als Ich	289
2.	Differenz zwischen den Perspektiven von Erzähler- und erzählter Figur	295
2.1	Syntaktische Form des zerbrechenden „Gedankenkerkers“	299
2.2	Spekulativer Exkurs: Was zwischen <i>Verstörung</i> und <i>Korrektur</i> geschah	302
2.3	Perfektionismus oder „Übereilung“: Die „Maschine von Reading“	305
2.4	Konzeptionelle Konfusion	312
II. Die „zwei tödlichen Hälften“ des Kegels		319
3.	Kegel und scheiternde Restauration: Verdichtung als Vernichtung	319

3.1	„Altensam“ als schwankendes „Fundament“	320
3.2	Überdetermination des Kegel-Symbols als asemantische Verselbständigung	323
3.2.1	Christlich-feudales Ideal als Kegel-Konnotat	323
3.2.2	Der Kegel als Individualitätsbeweis	327
3.2.3	Der Kegel unter besonderer Berücksichtigung Schopenhau- ers	329
3.3	Der Kegel ‚aus‘ dem Höllerhaus	333
3.3.1	Das Höllerhaus als Vor- und Nachbild des Kegels	336
3.3.2	„Kind und Kegel“	340
3.3.3	„Papierrose“ und „Stechapfel“	342
4.	Kegel und Revolution: Vernichtung als „Lichtung“	344
4.1	Revolution und Restauration als Form-Inhalt-Gegen- satz	349
4.2	Denotation der Zeichen und materialer Zerfall	351
4.3	„Erinnerungskrankheit“	353
4.3.1	Die Maske des ‚Vaters‘ als „äußerste Grenze“	356
4.3.2	Die ‚Mutter‘ hinter der Maske des ‚Vaters‘	365
	Literatur	375
	Primärliteratur	375
	Sekundärliteratur	376
	Register	381

Einleitung

Nach frühen lyrischen Versuchen¹, nach einigen dramatischen Studien und parabelhaften Kurzprosaetuden, in denen Ton und Themen der späteren Werke bereits anklingen, fand Thomas Bernhard erstmals im Debutroman² *Frost*³ die seinen erzählerischen Intentionen und Möglichkeiten adäquate Form: die des formal dominanten Icherzählers, der gebannt dem nicht enden wollenden Monolog eines inhaltlich übermächtigen Protagonisten lauscht. In der Bernhardschen Prosawerkgeschichte erkennt man das Jahr 1975 als eines des Umbruchs: Letztmals in *Korrektur* wird jener Motivbereich ‚feudaler‘ Provenienz, dessen beharrliche Variation dem Autor gelegentlich den Vorwurf der Redundanz eintrug, wird auch die spezifisch Bernhardsche Spielart der Icherzählform entfaltet⁴; im gleichen Jahr eröffnet *Die Ursache* eine Serie autobiographischer Texte, die den ästhetischen Rang der früheren Werke mit zunehmender Deutlichkeit unterbietet.* Der quantitative Umfang des Bernhardschen

¹ Eine Übersicht über die Bernhardschen Texte nebst Bibliographie der Sekundärliteratur (bis 1981) bietet Jens Dittmar (Hrsg.), *Thomas Bernhard Werkgeschichte*. Frankfurt/M 1981. — Kurztitelnachweis: Dittmar, *Werkgeschichte*.

² Der Begriff „Roman“ ist problematisch, seit niemand mehr anzugeben, geschweige zu diktieren vermag, was darunter zu verstehen sei. Im Bernhardschen Gesamtwerk firmieren vier Texte als „Roman“: neben den drei hier interpretierten noch *Das Kalkwerk*. Man muß vermuten, daß der Begriff „Roman“ stets dann dem Titel beigefügt wird, wenn der Text einen gewissen quantitativen Umfang erreicht; ein anderer Anlaß als die (möglicherweise verlagsseitige) Hoffnung auf Auflagensteigerung ist schwerlich auszumachen. Vornehmlich in der zweiten Werkphase ist Bernhard dazu übergegangen, durch eigenwillige ‚Gattungsbezeichnungen‘ dieses Problem auf seine Weise zu lösen: *Die Kälte* firmiert als *Eine Isolation*, *Wittgensteins Neffe* als *Eine Freundschaft* usw. Wenn im folgenden der Begriff „Roman“ verwendet wird, so stets gewissermaßen als Zitat und gewiß nicht in der Illusion, daß es sich um Romane etwa im Sinn Stanzels handele. (Vgl. Franz Stanzel, *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1969)

³ Eine Bibliographie der zitierten und erwähnten Bernhardschen Texte findet sich im Anhang dieser Arbeit. Im Text genannte Primärwerke werden daher im folgenden nicht eigens in Anmerkungen nachgewiesen.

⁴ Eine Ausnahme stellt in gewisem Sinn der Text *Die Billigesser* dar, in dem diese Erzählform überraschend wiederaufgenommen wird, fünf Jahre nach *Korrektur* jedoch in travestierender Intention.

* Nachtrag Ende 1986: Von dieser tendenziell negativen Einschätzung der „zweiten Phase“ Bernhardscher Prosa soll der jüngst erschienene Band *Auslöschung. Ein Zerfall* (Frank-

Oeuvres zwingt den Interpreten, will er die Texte einläßlich statt bloß summarisch untersuchen, zur Auswahl nur einiger Werke; qualitative Kriterien lenken ihn auf die erste Prosawerkphase, deren vorrangige Behandlung sich auch in werkgeschichtlicher Hinsicht empfiehlt. Weshalb die Wahl schließlich auf die drei großen Romane des ersten Prosazyklus fiel, erläutern die folgenden terminologischen und methodologischen Reflexionen.

1. Zum Prozeß- und Antwortcharakter von Kunstwerken

Kunstwerke sind geronnene Bewegung, in prozeßhafter Auseinandersetzung gründend, die im ästhetischen Produkt sowohl überdauert als stillgestellt scheint. Durch Interpretation muß daher „der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden“ werden:

Indem es spricht, wird es zu einem in sich Bewegten. Was irgend am Artefakt Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat. Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert.⁵

Dieser immanente „Prozeßcharakter“ der Kunstwerke, ihr Antagonistisches, „ist nichts anderes als ihr Zeitkern“⁶, der reine Form-Inhalt-Identität versagt und stets nur vorläufige, prekäre, auch gewaltsame Vermittlung der widerstrebenden Aspekte ermöglicht. Dieser letztlich nicht zu schlichtenden inneren Spannung vermag weder Hypostasis der Form, d. h. Tilgung von widerspenstigem Inhaltlichem abzuwehren noch gar Verzicht auf ästhetische Formung, der sich mit bloßer Anhäufung von blind Stofflichem begnügt. Der Versuch, der dialektischen Auseinandersetzung nach dahin oder dorthin auszuweichen, signalisiert allemal das Mißlingen des Artefakts. Gewiß nicht gesetzmäßig, aber sofern das Oeuvre eines Autors oder zumindest ein entstehungsgeschichtlich zu-

furt/Main 1986) ausdrücklich ausgenommen sein. Mit diesem umfangreichen Buch, Bernhards literarisch bedeutendster Veröffentlichung seit mehr als einem Jahrzehnt, beginnt möglicherweise eine „dritte Phase“ seiner Prosa-Kunst, welche die Tendenzen der „ersten“ und „zweiten Phase“ in einer neuen Synthese zusammenführt. Für *Auslöschung* ist nicht nur der entschiedene Rückgriff auf die seit *Korrektur* außer Kurs gesetzten ästhetischen Materialien charakteristisch, sondern ebenso ein spezifisch musikalisches Form- und Stilprinzip, das Bernhard vornehmlich in seiner „zweiten Werkphase“ entwickelt hat.

⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M 1980. S. 262

⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 264

sammengehöriger Teil seiner Produktion durch gewisse thematische, materiale, formale Geschlossenheit geprägt ist, kann jener dem Einzeltext immanente Prozeßcharakter eine Analogie finden im Antwortcharakter einer Abfolge von Kunstwerken, die je auf ungelöste Form-Inhalt-Probleme ihrer Vorgänger spezifisch erwidern. Dies bedeutet zunächst, daß die Einzelwerke nicht nur in ihrem Verhältnis zum außerästhetischen, in weitestem Sinn gesellschaftlichen Draußen, sondern auch in ihrer Beziehung untereinander als relativ autonom begriffen werden müssen, d. h., daß Interpretation sie weder aus dem Prozeß der Gesamtwerkgenese isolieren noch in einem vermeintlich immergleichen Ganzen nivellieren darf: Der je zu interpretierende Einzeltext erklärt sich wesentlich als Antwort auf oder Lösung von in Texten zuvor aufgeworfenen Fragen und Problemen; gleichwohl ist er verständlich nur als je einzigartiges und unwiederholbares Einzelwerk.

2. Zum Begriff „ästhetisches Verfahren“

Alle drei im folgenden interpretierten Texte sind durch die Verschränkung bestimmter formaler und inhaltlicher bzw. materialer Merkmale konstituiert, die zwar auch in verschiedenen späteren Produktionen sowie in sämtlichen Texten des gleichen Entstehungszeitraums begegnen, jedoch niemals in solcher Dominanz und Gemeinsamkeit. Die reine Ausprägung dieser Merkmale in der Trias der großen Romane *Frost — Verstörung — Korrektur* sowie die wenngleich unterschiedliche Mischung und Vermittlung jener Charakteristika in allen bis *Korrektur* entstandenen Texten ergeben zusammen ein Bild außergewöhnlicher formaler, inhaltlicher und materialer Geschlossenheit, so daß diese Texte im folgenden als erste Bernhardsche Prosawerkphase von der zweiten abgegrenzt werden können, die, mit *Die Ursache* begonnen und bis heute unabgeschlossen, jener zwar in erläuterungsbedürftiger Weise entspringt, sich indes aufgrund primär autobiographischen Autorinteresses nicht nur in stofflicher, sondern auch in formaler Hinsicht vom ersten Werkzyklus signifikant unterscheidet: Während in Texten wie *Der Keller* oder *Holzfällen* ein Icherzähler als formal wie inhaltlich dominante Instanz unzensiert seine Subjektivität entfaltet, steht den namenlosen Icherzählern der frühen Romantrias je ein Protagonist gegenüber, dessen inhaltliche Übermacht der formalen Dominanz von jenen im Wortsinn widerspricht mit nicht enden wollendem Monolog. Dies ist das erste der drei wesentlichen Merkmale des ästhetischen Verfahrens: Icherzähler und Protagonist treten einander gegenüber als Inkarnationen von Form- und Inhaltsaspekt; und zwar dergestalt, daß das Bewußtsein des ich-schwachen Icherzählers

mit der monomanen Weltsicht des Protagonisten inhaltlich überschwemmt wird, so daß in formaler Hinsicht die direkte oder indirekte Wiedergabe von Figurenrede zum Erzählprinzip avanciert und der Icherzähler, wiewohl figürlich inkarniert, sich annähernd zum Er-Erzähler wandelt: ein „zwangsweise gehorsamer Stenograph“ (*Fr*, 301)⁷, der, das „Gedächtnis“ mit „Bildern“ überflutet (*Ve*, 56), im „Gedankenkerker“ (*Ko*, 38) seines Gegenübers interniert wird.

Diese „eigentümliche Variante“⁸ der Icherzählform wäre nicht allzu spektakulär und zumindest seit Valéry's „Herr Teste“⁹ vertraut, wäre nicht — zweites Merkmal — das im Protagonisten inkarnierte Inhaltliche der vom Icherzähler verkörperten Erzählform inkommensurabel, was indes bereits die Gewaltsamkeit signalisiert, mit der jener diesen überwältigt. „Was an den Kunstwerken knistert“, so Adorno, „ist der Laut der Reibung der antagonistischen Momente, die das Kunstwerk zusammenzubringen trachtet“¹⁰: Dieses explosive Knistern ist der Bernhardschen Romantrias, freilich mit je unterschiedlicher Entfaltung und Akzentuierung, in der Konfrontation der antagonistischen Figurenpaare sowohl thematisch als auch formendes Prinzip. Denn während die Icherzähler zufolge ihrem bewußten Ich-Ideal stets als Verfechter naturwissenschaftlich-rationalistischen Denkens fungieren, erweisen sich die Protagonisten — erstmals und am deutlichsten der *Frost*-Maler Strauch — als einem Selbst- und Weltbild christlich-feudaler und idealistischer Provenienz verpflichtet. Damit aber manifestiert sich die Historizität der Kunstwerke in deren Innerem nicht einzig auf seiten des Inhalts. Denn jenes zunächst Stoffliche: die vom *Frost*-Protagonisten wortmächtig beschworene und vergegenwärtigte christlich-feudale Vergangenheit, tendiert bereits im ersten der drei Texte zu materialer Verhärtung, d. h. zu Negation dessen, was *Frost* sowohl inhaltlich als auch in der formalen Subordination des Protagonisten gestaltet, den der Icherzähler aus ‚medizinischer‘ Perspektive als ‚Patienten‘ visiert: Mit der Entmachtung des naturwissenschaftli-

⁷ Mittels der Siglen: *Fr* für *Frost*
Ve für *Verstörung*
Ko für *Korrektur*

sowie nachfolgender Seitenangabe werden Zitate der drei interpretierten Texte im fortlaufenden Text (in runden Klammern) nachgewiesen. Um unübersichtliche Siglen-Vielfalt zu vermeiden, erfolgen Nachweise der ohnehin spärlichen Zitate aus weiteren Bernhard-Texten jeweils in den Anmerkungen. Zu den verwendeten Textausgaben vgl. **Anhang**.

⁸ Jürgen H. Petersen, Beschreibung einer sinnentleerten Welt. In: Manfred Jurgensen (Hrsg.), Bernhard — Annäherungen. Bern 1981. S. 160. — Kurztitelnachweise: Petersen, Beschreibung; Jurgensen, Annäherungen.

⁹ Paul Valéry, Herr Teste. Frankfurt/Main 1965

¹⁰ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 264

chem Verstandesideal verpflichteten Icherzählers beginnt das ‚feudale‘ Selbst- und Weltbild, sich erneut zu formieren, das von jenem mit dem Heraufziehen der Moderne bereits historisch-objektiv zu Bruchstücken zerschlagen worden war. „Keine Verhärtung der Form, die nicht als Negation des harten Lebens sich lesen ließe“¹¹: Diese Adornosche Einsicht wird von Bernhards Texten sowohl bestätigt als spezifisch modifiziert, indem sich die als historisch obsolet bereits zerschlagene Form, zum Entstehungszeitpunkt von *Frost* nurmehr ein Sortiment materialer Fragmente, erneut formal zu verhärten trachtet, somit ihre eigene Zerschlagung negierend. An gegebenem Ort wird zu zeigen sein, daß die Protagonisten bei diesem Restaurationsversuch nicht einzig auf ihre subjektive Suggestionskraft und Wortgewalt angewiesen, sondern insgeheim mit dem abstrakten Autor verbündet sind, der Motiv- und Figurengefüge der fiktiven Welten so konzipiert, daß diese, wiewohl zugleich ‚realistischen‘ Zuschnitts, in der Tat auch als christlich-feudale Bewußtseinslandschaften erscheinen: In ihnen objektivieren sich — drittes Merkmal — zeichenhaft Bewußtseinsstruktur und -inhalt des je konstitutiven Subjektes.

3. Dialektik der „Auflösung“

Da aber das ästhetische Verfahren material abhängt von dem, was es inhaltlich negiert, was die Protagonisten wie insistent auch immer als verloren beklagen, eignet ihm von Anbeginn restaurative Tendenz. Indem es zudem die Erzählerfiguren zwecks Objektivation der aus einesteils ‚feudalen‘ Materialien gefügten fiktiven Welten instrumentalisiert, tendiert es schließlich auch zu falscher Versöhnung zwischen just jenen Antagonismen, deren Unversöhnlichkeit sich das Kunstwerk verdankt: Das Form-Inhalt-Verhältnis im je sich als Einzelwerk manifestierenden ästhetischen Verfahren ist antinomisch, die widerstrebenden Aspekte sind nicht zu vermitteln, sondern nur mit jener Gewaltsamkeit zusammenzuzwingen, die sich formal in der Unterjochung der Icherzähler, inhaltlich im Persönlichkeitszerfall der Protagonisten wie in der objektivierten „Auflösung“ (*F7*, 54) überkommener Sozialstrukturen niederschlägt und der auch in historischer Realität die Unversöhnlichkeit von feudalistisch-idealistischem und naturwissenschaftlich-mathematisierendem Denken entspricht. In diesem Sinn erscheint — was zunächst ver-

¹¹ Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M 1958. S. 46. — Kurztitelnachweis: Adorno, Philosophie der neuen Musik.

blüffen mag — *Frost*, der Bernhardsche Erstlingsroman, als das gelungenste Werk der ersten Prosaphase: Es enträt der Versuchung, seine immanente „Spannung [. . .] in der Resultante reiner Identität mit diesem oder jenem Pol“ zu terminieren¹².

Was in den auf *Frost* folgenden Texten geschieht, läßt sich zwar wesentlich, aber nicht einzig aus der objektiven Tendenz des ästhetischen Verfahrens erklären, „Entzauberung als Zauber“¹³ zu perpetuieren. Vielmehr tritt subjektive Autorintention hinzu, die freilich jene objektive Entwicklung weniger verfälscht als verstärkt.

Betrachtet man, wie in den folgenden Studien ausgeführt, das je dominante Figurenpaar¹⁴ als zwei Aspekte eines Bewußtseins, so erkennt man, daß das bereits in *Frost* formal dominante Ich seine im Protagonisten inkarnierte Subjektivität zwar, als mit seinem rationalistischen Verstandesideal unvereinbar, abspaltet und als ‚krank‘ distanziert, so daß ihn die Wiederkehr des Verdrängten alptraumhaft zu überwältigen droht. Zugleich aber hält es seine Subjektivität in eben jenen obsoleten, daher inadäquaten Objektivationen fest, in denen es sich nurmehr als krank und ohnmächtig erfahren kann — als fürchte es sich vor dem, als welches es sich durch bestimmte Negation des feudalen Selbstbildes erführe. Anders gesagt: Die Ich-Erzählform bekennt ein, daß das reflektierende Ich nur dann seine Subjektivität adäquat zu erfahren und vermitteln vermöchte, wenn es, statt seinerseits inhaltlich zu verstummen und sich mittels restaurativer Materialien zu verdinglichen und mystifizieren, eintauchte in den disparaten Zeichenstrom seines Bewußtseins, seiner Erinnerung. Der bestimmten Negation des in *Frost* manifesten ästhetischen Verfahrens entspräche als auch ästhetisch neue Position in formaler Hinsicht eine Erzähltechnik wie Innerer Monolog oder stream of consciousness, in welcher sich die Semantik der Ich-Erzählform allererst aktualisierte. Da das im Text manifeste Autorbewußtsein nicht willens (oder auch nicht fähig) ist, Subjektivität anders als im Medium der zuvor als obsolet erkannten ‚feudalen‘ Materialien zu erfahren, muß in *Verstörung*, pseudo-paradox, das Ich (des Icherzählers) verstummen, damit scheinhafte Subjektivität sich in den restaurativen Materialien objektivieren kann. Deren Denunziation als Schein, die den *Verstörung*-Protagonisten scheinbar als Nachfolger des *Frost*-Malers ausweist, affirmiert bloß das zeitgemäße Selbstentäußerungsgebot und signiert zugleich, als unbe-

¹² Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 263

¹³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 443

¹⁴ Hinsichtlich der ersten beiden Romane müßte man genauer von einem Figurentrio sprechen. Vgl. jeweils Kap. 2 und 3 der entsprechenden Studien: In beiden Fällen ist es ein Arzt als Vaterfigur, der als rigides Überich den Icherzähler befiehlt und auf jenes starre Verstandesideal fixiert.

stimmte Negation, nur die Fassade der positivierten mystifizierenden Materialien.

Gelang im Debutwerk *Frost* zwar nicht die Synthesis von Form und Inhalt, jedoch deren wie auch immer prekäre und gewaltsame Vermittlung, so tritt jetzt in *Verstörung*, indem sich die restaurativen Materialien formal verhärten, indem der Icherzähler rein als Objektivationsmechanismus instrumentalisiert wird und seine Subjektivität, als virtuell Inhaltliches, verstummt, das Formgesetz des ästhetischen Verfahrens in abstrakter Dominanz hervor: als affirmative Verstandesmaschine, die sich alles Nichtidentischen entäußert und mit kulturindustriellen Mitteln Pseudo-Individualität zu klischierten Versatzstücken fügt. War in *Frost* noch die Unwiederbringlichkeit regloser Statik, die im dynamisch entfesselten Strom der Moderne zerging, sowohl formal als thematisch, so wird in *Verstörung* jene ‚feudale‘ Statik restauriert, jedoch als leblose Starre der verdinglichten Welt. Als vermeintlich ephemere wird im zweiten Roman just jene Subjektivität eliminiert, die in *Frost* noch erkannte, daß sie in den obsoleten Materialien zu sich nicht mehr finde; die sich gerade in der zerstörerischen Konfrontation von positivistischer Selbstentäußerung und idealistischer Individualität artikulierte und letztmals aktualisierte als totgeweiht. Der *Verstörung*-Text hingegen, dessen maschinelle Form die verdinglichten restaurativen Materialien hervorbringt wie der Klischograph die Klischees, wird als formale Thesis einer in *Frost* versuchten, aber als antinomisch unmöglichen Synthesis erkennbar, die daher, prozeßhaft Intentionalität und immanente Bewegung des ästhetischen Verfahrens entfaltend, im Verlauf der ersten Werkphase zugleich erneut zu abstrakter Disparatheit zerfällt.

In diesem rückwärtsgewandten dialektischen Dreitakt erscheint *Korrektur*, der dritte der hier interpretierten Romane, gewissermaßen als Antithesis — und zugleich als ein Werk, das mit seit *Frost* verloren geglaubter Entschiedenheit noch einmal die Vermittlung des Antagonistischen zu erzwingen sucht. Aber gerade an der Insistenz dieses Versuchs zerbricht das Kunstwerk in einen Roman, in dem der Protagonist abermals das ‚feudale‘ Selbst- und Weltbild mit ‚naturwissenschaftlichen‘ Mitteln zu restaurieren trachtet, und einen Metaroman, in dem der Icherzähler als Ich erwacht und seiner langjährigen selbstverschuldeten „Kerkerhaft“ im mystifizierenden „Gedankenkerker“ (Ko, 38) gewahr wird. Die Eigentümlichkeit dieses Textes, die es erlaubt, ihn tendenziell als inhaltliche Antithesis zu *Verstörung* als abstrakt-formaler Thesis und *Frost* als versuchter Synthesis des Inkommensurablen zu begreifen, besteht darin, daß der Icherzähler seine erwachende subjektive Reflexion und Erinnerung nicht etwa von jenen zuvor formal verhärteten Materialien streng separiert, sondern diese, den erneut fragmentierten „Nachlaß“, mit jenen gleichsam tränkt, so daß sich im scheinbar bloß Zitierten

insgeheim zwei Stimmen mischen als dissonantes Duett. Hier in der Tat beginnt eine sehr eigentümliche dialektische Auseinandersetzung zwischen überkommener ‚Form‘ — die sich als einstmaliges Inhaltliches freilich erst zu annähernd formaler Gewalt verhärtete — und einem für das von „Erinnerungskrankheit“ (Ko, 155) befallene Ich jäh aktualisierten Stofflichen — das freilich in der Ich-Erzählform stets schon sedimentiert war: zwischen überkommener ‚christlich-feudaler‘, d. h. statisch-hierarchischer Objektivation von Selbst und Welt und zum andern einem erinnernden Ich, das sein Inneres als einen chaotisch disparaten Bewußtseins- und Zeichenstrom erfährt, der im restaurativen Symbolsystem stets nur als das namenlose Andere, sprachlose Fremde repräsentiert war, „vor welchem wir immer Angst haben mußten“ (Ko, 139). Indes erhellen diverse Indizien, daß der *Korrektur*-Autor das Zusammen- und Gegenspiel der antagonistischen Momente kaum mehr intentional kontrolliert: Was in *Frost* „knistert[e]“ als „Laut der Reibung“¹⁵, was in *Verstörung* fast schon erloschen und verstummt war, entfacht in *Korrektur* ein kaum mehr zu bändigendes Feuer, das die formale Architektonik angreift und zumindest partiell verzehrt. Denn während das reflektierende Ich auf der Meta-Ebene, schwerlich noch von jenen der autobiographischen Texte zu unterscheiden, zwanghaft bemüht ist, seine Erinnerung in den restaurativen Materialien zu territorialisieren, untermischt es diese zugleich mit stofflichen Partikeln von evidenter Inkommensurabilität, in welchen man erstmals die substantielle Möglichkeit einer bestimmten Negation der artifizuell konkretisierten Position erkennt. Aber während die jäh hervor-drängende Erinnerung zwar das als „Gedankenkerker“ usurpatorische Formprinzip zerbricht, so daß unvermittelt Inhaltliches die Semantik restaurativer Form dementiert und dominiert, verharrt gleichwohl auch noch dieser Icherzähler zwischen den erneut zerfallenden Materialien: auf der „*Kippkante*“¹⁶ (Ko, 362) zwischen gewaltsam gehärteter, schließlich geborstener Form, die zuletzt kein Inhaltliches mehr duldet, und einem ganz undifferenziert als ‚reißender Fluß‘ verbildlichten Inhaltlichen, das sich nicht mit adäquater Form vermitteln, d. h. zu Artikulation und Bewußtsein erlöst werden kann, da das Bernhardsche fiktive Ich, auf die „*Kippkante*“ abgedrängt, noch immer den Sprung in den stream of consciousness fürchtet, in dem nach dem Zerfall geschlossener Weltbilder und idealistischer Systeme Subjektivität sich einzig noch zu artikulieren vermag. Spätere Bernhardsche Versuche, das formal wie material überlebte Verfahren über *Korrektur* hinaus in die zweite Werkphase zu retten,

¹⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 264

¹⁶ Kursivdruck innerhalb von Zitaten gibt Hervorhebungen der jeweiligen Verfasser wieder.

ändern nichts am Befund seiner dort bereits erreichten maximalen Entfaltung (Roman-Ebene) und seines daher dort bereits einsetzenden Zerfalls (Metaroman). Daher kann man in der hier zu interpretierenden Romantrias eine zugleich spezifisch modifizierende Bestätigung dessen erblicken, was Adorno zum immanenten Prozeßcharakter der Kunstwerke anführt, der sich hier als Antwortcharakter einer Abfolge von Einzelwerken manifestiert:

Die Kunstwerke wandeln sich keineswegs allein mit dem, was verdinglichtes Bewußtsein für die nach geschichtlicher Lage sich ändernde Einstellung der Menschen zu den Kunstwerken hält. Solche Änderung ist äußerlich gegenüber der, welche sich in den Werken an sich zuträgt: die Ablösung einer ihrer Schichten nach der anderen, unabsehbar im Augenblick ihres Erscheinens; die Determination solcher Veränderung durch ihr hervortretendes und damit sich abspaltendes Formgesetz; die Verhärtung der transparent gewordenen Werke, ihr Veralten, ihr Verstummen. Am Ende ist ihre Entfaltung eins mit ihrem Zerfall.¹⁷

4. Intentionalität und Ambiguität

Entgegen der verbreiteten Vorstellung, daß Interpretation schlicht erläutertere, was der Dichter intendierte, wahrt das Kunstwerk eine Position relativer Autonomie auch gegenüber seinem Urheber, dessen Intention in es einging, um in einem qualitativ Neuen und Anderen aufzugehen.

Dies bedeutet freilich nicht, daß sich Interpretation um die Autorintention nicht mehr zu bekümmern bräuchte. Jedoch wird im folgenden die Autorinstanz differenziert in den konkreten Autor (der in Österreich lebt, von diesen Studien unbehelligt) und den abstrakten Autor, als welcher sich das Autorbewußtsein je im Text manifestiert. Einzig mit diesem letzteren, als der strukturierenden textimmanenten Instanz, hat Interpretation zu tun. Wenn der konkrete Autor Bernhard etwa anläßlich der Publikation von *Korrektur* äußert:

Man muß sich ja immer wieder verändern. Das ist eigentlich die Korrektur im Denken, im alltäglichen Leben, die grundlegende Möglichkeit, anders geht das ja gar nicht. [. . .] Das war immer so, und nachdem Menschen sterben, gehen sie aus der Welt. So ist das halt!¹⁸

— so wird der Interpret sich hierdurch schwerlich gebunden sehen, seine Analyse auf „das ominöse Allgemeinmenschliche“¹⁹ zu beschränken, von dem freilich in Bernhardschen Texten auch, und zuweilen mit einiger Penetranz, die Rede ist. Im übrigen kann man mit einiger Gewißheit

¹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 266

¹⁸ zit. n. Dittmar, *Werkgeschichte*, S. 176

¹⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 264

davon ausgehen, daß der Autor sich des Phänomens der Ambiguität literarisch-sprachlicher Äußerungen durchaus bewußt ist: „*Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*“²⁰, lautet eine — im Gesamtwerk durchaus nicht einzigartige — Bemerkung aus *Gehen*, die zum Beweis ihrer Wahrheit in einschlägiger Sekundärliteratur ihrerseits mit gewisser Begeisterung zitiert wird.²¹

Eingedenk dieser Einsicht in den Zitatcharakter Bernhardscher literarischer Sprache und Fiktion muß die Interpretation einer Fülle historischer, philosophischer, literarhistorischer Anspielungen gewärtig sein, wobei grundsätzlich damit zu rechnen ist, daß der Autor als Textproduzent — wie reflektiert auch immer mit seinen Materialien schaltend — gewiß nicht alle Schichten und Splitter geschichtlicher Sedimentierung des Montierten überblickt. (Gleiches gilt im übrigen auch für den Interpreten, weshalb jedes Werk jedem Interpreten mit anderen Worten erwidert, ohne daß sich hieraus die Annahme der Beliebigkeit ableiten ließe; entscheidend bleibt freilich das im folgenden zu erläuternde Kriterium der Plausibilität.) Die sprachlichen Materialien sind mit Geschichtlichkeit gesättigt; dem Interpreten stellt sich damit die Aufgabe, was in ihnen bewahrt ist, zu erneutem Sprechen zu bewegen. Ob der konkrete Autor im Produktionsprozeß diesen oder jenen Aspekt bedachte und intentional integrierte, bleibt der Überprüfung entzogen und kann für Interpretation kein Kriterium sein.

So kann man mit einigem Recht vermuten, daß in den folgenden Studien im Nachvollzug der Intentionalität der Kunstwerke zugleich zumindest partiell gegen die Intention des konkreten Autors interpretiert wird. Das ästhetische Verfahren, das die ‚feudale‘ Bewußtseinsstruktur der Protagonisten in den zeichenhaften Landschaften objektiviert, konstituiert eine Bedeutungsschicht, die es durchaus nicht erlaubt, ‚Krankheit‘ und Scheitern der Zentrumsfiguren auf die ahistorische Diagnose der Vergeblichkeit menschlichen Strebens zu reduzieren, auf der jedoch im Text mittels Anspielungen platonischer Provenienz zugleich insistiert wird. Vielmehr erhellt das objektivierende Verfahren subjektives Bewußtsein als ursächlich abhängig von historisch-gesellschaftlichen Veränderungen, die der Einzelne in seinem Innern reproduziert. Umgekehrt entfaltet sich Ambiguität auch gemäß dem Prinzip, das seit Freud²²

²⁰ *Gehen*, S. 22

²¹ Uwe Schweikert erhebt das Zitat sogar zum Titel eines Aufsatzes mit dem Subtitel: Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: Text und Kritik, hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. Nr. 43 (1974). S. 1-8. (= Autoreneft „Thomas Bernhard“)

²² Hierzu vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main 1977. S. 235 ff. — Kurztitelnachweis: Freud, *Traumdeutung*

Verdichtung, in gesteigerter Form Überdetermination heißt: Wie bereits die Titel der Einzelstudien (Alptraum — Wunschtraum — Erwachen) signalisieren, werden die Texte durchweg auch in Anlehnung an Freudsche Traumkategorien gedeutet als verstandesmäßig mehr (*Verstörung*) oder minder (*Frost*) kontrollierte Traumphantasien des je imaginierenden Subjektes, dessen Inneres sich in den fiktiven Welten objektiviert.

Damit sind die beiden wesentlichen Anspielungs- und Deutungshorizonte benannt: Durch objektivierende Veräußerlichung subjektiver Innenwelt werden ‚Wahn‘ und Scheitern der Protagonisten erkennbar als individuelles Korrelat niedergehenden Feudalismus, der zerbrechenden idealistischen Systeme, des Zerfalls christlicher Lehre und Heilsverheißung, die im Schock und Strudel der Moderne zergehen. Dieser Anspielungshorizont wird im Deutungsprozeß vergegenwärtigt, indem Axiome und Folgerungen idealistischer und idealistisch beeinflusster Philosophien — vornehmlich Hegels und Schopenhauers, auf welchen letzteren sich die Protagonisten mehrfach explizit berufen —, aber auch frühromantische Konzeptionen den Analysen der Horkheimer/Adornoschen ‚Dialektik der Aufklärung‘ konfrontiert werden; dies stets in genauer Analogie zu der Konfrontation von ‚Feudalismus‘ und ‚Moderne‘, wie sie sich in den Fiktionskonzepten zeichenhaft manifestiert. — Umgekehrt — und durchaus nicht widerspruchsfrei zu jener ersten Bedeutungsschicht — wird die objektivierte Landschaft zugleich als Bewußtseinslandschaft erkennbar, d. h. als Traum- oder Wunschtraumwelt, in der sich — in verdichteten, überdeterminierten Zeichen — die psychische Problematik des imaginierenden Subjektes niederschlägt, das sich in der Sehnsucht nach unwiederbringlicher idealistischer Identität und aus Furcht vor historisch einzig möglicher Individuation in affirmative Selbstentäußerung flüchtet: Vor dem Hintergrund Freudscher Traumdeutung und der Analysen R. D. Laings²³ erscheint die restaurative Tendenz des ästhetischen Verfahrens in diesem Aspekt als Mystifikation des imaginierenden Ich, das sich hinter artifizierender Fassade patriarchaler Idealität vor seiner durch neurotische Deformation und Ich-Schwäche geprägten Realität verbirgt.

Solche Deutung, die systematisch Ambiguität offenbart und sich niemals falscher Eindeutigkeit versichert, muß sich freilich ausweisen durch das — seinerseits erläuterungsbedürftige — Kriterium der Plausibilität. Zwar muß Interpretation — worauf wiederum Szondi hinweist — der „Erscheinungsform des hermeneutischen Zirkels“ gewärtig sein, daß näm-

²³ Ronald D. Laing, *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*. Reinbek bei Hamburg 1976. — Ders., *Das Selbst und die Anderen*. Reinbek bei Hamburg 1977. — Kurztitelnachweise: Laing, *Das geteilte Selbst*; Laing, *Das Selbst und die Anderen*.

lich „auch der Beweischarakter des Faktischen [. . .] erst von der Interpretation enthüllt [wird], während umgekehrt das Faktische der Interpretation den Weg weist.“²⁴ Dies impliziert jedoch keineswegs Beliebigkeit. Vielmehr wird möglicher Willkür des Interpretieren gerade durch einläßliche, auch das scheinbar ephemere Detail achtende und einbeziehende Interpretation der Boden wenn nicht entzogen, so doch beträchtlich geschmälert. Gerade die materiale Geschlossenheit des ästhetischen Verfahrens der ersten Bernhardschen Prosa-Phase gebietet systematischen Einbezug auch der hermeneutischen Parallelstellenmethode, gemäß welcher der Interpret Bedeutungskonstanz, aber auch — auf den Prozeß der Gesamtwerkgenese bezogen — Bedeutungswandel bestimmter Materialien, Motive, Metaphern prüft. Schließlich ist der Interpret auch und besonders durch das gewählte Deutungsprinzip, das die analysierten Texte je als autonome Gebilde und zugleich als prozeßhaftes, stufenweise sich ausprägendes Ganzes erachtet, vor assoziativer Willkür gefeit, da er stets auch auf die Frage zu reflektieren hat, wie eine beobachtete Entwicklung sich in den verfahrensimmanenten Prozeß von Entfaltung und Zerfall fügt — oder auch gegen dessen formale wie materiale Grenzen drängt.

Denn wenngleich die folgenden Studien bloß einen quantitativ schmalen Teil des Bernhardschen Prosawerks behandeln, so erhebt der Verfasser doch den Anspruch, eine komplexe und geschmeidige Deutungsmethode entworfen zu haben, die das Gesamtwerk zwar gewiß nicht ‚exemplarisch‘ erhellt. Jedoch ermöglicht die vorliegende Arbeit erstmals systematische und genaue Einsichten in die Grundprinzipien der Werkentwicklung seit *Frost*, indem sie mit den drei²⁵ großen Romanen der ersten Werkphase deren Hauptentwicklungsstrang rekonstruiert und solcherart sowohl die jeweilige Einzigartigkeit als die prozessuale Zusammengehörigkeit der Einzelwerke erweist. Von hier aus werden die zahlreichen weiteren Texte der ersten Werkphase erkennbar als höchst unterschiedliche Versuche, die vom fortschreitenden ästhetischen Verfahren aufgeworfenen Fragen und Probleme zu lösen oder auch nur zu umgehen. Und der qualitative

²⁴ Peter Szondi, Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. In: Schriften I, S. 279. — Kurztitelnachweis: Szondi, Hölderlin-Studien.

²⁵ Zwar firmiert, wie erwähnt, auch *Das Kalkwerk* als Roman, und der ästhetische Rang dieses Werks soll hier gewiß nicht bestritten werden. Jedoch stellt dieser Text in materialer (der ‚feudale‘ Motivbereich ist weit zurückgedrängt) wie formaler Hinsicht (zwischen den fast unkenntlichen Icherzähler und den Protagonisten sind etliche ‚Zeugen‘ geschaltet) einen Versuch dar, die vom ästhetischen Verfahren nach *Verstörung* aufgeworfenen Probleme zu lösen durch formale Akkumulation der Erzählerinstanz und durch Ausforstung des materialen Arsenal. Daher ist *Das Kalkwerk* zwar erst auf dem Boden der hier vorgelegten Studien adäquat zu interpretieren, deren Rahmen es aber zugleich auch transzendiert.

Niedergang literarischer Produktion der zweiten Phase findet eine wesentliche Erklärung in der Weigerung — oder dem Unvermögen — des Autors, jener objektiven Konsequenz seines ästhetischen Verfahrens zu folgen und nach *Korrektur* jene „äußerste Grenze“ zu „durchstoßen“ (*Ko*, 362), der das Verfahren, in der Entfaltung zerfallend, stets schon entgegenstrebte, um auf der dialektischen „*Kippkante*“ (*Ko*, 362) aus unbestimmter Negation umzuschlagen in eine neue, auch ästhetisch innovative Position.

Erstes Buch:
Frost als Alptraum der „Auflösung“

I. Zum Standort des Icherzählers

„Nein, nein, ich bin nicht mehr ich, dachte ich.“
(*Fr*, 281)

1. Vorbemerkung: Rezeption als Reduktion

Die Rezeptionsgeschichte des *Frost*-Romans zerfällt, grob skizziert, in zwei höchst unterschiedliche Phasen: Priesen Rezensenten und Interpreten zunächst, auf von Zuckmayer gewiesener Spur, die „beklemmende Realistik“¹ des Bernhardschen Debutwerks, so führte in den Siebzigern eine genaue Kehrtwendung im literaturwissenschaftlichen Lager zur nunmehr notorischen Deutung, das in *Frost* Erzählte sei bloße „Bewußtseins-Ausschreitung“² des Protagonisten, die fiktive *Frost*-Welt somit nicht ‚realistisch‘, sondern symbolische Landschaft eines subjektiven Bewußtseins.

Solches Realismuslob mündet exemplarisch in die Deutung, *Frost* sei der „Bericht über einen Menschen, der an entsetzlicher Einsamkeit, an sich selbst zugrunde geht, und über eine Welt, die sich langsam auflöst, erfriert, in einer Eiszeit versinkt.“³ Wie die matte Konjunktion „und“ bezeugt, sind zufolge diesem Urteil „Welt“ und „Mensch“, Objektwelt und subjektives Bewußtsein reinlich geschieden. Einzig die realistische Erzählkunst des Debutanten suggeriere einen freilich bloß atmosphärischen Gleichklang der „Auflösung“ (*Fr*, 54, 303) von subjektiver Vorstellungswelt und „wie vom Zufall“ — planlos, doch lebensecht — „zusammengewürfelte[r]“⁴ Motivstruktur. Diesem naiven Realismuslob liegt die nicht

¹ Carl Zuckmayer, Ein Sinnbild der großen Kälte. In: Anneliese Botond (Hrsg.), Über Thomas Bernhard. Frankfurt/Main 1970. S. 83. — Kurztitelnachweise: Zuckmayer, Sinnbild; Botond, Über Thomas Bernhard

² Manfred Mixner, „Wie das Gehirn plötzlich nurmehr Maschine ist . . .“ Der Roman *Frost* von Thomas Bernhard. In: Kurt Bartsch u. a. (Hrsg.), In Sachen Thomas Bernhard. Graz 1982. S. 45. — Kurztitelnachweise: Mixner, Der Roman *Frost*

³ Urs Jenny, Die Krankheit zum Tode. In: Die Weltwoche, 20. 9. 1963. zit. n. Dittmar, Werkgeschichte, S. 52. — Kurztitelnachweise: Jenny, Die Krankheit zum Tode

⁴ Zuckmayer, Sinnbild, S. 83

minder biedere Vorstellung ungebrochener Autonomie und Integrität des Individuums zugrunde. Indes wäre dem Zuckmayerschen Lager zu entgegen, daß *Frost* die gerühmte Scheidung von „Mensch“ und „Welt“, Subjekt und Objekt, Vorstellung und ‚Wirklichkeit‘ zwar mit gewiß „beklemmende[r] Realistik“ gestaltet, jedoch zugleich höchst artifizuell liquidiert.

Anfang der siebziger Jahre bekannte Bernhard sich vor der Kamera des nachmaligen *Italiener*-Regisseurs⁵ Ferry Radax zu einem provozierenden poetologischen Programm, das die erwähnte literaturwissenschaftliche Kehrtwendung initiierte. Dem hinsichtlich seines Werkes noch immer grassierenden Realismusverdacht trat der mehr oder minder konkrete Autor mittels eines leidlich nichtfiktionalen Textes so entgegen:

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. [...] 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.⁶

War bereits diese Äußerung geeignet, unter den Anhängern ‚realistischer‘ Rezeption einige Verwirrung zu stiften, so erklärt der Autor gar an anderer Stelle, er „schreibe nur immer über innere Landschaften“:

Ich glaube, ich habe überhaupt noch in keinem Buch eine Landschaft beschrieben. Das gibt’s nämlich gar nicht. Ich schreib’ immer nur Begriffe, und da heißt’s immer „Meer“ oder „Berge“ oder „eine Stadt“ oder „Straßen“, aber wie die ausschauen, hab’ ich, glaub’ ich, überhaupt nie beschrieben.⁷

Solche Bemerkungen fanden unter gewissen Interpreten begeisterte Aufnahme und ihre vorläufig radikalste Wirkung in einer Deutungsskizze, die jegliches in *Frost* Erzählte nurmehr als „Bewußtseins-Ausschreitung“⁸ des Protagonisten, gleichsam als innere Landvermessung erachtet und jene ehemals gerühmte „beklemmende Realistik“⁹ der fiktiven *Frost*-Welt als

⁵ Thomas Bernhard, *Der Italiener*. Salzburg 1971. Das in diesem Band gleichfalls abgedruckte Fragment gleichen Titels, aus dem das Filmskript hervorging, erschien erstmals in: O. Breicha/ G. Fritsch (Hrsg.), *Aufforderung zum Mißtrauen*. Salzburg 1967. S. 506-512

⁶ Die von Radax gefilmte Monolog-Sequenz ist im Anhang des *Italiener*-Bandes publiziert. S. 98 f. — Kurztitelnachweis: *Drei Tage*.

⁷ Unter dem Titel *Monologe auf Mallorca* ist der Text der Fernsehsendung von Krista Fleischmann und Wolfgang Koch (Österreichischer Rundfunk, 2. Programm, 11.2. 1981) abgedruckt in: *Am Ziel*. Programmbuch Nr. 28, hrsg. vom Schauspielhaus Bochum. S. 186 f. — Kurztitelnachweis: *Monologe auf Mallorca*

⁸ Mixner, *Der Roman Frost*, S. 45

⁹ Zuckmayer, *Sinnbild*, S. 83

ephemerem Schein ignoriert. Indes wäre dieser Deutung zu erwidern, daß der Subjekt-Objekt-Gegensatz zwischen der Vorstellungswelt des Malers Strauch, als einer erzählten Figur, und der objektivierten Außenwelt zwar mit gewiß beträchtlicher Artifizialität in die Subjektivität des Protagonisten hineingenommen wird. Zugleich jedoch wird er sowohl inhaltlich mit unbestreitbar realistischen Mitteln gestaltet als auch formal konstituiert, indem der Icherzähler die Grenze zwischen „Mensch“ und „Welt“, zwischen der Vorstellungswelt des Malers und der objektivierten Außenwelt markiert und garantiert.

Den scheinbar unvereinbaren Deutungsmustern sind zumindest zwei elementare Mängel gemein: Erstens mißachten sie einträchtig die dialektische Beziehung zwischen empirischer Realität und literarischem Artefakt, das deren Elemente und Kategorien sowohl übernimmt als auch, durch dialektische Vermittlung mit literarischer Form, verwandelt, aus empirisch vertrauten Bezügen löst und seinem Formgesetz unterwirft. Einseitig realistische Interpretation ignoriert die ästhetische Integration der adaptierten Elemente, deren Abhängigkeit von empirischer Realität, umgekehrt, einseitig ‚symbolische‘ Deutung verkennt. Dieser gemeinsame methodische Mangel manifestiert sich — zweitens — in wiederum einträchtiger Mißachtung des Icherzählers, der den Subjekt-Objekt-Gegensatz, die Grenze zwischen „Mensch“ und „Welt“ kraft seiner schieren Existenz konstituiert. Dankbar reklamiert realistische Rezeption den Icherzähler als Repräsentanten vertrauter Wirklichkeit; als Garanten reinlicher Scheidung von Subjekt und Objekt; als Bürgen für bloß subjektive Signifikanz des Erzählten, das in fragmentarischem Symbol-, Metaphern- und Bilderstrom dem Mund des abgemacht Wahnsinnigen entquillt.

Indes scheint der fiktive *Frost*-Erzähler wenig tauglich als Verfechter ehern empirischer Realitätsgewißheit: Wo realistische Interpreten beherrzte Diagnose erwartet hatten, muß er bekennen, daß ihm „der Begriff des Wahnsinns nicht klar“, sondern „nur ein geläufiger“ sei, dessen Anwendung auf den Maler er schließlich gar kategorisch ausschließt: Strauch sei „*nicht* wahnsinnig. (Verrückt?) Nein, auch nicht verrückt.“ (*Fr*, 306) Subtiler Analyse, welche die ‚realistische‘ Textebene weder als unproblematisch vernachlässigt noch gar als irrelevant überspringt, stellt sich damit die Frage, welche Eigentümlichkeit des Fiktionskonzeptes den Icherzähler zur Erprobung schulmedizinischer Methode anhält und zugleich deren Suspension erzwingt. Der realistischen Rezeption opponierende Interpretationsansatz, der die fiktive *Frost*-Welt als von allem Empirischen losgelöstes Experimentierfeld einer „Bewußtseins-Ausschreitung“ erachtet, zeugt zwar von der Einsicht seiner Verfechter, daß die Funktion der objektivierten fiktiven Außenwelt sich nicht im Kulis-

senhaft-Atmosphärischen erschöpfe. Jedoch krankt er an dem nicht minder elementaren Mangel, daß er den empirisch-realen Zuschnitt des Erzählten nicht eben plausibel als bloßen Vorwand für innere Landvermessung bestimmt und folglich zutreffende Einsicht in die artifiziell-funktionale Struktur der fiktiven Objektwelt erkaufte mit Mißachtung ihres gleichwohl evidenten empirisch-realen Zuschnitts. Ignoriert realistische Rezeption die dialektische Integration der vorgeblichen Staffage ins Formgesetz des Artefakts, so die symbolische die primär realistische Gestalt aller Elemente der Objektwelt. Und ebenso wie einseitig realistische bezeugt auch symbolische Deutung ihren methodischen Mangel darin, daß sie die Funktion des Icherzählers nicht adäquat zu erfassen vermag. Blieb realistische Rezeption unerklärlich, weshalb der Famulant nicht energischer seines ärztlichen Amtes walte und auch inhaltlich den Wahnsinn hinter subjektive Grenzen dränge, die er formal immerhin verbürgt, so hätte symbolische Deutung zu rätseln, warum überhaupt der Icherzähler empirisch-medizinische Kompetenz beansprucht, deren Inadäquanz in abgemacht artifizieller Innenwelt symbolische Deutung doch gerade erhellt.

Beide hier skizzierten Interpretationsansätze weisen sowohl unbestreitbare Plausibilität als auch befremdliche Widersprüche und methodische Mängel auf. Realistische Deutung verweist mit einigem Recht auf den empirisch-realen Zuschnitt des Fiktionskonzeptes, demzufolge ein Famulant an der immerhin authentischen Schwarzacher Klinik im „Auftrag“ des Chirurgen Strauch nach Weng reist, um dort dessen Bruder, „den Maler Strauch zu beobachten“ (*Fr*, 7). Des Malers mal explizite, mal unterschwellige, jedoch unablässig wiederholte Beteuerung, seine individuelle „Krankheit“ stehe in systematischer Beziehung zu den vielfältigen Auflösungserscheinungen, die überkommene Strukturen des objektivierten Gebirgstales umwälzen, gilt realistische Rezeption als Symptom subjektiven Wahns, keineswegs als Indiz dafür, daß der „geläufige“ „Begriff des Wahnsinns“ (*Fr*, 306) in der fiktiven *Frost*-Welt möglicher- und artifiziiellerweise außer Kraft gesetzt sei, des Malers Wahn in Weng Wahrheitswert beanspruchen könne. In Schwierigkeiten gerät einseitig realistische Interpretation insofern, als sie gewisse irrealen Züge des ‚realistischen‘ Fiktionskonzeptes nicht zu erklären, sondern allenfalls zu verschweigen vermag.

Umgekehrt, und wiederum mit zweifellosem Recht, erklärt symbolische Deutung, die fiktive *Frost*-Welt sei lediglich Veräußerung einer in Wahrheit ‚inneren Landschaft‘, weshalb der Maler Strauch letztlich sein Inneres und nur dem Schein nach empirisch-reale Welt durchmesse. Wie sich erweisen wird, behält symbolische Deutung insofern recht, als zwischen der in „Auflösung“ (*Fr*, 54) begriffenen fiktiven Welt und ihrem Protagonisten, der an zugleich klinisch vertrauter und rätselhafter

„*Krankheit der Auflösung*“ (*Fr*, 303) leidet, in der Tat ein keineswegs bloß atmosphärischer, mit realistischer Erzählkunst nur scheinhaft suggerierter, vielmehr ein komplexer systematischer Zusammenhang besteht: Das fragmentierte Symbol- und Metaphernsystem, als welches die Vorstellungswelt des Malers sich manifestiert, ist strukturell wie inhaltlich in allen wesentlichen Komponenten auf die objektivierte Motivstruktur bezogen. Indem freilich symbolische Deutung sich durch Einsicht in solchen Bezug legitimiert wähnt, die ‚realistische‘ Textebene zu überspringen, geht ihr über der tieferen die schlichte Erkenntnis verloren, daß es sich bei dem Innen- oder Bewußtseinsraum zugleich um eine Objektwelt von unbestreitbar realistischer Gestalt handelt, weshalb auf seiten des Inhalts die vom Icherzähler doch formal verbürgte Grenze zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen, „Mensch“ und „Welt“ verschwimmt.

Damit wird ersichtlich, daß adäquate Analyse realistische und symbolische Deutung zusammendenken muß, da der *Frost*-Text beide bislang je einseitig visierten Bedeutungsschichten aufweist und eigentümlich miteinander verschränkt. Erkennbar wird überdies, daß diese Verschränkung im Prozeß dialektischer Form-Inhalt-Vermittlung erfolgt: Der Icherzähler, nicht zufällig der freilich enttäuschende Bürge realistischer Deutung, garantiert kraft seiner formalen Existenz das Getrenntsein von Subjekt und Objekt, seiner eigenen wie auch der Vorstellungswelt des Malers und der objektivierten Außenwelt. Der formal konstituierte Subjekt-Objekt-Gegensatz manifestiert sich inhaltlich als ‚realistische‘ Textebene: Die vom Protagonisten behauptete inhaltliche Aufhebung der Subjekt-Objekt-Opposition wird von der Form dementiert, als deren figürliche Inkarnation der mit ärztlichem Amt gewappnete Icherzähler sich aufmacht, diese Behauptung zu widerlegen, die sich aus formaler Sicht einzig krankhaftem Wahn verdanken kann. Tatsächlich bezeugt er, als Icherzähler zu wie auch immer zagem und urteilsscheuem Bericht genötigt, die primär empirisch-reale Gestalt der Objektwelt, die keine phantastische, in Fragmente zerfallende Symbolwelt, sondern aus empirisch vertrauter Landschaft mit Wald, Fluß und Berg, aus industriellen Stätten und menschlicher Siedlung gefügt ist: Er wirkt objektivierend, tritt scheidend zwischen subjektiv-symbolisches Konnotat und objektiv-reales Denotat. Wie jedoch inhaltliche Analyse erweisen wird, läßt sich zugleich auch die vom scheinbar Wahnsinnigen beteuerte Koinzidenz zwischen Innen und Außen, die Suspension des Subjekt-Objekt-Gegensatzes schwerlich bestreiten, so daß auf seiten des Inhalts symbolische Deutung zu ihrem Recht kommt: Höchst artifizieller- und unrealistischerweise konzipiert der abstrakte Autor eine fiktive Welt, deren Motivstruktur sich dem Symboldenken des Malers fügt, ja deren Motive die vom Maler ihnen angetragene Bedeutung virtuell bereits bergen.

Die Beziehung zwischen Form und Inhalt, zwischen realistischer und symbolischer Bedeutungsschicht ist somit antinomischen Wesens; antinomisch daher auch die der beiden zentralen Figuren: Der Icherzähler verbürgt formal, was er inhaltlich, als „zwangsweise gehorsamer Stenograph“ (*Fr*, 301) der Malermonologe, dementiert. Der epische Subjekt-Objekt-Gegensatz wird formal konstituiert und inhaltlich kassiert; der Maler ist des Wahnsinns verdächtig und solcher Klassifikation zugleich entzogen; er begegnet dem Famulanten in einer Welt, die zugleich Außenwelt von unbestreitbarer Realistik und artifiziell strukturierte ‚innere Landschaft‘ ist. Damit wird auch die Intentionalität des antinomischen Erzählkonzeptes bereits erahnbar: Es problematisiert die Beziehung zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, Subjekt und Objekt, auf deren unproblematischem Bestimmt- und Getrenntsein realistische Rezeption insistiert, und deren problematisches Einssein einseitig symbolischer Deutung nicht ins Blickfeld gerät.

Damit erhebt sich jedoch die Frage, wie die Fiktion auf realistischer Ebene das Eindringen des Icherzählers in die fiktive Welt Weng zu motivieren vermag, ohne deren verkappten Status einer zugleich subjektiv-inneren Welt zu dementieren. Anders gefragt: in wessen ‚innere Landschaft‘ reist der Famulant? Offensichtlich greift einseitig inhaltlich-symbolische Deutung, derzufolge der Maler gleichsam sein eigenes Inneres durchmesse, zu kurz, da sie schwerlich die Anwesenheit des Icherzählers im Bewußtsein eines ihm fremden Subjektes zu erklären vermag. Hingegen erhellt dialektische Betrachtung der antinomischen Form-Inhalt-Verschränkung, daß sich nicht nur der formale Subjekt-Objekt-Gegensatz inhaltlich: als realistische Textebene, sondern auch dessen inhaltliche Kassation: die symbolische Bedeutungsschicht, formal manifestiert: Die Fiktion, derzufolge der Famulant ins entlegene Weng reist, um dort „den Maler Strauch zu beobachten“ (*Fr*, 7), ist von einer formal übergeordneten Rahmenhandlung umschlossen, die Vorbereitung, Erteilung und Begründung des „Auftrags“ thematisiert.

Das führt zur Figur des fiktiven Auftraggebers, zum Malerbruder und Chirurgen Strauch. Auf der ersten, der realistischen Textebene dient die Rahmenhandlung zur Motivation der Mission des Famulanten, dem der Chirurg Gegenstand, Zweck und räumliches Ziel der Reise bezeichnet. Jedoch finden sich hier beträchtliche Widersprüche und Unklarheiten, die schier realistische Deutung schwerlich zu erklären vermag. Auf der zweiten, der symbolischen Ebene stellt man jedoch fest, daß die Beziehung zwischen einerseits Weng und Maler, andererseits dem am „Spital“ (*Fr*, 162; vgl. 199-201) in Schwarzach praktizierenden Chirurgen keineswegs so unproblematisch sein kann, wie das Fiktionskonzept bei oberflächlicher Lektüre vorgibt. Vielmehr handelt es sich beim Chirurgen um die Figur, die den Schlüssel zur schimärisch-realistischen, subjektiv-objekti-

ven fiktiven Welt besitzt. Wie aber läßt sich diese Schlüsselgewalt des Assistenten (dies sein Rang in der Spitalshierarchie, vgl. *Fr*, 201) erklären? Schlüssigerweise einzig damit, daß es sich bei der fiktiven Welt Weng um eine ‚innere Landschaft‘ des Chirurgen handelt; daß nicht bloß — formal — die Rahmenhandlung den fiktiven Bericht, sondern auch — inhaltlich — das Bewußtsein des Assistenten die fiktive Welt in ihrer Gesamtheit umschließt. Der Maler erwiese sich so als Inkarnation, die fiktive Welt Weng als Objektivation eines abgespaltenen und unterdrückten Aspekts im Wesen des Chirurgen, dessen bewußtes Ich, wie zu zeigen sein wird, einzig den „klaren, berechnenden Verstand“ (*Fr*, 296) akzeptiert und sich gegen Emotion, Sinnliches, Unbewußtheit obsessiv verschließt. Der Icherzähler erscheine auf dieser Textebene gleichsam als Emissär des bewußten, rein verstandbestimmten Ich des Chirurgen, beauftragt, die Lage in einer aufbegehrenden Region des Unterbewußten zu sondieren, welche die Herrschaft des klaren Verstandes bedroht. Wird somit auf symbolischer Textebene der Subjekt-Objekt-Gegensatz in die Subjektivität eines rahmenden Bewußtseins hineingenommen, so gewinnt er durch realistische Entfaltung auf primärem Niveau spektakuläre Sprengkraft, da beiderseits Subjektives sich in Subjektfremdem objektiviert: Der „Chirurgie“ in Schwarzach, die den Assistenten „Tag und Nacht in Anspruch“ nehme (*Fr*, 199), stehen die religiösen und sozialen, ökonomischen und ökologischen Zerfallsprozesse im fiktiven Gebirgstal gegenüber, als welche sich des Malers „*Krankheit der Auflösung*“ (*Fr*, 303) objektiviert. Indem somit das antinomisch strukturierte Erzählkonzept die in der Icherzählform sedimentierte Aussage aktualisiert, wird sowohl die Historizität des zugrundeliegenden Subjektbegriffes als auch dessen geschichtliche Gefährdung, gar Entleerung faßbar: als antinomische Verstrickung des individualistischen Subjekts christlich-idealistischer Prägung, das, als säkularisiertes in moderner ‚naturwissenschaftlicher‘ Praxis objektiviert, durch eigenes Wirken das idealistische Axiom autonomen, der Materie überlegenen Geistes widerlegt, dem es sich, in seinem Anspruch auf Substantialität und Naturbeherrschung, zugleich verdankt. Diese Antinomie von ‚Geist‘ und ‚Materie‘, säkularisiert als naturwissenschaftlicher „Verstand“ und „Natur“, manifestiert sich im *Frost*-Konzept darin, daß der Chirurg Strauch auf realistischer Ebene als „Krankheit“ eines ihm äußerlichen Individuums zu erfassen trachtet, was sich auf symbolischem Niveau als ihm immanenter sowie überindividueller Zerfall erweist.

Damit steht zu erwarten, daß die Ambiguität des Fiktionskonzeptes, seine konstitutive antinomische Verschränkung von Subjekt und Objekt, Form und Inhalt, realistischer und symbolischer Bedeutungsschicht sich bereits in der Rahmenhandlung, im Denken und Wirken des Chirurgen, als Brüche und Widersprüche in der realistischen Perzeption dieser Figur

manifestiert. Diese werden erst durch die hier vorgeschlagene dialektische Deutung erklärlich: Obwohl als empirisch-realer Arzt konzipiert, zeichnet sich der Chirurg durch ein höchst spekulatives Medizinverständnis aus, das letztlich medizinische Intention nur dadurch scheinbar rettet, daß es deren zentrale Begriffe, Krankheit und Heilung, ins je genaue Gegenteil verkehrt. Man wird solche Verwerfungen im realistischen Textniveau nur dann schlüssig deuten können, wenn man systematisch berücksichtigt, daß der Chirurg die ‚ärztliche‘ Beobachtung seiner selbst und zugleich eines ihm äußerlichen Objektes initiiert; daß er in seiner Person Arzt und Patient, Krankheit und Therapie, Subjekt und Objekt zwar nicht vereinigt, aber antinomisch verschränkt.

Sind aber Chirurg, Famulant und Maler nur drei Aspekte eines Bewußtseins, so wird die nämliche Antinomie auch Standort, Perspektive und Beobachtungsmethode des Icherzählers bestimmen. Insistiert der Maler, als Repräsentant spezifisch begriffenen Künstlertums, auf der Suspension des idealistischen Subjektbegriffes, dessen Anspruch auf Substantialität und Naturbeherrschung vom in Weng sich vollziehenden überindividuellen Zerfallsprozeß negiert wird, so trachtet der Chirurg, als Inkarnation scheinbar noch christlich verpflichteter Wissenschaft, eben diesen Subjektbegriff wider eigene Einsicht zu retten. Im Famulanten als dem Mittler, in seiner vom Chirurgen ihm anbefohlenen, vom Maler jedoch außer Kraft gesetzten Beobachtungsperspektive verschränken sich Subjekt und Objekt, Medizin und Kunst, Partikularität und Totalität zum antinomischen Erzählprinzip, das die Spannung zwischen den sowohl unvereinbaren als untrennbaren Positionen zugunsten weder dieser noch jener aufhebt, sondern zu gewaltsamer Vermittlung zwingt, somit das Subjekt paradox in der Negation seiner selbst bewahrend.

2. Zur antinomischen Codierung des Erzählerauftrags

Gemäß Fiktionskonzept sind Chirurg und Maler, Initiator und Gegenstand des fiktiven „Auftrags“, sowohl als Brüder verwandtschaftlich eng verbunden als auch durch offene „Feindschaft“ (*Fr*, 12) entzweit. Man begegnet hier dem ersten einer langen Reihe komplementär konzipierter Geschwisterpaare im Bernhardschen Werk: Dem bereits in *Frost* totgeweihten ‚Künstlertypus‘ steht der ‚naturwissenschaftlich‘ ambitionierte Verstandesmensch gegenüber, der im Werkverlauf der ersten Phase sukzessive zur dominanten Figur avanciert. Der Chirurg des *Frost*-Textes spielt auf realistischem Textniveau noch eine vergleichsweise bescheidene Rolle; als Figur bleibt er auf die bruchstückhaft eingewobene Rahmenhandlung beschränkt. Jedoch sollte nicht übersehen werden, daß er als

fiktiver Auftraggeber die Mission des Famulanten initiiert und motiviert, weshalb sein spezifisches Interesse bereits in realistischer Hinsicht Standort und Perspektive des Icherzählers entscheidend prägt.

2.1 Zur ‚medizinischen‘ Begründung des Auftrags

Schon der Versuch, Motiv und Erkenntnisinteresse des Chirurgen näher zu bestimmen, stößt auf beträchtliche Schwierigkeiten: Zwar erklärt der Chirurg ausdrücklich, er versuche „als Arzt“ (*Fr*, 12), das Befinden des Malers zu eruieren. Jedoch liegt dieser scheinbar präzisen Interessenbestimmung ein durchaus problematisches Medizinverständnis zugrunde. Zudem scheint die Funktion der Vermischung von privatem und ärztlichem Motiv zunächst rätselhaft. Auf realistischem Textniveau stellt man fest, daß der abstrakte Autor den primär empirisch-realen Gebrauch des in *Frost* manifesten Medizinbegriffs figurenunabhängig objektiviert, indem er seine beiden Arztfiguren als Repräsentanten authentischer Institutionen konzipiert: Nach medizinischen Studien an der Wiener Universität (vgl. *Fr*, 50 f) absolviert der Icherzähler seine „Famulatur“ (*Fr*, 7) am Schwarzacher Spital, an dem auch der Chirurg praktiziert. Dieses zitierte Verfahren, das empirisch Existentes weniger erzählerisch expliziert als vielmehr durch bloßes begriffliches Nennen evoziert, wird sich als konstitutive Technik Bernhardschen Erzählens erweisen. Indem es, entgegen einseitig symbolischer Deutung, die Heteroreferentialität der Fiktion gezielt, oft provozierend hervorhebt, vereitelt es deren Rezeption als ort- und zeitlose Fabel. Jedoch wird die so realisierte Verschränkung von Fiktivem und Authentischem mit inhaltlicher Einschränkung erzählerischer Willkür erkaufte: Das ärztliche Wirken des Chirurgen ist ebenso wie Lehrplan und Praktikum des Famulanten mit empirischer Schulmedizin notwendig identisch.

Wenn der Famulant erklärt: „Dieser Auftrag ist eine Privatinitiative des Assistenten, und er gehört zu meiner Schwarzacher Famulatur“ (*Fr*, 12), so steht auf realistischer Ebene zu erwarten, daß der private Zug der ohnehin spektakulären Mission sich allenfalls in deren Motivation manifestiere, während Untersuchungsmethode und Diagnoseschema durch einschlägige klinische Leitlinien vorgegeben seien. Diese Erwartung impliziert, daß der Icherzähler auch inhaltlich ein hierarchisches Arzt-Patient-Verhältnis installierte, das dem formalen Subjekt-Objekt-Gegensatz dialektisch entspreche. Medizinische Theorie stellte ihm das Material zur Errichtung einer sprachlich wie methodisch eigenständigen Metaebene bereit, von der aus, mit perspektivisch auf den Maler verengtem Blick, er dessen Krankheitssymptome studierte und strukturierte. Somit stünde zu erwarten, daß der fiktive Bericht strukturell nicht in die

fragmentierten Monologe des diskontinuierlich perzipierenden und alle Objekte symbolisch konnotierenden Malers zerfiele, sondern, durch klare klinische Schemata gegliedert, auch sprachlich mittels medizinischen Jargons sich über die symbolüberwucherte Vorstellungswelt des Malers erhebe.

Wie jedoch bereits flüchtige *Frost*-Lektüre lehrt, werden diese beiden Erwartungen vom Icherzähler nachhaltig enttäuscht: Da ihm als einziges Gliederungsprinzip die Abfolge der Tage seines Aufenthaltes in Weng dient; da er nicht einmal versuchsweise sich mittels klinischen Jargons auf eine Metaebene aufschwingt, wäre der so entstehende Bericht formal als Tagebuch anzusprechen, inhaltlich überdies als Diarium nicht des Famulanten, sondern des Malers, dessen Monologe der Icherzähler weithin kommentarlos protokolliert.

An dieser Stelle setzt einseitig realistische Interpretation mit ihrer Kritik scheinbarer Formlosigkeit ein. Da sie die Möglichkeit, der Wahn des Malers könne unrealistischerweise medizinischer Klassifikation tatsächlich entzogen sein, nicht in Erwägung zieht, stehen ihr prinzipiell zwei Deutungsmuster offen, die jedoch beide wenig befriedigen:

Erstens kann sie erklären, der Autor habe durchaus intendiert, die Vorstellungswelt des Malers aus wirklichkeitsgewisser Perspektive als Wahn zu dekuvirieren, sei jedoch von seinem Stoff gleichsam überwältigt worden. In der inhaltlichen Ohnmacht des Icherzählers offenbare sich daher schlicht die seines Schöpfers.

Der zweite mögliche Vorwurf, ließe er sich erhärten, träfe schwerer, zumal man ihm begrenzte Plausibilität nicht absprechen kann: Sofern sich herausstellte, daß der abstrakte Autor nur deshalb zwischen Chirurg und Maler, „Arzt“ und ‚Patient‘ den in medizinischer Diagnose ungeübten Famulanten schaltet, um dem letztlich doch bloß in subjektiv signifikantem, klinisch identifizierbarem Wahn befangenen Protagonisten ungehemmte Entfaltung zu ermöglichen, so wäre der abstrakte Autor freilich bei einem recht fragwürdigen Täuschungsmanöver ertappt, da die vermeintliche Stärke des Protagonisten durch ephemere motivierte Schwäche seines Gegenübers erschlichen wäre. Für diese Deutung spräche immerhin, daß sie den privaten Zug der Mission, dessen Funktion bislang undurchsichtig blieb, einzubeziehen vermag, indem sie die Konzeption der sowohl feindlichen als auch brüderlichen Beziehung zwischen Chirurg und Maler als freilich unbeholfenen Versuch entlarvt, die Zurückhaltung des vermeintlich eher kompetenten Chirurgen und folglich die Einschaltung des Icherzählers zu motivieren.

Sowenig zwar diese Einsicht, daß die inhaltliche Unselbständigkeit des Famulanten bereits in der Rahmenhandlung gründet, vernachlässigt werden darf, sowenig vermag sie als alleinige Erklärung der eigentümlich widersprüchlichen Verschränkung von Installation und Suspension me-

dizinischer Perspektive zu befriedigen. Wie sich nämlich herausstellt, zeigt sich auch der Chirurg, von dem realistische Rezeption womöglich beherrschtere Diagnose erwartet hätte, in befremdliche Widersprüche verwickelt. Läßt die vom Famulanten behauptete Einbindung des in entlegene Gegend führenden „Auftrags“ sich ohnehin nur mühsam mit der Vorstellung eines regulären medizinischen Praktikums vereinbaren, so wäre zumindest zu erwarten, daß der Chirurg durch klar konturierten Krankheitsverdacht die immerhin ungewöhnliche Mission motiviert. Stattdessen jedoch skizziert er, medizinischen Jargon bereits seinerseits sorgsam meidend, ein irritierend vages Krankheitsbild:

Mein Bruder [. . .] ist wie ich unverheiratet. Er ist, wie man sagt, ein Gedankenmensch. Aber heillos verwirrt. Verfolgt von Lastern, Scham, Ehrfurcht, Vorwürfen, Instanzen — mein Bruder ist ein Spaziergängertypus, also ein Mensch, der Angst hat. Rabiat. Und ein Menschenhasser. (*Fr*, 12)

Ließe sich die Blässe dieser Skizze notfalls mit dem Umstand erklären, daß der Chirurg „den Maler schon zwanzig Jahre nicht mehr gesehen“ hat und auch der briefliche Kontakt zwischen den Brüdern vor „zwölf Jahren“ (*Fr*, 12) erstorben ist, so daß der Chirurg gar nicht präzise über das Befinden des Bruders informiert sein kann, so läßt andererseits gerade diese Einsicht am behaupteten Primat medizinischen Erkenntnisinteresses zweifeln. Hingegen zeigt sich der Chirurg, in Widerspruch zur beobachteten Unfähigkeit, seinen Krankheitsverdacht zu präzisieren, so genau nicht nur über den Aufenthaltsort, sondern auch über charakterliche Eigentümlichkeiten des Malers informiert, als habe er diesen nicht vor „zwanzig Jahre[n]“, sondern vor weit geringerer Frist letztmals „gesehen“. Die vom Famulanten geforderte „Beschreibung“ der „Verhaltensweisen“ des Malers ist der Instruktion in wenn nicht wesentlichen, so doch auf genauer Kenntnis beruhenden Details bereits immanent: Der Chirurg „verlangt“ von seinem Gehilfen

eine präzise Beobachtung seines Bruders, nichts weiter. Beschreibung seiner Verhaltensweisen, seines Tagesablaufs; Auskunft über seine Ansichten, Absichten, Äußerungen, Urteile. Einen Bericht über seinen Gang. Über seine Art, zu gestikulieren, aufzubrausen, „Menschen abzuwehren“. Über die Handhabung seines Stockes. „Beobachten Sie die Funktion des Stockes in der Hand meines Bruders, beobachten Sie sie genauestens“. (*Fr*, 12)

Zur schärferen Konturierung des Widerspruchs sei überdies erwähnt, daß der Assistent, wie man erst aus dem zweiten Brief des Famulanten erfährt, sich bereits vor Beginn der Mission überzeugt zeigt, daß sein Bruder der „Normalisierung (Heilung)“ entzogen und daher „verloren“ sei (*Fr*, 301).

2.2 Zur Antinomie des Medizinbegriffs

Somit wäre nochmals zu fragen, welches Medizinverständnis dem „Auftrag“ zugrundeliegt. Wie bereits aufgezeigt, wird der primär empirische Charakter des in *Frost* manifesten Medizinbegriffs vom abstrakten Autor garantiert. Daher steht die von Chirurg und Famulant bezeugte Abneigung gegen medizinische Sprache und Methode in befremdlichem Widerspruch auch zu ihrer Praxis am Schwarzacher Spital: Gerade als Chirurg ist der Initiator des „Auftrags“ mit genau lokalisierter und benannter, durch gezielten Eingriff bekämpfter Krankheit befaßt. Eben dieser, vom Chirurgen praktizierten, vom Famulanten erlernten Organmedizin schlägt jedoch bereits auf dem ersten Blatt des Erzählerberichtes eine gewiß vom Chirurgen inspirierte Verachtung entgegen:

Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschnitten, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und Kinderherausziehen in die Welt. [...] Aus dem Vorspiegeln falscher Tatsachen allein kann eine Famulatur auch nicht bestehen, nicht aus dem, daß ich sage: „Der Eiter wird sich ganz einfach in Ihrem Blut auflösen, und Sie sind wieder gesund.“ Und aus hunderterlei anderen Lügen. Nicht nur daraus, daß ich sage: „Es wird schon!“ — wo nichts mehr wird. Eine Famulatur ist ja nicht nur eine Lehrstelle für Aufschnitten und Zunähen, für Abbinden und Aushalten. (*Fr*, 7)

Dabei signalisiert das leitmotivische „nicht nur“ in der Tirade des Famulanten sowohl sein Ungenügen an organischer Medizin als auch die Schwierigkeit, das nicht nur erwünschte, sondern als bereits existent behauptete Mehr positiv zu bestimmen. Offensichtlich zielt seine Kritik auf die Ohnmacht der Medizin gegenüber unheilbarer Krankheit und Tod: Ihre Hilflosigkeit angesichts körperlichen Zerfalls verberge Medizin hinter handwerklicher Betriebsamkeit und tröstenden „Lügen“. Sodann kommt der Famulant auf das behauptete Mehr des Medizinischen zu sprechen:

Eine Famulatur muß auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen. Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich, mich mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem gewissen erstaunlichen Grad an Möglichkeiten aufzudecken. Wie man eine Verschwörung aufdeckt. (*Fr*, 7)

An dieser eigenwilligen Bestimmung empirisch-medizinischer Intention fällt sofort auf, daß sie deren Grenzen nicht nur verläßt, sondern die Grenzüberschreitung auch widerwillig einbekennt: Die schwerlich zu leugnende Tatsache, daß empirische Medizin ihre Aufgabe durchaus nicht darin erblickt, „Unerforschliches zu erforschen“, manifestiert sich zwangsläufig in dem Geständnis, daß allererst sein „Auftrag“ die Forderung an ihn heranträgt, ‚Außerfleischliches‘ zu erforschen, statt seine

Kenntnisse im „Aufschneiden und Zunähen“ zu vervollkommen. Das dem „Auftrag“ zugrundeliegende Medizinverständnis scheint von empirischer Medizin soweit entfernt wie der entlegene Gebirgsort Weng vom Schwarzacher Spital.

Wie man bei näherer Betrachtung feststellt, ist die Beziehung zwischen empirischer, als „Spital“ (*Fr*, 162) objektivierter Medizin und im „Auftrag“ manifestem Medizinverständnis antithetischen Wesens. Auffällig ist überdies, daß der Chirurg ebenso wie sein Famulant den elementaren Konflikt zwischen beiden unvereinbaren Positionen nicht aufzulösen trachtet, sondern, scheinbar unproblematisch summierend, diese antinomisch verschränkt. In der folgenden programmatisch-widersprüchlichen Äußerung des Famulanten, die das Denken auch des Chirurgen skizziert, wird die Historizität des Konfliktes faßbar: „Und es kann ja sein“, so der Famulant noch vor Antritt seiner Reise,

daß das Außerfleischliche, ich meine damit nicht die Seele, daß das, was außerfleischlich ist, ohne die Seele zu sein, von der ich ja nicht weiß, ob es sie gibt, von der ich aber erwarte, daß es sie gibt, daß diese jahrtausendealte Vermutung jahrtausendealte Wahrheit ist; es kann durchaus sein, daß das Außerfleischliche, nämlich das ohne die Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht umgekehrt und nicht nur eines aus dem andern.
(*Fr*, 7)

Dieses syntaktisch wie semantisch verwickelte Satzgebilde verdient geduldige Analyse. Der Grundwiderspruch besteht darin, daß sich die Annahme eines Immateriellen, aus dem „alles existiert“, an dem jedoch „die Seele“ substantiell nicht partizipiert, schwerlich mit christlichem Seelenglauben vereinbaren läßt, auf dem der Famulant aber gleichwohl beharrt. In der Konfrontation von christlicher Seelenlehre und dem Postulat eines „Außerfleischliche[n]“, das nicht göttlichen Geistes sei, wird die geschichtsphilosophische Dimension der antinomischen Verschränkung des formalen Subjekt-Objekt-Gegensatzes mit dessen inhaltlicher Aufhebung, der realistischen mit der symbolischen Textebene faßbar: als antinomische Struktur empirischer Humanmedizin selber, deren christlich-idealistische Provenienz, als formstiftendes Prinzip, moderner materialistischer Ausrichtung widerspricht.

Im motivischen Schwarzacher Spital wird die realgeschichtliche christliche Bedingtheit heutiger Humanmedizin als Hypostasis des idealistischen Subjekts verbildlicht, das sich kraft göttlichen Geistes substantiell und über bloß sinnliche, daher sterbliche Materie erhaben wähnt: „geistliche Schwestern“ wirken in der Klinik, die „ein paar Schritte nur“ von der „Kirche“ entfernt ist, „denn die Kirche ist an das Spital angebaut oder das Spital an die Kirche“, die beide aus den gleichen „dicken Wände[n]“ gemauert sind (*Fr*, 162). Betritt in Gestalt des Chirurgen Strauch der erste spezifisch Bernhardsche Naturwissenschaftler die bewegte Bühne dieses Autors, so begegnet mit dem massiv gemauerten Schwarzacher Spital das

Urbild jener festungsartigen, indes dem Verfall geweihten Bollwerke, in welchen sich die Protagonisten der ersten Werkphase scheiternd verschanzen. Nicht erst dem Icherzähler der *Korrektur* gelten die Wälle solcher Festung als „ungeheuerliche, alles in mir befestigende Mauern“ (*Ko*, 78): Es sind Objektivationen christlicher Verheißung, derzufolge das Individuum nicht bloß flüchtige, dem Untergang geweihte Erscheinung, sondern kraft geistiger Substantialität unsterblich sei. Wie zu zeigen sein wird, vollzieht auch der Chirurg die im Burg-Motiv objektivierte stisch-hierarchische Struktur auf subjektiver Ebene nach.

In der zentralen Intention der Medizin manifestiert sich deren formale Abhängigkeit von christlichem Glauben: Die Vorstellung physischer Heilung geht ursächlich aus christlich-metaphysischer Heilserwartung hervor. Galten noch mittelalterlicher Medizin spirituelle Seelenkräfte als Träger physischen Lebens, so erfolgte spätestens Ende des 18. Jahrhunderts die materialistische Wende heilkundlichen Bestrebens: Indem die neue Medizin programmatisch Krankheit nicht mehr im Seelischen, sondern in fleischlichem Gewebe lokalisierte, wandelte Heilkunde sich sukzessive zur biotechnischen Naturwissenschaft. Wengleich in neuerer Zeit eine ‚psychosomatisch‘ orientierte Strömung die eingebüßte Leib-Seele-Einheit erneut zu erfassen trachtet, so steht zeitgenössische Medizin gleichwohl im Bann naturwissenschaftlichen Erkenntnisideals: Indem der Arzt als Biotechniker sich nicht der „Seele“, sondern dem isoliert als Mechanismus visierten Organismus widmet, büßt in medizinischer Methode die christliche Lehre ihre Bedeutung, die „Seele“ selber ihre Substantialität ein. Damit aber verliert der Einzelne auch seine Individualität: Gleich jeglichem Gegenstand naturwissenschaftlichen Forschens regrediert er zum Exemplar. Daher auch sinkt er, in zweifacher Hinsicht, vom Subjekt- zum Objektstatus hinab: Objekt zum einen naturwissenschaftlicher Einsicht, visiert Medizin ihn zum andern als bloßes Medium überindividueller Prozesse des Lebens und Verfalls. Indem Biotechnik an physikalischer und chemischer Erkenntnis außermenschlicher Natur partizipiert, erweist sie, daß sich auch das Leben des Einzelnen den nämlichen, ihm äußerlichen Kräften verdankt: mit den Worten des Famulanten dem, „was außerfleischlich ist, ohne die Seele zu sein“, aus dem jedoch „alles existiert“ (*Fr*, 7). In antinomischen Widerspruch verstrickt sich Medizin insofern, als sie zwar durch eigene materialistische Fixierung christlichen Glauben zum leeren Dogma aushöhlt, jedoch zugleich von christlicher Hypostasis autonomen Geistes, vom idealistisch-individualistischen Subjektbegriff abhängig bleibt, da dieser allererst den als „Verstand“ säkularisierten ‚Geist‘ in seinem Anspruch auf Erkenntnis und Beherrschung, statt blinder Dienerschaft, der Natur legitimiert. Erweist biomedizinisch-naturwissenschaftliches Forschen, daß die im „dicken“ (*Fr*, 162) Schwarzscher Gemäuer objektivierte Verheißung Trug sei, daß organisches,

inner- wie außermenschliches Leben in allen seinen Erscheinungen ums Individuum unbekümmert und einzig der „linearen Wiederholung des Entstehens, Untergehens und Wiederenstehens“ verpflichtet sei, so beruft es sich wider eigene Einsicht gleichwohl aufs idealistische Axiom vom „echten Phönixleben des Geistes“, das nach Hegel „die sonst lineare Wiederholung [...] erst zum wahren Kreislauf umbiegt“¹⁰. Auch der Chirurg des *Frost*-Textes beruft sich damit auf eine „Wahrheit“ (*Fr*, 7), die wenn nicht widerlegt, so doch von zweifelhaftem Wert ist für ein Denken, dem als verlässliche Wahrheit einzig wissenschaftlich Verifizierbares, die Erkenntnis des „klaren, berechnenden Verstandes“ (*Fr*, 296) gilt. Dieser wähnt sich durch christliche Seelenlehre legitimiert, die er zugleich, durch materialistische Fixierung, liquidiert. ‚Physik‘ und ‚Metaphysik‘ treten zu unversöhnlichem Widerspruch auseinander: Transzendentaler Heilerwartung steht die naturwissenschaftliche Einsicht gegenüber, daß das Individuum ‚unheilbar‘, „heillos“ (*Fr*, 12) sei, da es einem Mechanismus gleiche, dessen konstitutives Merkmal unaufhaltsamer Zerfall ist. Der „klare, berechnende Verstand“ errechnet sich selber als substanzlos, abhängig, ephemer.

Folgerichtig gelangt auch der *Frost*-Chirurg zur Annahme eines transzendentalen Lebensprinzips, das, an die Schopenhauersche Konzeption gemahnend, christlicher Metaphysik diametral widerspricht: Diese erklärt, daß für sich unförmige und tote Materie erst durch befristete Vereinigung mit der Seele zum Leib organisiert und belebt werde; daß folglich einzig dem Geist als Emanation des Göttlichen Substantialität und Unsterblichkeit zukomme, weshalb auch der Einzelne kraft Vernunft und Bewußtsein nicht Objekt, sondern Subjekt seiner irdischen Existenz sei. Dieses idealistische Konzept erfährt auf seinem Hegelschen Höhepunkt durch Schopenhauers Philosophie scharfen Widerspruch: Unsterblichkeit, so Schopenhauer, komme nicht dem Individuum, weder in seinem körperlichen noch in seinem geistig-seelischen Aspekt, sondern einzig der „platonischen Idee“ zu, vermittels welcher sich das „Wille“ genannte Lebensprinzip befristet im Individuum objektiviere. In genauem Gegensatz zu Hegel könne nicht das Bewußtsein des Einzelnen, das bloßer Diener des „Willens“ sei, Substantialität beanspruchen; vielmehr

¹⁰ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik II. In: Werke in 20 Bänden. Frankfurt/Main 1970. Bd. 14. S. 140. — Kurztitelnachweis: Hegel, Ästhetik. — Diese Einschaltung eines Hegel-Zitates und im folgenden einiger Schopenhauer-Zitate rechtfertigt sich dadurch, daß idealistische und vom Idealismus beeinflusste Philosophie — im wesentlichen Kant, Hegel, Schopenhauer — einen bedeutsamen Anspielungshorizont des Bernhardschen Werkes bildet. Dieser heteroreferentielle Aspekt wird bereits im Verlauf der *Frost*-Studie, deutlicher noch in den beiden nachfolgenden Studien hervortreten.

komme diese einzig dem transzendentalen, mittels der unerforschlichen Naturgesetze jegliche Materie durchwaltenden Lebensprinzip zu. Während daher Hegel erklärt, daß der Tod lediglich den physisch-natürlichen Aspekt des Menschen vernichte, stellt umgekehrt Schopenhauer fest, daß der Einzelne den Tod als Ersterben nicht seiner physischen Objektseite, sondern seines Bewußtseins, seiner Individualität erfährt.¹¹

2.3 Zur Intentionalität der antinomischen Verschränkung

Der Schopenhauersche „Wille“ hat mit der von Famulant und Chirurg in *Frost* postulierten „außerfleischlichen“ (*Fr*, 7) Kraft zumindest soviel gemein, daß beide Konzeptionen mit der Hypostasis autonomen Geistes auch das idealistische Subjekt suspendieren. Mit der Annahme eines überindividuellen Immateriellen, das naturgesetzlich jegliche Materie durchwalte, büßt das Individuum sowohl seine Substantialität als seine Autonomie gegenüber außermenschlicher Natur ein. Indem der Chirurg ebenso wie der Famulant gleichwohl auf christlichem Seelenglauben insistiert, entsteht in ihrem Denken jene Form-Inhalt-Antinomie, die auch das *Frost*-Konzept als Ganzes strukturiert. Damit wird dessen Intentionalität auf Figurenebene faßbar: Es ist der Versuch des Chirurgen, christlich-idealistische Geist-Materie-Konzeption und damit die Herrschaft des „klaren, berechnenden Verstandes“ (*Fr*, 296) zu retten, indem er wider eigene Einsicht zu gewaltsamer Vermittlung mit subjektivem ‚Geist‘ zu zwingen trachtet, was dessen Anspruch auf Autonomie und Substantialität liquidiert. Es ist der Versuch, als ‚Krankheit‘ medizinischer Methode zu unterwerfen, was individuelles Leben schlechthin als unheilbare Krankheit bestimmt.

Im folgenden Kapitel wird zu zeigen sein, wie sich diese antinomische Struktur auf subjektiver Ebene im Bewußtsein des Chirurgen manifestiert. Da der abstrakte Autor den Assistenten als Repräsentanten des Schwarzacher Spitals konzipiert, das die antinomische Verschränkung von christlicher Provenienz und materialistischer Fixierung der Medizin verbildlicht, wird seine Intention ersichtlich, den Konflikt des Chirurgen als subjektives Korrelat historisch-objektiver Antinomie zu konzipieren. Daher steht zu erwarten, daß der abstrakte Autor bestrebt sein wird, den Widerspruch zwischen Intention auf ‚Heilung‘ und insgeheimer Einsicht in die ‚Unheilbarkeit‘ des Individuums, zwischen transzendentaler Heils-

¹¹ Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zürcher Ausgabe. Zürich 1977. Bd. II,2, S. 551. — Kurztitelnachweis: Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung*