



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Klangliche Konstituierung des Räumlichen.
Musikwissenschaftliche Raumkonzepte in der Prosa
Thomas Bernhards“

Verfasserin

MMag. phil. Olivia Vrabl

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, im August 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Dr.-Studium der Philosophie Deutsche Philologie
UniStG

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger

...und ich hörte, glaube ich,
weil dazu niemand die Kraft hatte,
alles immer allein.

Thomas Bernhard, *Ungenach*

Mein herzlicher Dank gilt

Prof. Dr. Irmgard Egger für die literaturwissenschaftliche Betreuung und
Unterstützung,

Prof. Dr. Christoph Reuter für die musikwissenschaftliche Begleitung,

Dr. Nina Noeske für ihre inspirierenden Forschungsarbeiten,

meinem Partner für die Kraft und das Zuhören

und meiner Familie für das Verständnis in allen Lebenslagen.

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG.....	11
1. EINLEITUNG	19
1.1. <i>Wissenschaftliche Fragestellungen.....</i>	19
1.2. <i>Raum in der Musikwissenschaft</i>	20
1.3. <i>Gliederung der Untersuchung</i>	22
1.4. <i>Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)</i>	25
2. DER PHYSIKALISCH-AKUSTISCHE RAUM.....	27
2.1. <i>Ist Akustik Glückssache?.....</i>	28
2.2. <i>Die Rolle des Hörens und der Raumakustik in Thomas Bernhards Prosa.....</i>	29
2.2.1. <i>Drehbücher</i>	33
2.3. <i>Schallausbreitung in Bernhardschen Gebäuden</i>	38
2.4. <i>Schallausbreitung im Freien.....</i>	41
2.4.1. <i>Wald</i>	43
2.4.2. <i>Temperatur.....</i>	44
2.4.3. <i>Wind</i>	46
2.5. <i>Wissen und Macht über die Raumakustik.....</i>	47
2.5.1. <i>Klangbilder des Alltags</i>	49
2.6. <i>Der Klang als Schlüsselement</i>	52
2.6.1. <i>Vierkanthof.....</i>	53
2.6.2. <i>Zwei Dialogfragmente</i>	53
3. DER IMAGINÄRE HÖRRAUM	57
3.1. <i>Der akustische Erinnerungsraum</i>	58
3.2. <i>Der Vorstellungsraum, der während der akustischen Wahrnehmung entsteht.....</i>	61
3.3. <i>Akustische Halluzinationen</i>	64
3.3.1. <i>Pathologien</i>	65
3.3.2. <i>Ohrwürmer</i>	71
3.4. <i>Verfolgt von Geräuschen, gefangen im imaginären Hörraum.....</i>	73
3.5. <i>Schlussfolgerungen</i>	77
4. DIE KOMPOSITORISCHE PRAXIS	81
4.1. <i>Die Aufführungssituation.....</i>	81

4.2. Konkreter Raum oder Ort, in dem bzw. an dem Musik erklingt.....	82
4.3. Bezug zu Klangquellen	89
4.4. Kompositorische Raumbezüge	86
4.5. Schlussfolgerungen.....	92

5. DER AKUSTISCHE HERRSCHAFTSRAUM..... 97

5.1. Thematischer Rahmen	97
5.1.1. Wörterbücher der deutschen Sprache.....	98
5.1.2. MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart	97
5.1.3. Die Stille im Bernhardschen Universum	101
5.2. Die Achse Stille – Lärm	102
5.2.1. Die Lautlosigkeit (absolute Stille)	102
5.2.2. Durch Stille hervorgerufener Vorstellungsraum.....	104
5.2.3. „Die Quintessenz der Stille ist der Tod.“	106
5.2.4. Herrschaftsfunktion	108
5.2.5. Der Lärm	111
5.2.6. Stressoren	113
5.2.7. „Ich hab’ ja Lärm so gern.“	117
5.2.8. Schlussfolgerungen	119
5.3. Die Achse Ruhe – Unruhe - Verstörung	120
5.3.1. Ruhe (in meinem Gesicht)	120
5.3.2. Unendlichkeit und Vollkommenheit.....	122
5.3.3. Das Inruhegelassensein	122
5.3.4. Die Unruhe	124
5.3.5. Sichnichttruhighaltenkönnen	125
5.3.6. Die personifizierte Unruhe.....	126
5.3.7. Unruhe und Heterotopie	126
5.3.8. Die Konsequenz: Verstörung	128
5.4. Conclusio. Ein Erklärungsversuch.....	129

6. EXKURS: RAUMKONZEPTE 135

6.1. Raum – was ist das?	135
6.1.1. Die Sinnhaftigkeit von Strukturen	135
6.1.2. Form der Unterscheidung	136
6.1.3. Beobachtung	137
6.1.4. Objektraum und Wahrnehmungsraum.....	137
6.2. Die Subjektivierung des Raumes	138
6.2.1. Die Subjektphilosophie nach Johann Gottlieb Fichte	139
6.2.2. Subjektivierte Räume in Thomas Bernhards Prosa	142

6.3. Akustische Gegenorte	145
6.3.1. Heterotopien nach Michel Foucault	145
6.3.2. Akustische Heterotopien in der Prosa Thomas Bernhards	147
6.3.3. Nach der Glocke tanzen	152
6.4. Praktiken im akustischen Raum	153
6.4.1. Alltagshandlungen nach Michel de Certeau	153
6.4.2. Bewegung im Raum	156
6.5. Schlussfolgerungen	158

7. THOMAS BERNHARDS WELTENSTÜCK161

7.1. Zwei Dialogfragmente	161
7.2. Die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt	162
7.3. Konzepte der akustischen Ökologie	166
7.3.1. Verschiedene Modi des Hörens	167
7.3.2. Verschiedene Modi des hörenden Gehens	168
7.3.3. Akustische Codes	171
7.4. Landschaftsklang - Klanglandschaft	172
7.5. Klanglandschaften aus der Perspektive der Sozialwissenschaft	174
7.5.1. Realmilieu und Psychomilieu	174
7.5.2. Sozialwissenschaftliche Modelle von Klanglandschaften	175
7.5.3. Das Hundegekläff	178
7.6. Thomas Bernhard, der Akustikdesigner	181
7.6.1. Orte ohne akustische Lösungswege	181
7.6.2. Statisches und dynamisches Modell der Umwelt	182
7.6.3. Sozioakustische Studien	184
7.6.4. Kein Mensch hört hin?	185
7.7. Das Füllen einer interpretatorischen Lücke	187
7.7.1. Grenzgänge	187
7.7.2. Der Schrei	188
7.7.3. Mein Weltenstück	191
7.7.4. Der Mensch ist ganz Ohr	193

LITERATURVERZEICHNIS	195
-----------------------------------	------------

ANHANG:

ZUSAMMENFASSUNG	207
------------------------------	------------

ABSTRACT	217
-----------------------	------------

CURRICULUM VITAE	219
-------------------------------	------------

SIGLENVERZEICHNIS:

Folgende Werke Thomas Bernhards werden mit den genannten Siglen
angeführt:

AR: *Amras*

AU: *Auslöschung*

FR: *Frost*

KO: *Korrektur*

KW: *Das Kalkwerk*

VE: *Verstörung*

VORBEMERKUNG

Der Ursprung der vorliegenden Arbeit reicht weit in die Studienzeit zurück. Zu jenem Zeitpunkt beschäftigte ich mich mit der Beziehung zwischen Musik und Sprache und rang um linguistische wie auch sprachphilosophische Konzepte über den *Tonfall*, die es mir ermöglichen sollten, neue Wege in der Syntax und der suprasegmentalen Phonologie zu gehen. Meine Fragen wurden allerdings nicht befriedigend beantwortet. Da ich den Schlüssel nicht in der Produktion, sondern in der Rezeption des Klanges sah und die Abwesenheit eines Elements, so wie beim Erlernen einer Fremdsprache, das fehlende Wissen über Konzepte häufig erst zutage fördert, beschäftigte ich mich in der Diplomarbeit mit dem Hören und Hörverstehen im Fremdsprachenerwerb. In dieser Arbeit musste ich mich jedoch auf spärliche Informationen beziehen, denn das Hörverstehen war mit dem Attribut des Aschenputtels unter den Fertigkeiten in die Wissenschaft eingegangen. Und dies, obwohl dringender Handlungsbedarf für eine moderne Hörverstehensmethodik bestand. Deshalb setzte ich mir zum Ziel, die Musikolinguistik aus der Sicht des Hörens zu untersuchen. Das Verständnis und insbesondere die Kenntnis von musikolinguistischen Konzepten ist jedoch auf viele Disziplinen verteilt, die nicht zwingend ihre Ergebnisse untereinander austauschen. Dies war vor allem in den einzelnen Forschungsbeiträgen deutlich, die sich immer innerhalb ihrer Wissenschaftsdisziplinen bewegten.

So entwickelte sich aus dem ursprünglichen Unterfangen eine Reise in verschiedene Wissenschaftsbereiche. Zu Beginn allerdings, ohne die Rechnung mit den Künsten zu machen. Doch sind es insbesondere die Künste, in denen viele wissenschaftliche Lösungsansätze verborgen sind, denn es liegt in der Natur der Sache, dass die Kunst Strömungen der Zeit aufgreift und versucht, sie zu verarbeiten. Dies soll anhand eines kurzen Beispiels verdeutlicht werden. In der romantischen Musikästhetik kommt es zu einer

Neubewertung der Musik als höchste Kunstgattung.¹ Diese wird zunächst nicht in der musikalischen Praxis selbst realisiert, etwa als Neuerung kompositorischer Prinzipien, sondern in der sich gerade entfaltenden frühromantischen Literatur theoretisch entwickelt.² Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck verfassen in romantisch gemeinschaftlicher Produktion die Schriften *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*³ sowie deren Fortsetzung, *Die Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*,⁴ welche wesentlich zum Verständnis der Tonkunst in der Romantik beitragen:

Und bald – welch herrliche Fülle der Bilder! – bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: - eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht, - die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: eine kleine, fröhliche, grüne Insel mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, - die auf dem dunklen, unergründlichen Ozean schwimmt. –⁵

In der Schrift *Herzergießungen* findet sich auch die Geschichte des fiktiven Tonkünstlers Joseph Berglinger mit dem Titel *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*. Diese Geschichte handelt von der Unsagbarkeit, dem Übersetzen der Töne in sprachliche Bilder und der Frage nach den Repräsentationsmöglichkeiten und Ausdrucksqualitäten der Musik.⁶ Auch philosophische Konzepte wie die romantische Schilderung des leeren Zeitumtriebs werden anhand von Klangbildern dargestellt. So ist in den *Phantasien* das rauschende Rad der Zeit in der amüsanten Passage *Ein*

¹ Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst* (1799). Hg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart 2005 [= Reclam Universal-Bibliothek 9494]. Vgl. hier auch das Nachwort von Wolfgang Nehring.

² Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797). Hg. von Martin Bollacher. Stuttgart 2009 [= Reclam Universal-Bibliothek 18348]. Vgl. hier auch das Nachwort von Martin Bollacher.

³ Wackenroder und Tieck, 1797.

⁴ Wackenroder und Tieck, 1799.

⁵ Wackenroder und Tieck 1799, S. 63.

⁶ Zum *Unsagbarkeitstopos* vgl. Claudia Albert: *Tönende Bilderschrift: >Musik< in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2002.

*wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*⁷ durch akustische Beschreibungen wiedergegeben. In dieser kulturgeschichtlichen Metapher, die das Zeitproblem thematisiert, wird zum Raum gewordene Zeit durch Bewegung hörbar und folglich sichtbar gemacht. In der Romantik entsteht zudem auch die Idee einer *Kunstmusik*. Phantasie und Gefühle sollen ohne den Intellekt, das heißt, ohne störende Gedanken, ausgedrückt werden. Rationale Maße für Musik werden abgelehnt:

Wo Worte nicht mehr hinreichen, sprechen die Töne. Was
Gestalten nicht auszudrücken vermögen, malt ein Laut.⁸

Musik wird in einen metaphysischen Raum gestellt. Sie wird als Glaubensbekenntnis verstanden und dient als Mittel der Transzendenz. In dieser Zeit hat Musik auch mehr Schwierigkeiten in der Rechtfertigung, denn dargestellt zu werden. Musik ist in ihren Wirkungen erlebbar und ist als Totalitätserfahrung imstande, rationale Räume der Wirklichkeit hinter sich zu lassen.⁹

All dies findet sich in den *Phantasien* und in den *Herzergießungen*, welches mit der Verkündung eines neuartigen Kunstprogramms als Gründungsurkunde der Frühromantik verstanden wird,¹⁰ wieder. Befremdend wirkt vor diesem Hintergrund die knapp formulierte Eigenkritik innerhalb der Musikwissenschaft, dass man den Wert der „unscheinbaren Schriften“¹¹ Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks „vor allem in der musikwissenschaftlichen Rezeption stets übersehen hat.“¹² Denn noch heute prägen romantische Vorstellungen von Vogelgezwitscher und

⁷ Wackenroder und Tieck 1797, S. 59 – 63.

⁸ Grillparzer, Franz: „Der Freischütze. Oper von Maria Weber“. In: *Sämtliche Werke*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1964, Bd. 3, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, S. 885–888, hier S. 887.

⁹ Vgl. dazu Wackenroder und Tieck 1799. Vgl. hier auch das Nachwort von Wolfgang Nehring.

¹⁰ Vgl. Wackenroder und Tieck 1797, S. 179f.

¹¹ Wackenroder und Tieck 1799, S. 157.

¹² MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel [u.a.] 1999, Sachteil, Bd. 17, hier S. 267.

Wasserrauschen die Art und Weise, wie wir die Schönheit der Natur bewerten, wie im Laufe dieser Arbeit deutlich werden wird.

Während die Künstler Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck mit ihren Schriften beispielhaft Aufschluss über das Tonkünstlerbild in der Romantik geben können, fand ich für die heutige Zeit in Thomas Bernhard einen wichtigen Verbündeten, um die Verbindung zwischen Literatur und Akustik zu erforschen. Deshalb hielt ich auf meiner Reise durch die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen in der Literaturwissenschaft und der systematischen Musikwissenschaft inne, um das Erfahrene zu verschriftlichen. Auch in dieser Arbeit handelt es sich um ein sehr großes, jedoch vernachlässigtes Puzzlestück. Es geht um die Frage, wie Raum in der Literatur Thomas Bernhards klanglich konstituiert ist und *was das ist*, das nur manche Figuren zu hören vermögen, wie im Zitat ausgedrückt, welches dieser Arbeit voransteht.¹³

Vor diesem Hintergrund entstand nun das vorliegende Projekt, welches an der Universität Wien am Institut für Germanistik mit der Unterstützung des Institutes für Musikwissenschaft durchgeführt wurde, mit dem Ziel, musikwissenschaftliche Raumkonzeptionen in der Prosa Thomas Bernhards zu untersuchen. Wendelin Schmidt-Dengler forderte ebenso eine Bernhard-Debatte „mit Blick im Besonderen auf die Linguistik und die Musikwissenschaft“¹⁴ wie auch Thomas Bernhard selbst, der durch seine Arbeit zu Diskussionen unterschiedlichster Disziplinen anhält. Einflüsse, die in diesem interdisziplinären Forschungsvorhaben zutage treten, sind meine Spezialisierungen im 2. Studienabschnitt, eine Diplomarbeit im Bereich der suprasegmentalen Phonologie, die Teilnahme an Feldforschungsprojekten des Instituts für Musikwissenschaft, Besuche von fach einschlägigen

¹³ Thomas Bernhard: *Ungeschichte*. Frankfurt am Main 1968, hier S. 56f. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Hans Höller. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 12].

¹⁴ Martin Huber (Hg.): *Wissenschaft als Finsternis?*. Wien [u.a.] 2002, hier: S. 10.

Kongressen und themenspezifische Lehrveranstaltungen im Bereich der Literaturwissenschaft, der systematischen Musikwissenschaft, der Sprachphilosophie, der Philosophie des Raumes und der akustischen Ökologie.

Verräumlichung der Schrift

„Raum ist nicht vorgegeben, sondern wird produziert.“¹⁵ Dies trifft auch auf den Raum in der Schrift zu. Vittoria Borsò spricht in ihrer Abhandlung *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode. Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift* von einer „Visualität des Textraumes“,¹⁶ einer „Materialität der Schrift“¹⁷ und von „Praktiken der Einkerbung“,¹⁸ die Raum erzeugen. Das heißt, einerseits kann die Verräumlichung auf einem Blatt Papier bedeutungskonstitutiv sein. Und andererseits kann die Verräumlichung der Schrift als performativer Akt verstanden werden, welcher den Tonfall ebenso beeinflussen kann wie die während des Lesens erzeugten Assoziationen, die sich zwischen Sätzen anders verhalten als zwischen Fragmenten. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit unter einer *wortwörtlichen Wiedergabe von Textpassagen* auch die Beibehaltung der visuellen und räumlichen Aspekte des Textes und der Schrift verstanden.

Folgendes Beispiel soll dieses Vorgehen verdeutlichen. In Martin Heideggers Auseinandersetzung *Die Kunst und der Raum* sind Gedanken in Absätze gegliedert, innerhalb derer sich wieder Unterteilungen finden, die dem Verständnis und der Betonung dienen, das heißt, die Argumentationslinie ist verräumlicht und sichtbar:

¹⁵ Vittoria Borsò: „Topologie als literaturwissenschaftliche Methode. Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift“. In: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Hg. von Stephan Günzel. Bielefeld 2007, S. 279 – 295, hier: S. 279.

¹⁶ Borsò 2007, S. 282.

¹⁷ Borsò 2007, S. 283.

¹⁸ Borsò 2007, S. 284.

Räumen ist Freigabe der Orte, an denen ein Gott erscheint der Orte, aus denen die Götter entflohen sind, Orte, an denen das Erscheinen des Göttlichen lange zögert. Räumen erbringt die jeweils ein Wohnen bereitende Ortschaft. Profane Räume sind stets die Privation oft weit zurückliegender sakraler Räume. Räumen ist Freigabe von Orten. Im Räumen spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen. Dieser Charakter des Räumens wird allzu leicht übersehen. Und wenn er gesehen ist, bleibt er immer noch schwer zu bestimmen, vor allem, solange der physikalisch-technische Raum als der Raum gilt, an den sich jede Kennzeichnung des Raumhaften im Vorhinein halten soll.

Abb. 1: Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*. 1967

Dennoch finden sich in der Sekundärliteratur Zitate aus dieser Abhandlung, die diese Praxis nicht berücksichtigen und die Lesart beeinflussen:

Am schwierigsten gestalten sich solche Versuche dort, wo Heidegger selbst prima facie in die Gegenrichtung zu weisen scheint. So heißt es einmal in der späten Abhandlung *Die Kunst und der Raum*:

Räumen ist Freigabe der Orte, an denen ein Gott erscheint, der Orte, aus denen die Götter entflohen sind, Orte, an denen das Erscheinen des Göttlichen lange zögert. Räumen erbringt die jeweils ein Wohnen bereitende Ortschaft. Profane Räume sind stets die Privation oft weit zurückliegender sakraler Räume. Räumen ist die Freigabe von Orten. Im Räumen spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen. Dieser Charakter des Räumens wird allzu leicht übersehen. Und wenn er gesehen ist, bleibt er immer noch schwer zu bestimmen, vor allem, solange der physikalisch-technische Raum als der Raum gilt, an den sich jede Kennzeichnung des Raumhaften im Vorhinein halten soll.¹⁰

Abb. 2: Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. 2009

Ist ein zitierter Text in einen fortlaufenden Text mit Blockformat und Trennstrichen eingebettet, wird davon ausgegangen, dass keine

bedeutungskonstituierende Raumordnung angedacht ist. Folglich wird die räumliche Darstellung dieser Stellen in der Arbeit nicht berücksichtigt. Ist jedoch eine Verräumlichung der Schrift gegeben, wird diese in der Arbeit *originalgetreu* abgebildet, denn „[d]ie Schrift zeigt, wie sich der Mensch mittels seines Körpers im Raum positioniert.“¹⁹

¹⁹ Borsò 2007, S. 286.

1. EINLEITUNG

1.1. *Wissenschaftliche Fragestellungen*

Mithilfe der Landschaften und Schauplätze komponiert und inszeniert Thomas Bernhard den akustischen Raum in seinem Werk. Die diesen Klangräumen zugrundeliegenden Muster und deren Bedeutung sind jedoch nie erforscht worden. Die Verbindung zwischen Musik und dem Werk Thomas Bernhards wurde in der Bernhardrezeption zwar eingehend diskutiert, die Raumdebatte in der Musik, die im 20. Jahrhundert durch Klangexperimente, Musikskulpturen, Klanginstallationen und Klangarchitektur ihren Höhepunkt erreichte,²⁰ ist an der Bernhardforschung dennoch spurlos vorbeigegangen. Wie Petra Maria Meyer im Vorwort zum Werk *acoustic turn* darstellt,²¹ nehmen der Stellenwert des Hörens sowie die Inszenierung und die künstlerische Verarbeitung von Klang nicht zuletzt unter Berücksichtigung neuer Medien wie dem Phonogramm, dem Telefon bis hin zu neuester digitaler Technologie und dem Internet zu. Diese „Zentralstellung der akustischen Dimension im kulturellen Wandel“²² fand in der Literatur bereits viel früher statt. Doch erst durch den *acoustic turn* ist es möglich, diesen künstlerischen Leistungen auch wissenschaftlich zu begegnen. Der *acoustic turn* bezieht sich dementsprechend auch auf Vorstellungsbilder beziehungsweise Klangbilder. Geräuschkunst, noise music oder das akustische Design sind dadurch entstanden.

Mit den Erkenntnissen der Raumwissenschaften und des *acoustic turns* wird nun erstmalig in der Bernhardforschung die akustische Dimension in Thomas Bernhards Prosa untersucht. So stellt sich die Frage, welche Arten

²⁰ Stephan Günzel: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart [u.a.]: 2010, hier S. 72.

²¹ Vgl. hierzu Petra Maria Meyer: *acoustic turn*. München 2008: Dieser Begriff versucht zu verdeutlichen, dass alle „turns“ ein akustisches Element enthalten. So bedingen etwa der Klang des Wortes und seine Verschriftlichung einander.

²² Meyer 2008, S. 12.

von akustischen Räumen und Hörwelten in seiner Prosa vorzufinden sind, wie sie beschaffen sind und in welcher Beziehung diese Räume zu den Figuren stehen. Es gilt, die Texte auf direkte Bezüge zu akustischen Parametern zu untersuchen und die musikwissenschaftlichen Raumstrukturen aufzuspüren, um sie dann in Relation zu wissenschaftlichen Fragestellungen zu positionieren. Die vorliegende Arbeit verschreibt sich daher einem *close reading* der Prosa Thomas Bernhards, einem Durchforsten nach akustischen Kodierungen. Es handelt sich folglich um eine Beschränkung auf äußere Zeichen, auf Zuschreibungen und Vergesetzlichkeiten, die in Landschaftsbeschreibungen, in der Figurenrede und dem Handlungsverlauf, aber auch in Regieanweisungen und Inszenierungsanweisungen seiner Drehbücher sichtbar werden. Dementsprechend werden Räume untersucht, die *in* der Literatur erzeugt werden.

1.2. Raum in der Musikwissenschaft

Diese Arbeit basiert auf dem von Stefan Günzel herausgegebenen Sammelband *Raumwissenschaften*,²³ in welchem der Raum in 24 Fächern interdisziplinär behandelt wird. Darin beschreibt Nina Noeske im Kapitel *Musikwissenschaft* vier musikbezogene Räume beziehungsweise vier Ebenen der Raumanalyse:

Erstens kann nach der räumlichen Ausbreitung der Schallwellen gefragt werden. *Zweitens* kann der Vorstellungsraum untersucht werden, der während der akustischen Wahrnehmung bzw. als Erinnerung sowie während des Komponierens entsteht. [...] *Drittens* kann der Fokus auf den konkreten Raum oder Ort, in dem bzw. an dem Musik erklingt, gerichtet werden, worunter auch die Stelle einer Klangquelle zu subsumieren wäre. *Viertens* ist es möglich, musikalische Systeme wie etwa Ton- oder Notationssysteme unter dem Gesichtspunkt ihrer impliziten

²³ Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften. Interdisziplinär. Raum in 24 Fächern*. Frankfurt am Main 2009.

Räumlichkeit zu analysieren. Die meisten dieser sich wechselseitig bedingenden Aspekte können wiederum unter ästhetischen, historischen, soziologischen, anthropologischen, physikalischen, mathematischen oder psychologischen Gesichtspunkten untersucht werden.²⁴

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den ersten drei Räumen unter einem literarischen Gesichtspunkt, es handelt sich somit um eine *literarische Akustik*. Der vierte Raum kann aufgrund seiner umfangreichen Dimension in dieser Arbeit nicht behandelt werden.

Wie Nina Noeske darstellt, wird der musikalische Raum oft als Körper betrachtet oder in unserer Vorstellung als Körper verarbeitet.²⁵ Dies spiegelt sich in der Terminologie wieder. So sprechen wir etwa von hohen Tönen oder stumpfen Geräuschen. Sie räumt ein, dass eine „rein physikalische Beschreibungssprache“²⁶ nur eine geringe Aussagekraft hat. Ebenso ist der Raum, in dem tatsächlich Musik ertönt, „niemals leer oder neutral“.²⁷ Er ist immer schon durch die Vorstellung des Individuums wie auch der Gesellschaft und deren historischer Entwicklung geprägt und gestaltet das Hörereignis ebenso wie die akustische Beschaffenheit eines Raumes. Daraus lässt sich schließen, dass die in dieser Arbeit behandelten Räume, welche von Nina Noeske als der *physikalisch-akustische Raum*, der *imaginäre Hörraum* und die *kompositorische Praxis* bezeichnet werden, in Wechselbeziehung zueinander stehen, weshalb eine rein objektive und vorurteilsfreie Wahrnehmung des musikalischen Raumes ohne imaginäre Anteile nicht möglich ist.

Vor der Folie dieses Modells wird der musikalische Raum in dieser Arbeit einerseits naturwissenschaftlich als Ausbreitung des Schalls verstanden, andererseits wird auch der erweiterte, kulturwissenschaftliche Raumbegriff angewendet. So bezeichnet Clemens Özelt *Raum* als „ein

²⁴ Nina Noeske: „Musikwissenschaft“, In: *Raumwissenschaften. Interdisziplinär. Raum in 24 Fächern*. Hg. von Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2009, S. 259 – 273, hier S. 259.

²⁵ Noeske 2009, S. 260.

²⁶ Noeske 2009, S. 260.

²⁷ Noeske 2009, S. 260.

vielfältig ausgestaltetes und ausgestaltbares Bedeutungsfeld.“²⁸ Erstaunlicherweise lassen sich anhand dieses Modells sehr viele akustische Bestandteile in Thomas Bernhards Prosa festmachen, die Informationen darüber liefern, wie der klangliche Raum konstituiert ist und welchen akustischen Räumen die Figuren ausgesetzt sind. Vielmehr erfahren wir, wie *Thomas Bernhards Österreich klingt*, welchen sonderbaren akustischen Praktiken die Figuren nachgehen, in welchem Bezug die Figuren zur Akustik stehen und wie sie sich akustische Heterotopien schaffen. Sogleich wird deutlich, dass wir uns mit dem Problem der Dreidimensionalität Euklids und der Anzahl der Dimensionen in Thomas Bernhards literarischer Akustik auseinandersetzen müssen. In weiterer Folge wird erkennbar, dass das Wort *Ruhe* in Thomas Bernhards Kontext in verschiedenen Formen anzutreffen ist. Auch stellt sich die Frage, ob diese klanglichen Räume Werkzeug einer Machtdemonstration sind und als Herrschaftsräume wirken oder gar einen symbolhaften Charakter besitzen.

1.3. Gliederung der Untersuchung

Um nicht gleich mit der psychosozialen Tür ins kultur- und medientheoretische Haus zu fallen, befasst sich das erste Kapitel mit dem physikalisch-akustischen Raum in Thomas Bernhards Prosatexten. Darin ist zu lesen, dass die akustische Qualität der Landschaften derart präzise beschrieben wird, dass wir Details darüber erfahren, wie die Menschen den Raum *hören*, in dem sie sich befinden. Wir erhalten Informationen über den Nachhall und die Mehrfachbrechung des Schalls, über den Stellenwert und die Funktion des Hörens in Thomas Bernhards Prosa, über die akustische Beschaffenheit der Gebäude in seinen Texten und weshalb der Klang als Schlüssel zum Verständnis seiner Texte betrachtet werden kann.

²⁸ Clemens Özelt: *Klangräume bei Peter Handke. Versuch einer polyperspektivischen Motivforschung*. Wien 2012, hier S. 19.

Eingenommen von der Raumakustik, transzendieren die Figuren in klangliche Vorstellungsräume, in der Hoffnung, der Gefangenschaft entfliehen zu können. Doch wie in der Wirklichkeit verfolgt die musikalische Vorstellungskraft die Figuren auf Schritt und Tritt, und so erfüllt sich die Hoffnung nicht, wie im zweiten Kapitel thematisiert wird. Dieses umfasst den imaginären Hörraum und stellt Euklids Dreidimensionalität des Raumes auf den Kopf. Von absurden Geräuschen ist in diesem Kapitel die Rede, von krankmachenden Erinnerungen und von Pathologien, von denen die Figuren gezeichnet sind. Es sind bizarre Geschichten, die nur noch von der Wirklichkeit übertroffen werden. Dem dritten Kapitel, welches sich mit der kompositorischen Praxis befasst, sind aufgrund der Beschaffenheit des Materials dieser Arbeit Grenzen gesetzt. So ist es nicht möglich, in literarischen Texten die Aufführungssituation sowie die akustische Wirkungskraft der Musik zu analysieren, da Musik nicht wahrhaftig erklingt. Und dennoch fordert Thomas Bernhards Werk zu einer wissenschaftlichen Analyse auf. Es werden Werke bekannter Komponisten genannt, die im Raum ertönen, und Musikzimmer beschrieben, in denen musiziert wird. Doch sie werden nur erwähnt, weshalb dieses Kapitel davon handelt, dass Musik in Thomas Bernhards Prosa zwar wichtig zu sein scheint, jedoch nicht wichtig ist. Musik gleicht in Thomas Bernhards Prosa einem Möbelstück, einem Accessoire zur Verschönerung des klanglichen Raumes, welches jedoch keine Funktion einnimmt. Deshalb beschäftigt sich dieses Kapitel auch mit der Frage, was in Thomas Bernhards Prosa als musikalischer Raum bezeichnet werden kann und welche kompositorische Praxis der Autor Thomas Bernhard anwendet. In den darauffolgenden Kapiteln wird den soziokulturellen Aspekten Aufmerksamkeit gewidmet. So befasst sich das fünfte Kapitel mit dem musikalischen Raum als Herrschaftsraum. Diesem Kapitel kommt vor allem deshalb große Bedeutung zu, da es den thematischen Rahmen, in dem

Thomas Bernhards Werk gerne betrachtet wird,²⁹ um den Themenkomplex *Stille und Ruhe* erweitert. Anhand von Achsen wird versucht, die scheinbar paradoxe Dynamik des Klanges in seiner Prosa darzustellen. Dieses Kapitel handelt von akustisch-auditiven Abhängigkeiten und Hierarchien, vom ohrenbetäubenden Lärm und der tödlichen Stille, vom „Inruhegelassensein“³⁰ und von „Geschehen der Ruhe in der Unruhe, wie [...] Geschehen der Unruhe in der Ruhe.“³¹ Rekurrierend auf philosophische Grundlagentexte werden im sechsten Kapitel die musikwissenschaftlichen Räume in philosophische Raumkonzepte eingebettet. Es wird versucht, verschiedene Raumschichten abzutragen und der Erzeugung des Raumes an sich auf die Spur zu kommen. Es werden die akustischen Erinnerungs- und Vorstellungsräume, die hinausprojiziert werden und den realen Raum überblenden, im Sinne der Subjektphilosophie Johann Gottlieb Fichtes als von der Einbildungskraft gesetzte poetisierte Klangräume verstanden. In diesem Kapitel wird auch der Frage nachgegangen, wie Geräusche oder Musik Heterotopien nach Michel Foucault erzeugen. Ebenso werden im Sinne von Michel de Certeau akustische Praktiken ausfindig gemacht, denn es gilt, dass jegliche Handlung durch die von ihr verursachten Geräusche auf sich aufmerksam macht und diese Geräusche in der klanglichen Komposition von Thomas Bernhard mitgedacht werden.

Die Untersuchung findet ihren Höhepunkt im siebten Kapitel, welches Erklärungsmodelle für die Funktion der klanglichen Konstituierung des Räumlichen in Thomas Bernhards Prosa bietet. Diese Modelle basieren auf

²⁹ Vgl. dazu Thomas Bernhard: *Frost*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 1], hier: S. 355f.

³⁰ Thomas Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*. Frankfurt am Main 1984., hier S. 301 [Hervorhebung i. O.]. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Holzfällen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2007 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 7].

³¹ Thomas Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*. Salzburg 1974, hier S. 21. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 11].

der Umweltpsychologie, der Klanglandschaftsforschung (Soundscape-Forschung) und der akustischen Ökologie, welche die akustische Beziehung zwischen Mensch und Umwelt untersucht. In diesem Kapitel wird ein akustisches Profil sowie eine Charakterisierung des akustischen Lebens der fiktiven Gemeinschaften in Thomas Bernhards Prosa erstellt und der Frage nachgegangen, inwieweit Thomas Bernhard durch sein Akustikdesign einen Spiegel der Gesellschaft darstellt.

1.4. Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)

Im Gegensatz zur Tradition der literarischen Musikästhetik basiert diese Arbeit auf Erkenntnissen der naturwissenschaftlich orientierten systematischen Musikwissenschaft: der Raumakustik. Und dennoch zwingt Thomas Bernhard auch in dieser Arbeit trotz des interdisziplinären Ansatzes, nicht nur musikwissenschaftlich und literaturwissenschaftlich, sondern auch sozialwissenschaftlich, philosophisch, psychologisch und ökologisch zu denken. Der Umgang mit der Multidisziplinarität Thomas Bernhards Werk ist Gegenstand des Aufsatzes von Wendelin Schmidt-Dengler mit dem treffenden Titel *„Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)“*. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung.³² Darin stellt Schmidt-Dengler fest, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard trotz aller Mühen und einwandfreier methodischer Fundierung der forschenden Person „Unbehagen“³³ bereitet, weniger aufgrund der vollbrachten Arbeit, sondern aufgrund der Tatsache, „dass die Disziplinen, und da im besonderen die Literaturwissenschaft, eben diesem Gegenstand, also dem Werk Thomas

³² Schmidt-Dengler, Wendelin: „Absolute Hilflosigkeit (des Denkens). Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung“. In: *Wissenschaft als Finsternis?*. Hg. von Martin Huber. Wien [u.a.] 2002, S. 9 – 18.

³³ Schmidt-Dengler 2002, S. 10.

Bernhard, nicht genügen würden.“³⁴ Die Komplexität des Themenfeldes *Raum – Akustik - Literatur* mit ihren verschiedenartigen Zugängen näher zu beleuchten, ist mit Sicherheit ein wagemutiges Unterfangen. Und dennoch ist es die Perspektivenvielfalt, die es erst ermöglicht, das gesamte Ausmaß des Bernhardschen Klangdiskurses hörbar zu machen.

³⁴ Schmidt-Dengler 2002, S. 10.

2. DER PHYSIKALISCH-AKUSTISCHE RAUM

Ist Akustik Glückssache?³⁵

In ihrem Kapitel über *Raum in der Musikwissenschaft* beschreibt Nina Noeske den physikalisch-akustischen Raum als die Schallausbreitung im Raum. Sie bezieht sich dabei auf die raumakustische Dimension als auch auf die des Instrumentenbaus.³⁶ Zur Begriffserklärung sei erwähnt, dass der Ausdruck *akustisch* „Ereignisse [umfasst], die sich im objektiven Bereich abspielen“,³⁷ der Ausdruck *auditiv* hingegen „die subjektive, die physiologisch-psychologische Seite“³⁸ einer durch Schallreiz ausgelösten Schallempfindung bezeichnet. Entsprechend stehen einander auch die Termini *Schallstärke* für den objektiven Bereich sowie *Lautstärke* für die subjektive Empfindung eines Schallreizes gegenüber.³⁹ Während in diesem Kapitel die Schallstärke beleuchtet wird und somit der Fokus auf messbaren Eigenschaften der Schallenergie liegt, ist die subjektive Komponente des wahrgenommenen Schalles Teil des Kapitels 3.

³⁵ Thomas von Randow: „Ist Akustik Glückssache?“. In: DIE ZEIT, 1961, Nr. 51, hier S. 24. Die Frage bezieht sich auf die Tatsache, dass selbst bei genauen Berechnungen unter Verwendung modernster Messgeräte sowie Knowhows dennoch viele Konzertsäle keine zufriedenstellende Akustik vorweisen. Der physikalischen Raumakustikexpertise stehen die Wünsche der Musikkritiker und Dirigenten gegenüber, deren Vorstellungen einer akustisch hochwertigen Qualität kein objektives Urteil erlauben. Aufgrund dessen stellt sich manch akustische Eigenschaft per Zufall ein. Obwohl der Artikel 1961 verfasst wurde, sind noch heute in vielen modernen Konzertsälen nach ihrer Fertigstellung akustische Überraschungen, positive wie negative, zu finden.

³⁶ Noeske 2009, S. 260f. Auf die Dimension des Instrumentenbaus kann in dieser Arbeit naturgemäß nicht eingegangen werden.

³⁷ Gerhard Lindner: *Pädagogische Audiologie. Ein Lehrbuch zur Hörerziehung*. Berlin, 4. erweiterte und überarbeitete Aufl. 1992, hier S. 38.

³⁸ Lindner 1992, S. 38.

³⁹ Vgl. Lindner 1992, S. 38.

2.1. Ist Akustik Glückssache?

Während sich das diesem Kapitel vorangestellte Zitat auf die Unvorhersehbarkeit der Akustik in Konzertsälen bezieht, finden sich auch in Thomas Bernhards Texten raumakustische Bedingungen vor, die wir zuerst nicht erwarten und die sich erst nach genauerer Untersuchung einstellen. Dementsprechend scheinen Landschaften und Schauplätze auf den ersten Blick topographisch unauffällig zu sein, doch der Schein trügt. Bei genauerem Hinhören bergen sie raumakustische Qualitäten, welche Thomas Bernhard bewusst in seine Texte integriert und dadurch den akustischen Raum gleichermaßen komponiert wie auch inszeniert. Die Beispiele sind derart zahlreich, dass es verwunderlich scheint, darüber keine Forschungsarbeiten zu finden. Die Informationen, die wir in Thomas Bernhards Prosa erhalten, sind allerdings nicht vollständig. Ohne genaue Zahlen lassen sich keine absoluten Aussagen über die akustische Beschaffenheit der Räume treffen, ebenso wenig lassen sich die Schauplätze zur Gänze akustisch bestimmen, da dies von mehreren Faktoren abhängig ist. So sind etwa das Raumvolumen, die Form des Raumes und deren Nachhallzeit für die Ermittlung der akustischen Charakteristik eines Raumes unabdingbare Faktoren, um nur einige zu nennen.⁴⁰ Dies soll aber einer grundsätzlichen Betrachtung der Raumakustik in Thomas Bernhards Prosa keinen Abbruch tun. Sie wird uns als Basis dienen, die klangliche Beschaffenheit Bernhardscher Räume zu erfassen. In diesem Kapitel seien folglich vorwiegend „Geräusche *in der Natur, von Natur aus*“⁴¹ beschrieben.

⁴⁰ Vgl. Willi Furrer: *Raum- und Bauakustik für Architekten*. Basel [u.a.] 1956, hier S. 80.

⁴¹ Thomas Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*. Salzburg 1971, hier S. 5. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 11].

2.2. Die Rolle des Hörens und der Raumakustik in Thomas Bernhards Prosa

„Was hat die Natur veranlasst, ein solch unglaubliches "Messinstrument" zu entwickeln?“⁴² ist in der Raumakustik die entscheidende Frage. Das Hören, oder anders ausgedrückt, das Wahrnehmen von Schall dient dem Menschen vorrangig zur Orientierung und der Lokalisation von Schallquellen im Raum. Zudem stellt das Hören die Grundlage für die Entstehung des Kommunikationsmittels Sprache dar.⁴³ Jürgen Hellbrück geht in Bezug auf die Grundfunktion des Hörens noch einen Schritt weiter, indem er betont, dass der Hörsinn aufgrund seiner Rolle in der Evolution der Menschheit und seiner Schutzfunktion vor Feinden nicht deaktiviert werden kann. Wir sind demnach unserer Klangumgebung ständig ausgesetzt, was wiederum psychische Beeinträchtigungen verursachen kann, sobald die Schallemissionen als Lärm empfunden werden.⁴⁴

Die Grundfunktionen des Hörens sind auch in Thomas Bernhards Prosa zu finden. In seinem zweiten Roman, *Verstörung*,⁴⁵ betreten ein Arzt und sein Sohn auf ihrer Arztvisite die Burg des Fürsten Saurau. Der Sohn, der mit diesem Gebäude nicht vertraut ist, nützt die akustischen Informationen zur Orientierung im Raum:

Nachdem ich das Saurausche Wappen über dem Eingang studiert hatte, war ich rasch ins Vorhaus eingetreten; um mich sogleich an den Stimmen, die ich im Haus hörte, zu

⁴² Jürgen Hellbrück und Wolfgang Ellermeier: *Hören. Physiologie, Psychologie, Pathologie*. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Göttingen [u.a.] 2004, hier S. 19.

⁴³ Vgl. Wolfgang Fasold und Eva Veres: *Schallschutz und Raumakustik in der Praxis. Planungsbeispiele und konstruktive Lösungen*. 2. Auflage mit CD-ROM. Berlin 2003, hier S. 13.

⁴⁴ Vgl. Jürgen Hellbrück: „Das Hören in der Umwelt des Menschen“. In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. von Herbert Bruhn. Reinbek 2008, S. 17 – 36.

⁴⁵ Thomas Bernhard: *Verstörung*. Frankfurt am Main 1967. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle VE im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Verstörung*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2005 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 2].

orientieren, war ich vor dem rechten Stiegenaufgang stehengeblieben, da rief mich plötzlich einer von den beiden Mühlenbesitzersöhnen von hinten an. (VE 71)

Neben der Orientierung und Lokalisierung im Raum spielt Thomas Bernhard auch mit der Wächterfunktion der Ohres. Viele Figuren in seiner Prosa werden durch Klänge und Geräusche geweckt und sind durch die klangliche Umwelt, die sie umgibt, beeinträchtigt. Vor allem das *Hören, aber nichts sehen können* zieht sich wie ein roter Faden durch seine Prosa. Im *Kalkwerk*⁴⁶ ist es Konrad, der auf die Wächterfunktion des Gehörs angewiesen ist, weil er die Schallquelle nicht sehen kann. Während er eingeschlossen im Kalkwerk versucht, eine Gehörstudie zu verfassen, wird er permanent von Geräuschen gestört, die von Außen an sein Ohr dringen. Er will die Geräuschquelle mit seinen Augen ausfindig machen, was ihm nicht gelingt. So erzählt er über sich: „Er stehe auf und gehe zum Fenster und schaue hinaus und sehe natürlich nichts, höre aber.“ (KW 65) Während im *Kalkwerk* das *Hören, aber nichts sehen können*, in kurzen Phrasen als Nebenschauplatz thematisiert wird, finden sich in Thomas Bernhards Prosa auch ausführlichere Darstellungen dieser Gegebenheit. Der krankhaft unruhige Protagonist in *Die Mütze*,⁴⁷ der an der Aufgabe scheitert, eine von ihm aufgefundene Mütze seinem rechtmäßigen Besitzer zurückzugeben, ist permanent darum bemüht, tatsächlich verrückt zu werden. Obwohl ihm die Ärzte eine bald eintretende Verrücktheit prognostizieren, lässt der erwünschte Zustand auf sich warten. Doch er gibt die Hoffnung nicht auf, da er die Schwelle zum *Hören, aber nichts sehen können* bereits übertreten hat:

⁴⁶ Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*. Frankfurt am Main 1970. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle KW im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 3].

⁴⁷ Thomas Bernhard: *Die Mütze*. In: *Prosa*. Frankfurt am Main 1967. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Kurzprosa*. Hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 14].

Aber ich denke, in der Dämmerung und in der plötzlichen Finsternis, die ganze Zeit, daß ich, wenn ich am Abend in meinem Zimmer, wenn ich im ganzen Haus nichts mehr sehe, wenn ich, was ich anrühre, nicht mehr sehe, zwar vieles *höre*, aber nichts *sehe*, höre und *wie* höre, aber nichts sehe, wenn ich diesen entsetzlichen Zustand aushalten, die Dämmerung und die Finsternis in meinem Zimmer oder wenigstens im Vorhaus oder wenigstens irgendwo im Haus aushalten würde, wenn ich, ungeachtet des ja tatsächlich unvorstellbaren Schmerzes, das Haus auf gar keinen Fall verlassen würde, daß ich dann verrückt werden *müßte*.⁴⁸

Hervorzuheben ist, dass dieses Motiv des *Hören, aber nichts sehen können* auch in den autobiographischen Texten vorhanden ist. Im Krankenhaus Salzburg aufgrund einer Rippenfellentzündung aufgenommen, befindet sich der 18-jährige Thomas Bernhard in einem körperlich schlechten Zustand. Da die Ärzte seinen Tod prognostizieren, bringen sie ihn bald darauf in ein Badezimmer, welches als Sterbezimmer verwendet wird. Doch er befindet sich nicht alleine in diesem Raum. Des Sehens nicht mehr mächtig, tritt der Gehörsinn in den Vordergrund, um die Geschehnisse zu dokumentieren, welche dem Werk letzten Endes den Titel *Der Atem*⁴⁹ verleihen:

Den Mann, der im Badezimmer plötzlich zu atmen aufgehört hatte, hatte ich sterben *gehört*, nicht sterben *gesehen*. Und jetzt, im Krankensaal, war wieder ein Mensch gestorben, wieder hatte ich einen sterben *gehört*, nicht sterben *gesehen*, alles so dachte ich jetzt, noch immer vollkommen bewegungsunfähig in meinem Bett liegend, hatte vorher, bevor die Schwestern und die Pfleger und der Arzt sich mit dem Toten beschäftigt hatten, mit dem Sterbenden zu tun gehabt, alle diese seltsamen, einen Menschen abschließenden Geräusche, wie ich jetzt wusste.⁵⁰

⁴⁸ Bernhard: *Die Mütze*. S. 22f [Hervorhebung i. O.].

⁴⁹ Thomas Bernhard: *Der Atem*. Salzburg 1978. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Autobiographie*. Hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 10].

⁵⁰ Bernhard: *Der Atem*, S. 24.

In Thomas Bernhards Werk kommt dem Hörsinn im Gegensatz zu den anderen Sinnen *grundsätzlich* ein deutlich höherer Stellenwert zu. Denn viele Figuren sammeln für sie brauchbare Informationen über die Akustik. Zudem werden die akustische Qualität der Landschaften oder die Geräusche im Raum teilweise derart präzise beschrieben, dass wir zahlreiche Details über einen Ort oder Raum erfahren, in dem sich die Figuren aufhalten. So auch in *Amras*.⁵¹ Zwei Brüder, von ihrem Onkel vor dem Selbstmord gerettet, verstecken sich in der Nähe von Innsbruck in Amras in einem Turm. Über die Höhe und das Aussehen des Turmes ist nicht viel bekannt, wie es um den Turm herum klingt, wird jedoch detailreich beschrieben:

Wir schauten nicht aus den Fenstern hinaus, wir hörten aber genug Geräusche, um Angst zu haben... Unsere Köpfe waren, streckten wir sie ins Freie, der Bösartigkeit der Föhnstürme ausgesetzt; in den Luftmassen konnten wir kaum mehr atmen... Es war Anfang März... Wir hörten viele Vögel und wußten nicht, *was* für Vögel... Das Sillwasser stürzte vor uns in die Tiefe und trennte uns lärmend von Innsbruck, der Vaterstadt, und dadurch von der uns so unerträglich gewordenen Welt... [Hervorhebung i. O.] (AR 6f)

Hörempfindungen der Figuren werden oft mit Adjektiven wie etwa *ohrenbetäubend* versehen, die uns Aufschluss über die Hörwahrnehmung der Figuren geben. Daraus ist abzulesen, dass die raumakustischen Charakteristika eng mit den Hörerfahrungen der Figuren verknüpft sind, wie im Verlauf der Arbeit deutlich werden wird.

⁵¹ Thomas Bernhard: *Amras*. Frankfurt am Main 1964. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle AR im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 11].

2.2.1. Drehbücher

Die Vorrangigkeit des Hörens gegenüber den anderen Sinnen tritt besonders in Thomas Bernhards Drehbüchern deutlich zutage. Das Werk *Der Italiener. Ein Film; Fragment* handelt von einem Schlossherrn, dessen Todesfall und seinem Begräbnis in Wolfsegg. Während sich sein Umfeld die Frage stellt, ob es sich um Mord oder Selbstmord handelt, begibt sich der Sohn des Toten mit einem italienischen Gast in einen nahegelegenen Wald und zeigt ihm ein Massengrab von polnischen Soldaten, die während des Zweiten Weltkrieges erschossen wurden. Gleich zu Anfang im ersten Satz des Drehbuches zu *Der Italiener. Ein Film; Fragment* werden die klanglichen Parameter abgesteckt:

Der LANDVERMESSER, dick, fünfzig, im Hubertusmantel, beobachtet vollkommen unbeweglich, wie Landvermesser immer, wenn sie durchs Objektiv schauen, den Leichenwagen nach Wolfsegg hinauf, den Leichenwagen, der mit immer größerer Geschwindigkeit durch Wald, offene Landschaft, Wald, offene Landschaft, wieder Wald, wieder offene Landschaft, fährt, das Objektiv des Landvermessers von einem Punkt zweihundert Meter vom Leichenwagen entfernt plötzlich intensiv auf die zwei LEICHENBESTATTER (Chauffeur, Beifahrer), ihre Profile, Hinterköpfe, dann Straße vor dem Leichenwagen, Kamera auf den Landvermesser in einer Entfernung von zweihundert Metern, dann vom Landvermesser aus wieder der Leichenwagen die Serpentine hinauf, bis jetzt nur die Geräusche in der Natur, die natürlichen Geräusche, wie überhaupt in diesem Film immer nur die Geräusche *in der Natur, von Natur aus*, wenn nicht ausdrücklich anders angemerkt, sonst nichts.⁵²

Die sich am Ende des Buches befindende Notiz Thomas Bernhards über seine Arbeitsweise zeugt von der Absicht, eine „*annähernd präzise Vorlage zu schreiben für einen Film [...]*“.⁵³ Laut dieser Vorlage ist die *Filmmusik* bestimmt vom Schreien und Gebrüll tierischer und menschlicher Natur, dazwischen Bartók-Streichquartette und ein Trauermarsch, den die dörfliche

⁵² Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 5 [Hervorhebung i. O.].

⁵³ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 163 [Hervorhebung i. O.].

Musikkapelle probt. Kirchenglocken, Schüsse und eine beschädigte Dampflokomotive prägen dabei ebenso die akustische Umwelt dieser Filmerzählung wie Musik und Geschrei. Immer wieder wird betont, es sollen „nur Geräusche, sonst nichts“⁵⁴ zu hören sein. Da Thomas Bernhard die Anweisung gibt, auf alle Art von Geräuschen abgesehen von Umgebungsgeräuschen zu verzichten, finden sich im Laufe des Textes zahlreiche Hinweise über den Umgebungsklang. Daraus lässt sich schließen, dass Thomas Bernhard die akustische Welt weder der Interpretation der Regie noch dem Zufall überlassen will:

Nach und nach wird der Wirtshausplatz deutlicher. Die für diese Tageszeit (acht Uhr früh) charakteristischen Geräusche, kann sein, man hört überhaupt nichts. Zehn oder fünfzehn Sekunden bleibt das Bild, der leere Wirtshausplatz, ab der achten Sekunde das Geräusch einer steckengebliebenen Dampflokomotive bei Manning. Das Geräusch verstärkt sich, die Räder der Lokomotive drehen durch et cetera. Der Wirtshausplatz entfernt sich wieder, wird wieder undeutlich, wie im Nebel, das Lokomotivengeräusch wie im Nebel, Pfeifen der Lokomotive aus viel größerer Entfernung wie ihr Geräusch vorher.⁵⁵

Die Tonspur spiegelt ein Wechselspiel der Extreme wider. Die Quartettmusik bricht einfach ab oder wird je nach Anweisung lauter und leiser. Oder aber es soll als Kontrast zur Quartettmusik von Bartók plötzlich die Wolfsegger Musikkapelle Marschmusik spielen.⁵⁶ Geräusche treten auf, dann setzt abrupt absolute Stille ein: „Plötzliches lautes Auflachen der Ministranten vom Glashaus herüber. Vollkommene Stille. Wieder lautes Auflachen der Ministranten. Vollkommene Stille.“⁵⁷ Laut und leise stehen im drastischen Gegensatz zueinander. So heißt es im Booklet zur 2010 erschienen DVD: „Die akustische Codierung des Films ist, wiewohl einfach, von beträchtlichem

⁵⁴ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 63.

⁵⁵ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 7f.

⁵⁶ Vgl. Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 23.

⁵⁷ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 19.

Raffinement.“⁵⁸ Thomas Bernhard integriert die Filmmusik nicht nur oberflächlich in sein Drehbuch. So sind Hinweise auf die zeitliche Komponente gegeben, das heißt, Geräusche und Stille werden in Sekundenlänge angegeben, zum Beispiel ein „Abbrechen der Musik nach vier Sekunden.“⁵⁹ Durch das Öffnen und Schließen der Fenster die Quartettmusik zu hören oder eben nicht. Die genaue Vorstellung der Folge von off- und on-Ton mutet einer Choreographie an, die anhand des Drehbuches umzusetzen ist. Der Realisierung bleibt dabei auch auf anderen Ebenen nicht viel Spielraum, da sogar die Dynamik und die Intensität der Klänge bis ins Detail vorgegeben werden. Zudem wird die Metaebene des Filmischen in das Konzept integriert. Das Lokomotivgeräusch einer steckengebliebenen Lokomotive ist im Text ständig zu hören, aber keine Kameraeinstellung soll es dazu geben. Schulklassen sollen schreiend über den Dorfplatz laufen, aber die Überquerung des Dorfplatzes soll visuell nicht in Szene gesetzt werden.⁶⁰ Ständig fallen Schüsse, aber die Personen im Bild sollen darauf nicht reagieren, da der Eindruck geschaffen werden soll, sie hätten den Schuss nicht gehört. Oder *die Jäger* wird ausgesprochen und „es hört sich an, als hätte *die Jäger* jemand unmittelbar an der Kamera gesagt.“⁶¹ Als Beispiel soll hier eine längere Passage wiedergegeben werden, in der alle angesprochenen Ebenen zusammengefasst sind:

[...] das Schweinegebrüll bekommt eine Intensität, wie es sie nur in riesigen Mastanstalten (oder in St. Marx), wo Tausende wenn nicht Zehntausende von Schweinen gleichzeitig gehalten werden, bekommen kann, es ist, hört sich an, als wenn plötzlich Zehntausende von Schweinen gleichzeitig gefüttert werden. Nachdem zwanzig Sekunden lang während des sich noch verstärkenden Schweinegebrülls der absolut leere Dorfplatz gezeigt worden ist, setzt ein

⁵⁸ Hans Höller und Georg Schmied: „Fragment – Filmerzählung – Film“. In: Ferry Radax [Regie, Drehbuch]. *Der Italiener. Nach einer Erzählung von Thomas Bernhard*. Berlin: filmedition suhrkamp, 2010, S. 16 – 45, hier S. 40.

⁵⁹ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 59.

⁶⁰ Vgl. Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 41.

⁶¹ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 70 [Hervorhebung i. O.].

*noch intensiveres Schweinegebrüll in dem Augenblick ein, in welchem der Pfarrer, als hätte er gerade einen kurzen Besuch in einem Haus hinter der Mariensäule gemacht, wieder diesmal ohne Gebetbuch, über den Dorfplatz zurückkommt, über den ganzen Dorfplatz geht der Pfarrer sehr ruhig, sehr gleichmäßig und man hat, obwohl das Schweinegebrüll unerträglich ist, das Gefühl, der Pfarrer hört das Schweinegebrüll gar nicht, er hört absolut nichts, während man in Wirklichkeit das Gebrüll von Zehntausenden von Schweinen hört. Der Pfarrer über den ganzen Dorfplatz am Kriegerdenkmal vorbei, gegen die Kirche, verschwindet hinter dem Kriegerdenkmal, aber die Kamera bleibt noch sechs oder sieben Sekunden auf dem Dorfplatz, das Schweinegebrüll bricht abrupt ab. Drei Sekunden absolute Stille, darauf das plötzliche Herausstürzen einer ganzen großen gemischten SCHULKLASSE aus der Schule hinter dem Kriegerdenkmal auf den Dorfplatz, auf dem die Kamera geblieben ist, mit Geschrei, das sich, wie vorher das Schweinegebrüll, in Schüben steigert [...].*⁶²

Dieselben rigiden Vorgaben finden wir auch im Drehbuch zu *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*.⁶³ Diese Geschichte handelt von einem Gefangenen in einer Strafanstalt, der während der Gefangenschaft zu schreiben beginnt und anhand dessen in dieser von Gewalt und strengen Regeln geprägten Welt versucht, sich zurechtzufinden. Wiederum sind bereits im ersten Satz des Drehbuchs akustische Informationen zu finden, auch das Motiv des *Hören, aber nichts sehen können* kommt in der ersten Szene zur Anwendung:

Wir hören die regelmäßigen exakten Schritte der Wachmänner auf den quadratischen Steinplatten am Ufer des trockenen Flußbettes, wie die zwei an der Außenmauer der Strafanstalt diensthabenden Wachmänner sich voneinander entfernen, während wir zuerst undeutlich, dann immer deutlicher die Mauer der Strafanstalt sehen und auf der Mauer dreimal in Abständen von drei Sekunden den Titel DER KULTERER, nicht länger als eine Sekunde, der

⁶² Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 14 f. [Hervorhebung i. O.].

⁶³ Vgl. Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*. Der Film entstand 1973/1974, das Drehbuch wurde 1974 publiziert.

Titel steht in VERSALIEN auf der Mauer und ist zuerst oben links, dann oben rechts, dann unten rechts zu sehen.⁶⁴

Wie bereits im *Italiener* werden im *Kulterer* Klänge metaphorisch beschrieben, was zwar der Phantasie einen gewissen Spielraum ermöglicht, sich jedoch in der Umsetzung als schwierig erweist. So gibt es keine objektiven Kriterien oder Normen über ein Kindergeschrei, wie Thomas Bernhard es sich vorstellt:

Der Lärm des Abservierens durch die Anstaltsfenster heraus, während die Kamera von der Zelle des Kulterers aus, die Landschaft vor der Kultererzelle zeigt. Ein in der Ferne am Wehr vorbeifahrender Lastwagen. Kindergeschrei, als ob sie einen Drachen steigen ließen.⁶⁵

Und wie zuvor im *Italiener* ist auch im *Kulterer* die natürliche Geräuschkulisse, etwa „[n]ur die Geräusche dieser Häftlingsgruppe“⁶⁶ in Kombination mit dem Spektrum der Schallintensität (leise – laut) vordergründig. Es sind „[d]ie Schläge der Turmuhr im Traktorgeräusch“⁶⁷ zu hören oder Extreme, die Irritation erzeugen sollen: „In die Düsternis und Stille der Landschaft hinein plötzlich das Aufschreien einer größeren Anzahl von Schulkindern.“⁶⁸ Die Achse Stille – Lärm wird in dieser Arbeit noch eingehend behandelt werden (vgl. Kapitel 5), doch eines lässt sich bereits zu Beginn der Arbeit sagen: *Akustische Zufälle* gibt es bei Thomas Bernhard nicht. Wir erfahren immer, was wir *hören sollen*, denn die Raumakustik ist von Thomas Bernhard in seiner Prosa soweit determiniert, als es im Rahmen dieses Mediums möglich ist.

⁶⁴ Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*, S. 7 [Hervorhebung i. O.].

⁶⁵ Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*, S. 14.

⁶⁶ Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*, S. 15.

⁶⁷ Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*, S. 8 [Hervorhebung i. O.].

⁶⁸ Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*, S. 19.

2.3. Schallausbreitung in Bernhardschen Gebäuden

Oft erhalten wir in Thomas Bernhards Prosa nur spärliche Informationen über das Aussehen von Gebäuden. Bei der Beschreibung der akustischen Beschaffenheit der Oberflächen und deren akustischer Durchlässigkeit ist das Gegenteil der Fall. Wir erfahren Einzelheiten über die Materialien und darüber, wie es klingt, wenn man sich im Inneren eines bestimmten Gebäudes befindet. Aufmerksam Lesenden fällt wohl diesbezüglich zuerst das *Kalkwerk*⁶⁹ mit seinen hohen leeren Räumen ein. Doch detaillierte Informationen über die Beschaffenheit und die Akustik in Gebäuden ist ein Charakteristikum Thomas Bernhards, welches bereits im Erstlingswerk *Frost*⁷⁰ deutlich zutage tritt. In diesem Roman reist der Ich-Erzähler, ein Famulant ohne Namen, mit einem Auftrag im Gepäck in ein österreichisches Bergdorf namens Weng. Sein Auftrag besteht darin, den Künstler Strauch zu beobachten und diese Beobachtungen dessen Halbbruder, der sich Sorgen macht, schriftlich zukommen zu lassen. Der Maler Strauch ist eine der Figuren, die versucht, die Welt über die Akustik zu begreifen:

„Die Wände sind hohl. Schon ganz leises Klopfen setzt sich alarmierend bis in die Grundfesten hinein fort“, sagte er. Da hundert Meter weiter ein Bach rauschte, sei das Gasthaus immer einer gleichmäßigen, aber um so gefährlicheren Erschütterung ausgesetzt. [...] Im Herbst sollen die Kuhglocken sich zerstörend auswirken auf das Gasthaus. Beispielsweise hört man die Wasserkübel, die unten in der Küche aneinanderstoßen, wie einen Donner. Ganz zu schweigen von den Bierfässern, die ins Haus hereingerollt werden. Und Tag und Nacht arbeitet der Holzwurm. (FR 187f)

⁶⁹ Vgl. Bernhard: *Das Kalkwerk*.

⁷⁰ Thomas Bernhard: *Frost*. Frankfurt am Main 1963. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle FR im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Frost*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 1].

Es gibt raumakustische Muster, derer sich Thomas Bernhard häufig bedient und die sich konsequent durch seine Prosa ziehen. Dabei handelt es sich um glatte Oberflächen und geschlossene Räume, die nur spärlich mit Mobiliar bestückt sind. Dazu zählt das bereits erwähnte Kalkwerk, in dem der Protagonist Konrad versucht, abgeschottet von der restlichen Welt, eine Gehörstudie zu verfassen. Es verfügt über „Zweckmäßigkeitsgitter“ (KW 19), darunter versteht Konrad „festverschlossene, festverriegelte Türen, festvergitterte Fenster, alles festverschlossen und festverriegelt und festvergittert.“ (KW 20) Akustisch abgeriegelt, wiegt sich Konrad in Sicherheit. Auch befinden sich im Kalkwerk keine Gegenstände mehr, die den Schall absorbieren könnten.

In *Ungenach*, auf das in Kapitel 5 näher eingegangen wird, ist sogar von der „Faszination leerer Räume, vollkommen ausgeräumter Zimmer“⁷¹ die Rede. Leere und geschlossene Räume, dementsprechend glatte Oberflächen, sind ideale Bedingungen für eine Mehrfachbrechung des Schalls. Grund dafür ist, dass der Schalldruckpegel in geschlossenen Räumen langsamer absinkt als im Freien, da die Schallwellen auf Wände prallen und dadurch Reflexionen erzeugen.⁷² Da der bereits reflektierte Schall ständig wieder auf Begrenzungsflächen stößt, kommt es zu Mehrfachreflexionen, vor allem, wenn der Raum weniger als 17m breit ist.⁷³ Als Folge entsteht ein diffuses Schallfeld, eine Überlagerung der Schallreflexionen mit dem Direktschall. Für gewöhnlich bestücken wir Räume mit Schallabsorbern wie Möbelstücken, Vorhängen und Teppichen, sodass der Schalldruckpegel rasch sinkt.⁷⁴ Wenn es bei Thomas Bernhard hallt, fehlen vor allem diese porösen Schallabsorber. Und der Hall hat wiederum Konsequenzen auf das Verhalten der Figuren.⁷⁵

⁷¹ Bernhard: *Ungenach*, S. 62.

⁷² Vgl. Furrer 1956, S. 55.

⁷³ Vgl. Lothar Cremer und Helmut A. Müller: *Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik*. Stuttgart 1978, Band 1, hier S. 69.

⁷⁴ Vgl. Fasold und Veres 2003, S. 65.

⁷⁵ Vgl. das Konzept des behavioral setting in Kapitel 7.2.

Zur Verdeutlichung sei kurz das Jagdhaus im Werk *Verstörung* beschrieben: Es hat glatte Begrenzungsflächen, es befinden sich darin keine Gegenstände, die den Schall schlucken könnten, und zudem sind die Fensterläden, abgesehen von einem, geschlossen. Dies führt dazu, dass der Schall im Raum reflektiert wird, während gleichzeitig kaum ein Schall von außen eindringt. Die Decken der Räume sind niedriger als 8,5 m, sodass die Schalldrücke von direktem und reflektiertem Schall addiert werden,⁷⁶ das heißt, Bewegung verursacht schlichtweg *Lärm*. Als Konsequenz lesen wir: „Wir gingen vorsichtig, aber doch viel zu laut, weil die Räume leer waren.“ (VE 57)

Ein weiteres Muster neben den glatten Oberflächen und leeren Räumen sind dünne Wände, die hellhörige Räume erzeugen. Viele Figuren *müssen (zu)hören*, da sie den Geräuschen ausgesetzt sind. So auch in der Erzählung *Beton*,⁷⁷ in der sich der Erzähler Rudolf an eine Begegnung mit einer jungen Frau auf Mallorca erinnert. Die Frau erzählt ihm von ihrem Urlaub mit ihrer Familie. Im Laufe des Aufenthaltes auf Mallorca kommt ihr Mann in einem tragischen Unfalles ums Leben. Im Zuge der Erzählung erinnert sich die Frau an die hellhörigen Räume in jenem Hotel, in dem ihr Mann verstarb:

Und nicht einen Augenblick sind sie dem Lärm entkommen, haben immer nur aus Erschöpfung einschlafen können in einem Zimmer, dessen Wände so dünn waren, daß sie es hörten, wenn sich im Nebenzimmer jemand im Bett umdrehte.⁷⁸

In Bernhardschen Gebäuden mit ihren abgeschirmten Räumen, schallverstärkenden Maßnahmen (wie etwa geschlossene Fenster und Türen) und reichhaltigen (selbstverschuldeten) Schallreflexionen sind die Menschen

⁷⁶ Vgl. Cremer und Müller 1978, S. 69.

⁷⁷ Thomas Bernhard: *Beton*. Frankfurt am Main 1982. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Beton*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 5].

⁷⁸ Bernhard: *Beton*, S. 188.

häufig im Klang der Räume gefangen und ihm erbarmungslos ausgeliefert. Ihnen bleiben im Bernhardschen Universum zwei Möglichkeiten. Entweder ordnen sie sich dem Klang unter, indem sie flüstern oder auf Zehenspitzen gehen, oder sie wehren sich gegen die klangliche Übermacht, indem sie diese Räume in klangliche Vorstellungsräume transzendieren (zum Beispiel die Gehörstudie Konrads im *Kalkwerk*), wie in Kapitel 6 erläutert wird. Ganz anders hingegen verhält es sich mit der Ausbreitung des Schalls in freier Natur, denn dort wird die Raumakustik zum Spielball Thomas Bernhards wie auch der Figuren.

2.4. Schallausbreitung im Freien

Wenn sich der Schall ungehindert fortpflanzen kann, wenn etwa keine Hindernisse oder keine Schallabsorber vorhanden sind, breitet sich der Schall in alle Richtungen gleichmäßig und strahlenförmig aus.⁷⁹ Thomas Bernhard fügt Orten daher sowohl schallverstärkende als auch schalldämpfende Elemente hinzu, um den Schall zu steuern. So finden wir ohrenbetäubendes Wasser oder Schluchten, die den Schall aufgrund der Reflexion der Schallwellen verstärken. In *Verstörung* beispielsweise befindet sich eine Schlucht, durch die sich ein Fluß seinen Weg bahnt. In dieser Schlucht steht die Fochlermühle, die immer noch in Betrieb ist. Die Arbeiter, die in dieser Schlucht körperlich anstrengende Aufgaben erledigen, haben mit diesen schallverstärkenden Elementen zu kämpfen:

Die Mehlsäcke Schleppenden und auf den Leiterwagen
Aufladenden hatten uns nicht kommen sehen, nicht
kommen hören.
Das Flußwasser macht einen solchen Lärm, daß man in der
ganzen Schlucht außer ihm nichts hört. (VE 68)

⁷⁹ Vgl. Fasold und Veres 2003, S. 33

Schallverstärkende Elemente können auch dazu führen, dass die Kommunikation durch Geräusche erschwert wird, wie im Schreien der Vögel im Roman *Verstörung* deutlich wird, die sich ebenfalls in der bereits beschriebenen Schlucht befinden. Eingesperrt in Käfigen, schreien die exotischen Vögel derart laut, dass der Lärm für die Figuren unerträglich wird.

Ist eine perzeptive Trennung des Direktschalls und des Reflexionsschalles möglich, wird dies als *Echo* bezeichnet,⁸⁰ ein Phänomen, das Thomas Bernhard zu integrieren weiß. In *Amras*, nachdem sich einer der zwei Brüder, die sich im Turm aufhalten, das Leben genommen hat, begibt sich der noch lebende Bruder mithilfe seines Onkels nach Aldrans:

Am Abend durch Aldrans... kein Mensch... ich rufe, niemand hört mich... aus Furcht unterhalte ich mich mit dem Echo, das ich erzeuge... so, mit der Stimme, die mir gehört und die nicht gehört wird, ist nichts vertrauenerweckend. (AR 73)

Beim Echo wird der Schall zum Sender zurückgeschickt und wir haben die (subjektive) Empfindung, dass dieselbe Klanginformation von einem anderen Punkt wiedergegeben wird. Die Laufzeitdifferenz des Schalles ist dabei so groß, dass der Direktschall bereits auf das Ohr aufgetroffen ist, bis der reflektierte Schall quasi unverändert an das Ohr gelangt.⁸¹ Ein Echo funktioniert allerdings nur dann, wenn der Schall auf eine Oberfläche trifft, die groß genug und nicht von Unebenheiten gezeichnet ist, das heißt, flach und eben ist.⁸² Um zu verdeutlichen, dass Thomas Bernhard dieses akustische Phänomen auch in Gebäuden verwendet, sei eine Zimmerwand aus *Frost* beschrieben, mit der der Famulant eine akustische Beziehung eingeht:

Ich ging in mein Zimmer und sagte mir, aber so, daß es laut gesagt war und von den Wänden zurück und auf mich herunterfiel: „Das halte ich nicht mehr aus!“ Ich legte mich

⁸⁰ Vgl. Lindner 1992, hier S. 30.

⁸¹ Vgl. Cremer und Müller 1978, S. 55.

⁸² Vgl. Furrer 1956, S. 53.

hin. Ich blätterte in meinem Henry James, ohne einen Gedanken an diesen Dichter. (FR 315f)

2.4.1. Wald

Geologische Besonderheiten können dazu führen, dass sich die Schallwellen nicht ungehindert ausbreiten können: „Durch den Felsvorsprung höre man ja auch vom Sägewerk nichts herüber.“ (KW 27) Schalldämpfend wirkt auch der dichte Wald, welcher zum Beispiel das Kalkwerk (vgl. KW 10) oder das bereits erwähnte Jagdhaus in *Verstörung* umgibt, denn er schützt den darin wohnenden Industriellen vor Geräuschen: „Die Natur um das Jagdhaus herum, den dichten Wald, empfinde er als Mauer.“ (VE 52) Ankommende Gäste müssen sich durch Rufen bemerkbar machen (vgl. VE 52). Im *Untergeher*, ein Roman über das Leben dreier Musiker, treffen wir wieder auf ein isoliertes Haus „mitten im Wald und abgeschirmt von allen Menschen“, ⁸³ welches Wertheimer als Musikstudio dient, weshalb Wertheimer vermutet, dass auch Glenn „sich sein Haus im Wald bauen hatte lassen, *sein Studio, seine Verzweiflungsmaschine* [...]“. ⁸⁴ Wie Thomas Bernhard richtig in seinen Texten verarbeitet, schluckt ein Wald grundsätzlich Geräusche, da er ein Hindernis für die Schallausbreitung darstellt. Um allerdings eine deutliche Minderung des Schallpegels zu erzielen, muss der Wald mindestens 100m breit sein, wie in der folgenden Darstellung illustriert ist:

⁸³ Thomas Bernhard: *Der Untergeher*, Frankfurt am Main 1983, hier S. 57. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Der Untergeher*. Hg. von Renate Langer. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 6].

⁸⁴ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 56f [Hervorhebung i. O.].

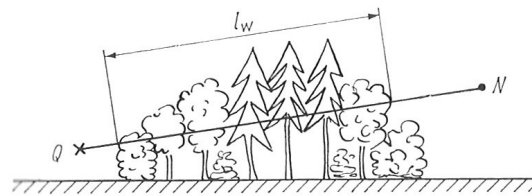


Bild 3.72. Kennzeichnung der wirksamen
Waldlänge l_W
Q Lärmquelle; N Nachweisort

Abb. 3: Wolfgang Fasold et al.: *Bau- und Raumakustik*, 1987

Allerdings sind derartige Zahlen abhängig von der Frequenz der Schallwellen, der Dichte des Waldes, der Strauchschicht und der Art des Waldbestandes, um nur einige Faktoren zu nennen.⁸⁵ Das heißt, selbst wenn Thomas Bernhard genaue Kenntnisse über die akustische Wirksamkeit verfügt hätte, ist die Geräuschkulisse, die diese Häuser umgibt, aufgrund der Darstellung im Text nicht eindeutig feststellbar.

2.4.2. Temperatur

Hervorzuheben ist allerdings, dass der natürliche Schallschutz eines Waldes bei Inversionswetterlagen (das heißt, bei einem positiven Temperaturgradient) seine Wirkung verliert. Dabei treffen kalte Luftschichten am Boden auf wärmere Luftschichten in höheren Lagen. Die verschiedenen Temperaturschichten, welche vorwiegend nachts und am Morgen entstehen, führen dazu, dass der Schall sogar weiter transportiert wird. Dies soll in der Abbildung verdeutlicht werden:

⁸⁵ Vgl. Wolfgang Fasold et al.: *Bau- und Raumakustik*. Berlin 1978, hier S. 94f.

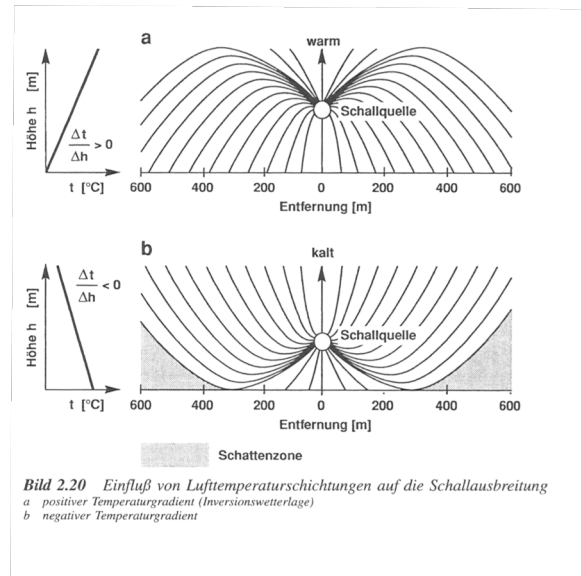


Abb. 4: Wolfgang Fasold und Eva Veres:
Schallschutz und Raumakustik in der Praxis, 2003

Bild a) zeigt die erwähnte Inversionswetterlage. Wenn sich der Boden abkühlt und die Temperatur dadurch in der Höhe zunimmt, steigt auch die Geschwindigkeit der Schallausbreitung. Die Strahlen des Schalls beugen sich Richtung Boden und die Absorptionswirkung von Hindernissen wird umgangen. Der Schall erreicht eine größere Weite, die sogenannte *Überreichweite*. Tagsüber steigt die Temperatur des Bodens an und der Effekt verschwindet.⁸⁶ Dies führt dazu, dass wir zum Beispiel in der Nacht Geräusche von weit entfernten Schallquellen hören. Das Phänomen ist deshalb erwähnenswert, da Thomas Bernhard bereits in *Frost* darauf Bezug nimmt: „Natürlich macht der Kran in der Nacht viel mehr Lärm als bei Tag. Alles hört man in der Nacht verstärkt.“ (FR 242) Ein Waldgebiet stellt an sich einen effektiven Lärmschutz dar, wie in Thomas Bernhards Texten wirksam zum Ausdruck kommt, doch die nächtlichen Aktivitäten vieler Figuren in Thomas Bernhards Werk sind mitunter zu Recht lauter und weiter zu hören als am Tag. Hinzuzufügen ist dennoch, dass die Tageszeit auf das subjektive Empfinden von Geräuschen einen großen Einfluss hat. Während der Ruhephasen (mittags, in der Nacht, am Wochenende) werden Geräusche als

⁸⁶ Vgl. Fasold und Veres 2003, S. 40f.

störender empfunden als während der Arbeitszeit. Zudem werden in der Nacht Geräusche auch deshalb intensiver wahrgenommen, weil andere Geräusche wie zum Beispiel Straßenlärm, Vogelgezwitscher oder Ähnliches fehlen. Das Ohr ist folglich in der Nacht feinfühlicher und wir nehmen Geräusche wahr, die zwar auch tagsüber vorhanden sind, die aber aufgrund der Geräuschkulisse maskiert sind. In *Holzfällen: Eine Erregung* kommt der Protagonist zu dem Schluss, dass seine Hörkompetenz in der Nacht aus seiner Hörfähigkeit resultiert, „weil ich so gute Ohren habe, vornehmlich in der Nacht [...]“.⁸⁷ Dass Geräusche in der Nacht grundsätzlich lauter seien, ist ein Trugschluss.⁸⁸

2.4.3. Wind

Sobald von der Ausbreitung von Schallwellen über größere Distanzen die Rede ist, wird in Büchern zur Raumakustik für gewöhnlich der Einfluss des Windes im gleichen Atemzug mit den Temperaturschichtungen genannt. Allseits bekannt ist, dass wir *in* Windrichtung besser hören als *gegen* die Windrichtung.⁸⁹ Die folgende Abbildung zeigt, dass gegen die Windrichtung eine sogenannte *Schattenzone* entsteht, die eine Minderung des Schalldruckpegels von bis zu 30 dB mit sich bringen kann. In Windrichtung hingegen werden aufgrund der Beugung der Schallwellen absorbierende Hindernisse umgangen und die Ausbreitung der Schallwellen erhöht sich:⁹⁰

⁸⁷ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 55.

⁸⁸ Vgl. Furrer 1956, S. 40.

⁸⁹ Furrer 1956, S. 22.

⁹⁰ Vgl. Fasold und Veres 2003, S. 39f.

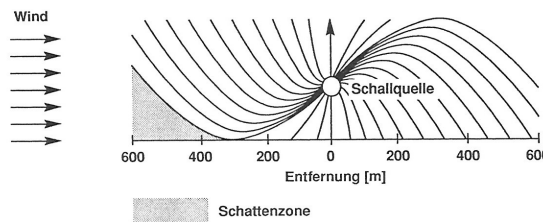


Bild 2.19 Einfluß des Windes auf die Schallausbreitung

Abb. 5: Wolfgang Fasold und Eva Veres:
Schallschutz und Raumakustik in der Praxis, 2003

Die meteorologischen Einflüsse wirken in Thomas Bernhards Texten wie Medien im akustischen Raum, die neben den statischen schallverstärkenden und schalldämpfenden Elementen als dynamische Elemente die Reichweite des Schalls, und folglich die Verständlichkeit von Sprache beeinflussen. Vom ersten Prosatext *Frost*, in dem es heißt: „Urplötzlich kommen die Stürme, kein Schreien nützt, denn es hört niemand.“ (FR 76), bis hin zum letzten Prosastück *Auslöschung*:⁹¹ „[E]s kam ganz auf die Windverhältnisse an, wie diese Wörter zu mir heraufkamen [...]“ (AU 510) sind Hinweise auf den Einfluss des Windes auf die Raumakustik zu finden.

2.5. Wissen und Macht über die Raumakustik

Die Fähigkeit des Ohres, Geräusche und Klänge zu identifizieren und auszuwerten, stellt für Willi Furrer eine der zentralen Funktionen des Ohres dar, denn durch diese Fähigkeit sind wir in der Lage, Elemente aus Geräuschen gesondert wahrzunehmen.⁹² Einerseits wird durch das Hören Aktivität angezeigt,⁹³ andererseits „gibt [es] keine Bewegung oder Tätigkeit,

⁹¹ Thomas Bernhard: *Auslöschung*. Frankfurt am Main 1986. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle AU im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Auslöschung*. Hg. von Hans Höller. Frankfurt am Main 2009 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 9].

⁹² Furrer 1956, S. 30.

⁹³ Hellbrück 2008, S. 17.

die Geräusche nicht offenlegen können.⁹⁴ Dies trifft auch auf die Figuren im Bernhardschen Universum zu, denen selten ein Geräusch verborgen bleibt, wie beispielsweise dem Maler Strauch in *Frost*:

Ich traf ihn hinter dem Heuschober, auf einem Holzbrett zusammengekauert. Es war schon finster, und er sagte, daß er mich vom Tümpel habe herkommen hören. „Ich kenne Ihren Gang ganz genau.“ Menschen wie er, die meistens die Augen geschlossen haben – „auch eine Vorbereitung auf den Tod“ –, hätten ein unglaublich gut geschultes Gehör. „Sie waren noch weit weg, da habe ich Sie schon gehört. Sie kamen langsam in meine Mißstimmung herein. Wissen Sie, daß Sie gar nicht wie ein junger Mensch gehen?“ (FR 91)

Obgleich es nicht bei der ersten Lektüre eines jeden Textes vordergründig in Erinnerung bleibt, werden Distanzen im Raum häufig durch die Reichweite der Schallwellen beschrieben. Dabei spielen sowohl die Klangproduktion als auch Klangrezeption eine wichtige Rolle. Ausführlich wird dies im *Kalkwerk* thematisiert, welches als Bollwerk der Ruhe fungieren soll, um Konrad zu ermöglichen, seine Gehörstudie zu verfassen:

Das Kalkwerk sei nicht in Rufweite, soll Konrad sehr oft zu Wieser gesagt haben, rufe man aus dem Kalkwerk hinaus, werde man nicht gehört. Im Falle eines Verbrechens habe es keinen Zweck zu schreien, weil man nicht gehört werde. Das Sägewerk sei nicht in Rufweite, das Gasthaus sei auch nicht in Rufweite, kein Mensch sei in Rufweite. Die Holzfäller seien nicht in Rufweite. Daß auch die mußnersche Liegenschaft und die trattnersche Liegenschaft nicht in Rufweite seien, habe sich, wie die beiden Morde an den Landwirten Mußner und Trattner gezeigt haben, katastrophal ausgewirkt. (KW 44)

Selbst die ungefähre Anzahl von Personen erfahren wir über die Akustik: „Bis jetzt habe ich noch niemand außer der Wirtin gesehen, obwohl in der Zwischenzeit einmal viel Lärm im Gasthaus gewesen ist.“ (FR 8) oder Naturerscheinungen wie das Wetter werden über die Akustik eingeordnet:

⁹⁴ Luigi Russolo (1913): *Die Kunst der Geräusche*. Hg. von Johannes Ullmaier. Aus dem Italienischen von Owig DasGupta. Mainz 2005, hier S. 38.

Es sei so merkwürdig still heute, was das für Ursachen habe. „So still war es noch nie“, sagte ich. „Ja“, sagte der Wasenmeister, „es ist still. Es geht gar kein Wind.“ (FR 184)

2.5.1. Klangbilder des Alltags

Am Eindrücklichsten sind die Stimmungsbilder, welche uns durch akustische Beschreibungen von *Frost* bis *Auslöschung* geliefert werden. So etwa die Stimmung am Morgen, die sich im österreichischen Bergdorf Weng im Roman *Frost* folgendermaßen darstellt:

Die Morgen kommen über ein Kornfeld herauf. Über den See. Über den Fluß. Über den Wald. Vom Hügel herüber. Im frischen Wind Vogelstimmen. Abende, die in Schilfrohr und Schweigen untergehen, in das er seine ersten Gebete hineinspricht. Pferdewiehern zerreißt die Finsternis. Säuer, Fuhrwerker, Fledermäuse erschrecken ihn. (FR 78)

Neben Naturbildern sind es vor allem traditionelle Feierlichkeiten, die Thomas Bernhard geschickt einfängt. Vor allem Musikkapellen sind übermäßig präsent in Thomas Bernhards Werk. So auch in *Auslöschung*, ein Prosatext, in dem, wie so oft, eine ländliche Blasmusik zu Beerdigungen oder Hochzeiten spielt:

Die Blasmusik hatte auf einem frisch gezimmerten Podium vor der Orangerie Platz genommen und nach und nach ihr ganzes Repertoire heruntergespielt und damit jede Stunde wieder von vorne angefangen. Bis Atzbach, das sechs Kilometer weiter im Osten liegt, sollen sie die Ausgelassenheit dieser Hochzeit gehört haben. (AU 349)

Bündelt man die akustischen Informationen, die in den Texten beschrieben werden, thematisch, sind es vor allem Alltagsgeräusche, die am häufigsten beschrieben werden. Wir erhalten akustische Informationen über Schüsse, Nähmaschinen, Geschirrklingen, Nutztiergeräusche, duschen, essen, hämmern, bohren, Schweine füttern, Feste feiern – die Liste ist lang und stellt gewissermaßen ein akustisches Zeitdokument dar:

Ich halte es nicht mehr aus und laufe fort, ich sperre alle Türen hinter mir zu, die ganzen Taschen habe ich dann voller Schlüssel, ich habe so viele Schlüssel in meinen Taschen, vornehmlich in den Hosentaschen, daß ich, wenn ich laufe, einen entsetzlichen Lärm mache, und nicht nur einen entsetzlichen Lärm, ein fürchterliches Geklirre, die Schlüssel bearbeiten, wenn ich laufe, wenn ich nach Burgau oder, wie heute abend, nach Parschallen hinüberhetze [...].⁹⁵

Das Gehör dient demnach nicht nur der Aktivierung und dem Schutz vor Gefahren, sondern erlaubt uns, unsere Umwelt zu identifizieren. Wir analysieren die Oberflächen von Materialien gleich wie die Person, die wir durch ihre Schritte entlarven. Wir nehmen derart viele Informationen aus der Umwelt über den Gehörsinn auf, dass sogar

unsere eigenen Bewegungen und Handlungen [...] zum Teil durch Geräusche, die durch sie verursacht werden, kontrolliert und bestätigt [werden]. [...] Die primäre Aufgabe des Gehörsystems besteht demzufolge darin, Schallquellen und ihre Aktivitäten zu identifizieren und unter Einbeziehung kognitiver und emotionaler Verarbeitungsprozesse hinsichtlich ihres Bezugs und ihrer Bedeutung für das Individuum und seine Handlungen zu bewerten.⁹⁶

Infolgedessen fungieren Geräusche als Handlungsquittungen. Doch Thomas Bernhards Figuren gehen noch einen Schritt weiter: sie haben raumakustisches Grundlagenwissen und sind sich dessen bewusst. Es gibt kaum einen Prosatext, in dem die Raumakustik nicht auf der Metaebene thematisiert wird:

Das Haus eines ein Jahr vorher verstorbenen Nazibildhauers hatten wir für die Dauer des Horowitzkurses gemietet gehabt, die *Schöpfungen* des *Meisters*, wie er in der Umgebung bezeichnet worden war, standen noch überall herum, in den fünf bis sechs Meter hohen Räumen. Diese Zimmerhöhe hatte uns dieses Haus *sofort* mieten lassen, die herumstehenden Plastiken störten uns nicht, sie waren der

⁹⁵ Bernhard: *Die Mütze*, S. 23.

⁹⁶ Hellbrück 2008, S. 18f.

Akustik förderlich, diese an die Wände geschobenen Plumpheiten eines, wie uns gesagt worden war, *weltberühmten Marmorkünstlers*, der jahrzehntelang für Hitler gearbeitet hat. Diese riesigen Marmorauswüchse waren, von den Vermietern für uns tatsächlich an alle Wände geschoben, akustisch ideal, dachte ich.⁹⁷

Raumakustisches Wissen wird auch in der folgenden Passage aus *Beton* deutlich, in der der Erzähler Rudolf versucht, eine Abhandlung über seinen Lieblingskomponisten zu verfassen. Von der Musik angetan, setzt er sich mit der Raumakustik auseinander:

Wie kann ich auch nur einen Augenblick daran denken, mich zu beruhigen, dachte ich, wenn alles in mir so voller Aufregung ist? Und ich versuchte es mit einer Schallplatte, mein Haus hat die beste Akustik, die sich denken läßt, und ich füllte es an mit der Haffner-Symphonie.⁹⁸

Am exzessivsten jedoch nützt der Ich-Erzähler in *Holzfällen: Eine Erregung* die raumakustische Beschaffenheit für sich. Während ein Ehepaar ein künstlerisches Abendessen veranstaltet, kommentiert und reflektiert der Ich-Erzähler in einem Ohrensessel im Vorraum sitzend die Geschehnisse. Er weiß, dass die Tür des Musikzimmers nie geschlossen wird, „schon wegen der ganz ausgezeichneten Akustik, die das offene Musikzimmer ermöglichte“,⁹⁹ und er ist sich der Macht bewusst, die er über seine Positionierung im Raum erhält. So sitzt der Protagonist erhaben und fürstlich in seinem Ohrensessel und nimmt das Geschehen durch das Hören wahr, umgekehrt jedoch sehen ihn die anderen Figuren nicht:

Mehrere Male sagte ich die *künstlerische Welt* vor mich hin, auch das *künstlerische Leben*, tatsächlich so laut und so, daß es die Leute im Musikzimmer hören mußten und auch gehört haben, denn sie schauten aufeinmal alle auf mich, aus dem Musikzimmer heraus in das Vorzimmer, ohne mich tatsächlich sehen zu können, weil sie mich gehört hatten,

⁹⁷ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 112 [Hervorhebung i. O.].

⁹⁸ Bernhard: *Beton*, S. 143.

⁹⁹ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 40f.

wie ich das *künstlerische Leben* gesagt habe und die *künstlerische Welt* und diese Wörter immer wieder wiederholt hatte [...].¹⁰⁰

In *Auslöschung*, als weiteres Beispiel, enthält der Protagonist Franz-Josef Murau anderen Personen wichtige akustischen Informationen vor, indem er die Wächterfunktion des Hörens austrickst:

Die Jäger, die noch immer dastanden, die noch nicht abgelöst worden waren, nahmen sofort Haltung an, als sie mich eintreten gesehen haben, sie waren von meinem Auftreten vollkommen überrascht, weil ich mich der Orangerie *so leise* genähert hatte. [Hervorhebung i. O.] (AU 590)

Die kursive Schreibweise hebt diese Praktik im Raum noch hervor und verleiht ihr auch beim Lesen Aufmerksamkeit. Das Wissen über die Raumakustik ermöglicht den Figuren, Macht und Kontrolle über das Geschehen auszuüben: „Wir wollten meine Schwester nicht aufwecken und gingen möglichst geräuschlos ins Vorhaus hinunter, wo unsere Mäntel hingen.“ (VE 8) Alles wird registriert und überwacht, wie etwa im folgenden Beispiel. In der Erzählung *An der Baumgrenze*¹⁰¹ nimmt sich ein junges Paar ein Zimmer in einem Gasthaus in Mühlbach, welches auf knapp 1000m gelegen ist. Der Ich-Erzähler versucht, im Gasthaus sitzend einen Brief an seine Braut zu verfassen, doch das junge Paar zieht seine Aufmerksamkeit auf sich. Da ihm die beiden auf unerklärliche Weise verdächtig erscheinen, bleibt die Überwachungsfunktion des Ohres aufrecht, selbst nachdem sich das Paar zu Bett gelegt hat und der Ich-Erzähler sich in seinem eigenen Zimmer befindet:

Oben ist alles ruhig, ich höre nichts. Ich weiß, in welchem Zimmer die beiden sind, aber ich höre nichts. Während des Stiefelausziehens glaube ich, daß da ein Geräusch war, ja,

¹⁰⁰ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. [Hervorhebung i. O.].

¹⁰¹ Thomas Bernhard: *An der Baumgrenze*, Salzburg 1969. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 14].

ein Geräusch. Tatsächlich horche ich längere Zeit, aber ich höre nichts.¹⁰²

2.6. Der Klang als Schlüsselement

Es dürfte klar geworden sein, dass der Hörsinn und die Raumakustik eine wichtige Rolle in Thomas Bernhards Texten spielen. Wie in diesem Kapitel anhand von Auszügen aus den unterschiedlichsten Werken zu zeigen versucht wurde, ist der Klang des Raumes das Gerüst vieler Texte. Mehr noch, die Raumakustik liefert uns wichtige Anhaltspunkte zum Verständnis seines Oeuvres. Sowohl Thomas Bernhard als auch die Figuren wissen um die Gesetze der Raumakustik Bescheid, sie nützen sie zu ihren Gunsten und tricksen sich gegenseitig akustisch aus.

2.6.1. Vierkanthof

Thomas Bernhard spielte aber auch im realen Leben mit der Raumakustik, wie am Vierkanthof deutlich wird, in dem Thomas Bernhard viel Zeit in seinem Leben verbrachte. Der Vierkanthof war zu seinen Lebzeiten von einer unverwechselbaren Akustik bestimmt, die der in seinen Texten gleicht: glatte Wände und spärlich möbliert, wie André Müller beschreibt:

Das Gehöft, fast quadratisch, wie eine Festung, wirkt renoviert: sauber, beinahe steril. [...] Durch einen dunklen, kargen Vorraum, vorbei an der sparsam möblierten Wohnstube, in der deplatziert ein Bügelbrett steht, gehen wir ins „Besucherzimmer“. Drei harte, hohe Lehnssessel, ein Kamin ohne Feuer, an der Wand ein Bild, Holzspäne, ein paar Bücher. Es ist nicht geheizt. Rauchen verboten. Es dämmert. Bernhard lässt es finster.¹⁰³

¹⁰² Thomas Bernhard: *An der Baumgrenze*, S. 87.

¹⁰³ André Müller: *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra 1992, hier S. 22.

In weiterer Folge erwähnt André Müller die Stille am Hof und das Fehlen der Klingel, sodass er gezwungen gewesen sei, zu rufen.¹⁰⁴ Das heißt, er musste sich so nahe hinbegeben, dass er in Ruf- und Hörweite war, ein Distanzkriterium in vielen Texten Thomas Bernhards.

2.6.2. Zwei Dialogfragmente

Zwei Dialogfragmente bilden den Rahmen dieser Abhandlung und werden am Ende dieser Arbeit (Kapitel 7) erneut aufgegriffen. Beim ersten Fragment handelt es sich um eine Passage aus den *Monologen auf Mallorca*.¹⁰⁵ Darin fragt Krista Fleischmann nach der Bedeutung der Landschaft in Thomas Bernhards Werk. Auf diese Frage antwortet Thomas Bernhard, dass Landschaften eine untergeordnete Rolle spielen, Landschaftsbeschreibungen spare er seiner Meinung nach aus, er begnüge sich mit Begriffen wie *Berg*.¹⁰⁶ Und in der Tat, Schluchten, Flüsse, Berge, Täler und Wälder werden genannt – nicht beschrieben. Fünf Jahre später, im Interview *Die Ursache bin ich selbst*,¹⁰⁷ stellt Krista Fleischmann die Frage, ob eine bestimmte Gegend beziehungsweise Landschaft wichtig für die Texte war. Daraufhin meint Thomas Bernhard, dass Landschaften eine sehr große Rolle spielen, denn jede Handlung spiele ja in einer Landschaft.¹⁰⁸ Auf den ersten Blick scheinen sich

¹⁰⁴ Vgl. Müller 1992, S. 37.

¹⁰⁵ Vgl. Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien 1991.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu folgendes Interviewfragment:

„FLEISCHMANN:

Welche Bedeutung hat die Landschaft in Ihrem Werk?

BERNHARD:

Na, eine untergeordnete. Ich schreibe immer nur über innere Landschaften, und die sehen die meisten Leut' nicht, weil sie immer fast nix sehen. Weil sie immer glauben, wenn's drinnen finster ist, ist's finster, und dann sehen sie nix. Ich glaub', ich hab' noch in keinem Buch eine Landschaft beschrieben. Das gibt's nämlich gar net. Ich schreib' immer nur Begriffe, und da heißt's immer *Berge* oder *eine Stadt* oder *Straßen*, aber *wie* die ausschauen – ich hab' nie eine Landschaftsbeschreibung gemacht. Das hat mich auch nie interessiert.“
In: Fleischmann 1991, S. 14f [Hervorhebung i. O.].

¹⁰⁷ Vgl. Fleischmann 1991

¹⁰⁸ Vgl. hierzu folgendes Interviewfragment:

die Interviewfragmente zu widersprechen, Landschaften sind nicht von großer Bedeutung, benötigen keine Beschreibungen, dann aber sind Landschaften durchaus relevant. Doch die Frage der *Landschaftsbeschreibung* könnte sich hauptsächlich auf die visuelle Komponente bezogen haben, denn wie es in den Schluchten und Wäldern schallt, akustische Landschaftsbeschreibungen sozusagen, erfahren wir sehr wohl. *Ist es Ihnen wichtig, wie es in einer Landschaft klingt?* wäre eine sehr interessante Interviewfrage an Thomas Bernhard gewesen, denn die akustische Qualität der Landschaften ist, im Gegensatz zu den visuellen Informationen, ständig präsent: Wir erfahren ganz genau, worauf die Figuren den Hörfokus legen und wie die Menschen die Landschaft hören. Die Unauffälligkeit der Landschaften, weshalb auch eine Landschaftsbeschreibung überflüssig erscheint, erlaubt ihm eine akustische Inszenierung und das Schaffen akustischer Identitäten von Orten, deren Bedeutung im Laufe der Arbeit ausgeführt wird. Am Ende dieses Prozesses werden wir uns erneut die Frage stellen, welche Rolle (akustische) Landschaftsbeschreibungen in seinem Werk spielen, denn wie Thomas Bernhard zum Besten gibt: „Interessant ist ja dann, was sich dann *in* der Natur oder *im* Garten abspielt.“¹⁰⁹

„FLEISCHMANN:

Und eine Gegend und eine Landschaft haben in Ihren Büchern nie eine Rolle gespielt?

BERNHARD:

Immer die größte. Weil jedes Buch ist in irgendeiner Landschaft – wie es so schön heißt – angesiedelt. Und ich schreib’ ja nicht für Tepperte, denen man alles vorgeben muß: „Dort wächst ein Gras, da ist ein Orangenbaum, der hat Orangen, und die Orangen sind zuerst grün, dann werden sie gelb und zum Schluß werden sie orangefarbig.“ Ich habe immer das Gefühl, wenn ich schreib’, ich bin an dem Ort, weiß eh jeder, wo das ist, und erspar’ mir alles. Damit lasse ich den Leuten einen Spielraum. [...] *Natur* beschreiben ist sowieso ein Unsinn, weil sie ja jeder kennt. Ist ja dumm. Wer einmal auf dem Land war oder im Garten, weiß, was da gespielt wird, das brauchen sie ja nicht beschreiben dann. Interessant, ist ja dann, was sich dann *in* der Natur oder *im* Garten abspielt. [...] Aber jetzt ist wieder modern, daß jedes Bleamal angeführt wird.“ In: Fleischmann 1991, S. 271f [Hervorhebung i. O.].

¹⁰⁹ Fleischmann 1991, S. 272f [Hervorhebung i. O.].

3. DER IMAGINÄRE HÖRRAUM

Der Zusammenhang zwischen dem akustisch-physikalischen Reiz und der physiologischen Empfindung ist sehr kompliziert.¹¹⁰

Der Raum in der Musikwissenschaft ist nicht nur naturwissenschaftlich zu verstehen. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann die Beschäftigung mit dem Vorstellungsraum in der Musik. Besonders in der Musikpsychologie sowie der Musikästhetik wurde eine Debatte über musikalische Kriterien geführt, die das Hörerlebnis räumlich beeinflussen sollen. So wurde darüber debattiert, welche musikalischen Aspekte mit dem subjektiven Raum der Vorstellung in Beziehung stehen. Die Zeit als vierte Dimension stellte dabei die begrenzte Anschauung des Raumes in Frage. Seitdem wird die Natur des Hörraums in Bezug auf die Gehörwelt als *nichteuklidischer* Raum in Betracht gezogen, da der imaginäre Hörraum mehr potentielle Raumachsen beinhaltet, als die Dreidimensionalität zulässt.¹¹¹ Laut Nina Noeske handelt es sich beim imaginären Hörraum um einen Vorstellungsraum, „der während der akustischen Wahrnehmung bzw. als Erinnerung sowie während des Komponierens entsteht.“¹¹² Zudem wird im Rahmen des imaginären Hörraumes die Räumlichkeit von Toneindrücken beschrieben. Hervorzuheben ist, dass das Hörereignis durch die Haltung dem Gehörten gegenüber bestimmt ist, welchem ein historisch und kulturell gewachsenes Hörverhalten zugrunde liegt. Vor diesem Hintergrund beschreibt Nina Noeske den Raum in der Musikwissenschaft *grundsätzlich* als einen Raum, den wir nur als „imaginär-realen Raum der Musik“¹¹³ behandeln können.

¹¹⁰ Furrer 1956, S. 33.

¹¹¹ Vgl. Noeske 2009, S. 261.

¹¹² Noeske 2009, S. 259.

¹¹³ Noeske 2009, S. 260.

Da in Günzels Sammelband zu den *Raumwissenschaften* in den Kapiteln über den literaturwissenschaftlichen und linguistischen Raum der Erinnerungsraum ausgeklammert wird, soll dieser Bereich (wie etwa die Erinnerung an Gespräche) in die vorliegende Arbeit integriert werden.

3.1. Der akustische Erinnerungsraum

Beginnen wir mit dem Raum, der auch ohne *close reading* leicht erschließbar ist, da er in vielen Handlungssträngen in der Bernhardschen Prosa eine zentrale Rolle spielt: Der Vorstellungsraum, der auf Erinnerungen aufbaut. Erinnerungsräume können auf musikalischen Ereignissen basieren, wie etwa im Werk *Verstörung*, in dem ein Landarzt und sein Sohn im Zuge von Patientenbesuchen eine alte, dahinsiechende Frau aufsuchen, der die Musik Lebensqualität bringt: „Ohne die Musik, die sie schon so lange Zeit nicht mehr machen, sich nur noch vorstellen könne („ich höre sie ja noch!“), sei ihr Leben nichts mehr wert.“ (VE 35) Erinnerungsräume akustischer Natur beziehen sich aber auch auf Geräusche. In *Frost* wird im Dorf Weng vermutet, dass den Gästen im Gasthaus Hundefleisch untergejubelt wird, um die Kosten zu senken. Dem Ich-Erzähler, der Zeuge einer für ihn eindeutigen Situation wird, geht diese akustische Erinnerung nicht mehr aus dem Kopf: „Während des Begräbnisses dachte ich mehrere Male an das Geräusch, das der auf den Schlafzimmerboden polternde Hundekadaver verursacht hatte.“ (FR 299)

Erinnerungsräume, welche auf Musik oder Geräusche gründen, treten in Thomas Bernhards Prosa eher marginal in Erscheinung. Es sind vor allem Stimmen und Äußerungen, an die sich die Figuren erinnern. *Stimmen aus der Vergangenheit* nehmen in diesem Zusammenhang in vielen Texten einen besonderen Stellenwert ein. „[D]ie Stimmen meiner Kindheit, die Stimmen meiner Geschwister, die Stimme meiner Mutter, die Stimmen meiner

Großeltern auf dem Land“¹¹⁴ sind es, welche die Figuren hören, wie es in *Alte Meister* zusammengefasst ist. In *Verstörung* ist es der Fürst Saurau, der, eingeschlossen in seiner Burg und in seinen immer stärker werdenden akustischen Wahnvorstellungen, seine Vorfahren rufen hört: „Man ruft mich, es ist ein Sommerabend, meine Großmutter ruft mich, mein Großvater, meine Mutter, mein Vater. *Sie* rufen mich.“ [Hervorhebung i. O.] (VE 216) In *Amras* hören die zwei Brüder, während sie im Turm eingeschlossen sind, permanent die Stimmen ihrer Eltern, die zu diesem Zeitpunkt bereits tot sind: „[...] wir hörten es aber viele Wochen lang immer gleichzeitig rufen... ganz deutlich die Rufstimmen unserer Eltern.“ (AR 22f) Und während der Vater von Franz-Josef Murau im letzten großen Prosawerk *Auslöschung* den Namen *Caecilia* ruft, fragt sich Franz-Josef Murau:

Wie lange hören wir eigentlich die Stimme eines Menschen,
die wir ein paar Tage vorher noch in Wirklichkeit als die
Stimme des Lebenden gehört haben, wenn er tatsächlich
plötzlich tot ist? (AU 364)

Der Prozess des Erinnerns, insbesondere das Erinnern an Stimmen von Toten, hinterlässt in Thomas Bernhards Werk einen großen Interpretationsspielraum. „Erinnern bedeutet bei Bernhard immer tiefer in die Räume einzudringen und damit immer tiefer in das Bewusstsein und Unbewusstsein vorzudringen.“¹¹⁵ Und wie so oft werden die zu analysierenden Parameter bereits im Erstlingswerk deutlich: „Die Erinnerung macht krank.“ (FR 46) Grund dafür ist, dass sich die Figuren nicht immer freiwillig an die Stimmen der Vergangenheit erinnern, sondern von ihnen eingeholt und verfolgt werden.

¹¹⁴ Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt am Main 1985, hier S. 46. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2008 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 8].

¹¹⁵ Elvira Magometschnigg: *Die Erinnerungsräume in den „autobiographischen“ Texten von Thomas Bernhard*. Dipl. Universität Wien 2001, hier S. 29.

Ein weiterer Vorstellungsraum ist das *Erinnern an Gesprochenes*. Der Ich-Erzähler in *Der Untergeher* etwa erinnert sich durchgehend an Gespräche mit dem Musiker Glenn: „Ich sehe ihn vor mir, höre genau, was er sagt, in diesen abgehackten Sätzen, die er schon immer gebraucht hat, die ganz ihm entsprochen haben.“¹¹⁶ Der akustische Erinnerungsraum wird dann besonders deutlich, wenn die ganze narrative Struktur darauf aufgebaut ist. Als Beispiel sei *Alte Meister* erwähnt. Durch den Erzähler Atzbacher wird uns dessen akustischer Erinnerungsraum nähergebracht. Er trifft sich mit dem 82-jährigen Kunstkritiker Reger im kunsthistorischen Museum, um dessen Ausführungen zu den ausgestellten Gemälden zu lauschen. Von diesen Treffen erzählend, erinnert sich Atzbacher an die Sätze Regers: „Reger hat gestern ausdrücklich zu mir gesagt, *kommen Sie morgen hierher*, ich höre ja noch, wie das Reger sagt.“¹¹⁷ Mittels „so Reger“ und „sagte Reger“ rekapituliert Atzbacher während des ganzen Prosatextes das, was Reger zu ihm gesagt hat. Durch indirekte Rede wird das ganze Werk zum Erinnerungsraum. In Thomas Bernhards Prosa finden sich auch Passagen, in denen die Metaebene des Schreibens mit der Erinnerung an Gesprochenes verbunden wird, wie etwa in *Holzfällen: Eine Erregung*, in der der aufmerksame Protagonist in seinem Ohrensessel dies folgendermaßen artikuliert:

Wenn ich diese Sätze des Burgschauspielers nicht noch genau im Ohr hätte, ich würde sie ja heute noch nicht für möglich halten, aber der Burgschauspieler hatte sie genauso gesprochen an diesem Abend, wie sie hier stehen.¹¹⁸

¹¹⁶ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 45.

¹¹⁷ Bernhard: *Alte Meister*, S. 24 [Hervorhebung i. O.].

¹¹⁸ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 299.

3.2. *Der Vorstellungsraum, der während der akustischen Wahrnehmung entsteht*

Der imaginäre Hörraum während des Hörens kann als eine subjektive Komponente beschrieben werden, die zum wahrgenommenen Klang hinzugefügt wird. Dies kommt dem Bereich der Psychoakustik entgegen, welcher „die Beschreibung der Zusammenhänge zwischen dem akustischen Reiz, dem *Schallereignis*, und der Wahrnehmung, dem *Hörereignis*“¹¹⁹ zum Inhalt des Forschungsgegenstandes hat. Oder wie es der britische Neurologe Oliver Sacks ausdrückt:

Musik ist für die meisten von uns ein wichtiger und meist angenehmer Teil des Lebens - und zwar nicht nur die äußerliche Musik, die Musik, die wir mit den Ohren hören, sondern auch die innerliche Musik, die Musik, die in unserem Kopf erklingt.¹²⁰

Was wir uns vorstellen, wenn wir etwas hören, lässt sich weder verallgemeinern noch voraussagen und wird in Thomas Bernhards Prosa mit demselben Begriff (vorstellen) artikuliert wie bei Nina Noeskes Vorstellungsraum. Ein Vorstellungsraum kann sich auf musikalische Ereignisse beziehen wie in *Holzfällen: Eine Erregung*, wo das Hören des Boleros Bilder im Kopf des im Ohrensessel sitzenden Protagonisten auslöst: „[...] im Grunde war der Bolero die Musik, an welcher sich ihre ganze Bewegungskunst und Bewegungslehre orientierte, dachte ich, den Bolero hörend mit geschlossenen Augen.“¹²¹ Auch in *Alte Meister* bezieht sich der Vorstellungsraum auf musikalische Ereignisse, wenn der Kunstkritiker Reger während des Hörens der *Eroica* „Beethovens Scheitern“¹²² hört, „seinen

¹¹⁹ Gerhard Böhme und Kunigunde Welzl-Müller: *Audiometrie. Hörprüfungen im Erwachsenen- und Kindesalter. Ein Lehrbuch*. 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Bern [u.a.] 1993, hier S. 44 [Hervorhebung i. O.].

¹²⁰ Oliver Sacks: *Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn*. Reinbeck bei Hamburg 2008, hier S. 50.

¹²¹ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 271.

¹²² Bernhard: *Alte Meister*, S. 125.

Marschmusikkopf¹²³ vor sich sieht oder sich den „Schöpfer der *Eroica*“¹²⁴ vorstellt.

Auch Geräusche erzeugen Vorstellungsräume. In *Korrektur*¹²⁵ finden wir ein Haus inmitten einer Flussengstelle. Der namenlose Ich-Erzähler wohnt bei der Familie Höller im Dachgeschoss und sichtet den Nachlass seines Freundes Roithamer, der Selbstmord begangen hatte. Während seiner Beschäftigung kann er die Arbeit des Höllerschen Familienvaters aufgrund der Geräusche erahnen, die seine Arbeitstätigkeit verursacht:

[...] so hatte ich mich an das Getöse der Aurach gewöhnt, daß ich den Höller bereits arbeiten heraufhörte, aus den Geräuschen aus der höllerschen Werkstätte konnte ich mir die gerade vollzogenen Tätigkeiten Höllers *vorstellen* [...].
[Hervorhebung i. O.] (KO 154)

Ebenso ermöglicht der akustische Vorstellungsräume eine Fülle an Interpretationsmöglichkeiten. Der Fürst Saurau in *Verstörung* verliert zusehends den Bezug zur Wirklichkeit, was in den Beschreibungen seines imaginären Hörraums zu erkennen ist:

An diesen Mauern vorbeigehend, auf diesen Mauern“, sagte der Fürst, „höre ich, wie sich die Risse vergrößern, sich den vollkommenen Einsturz der Phantasie der Welt ankündigen.“
(VE 215)

Welche akustische Wahrnehmung welche Vorstellung auslöst, lässt sich in Thomas Bernhards Prosatexten nicht systematisieren. Fest steht allerdings, dass viele Figuren im Bernhardschen Universum mit einem übernatürlich sensiblen Gehör ausgestattet sind. Nun gilt zwar der Hörsinn als der

¹²³ Bernhard: *Alte Meister*, S. 125.

¹²⁴ Bernhard: *Alte Meister*, S. 125 [Hervorhebung i. O.].

¹²⁵ Thomas Bernhard: *Korrektur*. Frankfurt am Main 1975. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle KO im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Korrektur*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2005 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 4].

empfindlichste unter den Sinnen,¹²⁶ doch auch diesem Sinn sind Grenzen gesetzt. In der Psychoakustik gibt es einen klar umrissenen Frequenzbereich für die Hörfähigkeit des Menschen. So wird als untere Hörgrenze eine Frequenz von 16 Hz und als Obergrenze 20 kHz angegeben.¹²⁷ Thomas Bernhards Figuren sind jedoch oft mit einem Gehör ausgestattet, welches diese Hörgrenzen und -schwellen überschreitet. Roithamer in *Korrektur* hört die Holzwürmer im Gemäuer nagen und erlangt dabei die Fähigkeit, nicht nur die Holzwürmer zu lokalisieren, sondern auch die Gegenstände aufgrund des Nagegeräusches zu differenzieren:

In der Nacht habe er immer den Holzwurm gehört in Altensam, die Gefräßigkeit der Holzwürmer habe ihn in der Nacht nicht schlafen lassen, überall und in der Nacht naturgemäß durch seine Hellhörigkeit und Überempfindlichkeit seines Kopfes am deutlichsten den Holzwurm an der Arbeit, in den Fußbodenbrettern und unter den Fußbodenbrettern, in den Kästen und Kommoden, in allen Schubladenkästen vor allem, so Roithamer, in den Türen und in den Fensterstöcken, ja in den Uhren und in den Sesseln und Fauteuils, er habe immer genau unterscheiden können, wo und in welchem Gegenstand, Möbel, ein Holzwurm arbeite, tatsächlich hatte sich der Holzwurm auch schon in sein eigenes Bett hineingefressen gehabt, während des Wachliegens im Bett die ganze Nacht, so Roithamer, habe er die Arbeit der Holzwürmer verfolgt, verfolgen müssen, in höchster Aufmerksamkeit, den süßen Geruch des frischen Holzmehls habe er eingeatmet und es sei ihm bedrückend gewesen, feststellen zu müssen, daß sich im Laufe der Jahre tausende, möglicherweise Zehntausende und Hunderttausende von Holzwürmern an Altensam herangemacht hatten [...]. (KO 335f.)

Es stellt sich die Frage, inwieweit die außerordentliche Hörfähigkeit mancher Figuren teils oder sogar gänzlich im imaginären Hörraum zu verorten ist. Im *Kalkwerk* hört Konrad seine kranke Frau im oberen Stock atmen, obwohl er

¹²⁶ Vgl. Annette Cramer: *Tinnitus: Wirksame Selbsthilfe durch Musiktherapie*. Stuttgart 2002, hier S. 9.

¹²⁷ Vgl. Fasold und Veres 2003, S. 16.

selbst zugibt, dass dies nicht möglich sei (KW 29). Das andere Seeufer ist laut Konrad zu weit weg entfernt, um vom Kalkwerk her Stimmen zu hören, doch Konrad hört sie (KW 29). Er stellt fest, dass sein Gehör außerordentlich sensibel ist, vor allem seine Frau höre nicht, worunter er leidet. Er schließt daraus, „daß er immer vieles hörte und vieles sah, die andern aber nichts hörten und nichts sahen“ (KW 30) und er behauptet, „ich höre viele Tausende von Geräuschen herauf und alle diese Tausende von Geräuschen kann ich untereinander unterscheiden.“ (KW 89) Es handelt sich hierbei um von der Einbildungskraft gesetzte Räume, gleichsam innere Hörwelten, illusorische Räume oder, wie die Überschrift des nächsten Abschnittes es vorschlägt, um akustische Halluzinationen.

3.3. Akustische Halluzinationen

Was bei Nina Noeskes Einteilung des Raumes in der Musikwissenschaft fehlt, sind Räume, die durch Halluzinationen entstehen. Oliver Sacks bezeichnet *ausschließlich diese* als Vorstellungsräume, weil sich kein Ursprung in der Wirklichkeit festmachen lässt.¹²⁸ Diese utopischen Räume, die weder als eine akustische Wahrnehmung von außen noch als Konsequenz von Erinnerungsräumen entstehen, stellen auch den Raumbereich dar, der bei Thomas Bernhard am prägnantesten ist. Diese akustischen Illusionen sind sehr vielseitig. In *Verstörung* hört der geistig und körperlich kranke Jugendliche Krainer, den Arzt und Sohn im Zuge der Arztbesuche aufsuchen, „[...] „eine Armee“ durch die Schlucht marschieren.“ (VE 87) Der ebenfalls von Arzt und Sohn untersuchte und dem Wahnsinn verfallene Fürst Saurau hingegen hört seinen Alterungsprozess: „[...] ich höre, daß ich verfaule, ich höre es [...].“ (VE 193) Im *Kalkwerk* hört Konrad im See neben dem Kalkwerk

¹²⁸ Vgl. Oliver Sacks: *Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn*. Reinbeck bei Hamburg 2008.

das Wasser rauschen, obwohl sich das Wasser nicht bewegt (KW 88). Und die beiden Brüder, die in *Amras* im Turm eingeschlossen sind, hören permanent ihre Eltern nach sich rufen (AR 24), weshalb sie ständig ans Fenster gehen und ihre Eltern suchen. Kurzum, der halluzinative Raum beeinflusst viele Figuren im Bernhardschen Universum in ihrem Tun, und dieser Raum gilt es eingehender zu untersuchen.

3.3.1. Pathologien

Am auffälligsten sind diejenigen Hörräume, welche durch Pathologien erzeugt werden, von denen die Figuren gezeichnet sind. Sie hören Geräusche, obwohl es im Außen keine gibt, und diese Geräusche treiben die Figuren in den Wahnsinn. Bereits im ersten Werk, *Frost*, ist der Maler Strauch von Störungen geplagt, die er sehr bildlich versucht zu beschreiben:

„Hören Sie? In meinem Kopf ist eine Kreissäge installiert. Diese Säge macht einen Lärm, daß ich darin umkommen könnte! Dauernd verklemmen sich riesige Holzbretter irgendwo in meinem Kopf, ich kann nicht genau sagen, wo: tief unten, weit hinten... (FR 97f)

Der Maler Strauch kann die Geräusche in seinem Kopf nicht lokalisieren. Ebenso wenig der Fürst Saurau in *Verstörung*. Äußerst schwerwiegend sind die Geräusche, unter denen er leidet:

Ich sagte zu meinem Sohn, daß in meinem Kopf schon längere Zeit ein Schmerz sei, daß diese Geräusche in meinem Kopf seien, mehr und mehr sei dieser Schmerz mir und seien *diese Geräusche* mir unerträglich, sagte ich. Diese Geräusche, sagte ich, machten es mir unmöglich, eine Sache, gleich welche, *auszudenken*. [Hervorhebung i. O.] (VE 163)

Die nicht eindeutig zu definierenden Krankheiten werden der Leserschaft mit Beschreibungen der vormodernen Medizin zugänglich gemacht. Es sind

bildliche Beschreibungen der Symptome, wie die *Kreissäge* des Malers Strauch, oder unspezifische Schilderungen, wie *diese Geräusche* des Fürsten Saurau. Die Art und Weise, wie die Symptome artikuliert werden, geben keine Verbindungen zu möglichen Ursachen preis. Doch allzu viel Kritik ist bei diesem kryptischen Zugang nicht angebracht, denn bei Krankheiten, die aus Hörgeräuschen resultieren, klingen alle Beschreibungen wie aus vergangenen Zeiten und könnten Vorlagen für literarische Texte sein:

Der Tinnitus ist auch deshalb bedrohlich, weil er »von innen« kommt und dabei nicht greifbar ist. Er ist eingebettet in das Felsenbein, den härtesten Knochen unseres Körpers. Das Innenohr wird so fast zu einem Mythos, man kann es nicht anfassen, man kann es nicht sehen und in der Regel auch nicht fühlen.¹²⁹

Hinzu kommt, dass viele Geräusche unter einem Begriff subsummiert sind, die sich bei den Patienten unterschiedlich manifestieren. So leitet sich der Begriff *Tinnitus* aus dem Lateinischen für *klingeln*, *Geklirr*, *Geklingel* ab und wird im deutschsprachigen Raum erst seit den Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts als Überbegriff für eine Vielzahl von Leiden verwendet. Als Thomas Bernhard zu schreiben begann, war noch von Ohrgeräuschen die Rede, welche als elementare Geräusche wie Summen, Rauschen, Pfeiftöne, Klopfergeräusche oder Klingeln in Erscheinung treten konnten.¹³⁰ Das heißt, kryptische oder metaphorische Beschreibungen für das jeweilige Leiden waren und sind in diesem Bereich üblich. Heißt es bei Thomas Bernhard im Jahre 1963 über die Hörfähigkeit des Malers Strauch:

Ich höre Ihre Stimme aus weiter Ferne, wie durch eine Wand. Natürlich weiß ich, daß Sie neben mir gehen. Aber es ist, als gingen Sie weit fort von mir neben mir. Ich höre Sie ja. Sie stapfen ja auch durch den Schnee wie ich. Ich höre Sie durch den Schnee stapfen. (FR 98)

¹²⁹ Cramer 2002, S. 66.

¹³⁰ Vgl. Cramer 2002, S. 13.

finden sich in einem Tinnitus – Ratgeber aus dem Jahre 2002 Beschreibungen basierend auf demselben Prinzip. So würde Thomas Bernhards Patient, der Maler Strauch, der folgenden Tabelle entsprechend seinen Gesprächspartner wie durch Watte hören:



Abb. 6: Annette Cramer: *Tinnitus: Wirksame Selbsthilfe durch Musiktherapie*. 2002

Obwohl Beschreibungen von realen Krankheitsgeschichten, sind sie Thomas Bernhards Texten sehr ähnlich. Was bei Thomas Bernhard zuerst als seltsam und befremdend erscheint, könnte tatsächlich aus dem wirklichen Leben gegriffen sein, wie folgende Passage verdeutlichen soll:

Jerome Bruner, ein sehr musikalischer Freund, berichtete mir, er habe einmal eine seiner Lieblingsplatten von Mozart aufgelegt und sich das Stück mit großem Vergnügen angehört, und als er dann zum Gerät gegangen sei, um die Platte umzudrehen, habe er festgestellt, dass er sie überhaupt nicht abgespielt hatte.¹³¹

¹³¹ Sacks 2008, S. 53.

Der Neurologe Oliver Sacks bezeichnet dieses Phänomen *filling-in*, übersetzt als „perzeptuelles Ergänzen“.¹³² Er sammelte im Laufe der Jahrzehnte bizarre Geschichten über das Hörvermögen, in die hier Einblick gewährt werden soll:

Jon S., ein robuster Mann von fünfundvierzig, war bis Januar 2006 bei bester Gesundheit. Die Arbeitswoche hatte gerade begonnen; Montagmorgen, er befand sich in seinem Büro und ging etwas aus dem Abstellraum holen. Sobald er ihn betreten hatte, hörte er plötzlich Musik - «klassisch, melodisch, sehr hübsch, tröstlich ... dunkel vertraut ... Es war ein Streichinstrument, eine Sologeige.» Augenblicklich dachte er: «Wo zum Teufel kommt diese Musik her?» Es gab in dieser Abstellkammer eine alte Stereoanlage, die zwar noch Knöpfe, aber keine Lautsprecher mehr hatte. Verwirrt, in einem Zustand, den er später als «scheintot» bezeichnete, griff er nach den Knöpfen, um die Musik abzustellen. «Dann», sagt er, «ging ich hinaus.» Ein Kollege im Büro, der alles beobachtete, berichtete, S. sei in der Abstellkammer «zusammengesackt gewesen, ohne Reaktion», habe aber keinen Krampfanfall gehabt. Als Nächstes erinnert sich S. an einen Rettungssanitäter, der sich über ihn beugte und ihm Fragen stellte. S. konnte sich zwar nicht an das Datum, aber an seinen Namen erinnern. Er wurde in die Notaufnahme eines städtischen Krankenhauses gebracht, wo er einen weiteren Anfall hatte. «Ich lag da, der Arzt untersuchte mich, meine Frau war anwesend ... dann begann ich wieder Musik zu hören, und ich sagte: <Es geht schon wieder los>, und dann war ich weg.»¹³³

Grundsätzlich ist die musikalische Vorstellungskraft jeder Person eigen. Alle Menschen haben sich schon einmal an Musik erinnert (akustische Erinnerungsräume) oder können sich das Audiologo eines ihrer Lieblingsprodukte vorstellen (akustischer Vorstellungsraum). „Es ist wirklich ein sehr seltsames Phänomen, dass wir alle, in unterschiedlichem Maße, Musik in unseren Köpfen haben.“¹³⁴ Was allerdings nicht alle hören, sind akustische Halluzinationen entsprechend den imaginären Geräuschen

¹³² Sacks 2008, S. 54.

¹³³ Sacks 2008, S. 36.

¹³⁴ Sacks 2008, S. 62.

Bernhardscher Figuren. Die folgende Patientin leidet an den gleichen Symptomen wie der Maler Strauch in *Frost* oder der Fürst Saurau in *Verstörung*:

Im Dezember 2002 suchte mich Sheryl C. auf, eine intelligente, freundliche Frau von siebzig Jahren. Mrs. C. litt seit mehr als fünfzehn Jahren an fortschreitender sensorineuraler Taubheit und hatte jetzt schweren Hörverlust auf beiden Seiten. Bis vor einigen Monaten hatte sie sich noch mit Lippenlesen und komplizierten Hörgeräten behelfen können, doch dann hatte sich ihr Hörvermögen plötzlich weiter verschlechtert. Ihr Hals-Nasen-Ohren-Arzt hatte ihr eine Prednison-Behandlung vorgeschlagen. Dabei wurde Mrs. C.s Dosis eine Woche lang allmählich erhöht, und während dieses Zeitraums fühlte sie sich wohl. Doch dann, so sagte sie, «am siebten oder achten Tag - ich war bei sechzig Milligramm -, wurde ich nachts von schrecklichen Geräuschen geweckt. Grauenhaft, entsetzlich, wie Straßenbahnwagen, Glockenläuten. Ich hielt mir die Ohren zu, aber das brachte gar nichts. Es war so laut, dass ich am liebsten aus dem Haus gelaufen wäre.» Ihr erster Gedanke war in der Tat, dass ein Feuerwehrauto vor ihrem Haus gehalten hätte, doch als sie ans Fenster trat und hinaussah, war die Straße vollkommen leer. Erst da wurde ihr klar, dass das Geräusch in ihrem Kopf erklang, dass sie zum ersten Mal in ihrem Leben halluzinierte.¹³⁵

Ein weiteres Symptom, welches wir im Bernhardschen Universum wiederfinden, ist die „fokale Dystonie“, auch als „Musikerkrankheit“ bekannt.¹³⁶ Diese beschreibt Musiker, die einen Körperteil, den sie zur Ausübung der Musik benötigen, nicht mehr unter Kontrolle haben, wie etwa folgender Geigenspieler, dem seine Finger zum Verhängnis werden:

1997 erhielt ich einen Brief von einem jungen italienischen Geiger, der mir berichtete, er habe mit sechs Jahren angefangen, Geige zu spielen, dann sei er aufs Konservatorium gegangen und habe eine Laufbahn als Konzertvirtuose begonnen. Doch mit dreiundzwanzig Jahren habe er seltsame Schwierigkeiten mit seiner linken Hand bekommen - Schwierigkeiten, die, wie er schrieb, «meine

¹³⁵ Sacks 2008, S. 74.

¹³⁶ Sacks 2008, S. 325f.

Laufbahn und mein Leben beendet haben».

«Wenn ich Stücke von einem gewissen Schwierigkeitsgrad spielte», fuhr er fort, «stellte ich fest, dass der Mittelfinger meinen Befehlen nicht gehorchte und sich unmerklich von der Position auf der Saite entfernte, auf der ich ihn haben wollte, und den Ton verdarb.»¹³⁷

Es handelt sich um eine Krankheit, die seit Jahrhunderten beobachtet wird, und auch andere Berufsgruppen betrifft, wie etwa Menschen, die schnell und viel schreiben müssen. Einer solchen „Berufsneurose“¹³⁸ können demzufolge alle Berufsgruppen zum Opfer fallen, die ein und dieselbe Muskeltätigkeit über einen längeren Zeitraum übermäßig wiederholen. In Thomas Bernhards Prosa finden wir diese Berufsneurose in der Figur Konrads im *Kalkwerk* wieder, der durch die Gehörstudie sein Hörorgan derart überstrapaziert, dass er zeitweise sein Gehör verliert. Konrad nennt dies *Spasmen*, was der fokalen Dystonie entspricht:

Sogenannte Spasmen, habe er zu Wieser gesagt, also abwechselnd könne er nicht sehen und nicht sprechen, möglicherweise einmal zur gleichen Zeit weder sehen noch sprechen, für kurze Augenblicke, soll Konrad gesagt haben, und natürlich kann es sein, daß ich einmal längere Zeit nichts sehe oder längere Zeit nichts sprechen kann oder längere Zeit weder sehen noch sprechen kann, aber das Wichtigste ist doch, soll er gesagt haben, daß ich höre, und er höre vorzüglich, allerdings warte er nur darauf, auf einmal auch nichts mehr zu hören, aber gerade die Anwendung der urbantschitschen Methode, das unaufhörliche Experimentieren mit allem, was mit dem Gehör zusammenhänge, verhindere plötzliche Gehörschwäche, plötzliche Gehörlosigkeit, andererseits, soll er zu Wieser gesagt haben, könne gerade durch unaufhörliche Anwendung der urbantschitschen Methode und durch unaufhörliches Experimentieren mit dem Gehör das Gehör plötzlich auslassen, es funktioniert plötzlich nicht mehr, natürlich, durch fortgesetzte Überbeanspruchung funktioniert auf einmal das Gehör nicht mehr und setzt aus, und Wieser denke, ob Konrad nicht in der Nacht, in welcher er seine Frau umgebracht hat, eine Gehörschwäche gehabt

¹³⁷ Sacks 2008, S. 324.

¹³⁸ Sacks 2008, S. 326.

habe, durchaus könne es sein, daß Konrad in dieser Nacht zum ersten Mal eine Gehörschwäche gehabt habe, daran glaube er fest: Konrad sei in der sogenannten Mordnacht von der ersten Gehörschwäche befallen worden. (KW 268)

Die scheinbar abstrusen Krankheiten Bernhardscher Figuren werden von der Realität in hohem Maße übertroffen. So auch von der musikogenen Epilepsie,¹³⁹ bei denen die Patienten unter epileptischen Anfällen leiden, die durch Musik induziert werden:

Einer meiner eigenen Patienten mit musikogenen Anfällen erzählt, dass bestimmte Töne oder Klänge seine Anfälle auslösen. Wichtig sei deren Höhe. Ein provozierendes Gis in einer Stimmlage sei in einer höheren oder niedrigeren Lage weniger gefährlich. Er reagiert auch auf Klangfarbe sehr empfindlich - eine Gitarrensaite könnte pizzicato eher einen Anfall auslösen als mit den Fingern oder dem Plektrum gespielt.

Der spektakulärste Fall war der des bekannten Musikkritikers Nikonow aus dem 19. Jahrhundert, der seinen ersten Anfall bei einer Aufführung von Meyerbeers Oper *Der Prophet* hatte. Danach reagierte er immer empfindlicher auf Musik, bis er schließlich bei fast jeder Musik, und mochte sie noch so zurückhaltend sein, Anfälle bekam.¹⁴⁰

Oliver Sacks nennt das Kapitel, in dem dieses Phänomen beschrieben wird, *Von Musik verfolgt*. Thomas Bernhards Figuren werden ebenso von ihren imaginären Hörräumen verfolgt, seien es Stimmen, Geräusche oder gar Klanglandschaften, wie in Kapitel 7 postuliert wird.

3.3.2. Ohrwürmer

Ein weiteres Phänomen, welches Oliver Sacks beschreibt, sind Ohrwürmer, im Text als *Hirnwürmer* bezeichnet, weil sie sich derart intensiv ins Gedächtnis einschreiben:

¹³⁹ Vgl. Sacks 2008, S. 41.

¹⁴⁰ Sacks 2008, S. 41f [Hervorhebung i. O.].

Für Menschen mit bestimmten neurologischen Leiden können Hirnwürmer oder verwandte Erscheinungen - die echoartige oder zwanghafte Wiederholung von Tönen oder Wörtern - zusätzliche Energie gewinnen. Rose R., eine der postenzephalitischen Parkinson-Patienten, die ich in *Awakenings* beschrieben habe, berichtete mir, in ihren erstarrten Zuständen häufig in einem, wie sie sagte, «musikalischen Pferch gefangen» gewesen zu sein - sieben Tonpaaren (die vierzehn von *Povero Rigoletto*), die sich unwiderstehlich in ihrem Kopf wiederholten. Sie berichtete auch, diese Töne würden ein «musikalisches Geviert» bilden, dessen Seiten sie im Geist endlos zu durchwandern hatte. Das konnte sich stundenlang fortsetzen, und tat es auch mit Intervallen während der dreiundvierzig Jahre ihrer Krankheit, bevor sie mit L-Dopa «geweckt» wurde.¹⁴¹

Die von Oliver Sacks beschriebene Patientin ist gefangen in ihren Geräuschen, wie es auch Thomas Bernhards Figuren sind. So berichtet der Fürst Saurau in *Verstörung*:

Oft gehe er mit einer bestimmten klassischen oder *noch irregulären* Melodie im Kopf ins Bett und wache mit der gleichen Melodie wieder auf. [Hervorhebung i. O.] (VE 167)

Und so wie die Hirnwürmer in Oliver Sacks umfangreichem Korpus an Berichten von Patienten aus Wörtern bestehen können, findet sich auch im Bernhardschen Universum eine bemerkenswert große Anzahl an Figuren, die von Wörtern verfolgt wird:

Aufspringen und fortlaufen und wieder stillsitzen, darin erschöpfte sich eigentlich seine Kindheit. Zimmer mit der Luft von Gestorbenen seien darin. Betten, die aufgeschlagen, den Geruch der Toten ausatmen. Ein und ein anderes Wort, das durch die Gänge daherkam, hochtrabend, das Wort >nie< zum Beispiel, das andere: >Schule<, das Wort >Tod< und das >Leichenbegängnis<. Jahrelang haben ihn diese Wörter verfolgt, irritiert, „in fürchterliche Zustände hineingezogen“. Dann kamen sie ihm wieder vor wie Gesang in ungeheurer Selbstbewegung: das Wort >Leichenbegängnis< zum Friedhof hinaus und weit über ihn

¹⁴¹ Sacks 2008, S. 67 [Hervorhebung i. O.].

und über alle Friedhöfe weg, hinein in Unendlichkeit, in die Vorstellung, die Menschen von Unendlichkeit haben. (FR 77)

3.4. Verfolgt von Geräuschen, gefangen im imaginären Hörraum

Der imaginäre Vorstellungsraum beansprucht mitunter die volle Aufmerksamkeit der Figuren und begleitet sie ohne Unterbrechung ihr ganzes Leben lang. Diese Räume, die durch nicht vorhandene Geräusche erzeugt werden, können nicht so ohne Weiteres verlassen werden. Wie bereits durch reale Geräusche akustischer Natur (vgl. Kapitel 2) sind die Figuren auch in den imaginären Räumen gefangen. Nicht nur literarisch lässt sich dies analysieren, auch Anette Cramer vergleicht den Tinnitus mit einem Gefängnis:

Heute geht man davon aus, dass Tinnitus zwar in den meisten Fällen zunächst seine Entstehung im Innenohr hat, sich dann aber - wie beim chronischen Tinnitus der Fall - im Gehirn »festsetzt«.¹⁴²

Aber nicht nur in den Pathologien sind die Figuren gefangen, sondern auch im Erinnerungsraum. Während in *Frost* die Erinnerung an den Klang des zu Boden fallenden Hundekadavers wiederkehrt, erinnert sich der Erzähler in *Amras*, einer der beiden Brüder, die sich im Turm aufhalten, wieder an seine Kindheit. Nach dem Martyrium im Turm, während dessen der Bruder des Erzählers sein Leben verliert, versucht der überlebende Bruder gegen Ende der Erzählung innerlich zur Ruhe zu kommen. In Aldrans angelangt, erinnert sich der Erzähler an seine jungen Jahre zurück, doch die Geräusche reißen ihn aufgrund der Intensität aus dem Schlaf:

An ganz gewöhnlichen Tagen ließ unser Vater einspannen... in dem für den Winter umgebauten Landauer über den zugefrorenen Achensee... die Rösser haben sich kaum an der Eisfläche einhaken können... manchmal wache ich auf,

¹⁴² Cramer 2002, S. 14.

denn ich hatte stundenlang das Hämmern ihrer zuerst hilflosen, dann plötzlich rasenden starken Hufe im Ohr... (AR 64)

Als weiteres Beispiel dient in diesem Zusammenhang eine Passage aus dem *Italiener. Ein Film; Fragment*, in der der Ich-Erzähler die Sorge um ein Erlebnis aus seiner Jugendzeit äußert, bei dem zu Kriegsende zwei Dutzend polnische Soldaten und Offiziere exekutiert wurden:

„Mein ganzes Leben“, sagte ich, „habe ich immer geglaubt, dem Geschrei der an die Wand gestellten Polen nicht mehr entkommen zu können.“¹⁴³

Die Hoffnung, dem akustischen Erinnerungsraum entfliehen zu können, wird für viele Figuren in Thomas Bernhards Werk zur Enttäuschung. Wie bereits durch die Raumakustik gegeben, sind die Figuren nicht immer in der Lage, den imaginären Vorstellungsraum aktiv zu umgehen. Einerseits werden sie von den Klängen, Geräuschen und Stimmen verfolgt, weil sie ihren „eigenen entsetzlichen Redeschwall noch im Ohr“¹⁴⁴ haben. Andererseits sind sie in den imaginären Hörräumen gefangen, weil sie die Sätze von anderen Personen oder Geräusche und Klänge von Ereignissen noch im Ohr haben, selbst wenn sie diese nicht wiederholen wollen (vgl. AU 495). Die Intensität und Quantität des Gehörten wird von den Figuren durch den von ihnen erzeugten imaginären Hörraum verstärkt. Im Roman *Kalkwerk* führt Konrad ein ernstes Gespräch mit dem Bankdirektor über seine finanzielle Lage. Das Gespräch auf der Bank im Direktorkabinett schreibt sich derart intensiv in sein Gedächtnis ein, dass sich die Sätze wie ein Echo in seiner Erinnerung ausbreiten und ihn verfolgen:

Ihr Besitz deckt ja Ihre Schulden bei weitem nicht!, sagt der Direktor mehrere Male, Konrad soll den Satz des Direktors Ihr Besitz deckt Ihre Schulden bei weitem nicht! drei, vier, fünf, sechsmal gehört haben, während der Direktor diesen

¹⁴³ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 141.

¹⁴⁴ Bernhard: *Beton*, S. 124.

Satz in Wirklichkeit nur ein einziges Mal ausgesprochen haben soll, ununterbrochen höre ich diesen Satz!, so Konrad zu Wieser. Und dann sagt der Direktor folgenden Satz, den ich immer wieder höre, den ich einfach nicht mehr aus meinem Kopf herausbringe, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, der Direktor sagt: und wie Sie wissen, haben wir die sogenannte Zwangsversteigerung in die Wege geleitet. (KW 232)

Konrad setzt die Erinnerung sprachlich auf die Art und Weise um, wie er das Ereignis wahrgenommen hatte und nicht wie es tatsächlich war. Die räumliche Struktur des Erinnerns, in der dieser verzerrte Raum zum Ausdruck kommt, wurde bereits in Bezug auf seine autobiographischen Texte untersucht: „Kein Raum in Thomas Bernhards Erinnerungslandschaft bietet eine Zufluchtsmöglichkeit im Sinne eines schützenden Zimmers voller Geborgenheit.“¹⁴⁵ Elvira Magometschnigg bringt in ihrer Arbeit die Erinnerungsräume mit der Sehnsucht nach Geborgenheit in Verbindung, doch die Orte der Zuflucht „entpupp[en] sich als Hölle, in dem [sic!] das Ich an seiner Existenz zu verzweifeln droht.“¹⁴⁶ So verhält es sich auch mit den imaginären Hörräumen in seiner Prosa. Sie sind mehr Gefängnisse als Zufluchtsorte. Der Körper mancher Bernhardscher Figuren gleicht einer akustischen Hölle, aus der sie zu flüchten versuchen. Der äußeren Raumakustik entfliehend, verkriechen sie sich in imaginäre Vorstellungsräume. Doch es sind gescheiterte Fluchtversuche, die zur Verstörung führen, denn die Figuren können ihren physischen Hüllen nicht entkommen. Oder anders ausgedrückt, gegen das Gehörte lässt sich nicht so leicht ein Schutz aufbauen; weder in Deckung gehen noch der Versuch des Weghörens ist möglich, denn „der Leib wird unmittelbarer vom Gehörten als vom Gesehenen heimgesucht.“¹⁴⁷ Deshalb ist ein möglicher Lösungsweg der Figuren, sich in die Musik oder das Geräusch selbst zu transformieren und zur

¹⁴⁵ Magometschnigg 2001, S. 102.

¹⁴⁶ Magometschnigg 2001, S. 106.

¹⁴⁷ Meyer 2008, S. 86.

Utopie zu werden. Es drängt sich eine bekannte Passage aus dem *Untergeher* auf, ein Roman, der von drei Klaviervirtuosen handelt:

Wir sind die, die fortwährend der Natur entkommen wollen, aber es gelingt uns nicht, naturgemäß, sagte er, dachte ich, wir bleiben auf der Strecke. Im Grunde wollen wir Klavier sein, sagte er, nicht Menschen sein, sondern Klavier sein, zeitlebens wollen wir Klavier und nicht Mensch sein, entfliehen dem Menschen, der wir sind, um ganz Klavier zu werden, was aber mißlingen muß, woran wir aber nicht glauben wollen, so er.¹⁴⁸

Die Transformation in das Instrument, um dem Menschen, der man selber ist, zu entfliehen, lässt sich anhand von Michel Foucaults Konzept der Utopie philosophisch deuten. Michel Foucault betrachtet den Körper als Topos, dem man nur durch Utopien, im vorliegenden Fall durch imaginäre Hörräume, entkommen kann:

Mein Körper ist eine gnadenlose Topie. [...] Mein Körper ist der Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, an den ich verdammt bin. Ich glaube, Utopien sind letztlich gegen ihn geschaffen worden, um ihn zum Verschwinden zu bringen.¹⁴⁹

Utopien ermöglichen ein Lösen vom menschlichen Körper, um vor nackten Tatsachen entfliehen zu können. Michel Foucault nennt den Körper deshalb als den „Hauptakteur aller Utopien“¹⁵⁰ und ein „Fantom, das nur der Spiegelwelt mit ihren Trugbildern angehört, und das auch nur in Bruchstücken.“¹⁵¹ Der Fürst Saurau in *Verstörung* verkörpert den Utopiegedanken am deutlichsten. Er ist in seinen Geräuschen zuhause und gibt auch gleich den Grund dafür an - um vom Leben abgelenkt zu sein:

¹⁴⁸ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 118.

¹⁴⁹ Michel Foucault: *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge* (1967). Zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt am Main 2005, hier S. 25f.

¹⁵⁰ Foucault 1967, S. 31.

¹⁵¹ Foucault 1967, S. 30.

Aber ununterbrochen“, sagte der Fürst, „bin ich von den Geräuschen in meinem Gehirn gequält gewesen. Während ich uns durch unser Denken wie durch unsere eigene Finsternis, weil ich sie kenne, mit der größten Sicherheit führte, bin ich immer in den entsetzlichen Geräuschen in meinem Gehirn gewesen, vom Leben abgelenkt“, sagte der Saurau. (VE 134)

3.5. Schlussfolgerungen

Beim imaginären Hörraum handelt es sich um eine von der Hörwahrnehmung erzeugte Wirklichkeit, welche in Thomas Bernhards Prosa übermäßig präsent ist. Vor allem die klanglichen Halluzinationen drängen sich der Leserschaft auf. Diese werden in der Fachliteratur ähnlich mit vormoderner medizinischer Terminologie beschrieben werden wie in Thomas Bernhards Prosa. Philosophisch kann der Körper als ein Topos betrachtet werden, in dem die Menschen gefangen sind. Diese imaginären Räume sind einerseits durch chronische Leiden wie dem Tinnitus geprägt. Andererseits sind sie strenger hermetischer Natur, weshalb die Figuren versuchen, utopische Räume zu erzeugen, um eine Flucht zu ermöglichen. Als Folge überblenden Erinnerungs- und Vorstellungsräume den realen Raum, in der Hoffnung, der Gefangenschaft entgehen zu können. Der klangliche Halluzinationsraum (Tinnitus sowie akustische Halluzinationen, elementare Geräusche und auch konkrete Gehörtäuschungen) enthält jedoch nur Symptome, deren Ursachen untersucht werden müssen:

Alle Hörwahrnehmungen, die nicht durch Laute von außen bedingt sind, bezeichnet man als Tinnitus. Tinnitus ist immer ein Symptom - das Zeichen einer Veränderung im so genannten hörverarbeitenden System - und nie die Krankheit selbst! Der Tinnitus als Höreindruck muss von den daran gekoppelten Leiden unterschieden werden.¹⁵²

¹⁵² Helmut Schaaf und Gerhard Hesse: *Tinnitus aurium. Alarm aus dem Innenohr*. 3. Aufl. Augsburg 1999, hier S. 10.

Die Psychoanalyse weiß um die Tatsache Bescheid, dass hinter jedem Symptom ein Bedürfnis steckt. Vor allem durch die Erinnerungsräume wird deutlich, worin die Qualen verwurzelt sind. Während die Figuren leiden, identifizieren sie sich mit und über das Leiden, wie dies auch reale Kranke tun:

Ein Jahrzehnt nachdem sie mir das erste Mal geschrieben hatte, traf ich Mrs. B., und ich fragte sie, ob ihre halluzinierte Musik nach so vielen Jahren in positiver oder negativer Weise «wichtig» für ihr Leben geworden sei. «Wenn sie fortfiel», fragte ich, «wären Sie erfreut oder würden Sie sie vermissen?» (...) «Vermissen», antwortete sie, ohne zu zögern. «Ich würde die Musik vermissen. Wissen Sie, sie ist jetzt ein Teil von mir.»¹⁵³

Das Leiden dient den Figuren als Kommunikationsmöglichkeit und zeigt soziale Zustände auf, mit denen sich die Figuren in Thomas Bernhards Texten jedoch nicht auseinandersetzen. Im *Untergeher* heißt es demzufolge auch: „Viele sind ja, weil sie tief im Unglück stecken, im Grunde glücklich“¹⁵⁴ und der Fürst Saurau in *Verstörung* kommt zu dem Schluss, dass ihm alleine das Leid gehört und er es alleine zu tragen hat:

Die Geräusche in meinem Kopf verhindern mir alles. Ich höre sie schon lange Zeit sich an jedem Tag verdoppeln“, sagte der Saurau. „Meine Qual ist aber eine Ihnen verschlossene Qual“, sagte er zu meinem Vater. (VE 135)

Und während die Figuren nicht ernsthaft aus ihren Gefängnissen ausbrechen, klingen auch die Tipps in der Ratgeberliteratur wie aus einer Fantasiegeschichte:

Nehmen Sie unbedingt Kontakt mit Ihrem Tinnitus auf. Das mag für Sie vielleicht ungewöhnlich sein, je besser Sie jedoch Ihr Ohrgeräusch kennen, umso besser können Sie es auch in den Griff bekommen.¹⁵⁵

¹⁵³ Sacks 2008, S. 108f.

¹⁵⁴ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 149.

¹⁵⁵ Cramer 2002, S. 19.

Abschließend bleibt hier nur noch die Frage: Was wäre, wenn die Figuren mit ihren imaginären Hörräumen Kontakt aufnehmen würden? Was würden sie hören, wenn sie *tatsächlich* hörten? In Kapitel 7 wird versucht, darauf eine Antwort zu geben. Doch zuvor gilt es, die kompositorische Praxis zu thematisieren. Denn was wir uns in einem Raum vorstellen und was wir von ihm *erwarten*, hängt auch davon ab, wie der Raum konstruiert ist, in dem Musik erklingt. Damit beschäftigt sich das nächste Kapitel.

4. DIE KOMPOSITORISCHE PRAXIS

*Einen Mozart bitte. Einen Strauß bitte.
Einen Beethoven bitte, sagte er.*¹⁵⁶

4.1. Die Aufführungssituation

Die Wirkungskraft der Akustik ist ein altbekanntes Gedankengut, welches sich in vielen historischen Gebäuden widerspiegelt und von Musikschaaffenden gerne genutzt wird. Diese wissen mitunter bereits während des Komponierens, wo ihr Werke uraufgeführt werden, und können die Aufführungssituation dementsprechend in ihre Kompositionen integrieren. Handelt es sich etwa um eine Messe, findet diese traditionell in einem religiösen Gebäude statt, beispielsweise in einer Kathedrale. Mitunter sind die Komponisten und Komponistinnen auch darüber unterrichtet, *in welcher Kathedrale* die Uraufführung stattfinden wird. Sie schreiben die Musik für einen bestimmten Anlass und verschaffen sich Kenntnisse über die Architektur des betreffenden Gebäudes. Sie versetzen sich bewusst in die Aufführungssituation hinein, um den Nachhall und andere raumakustische Elemente eindrucksvoll in ihre Komposition zu integrieren. Das heißt, die Architektur des Aufführungsraums wirkt sich konstituierend auf den Klang und die Komposition aus. Umgekehrt werden Gebäude (wie etwa Konzerthäuser oder Kirchen) explizit nach spezifischen, sich mit der Zeit wandelnden, musikalischen Auffassungen konstruiert. Dies bedeutet, dass der Vorstellungsraum eng mit dem Aufführungsraum und der kompositorischen Praxis verbunden ist und sie in einer Wechselbeziehung sowie Wechselwirkung zueinander stehen. Neuerdings rücken auch der Klangraum

¹⁵⁶ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Frankfurt am Main 1982, hier S. 57 [Hervorhebung i. O.]. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 13].

und die Klangkunst ins Zentrum der Aufmerksamkeit, weshalb akustische Raumbezüge basierend auf Kompositionen vermehrt zu finden sind. So gehört die Hintergrundmusik in Lebensmittelgeschäften oder in Restaurants heutzutage wie ein Möbelstück zur Einrichtung des Gebäudes.¹⁵⁷ Demzufolge haben wir es einerseits mit historisch gewachsenen Raumkonzeptionen zu tun, indem beispielsweise Konzertsäle eigens für romantische Musik konzipiert wurden. Andererseits wird die kompositorische Praxis bewusst in das Raumkonzept integriert, indem etwa die räumliche Distanz oder der Nachhall Teil der Komposition ist.¹⁵⁸ In diesem Rahmen bewegt sich der dritte Raum, den Nina Noeske als den Raum beschreibt, in dem *tatsächlich* Musik ertönt. Dies können sowohl Orte als auch die Quellen des Klanges selbst sein.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. Noeske 2009, S. 261f. – Vgl. hierzu den Begriff des *Musique d'Ameublement* des Komponisten Erik Satie. Musik soll als Gebrauchsmusik beiläufig gehört werden und wie ein Einrichtungsgegenstand Teil eines Raumes sein: „Die „Musique d'Ameublement“ ist eigentlich industrieller Natur. Es herrscht die Sitte – die Gewohnheit – bei Gelegenheiten Musik zu machen, wo die Musik **nichts zu suchen hat**. [...] Wir [...] möchten eine Musik einführen, die die „nützlichen“ Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst hat da nichts zu suchen. Die „Musique d'Ameublement“ erzeugt Schwingung; sie hat keinen andern Zweck; sie erfüllt dieselbe Rolle wie das Licht, die Wärme & der *Komfort* in jeder Form. [...] [D]as heißt eine Musik, die Teil der Geräusche der Umgebung wäre, die ihnen Rechnung trüge.“ In: Erik Satie: *Schriften*. Hg. von Werner Bärtschi. Aus dem Französischen von Evi Pillet. Zürich 1998, S. 54f [Hervorhebung i. O.]. – Vgl. ferner den Gebrauch von *Soundduschen*. Was als Kunstprojekt von Eric Satie zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts begann, wird nun aktiv in der Wirtschaft eingesetzt. Dabei werden zielgerichtete Lautsprecher verwendet, um einen definierten Bereich zu beschallen, beispielsweise den Bereich um einen Getränkestrahl im Lebensmittelgeschäft. Der Klang vom Öffnen einer Flasche, das Zischen der Kohlensäure beim Einschenken in ein Glas oder das Klirren der Eiswürfel soll die Kundschaft zum Kauf anregen. Zur Einführung siehe: Harmonic Sound GmbH & Co. KG: *Sounddusche*. <http://www.harmonicound.de/leistungen/specials/sounddusche.php> (19.08.2013) sowie: Lexter Technology & Sound AB: *Directed Sound*. <http://lexter.se/in-english/english-page-2> (19.08.2013).

¹⁵⁸ Vgl. Noeske 2009, S. 261.

¹⁵⁹ Vgl. Noeske 2009, S. 259.

4.2. Konkreter Raum oder Ort, in bzw. an dem Musik erklingt

Zu Illustrationszwecken soll die Erzählung *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* genauer unter die Lupe genommen werden. Grundlage dieser Erzählung sind die Notizen Thomas Bernhards über seine freundschaftliche Beziehung zu Paul Wittgenstein, dem Neffen des Philosophen Ludwig Wittgenstein. Beide, beide gezeichnet von Krankheiten, befinden sich zu Beginn der Erzählung auf dem Wilhelminenberg westlich von Wien *zeitgleich* in medizinischen Einrichtungen.¹⁶⁰ Während der Erzähler Thomas Bernhard an einer Lungenkrankheit leidet und in der Lungenabteilung des Sanatoriums *Baumgartnerhöhe* untergebracht ist, ist Paul Wittgenstein mit einer nicht näher definierten Geisteskrankheit konfrontiert und befindet sich in der psychiatrischen Anstalt *Am Steinhof* in einem wenige hundert Meter entfernten Pavillon.¹⁶¹ Als dritte Figur wird in der Erzählung die „gemeinsame Freundin Irina“¹⁶² eingebaut, „eine hochmusikalische Person und absolut eine der außergewöhnlichsten Kunstkennerinnen überhaupt“,¹⁶³ die Paul Wittgenstein und Thomas Bernhard einander bekannt macht und in ihrer Wohnung zu Diskussionen über die Musikwelt anregt. In der Passage, in der die Figur Irina eingeführt wird, finden wir auch den ersten Bezug zu konkreten Orten, an denen Musik erklingt:

[...] ich war mitten in eine Debatte über die von Schuricht dirigierte Haffnersymphonie mit den Londoner Philharmonikern hineingekommen, was für mich Wasser auf die Mühle gewesen war, denn ich hatte, wie meine Gesprächspartner auch, einen Tag vor dieser Debatte Schuricht diese Symphonie im Musikverein dirigieren gehört und hatte den Eindruck gehabt, niemals in meiner ganzen

¹⁶⁰ Vgl. Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 7.

¹⁶¹ Vgl. Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 8f.

¹⁶² Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 27.

¹⁶³ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 28.

musikalischen Existenz ein vollendetes Konzert gehört zu haben.¹⁶⁴

Anhand von Paul Wittgenstein, der auch in seinem wirklichen Leben ein begeisterter Opernbesucher war,¹⁶⁵ werden der Leserschaft im Zuge der Erzählung weitere Opernhäuser nähergebracht:

Viele Jahre reiste der Paul, wie er noch Geld gehabt hat und Zeit, über den ganzen Erdball von einer Oper zur andern, um am Ende immer wieder die Wiener als die größte von allen auszurufen. *Die Met ist nichts. Coventgarden ist nichts. Die Scala ist nichts.* Alle waren sie nichts gegen Wien. Aber natürlich, sagte er, ist die Wiener Oper auch nur einmal im Jahr wirklich gut.¹⁶⁶

So wie in *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* werden in Thomas Bernhards Prosa viele bekannte Konzerthäuser erwähnt, bevorzugt Konzerthäuser in Österreich. Im letzten Prosawerk *Auslöschung* etwa wird neben dem Musikverein auch ins Konzerthaus (AU 555), in die Wiener Oper und ins Brucknerhaus (AU 403) gegangen. Roithamer hingegen, jene Figur in *Korrektur*, die Selbstmord begangen hatte und deswegen ein Freund dessen Nachlass sichtet, musste ständig von Cambridge nach London fahren, „um eine bestimmte Musik von Purcell oder von Händel“ (KO 61) zu hören. In welche Konzerthäuser er sich dabei begab, wird auf dem Streifzug der oberflächlichen Erwähnung der Konzerthäuser nicht eingegangen.

Neben berühmten Gebäuden werden der Leserschaft aber auch alltäglich aufgesuchte Orte nähergebracht, an denen Musik gehört wird. Der Kunstkritiker Reger beschwert sich in *Alte Meister* über die Musik, die in

¹⁶⁴ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 27f.

¹⁶⁵ Vgl. hierzu folgende Passage:

„Er war der Opernfanatiker, der sich auch noch nach seiner totalen Verarmung und letzten Endes sogar Verbitterung, was nicht aufzuhalten gewesen war, den tagtäglichen Opernbesuch geleistet hat wenigstens auf dem Stehplatz, der Todkranke stand sechs Stunden Tristan durch und hatte am Ende noch die Kraft, so laut Bravorufe oder in Piffe auszubrechen, wie keiner vor und keiner nach ihm im Haus am Ring.“ In: Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 47.

¹⁶⁶ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 50 [Hervorhebung i. O.].

Gasthäusern, Kaufhäusern oder Flugzeugen erklingt,¹⁶⁷ was dem Konzept der Musik als Einrichtungsgegenstand entspricht. Im Werk *Holzfällen: Eine Erregung*, in dem in einer Wohnung in Wien ein künstlerisches Abendessen stattfindet, welches aus der Perspektive des im Vorzimmer im Ohrensessel sitzenden Erzählers wiedergegeben wird, gibt es ein Musikzimmer, dessen Funktion in seinem Namen steckt und in dem auch musiziert wird. Häufig wird auch in herkömmlichen Wohnräumen musiziert, etwa im *Untergeher*, wo Glenn Gould¹⁶⁸ sowie Wertheimer an ihren Wohnorten Klavier spielen.¹⁶⁹

Zusätzlich zu Konzerthäusern, welche speziell für Musik gebaut werden, und gewöhnlichen öffentlichen sowie privaten Räumen, finden in Thomas Bernhards Prosa zahlreiche Feste und Riten statt, die durch die musikalischen Elemente zu konkreten Räumen werden, in denen Musik erklingt. So werden Musikfeste in Dorfzentren und andere „Festivitäten“ samt Klangkulisse beschrieben sowie Musikkapellen, die bei Beerdigungen oder anderen Riten die akustische Landschaft mitgestalten. Zusammengefasst findet sich in Thomas Bernhards Prosa eine große Anzahl an sowohl fiktiven als auch realen Orten, an denen Musik erklingt. Diese Orte können jedoch nicht neutral sein, denn:

Orte, deren Traditionen, Räume, Erwartungshaltungen, Rezeptionshaltungen und genuin Kompositorisches gehen [...] eine komplexe, musikgeschichtlich überaus relevante Verbindung ein [...].¹⁷⁰

Thomas Bernhard spielt mit dieser musikgeschichtlichen Verbindung und verwischt in seinen Raumkonzepten die Grenze zwischen Realität und Fiktion. Akustik und Raum, Musik und reale beziehungsweise realistische Schauplätze stehen in Wechselbeziehung zueinander. Beim Nennen musikassoziierter Orte und Handlungen eröffnet sich sowohl ein historischer als auch ein

¹⁶⁷ Bernhard: *Alte Meister*, S. 279f.

¹⁶⁸ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 222.

¹⁶⁹ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 238.

¹⁷⁰ Noeske 2009, S. 269.

kultureller und von Erwartungen geprägter musikalischer und emotionaler Vorstellungsraum.

Auffällig ist in Thomas Bernhards Literatur, dass Parallelen zu seinen biographischen Daten zu finden sind. Der Vierkanthof als Aufführungsraum entspricht vielen Räumen in seiner Prosa.¹⁷¹ Die Wechselwirkung zwischen raumakustischen Gesetzen und den Geräuschen und Klängen im Vierkanthof ist jener in seiner Prosa ähnlich, denn es sind spärlich möblierte Räume mit glatten Oberflächen, die den Schall reflektieren. Andererseits sind auch direkte Bezüge zum Vierkanthof anzunehmen. So meint Gudrun Kuhn in Bezug auf Rudolfs Haus in *Beton*:

Das Haus wird nun zum vorherrschenden Klangraum. Wir dürfen hier ruhig Autobiographisches vermuten. Rudolfs Haus, das von der „Kienesberger“ versorgt wird, hat ganz sicher die gleiche Akustik wie Bernhards Domizil in Nathal, das die gleichnamige reale Person in Ordnung gehalten hat. Es ist der Innenraum des Vierkanthofs, wo man geschützt und abgeschirmt auch im Freien Schallplatten hören kann, um die Beruhigung zu finden, die ‚draußen‘ bedroht ist.¹⁷²

In der Erzählung *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* wird ebenfalls eine Verbindung zu Thomas Bernhards Vierkanthof hergestellt und, wie auch in *Beton*, Schallplatten erwähnt, die darin abgespielt werden:

Wenn er [Paul Wittgenstein] am Traunsee war, suchte er mich immer auf, [...] wenn er wieder zu Gesprächen, ja wieder zum Philosophieren aufgelegt war. Dann erschien er in Nathal und hörte sich, zuerst einmal, wenn das Wetter danach war, allein im Hof sitzend, die Augen geschlossen, eine von mir im ersten Stock abgespielte Schallplatte an, die bei weitgeöffneten Fenstern vom Hof unten auf das vorzüglichste anzuhören war.¹⁷³

¹⁷¹ Vgl. hierzu 2.6.1. Vierkanthof.

¹⁷² Gudrun Kuhn: „Der Stimmenhörer“, In: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien 2003, S. 89 – 104, hier S. 90.

¹⁷³ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 57.

4.3. Bezug zu Klangquellen

In Thomas Bernhards Prosa sind zahllose Hinweise auf klangproduzierende Quellen gegeben, wie etwa Bezüge zu Musikinstrumenten. Aber wiederum werden sie nur erwähnt und es hat den Eindruck eines *name droppings*. In *Korrektur* weist der Erzähler darauf hin, dass er und seine Geschwister in Altensam „Geige spielen und Klavier spielen und Flöte blasen lernen müssen [...]“ (KO 243) In *Verstörung* ist es das Zimmer des geistig und körperlich kranken Jugendlichen Krainers, in welchem zahlreiche Musikinstrumente stehen. Cello, Oboe und Geige sind dort, doch niemand spielt mehr damit. (VE 87) Im *Kalkwerk* steht ein Klavier, auf dem nicht mehr gespielt werden soll (KW 202) und in *Holzfällen: Eine Erregung* ist das Klavier zwar alt und verstimmt, aber dennoch wird darauf gespielt,¹⁷⁴ beispielsweise werden Fingerübungen durchgeführt.¹⁷⁵ Selbst wenn die Musik und das Musizieren in seiner Prosa allgegenwärtig zu sein scheinen, so ist deren Stellenwert nicht hoch, denn sie fungieren lediglich als Rahmen für die sich darin vollziehenden Handlungen. Auch Otto Kolleritsch schließt in Bezug auf den Roman *Der Untergeher*, dass der Wert der Bezüge zur Musik gering ist:

In dem 1983 erschienenen Roman Thomas Bernhards *Der Untergeher* werden die Wege dreier Musiker beschrieben, ihre Wege, aber nicht die in Rede stehende Musik.¹⁷⁶

Dasselbe gilt für die (ausschließlich männlichen) Musiker sowie Komponisten und deren Musikstücke. In *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* sehnt sich Thomas Bernhard nach Konversationen über die Musik mit Paul Wittgenstein. Das *name dropping* klingt dabei folgendermaßen:

¹⁷⁴ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 21.

¹⁷⁵ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 36.

¹⁷⁶ Otto Kolleritsch: *Die Musik, das Leben und der Irrtum*. Wien [u.a.] 2000, hier S. 10 [Hervorhebung i. O.].

Wie lange entbehre ich schon diese Gespräche, diese Fähigkeit zuzuhören, aufzuklären, gleichzeitig *aufzunehmen*, dachte ich, wie lange liegen unsere Gespräche über Webern, über Schönberg, über Satire zurück, über *Tristan* und *Zauberflöte*, über *Don Juan* und die *Entführung*. Wie lange ist es her, daß er mit mir im Hof in Nathal die *Rheinische* unter Schuricht angehört hat.¹⁷⁷

Die in Thomas Bernhards Prosa genannten Komponisten und Musiker sind quer über die Musikgeschichte und Musikstile verteilt. Auf der Liste finden sich Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Gustav Mahler, Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton von Webern, Béla Bartók, Wolfgang Amadeus Mozart, Max Bruch, Glenn Gould oder Anton Grigorjewitsch Rubinstein, um nur einige zu nennen. Über deren Stücke erhält die Leserschaft weder deskriptive Informationen noch wird ein Bezug zur Interpretation der Kompositionen durch Dirigenten, Musiker oder Orchester hergestellt. In *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* ist beispielsweise vom Dirigenten Herbert von Karajan die Rede, doch wiederum ohne genauer auf den Dirigenten einzugehen. Während Paul Wittgenstein Herbert von Karajan verabscheute,¹⁷⁸ war er für die Figur Thomas Bernhard eine beeindruckende Instanz:

Karajan habe ich Jahrzehnte beobachtet und studiert und er ist für mich der wichtigste Kapellmeister des Jahrhunderts neben Schuricht, den ich *geliebt* habe, Karajan habe ich schon von Kindheit an, muß ich sagen, aus Erfahrung *bewundert* [...].¹⁷⁹

Im Laufe der Erzählung wird zwar erwähnt, dass das Thema Herbert von Karajan von „vornherein eine wilde Streiterei zwischen mir und dem Paul“¹⁸⁰ verursachte, aber welche Inhalte und Knacknüsse zur Diskussion standen, darauf wird in der Erzählung nicht eingegangen. Neben der Unterlassung von Exkursen über die interpretatorische Praxis bleiben auch musiktheoretische

¹⁷⁷ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. S. 59f [Hervorhebung i. O.].

¹⁷⁸ Vgl. Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 48.

¹⁷⁹ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 48 [Hervorhebung i. O.].

¹⁸⁰ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 49.

Grundlagen in Thomas Bernhards Prosa aus. So erwähnt etwa der Kunstkritiker Reger in *Alte Meister* zwar „die Kunst der Fuge“,¹⁸¹ doch wie eine Fuge aufgebaut ist, kommt auch in weiterer Folge im Text nicht zur Sprache, obwohl dieses Thema im Verlauf des Textes des Öfteren wiederkehrt.

4.4. Kompositorische Raumbezüge

Das Nennen von Orten, an denen Musik erklingt, und das oberflächliche Thematisieren von Musikern oder Komponisten und ihren Werken, sind letztlich nicht wortwörtlich zu verstehen, sondern als Teil eines größeren Klangraumes zu betrachten. Es ist auf den ersten Blick nicht zwingend erkennbar, doch Thomas Bernhard verwendet den Raum *grundsätzlich* als musikalischen Raum. Die Musik ist daher nicht nur die Auskleidung des Raumes par excellence, der Raum ist vielmehr verräumlichte Musik. In *Korrektur* ist vom „Hineingehen in die Musik“ (KO 245) die Rede. Auch im *Untergeher* heißt es: „Wir gehen entweder als Ganzes in die Musik hinein oder gar nicht [...]“.¹⁸² Und in *Beton* wird der Raum mit der Haffner-Symphonie *angefüllt*.¹⁸³ Die Welt als Ganzes gleicht förmlich einer kompositorischen Praxis, selbst Klanglandschaften¹⁸⁴ sind räumlich zu verstehen:

Hören Sie, ich gehe in dieses Gekläff, ich gehe hinein und zerschlage ihm seine Zähne, ich herrsche es an mit einer Gewitterträchtigkeit meiner Unvernunft, zerfahre ihm seine Denkprozesse, seine Lügenpropagandaverrichtungen... (FR 170)

¹⁸¹ Bernhard: *Alte Meister*, S. 7 [Hervorhebung i. O.]. – Nach dem gleichnamigen Werk von Johann Sebastian Bachs Zyklus von 14 Fugen und 4 Kanons.

¹⁸² Bernhard: *Der Untergeher*, S. 121.

¹⁸³ Vgl. Bernhard: *Beton*, S. 143.

¹⁸⁴ Zur Begriffserklärung siehe Kapitel 7.4.: Landschaftsklang – Klanglandschaft.

Auch die Ruhe ist räumlich. Der Fürst Saurau in *Verstörung* klagt: „Die Ruhe breitet sich in meinem Kopf aus und wird ihn zertrümmern.“ (VE 215) In *Frost* meint der Maler Strauch gar: „Die Ruhe fülle die Räume mit ihrer Pest [...]“ (FR 305) Und das Kalkwerk im gleichnamigen Roman „ist vollkommen eingeschlossen in die Ruhe, in die für das Kalkwerk charakteristische Ruhe.“ (KW 78)

Thomas Bernhard, der Arrangeur von Klängen, ist aber auch ein Meister der Geräuschästhetik. Geräusche und Lärm gelten bei ihm gleichermaßen als musikalischer Raum. Einen Hinweis auf diesen Gedankengang findet sich bereits in seinem Frühwerk. Der Fürst Saurau in *Verstörung*, geplagt von Ohrgeräuschen, stellt sich die Frage: „[...] ist für mich möglicherweise schon alles Musik geworden?“ (VE 194) Die in diesem Kapitel ausführlich behandelte Erzählung *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* bietet ebenfalls ein Beispiel für die Verwischung der Grenzen zwischen Geräusch, Lärm und Musik zu einem musikalischen Raum. So empfindet Paul Wittgenstein das heulende Geräusch der Gefährte im Automobiliport als Musik.¹⁸⁵ Der musikalische Raum mit seiner kompositorischen Praxis nimmt in Thomas Bernhards Prosa jedoch noch eine weitere Dimension an. In der literarischen Verarbeitung der Freundschaft zwischen Thomas Bernhard und Paul Wittgenstein stellt der Erzähler Thomas Bernhard über den Geisteszustand der Figur Paul Wittgensteins fest:

Im Grunde war sein Kopf ein Opernkopf und sein eigenes Leben, das ihm mehr und mehr und dann in den letzten Jahren mit der größten Geschwindigkeit zu einer fürchterlichen Existenz geworden war, zur Oper, zur großen Oper naturgemäß, und ihr entsprechend, mit einem tragischen Ausgang. Im Moment spielte diese seine Oper gerade wieder in Steinhof und im Pavillon Ludwig, der einer der verwahrloseten in ganz Steinhof war, wie ich bald sehen mußte.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 63.

¹⁸⁶ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 50.

Die Operninszenierung samt der Kleidung, die die Patienten tragen, nimmt durch die „Musik“, welche naturgemäß Teil einer Oper ist und die in den Anstalten herrscht, bereits zu Beginn der Erzählung ihren Anfang:

Es war Juni und die Fenster des Pavillons waren offen und in einem tatsächlich kontrapunktisch genial entworfenen und schließlich auch komponierten Rhythmus husteten die Patienten aus diesen Fenstern in den beginnenden Abend hinaus.¹⁸⁷

Die Geisteskranken, die aufgrund verrosteter Gitter die Absperrungen überqueren und sich permanent im Areal der Lungenkranken aufhalten, werden jeden Abend, wenn nötig, mit Gewalt in ihren Bereich zurückgetrieben. Doch nicht lautlos, wie der Ich-Erzähler Thomas Bernhard beschreibt, denn diese Vorgehensweise „ging nicht ohne erbärmliche Schreie ab, die mich bis in die nächtlichen Träume hinein verfolgten.“¹⁸⁸ Die Patienten in der Lungenanstalt hingegen „starben auf dem Pavillon Hermann unauffällig, ohne Geschrei, ohne Hilferufe, völlig lautlos meistens.“¹⁸⁹ Es handelt sich um eine Opernaufführung der besonderen Art mit lauten und leisen Momenten. In der Nacht ist ein ruhiges Durchschlafen nicht möglich. Entweder sind die Träume von Schreien durchzogen oder Geräusche von sterbenden und hilfebedürftigen Patienten sowie alltägliche Geräusche wie die zum Wasserablassen benützte Urinflasche sind zu hören, die die nächtliche Ruhe stören. Wie im Beispiel der hustenden Patienten deutlich wird, sind Menschen in Thomas Bernhards musikalischer Welt als Musikinstrumente zu verstehen. In seiner Autobiographie findet sich ein deutlicher Hinweis auf diese Betrachtungsweise. In Bezug auf seine Familie zieht er folgenden Schluss:

Also, ich lasse sie in Ruhe. Aber ich ziehe immer wieder alle ihre Saiten auf, damit ich es hören kann, das ganze

¹⁸⁷ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 20.

¹⁸⁸ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 18.

¹⁸⁹ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 21.

Familieninstrument, wie richtig und falsch immer ich darauf spiele. Sie verdienen es, daß ich ihre Saiten nicht schone, aber die voller Mißton sind, reizen mich immer mehr als die anderen, und sie sind mir, in aller Offenheit zugegeben, in jedem Fall lieber.¹⁹⁰

4.5. Schlussfolgerungen

Zusammenfassend lassen sich drei wichtige Folgerungen ableiten. Erstens, Musik im engeren Sinne liegt scheinbar im Zentrum der Aufmerksamkeit, doch sie ist nicht der Schauplatz des Geschehens. Sie dient als Rahmen des Bildes und als Bühne für Aufführungen. So lautet Otto Kolleritschs Urteil über Thomas Bernhard und die Musik:

Bernhard kommt es darauf an, sich mit musikalischen Fragen, mit der Musik selbst, n i c h t auseinanderzusetzen, auch wenn er sie zentral ins Spiel bringt.¹⁹¹

Musik wird durch das Medium Buch wahrgenommen, aber es bleibt bei einer Beschreibung. Thomas Bernhard schafft durch die Bezüge zu musikalischen Werken und deren Aufführungspraxis Erwartungshaltungen, doch er erschafft nur Möbelstücke und Einrichtungsgegenstände für sein Klangexperiment. Dies führt zur zweiten Schlussfolgerung: Das Bernhardsche Universum ist *a priori* ein musikalischer Raum, der als Bezugssystem für die Kompositionen verwendet wird. Der Begriff *Musik* ist in Thomas Bernhards Kontext daher weitreichender zu verstehen, denn Geräusche und Lärm werden darin ebenfalls als Musik verstanden. In *Frost* klingt deshalb „das Holzschuhgeklapper der Häftlinge in der Strafanstalt Garsten wie eine Marschmusik.“ (FR 223) Vor allem Alltagsgeräusche sind als musikalische Kompositionen zu verstehen:

¹⁹⁰ Thomas Bernhard: *Die Kälte. Eine Isolation*. Salzburg 1981, hier S. 77. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Die Autobiographie*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 10].

¹⁹¹ Kolleritsch 2000, S. 12 [Hervorhebung i. O.].

Geschirrgeklirr höre ich, ich kann nicht mehr arbeiten, ich kann nicht mehr denken! Das Besteckzusammenstoßen und Gläserzusammenstoßen beherrscht die Hochgobernitz, verstehen Sie. (VE 159)

Dementsprechend gleicht sein ganzes Werk einer Klanginstallation, weshalb die dritte Schlussfolgerung lautet: Die Welt samt ihrer Gebäude, Menschen und Wettereinflüssen, etwa dem Wind, fungiert im Bernhardschen Universum als Musikinstrument. Dies spiegelt sich im Gebrauch des Wortes Rhythmus wider, wie etwa in folgender Passage aus *Korrektur*, in dem sich ein Haus mitten in der Klangtapete eines Flusses namens Aurach befindet und dennoch Musik zu hören ist:

Das Rattern der Nähmaschine von oben und das Getöse der Aurach von unten hatten einen ganz bestimmten, musikalischen Gesetzen entsprechenden Rhythmus. (KO 150)

Dass die Welt als Musikinstrument zu verstehen ist, wird auch in *Verstörung* deutlich. Darin erklärt der Fürst Saurau in Bezug auf seine Burg: „[...] und jedes Fenster und jede Tür verlangt einen anderen Öffnungs- und Schließrhythmus [...]“. (VE 146) Auch im Turm in *Amras* sind die beiden Brüder, die sich versteckt halten, einem „wildfremden Luftrhythmus untergeordnet [...]“. (AR 11) In diesem Werk findet sich die markante Passage mit Sätzen, die der geistesranke Bruder namens Walter von sich gibt. Darin wird zur Welt als Klanginstrument Bezug genommen:

Die Lautlosigkeit des Gehirns...
[...]
Alles Rhythmus: denkende Berge, denkende Flüsse...
(AR 50)

In *Ungenach* ist es der Rhythmus des Familienbesitzes Ungenach selbst, der die Menschen in Schwierigkeiten bringt:

Oder sie bringen sich plötzlich um, weil sie den Rhythmus, der hier herrscht, nicht mehr aushalten, oder gehen in einer wahnsinnigen Lektüre auf. In einer irrsinnigen Vehemenz.¹⁹²

Atemrhythmus, Lebensrhythmus, Personen, die nicht *im Takt* sind oder wie in *Verstörung* „in ihrem Rhythmus gestörte Menschen“ (VE 32) genannt – es stellt sich die Frage, ob nicht nur die Welt, sondern auch das Leben als solches im Bernhardschen Universum ein Instrument ist, auf dem gespielt wird. So wird in *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* der „Hin- und Herreiserhythmus“¹⁹³ mehrfach aufgegriffen:

So habe ich ja auch alle diese Jahre, die meine Freundschaft zum Paul gedauert hat, mir meinen lebensnotwendigen Rhythmus des Wechsels zwischen Stadt und Land angewöhnt und ich gedenke diesen Rhythmus bis an mein Lebensende beizubehalten, alle vierzehn Tage mindestens auf das Land.¹⁹⁴

Umso mehr drängt sich nun die Frage auf, *was* denn nun die Figuren tatsächlich hören und weshalb sich nicht alle getrauen, es zu hören, wie im Zitat angegeben, welches dieser Arbeit vorangestellt ist. Doch bevor ein Auflösungsversuch in Kapitel 7 durchgeführt wird, muss zunächst den Begriffen Raum gegeben werden, die wie Säulen fast jeden Prosatext im Bernhardschen musikalischen Universum stützen, die wahren Herrscher im Bernhardschen Universum: Lautlosigkeit, Stille, Lärm, Ruhe und Unruhe. So heißt es in *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* gegen Ende der Erzählung:

Nach Nathal komme ich, um mich von Wien zu beruhigen, umgekehrt nach Wien, um mich von Nathal zu kurieren. Diese Unruhe habe ich von meinem Großvater mütterlicherseits, der lebenslänglich in einer solchen nervenverzehrenden Unruhe zu existieren gehabt hat und

¹⁹² Bernhard: *Ungenach*, S. 47f.

¹⁹³ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 143.

¹⁹⁴ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 124.

auch letzten Endes an dieser Unruhe zugrunde gegangen
ist.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 142f.

5. DER AKUSTISCHE HERRSCHAFTSRAUM

Inversion in die Stille bedeutet tiefes Einlassen auf sie, heißt im letzten, sie als das, was sie immer ist, anzuerkennen: als Totalität.¹⁹⁶

5.1. Thematischer Rahmen

Thomas Bernhard wurden im Laufe der Jahre zahlreiche Attribute und Themenkomplexe zugeschrieben. So heißt es beispielsweise in der Thomas-Bernhard-Werkausgabe:

Durch *Frost* wurde auch der thematische Rahmen, innerhalb dessen sich die Auseinandersetzung mit Bernhards Werk in der Literaturwissenschaft wie in der Literaturkritik bewegen sollte, vorgegeben: Tod, Krankheit, Isolation, Kunst, Natur, Wissenschaft.¹⁹⁷

Obwohl es spezielles Ohrenmerk verdient, fehlt in der Auseinandersetzung mit seinem Werk in der Literaturwissenschaft der Themenkomplex rund um *Lautlosigkeit, Stille, Lärm, Ruhe, Unruhe* und *Verstörung*. Will man die Bedeutung dieses Themenkreises verstehen und dessen Ausmaß begreifen, kann dieser nicht wie im oben beschriebenen thematischen Rahmen in die einzelnen Begriffe aufgesplittert werden. Wie dieses Kapitel verdeutlichen soll, bedarf es, diesen Themenkomplex als in sich geschlossene Entität gesondert zu behandeln.

Auffallend ist zunächst, dass es keinen Bernhardschen Prosatext gibt, indem nicht mindestens einer der Begriffe *Lautlosigkeit, Stille, Lärm, Ruhe* oder *Unruhe* eine (zentrale) Rolle spielt. Die Begrifflichkeiten sind dabei schwierig zu definieren und nicht ohne Kompromisse in einzelne

¹⁹⁶ MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1999, Sachteil, Bd. 8/2, hier S. 1764.

¹⁹⁷ Thomas Bernhard: *Frost*, 2003, S. 355f. [Hervorhebung i. O.].

Bedeutungen zu gliedern. *Stille* und *Schweigen* werden in der deutschen Sprache oft in einem Atemzug genannt und dabei als Synonyme verwendet, beziehungsweise durch Ausdrücke wie *stillschweigend* vereint. Auch *Ruhe* und *Stille* sind nicht eindeutig voneinander zu trennen. Ein Blick in diverse Enzyklopädien und Wörterbücher zum Eintrag *Stille* gibt Einblick in diese Verwischung der Grenzen und soll Aufklärung über dessen Bedeutung geben.

5.1.1. Wörterbücher der deutschen Sprache

Der Begriff *Stille* leitet sich aus dem althochdeutschen *stilli* ab, was ursprünglich „stehend, unbeweglich“¹⁹⁸ bedeutete. Im Duden wird die *Stille* anhand zweier grundlegender Wesenszüge beschrieben. Erstens handelt es sich bei der *Stille* um einen (wohltuenden) Zustand, der durch kein lärmendes, unangenehmes Geräusch gestört wird. Zweitens bezeichnet die *Stille* einen Zustand, der dadurch geprägt ist, dass (plötzlich) kein lautes Geräusch beziehungsweise kein Ton mehr zu hören ist und dadurch alles schweigt.¹⁹⁹ Aus der Zuschreibung *unangenehm* kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass es sich um einen subjektiv wahrgenommenen Zustand handelt. Dieser muss jedoch nicht zwingend absolut lautlos sein. Das Konzept des *Zustandes* steht zudem in Opposition zum musikwissenschaftlichen Verständnis, wo der Begriff keinen Zustand darstellt, sondern eine eigene Entität mit Ereignischarakter beschreibt, wie in den Ausführungen aus der *MGG* im nächsten Abschnitt erklärt wird. In manchen Einträgen zur *Stille* wird die Verbindung zu „*Ruhe, Schweigen, Friede*“²⁰⁰ hergestellt sowie zum geheimnisvollen Konzept, etwas „ohne Aufsehen“²⁰¹ zu erregen

¹⁹⁸ Vgl. Duden. *Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*. 4., neu bearb. Aufl. Berlin 2007, Bd. 7, hier S. 814.

¹⁹⁹ Vgl. Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. 3., neu bearb. Aufl., Mannheim [u.a.] 1999, Bd. 8., hier S. 3745.

²⁰⁰ *Deutsches Wörterbuch*. 7., neu bearb. Aufl., Gütersloh 2000, hier S. 1204 [Hervorhebung i. O.].

²⁰¹ *Deutsches Wörterbuch* 2000, S. 1204: [Hervorhebung i. O.].

durchzuführen. Auch das subjektive Empfinden schlichtweg als „ohne Lärm od[er] Unruhe“²⁰² kann als *still* benannt werden.

5.1.2. MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart²⁰³

In einer musikwissenschaftlichen Enzyklopädie finden wir naturgemäß einen ausführlicheren Eintrag zum Begriff *Stille*. Die Begriffserklärung beginnt damit, zu definieren, was Stille nicht ist - und zwar die Lautlosigkeit: „Wer sie meint, spricht von >absoluter Stille<.“²⁰⁴ Der MGG zufolge bezeichnet der Begriff *Stille*:

[...] den akustischen Raum der leisen, kaum merklichen Geräusche und neuerdings, davon abgeleitet, die akustischen Absonderungen der Umwelt, die Laute, Klänge und Geräusche, die wir wohl hören, aber nicht als solche rezipieren.²⁰⁵

So wie in der Natur der Umgebungsklang zur Stille hinzuzurechnen ist, wird auch die Stille in der Musik als „durchzogen von Tönen, Klängen und Geräuschen“²⁰⁶ verstanden und nur in Ausnahmefällen, das heißt in Form der Pause, als absolut ausgedrückt. Aus diesem Grund sind auch in veralteten musikalischen Lexika keine Einträge zur Stille zu finden. Im Laufe der letzten Jahrzehnte hingegen hat sich die Stille zum „Gegenstand der Komposition und der musikalischen Aktion“²⁰⁷ entwickelt. Unter Stille wird „mehr als negative Lautlichkeit“²⁰⁸ verstanden. Vielmehr bezeichnet sie „einen neuen musikalischen Daseinscharakter“²⁰⁹ und „eine neue musikalische temporale Befindlichkeit“.²¹⁰ Die Stille hat nun „Ereignischarakter“,²¹¹ was in der älteren

²⁰² *Wörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, Berlin 2000, hier S. 981.

²⁰³ MGG 1999, S. 1760 – 1766.

²⁰⁴ MGG 1999, S. 1760.

²⁰⁵ MGG 1999, S. 1760.

²⁰⁶ MGG 1999, S. 1760.

²⁰⁷ MGG 1999, S. 1760.

²⁰⁸ MGG 1999, S. 1760.

²⁰⁹ MGG 1999, S. 1760.

²¹⁰ MGG 1999, S. 1760.

Musik keine Berücksichtigung fand. Bis ins 19. Jahrhundert wurde Stille als „Ausdruck schwachen Lebens, der Bewegungs- und Leblosigkeit, der Erstarrung und des Todes“²¹² betrachtet, während die Musik Lebhaftigkeit artikulierte. Stille wurde als „Unterlage“,²¹³ als „Aura der Musik“²¹⁴ und als „Begleiterin der Nacht“²¹⁵ verstanden, als „Zeichen tödlicher Bedrohung“²¹⁶ gesehen und als „Ursinn des alten Topos »*Et in Arcadia ego*«“.²¹⁷ Dennoch gab es schon früher abweichende Auffassungen über das Konzept der Stille. Für Jean-Jaques Rousseau ist die „Musik der Stille nicht ton- und bewegungslos. Sie zeichnet die sanften Bewegungen nach, die der empfindet, der sie betrachtet.“²¹⁸ Ludwig van Beethoven „schreibt in die Stille die Wirkung hinein, die sie auf den ihr ausgesetzten Menschen ausübt.“²¹⁹ So integriert er die Stille in seine Komposition, indem er die von ihr ausgelöste Empfindung komponiert, anstelle die Stille selbst zu komponieren.

Im 20. Jahrhundert verändert sich der Stellenwert der Stille in Bezug auf die Musik. Von der Ausnahmeerscheinung avanciert sie zum „Signum für ganze Werke, ja ganzer Oeuvres.“²²⁰ Eine wichtige Rolle spielt dabei die Zeitlosigkeit der Stille, denn sie verräumlicht sich unabhängig vom Rad der Zeit: „Stille schreitet nicht fort, sondern breitet sich aus.“²²¹ Sie ist kein „Antibild“²²² mehr und füllt nicht mehr nur Leerstellen aus, sie hat Ereignis- und Daseinscharakter. Hervorzuheben ist, dass: „Musik in der Stille [...] nicht durchweg und schon gar nicht grundsätzlich stille Musik [ist]. Sie ist oft leise,

²¹¹ MGG 1999, S. 1760.

²¹² MGG 1999, S. 1760.

²¹³ MGG 1999, S. 1760.

²¹⁴ MGG 1999, S. 1760.

²¹⁵ MGG 1999, S. 1762.

²¹⁶ MGG 1999, S. 1762.

²¹⁷ MGG 1999, S. 1762 [Hervorhebung i. O.]. Deutsche Übersetzung: Auch in Arkadien bin ich: der Tod.

²¹⁸ MGG 1999, S. 1762.

²¹⁹ MGG 1999, S. 1762.

²²⁰ MGG 1999, S. 1763.

²²¹ MGG 1999, S. 1763.

²²² MGG 1999, S. 1763.

bisweilen auf lange Zeit, aber sie kann durchaus laut, auch sehr laut sein.“²²³

Auch das Moment rückt in den Fokus der Aufmerksamkeit: „Musik der Stille vollendet die seit der Jahrhundertmitte wirksame Tendenz, das Hören auf den Augenblick zu konzentrieren.“²²⁴

5.1.3. Die Stille im Bernhardschen Universum

Interessanterweise finden wir in Thomas Bernhards Prosa viele Parallelen zur musikwissenschaftlichen Definition der Stille wieder. Als handelnde Instanz zeigt sie sich, die auch die Möglichkeit hat, sich in ihrer Intensität und Eigenschaft zu verändern. Aus diesem Grund wird die Stille in diesem Kapitel wie das Licht in einem Prisma in ihre Bestandteile aufgesplittert und in zwei Achsen gegliedert. Nur so ist es möglich, das volle Spektrum der Bernhardschen Stille darzustellen, ihre Lautlosigkeit wie ihren Lärm, ihre Ruhe und ihre Unruhe, die Verstörung auslöst. Als Grundlage für diese Analyse fungiert das Werk *Ungenach*, aus dem das für diese Arbeit gewählte Zitat stammt. In dieser Erzählung soll Robert Zoiss das Erbe des gesamten Familienbesitzes Ungenach antreten. Der Alleinerbe, der in den USA lebt, widersetzt sich dieser Verantwortung und beauftragt den Notar Moro, eine Abschenkung durchzuführen. Der Familienbesitz Ungenach wird dadurch aufgelöst. Auf dem Rückweg in seine Wahlheimat, so beginnt der Text, reflektiert Robert Zoiss die Erbschaftsangelegenheit, „in allen meinen Gedanken immer wieder mit Ungenach beschäftigt, seiner Auflösung, Abschenkung usf. [...], die ganze Zeit mit den Notizen meines Halbbruders beschäftigt [...]“.²²⁵ Das Werk besteht einerseits aus den Gedanken des Notars Moro, die Robert Zoiss zu Papier bringt, andererseits aus den Notizen seines Halbbruders Karl, der viel Zeit in Afrika verbrachte und ein Jahr vor Beginn des Abschenkungsverfahrens ermordet worden war.

²²³ MGG 1999, S. 1763.

²²⁴ MGG 1999, S. 1764.

²²⁵ Bernhard: *Ungenach*, S. 7.

Beide Brüder haben laut dem Notar Moro Ugenach verlassen, „weil man Ihnen hier keine Möglichkeit gegeben hat, sich zu entwickeln [...]“²²⁶ Doch die Ursachen sind nicht leicht zu fassen. In den Papieren des Halbbruders Karl findet sich ein Brief an einen Herrn McDonald, in dem die Schwierigkeit des Benennens angesprochen wird:

[...] und jetzt verlangt McDonald mit Recht eine Erklärung, ich soll eine Beschreibung der Umstände, die hier eingetreten sind und die hier auf einmal mit ungeheurer Gewalt herrschen, abgeben, eine solch unmögliche Rechtfertigung... aber ich kann dem McDonald Ugenach nicht erklären, nichts, das mit Ugenach zusammenhängt, erklären, wo müßte ich anfangen und wie... wo ich doch nicht anfangen kann, mich selber unsern Zusammenhängen, die alle tödliche Zusammenhänge sind, aufzuopfern...²²⁷

Im Laufe der Erzählung wird deutlich, warum Karl eine Erklärung nicht leicht fällt, denn die nahezu personifizierte Großwaldbesitzung Ugenach tritt in der Erzählung mit ihrem mächtigen akustischen Herrschaftsraum auf und dominiert das Geschehen: „[D]er Generationensurrealismus als Natursurrealismus“²²⁸ spiegelt sich in der Akustik Ugenachs wider.

5.2. Die Achse Stille – Lärm

5.2.1. Die Lautlosigkeit (absolute Stille)

Die raumakustische Komponente der Stille beziehungsweise Ruhe, sofern sie synonym für die Lautlosigkeit verwendet wird, bezieht sich auf lautlose Schauplätze, das heißt, es sind Orte, an denen keine hörbaren Geräusche, Laute oder Klänge zu finden sind. Diese Geräuschlosigkeit wird im Bernhardschen Universum neben der Stille und Ruhe häufig als *Lautlosigkeit*

²²⁶ Bernhard: *Ugenach*, S. 43.

²²⁷ Bernhard: *Ugenach*, S. 46f.

²²⁸ Bernhard: *Ugenach*, S.10.

bezeichnet. Wie an vielen Bernhardschen Orten ist es auch in Ungenach äußerst still. So schreibt der Halbbruder Karl an Dr. Stirner:

...diese vertraute Atmosphäre, Stirner, diese furchtbaren Menschen, diese alten Mauern, Lebensgewohnheiten... diese Lautlosigkeit und dieser Größenwahnsinn...²²⁹

Lautlosigkeit bedeutet dabei nicht das Schweigen der Menschen, sondern bezieht sich explizit auf die Raumakustik, wie im Laufe der Erzählung deutlich wird. Im autobiographischen Werk *Der Atem*, in dem sich Thomas Bernhard sterbenskrank in einem Sanatorium für Lungenkranke befindet, erfahren wir über einen Patienten, der anschließend verstirbt:

Das Auffallendste an diesem Menschen, der es, wer weiß unter welchen Umständen, zum General gebracht hatte, war seine Lautlosigkeit, nicht Schweigsamkeit, sondern absolute Lautlosigkeit gewesen, niemand hatte jemals etwas von ihm gehört, und er war auch niemals von irgendeinem Menschen angesprochen worden, und wenn die Schwestern oder die Ärzte etwas zu ihm gesagt hatten, so hatte er nichts erwidert.²³⁰

Entsprechend der Definition der Lautlosigkeit in der *MGG*, die sich auf die absolute Stille beruft, verwendet Thomas Bernhard den Begriff mit derselben Bedeutung. Auf diesen Gebrauch des Begriffes *Lautlosigkeit* treffen wir wieder in *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, ausführlich beschrieben in Kapitel 4. Die Patienten „starben auf dem Pavillon Hermann unauffällig, ohne Geschrei, ohne Hilferufe, völlig lautlos meistens.“²³¹ Und auch Professor Salzer, eine Koryphäe im Gebiet der Lungenchirurgie, präsentiert sich „mit einem ungeheuer respekteinflößenden Gang, beinahe lautlos [...]“.²³² Wenn Lautlosigkeit herrscht, ist es nicht möglich, die raumakustischen Informationen zur Orientierung im Raum zu nützen. Dieser Umstand kommt auch in der folgenden Passage aus *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte* zu tragen,

²²⁹ Bernhard: *Ungenach*, S. 54.

²³⁰ Bernhard: *Der Atem*, S. 75f.

²³¹ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 21.

²³² Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 8.

in der die Handlungen des Häftlings, der sich mit dem Gefängnisalltag arrangiert, ungehört von staten gehen können:

Auf dem Bildstillstand, also auf das stillstehende Bild unter der Tischplatte mit den Häftlingsbeinen die Aufschrift: MIT DER ZEIT ABER HATTE ER EINE SO LAUTLOSE METHODE ENTWICKELT, VON SEINER PRITSCHEN AUFZUSTEHEN UND SICH AN DEN TISCH ZU SETZEN, DASS SIE IHN, SELBST WENN SIE NICHT ALLZUTIEF SCHLIEFEN, NICHT MEHR BEMERKTEN.²³³

5.2.2. *Durch Stille hervorgerufener Vorstellungsraum*

Wie viele Größen im Bernhardschen Universum ist die Lautlosigkeit eine Extreme. In *Frost* ist es im Ort Weng häufig „so still, daß man nichts hört als den eigenen Herzschlag.“ (FR 185), wie der Wasenmeister in einem Gespräch mit dem Famulanten feststellt. Wenig später befindet sich der Erzähler mit seinem zu beobachtenden Objekt, dem Maler Strauch, in dessen Zimmer im Gasthaus. Während sie sich über die Erträglichkeit von Schmerzen austauschen, bemerkt der Famulant: „Es ist so still, daß sein Atem beinahe das Zimmer sprengt.“ (FR 198). Diese Wucht der Stille ermöglicht dem imaginären Vorstellungsraum freie Hand, denn „[w]o Stille herrscht und Stille den Daseinscharakter der Musik bestimmt, verändert sich die Rezeption.“²³⁴

In Thomas Bernhards Prosa ist deshalb häufig von einer *spezifischen Stille* die Rede, mehrheitlich Ruhe genannt, die wir zwar nicht messen können, aber die eine für die Leserschaft vorstellbare Art von Stille suggeriert. So heißt es in *Frost*, „[d]ie Ruhe fülle die Räume mit ihrer Pest, und es gebe immer, tagsüber wie in der Nacht, überall Scharen von „Todesfällen der Ruhe“. (FR 305) In der Erzählung *Zwei Erzieher*, welche von der Schlaflosigkeit eines Erziehers handelt, findet sich eine weitere spezifische Ruhe. Während alle schlafen, nur der Erzieher nicht, stellt er fest: „Diese Internatsruhe, diese von den

²³³ Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*, S. 14 [Hervorhebung i. O.].

²³⁴ MGG 1999, S. 1763.

Schlafsälen ausgehende entsetzliche Ruhe.“²³⁵ Die Ruhe, die dem Schlaf förderlich sein soll, bewirkt das Gegenteil. In *Verstörung* eröffnet sich dem Fürsten Saurau durch die Lautlosigkeit ein grenzenloser imaginärer Hörraum. So sagt er von sich: „Ich kann sämtliche Stimmen, die ich jemals in Hochgobornitz gehört habe oder nicht gehört habe, zeitweise mühelos voneinander unterscheiden, wenn ich will, wenn diese Lautlosigkeit herrscht.“ (VE 220)

Die Stille in ihrer Form als Vorstellungsraum ermöglicht die Ausübung absoluter Macht. Zwar vollziehen sich in der Stille viele Handlungen, aber eigentlich ist die Bernharsche Stille selbst die Täterin. Mit ihrem Daseins- und Ereignischarakter wird sie deshalb mit vielen Attributen bestückt. In *Frost* ist es nicht nur im ungemütlichen Zimmer des Erzählers im Gasthaus „unerträglich still“. (F 8) In diesem Werk wird die Stille als *teuflisch* (FR 332) bezeichnet. In *Verstörung* ist die Ruhe *fiebrig krank* (VE 32), in *Amras* *gefährlich* (AR 61) und in *Alte Meister kaltblütig*.²³⁶ Im *Kalkwerk* wird die Stille durch ihre einnehmende Aktivität beschrieben, denn „das Kalkwerk ist vollkommen eingeschlossen in die Ruhe, in die für das Kalkwerk charakteristische Ruhe.“ (KW 78) Die Stille wird im *Kalkwerk* zudem als *unheimlich* (KW 9) dargestellt und im Laufe des Textes als *irrtümlich*, da sich die Einstellung Konrads zur Stille im Verlauf verändert. Was ihn zuerst erfreut, erzeugt allmählich Unbehagen:

Also: durch diese Ruhe, die auf einmal immer wieder einmal im Kalkwerk herrsche, soll Konrad einmal zu Fro gesagt haben, die ich Ihnen einmal beschrieben habe als die irrtümliche, weil sie gar keine Ruhe sein könne und also im Kalkwerk keine Ruhe sein könne und also in ihm, Konrad, keine Ruhe sein könne, durch diese irrtümliche Ruhe, die er aber auch nicht tatsächlich erklären könne, sei es ihm ab und zu möglich, auch noch in hohem Alter an Gedanken

²³⁵ Thomas Bernhard: *Zwei Erzieher*. In: *Prosa*. Frankfurt am Main 1967, hier S. 11. - Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 14].

²³⁶ Bernhard: *Alte Meister*, S. 152.

heranzukommen, die ihm rechtmäßig, wie er sich ausgedrückt haben soll, als sogenannte Gedanken der Jugend und also als sogenannte wirkliche Gedanken längst entzogen gewesen wären, ihm gar nicht mehr zuständen. Dann liege er auf seinem Bett und höre: kein Mensch, kein Laut, nichts. (KW 149f)

Wie Ludwig van Beethoven beschreibt auch Thomas Bernhard die Wirkung, die die Stille auf die Menschen ausübt, die ihr ausgesetzt sind, anstatt zu versuchen, die Stille selbst greifbar zu machen. Auf den Augenblick fokussiert, komponiert Thomas Bernhard die Empfindungen und Hörräume, welche die Stille auslöst.

5.2.3. „Die Quintessenz der Stille ist der Tod.“²³⁷

In Thomas Bernhards Prosa werden die Begriffe Stille sowie der als Synonym gebrauchte Begriff Ruhe oft mit dem Tod assoziiert. Bereits im Erstlingswerk *Frost* ist diese Verbindung deutlich: „Zwischen den Mahlzeiten ist es wie in einer Gruft so still.“ (FR 99). In *Alte Meister* ist die Wohnung des Kunstkritikers Reger, die er nach dem Tod seiner Frau zwei Monate nicht verlassen hat, trotz fürsorglicher Haushälterin „totenstill und leer geworden“.²³⁸ Auch das *Kalkwerk* wird als das „stillgelegte, das tote Kalkwerk“ beschrieben. Aufgrund der dort herrschenden Stille wird das Kalkwerk von der Gendarmerie aufgesucht, da dem Hausknecht Höller die Stille verdächtig vorkommt, worauf die Gendarmen die ermordete Frau Konrad auffinden (vgl. KW 9). Stille findet sich deshalb auch in der Redewendung *die Ruhe vor dem Sturm* wieder und kündigt den Tod an:

Wir blieben stehen: „Eine solche Nacht wie die Nacht nach dem Schauspiel, das Schauspiel war gut, Doktor, es war ein *sehr gutes* Schauspiel, sagte der Fürst, „die eine ruhige

²³⁷ Schafer, Raymond Murray: *Schule des Hörens: Notizen, Diskussionsbeiträge, Übungsbeispiele, Aufgaben* (1967). Aus dem Englischen von Friedrich Saathen. Wien 1972, hier S. 11.

²³⁸ Bernhard: *Alte Meister*, S. 246.

Nacht gewesen ist, diese Ruhe vor dem Hochwasser, Doktor (durch das Schauspiel), eine von den in Hochgobornitz sehr selten gewordenen *ruhigen Nächten* [...]. [Hervorhebung i. O.] (VE 136)

In der Umweltpsychologie besteht zwischen Geräuschproduktion und Leben ein direkter Zusammenhang, der mit der Romantik in Verbindung gebracht wird. In der Raumakustik wird deutlich, dass romantische Vorstellungen unser Leben durchdringen:

Doch verarbeitet wohl nur ein sensitives Gemüt die Stille wirklich landschaftsmäßig. Es macht mit die Volkstümlichkeit der romantischen Poesie aus, daß es in ihr unaufhörlich rauscht und murmelt und webt, zirpt und kräht, flötet und schmettert, singt und hallt.²³⁹

In *Ungenach* stellt der Ich-Erzähler in romantischer Tradition fest, dass Geräusche Leben bedeuten, während Lautlosigkeit und Leere, die in vielen Texten durch leere Räume ausgedrückt werden, für die Leblosigkeit stehen:

Gleichgültig, in was für ein Haus, in das nächste Haus hinein, sagte ich. Alle Häuser sind leer. Nicht alle, sagte Robert. Die ausgestorbenen Wirtshäuser verfallen, niemand in der Schlucht interessiert sich dafür. Einmal, vor Jahrzehnten, waren alle diese Häuser Wirtshäuser, belebt, eine merkwürdige laute, impulsive, wenn auch durch das Flußwasser abgedämpfte Geschäftigkeit ist den Fluß, die ganze Schlucht entlang gewesen.²⁴⁰

Am *wortwörtlichsten* drückt die romantische Prägung, die auch nach Thomas Bernhards Tod immer noch unsere Gesellschaft durchzieht, der Maler Strauch in *Frost* aus. Während er mit dem Erzähler, der sich aufgrund eines Auftrags zur Beobachtung Strauchs in Weng befindet, in einem Lärchenwald spazieren geht, stellt der Maler Strauch fest:

Es war wirklich ganz still, kein Arbeitslärm von unten herauf. Nichts. „Noch immer hat die Welt von dieser Ruhe eine ganz

²³⁹ Hellpach, Willy: *Geopsyche. Die Menschenseele unter dem Einfluß von Wetter und Klima, Boden und Landschaft*. 6. Aufl. Stuttgart 1950, hier S. 179.

²⁴⁰ Bernhard: *Ungenach*, S. 64f.

primitive romantische Vorstellung. Diese Ruhe habe ich zeitlebens als eine Krankheit der erschöpften Natur empfunden, als fürchterlich aufgerissene Abgründe des Gemüts. Diese Ruhe ist ja der Natur ein Greuel.“ (FR 164f)

Und wie so häufig, wird bereits in *Frost* die Bewegungslosigkeit mit dem Tod in Verbindung gebracht:

„Ich habe gerade über einen Satz von Pascal nachgedacht“, sagte er, „über den Satz: >Unsere Natur ist in Bewegung, völlige Ruhe ist der Tod< (FR 298)

5.2.4. Herrschaftsfunktion

Die Lautlosigkeit nimmt in Thomas Bernhards Werk eine Rolle ein, die darauf abzielt, zu herrschen. In *Ungenach* wird der Leserschaft zu allererst die Natur als herrschende Instanz nähergebracht:

...und weil wir uns alle in einer Periode aufhalten müssen, in welcher nicht wir denken, in welcher die Natur denkt und in welcher nicht wir herrschen, sondern in welcher die Natur absolut herrscht...²⁴¹

Bald darauf wird allerdings deutlich, dass es die Akustik ist, auf die hier im engeren Sinne Bezug genommen wird. In den Papieren des Halbbruders Karl findet sich im Brief an den Herrn McDonald ein diesbezüglicher Hinweis, denn er sieht sich aufgrund seiner akustischen Umgebung nicht in der Lage, einen Brief zu verfassen:

...ich habe heute nacht aufstehen und diesen Brief schreiben wollen, aber die Ruhe, die hier herrscht und die hier in Ungenach immer geherrscht hat, hat es mir unmöglich gemacht, Ihnen zu schreiben...²⁴²

Es fällt Karl schwer, seine Ablehnung gegenüber Ungenach in schriftlicher Form darzulegen. Kurze Zeit später wird das Ausmaß der herrschenden Ruhe,

²⁴¹ Bernhard: *Ungenach*, S. 22.

²⁴² Bernhard: *Ungenach*, S. 50f.

welche auch als „Lautlosigkeit“²⁴³ bezeichnet wird, deutlich, denn „die Ruhe, die hier herrscht, hat immer alle und alles umgebracht“.²⁴⁴

Eine häufig verwendete Kollokation in Thomas Bernhards Prosa ist dementsprechend, dass *Stille* beziehungsweise *Ruhe herrscht*, wie folgende Beispiele verdeutlichen sollen. War in *Frost* der Wasenmeister nicht zugegen, „herrschte eine eisige Stille im Haus.“ (FR 72) In *Auslöschung* herrscht „genau diese unheimliche süße Ruhe, die für Trauerhäuser charakteristisch ist.“ (AU 356) In *Verstörung* ist es die Ruhe, die in der Burg des Fürsten Saurau herrscht: „[...] man denke, plötzlich haben sie alle im Haus die im Haus herrschende Ruhe nur als eine im Haus herrschende Ruhe empfunden, das Fürchterliche ist ihnen entzogen gewesen, das Unheimliche.“ (VE 137) Dies führt zum „Flüsterton, der hier schon seit Jahren herrscht.“ (VE 190) Als Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit der Ruhe stellt der Fürst Saurau fest:

Stundenlang schaue ich die Ruhe an, die hier herrscht. Ich weiß, daß diese Ruhe hier immer geherrscht *hat*, es ist eine völlig unveränderte Ruhe, die mich verändert hat, die mich verändert, die uns alle verändert. [Hervorhebung i. O.] (VE 213)

Die Lautlosigkeit wird für den Fürsten zu einem Phänomen, das er beobachten kann, das nahezu *greifbar* für ihn ist. Zudem ist die Lautlosigkeit eine despotische Akteurin und herrscht absolut. In *Korrektur* wird dem Ich-Erzähler, der nach einem Krankenhausaufenthalt den Nachlass eines Freundes sichtet und ordnet, von den Ärzten nahegelegt, in die Berge zu gehen, „der frischen Luft wegen, der absoluten Ruhe, die dort herrsche [...]“. (KO 151) Im *Kalkwerk* ist die Ruhe ebenfalls despotisch beschrieben: „[...] daß im Winter im Kalkwerk absolute Ruhe herrsche, habe ihn, Konrad, zuerst am Kalkwerk begeistert.“ (KW 27) Wobei gerade im Kalkwerk die Ruhe, wie im

²⁴³ Bernhard: *Ungenach*, S. 54.

²⁴⁴ Bernhard: *Ungenach*, S. 52.

Laufe des Werkes deutlich wird, nur teilweise mit der Lautlosigkeit beschrieben werden kann.

Zieht man ein Resümee aus diesen Beobachtungen, findet sich in Thomas Bernhards Prosa keine spannungsfreie Stille, sondern ein unangenehmes, machtvoll Instrument, welches viel Platz einfordert, nach dem Motto: *space is the place*. Wie im vorigen Kapitel postuliert, ist für Thomas Bernhard die ganze Welt grundsätzlich eine Klanginstallation. Hier ist auch die Stille dazuzuzählen. Denn spätestens seit John Cage's Klavierstück *4'33''*²⁴⁵ gibt es auch in der Kunst die Auffassung von einer *Musik der Stille*. In diesem Klavierstück sind alle Instrumente zwar anwesend, schweigen jedoch für die im Titel angegebene Dauer.²⁴⁶ Das Stück besteht demzufolge nur aus Pausenzeichen. Die Geräusche, die das Publikum während der Aufführung unweigerlich produziert, stellen einen Teil der Komposition dar. Wiederum steht das, was sich *in* der Stille abspielt, im Zentrum und wie eine Aufführung von *4'33''* lässt sich auch kaum eine Handlung im Bernhardschen Universum ohne Geräuschproduktion durchführen.²⁴⁷ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die grundlegende Beziehung der Stille zur Musik:

Stille umgibt die Musik, und Musik schließt Momente der Stille ein. Auf's Ganze gesehen aber, schließen Musik und Stille einander aus. Wo Musik anhebt, ist es mit der Stille vorbei. Und wer Stille sucht, meidet Musik.²⁴⁸

Auch in Thomas Bernhards Prosa ist ein stiller Ort eine Voraussetzung, um zu musizieren oder Musik zu hören. Die Musik, welche im vorigen Kapitel als Ablenkungsmanöver und Nebenschauplatz betrachtet wurde, ist aus dieser Perspektive ein Gegenspieler der Stille in Thomas Bernhards Werk. Füllen Musik und Geräusche den Raum nicht aus, *tritt Stille ein* - um dann zu herrschen.

²⁴⁵ Vgl. John Cage: *4'33''*. Frankfurt am Main 1960, 2 Bl. (= Edition Peters, No. 6777).

²⁴⁶ Das Schweigen ist in der Partitur durch *tacet* angegeben.

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 6.4.

²⁴⁸ MGG 1999, S. 1760.

5.2.5. Der Lärm

Neben der Musik ist der Lärm ein weiterer Gegenspieler der Stille – sofern sich die Begriffe Musik und Lärm überhaupt unterscheiden lassen, denn je nach Geschmack kann manch eine Musikrichtung mehr wie Lärm denn als Musik anmuten. Die Überschneidung dieser Begriffe findet ihren Höhepunkt in der *noise music*, die explizit Krach als Musik versteht.²⁴⁹ Es stellt sich die Frage, wie sich Lärm nun definieren lässt, denn „[i]m Gegensatz zu Schall ist Lärm keine physikalische Größe.“²⁵⁰ Abgesehen von reinen Tönen, die sich jeweils nur aus einer Sinusschwingung zusammensetzen, bestehen alle Schallvorgänge aus einem Gemisch von unterschiedlichen Frequenzen und Amplituden und werden daher generell *Geräusche* genannt. Werden diese als störend oder gehörschädigend eingestuft, werden sie als *Lärm* bezeichnet.²⁵¹ Diese Einstufung wird allerdings von zahlreichen subjektiven Kriterien beeinflusst. Ob nun Nachbars Rasenmäher Geräusche von sich gibt, Lärm verursacht oder gar Musik produziert, entscheiden die betroffenen Personen in hohem Maße selbst. So geschieht es auch in *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Der an einer Geisteskrankheit leidende Paul Wittgenstein wird als „leidenschaftlicher Automobilrennsportfanatiker“²⁵² beschrieben, „dem [...] der Lärm der ihren mörderischen Kurs rasenden Automobile eine ebensolche Musik in den Ohren gewesen ist.“²⁵³ Währenddessen ist der Erzähler selbst im Krankenhaus durch ein im Grunde genommen leises Geräusch derart empfindlich gestört, dass die Geräusche für ihn einen Höllenlärm verursachen und ihn nicht schlafen lassen:

[...] auf dem Pavillon Hermann wachte ich meistens schon nach einer Stunde wieder auf, entweder schreckte ich aus einem Traum, der mich wie alle meine Träume an den Abgrund meiner Existenz geführt hatte, auf, oder ich war

²⁴⁹ Vgl. Paul Hegarty: *Noise/music: a history*. NY [u.a.] 2009.

²⁵⁰ Böhme und Welzl-Müller 1993, S. 31.

²⁵¹ Vgl. Fasold und Veres 2003, S. 15.

²⁵² Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 63.

²⁵³ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 63.

durch ein Geräusch auf dem Gang wach geworden, wenn einer in den Nebenzimmern der dringenden Hilfe bedurfte oder starb, oder wenn mein Bettnachbar die Urinflasche benützte, was er, obwohl ich ihm wiederholt gesagt hatte, wie er es anstellen solle, damit er keinen Lärm macht, niemals ohne Lärm gemacht hat, im Gegenteil, stieß er meistens mit der Urinflasche an mein Eisennachtkästchen und nicht nur einmal, sondern mehrere Male, so daß er immer einen wütenden Vortrag meinerseits über sich hatte ergehen lassen müssen, indem ich ihm zum wiederholten Male erklärte, *wie* er die Urinflasche zu handhaben hätte, um mich nicht aufzuwecken, aber vergeblich [...].²⁵⁴

Dass die Einstufung von Lärm relativ ist, erfährt auch der Portugiese in *Ungenach*. Retrospektiv werden in die Erzählung Fragmente der Beerdigung des Vaters des Erzählers eingebaut. Ein nicht näher beschriebener Portugiese, der zur Beerdigung eingeladen worden ist, kann lärmbedingt nicht schlafen. Grund dafür ist, dass der Vater des Erzählers im Jagdhaus aufgebahrt ist, wo permanent gebetet wird, was der Portugiese als störend empfindet:

Man hört das Gemurmel der Betenden“, sagte der Portugiese. „Zuerst habe ich mein Fenster zugemacht, und das hat genügt, und ich bin eingeschlafen, aber dann bin ich wieder aufgewacht, und es hat nichts genützt, daß ich die Vorhänge zugezogen habe.“²⁵⁵

Auch im stillgelegten *Kalkwerk* finden wir einen Ort vor, der eigentlich leise sein sollte, aber von störenden Geräuschen durchzogen ist. Höller verursacht beim Einheizen derart viel Lärm, dass der Protagonist Konrad nicht mit seiner Studie fortfahren kann (KW 119). Das heißt, selbst relativ leise Geräusche werden von Konrad subjektiv als laut und unangenehm empfunden:

Tatsächlich, soll Konrad zu Wieser völlig erschöpft gesagt haben, macht mich das andauernde Andietürklopfen, sich naturgemäß, während es doch in Wirklichkeit fortwährend gleich laut, gleich intensiv bleibt, mehr und mehr in meinem Kopfe zu einem fürchterlichen lärmenden Andietürklopfen entwickelnde, vollkommen verrückt. (KW 74)

²⁵⁴ Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, S. 23 [Hervorhebung i. O.].

²⁵⁵ Bernhard: *Ungenach*, S. 88.

Das Gemurmel der Betenden oder das Andietürklopfen der Gäste sind Klangräume, die über das Geschehen herrschen. Durch diese Herrschaftsräume sind die Figuren beeinträchtigt und leiden unter Stress.

5.2.6. Stressoren

Stress ist auch das Stichwort für einen kurzen Exkurs in die Umweltpsychologie. In dieser Disziplin wird Lärm ebenfalls als unerwünschter Schall verstanden.²⁵⁶ Jürgen Hellbrück nennt in Bezug auf den Lärm drei Stresskonzepte: das stimulus-orientierte Konzept, das reaktions-orientierte Konzept und das transaktionale Konzept.²⁵⁷ Nach dem stimulus-orientierten Stresskonzept werden Reize von Außen als belastend betrachtet. Zu diesen Belastungen zählen auch physische Umweltbedingungen wie Lärm. Personen, die solchen Faktoren (Stressoren) ausgesetzt sind, reagieren mit Stress. So zum Beispiel im Text *Verstörung*, in dem der Lärm, der in der Schlucht herrscht, die Vater und Sohn im Zuge ihrer Arztbesuche durchschreiten, nicht zu ertragen ist. Einerseits ist es das rauschende Flusswasser, welches unerträglich ist und wie eine Klangtapete alles zudeckt: „Das Flußwasser macht einen solchen Lärm, daß man in der ganzen Schlucht außer ihm nichts hört.“ (VE 68) Andererseits verursachen die Turbinen der Mühle großen Lärm: „Die Turbinen machten so viel Lärm, daß wir unsere eigenen Wörter nicht mehr verstehen konnten“ (VE 68) Zum Flusswasser und dem Turbinenlärm, die den akustischen Raum dominieren und beherrschen, kommt noch der von den in einem Käfig eingesperrten Vögeln verursachte Lärm hinzu, der das Fass letzten Endes zum Überlaufen bringt, wie der Fürst Saurau erzählt:

Gestern abend“, sagte er, „bin ich in der Schlucht unten gewesen. Ich habe vorgehabt, in die Mühle hineinzugehen, aber ich habe den Lärm, den die Vögel in dem großen Käfig hinter der Mühle machen, dieses grauenhafte Geschrei,

²⁵⁶ Vgl. Jürgen Hellbrück und Elisabeth Kals: *Umweltpsychologie*. Wiesbaden 2012, hier S. 36.

²⁵⁷ Vgl. Hellbrück und Kals 2012, S. 34.

nicht aushalten können. Ich bin sofort wieder aus der Schlucht herauf“, sagte er. (VE 158)

Thomas Bernhard fügt in vielen seiner Prosatexte Stressoren ein. Listet man alle lärmproduzierenden Elemente auf, die sich an einem Ort vereinen, ist es vielerorts sehr laut. Diese Hinweise über die laute Geräuschkulisse an einem Ort können, wie im Beispiel *Verstörung*, zwar über den gesamten Text verstreut sein, sind jedoch bei genauer Analyse von den Figuren häufig *gleichzeitig* zu hören.

Im Gegensatz zum stimulus-orientierten Stresskonzept steht beim reaktions-orientierten Konzept das Lebewesen im Zentrum, welches durch die Interpretation der Faktoren bestimmt, ob es sich bei Geräuschen um Stressoren handelt oder nicht. Das trifft dann auf Thomas Bernhards Figuren zu, wenn sie in Ruhe gelassen werden wollen oder die Geräusche als belästigend empfinden. Konrad erachtet die Stille im *Kalkwerk* zuerst als negativen Stressor, ändert dann allerdings seine Meinung, nachdem er die Faktoren neu interpretiert:

[...] ich schaute auf die Zimmerdecke, siehe da, die Ruhe, die auf einmal im ganzen Kalkwerk herrschte, war plötzlich nicht die unheimliche, an die ich mich schon seit Jahren gewöhnt hatte, es war auf einmal eine wohltuende. Kein Mensch, kein Geräusch, ein Idealzustand, nicht: kein Mensch, kein Geräusch, fürchterlich, nein, wohltuend. (KW 147)

Beim transaktionalen Stresskonzept wiederum ist es die Wechselbeziehung zwischen Umwelt und Person, welche als Bewertungsgrundlage dient. Weder die Umwelt noch die Situation noch das Beurteilen der Stressoren ist entscheidend, „sondern die von der Person vor dem Hintergrund ihrer Motive, Überzeugungen und Handlungsziele wahrgenommene und bewertete Situation (kognitiv-emotionale Komponente).“²⁵⁸ Deutlich wird dieses Konzept in *Ungenach*. In den Papieren

²⁵⁸ Hellbrück und Kals 2012, S. 34.

Karls ist ein Spaziergang der beiden Brüder beschrieben. Gehend und denkend stellt Karl fest:

Die Natur um uns irritierte uns. Wir waren zwei Stunden in ihr glücklich gewesen, jetzt bedrückte sie uns. Dann ist es auf einmal, als hielte man das Gedröhn des Wassers, hielte die Luft nicht mehr aus, das Gestein, sagte ich. Man meint, die Vögel wie Gestein zu Boden fallen zu hören.²⁵⁹

Die erneute Einstufung der Situation führt dazu, dass sich die Einstellung gegenüber der Umwelt schlagartig ändern kann. Auch in *Verstörung* findet sich ein Beispiel für das transaktionale Stresskonzept. Der Industrielle, der ein Jagdhaus mitten im Wald bewohnt, empfindet die Geräusche im Wald als störenden Lärm. Würde der Industrielle die Situation neu bewerten, könnte er die Waldgeräusche als beruhigend oder erträglich empfinden. Hinzuzufügen ist an dieser Stelle, dass die reine Vorstellung, die Situation zu ändern, ausreichen kann, um den Stress zu lindern.²⁶⁰ Doch Thomas Bernhards Figuren gehen selten diesen Weg. Anstatt die Situation neu zu bewerten oder sich vorzustellen, die Situation zu verändern, entschließt sich der Industrielle im Beispiel *Verstörung* die Tiere zu töten, um die erwünschte Lautlosigkeit herzustellen (vgl. VE 50f.). „Lärm sollte man soweit es geht an der Quelle bekämpfen (primäre Lärmschutzmaßnahmen).“²⁶¹ lautet es diesbezüglich nüchtern in einem Umweltpsychologiebuch. Dem folgen die Menschen in Thomas Bernhards Prosa. Sie zähmen den akustischen Raum und machen ihn künstlich leiser. Auch der Fürst Saurau in *Verstörung* ändert die akustischen Verhältnisse in seiner Burg nach Bedarf: „Manchmal höre ich die Uhren im Haus so laut, daß ich aufstehen und sie abstellen muß. Das nimmt mehrere Stunden in Anspruch.“ (VE 228) Eine weitere Möglichkeit besteht für die Figuren darin, den Raum als akustischen Schutzschild zu verwenden, was als sekundäre Lärmschutzmaßnahme bezeichnet wird. Als

²⁵⁹ Bernhard: *Ungenach*, S. 64.

²⁶⁰ Vgl. Hellbrück und Kals 2012, S. 35.

²⁶¹ Hellbrück und Kals 2012, S. 38.

Schallschutz dient dem Industriellen in *Verstörung* der Wald und Konrad das Kalkwerk, ein Gebäude, welches durch seine dicken Mauern effiziente Lärmschutzwände besitzt und ihn vor dem Lärm von außen abschirmt. Neben der Bekämpfung der Lärmquelle und der Verwendung von Lärmschutzwällen bleibt den Figuren im Bernhardschen Universum nur noch eine Möglichkeit: dem Lärm zu entkommen. Thomas Bernhards Figuren nützen die Flucht, sofern sie diese Möglichkeit besitzen, wie etwa in *Beton*. Rudolf ist zufrieden mit der Beziehung zu seiner Haushälterin Kienesberger, die aufgrund ihrer Sprechbehinderung nicht zum Schwatzen neigt und ihn deshalb im Versuch, einen Aufsatz zu schreiben, nicht stört. Wird der Zustand der Stille dennoch beeinträchtigt und sieht Rudolf sein Vorhaben bedroht, nützt er die Flucht:

Es ist ja nicht so, daß ich ihr andauernd Befehle gebe und Verhaltensmaßregeln, im Gegenteil, sehr selten habe ich einen Wunsch und die meiste Zeit lasse ich sie vollkommen in Ruhe und macht sie, weil das nicht anders möglich ist, bei ihrer Arbeit Lärm, so verlasse ich auf Stunden das Haus, oder ziehe mich für diese Zeit ganz einfach in das sogenannte Jägerhaus zurück.²⁶²

Doch dies ist nicht immer möglich und die Figuren bleiben häufig im Lärm gefangen, was in Thomas Bernhards Prosa auch gerne thematisiert wird. Rudolf reist in der zweiten Hälfte des Werkes *Beton* nach Mallorca, um dort sein Schreibprojekt voranzutreiben. In einem Kaffeehaus sitzend erinnert er sich an ein Gespräch mit der jungen Frau Anna Härdtl, die er bei seinem letzten Aufenthalt in Mallorca getroffen hatte. Die junge Frau erzählte Rudolf vom Urlaub mit ihrer Familie, der ebenfalls in Mallorca stattgefunden hatte. Die Baustelle neben dem Hotel verursachte einen derartigen Lärm, dass sich die junge Frau nicht mit ihrem Mann unterhalten konnte. Ein Übersiedeln in ein anderes Hotel war nicht möglich, da alle Unterkünfte ausgebucht waren. Auch ein frühzeitiger Rückflug war ausgeschlossen, da sie keine Flugtickets mehr bekamen. „Tag und Nacht hatten wir uns die Ohren zustopfen

²⁶² Bernhard: *Beton*, S. 125.

müssen“,²⁶³ klagte die junge Frau. Eine Flucht aus dem akustischen Herrschaftsraum blieb bis zuletzt für die Familie unmöglich. So erzählt die junge Frau:

Und nicht einen Augenblick sind sie dem Lärm entkommen, haben immer nur aus Erschöpfung einschlafen können in einem Zimmer, dessen Wände so dünn waren, daß sie es hörten, wenn sich im Nebenzimmer jemand im Bett umdrehte.²⁶⁴

5.2.7. „Ich hab’ ja Lärm so gern.“²⁶⁵

Während die Figuren in Thomas Bernhards Prosa Lärm oft nicht ertragen können, steht der Autor selbst dem Lärm positiv gegenüber, wie er in einem Gespräch mit Krista Fleischmann auf Mallorca artikuliert:

Angenehm, der Lärm, nein? Ich hab’ ja Lärm so gern. Das reimt sich fast. Ich hab’ Lärm so gern, wirklich, weil die Ruhe hab’ ich ja daheim. Wenn ich mich im Bett umdreh’, hab’ ich immer das Gefühl, es sind Einbrecher da. Da schreck’ ich schon auf. Wenn ich mich hier umdreh’, regt weder wen anderen noch mich das auf, weil so viel Lärm ist, Tag und Nacht, daß es gar nicht auffällt. Aber da sieht man nur, wie ruhig’s bei mir zu Haus ist, daß, wenn ich mich im Bett umdreh’, ich schon glaub’, es sind die Einbrecher schon da.²⁶⁶

Aus diesem Interviewabschnitt geht hervor, dass Lärm bei Thomas Bernhard ein Sicherheitsgefühl auslöst. Im Gegensatz zu den Figuren in seinem Werk, die sich durch Lärm gestört und abgelenkt fühlen und dies als Grund des Scheiterns für ihre Vorhaben angeben, ist Lärm für Thomas Bernhard eine Grundvoraussetzung, sich kreativ zu betätigen, wie er in Bezug auf seine Schreibtätigkeit erklärt:

²⁶³ Bernhard: *Beton*, S. 187.

²⁶⁴ Bernhard: *Beton*, S. 188.

²⁶⁵ Fleischmann 1991, S. 77.

²⁶⁶ Fleischmann 1991, S. 77.

Anfangen kann ich eher nicht, wo es ruhig ist und nichts vor sich geht, weil ich nicht einsteigen kann. Ich brauch' zuerst einmal Anregungen und irgendeinen chaotischen Zwischenfall oder irgendsowas. Das Chaos beruhigt ja. Mich halt.²⁶⁷

Und da, wo die Ruhe ist, wo man sagen würde, ideal, da kommt meistens gar nichts. Da sitz' ich da und denk' mir, das ist doch grauenhaft. Da ist es schön und alles. Aber das gibt mir nicht den Antrieb, um was zu machen, und da hat man auch niemanden, wo man wirklich, wirklich hingehen möchte' oder kann.²⁶⁸

Die Achse Stille - Lärm, die für die Figuren in Thomas Bernhards Prosa eine Qual darstellt, bezieht sich nicht nur auf Räume im Außen. Auch im Inneren der Figuren lassen sich Stille und Lärm beobachten, dargestellt in den bereits behandelten imaginären Hörräumen.²⁶⁹ Störungen, die von innen kommen, sind aber nicht Gegenstand der Umweltpsychologie sondern der Pathologie. Bereits in *Frost* ist der Maler Strauch von Lärm geplagt: „Hören Sie? In meinem Kopf ist eine Kreissäge installiert. Diese Säge macht einen Lärm, daß ich darin umkommen könnte!“ (FR 97) Im kurz darauf erschienenen Werk *Verstörung* leidet der Fürst Saurau unter denselben Symptomen: „Aber ununterbrochen“, sagte der Fürst, „bin ich von den Geräuschen in meinem Gehirn gequält gewesen.“ (VE 134) Nur selten findet tatsächlich Stille im Kopf statt, dann vor allem in Bezug auf die Arbeitsweise des Gehirns. In *Amras* ist in den Sätzen Walters, einer der beiden im Turm versteckten Brüder, von der „Lautlosigkeit des Gehirns“ (AR 50) die Rede. In *Ungenach* findet sich im Notizbuch des Vaters von Robert und Karl beispielsweise die väterliche Notiz der „Entdeckung, daß mein Hirn lautlos arbeitet.“²⁷⁰ Vor dem Hintergrund, dass das Schweigen vieler Figuren ein permanenter Begleiter im gesamten

²⁶⁷ Kurt Hoffmann: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien 1988, hier S. 30.

²⁶⁸ Hoffmann 1988, S. 104.

²⁶⁹ Vgl. Kapitel 3.

²⁷⁰ Bernhard: *Ungenach*, S. 85.

Werk Thomas Bernhards darstellt,²⁷¹ wirkt die Aussage des Fürsten Saurau in *Verstörung* umso brisanter: „Ich muß *laut* denken, auf einmal wieder *öffentlich Klarheit schaffen* [...]“ [Hervorhebung i. O.] (VE 135)

5.2.8. Schlussfolgerungen

Zusammenfassend stellen die dargestellten Phänomene der Achse Stille – Lärm bei Thomas Bernhard einen gefährlichen Raum dar, in dem sich die Figuren bewegen. Der Lautlosigkeit wird Misstrauen entgegengebracht und sie zeugt von Leblosigkeit und Tod. Geräusche werden oft als Lärm empfunden und zwingen die Figuren zu drastischen Maßnahmen. Darüber hinaus ist ein Entkommen aus dem klanglichen Herrschaftsraum nicht immer möglich. Tritt Stille ein, herrscht sie und wird mitunter so laut, dass sie als Lärm empfunden wird. Nimmt Lärm den Raum ein, löst er Stress aus. Dass Stress und Gesundheit eng miteinander verbunden sind und sich dauerhafter Stress negativ auf die Gesundheit auswirkt, darüber herrscht Einigkeit in der Wissenschaft:

Wird der Stress chronisch, sind die Stressoren also von Dauer, wie bei Anwohnern lauter Straßen oder Anrainern von Flugplätzen, und stehen keine adäquaten Bewältigungsressourcen und Bewältigungsoptionen zur Verfügung, kann sich der Stress in Krankheitsbildern manifestieren [...].²⁷²

Viele Figuren in Thomas Bernhards Prosa sind aufgrund des Lärms einem physischen Dauerstress ausgesetzt und dementsprechend von Krankheiten gekennzeichnet. Allerdings erklärt dies nicht das beklemmende Gefühl, welches viele Figuren zum Ausdruck bringen und das sie verstört. Dies führt

²⁷¹ Vgl. hierzu die Schreibweise des Schweigens in Thomas Bernhards dramatischem Werk: Stefan Krammer: „*redet nicht von Schweigen ...*“: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards“. Würzburg 2003.

²⁷² Hellbrück und Kals 2012, S. 35.

uns zur zweiten Achse: Ruhe – Unruhe – Verstörung, denn nicht gewünschte und aufgesuchte Stille beunruhigt die Menschen:

Sehr eigenartig zwischen Beruhigung und Erregung hin- und herbewegen kann die t o n l o s e Natur in ihrer sinnlichen Beeindruckung. Wir nennen diesen Schwebezustand „beklemmend“. Stumme Natur erscheint wie eine Unnatur, sie hat etwas Unheimliches, und jedes Geräusch, das in ihr auftritt, bringt sie uns näher, macht sie wieder heimlicher.²⁷³

5.3. Die Achse Ruhe – Unruhe – Verstörung

5.3.1. Ruhe (in meinem Gesicht)²⁷⁴

Der Begriff Ruhe birgt neben der Lautlosigkeit auch eine psychologische Komponente. Thomas Bernhard spielt mit der Doppeldeutigkeit dieses Begriffs und hält die Zweideutigkeit in seiner Prosa bewusst aufrecht. Während das Kalkwerk, wie bereits ausführlich dargestellt wurde, von Lautlosigkeit dominiert wird, spielt sich folgende Szene ab: Konrad, in dem Versuch, das Kalkwerk zu durchschreiten, stellt fest, dass dieses Vorhaben bei jedem Versuch scheitert, denn das Kalkwerk gleicht einem unendlich großen Labyrinth:

[...] es nehme kein Ende und er müsse dann [...] oft seine Hände an die Wände legen, an die eiskalten Mauerwände, an die eiskalten Türstöcke, an die eiskalten eisernen Dachbodentüren, an die Fenstergläser, an die eiskalten Hölzer der wenigen, noch im Kalkwerk verbliebenen Möbelstücke und sich fortwährend mit geschlossenen Augen Ruhe, Ruhe, Ruhe, vorsagen. (KW 98)

Auch in *Beton* ist der an einer schweren Krankheit leidende Rudolf so sehr von seiner Schwester eingenommen, dass er bei jeglichem Gedanken an sie

²⁷³ Hellpach 1950, S. 179 [Hervorhebung i. O.].

²⁷⁴ Bernhard: Ungenach, S. 81.

den Halt verliert. Wiederum ist es die Ruhe, die zur emotionalen Stabilisierung herangezogen wird:

Ruhe, Ruhe, sagte ich vor mich hin, dabei beobachtete ich die Maserung des Fußbodens, die Lebenslinien der Lärchenbretter. Diese Beobachtung brachte mich wieder ins Gleichgewicht.²⁷⁵

In *Korrektur* schließlich wird die Herstellung des inneren Gleichgewichts durch den Begriff *Beruhigung* ausgedrückt, was den psychologischen Bestandteil des Begriffs *Ruhe* präziser zum Ausdruck bringt. Während einer Auseinandersetzung zwischen dem Erzähler und seiner Mutter versuchen sie sich gegenseitig zu beruhigen:

[...] gleich hatten wir uns gegenseitig alle nur möglichen Beschuldigungen an den Kopf geworfen, gleichzeitig immer wieder gesagt, und zwar einmal ich zu ihr, dann wieder sie zu mir, *beruhige dich doch, beruhige dich doch*, immer wieder ist dieses geradezu perverse *beruhige dich doch, beruhige dich doch* zwischen uns hinundhergeworfen [...].
[Hervorhebung i. O.] (KO 280)

In der Großgrundbesitzung *Ungenach*, in der die Lautlosigkeit herrscht, wird die psychologische Komponente der Ruhe deutlich von der Lautlosigkeit abgegrenzt. Der Halbbruder Karl schreibt in einem Brief an die Stiefmutter:

...und wenn ich Dir alles, was ich Dir schreibe, auch ins Gesicht sagte, mit dieser Ruhe in meinem Gesicht, die Dir an mir immer so niederträchtig, gemein, ja im Grunde illegal vorgekommen ist, und die Du, die sich vor nichts fürchtet, fürchtest, so bliebe doch Dein Gesicht verständnislos, die Verständnislosigkeit und die Unbeweglichkeit selbst...²⁷⁶

In vielen Fällen jedoch ist die Überschneidung der physisch-akustischen und psychologischen Bedeutung des Begriffs *Ruhe* festzustellen. In *Amras* ist Walter einerseits die Ruhe ins Gesicht geschrieben, andererseits herrscht

²⁷⁵ Bernhard: *Beton*, S. 20.

²⁷⁶ Bernhard: *Ungenach*, S. 81f.

Stille in dem Raum, in dem er sich befindet. Sein Bruder, der Erzähler in diesem Werk, bemerkt diesen Umstand bei einem Arztbesuch:

Zeitweise stellte ich eine tatsächliche *tödliche Ruhe um Walter fest*...Ich war von dieser tödlichen Ruhe (um Walter) erschrocken...bis dann dem Internisten hinter der Ordinationstür wahrscheinlich das Hörrohr hinunterfiel...
[Hervorhebung i. O.] (AR 56)

5.3.2. Unendlichkeit und Vollkommenheit

Die Ruhe wird im Bernhardschen Werk mit Attributen bestückt, die nicht mit der Raumakustik in Verbindung gebracht werden können. Im Werk *Verstörung* beispielsweise finden wir einerseits die Unendlichkeit der Ruhe: „Ich denke, die Ruhe, die in der Natur herrscht, ist und bleibt die unendliche Ruhe“, sagte der Fürst.“ (VE 108) Andererseits wird auch die vollkommene Ruhe beschrieben: „Während wir, oben angekommen, sofort auf die Krainersche Behausung zugegangen waren, hatte ich den Eindruck, daß hier eine noch vollkommenere Ruhe herrsche.“ (VE 84) In *Korrektur* wird die Quintessenz des Themenkomplexes Stille betont, denn die Ruhe wird, wie so oft, mit dem Tod gleichgesetzt: „Die Ruhe ist nicht das Leben, so Roithamer, die Ruhe und die vollkommene Ruhe ist der Tod, so Pascal, so Roithamer.“ (KO 197f)

5.3.3. Das Inruhegelassensein

Wenn Ruhe nicht als Synonym für die Lautlosigkeit verwendet wird, dann häufig in Zusammenhang mit der Phrase, dass die Menschen *in Ruhe gelassen werden* wollen. Der Besitz Ungenach beispielsweise ist wie ein Gefängnis abgeschirmt, um sich von Störfaktoren zu schützen:

...der Ankommende, der Ungenach nicht kennt, bemerkt Ungenach erst, wenn er unmittelbar davor steht; er steht plötzlich, nachdem er eine Stunde durch den Wald

gegangen ist, vor der Mauer, vor dem verschlossenen Tor [...] wird nur aufgemacht, wenn der Davorstehende, Draußenstehende, bewiesen hat, wer er und daß er willkommen ist... aber die meisten warten vergebens... werden entweder nicht gehört oder werden gehört, aber aus einem andern Grund nicht hineingelassen...²⁷⁷

Der Vater des Erzählers in *Auslöschung* zieht sich regelmäßig in den Wald zurück, „kein Mensch weiß, was er dort suchte, nichts als Ruhe vor seiner Frau und den übrigen Seinigen, dachte ich.“ (AU 505) Der Maler Strauch in *Frost* hingegen muss sich vor sich selbst schützen: „[...] ich lenke mich in mich selbst hinein ab, um von mir in Ruhe gelassen zu werden!“ Und im *Untergeher* heißt es: „Wir können keinen Menschen an uns binden, [...] wenn dieser Mensch es nicht will, müssen wir ihn in Ruhe lassen [...].“²⁷⁸ (FR 327) In *Holzfällen* bringt es einer der Gäste, der zum künstlerischen Abendessen geladen war, auf den Punkt:

...und wie sehne ich mich in Wirklichkeit nicht einmal so sehr nach Ruhe, als nach dem tatsächlichen Inruhegelassensein.²⁷⁹

Thomas Bernhard äußert sich in Bezug auf seine Reisedestination Portugal mit derselben Phrase: „Dort lebt jeder vollkommen normal und läßt den anderen leben, läßt den anderen in Ruh.“²⁸⁰ Aber es gibt auch Fälle, in denen ein Bezug zur Raumakustik hergestellt werden kann. Der Fürst Saurau in *Verstörung* hört permanent Geräusche, die ihn nicht zur Ruhe kommen lassen. Auch in *Ungenach* entsteht der Wunsch, Ruheplätze zu besuchen,²⁸¹ die naturgemäß leise sind. Doch oft erzeugt die äußere Ruhe keine innere Ruhe. So versucht Konrad im *Kalkwerk* eine Gehörstudie niederzuschreiben, kann sich jedoch in der Stille nicht konzentrieren.

²⁷⁷ Bernhard: *Ungenach*, S. 82f.

²⁷⁸ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 177.

²⁷⁹ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 301 [Hervorhebung i. O.].

²⁸⁰ Hoffmann 1988, S. 111.

²⁸¹ Vgl. Bernhard: *Ungenach*, S. 67.

Nicht nur Menschen, sondern auch Sachverhalte lassen die Figuren nicht in Ruhe. In *Beton* ist der Erzähler derart in seine Arbeit vertieft, dass sie ihm keine Ruhe lässt.²⁸² In *Alte Meister* hingegen ist es ein angeblich doppelt existierendes Gemälde, welches Reger keine Ruhe lässt, worauf er das kunsthistorische Museum aufsucht und versucht, diesen unerträglichen Zustand zu beenden.²⁸³ Im letzten Prosawerk *Auslöschung* wird das Dilemma mit der Ruhe intensiv thematisiert. So beschreibt der Erzähler: „[...] der Zustand der Ausweglosigkeit, der mir auf einmal in der ganzen Fürchterlichkeit bewußt geworden war, ließ mir keine Ruhe, er ließ mich keinen vernünftigen Gedanken denken [...]“ (AU 619) Dieser Zustand des fehlenden Inruhegelessenseins transformiert sich im Bernhardschen Universum unweigerlich zur Unruhe.

5.3.4. Die Unruhe

In *Ungenach* findet sich in den Papieren Karls eine Notiz, welche die Unruhe im Titel trägt und diese beschreibt:

Unruhe

Ich ziehe meinen Rock an, ich ziehe meinen Rock aus, ich ziehe meine Hose an, ich ziehe meinen Rock an, ich ziehe meine Hose aus, ich ziehe meine Hose an, ich ziehe meinen Mantel an, ich ziehe meine Schuhe an, ich ziehe meinen Mantel aus, ich ziehe meine Schuhe aus, ich ziehe meinen Rock aus, ich ziehe meine Hose aus, usf.²⁸⁴

Hastig und von Bewegung gekennzeichnet, wird die Unruhe in dieser Passage dargestellt. Doch selbst wenn sie als unangenehm geschildert wird, zeugt sie von Leben. Dennoch, die Unruhe ist wie die Ruhe trügerisch und hartnäckig. In einer kurz darauf folgenden Notiz mit dem Titel *Kinderzeit*, in der der Halbbruder Karl die mit seinem Bruder Robert gemeinsam verbrachte

²⁸² Vgl. Bernhard: *Beton*, S. 211.

²⁸³ Vgl. Bernhard: *Alte Meister*, S. 151.

²⁸⁴ Bernhard: *Ungenach*, S. 75f [Hervorhebung i. O.].

Kindheit reflektiert, findet sich die Erkenntnis, dass sich die Unruhe nicht von selbst in Ruhe transformiert: „[...] daß meine Unruhe aufhören, daß ich endlich ruhig sein würde, habe ich geglaubt; jetzt ist meine Unruhe größer, mein Alleinsein endgültig.“²⁸⁵

5.3.5. Sichnichtruhighaltenkönnen

Das Pendant zum Inruhegelassensein ist das Sichnichtruhighaltenkönnen, was einen Zustand suggeriert, den die Figuren verändern würden, wenn sie könnten:

Wertheimer war ein ununterbrochener *Nacheiferer*, er eiferte allem nach, von dem er glaubte, daß es besser gestellt sei als er, obwohl er nicht die Voraussetzungen dazu hatte, wie ich jetzt sehe, dachte ich, hatte er unbedingt Künstler sein wollen und ist dadurch in die Katastrophe hineingegangen. Daher auch seine Unruhe, sein ständiges, *inständiges* Gehen, Laufen, Sichnichtruhighaltenkönnen, dachte ich.²⁸⁶

In Thomas Bernhards Prosa sind viele Figuren von der Ruhelosigkeit gezeichnet, die Unruhe ist wie eine ständige Begleiterin. Während die äußere Unruhe in der Regel als Lärm bezeichnet wird, kommt die Unruhe grundsätzlich von innen, sofern der Begriff Unruhe in einem Text aufscheint:

Wir sprechen, wenn wir mit unserem ganzen Wesen sprechen, immer nur aus dem der Unruhe, nicht aus dem anderen, so Roithamer. Immer habe ich nur aus der Unruhe herausgesprochen, aus dem andern habe ich nie dadurch gesprochen, weil es mich ja in Ruhe läßt *und mir dadurch ermöglicht*, über das aus der Unruhe zu sprechen. Und wir haben nicht nur das Bedürfnis, fortwährend aus dem zu sprechen und anzuklagen und uns wenigstens immer nur das vor Augen zu halten, das aus unserer Unruhe ist, denn nur diese Gedanken und Gefühle und Gedankengefühle und umgekehrt haben naturgemäß die größere Bedeutung. [Hervorhebung i. O.] (KO 197)

²⁸⁵ Bernhard: *Ungenach*, S. 77.

²⁸⁶ Bernhard: *Ungenach*, S. 134 [Hervorhebung i. O.].

5.3.6. Die personifizierte Unruhe

Es gibt Figuren, die die personifizierte Unruhe darstellen, beispielsweise der kranke Krainer in *Verstörung*, den Arzt und Sohn im Zuge ihrer Visite aufsuchen: „Er höre uns schon die ganze Zeit kommen, sagte seine Schwester, sei unruhig.“ (VE 84) Während der ganzen Untersuchung wird er die Unruhe nicht los. Auch in Thomas Bernhards letztem großen Prosawerk *Auslöschung* gibt es unruhige Gemüter, wie etwa Caecilia, die Schwester des Erzählers, die während des Leichenzuges neben dem Erzähler geht „wie die Unruhe selbst, am ganzen Leibe zitternd, wie ich fühlte, denn nun hatte sie die Zeremonie, da sie selbst im Leichenzug mitzugehen hatte, aus der Hand geben müssen, wie gesagt wird.“ (AU 632) Kontrollverlust führt bei Caecilia zu Unruhe. Auch Roithamer in *Korrektur* ist eine sehr unruhige Figur, die sich zudem mit dieser Thematik auseinandersetzt:

Mich beschäftigt naturgemäß immer das Altensam, das mich abgewiesen und abgelehnt und vor den Kopf gestoßen hat, nicht das andere, wie mich immer nur alles das beschäftigt, das mich nicht in Ruhe läßt, abstößt, vor den Kopf stößt. Von dem einen sind wir in Ruhe gelassen und es läßt unser Wesen, wie es ist, und bringt unser Wesen zu vielen, zum Teil ja wunderbaren Entfaltungsmöglichkeiten, von dem andern aber sind wir vor den Kopf gestoßen und es läßt uns nicht in Ruhe, lebenslänglich läßt es uns nicht in Ruhe, und deshalb beschäftigen wir uns mit ihm lebenslänglich, die Unruhe, in die wir dadurch hineingekommen sind und tagtäglich hineinkommen und aus der wir nicht mehr herauskommen, lebenslänglich nicht, bringt uns lebenslänglich gegen alles auf. So ist alles, was ich denke, mehr aus dem einen, aus der Unruhe und nicht aus dem anderen, das mich in Ruhe läßt, so Roithamer. (KO 197)

5.3.7. Unruhe und Heterotopie²⁸⁷

Eine interessante Erklärung für die Unruhe findet sich in *Die Ordnung der Dinge* von Michel Foucault.²⁸⁸ Marvin Chlada fasst das darin beschriebene

²⁸⁷ Zur Begriffserklärung siehe Kapitel 6.3.

Utopiekonzept von Foucault in zwei Strängen zusammen.²⁸⁹ Der eine Strang verläuft in die Vergangenheit mit Blick auf das Ursprüngliche, was er mit dem klassischen Denken in Verbindung bringt. Der andere Strang verläuft in Richtung Vollkommenheit und Perfektion, was er unserer modernen Denkweise zuschreibt. Durch die zeitliche Betrachtung in beide Richtungen „bleiben diese Formen des Denkens an die Kategorien *Kontinuität* und *Kausalität* gebunden, welche die Ordnung der Dinge garantieren.“²⁹⁰ Diese Denkweise beruhigt die Menschen, während Heterotopien, kurz gesagt Orte außerhalb aller Orte, das heißt, Gegenorte wie das Bett der Eltern, welches als Meer zum Spielen einlädt, Unruhe auslösen:

Die *Utopien* trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum, sie öffnen Städte mit weiten Avenuen, wohlbepflanzte Gärten, leicht zugängliche Länder, selbst wenn ihr Zugang schimärisch ist. Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, dass dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im Voraus die »Syntax« zerstören und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) »zusammenhalten« läßt.²⁹¹

Wie im nächsten Kapitel analysiert wird, erzeugt Thomas Bernhard durch seine Klangräume akustische Heterotopien, was eine Erklärung für die häufig vorkommende Unruhe in seinem Werk sein könnte. Denn selbst das Flüchten in eigens dafür geschaffene Räume erzeugt in den Figuren weiterhin Spannungen.

²⁸⁸ Vgl. hierzu Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanswissenschaften* (1966). In: Michel Foucault: *Die Hauptwerke*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 2008.

²⁸⁹ Vgl. Marvin Chlada: *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*. Aschaffenburg 2005, hier S. 27f.

²⁹⁰ Chlada 2005, S. 27 [Hervorhebung i. O.].

²⁹¹ Foucault 1966, S. 24. [Hervorhebung i. O.].

5.3.8. Die Konsequenz: Verstörung

Utopische Lösungsversuche, welche die Ordnung der Dinge herstellen sollen, trösten die Figuren im Bernhardschen Universum nur zum Teil. Sie verschaffen nur temporäre Ruhe und führen letzten Endes zur Verstörung. Verstörung wird im gleichnamigen Werk definiert und bedeutet demnach, jemanden auf eine ihm „schädliche Weise nachdenklich machen; [...] über alles und jedes auf eine [...] [sich] schädigende Weise nachzudenken.“ (VE 16) Die Verstörung ist im Bernhardschen Universum das Wechselspiel zwischen Ruhe und Unruhe. Es ist der Versuch, in eine Ruhe hineinzukommen, um dann von der Schweigsamkeit und Lautlosigkeit zerrüttet zu werden. Im Erstlingswerk *Frost* heißt es dementsprechend:

„>Unsere Natur ist in Bewegung, völlige Ruhe ist der Tod<“
Er sagte: „Aus diesem Satz heraus komme ich überall ganz verstört an.“ (FR 298)

Wie eng Ruhe und Verstörung zusammenhängen, lässt sich auch an Thomas Bernhards Schaffen im Zuge der Entwicklung des Romans *Verstörung* erkennen. So heißt es in der Werkausgabe von *Verstörung*,²⁹² dass sich Thomas Bernhard am 9. September 1965 aus Rom bei seinem Verleger Siegfried Unseld meldet, wo er beabsichtigt, einen Roman zu Ende schreiben, „der »vielleicht dicker als Frost sein« und vorläufig den Titel *Die Ruhe* haben soll.“²⁹³ Am 22. Jänner 1966 verfasst er einen Brief an Siegfried Unseld, in dem er ihn darüber informiert, dass er „auch in den Nächten“²⁹⁴ keinen Titel finde. Am 4. März 1966 schlägt er in einem Brief an Stavianicek *Das Hirn* als Titel vor.²⁹⁵ Das ist deshalb sehr bezeichnend, da die Arbeitsweise des Gehirns eine der seltenen Zuschreibungen in seiner Prosa ist, wo Lautlosigkeit im Kopf

²⁹² Thomas Bernhard: *Verstörung*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2005 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 2], S. 212f.

²⁹³ Bernhard: *Verstörung*, 2005, S. 212 [Hervorhebung i. O.].

²⁹⁴ Bernhard: *Verstörung*, 2005, S. 212.

²⁹⁵ Vgl. Bernhard: *Verstörung*, 2005, S. 212. [Hervorhebung i. O.]

herrscht. Am 5. September 1966 schreibt Thomas Bernhard in einem Brief an seinen Lebensmenschen Hedwig Stavianicek: „Das Konzept ist ausgezeichnet, der Titel *Die Ruhe* auch [...].“²⁹⁶ Am 4. September 1966, ein Jahr nach der Ankündigung des neuen Werks, schreibt Thomas Bernhard in einem Brief an Siegfried Unseld: „Der Roman heißt *Die Ruhe* und ich wünsche den Titel nicht mehr zu ändern.“²⁹⁷ Bernhard bleibt bei dieser Entscheidung bis zum Dezember 1966, als der Text bereits in Satz gegangen war und die Druckfahnen abzusehen sind. In einem Brief an seinen Verleger Siegfried Unseld verkündet er, „nun in *Verstörung* »einen immer besseren Titel« zu »entdecken«.“²⁹⁸

Auch im kürzlich darauf erschienenen *Kalkwerk* ist diese Achse Ruhe-Unruhe-Verstörung immer noch offensichtlich, denn der Protagonist Konrad liebt es, zu verstören:

...wenn ich nicht wüßte, sage ich, wie leicht man die Menschen stört, einen Menschen, der Ruhe braucht, stört, einen Menschen wie Sie, Professor, einen Menschen wie mich, Professor... (KW 159)

Die Achse Ruhe-Unruhe-Verstörung bleibt bis zum letzten großen Prosawerk *Auslöschung* bestehen und nimmt in vielen Werken, wie in diesem Kapitel ausgeführt, eine Schlüsselrolle ein.

5.4. Conclusio. Ein Erklärungsversuch

Wie bereits dargestellt wurde, ist das Bernhardsche Universum ein klangliches Universum. Doch mit was für einer Ruhe und was für einer Stille haben wir es im Bernhardschen Universum zu tun? Und wie so oft erfahren wir die Antwort bereits in seinem ersten Prosawerk *Frost*:

²⁹⁶ Bernhard: *Verstörung*, 2005, S. 213 [Hervorhebung i. O.].

²⁹⁷ Bernhard: *Verstörung*, 2005, S. 213 [Hervorhebung i. O.].

²⁹⁸ Bernhard: *Verstörung*, 2005, S. 214 [Hervorhebung i. O.].

Wir haben es hier im Augenblick mit der dämonischen Ruhe zu tun. Mit einem Phänomen, mit dem sich die Wissenschaft noch zu wenig auseinandergesetzt hat. (FR 164)

Ein Charakteristikum in Thomas Bernhards Prosa ist, dass Orte als Zufluchtsorte aufgesucht werden, um Ruhe zu erfahren. Das „Inruhegelassensein“²⁹⁹ spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Figuren sehnen sich nach vollkommener Stille, schaffen sich innerlich und äußerlich jedoch Räume, die dem nicht entsprechen. So stellen diese Zufluchtsorte gleichsam klangliche Gefängnisse dar, in denen sie der Stille ausgesetzt sind, in denen Ruhe *herrscht* - und die Bernhardsche Ruhe ist naturgemäß trügerisch und übermächtig. Täterin ist einerseits die Stille selbst, andererseits findet in ihr Täterschaft statt. So meint Jens Tismar in Bezug auf *Amras*:

[...] die Geräusche, die vom Fluß und aus der Stadt in die Klausur dringen, schaffen ein Raumkontinuum, aus dem die Brüder auch im Turm nicht herausgenommen sind.³⁰⁰

Die akustische Raumgestaltung hat im Bernhardschen Universum demzufolge einen direkten Einfluss auf die Stimmung. Diese Ansicht wird auch in der Umweltpsychologie vertreten:

Hörempfindungen deuten somit auf Aktivitäten in der Umwelt hin, die für einen Organismus in unterschiedlicher Weise und je nach Situation bedeutungsvoll und wichtig sind. Entsprechend kann Schall aktivierungsregulierend wirken, d.h. Neugier weckend oder aufregend, Angst erzeugend oder auch beruhigend sein.³⁰¹

Das Bernhardsche Universum, a priori ein klanglicher Raum, bedient sich des akustischen Herrschaftsraums, um das Leben der Menschen zu kontrollieren.

²⁹⁹ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 301.

³⁰⁰ Jens Tismar: *Gestörte Idyllen*. München 1973, S. 113.

³⁰¹ Jürgen Hellbrück und Sabine Schlittmeier: „Allgemeine Psychologie und Umwelt“. In: *Grundlagen, Paradigmen und Methoden der Umweltpsychologie*. Hg. von Ernst-Dieter Lantermann. Göttingen [u.a.] 2008, Reihe: *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C, Theorie und Forschung, Serie 9, Umweltpsychologie Band 1, S. 69 – 98, hier S. 17.

Die Figuren in Thomas Bernhards Prosa leben in hermetisch abgeriegelten Klangräumen, die sie oft nicht verlassen können und in denen sie keine Ruhe finden. Diese Zwangsrue löst Unruhe aus und führt letzten Endes zur Verstörung.

Thomas Bernhard versucht ein Spannungsfeld zwischen innen und außen in Bezug auf musikwissenschaftliche Räume zu erzeugen. Abschließend lassen sich fünf wichtige, wenn auch im Widerspruch zueinander stehende Folgerungen ableiten:

(1) Herrscht Stille im Außen, dann kann keine innere Ruhe herrschen:

Dann trete das Gegenteil von dem, das man durch die äußere Ruhe erreichen habe wollen, ein, man beruhige sich nicht, man komme in immer größere Unruhe, diese Unruhe steigere sich so lange, bis man gegen die äußere Ruhe etwas tue, sie unterbreche, in sie Unruhe hineinbringe. Tatsächlich sei er ja nur im Hinblick auf diese äußere Ruhe hier, weil er, bevor er ins Kalkwerk eingezogen war, immer der Meinung gewesen war, äußere Ruhe erzeuge innere Ruhe, was sich sehr bald als Irrtum und grundlegend falsch herausstellte. (KW 94f)

(2) Im Kalkwerk hat Konrad Schwierigkeiten einzuschlafen und es wird deutlich, dass die Stille im Außen Unruhe erzeugt:

Aber die durch die äußere Ruhe hervorgerufene innere Unruhe lasse ihn auch in der größten Erschöpfung nicht einschlafen und er gehe durch das ganze Kalkwerk, mehrere Male durch das ganze Kalkwerk und liege dann den Rest der Nacht, ohne einschlafen zu können, auf dem Bett. [...] Dann trete das Gegenteil von dem, das man durch die äußere Ruhe erreichen habe wollen, ein, man beruhige sich nicht, man komme in immer größere Unruhe, diese Unruhe steigere sich so lange, bis man gegen die äußere Ruhe etwas tue, sie unterbreche, in sie Unruhe hineinbringe. (KW 94)

(3) Ziel ist es, einen Mechanismus zu beherrschen, um innerlich ruhig zu werden. Konrad etwa beherrscht ihn nicht:

[...] je länger er im Kalkwerk auf und ab und hin und her gehe, desto größere innere Unruhe in ihm, weil er den

Mechanismus nicht beherrsche, der innere Ruhe erzeugt.
(KW 96)

(4) Die Ruhe und die Unruhe bedingen einander gegenseitig. Die Menschen benötigen beides:

...wie wir zeitweise Ruhe haben wollen“, sagte Moro,
„zeitweise Unruhe...³⁰²

(5) Die zwei Begriffe Ruhe und Unruhe beziehungsweise Stille und Lärm sind Teil desselben Paradigmas und heben sich auf:

Sie können sich vorstellen, wie selten diese ruhigen Nächte in Hochgobernitz sind, seit mein Sohn weg ist: weil die Ruhe vollkommen ist in Hochgobernitz, wirklich *da* ist, gibt es keine Ruhe mehr... [Hervorhebung i. O.] (VE 136)

(6) Als weiteres Ziel stellt sich im Bernhardschen Universum heraus, sich nicht von Störungen beeinflussen zu lassen, um sich vor der Verstörung zu schützen:

Der Film ist ein Geschehen der Ruhe in der Unruhe, wie ein Geschehen der Unruhe in der Ruhe. Der Film ist nicht irritiert von seiner Umgebung, die Umgebung ist vom Film nicht irritiert.³⁰³

Wie dieses Kapitel zu zeigen versuchte, ist der Themenkomplex rund um die Stille nicht nur ein Unterkapitel der Natur und Wissenschaft, sondern stellt eine Größe dar, die einlädt, sie im Bernhardschen Universum gesondert zu analysieren. Das heißt, in dem von der Werkausgabe vorgeschlagenen thematischen Rahmen rund um Tod, Krankheit, Isolation, Kunst, Natur, Wissenschaft ist es *das Hören von etwas, das sich niemand zu hören wagt*, das im Zentrum steht.³⁰⁴ Stille ist in Thomas Bernhards Prosa mehr als die Abwesenheit von Schall. Stille hat Daseins- und Ereignischarakter und

³⁰² Bernhard: *Ungenach*, S. 41.

³⁰³ Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*, S. 21.

³⁰⁴ Vgl. das Zitat, welches dieser Arbeit vorangestellt ist.

präsentiert sich als handelnde Instanz, um die Figuren auf dieses Wagnis hinzuweisen. Die Stille erweist sich dabei als totalitäres System, welches zu den verschiedensten Abhängigkeiten führt. Die Stille, die Ruhe und der ohrenbetäubende Lärm, welcher das Leben der Figuren oft unerträglich macht, sind deshalb sowohl physikalisch-akustische als auch psychoakustische und imaginäre Herrschaftsräume. Es stellt sich die Frage, was im Bernhardschen Universum gehört werden soll, wenn Stille herrscht. In der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Stille wird häufig versucht, Zwischenräume herauszuarbeiten:

Die musikalische Aktualität der Stille trifft sich im übrigen mit dem Interesse der Rezeptionsästhetik an Leerstellen, an Momenten der Ereignisarmut oder –leere, die den Zuhörer in außergewöhnlicher Weise fordern.³⁰⁵

Diese Leerstellen aufzuweisen haben jedoch nicht das Füllen von Lücken zum Ziel. In Thomas Bernhards Prosa ist die Stille eine Projektionsfläche für *hörbare Tatsachen*, die in Kapitel 7 näher ausgeführt werden.

³⁰⁵ MGG 1999, S. 1760.

6. EXKURS: RAUMKONZEPTE

„Denn es sind die *Raumkonzepte*, die den Raum erst faßbar machen, [...] der Raum an sich bleibt stumm, über ihn läßt sich nichts sagen.“³⁰⁶

6.1. *Raum – was ist das?*³⁰⁷

6.1.1. *Die Sinnhaftigkeit von Strukturen*

Räume sind „im psychologischen Sinn mehr als reine zwei- oder dreidimensionale bauliche "Gebilde".“³⁰⁸ Demzufolge stehen Bauwerke und Räume in mehrerlei Hinsicht in Beziehung zueinander: funktional in ihrer Anordnung und Infrastruktur, ästhetisch in ihrer Gliederung. Dies artikuliert sich in der *Sinnhaftigkeit der Strukturen*:

Häuser und Räume zeichnen sich durch sinnhafte Strukturen aus, die das Verhalten und Handeln der Menschen gestalten und reflektieren. Diese Strukturen zu verstehen und sich darin zurechtzufinden, ist auch ein Teil des kulturellen Erbes.³⁰⁹

Der Frage der Sinnhaftigkeit von Strukturen ist nach radikal-konstruktivistischer Auffassung nicht mehr mit der Position entgegenzutreten, ob etwas nach der persönlichen Auffassung stimmt, sondern mit der Überlegung, *in welcher Welt* das Gesagte gültig und stimmig ist.³¹⁰ Rekurrierend auf den radikal-konstruktivistischen Ansatz ist deshalb zu analysieren, auf welchen Kriterien Aussagen, Beschreibungen und Handlungen im Bernhardschen Universum aufgebaut sind, denn die klanglichen Strukturen in Thomas Bernhards Prosa liefern der Leserschaft

³⁰⁶ Ulrich Meurer: *Topographien*. München 2007, hier S. 9 [Hervorhebung i. O.].

³⁰⁷ Michael Dück: *Der Raum und seine Wahrnehmung*. Würzburg 2001, hier S. 42.

³⁰⁸ Hellbrück und Kals 2012, S. 16.

³⁰⁹ Hellbrück und Kals 2012, S. 16.

³¹⁰ Vgl. zur Einführung in das konstruktivistische Denken: Heinz von Foerster: *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners*. 3. Aufl. Heidelberg, 1999.

viele Indizien über die Handlungs- und Verhaltensweisen der Figuren, um deren Welt aus *ihrer* Sicht zu verstehen.

6.1.2. Form der Unterscheidung

Ein weiterer Gesichtspunkt in der Raumfrage ist die Benennung der Räume und deren Abgrenzung von anderen Räumen. Spencer-Brown beschreibt dies in seiner unterscheidungslogischer Abhandlung *Laws of form* folgendermaßen:

Wir nehmen die Idee der Unterscheidung und die Idee der Bezeichnung als gegeben an, und daß wir keine Bezeichnung vornehmen können, ohne eine Unterscheidung zu treffen. Wir nehmen daher die Form der Unterscheidung für die Form.³¹¹

Er führt weiter aus, dass erst *nachdem* eine Unterscheidung vorliegt, eine Bezeichnung von Räumen, Inhalten oder Zuständen auf beiden Seiten der Unterscheidung vorgenommen werden kann, da „ein Universum zum Dasein gelangt, wenn ein Raum getrennt oder geteilt wird.“³¹² Allerdings versteht er unter einer Unterscheidung nicht eine schlichte Trennung von Räumen, sondern neben der Differenzierung auch die Kondition selbst, die für eine Differenzierung nötig ist. Diese Auffassung impliziert, dass bereits ein Raum vorhanden sein muss, der anschließend geteilt wird.³¹³ Aus diesem Grund wird Raum immer im Nachhinein durch die Trennung geschaffen. Dies trifft auch auf die musikwissenschaftlichen Räume in Thomas Bernhards Prosa zu. Durch die Benennung eines Raumes als Klangraum und dessen

³¹¹ George Spencer-Brown: *Laws of form. Gesetze der Form* (1969). Aus dem Englischen von Thomas Wolf. Lübeck 1997, hier S. 1.

³¹² Spencer-Brown 1969, S. xxxv.

³¹³ George Spencer-Brown nennt diesen Raum den unmarkierten Raum, *space empty* (s_e), und hält in der Regel der Dominanz fest: „Wenn ein Ausdruck e in einem Raum s einen dominanten Wert in s aufweist, dann ist der Wert von e der markierte Zustand. Andernfalls ist der Wert von e der unmarkierte Zustand.“ In: Spencer-Brown 1969, S. 15

Unterscheidung als eigenständiger Raum, wird dieser erst hervorgebracht. Ist eine Unterscheidung getroffen, kreieren wir dadurch Raum.³¹⁴

6.1.3. Beobachtung

Zudem liegt der Unterscheidung eine Beobachtung zugrunde.³¹⁵ Dies lässt sich auch auf die klangliche Konstituierung des Räumlichen in Thomas Bernhards Prosa anwenden. Erst der Einsatz von akustischen Mitteln schafft akustische Räume, erst die Beobachtung einer literarischen Akustik ermöglicht, diese nach musikwissenschaftlichen Kriterien in den physisch-akustischen Raum, den imaginären Hörraum, den Raum der kompositorischen Praxis oder in akustische Herrschaftsräume einzuteilen.

6.1.4. Objektraum und Wahrnehmungsraum

Neben der Unterscheidung und der Beobachtung eines Raumes ist die Messbarkeit des Raumes ein weiterer Gesichtspunkt: „Die Form des Mediums ist die Materie und die Energie deren Information.“³¹⁶ In Thomas Bernhards Prosa ist entweder eine sehr hohe oder eine sehr geringe Menge an Schallenergie vorhanden. Der Raum und die Objekte darin können nicht getrennt voneinander verstanden werden,³¹⁷ denn der Raum steht in Wechselbeziehung zum Menschen. Raum ist mehr als der „physikalisch-technisch entworfene Raum“,³¹⁸ der sich objektiv messen lässt. Mit ihm verbinden wir auch den Raum, in dem wir Handlungen vollziehen, in dem wir uns bewegen, in dem wir leben und den wir aktiv erschließen. Raum ist auch der Raum, den wir wahrnehmen können und der aufgrund dessen weit über

³¹⁴ Vgl. Stephan Günzel: *Raum. Bild. Zur Logik des Medialen*. Berlin 2012, hier S. 20f.

³¹⁵ Vgl. Spencer-Brown 1969.

³¹⁶ Günzel 2012, S. 36.

³¹⁷ Günzel 2012, S. 34-36.

³¹⁸ Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen 1969, hier S. 6.

den dreidimensionalen Raum hinausgeht.³¹⁹ Dieser letztgenannte Wahrnehmungsraum basiert auf den Informationen, die wir über unsere Sinne aufnehmen, was zur Folge hat, dass „der Wahrnehmungsraum und der Objektraum unserer Umwelt grundsätzlich verschieden sind.“³²⁰ Der Wahrnehmungsraum stellt eine Einheit dar, in der alle durch die Sinne aufgenommenen Aspekte zu einer Erfahrung zusammengeführt werden. „Allerdings existieren pathologische Zustände, bei denen die Fähigkeit zur Integration der Raumwahrnehmung verloren zu gehen scheint.“³²¹ Dies trifft auf viele Figuren im Bernhardschen Universum zu. Sie reduzieren sich in der Schilderung der Wirklichkeit häufig nur auf den Gehörsinn. Beschränken sich die Figuren nur auf die akustische Wahrnehmung, strukturiert sich dadurch die wahrgenommene Welt in einer ganz spezifischen, veränderten Form.

6.2. Die Subjektivierung des Raumes

Da es „[b]ei allen Problemen der Raum- und der Bauakustik [...] am Ende immer wieder auf die Hörempfindung an[kommt]“,³²² werden in der Musikwissenschaft subjektive Hörempfindungen, die durch den Schallreiz ausgelöst werden, mit den Messgrößen *Lautstärke* (phon), wie laut Schall empfunden wird, und *Lautheit* (sone), wie laut die Lautstärke empfunden wird, wiedergegeben.³²³ Wenn es im Bernhardschen Universum laut ist, müssen ebenfalls Messgrößen herangezogen werden, die die subjektive Hörempfindung darstellen, denn wie in der realen Welt sind auch in Thomas Bernhards Prosa viele subjektive Beschreibungen des Klanges zu finden.

³¹⁹ Vgl. Dück 2001, S. 38.

³²⁰ Dück 2001, S. 43.

³²¹ Dück 2001, S. 43.

³²² Furrer 1965, S. 29.

³²³ Vgl. Furrer 1965, S. 336.

6.2.1. Die Subjektphilosophie nach Johann Gottlieb Fichte

In der Terminologie der Subjektphilosophie nach Fichte beschreiben die Figuren in Thomas Bernhards Prosa ihre Außenwelt ausgehend von ihrem Bewusstsein. Johann Gottlieb Fichte, in seiner damaligen Zeit ein erfrischend neuer Geist, stellt das Ich in das Zentrum seiner Argumentation. Sein Interesse gilt der Definition des Ichs als freies Individuum.³²⁴ Zudem versucht er, die Trennung von Subjekt und der Objektwelt, ein Erbe der Philosophie Kants, aufzuheben.³²⁵ Fichte legt drei Grundsätze dar, welche auf der Formel These – Antithese – Synthese basieren.³²⁶ Das Ziel ist die Hervorbringung des absoluten Ichs, welches als einziger Bezugspunkt in Frage kommt.³²⁷ Der *erste* Satz besagt, dass sich das Ich selbst setzt, kurz gesagt: „Ich setzt Ich“ beziehungsweise „Ich ist Ich“. Fichte führt aus:

Das Ich *setzt sich selbst*, und *es ist*, vermöge dieses bloßen Setzens durch sich selbst; und umgekehrt: Das Ich *ist*, und es *setzt* sein Sein, vermöge seines bloßen Seins. — Es ist zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung; das Tätige, und das, was durch die Tätigkeit hervorgebracht wird; Handlung, und Tat sind Eins und ebendasselbe; und daher ist das: *Ich bin* Ausdruck einer Tathandlung; aber auch der einzigen möglichen, wie sich aus der ganzen Wissenschaftslehre ergeben muß.³²⁸

Er soll diejenige *Tathandlung* ausdrücken, welche unter den empirischen Bestimmungen unseres Bewußtseins nicht vorkommt, noch vorkommen kann, sondern vielmehr allem Bewußtsein zum Grunde liegt, und allein es möglich macht.³²⁹

Dies bedeutet einerseits, dass das Ich durch sein Bewusstsein geschaffen wird und Schöpfer seiner Schöpfung ist. Andererseits ist das Ich Ursache und

³²⁴ Vgl. Helmut Seidel: *Johann Gottlieb Fichte zur Einführung*. Hamburg 1997, hier S. 23.

³²⁵ Vgl. Grimm, Siglinde: *Vollendung im Wechsel. Hölderlings Verfahrensweise des poetischen Geistes als poetologische Antwort auf Fichtes Subjektphilosophie*. Tübingen [u.a.] 1997, hier S. 109.

³²⁶ Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Als Handschrift für seine Zuhörer* (1794). Einl. und Register von Wilhelm G. Jacobs. 4. Aufl. Hamburg 1997.

³²⁷ Vgl. Grimm 1997, S. 111.

³²⁸ Fichte 1794, S. 16 (Fichte I, 96) [Hervorhebung i. O.].

³²⁹ Fichte 1794, S. 11 (Fichte I, 91) [Hervorhebung i. O.].

Wirkung zugleich. Das absolute Ich ist deshalb Ursprung jeden Wissens, und Wissen setzt demnach ein wissendes Ich voraus. „Ich ist keine Tatsache, es ist vor allem Tathandlung“³³⁰ und kann sich deshalb nur selber setzen. Zudem hebt sich die Trennung von Subjekt und Objekt auf, das Objekt wird in das absolute Ich einbezogen:³³¹ „Das geschieht dadurch, daß der Gehalt, der dem Objekt Eigenständigkeit gegenüber dem denkenden Subjekt verleiht, ins Denken gehoben und als Gedachter zum Denken selbst in eine Identitätsbeziehung gesetzt wird.“³³²

Der *zweite* Grundsatz basiert auf dem Widerspruch und setzt dem Ich ein Nicht-Ich entgegen:

[...] Es ist ursprünglich nichts gesetzt, als das Ich; und dieses nur ist schlechthin gesetzt [...]. Demnach kann nur dem Ich schlechthin entgegengesetzt werden. Aber das dem Ich entgegengesetzte ist = *Nicht-Ich*.

[...] So gewiß das unbedingte Zugestehen der absoluten Gewißheit des Satzes: — A nicht = A unter den Tatsachen des empirischen Bewusstseins vorkommt: *so gewiß wird dem Ich schlechthin entgegengesetzt ein Nicht-Ich.*³³³

Das Ich setzt das Nicht-Ich und dies bedeutet, dass im Ich auch das Nicht-Ich inkludiert ist, denn ohne wahrnehmendes Ich gäbe es keine Welt. Die Welt ist die Projektion des Bewusstseins, welche das Ich reflektiert, hat aber nicht mit den unabhängig von der Wahrnehmung gegebenen Dingen in der Welt an sich zu schaffen: „Nicht-Ich ist für Fichte überhaupt nur, weil Ich ist.“³³⁴

Der *dritte* Grundsatz, der verhindern soll, dass sich die zwei vorher beschriebenen Grundsätze aufheben, lautet dementsprechend: „*Ich setze im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen.*“³³⁵ In der Synthese dieser formelhaften Grundsätze heben sich die Sätze teilweise auf. Sie wirken

³³⁰ Seidel 1997, S. 63.

³³¹ Vgl. Grimm 1997, S. 112.

³³² Grimm 1997, S. 112.

³³³ Fichte 1794, S. 24 (Fichte I, 104) [Hervorhebung i. O.].

³³⁴ Seidel 1997, S. 66.

³³⁵ Fichte 1794, S. 30 (Fichte I, 110) [Hervorhebung i. O.].

verbindend und limitieren einander gegenseitig, denn „[d]as Ich setzt das Nicht-Ich als beschränkt durch das Ich.“³³⁶ Die Synthese ist notwendig:

Die formale Bedingung des dritten Grundsatzes ergibt sich aus der Erfordernis der Teilbarkeit des Bewußtseins. Sie muß durch eine Formgebung eingelöst werden, welche nur im Bewußtsein des Subjekts selbst vollzogen werden kann.³³⁷

Im theoretischen Teil schließlich kommt Fichte auf die Einbildungskraft zu sprechen, die er als Tätigkeit versteht, woraus Vorstellungen resultieren. Das Ich hält sich bei diesen Tätigkeiten durch das Nicht-Ich selbst in Grenzen. Fichte erläutert:

Beide — nicht das Subjekt und Objekt an sich — aber das durch Thesis und Antithesis gesetzte Subjektive und Objektive, sind gegenseitig durch einander bestimmbar, und bloß insofern sie das sind, können sie zusammengefasst, und durch das in der Synthesis tätige Vermögen des Ich (die Einbildungskraft) fixiert und festgehalten werden.³³⁸

Ziel der Argumentation Fichtes ist es, die Trennung zwischen dem Subjekt (Ich) und der Welt aufzuheben. Das absolute Ich stellt den Anspruch auf Ganzheitlichkeit bestehend aus Teilen und der Teilbarkeit des Ichs. Es handelt sich um einen poetischen Geist, dessen Einbildungskraft der Vorstellung Raum gibt, sich zu entfalten, denn

[d]ie Einbildungskraft produziert Realität; aber es ist in ihr keine Realität; erst durch die Auffassung und das Begreifen im Verstande wird ihr Produkt etwas Reales.³³⁹

Zusammenfassend bedeutet dieser Lösungsversuch der Subjektphilosophie, dass das Ich und das Nicht-Ich Produkte des Bewusstseins sind, die in einer sich begrenzenden Wechselbeziehung zueinander stehen,

³³⁶ Fichte 1794, S. 46, (Fichte I, 125) [Hervorhebung i. O.].

³³⁷ Grimm 1997, S. 114.

³³⁸ Fichte 1794, S. 125f. (Fichte I, 206)

³³⁹ Fichte 1794, S. 152f. (Fichte I, 234) [Hervorhebung i. O.].

wobei die gesamte Welt als Nicht-Ich bezeichnet wird, während das Ich Subjekt und Objekt zugleich ist. Auf der Metaebene finden wir ein Setzen, Entgegensetzen und ein Teilen vor. Ich und die Welt können immer aufs Neue konstituiert werden, denn es ergibt sich ständig eine Neusetzung. Das schöpferische Ich setzt dementsprechend neue Räume. Hervorzuheben ist, dass nur das schöpferische Ich absolut ist und die Welt auf den Kopf stellen kann. Und die Umwelt gilt letzten Endes nur für das jeweilige Subjekt. Folglich existiert zuerst die Anschauung durch das Individuum und sein Bewusstsein, und dann erst der Raum, der mit der eigenen Vorstellung gefüllt wird. Es sind vom Bewusstsein erzeugte Raumvorstellungen, die von der Einbildungskraft gesetzt werden.³⁴⁰

6.2.2. Subjektivierte Räume in Thomas Bernhards Prosa

Betrachtet man die klanglichen Räume in Thomas Bernhards Prosa anhand Fichtes Subjektphilosophie, wird deutlich, welche zentrale Rolle das absolute Ich im Bernhardschen Universum einnimmt. Die Figuren nehmen die akustische Welt nicht so wahr, wie sie ist. Kraft der Einbildung setzen sie sich subjektivierte Räume und heben damit die Trennung zwischen Subjekt und Objekt auf. Im Sinne der Subjektphilosophie Fichtes finden wir deshalb in Bernhards Prosa von der Einbildungskraft gesetzte poetisierte Klangräume. Die Figuren sind derart stark geprägt von ihrer Wahrnehmung, dass sich diese deutlich von einer objektiv beschreibbaren abhebt. In *Amras* beispielsweise sind die zwei Brüder, versteckt im Turm, ihrem selbstgesetzten Bezugssystem ausgeliefert:

³⁴⁰ Vgl. hierzu: „Existenz ist eine selektive Blindheit. Nimm „Blindheit als paradigmatisch für jeden Sinn, d.h. „Taubheit“, „Geschmacklosigkeit“, usw. [...] Die Todeserfahrung ist somit in letzter Konsequenz der Verlust selektiver Blindheit, beide Seiten jeder Unterscheidung gleich zu sehen.“ In: Spencer-Brown 1969, S. 191. Es beschreibt das Dilemma einer „manifesten Imperfektion des Zustandes der *partikulären Existenz* [...]“ In: Spencer-Brown 1969, S. xxxiii [Hervorhebung i. O.].

Nur selten getrauten wir uns an die Fenster und drängten die Läden zurück: wir schauten, betrogen, kam uns im Sturmgeheul vor, auf die wahllos verkrüppelten Apfelbäume, in eine vor lauter Finsternis und Naturrätsel und Verstandeserschütterung taube, wie uns schien, merkwürdig laute und wie nur anscheinend, weit unten, am Ende des Apfelgartens, wo der Zirkus war, von Menschen bevölkerte, widerspenstige, von ihrer Verschrobenheit nur an der schwarzen und braunen und dort und da weißen Oberfläche gereizten, vorstädtisch jederzeit nur in strafbaren Handlungen existierenden, verdrußerzeugenden Hochgebirgslandschaft... Was wir hörten, waren die klaren Gerinnsel einer ununterbrochenen, sterbensmüden Chemie, was wir sahen, war Tag und Nacht nichts als Nacht...brausende, ohrenbetäubende Finsternis... (AR 11)

Keine Raumbeschreibungen, sondern Beschreibungen der Raumwahrnehmung, projiziert durch die Einbildungskraft, sind die Folge. Diese Einbildungskraft bringt eine Realität hervor und einen Raum, „der sich [...] rasch zum Projektionsraum ihrer seelischen Innenräume verdichtet [...]“.³⁴¹ Je nachdem, wie sich die Figuren die Räume selbst *zurechtkonstituieren*, hören und erleben sie die Welt. Sehr deutlich ist dies in der Figur des Fürsten in *Verstörung* zu erkennen, dem „[l]ediglich *eine* Instanz [...] noch zu Gebote [steht], die der Imagination.“³⁴² So stellt er fest: „Die einzige Kraft [...] ist die Einbildungskraft. Alles ist eingebildet. Einbilden aber ist anstrengend, ist tödlich.“ (VE 196f) In weiterer Folge gibt er eine weitere Erkenntnis preis: „Weil wir den Gegenstand durch Vorstellung bestimmen, glauben wir, in der Erfahrung zu sein.“ (VE 204f) Dementsprechend hört er während seiner Spaziergänge auf den Burgmauern „wie sich die Risse vergrößern, sich den vollkommenen Einsturz der Phantasie der Welt ankündigen.“ (VE 215) Und er kommt zu dem Schluss: „Ich bin ganz gegen die Wirklichkeit konstruiert [...]“ (VE 201) Und so wie für die beiden Brüder in *Amras* oder für den Fürsten Saurau in *Verstörung* ist die Einbildungskraft

³⁴¹ Irmgard Egger: „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume. Bernhard liest Pascal, Ovid, Goethe, Novalis“. In: *Raum und Raumtheorie*. Hg. von Fabrizio Cambi und Wolfgang Hackl. Wien 2013, im Druck.

³⁴² Egger 2013, im Druck [Hervorhebung i. O.].

letzten Endes die einzig wahre Kraft für viele Figuren in Thomas Bernhards Prosa. Durch die Projektion ihres Bewusstseins nach außen wird die gesamte klangliche Welt zu einem *klanglichen Ich-Gebäude*. Diese subjektivierten Räume erzeugen bizarre klangliche Bilder, wie das Hundegebell, welches der Maler Strauch in *Frost* als Gekläff des Weltuntergangs wahrnimmt. Auch die Einbildungskraft des jungen Famulanten, der ihn beobachten soll, setzt auf Knopfdruck diesen subjektivierten Raum:

„Zu den Wölfen“, sagte der Maler. „Von hier aus schauen Sie senkrecht auf die Wissenschaft aller Wölfe.“ Er war völlig erschöpft. Ich hörte die Hunde. Ich hörte das Bellen und Kläffen. Ich war erschöpft. Mich hatte der Ausbruch des Malers niedergeschlagen, wie von einem Steinbruch niedergeschlagen war mein Körper; „da fand ich ihn zerquetscht auf der Straße, vor mir, unter mir“, hatte der Maler gesagt. Ich ordnete mir sofort „den Auswurf“ des Malers. Ich bin überrascht, ich brauchte nur auf den Knopf meiner Hörmaschine zu drücken, und der Auswurf kam über mich. Aber ich bin erschöpft. Ich bin vollkommen erschöpft. „Hören Sie“, sagte der Maler, „das ist das Gekläff des *Weltuntergangs*. Deutlich ist es der Weltuntergang persönlich, dieses Gekläff. [Hervorhebung i. O.] (FR 170f)

Im Bernhardschen Universum schafft sich „jedes Individuum seine ganz private <Hölle>“. ³⁴³ Diese *private Hölle* ist ein Produkt der Imagination. Die klangliche Konstituierung des Räumlichen ist es letzten Endes, die uns Hinweise auf das schöpferische Ich der Figuren gibt, denn es sind keine objektiven Berichte, die der Leserschaft nähergebracht werden, sondern Verstrickungen in labyrinthischer Enge. Es ist ein von Gewalt, Krankheit, Degeneration und Wahnsinn dargestellter Raum, der im Klang hörbar ist.

³⁴³ August Obermayer: „Der Locus terribilis in Thomas Bernhards Prosa“. In: Manfred Jurgensen (Hg.): *Bernhard. Annäherungen*. Bern 1981, S. 215 – 227, hier S. 226 [Hervorhebung i. O.].

6.3. Akustische Gegenorte

6.3.1. Heterotopien nach Michel Foucault³⁴⁴

In Thomas Bernhards Prosa lassen sich weitere Räume durch Beobachtung unterscheiden. Michel Foucault etwa entwickelte anhand der Heterotopien ein Modell, welches auf soziologischen Strukturen basiert, denn auch er stellt fest: „Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum.“³⁴⁵ Ihm geht es dabei um die *Lesbarkeit von Räumen*, denn „[d]ie Utopie entfaltet sich an einem Nichtort des Raumes, die Heterotopie an einem Nichtort der Sprache.“³⁴⁶ Dem Modell der Heterotopien zufolge gibt es Räume, die sich in der Vorstellung der Menschen bilden und dennoch, im Gegensatz zu Utopien, im realen Raum verortet werden können. Es handelt sich dabei um verwirklichte Utopien, welche in realen Orten lokalisierbar sind. Diese Heterotopien unterscheiden sich insofern von den anderen Orten, als diese „sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume.“³⁴⁷ Dabei nennt Michel Foucault das Bett der Eltern, welches sich in Kindervorstellungen in ein Meer verwandelt oder der Wald, der zum Verstecken einlädt. Diese verwirklichten Utopien stellen den realen Raum in Frage. Es sind auch Zeugnisse der „mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben.“³⁴⁸ Als Beispiele sind Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle oder Gefängnisse zu nennen.

Michel Foucault nennt fünf Grundsätze der Heterotopien, die an dieser Stelle kurz skizziert werden. *Erstens* bauen alle Gesellschaften ihre eigenen Heterotopien auf, die sich völlig unterschiedlich manifestieren, denn

³⁴⁴ Der Begriff Heterotopie ist aus dem medizinischen Bereich entlehnt und bezeichnet ein Gewebe, welches „an einer Stelle lokalisiert ist, an der es normalerweise nicht vorkommt [...]“. In: *Psychyrembel. Klinisches Wörterbuch*. 259., neu bearb. Aufl. Berlin [u.a.] 2002, hier S. 695.

³⁴⁵ Foucault 1967, S. 9.

³⁴⁶ Foucault 1967, S. 75.

³⁴⁷ Foucault 1967, S. 10.

³⁴⁸ Foucault 1967, S. 11.

Heterotopien sind kultureller Natur. Das ist beispielsweise eine Geburtsklinik oder im traditionellen Sinne die Hochzeitsreise, in der sich ein Paar sexuell vereint. Diese können heutzutage durch „Abweichungsheterotopien“³⁴⁹ substituiert werden, indem Menschen, die nicht der Norm entsprechen, gesellschaftlich an den Rand gedrängt werden und beispielsweise in einem Sanatorium, Gefängnis oder Altersheim untergebracht werden. *Zweitens* erschaffen Gesellschaften Heterotopien und lassen diese wieder in Vergessenheit geraten, indem sie diese nicht weiterführen oder stattdessen neue Heterotopien konstruieren. Dies bedeutet, dass kulturelle Veränderungen die Heterotopien beeinflussen. Heterotopien verändern diachron ihre Funktionen, die sich aufgrund des historischen Wandels verändern können. Friedhöfe werden beispielsweise aufgrund von Platzmangel und Hygienevorschriften an den Rand der Stadt verlegt oder statt Gruften werden Särge verwendet. *Drittens* vereinen Heterotopien an einem Ort Räume, die von Natur aus grundverschieden sind. Heterotopien können somit kleine Orte in sich vereinigen. Auf einer Theaterbühne werden etwa Szenen aneinandergereiht. Im Kino wiederum entsteht auf einer zweidimensionalen Fläche ein dreidimensionaler Raum. Aber auch der Garten stellt eine Miniaturwelt dar, in der mehrere Orte zusammengeführt werden. *Viertens* ist das Konzept der Heterotopien eng mit dem Konzept der Heterochronien verbunden, denn Menschen müssen zeitliche Zäsuren in Kauf nehmen. Daher markieren Heterotopien temporale Brücken, das heißt, zeitliche Einheiten. Dabei wird in zwei Arten von Heterotopien eingeteilt. Auf einem Friedhof steht die Zeit still, ebenso wie in Museen oder Bibliotheken. Es handelt sich deshalb hierbei um „ewigkeitsorientierte“³⁵⁰ Heterotopien. Diesen gegenüber stehen „zeitweilige Heterotopien“.³⁵¹ Darunter sind Feste, Jahrmärkte, Schulen oder Gefängnisse zu verstehen. *Fünftens* beinhalten Heterotopien das Prinzip des Öffnens und Schließens. Durch diese Vorgänge

³⁴⁹ Foucault 1967, S. 12.

³⁵⁰ Foucault 1967, S. 16.

³⁵¹ Foucault 1967, S. 16.

können Heterotopien vom restlichen Raum getrennt werden. Foucault nennt dabei Eingangs- und Reinigungsrituale, die beim Eintritt in eine Heterotopie vollzogen werden müssen. So ist auch eine Eintrittskarte ein Ritual, ohne welches kein Eintritt in eine Theatervorstellung gewährt wird. Heterotopien sind folglich durch einen eingeschränkten Zugang gekennzeichnet.

Rainer Warning teilt die Heterotopien in sechs Gesichtspunkte ein und fügt den von Michel Foucault zwar erwähnten, jedoch nicht als Grundsatz beschriebenen binären Charakter von Heterotopien hinzu.³⁵² Heterotopien können einen Ort der Illusion darstellen und dadurch die reale Umgebung als Illusion demaskieren, wie etwa ein Freudenhaus. Das heißt, Heterotopien stellen den Versuch dar, die Wirklichkeit mittels Illusion aufzulösen. Heterotopien können aber auch ausgleichend, also kompensierend, wirken. Michel Foucault nennt dabei die Kolonien, in denen die Obrigkeiten durch den Versuch einer perfekten, vollkommenen Struktur Gegenorte schaffen, um für das Chaos im realen Raum in Europa einen Gegenpol zu erschaffen. Eine Heterotopie ist der Versuch, eine Illusion in die Wirklichkeit umzusetzen. Auch Marvin Chlada teilt in Illusionsheterotopien und Kompensationsheterotopien ein.³⁵³ Heterotopien sind folglich ein Konglomerat unterschiedlichster gesellschaftlicher Räume mit klar definierten Funktionen, die zwar lokalisierbar jedoch außerhalb der gesellschaftlichen Normen stehen und diese in Frage stellen.

6.3.2. Akustische Heterotopien in der Prosa Thomas Bernhards

Thomas Bernhards Prosa im Rahmen von musikwissenschaftlichen Raumkonzepten nach akustischen Heterotopien zu untersuchen drängt sich förmlich auf,

³⁵² Vgl. Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. Paderborn 2009, hier S. 13.

³⁵³ Vgl. Chlada 2005, S. 86.

denn es ist nicht zuletzt die Musik [und in weiterer Folge auch die Akustik, O. V.], die (private und öffentliche) Räume, auch im Sinne der Foucaultschen Heterotopien maßgeblich mitkonstituiert.“³⁵⁴

Viele akustische Heterotopien in Thomas Bernhards Prosa sind dadurch gekennzeichnet, dass sie in Anspruch genommen werden, um Inseln der Ruhe zu schaffen. Einerseits dient die Stille der Förderung der Konzentration, andererseits als Grundvoraussetzung für das Musizieren. Häuser im Wald werden dafür verwendet, akustische Heterotopien zu schaffen. Im *Untergeher* werden gleich zwei Häuser im Wald zum Musikstudio:

Glen hat sich in seinen amerikanischen Käfig eingeschlossen, ich mich in meinem oberösterreichischen, sagte Wertheimer, dachte ich. Ich habe Glenn von unserem Jagdhaus erzählt, sagte Wertheimer, ich bin überzeugt, das war es, was ihn selbst sich sein Haus im Wald bauen hatte lassen, *sein Studio, seine Verzweiflungsmaschine*, sagte Wertheimer einmal, dachte ich. Eine solche Verrücktheit, mir mitten im Wald und abgeschirmt von allen Menschen ein Haus mit einem Musikstudio einzurichten, kilometerweit weg von allem, macht sich doch nur ein verrückter Mensch, ein Wahnsinniger, so Wertheimer.³⁵⁵

Bei manchen als zeitweilig konstruierten Heterotopien in Thomas Bernhards Prosa liegt die Gefahr darin, dass sie dazu tendieren, sich in ewigkeitsorientierte Räume zu transformieren. Grund dafür ist, dass die Projekte, welche in ihnen durchgeführt werden sollen, nie abgeschlossen werden. Das Rad der Zeit dreht sich zwar, allerdings nicht fortlaufend, sondern im Kreis. Das Jagdhaus in *Verstörung* wird vom Industriellen umfunktioniert, um darin umgeben von Stille, eine Abhandlung zu verfassen. Es bleibt bei dem Versuch, denn die Arbeit wird trotz akustisch modifiziertem Heterotopos nie fertiggeschrieben. Das Kalkwerk im gleichnamigen Werk wird aufgrund seiner für das Gebäude charakteristischen Ruhe (vgl. Kapitel 5) als Schreib- und Studienort für eine nie vollendete Gehörstudie verwendet.

³⁵⁴ Noeske 2009, S. 269.

³⁵⁵ Bernhard: *Der Untergeher*, S. 56f [Hervorhebung i. O.].

Wenngleich nicht auf die Akustik bezogen, finden wir in einer Rezension einen Hinweis auf das Kalkwerk als Heterotopie:

[...] und vielleicht sind die Assoziationen Gehör-Gehorchen und Hellhörigkeit-Hörigkeit und die Vermutung des hinter allem Zorn verborgenen letztlichen Willens zur Unterwerfung unter das Unabwendbare in diesem Zusammenhang nicht so ganz abwegig. Was er (Konrad) kann, ist zerstören oder zerstören lassen (wieder begegnen wir der Faszination ausgeräumter Räume, ihrer sozialen Funktion entthobener Gebäude [...]).³⁵⁶

Das Schaffen der Heterotopie wird auch in der visuellen Beschreibung des Kalkwerks deutlich. Es wird dargestellt als ein Gebäude, in dessen Zimmer sich an den Wänden nichts befindet. Die Konturen der Bilder, die sich an den Wänden befunden hatten, bevor Konrad das Gebäude in Besitz nahm, sind an den Wänden noch deutlich zu erkennen (vgl. KW 54). „Wann immer von einer Heterotopie die Rede ist, haben wir es mit einem *Raum der Möglichkeiten* zu tun [...].“³⁵⁷ Die Figuren in Thomas Bernhards Prosa versuchen, ihre Unterfangen in Angriff zu nehmen und schaffen sich den möglichen Raum dazu. Heterotopien stellen daher auch einen Versuchsraum dar: „Foucault will der (abstrakten) Utopie einer vollkommenen Gesellschaft, die (konkrete) Erfahrung und das Experiment an einem *wirklichen* anderen Ort entgegensetzen.“³⁵⁸ So wie das Jagdhaus in *Verstörung* oder das Kalkwerk sind akustisch motivierte Heterotopien in Thomas Bernhards Prosa durch den Schalldruckpegel gekennzeichnet. Viele Heterotopien verkörpern Orte, an denen es leise ist oder leise zu sein hat. In *Auslöschung* fungiert das Haus von Franz-Josef Murau als Ort der Stille, um gebührend zu trauern. Indizien dafür erhalten wir über die Akustik, denn das Trauerhaus definiert eine Obergrenze des Schallpegels:

³⁵⁶ Peter Henisch: „Thomas Bernhard“. In: *Neue Wege* (Theater der Jugend Wien), Oktober 1990, S. 35-36, hier S. 35f.

³⁵⁷ Chlada 2005, S. 8 [Hervorhebung i. O.].

³⁵⁸ Chlada 2005, S. 9 [Hervorhebung i. O.].

Die Küchenmädchen und die Hausmädchen hatten sich in der Küche *leise* unterhalten, darauf Bedacht nehmend, daß es sich um ein *Trauerhaus* handelt, in welchem sie jetzt sind. [Hervorhebung i. O.] (AU 371)

Äußerst interessante Heterotopien, die eng mit der Akustik verbunden sind, finden sich in *Korrektur*. Ein eigens gebauter Kegel dient als Unterkunft für die Schwester des Ich-Erzählers. Dieser Kegel befindet sich wiederum in einem vom Außenlärm schützenden Wald, in diesem Falle handelt es sich um den Kobernaußerwald. Der Kegel erfüllt nicht nur den Zweck einer Behausung, er ist „[i]hren [bezogen auf die Schwester des Ich-Erzählers, Anm. d. V.] Augen und Ohren entsprechend, Gehör, Gefühl, Verstand, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit.“ (KO 332) Im Gegensatz zum lärmgeschützten Kegel befindet sich das Höllersche Haus mit der Höllerschen Dachkammer an der Aurachengstelle, an der ohrenbetäubender Lärm herrscht, der durch den Fluss Aurach verursacht wird. Das Getöse des Flusses erzeugt einen akustisch in sich geschlossenen Gegenraum, der im folgenden ausführlich dargestellt ist:

Plötzlich hörte ich die Aurach und ich dachte, die ganze Zeit glaubte ich, daß es in der höllerschen Stube immer vollkommen still ist, während in Wirklichkeit immer die reißende Aurach zu hören ist, auch ich hatte mich schon an das ununterbrochene Geräusch des ja gerade an dieser Stelle, an der Aurachengstelle besonders lauten Getöses der Aurach gewöhnt gehabt und es von einem bestimmten Zeitpunkt an nicht mehr wahrgenommen, so glaubte ich, während in Wirklichkeit mitten im Getöse der Aurach an der Aurachengstelle, in vollkommener Stille zu sein, weil auch ich das ununterbrochene Getöse der Aurach bereits nicht mehr gehört habe, wie die Höller dieses Getöse nicht mehr hören, nur manchmal, wenn es ihnen plötzlich wieder bewußt ist, sie hören es ununterbrochen und hören es dadurch nicht mehr und nur immer Augenblicke, wenn sie daran denken, wie ich es nicht mehr gehört hatte, obwohl das auffallendste Merkmal im höllerschen Hause zweifellos das Getöse der Aurach ist, der Ankommende und der Angekommene sind ganz in dieses Getöse eingeschlossen, ja es ist jedesmal schwer, sich den Bewohner des höllerschen Hauses verständlich zu machen, man muß schreien, wenn

man etwas sagen will, weil man sonst nicht gehört wird, aber sehr und wahrscheinlich so rasch, weil das Aurachgetöse so laut ist, gewöhnt sich jeder daran und dann kommt es in kurzer Zeit schon vor, daß als vollkommene Stille empfunden wird, was in Wirklichkeit Getöse ist, wie ich gerade jetzt an mir selbst erlebt habe. Daß kein Mensch, und wie ein Mensch dieses Getöse des Aurachwassers aushalten könne, fragen sich die Leute, die an dem höllerschen Hause vorbeikommen, sie wissen nicht, daß sich das Gehör und bald das ganze Wesen der in einem solchen Getöse Lebenden an die Tatsache, in einem solchen Getöse zu leben, gewöhnt haben. Dem Höller machte es nichts, sein Haus mitten in dieses Getöse zu bauen, ja es war seine Absicht gewesen, *ich baue mein Haus mitten in das Getöse der Aurach hinein*, hatte er zu Roithamer einmal gesagt [...]. [Hervorhebung i. O.] (KO 106f)

Der Ohrensessel ist in Thomas Bernhards Prosa ein weiteres Instrument zur Erzeugung von Heterotopien auf akustischer Ebene. In *Holzfällen: Eine Erregung* etwa steht der Ohrensessel im Vorzimmer einer Wohnung in der Gentzgasse in Wien, in der das Ehepaar Auersberger zu einem „*künstlerischen Abendessen*“³⁵⁹ geladen hat. Doch anstatt nur im Ohrensessel zu sitzen, wird das Möbelstück zum Organ der Kontrolle für den Ich-Erzähler. Es ist ein Ort, von dem aus alles wahrgenommen werden kann, gleich einer Turmschau:

Nicht umsonst hatte ich mir schon in den Fünfzigerjahren diesen Ohrensessel, der noch immer auf demselben Platz stand, ausgesucht, denn in diesem Ohrensessel, den die Auersbergerischen inzwischen überziehen haben lassen, sehe ich alles, höre ich alles, entgeht mir nichts, dachte ich.³⁶⁰

Aufgrund der Position des Ohrensessels im Vorraum „hinter der Tür, durch welche Ankommende eintraten und auch genau in dem Halbdunkel“,³⁶¹ wird erkennbar, dass vor allem das Zuhören möglich ist:

Alle sprachen, so weit ich das von meinem Ohrensessel aus hören konnte, vom Tod der Joana, keiner von ihrem

³⁵⁹ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 7 [Hervorhebung i. O.].

³⁶⁰ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 31.

³⁶¹ Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*, S. 40.

Selbstmord und das Wort *erhängt* oder gar das Wort aufgehängt hatte ich nicht ein einziges Mal gehört.
[Hervorhebung i. O.] (HF 42f)

Heterotopien konstruieren illusionäre Räume und gleichzeitig wird die Außenwelt illusionär. Häuser im Wald werden in Thomas Bernhards Prosa *grundsätzlich* als Orte der Stille und Ruhe verwendet, um dann durch die Illusion der Stille Heterotopien zu schaffen. Nur, wie Michel Foucault feststellt, können Heterotopien zwar gegen die Außenwelt abgeschottet sein und „[j]eder hat Zutritt, doch wenn man eingetreten ist, stellt man fest, dass man einer Illusion aufgesessen und in Wirklichkeit nirgendwo eingetreten ist. Die Heterotopie ist ein offener Ort, der uns jedoch immer nur draußen lässt.“³⁶² Dieser Ausschluss von einem Ort, der durch Illusionsheterotopien erzeugt wird, kommt in *Korrektur* zum Ausdruck:

Wir haben nur immer die Illusion der Ruhe, denn in dem Augenblick, in welchem Ruhe in uns eintreten *könnte*, *könnte*, *könnte*, sage ich, sind wir schon wieder in größter Unruhe. [Hervorhebung i. O.] (KO 163)

6.3.3. *Nach der Glocke tanzen*

In den Kolonien in Paraguay versuchten die Jesuiten eine perfekte Gesellschaft zu schaffen, indem sie das Leben der Menschen auch anhand des Klanges reglementierten. Kirchenglockenschläge beschrieben die zeitliche Struktur der Gesellschaft, von der morgendlichen Glocke, um die Menschen zu wecken, bis zur mitternächtlichen Glocke, die an die ehelichen Pflichten erinnerte. Es sind Heterotopien, die durch die Klangumgebung geschaffen werden, denn durch die Kirchenglocken wird die Tagesstruktur in Einheiten geteilt.³⁶³ In Thomas Bernhards Prosa sind es die katholischen Glocken, welche gerne in Verbindung mit Musikkapellen auftreten und die auf Heterotopien verweisen. Die Glocken signalisieren den Eintritt in die

³⁶² Foucault 1967, S. 18.

³⁶³ Vgl. Foucault 1967, S. 19f.

Heterotopie, denn viele Heterotopien in Thomas Bernhards Prosa haben akustische Signale zur Öffnung und Schließung:

Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu. Und die nationalsozialistischen Böller werden abgeschossen von der Friedhofsrampe und die katholischen Glocken läuten dazu. (AU 444)

Aus diesen Beobachtungen lässt sich ableiten, dass beinahe sämtliche Heterotopien in Thomas Bernhards Prosa eng mit dem akustischen und auditiven Raum zusammenhängen. Wie Marvin Chlada feststellt, „handelt [es] sich also um Orte, die auf Machtverhältnissen basieren, die ein Wissen produzieren, einsetzen und aktivieren, das dem Restraum fremd und unheimlich ist.“³⁶⁴ Diejenigen, die in Thomas Bernhards Prosa akustisch motivierte Heterotopien erzeugen und verwenden, versuchen über diese Räume Macht auszuüben. Wissen ist Macht - und dies ist in Thomas Bernhards Prosa deutlich hörbar.

6.4. Praktiken im akustischen Raum

6.4.1. Alltagshandlungen nach Michel de Certeau

In Thomas Bernhards Prosa lassen viele Praktiken der Figuren die ursprüngliche Funktion der von ihnen durchgeführten Handlungen in Vergessenheit geraten. Auffällig dabei ist, dass viele Praktiken letzten Endes den Zweck verfolgen, den akustischen Raum leiser zu machen beziehungsweise den Raum akustisch zu dominieren. Rekurrierend auf Michel de Certeau's *Kunst des Handelns*³⁶⁵ soll nun versucht werden, diesen Handlungsweisen auf den Grund zu gehen. Er beschreibt Möglichkeiten, die Individuen anwenden können, um Alltagshandlungen, die den modernen und

³⁶⁴ Chlada 2005, S. 95f.

³⁶⁵ Vgl. hierzu Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin 1988.

gesellschaftlichen Zwängen unterliegen, für ihre Bedürfnisse abzuändern. Alltagshandlungen sind ihm zufolge Handlungen, die wir unbewusst, ohne Nachdenken, automatisch, repetitiv und routiniert durchführen. Sie unterscheiden sich daher maßgeblich von anderen Handlungen:

Die Alltagspraktiken bilden einen riesigen Komplex, der schwer einzugrenzen ist und den man provisorisch als einen Komplex von Handlungsweisen, *Prozeduren* bezeichnen könnte. Dabei handelt es sich um Handlungsmodelle und technische Manipulationen, Umgangsweisen.³⁶⁶

In seiner soziologischen Theorie beschreibt er die andersartige Verwendung eines Systems. Es handelt sich somit um ein Verändern der ursprünglichen Funktion einer Handlung:

Die Benutzung einer von anderen geschaffenen Ordnung führt zu einer Neuaufteilung des Raumes in dieser Ordnung; sie schafft zumindest einen Spielraum für die Bewegungen von ungleichen Kräften und für utopische Bezugspunkte.³⁶⁷

Dementsprechend schaffen sich die Figuren in Thomas Bernhards Prosa ihre Spielräume durch veränderte Praktiken im Raum, die Auswirkungen auf die Akustik haben. In *Verstörung* wohnt der Industrielle mit Absicht im Wald, um in Ruhe seine Arbeit zu schreiben, doch da er die Tiere als Störung empfindet, verändert er das klangliche Kräfteverhältnis, indem er das Wild tötet:

Um auch dadurch nicht mehr in seiner Arbeit gestört zu sein, habe er „die letzte wirkliche Ablenkung“, die er in ganz Hauenstein noch gehabt habe, vernichten lassen: Das ganze Wild, das noch in den Wäldern von Hauenstein gewesen ist, habe er abschießen und einsammeln und „an möglichst arme Leute“ in der ganzen Bundscheckgegend verschenken lassen.

„Jetzt höre ich nichts mehr, wenn ich die Fenster aufmache“, sagte der Industrielle, „nichts. Ein phantastischer Zustand.“ (VE 59)

³⁶⁶ Certeau 1988, S. 101 [Hervorhebung i. O.].

³⁶⁷ Certeau 1988, S. 59.

Da er nun den akustischen Raum dominiert, zeigt er durch den Lärm seine Herrschaft über das Gebiet. Unter Einsatz von Schüssen, die weit zu hören sind, markiert er sein Territorium:

Die einzige Beschäftigung des Industriellen, außer arbeiten und in den Wald hineingehen und sich mit seiner Halbschwester über die Ernährungsfrage besprechen, sei die von Zeit zu Zeit ihn befallende, ihn mehr und mehr affizierende Lust, Schüsse abzugeben auf eine hinter dem Jagdhaus an zwei Baumstämmen befestigte riesige hölzerne Zielscheibe. „Ich übe mich da, ich weiß nicht, worauf hin“, habe er einmal meinem Vater gesagt. Man höre ihn in der ganzen Gegend oft stundenlang bis nach Mitternacht schießen. (VE 54)

Die Zerstörung eines akustischen Raumes ist eine gängige Praxis in Thomas Bernhards Prosa, der Mensch und Tier zum Opfer fallen. Während der Industrielle nach der Tötung der Tiere mit Schießen beschäftigt ist, spielt sich zur gleichen Zeit in der nahegelegenen Schlucht, in der sich die Fochlermühle befindet, ein ähnliches Szenario ab. Den Bruder des vor kurzem verstorbenen Müllers und seine Arbeiter stört das Geschrei der exotischen Vögel, weshalb der Bruder des Müllers sie beseitigen lässt:

Er sei vor drei Wochen gestorben, und von diesem Zeitpunkt an habe ein fürchterliches Geschrei der Vögel eingesetzt, das sie halb verrückt gemacht habe. Zuerst hatten sie geglaubt, das Geschrei der Vögel über den Tod ihres Beschützers würde nach einiger Zeit nachlassen oder ganz aufhören, aber sie hatten sich getäuscht; das Geschrei ist immer unerträglicher geworden. Man müsse sich vorstellen, daß ein solches Geschrei in der Schlucht ein hundertfaches Geschrei sei. An ein solches „fürchterliches Geschrei“ könne sich kein Mensch gewöhnen, und man könne auch nicht verlangen, daß es ein Mensch *aushalte*, und da hätten sie gestern von ihrem Vater, dem Mühlenbesitzer, die Erlaubnis bekommen, die Vögel umzubringen, zum Schweigen. [Hervorhebung i. O.] (VE 72f)

Auch der Fürst Saurau in *Verstörung*, der sich wenige Kilometer weiter oben in seiner Burg befindet, bedient sich der Praxis der Zerstörung des

akustischen Raumes. In seinem Fall sind es seine Schwestern, die als störend empfunden werden:

Langsam beruhige ich mich“, sagte der Fürst, „und da höre ich meine Schwestern durcheinander flüstern. Dieses Durcheinanderflüstern, denke ich, muß ich zerstören, und ich gehe hin und verjage sie. (VE 232)

6.4.2. Bewegung im Raum

Jede Bewegung im Raum erzeugt Schall. Dementsprechend „ gibt [es] keine Bewegung oder Tätigkeit, die Geräusche nicht offenlegen können.“³⁶⁸ Auffällig ist, dass in Thomas Bernhards Prosa Geräusche schlichtweg *alles* entlarven. So auch in *Ungenach*. Während der Begräbnisfeierlichkeiten des Vaters des Erzählers, übernachteten die Gäste in einem Hotel. In den hellhörigen Räumen lassen sich Bewegungen und Gemütszustände durch das Hören kenntlich machen:

Kurz vor drei Uhr früh wurde ich durch ein Geräusch aus dem an das meinige anschließende Zimmer, das dem Portugiesen zugewiesen worden ist, aus dem Schlaf herausgerissen.

Ich glaubte, zu hören, der Portugiese ginge in seinem Zimmer hin und her, schließlich hörte ich ihn das Fenster aufmachen, wieder zumachen, wieder aufmachen, wieder zumachen usf. Diese Geräusche deuteten alle auf eine nervöse Gemütsverfassung des Portugiesen hin. Ich stand auf und fing auch an, im Zimmer auf und ab zu gehen, und auf einmal stellte ich fest, daß genauso wie der Portugiese in seinem, ich in meinem Zimmer auf und ab ging. Diese Feststellung ließ mich stehenbleiben und angestrengt nach den Geräuschen horchen, die der Portugiese durch sein fortwährendes Aufundabgehen verursachte. Dabei fiel mir auf, welche mir schmerzhaft, erstaunliche, aber doch beängstigende Präzision mein Gehör erreicht hat. Die Naturverhältnisse in Ungenach kommen meinem Willen zur Präzisierung meiner Geistes- und Gefühlsinstrumente auf die wertvollste Weise entgegen. Ich sah den Portugiesen, obwohl ich ihn nur hörte. Wie er dann plötzlich aus dem Zimmer und in die Bibliothek hinunterging und in der

³⁶⁸ Russolo 1913, S. 38.

Bibliothek hin und her ging... alles deutete darauf hin, daß er außer mir der einzige war, der nicht schlief... bald ging er langsam, bald schnell... bald auf der rechten, bald auf der linken Seite der Bibliothek... ab und zu blieb er stehen, und ich stellte mir vor, *wie* er stehenbleibt. Jetzt steht er vor dem Mayerschen Konversationslexikon, dachte ich...er muß ein Buch herausgenommen haben... er liest also *stehend und gehend*, dachte ich...³⁶⁹

Im Gegensatz dazu wird durch Stille Bewegungslosigkeit im Raum angezeigt. „Die Erfahrung der Größe des Raumes ist unmittelbar an die Bewegungsfreiheit, die dieser zuläßt, gebunden.“³⁷⁰ Je leiser der Raum von den Figuren empfunden wird, desto starrer sind sie. Die Praktik, den Raum verstummen zu lassen, produziert einen unbeweglichen, perspektivenlosen Raum, der häufig den Tod ankündigt. In *Verstörung* werden die letzten Stunden des Vaters des Fürsten Saurau beschrieben, die mit einer zunehmenden Verstummung des akustischen Raumes einhergehen:

Er wusch sich auch nicht mehr, und manchmal in der Frühe hörten sie ihn in seinem Zimmer auf und ab gehen und laut mit sich selber sprechen, aber sie verstanden kein Wort. Plötzlich, zwei Tage vor seinem Selbstmord, habe er dann das Hin- und Hergehen in seinem Zimmer, das *unverständliche Mitsichselbersprechen* aufgegeben, alles in seinem Zimmer sei verstummt. [Hervorhebung i. O.] (VE 185)

Der Vater verlässt nur noch in der Nacht sein Zimmer, bleibt aber stumm, wenn er vom Sohn angesprochen wird: „Stundenlang sei der alte Saurau in einer immer größeren Bewegungslosigkeit gesessen, um plötzlich aufzustehen und in sein Zimmer hinaufzugehen.“ (VE 185) Am Tag des Todes wird die Ruhe immer trügerischer, bis der Sohn das Zimmer des Vaters aufsucht:

Bis drei Uhr nachmittag hat er aus dem Zimmer des Vaters überhaupt noch nichts gehört. Die Ruhe, die auf dem

³⁶⁹ Bernhard: *Ungenach*, S. 86f. [Hervorhebung i. O.].

³⁷⁰ Margit Sturmlechner: *Eigentümlichkeiten der Raumdarstellung in den Romanen „Frost“, „Verstörung“ und „Das Kalkwerk“*. Dipl. Universität Wien 1993, hier S. 50.

Vaterstockwerk herrscht, ist ihm verdächtig. Er hat im Büro mit den Schottengrubenarbeitern, mit den Sägewerkern dann mit den Forstgehilfen verhandelt, und sich während dieser Verhandlung immer wieder gedacht, daß es um diese Zeit noch nie so ruhig gewesen ist. (VE 186)

Kurz darauf entschließt sich der Sohn, in das Zimmer des Vaters gewaltsam einzubrechen, und kann nur mehr den Tod des Vaters feststellen.

6.5. Schlussfolgerungen

Wird der akustische Raum als eigenständiger Raum definiert, eröffnet sich ein in sich geschlossenes Universum. In diesem Universum dominiert die Wahrnehmung, welches jedes Subjekt erzeugt. Alle Figuren befinden sich in ihren eigenen akustischen Welten, die sie nicht miteinander teilen können, da sie nur in ihrer subjektiven Wahrnehmung existieren. Doch für den Autor Thomas Bernhard ist die Vorstellungskraft der Figuren ein wichtiges Werkzeug, um *Sachverhalte* darzustellen, wie im folgenden Kapitel deutlich wird. Die Unterscheidung des Raumes, um den akustischen Raum zu analysieren, erlaubt es, in Thomas Bernhards Prosa Heterotopien zu isolieren, die akustisch motiviert sind, und entlarvt Praktiken im Raum, die den physikalisch-akustischen Raum verändern. In Thomas Bernhards Prosa wird akustisch aufgeräumt. Doch in diesem Vorgang „spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen.“³⁷¹ Durch das Handeln der Figuren wird ein neuer akustischer Raum erzeugt. Oder anders ausgedrückt, das Räumen ist die Schaffung von Orten und die Freigabe der Akustik, was zu einer Freigabe neuer akustischer Räume führt:

³⁷¹ Heidegger 1969, S 9.

Doch wie können wir das Eigentümliche des Raumes finden? Es gibt einen Notsteg, einen schmalen freilich und schwankenden. Wir versuchen auf die Sprache zu hören. Wovon spricht sie im Wort Raum? Darin spricht das Räumen. Dies meint: roden, die Wildnis freimachen.

Das Räumen erbringt das Freie, das Offene für ein Siedeln und Wohnen des Menschen.

Abb. 7: Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*, 1969

Bewegung beziehungsweise Bewegungslosigkeit zeugen von diesen Räumen. „Wir müssten erkennen lernen, daß die Dinge selbst die Orte sind und nicht nur an einen Ort gehören.“³⁷² Das heißt, die Akustik selbst ist in Thomas Bernhards Prosa der Ort des Geschehens. Hervorzuheben ist, dass, während etwa der Erinnerungsraum, der Vorstellungsraum oder der politische Raum auch durch die Veränderung der Einstellung, *einem Räumen im Gehirn*, verändert werden kann, der physikalisch-akustische Raum *ausschließlich nur durch physisches Räumen* veränderbar ist.

Nach diesem kurzen Abriss über ausgewählte Formen der Wahrnehmung und Anschauungen des Raumes soll nun eine ganz andere Disziplin zu Wort kommen, die bislang nicht mit der Bernhardforschung in Berührung gekommen ist. Es handelt sich um jene Forschungsrichtung, welche die Beziehung zwischen dem Menschen und seiner akustischen Umwelt ins Zentrum rückt: die akustische Ökologie.

³⁷² Heidegger 1969, S. 11.

7. THOMAS BERNHARDS WELTENSTÜCK

Durch das Hören wird ein Individuum unmittelbar in seine Umwelt eingebettet.³⁷³

7.1. *Zwei Dialogfragmente*

Im letzten Kapitel angekommen, sollen erneut die zwei Interviewfragmente vor Augen geführt werden, die in einem Gespräch zwischen der Journalistin Krista Fleischmann und Thomas Bernhard in den Jahren 1981 und 1986 entstanden sind. Darin wird nach der Relevanz von Landschaften in Thomas Bernhards Werk gefragt:

FLEISCHMANN

Welche Bedeutung hat die Landschaft in Ihrem Werk?

BERNHARD

Na, eine untergeordnete. Ich schreibe immer nur über innere Landschaften, und die sehen die meisten Leut' nicht, weil sie immer fast nix sehen. Weil sie immer glauben, wenn's drinnen finster ist, ist's finster, und dann sehen sie nix. Ich glaub', ich hab' noch in keinem Buch eine Landschaft beschrieben. Das gibt's nämlich gar net. Ich schreib' immer nur Begriffe, und da heißt's immer *Berge* oder *eine Stadt* oder *Straßen*, aber *wie* die ausschauen – ich hab' nie eine Landschaftsbeschreibung gemacht. Das hat mich auch nie interessiert.³⁷⁴

FLEISCHMANN

Und eine Gegend und eine Landschaft haben in Ihren Büchern nie eine Rolle gespielt?

BERNHARD

Immer die größte. Weil jedes Buch ist in irgendeiner Landschaft – wie es so schön heißt – angesiedelt.³⁷⁵

Während demnach Landschaftsbeschreibungen für Thomas Bernhard keine Bedeutung zu haben scheinen, nehmen geographisch festzumachende

³⁷³ Hellbrück 2008, S. 19.

³⁷⁴ Fleischmann 1991, S. 14f [Hervorhebung i. O.].

³⁷⁵ Fleischmann 1991, S. 271.

Punkte, bevorzugt in Österreich, einen sehr hohen Stellenwert in seiner Literatur ein: „Auf der einen Seite: höchste Künstlichkeit, auf der anderen: das Streben nach größtmöglicher Authentizität, das macht Bernhards Erzählen aus.“³⁷⁶ Nach eingehender musikwissenschaftlicher Raumanalyse lässt sich der akustische Kern dieser scheinbar widersprüchlichen Aussagen herausarbeiten. Durch den Klang, den Thomas Bernhard mittels seiner Schauplätze und Gegenden komponiert, inszeniert er den akustischen Raum und verschafft den Orten dadurch akustische Identitäten, die sich wie ein Muster durch seine Prosa ziehen. Um diese Äußerung herzuleiten, bedarf es eines radikalen Perspektivenwechsels.

7.2. Die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt

Das Hören ermöglicht dem Menschen eine direkte Positionierung in der Umwelt. Der Begriff *Umwelt* kann als „das „Umgebende“, das für das jeweilige Lebewesen Bedeutung besitzt“,³⁷⁷ zusammengefasst werden. In Thomas Bernhards Prosa ist es die klangliche Umwelt, welche die Menschen prägt. Dies kommt bereits im ersten Prosawerk deutlich zutage. Der Maler Strauch beschreibt dem Erzähler in *Frost* eine Landschaft, die er in einem Traum gesehen hat:

Und so radikal, in dieser Landschaft...die Bäume hoch, in die Unendlichkeit hinein, die Wiesen so hart, das Gras so hart, daß, wenn der Wind darüber hinstrich, eine laute Musik entstand, eine Musik die aus allen Musikepochen zusammengesetzt war. [...] Mein Lachen verursachte in dieser Landschaft das größte Aufsehen, ich weiß nicht, warum. Diese ziemlich unregelmäßige Landschaft, wissen Sie, war so belebt, wie ich noch keine gesehen habe. Wohl eine Menschenlandschaft. Nun werden Sie mich fragen, wie die Menschen ausgeschaut haben in dieser Landschaft. Die Menschen waren, da sie so wie ich die Farbe der Landschaft

³⁷⁶ Erika Schmied: *Thomas Bernhards Österreich: Schauplätze seiner Romane*. Salzburg, Wien 2000, hier S. 8

³⁷⁷ Hellbrück 2012, S. 13.

hatten, nur an ihren Stimmen zu erkennen, wie auch ich nur an meiner Stimme zu erkennen war für sie. So differenzierte Stimmen, wissen Sie, unglaublich differenzierte Stimmen! (FR 40)

Was der Maler Strauch als *Menschenlandschaft* bezeichnet, wird in der Umweltpsychologie als kulturelle Umwelt verstanden, denn „[v]on der Wiege bis zur Bahre lebt der Mensch in einer von ihm gebauten und gestalteten Umwelt [...]. Auch die Natur wird in den allermeisten Fällen gestaltet [...].“³⁷⁸ Dieses komplexe Gewebe der Kulturlandschaft ist eine „spezifisch menschliche Umwelt, in der die Gegebenheiten nicht als unveränderlich, sondern als veränderbar und gestaltbar erlebt werden.“³⁷⁹ Menschen haben demnach bis zu einem gewissen Grad einen Veränderungs- und Gestaltungsspielraum, so produzieren sie etwa Klänge und Geräusche oder verursachen Lärm.

Wie in dieser Arbeit zu zeigen versucht wird, gestalten und verändern die Figuren in Thomas Bernhards Prosa ihre klangliche Umwelt und wählen präzise die Standorte für ihre Schauplätze aus. In *Korrektur* beispielsweise will Roithamer einen Kegel als Wohnort für seine Schwester bauen und ist besessen davon, den optimalen Platz zu finden, denn der Kegel soll ihr auch als Gehör dienen (vgl. KO 332):

[...] er gab nicht eher Ruhe, als bis er seine Berechnung des Mittelpunktes des Kobernaußerwaldes errechnet und mit dem Ausheben der Baugrube hatte beginnen können [...]. (KO 19)

In Thomas Bernhards Prosa ist die Umwelt *grundsätzlich* eine kulturelle Umwelt, die wir über die Akustik begreifen können und die der Leserschaft Informationen über die soziale Umwelt der Figuren liefert. Während in *Frost* der Erzähler den Auftrag erledigt, den Maler Strauch zu beobachten, um

³⁷⁸ Hellbrück und Kals 2012, S. 73.

³⁷⁹ Hellbrück 2012, S. 15.

dessen Bruder, der in Sorge ist, Bericht zu erstatten, wird der soziale Charakter des Ortes akustisch eingeführt:

Weng liegt hoch oben, aber noch immer wie tief unten in einer Schlucht. Über die Felswände zu kommen ist unmöglich. Allein die Bahn unten schafft einen Ausweg. Es ist eine Landschaft, die, weil von solcher Häßlichkeit, Charakter hat, mehr als schöne Landschaften, die keinen Charakter haben. Alle haben sie da versoffene, bis zum hohen C hinausgeschliffene Kinderstimmen, mit denen sie, wenn man an ihnen vorbeigeht, in einen hineinstecken. Zustecken. (FR 9f)

Neben der kulturellen Umwelt und der räumlich-sozialen, „mitseelische[n]“³⁸⁰ Umwelt, die durch die Gemeinschaft gestaltet wird, stellt die natürliche Umwelt, die letzten Endes nicht immer zu bändigen ist, sei es das Wetter oder das Klima, den dritten Umweltkreis dar.³⁸¹ Diese drei Umwelten wirken auf Körper und Seele des Menschen ein und beeinflussen in hohem Maße sein Verhalten, Wohlbefinden und seine Leistungsfähigkeit.³⁸² Daraus folgt erstens, dass der Mensch und die Umwelt sich gegenseitig bedingen und in Wechselwirkung zueinander stehen, und zweitens, dass der Mensch nicht nur physisch, sondern auch emotional in die Umwelt eingebettet ist, da die Landschaft eine „emotionsregulierende Wirkung“³⁸³ auf den Menschen ausübt. Diese prägende Wechselwirkung scheint bereits in frühen Werken Thomas Bernhards auf. Während Vater und Sohn in *Verstörung* auf Arztvisite durch das Södingtal ziehen, ruft der Vater Erinnerungen über die bereits verstorbene Mutter wach:

Sie habe ihm oft gesagt, wir seien ihr mehr *Kinder der Landschaft um uns* als solche unserer Eltern. Zeitlebens in dieser Anschauung, habe sie uns, meine Schwester in noch höherem Maße als mich, als ausschließlich aus der Natur gekommene Geschöpfe empfunden, wodurch wir ihr immer fremd geblieben sind. [Hervorhebung i. O.] (VE 23)

³⁸⁰ Hellpach 1950, S. 2.

³⁸¹ Hellpach 1950, S. 2f.

³⁸² Hellbrück 2012, S. 47.

³⁸³ Hellbrück Schlittmeier 2008, S. 91.

Hervorzuheben ist in diesem Kontext die Art und Weise, wie die Figuren mit ihrer Umwelt umgehen, welches sich durch das Konzept des *behavioral settings* erklären lässt. Darunter

[...] sind Räume zu verstehen, die auf ein bestimmtes Verhalten abgestimmt sind, und auf die sich wiederum das Verhalten abstimmt. Verhalten und Raum stabilisieren sich also gegenseitig zu einem synomorphen Raum-Handlungssystem. Wechselt man den Raum, ändert sich das Verhalten.³⁸⁴

Es gibt in jeder Gesellschaft Orte, an denen Stille herrscht, um ein Klima der Konzentration zu erzeugen, beispielsweise eine Bibliothek. Befinden wir uns an einem derartigen Ort, senken wir dementsprechend die Stimme. Anderorts gibt es Räume, die aufgrund ihrer akustischen Beschaffenheit eine lange Nachhallzeit erzeugen, etwa eine Kirche. Auch an diesen Orten stimmen wir unser Sprechverhalten auf den Raum ab. Das Jagdhaus in *Verstörung*, welches bereits als Heterotopie beschrieben wurde, wird entgegen seiner ursprünglichen Funktion als Ort der Stille und Konzentration zum Verfassen einer Studie verwendet. Dies zwingt die Figuren dazu, ihr Verhalten der veränderten sozialen Funktion, die mit einer Veränderung der akustischen Verhältnisse einhergeht, anzupassen:

Wir gingen vorsichtig, aber doch viel zu laut, weil die Räume leer waren.
Ich hätte am liebsten aufschreien und im Aufschreien die Fensterläden aufreißen mögen, als wir den oberen Gang entlanggingen, aber die Vernunft verhinderte, daß ich etwas tat, was ich nicht tun durfte. (VE 57f.)

Wie bereits in dieser Arbeit ausführlich dargelegt, ist ein Großteil der Bernhardschen Räume akustisch determiniert, was sich auf wenige Kriterien beschränkt. Glatte Oberflächen und fehlende poröse Absorber führen in geschlossenen Räumen zu Mehrfachbrechungen des Schalls, hellhörige Räume zwingen die Menschen zum Zuhören. Gestalterische Elemente in der

³⁸⁴ Hellbrück 2012, S. 20.

freien Natur führen zu ohrenbetäubendem Lärm und trügerischer Stille, die wiederum Unruhe und Verstörung auslösen. Die akustischen Gesetze, die in diesen Räumen die Vorherrschaft inne haben, bestimmen das Verhalten der Figuren und *herrschen* über sie.

7.3. Konzepte der akustischen Ökologie

Vom Schallschutz bis zum Sounddesign, die Gestaltung der akustischen Umwelt durch die Menschen und die daraus resultierenden Wechselwirkungen stehen im Zentrum der akustischen Ökologie:

Acoustic Ecology is a relatively new field of study and is in the process of defining itself. But one thing is certain: its concern about the relationship between soundscape and listener and how the nature of this relationship makes out the character of any given soundscape, put it squarely into the centre of ecological thinking.³⁸⁵

Landschaften und Räume werden zwar traditionell visuell beschrieben. Dennoch spielt die Akustik eine zentrale Rolle bei der Beurteilung eines Ortes und dessen Erscheinungsbild,³⁸⁶ denn Orte besitzen charakteristische Klangbilder. Nach Auffassung des als Hauptbegründer der akustischen Ökologie bezeichneten Murray Schafer nehmen wir die akustische Umwelt als musikalische Komposition wahr und sind, da wir die Komposition größtenteils mitgestalten, verantwortlich für diese Komposition.³⁸⁷ Auch Thomas Bernhard verarbeitet diese Auffassung in seinen Texten. In *Alte Meister* beschwert sich der Kunstkritiker Reger über die akustische Umwelt, die ihn umgibt. Diese klangliche Umwelt im öffentlichen Raum wird jedoch von anderen

³⁸⁵ Hildegard Westercamp: "Editorial". In: *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*. 2000, Bd. 1, Nr. 1, S. 3 – 4, hier S. 4

³⁸⁶ Vgl. Raymond Murray Schafer. *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* (1977). Aus dem Englischen und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter. Mainz 2010.

³⁸⁷ Vgl. Schafer 1977.

komponiert und der Kunstkritiker Reger ist dieser Tatsache hilflos ausgeliefert:

[...] Sie können heute der Musik gar nicht mehr *entkommen*, Sie wollen ihr entfliehen, aber Sie können ihr nicht entfliehen [...]. In unserer Zeit ist die *totale Musik* ausgebrochen, überall zwischen Nordpol und Südpol müssen Sie sie hören, ob in der Stadt oder auf dem Land, auf dem Meer oder in der Wüste, so Reger. [...] Einem Menschen mit einem empfindlichen Gehör ist es ja bald nicht mehr möglich, auf die Straße zu gehen; gehen Sie doch in ein Kaffeehaus, gehen Sie in ein Gasthaus, gehen Sie in ein Kaufhaus, überall müssen Sie, ob Sie wollen oder nicht, Musik hören und fahren Sie mit der Bahn und fliegen Sie mit dem Flugzeug, die Musik verfolgt Sie heute überall hin. Diese pausenlose Musik ist das Brutalste, das die derzeitige Menschheit zu ertragen und zu erdulden hat, so Reger.³⁸⁸

Gleichsam als frühe Warnung wirkt die Äußerung Regers, wurde das Werk *Alte Meister* doch bereits 1985 veröffentlicht. Was damals als Extremform der manipulativen Beschallung galt, ist heutzutage zur Normalität geworden. Während vor einem Vierteljahrhundert ein Kaufhaus mit einer einladenden Musik beschallt wurde, werden in der heutigen Zeit in modernen Kaufhäusern anhand von Soundduschen die Konsumenten und Konsumentinnen zusätzlich mit dem Geräusch von Eiswürfeln beschallt, sobald sie den Getränkeschrank passieren.³⁸⁹

7.3.1. *Verschiedene Modi des Hörens*

Um die akustische Umwelt reflektiert und differenziert wahrzunehmen, werden in der akustischen Ökologie verschiedene Modi des Hörens

³⁸⁸ Bernhard: *Alte Meister*, S. 277f. [Hervorhebung i. O.].

³⁸⁹ Vgl. das Konzept von Soundduschen in Kapitel 4.1.

angewandt, denn „[d]er naive Realismus des Hörens nimmt *Schallquellen* wahr und hört nicht die *Klänge* selbst.“³⁹⁰

Als Luigi Russolo vor hundert Jahren sein Manifest über die Geräuschkunst veröffentlichte, musste er radikal mit der Praxis des Hörens von herkömmlichen Geräuschen brechen, die uns für gewöhnlich veranlasst, Geräusche isoliert von ihrer Schallquelle interpretativ zu verarbeiten.³⁹¹ Klänge sind direkt mit ihrem Verursacher verbunden. Sie zeugen von Aktivitäten und Praktiken, weshalb die abgekoppelte Analyse der Schallquelle nicht ausreichend ist. Um viele Facetten des akustischen Raumes überhaupt erst begreifbar machen zu können, muss in differenzierte Arten des Hörens sowie Hörabsichten vorgedrungen werden. Vom Hin- und Weghören, dem bewussten Überhören und Mithören bis hin zu Freudschen Verhörern, die Menschen hören lassen, was sie hören wollen, finden sich in den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen zahlreiche Listen und Unterteilungen für die unterschiedlichsten Hörabsichten. Diese Hörabsichten wiederum bringen unterschiedliche Hörstile und Hörmodi hervor.³⁹²

7.3.2. *Verschiedene Modi des hörenden Gehens*

Grundsätzlich wird zwischen drei Arten des Hörens differenziert: Dem *Hören*, wie etwa das Hören in seiner Grundfunktion zur Orientierung im Raum. Dem *Zuhören*, was die Existenz eines Objektes voraussetzt, dem man zuhören kann, und dem *Hörverstehen*, ein Hören, welches auf Gestaltprinzipien und

³⁹⁰ Justin Winkler: „Landschaft hören“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 3 – 10, hier S. 4 [Hervorhebung i. O.] (19.08.2013).

³⁹¹ Vgl. Winkler 2010, S. 4.

³⁹² Vgl. Olivia Vrabl: *Hören will gelernt sein: Hören und Hörverstehen im gesteuerten Fremdspracherwerb am Beispiel der spanischen Sprachen*. Dipl. Universität Wien 2008.

einer fokussierten Wahrnehmung aufbaut, in Thomas Bernhards Fall Klanglandschaften und Klangräume.³⁹³

Diese Unterscheidung ist essentiell, will man akustische Lesespaziergänge in Thomas Bernhards Prosa durchführen, denn die verschiedenen Arten des Hörens sind mit verschiedenen Arten der Bewegung im Raum verbunden. In *The Tuning of the World* unterscheidet Schafer zwischen zwei Arten von hörenden Spaziergängen. Ein *Hörspaziergang* (listening walk) ist ein aufmerksames Gehen durch eine Umgebung, bei dem der Fokus auf dem Lauschen liegt. Er empfiehlt, eine niedrige Gehgeschwindigkeit und einen Abstand zu den anderen Personen einzuhalten, die am Hörspaziergang teilnehmen. Dadurch wird verhindert, dass die Geräusche, die diese durch ihre Schritte erzeugen, wahrgenommen werden. Zudem ist es möglich, sich auf die Laute in der Umgebung zu konzentrieren. Im Gegensatz dazu wird bei einem *Klangspaziergang* (soundwalk) eine eigens zusammengestellte Route abgesprochen, deren Klanglandschaft (soundscape) von Interesse für die teilnehmenden Personen ist. Höraktivitäten sind ebenso enthalten wie für die Umgebung charakteristische Klänge und Geräusche, die es zu entdecken gilt. Die zuhörenden Personen werden dabei zum *Publikum* der Klanglandschaft, zu *Komponisten* und *Komponistinnen*, wenn sie mit und in der Umgebung Geräusche und Klänge erzeugen, und zu *Interpreten* und *Interpretinnen*, wenn sie wertende Aktivitäten (etwa beim Vergleichen von Klängen) durchführen.³⁹⁴ Bei dieser Art des Spazierganges wird nicht nur aufmerksam zugehört, sondern es wird auf die Klänge in der Umwelt aktiv eingegangen, indem die Menschen mittels kompositorischer Praxis in Dialog mit der Klangumwelt treten. Das Imitieren von natürlichen Geräuschen gehört ebenso dazu wie die Echoortung durch Zungenschnalzen, um Gegenständen aus dem Weg zu gehen.

³⁹³ Vgl. Winkler 2010, S. 4.

³⁹⁴ Vgl. Schafer 1977, S. 347f.

Wie in der akustischen Ökologie wird in Thomas Bernhards Prosa die Leserschaft eingeladen, an Klangspaziergängen teilzunehmen. Geschickt führt uns Thomas Bernhard auf einen akustisch schmackhaften Weg und fordert uns auf, ausgewählten Geräuschen und Klängen zu lauschen. Die Figuren selbst bewegen sich in beiden Dimensionen. Einerseits nehmen sie an Hörspaziergängen teil, andererseits aber auch an Klangspaziergängen. Im folgenden Beispiel handelt es sich um einen Hörspaziergang, weil den Geräuschen aufmerksam gelauscht wird. Der Maler Strauch in *Frost* hat, wie viele Figuren im Bernhardschen Universum, ein sensibles Gehör und pflegt einen wachsam und reflektierten Umgang mit der akustischen Welt, die ihn umgibt:

Es kann das Geräusch des Schneefalls sein oder das Aufklatschen eines Vogels auf das Pflaster, es gibt da unendlich viele Möglichkeiten, zu entdecken, was das ist... [...] Das sind Fragen, die mich immer beschäftigt haben. Das Geräusch, das mein Stock verursacht, die Stimme des Pfarrers, oder wenn der Wasenmeister seinen Rucksack aufhebt... Man könnte die Forschung über diese Fragen bis in die Ewigkeit fortsetzen [...]. (FR 323f)

Die Figuren in Thomas Bernhards Prosa verwenden die Umwelt auch dazu, Geräusche zu erzeugen, teils unbewusst oder unbeabsichtigt, teils aber auch kompositorisch, indem sie die Umwelt zur Klangerzeugung aktiv miteinschließen. So zum Beispiel die in *Amras* im Turm eingeschlossenen, vor dem Tod geretteten Brüder. Dem Wahnsinn ausgesetzt, drücken sie ihr Leid mit Verletzungen aus, die sie ihren Körpern zufügen. Aus der Perspektive der akustischen Ökologie beteiligen sie sich aktiv an der Klanggestaltung ihrer Umwelt: „[...] kontrapunktisch schlugen wir, in immer stärkerer Rhythmisierung, unsere Köpfe an alle vier Wände“. (AR 19)

7.3.3. Akustische Codes

Die Menschheit ist nicht nur von einer permanenten Geräuschkulisse umgeben, Klänge und Geräusche fungieren auch als akustische Codes. Tastenklicken und Pieptöne bei Tastatureingaben an Computern und Mobiltelefonen etwa dienen als „akustische Funktionsquittierungen“,³⁹⁵ Audiologos werden in der Werbung eingesetzt.³⁹⁶ In Thomas Bernhards Prosa sind ebenfalls unzählige Codes zu finden. In *Frost* vermutet der Erzähler, dass die Wirtin Hundefleisch im Gasthaus verkauft. Akustische Codes helfen ihm, den Sachverhalt allmählich zu identifizieren:

Dann fragte sie plötzlich, ob der Wasenmeister mitgebracht habe, was er habe mitbringen wollen. „Ja“, sagte er, und ich hörte deutlich, wie hinter der Tür ein Kadaver auf den Boden polterte. (FR 273)

Auch ritualisierte Handlungen werden über akustische Codes transportiert, etwa ein Klopfen, welches der Verständigung dient. Im folgenden Beispiel aus *Korrektur* findet ein solcher Austausch mittels akustischer Codes statt. Frau Höller befindet sich in der höllerschen Stube und klopft an die Decke, Roithamer wohnt einen Stock höher in der höllerschen Dachkammer und reagiert darauf. Dieses Klopfen an die Decke der Stube

[...] ließ ihn die Arbeit tatsächlich immer abbrechen und aufstehen und in die höllersche Stube hinuntergehen, ich weiß von diesem Rhythmus und ich kann mir vorstellen, daß Roithamer größten Wert auf die Einhaltung dieses Rhythmus als Ritual gelegt hatte, das dreimalige oder viermalige Klopfen der Höller an die Stubendecke und also an den Dachkammerboden, von welchem mir Roithamer in England sehr oft berichtet hat, war ihm das Signal für den Aufbruch aus seiner Arbeit gewesen [...]. (KO 114)

³⁹⁵ Hellbrück 2008, S. 18f.

³⁹⁶ Vgl. Christoph Anzenbacher: *Audiologos: integrative Gestaltungsmaßnahmen vor dem Hintergrund der Musikpsychologie*. Baden-Baden 2012.

Die akustischen Codes in Thomas Bernhards Prosa sind entweder im Landschaftsklang zu finden oder sie sind, vor allem wenn es sich um akustische Codes komplexer Natur handelt, in Klanglandschaften (Soundscapes) eingebettet. So auch im letzten Prosawerk Thomas Bernhards mit dem Titel *Auslöschung*. Darin werden die akustischen Codes einer Beerdigung folgendermaßen beschrieben:

Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu. Und die nationalsozialistischen Böller werden abgeschossen von der Friedhofsrampe und die katholischen Glocken läuten dazu. (AU 444)

Diese Codes können nur von verstehend Personen gelesen werden, die mit diesen Zuschreibungen vertraut sind.

7.4. Landschaftsklang - Klanglandschaft

Während unter dem Begriff *Landschaft* in der Umweltpsychologie „ein Ausschnitt der Erdoberfläche verstanden [wird], der von einem Punkt aus überblickt werden kann“,³⁹⁷ können Klanglandschaften nicht naturwissenschaftlich eingeordnet werden. Unter Klanglandschaft versteht man ein „Ensemble der Schallereignisse, aus denen sich eine Landschaft, ein Ort, ein Raum zusammensetzt [...], also die akustische Hülle, die den Menschen in seinem jeweiligen Alltag umgibt“.³⁹⁸ Eine Klanglandschaft ist aber nicht nur „die mit einer bestimmten Umgebung verbundene Geräuschkulisse“,³⁹⁹ sondern auch „die ästhetische Bewertung akustischer Umwelten“.⁴⁰⁰ Eine Klanglandschaft ist deshalb „eine Kulturlandschaft, eine

³⁹⁷ Hellbrück 2012, S. 47.

³⁹⁸ Sabine Breitsameter: „klang(in der)landschaft – sound(e)scape to open space“. In: *Klangkunst*. Hg. von Helga de la Motte-Haber. München [u.a.] 1996, S. 213 – 215, hier S. 213

³⁹⁹ Hellbrück 2008, S. 30.

⁴⁰⁰ Jürgen Hellbrück et al.: „Schall und Lärm“. In: *Spezifische Umwelten und umweltbezogenes Handeln*. Hg. von Volker Linneweber. Göttingen [u.a.] 2010, Reihe:

Landschaft des Menschen, die auf der Grundlage von gegenwärtiger Wahrnehmung von Stimmungen, Erinnerungen und Imaginationen gebildet wird“.⁴⁰¹ So auch im folgenden Beispiel aus dem *Italiener. Ein Film; Fragment*. Über das ganze Drehbuch verteilt, finden sich Instruktionen über abgegebene Schüsse: „Plötzlich fällt ein Schuß, keinerlei Reaktion darauf.“⁴⁰² Der Schuss ist in diesem Fall ein akustischer Code, der sich entweder auf den Selbstmord des Schlossherrn bezieht oder als Vorausschau auf das Massengrab polnischer Offiziere und Soldaten beim Heustadel dient, die bei Kriegsschluss exekutiert und vergraben wurden.⁴⁰³ Die Exekution beschäftigt noch Jahrzehnte später Figuren in diesem Werk, etwa den Sohn des verstorbenen Schlossherrn:

Der Sohn redet mit dem Italiener. „Der Sohn sagt: ... *hier in der Lichtung haben wir als Kinder oft Fangen gespielt ... plötzlich: auf einem Massengrab ... die Lichtung ist ein Massengrab. In der Lichtung sind zwei Dutzend Polen begraben. Verscharrt. Gemeine Soldaten, Offiziere. Ich erinnere mich noch, sie haben Zuflucht gesucht im Glashaus, das mein Vater immer das Schlachthaus genannt hat, weil die Polen im Glashaus erschossen worden sind ... er wollte im Glashaus aufgebahrt sein ... das ganze Leben ist er dem Geschrei der im Glashaus an die Wand gestellten Polen nicht entkommen...*“⁴⁰⁴

Durch die Schüsse kommt die Erinnerungskomponente von Klanglandschaften deutlich zutage. Dieser Erinnerungsraum ist zugleich ein Herrschaftsraum, der den Vater des Erzählers Zeit seines Lebens nicht mehr loslässt. Es handelt sich bei einer Klanglandschaft folglich nicht nur um eine Definition, die auf äußerliche Faktoren beschränkt ist, sondern auch um Landschaften im Inneren des Menschen, etwa der „Landschaft der Erinnerung“⁴⁰⁵ oder einer

Enzyklopädie der Psychologie, Themenbereich C, Theorie und Forschung, Serie 9, Umweltpsychologie, Band 2, S. 3 – 44, hier S. 32.

⁴⁰¹ Winkler 2010, S. 3.

⁴⁰² Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 62.

⁴⁰³ Die Interpretation der Schüsse lässt beide Schlüsse zu.

⁴⁰⁴ Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*, S. 93 [Hervorhebung i. O.].

⁴⁰⁵ Winkler 2010, S. 3.

„Gefühlslandschaft“.⁴⁰⁶ Interessanterweise ist es just Thomas Bernhard, der sich explizit für die inneren Landschaften der Menschen interessiert:

Ich schreibe immer nur über innere Landschaften, und die sehen die meisten Leut' nicht, weil sie immer fast nix sehen.⁴⁰⁷

Während somit das *Schallfeld* eine objektbezogene Bezeichnung, der „physikalische Klangraum eines Objektes“,⁴⁰⁸ darstellt, das heißt, der naturwissenschaftlich messbare Raum, in welchem sich innerhalb eines vom menschlichen Ohr wahrgenommenen Bereiches Druckschwankungen (Schall) ereignen,⁴⁰⁹ lassen sich Klanglandschaften nicht basierend auf Messdaten einordnen. „Es geht nicht, oder nicht ausschließlich, um eine Tonjägerei mit technischen Hilfsmitteln, sondern um Aussagen und Wertungen von Menschen.“⁴¹⁰ Dies trifft auf reale ebenso wie auf fiktive literarische Klanglandschaften zu.

7.5. Klanglandschaften aus der Perspektive der Sozialwissenschaft

7.5.1. Realmilieu und Psychomilieu

In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, welche Wirkung Klanglandschaften auf den Menschen ausüben und welche gesellschaftliche Funktionen Klanglandschaften einnehmen. Um diese Frage zu beantworten, ist die Differenzierung zwischen *Realmilieu* und *Psychomilieu* dienlich. Basierend auf der Annahme, dass menschliches Verhalten in Bezug auf die Umwelt eine Reaktion auf die Auswertung von subjektiven Faktoren darstellt, sollen Urteile und Tätigkeiten nicht in ihrer Relation zur realen Umwelt, dem

⁴⁰⁶ Winkler 2010, S. 3.

⁴⁰⁷ Fleischmann 1991, S. 15.

⁴⁰⁸ Winkler 2010, S. 3.

⁴⁰⁹ Vgl. Furrer 1956, S. 11.

⁴¹⁰ Winkler 2010, S. 3.

Realmilieu, sondern im Kontext des subjektiven und gesellschaftlichen Gebildes, dem Psychomilieu, interpretiert werden.⁴¹¹ Vor diesem Hintergrund lassen sich die Klanglandschaften in Thomas Bernhards Prosa neu evaluieren, denn werden sie in Bezug zu ihrem Psychomilieu gedeutet, lässt sich feststellen, dass diese Beziehung die *Essenz* der Klanglandschaften in seiner Prosa darstellt. Im bereits verwendeten Beispiel aus seinem letzten großen Prosawerk *Auslöschung* ist die subjektive Bewertung der Klanglandschaft, die in das dazugehörige gesellschaftliche Konstrukt eingebettet ist, deutlich zu erkennen:

Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu. Und die nationalsozialistischen Böller werden abgeschossen von der Friedhofsrampe und die katholischen Glocken läuten dazu. (AU 444)

7.5.2. Sozialwissenschaftliche Modelle von Klanglandschaften

Aufgrund der Wirkungen des Psychomilieus auf die Einordnung von Klanglandschaften rückt in der Klanglandschaftsforschung die Analyse von ästhetischen Beschreibungen immer mehr zugunsten der sozialwissenschaftlichen Sicht in den Hintergrund. Die Wirkungen der Klanglandschaften werden mit sozialen Funktionen verknüpft, um die Klanglandschaften als ein „funktionell ausgerichtetes Akustikdesign“⁴¹² zu begreifen. Dies soll im folgenden Schalenmodell mit Untersystemen illustriert werden:

⁴¹¹ Vgl. Gerhard Hard: „Humangeographie (bes. Wahrnehmungs- und Verhaltensgeographie)“. In: *Ökologische Psychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. Hg. von Lenelis Kruse. München 1990, S. 57 – 65, hier S. 57f.

⁴¹² Lorenz, Alexander: „Klangökologie aus sozialwissenschaftlicher Sicht und Chancen für eine klangökologische Rezeptionsforschung“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 33 – 40, hier S. 37 (19.08.2013).

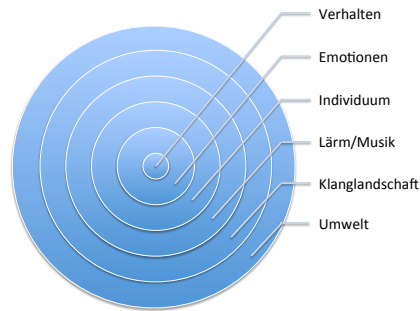


Abb. 8: Adaptiert aus: Alexander Lorenz: *Klangökologie aus sozialwissenschaftlicher Sicht und Chancen für eine klangökologische Rezeptionsforschung*, 2010

Die Analyserichtung dieses Schalenmodells verläuft von außen nach innen. Um die soziale Funktion einer Klanglandschaft zu begreifen, wird die klangliche Umwelt mit ihren Einwirkungen auf das Individuum, seine Emotionen und sein Verhalten verknüpft. Die affektive Dimension der Umwelt hat demzufolge direkt oder indirekt Auswirkungen auf unsere emotionale Verfassung und darauf, welche Handlungen wir an einem Ort vollziehen, wie viel Zeit wir dort verbringen und im äußersten Fall, ob wir jemals wieder an diesen Ort zurückkehren wollen.⁴¹³ So auch beispielsweise in *Verstörung*. Es sind keine attraktiven Orte, die der Arzt mit seinem Sohn im Rahmen von Patientenbesuchen aufsucht. Die geringe Attraktivität wird in einer Klanglandschaft patriarchalisch beschrieben: „Wenn man genauer hinhöre, höre man wann und wo man auf dem Land gehe, die von ihren Männern gezüchtigten Frauen in den Häusern.“ (VE 18) Als weiteres Beispiel dient *Amras*. In dieser Erzählung wird ein direkter Zusammenhang zwischen der äußeren Umwelt und der Innenwelt hergestellt:

[...] hier und da in der Dämmerung, wenn aus der tiefen eine noch tiefere, uns, wie wir glaubten, verleumdende Nacht geworden war, wenn uns die Bergschläfen, die in das Sillwasser schneidenden Wände, wenn uns das monumentale, durch die brausende Sill echolose Geklüft bis zur Unkenntlichkeit unsere *Umwelt* und dadurch auch unsere *Innenwelt* sträflich verfinsterten, verfinsterten und

⁴¹³ Vgl. Lorenz 2010, S. 35.

verkrüppelten, getrauten wir uns hervor [...]. [Hervorhebung i. O.] (AR 17)

Angesichts der starken Wirkung der Klanglandschaften auf das Individuum suchen viele Figuren in Thomas Bernhards Prosa sowohl räumliche als auch soziale Distanz. Aufgrund des Gefühls, dass sie nicht *in Ruhe gelassen* werden, grenzen sie sich durch eigens geschaffene Territorien akustisch ab. Ohne ins Detail zu gehen, wird unter einem *Territorium* der *Vollzug einer Handlung* verstanden, da „eine Person oder eine Personengruppe gegenüber anderen Menschen den Anspruch erhebt, über einen bestimmten Raum zu verfügen und somit fest[legt], was dort stattfindet.“⁴¹⁴ Im *Kalkwerk* eignet sich Konrad das stillgelegte Kalkwerk aufgrund der Stille an, die dort anzutreffen ist. Doch wie viele Figuren tappt er in die Falle, die Rechnung ohne die Klanglandschaft zu machen. Was ihn zuerst am Kalkwerk begeistert, die Ruhe, wird ihm allmählich unheimlich, denn sie dringt in sein Inneres ein. Anstatt ungestört seine Studie zu verfassen, verstört ihn die dort herrschende Klanglandschaft immer mehr und treibt ihn in den Wahnsinn.

Während im oben illustrierten Schalenmodell das Innen und Außen eines Individuums in Bezug zur Umwelt gestellt ist, wird im folgenden Modell die gesellschaftliche Komponente stärker ins Zentrum gerückt. Der Begriff *Klanglandschaft* kann dementsprechend aus sozialwissenschaftlicher Sicht auch definiert werden als

[...] die Gesamtheit der klingenden Umgebung – von den Eigengeräuschen des Körpers bis zum fernsten Donnerrollen – als der Sachverhalt der Wahrnehmung, das heißt, mit Bezug auf ein Subjekt, und der Repräsentation, das heißt mit Bezug auf die Gesellschaft.⁴¹⁵

Während im zuerst beschriebenen Schalenmodell das Verhalten im Zentrum steht, kann dieses Modell visuell als Dreieck dargestellt werden, in dem alle Elemente gleichermaßen zur Definition einer Klanglandschaft beitragen:

⁴¹⁴ Hellbrück und Kals 2012, S. 80.

⁴¹⁵ Winkler 2010, S. 3.

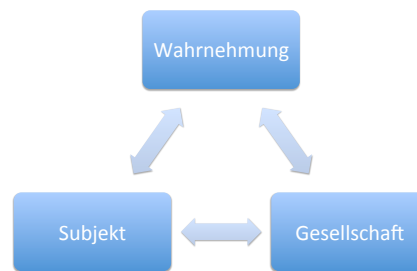


Abb. 9: Adaptiert aus: Justin Winkler: *Landschaft hören*, 2010

Dass sich die Klanglandschaft in der gesamten Gesellschaft artikulieren kann, ist ein altes Gedankengut. Zu Zeiten der Han-Dynastie ging man im Kaiserreich China davon aus, dass die Stimmung in der Bevölkerung einen direkten Bezug zum sozialpolitischen Zustand des Reiches aufweist und dass dieser Zustand durch die Klanglandschaft hörbar ist. Sorgt sich die Regierung um ein harmonisches Zusammenleben und geht sie ihren Geschäften in geordneten Bahnen nach, äußert sich dies in einer fröhlichen Klanglandschaft. Ist das Gegenteil der Fall, erhält die Regierung eine hörbare Rückmeldung über die Stimmung im Land:

Thus the music of a well-ruled state is peaceful and joyous and its government is orderly; that of a country in confusion is full of resentment and anger and its government is disordered; and that of a dying country is mournful and pensive and its people are in distress. The ways of music and of government are thus directly related.⁴¹⁶

7.5.3. Das Hundegekläff

Dass die von der Bevölkerung wahrgenommene Klanglandschaft mit den Machenschaften des Staates korrelieren, ist in Thomas Bernhards Universum nicht zu überhören. Wie ein Mantra wiederholt Thomas Bernhard diese Botschaft. Um diese Beobachtung zu betonen, wird sie an zwei Textstellen

⁴¹⁶ William Theodore De Bary (Hg.): *Sources of chinese tradition*. New York, NY [u.a.] 1961, hier S. 184. Diese Verbindung entdeckte Murray Schafer in seinen umfangreichen Recherchen.

illustriert. In *Frost* hört der zusehends an Wahnvorstellungen leidende Maler Strauch permanent ein Hundegebell, welches bereits zu Beginn des Textes in Gesprächen mit dem Famulanten eingeführt wird:

Zur Nachtmahlzeit waren wir im Gasthaus. „Hören Sie“, sagte der Maler plötzlich nach dem Spaziergang, „hören Sie das Gekläff der Hunde!“ Wir blieben stehen. „Man sieht diese Hunde nicht, aber man hört sie. Mir machen diese Hunde Angst. Angst ist vielleicht nicht der richtige Ausdruck, sie bringen den Menschen um. Diese Hunde bringen alles um. Das Heulen! Das Kläffen! Das Winseln! Hören Sie!“ sagte er, „die Umwelt ist eine Umwelt der Hunde.“ (FR 42f)

Dem jungen Erzähler fällt es allerdings am Anfang schwer, die Hunde zu hören. Er muss zuerst den dafür benötigten Hörmodus entwickeln, um die Hunde akustisch greifbar zu machen, was ihm erst nach zahlreichen Aufforderungen des Malers gelingt: „[...] Hören Sie“, sagte der Maler, „hören Sie?“ Und ich hörte die Hunde.“ (FR 50). Das Hundegebell ist während des ganzen Werkes präsent. Thomas Bernhard schafft zuerst die Illusion, dass es sich tatsächlich um Hunde handelt:

Während des Nachtmahls hatte der Maler plötzlich gesagt: „Hören Sie. Hören Sie.“ In dem entsetzlichen Wurstesser- und Biertrinkerlärm sagte er: „Hören Sie, die Hunde.“ Ich hörte sie nicht. Er ließ aber nicht locker, und ohne daß es die anderen, der Ingenieur, der Wasenmeister, die Wirtin, die an unserem Tisch saßen, merkten, auch der Gendarm war dabei, sagte der Maler: „Hören Sie, die Hunde! Hören Sie nur: das Hundegekläff.“ Und er stand auf und ging hinaus und in sein Zimmer. Als ich ihm folgte, in das Vorhaus hinaus, wo ich stehenblieb, hörte ich durch die offene, halb eingefrorene Gasthaustür das langgezogene Heulen der Hunde. Und das Gebell. Das unendlich langgezogene Heulen, in das das Gebell hineinbiß. Vor mir hörte ich das Bellen und Heulen und hinter mir das Lachen und Erbrechen und Kartenschlagen. Vor mir die Hunde, hinter mir die Gäste. Ich werde heute nicht einschlafen können. (FR 151f)

Allmählich beginnt der Erzähler, der junge Famulant, der aufgrund eines Auftrages gezwungen ist, den Maler Strauch zu beobachten, das Hundegebell

zu dekonstruieren. Strauchs Bruder hatte den Famulanten beauftragt, ihm schriftlich seine Beobachtungen zukommen zu lassen. In seinen Notizen versucht der Famulant seine Gedanken zu ordnen:

Was ist das für eine Sprache, die Sprache Strauchs? Was fange ich mit seinen Gedankenfetzen an? Was mir zuerst zerrissen, zusammenhanglos schien, hat seine „wirklich ungeheuren Zusammenhänge“ [...] *Wie* aufschreiben? *Was* für Notizen? Bis wohin denn Schematisches, systematisch? [...] Seine Begriffe, Schliche, grundsätzlich mit dem Hundegebell in Einklang, auf das er mich gleich am Anfang hingewiesen hat, mit dem er mich „in der Luft zerrieben hat“. Ist das denn auch noch Sprache? Ja, das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache [...]. [Hervorhebung i. O.] (FR 153f)

Der Famulant erkennt, dass der Maler Strauch versucht, anhand des Hundegebells einen komplexen Sachverhalt darzustellen. Doch eine Klanglandschaft lässt sich nicht in Worte fassen, denn es sind bereits *Äußerungen*, die der Famulant anhand der Klanglandschaft langsam zu hören lernt. Was während des Lesens zuerst als real existierende Tiere interpretiert werden kann, erweist sich als ernstzunehmende Gesellschaftskritik. So wird kurz nach der Dekonstruktionsphase des Famulanten das Rätsel um das Hundegebell aufgelöst. Es sind die Obrigkeiten und das System, welche in dieser Klanglandschaft angeprangert werden:

Hören Sie!... wie das Gekläff sich Ordnungen schafft, wie es sich Platz macht, hören Sie, das ist das hündische Peitschenknallen, [...] Hören Sie, diese Tragödienträger, hören Sie: diese antwortverweigernd störrische Sippschaft der Schlangenzungen, hören Sie: diese ungeheuerlich unappetitliche Räterepublik des allgewaltigen Stumpfsinns, hören Sie: diese unaufgeforderte schamlose Parlamentsheuchelei... Da sind die Hunde, da ist das Hundegekläff, da ist der Tod [...]. (FR 169)

In *Ungenach* als weiteres Beispiel, in dem Robert Zoiss das Alleinerbe des Familienbesitzes antreten soll, obwohl er nicht will, und dafür extra von den USA nach Österreich reist, ist es sein Anwalt Moro, der die Stimmung im Land

und dessen Bezug zur politischen Landschaft nach dem gleichen Schema, in einer Klanglandschaft, thematisiert:

[...] die Geschichte interessiert Sie nicht, das ist die Wahrheit, und wir hören ja auch“, sagte er umblätternd, „wo wir hinhören, Umstürzlerstimmen, wenn wir die Zeitungen aufmachen etc., von Umsturz... das Wort Gewaltanwendung rennt durch die Spalten der Leitartikel... im Tone des Rechts, des Menschenrechts... Hohlräume“, sagte Moro [...].⁴¹⁷

7.6. Thomas Bernhard, der Akustikdesigner

7.6.1. Orte ohne akustische Lösungswege

So wie eine Klanginstallation meistens „einem klanglich gesichtslosen Ort akustische Identität verleiht“,⁴¹⁸ drückt auch Thomas Bernhard den Orten einen akustischen Stempel auf. Das akustische Erscheinungsbild, sei es durch die Lage des Ortes, durch die Architektur eines Gebäudes oder durch die sozialen Rahmenbedingungen bestimmt, gibt jedem Ort beziehungsweise Raum eine für diesen charakteristische akustische Identität. Doch so wie Gebrauchsmusik die akustischen Eigenheiten durch eine musikalische Berieselung in Kaufhäusern maskiert,⁴¹⁹ erzeugt Thomas Bernhard den gleichen Effekt etwa durch Stille, Lärm oder Klanglandschaften. Diese Klangtapeten zerstören die Individualität der Orte und die Figuren sind akustisch exponiert. Während sie Macht in ihren zum Teil eigens geschaffenen Territorien ausüben wollen, übt die Klanglandschaft Macht über sie aus. Anstatt zu resignieren und die Klanglandschaft hinzunehmen, gilt es für viele Figuren, Veränderungen durchzuführen. Auch der Sounddesign-

⁴¹⁷ Bernhard: *Ungenach*, S. 16.

⁴¹⁸ Breitsameter 1996, S. 214.

⁴¹⁹ Vgl. Thomas Gerwin: „Media Soundscapes. Oder: Der künstliche Raum“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 27 – 32, hier S. 28 (19.08.2013).

Ansatz „setzt auf aktive Gestaltung der akustischen Umwelt und weniger auf Lärmbekämpfung [...]“⁴²⁰ Die Figuren räumen auf. Mobiliar wird entfernt, Fenster abgedichtet, Tiere getötet. Sie ziehen sich an abgelegene Orte oder Gebäude mit einer charakteristischen Architektur zurück und versuchen, sich von gesellschaftlichen Zwängen zu lösen, indem sie die Klanglandschaften ihren Vorstellungen entsprechend verändern. Die Figuren in Thomas Bernhards Prosa sind von einer außerordentlichen Ausdauer akustische Veränderungen betreffend gezeichnet und sind besessen davon, über die akustischen Gegebenheiten zu reflektieren und über die deutlich zu hörenden Klanglandschaften zu herrschen. Und dennoch, „sie suchen in den Orten etwas, was die Orte ihnen nicht geben können.“⁴²¹ Denn „Orte können nicht die Lösung sein“,⁴²² da es sich um *soziale Klanglandschaften* handelt, denen die Figuren ausgesetzt sind. Es gibt kein Entkommen, wenn selbst die Wände in der Lage sind, Botschaften vermitteln:

„Die Wände könnten erzählen“, sagte er. „Jedes Zimmer hat seinen eigenen unerhörten Vorfall. Auch in dieses Haus war der Krieg eingedrungen. Zum Beispiel das Zimmer, in dem Sie untergebracht sind...“ (FR 28)

Während die Musikwelt mit ihren musikalischen Werken, Komponisten und Interpreten nur erwähnt werden und dadurch in den Hintergrund tritt, agieren die Klanglandschaften wie Figuren im Vordergrund und sind dadurch Teil der Handlungen.

7.6.2. Statisches und dynamisches Modell der Umwelt

In diesem Zusammenhang sei ein weiterer Gedankengang dienlich. In einer vereinfachten Anschauung der Welt tendieren wir dazu, unsere Umwelt visuell-räumlich sowie statisch aufzufassen. Wir bestücken unsere Umwelt

⁴²⁰ Hellbrück et al 2010, S. 32.

⁴²¹ Schmied 2000, S. 16.

⁴²² Schmied 2000, S. 17.

mit Objekten, gleichsam Bausteinen, seien es Berge oder Gebäude, die eine unbewegliche Position innehaben. Gleichmaßen werden auch variable Elemente in einer Terminologie statischen Ist-Zuständen entsprechend beschrieben. So *ist* es laut oder leise in einem Raum. Liegt jedoch eine komplexere Anschauungsform des Raumes zugrunde, sind es „Abläufe, Prozesse und – vergängliche, oft nie wiederkehrende – Ereignisse, die in Raum und Zeit ihren Platz [finden].“⁴²³ Darunter sind auch klangliche Ereignisse zu verstehen, die sich im Laufe ihrer Existenz im Raum-Zeit-Kontinuum verändern. Es gilt, Geräusche und Klänge nicht als geographische Punkte im Raum, basierend auf einem statischen Modell, zu analysieren, wodurch sie „in der Rolle von Bestandteilen des (mehr oder weniger räumlichen) Mobiliars“⁴²⁴ bleiben, sondern die dynamische Verbindung zwischen Klangereignissen und menschlichem Handeln ins Blickfeld zu rücken. Ein Wald ist in Thomas Bernhards Prosa kein statisches Mobiliar, kein Fleck auf der Landkarte, sondern aufgrund der sozialen Dimension eine dynamische, prozessorientierte Klanglandschaft. Diese Klanglandschaft artikuliert die Wahrnehmung der Figuren und entblößt die seelischen Strukturen derer, die diesen Wald territorial in Anspruch nehmen oder sich darin aufhalten. Auch die Stille ist in Thomas Bernhards Prosa aufgrund ihrer Herrschaftsfunktion kein statisches Objekt:

[...] Wir wollen“, sagte der Fürst, „immer ein noch Schlechteres, als in uns ist, hören. Aus keinem andern Grund hören wir zu, drängen wir uns zu Gesprächen. Die Lautlosigkeit“, sagte er, „die manchmal in Hochgobernitz alles verdeutlicht, alles was in Hochgobernitz ist, alles Vergangene und Zukünftige als das Gegenwärtige. Ich kann sämtliche Stimmen, die ich jemals in Hochgobernitz gehört habe und nicht gehört habe, zeitweise mühelos voneinander

⁴²³ Albert Mayr: „Mittag in Pens. Zum Zeitaspekt von Klanglandschaft“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 21 – 26, hier S. 21 (19.08.2013).

⁴²⁴ Mayr 2010, S. 21.

unterscheiden, wenn ich will, wenn diese Lautlosigkeit herrscht. (VE 220)

Es liegt auch in der Natur des Gehörs an sich, das Dynamische im Gegensatz zum Statischen stärker hervorzuheben. Während „das Auge im Dienste einer Vermessung, einer Einschätzung von räumlichen Dimensionen, hinsichtlich des Erkennens von Strukturen und des Verzeichnens von Dauerhaftem, Beständigen besonders kompetent ist“,⁴²⁵ und demzufolge für die Wahrnehmung statischer Sachverhalte zuständig, ist das Ohr für das Erfassen von Prozessen verantwortlich, da es Veränderungen zeitlicher Natur elaborierter wahrnimmt:

Stets in der Zeit sich vollziehend, im Spannungsfeld zwischen erinnerter Vergangenheit und erwarteter Zukunft, nimmt das Ohr Geschehnisse im Vollzug, in ihrem Werden auf. [...] Das Ohr öffnet sich den zeitlichen Prozessen, den kontinuierlichen Geschehnissen abseits der analytischen Zerteilung.⁴²⁶

7.6.3. Sozioakustische Studien

In vielen wirtschaftlichen Bereichen wird Klang mit einer Funktion verbunden. Ein Motor, der keine lauten Geräusche von sich gibt, hat scheinbar keine hohe Leistungskraft. Daher ist das Akustikdesign „heute ein prosperierender Zweig der angewandten Psychoakustik [...]“.⁴²⁷ Auch Thomas Bernhard hat in seinem Werk sozioakustische Studien betrieben. Dementsprechend erfüllt der Hörraum in Thomas Bernhards Prosa wichtige Funktionen. Diese Art des Raumgedankens ist noch relativ neu:

>Raum< ist demnach keine eigenständige Entität, sondern Kultur und Natur sind in einer Funktionsbeziehung miteinander verbunden, wodurch Räumlichkeit allererst

⁴²⁵ Meyer 2008, S. 49.

⁴²⁶ Meyer 2008, S. 49.

⁴²⁷ Hellbrück 2008, S. 31.

hervorgebracht wird. Es ist vor allem dieser Gedanke, den die jüngere Raumreflexion aufgegriffen hat.⁴²⁸

Diese *soziale Akustik* ist ein Indiz für den Zustand der Gesellschaft, in der sich die Figuren befinden. „Klang ist nicht nur ein kulturelles *Ergebnis*, sondern Kulturträger.“⁴²⁹ Die Leserschaft wird eingeladen, einen Bezug zwischen dem Klangraum und der dazugehörigen Gesellschaft herzustellen. Deshalb drängt sich die Frage auf, inwieweit Thomas Bernhards Klanglandschaften einen Spiegel der damaligen Gesellschaft darstellen. Denn von *Frost* bis *Auslöschung*, vom ersten bis zum letzten großen Prosawerk, sendet uns Thomas Bernhard immer die gleiche Botschaft: wir sollen zuhören, denn

[s]obald man gewillt ist, sich seinen eigenen Ort wirklich intensiv anzuhören, wird man ein ganz anderer Mensch innerhalb dieses Ortes. Weil man dann jeden Klang wie ein Wort versteht. [...] die Klanglandschaft: Sie ist eine Art von Sprache, die wir haben.⁴³⁰

7.6.4. *Kein Mensch hört hin?*

Aufgrund der Komplexität seines Werkes wurden dem Autor Thomas Bernhard in der Bernhardforschung schon viele Attribute zugeschrieben:

Statt des einen Schriftstellers, mit dem man sich als Leser auseinandersetzte, hat man plötzlich eine ganze Anzahl Thomas Bernhards im Reisegepäck nach Wien: den „großen störrischen Einzelgänger“, den „heiteren Tragiker“, den „makabren Humoristen“, den „leidenden Rebellen“ (Marcel Reich Ranicki), den „staatlich geprüften Misanthropen“ (Ulrich Weinzierl), den „Verzweiflungsvirtuosen und Mißmutsmanieristen“ (Eberhard Falcke), den „ins Finstere

⁴²⁸ Stephan Günzel: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007, hier S. 15.

⁴²⁹ Winkler 2010, S. 7 [Hervorhebung i. O.].

⁴³⁰ Hildegard Westerkamp zit. in Breitsameter 1996, S. 213.

vernarrten Komödianten“ (Franz Josef Görtz) oder die „misanthropische Wortmühle“ (Sigrid Löffler).⁴³¹

Doch nach der Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard in Form dieser Arbeit wird der Ruf nach einem weiteren Attribut laut: Thomas Bernhard, der Akustikdesigner, der Komponist von Klanglandschaften. Eines ist deutlich geworden: Thomas Bernhard inszeniert und designt den akustischen Raum. „Wir können sagen, dass das Klangliche nicht *im* Raum und *in* der Zeit stattfindet, sondern eigentlich Raum und Zeit *schafft*.“⁴³² Thomas Bernhard schafft mit seinen akustischen Spielereien soziale Kodierungen, die nicht zu überhören sind.

Ein Aspekt der Umwelt blieb bislang unberührt. Es ist die Frage danach, wer für die Gestaltung von klanglichen Umgebungen zur Rechenschaft gezogen wird, denn:

[m]it der Öffnung zum Möglichen und Machbaren stellen sich (...) auch Fragen nach Verantwortung und Schuld. Umwelt hat daher auch eine ethische Komponente.⁴³³

Die Figuren selbst tragen die Verantwortung und es hat den Anschein, dass in Thomas Bernhards Texten letztlich „jede Gesellschaft [...] die Klangumgebung [hat], die sie verdient.“⁴³⁴ Der Feststellung: „Kein Mensch hört hin“ – da erübrigt sich dann auch eine Botschaft“,⁴³⁵ muss an diesem Punkt widersprochen werden. Die Botschaft ist da und manche Figuren hören sie, wenngleich sich die Mehrheit der Figuren weigert, zuzuhören. Die Weigerung ist letztendlich die Konsequenz davon, dass die Figuren nicht die Kraft haben, zuzuhören, wie im Zitat ausgedrückt, welches dieser Arbeit vorangestellt ist. Doch die Botschaft richtet sich nicht nur an die Figuren, sondern auch an die

⁴³¹ Asta Scheib: „Von einer Katastrophe in die andere (1986)“. In: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Hg. von Sepp Dreissinger. Weitra 1992, S. 136 – 153, hier S. 136.

⁴³² Winkler 2010, S. 6 [Hervorhebung i. O.].

⁴³³ Hellbrück und Kals 2012, S. 15.

⁴³⁴ Breitsameter 1996, S. 212.

⁴³⁵ Gudrun Kuhn: *Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger: musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg 1996, hier S. 23.

Leserschaft, denn das Hören wird in Thomas Bernhards Prosa für *alle* zum Differenzierungsgeschehen. Wer die Kraft hat, aufmerksam zuzuhören, dem offenbart sich die Gesellschaftskritik, die Thomas Bernhard durch den Klang näherbringt. Denn über die klangliche Konstituierung des Raumes werden soziale Strukturen sichtbar. Thomas Bernhards Österreich klingt monoton und bizarr, doch in der verstörten akustischen Welt liegt der Schlüssel verborgen:

Wenn du genau hinhörst“, sagte der Fürst, „ist es, auf dich zu rhythmisiert, immer deine eigne Geschichte, die dir erzählt wird, vorgemacht wird. (VE 210)

7.7. Das Füllen einer interpretatorischen Lücke

7.7.1. Grenzgänge

Der Fürst Saurau nennt es beim Namen: Es bedarf eines genauen Hinhörens, um die Botschaft wahrzunehmen. Das liegt ganz in der Absicht des Autors Thomas Bernhard, denn „*ein Buch soll ja sein wie ein Kreuzworträtsel*.“⁴³⁶ Auf der Suche nach der Lösung des Rätsels stellt der Fürst Saurau scharfsinnig fest: „*„Wir wollen“*, sagte der Fürst, *„immer ein noch Schlechteres, als in uns ist, hören.“* (VE 220) Und so wie auch den Autor Thomas Bernhard das Beschreiben der inneren Vorgänge an der Literatur fasziniert,⁴³⁷ gilt auch im Bernhardschen Universum: wer hört, der sieht. Der Vater des Erzählers in *Ungenach* beispielsweise glaubt, nachdem er sein Augenlicht verloren hat, „durch sein Gehör alles zu sehen.“⁴³⁸ Doch es ist ein wachsames Zuhören gefragt, denn sonst besteht die Gefahr, wie Konrad im *Kalkwerk* feststellt, dass „das Bedeutungsvolle (...) überhört [wird].“ (KW 78) Im Hören breiten sich die inneren Vorgänge aus, denn „[i]m Sehen erfassen wir das Skelett der

⁴³⁶ Fleischmann 1991, S. 277 [Hervorhebung i. O.].

⁴³⁷ Vgl. hierzu folgende Interviewpassage: „*Innere Vorgänge, die niemand sieht, sind das einzige Interessante an Literatur überhaupt. Alles Äußere kennt man ja. Das was niemand sieht, das hat einen Sinn aufzuschreiben.*“ In: Fleischmann 1991, S. 274 [Hervorhebung i. O.].

⁴³⁸ Bernhard: *Ungenach*, S. 61.

Dinge, im Hören ihren Puls.“⁴³⁹ Ziel ist es demnach, den Puls eines Sachverhaltes zu hören, der auf den Betrachter *zu rhythmisiert* ist, wie der Fürst Saurau es nennt. Das Ohr ist aber auch ein Grenzgänger, denn „[e]s wacht gewissermaßen an der Grenze, jenseits deren das Auge nicht mehr sieht.“⁴⁴⁰ Um diese ans Ungewisse grenzenden Sachverhalte zu verstehen, bauen Thomas Bernhards Figuren bevorzugt auf ihr Gehör. Auch der Fürst Saurau schwört auf diese Verhaltensweise, denn „[d]as Auge ist oft vom Verstand alleingelassen, der Verstand vom Auge.“ (VE 228) Auf ihr Gehör wollen sich die Figuren verlassen.

7.7.2. *Der Schrei*

Ist es möglich, vor der Folie des Modells von Klanglandschaften, auch Thomas Bernhards frühe Schaffensphase neu zu interpretieren? Bereits in seinem frühen Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle* wird im vorangestellten Zitat von Charles Péguy die Wichtigkeit des Hörens aufgezeigt:

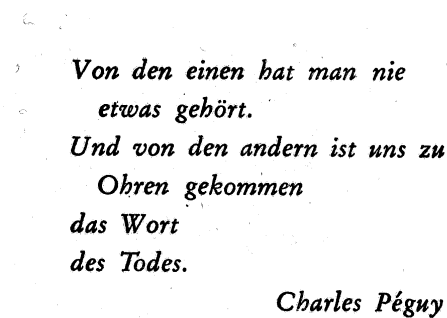


Abb. 10: Thomas Bernhard. *Auf der Erde und in der Hölle*, 1957

Manche mitunter sperrig anmutenden Gedichte erscheinen auf der Grundlage von Klanglandschaften und dem Wissen darüber, wie Thomas Bernhards Prosa klanglich konstituiert ist, in einem anderen Licht. Auffallend in diesem Gedichtband ist das Bild des Schreies, der in dieser frühen

⁴³⁹ Erwin Strauss: *Vom Sinn der Sinne*. Göttingen 1956, hier S. 398.

⁴⁴⁰ Paul Valéry: *Cahiers*. Hefte. Hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Aus dem Französischen von Bernhard Böschstein. Frankfurt am Main 1993, Heft 6, hier S. 33.

Schaffensphase aufscheint. Das lyrisches Ich im folgenden Gedicht ist im Herrschaftsraum des Schreies gefangen. Ein Entkommen ist wie in vielen Prosatexten nicht möglich, denn es handelt sich bereits um eine Klanglandschaft:

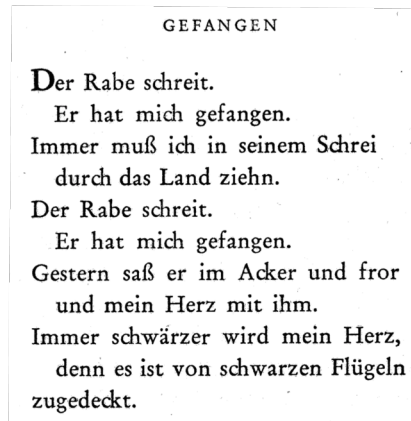


Abb. 11: Thomas Bernhard. *Auf der Erde und in der Hölle*, 1957

Der Schrei ist ein wiederkehrendes Motiv in Thomas Bernhards Prosa. Bereits im ersten veröffentlichten Prosawerk *Frost* verarbeitet Thomas Bernhard den Schrei wieder. Während der Erzähler, der Famulant, mit dem Maler Strauch spazieren geht, passieren sie ein Schlachthaus. Der Maler Strauch versucht dem jungen Famulanten eine Klanglandschaft näherzubringen. Doch da Klanglandschaften auf Wertungen und Erinnerungen aufbauen, bedarf es für den Maler Strauch eines Kraftaktes, um seine Wahrnehmung zu beschreiben:

Er sagte, ins offene Schlachthaus hineinstarrend: „Da also haben Sie deutlich das Aufgerissene, Aufgehackte. Das ist natürlich noch der Schrei, natürlich! Wenn Sie horchen, hören Sie noch den Schrei. Sie hören noch immer den Schrei, obwohl das Schreiwerkzeug tot ist, längst zerschnitten, zerhackt, auseinandergerissen. Das Stimmband ist schon geschlachtet, aber der Schrei ist noch da! Ein ungeheueres Phänomen ist die Feststellung, daß das Stimmband schon zerschlagen, zerhackt, zerschnitten ist, der Schrei aber *noch da* ist. Daß der Schrei immer da ist. Selbst wenn alle Stimmbänder zerhackt und zerschnitten sind, tot sind, alle Stimmbänder der Welt, alle Stimmbänder aller Welten, alle Vorstellungsmöglichkeiten, alle Stimmbänder aller Existenzen, ist immer der Schrei da,

immer *noch* da, der Schrei ist nicht zu zerhacken, nicht zu zerschneiden, der Schrei ist das einzige Ewige, das einzige Unendliche, das einzige Unausrottbare, das einzige Immerwährende ... [Hervorhebung i. O.] (FR 287)

In seiner Bejahung der Kritik Nietzsches an der abendländischen Vernunft bedient sich Martin Heidegger ebenfalls der Metapher des nicht verstummenden Schreis:

Und das Ohr unseres Denkens? Hört es den Schrei immer noch nicht? Es wird ihn so lange überhören, als es nicht zu denken beginnt. Das Denken beginnt erst dann, wenn wir erfahren haben, daß die seit Jahrhunderten verherrlichte Vernunft die hartnäckigste Widersacherin des Denkens ist.⁴⁴¹

Bezeichnend ist, dass hier nicht ein tatsächliches Ohr gemeint ist, sondern das *innere Ohr*, oder wie es Martin Heidegger artikuliert, das *Ohr unseres Denkens*. Im Schrei verdichtet sich die Auseinandersetzung Thomas Bernhards mit den inneren Vorgängen im Menschen. Sein Zugang ist es, den sozialen Raum hörend abzutasten, hörend zu sehen, dem Ohr des Denkens Gehör zu verschaffen und die Erkenntnisse zum Ausdruck zu bringen. So stellt der Fürst Saurau in *Verstörung* fest: „Ich muß *laut* denken, auf einmal wieder *öffentlich Klarheit schaffen* [...]“ [Hervorhebung i. O.] (VE 135) Dadurch lässt er das Ohr des Denkens zur Sprache kommen. Das innere Ohr ist es auch, auf welches sich die Figuren beziehen, wenn sie von ihrer Hellhörigkeit sprechen:

Die Hellhörigkeit wie die Hellsicht stemple man immer gleich als Verrücktheit ab. Man brauche jetzt keine Hellhörer, wie man auch keine Hellseher brauche, hört einer hell oder sieht einer hell, räumt man ihn einfach weg, man sperrt ihn ein, isoliert ihn, vernichtet ihn durch Einsperrung und Isolierung. (KW 81)

⁴⁴¹ Martin Heidegger: „Nietzsches Wort ‚Gott ist tot‘“, In: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, S. 193 - 247, hier S. 246f.

Nicht viele Figuren im Bernhardschen Universum haben die Kraft, dem Ohr des Denkens zuzuhören. Und manch eine Figur, die es versucht, fällt der Verstörung zum Opfer.

7.7.3. *Mein Weltenstück*

Klanglandschaften haben sich nicht erst im Laufe der verschiedenen Schaffensphasen Thomas Bernhards entwickelt. Bereits in seiner ersten literarischen Veröffentlichung 1952 findet sich die Beschreibung einer Klanglandschaft als Werkzeug in der Literatur:

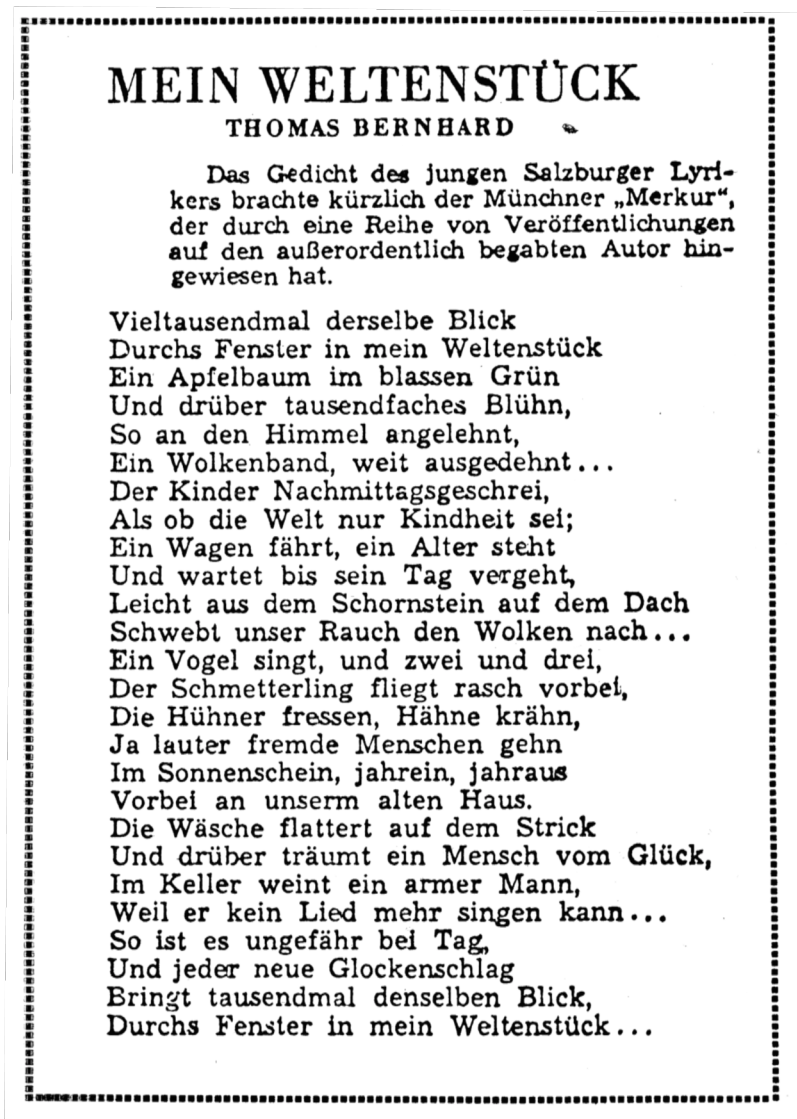


Abb. 12: Thomas Bernhard. *Mein Weltenstück*. 1952

Bezeichnend neben der im Detail beschriebenen Klanglandschaft ist die Entsprechung des *Weltenstücks* in Bezug auf Kriterien für Heterotopien nach Foucault. Das Gedicht ist eine Aneinanderreihung von Szenen und vereint mehrere Orte an einem Ort. Es ist eng mit Heterochronien verbunden und stellt eine ewigkeitsorientierte Heterotopie wie ein Museum dar. Die Zeit steht still, denn es ist immer derselbe Blick durchs Fenster. Dadurch tendiert die ewigkeitsorientierte Heterotopie in die Unendlichkeit. Das *Weltenstück* verfolgt auch das Prinzip des Öffnens und Schließens, denn die Glocke, ein akustischer Code, ist die benötigte Eintrittskarte, um in dieses *Weltenstück* einzutreten. Gleichzeitig wird dieser Gegenort dadurch vom restlichen Raum abgetrennt.

Thomas Bernhards Werk zeigt auch, wie eng das Hören mit der Hörigkeit zusammenhängt. Was mit dem *Weltenstück* begann, endet mit seinen letzten literarischen Produktionen, etwa seinem letzten großen Prosawerk *Auslöschung*:

Diese Leute sind zeitlebens Theaterfiguren, habe ich bei ihrem Anblick gedacht, mit ihnen kann der, der sie in der Hand hat, tun, was er will, sie führen letzten Endes jeden, auch den unsinnigsten, den absurdesten Befehl aus, das ist ja das Militärische an ihnen, dachte ich, sie werden herausbeordert und sie gehorchen, sie werden hineinbeordert und sie gehorchen, sie werden in den Tod geschickt und gehorchen. (AU 590)

Klanglandschaften sind eine ausgeklügelte Technik, um soziale Räume darzustellen. Und während Landschaftsbeschreibungen eine untergeordnete Rolle im Bernhardschen Universum einnehmen, halten Beschreibungen von Klanglandschaften ganze Werke in Atem. Doch es bleibt bei Beschreibungen von Tatsachen, die nie den Anspruch auf Vollständigkeit erheben können, wie Thomas Bernhard erklärt:

Auch wenn sie den Drang oder die Manie haben, jetzt hundertprozentig die Wahrheit zu schreiben, gelingt es ihnen nicht, weil sie müßten die Wirklichkeit auf's Papier

klatschen können, das geht nicht. In dem Moment aber, wo sie mit stilistischen Mitteln und Sprache drangehen, ist es etwas anderes und auf jeden Fall eine Verfälschung, aber vielleicht eine Annäherung. [...] Eine Beschreibung ist eben nicht die Tatsache, also sie nützt nichts, wie man es auch wendet.⁴⁴²

7.7.4. *Der Mensch ist ganz Ohr*

„Kunst ist heute sowohl wie früher zuallerst „das Bewußtsein von Nöten“ [...].“⁴⁴³ Trotz seiner Übertreibungen, die häufig befremdlich wirken, übersieht Thomas Bernhard dennoch nicht die Wirklichkeit. Durch die permanente Aufforderung zu hören wird deutlich: Thomas Bernhard ist überzeugt davon, etwas *Wichtiges* zu sagen. Deutlich wird dies in *Alte Meister*. Der Kunstkritiker Reger erklärt:

Was wir denken, wollen wir auch sagen, sagte Reger, und wir geben im Grunde so lange keine Ruhe, bis wir es gesagt haben, wenn wir es verschweigen, ersticken wir daran. Die Menschheit wäre längst erstickt, wenn sie ihren im Verlauf ihrer Geschichte gedachten Unsinn verschwiegen hätte, jeder einzelne, der zu lange schweigt, erstickt [...].⁴⁴⁴

Die Bernhardschen Übertreibungen muten mitunter bloß als Übertreibungen an, obwohl sie es gar nicht zwingend sind. Der Grund dafür ist, dass in der Akustik eigenwillige Regeln herrschen, und „[e]s [...] schon einer sehr künstlichen und komplizierten Einstellung [bedarf], um ein ‚reines Geräusch‘ zu ‚hören‘.“⁴⁴⁵ Wie in der Einleitung thematisiert, ist es nicht möglich, völlig neutral zu hören. Nina Noeske spricht deshalb im Zusammenhang mit dem Raum in der Musikwissenschaft von einem „sinnhaft

⁴⁴² Hoffmann 1988: 22

⁴⁴³ Peter Buchka: *Die Schreibweise des Schreibens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur*. München 1974, hier S. 10.

⁴⁴⁴ Bernhard: *Alte Meister*, S. 187.

⁴⁴⁵ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Halle an der Saale 1927, hier S. 146.

erfüllten Raum“,⁴⁴⁶ welcher durch Erfahrungen und Einstellungen geformt wird. So gesehen, fordert Thomas Bernhard die Leserschaft nicht nur auf zu hören, sondern zeigt ihnen, *was* sie hören sollen und *wie* sie hören sollen. Dadurch schreiben sich die von ihm intendierten Informationen ins Ohr ein, denn „[d]er Mensch ist eigentlich ein großes Ohr, das Eindrücke aufnimmt, verarbeitet und in irgendeiner Form reflektiert.“⁴⁴⁷

Anhand von Klanglandschaften lassen sich Räume hörend lesen. Mit seinem klanglichen Universum kritisiert Thomas Bernhard den Umstand, dass Menschen sich im täglichen Leben die Dinge richten, wie sie diese brauchen oder sie ausblenden, wenn sie Informationen nicht ertragen können. Sein Werk ist nicht nur eine Einladung zu hören, sondern eine Aufforderung, sich Tatsachen nicht bequem *zurechtzuhören*.

⁴⁴⁶ Noeske 2009, S. 260.

⁴⁴⁷ Cramer 2002, S. 31.

LITERATURVERZEICHNIS

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Heidegger, Martin: *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen 1969, S. 9.

Abbildung 2: Warning, Rainer: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. Paderborn 2009, S. 18.

Abbildung 3: Fasold, Wolfgang et al.: *Bau- und Raumakustik*. Berlin 1978, S. 95.

Abbildung 4: Fasold, Wolfgang und Eva Veres: *Schallschutz und Raumakustik in der Praxis. Planungsbeispiele und konstruktive Lösungen*. 2. Auflage mit CD-ROM, Berlin 2003, S. 40.

Abbildung 5: Fasold, Wolfgang und Eva Veres: *Schallschutz und Raumakustik in der Praxis. Planungsbeispiele und konstruktive Lösungen*. 2. Auflage mit CD-ROM, Berlin 2003, S. 40.

Abbildung 6: Cramer, Annette: *Tinnitus: Wirksame Selbsthilfe durch Musiktherapie*. Stuttgart 2002, S. 28.

Abbildung 7: Heidegger, Martin: *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen 1969, S. 8f.

Abbildung 8: Lorenz, Alexander: „Klangökologie aus sozialwissenschaftlicher Sicht und Chancen für eine klangökologische Rezeptionsforschung“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 33 – 40, S. 37 (19.08.2013).

Abbildung 9: Winkler, Justin: „Landschaft hören“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 3 – 10, S. 3 (19.08.2013).

Abbildung 10: Thomas Bernhard. *Auf der Erde und in der Hölle*, 1957, S. 3.

Abbildung 11: Thomas Bernhard. *Auf der Erde und in der Hölle*, 1957, S. 23.

Abbildung 12: Thomas Bernhard. *Mein Weltenstück*. 1952, S. 5.

Werke Thomas Bernhards

Thomas Bernhard: *An der Baumgrenze*, Salzburg 1969. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 14].

Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt am Main 1985. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2008 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 8].

Thomas Bernhard: *Amras*. Frankfurt am Main 1964. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle AR im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 11].

Thomas Bernhard: *Auf der Erde und in der Hölle*. Gedichte, Salzburg 1957. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Gesammelte Gedichte*. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main 1991.

Thomas Bernhard: *Auslöschung*. Frankfurt am Main 1986. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle AU im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Auslöschung*. Hg. von Hans Höller. Frankfurt am Main 2009 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 9].

Thomas Bernhard: *Beton*. Frankfurt am Main 1982. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Beton*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 5].

Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*. Frankfurt am Main 1970. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle KW im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 3].

Thomas Bernhard: *Der Atem*. Salzburg 1978. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Autobiographie*. Hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt

am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 10].

Thomas Bernhard: *Der Italiener. Ein Film; Fragment*. Salzburg 1971. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 11].

Thomas Bernhard: *Der Kulterer. Eine Filmgeschichte*. Salzburg 1974. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 11].

Thomas Bernhard: *Der Untergeher*, Frankfurt am Main 1983. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Der Untergeher*. Hg. von Renate Langer. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 6].

Thomas Bernhard: *Die Kälte. Eine Isolation*. Salzburg 1981. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Die Autobiographie*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 10].

Thomas Bernhard: *Die Mütze*. In: *Prosa*. Frankfurt am Main 1967. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 14].

Thomas Bernhard: *Frost*. Frankfurt am Main 1963. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle FR im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Frost*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 1].

Thomas Bernhard: *Holzfällen: Eine Erregung*. Frankfurt am Main 1984. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Holzfällen*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2007 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 7].

Thomas Bernhard: *Mein Weltenstück*. In: Thomas Bernhard: *Gesammelte Gedichte*. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main 1991. - Vgl. auch *Münchener Merkur* vom 22.4.1952; *Demokratisches Volksblatt* vom 20. 9. 1952.

Thomas Bernhard: *Korrektur*. Frankfurt am Main 1975. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle KO im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Korrektur*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2005 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 4].

Thomas Bernhard: *Ungenach*. Frankfurt am Main 1968. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Hans Höller. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 12].

Thomas Bernhard: *Verstörung*. Frankfurt am Main 1967. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle VE im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Verstörung*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2005 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 2].

Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Frankfurt am Main 1982. – Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen*. Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2006 [= Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 13].

Thomas Bernhard: *Zwei Erzieher*. In: *Prosa*. Frankfurt am Main 1967. - Vgl. auch Thomas Bernhard: *Erzählungen. Kurzprosa*. Hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main 2003 [= Thomas Bernhard: *Werke*, Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2003ff. Bd. 14].

Quellentexte und Forschungsliteratur

Albert, Claudia: *Tönende Bilderschrift: >Musik< in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2002.

Anzenbacher, Christoph: *Audiologos: integrative Gestaltungsmaßnahmen vor dem Hintergrund der Musikpsychologie*. Baden-Baden 2012.

Bary, William Theodore De (Hg.): *Sources of chinese tradition*. New York, NY [u.a.] 1961.

Borsò, Vittoria: „Topologie als literaturwissenschaftliche Methode. Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift“. In: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Hg. von Stephan Günzel. Bielefeld 2007, S. 279 – 295.

Böhme, Gerhard und Kunigunde Welzl-Müller: *Audiometrie. Hörprüfungen im Erwachsenen- und Kindesalter. Ein Lehrbuch*. 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Bern [u.a.]: 1993.

Breitsameter, Sabine: „klang(in der)landschaft – sound(e)scape to open space“. In: *Klangkunst*. Hg. von Helga de la Motte-Haber. München [u.a.] 1996, S. 213 – 215.

Buchka, Peter: *Die Schreibweise des Schreibens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur*. München 1974.

Cage, John: 4'33". Frankfurt am Main 1960, 2 Bl. (= Edition Peters, No. 6777).

Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin 1988.

Chlada, Marvin: *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*. Aschaffenburg 2005.

Cramer, Annette: *Tinnitus: Wirksame Selbsthilfe durch Musiktherapie*. Stuttgart 2002.

Cremer, Lothar und Helmut A. Müller: *Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik*. Stuttgart 1978, Band 1.

Deutsches Wörterbuch. 7., neu bearb. Aufl., Gütersloh 2000.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. 3., neu bearb. Aufl., Mannheim [u.a.] 1999, Bd. 8.

Duden. Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache. 4., neu bearb. Aufl. Berlin 2007, Bd. 7.

Dück, Michael: *Der Raum und seine Wahrnehmung*. Würzburg 2001.

Egger, Irmgard: „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume. Bernhard liest Pascal, Ovid, Goethe, Novalis“. In: *Raum und Raumtheorie*. Hg. von Fabrizio Cambi und Wolfgang Hackl. Wien 2013, im Druck.

Fasold, Wolfgang et al.: *Bau- und Raumakustik*. Berlin 1978.

Fasold, Wolfgang und Eva Veres: *Schallschutz und Raumakustik in der Praxis. Planungsbeispiele und konstruktive Lösungen*. 2. Aufl. mit CD-ROM, Berlin 2003.

Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Als Handschrift für seine Zuhörer* (1794). Einl. und Register von Wilhelm G. Jacobs. 4. Aufl. Hamburg 1997.

Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien 1991.

Foerster, Heinz von: *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners*. 3. Aufl. Heidelberg 1999.

Foucault, Michel: *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge* (1967). Zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt am Main 2005.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanswissenschaften* (1966). In: Michel Foucault: *Die Hauptwerke*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 2008.

Furrer, Willi: *Raum- und Bauakustik für Architekten*. Basel [u.a.] 1956.

Gerwin, Thomas: „Media Soundscapes. Oder: Der künstliche Raum“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 27 – 32 (19.08.2013).

Grillparzer, Franz: „Der Freischütze. Oper von Maria Weber“. In: *Sämtliche Werke*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1964, Bd. 3, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, S. 885–888.

Grimm, Siglinde: *Vollendung im Wechsel. Hölderlings Verfahrensweise des poetischen Geistes als poetologische Antwort auf Fichtes Subjekthilosophie*. Tübingen [u.a.] 1997.

Günzel, Stephan: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007.

Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften. Interdisziplinär. Raum in 24 Fächern*. Frankfurt am Main 2009.

Günzel, Stephan: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart [u.a.] 2010.

Günzel, Stephan: *Raum. Bild. Zur Logik des Medialen*. Berlin 2012.

Hard, Gerhard: „Humangeographie (bes. Wahrnehmungs- und Verhaltensgeographie)“. In: *Ökologische Psychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. Hg. von Lenelis Kruse. München 1990, S. 57 – 65.

Harmonic Sound GmbH & Co. KG: *Sounddusche*. In: <http://www.harmonicsound.de/leistungen/specials/sounddusche.php>. (19.08.2013).

Hegarty, Paul: *Noise/music: a history*. New York [u.a.], 2009.

Heidegger, Martin: *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen 1969.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Halle an der Saale 1927.

Heidegger, Martin: „Nietzsches Wort ‚Gott ist tot‘“. In: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, S. 193 – 247.

Hegarty, Paul: *Noise/music: a history*. NY [u.a.] 2009.

Hellbrück, Jürgen und Elisabeth Kals: *Umweltpsychologie*. Wiesbaden 2012.

Hellbrück, Jürgen et al.: „Schall und Lärm“. In: *Spezifische Umwelten und umweltbezogenes Handeln*. Hg. von Volker Linneweber. Göttingen [u.a.] 2010, Reihe: *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C, Theorie und Forschung, Serie 9, Umweltpsychologie, Band 2, S. 3 – 44.

Hellbrück, Jürgen: „Das Hören in der Umwelt des Menschen“. In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. von Herbert Bruhn: Reinbek 2008, S. 17 – 36.

Hellbrück, Jürgen und Sabine Schlittmeier: „Allgemeine Psychologie und Umwelt“. In: *Grundlagen, Paradigmen und Methoden der Umweltpsychologie*. Hg. von Ernst-Dieter Lantermann. Göttingen [u.a.] 2008, Reihe: *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C, Theorie und Forschung, Serie 9, Umweltpsychologie Band 1, S. 69 – 98.

Hellbrück, Jürgen und Wolfgang Ellermeier: *Hören. Physiologie, Psychologie, Pathologie*. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Göttingen [u.a.]: 2004.

Hellpach, Willy: *Geopsyche. Die Menschenseele unter dem Einfluß von Wetter und Klima, Boden und Landschaft*. 6. Aufl. Stuttgart 1950.

Henisch, Peter: „Thomas Bernhard“. In: *Neue Wege* (Theater der Jugend Wien), Oktober 1990, S. 35-36.

Hoffmann, Kurt: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien 1988.

Höller, Hans und Georg Schmied: „Fragment – Filmerzählung – Film“. In: *Der Italiener. Nach einer Erzählung von Thomas Bernhard*. Regie und Drehbuch von Ferry Radax. Berlin 2010, S. 16 – 45.

Huber, Martin (Hg.): *Wissenschaft als Finsternis?*. Wien [u.a.] 2002.

Kolleritsch, Otto: *Die Musik, das Leben und der Irrtum*. Wien [u.a.] 2000.

Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards“. Würzburg 2003.

Kuhn, Gudrun: *Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger: musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg 1996.

Kuhn, Gudrun: „Der Stimmenhörer“, In: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien 2003, S. 89 – 104.

Lexter Technology & Sound AB: *Directed Sound*. In: <http://lexter.se/in-english/english-page-2> (19.08.2013).

Lindner, Gerhard: *Pädagogische Audiologie. Ein Lehrbuch zur Hörerziehung*. 4. erweiterte und überarbeitete Aufl. Berlin 1992.

Lorenz, Alexander: „Klangökologie aus sozialwissenschaftlicher Sicht und Chancen für eine klangökologische Rezeptionsforschung“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 33 – 40 (19.08.2013).

Magometschnigg, Elvira: *Die Erinnerungsräume in den „autobiographischen“ Texten von Thomas Bernhard*. Dipl. Universität Wien 2001.

Mayr, Albert: „Mittag in Pens. Zum Zeitaspekt von Klanglandschaft“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 21 – 26 (19.08.2013).

Meurer, Ulrich: *Topographien*. München 2007.

Meyer, Petra Maria: *acoustic turn*. München 2008.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg. von Ludwig Finscher. 2. neubearb. Ausg. Kassel [u.a.] 1999, Sachteil, Bd. 8/2.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg. von Ludwig Finscher. 2. neubearb. Ausg. Kassel [u.a.] 1999, Sachteil, Bd. 17.

Motte-Haber, Helga de la (Hg.): *Klangkunst*. München [u.a.] 1996.

Müller, André: *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra 1992.

Noeske, Nina: „Musikwissenschaft“, In: *Raumwissenschaften. Interdisziplinär. Raum in 24 Fächern*. Hg. von Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2009, S. 259 – 273.

Obermayer, August: „Der Locus terribilis in Thomas Bernhards Prosa“. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hg. von Manfred Jurgensen. Bern 1981, S. 215 – 227.

Özelt, Clemens: *Klangräume bei Peter Handke. Versuch einer polyperspektivischen Motivforschung*. Wien 2012.

Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch. 259., neu bearb. Aufl. Berlin [u.a.] 2002.

Radax, Ferry: *Der Italiener. Nach einer Erzählung von Thomas Bernhard*. Berlin 2010.

Randow, Thomas von: „Ist Akustik Glückssache?“. In: *DIE ZEIT*, 1961, Nr. 51, S. 24.

Russolo, Luigi: *Die Kunst der Geräusche* (1913). Hg. von Johannes Ullmaier. Aus dem Italienischen von Owig DasGupta. Mainz 2005.

Sacks, Oliver: *Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn*. Reinbeck bei Hamburg 2008.

Satie, Erik: *Schriften*. Hg. von Werner Bärtschi. Aus dem Französischen von Evi Pillet. Zürich 1998.

Schaaf, Helmut und Gerhard Hesse: *Tinnitus aurium. Alarm aus dem Innenohr*. 3. Aufl. Augsburg 1999.

Schafer, Raymond Murray: *Schule des Hörens: Notizen, Diskussionsbeiträge, Übungsbeispiele, Aufgaben* (1967). Aus dem Englischen von Friedrich Saathen. Wien 1972.

Schafer, Raymond Murray. *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* (1977). Aus dem Englischen und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter. Mainz 2010.

Scheib, Asta: „Von einer Katastrophe in die andere (1986)“. In: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Hg. von Sepp Dreissinger. Weitra 1992, S. 136 – 153.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Absolute Hilflosigkeit (des Denkens). Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung“. In: *Wissenschaft als Finsternis?*. Hg. von Martin Huber. Wien [u.a.] 2002, S. 9 – 18.

Schmied, Erika: *Thomas Bernhards Österreich: Schauplätze seiner Romane*. Salzburg, Wien 2000.

Seidel, Helmut: *Johann Gottlieb Fichte zur Einführung*. Hamburg 1997.

Spencer-Brown, George: *Laws of form. Gesetze der Form* (1969). Aus dem Englischen von Thomas Wolf. Lübeck 1997.

Strauss, Erwin: *Vom Sinn der Sinne*. Göttingen 1956.

Sturmlechner, Margit: *Eigentümlichkeiten der Raumdarstellung in den Romanen „Frost“, „Verstörung“ und „Das Kalkwerk“*. Dipl. Universität Wien 1993.

Tismar, Jens: *Gestörte Idyllen*. München 1973.

Valéry, Paul: *Cahiers. Hefte*. Hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Aus dem Französischen von Bernhard Böschstein. Frankfurt am Main 1993, Heft 6.

Vrabl, Olivia: *Hören will gelernt sein: Hören und Hörverstehen im gesteuerten Fremdsprachenerwerb am Beispiel der spanischen Sprachen*. Dipl. Universität Wien 2008.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797). Hg. von Martin Bollacher. Stuttgart 2009 [= Reclam Universal-Bibliothek 18348].

Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst* (1799). Hg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart 2005 [= Reclam Universal-Bibliothek 9494].

Warning, Rainer: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. Paderborn 2009.

Westercamp, Hildegard: "Editorial". In: *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*. 2000, Bd. 1, Nr. 1, S. 3 – 4.

Winkler, Justin: „Landschaft hören“. In: *Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive*. Hg. vom Forum Klanglandschaft. Online-Publikation des Akroama Verlags Basel 1999, erweitert und verbessert 2010: http://www.iacsa.eu/jw/klanglandschaft_woertlich_2010.pdf, S. 3 – 10 (19.08.2013).

Wörterbuch Deutsch als Fremdsprache, Berlin 2000.

ZUSAMMENFASSUNG

Anhand von Landschaften und Schauplätzen komponiert und inszeniert Thomas Bernhard den akustischen Raum in seiner Prosa. Die diesen Klangräumen zugrundeliegenden Muster und deren Bedeutung sind bislang nicht erforscht worden. Ebenso wenig fand die Raumdebatte in der Musik, welche sich im 20. und 21. Jahrhundert durch Musikskulpturen, Klanginstallationen, Klangarchitektur und Klangexperimente artikuliert, Eingang in die Bernhardsforschung. Lediglich der Verbindung zwischen dem Werk Thomas Bernhards und der Musik im engeren Sinne wurde Aufmerksamkeit geschenkt. Dennoch, der Stellenwert des Hörens ist in seiner Prosa sehr hoch.

In dieser Arbeit wird der Frage nachgegangen, welche akustischen Räume und Hörwelten in Thomas Bernhards Prosa vorzufinden sind, wie diese konstituiert sind und in welcher Relation sie zu den Figuren in Thomas Bernhards Prosa stehen. Mit der Technik des *close readings* werden die Prosatexte auf direkte Bezüge zu akustischen Parametern untersucht, um diese akustischen Kodierungen musikwissenschaftlichen Raumstrukturen zuzuordnen. Dabei beschränkt sich die Analyse auf äußere Zeichen, die in Landschaftsbeschreibungen, in der Figurenrede und dem Handlungsverlauf, aber auch in Regieanweisungen und Inszenierungsanweisungen von Drehbüchern in Form von Zuschreibungen und Vergesetzlichungen sichtbar sind.

Als Basis für dieses Forschungsprojekt dient die Einteilung des Raumes in der Musikwissenschaft nach Nina Noeske, die vier Ebenen der Raumanalyse beziehungsweise vier musikbezogene Räume ausfindig macht. Der erste Raum umfasst die räumliche Ausbreitung des Schalls und wird als *physikalisch-akustischer Raum* bezeichnet. Der zweite Raum behandelt den Vorstellungsraum, der während einer akustischen Wahrnehmung oder während des Komponierens sowie als Raum der Erinnerung entsteht. Diesen

Raum bezeichnet Nina Noeske als den *imaginären Hörraum*. Der dritte Raum wird unter dem Begriff der *kompositorischen Praxis* subsummiert und beschreibt Räume oder Orte, in denen beziehungsweise an denen tatsächlich Musik ertönt. Der vierte Raum setzt sich mit *musikalischen Systemen* auseinander. Dieser Raum wird aufgrund seiner umfangreichen Dimension in dieser Arbeit nicht behandelt. Folglich werden die ersten drei Räume nach Nina Noeske unter dem Gesichtspunkt einer *literarischen Akustik* untersucht.

Raum kann nicht neutral gedacht werden, da die Vorstellungen des Einzelnen sowie die des Kollektivs den Raum prägen. Zudem sind historische Entwicklungen gleichsam wie die akustische Beschaffenheit eines Raumes Teil der Vorstellungen und gestalten das Hörereignis mit. Es ist daher grundsätzlich nicht möglich, den musikalischen Raum ohne imaginäre Anteile und vorurteilsfrei wahrzunehmen. Des Weiteren stehen die drei in dieser Arbeit behandelten Räume in Wechselbeziehung zueinander. Aus diesem Grund wird der musikalische Raum in dieser Arbeit nicht nur nach dem naturwissenschaftlichen Verständnis als Ausbreitung der Schallwellen in einem dreidimensionalen Raum behandelt, sondern auch kulturwissenschaftlich ausgelegt. Das heißt, Raum wird in dieser Arbeit auch als erweiterter, kulturwissenschaftlicher Begriff verstanden, der in vielfältiger Form gestaltet werden kann. Dies bedeutet auch, dass mehrere Räume übereinander gelegt werden und folglich gleichzeitig existieren können.

Die Untersuchung beginnt mit dem physikalisch-akustischen Raum in Thomas Bernhards Prosatexten. Während die Akustik in vielen Räumen Glückssache zu sein scheint, da sich manche akustischen Phänomene erst im Nachhinein zeigen, ist die akustische Qualität in Thomas Bernhards Prosa nicht von Zufall und Glück gekennzeichnet. Die auf den ersten Blick topographisch unauffälligen Landschaften trügen, denn die Akustik wird nicht dem Zufall überlassen. Von der Dauer und Intensität bis hin zur Qualität der Klänge und Geräusche wird im Drehbuch des Bernhardschen

Klanguniversums eine präzise Vorlage verfasst, die keinen Spielraum für Interpretationen zulässt. Alle möglichen Informationen werden von den Figuren über die Akustik gesammelt. Diese verwenden die Akustik zur Orientierung und Lokalisierung im Raum. Aber auch die Wächterfunktion des Ohres ist Teil der Handlungen, denn im Bernhardschen Universum entgeht dem außerordentlichen Gehörsinn vieler Figuren nichts. Da viele Figuren Situationen ausgesetzt sind, in denen sie nichts sehen, aber dennoch hören können, ist es der Gehörsinn, der die Geschehnisse weitgehend dokumentiert.

Die Schallausbreitung in Bernhardschen Gebäuden folgt einem spezifischen Muster. Die akustische Beschaffenheit der Oberflächen und deren akustische Durchlässigkeit ist vom ersten Prosawerk *Frost* bis zum letzten Prosawerk *Auslöschung* identisch. Raumakustische Muster, derer sich Thomas Bernhard häufig bedient, sind glatte Oberflächen und geschlossene Räume, die nur spärlich mit Mobiliar bestückt sind. Aufgrund der fehlenden porösen Absorber wie Teppiche oder Vorhänge sowie verschlossener Fenster und Türen kommt es zu einer Mehrfachbrechung des Schalls. Der Nachhall wird in der Prosa ebenso von den Figuren thematisiert wie Details darüber, wie die Figuren den Raum hören, in dem sie sich aufhalten. Ein weiteres Charakteristikum neben den glatten Oberflächen und den ausgeräumten Räumen sind dünne Wände, die hellhörig sind.

Die Schallausbreitung im Freien ist im Bernharschen Universum von schallverstärkenden Elementen, etwa Schluchten und Flüsse, die Getöse verursachen, und schalldämpfenden Elementen, wie etwa einem Wald, gekennzeichnet. Auch im Freien steuert Thomas Bernhard die Schallausbreitung und verwendet den Wind, die Temperatur, den Wald oder das Echo für seine Zwecke. Wälder werden dabei grundsätzlich als Schallschutzmauern verwendet, der Wind trägt Informationen heran oder eben nicht. Distanzen werden über die Akustik definiert, so ist etwas in Hör-

oder Rufweite und nur selten in Sichtweite. Viele Figuren wissen über die Raumakustik Bescheid und verwenden sie aktiv zu ihren Gunsten. Demzufolge dient das Gehör den Figuren nicht nur zum Schutz und zur Orientierung sondern auch, um die Umwelt zu identifizieren und über das Geschehen Kontrolle auszuüben. Daraus folgt, dass die Raumakustik von Thomas Bernhard in seiner Prosa soweit determiniert ist, als es im Rahmen dieses Mediums möglich ist.

Abgeschirmte Räume und fehlende schalldämpfende Maßnahmen führen dazu, dass die Menschen dem Klang erbarmungslos ausgeliefert sind. Sie entscheiden sich entweder für eine Gefangenschaft im physikalisch-akustischen Raum und ordnen sich den akustischen Gegebenheiten unter, indem sie flüstern oder auf Zehenspitzen gehen, um in den halligen Räumen keine lauten Geräusche zu produzieren. Oder sie versuchen, der klanglichen Übermacht zu entfliehen, in dem sie in klangliche Vorstellungsräume transzendieren. Doch auch diese stellen letztlich ein Gefängnis dar, denn die Erinnerung an Gesprochenes oder Erinnerungen an musikalische Ereignisse verfolgen die leidgeplagten Figuren. Dieser Prozess des Erinnerns macht die Figuren krank, da sie sich nicht freiwillig erinnern, sondern von den Erinnerungen eingeholt werden. Die Figuren hören aber auch während des Hörens Dinge, die sich im imaginären Hörraum verorten lassen. Musikalische Ereignisse wie auch absurde Geräusche erzeugen Vorstellungsräume, die mit der Wirklichkeit kaum oder gar nichts gemein haben und den fehlenden Bezug der Figuren zur Realität deutlich zutage treten lassen. Thomas Bernhards Figuren sind häufig mit einem übernatürlichen Gehör ausgestattet, das die menschliche Hörgrenze und Hörschwelle überschreitet. So ist die Hörfähigkeit mancher Figuren teils oder gänzlich im imaginären Hörraum anzusiedeln. Es sind von der Einbildungskraft gesetzte Räume, gleichsam innere Hörwelten, die auf Illusionen aufbauen und letzten Endes akustische Halluzinationen erzeugen. Ohne Ursprung in der Wirklichkeit stellen diese

utopischen Räume die prägnantesten imaginären Hörräume dar. Von Pathologien sind die Figuren etwa gezeichnet, hören Geräusche, obwohl im außen keine Geräusche sind. Perzeptuelles Ergänzen und Ohrwürmer führen dazu, dass die Figuren auch im imaginären Raum von Geräuschen verfolgt und in ihren Pathologien gefangen sind. Die vermeintlichen Zufluchtsorte vor dem physikalisch-akustischen Raum entpuppen sich für die Figuren zu einem weiteren Gefängnis, der Körper wird zur akustischen Hölle.

Die Musik hingegen scheint als positives Element im Zentrum der Prosa Thomas Bernhards zu stehen, ist sie aber nicht. Wie ein Möbelstück gehört sie als Einrichtungsgegenstand in das Bernhardsche Universum. Dem gegenüber ist der Raum in Thomas Bernhards Prosa *a priori* ein musikalischer Raum, in dem eine kompositorische Praxis exerziert wird, die weit über die Definition von Nina Noeskes Raum der kompositorischen Praxis hinausgeht. Die Menschen sind es, die als Instrumente fungieren, und auf denen gespielt wird. Thomas Bernhard ist auch ein versierter Meister der Geräuschästhetik, denn die ganze Welt ist in seiner Prosa ein Musikinstrument. Das Rattern der Nähmaschine verfolgt einen präzisen Rhythmus, Menschen husten rhythmisch, Türen haben einen Öffnungs- und Schließrhythmus, auch der Wind musiziert. Daraus folgt, dass auch Lärm und Geräusch teil des Klangexperiments sind. Raum ist im Bernhardschen Universum demnach verräumlichte Musik, in dem das Leben zu einer Opernaufführung wird.

Es ist deutlich erkennbar, wer die wahren Herrscher im Bernhardschen Universum sind: Lautlosigkeit, Stille, Lärm, Ruhe und Unruhe. Während in deutschsprachigen Wörterbüchern das Wesen der Stille als Zustand beschrieben wird, ist im musikwissenschaftlichen Verständnis die Stille als eigene Entität mit Ereignis- und Daseinscharakter dargestellt. Dies trifft auch auf Thomas Bernhards Prosa zu. Darin zeigt sich die Stille als mächtige, handelnde Instanz, die sich nach Bedarf in ihrer Eigenschaft und Intensität verändern kann, um den Raum zu dominieren. Anhand von zwei

Achsen wird daher in dieser Dissertation die Stille und deren teils paradoxe Dynamik in ihre Bestandteile zerlegt, um das Ausmaß der Stille darzustellen, ihre Lautlosigkeit wie ihren Lärm, ihre Ruhe und ihre Unruhe, die Verstörung auslöst. Die Stille ist im Bernhardschen Universum ein beobachtbares Phänomen, eine despotische Akteurin, die absolut herrscht. Doch es ist keine spannungsfreie Stille. An vielen Orten im Bernhardschen Universum ist es *unangenehm* still, es herrscht Lautlosigkeit. Füllen Musik und Geräusche den Raum nicht aus, *tritt Stille ein* - um dann zu herrschen. In ihrer Ausprägung als Lärm löst die Stille Stress aus. Thomas Bernhard fügt in vielen seiner Prosatexte Reize, Stressoren genannt, hinzu. Da im Bernhardschen Universum viele Figuren den Wunsch äußern, in Ruhe gelassen zu werden, führt dies dazu, dass selbst geringfügige Geräusche als Stressoren eingestuft werden. Die Bernhardschen Figuren zähmen den akustischen Raum und töten etwa Tiere, damit Ruhe einkehrt. Durch das Bekämpfen des Lärms an der Quelle, der primären Lärmschutzmaßnahme, wird der akustische Raum künstlich leiser gemacht und das akustische Kräfteverhältnis verändert. Als zweite Strategie um Stressoren abzuwenden, bauen sich die Figuren akustische Schutzschilder. Dies sind schallabschirmende dicke Mauern, wie das Kalkwerk – ein Bollwerk der Ruhe, oder ein Wald, der Geräusche schluckt. Sofern die Möglichkeit besteht, nützen die Figuren die Flucht und versuchen, durch einen Ortswechsel dem Lärm zu entkommen. Dennoch erklärt die Stille und ihr Lärm nicht das beklemmende Gefühl, welches viele Figuren verspüren. Die zweite Achse beschreibt demzufolge die Ruhe und die Unruhe, die zur Verstörung führt. Die Figuren wollen in Ruhe gelassen werden, doch die äußerliche Ruhe schafft keine innere Ruhe. Sie können sich nicht ruhig halten und sind von permanenter Unruhe und Ruhelosigkeit geplagt. Sie schaffen sich Orte, um Ruhe zu erfahren, doch die Stille wird zum Herrschaftsraum und die vermeintliche Ruhe wird als Illusion entlarvt. Die utopischen Lösungsversuche entpuppen sich dadurch als Falle und die Figuren fallen

akustischen und auditiven Abhängigkeiten und Hierarchien zum Opfer. Viele Figuren beherrschen den Mechanismus nicht, um sich innerlich zu beruhigen. Gleichzeitig benötigen viele Figuren Ruhe und Unruhe zugleich, was letzten Endes zur Verstörung führt.

Aus radikal-konstruktivistischer Sicht stellt sich die Frage, wie das Bernhardsche Universum aus der Perspektive der Figuren wahrgenommen wird. Rekurrierend auf philosophischen Grundlagentexten werden deshalb die musikwissenschaftlichen Räume in philosophische Raumkonzepte eingebettet. Die Figuren in Thomas Bernhards Prosa beschreiben ihre Außenwelt ausgehend von ihrem Bewusstsein. Sie projizieren akustische Erinnerungs- und Vorstellungsräume hinaus, die den realen Raum überblenden. Im Sinne der Subjektphilosophie Johann Gottlieb Fichtes finden sich deshalb von der Einbildungskraft gesetzte poetisierte Klangräume. Die Beschreibungen der Figuren heben sich deutlich von einer objektiven Beschreibung ab und die Figuren sind ihren selbstgesetzten Bezugssystemen ausgeliefert. Es sind keine Raumbeschreibungen die der Leserschaft nähergebracht werden, sondern verzerrte Beschreibungen der Raumwahrnehmung, projiziert durch die Einbildungskraft der verstörten Figuren. Je nachdem, wie sich die Figuren die Räume *zurechtkonstituieren*, hören und erleben sie ihr *klangliches Ich-Gebäude*.

Geräusche, Lärm, Stille und Klänge erzeugen im Bernhardschen Universum Heterotopien nach Michel Foucault. Viele akustisch motivierte Heterotopien sind dadurch gekennzeichnet, dass sie Inseln der Ruhe erzeugen sollen. Während sich die Figuren vor der Außenwelt abschotten und der Ansicht sind, anhand der Heterotopie in einen Raum der Ruhe eingetreten zu sein, stellen sie fest, dass sie einer Illusion aufgesessen sind, denn sie finden in der Heterotopie keine Ruhe sondern Unruhe vor. Um ihre Wunschvorstellungen Wirklichkeit werden zu lassen, wandeln sie Alltagshandlungen für ihre Bedürfnisse ab. Diese Praktiken im Raum nach

dem Konzept von Michel de Certeau verfolgen den Zweck, den akustischen Raum leiser zu machen und ihn akustisch zu dominieren. Die Praktiken, die Auswirkungen auf die Akustik haben, markieren akustische Territorien. Das Ziel, absolute Stille zu erzeugen, führt allerdings unweigerlich zur Leblosigkeit. Und je leiser der Raum von den Figuren empfunden wird, desto starrer sind sie, denn die Praktik, den Raum verstummen zu lassen, produziert einen unbeweglichen perspektivenlosen Raum.

Die Stille ist in Thomas Bernhards Prosa auch Projektionsfläche für Tatsachen und Handlungen. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit die Beziehung zwischen dem Menschen und seiner akustischen Umwelt ins Zentrum der Analyse gerückt. Durch den Klang, den Thomas Bernhard mittels seiner Schauplätze und Gegenden komponiert, inszeniert er den akustischen Raum und verschafft den Orten dadurch akustische Identitäten, die sich wie ein Muster durch seine Prosa ziehen. Anhand von Modellen der akustischen Ökologie und der Klanglandschaftsforschung ist es möglich, ein akustisches Profil der Gemeinschaften in Thomas Bernhards Prosa zu erstellen. Die Akustik spielt eine zentrale Rolle bei der Beurteilung eines Ortes und dessen Erscheinungsbild, denn Orte besitzen charakteristische Klangbilder. Menschen nehmen die akustische Umwelt als musikalische Komposition wahr und sind, da sie die Komposition größtenteils mitgestalten, verantwortlich für diese Komposition. Doch um viele Facetten des akustischen Raumes überhaupt erst begreifbar machen zu können, bedarf es, in differenzierte Arten des Hörens vorzudringen. Zudem ist das Hören eng mit der Bewegung im Raum verbunden. In der akustischen Ökologie wird daher zwischen dem *Hörspaziergang* (listening walk) und dem *Klangspaziergang* (soundwalk) unterschieden. Wie in der akustischen Ökologie wird in Thomas Bernhards Prosa die Leserschaft eingeladen, an Klangspaziergängen teilzunehmen. Geschickt führt er die Leserschaft auf einen akustisch schmackhaften Weg und fordert uns auf, ausgewählten Geräuschen und Klängen zu lauschen. Die

Figuren selbst bewegen sich in beiden Dimensionen. Einerseits nehmen sie an Hörspaziergängen teil, andererseits aber auch an Klangspaziergängen, indem sie die Umwelt zur Klangerzeugung aktiv miteinschließen. Viele Figuren im Bernhardschen Universum besitzen nicht nur ein sensibles Gehör, sondern pflegen einen wachsam und reflektierten Umgang mit der akustischen Welt, die sie umgibt.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die Figuren keinen Landschaftsklang wahrnehmen, sondern Klanglandschaften hören. Unter Klanglandschaft versteht man das Zusammenspiel aller Schallereignisse, aus denen ein Ort oder ein Raum besteht. Diese Geräuschkulisse wird allerdings auch einer ästhetischen Beurteilung unterzogen und basiert zudem auf Wertungen, Erinnerungen und Aussagen von Menschen. Klanglandschaften können deshalb nicht rein naturwissenschaftlich eingeordnet werden, da auch Erinnerungslandschaften und Gefühlslandschaften teil einer Klanglandschaft sind. Viele Figuren gestalten den akustischen Raum nach ihren Vorstellungen und tappen in die Falle, die Rechnung ohne die Klanglandschaft zu machen. Neben der persönlichen Komponente eines jeden Individuums artikulieren sich Klanglandschaften auch in der gesamten Gesellschaft. Die Stimmung in der Bevölkerung weist einen direkten Bezug zum sozialpolitischen Zustand eines Staates auf. Dass die von der Bevölkerung wahrgenommene Klanglandschaft und die Machenschaften des Staates korrelieren, ist in Thomas Bernhards Universum nicht zu überhören. Wie ein Mantra wiederholt der Autor diese Botschaft und lädt die Leserschaft ein, einen Bezug zwischen dem Klangraum und der dazugehörigen Gesellschaft herzustellen. Aufgrund dessen stellt sich die Frage, inwieweit Thomas Bernhard durch sein Akustikdesign einen Spiegel der Gesellschaft darstellt. Diese *soziale Akustik* ist aber auch ein Indiz für den Zustand der Gesellschaft, in der sich die Figuren befinden. Denn von *Frost* bis *Auslöschung*, vom ersten bis zum letzten großen Prosawerk, sendet uns Thomas Bernhard immer die

gleiche Botschaft: wir sollen zuhören, denn Klanglandschaften sind eine Art von Sprache, derer sich der Akustikdesigner Thomas Bernhard bedient, um Sachverhalte auszudrücken. Wenngleich sich die Mehrheit der Figuren weigert, zuzuhören, ist diese Weigerung letztlich die Konsequenz davon, dass sie nicht die Kraft dazu haben, wie im Zitat ausgedrückt, welches dieser Arbeit vorangestellt ist. Doch die Botschaft richtet sich nicht nur an die Figuren, sondern auch an die Leserschaft, denn das Hören wird in Thomas Bernhards Prosa für *alle* zum Differenzierungsgeschehen. Wer die Kraft hat, aufmerksam zuzuhören, dem offenbart sich die Gesellschaftskritik, die Thomas Bernhard durch den Klang vermittelt. Denn über die klangliche Konstituierung des Raumes werden soziale Strukturen sichtbar, da das Bernhardsche Universum auf die Figuren *zu rhythmisiert* ist. So hat letzten Endes jede Gesellschaft die Klangumgebung, die sie verdient. Diejenigen, die Thomas Bernhards Aufforderung folgen und zuhören, offenbart sich die soziale Botschaft, die der Autor durch den Klang vermittelt. Sein Werk ist allerdings nicht nur eine Einladung zu hören, sondern eine Aufforderung, sich Tatsachen nicht bequem *zurechtzuhören*.

ABSTRACT

„Sonic Constitution of Space. Musical Conceptions of Space in the Prose of Thomas Bernhard“

Thomas Bernhard cultivated the reputation of being a “musical author” but his musicality has never been explained in a satisfactory way. This project deals with the sonic constitution of space based on Nina Noeske’s categories of space in music, the physical-acoustic space, space created by imagination and space created while composing a piece of music.

Thomas Bernhard designs the acoustic room in his prose in every detail. The rooms described in his prose are characterized by smooth surfaces and missing absorbers. Reverberant sound is the consequence of these acoustic conditions and the characters subject themselves to the acoustic environment. Thus, the acoustic conditions in the rooms dominate many characters. Furthermore, the clairaudient walls force many characters to be exposed to sound and noise without a choice and without any chance to escape. Using sound-amplifying elements, such as a canyon, as well as sound absorbing elements, such as a forest, Thomas Bernhard composes the landscape creating either absolute silence or loud noise. Most characters in his prose seek silence and peace but the places and rooms they create offer only the opposite. They try to escape in imaginary places but they are haunted by voices and sounds from the past and the present. Or, they suffer from acoustic hallucinations that madden them. Thus, the plan to flee from the room acoustic terror into imaginary places fails as well. Consequently, there is no silence in space or in the body. Furthermore, many characters lack the mechanism to find inner peace. The reason is that the characters tailor the world according to their subjective point of view, which can be explained by the philosophy of Johann Gottlieb Fichte, and produce acoustic

nightmares. However, the main focus of the characters lies on silencing their environment. They create heterotopoi according to Michel Foucault in order to mark their acoustic territories but they fall prey to illusions, as the heterotopoi cannot offer them what they need. Based on Michel de Certeau's concept of daily habits and methods in space the characters change their behaviour and daily routines in order to change the acoustic environment.

Whereas music in a narrow sense plays a minor role in his prose, Thomas Bernhard's universe is a musical universe from the outset. He describes life as an opera and the whole world as a stage in which human bodies serve as instruments, doors and windows have their rhythms and the wind plays music. But this world is under the rule of silence in all its manifold ways. Thus, silence is not a condition but a phenomenon that can change its features in order to dominate space. Like a mantra Thomas Bernhard's main characters repeat the message to listen to the environment, but most characters refuse to listen or do not dare to listen at all. Those who decide to face the challenge are confronted with powerful soundscapes. A soundscape is a kind of language humans have and can be described as a *social acoustics* in Thomas Bernhard's prose. Thus, the condition of a state and the way it is ruled by the authorities can be expressed in soundscapes. And this is what many characters hear, a rotten and corrupt establishment. However, human beings are responsible for their soundscapes as they create the acoustic environment that surrounds them. Thus, Thomas Bernhard invites the readers not only to listen to the soundscapes but criticises the fact that many people listen to their environment in a way that makes them blind to what is happening around them.

CURRICULUM VITAE

PERSÖNLICHE DATEN

Name: MMag. phil. Olivia VRABL

✉ olivia.vrabl@univie.ac.at

UNIVERSITÄRE LAUFBAHN

Abschluss 2008	Lehramtsstudium Spanisch/Englisch
Abschluss 2008	Diplomstudium Hispanistik/Anglistik und Amerikanistik
Titel der Diplomarbeit:	Hören will gelernt sein. Hören und Hörverstehen im gesteuerten Fremdsprachenerwerb am Beispiel der spanischen Sprachen
Abschluss 2010	Ausbildung Deutsch als Fremdsprache
Seit 2009	Doktorat am Institut für deutsche Philologie
Seit 2011	Doktorat am Institut für Musikwissenschaft

AUSGEWÄHLTE ERWERBSTÄTIGKEITEN

Seit 2008	Seminare am Institut für Bildungswissenschaft: Theorie und Praxis des Lehrens und Lernens, Theorie und Praxis der Schulentwicklung, Theorie und Praxis des Erziehens und Beratens
Seit 2011	Hochschuldidaktische Fortbildungsseminare für LektorInnen an der Personalentwicklung der Universität Wien
Seit 2012	Hochschuldidaktische Fortbildungsseminare für LektorInnen an der Personalentwicklung der Universität Innsbruck