universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Stimmung als Latenzfigur in Thomas Bernhards Roman *Frost*“

Versuch einer anagrammatischen Lektüre

verfasst von / submitted by

Mag. Alfred Michael Gelbmann

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 792 332
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Deutsche Philologie
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Meinen verstorbenen Eltern gewidmet

Vorwort

> *So ist Anagrammatik das erste, literarische Modell der Latenz, an dem Theorie, unmarkiert, der ihr eigenen Praxis impliziert ist.*[1]
>
> Haverkamp: 2002: 9

Hinter dem hier angestrebten Versuch, Thomas Bernhards Debütroman *Frost* anagrammatisch zu lesen[2], verbirgt sich ein Bündel an Beweggründen, die letztlich zu einem einzigen, lapidaren Motiv zusammengefasst werden können: *philologische Neugierde*. – Eine etwa fünfzig Jahre nach dem Erscheinen von *Frost* von vergessenen, wiederentdeckten Wissensbeständen geweckte Neugierde an Bernhards „immanenter Poetik" (Blumenberg: 2012: 137-156) aus der Zeit seiner frühen Prosa: Die Wiederentdeckung der *Anagramme* Saussures 1970 und die wissenschaftliche Wiederkehr des ästhetischen Phänomens *Stimmung* zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Obwohl ihr Wiedererscheinen im ersten Moment sowohl zeitlich, als auch im Hinblick auf unterschiedliche wissensgeschichtliche Prämissen[3] unverbunden nebeneinander stehen, ist beiden Begriffen ihre Zugehörigkeit zur Kategorie der *ästhetischen Phänomene* (Barck u.a. Hg.: 2005) gemein. Doch die bloße enzyklopädische Nachbarschaft erklärt noch nicht, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, denn weder in Anselm Haverkamps Beitrag: *Anagramme* findet sich ein Hinweis auf den ästhetischen Begriff der Stimmung, noch in David Wellberys begriffsgeschichtlichem Aufsatz im selben Handbuch: *Stimmung* finden sich explizite Bezüge zum Begriff des Anagramms. Erst die begriffliche Engführung des *Anagramms* als *latente* „Figura cryptica" bei Haverkamp (2002) einerseits und die Zusammenführung von „Stimmung und Latenz" bei Wellbery (2011b) andererseits ermöglichen die im Titel herausgestellte verklammerte Dar-

[1] Haverkamp konstatiert in diesem Zusammenhang an anderer Stelle, dass es keine *Begriffsgeschichte*, sondern bloß eine *Anwendungsgeschichte* des Anagramms gibt. Wir kommen im Verlauf dieser Studie noch darauf zurück.

[2] Unter einer *anagrammatischen Lektüre* ist eine Lesart zu verstehen, die verborgene Bedeutungen unter dem manifesten Text aufzuspüren versucht. Der Begriff des *Anagramms* geht auf eine Untersuchung der *Saturnier* und *vedischen Metrik* durch F. Saussure in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zurück und ist in seinem Nachlass von Jean Starobinski 1970 wiederentdeckt worden. (Starobinski: 1980: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*). Zu beachten auch: Wunderli, Peter: 1972: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur*. Vgl. zu Wunderli: die Anm. 20 in: Haverkamp: 2000: 137)

[3] Die Wiederentdeckung der Anagramme 1970 erfolgt am Höhenpunkt des Strukturalismus; die Wiederkehr der ästhetischen Stimmung an der Wende zum 21. Jahrhundert steht im Zeichen der Leibphilosophie von Husserl bis Jean Luc Nancy, deren Anfänge die bis Baumgartens *Aesthetica* (1750)zurückreichen.

stellung der beiden ästhetischen Phänomene, die in der Folge dieser Untersuchung als *die* bestimmenden textuellen Konstituenten in Bernhards Prosa ausgewiesen werden. Allerdings gehen diesen spezifisch poetologischen Einsichten umfangreiche theoretische Erörterungen der an dieser Engführung beteiligten Wissensbestände – sie bilden den Schwerpunkt im 5. Kapitel – voraus und ermöglichen erst dadurch dem Theorem Wellberys der verklammerten Sichtweise der beiden ästhetischen Phänomene eine tragfähige Grundierung. Erst mit der sukzessiven Heranführung an die Besonderheiten der historischen, bisweilen bruchhaften Entwicklung und epistemischen Verknüpfung dieser Wissensbestände wird es im Fortgang dieser Studie möglich, die entscheidenden Einsichten in das vorpropositionale Moment der ästhetischen Wahrnehmung der in sich verklammerten, interferierend wirkenden Phänomene zu gewinnen und zu formulieren: Anagramme sind *latente Phänomene*, die über die *mediale Mittelbarkeit* ästhetischer Stimmungen, zwar nicht direkt darstellbar sind, jedoch über ihre sprachstrukturellen Implikationen indiziert und mithin diskursiv zugänglich werden. – Allerdings, das sei hier vorwegzunehmen erlaubt, erfährt diese so verstandene „theoretische Neugierde“ (Blumenberg: 1973 und 2017) spätestens dann einen Rückschlag, wenn sie auf das explizite Hindernis der *Nichtdarstellbarkeit* sinnlicher Erfahrungen von ästhetischen Phänomenen trifft. (Vgl.: Albes/Frey: 2003: 9-10) – In diesen Zusammenhang ist die *extrinsische* Motivation der philologischen Neugierde einzuordnen, die sich in den diskontinuierlichen, bisweilen bruchhaften Veränderungen literatur- und kulturwissenschaftlicher Wissensfelder vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts artikuliert. Dazu zählt u. a. der gegenwärtig zunehmende Diskurs um die chiastische Durchdringung von *Literatur und ästhetischer Philosophie*, der in seinen Grundzügen bis zur *Ästhetica* Baumgartens um 1750 zurückreicht. (Vgl. u.a.: Horn u.a. Hg.: 2006) – Dieses, vor allem an der Neubestimmung ästhetischer Theorien orientierte Interesse wurde zunächst ausgelöst und in der Folge nachhaltig genährt von der *intrinsisch* motivierten Neugierde, nämlich von der schon *gerichteten* Ahnung, in den sprachlichen Implikationen des überaus dichten Stimmungsgefüge des Romans *Frost* etwas zu entdecken, das der üblichen, linearen Lesart nicht zugänglich ist, etwas, das sich unter dem manifesten Text verborgen hält und über den bisweilen überstrapazierten Topos der sprachmusikalischen Wirkungsästhetik hinausverweist: Die poetologisch codierte Latenz in Form der *Anagramme der Gewalt*. (s. Haverkamp: 2004: 157-168) – Diese *intrinsischen*, vornehmlich poetologisch konnotierten Beweggründe stehen in einem direkten Zusammenhang mit der spezifischen „Sprachsituation“ (Blumenfeld: 2012: ebd.) der frühen Prosa Bernhards und dem in dieser Zeitspanne vollzogenen „qualitativen Wechsel“ (vgl.: A. Gellhaus: 2010) Bernhards

von einer noch eher konventionellen Schreibweise zur Singularität seiner „immanente Poetik“ in den späten 1950er Jahren. – Mit den bisher angesprochenen Motiven eng verbunden steht das literaturgeschichtlich fundierte Bedürfnis, Bernhards Debütroman *Frost* jene Gerechtigkeit zuteilwerden zu lassen, die ihm bisher aus nur zum Teil nachvollziehbaren Gründen versagt geblieben ist. Es ist dies jene Art von Gerechtigkeit, die als *Anagramme der Gewalt* im Gedächtnis seiner manifesten Texträume der frühen Prosa verborgen liegt. Eine Gerechtigkeit, die letztlich darin besteht, dass unaufhörlich nachgelesen werden kann, was *nicht geschrieben* steht: in ihrer Latenz, fünfzig Jahre später und darüber hinaus: Eine singuläre *Poetik des Unsagbaren*, die implizit darauf angelegt ist, das *Kainsmal* unvordenklicher Zeiten beim *anagrammatischen Namen* zu nennen.

Die wohl bedeutendste literaturwissenschaftliche Wiederentdeckung sind die o. e. *Anagramme* Ferdinand Saussures in den 1970er Jahren durch Jean Starobinski. Nicht weniger prägend für diese Zeit ist die Rückbesinnung – sie steht in einem ursächlichen Zusammenhang mit Haverkamps literarischem Latenzkonzept der *Figura cryptica* (2002) – auf die in Vergessenheit geratene *Aesthetica* Alexander Gottlieb Baumgartens als *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis*. Dieser Rückbesinnung geht am Beginn des 20. Jahrhunderts eine Hinwendung zur Leibphilosophie voraus, die mit Husserls Bewusstseinsphilosophie ihren Ausgang nimmt und über Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* zu Nancys *Philosophie des Berührens* am Ende des vergangenen Jahrhunderts einen vorläufigen Endpunkt markiert. Damit verbunden ist eine Neuorientierung der ästhetischen Philosophie als Folge einer tiefgreifenden Erkenntniskrise der ästhetischen Moderne, die im ambivalenten, immer noch offenen Diskurs zwischen *Ästhetik* und *Ästhetik als Aisthetik*, letztere als Zugeständnis an eine zunehmende Ästhetisierung der spätmodernen Lebenswelt, ihren adäquaten Ausdruck findet. (G. Böhme; W. Welsch) Im langen historischen Schatten der philosophischen Hinwendung von einer *rationalen* zu einer *extensiven* Epistemologie setzt mit Ende der 1990er-Jahre die „Wiederkehr der ästhetischen Kategorie“ *Stimmung* (Gisbertz: 2011) ein. Mit dem analytischen Vollzug der Identifikation ihrer sprachstrukturellen Implikationen eröffnet sich letztlich ein Zugang zu den in den textuellen Gedächtnisräumen verorteten und dort vergessenen oder verdrängten *anagrammatischen Latenzen*, denn literarischen Stimmungen sind Ahnungen von Latenzen *unlesbar* eingeschrieben.

Ein weiteres *intrinsisches* Motiv für die Entscheidung, den Roman *Frost* anagrammatisch zu lesen, ist darin zu sehen, dass die referenzresistente *Intransivität* als Wesenheit der „immanenten Poetik“ Bernhards nach wie vor zu verkürzten Schlussfolgerungen führt und

letztlich, neben der erwähnten *Undarstellbarkeit* sinnlicher Erfahrungen, ein gewichtiges Hindernis auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lesart darstellt: Mit den frühen Prosatexten Bernhards setzt der besagte „qualitativer Wechsel" von einer eher noch dem Literalsinn verpflichteten zu einer *intransitiven*, also inhaltlich a-referenziellen, bisweilen nur noch auf ihre formalästhetischen Strukturen reflektierende Schreibweise ein, auf der letztlich die Genese der „immanente Poetik" Bernhards gründet. Mit dieser bedeutungsresistenten Schreibhaltung geht der in regelmäßigen Abständen wiederkehrende Topos von Bernhards bewusst gesetzter Sinndestruktion einher, der dann in einer ebenso emphatischen wie aporetischen Schlussfolgerung mündet, sich doch an den sprachmusikalischen, immersiven Evokationen, also an der musikalischen Wirkungsweise formalästhetischer *Stimmungsimplikationen* zu delektieren (u. a.: Eyckeler: 1995). Dieser nachhaltig insistierenden Schlussfolgerung – sie bewegt sich bemerkenswerterweise bereits im erweiterten *Dunstkreis* der poetischen Regeln der Anagrammatik Saussures – wird hier die *anagrammatische Lektüre* nicht entgegengesetzt, sondern sie knüpft exakt dort an, wo die profane Lesart einsetzt, nämlich an der *vermeintlichen* Suspendierung von Referenzialität und füllt mithin eine anhaltende hermeneutische Leerstelle aus. Die Befreiung der Lektüre von der Kondition der Linearität (B. Menke: 1991a: 302ff.) fungiert folglich als Bedingung für eine metonymisch *verräumlichte* Lesart zwischen „Anagramm und Trauma" (Haverkamp: 2002: 163) und führt in der Folge zu einem poetologischen Paradigmenwechsel von einer linearen zu einer dispergierenden Lektüre, der zugleich den epistemologischen Fluchtpunkt dieser Arbeit markiert: Den Versuch, über die Medialität sprachstruktureller *Stimmungsimplikationen*[4] in die textuellen Gedächtnisräume des Romans *Frost* vorzudringen, um dort die *Anagramme der Gewalt* aufzuspüren[5].

Die zahlreichen, hier nur angedachten Beweggründe ziehen im Fortgang der weiteren Herangehensweise eine komplexe Textur von in ständigem Umbruch befindlichen Wissensfelder der Ästhetik und Phänomenologie und deren begrifflichen Erörterungen nach sich, die letztlich die differenzierte Explikation der theoretischen Grundlagen im 5. Kapitel und die schrittweise Hinführung zum „eigentlichen Thomas Bernhard" im Sinne der *Intransivität* seiner „immanenten Poetik" im 6. Kapitel und im ersten Teil des 7. Kapitels erklären, mithin auch rechtfertigen sollte. Erst die im letzten Drittel dieser Studie einsetzende stimmungsorientierte Textanalyse mit besonderem Augenmerk auf die Lesart anagrammati-

[4] Ästhetisch wahrgenommene Stimmungen sind nicht direkt, sondern nur über ihre sprachlich realisierten Indikatoren diskursivierbar; das heißt, dass Stimmungen selbst keine Inhalte transformieren können.
[5] Was im analytischen Nachvollzug getrennt verhandelt werden muss, tritt in der vorpropositionalen Wahrnehmungsphase als verknüpftes Phänomen auf. (Vgl. Wellbery: 2011b: 269)

scher *Latenzen der Gewalt* sollte zeigen, inwieweit wir den hier vorformulierten Ansprüchen gerecht werden konnten. – Es sollte allerdings hier nicht unerwähnt bleiben, was möglicherweise gegen den hier veranschlagten, weitgehend noch unerprobten wissenschaftlichen Ansatz sprechen, was an Zweifel daran vorgebracht werden könnte: Wer, wie der Verfasser – trotz anhaltender, mit Ideologielastigkeit, vor allem mit dem Argument fehlender Theoriefähigkeit und einer noch zu sehr dem Strukturalismus verpflichteten Denkweise begründeten Vorbehalte gegen die literarische *Stimmung* als ästhetische Kategorie – das Thema *Stimmung als Latenzfigur in Bernhards Roman „Frost“* zum Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Studie gewählt hat; wer zudem erklärtermaßen vorgibt, einen poetologischen und epistemologischen *Zugewinn* aus der tiefenstrukturellen anagrammatischen Analyse der sprachlichen Implikationen des diffusen, diskursiv nur mittelbar darstellbaren Phänomens des ästhetischen Stimmungsgefüges im Roman *Frost* generieren zu wollen, sollte sich dennoch nicht entmutigen lassen, wenn man da und dort diesem Vorhaben mit Verwunderung, zögerlicher Zurückhaltung, Irritation bis hin zur entschiedenen Ablehnung begegnen sollte. Verständlich werden diese nicht ganz unerwarteten Reaktionen, wenn man die völlige Absenz des Stimmungsdiskurses in den Geisteswissenschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Betracht zieht. – In einer ersten Zusammenschau des Vorworts sei hier noch anzumerken erlaubt: Der Anspruch dieser Studie besteht nicht zuletzt darin, die hier angesprochenen, zu erwartenden Zweifel und Vorbehalte – im Rahmen der subjektiv gegebenen Möglichkeiten des Verfasser – nach Kräften zu zerstreuen. Damit verbunden sind die in der Schlussbemerkungen im 9. Kapitel angesprochenen Überlegungen zu einer an diese Arbeit anknüpfende und verfeinerte Weiterentwicklung, die eine alle Gattungen und literarische Epochen umfassende *Poetologie des Anagramms* zum erklärten Ziel hat, insofern in den „Anagrammen ein poetisches Prinzip am Werk“ ist (Haverkamp: 2000: 134), dem der Charakter eines literarischen Paradigmas eignet.

Inhaltsverzeichnis

1 ANMERKUNGEN ZUR TITELGEBUNG 1

1.1 Die Genese der Titelgebung 1
1.2 Warum gerade Bernhards Debütroman „Frost“? 2
1.3 Das Titelmotto als Brückenschlag 3
1.4 Anmerkungen zur Vorgangsweise 5
1.5 Der erhoffte Erkenntnis- Zugewinn der anagrammatischen Lektüre 7

2 VORREDE 10

2.1 Die leib-sinnliche Wahrnehmung ästhetischer Phänomene 10
2.2 Die Wiederentdeckung der *Anagramme* und ihr Verhältnis zur *Aesthetica* Baumgartens 12
2.3 Stimmungsorientiertes Lesen als Zugang zu latenten Bedeutungen 15
2.4 Ein nachhaltig bestehendes Forschungsmanko 19
2.5 Ein methodologisches Dilemma 21

3 EINFÜHRUNG 23

3.1 „Frost“ ein Roman der „Latenzzeit“ 23
3.2 Die Ungleichzeitigkeit des Stimmungsdiskurses 23
3.3 Die „gestaute Zeit“ und die frühe Prosa Bernhards 24
3.4 Erste Ansätze zur Entwicklung eines Methodenmodells 27
3.5 Vorausschauende Anmerkungen zu einer „ästhetischen Phänomenologie“ 28

4 HINDERNISSE AUF DEM WEG ZU EINER ANAGRAMMATISCHEN LEKTÜRE 30

4.1 Die Kenntlichmachung signifikanter Hindernisse 30
4.1.1 Das Problem der Körperlichkeit in Bernhards Roman „Frost“ 32
4.1.2 Die etwas andere Lesart von Körperlichkeit 33
4.1.3 Von der körperlichen Sinnlichkeit zum sinnlichen Textkörper 37
4.1.4 Nietzsche: Ein Philosoph des Körpers 42
4.1.5 „Frost“ und die Philosophie der Leiblichkeit 43
4.1.6 Der Sinnverlust als affektive Störung in „Frost“ 45
4.1.7 Geteilte Ansicht zur Problematik des Sinnverlusts im Roman „Frost“ 46
4.1.8 Körperliches Denken 49
4.1.9 Die „Gerechtigkeit des Textes“ im Roman „Frost“ 54
4.2 Stéphane Mallarmé: „Un Coup de dés“ 63
4.3 Die „anagrammatische Lektüre“ der „Viehdiebsgesindel“-Episode 68
4.4 Kurzresümee zum 4. Kapitel 74

5 VON BAUMGARTENS „AESTHETICA“ ZU JEAN-LUC NANCYS „CORPUS“ 76

5.1 Vorbemerkungen 76
5.2 Erster Kapitelabschnitt: 88
5.2.1 Die Neuorientierung der ästhetischen Philosophie 88

5.2.2 Warum kein direkter Weg zu Baumgarten führt 92
5.2.3 Der Rekurs von Nancys „Corpus“ auf Baumgartens „ars pulcre cogitandi“ 93
5.2.3.1 Supplement: Der Aspekt der Körperlichkeit bei Thomas Bernhard 94
5.2.4 Der Körper hat Konjunktur 97
5.2.5 Ästhetik: Versöhnung vs. Entzweiung durch Vernunft 98
5.2.6 Die späte Einlösung der „Aesthetica“ in der Moderne 102
5.2.6.1 Anselm Haverkamps unüberhörbare Stimme 106
5.2.6.2 Eine kritische Stimme zu Kants „Kritik der Urteilskraft“ 108
5.2.6.3 Eine Stimme, die Baumgarten aus der Seele spricht 110
5.2.6.4 Die „vierte Quelle“ Ernst Cassirers? 112
5.2.6.5 Ästhetik oder Ästhetik als Aisthetik ? Versuch einer Neubestimmung 117
5.2.6.6 Das Ende der Latenzzeit des „Schönen Denkens“? 130
5.2.6.7 Auf den Spuren der literarischen Epistemologie Baumgartens 133
5.2.6.7.1 Baumgarten emanzipiert sich von Leibnitz und Wolff 136
5.2.6.7.2 Die Epistemologie des Exemplarischen 139
5.2.6.7.3 Und noch einmal Anselm Haverkamp 143
5.2.7 Kurzresümee zum ersten Kapitelabschnitt 151
5.3 ZWEITER KAPITELABSCHNITT: 155
5.3.1 Das Phänomen der leiblichen Wahrnehmung 155
5.3.1.1 Vorbemerkungen 155
5.3.1.2 Der „gestimmte Raum“ 160
5.3.1.3 Das Phänomen der Leiblichkeit in der ästhetischen Philosophie 162
5.3.1.4 Von Husserls Körperbegriff zu Merleau-Pontys „Fleisch“ Begriff 163
5.3.1.4.1 Edmund Husserl. Leibhaftigkeit 164
5.3.1.4.2 Das Leib-Apriori bei Merleau-Ponty 165
5.3.1.4.3 Das Körperschema bei Merleau-Ponty 167
5.3.1.4.4 Der ontische Begriff des Fleisches bei Merleau Ponty 169
5.3.1.4.5 Merleau-Pontys Verhältnis zur Linguistik de Saussures 171
5.3.1.4.6 Jean-Luc Nancy. In medias res extensa 173
5.3.1.4.7 Der „homo hapticus“ 174
5.3.1.4.8 Der Körper als Ort des Sinns 178
5.3.1.4.9 Nancy und der „gestimmte Raum“ 181
5.3.1.4.10 Die Medialität „gestimmter Räume“: Immersion 183
5.3.1.4.11 Immersive Wahrnehmung als Raum-Erleben 187
5.3.1.4.12 Der „gestimmte Raum“ als passives Handlungsphänomen. 187
5.3.1.4.13 Der „gestimmte Raum“ als Atmosphäre 190
5.3.1.4.14 Die performative Medialität der leiblichen Wahrnehmung 193
5.3.2 Kurzresümee zum zweiten Kapitelabschnitt 197

6 DER „EIGENTLICHE“ THOMAS BERNHARD 200

6.1 VORBEMERKUNGEN 200
6.2 ERSTER KAPITELABSCHNITT 202
6.2.1 Der Begriff der Eigentlichkeit. Bemerkungen zur Kapitelüberschrift 202
6.2.2 Bemerkungen zu einem pragmatischen Eigentlichkeitsbegriff 206

6.3 ZWEITER KAPITELABSCHNITT 209
6.3.1 Die Genese der „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards 209
6.3.1.1 Vorbemerkungen 209
6.3.1.2 Der „qualitative Wechsel“ 213
6.3.1.3 Thomas Bernhard und das „intransitive Schreiben“ 219
6.3.2 Der „eigentliche“ Thomas Bernhard und die Ästhetische Moderne 238
6.3.2.1 Die Erkenntniskrise der Ästhetischen Moderne 238
6.3.2.2 Die Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne. Ein Orientierungsversuch 238
6.3.2.3 Intransitivität im Kontext der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne 243
6.3.2.4 Bemerkungen zum „Verschwinden des Subjekts“ 245
6.3.2.5 Anmerkungen zur Beweglichkeit der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne 247
6.3.2.5.1 Subjektivität: Absoluter oder obsoleter Leitbegriff? 247
6.3.2.6 Montaigne und die Kontingenz 253
6.3.2.7 Die Eigentlichkeit der Kontingenz bei Thomas Bernhard 258
6.3.2.8 Bemerkungen zur Kontingenz der „Latenzzeit“ 263
6.4 DRITTER KAPITELABSCHNITT: 268
6.4.1 Vorbemerkungen 268
6.4.2 Anmerkungen zur Anagrammatik der „Latenzzeit“ 269
6.4.2.1 Die Zeitstimmung der „Latenzzeit“? 273
6.4.2.2 Die Eigentlichkeit des Anagramms 280
6.4.2.3 Die „Anagrammatik der Gewalt“ bei Kleist 282
6.4.3 Zwischenresümee zur „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards 294
6.4.3.1 Ab wann spricht man von einer „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards? 295
6.4.3.2 Anmerkungen zur anagrammatischen Poetik der frühen Prosa Bernhards 306

7 SUPPLEMENTKAPITEL ZUM „EIGENTLICHEN THOMAS BERNHARD“ 312

7.1 ERSTER KAPITELABSCHNITT 312
7.1.1 Auswahlkriterien und Motive 312
7.1.1.1 Eschatologische versus allegorische Melancholie 316
7.1.2 Parameter zu einer Stimmungsästhetik der „Latenzzeit“ 319
7.1.2.1 Die Renaissance des ästhetischen Phänomens Stimmung. Ursachen und Folgen 320
7.1.3 Der phänomenologische Paradigmenwechsel 326
7.1.4 Die Mimesis der Syntax in Bernhards Prosa. Stimmung als textuelles Phänomen 329
7.1.5 Überlegungen zu einer Theorie ästhetischer Stimmungen 333
7.1.6 Stimmungsorientierte, anagrammatische Lektüre anhand des offenen Leitmodells. 338
7.1.6.1 Anmerkungen zum offenen Leitmodell 339
7.2 ZWEITER KAPITELABSCHNITT 343
7.2.1 „Der Schweinehüter“. Auf den Spuren des „Anathemas der Gewalt“ 343
7.2.1.1 Vorbemerkungen 343
7.2.1.2 Ergänzungen zur Genese der „immanenten Poetik“ Bernhards 345
7.2.1.2.1 Die Kippfigur zum „qualitativen Wechsel“ beginnt sich aufzurichten 347
7.2.1.2.2 Die Forschungsliteratur zur Erzählung „Der Schweinehüter“ 347
7.2.1.2.3 „Assimilatives Schreiben“ und die „Einfluss-Angst“ 352
7.2.1.2.4 Anmerkungen zur „poetologischen Textgenese“ (A. Gellhaus) 355

7.2.1.2.5 Schreibprozessforschung als Textgenese ... 357
7.2.1.2.6 Archivologisches Denken ... 358
7.2.1.2.7 Textuellen Formationen an denen das „Erwachen“ und „Aufrichten“ der Kippfigur beobachtbar ist? ... 361
7.2.1.2.8 Stilistisch-poetologische Kriterien des „qualitativen Wechsels“ ... 362
7.2.1.2.9 Anmerkungen zur Ironie als Stilmittel im „Schweinehüter“ ... 363
7.2.1.2.10 Resümee zur ersten Analysephase des offenen Leitmodells ... 376
7.3 DRITTER KAPITELABSCHNITT ... 377
7.3.1 Die Identifikation von Stimmungsindikatoren im „Schweinehüter“ ... 377
7.3.1.1 Vorbemerkungen ... 377
7.3.1.2 Das Prinzip des „enharmonischen Wechsels“ ... 379
7.3.1.3 Anmerkungen zur Funktionsweise der Grundstimmung ... 383
7.3.2 Selektive Identifikation von Stimmungsindikatoren ... 384
7.3.2.1 Der Text als imaginärer Raum der melancholischen Grundstimmung ... 384
7.3.2.2 Der Wechsel zur allegorischen Ironie ... 386
7.3.2.3 Die Mimesis der Parataxe ... 387
7.3.2.4 Das Fenster als Schwellenort zwischen innen und außen ... 388
7.3.2.5 Die „buchstäbliche“ eschatologische Melancholie ... 389
7.3.2.6 Zwischen kreatürlicher Schönheit und merkantilem Objektwert ... 389
7.3.2.7 Zwischenanmerkung zu den Textbewegungen ... 390
7.3.2.8 Störungen und Blockaden ... 392
7.3.2.9 Eschatologische Ironie ... 392
7.3.2.10 Die Verklärung des Schweines ... 393
7.3.2.11 Die Rückverwandlung ... 393
7.3.2.12 Die Ruhe vor dem Sturm als Stimmungsindikator ... 393
7.3.2.13 Latente Archaik hinter idyllischem Literalsinn ... 394
7.3.2.14 Ironischer Sarkasmus ... 394
7.3.2.15 Überleitung zur dritten Phase des offenen Leitmodells ... 395
7.3.3 Die selektive Suche nach Spuren des „Anathemas der Gewalt“. ... 396
7.3.3.1 Vorbemerkungen ... 396
7.3.3.2 Der „gestimmten Raum“. Das Verfahren des „backgrounding“ ... 398
7.3.3.3 Die „Auslöschung“ des Bildes der Mutter ... 401
7.3.3.4 Das Anathema der „Auslöschung“ ... 408
7.4 VIERTER KAPITELABSCHNITT ... 409
7.4.1 Die Erzählung „Die Mütze“ ... 409
7.4.1.1 Vorbemerkungen ... 409
7.4.1.2 Die Erzählung „Die Mütze“ zwischen „Klartext und Arabeske“ ... 416
7.4.1.3 Die Identifikation von Stimmungsindikatoren ... 418
7.4.1.3.1 Die Eröffnung eines subtilen Täuschungsmanövers: Die Exposition: [18] ... 418
7.4.1.3.2 Anklang an die antike „concordia discors“ ... 427
7.4.1.4 Auf der Suche nach Spuren des Anathemas ... 431
7.4.1.4.1 Von der „ersten“, linearen zur „zweiten“, anagrammatischen Lektüre ... 431
7.4.1.4.2 Die Tilgung der Signifikanten ... 432
7.4.1.4.3 Die Rede von der Todessehnsucht entzieht ihr zugleich den Boden ... 434
7.4.1.4.4 Einen Reihung gleichklingender Lautbilder ergibt noch kein Anagramm ... 436
7.4.1.4.5 Der Erzähler kommt endlich zur Sache: ... 437

7.4.1.4.6 Versuch einer zweiten, „magischen“ Lektüre 440
7.4.1.4.7 Das Anathema des „grabend auslöschenden“ Schreibens 443
7.5 RESÜMEE ZUM 7. KAPITEL 444

8 BERNHARDS „FROST“: VERSUCH EINER ANAGRAMMATISCHEN LESART 446

8.1 ERSTER KAPITELABSCHNITT 446
8.1.1 Vorbemerkungen 446
8.1.1.1 Vorgangsweise 447
8.1.1.2 Wie kann man der „Gerechtigkeit des Textes“ gerecht werden? 449
8.1.1.2.1 Anmerkungen zu einem nachhaltigen Forschungsmanko 449
8.1.1.3 Anmerkungen zur Entstehungszeit von „Frost“ 456
8.1.1.4 Der Ariadnefaden zur textuellen „Gerechtigkeit“ 457
8.1.1.4.1 Ergänzende Anmerkungen zum „Gedächtnis der Texte“ 458
8.1.2 Stimmungsorientierte Textanalyse des Romans „Frost“ 459
8.1.2.1 Anmerkungen zu sprachstrukturellen und poetologischen Auffälligkeiten 460
8.1.2.2 Das komplexe Stimmungsgefüge im Roman „Frost“ 462
8.1.2.2.1 Der Auftrag [12-13] 465
8.1.2.2.2 Der Famulant räsoniert [329] 466
8.1.2.2.3 Der erste Tag [7] 467
8.2 ZWEITER KAPITELABSCHNITT 472
8.2.1 Die anagrammatische Lektüre der „Manifestation von Gewalt“ 472
8.2.1.1 Das Trauma des Famulanten: Zehnter Tag [106-108] 476
8.2.1.2 Die Qual des Beifalls 477
8.2.1.3 Die Selektion 477
8.2.1.4 Der Operationssaal als Schlachthaus 478
8.2.1.5 Die Kastration 481
8.2.1.6 Der „fünfte Brief“ [326-327] 481
8.2.1.6.1 Die zweite Lektüre des „fünften Briefs“ 483
8.2.1.6.2 Die Verortung der „Anagramme der Gewalt“ im „Fünften Brief“ 485
8.2.1.7 Rückkehr zum zweiten Tag [8-16] 487
8.2.1.7.1 Beobachtung der üblichen Auffälligkeiten nach dem offenen Leitmodell 487
8.2.2 „Gestimmte Räume“ als textuelle Gedächtnisräume 488
8.2.2.1.1 Der Eisenbahnwaggon [8-9] 488
8.2.2.2 Das Anagramm der prosopopaiischen Stimme 495
8.2.2.3 Der dritte Tag. Ein Abend im Gasthaus [25-26] 496
8.2.2.3.1 Das Gastzimmer als olfaktorisch und polyphon „gestimmter Raum“ 497
8.2.2.4 Die zweite, verräumlichte Lektüre der Gastzimmer Episode 502
8.2.2.5 Die Ankunft. Das Zimmer in Weng [9-10] 503
8.2.3 Der düstere Ort „Weng“ [10-12] 507
8.2.3.1 Thomas Bernhard und die Beschreibung von Landschaften 510
8.2.3.2 In Weng angekommen 510
8.2.3.3 Die zweite, anagrammatische Lektüre 513
8.2.4 Erste Begegnung [13-15] 514
8.2.4.1 Die lineare Lesart: Die Identifikation von Stimmungsindikatoren 514
8.2.4.2 Die zweite Lektüre der „ersten Begegnung“ 516

8.2.4.3 Anmerkungen zur „dritten Lektüre“ der „ersten Begegnung“ 517
8.2.4.3.1 Die Herangehensweise der dritten Lektüre am konkreten Fallbeispiel 517
8.3 KURZRESÜMEE ZUM 8. KAPITEL 519
9 CONCLUSIO ODER DAS SETZEN EINES VORLÄUFIGEN SCHLUSSSTEINS 520
10 LITERATURVERZEICHNIS 528
10.1 BILDNACHWEIS: 548
11 ANHANG 549
11.1 ABSTRACT (DEUTSCH, ENGLISCH) 549
11.2 DANKSAGUNG 551

Titelmotto:

[Die Kritik] erkannte und akzeptierte, dass [Bernhards] Entwicklung in der Wiederholung lag.

Anneliese Botond 1970

Manchmal, liest man sich durch die jüngeren Publikationen der Bernhard-Forschung, könnte man den Eindruck gewinnen, ihre Verfasser würden von der Angst getrieben, sie könnten mit den rhetorischen Mitteln der Wiederholung hinter jenen, die sie besprechen, zurückfallen.

Aus: *Der eigentliche Thomas Bernhard*[6]

[6] Erscheint vom Verf. voraussichtlich 2021

1 Anmerkungen zur Titelgebung

1.1 Die Genese der Titelgebung

Zu den paratextuellen Paradigmen der Titelgebung wissenschaftlicher Studien zählt vornehmlich der implizite Verweis auf die im eigentlichen Basistexts verhandelte Thematik mit der Absicht, eine noch nicht genau bestimmte, aber durchaus schon gerichtete Erwartungshaltung des Lesers zu eröffnen und – ebenso unausgesprochen – deren Erfüllung durch den Verfasser einzufordern. Diese Eigenschaft ist grundsätzlich jeder wissenschaftlichen Titelgebung inhärent. – Nun aber, was genau eröffnet uns der Titel *Stimmung als Latenzfigur in Thomas Bernhards Roman „Frost"*? Und in welche Richtung wird unsere Erwartungshaltung dabei gelenkt[7]?

Der Titel sagt uns, dass es offenkundig einen Zusammenhang gibt zwischen Bernhards Debütroman *Frost* und seinem ausnehmend dichten ästhetischen Stimmungsgefüge; und er sagt uns zudem, dass eine funktionale Verklammerung zwischen diesem Stimmungsgefüge und seinen latenten Bedeutungen besteht; und er sagt uns weiter, dass Stimmungen bezüglich des modalen *als* möglicherweise auch noch andere Funktionen im Rahmen dieser Arbeit zu erfüllen haben. – Und welche Rolle ist dabei eigentlich dem Untertitel: *Versuch einer anagrammatischen Lektüre* zugedacht? Welchen Einfluss nimmt er auf das rezeptive Verhalten des Lesers? Er sagt uns zuerst, dass in dieser Arbeit der Versuch angestrengt wird, den Roman *Frost anagrammatisch*, also, wie noch genauer zu erläutern sein wird, nicht profan linear[8] zu lesen. Und er eröffnet uns die Einsicht, dass Latenzen, wie sie hier von Stimmungen figuriert werden, in literarischen Texten *anagrammatischer* Natur sind. Er sagt uns außerdem implizit, dass es sich bei dieser Lektüre um einen Versuch, dem, wie jedem Versuch, die Möglichkeit des Scheiterns inhärent ist, handelt; und er lässt darüber hinaus auf eine betont *heuristische* Herangehensweise an diese anagrammatische Lesart schließen.

Worüber der Titel keine Auskunft gibt, ist die Art und Weise seines Zustandekommens; darüber bleibt der Titel so ziemlich alles schuldig, bleibt er *zwangsläufig* stumm. Er fungiert, so gesehen, selbst als *immanente Latenzfigur*, die verborgen hält, was vermutlich

[7] Titel verfügen über eine implizite Lenkungsfunktion, ohne dabei –und darauf läuft es hinaus – manipulativ oder deduktiv zu erscheinen.
[8] Wie dies zu verstehen ist, erschließt sich im 4. Kapitel: *Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre*.

jeder Titelgebung *eigentlich* ist: nämlich ihr auf ein begriffliches Vorverständnis angewiesener Findungsprozess. Nichts also sagt er zur Genese der Titelfindung, nichts über das im Hintergrund langsame Heranreifen des *eigentlich Gemeinten*, das Suchen nach einer möglichst kongruenten, inhaltlich trefflichen Darstellung des hier verklammert in Erscheinung tretenden ästhetischen Phänomens der *Latenzfigur Stimmung* in Bezug auf den Roman *Frost*. Darüber hält sich der Titel vollkommen bedeckt; er verrät auch nichts über das *latente* Spannungsverhältnis des impliziten Anspruchs, einen poetologischen Erkenntniszugewinn aus der extensionalen, also *leiblich sinnlichen* Wahrnehmung von Stimmungen zu generieren, der sich in einer möglichen Offenbarung ihrer *buchstäblichen*, noch nicht zeichenhaften, im Verborgenen verharrenden *Anagramme der Gewalt* äußert (Haverkamp: 2000: 134); und schon gar nichts sagt er über die zu erwartenden Unwägbarkeiten eines weitgehend noch unerprobten Zugangs zu Thomas Bernhards Romandebüt *Frost*, wie sie im Laufe der Vorstudien zu dieser Arbeit sukzessive zutage getreten sind. Er sagt nichts darüber, lässt aber durchscheinen, dass ohne ein Minimum an Vorverständnis für die Problematik der sinnlich-leiblichen Wahrnehmung ästhetischer Phänomene[9] und ihren verborgenen Latenzen diese Titelfindung einfach nicht denkbar wäre. Die Titelsetzung, wie sie sich nunmehr darstellt, fungiert als Metalepse in der Art eines *mise en abyme*, sie figuriert ihre *latente Immanenz*. – Dieser ersten Einsicht konsequenterweise folgend, werden zugleich Schleusen für eine Reihe aus dem Verborgenen der *latenten Immanenz* der Titelgebung nachdrängender Fragen geöffnet, die über die erste, spontan gestellte Fragen: *Was sagt uns der Titel und was gibt er nicht preis?* hinaus verweisen. Diesen Fragen werden wir uns nunmehr in aller Kürze zu stellen haben; erschöpfende Antworten dazu erschließen sich erwartungsgemäß erst im Zuge der *stimmungsorientierten anagrammatischen Lektüre* im 7.- und 8. Kapitel, denen, wie erwähnt, umfangreiche theoretische Erörterungen und Begriffsbestimmungen im 5. und 6. Kapitel vorausgehen.

1.2 Warum gerade Bernhards Debütroman „Frost“?

Was eigentlich hat uns über die im Vorwort angeführten Beweggründe hinaus dazu bewogen, gerade den Debütroman *Frost*, der ja mehr als fünfzig Jahre nach seinem Erscheinen als hermeneutisch hinlänglich ausgedeutet angesehen wird, stimmungsorientiert mit dem Fokus auf anagrammatische Latenzen zu lesen? Fällt doch sein Erscheinen in eine Zeit, in

[9] Im 5. Kapitel: *Von Baumgartens „Aesthetica“ zu Nancys „Corpus“* gehen wir dem Aspekt des sinnlichen Verstehens noch genauer nach.

der sich die Geisteswissenschaften erklärtermaßen vom Stimmungsdiskurs losgesagt haben. (Vgl. Wellbery: 2003) Zudem zählt der Roman *Frost* nicht gerade zur ausgewiesenen *Stimmungsliteratur*, was immer man darunter verstehen mag, denn ein Schreiben, dass nicht *berührt*, gibt es nicht (Jean-Luc Nancy), genausowenig wie es ein Schreiben ohne Sinngehalt geben kann[10]. (F. Mauthner: 1923) Was können wir von dieser anagrammatischen Lektüre erwarten, was nicht schon hermeneutisch ausgedeutet vorliegt? Gibt es überhaupt eine wissenschaftlich fundierte Methode, die den von Saussure formulierten Ansprüchen einer anagrammatischen Lektüre gerecht werden könnte? Und welche Intentionen stehen hinter der Absicht, latente Bedeutungen des Romans *Frost* in Form von *Anagrammen der Gewalt* (Haverkamp: 2004: 157-168) mit dieser Lesart kenntlich zu machen und welche Hindernisse[11] stellen sich diesen Intentionen entgegen? Und letztlich, welche Rolle spielen dabei die singulären sprachlichen Ausformungen der „immanenten Poetik" und die spezifische „Sprachsituation"[12] in Bernhards früher Prosa; und erweist sie sich überhaupt für diese hier angestrebte Lesart als zugänglich? – Aber ist es nicht erst recht das, was diese versuchte Lesart an Fragen aufwirft, zugleich als philologischer *Weckruf* zu einem etwas *anderen* Zugang zu Bernhards Roman Frost zu verstehen? Und wenn es dann tatsächlich etwas geben sollte, das sich möglicherweise einer profanen Lesart entzieht, dann wäre dies plausibel zu begründen. Um diese Begründung mit tragfähigen Argumenten unterlegen zu können, ist ihr ein entsprechend breiter Raum in den erwähnten Kapiteln *fünf* und *sechs* in dieser Studie zugestanden worden.

1.3 Das Titelmotto als Brückenschlag

Das hier dem Titel nachgestellte kritische Motto der *Wiederholung* – das in der Bernhard-Forschungsliteratur bisweilen in Ermangelung neuer Zugangsmöglichkeiten zu Bernhards Prosawerk nicht enden wollende Repetieren des schon mehrfach Gesagten[13] betreffend – in seiner angestammten paratextuellen Funktion als Leitgedanke bildet dann den *Brückenschlag* zwischen Titelgebung und dem *eigentlichen Motiv* der hier angestrebten Untersuchung: Abseits – jedenfalls nicht gegensätzlich – des gebetsmühlenartig *Gesagten*, referen-

[10] Es ist vielmehr eine Frage der jeweiligen Gewichtung der beiden textuellen Konstituenten. So gesehen, wäre der kategorische Zuordnungsbegriff *Stimmungsliteratur* neu zu denken.
[11] Vgl. hier das 4. Kapitel: *Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre*
[12] Vgl. hier das 6.Kapitel: *Der eigentliche Thomas Bernhard*
[13] Dass das Wiederholte durchaus variantenreich und bisweilen feinsinnig differenzierend auftritt, ändert im Grunde nichts am Vorwurf der Redundanz und der damit verbundenen Verflachung des Wiederholten. Allerdings ist diese Beobachtung nicht mit dem rhetorischen Effekt in Bernhards Prosa gleichzusetzen, denn nach Derrida verändert sich mit jeder Wiederholung die Semantik des Wiederholten. (Derrida: 1976: 372 ff.)

ziell oder dekonstruktiv bis zum Überdruss ausgereizt, den Roman *Frost* von Thomas Bernhard nach sprachstrukturellen und poetologischen Implikationen des ästhetischen Phänomens der *Latenzfigur Stimmung* und nach dem an der Textoberfläche markierten oder unmarkierten, disseminativ im Gedächtnisraum des manifesten Texts verborgenen *Anathema*[14] *der Gewalt* abzufragen, auf deren poetologische Funktion und Wirkungsweise hin zu analysieren und in der Folge den *anagrammatischen Latenzen*, die, wie noch zu zeigen sein wird, der intransitiven „immanenten Poetik“[15] Thomas Bernhards eigentlich sind, auf den Grund ihrer *Buchstäblichkeit* zu gehen. – Dieser in wesentlichen Teilen noch unerprobte Zugang zu Bernhards Roman *Frost* bedarf aus der Sicht der immanenten Reflexivität seiner Poetik – sie weist im Kern bis zu F. Schlegels *Transzendental-Poesie* (F. Schlegel: 1991) und Montaignes *Intransivität* seines Schreibens (Montaigne: 2005) zurück – keiner, wie auch immer gearteten extrinsischen Motivation[16], denn schon allein aus ihrer ästhetischen Immanenz offenbart sich das energetische Potential des dichten, bisweilen überbordenden Stimmungsgefüges des Romans *Frost* aus sich heraus und liefert das eigentliche Movens, einer „verdeckte[n] Wirklichkeit der Literatur“[17] (Gumbrecht: 2011a) auf die Spur zu kommen.

Allerdings erfährt die Intention dieser Studie – unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die historische Perspektivität der „Latenzzeit“, der Entstehungszeit von *Frost* und ihrer spezifischen *Zeitstimmung* in Verbindung mit einem Zustandsbild der literarischen Nachkriegs-Moderne (Gumbrecht: 2012), vor allem aus dem Blickwinkel der bis zur intertextuellen

[14] Der Begriff „Anathema“ ist mit dem von Saussure und in der Folge von Starobinskis bezeichnete „Schlüsselwort“ nach dem 2. Gesetz vom thematischen Wort gleichzusetzen. (Vgl.:Baudrillard: 2011: 346)

[15] Der Begriff der „immanenten Poetik“ geht auf einen Aufsatz Blumenbergs zurück: *Sprachsituation und immanente Poetik* (1966); in: H. Blumenberg (2012): *Wirklichkeiten in denen wir leben* (2012:137-156)

[16] Das trifft allerdings nur auf die Eigentlichkeit des *intransitiven Schreibens* als *die* bestimmende Konstituente der „immanenten Poetik“ Bernhards zu, nicht aber für die hier herausgestellte Historizität des Erscheinungsdatums in der sogenannten „Latenzzeit“ (Haverkamp: 2004; Gumbrecht: 2012) und der historischen Kontextualität des Romans *Frost* im Rahmen der ästhetischen Moderne. Sich der Gefahr voll bewusst, dass die primäre textimmanente Motivation dieser Studie durch die unausweichliche Interferenz mit außertextueller Faktizität an Bedeutung verlieren, mithin zu einer gewissen Textvergessenheit führen könnte, wird hier insofern zu begegnen versucht, indem ihre gegenseitige Bedingtheit vorausgesetzt wird. Man kann darin durchaus eine Paraphrasierung eines dezidiert kulturwissenschaftlichen Zugangs sehen.

[17] Gumbrecht schlägt ein *stimmungsorientiertes* Lesen vor und setzt damit, wie er ausführt, der Gefahr der gegenseitigen Neutralisierung von Hermeneutik, die auf außersprachliche Wirklichkeiten insistiert und der „zähen Referenz-Enthaltsamkeit der Dekonstruktion“ eine „dritte Position in der Ontologie von Literatur“ entgegen. (Gumbrecht 2011a: 10). Sein Vorschlag ist unausgesprochen an literaturkritische Rezipienten und Literaturhistoriker gerichtet und bleibt von dieser Seite partout nicht unwidersprochen. Wir kommen im Verlauf dieser Studie noch mehrmals darauf zurück.

Ursprünglichkeit zurückreichenden Historizität latenter Anagramme[18] - dann doch eine *extrinsisch* erweiterte Dimension. Diese ambivalente Ausgangssituation verlangt nach einer ständig aufs Neue zu ordnenden Engführung von sprachimmanenter Reflexivität und außersprachlicher Wirklichkeit; mit anderen Worten, die *intransitiv* fundierte „immanente Poetik" der Bernhardschen Prosa reflektiert nicht immer nur die formalästhetische Dimension ihrer Zeichenhaftigkeit, sie konstituiert sich bisweilen in einer räumliche Verortung des zumeist handlungsarmen Geschehens in eine außersprachliche Wirklichkeit, die sich nicht zwingend mit der empirischen Realität decken muss, die in einer Art interferierenden Wirkungsweise den rezeptiven Raum für Stimmungsevokationen eröffnet und mithin deren untergründige Bedeutungen *unlesbar* latent hält, die zwar unablässig ihre vollständige Realisierung antizipieren, aber sie nicht widerstandslos freizugeben bereit sind. Es ist „nicht die Auffindbarkeit, sondern die >phänomenale< Unkenntlichkeit" (Haverkamp: 2000: 136), die die Latenz der Anagramme besiegelt. Dieses hier angesprochene *Anathema der Gewalt*, das unter den manifesten Texträumen des Romans *Frost* vermutet wird, will mit tauglichen Mitteln – ohne Anspruch, es auch nur im Ansatz rekonstruieren zu können – aufgespürt und bestenfalls seine poetologische Funktion und Wirkungsweise beschrieben werden.

1.4 Anmerkungen zur Vorgangsweise

Die bislang nur skizzenhaft angesprochenen Zusammenhänge dieses ausgesprochen poetologisch konnotierten Vorhabens lassen dennoch schon auf eine dezidiert kulturwissenschaftlich motivierte, heuristisch ausgerichtete Vorgehensweise schließen. Es wird demnach nicht ausbleiben können, den Blick über den Tellerrand der literaturwissenschaftlichen Praxis hinaus auch auf periphere Wissensfelder, sofern sie unser Vorhaben wesentlich tangieren, zu richten. Denn erst die kontextuelle Einbindung der frühen Prosa in die *Zeitstimmung* der „Latenzzeit", insbesondere in das Zustandsbild der literarischen Moderne der Nachkriegszeit, bestimmt die Art und Weise des methodologischen Herangehens. – Was im Titelmotto nicht anklingt, aber eine weitere, nicht unbeträchtlichen Intentionsdynamik dieser Studie bewirkt hat, sei hier noch anzufügen erlaubt: Die oftmals zitierte poetologische Bruchlinie, die *Frost* in der Entwicklung des Prosawerk Bernhards – vermeintlich oder offensichtlich – markiert, kann aus sich heraus nicht erklärt werden; es bedarf sozusa-

[18] Dazu Haverkamp: „[…] Denn die Latenz der Anagramme ist nichts anderes als die Projektion der diachronen Sprach-Tatbestände in die Synchronie der aktuellen Sprachhandlungen: unvordenkliche Nachwirkungen der akkumulierten Sprach- Geschichte im Stand der jeweiligen Aktualisierung. (Haverkamp: 2002: 11)

gen einer *philologischen Drohnenperspektive* abseits eines bisweilen verengten Kanondenkens: Unverständlicherweise spricht man noch 2014, also über fünfzig Jahre nach seinem Erscheinen, da und dort noch von einem „Rätsel der Entstehung von *Frost*" (Höller: 2014: 21-39) und kaut fast genüsslich das Diktum von der poetologischen *Voraussetzungslosigkeit* des Romans wieder (Fellinger, Huber: 2013a), als wollte man allein mit der redundanten Wiederholung das literarische Nachleben Bernhards über die Zeit retten; und das, obwohl im Kommentar zum TBW 14 (2003) der 1956 erschienenen Erzählung *Der Schweinhüter* folgerichtig der poetologische „Umschlagplatz" in der schriftstellerischen Entwicklung Bernhards zuerkannt wurde. Ohne auf die übliche philologische Geringschätzung[19] der frühen Prosa Bernhards hier näher eingehen zu können und auch nicht zu wollen, wagen wir vorweg zu behaupten: Die radikale Wende in Bernhards Poetik, wie sie, wie wir meinen, zu Unrecht ausschließlich *Frost* zugemessen wird[20], findet schon in den ursprünglichen Latenzen der *anagrammatischen Gewalt*, die nicht immer nur an der sprachlichen Oberfläche analog markiert vorzufinden sind, sondern in den *Wörter[n] unter den Wörtern* (Starobinski: 1980), wie sie bereits über die textuelle melancholische Grundstimmung (*backgrounding*) der frühen Erzählungen, und hier vor allem in *Der Schweinehüter*, ihre erschütternde Wirkung auf die Rezipienten entfalten, also lange vor *Frost* statt. Der Beginn des „qualitativen Wechsels" in Bernhards poetologischer Entwicklung, dem hier andere, bisweilen entgegengesetzte Paradigmen zugrunde liegen, die sich nicht vornehmlich auf ein nachgerichtetes werturteilendes Kanondenken, das von der editionsphilologischen Vorstellung des *idealen Textes* geleitet ist, beschränken lassen, ist spätestens Mitte der 50er Jahre zu konstatieren. Aus diesem Grund, d.h. um unsere Ansicht schon in den Anfängen dieser Studie dementsprechend argumentativ zu unterlegen, erweitern wir, wie oben erwähnt, die *stimmungsorientierte auf Anagramme der Gewalt fokussierte* Analyse von *Frost* um die Erzählungen *Der Schweinehüter* (1956) und *Die Mütze* (1966), die zudem etwa die Grenzen der lebensweltlichen und literarischen „Latenzzeit", mithin die poetologische Entwicklung Thomas Bernhards zu einer „immanenten Poetik" in ihren Grundzügen markieren.

[19] Die wenigen auf die frühe Prosa fokussierten Arbeiten beanspruchen in den Regalen der Bernhard Forschungsliteratur nur eine Handbreit Platz.

[20] Aus der Sichtweise des *literarischen Feldes* nach Bourdieu mag dies zutreffen, nicht aber für eine nichtkanonische Betrachtungsweise, die eine werkübergreifende Bewertung der Prosa Bernhards hintanstellt.

1.5 Der erhoffte Erkenntnis- Zugewinn der anagrammatischen Lektüre

Mit dieser ersten, noch vagen Annäherung an das eigentliche Anliegen dieser Arbeit, sie setzt ein gewisses, ihm Rahmen des bisher, vor allem im Vorwort Gesagten, allgemeines Vorverständnis der Begriffe *Stimmung* und *Latenz*[21] voraus, geht eine ganz bestimmte Fragestellung einher, die nach einer ersten Ordnungshandlung der darin eingebundenen evidenten, den assoziativen, ja selbst die aus Verborgenen nachdrängenden Diskurse verlangt. Diesem Verlangen werden wir in der Vorrede – zumindest ansatzweise – nachzukommen versuchen. – Nichtsdestoweniger bleibt der Titelgebung neben dem bisher Gesagten die übliche *Gretchenfrage* nicht erspart: Inwieweit entfernt sich unsere Herangehensweise von den herkömmlichen, möglicherweise, wie Gumbrecht es sieht[22], schon überkommenen hermeneutischen oder dekonstruktivistischen Tugenden, den Roman *Frost* vornehmlich sinnzentriert, also bedeutungsimmanent zu lesen? Was konkret haben wir über das bereits mehrmals wiederholt Gesagte hinaus von der sinnlichen Wahrnehmung „eine[r] verdeckte[n] Wirklichkeit“ (Gumbrecht: 2011a) in Bernhards früher Prosa zu erwarten, worin liegt ihr epistemologischer Zugewinn? Wenn Stimmungen, und davon ist erwiesenermaßen auszugehen, über die Phase der präsentischen, vorpropositionalen Wahrnehmung hinaus ihr reflexives kognitives Potential entfalten (infolge *Stimmungskongruenzeffekte*), wenn sich zur ästhetisch-sinnlichen Wahrnehmung *zwangsläufig* Sinnfragen gesellen, kann letztlich der Hermeneutik und Dekonstruktion, anders als Gumbrecht es veranschlagt, der Zugang zum Stimmungsdiskurs nicht verwehrt werden. – Daran knüpft eine weitere Frage an: Wie können wir dem üblichen methodischen Dilemma zwischen induktiver und deduktiver Herangehensweise entgehen? Was können wir an Vorverständnis aus der empirischen Er-

[21] Die bereits im Vorwort und in der Titelgebung explizit angesprochen *Verklammerung* der Begriffe *Stimmung* und *Latenz*, nämlich dass hier *Stimmung als Latenzfigur* zu denken ist, bildet die unabdingbare Voraussetzung, latente Anagramme in Bernhards Prosa aufzuspüren und sie nach ihrer poetologischen Funktion und Wirkungsweise abzufragen. Dem geht die grundsätzliche Annahme voraus, *dass jeder ästhetischen Stimmung in literarischen Texten latente Bedeutungen inhärent sind*, deren Realisierung sie antizipiert und sich gleichzeitig deren Entbergung verweigert. Stimmungen generieren einen *intentionalen Anfangszustand* mit einem ausgeprägten kognitiven Potential, das sich über *Stimmungskongruenzeffekte* (Reents/Meyer-Sickendiek: 2013: 1) äußert.

[22] Vgl. Gumbrecht:2004: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*: „Was der Hermeneutik entgeht, sind Phänomene der >Präsenz<: >Dinge der Welt< zu berühren und sich so in ein körperlich-räumliches Verhältnis zu ihnen zu setzen.“ Gumbrecht beruft sich bei seiner Erörterung des Begriffs *Epiphanie* auf Jean-Luc Nancy, der hier unter dem Aspekt der Evidenz des „Berührens“ noch näher besprochen wird; vgl. weiter ders. (2012a): *Präsenz* ; und ders. (2011a): *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. Der Argumentation Gumbrechts können wir soweit folgen, solange wir sie auf die präsentische, d.h. vorpropositionale Wahrnehmung von Stimmungen beschränkt wissen und die reflexive Phase der Stimmungsperzeption hintan halten. Ästhetische Stimmungen allerdings verfügen über ein beträchtliches Reflexionsvermögen, mithin über ein beträchtliches kognitives Potential, das sich, soviel sei hier vorweggenommen, nur aus der Kontinuität von ästhetisch-sinnlichem und rationalem Erkenntnisvermögen erschließen lässt. (vgl. Mirbach: 2007: *A.G. Baumgarten: Ästhetik:* 2007:10: *ars analogi rationis*)

fahrung von Stimmungen im Allgemeinen und aus den ästhetischen Stimmungen in literarischen Texten im Besonderen voraussetzen? Welche literatur- und kulturwissenschaftlichen Erkenntnisse können wir den sogenannten *stimmungsträchtigen* Epochen Romantik und Fin de siécle hinsichtlich ihrer Funktionen und Wirkungsweise ästhetischer Stimmungen abgewinnen, ohne sich dem Verdacht des Anachronismus auszusetzen? Oder bleibt es uns, und davon ist im Moment auszugehen, nicht erspart, aus den zeitgeschichtlich motivierten Beobachtungen einen, den poetologischen und lebensweltlichen Möglichkeitsbedingungen der sogenannten „Latenzzeit" entsprechenden, theoretisch fundierten *anagrammatischen Stimmungsbegriff* zu entwickeln. – Die hier nur vage angesprochenen Fragen stellen wir in modifizierter Form der nun folgenden Vorrede in der Absicht voraus, sie über die Dauer der Abschnitte der *Vorrede* und *Einführung* dieser Studie solange in Schwebe zu halten, bis sich eine plausible, wissenschaftlich tragfähige Argumentationskette aus der nachfolgenden, sukzessiv entwickelten Darstellung unseres betont kulturwissenschaftlichen Zugangs zu Bernhards früher Prosa, in deren Zentrum Bernhards Debütroman *Frost* steht, erschließen lässt: Welcher Erkenntnis*zugewinn* ist von sinnlich erfahrbaren Phänomenen, wie sie von ästhetischen Stimmungen und ihren Latenzen in literarischen Texten evoziert werden, zu erwarten? Gibt es etwas, das sich den rationalen Erkenntnismöglichkeiten entzieht, etwas, das sich möglicherweise nur über ästhetisch-sinnliche Wahrnehmungen der *res extensa* offenbart? Kann man überhaupt, wie Lyotard (1988) es in Zweifel zieht, „ohne Körper denken"[23]? Wie reagiert die *kritische Vernunft* auf diese elementaren Verschiebungen und Brüche? Welche erkenntnistheoretischen Konsequenzen sind zu erwarten, wenn mit der leiblich-physiologischen Wahrnehmung des ästhetischen Phänomens Stimmung die Grenze der cartesianische Trennung von Objekt und Subjekt, wie sie selbst Kant in der „Kritik der Urteilskraft" (Kant: 2107d) noch zugrunde liegt, definitiv suspendiert wird? Diesen Fragen ist noch vor der konkreten Textanalyse entsprechend gründlich nachzugehen.

Recht vielmehr an substantiellen Fragen als die bisher angeführten sollte man den beschränkten Aussagemöglichkeiten eines einmal gesetzten Titels samt Untertitel nicht abverlangen; viel weniger allerdings auch nicht. Die ungewöhnliche Breite und Differenziertheit dieser ersten Anmerkungen ist letztlich dem nicht weniger ungewöhnlichen Umstand geschuldet, dass dem hier gewählten Zugang zur frühe Prosa Bernhards kein bewähr-

[23] Jean-Francois Lyotard (1988): *Ob man ohne Körper denken kann*; in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.) (1988): *Materialität der Kommunikation*; S. 813-829.

tes Methodenmodell zugrunde liegt, dass man Stimmungen in literarischen Texten immer noch ihre Theoriefähigkeit abspricht, obschon dahingehend seit den frühen 1980er Jahren aus den unterschiedlichen Bereichsfeldern der Emotions- und Kognitionsforschung überdeutliche Signale zu vernehmen sind. Erst die unermüdlichen Anregungen Hans U. Gumbrechts und vor allem David E. Wellberys begriffsgeschichtlich fundierter Aufsatz (Wellbery: 2003) haben eine gewisse Bewegung in den wiedererwachten Stimmungsdiskurs gebracht. – Was, das sei hier noch anzufügen gestattet, das Motiv dieser Titelgebung zudem auszeichnet und möglicherweise zugleich belastet, ist die unverbrüchliche Intentionalität seiner inhärenten *theoretischen Neugierde*. Doch mehr dazu in der nachfolgenden Vorrede.

2 Vorrede

Das Latente ist gleichermaßen wirksame Verborgenheit und verborgene Wirksamkeit, es insistiert im Versteck, ist eingeschlossen im Offenbaren, wirkt als dessen zeitlicher Kern oder Keim; und es bewirkt, dass die Zeit der Auslegung die Lebenszeit der Erzählung - und ihres Protagonisten - überdauert. Was latent bleibt, installiert eine erste und unauflösbare Fesselung.

Joseph Vogl: 2011

2.1 Die leib-sinnliche Wahrnehmung ästhetischer Phänomene

Ästhetische Phänomene wie Stimmungen und die mit ihnen verfugten Latenzen werden in der vorthematischen Rezeptionsphase sinnlich, also leiblich wahrgenommen[24]. Wir stellen hier die zum jetzigen Zeitpunkt etwas kühn anmutende Hypothese in den Raum: ja! Thomas Bernhards Roman *Frost* kann konsequenterweise nur *leiblich verstehend* gelesen werden, denn er *berührt* und sonst nichts[25]. Diese Hypothese kann so lange aufrechterhalten werden, so lange ästhetische Stimmungen nicht reflektiert werden. Die empirische Emotionsforschung konstatiert am Beginn der 1980er Jahre „einen Einfluss von Stimmungen auf kognitive Prozesse", die sich als Erinnerungsleistung infolge „sogenannte[r] Stimmungskongruenzeffekte" äußern. (Reents/Meyer-Sickendiek: 2013: 1-2) Diese Routinen setzen zwar in der vorthematischen Wahrnehmungsphase ein, lösen aber dabei kognitive Prozesse in Form von Erinnerungsassoziationen aus. (ebd.) Das heißt, ästhetische

[24] Wir unterdrücken hier bewusst, ohne sie für weitere Betrachtungen ästhetischer Erfahrungen anzweifeln oder überhaupt aufheben zu wollen, die komplexe Gemengelage der *ars analogi rationis*: *Die Kunst des Analogons der Vernunft* und reduzieren sie auf das leibliche, vorthematische Verstehen. Das heißt, leibliches Verstehen ist ein Konstituens des schönen Denkens: *ars pulcre cogitandi*. (Mirbach: 2007: 10-11; vgl. dazu: Allerkamp/Mirbach: *Schönes Denken*: 2016) Unsere Hypothese bezieht sich also auf die vorpropositionale Wahrnehmung des nicht-professionellen Lesers, der ästhetische Phänomene unbewusst wahrnimmt. Wir sind hier auf die Mittelbarkeit des Nachvollzugs dieser Wahrnehmung angewiesen, um den Preis, sie nicht mehr unbedarft erfahren zu können.

[25] Diese Hypothese steht nicht im Widerspruch zum zuvor angesprochenen kognitiven Potential ästhetischer Phänomene, denn die Reflexionsphase setzt erst mit der propositionalen Erfahrung des unbewusst wahrgenommenen *Stimmungskongruenzeffekts* ein. Von diesen Erkenntnissen der empirischen Emotionsforschung, wonach die Stimmung als zweiteiliges Phänomen, nämlich in ein *backgrounding* und eine *foregrounding* Phänomen konstatiert wird, bleibt unsere Behauptung insofern unberührt, als diese Stimmungsregulatoren erst mit der inhaltlichen Identifikation ästhetischer Stimmungen wirksam werden.

Stimmungen können nur dann bewusst wahrgenommen werden, wenn man gleiche oder ähnliche Stimmungen zuvor schon einmal durchlebt hat. Wir kommen auf diese Erkenntnisse der empirischen Emotionsforschung im Verlauf dieser Studie noch genauer zu sprechen. Für den Moment beschränken wir uns darauf, unsere Hypothese insofern zu begründen, als wir den Blick vorerst auf die vorthematische Wahrnehmungsphase fokussieren. Damit verbunden ist bekenntnishafte Feststellung, dass alles, was nunmehr in dieser Studie dahingehend *gedanklich* dargeboten wird, unabhängig davon, wie weit sich das Dargebotene aus methodologischen Gründen bisweilen, also nicht von Dauer, vom Gegenstand der Erfahrbarkeit ästhetischer Phänomene in Bernhards Roman *Frost* im Sinn der *ars analogi rationis*: *Kunst des Analogons der Vernunft* Baumgartens entfernen mag, dient ausschließlich dazu, diese Hypothese mit epistemologischem Leben zu erfüllen, und zwar in dieser hier zur gefälligen Bewährung ausgesetzten Bestimmtheit. Diese Bestimmtheit wird uns zwischendurch immer wieder fliehen, um uns alsbald wieder einzuholen; nur letzte Gewissheit (Wittgenstein: 2018; vgl. dazu auch: Dewey: 2001) wird sie dennoch nicht erlangen können: Die *vorthematische* Wahrnehmung des ästhetische Phänomens *Stimmung* und das von ihr figurierte latente *Anathema der Gewalt* im Roman *Frost* obliegt ausschließlich der *leiblichen Medialität* (Alloa: 2012a) des wahrnehmenden Subjekts. Aller *Sinn* des Romans *Frost* liegt in der philosophisch irreduziblen *Sinnlichkeit* seiner *immanenten Stimmungen* begründet und kann von den Begrifflichkeiten der Philosophie nicht eingeholt werden[26]. Seine Kenntlichmachung ist an die Mittelbarkeit der Beschreibung ihrer sprachlichen Implikationen angewiesen. Soweit die dieser Studie vorangestellte, ihrem Grund nach insistierende Hypothese. Der Anteil der Vernunft wir hierbei bewusst zurückgedrängt, allein um leibliches Verstehen *verstehbar* zu machen, wohl wissend, dass es bei diesem präsentischen Wahrnehmungszustand letztlich nicht bleiben kann, weil Stimmungen, wie o. e., Erinnerungsassoziationen über den *Stimmungskongruenzeffekt* reflektieren. Mehr dazu sollte sich im weiteren Verlauf dieser Studie erschließen.

[26] Vgl.: Andrea Kern: 2006: *Zwei Seiten des Verstehens. Die philosophische Bedeutung von Kunstwerken*; in: Eva Horn u.a. (Hg): 2006: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur* (2006: 57-79). Kern nimmt in ihrem Beitrag die ästhetische Erfahrung nach Kants Kritik der Urteilskraft in den Blick, um sie, grob gesehen, um das *Medium der Erfahrung* zu erweitern, Sie kommt zu dem Schluss: „Kunst ist damit Philosophie im Medium der Erfahrung, die von der Philosophie im Medium des Begriffs nicht eingeholt werden kann." (ebd.: 79)

2.2 Die Wiederentdeckung der *Anagramme* und ihr Verhältnis zur A*esthetica* Baumgartens

Jean Starobinski – ihm kommt über die poetologische Perspektive dieser Arbeit hinaus das nicht hoch genug einzuschätzende Verdienst der Wiederentdeckung der Anagramme[27], von Ferdinand de Saussure am Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckt, jedoch unveröffentlicht abgebrochen, zu – schreibt 1980 in *Wörter unter Wörtern*:

So wäre der Irrtum von Ferdinand de Saussure (wenn es denn ein Irrtum war) zugleich eine exemplarische Lektion gewesen. Er hätte uns gelehrt, wie schwer es sich für einen Kritiker vermeiden lässt, seinen eigenen Fund für die Regel zu nehmen, welcher der Dichter gefolgt ist. Der Kritiker, der glaubt, eine Entdeckung gemacht zu haben, mag nur ungern hinnehmen, dass der Dichter nicht bewusst oder unbewusst gewollt hat, was die Analyse nur *unterstellt*. Er bleibt nur ungern allein mit seiner Entdeckung. Er möchte sie mit dem Dichter teilen. Aber der Dichter, nachdem er alles gesagt hat, was er zu sagen hatte, bleibt sonderbar stumm. All die Hypothesen über ihn mögen aufeinander folgen: Er stimmt nicht zu und sagt nicht nein. (Starobinski:1980:127)

Die eigentliche Erkenntnis hinter der ernüchternd anmutenden Lektion dieses Starobinski-Zitats, nämlich die mahnende Stimme vor dem Anspruch auf doktrinäre Regelhaftigkeit seiner Entdeckung nicht zu überhören, sollte man – wenn man meint, es sei über ein literarisches Werk, wie hier über den Roman *Frost*, schon alles gesagt, zum wiederholten Mal gesagt, das zur Rede bringen zu müssen, was zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen geordneter Evidenz der Zeichen und dem latenten Zustand des noch Unreflektierten, den semantisch, von Zeichenhaftigkeit noch unbelasteten „Wörter[n] unter Wörtern“[28] in ihrer *Buchstäblichkeit* ausgetragen wird – im Auge behalten. Dazu gesellt sich bekanntermaßen die Einsicht: Alle *theoretische Neugierde* schlägt sich früher oder später den Kopf wund an der begrifflichen Unbestimmtheit seiner Entdeckungen, oder wie Blumenberg es

[27] Haverkamp sieht in der Wiederentdeckung der Anagramme „den Charakter einer wissenschaftlichen Sensation; […] denn was sie zu enthüllen verspricht, ist das Unbewusste der Sprache, wenn nicht die Sprache als das Unbewußte.“ Anselm Haverkamp: 2000: *Anagramm*; in: K-H. Barck: 2005: *Ästhetische Grundbegriffe* (2005: 133-153; hier 134).

[28] Ebd.: 134: „Starobinskis Titel bringt die Latenz der literarischen Tiefenstruktur auf das Schema: Worten unterliegen Worte, nicht Sachen. Derrida erhebt die Grundlage dieses Sachverhalts zum Programm: Was den Worten in Worten unterliegt, in ihnen insistiert, sind Lettern, noch bevor sie zu Zeichen werden. […] Die Vorgabe in Lacans *Écrits* war die >Insistenz< des Buchstaben im Unterbewußten gewesen. […] In der linguistischen >découverte< der Anagramme Saussures sieht Lacan deshalb eine Bestätigung seiner These, dass das Unbewusste die >condition< von Sprache sei, und er nimmt Saussures Scheitern als zusätzlichen Beweis, daß die Erforschung der Sprache dieser ihrer >condition< nicht Herr werden, sondern sie allenfalls symptomatisch machen kann,“

formuliert: „Der Begriff vermag nicht alles, was die Vernunft verlangt.“[29] (Blumenberg: 2007: 11) Andererseits stellt sich bei einer noch weitgehend unbewährten Herangehensweise die berechtigte Frage: besteht nicht die philologisch-theoretische Neugierde gerade dann zu Recht, wenn, wie bei Thomas Bernhard, hinter der „konkreten, präzisen Sprache des Sagbaren, aus der das schrecklich Unbegriffene und Unsagbare hindurchäugt“, (Anneliese Botond; in: Fellinger: 2018: 9) Anagramme der ursprünglich eingeschriebenen Gewalt verborgen liegen, die erst aus dem Verborgene heraus ihre Wirkung offenbaren? Ist es nicht die Kunst des Verbergens selbst im Sinne Ovids *ars adeo latet arte sua*, die erst große Literatur ausmacht, sind es nicht die *unbegreiflichen* Latenzen, aus denen heraus das *Anathema der Gewalt* erst wirksam werden kann (Trüstedt: 2011: 534-536) und die erst recht die theoretische Neugierde wecken und uns antreiben, dem Unsagbaren, nicht nur den latenten Anagrammen, sondern dem Verfahren des Verbergens anagrammatischer Latenzen selbst auf die Spur zu kommen? Ist es nicht vor allem die *poetologische Neugierde* des „Dichters“ selbst, die ihrerseits die *analytische Neugierde* des Philologen auslöst und gleichzeitig erklärt?

Mit diesen ersten, noch vagen Hinweis auf die Wesenheit von Anagrammen – angeregt durch die Ahnung, auf ursprüngliche Latenzen unter dem manifesten Romantext von *Frost* zu stoßen – werden die freilich noch schwachen Konturen des Anspruchs auf Erkenntnismöglichkeiten von ästhetisch-sinnlicher Wahrnehmungen verbunden mit der gleichzeitigen Infragestellung der cartesianisch-rationalen Erkenntnismöglichkeiten der „reinen Vernunft“ (Kant: 2017b) schon erkennbar. Mit diesen Anmerkungen sei erst einmal ein erster Kieselstein in den epistemischen Teich geworfen. Mehr noch nicht. Was sich in den noch schwach anschlagenden Wellen abzuzeichnen beginnt, ist die Aussicht auf einen von beharrlicher Widerständigkeit begleiteten Weg vom „ästhetischen Subjekt“ der sinnlichen Wahrnehmung (C. Menke: 2014a: 73-115) zum „kryptischen Subjekt“ (Haverkamp: 1988) der *Anagramme der Gewalt* in Bernhards Roman *Frost*. Wir werden w.u. noch genauer darauf zu sprechen kommen, beizeiten dem inzwischen versunkenen Kiesel einen mäßig

[29] Blumenberg sieht seine *Theorie der Unbegrifflichkeit* vornehmlich in Verbindung mit den *Paradigmen zu einer Metaphorologie*; in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): 1996: *Theorie der Metapher* (438-454); Vgl. dazu auch: Blumenberg:1997: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*; in: ders.: 1997: *Schiffbruch mit Zuschauer* (1997: 85-106): „[…] Seither (seit der Konstituierung des >Archivs für Begriffsgeschichte< durch Erich Rothacker 1960) hat sich an der Funktion der Metaphorologie nichts, an ihrer Referenz einiges geändert; vor allem dadurch, daß Metaphorik nur als ein schmaler Spezialfall von Unbegrifflichkeit zu nehmen ist. […] Metaphern sind in diesem Sinne Leitfossilien einer archaischen Schicht des Prozesses der theoretischen Neugierde, die nicht deshalb anachronistisch sein muß, weil es zu der Fülle ihrer Stimulationen und Wahrheitserwartungen keinen Rückweg gibt.“ (ebd.: 87)

größeren Stein hinterher werfen, denn ohne schon in der Vorrede konkreter werden zu wollen, zeichnen sich in diesen noch vagen Anmerkungen deutliche Konturen zu einer ersten, nur grundsätzlichen methodische Entscheidung ab, hinter der sich der Versuch verbirgt, die in Vergessenheit geratenen sinnlichen Erkenntnismöglichkeiten der *Aesthetica* Felix Gottlieb Baumgartens, angeregt von einem gegenwärtig zunehmenden Interesse an Anknüpfungsmöglichkeiten[30] an die *Aesthetica* in Verbindung mit einer Erweiterung von Immanuel Kants ästhetischen Theorie in der *Kritik der Urteilskraft*, für die Lesart anagrammatischer Stimmungen fruchtbar zu machen[31]. – Doch zuvor kehren wir zum eigentlichen Gegenstand sinnlicher Erkenntnismöglichkeiten von Anagrammen zurück. Der oben zitierte (vermeintliche) Irrtum bezieht sich auf die gescheiterte, nicht veröffentlichte „découverte" der Anagramme durch Ferdinand de Saussure am Beginn des 20. Jahrhunderts und deren Wiederentdeckung durch Starobinski. Die Aporie, der für den Strukturalismus dennoch richtungsweisenden Untersuchungen erklärt sich Starobinski vornehmlich aus der unverrückbaren linguistisch-phonetischen Herangehensweise Saussures. Zu einem poetologischen Tauschgeschäft wollte oder konnte er sich offensichtlich nicht durchringen. (Starobinski: 1980: 98). – Auf dieses Tauschgeschäft, *latente Anagramme*, hier vor allem solche der Gewalt, im Roman *Frost* aus den textuellen Stimmungsimplikationen heraus, ohne Anspruch, sie rekonstruieren zu können, in ihrer *disseminativen Verräumlichung* kenntlich zu machen, will sich diese Arbeit im Rahmen der oben erwähnten erkenntnistheoretischen Möglichkeiten ästhetischer Wahrnehmung von Stimmungsphänomenen in Sinne Baumgar-

[30] Nach mehr als 200 Jahren nach Erscheinen der *Aesthetica* Baumgartens erscheint 1972 die in Fachkreisen vielbeachtet Baumgarten Studie von Ursula Franke: *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten.* Mit Beginn des 21. Jahrhunderts erscheint eine Reihe von Aufsätzen in der *Deutsche[n] Zeitschrift für Philosophie* (2001-49/2), die sich mit Anschlussmöglichkeiten der gegenwärtigen ästhetisch philosophischen Strömungen an die *Aesthetica* auseinandersetzen. 2007 folgt die von Dagmar Mirbach herausgegebene vollständige, 2-bändige Ausgabe der *Aesthetica* in Latein und Deutsch. 2014 erscheint eine von Rüdiger Campe, Anselm Haverkamp und Christoph Menke herausgegebene Sammlung von *Baumgarten Studien. Zur Genealogie der Ästhetik.* 2016 legen Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach einen Sammelband unter dem Titel *Schönes Denken* nach und Ursula Franke schlägt 2018 mit *Baumgartens Erfindung der Ästhetik* einen Bogen von ihrer Studie von 1972 bis in die unmittelbare Gegenwart.

[31] Den Stein, den wir meinen, hat, genau genommen, Haverkamp über unsere Schultern hinweg ins epistemische Wasser geworfen. Er findet sich im Steinbruch seiner Essays in: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*: 2004, konkret unter: *5. Wie die Morgenröthe zwischen Tag und Nacht* (91-119); insbesondere unter Kap. I: (96-108). Dieser Aufsatz erscheint zehn Jahre später in: R. Campe, A. Haverkamp und C. Menke (Hrsg.) *Baumgarten-Studien* (2014:15-47) in leicht überarbeiteter Form. Wir insistieren darauf, weil die energetisch angereicherten Wellen seines Steinwurfs weitreichende Folgen für unsere umfangreiche Abhandlung zu gegenwärtigen Anknüpfungsversuchen an die *Aesthetica* Baumgartens nach sich ziehen sollten. Haverkamp legt in diesem Aufsatz den methodologischen Ariadnefaden, der in diesem Zusammenhang von Kant über Cassirer zu Merleau-Ponty, und von dessen *Phänomenologie der Wahrnehmung* direkt zu Jean-Luc Nancy *res extensa* und Derridas Würdigung Nancys führt, mithin zum Kern einer tragfähigen Theorie ästhetisch-sinnlichen Erkenntnisformen.

tens *Aesthetica* entschieden einlassen. Darauf gründet eine weitere Hypothese: Der epistemologische Anspruch einer stimmungsorientierten Textanalyse mit dem Fokus auf anagrammatische Latenzen manifestiert sich nicht zuletzt im *leiblich-sinnlichen* Erkenntnisvermögen ästhetischer Wahrnehmungen. Ein Anspruch, der von der cartesianisch-rationalen Logik, wie noch zu erklären sein wird, allein nicht erfüllt werden, sondern immer nur im reflexiven Moment aus der interagierenden Kontinuität von Verstand und Empirie (vgl. Baumgarten: *ars analogi rationis*; in: Mirbach:2007: 10) gerecht werden kann. – Es mag vielleicht im Moment etwas ungewöhnlich erscheinen, wenn in der Vorrede der zentrale methodische Fluchtpunkt dieses kulturwissenschaftlichen Annäherungsversuchs an die poetologische Wirkungsästhetik des Romans *Frost*, nämlich über die Latenzfigur Stimmung zu den tiefenstrukturellen Implikationen der „immanenten Poetik" Thomas Bernhards vorzudringen, mithin den anagrammatischen Latenzen auf den Grund zu gehen, immer noch weitgehend unvermittelt angesprochen wird. Aber es liegt uns entschieden daran, wenn auch bloß in einer vorauseilenden Anmutung, wenigstens die Motive und Intentionen einer weitgehend noch unerprobten, ausgesprochen heuristischen Vorgangsweise schon bis zu einem gewissen Grad begründet darzustellen: Warum Stimmungen? Was ist von einem ästhetischen Phänomen, dessen wesentliche Eigenschaft sich in einer intentionslosen, diffusen, vektorlos räumlichen Ausdehnung und folglich in der Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt erschöpft, die, wie alle ästhetisch-phänomenologischen Erfahrungen, in ihrer Unmittelbarkeit diskursiv nicht erfassbar, und wenn überhaupt, dann erklärtermaßen an die mittelbare Nachträglichkeit philologischer Beobachtungen angewiesen sind, an Erkenntnismöglichkeiten zu erwarten? Für eine erschöpfende Antwort ist die *epistemische Suppe* der bisherigen Argumentation immer noch zu dünn. Warten wir, wie oben angekündigt, das rhythmische Anschlagen der inzwischen energetisch merklich angewachsenen Wellen ab; hören wir, bevor sie im Ufersand wieder versiegen, in ihr kurzlebiges, abschwellendes Rauschen hinein.

2.3 Stimmungsorientiertes Lesen als Zugang zu latenten Bedeutungen

Unsere oben skizzierte Argumentation, warum wir gerade über das ästhetische Stimmungsgefüge von *Frost* ein Zugang zu verborgenen Bedeutungen zu finden glauben – sie steht, wie erwähnt, noch auf den schwachen Beinen einer nur im Ansatz *begründeten* Vermutung – erfährt hinsichtlich einer stimmungsorientierten, auf latente Semantiken fokussierten Lesart des Romans *Frost* durch eine der ersten und gewichtigsten Besprechun-

gen von *Frost*, nämlich die von Carl Zuckmayer 1963[32] eine mehr als fünfzig Jahre verspätete Bekräftigung, wenngleich in Zuckmayers Ausführungen *Stimmung* oder *Latenz* wörtlich, also analog nicht in Erscheinung treten. Zuckmayers überaus emphatische Besprechung des Romans *Frost*, das sei dem Zitat aus seiner Besprechung kurz vorangestellt, erinnert an Nietzsches Bemerkung: „Ich schreibe über Stimmungen, indem ich eben jetzt gestimmt bin; und es ist ein Glück, dass ich gerade zum Beschreiben von Stimmung gestimmt bin." (zit. nach Gisbertz 2011: 7; vgl. dazu auch: Ryle: 1969:128-136). Zuckmayer beschreibt (implizit) ästhetische Stimmungen im Roman *Frost*, genau betrachtet, beschreibt er die sinnliche Wahrnehmung ihrer phänomenalen Evidenz, indem er eben jetzt (offensichtlich) darauf gestimmt ist. Hierin zeigt sich unübersehbar eine weitere funktionale Wesenheit ästhetischer Stimmungen, nämlich ihr Kommunikationsvermögen[33] zwischen dem atmosphärischen Stimmungsgehalt eines literarischen Textes und der bei der Lektüre sich einstellende Gestimmtheit des Rezipienten[34]. Zuckmayers *Frost*-Rezeption ist ein einziges, emphatisches Plädoyer für eine leiblich-sinnliche Wahrnehmungsmöglichkeit des Romantextes von *Frost*, sie zeigt aber zugleich die Unzulänglichkeit auf, mit sprachlichen Mitteln die Eigentlichkeit ästhetischer Phänomene darstellen, also direkt erfassen zu können. Zuckmayer paraphrasiert seine sinnliche Wahrnehmung mit einem Wust an attributiver Metaphorik, wenn es da heißt: „Wenn ich an die Lektüre zurückdenke, höre ich ein merkwürdiges Poltern, […] Dieses unheimliche, bedrohliche, traumhaft erregende Gepolter, in dem sich das Zerfallen aller menschlichen Zusammenhänge bis zur völligen Entblößung eines letzten Seelenrestes andeutet, spielt sich im Hintergrund einer klaren, zuchtvollen [!, A.G.], bildkräftigen Sprache ab – es wird nicht von den Worten selbst hervorgebracht, sondern man erlauscht es, tief erschreckt und betroffen, *unter und zwischen ihnen*.

[32] Carl Zuckmayer: 1970: *Ein Sinnbild der großen Kälte* (1963), in: A. Botond (Hrsg.): 1970: *Über Thomas Bernhard* (1970: 81-88).

[33] Vgl. dazu: Wellbery: 2003: „Stimmungen gehören zum emotionalen Bereich und weisen [...] *Ichqualität* auf. [...] Aber Stimmungen sind – im Gegensatz zu Gefühlen – nicht intentional auf einen Gegenstand gerichtet. Sie sind diffus [...], ohne dass sie an ein spezifisches Objekt gebunden sind. [...] Eine Stimmung ist eine Gesamtqualität.[...] Die Stimmung macht [nach Heidegger] offenbar, >wie einem ist und wird<." […] Stimmungen sind nicht bloß Weisen des psychischen Innenlebens, sondern auch Atmosphären, die uns umgeben. [...] So hat die Stimmung gegenüber ihren Gegenständen und ihren Eigenschaften eine *integrative* Funktion, vereinigt sie zu einer Ganzheit, ohne dass sich Regeln für diese Zusammenfügung angeben ließen. Stimmungen haben darüber hinaus eine *kommunikative Dimension*. [...] Die Kommunikation der Stimmung verläuft suggestiv. […] Zusammenfassend ist festzuhalten, […] dass *Ichbezug, Integrationspotential, kommunikative Wirksamkeit* darin übereinkommen, dass sie einen präreflexiven Charakter aufweisen. Die jeweilige Leistung der Stimmung vollzieht sich vorthematisch. (Wellbery 2003: 703–705) Das sind also jene Funktionen, von denen in den *Anmerkungen zur Titelgebung* die Rede war.

[34] Die *kommunikative* und *integrative* Funktion ästhetischer Stimmungen findet bei der Generierung des *gestimmten Raums* vermittels performativ-medialer Interaktion von Subjekt und Objekt eine reiches Anwendungsfeld bei der Textanalyse der beiden angesprochene Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze*, vornehmlich dann bei der von *Frost*.

(vgl.: Starobinski: *Wörter unter Wörtern*) Es wird etwas zum Anklang gebracht, was wir *nicht kennen und wissen* " (*Hervorhebungen* A.G). Was hier *anklingt*, könnte man als vorpropositionalen Ausfall der rationalen Logik verstehen, indem sie von der *sinnlich-empirischen Logik* überlagert, allerdings nicht verdrängt, sondern analog (kontinuierlich) wirksam wird, das heißt, dass Stimmung als ästhetisches Phänomen über ein beträchtliches reflexives, mithin kognitives Erkenntnispotential verfügen. Dazu sei noch einmal Zuckmayer, der jetzt im rhetorischen Mittel des Vergleichs Zuflucht sucht, zitiert: „Mich erinnert das, was in diesem Buch vorgeht, eher an die […] Arbeit der Höhlenforscher, die davon ausgeht, dass man außer dem Lauf der unterirdischen Gewässer unbekannte Einsichten finden könnte und Zeugnisse über den Ursprung des Menschen.[35]" Es ist die begriffliche "Unbestimmtheit" (vgl.: Blumenberg: 2007) – die überbordende Attribuierung des *Gepolters* zeugt davon – eine tragende Textkonstituente des Romans, die Zuckmayer in seiner Besprechung geradezu zur *uneigentlichen Rede* zwingt. Er bespricht nicht vornehmlich die textuelle Darstellung der ästhetischen Implikationen in *Frost* als vielmehr die ästhetischen Text-Phänomene in ihrer evidenten perzeptiven sinnesphysiologischen Funktion und Wirkung. Zuckmayers impliziter Hinweis, den Roman *Frost* „stimmungsorientiert" zu lesen, eine „verdeckte Wirklichkeit" (Gumbrecht: 2011a) zu *decouvertieren*, ihren stimmungsimmanenten latenten Anagrammen in den sprachlichen *Untiefen* von Frost nachzugehen, bleibt allerdings – aus erklärbaren Gründen, nämlich in Ermangelung eines literaturwissenschaftlichem Stimmungsdiskurses, der etwa zeitgleich mit dem Erscheinen von Frost aus den Geisteswissenschaften ausgeschieden und an die Psychologie wie eine heiße Kartoffel weitergereicht wurde (Wellbery: 2003: 730-733) – bislang ungehört, also auf halber Wegstrecke stehen. Erst 1995, also mehr als dreißig Jahre nach dem Erscheinen des Romans *Frost* und Zuckmayers für die Intention dieser Arbeit richtungsweisende Rezension erscheint mit Franz Eyckelers Studie: *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards* (Eyckeler: 1995) eine Studie zu Bernhards Prosa, die den Begriff der *Stimmung* als reflexives Moment semantischer Intransivität explizit anspricht und sie mit einem Zitat der *begrifflichen Unbestimmtheit* aus Bernhards Autobiographie-Band „Die Kälte" (2004: TBW 10) einleitet:

[35] Implizit spricht hier Zuckmayer mit dem Vergleich des Höhlenforschers die Insistenz des „gràphein", des *grabenden Schreibens* Thomas Bernhards an. Diesem Aspekt widmen wir hinsichtlich seiner latenten Anagrammatik in der Folge unsere besondere Aufmerksamkeit, zumal er bei Thomas Bernhard das wesentliche Merkmal seines Selbstverständnisses als *intransitiv Schreibender* darstellt. Im 6. Kapitel: *Der eigentliche Thomas Bernhard* verhandeln wir den Begriff des *intransitiven Schreibens*, der im Wesentlichen auf Roland Barthes zurückgeht, etwas genauer.

Die Sprache ist unbrauchbar, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen, Mitteilungen zu machen, sie läßt dem Schreibenden nur die Annäherung, immer nur die verzweifelte und dadurch zweifelhafte Annäherung an den Gegenstand, die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wider [sic], das erschreckend Verzerrte, sosehr sich der Schreibende auch bemüht, die Wörter drücken alles zu Boden und verrücken alles und machen die totale Wahrheit auf dem Papier zur Lüge.“ (TBW 10: 89: *Die Kälte*; hier zit. nach Eyckeler: 1995: 9)

Eyckeler reduziert das Unbestimmte auf den in diesem Zitat evidenten Aspekt der Sprachskepsis Wittgensteins, die „in Verbindung mit dem fanatischen Willen zur Wahrheit“ geradezu nach einer rhetorischen Überformung verlangt, „die mehr aus Wirkung durch eine diffuse Stimmung, durch etwas Atmosphärisches, Ungreifbares – nach Art der musikalischen >Stimmung< - aus ist, denn auf diskursive, sprachliche, begrifflich vermittelte und rational nachvollziehende (wenn auch poetisch vermittelte) Erkenntnis[36]. Wenn nichts gewiss sein kann, dann muss genau das, diese Ungewissheit buchstäblich transformiert, formal umgesetzt werden, mehr noch, die Form müsste performativ eben diese Ungewissheit und Stimmungshaftigkeit vollziehen, die Thema ist. An der Stelle von Gewißheit tritt sinnlich erfahrbare hochgradige *Intensität*.“ (Eyckeler: 11)

Dieser schlussfolgernde Aspekt, der sich in der von Eyckeler konstatierten „sinnlich erfahrbare[n] hochgradige[n] Intensität“ äußert, nimmt in der Folge einen der thematischen Relevanz dieser Studie angemessenen breiten Raum Anspruch, indem versucht wird, es mit dem über das Erkenntnisvermögen ästhetischer Wahrnehmung von Stimmungen *noch nicht Gesagte* insofern in Verbindung zu bringen, als aus dieser Kontextualisierung heraus ein weiteres tragfähiges Argument für unsere Hypothese offenkundig wird: Wenn es im Roman *Frost* über den, vermeintlich oder tatsächlich, destruierten Sinn hinaus etwas gibt, dann liegt dieses Etwas „als Beweis für eine tiefer als alle Intentionen liegende Latenz der Textproduktion“ (Julia Kristeva: in Haverkamp: 2000: 135), nämlich die Latenz der *Wörter unter Wörtern* zugrunde.

[36] Eyckeler geht auf die Möglichkeit der ästhetischen Erkenntnismöglichkeit nicht ein; obschon, zumindest aus unserer Sicht, sein folgerichtiger Schluss das Tor für den nächsten Schritt sperrangelweit geöffnet hat, bleibt auch er an der Torschwelle stehen. Zudem scheut auch er, seine Studie auf die frühen Texte auszudehnen, mithin die Genese des „qualitativen Wechsel“ zur Immanenz der von ihm konstatierten „Reflexionspoesie“ Bernhards mitaufzunehmen.

2.4 Ein nachhaltig bestehendes Forschungsmanko

Die bei Thomas Bernhard in der *Rede* seiner frühen Prosa verborgenen *latenten Anagramme der Gewalt*, hier erklärtermaßen als bestimmende Konstituenten seiner in den späten 1950er Jahren einsetzenden „immanenten Poetik" in den Ausformungen einer betont *intransitiven* Schreibweise verstanden, wurden bislang nicht ausreichend, wenn überhaupt gewürdigt, sie wurden immer nur vage angesprochen und weiträumig ausweichend paraphrasiert. Man scheut offenkundig das Wagnis, das *Nicht-Lesbare* seiner gerade dieses *Nicht-Lesbare* reflektierende Prosa beim Namen zu nennen. Dies lässt weniger auf eine irrtümliche Herangehensweise schließen, als schlicht auf eine anhaltendende Zögerlichkeit und letztlich auf ein Versäumnis, den Ahnungen des Unbewussten entschiedener nachzugehen, ohne ernsthaft befürchten zu müssen, wieder zurück in das unwegsame Terrain der Metaphysik abzudriften, nachzugehen, dem Ungewissen im Verborgenen, den latenten „Wörter[n] unter Wörtern" (Starobinski: 1980) auf den Grund zu gehen. – So bliebe dann der dichte Bestand an *Verborgenem*, dem *Ausgelöschten* in Bernhards Prosa, überließe man ihn – in bloß beispielhaft gedachter Nähe an die *Anagramme des „bloßen Lebens"*[37] in der *Kritik der Gewalt* Walter Benjamins (1991) und Giorgio Agambens *Homo sacer* (2002), an die *Ästhetik des Widerstands* Peter Weiss´ (2005), an Paul Celans *Todesfuge* (2004), an das *Ornament der Masse* Siegried Kracauers (1977), an Kafkas latenter *Gewalt des Normativen* im *Prozess* (1960), Kleist *Insistenz des Bösen* im *Findling* (hier: 2008), allesamt firmieren sie unter dem Siegel einer *Poetik anagrammatischer Gewalt*, oder an die im Pinselstrich Francis Bacons verborgenen Anagramme des *ursprünglich Existentiellen* im Porträt *Study of a Human Head*, die bei Scheffler (2008) für die melancholische *Grundstimmung* in Bernhards Prosa Pate stehen; Scheffler[38] nennt allerdings die *latenten Anagramme* nicht beim Namen, bringt aber, vermutlich ungewollt, mit der Röntgen-Metapher das hier Gemeinte auf den Punkt – dem *Subjekt des Unbewussten*, um von ihm,

[37] Vgl. dazu: A. Haverkamp: 2004: *Latenzzeit*, Kap 8: *Anagrammatik der Gewalt. Walter Benjamins Poetik der Latenz.* (157-168); vgl. weiter ders. (Hrsg.): 1994: *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*.

[38] Markus Scheffler: 2008: *Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schoppenhauer und deren Verwendung in Thoms Bernhards Prosa*. Insbesondere das Unterkapitel 3.2. *Frost oder die Lehre von den letzten Dingen* (235-258). In der Einleitung findet sich der zitierte Hinweis auf Bacons Bildnis *Study oft Human Head*: „[…] Dabei scheint das Porträt wie eine Röntgenaufnahme Verborgenes so frei legen zu wollen, dass hinter der fleischlichen Maske, das leblose Knochengerüst sichtbar wird. Erfolglos versucht die Szene, den Verfall still zu stellen, und wird so zu einer Metapher für das Leben als steten Übergang zum Tod." Was Scheffler hier als Metapher für eine melancholische Grundstimmung des Bildes paraphrasiert, lesen wir als Metapher für den erfolglosen Versuch, die Ursprünglichkeit des latenten, nicht sichtbar eingeschriebenen Anagramms der Vergänglichkeit mit den Mitteln der bildlichen Darstellung „frei legen zu wollen". (Scheffler: 16)

wie Lacan es postuliert, unbemerkt ausgelesen zu werden (vgl. Felmann/Haselstein: 1988), weiterhin verborgen und verharrte, von der redundant beredten, desto beharrlicher schweigenden Oberfläche abgeschirmt, im buchstäblichen Untergrund unreflektierter Latenzen. Zusammenfassend auf den archimedischen Punkt der poetologischen *Eigentlichkeit* „Bernhards immanenter Poetik“ gebracht: Bernhards frühe Prosatexte der „Latenzzeit“, sie bemisst sich nach Gumbrecht von 1945 bis zur ersten gesellschaftspolitischen Zäsur 1968, evozieren in einem außergewöhnlichen Maß latente *anagrammatische Stimmungen* zulasten, eigentlich aufgrund bewusst suspendierter inhaltlicher Semantiken. (Vgl.: Eyckeler: 1995) Eyckeler spricht die durch bewusste Sinndestruktion evozierte Stimmung in Bernhards Prosa als sprachkritisch motivierten Effekt prosodisch-musikalischer Perzeption nur unzureichend an, sodaß die eigentliche Wirkung ihrer sprachlich tiefenstrukturellen Evidenz auch bei Eyckeler noch unartikuliert bleibt. Eine *anagrammatische* Lesart von Stimmungen ist, so wie sie hier in der Folge expliziert wird, die *eigentliche* Lesart der frühen Prosa Thomas Bernhards ganz im Sinne Benjamins: die „Theorie der Latenz als Latenz der Gewalt […] ist anagrammatisch“. (Haverkamp: 2004: 159) Die von dieser hier angesprochenen *Eigentlichkeit* anagrammatischer Stimmungen ausgehenden Fragen bilden mithin das zentrale Anliegen im 6. Kapitel, den *eigentlichen Thomas Bernhard* in den Latenzen seiner Prosatexte bis Mitte der 1960er Jahre aufzuspüren. In der dieser Vorrede folgenden Einführung wird versucht, das hier *eigentlich Gemeinte* sukzessiv argumentativ zu unterstellen, mithin als literaturwissenschaftlich tragfähiges Verstehenskonzept latenter *anagrammatischer Stimmungen* zumindest in den Grundzügen auszuweisen. – Was uns nach Haverkamps Hinweis zusätzlich bewogen hat, der sinnlichen Erkenntnismöglichkeiten im Anschluss an Baumgartens *Aesthetica*, dessen Wiederkehr, wie wir es sehen, mit der Wiederkehr des ästhetischen Stimmungsdiskurses keine zufällige ist, zu vertrauen, gründet auf der Beobachtung, dass beide Diskurse von einer impliziten *chiastischen* Beziehung durchdrungen sind. So wie durch die drohende Neutralisierung der Hermeneutik und Dekonstruktion „jene dritte Position in der Ontologie der Literatur“ (Gumbrecht: 2011a) die Leerstelle auszufüllen versucht, hat der anhaltende Erkenntniszweifel der ästhetischen Moderne die Wiederentdeckung der *Aesthetica* Baumgartens forciert. Der Zusammenhang ist unübersehbar evident. (Vgl. A. Haverkamp: *Figura cryptica* (2002) und ders.: *Latenzzeit* (2004)

2.5 Ein methodologisches Dilemma

Doch zuvor haben wir uns dem oben angesprochenen Dilemma der methodischen Entscheidung, worauf wir eine allfällig zu entwickelnde Theorie der ästhetischen anagrammatischen Stimmung in Bernhards früher Prosa gründen könnten, in der angemessen Kürze einer Vorrede zu stellen: Es stellt sich die unausweichliche Frage, halten wir uns an David E. Wellbery, dem es in seinem richtungsweisenden Aufsatz „ausschließlich um den Gebrauch des Stimmungsbegriffs im Diskurs der ästhetischen Theorie“ (Wellbery: 2003: 704) geht und sich in der Folge auf Kants *Kritik der Urteilskraft* beruft, dem er zudem die Konstituierung des Stimmungsbegriffs zu einem ästhetischen Begriff zurechnet (ebd. 707-709), oder folgen wir (stellvertretend) Howard Caygills bemerkenswerter Beobachtung, dass der „Versuch, die von Kants ästhetischer Theorie gesetzten Grenzen zu überwinden“, das „Denken im 20. Jahrhundert“ weitgehend beherrscht hat. Caygill weist auf den bislang wenig beachteten und ebenso wenig erwähnten Umstand hin, dass „ Kants Ästhetik […] eine Neuerfindung des Baumgartenschen Originals“ in einer reduzierten Form zur Anwendung in seiner *Kritik der Urteilskraft* brachte. (Caygill: 2001) Diesen komplexen Erweiterungen und Verschiebungen der ästhetischen Theorie im 20. Jahrhundert widmen wir ihrer methodologischen Relevanz wegen einen längeren Abschnitt im 5. Kapitel *Von Baumgartens „Aesthetica“ zu Nancy „Corpus“*. Hier beschränken wir uns auf die wesentlichen Bemerkungen zu dieser „Neuerfindung der Kant’schen Ästhetik“: Zum einem ging es darum, „die Grenzen des Begriffs der Rezeptivität bzw. sinnlichen Anschauung in der >Transzendentalen Ästhetik< der ersten *Kritik* zu erweitern, zum anderen bestand sie im Versuch, „den äquivoken Begriff der Ästhetik in der ersten und der dritten *Kritik* zu Theorien der Wahrnehmung und des Gefühls weiterzuentwickeln.“ (Caygill: 2001) Caygill unterlegt seine Beobachtung, indem er sich auf philosophische Großkaliber wie Husserl, Derrida und Deleuze beruft, die „erklärtermaßen versucht“ haben, „die Ästhetik neu zu erfinden“. – In diesem Kontext drängt sich eine weitere methodologische Grundsatzentscheidung auf, der wir uns bei der Annäherung an das weitere Herangehen an unser Vorhaben zu stellen haben. Es betrifft die vorreflexive, vorthematische Wahrnehmung ästhetischer Stimmungen in Heideggers „existenzial-phänomenologischer Grundierung“ des Stimmungsbegriffs, der, wie Hajduk (2016) es vorschlägt, „in einen poetologischen Kontext“ übergeleitet werden soll; das heißt mithin, beziehen wir unsere analytische Vorgehensweise hinsichtlich poetologischer und sprachlicher Implikationen aus dem existenziell ontolo-

gischen Stimmungskonzepts Heideggers[39] oder können wir uns den Umweg über Heideggers Daseinsphilosophie selbst oder gerade bei der analytischen Erörterung der vorreflexiven Wahrnehmungsphase, in der sich nach Wellbery „die Leistung der Stimmung vollzieht“ (Wellbery: 2003: 705), ersparen und begründen wir sie mit dem „leiblichen Apriori“ [40] aus Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1966) und in der Folge mit Nancys Leibphilosophie des *Berührens*. Auch diesem methodologischen Entscheidungshintergrund gehen wir noch genauer nach. – Wir versuchen nunmehr, das Disparate der Vorrede soweit in eine Ordnung zu bringen, dass eine möglichst folgerichtige, kongruente Vorgangweise erkennbar wird. Diese Folgerichtigkeit erschöpft sich nicht zuerst in einer telelogischen Vorgangsweise nach dem Prinzip der Entelechie, dort nämlich, wo sie sich vor allem im Vollzug als widerständig zeigt, wird es sich als unumgänglich erweisen, zwischendurch gewonnene Erkenntnisse aus peripheren Wissensfeldern für das weitere Vorgehen zu absorbieren.

[39] Stefan Hajduks Position ist, was Heideggers Stimmungskonzept betrifft, keine ausschließende: „Wir revidieren Heideggers existenzial-ontologische Funktion von Stimmung und knüpfen sogleich an sie an. Der Bezug zum Seinsgeschehen wird marginalisiert und die methodische Funktion von Stimmung in unseren ästhetisch-poetologischen Kontext eingebettet.“(Hajduk: 2016: 33)Auf die hier angesprochen ästhetisch-sinnliche Erkenntnismöglichkeit geht Hajduk nicht weiter ein. Der Fokus seiner Studie liegt auf der Transformation des existenzial-ontologische Stimmungskonzepts in einen poetologischen Kontext vermittels der Medialität ästhetischer Stimmungen. Wir berufen uns bei unserer Entscheidung nur bedingt auf das ontologisch grundierte Stimmungskonzept hinsichtlich der vorthematischen Wahrnehmungsphase, behalten es jedoch im Blick.

[40] Haverkamp weist auf diesen Zusammenhang explizit hin: „Das Leib-Apriori der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys ist vielleicht das aktuellste unter den transzendentalen Analoga dessen, was man die „latente Logik“ baumgartenscher Sinnlichkeit nennen kann.“ (Haverkamp: 2014: 28) In der Anm. 20 ebd. führt er weiter an: „Am nächsten in der Philosophie nach Merleau-Ponty kommt Baumgarten, so weit ich es sehe, Jean-Luc Nancys *Les muses* […].“

3 Einführung

3.1 „Frost“ ein Roman der „Latenzzeit“

Thomas Bernhards Roman *Frost* ist zum Zeitpunkt seines Erscheinens 1963, also in der letzten Phase der „Latenzzeit“ noch völlig taubstumm für substantielle Fragen nach im manifesten Text verborgenen *Anagrammen der Gewalt*, wie „Latenzzeiten“ für sich selbst „in außergewöhnlichem Maß blind“ sind. (Haverkamp: 2004: 83) Offensichtlich bedürfen derart latente Phänomene, wie sie vom ästhetischen Stimmungsgefüge in Bernhards *Frost* implizit verkörpert werden, gerade in einem literarischen Text der Nachkriegszeit einer längeren Inkubationszeit. Diese Beobachtung findet sich u.a. in Dan Diners Diktum von der „Neutralisierung der Vergangenheit“ als Symptom der „gestauten Zeit“ bestätigt. (Diner: 2011: 165-172) Dieser Zustand des Verharrens führt zu einem Verlust des Gefühls für Zeitlichkeit und entzieht sich folglich einer kollektiven Erinnerungskultur[41]. Die Stimmung der „gestauten Zeit“ wird nicht nur zur alles beherrschenden allgemeinen Grundstimmung (*backgrounding*), sie schlägt sich auch geradezu paradigmatisch in den literarischen Werken der Nachkriegszeit, wie dies Gumbrecht u.a. an Jean Paul Sartre, Samuel Beckett und Wolfgang Borchert eindrucksvoll exemplifiziert, nieder. (Gumbrecht: 2012) Es mutet im Hinblick auf die *Intransivität* dieser mit *gestauter Stimmung* durchwirkten, ja dominierten Dramen einigermaßen paradox an, wenn ausgerechnet in der Mitte der *Latenzzeit* der Stimmungsbegriff aus dem geisteswissenschaftlichen Diskurs ausgeschieden wird. Möglicherweise empfand man ihn noch zu sehr ideologisch kontaminiert, mithin zu sehr Heidegger-lastig. Inwieweit der inzwischen vor allem in Frankreich alles beherrschende Strukturalismus, dessen Schlüsselwerke in den 1960er- Jahren erschienen sind, dazu beigetragen hat, wird rückblickend aus dem gegenwärtigen Stimmungsdiskurs hinsichtlich seiner poetologischen Defizienz noch genauer zu untersuchen sein. Denn andererseits verdanken wir dem Strukturalismus die Wiederentdeckung der Anagramme Saussures.

3.2 Die Ungleichzeitigkeit des Stimmungsdiskurses

Stimmungsästhetik in Thomas Bernhards Roman *Frost*: Ein Diskurs zur falschen Zeit? – Eine wissenschaftliche Untersuchung, die mit der poetologischen Funktions- und Wir-

[41] Vgl.: Kap. 3 *Kein Ausgang und kein Eingang*; in: ebd.: 62-109. Gumbrecht führt darin beispielhaft Stücke von Sartre, Beckett und Borchert an und expliziert hierin das Phänomen des Stillstands mit dem Nicht-weggehen-Können: Man geht weg, indem man sich nicht von der Stelle rührt. (Vgl.: Beckett Schluß in: *Warten auf Godot*)

kungsweise – ausdrücklich nicht mit dem Versuch einer direkten Beschreibung – des ästhetischen Stimmungsgehalts und dessen latenten Anagramme der frühen Prosa Thomas Bernhards befasst ist, mag im ersten Moment eine gewisse Verwunderung auslösen, zumal, wie oben erwähnt, der literaturwissenschaftliche Stimmungsdiskurs in der Nachkriegszeit, also in der Entstehungszeit der hier zu untersuchenden Prosatexte, aus welchen Gründen dann auch immer, völlig zum Erliegen kommt und erst um die Wende ins 21. Jahrhundert von einer *Wiederkehr der Stimmung* als ästhetisches Phänomen die Rede ist. Es ist nicht zum Geringsten diese literaturwissenschaftliche Defizienz, verbunden mit der Erwartung, einen epistemologischen Zugewinn aus einer stimmungsorientierten Textanalyse von *Frost* zu beziehen, die uns zu dieser Arbeit ermutigt hat und uns an dieser Stelle dazu anregt, eine *Impulsthese* dem heuristischen Findungsprozess zu einer plausiblen Argumentationskette voranzustellen: Ästhetische Stimmungen in literarischen Texten werden als extensiv erscheinende Phänomene *subjektiv-leibhaftig*[42] wahrgenommen (Merleau-Ponty: 1966) und figurieren die Ursprünglichkeit latenter Anagramme und deren kryptische Subjektivität. Zudem fungieren ästhetische Stimmungen in der Funktion der *figura cryptica* als Medium in Form ihrer sprachlichen Implikationen. Es tritt *etwas* in Erscheinung, indem es sich verbirgt. Dieses *Etwas* impliziert disseminierte „Wörter unter Wörtern", die es gilt, in den textuellen Gedächtnisräumen über die sprachliche Medialität ihrer Stimmungsimplikationen erkennbar zu machen. – Dieser Impulsthese ist der zentrale Fluchtpunkt dieser Studie eingeschrieben.

3.3 Die „gestaute Zeit" und die frühe Prosa Bernhards

Doch Motiv und der Anspruch dieser Arbeit erschöpfen sich nicht allein in der Absicht, einen bislang noch unerprobten, kulturwissenschaftlich ausgerichteten Zugang zu Thomas Bernhards Debütroman *Frost* (1963; TBW 1: 2003) und der damit verbundenen Wissens- und Bedeutungsfelder, wie sie im Zuge der hier gewählten Vorgangsweise als erkenntnistheoretische Konstituenten einer dezidiert stimmungsorientierten Lesart notwendigerweise zutage treten, zu erschließen. Der erweiterte explizite Fluchtpunkt dieses Vorhabens liegt im gegenständlichen Versuch begründet, den von ästhetischen Stimmungsimplikationen figurierten anagrammatischen Latenzen, mithin den „Wörter[n] unter den Wörtern" der

[42] Dazu Stefan Kristensen: 2012: *Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität*, in: Emmanuel Alloa u.a. Hrsg.: 2012a: *Leiblichkeit*: „Bei Merleau-Ponty wird das Körperschema als das >Zur-Welt-Seins< des Leibes verstanden, d.h. es steht sowohl für die Einheit der gelebten Leiblichkeit als auch für die Einheit des Wahrgenommenen." (Kristensen: 23)

frühen Prosatexte Thomas Bernhards, explizit im Roman „Frost“ unter exemplarischer Einbeziehung der beiden zeitlich peripher entstandenen Erzählungen „Der Schweinehüter“ (1955; TBW 14) und „Die Mütze“ (1966; TBW 14), sie markieren in etwa die Ränder der „gestauten Zeit“, auf ihren epistemologischen Grund zu gehen. Innerhalb dieses hier *mini-epochal* gesetzten Rahmens der „Latenzzeit“, etwa um die Mitte der 1950er Jahre, explizit mit der Erzählung „Der Schweinehüter“ – sie wird von der Bernhard Forschung übereinstimmend als „Umschlagplatz“ Bernhards zur einer Poetologie der literarischen Moderne bezeichnet (vgl. Kommentar zu TBW 14) – vollzieht sich der entscheidende poetologisch „qualitative Wechsel“ Thomas Bernhards von einer noch der Konventionalität seines Großvaters Freumbichler verpflichteten Schreibweise zu seiner „immanenten Poetik“, explizit zu einer *intransitiven* Schreibhaltung, wie er im 6. Kapitel noch genauer ausgeführt wird. Während im *Schweinehüter* das poetologische Paradigma der „anagrammatischen Gewalt“ als *bestimmendes* analoges Narrativ fungiert, zeigt sich in der Erzählung *Die Mütze* eine poetologische Wende zur impliziten Thematisierung seiner *intransitiven* Schreibweise, mithin dem der *Intransivität* inhärenten reflexiven Paradigma des *grübelnd, grabenden (gràphein) Schreibens*, hierin in Form eines *mise en abyme.* Was beiden Erzählungen gemein ist, sind die impliziten ursprünglichen Anagramme des *gestimmten Raums* – im zweiten Abschnitt des 5. Kapitels widmen wir diesem ästhetischen Phänomen im Zusammenhang mit der Medialität der leiblichen Erfahrung unser besonderes Augenmerk – als anthropologisch konnotierten Konstante, die vor allem im Roman *Frost* zum bestimmenden topologischen Paradigma mit durchaus unterschiedlichen räumlichen Bedingungen avanciert. Es sind dies im Wesentlichen geschlossene Räume wie das Gastzimmer, das Zimmer des Famulanten, aber auch mobile Raumformen wie der Eisenbahnwaggon; selbst das Schlachthaus als paradigmatischer Erinnerungsraum manifester Gewalt hinterlässt unübersehbar Spuren im melancholischen Stimmungsgefüge des Romans; und um nicht weniger sind es die verengten Fels- und undurchdringliche Waldlandschaften, die die textuelle Atmosphäre entscheidend mitbeeinflussen. Dazu zählt aber auch das von der zunehmend technisierten Mobilität und vom zyklisch wiederkehrenden Frost bedrohte Haus des *Schweinehüters* Korn, so wie auch das Haus des Bruders als Metapher für die Ursprünglichkeit gestörter *Zweiheit* (Sloterdijk: 1998: *Blasen*) in der *Mütze* fungiert. Diese „gestimmten Räume“ verweisen gleichzeitig auf eine elementare Wesenheit ästhetischer Stimmungen, nämlich auf ihr ausgeprägtes Integrationsvermögen zwischen Subjekt und Objekt, die mit der Suspendierung ihrer cartesianisch bestimmten Trennlinien einhergeht.

In diesem Zusammenhang richtet sich in der Folge unser Blick auf eine weitere elementare Wesenheit ästhetischer Stimmungen in literarischen Texten, nämlich auf das ausgeprägte Kommunikationsvermögen zwischen den textuellen Stimmungsphänomenen. In Bernhards *Frost* ist das erklärtermaßen die *melancholische Grundstimmung* der Figurenrede (*background*), und die davon beeinflussten Gestimmtheit des Lesers, die wiederum seine Wahrnehmung der Figurenrede bestimmt. Auch wenn es für die mediale Interaktion der einzelnen Stimmungskonstituenten keine anwendbare Regel gibt, ist das Ergebnis dieses kommunikativen Vermögens von Stimmungen ein evidentes.

Der zeitliche, über zehn Jahre gespannte Bogen zwischen dem *Schweinehüter* und der *Mütze – Frost* bildet dabei nicht bloß die *poetologisch asymmetrische* Achse, sondern verweist *asymptotisch* auf die ursprünglichen, unvordenklichen Anagramme jedweden historischen und auch gegenwärtig ubiquitären Rückfalls in die Barbarei (vgl.: Haverkamp: 2004: 7) – umfasst die literarische und lebensweltlichen *Grundstimmung* der „Latenzzeit“ als elementar fungierende Einflussgröße für das betont assimilative[43] Schreibverfahren Bernhards in dieser Dekade – ein Verfahren, das jedem literarischen Schreiben mit unterschiedlich individueller Gewichtung des *Ensembles der Schreibszene* (R. Campe: 1991) und den literarischen (H. Bloom: 1995) und außerliterarischen Einflussgrößen eigentlich ist – in einen diesem Vorhaben angemessenen literaturgeschichtlichen Rahmen zu stellen und hinsichtlich ästhetisch poetologischer Erkenntnismöglichkeiten zugänglicher, mithin verständlicher zu machen. Das bedeutet mitunter, dass ihnen allein eine textimmanente Herangehensweise den kontextuell fundierten Implikationen der textuellen Grundstimmung (*background*) in Bernhards Prosa nicht gerecht werden kann. – Daraus leitet sich eine weitere Hypothes ab: Literarische Stimmungen figurieren latente, tiefenstrukturelle Bedeutungen, die der „immanenten Poetik“ Bernhards der frühen Prosa, vornehmlich der im Roman *Frost* jene Gerechtigkeit zuteilwerden lassen, die ihr durch das bis zur Unkenntlichkeit verzerrte Bild des öffentlichen Autors – unter kräftigem Zutun seiner selbst – vorenthalten, oder eine so verstandene Gerechtigkeit zumindest verstellt wurde. Ihr wird hier, so die erklärte Absicht, ein dem Thema angemessener ethischer Anspruch zuteil, den Bernhard durch die Insistenz seiner poetologischen Bemühungen im Sinne des *ars adeo latet arte sua* Ovids verbunden mit einer nicht nur *selbsttäuschenden* Inszenierung des historischen Autors emphatisch zu verbergen trachtet. Dieser prosopopaiischen Figur der verstellten

[43] Der Begriff *absorbieren* wäre vielleicht trefflicher, wir meinen allerdings, dass mit dem „qualitativen Wechsel“ mehr ein poetologisches *Absetzen* als ein *Aufnehmen* einhergeht.

Selbstschau in den frühen Prosatexten, insbesondere den latenten *Anagrammen der Gewalt* in *Frost* eine Stimme zu verleihen, bildet mitunter einen weiteren, einen kultur- und literaturwissenschaftlich fundierten Anspruch dieser Arbeit.

3.4 Erste Ansätze zur Entwicklung eines Methodenmodells

Der evidenten Problematik, dass sich ästhetische Stimmungen in literarischen Texten aufgrund ihrer vagen Begrifflichkeit und ihrer diffusen, ungerichteten, also vektorlosen und intentionslosen Eigentlichkeit einer diskursiven Objektivierung widersetzen, das heißt, dass sie in kein literaturwissenschaftlich tragfähiges Schema im Sinne eines hermeneutischen Verstehenskonzepts nicht direktsprachlich eingefügt werden können; kurz gesagt, dass sie nicht diskursfähig sind. Dieser elementaren Wesenheit ästhetischer Stimmungen und vor allem ihrer Funktionalität als anagrammatische Latenzfigur versuchen wir, über ein offenes, in sich bewegliches Methodenmodell uns insofern aus dem Weg zu gehen, als wir den Zugang zu den latenten Anagrammen im Roman Frost nicht über die Stimmungen selbst, sondern ihnen über die Identifikation ihrer sprachlichen Implikationen begegnen werden. Dem geht allerdings, wie oben angekündigt, die differenzierten Erörterungen der daran direkt beteiligten Wissensfelder der *Ästhetik* und *Phänomenologie* im 5. Kapitel voraus, denn ohne die daraus gewonnenen Erkenntnisse kann dieses offene Methodenmodell nicht erstellt werden. Das wiederum setzt nicht voraus, dass wir nicht, vor allem was die vorreflexive Wahrnehmung von Stimmungen betrifft, punktuell auf Heideggers fundamental-ontologische Erkenntnisse im Sinn eines stimmungsbasierten Zugangs des in-der-Welt-Seins zurückgreifen werden – als Beispiel sei hier der ontisch-existenzielle Begriff der *Langeweile* (Heidegger: 2004; vgl. dazu: Wellbery: 2011b: 265-276) erwähnt – die allerdings für ein nachgerichtetes literaturwissenschaftliches, propositional grundiertes Verstehenskonzept allein keine Anschlussmöglichkeit bietet. Dem methodischen Weg, den wir hier einzuschlagen versuchen, könnte mit dem Begriff „Phänomenologie als ästhetische Theorie“ (vgl. Fellmann: 1989) bestimmt werden. Er bildet letztlich die pragmatische Grundlage für die im 7.- und 8. Kapitel durchgeführte stimmungsorientierte Textanalyse des Romans *Frost* mit dem Fokus auf anagrammatische Latenzen. Dieser konkreten Vorgangsweise von Frost gehen die beiden exemplarisch durchgeführten Analysen der erwähnten Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* insofern voraus, als damit der Prüfstein für die literaturwissenschaftliche Tragfähigkeit des offenen Methodenkonzepts zur Anwendung kommt..

3.5 Vorausschauende Anmerkungen zu einer „ästhetischen Phänomenologie“

Mit der hier nur kurz angesprochenen methodischen Herangehensweise an den Stimmungsdiskurs, wie wir ihn hier verstehen, ist eine fundamentale Kritik an Kants „Transzendental-Ästhetik“, die bereits bei Husserl, allerdings anders als bei Hegel, einsetzt, vorgezeichnet. (Vgl.: Alloa/Depraz: 2012: 7-22; vgl. auch: Fuchs: 2018: 43-50) Doch auch Husserls Kritik an Kant, der seine Bewusstseins-Philosophie entstammt, wird von Merleau-Pontys Leib-Phänomenologie infrage gestellt, letztlich abgelöst. – Wie jede historische Verkürzung mehr Fragen aufwirft, als sie zu erklären vermag, stellt sich auch hier die unumgängliche Frage nach den Anfängen sinnlicher Erkenntnismöglichkeiten, wie sie ästhetischen Phänomenen an sich eigentlich sind, und den damit verbunden Fragen nach der Wiederkehr, oder besser, die Wiederentdeckung und Aktualisierung der „Aesthetica“ Alexander Gottlieb Baumgartens. Denn es ist schon erstaunlich, wenn die gegenwärtigen krisenbehafteten ästhetischen Theorien nicht auslangen, ästhetische Erscheinungen und ihren leiblichen Wahrnehmungsweisen umfassend darzustellen, mithin ihnen dementsprechend auf den Grund zu gehen. Somit zeichnen sich die Konturen unserer Vorgangsweise, die bereits Merkmale einer methodologischen Versuchsanordnung in Form eines an den Rändern *offenen, in sich beweglichen Leitmodells*, um es gegebenfalls adaptieren zu können, aufweisen, überdeutlich ab.

Doch zuvor erscheint es als unerlässlich, neben der Problematik der Darstellbarkeit ästhetischer Erfahrungen, textimmanente, präsumtive Hindernisse, die sich uns auf dem Weg zur anagrammatischen Lektüre von *Frost* entgegenstellen könnten, etwas ausführlicher zur Sprache zu bringen, indem wir sie exemplarisch argumentativ zu überwinden versuchen. Mit diesem Versuch verbinden wir zugleich die Absicht, in Anlehnung an Saussures anagrammatischer Poetik eine spezifische Herangehensweise an diese Lektüre von Bernhards *Frost* beispielhaft anhand der sogenannten Viehdiebsgesindel-Episode, freilich mit gewissen Einschränkungen, auf die wir noch zu sprechen kommen, zu extrahieren. – Es mag im Moment, berechtigt oder nicht, durchaus der Eindruck entstehen, die aufwendige theoretische Kontextualisierung und differenzierten Explikationen vermeintlich peripherer Heuristiken stünden in keinem kausalen Zusammenhang zur methodologischen Problematik im Hinblick auf eine stimmungsorientierte, anagrammatische Lektüre. Doch uns liegt schon von Beginn an entschieden daran, ein an sich nicht gerade einfach zugängliches, sich sei-

ner *Lesbarkeit* entziehendes ästhetisches Phänomen des *Anathemas der Gewalt* in Bernhards Frost argumentativ soweit einzukreisen, um vor allem ein Verständnis für den paradigmatischen Wechsel von einer linearen, sinnzentrierten zu einer anagrammatischen, *buchstäblich dispergierenden* Lektüre von Thomas Bernhards *Frost* zu wecken, mithin nachvollziehbar darzustellen.

4 Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre

Ein Satz begnügt sich nicht mit dem rein linearen Ablauf

Michel Blanchot (1982)

Wie alte Leute Speichel, so stößt der Maler Strauch seine Sätze aus

Thomas Bernhard: *Frost*:25

4.1 Die Kenntlichmachung signifikanter Hindernisse

Wie oben bereits angeführt, halten wir in diesem Kapitel die methodologische Problematik der Nichtdarstellbarkeit ästhetischer Wahrnehmungsformen hintan und fokussieren unsere Aufmerksamkeit vornehmlich auf *textimmanente Hindernisse*, beziehungsweise auf deren literaturkritischen Betrachtungsweisen. Sie äußern sich einerseits in Form einer Diplomarbeit (Kaufer: 1999) und zum anderen in der eines Beitrags in Text und Kritik 43 (Kruse: 2016) – Der eigentliche Anspruch dieses Kapitels ist demnach in einer Art dialektischer Kenntlichmachung bestimmter, signifikanter Hindernisse[44] auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre des Romans *Frost* zu sehen. Daran geknüpft ist der Versuch, sie nach Kräften argumentativ insofern zu überwinden, als wir ihnen über die sogenannten *Viehdiebsgesindel*-Episode aus dem *25.Tag* (TBW 1: 294-295) eine von der Kondition der

[44] Diese signifikanten Hindernisse treten zum einen in der ambivalenten Auffassung der *Körperlichkeit* bei Thomas Bernhard, zum anderen in der linguistisch-phonetisch motivierten Reaktion auf die hermeneutische Aporie des vielzitierten *Sinnverlusts* in Bernhards Prosa, hier im Roman *Frost*, nämlich ihn nach sprachmusikalischen Prinzipien zu lesen, zutage. Dem verführerischen Lockruf der bloßen Lautgestalt der Wiederholung ist schon Saussure in seiner Untersuchung der Anagramme bewusst ausgewichen, um den poetologischen Anspruch seiner Entdeckung nicht zu gefährden. (vgl. dazu vorausweisend: J.-L. Baudrillard: 2011: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Wir gehen an geeigneter Stelle noch näher auf Baudrillards Argumentation zum poetologischen Anspruch der Saussureschen Anagramme und deren *linguistische Vergessenheit* – dem eigentlichen Grund, warum sie erst 1970 wiederentdeckt wurden – ein.

Linearität befreite Lesart gegenüberstellen, die in moderater Analogie auf die poetologische Entdeckung der Saussureschen Anagramme rekurriert. – Es ist inzwischen als hinlänglich bekannt vorauszusetzen, dass ästhetische Phänomene an sich und literarische Stimmungen im Besonderen *sinnlich*, also *extensiv*, also *leiblich*, also *vorbegrifflich* wahrgenommen[45] werden, das heißt nicht mehr und nicht weniger, dass jeder Annäherung an die von Stimmungen figurierten anagrammatischen Latenzen eine fundierte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der leiblichen Erfahrbarkeit ästhetischer Stimmungen vorauszugehen hat. Die erwähnten spezifischen Hindernisse, die sich einer *anagrammatischen Lektüre* von *Frost* entgegenstellen, werden jedoch, wie in diesem Kapitel noch zu zeigen sein wird, erst durch die ambivalente und nicht immer nachvollziehbare Haltung der Bernhardforschung zur *Körperlichkeit* einerseits, und zum anderen mit der aporetischen Interpretation des Bernhardschen Topos von der bewussten *Sinndestruktion* und den dadurch evozierten Schlussfolgerungen von der „rhythmisch-musikalisch organisierten Sprache" (Kruse: 2016) evident[46]. Der erklärten Absicht, dieser Hindernisse möglichst nachvollziehbar zu überwinden, ist letztlich das relativ breit und dialektisch angelegte Argumentationsfeld und die beispielhafte Explikation an einem signifikanten Textausschnitt, der sogenannten *Viehdiebsgesindel*-Episode aus *Frost*, geschuldet. Im gleichen Atemzug vermittelt dieses kurze Kapitel einen ersten methodologischen Einblick, wie den anagrammatischen Latenzen im konkreten Vollzug der *anagrammatische Lektüre* von *Frost* im 8. Kapitel insofern beizukommen ist, als über eine *verräumlichte* Lesart die dispergierenden Spuren des *Anathemas der Gewalt* in ihrer *buchstäblichen* Materialität erkennbar werden; allerdings mit der nicht unbeträchtlichen Einschränkung, dass der Romantext über die *arabeske Intransivität* dieser Episode hinaus über weite Strecken sich durchaus als profan *lesbar* erweist und mithin andere Herangehensweisen an die anagrammatische Lektüre erfordert. – Insgesamt kann hier im Hinblick auf die konkrete Textanalyse im 8. Kapitel festgehalten werden: Erst durch diese von der Kondition der Linearität befreite Lesart wird es möglich,

[45] Das Wahrnehmungskonzept von Caroline Welsh differenziert nicht zwischen dem präsentischen Wahrnehmungsmoment und dessen nachgesetzter kognitiver Verarbeitung. Mit der Bezugnahme auf Tourtual, der sich seinerseits auf die transzendentale Ästhetik Kants bezieht, gibt sie ihre Aversion gegenüber der *Aesthetica* Baumgartens unverblümt zu erkennen, und sie tendiert explizit zum allgemeinen Wahrnehmungsmodell der Aisthetik, wie es etwa von Gernot Böhme forciert wird. (Welsh: 2003: 9-12)

[46] Daraus ist nicht zu folgern, dass wir dem Verhältnis zwischen Sprache und Musik, dem wie etwa Albrecht Wellmer (2009) in seiner Studie nachgeht, keine Bedeutung beimessen würden. Eine besonders erhellende Darstellung dieses Verhältnisse findet sich in: Bloemsaat-Voerknecht: 2006: *Thomas Bernhard und die Musik*, die unsere kritische Position zur sprachmusikalischen Interpretationen insgesamt bestätigt, insofern uns die vordergründige musikalische Akzentuierung der Prosatexte Bernhards als interpretatorischer Fluchtweg erscheint, denn die vermeintliche *Sinndestruktion* ist keine intentionale Einbahnstraße; sie eröffnet vielmehr einen Zugang zu verborgenen, tiefenstrukturellen Bedeutungen.

in die textuellen Gedächtnisräume, in denen sich diese *Anagramme der Gewalt* verborgen halten, vorzudringen.

4.1.1 Das Problem der Körperlichkeit in Bernhards Roman „Frost"

Der im 20. Jahrhundert von Edmund Husserls Bewusstseinsphilosophie und Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* ausgelöste und nicht zuletzt durch Jean-Luc Nancys Philosophie des *Berührens*[47] merklich zunehmende Körperdiskurs[48], verbunden mit einer allgemein „spürbaren" *Sehnsucht nach Evidenz* (Harrasser: 2009), hat zuletzt auch in der Bernhard-Rezeption, wenn auch mit einiger Verspätung und unterschiedlichen Zugängen Platz gegriffen. Aus den – in der Kapiteleinleitung erwähnten – bestimmten, vornehmlichen methodologischen Gründen[49], die sich im Verlauf dieses Abschnitts noch genauer erschließen sollten, nehmen wir zwei ausgesuchte[50], w.u. erwähnten Studien zur

[47] Im anschließenden 5. Kapitel: *Von Baumgartens „Aesthetica" zu Nancys „Corpus"* haben wir dem historischen Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung und ihren Erkenntnismöglichkeiten von 1750 bis in die Gegenwart den entsprechend breiten Raum gewidmet. Dies erscheint umso mehr berechtigt, als Baumgartens *Aesthetica* als *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* seit den 1980er-Jahren in das Blickfeld einer Neuorientierung der Ästhetik der Moderne gerückt ist. Konkret auf das ästhetische Phänomen der Stimmung in Bernhards *Frost* bezogen – hier verstanden als textuelles Phänomen und nicht zuerst als eine bestimmte Befindlichkeit des Malers Strauch und des erzählenden Famulanten – bildet die Ästhetik des *leiblichen Berührtwerdens* textueller Stimmungsimplikationen die Basis für unseren Zugang zu den latenten Anagrammen und gleichzeitig die methodologische Sekundarisierung der *Ontologie* der *Grundstimmung Langeweile* Martin Heideggers. (Heidegger: *Grundbegriffe der Metaphysik* 2004/1930: 117-249). Unverzichtbar bleibt allerdings ein ontisches Verständnis hinsichtlich der Definition des *gestimmten Raums* durch Binswanger und Heidegger, auf die auch David Wellbery (2011a) in seinem Aufsatz: *Der gestimmte Raum*. *Von der Stimmungslyrik zur absoluten Dichtung* rekurriert. Bei der Besprechung der Erzählung *Die Mütze* gehen wir dem Phänomen des *gestimmten Raums* etwas genauer nach.

[48] Vgl. dazu: Stefan Rieger: 2010: *Die Kybernetik des Menschen. Steuerungswissen um 1800* in: Joseph Vogl (Hg.): 2010: *Poetologien des Wissens um 1800* – Um 1800, so leitet Rieger seinen Aufsatz ein, erfährt der menschliche Körper „im Zuge einer Verschränkung unterschiedlicher Wissensfelder eine neue Gestalt", die eine weniger physiologische, sondern eine dezidiert physikalische „Modellierung des menschlichen Körpers" bewirkt. Daran knüpft u.a. auch die erwähnte Studie der *Hirnhöhlenpoetiken* von Caroline Welsh an.

[49] In der Art eines dialektischen Abtausches unseres Zugangs über die leibliche Wahrnehmung sinnlich-ästhetischer Textstrukturen mit den beiden Studien zur *Körperlichkeit* bei Thomas Bernhard versuchen wir, ein basales Modell einer möglichen Herangehensweise an die anagrammatische Latenzen beispielhaft an einer Textsequenz zu erarbeiten. Allerdings mit der in Ermangelung einer kontextuellen Reflexionsmöglichkeit mit der Grundstimmung (*backgrounding*) des Romans o. e. Einschränkung. Mit einer dem entsprechend adaptierten Anwendung dieser Herangehensweise an die beiden Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* machen wir nach der umfangreichen Erörterung kontextuell daran beteiligter Wissensfelder die Probe aufs Exempel, um sie dann am Romantext von *Frost* im 8. Kapitel etwas breiter anzulegen.

[50] Mit ein Grund für die Auswahl dieser beiden Arbeiten liegt in der Absicht, einen Anknüpfungspunkt für die Überleitung von der „sinnlich-textuellen Körperlichkeit" bei Thomas Bernhard als Resümee der Interpretation der *Abwehr der Körperlichkeit* bei Kaufer (1999:113-116) und dem „physiologischen Denken" bei Kruse (2016: 227-229), die im Topos einer rhythmisch-musikalischen Organisation der Sprache mündet, zu *räumlich* fundierten Stimmungsevokationen im Roman *Frost*, denen latente, disseminative Textelemente eingeschrieben sind, zu finden und ihre unterschiedliche Wirkungsweise zu definieren. Daraus leitet sich fast zwangsläufig ein differenziertes Verständnis von Körperlichkeit, vor allem in der frühen Prosa Bernhards ab. Die Zäsur liegt etwa im Roman *Das Kalkwerk*, der zugleich das Ende der „Latenzzeit" (1945-1968/70) und mit ihr die *Entlastung* der „Last" der Nachkriegszeit in der frühen Prosa markiert. (vgl. H. Helms-Derfert: 1997) Mit *Kalkwerk* (1970; TBW 3: 2004) setzt zudem das Thema der Unmöglichkeit der Niederschrift von

Körperlichkeit bei Bernhard zum Anlass, mithin zum *argumentativen Reibebaum*[51] und zur Projektionsfläche, um einen für unser Vorhaben adäquaten Begriff der Körper- respektive Leiblichkeit daraus abzuleiten, ihn gegebenenfalls zu erweitern oder überhaupt einen solchen neu zu definieren[52], um ihn letztlich in Verbindung mit der leiblichen Wahrnehmung ästhetischer Stimmungsimplikationen und den damit verklammerten, aber verborgenen Anagrammen in Bernhards Roman *Frost* zu bringen.

4.1.2 Die etwas andere Lesart von Körperlichkeit

Ein umfassender kritischer Nachvollzug der beiden Studien ist hier nicht angedacht. Es geht vor allem darum, die verwendeten Begriffe der *Körperlichkeit*, vor allem die jeweiligen theoretischen Prämissen und Schlussfolgerungen auf ihre Plausibilität hinsichtlich eines leib-sinnlichen Zugangs zum latenten Stimmungsgefüges in *Frost* abzufragen, nämlich inwieweit sie mit unserem Vorhaben einer anderen Lesart von *Frost* überhaupt kompatibel sind oder ob sie gegebenenfalls, wie oben bereits expliziert, adaptiert, erweitert oder möglicherweise neu definiert werden müssen; das heißt, es kann durchaus zutreffen, dass sich die Begrifflichkeit des *Körperlichen* der jeweiligen Interpretationsabsicht als durchaus angemessen erweist, für die spezifische Herangehensweise unseres Vorhabens, das auf anderen Voraussetzungen gründet, sich allerdings nur bedingt als brauchbar erweisen könnte. – Mit Ria Endres kritischer Erwähnung bei Kaufer (1999:114-115) setzt unser auf textuelle Implikationen körperlicher Wahrnehmungsmuster gerichtetes Interesse an Kaufers Bemerkung zur *textuellen Verkörperung* in verstärktem Maß ein. Kaufer schreibt dazu: „Dennoch ist der Ausdruck der >schweren Last< des Leibes (Endres: 1980: s. Zitat in Kaufer: 114) passend gewählt. […] der Text wird zum Körper, dem diese >Last< aufgebürdet werden soll und kann." (Kaufer: 114) Kaufer nimmt in Anspruch, dem Versäumnis der Differenzierung bei Endres mit seiner Arbeit nachgekommen zu sein, versäumt es aber

---

Kopf- Studien, mithin ein anderes, ihn ihrer Richtung verschobenes Verständnis von Körperlichkeit, wie wir es in *Frost* konstatieren, ein. Denn die Eigentlichkeit von literarischen Stimmungen, wie sie hier verhandelt wird, besteht vornehmlich in der räumlichen Diffundierung von Subjekt und Objekt, steht also dem cartesianisch dualistischen Denken von der Trennung der *res extensa* und *res cogitans* auf der Ebene der ästhetisch phänomenologischen Wahrnehmung entschieden entgegen. Bernhards Geistesmenschen, folgt man der epistemischen Logik der leiblichen Wahrnehmung Baumgartens, diffundieren unhintergehbar ihre extensive Körperlichkeit.

[51] Die Metapher soll zum Ausdruck bringen, dass der *Reibebaum* selbst kaum Schaden nimmt an der Prozedur des Reibens, sondern der Begriff der *Körperlichkeit* es ist, an dem gerieben wird.

[52] Damit findet sich bestätigt, dass hinsichtlich des Themas *Stimmung als Latenzfigur* der Begriff der Körperlichkeit, wie es ihrem Wesen entspricht, extensiv, also *leib-räumlich* zu denken ist. Eine *präsentische* Ästhetik von Stimmungen ist nicht anders als *extensiv* denkbar. Darin definiert sich der oben erwähnte Anknüpfungspunkt.

seinerseits, dem genauer nachzugehen, was er mit „der Text wird zum Körper“ nur angedeutet hat. Den Schritt, den Roland Barthes, den Kaufer an sich zutreffend zitiert, vorschlägt, nämlich den Text als „Anagramm des Körpers“ zu lesen, vollzieht er bedauerlicherweise nicht. Bedauerlicherweise deshalb, weil seine Schlussfolgerung auf eine Richtung verweist, die einer stimmungsorientierten Herangehensweise an Bernhards früher Prosa sehr nahe kommt.

Hinter dem, was in dieser kurzen Einleitung ihrer komplexen und vielschichtigen Zusammenhänge wegen vorerst ausgeblendet werden muss, steckt mitunter die Absicht, Bernhards Prosa, dezidiert den Roman *Frost* punktuell[53] einer Lesart zu unterziehen, die dem üblichen literaturwissenschaftlichen Anspruch einer hermeneutischen Sinnfindung widerspricht, genauer betrachtet, die lineare Ordnung der Signifikanten des manifesten Textes des Romans zu durchbrechen und aufzulösen, um den *anagrammatischen Raum* (Kristeva: 1972) zu schaffen für latente, disseminative (intertextuelle) Textelemente. Anselm Haverkamp schreibt dazu: „Der von Kristeva projektierte revolutionäre Entwurf eines anagrammatischen Raumes der Texte als eines von Grammatik und Rhetorik freien, nicht linearen Raums mit querlaufenden Codes und diskontinuierlichen Sinneffekten entspricht der avantgardistischen Attraktion der Saussureschen >découverte<. (Haverkamp: 2000: 136) Das heißt, dass die paradigmatische narrative Funktion von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard – hier verstanden als textuelles Phänomen – eines *anagrammatischen Raums* für die bewegte disseminative Entfaltung latenter Textelemente bedarf. Roland Barthes formuliert es in *Die Lust am Text*[54] in seiner typischen essayistischen Schreibweise und erinnert damit implizit an die „Konstellationen“ der Sterne am Himmel (Bettine Menke: 1991a: 302 ff.) bei Walter Benjamin, Maurice Blanchot und Hans Blumenberg, mithin an Mallarmés *Coup de dés*, auf die wir in der Folge zum besseren Verständnis der ästhetischen Wirkungsweise von Anagrammen im Stimmungsgefüge von *Frost* noch genauer einzugehen haben:

[53] Unter punktuell ist zu verstehen, dass wir insbesondere, aber nicht ausschließlich Textsequenzen aus *Frost* dieser Lesart unterziehen, die sich durch einen hohen Grad an *Intransitivität* auszeichnen, ihre Lesbarkeit infolge ihres arabesken Charakters infrage gestellt ist und sich bisweilen auf die Sichtbarkeit der *Buchstäblichkeit* reduziert. (vgl. dazu: S. Kotzinger; G. Rippl (Hg.): 1994: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske* 1994). Im Zuge der Textanalyse nehmen wir dann direkt Bezug auf das textuelle, rhetorische Bedeutungsspektrum der Arabeske.

[54] Es sollte hier nicht unerwähnt bleiben, dass Barthes *Die Lust am Text* in zeitlicher Nähe, bisweilen gleichzeitig mit der Wiederentdeckung der *Anagramme Saussures* durch Starobinski, Derridas *Dissemination*, Kristevas *Zu einer Semiologie der Paragramme* und Lacans *Schriften* erschienen ist.

Aber wir haben auch einen Körper der Wollust, ausschließlich aus erotischen Beziehungen bestehend, ohne irgend ein Verhältnis zum ersten: das ist eine andere Aufgliederung, eine andere Benennung; ebenso beim Text: er ist nur die offene Liste der Lichter der Sprache (jener lebendigen Lichter, jener aufflackernder Lichter, jener umherstreifenden Züge, die wie Saatkörner im Text verstreut sind […], die landläufigen Begriffe, der fundamentalen Postulate der alten Philosophie). Der Text hat eine menschliche Form, er ist eine Figur, ein Anagramm des Körpers? Ja, aber unseres erotischen Körpers. Die Lust am Text wäre nicht reduzierbar auf sein grammatisches (phäno-textuelles) Funktionieren, so wie die Lust des Körpers nicht reduzierbar ist auf das physiologische Bedürfnis. – Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt - denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich. (Barthes 1984/1973: 25-26)

Günther Schiwy dazu in: KLL Bd. 2: *Le plaisir du text* (1989: 281-282): Barthes sieht in der Verschmelzung von „Text und Körper, Intellektualität und Sensualität" ein sich gegen „zentriertes Denken" lustvolles Lesen vorausgesetzt. „Barthes schlägt vor", so meint Schiwy, „den Text als Körper wahrzunehmen, ihn als dessen Anagramm zu lesen und plädiert für eine sinnliche Wahrnehmungsweise, [...]". Barthes vereint mit der „Atopie des Textes die Utopie eines >lauten Schreibens<, die er als eine zum Körper gehörende, zugleich aber den Text ver-körpernde Stimme denkt und welche die Fusion von Eros und Logos" realisiert werden sollte. – Aus diesem Blickwinkel kommt diesem kurzen Kapitel eine absolute Schlüsselfunktion bei der Bewältigung der Problematik der *Stimmung als Latenzfigur* anagrammatischer Latenzen zu.

Mit einem nur kurzen gedanklichen Rekurs auf die oben angesprochene Rezension von Carl Zuckmayer von 1963/1970 und Franz Eyckelers *Reflexionspoesie* von 1995 als motivische Impulsgeber für die vorliegende Studie zur *Stimmung als Latenzfigur* in Thomas Bernhards *Frost* verbunden mit der gleichzeitigen Überleitung zum zentralen thematischen Aspekt der *leiblichen Wahrnehmung* ästhetischer Phänomene, zu denen das Phänomen Stimmung in literarischen Texten zweifelsfrei zählt, und dem wir im nächsten Kapitel in Anbetracht seiner Bedeutung für die weitere Vorgangsweise einen entsprechend breiten Raum zugestehen werden, nehmen wir die oben angeführten Arbeiten zu Thomas Bernhard insofern in den Blick, als sie die *Körperlichkeit* bei Thomas Bernhard, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven und mit ebenso divergierenden theoretischen Prämissen und Erwartungshaltungen, zur zentralen Thematik ihrer Studien gewählt haben: Zum einen ist es die Diplomarbeit von David Kaufer, der *Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard* (1999) in den Mittelpunkt seiner Interpretation stellt, und zum anderen gehen wir Bernhard Arnold Kruses Argumentation in seinem 2016 in *Text und Kritik 43* publizierten

Aufsatz: *Melancholie, Wahnsinn und Musik* mit dem Untertitel *Ironisches Spiel in „Frost“*, und hier vornehmlich seinen Ausführungen zum *physiologischen Denken*, auf den Grund. Die unterschiedlichen Weisen der Zugänge und Schlussfolgerungen beider Studien – wir gehen darauf noch getrennt ein – bieten uns eine geeignete Erosions- und Projektionsfläche, nämlich aufzuzeigen, dass einerseits der Musikalität der Sprache als zwingende poetologische Konsequenz infolge von *vermeintlicher* Sinndestruktion, wie sie Kruse konstatiert – ein nachhaltig traktierter Gemeinplatz in der Bernhard Forschung[55] – das tiefenstrukturelle Potential poetischer Texte gegenübersteht, und andererseits bei Kaufer ein allzu offensichtliches platonisch-cartesianisches Denkmodell, das sich in der antipodischen Gegenüberstellung des „Geistesmenschen“ mit der im Fall von *Frost extensiv* krankhaften Existenz des Malers Strauch – auch darauf wird hinsichtlich eines differenzierten Körperbegriffs im Konnex des hier verhandelten Stimmungsdiskurses noch genauer einzugehen sein – insgesamt den Kern der Eigentlichkeit der „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards, die sich in einem hohen Grad in der *Intransivität* seiner Texte, in denen Sprache nur noch auf sich selbst verweist, äußert, nicht annähernd erreicht, den Weg dorthin eher noch verstellt. – An diesen Punkt setzen wir mit der selektiven Besprechung der Studie Stefan David Kaufers, die dezidiert keine Gegeninterpretation sein will. Es liegt uns vielmehr daran, nach einigen allgemeinen, dann aber doch speziellen Vorbemerkungen zur Kaufers Verständnis von textueller Sinnlichkeit bei Bernhard, einer differenzierten und erweiterten Definition des Kauferschen platonisch-cartesianischen Körperbegriffs, um dort, wo Kaufer in den Schlussbemerkungen vom „feingliedrigen“, „artifiziellen“ Textkörper bei Bernhard spricht, mit einer anagrammatischen Lesart des Romans *Frost* anzuknüpfen.

[55] Wenn Kruse schreibt: „Der Sinn verleihenden logisch-begrifflichen Organisation von Sprache substituiert sich im Maße ihres Sinnloswerdens die rhythmisch-musikalische Organisation“, dann ist das – durch die Brille einer *rationalen* Lesart gesehen – eine durchaus plausible Schlussfolgerung, sie blendet allerdings die Möglichkeit, nämlich sie einer *sinnlichen*, explizit als *arabeskes Gebilde* einer nichtlinearen, der ornamentalen, disseminativen „Konstellation“ ihrer Buchstäblichkeit folgenden Lesart zu unterziehen, aus und blockiert so den Zugang zu den verborgenen poetologische Strukturen *intransitiver* Texte, wie sie Bernhards Prosa immanent sind, nachzugehen, verstellt mithin den Versuch, die „Wörter unter Wörtern“ der Saussureschen Anagramme aufzuspüren, die jedem poetischen Text „markiert oder unmarkiert“ (Haverkamp: 2000) eingeschrieben sind. Anagramme sind keine beiläufigen ästhetischen Phänomene, sie sind da, ob man sie wahrzunehmen bereits ist oder nicht. Das ist es, was uns an der „rhythmisch- musikalischen“ Zuschreibung des Unlesbaren in Bernhards Prosa stört, selbst wenn diese Argumentation mit Selbstaussagen des Autors unterstellt wird. Denn Anagramme entstehen, „bevor sie zu Zeichen werden“ (Derrida: Haverkamp: 2000: 134), sie entziehen sich also dem Bewusstsein des Autors und des Lesers. Man kann sich von ihrer Wirkungsweise der doppelten Codierung des Verbergens, mithin aus dem Verborgenen heraus berühren lassen oder nicht. Wenn nicht, dann bleibt immer noch der hinlänglich bewährte Rückzug an die „rhythmisch-musikalisch organisierte“ Textoberfläche. Sie ist ja an sich nicht falsch, die Frage, die sich stellt, ist, ob man sich als professioneller Leser damit zufriedengeben dürfe oder nicht doch der philologischen Neugierde, verborgene poetologische Latenzen aufzuspüren, zu folgen hat.

4.1.3 Von der körperlichen Sinnlichkeit zum sinnlichen Textkörper

Schon der Titel von Kaufers Studie: *Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard* birgt, sieht man etwas genauer hin, eine gewisse Widersprüchlichkeit hinsichtlich des diegetisch-narrativen Bewegungsmotivs des unablässigen „Durchstreifens" des Waldes, der Ortschaft *Weng* und der Gegend um das Gasthaus des Malers Strauch, wo auch der Famulant eingemietet hat, und die unsererseits eine entsprechende Reaktion evoziert; denn dessen (zweifellos) gestörte organische Körperlichkeit steht die ständige, raum- und stimmungsgenerierende, zumeist orientierungslose Bewegung des Malers und des ihn zur Beobachtung abgestellten Famulanten entgegen. Diese ständige *ortlose* Bewegtheit der Protagonisten Bernhards entwickelt sich alsbald zum paradigmatischen Narrativ des *Gehens und Denkens*. Bernhard Fischer bemerkt dazu in seiner Studie der Erzählung „Gehen" (1985: 13): „Von Beginn an besteht in „Gehen" von Thomas Bernhard ein enger Zusammenhang zwischen Raumvorstellung, räumlichen Metaphern, und dem Denken. Immer wieder handelt der Text vom Verhältnis von Gehen und Denken."[56] Hierin wird die erwähnte Widersprüchlich der Titelsetzung Kaufers insofern offenkundig, als die körperliche Funktion des *Gehens* als korrelative Bedingung des *Denkens* und umgekehrt herausgestellt und die von Kaufer indizierte cartesianische Trennung von *res cogitans* und *res extensa* von Bernhard offensichtlich unterbunden wird. Im Kommentar in: TBW 12: *Ungenach, Watten, Gehen* (2006: 256) beziehen sich die Editoren Hans Höller und Manfred Mittermaier auf die abendländische Philosophie des *Gehens und Denkens* und konstatieren in der „Gleichzeitigkeit von Geh- und Denkbewegung die eigentümliche Struktur" der Texte Bernhards. – Aus produktionsästhetischer Perspektive kann im *Gehen und Denken* die Figuration des „allmähliche Verfertigung von Texten" im Prozess des Schreibens, eine Assoziation, die auf Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* zurückgeht, gesehen werden. (Almuth Grésillon: 2012: 152-184) Allerdings, und darauf weist Grésillon gleich eingangs hin, geht es ihr mehr um den Schreibprozess[57] selbst „als um Produkte, andererseits mehr um (geschriebene) Sprache als um Ideen". Zu einer „vorschnellen Verallgemeinerung bezüglich des Zusammenhangs mentaler und sprachlicher Prozesse" bringt sie gewichtige Vorbehalte ein und verweist auf Paul Valérys Diktum: >Die Sprache hat noch nie das Denken gesehen<. (ebd. 153) Mehr zum Zusammenhang von *Gehen als Me-*

[56] Vgl. dazu: Wendelin Schmidt-Dengler: 1997: *Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten*, in: ders. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard* (1997: 36-58).
[57] Aus diesem Blickwinkel, den wir erklärtermaßen teilen, bildet das Narrativ *Gehen und Denken* das Movens des Schreibprozesses bei Bernhard implizit ab.(Vgl. dazu die Textanalyse der Erzählung *Die Mütze*)

tapher des grabenden Schreibens dann bei der Besprechung der Erzählung *Die Mütze* am Ende des 7. Kapitels.

Auf relativ dünnes Eis begibt sich Kaufer, wenn er die *Abwehr der Körperlichkeit* als lineare (kettenartige) *werkimmanente Konstante* bei Bernhard seiner Arbeit zugrunde legt. Er unterschlägt damit nicht nur die allmähliche poetologische Loslösung Bernhards von der vordergründig präsenten, also der analogen Darstellung körperlicher Gewalt, wie sie mit den frühen Prosatexten *Der Schweinehüter* und der Kurzprosasammlung *Ereignisse* (1957-59: TBW 14) Einzug in seine Poetik gehalten hat – nach *Frost* 1963, spätestens mit der Erzählung *Die Mütze* (1966: TBW 14) und dem dritten Roman *Das Kalkwerk* (1970: TBW 3) wäre diesbezüglich eine poetologische Zäsur zu setzen gewesen – sondern verabsäumt es auch, eine veränderte Begrifflichkeit des Körperlichen infolge einer veränderten „Sprachsituation" (Blumenberg: 2012) innerhalb der zu beobachteten „Latenzzeit" zu entwickeln.[58] Darin gründet nicht zuletzt die Insistenz, den Roman *Frost* anagrammisch zu lesen. Damit ist gemeint, dass diese Lektüre keine kontingente, sondern die einzig möglich Lesart ist, um den im Gedächtnis seines manifesten Textes verborgenen „Anagramme der Gewalt" insofern auf den Grund gehen zu können, als sie dem Echo ihrer prosopopaiischen Stimmen Gehör verleiht. Hierin erschöpft sich letztlich ein zentrales Anliegen dieser Studie.

Ein dominanter Zug in Kaufers Arbeit betrifft zudem die allzu große Nähe – deren Gefahr er sich auch durchaus bewusst ist – der beiden Ebenen, die der biographischen Faktizität der Krankheit Thomas Bernhards und die Ebene der etwa in *Frost* ambivalenten Figur des Malers Strauch, ambivalent insofern, als die Grenze zwischen körperlicher und seelischer Krankheit des Malers nur schwer oder gar nicht auszumachen ist. Es gilt weitgehend als unbestritten, dass die prekäre, bisweilen tragische Biografie des Autors bei der Interpretation der Bernhardschen Texte nicht ausgeblendet werden kann (Mittermayer: 2015: 14) und auch nicht soll. Sie ist dennoch rezeptiv stets mitzudenken. Dies birgt allerdings bei allzu hoher expliziter *Dosierung* die nicht unbeträchtliche Gefahr einer *Textvergessenheit*.

[58] Ohne einer anderen Periodisierung der Werke Bernhards das Wort reden zu wollen, sehen wir in der „Latenzzeit", sie bemisst sich von 1945 bis etwa 1968-1970, die Phase, in der bei Bernhard eine allmählichen Ablösung einer vordergründigen Thematisierung von Gewalt beobachtet werden kann. Damit geht ein Wechsel der *Zeitstimmung*, und zwar nicht nur in der außerliterarischen Wirklichkeit, sondern auch in der Stimmungslage der Nachkriegsliteratur einher. Mehr dazu im 6. Kapitel: *Der eigentliche Thomas Bernhard*.

Als Erklärung für einen bestimmten Sprachzustand oder eine bestimmte Schreibhaltung[59] ist diese Verquickung der *Figurenwelt* des Romans *Frost* mit der biographischen Wirklichkeit des historischen Autors nicht oder nur bedingt geeignet; allerdings ihre narrative Funktion im Plot als autobiographische Projektionsfläche gilt weitgehend als unbestritten. – Es sei hier nur noch kurz angemerkt, dass nicht selten einer bestimmten. deduktiven Herangehensweise an die Texte Thomas Bernhards die Erwartungshaltung des Interpreten nur allzu deutlich abzulesen ist und mithin und gerade bei methodischen Zweifelfällen, wie sie Kaufer auch konstatiert, nur selten der Mut aufgebracht wird, einen eher noch unbeschrittenen Weg einzuschlagen. Dies inkludiert wiederum ein ungebrochenes Vertrauen, das erprobte Feld hermeneutischer Mittel interpretativ einzusetzen. Kaufer hegt hier angesichts der von ihm konstatierten Sinnlichkeit der Texte Bernhards berechtigte Zweifel, nämlich dass mit einer betont sinnzentrierten Interpretation das Wesen der „immanenten Poetik" Bernhards nicht erklärt werden kann, genauer betrachtet: eine vornehmlich hermeneutische Lesart hängt dann doch zu sehr der *linearen Ordnung* der Signifikanten an, das heißt, sie übergeht oder erkennt nicht die textuellen *metonymischen Verschiebungen* und *disseminativen Auflösung* anagrammatischer Strukturen, wie sie allen poetischen Texten mehr oder weniger eigentlich ist, sofern sie sich vom Literalsinn erkennbar absetzen, im Äußersten in *buchstäbliche arabeske* Konstellationen dispergieren. Für die Erläuterung dieser Lesart nehmen wir an gegebener Stelle Anleihe bei Bettine Menke (1991a), die mit Mallarmés *Coup de dés* den Aspekt der „Konstellation" von „Zwischenraum und Hintergrund" mit Bezug auf Walter Benjamin intensiv und fundiert verhandelt. Für ein Vorverständnis sollte die Vorstellung ausreichen, dass die *räumliche Konstellation* intertextueller Elemente, dies gilt ungebrochen auch für die Dissemination von Anagrammen, eine negative Analogie zur „Konstellation der Sterne" vor dem Dunkel des Himmels darstellt[60]. Daraus ist zu folgern, dass eine elementare rezeptive Verschiebung von der Lesbarkeit eines Textes zur Sichtbarkeit der Materialität der Schriftzeichen stattfindet.

Kaufer legt am Beginn des Kapitels *1.4 Zur Herangehensweise* ein (eingeschränktes) Bekenntnis zur Hermeneutik ab, hegt mithin Zweifel, ob das (opake) Thema der Körperlichkeit überhaupt verstanden werden kann und reklamiert „eine weitere Dimension, diejenige

[59] Dem Aspekt des „qualitativen Wechsels" in der Poetik Bernhards gehen wir im 6. Kapitel *Der eigentliche Thomas Bernhard* noch eingehender nach. Explizit verhandeln wir diesen Wechsel anhand der Erzählung *Der Schweinehüter*, der mit weitgehender Übereinstimmung unter den ausgewiesenen Bernhard Forschern als poetologischer Umschlagplatz in Bernhards Prosaschaffen angesehen wird.

[60] Vgl. dazu: Maurice Blanchot: 1982: *Der Gesang der Sirenen* (1982: 86), vgl. auch: Hans Blumenberg (1986): *Lesbarkeit der Welt* (1986: 22f.) Mehr dazu in: Bettine Menke (1991a): Anm. 4 (1991a: 303)

der *Sinnlichkeit* – auch am Text“ – in sein Interpretationsmodell hinein und erkennt zugleich, dass für eine solche Dimension, um diskursiv fassbar zu werden, es an Begrifflichkeiten fehlt. Er ergreift den *interpretativ-methodologischen Strohhalm*, indem er ins andere Extrem fällt und Susan Sontag mit ihrem berühmten Diktum: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst“, als sie die von ihm reklamierte Dimension in Anspruch nimmt. Kaufer geht es nicht um „Selbsterfahrung“, sehr wohl allerdings in dem (eingeschränkten) Sinn, um eine eigene >sinnlich-sprachliche[n]< (Lese-) Erfahrungen in dieser Arbeit fühl- und greifbar zu machen“. (Kaufer: 19-27: hier: 19-21) Kaufer zitiert in diesem Zusammenhang Braungarts Buch über den „leibhaften Sinn“, den er „der Tradition der Sprachskepsis in der Moderne an die Seite stellt. (ebd.: 21). Damit stimmt Braungart implizit mit Eyckelers Diagnose überein, greift allerdings insofern zu kurz, als er auf deren epistemologische Dimension der sinnlichen Erkenntnismöglichkeiten nicht oder nur im Ansatz nachzugehen versucht. – Noch wenige Jahrzehnte davor hätte man den feinsinnigen Ansatz Kaufers als Gefühlsduselei abgetan. Bei aller methodologischen Unsicherheit erscheint es höchst erstaunlich, dass Kaufer mit seinem Verlangen nach einer weiteren Dimension, das, was Hans Ulrich Gumbrecht nur wenige Jahre später als Hypothese in: *Diesseits der Hermeneutik* (2004) vorbereitet und 2011a in: *Stimmungen lesen* als manifestes *Verlangen* vorgebracht hat, in groben Zügen antizipiert hat. Gumbrecht spricht in *Diesseits der Hermeneutik* von der präsentischen „Intensität des ästhetischen Erlebnisses“ (Gumbrecht: 2004: 117-139) – Er vermeidet, wie er selbst bekundet, den Begriff der ästhetischen *Erfahrung*, dem, wie er meint, das Verlangen nach Interpretation inhärent sei – Er betont ausdrücklich, dass es ihm nicht um ein neues literaturwissenschaftliches Paradigma geht, sondern um die Hinwendung zur *körperlichen Erfahrbarkeit ästhetischer Implikationen.*

Exkurs:

Hans U. Gumbrecht: Die „verdeckte Wirklichkeit der Literatur“

Entschieden an Gewicht erfährt Gumbrechts These von der Intensität des "ästhetischen Erlebens" mit der Wiederentdeckung des Stimmungsdiskurses, wie er von Gumbrecht in den Feuilletons der späten 1990-er Jahre vorbereitet wird und mit Wellberys fundiertem, begriffsgeschichtlich ausgerichteten Beitrag *Stimmung* von 2003 in den *Ästhetischen Grundbegriffen* (Barck: 2005) der Durchbruch, oder besser, die Rückkehr in die Interessensfelder der Geisteswissenschaften gelingt. Nachzulesen in: Gumbrecht (2011a:10):

Gumbrecht spricht (neben der Dekonstruktion und den Kulturwissenschaften) von einer "dritte[n] Position in der Ontologie der Literatur". Diese Position sieht er in der leiblichen Erfahrbarkeit des ästhetischen Phänomens. Im Abschnitt 4 (ebd.: 14-16) seiner Einführung stellt er explizit eine Verbindung zwischen dem Phänomen Stimmung und dem Effekt der Präsenz her, wie er sie zuvor in *Diesseits der Hermeneutik* fundiert verhandelt hat:

In unserem bewussten Verhältnis zu den Dingen der Welt steht heute ganz allein – und wohl als eine Konsequenz des Prozesses der Moderne – Interpretation als Sinnzuschreibung im Vordergrund. Dagegen versuche ich hervorzuheben, dass die Dinge schon immer und gleichzeitig mit dem unwillkürlichen Habitus der Sinnzuschreibung auch in einem Verhältnis zu unserem Körper stehen. Ich nenne dieses Verhältnis >Präsenz<. Wir können Dinge berühren oder nicht, umgekehrt mögen die Dinge uns berühren und werden als >bedrängend< oder >leicht< wahrgenommen. Stimmungen, wie ich sie beschrieben habe, Stimmungen unter Einschluss einer physischen Schicht der Phänomene, gehören zweifellos zum präsentischen Teil der Existenz und schreiben sich in ihren Artikulationsformen auf der Ebene der ästhetischen Erfahrung ein. […] (Gumbrecht 2011a: 15)

(Man muss philologisch nicht sonderlich hellhörig sein, um Nancys Argumentation des *leiblichen Berührens* bei Gumbrecht herauszuhören.) – Kaufer sieht, wenn auch mit etwas zaghafter Stimme, in der textuellen Sinnlichkeit den Versuch Thomas Bernhards, eine Beziehung zum Leser aufzubauen[61]. Diese Ansicht ist nur schwer nachzuvollziehen, denn sinnliche Präsenzeffekte werden in der Regel vom Autor nicht bewusst produziert und vom Leser in der vorpropositionalen Rezeptionsphase ebenso unbewusst wahrgenommen und sind – wie die Wahrnehmung von Stimmungen – nur mittelbar im analytischen Nachvollzug erfassbar. Der nichtprofessionelle Leser nimmt literarische Stimmungen wahr, ohne sich dessen bewusst zu sein. (Gumbrecht 2011a: 10) – Mehr noch: Er darf sich Stimmungen nicht bewusst werden; wird er es, indem er sie reflektiert, lösen sie sich augenblicklich auf. Diskursivität ist der Sekundentod jeglicher ästhetischen Stimmung. Hierin wird das Paradoxal Gumbrechts, wenn er „Stimmungen lesen“ undifferenziert einfordert, offenkundig. – Dennoch, Kaufers Skepsis, Bernhards Texten mit hermeneutischen Mitteln deuten zu können, zeigt, dass sein Interpretationsansatz unserer Ansicht nach in die richtige Richtung weist, er aber wie andere vor ihm und nach ihm auch, die Konsequenz vor dem nächsten Schritt scheut, also die *Ästhetik der Stimmung* erkennt oder zumindest erahnt, aber sie

[61] An sich ist das eine Eigenschaft, die jeder poetische Text implizit zu leisten hat und nicht als vordergründige Anbiederung, wie Kaufer vermutet, vom Autor selbst.

nicht beim Namen nennt[62], sich mit vagen Hinweisen auf Susan Sontags Möglichkeiten des erotischen Texterlebens und der Zurückweisung von Kristevas Theorie durch Braungart begnügt. – *Exkursende*– Nun zum eigentlichen Kern der Kaufer Studie.

4.1.4 Nietzsche: Ein Philosoph des Körpers

David Kaufer leitet das Kapitel *Abwehr der Körperlichkeit* mit einem Zitat aus Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse ein*. Zunächst stellt sich die Frage, was Kaufer dazu bewogen haben mag, sich der Patenschaft Nietzsche für seinen Interpretationsansatz der „Abwehr der Körperlichkeit“ zu bedienen, denn für Nietzsche ist das Individuum – wie auch Kaufer eigenartigerweise konstatiert – von der (sinnlichen) körperlichen Verfassung vollkommen beherrscht. Nietzsche spricht auch nicht von einer Trennung von Körper und Seele, er marginalisiert letztere allerdings zum "Werkzeug seines Leibes". Kaufers Ansatz geht dagegen von der „Abwehr des Körperlichen“ bei Bernhards Geistesmenschen aus. Nietzsche versucht „dem Nachdenken über Körper und Seele eine neue Basis zu geben, ohne sich dabei an die klassischen Materialismusthesen anzulehnen. Statt von der Seele, ja vom Bewusstsein auszugehen, müsse die Philosophie den lebendigen Leib als Ausgangspunkt zu nutzen“. Aus der Sicht Nietzsches, so Marzano (2013), „gibt es für den Menschen […] nur die Existenz im Körper. […] Es gibt für ihn „keine Hierarchie zwischen Seele und Körper, da die Dualität von Seele und Körper keinen Sinn und folglich keinen Nutzwert hat“. Anders als bei Spinoza steht für Nietzsche hinter jedem Gedanke „ein Affekt“. „Daher muss jede Erkenntnis von den Sinnen ausgehen. Denn Gedanken und jede andere Form intellektueller Tätigkeit nehmen ihren Anfang stets in Impulsen und Affekten.“ Im Zarathustra heißt es „Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser, der heißt Selbst: In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.“ und weiter: „Der Leib ist eine große Vernunft, eine Vielheit mit einem Sinn, ein Krieg und ein Frieden, eine Herde und ein Hirt. Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Ver-

[62] Nicht unerwähnt sollte der Umstand bleiben, dass der Begriff Stimmung zum Zeitpunkt des Verfassens der Kaufer-Studie über ein Dasein in den Feuilletons hinaus (Gumbrecht) noch nicht Einzug in den literaturwissenschaftlichen Diskurs gehalten hat. Otto Friedrich Bollnows 1941 erschienenes Werk *Das Wesen der Stimmung* – es gilt heute als Standartwerk im allgemeinen Stimmungsdiskurs – fand in den Nachkriegsjahrzehnten wegen seiner vermeintlichen oder tatsächlichen Heidegger- mithin Ideologie-Lastigkeit nur wenig Beachtung. Erst 2009 kommt es im Rahmen einer Studienausgabe zu einer Neuauflage in den Schriften Band 1. Mit der historischen Distanz verloren die Vorbehalte, berechtigt oder nicht, an Substanz und *Das Wesen der Stimmung* gewann an wissenschaftlicher Anerkennung. (implizit auch bei David Wellbery: 2003) Dies trifft auch für seine Studie *Mensch und Raum* (2010) zu, insbesondere die Weiterführung des von Binswanger (1955) entwickelten Begriffs des „gestimmten Raums“, der in unserer Arbeit eine zentrale Rolle bei der Explikation des Integrationsvermögens von Stimmungen zwischen wahrnehmenden Subjekt und der ihn umgebenden Raumatmosphäre einnimmt.

nunft, mein Bruder, die du Geist nennst, ein kleines Spielzeug deiner großen Vernunft“ (Michaela Marzano: 2013: 49–50)

Kaufer dürfte, das nehmen wir zumindest an, im Zuge seiner Ausführungen erkannt haben, dass seinem Ansatz mit Nietzsche eine verzerrte und verkürzte Sichtweise des Problems der Körperlichkeit bei Bernhard zugrunde liegt, denn Nietzsche ist der erklärte Philosoph des Primats des Körperlichen. Sieht man etwas genauer hin, dann ist in Kaufers Argumentation (gewollt oder ungewollt) eine Tendenz zum platonischen und cartesianischen Dualismus, wo die Grenzziehung zwischen Körper und Seele ihren Anfang nimmt, erkennbar. Dazu führt Marzano aus:

Wenn die Seele mit dem Leib versucht, etwas »zu betrachten«, schreibt Platon, »wird sie von diesem hintergangen«. Wenn der Körper im Zentrum der menschlichen Sorge steht, dann wird er zum Sklaven der körperlichen Bedürfnisse. Um also die wahren Ursachen für das Handeln des Menschen zu erkennen, schreibt Platon, müsse der Mensch sich von seinem Körper lossagen und sich dem zuwenden, was darübersteht: »Wird nicht im Denken, wenn irgendwo, etwas von dem Seienden offenbar? […] Und sie denkt offenbar am besten, wenn nichts von diesem sie trübt, weder Gehör, noch Gesicht noch Schmerz und Lust, sondern sie am meisten für sich ist, den Leib gehen lässt und soweit irgend möglich ohne Gemeinschaft und Verkehr mit ihm dem Seienden nachgeht.[…]“ (Marzano: 17)

Descartes argumentiert nicht viel anders; letztlich beansprucht die *res extensa*, um überhaupt sein zu können, die Mittelbarkeit der *res cogitans*. Dann wäre die „Abwehr der Körperlichkeit“ nichts anders als das simple Begehren, wie Platon schreibt, „sich von seinem Körper loszusagen“. Um die Crux mit der Körperlichkeit ins rechte Licht zu rücken, lassen wir noch einmal Michaela Marzano zu Wort kommen:

Unser Körper ist unser Schicksal, […] weil dieser Körper, unabhängig von der Wahl oder Entscheidung, die wir treffen können, immer da ist, unhintergehbar, auf Gedeih und Verderb. […] Jeder ist sein Körper, jeder hat einen Körper. Jeder hat einen Körper, der er zugleich ist. Der Körper ist es, der uns beständig unserer Vergänglichkeit, unsere Zerbrechlichkeit ins Gedächtnis ruft und uns an die Wirklichkeit »nagelt«, indem er uns den Beschränkungen von Raum und Zeit unterwirft, den Bedingungen der Existenz, innerhalb derer wir uns entwickeln. (ebd.: 129)

4.1.5 „Frost“ und die Philosophie der Leiblichkeit

Der Maler Strauch in *Frost* versucht, wenn wir Stefan D. Kaufers Interpretation folgen, seine Körperlichkeit *abzuwehren*, indem er sie unserer Ansicht nach in einem nicht enden

wollenden Wortschwall zu ertränken (*auszulöschen*) versucht, und je mehr er sie zu *zerreden* versucht, desto stärker wird sie ihm gewahr. Strauchs Verzweiflung gründet nicht zuerst in seiner krankhaften Körperlichkeit, sondern vor allem in der (unausgesprochenen) Einsicht, sie nicht abwehren zu können. – „Obwohl der platonische Mensch im Körper gefangen ist, ist er nichts weiter als ein Geschöpf, das von der Seele beherrscht wird". (Marzano: 18) Mit den technologischen und medizinischen Möglichkeiten der Spätmoderne hat man sich daran gewöhnt, auf den Körper von außen fast unbegrenzt einwirken zu können und hat dabei ein eigenartiges Wunschdenken entwickelt, wir könnten „den Körper beherrschen, ihn auf Distanz" halten, „so tun, als könnten wir ihn ganz verschwinden lassen, könnten wir ihn *auslöschen*. Doch „der Körper ist da", was immer wir ihm auflasten, unterstellen, mit welchen Fremdteilen immer wir ihn bestücken, „stets bereit, uns an seine Existenz zu erinnern, bereit, alle Unbill, an der die Auslöschwilligen leiden mögen, in Krankheitssymptome zu übersetzen." (Marzano: 130)

Damit wird das Versäumnis Kaufers, was den körperlich-leiblichen Aspekt der Wahrnehmung betrifft, die Erkenntnisse der phänomenologischen Revolution von Husserl über Merleau-Ponty bis Nancy in seine Überlegungen miteinzubeziehen, offensichtlich. Zur argumentativen Unterstellung dieses Versäumnisses findet sich bei Michaela Marzano der Hinweis:

Die Phänomenologie leitet im 20. Jahrhundert eine echte Revolution ein, was das Nachdenken über den Körper angeht. Sie stellt der klassischen Sicht des Körpers als »Instrument« des Menschen ein intentionales Modell gegenüber, in dem der Körper zwar immer noch Instrument ist, das aber »seinerseits die anderen Instrumente einsetzt zu einem gewissen Zweck, den ich verfolge«. (J. P. Sartre: 1991: *Das Sein und das* Nichts: 1991: 568; hier zitiert nach Marzano: 7-8)

In der *Einführung* bemerkt Marzano dazu: Die „ambigue Existenz" des Körpers, „die sich weder auf sein Dasein eines einfachen Dinges beschränken lässt noch auf einen Status als denkendes Bewusstsein". Dazu führt Marzano Merleau-Ponty an: „[…] Dagegen enthüllt uns die Erfahrung des eigenen Leibes eine Weise des Existierens, die zweideutig ist". Marzano weiter: […] Der Körper als Objekt ist nicht ein Ding wie andere Dinge, denn wir können ihn nicht „auf Distanz halten". (ebd.:8- 9). Der Begriff der *Körperlichkeit* kann nicht, ohne den der *Leiblichkeit* mitzudenken, mit dem er „aufs Engste verknüpf ist", abgewehrt werden. –. „Menschen haben einen Körper und sind Körper. Das Besondere liegt in der Bezugnahme beider Modi." [...]. (Schuhmacher-Chilla: 2012). Erst Nancy löst sich

von dieser Dualität des *Körperhabens* und *Leibseins* indem er den Körper auf seine berührende und berührte Exposition reduziert. (vgl. Kathrin Busch: 2012) – Marzano bemerkt ihrerseits dazu:

„Die Erkenntnis der Unmöglichkeit der Distanzierung nimmt ein Denken vorweg, das den Körper als Subjekt sieht, wie dies in der postkantischen Philosophie der Fall ist. Allmählich setzt sich die Vorstellung durch, dass der Körper eben nicht nur Objekt ist. Denn das, was wir Körper nennen, ist nicht nur ein simples Ding, Gegenstand einer Betrachtung, einer Tat. Er ist viel mehr in die Betrachtung, in die Tat eingebunden. So rückt der Körper bei Merleau-Ponty ins Zentrum der philosophischen Betrachtung, […]. Die Ambiguität des Körpers ist das Dilemma der Körperdiskurse: Einerseits Materie, andererseits bestimmt er unser Schicksal bis zum Tode und erinnert uns daran […]. Die frühere Zweideutigkeit von *Körpersubjekt* und *Körperobjekt* wird neu interpretiert. Da stehen sich gegenüber: die *Körpertotalität*, die den Leib mit dem Subjekt, der Person, einfach gleichsetzt, und das Bild vom *Körper als Ansammlung von Organen*, denen ebenfalls nur Dingcharakter zugebilligt wird. Im ersten Fall wird eine Persönlichkeit materialistisch auf das körperliche Sein verengt, im zweiten Fall verleitet die scheinbare Andersartigkeit zur Gewissheit, einen Körper objekthaft zu besitzen, sodass der Mensch sich in körperlicher Hinsicht als das »Andere« erlebt.“ (Marzano: 8–10)

4.1.6 Der Sinnverlust als affektive Störung in „Frost“

Bernhard A. Kruse schließt mit seinem bemerkenswerten Aufsatz an ein wiedergewonnenes Bewusstsein von Körperlichkeit insofern an, als er den Begriff des „physiologisches Denkens“ in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zum vielzitierten Sinnverlust als affektive Störung (*foregrounding Effekt*) in Thomas Bernhards Roman „Frost“ stellt und daraus seine Schlussfolgerung der *musikalisch-rhythmisch* organisierte Sprache[63] ableitet, mit der er die Seiten vom inhaltlichen Sinnverlust zum ästhetischen *Effekt der Form* wechselt, ohne andere gnoseologische Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung im Sinne Baumgartens *analogon rationis* in Betracht zu ziehen[64], und diese eindimensionale Schlussfolgerung

[63] Wie problematisch diese oft unzutreffende Verschränkung von Musik und Sprache sein kann, wird von Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht (2006) eindrucksvoll und umfassend expliziert. Sie kritisiert vor allem den spekulativen Umgang mit den ungleichen Strukturen von Musik und Sprache. Völlig ablehnend steht sie u.a. Manfred Jurgensen „Sprachpartituren“ gegenüber und beruft sich auf Christian Klug, der Jurgensens „unvorsichtige Vergleiche“ reflektiert: „Jurgensen ordnet bestimmte Textphänomene musikalischen Begriffen zu, ohne die analytischen und deskriptiven Leistungen dieser lediglich metaphorischen Etikettierungen zu erläutern.“ (Bloemsaat-Voerknecht: 2006: 18)

[64] Vgl. dazu: Rüdiger Campe: 2006: *Der Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rand der Metaphysik* in: Eva Horn, B. und Ch. Menke (Hg.) (2006): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur* (2006: 27-28) mit dem Hinweis auf Ursula Franke (1972: 50-51): *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, wo es heißt: „Die Lehre von der Sinnlichkeit legt nicht nur die gnoseologische Komponente des Sensitiven fest, sondern schreibt ihm überdies eine erkenntnismetaphysische Komponente zu. Letztere impliziert ein Prinzip, das geeignet ist, die gnoseologisch charakterisierte

letztlich zum Stein des Anstoßes unserer Lesart von *Frost* erwächst. – Mit dem Aufkommen des Körperdiskurses in der Spätmoderne rückt wieder ein Denken ins Zentrum der Bemühungen, die Grenzen zwischen Descartes *res extensa* und *res cogitans*, deren Trennung sich bislang als irreversibel erwies, auszulöschen oder wenigstens zu verwischen. Diesem Umstand hat bereits um 1750 Alexander Gottlieb Baumgarten, dem Erfinder der Ästhetik, insofern Rechnung getragen, als er die *Aesthetica* als *scientia cognitionis sensitiva*, als *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* verstand und so titulierte. Es lag ihm vornehmlich nicht daran, die rationale Logik an sich zu suspendieren, als vielmehr deren Vorherrschaft im geisteswissenschaftlichen Diskurs in Zweifel zu ziehen und einzudämmen.[65] Er verwendet als Klammerbegriff das *analogon rationis* als „ rhetorische Bedingung des Auftauchens extensiver Klarheit und damit des Zusammenhangs von Form und Effekt." (R. Campe: 2014: 117-144) – In welchem Zusammenhang, stellt sich nunmehr die Frage, verhält sich diese hier nur angedachte Beobachtung zur angestrebten anagrammatischen Lektüre von Bernhards Roman *Frost*? Und wie ist sie mit den stimmungsorientierten Prämissen unseres Zugangs zu Bernhards früher Prosa zu verstehen? Bernhard Kruses Aufsatz bildet dafür eine aktuelle, nicht weniger thematisch treffliche Projektions- und Erosionsfläche hinsichtlich einer möglichen *Einflachung* der Hindernisse zur versuchten anagrammatischen Lektüre von *Frost*.

4.1.7 Geteilte Ansicht zur Problematik des Sinnverlusts im Roman „Frost"

Mit ständigem Blick auf die einleitenden Beobachtungen eröffnen wir diesen Kapitel-Absatz – nicht ohne eine bestimmte Hintergründigkeit – mit der konkreten *textuellen Arabeske*, nämlich mit der sogenannten *Viehdiebsgesindel*-Episode aus *Frost* und dem Schluss, den Kruse daraus folgert. – Bei Kruse heißt es: „Das Wortwerden des Sinnlosen und das Sinnloswerden des Wortes angesichts des Todes", hier expliziert an dieser Textsequenz, „wo das Absterben des zerrissenen, fragmentierten Fleisches sich im Absterben des Sinns der Worte wiederholt." (Kruse: 233-234):

Fülle einer sinnlichen Vorstellung grundsätzlich zu ordnen. Diese Vorstellung selbst wird wieder gespeist aus einer besonderen, vom Verstand unterschiedenen Quelle, dem „analogon rationis". (ebd.: 50). (Übrigens, Ursula Franke insistiert selbst noch in ihrem 2018 erschienen Band: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik* auf die strikte Abgrenzung von Ästhetik und Aisthetik.)

[65] Mehr dazu in: Kapitel 5 dieser Arbeit: *Von Baumgartens „Aesthetica" bis Nancy*s „Corpus"; vgl. auch: Eva Horn, B. Menke, Ch. Menke (Hrsg.) (2006): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*: *Einleitung* (7-14).

Es handelt sich um drei, vier Kühe, dachte ich, um drei, vier Kühe muß es sich handeln, dachte ich, ich fand auch drei Schwänze, drei Schwänze fand ich. Und ich fand drei dazugehörende Köpfe. Und es muß sich doch um vier Kühe handeln, dachte ich. Es war mir unerklärlich, und ich dachte fortwährend nur an vier Kühe. Ein kleiner Kälberkopf lag da im Gebüsch, schon unter Wasser, blutet aus. Nun also, es waren drei Kühe und ein Kalb, es waren also drei Schwänze. (*Frost*: TBW 1: 295)

Und dazu Kruse weiter:

Der Sinn verleihenden logisch-begrifflichen Organisation von Sprache[66] substituiert sich im Maß ihres Sinnloswerdens die rhythmisch-musikalische Organisation. Sie unterlegt sich als tiefere Wirklichkeit der Oberfläche des logisch-grammatikalischen, realitätsgerichteten Scheins. Welt, […] in der die Orientierung auf dem Weg des Zerfalls vielmehr durch einen >metaphysischen Körper< geleistet wird, kann nicht nach einem logisch-begrifflichen System geordnet werden. Das Erzittern und Schwingen der Empfindungen in der Sprache einer durch >Körperdenken< organisierten Welt erfordert musikalische Kompositionstechniken[67], die dem in Luft formlos gewordenen, dem Schrei, wieder Form geben." (Kruse: 234) […].

Soweit der *Teaser* zu Kruses Aufsatz, der sich in seiner ganzen Widerständigkeit auf dem Weg zur anagrammatischen Lektüre von *Frost* als gewichtiges Hindernis erweisen sollte. Dieses Hindernis zu überwinden, ist nur möglich, wenn es uns gelingt, die Motive, die hinter der Argumentation Kruses vermutet werden, zu ergründen und mithin zu suspendieren. – Mit dem 2016 erschienen Beitrag Kruses in *Text und Kritik*: (2016: 223-238) bietet sich in der Folge die Gelegenheit, der von Kruse ins Spiel gebrachte These von der „rhythmisch-musikalischen organisierten Sprache", dem Versuch, die vermeintliche Sinndestruktion in Bernhards eigenwilligen, bisweilen arabesken Sprachduktus mit „musikalischen Kompositionstechniken" zu erklären, eine andere Herangehensweise an diese Textsequenz, die, so unsere Beobachtung, einen geradezu paradigmatischen Charakter in Bernhards Pro-

[66] Kruses Interpretation der *Viehdiebsgesindel*-Episode eignet ein rationalistischer, sinnzentrierter Ansatz, der hier zwangsläufig ins Leere gehen muss und sucht dann, wie andere vor ihm auch, Zuflucht im rational Naheliegenden, im *linguistisch* motivierten Ersatz des Sinnlosen durch eine rhythmisch-musikalisch organisierte Sprache und verlässt fatalerweise die ästhetisch-poetologische Ebene insofern, als er die zeichenhaft mimetisch Dimension infolge ihrer Intransivität dabei unterdrückt, denn in dieser Episode äußert sich eine Sprache, die nur noch auf sich selbst verweist und die letztlich, wie zuvor schon Eyckeler folgert, Stimmungen in Form von Musikalität evoziert. Und genau dadurch wird der Zugang zu den latenten Wörtern, Sätzen oder ganzen Textelementen unter dem manifesten Text blockiert. Was Kruse im Absatz „Physiologisches Denken" als Folge der Aporie rationalen Denkens konstituiert, ließe sich über die Erkenntnismöglichkeit sinnlich leiblicherer Wahrnehmung nach dem oben erwähnten *analogon rationis* Baumgartens auflösen und müsste nicht argumentative Zuflucht in „musikalischen Kompositionstechniken" suchen, die unserem Dafürhalten nach erst recht in eine gnoseologischen Aporie mündet.

[67] Was Kruse beschreibt, ist nichts anderes als die leibliche Wahrnehmung von ästhetischen Stimmungen, die, wie wir es hier konstatieren, latente Bedeutungen figurieren; daran zielt Kruses Folgerung aus den hinlänglich bekannten Gründen vorbei und tritt die Flucht in die linguistisch motivierte sprachliche Musikalität an.

sa aufweist, entgegenzusetzen; nämlich eine auf poetologische Latenzen orientierte Lektüre; das heißt, dass der erwähnten und in der Folge zitierten manifesten Textsequenz der *Viehdiebsgesindel*-Episode latente Textelemente *anagrammatisch verräumlicht (disseminiert)* unterlegt sind, die linear gelesen, nicht diskursiviert werden können. Diese These gilt es, in der Folge noch genauer argumentativ zu festigen.[68]. Doch dazu später mehr. Zuerst wollen wir uns in aller gebotenen Kürze dem eigentlichen Dispositiv des Kruse-Aufsatzes zuwenden:

Kruse eröffnet seine *Frost*-Studie mit der Gegenüberstellung des vom vernunftbestimmten Habitus des beobachtenden und erzählenden Famulanten und dem monologisierenden, von Schmerz und Wahnsinn getriebenen Maler Strauch und schafft damit ein textuell antipodisches Klima, aus dem heraus er seine Argumentation des Zerfalls „der Metaphysik, der Wirklichkeit und des Subjekts" entwickelt (ebd.: 225-227). In diesem diskursiven Milieu nimmt es nicht weiter Wunder, wenn Kruse in der Folge von einem Erklärungsversuch des Verlustes „jedweden Sinnzusammenhangs" mit hermeneutischen Mitteln abrückt und das Moment des „physiologischen Denkens" alternativlos in den Mittelpunkt seiner Studie stellt. Ohne hier näher auf Kruses fundierte Argumentation eingehen zu können, kommen wir nicht umhin, den Begriff des *Körperdenkens* und vor allem die *linguistisch* motivierten Schlüsse, die Kruse daraus zieht, nämlich der „Destruktion von Welt" eine „musikorientierte Sprache" entgegenzusetzen (ebd.: 229-235) etwas genauer in den Blick zu nehmen[69].

[68] Wie beziehen unsere Argumentation – in ständiger rekursiven Anlehnung an Anselm Haverkamps fundierten Beitrag: *Anagramm* (2000) – vornehmlich aus Jean Baudrillards Position zu Saussures Anagrammen, die er am Leitfaden von Starobinskis *Wörter unter Wörtern* expliziert und den Erkenntnissen von Bettine Menke: *Sprachfiguren. Name - Allegorie –Bild nach Walter Benjamin. 4. Das Negativ der Konstellation. Zwischenraum und Hintergrund* (B. Menke: 1991: 302-332) auf der Basis ihrer fundierten Analyse von Mallarmés *Un Coup de dés*. In der Folge werden wir uns im Sinne der „Wiederentdeckung der Anagramme Saussures" durch Jean Starobinski, sofern sie in einer paradigmatischen Beziehung zu Thomas Bernhards „immanenter Poetik" stehen, noch genauer befasst sein. Vorerst beschränken wir uns auf den Aspekt des „anagrammatischen Raums" mit Bezug auf das von Julia Kristeva konstatierte, und von Jean Baudrillard, Maurice Blanchot u.a. weitergeführte, textuelle Raumkonzept.

[69] Aus der Perspektive des *linguistischen Stimmungsdiskurses* zeigt sich, das sei hier einmal vorweggenommen, dass Fritz Mauthner zwischen einem „Stimmungsgehalt" und einem „Begriffsinhalt" im poetischen Sprachgebrauch unterscheidet: „Es ist unmöglich, den Begriffsinhalt auf die Dauer festzuhalten; daher ist Welterkenntnis durch Sprache unmöglich. Es ist möglich, den Stimmungsgehalt festzuhalten; darum ist eine Kunst durch Sprache möglich, eine Wortkunst, der Poesie." (Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* Bd. 3: 97, hier zitiert nach Gisbertz: 2009: 95) Gisbertz führt dazu aus, dass Mauthner „die Sprache aus ihrer rein logischen Analyse löst und die lautlichen, klanglichen wie emotiven Aspekte betont". (ebd.: 97) So erhellend einerseits die Sprachtheorie Mauthners für das Verständnis eines differenzierten Sprachgebrauchs im Zusammenhang mit dem Phänomen der ästhetischen Stimmung in literarischen Texten erscheinen mag, so offenbart sie andererseits die Unzulänglichkeit der Linguistik – und eine solche liegt mithin auch Kruses Ansatz der musikalisch organisierten Sprache zugrunde – poetologische Zusammenhänge zu erklären. Dies betrifft vor allem den Kern der missverständlichen linguistischen Okkupation der expliziten Poetik der Anagramme Saussures, mithin auch den Kern unserer Argumentation und des Plädoyers für eine anagram-

Mithin nimmt eine plausible Begründung unserer konträren Position gegenüber der vermeintlich alternativlosen Schlussfolgerung Kruses: „Die Ausrichtung der Sprache auf die Musik zeigt nicht nur im Grade ihrer Zunahme die Abnahme von Sinn[70] an“, […] (ebd.: 234) einen ungewöhnlich breiten Raum in Anspruch. Es wird nämlich zu zeigen sein, dass neben der von uns angestrebten *anagrammatischen Lektüre* von *Frost* nur noch ein peripherer, oder ein ihr vorausgehender, mithin obsoleter Platz für eine „musikalische Ausrichtung“ der sprachlichen Immanenz der Poetik Bernhards angemessen erscheint. – Und dennoch liegt uns nicht daran, eine Gegeninterpretation zu Kruses Ansatz zu entwickeln, der ja für sich betrachtet kein unstimmiger ist, als vielmehr den problematischen Diskurs der Sinndestruktion in *Frost* wieder zu eröffnen und eine neue, bislang noch nicht begangene epistemische Richtung anzuzeigen und einzuschlagen.

4.1.8 Körperliches Denken

Bevor wir uns der Problematik des „körperlichen Denkens“, wie sie von Kruse explizit angesprochen wird, zuwenden, versuchen wir aus einer herausgestellt kritischen Perspektive, etwas mehr Licht in das epistemische Dunkel dieser nicht gerade anspruchslosen Begrifflichkeit zu bringen. – Jean-Francois Lyotard stellt in seinem Beitrag: *Ob man ohne Körper Denken kann* in: Gumbrecht, Pfeiffer (Hg.): (1988: 813-829) die Frage nach dem „physiologischen Denken“ von einer anderen Seite mit dem erstaunlichen Gewinn für ein allgemeines Verständnis der körperlichen Teilhabe am Prozess des Denkens. Das Motiv Lyotards erschöpft sich nicht nur in der Zurückweisung der körperlosen künstlichen Intelligenz, dem eigentlichen Motiv seines Beitrags, es erhellt gleichzeitig den Zusammenhang von „Leiden und Denken“, respektive den leidvollen Prozess des künstlerischen Produzierens. „Man kann“ so Lyotard, „den Körper als *hardware* jener komplexen technischen Einrichtung ansehen, die das Denken ist.“ (ebd.: 818) Lyotard beruft sich in der Folge auf eine These von Hubert L. Dreyfus: […] „ihm zufolge bleiben diese Organe eines >Denkens ohne Körper< am Ende deshalb immer hinter den Erwartungen zurück, weil sie nach einer binären Logik verfahren, […].“ Dreyfus´ Einwand gründet in der Einsicht, „daß das menschliche Denken nicht in binären Oppositionen denkt. Es arbeitet nicht mit Informati-

matische Lektüre des Romans *Frost*. Dieser Problematik geht insbesondere Jean Baudrillard in: *Der symbolische Tausch und der Tod* (2011) auf den Grund. Wir kommen noch explizit darauf zurück.

[70] Vgl. dazu den semiotisch-poetologischen Ansatz des Sinnverlusts in: *Zwischen[blindem] Klartext und [nur noch sichtbarer] Arabeske*, die die „extreme Kontraposition“ von „Anagramm und Trauma“ markieren. (Haverkamp: 1994; in: Kotzinger/Rippl (Hg.): 1994: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske* (169-174). (*Ergänzungen in eckiger Klammer*; A.G.)

onseinheiten (>bits<), sondern mit intuitiven und hypothetischen Konstrukten. Es läßt ungenaue, ambivalente Daten zu, wie sie ein fester Code und eine fixiertes Selektionsprogramm nicht zulassen". (ebd.: 820) Ähnlich wie bei Dreyfus führt Lyotard das >reflektierende Denken< bei Husserl ins Treffen, in dem besonders deutlich erkennbar wird, „wieviel es der durch die Wahrnehmungsorgane vermittelte Erfahrung verdankt". Dieses Analogie-Denken nimmt auch bei Merleau-Ponty einer „zentrale Rolle" ein. „Dennoch soll", so Lyotard, „hervorgehoben werden, dass es sich hier um Analogie im intrinsischen – nicht im extrinsischen – Sinn handelt, […] denn es wird ein Denken beschrieben, das selbst analogisch – und nicht logisch – verfährt". Körper und Denken sind, so folgert Lyotard, untrennbar verbunden, weil „sie sich in analoger Weise über das „*Feld* des Denkens, des Gesichts- und Hör*felds*" zu ihrer Umwelt verhalten. (ebd.: 821). – Am Schluss seines Beitrags resümiert Lyotard: „Aber ich will noch einmal betonen, daß diese Fähigkeit zur Herstellung von Analogien, über die der Körper und das Denken in analoger Weise verfügen und die sie in der Kunst zusammenwirken lassen, schwach ist im Vergleich zu jener unaufhebbaren Transzendenz, die dem Körper durch den Unterschied der Geschlechter eingeschrieben ist." – So erhellend Lyotards Sichtweise des leiblichen Denkens erscheint, müssen wir es vorläufig bei dieser nur skizzenhaften Explikation belassen und richten unseren Blick wieder auf Kruses Argumentation des „körperlichen Denkens".

Kruses hermeneutische Herangehensweise an das Problem des „Körperlichen Denkens" im Roman *Frost* kann mit einer Anleihe von Nietzsches vielzitiertem Diktum: Wirkliche Philosophie habe zuerst am „Leitfaden des Leibes" zu denken, etwa so paraphrasiert werden: Interpretation habe zuerst am *Leitfaden des Textkörpers* zu denken. Und genau entlang dieses Leitfadens entwickelt Kruse seine beeindruckende Argumentationskette, liest sie sukzessive der Stimme des Erzählers regelrecht *vom Mu*nd ab, nicht ohne sich, um sie auch *deuten* zu können, einer philosophischen Terminologie der *Leiblichkeit* zu bedienen, an der man, zumindest ansatzweise, sie zu befragen, nicht umhinkommt. An Nietzsches Verhältnis zum „körperlichen Denken" im Sinne des Primats der *res extensa* erinnert Kruses Argumentation zu allererst. Sieht man allerdings etwas genauer hin, ist auch das Körperdenken, wie es mit Jean-Luc Nancys *Philosophie des Berührens* bei aller Unterschiedlichkeit ihrer theoretischen Prämissen explizit einhergeht. – Nietzsches Leibphilosophie basiert auf einer Kritik der Leibvergessenheit seiner Zeit, Nancys geht im Anschluss an Merleau-Pontys Ontologie des Fleisches in: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (2004) von einer Ontologie des sozialen Seins mit Rückgriff auf Bataille und Heidegger aus und umgeht

„vor allem die in der Phänomenologie virulente Unterscheidung von Leib und Körper“. (K. Busch: 2012). Dies gilt es, in diesem kurzen Abschnitt, wenigstens ansatzweise, zu verdeutlichen[71].

Mit Nietzsches Kritik der Leibvergessenheit geht unter der Vorwegnahme von Husserl und vor allem Merleau-Ponty ein beachtenswert feines „Sensorium für eine *Phänomene der Leiblichkeit*“ einher, indem er den „phänomenologischen Unterschied von Körper und Leib“, der erst mit Plessner Differenzierung vom *Körperhaben* und *Leibsein* in den Diskurs der Leibphilosophie Einzug hält, bereits zu erfassen versucht. (Klass: 2012: 163). Bei Nietzsche heißt es im Zarathustra: „Leib bin ich ganz und gar, und Nichts außerdem; und die Seele ist nur ein Wort für Etwas am Leib.“ (zit. nach Klass: 165). – Mit der später einsetzenden philologischen Auseinandersetzung Nietzsches transformiert er sein leibliches Denken auf die leibliche Wahrnehmung der Sprache. (Vgl. dazu den Begriff des „Textkörpers“ bei Kaufer). Klass schreibt dazu: „Bei Nietzsche wird die Sprache leiblich und zugleich in ihrer Leiblichkeit wahrnehmbar.“ Nun liegt es durchaus nahe, dass Kruse seinen Begriff des „physiologischen Denkens“ aus Nietzsches Argumentation von der feinnervigen Erregbarkeit sprachlicher Rezeption bezieht. Klass expliziert „Nietzsches >Verstehen< solcher >Mittheilungszeichen<“ dergestalt, dass „für Nietzsche stets, nicht bloß der Fülle der >Vorstellungen< hinter den Worten auf die Spur kommen zu wollen, sondern zugleich, zur >Magie des *Tones* und der Rhythmik der Tonfolge< sich zu verhalten, sich der >Bilderwelt< und >Musikwelt< des Gesagten auszusetzen. Sprache ist damit nie nur und zuerst ein Vehikel der kognitiven Imformationsfixierung und –übertragung, sondern zuvor schon (in der präreflexiven Wahrnehmungsphase, *Anm.* A.G.) >wirkt< sie durch ihre >musikalische< Seite auf den Leib des Hörers, genauer: >auf die Muskeln und Sinne […]<.“.„Die bei Nietzsche“, so führt Klass weiter aus, „derart theoretisch reflektierte Leiblichkeit der Sprache findet ihre praktische Entsprechung auf der Ebene des *Stils*, weil auf ihr die besagten >musikalischen Züge der Sprache wie Rhythmus, Tempo, Melodik u.a. in besonderem Maß zum Tragen kommen“. (ebd.: 172). Dem könnte man soweit ungeteilt beipflichten, ließe man außer Acht, dass Saussure am Beginn des 20. Jahrhunderts die Anagramme entdeckt hat, beziehungsweise, dass sie durch Starobinski 1970 wiederentdeckt worden sind. Mit der *Poetik der Anagramme* hat ein literaturwissenschaftlicher Paradigmenwechsel die Bühne der sinnlichen Epistemologie betreten, die sich nicht mehr mit der linearen Ordnung

[71] Vgl. dazu das 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit.

der Signifikanten an der sprachlichen Oberfläche begnügt. Demnach stellt Kruses Schlussfolgerung des „physiologischen Denkens“, nämlich dass die „rhythmisch-musikalische Organisation von Sprache“ die Sinndestruktion substituiert, ein beträchtliches Hindernis, zumindest eine gewisse Einschränkung auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre des Romans *Frost* dar. In Kruses Argumentation wird zudem eine nicht zu übersehende Parallelität zu Franz Eyckelers linguistisch motivierte Denkfigur der immanenten Stimmungsevokation erkennbar, die wir noch einmal zitieren:

Die Sprachskepsis in Verbindung mit dem fanatischen Willen zur Wahrheit erzwingt gleichsam die an Mündlichkeit orientierte überstarke rhetorische Durchformung der Texte, die mehr auf Wirkung durch eine diffuse Stimmung, durch etwas Atmosphärisches, Ungreifbares – nach Art der der musikalischen „Stimmung“ – aus ist, denn auf diskursive, sprachliche, begrifflich vermittelte und rational nachvollziehende (wenn auch poetisch vermittelte) Erkenntnis. Wenn nichts gewiss sein kann, dann muss […] diese Ungewissheit buchstäblich transformiert, formal umgesetzt werden, mehr noch, die Form müsste performativ eben diese Ungewissheit und Stimmungshaftigkeit vollziehen, die Thema ist. An die Stelle von Gewissheit tritt sinnlich erfahrbare hochgradige *Intensität*. (Eyckeler: 1995: 11)

Dem Grunde nach nicht viel anders, vielleicht etwas pointierter, liest es sich, wenn Kruse am Beispiel der *Viehdiebsgesindel*-Episode erklärt:

Der Sinn verleihenden logisch-begrifflichen Organisation von Sprache substituiert sich im Maße ihres Sinnloswerdens die rhythmisch-musikalische Organisation. Sie unterlegt sich als tiefere Wirklichkeit des logisch-grammatikalischen, realitätsgerichteten Scheins[72], […]. Das Erzittern und Schwingen der Empfindungen in der Sprache einer durch >Körperdenken< organisierten Welt erfordert musikalische Kompositionstechniken, [73] […]. (Kruse: 234)

Auffällig ist die stille Übereinkunft der mehr als zwanzig Jahre auseinanderliegende Studien, ihre Beobachtungen aus einer sinnzentrierten Perspektive zu beschreiben, und nicht

[72] Eine explizite Anmutung an latente Bedeutungen, die aber in der Folge im Dunklen bleiben.

[73] Dies ist nichts anders als das, was Sergej Rickenbacher (2012) als *Vibrationen des Textes* in Robert Musils *Vereinigungen* in den Stimmungsdiskurs des Sammelbands: v. Arburg, Rickenbacher (Hg): *Concordia discors* (2012: 61-82), eingebracht hat. Rickenbacher versteht in Musils Erzählband *Vereinigungen* Stimmung als Textphänomen und betont implizit das Integrationsvermögen ästhetischer Stimmungen zwischen psychologischem und ästhetischem Anspruch des Erzählers. Vgl. dazu: Caroline Welsh: 2003: *Hirnhöhlenpoetiken*. – Jedenfalls, und selbst wenn es hier nur angedacht wird, zeigt sich, dass Stimmungen, auch wenn die Etymologie allein es nicht vermuten lässt, sich längst unterschiedlicher Codierungen erfreut und Musik nur noch von theoretischem und musikgeschichtlichem Belang ist, etwa bei Hans-G. von Arburg: *Enharmonik- Konzept*, wo er es in den Dissonanzen und Differenzen von literarischen Texten zur Kenntlichmachung von Stimmungsimplikationen in Anschlag bringt. (v. Arburg (2011): *Enharmonik: Rameau. Diderot. Goethe*. In: A.-K. Gisbertz (Hg.) (2011): *Stimmungen. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie* (2011: 15-32)

aus einer körperlich-sinnlich, wie Gumbrecht es vorschlägt, denn aus dieser Position hätten sie der „sinnlich erfahrbare[n] *Intensität,* wie Eyckeler es expliziert, nachgehen, hätten die textuellen Stimmungsimplikationen identifizieren und der Wirkungsweise ihrer latenten Bedeutungen auf den Grund gehen können. Im Kontext dieser sukzessiven Annäherung an die hier angestrebte anagrammatische Lektüre wenden wir uns in aller möglichen Kürze den dispositiven Argumenten Kruses zu, die letztlich die erwähnte Schlussfolgerung, der Weg aus der sinndestruierten *Unlesbarkeit* bestimmter Textsequenzen führe unweigerlich zu einer „rhythmisch-musikalisch" organisierten Sprache, antizipieren. Wir sehen darin, wie dies schon mehrmals angeklungen ist, eine vorzeitige interpretative Kapitulation vor den unter der sprachlichen Oberfläche verborgenen anagrammatischen Latenzen. Diesem Umstand werden wir etwas mehr Raum und Aufmerksamkeit zu widmen haben, dies allerdings nur insoweit, als es der Plausibilität unserer Intervention der Kruse-Interpretation dieser Textsequenz geschuldet ist und über die Funktion eines philologischen Relais hinaus keinen Anspruch auf eine allgemein gültige methodische Begrifflichkeit stellt, denn die Anagrammatik verfügt über keine „Begriffsgeschichte", sondern nur über eine „Anwendungsgeschichte". (Haverkamp: 2000: 139) Und dennoch, bis zu einem gewissen Grad ist der Anagrammatik ein durchaus analytischer Modellcharakter inhärent; allerdings eine Regelhaftigkeit anagrammatischer Lesbarkeit kann daraus nicht abgeleitet werden, so wenig es darum gehen kann, latente, unter dem manifesten Text verborgene Textelemente zu rekonstruieren, sondern ihre latente Wesenheit und ihre aus der Latenz heraus wahrnehmbare Wirkungsweise zu erkennen. Zu zeigen sein wird an dieser kurzen Textsequenz, dass, will man in die tiefenstrukturellen Schichten latenter Bedeutung vordringen, die textuelle Linearität von Signifikanten zugunsten räumlicher Zeichenkonstellationen (B. Menke: 1991: 302-332) verlassen werden muss. Maurice Blanchot (1982) insistiert in diesem Zusammenhang auf die Herausarbeitung eines Eigenraums der Sprache, einen Raum, „den wir in der Alltagsprosa aber auch in der Literatursprache gemeinhin auf eine bloße Oberfläche einschränken, eine Oberfläche, die von einer gleichförmigen und nicht umkehrbaren Bewegung durchzogen ist." Diesem Eigenraum, so Blanchot, „erstattet Mallarmé (*in Coup de dés*; A.G.) seine Tiefe zurück. Ein Satz begnügt sich nicht mit dem rein linearen Ablauf; […]" (Blanchot 1982: 319), er sucht in rhythmischer Bewegung Anschluss zu „anderen Satzbewegungen, anderen Wortrhythmen" (ebd.) […]. Mehr dazu nach den Beobachtungen zu Bernhard A. Kruses Bemerkungen hinsichtlich der expliziten Textstelle der *Viehdiebsgesinde*l-Episode. Doch zuvor versuchen wir – bei aller von Kruse konstituierten dis-

kursiven Sinndestruktion – seiner betont hermeneutisch zentrierten Interpretation eine sinnlich-gnoseologisch ausgerichtete Lesart gegenüberzustellen, ohne Kruses rational ausgerichtet Hermeneutik dem Grunde nach anzuzweifeln, sehr wohl aber seine irreführende Schlussfolgerung, nämlich die einer rhythmisch-musikalischen Konstruiertheit des Romans *Frost*.

4.1.9 Die „Gerechtigkeit des Textes“ im Roman „Frost“

Nicht ganz unvermittelt kehren wir an dieser Stelle noch einmal zur Einleitung des Kruse Aufsatzes zurück. Kruse sieht in den endlosen Monologen des Malers Strauch die Grenze der Nachvollziehbarkeit, die er zwischen *klartextuellen* Textphasen und solchen der *arabesken* Unlesbarkeit ansiedelt, als eine fließende, die zu definieren es eines besonders befähigten, an „Hermetik geschulten Interpreten“ bedarf. Diese Zugangsweise mag dem Text von *Frost* in gewisser Weise und vor allem aus der interpretativen Perspektive Kruses durchaus gerecht werden, nicht aber dem, was Haverkamp unter „Gerechtigkeit der Texte“[74] versteht; das heißt, das sei hier vorweggenommen, um dieser so verstandenen Gerechtigkeit *gerecht* zu werden, braucht es vielmehr einen an Kryptologie oder einfach nur an *anagrammatischer Lektüre* gewohnten Interpreten, denn *Frost* ist kein hermetischer Text (im Sinne des *ermetismo* eines Giuseppe Ungaretti oder Eugenio Montale, ebenso wenig im Vergleich mit dem Symbolismus Mallarmés) sondern vielmehr ein *kryptischer*, dem zwar über die Latenz ästhetischer Stimmung nicht restlos beizukommen ist, aber deren verborgener Charakter immerhin über deren Medialität spürbar und erahnbar wird. Der Weg zur „Gerechtigkeit der Texte“[75] führt demzufolge über das *Gedächtnis der Texte*, in denen jene *Anagramme der Gewalt* in ihrer Ursprünglichkeit ihren kryptischen Ort haben. „Sie verleihen ihm Stimme“, wie Haverkamp seine mnemonische Sichtweise begründet, „aber sie tun es schweigend, im Schweigen gebannte Stimme, wie auch dem, was sie in diesem Schweigen doppelt verschweigen“ denn der *Mnemosyne* ist die *Lesmosyne*, „das Echo des Vergessens“ inhärent. (Haverkamp: 1993b: 18-19). „Anagramme“ sind nach Haverkamp „das ursprünglichste Paradigma des Gedächtnisses der Texte, […].“ (ebd.: 20) Für unser Verständnis von der textuellen Gerechtigkeit in *Frost* als ein paradigmatischer

[74] Anselm Haverkamp: 1993b: *Die Gerechtigkeit der Texte* in: ders. und Renate Lachmann (Hg.): 1993a: *Memoria. Vergessen und Erinnern*: (17-27).
[75] Vgl. dazu: Renate Lachmann: 1990: *Gedächtnis und Literatur* und: Lachmann, Haverkamp (Hg.):1991: *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik.*

Text der „Latenzzeit“ erscheint unter anderen Hinweisen folgender Passus bei Haverkamp als richtungsweisend:

Die Gerechtigkeit der Texte liegt nicht im (literatur-anthropologischen) Mechanismus solchen Weiterbegründens (von Götternamen und Heroen); vielmehr ist dieser das naturgetreue Analogon der im Recht, in der Rechtspraxis so gut wie der Rechtsphilosophie sich fortpflanzende Gewalt, die ihrerseits Recht nicht so sehr gründet als setzt[76] und Gerechtigkeit als nachtägliches Interpretament und utopischer Projektion des einmal Gesetzten durch die schlichte Dauer von Bewährtem vorschützt. Rhetorisch gesehen steht es mit der Gerechtigkeit der Texte wie mit der Gerechtigkeit des Rechts, dessen Positivierung sich in ihnen durchsetzt und durchhält; es gibt sie in ihnen genauso – und also auch: genauso wenig – wie in herrschendem Recht. Gerechter aber sind sie darin, dass in ihnen ablesbar bleibt, was in ihnen nicht enthalten ist und nie vollständig enthalten sein kann: was ihnen abgeht wie dem Recht, das sie herstellen soll, die Gerechtigkeit. (ebd.: 20; *Ergänzungen in Klammer*; A.G.)

Mehr zur Thematik der „Gerechtigkeit der Texte“ bringen wir im Vollzug der konkreten anagrammatischen Textanalyse von *Frost* im 8. Kapitel unsere Untersuchungen ein. Nunmehr gilt es, mit Jean Baudrillards Anagrammatik Studien ein weiteres Hindernis auf dem Weg zur anagrammatischen Lektüre zu überwinden. Es geht hierin explizit um die Zurückweisung von linguistischen Annexionsversuchen der Saussureschen Anagramme. Wir gehen im Sinne unseres Vorhabens, allfällige Hindernisse im Zuge der anagrammatischen Lektüre des Romans *Frost* hinter uns zu lassen, einmal davon aus, dass wir im Verlauf der kritischen Auseinandersetzung Baudrillards mit Starobinskis Kommentaren zu Saussures Anagrammen auf Indizien stoßen werden, die uns plausible Gründe für die Zurückweisung der Schlussfolgerung Kruses auf den von ihm und anderen konstatierten Sinnverlust in Bernhards *Frost* eröffnen. Es besteht nämlich ein gewisser Grund für die Annahme, dass Kruse bei seiner Zuschreibung des Sinnverlusts vornehmlich der Rede des Malers Strauch gefolgt ist, die aber „in der Sprache des Romans selbst Gestalt“ annimmt. (Kruse: 235). Er begibt sich damit in die Nähe von Saussures kühner Theorie, die er von Anbeginn seiner Entdeckung der Anagramme in den Raum stellt: „Die Sprache (langue) ist nur im Hinblick auf die Rede (discours) geschaffen, doch was ist es, was Sprache und Rede voneinander trennt, oder was erlaubt es, in einem bestimmten Augenblick zu sagen, daß die Sprache *als Rede tätig wird?* (Saussures Anagramme, hier zit. nach Starobinski: 1980: 8) Unbestritten trifft dies dem Grunde nach auf Bernhards *poetologische Ökonomie* zu. Hier hätte Kruse

[76] Vgl. dazu: Giorgio Agamben: 2002: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*; und Walter Benjamin: 1991b: *Kritik der Gewalt*. Auf beide Titel nimmt Haverkamp explizit Bezug.

ansetzen müssen. Doch Kruse reklamiert unverdrossen die „rhythmisch-musikalische Organisation“ als poetologische Konsequenz des verweigerten Textsinns, übersieht allerdings, dass sich „zwischen Klartext und Arabeske“ das Gelände der Metapher erstreckt, das von der „literal fixierten Referenz bis an den Rand der a-referenziellen Zeichen-Konstellation“ der Arabeske reicht. (Haverkamp; zitiert nach Trüstedt: 2011: 535) Mithin entgehen Kruse auch die „metonymischen Verknüpfungen und Verschiebungen“ der an der textuellen Oberfläche *nicht lesbaren* Anagramme.

Exkurs:

Jean Baudrillard und die Vergessenheit[77] der Anagramme Saussures

Mit diesem Exkurs zu Baudrillards kritischen Beobachtungen der Kommentare Starobinskis zu den Anagrammen Saussures in seinem in jeder Hinsicht beeindruckenden Buch *Der symbolische Tausch und der Tod* (2011) ist ein weiterer Versuch verbunden, die inzwischen mehrmals erwähnten linguistisch konnotierten Hindernisse auf dem Weg zur anagrammatischen Lektüre von *Frost* zu überwinden. Zudem gewähren Baudrillards Ausführungen tiefe Einblicke in die erfolglose Insistenz Saussures, den *Beweis* für seine Entdeckung zu erbringen – Baudrillard sieht darin einen Glücksfall[78] - und nicht weniger in das Verhältnis zwischen Saussures poetischem Funktionsprinzip der Anagramme: das *Gesetz der Paarbildung* und das *Gesetz des thematischen Wortes*, und der nachhaltigen und folgenreichen *Annexion* dieser Entdeckung durch die linguistische Wissenschaft. Und nicht zuletzt bietet sich mit diesem Exkurs eine ideale thematische Aufbereitung und Überleitung zu den feinsinnigen Beobachtungen Bettine Menkes (1991a) zu Mallarmés *Coup de dés* als modellanaloge Möglichkeit, die dispergierenden Auflösungs- und metonymischen Verschiebungsprozesse poetischer Anagramme besser zu erkennen und zu verstehen –

[77] Vgl. dazu die Anmerkung 1 auf Seite 345, in Baudrillard: 2011: „Vor allem ist sie (die Anagrammatik Saussures, A.G.) jedoch von der ganzen Linguistik sorgfältig „vergessen“ und heruntergespielt worden: Allein um diesen Preis hat sie es vermocht, sich als Wissenschaft zu begründen und ihr strukturelles Monopol in jeder Hinsicht zu sichern.“ An dieser Stelle möchten wir es nicht verabsäumen, darauf hinzuweisen, dass alle Interpretationsversuche, die auf die Musikalität der Sprache Bernhards abzielen, also von der akustischen, klanglichen Eigenschaft der Lautgestalt (etwa der *Paronomasie*) ausgehend, linguistisch motiviert sind und mithin das gewichtigste Hindernis auf dem Weg zu einer Poetik der Anagramme in Bernhards *Frost* darstellen.

[78] „Glücklicherweise scheiterte er mit dieser Beweissuche (nämlich an der Frage, ob der archaische Dichter seine Arbeit wissentlich nach dem Anagramm eines thematischen Wortes ausrichtete), und dieses Scheitern bewahrte gerade die Reichweite seiner Hypothese. Wäre sie als Beweis gefasst, so beschränkte sie sich auf einem bestimmten Typus archaischer Dichtkunst – was noch schlimmer wäre, sie beschränkte die dichterische Tätigkeit auf die formelle Gymnastik des Kryptogramms und auf ein Versteckspiel mit einem Schlüsselwort, […] (Baudrillard: 366)

Ausgang nimmt dieser Exkurs mit dem Hinweise Haverkamps in *Figura cryptica* auf Jean Baudrillards Anagrammstudie:

Der Aggregatzustand der Sprache, der in den Anagrammen faßbar ist, liegt vor der In-Szene-Setzung der Referenz in Namen und bringt in ihnen einen Teil zum Vorschein, der in der Inszenierung der Repräsentation zum Verschwinden gebracht ist. Legt man es auf die avantgardistischen Möglichkeiten der Ana- und Paragrammatik an (das war das historisch Nächstliegende), kommt man mit Baudrillards schlüssiger Formel aus, daß Saussures Entdeckung eine »symbolische Operation« freilege, »keine Form der strukturalen Operation der Repräsentation durch Zeichen, sondern im Gegenteil eine Form der Dekonstruktion des Zeichens und der Repräsentation« (Haverkamp: 2002: 164-165)

Was man sich im Zusammenhang mit den Anagrammen Saussures unter dem *symbolischen Tausch* vorzustellen hat, expliziert Baudrillard eingangs und dann im Verlauf seines 6. Kapitels: *Die Vernichtung (Extermination) des Namens Gottes*. Er sieht in der „Anti-Diskursivität" der poetischen Sprache „einen Ort der Vernichtung von Wert und Gesetz" und mithin die grundlegende Entdeckung der Saussureschen Anagramme. Diese radikal anmutende Prämisse wird geradezu zu einem kritischen Leitfaden des gesamten Kapitels. – Wir können nur dort auf ihn näher eingehen, wo der „symbolische Tausch" im Interessensfeld der Saussureschen Anagramme konkret Anwendung findet[79]. Dieser besondere Aspekt seiner Studie zeigt sich bereits in der Einleitung (Baudrillard: 8), wo es heißt: „Unter diesem Blickwinkel" – den er eine Seite zuvor als Dispositiv seines Vorhabens expliziert – „gewinnen andere theoretische Ereignisse eine entscheidende Bedeutung: die Anagramme von Saussure[80] und der Gabentausch von Mauss[81] – Hypothesen, die auf lange Sicht radikaler sind als die von Freud und Marx, […]" – Baudrillard sieht im Zusammenhang mit den Saussureschen Anagrammen nach „einem halben Jahrhundert" Vorherrschaft des linguistischen Strukturalismus die Zeit gekommen, der *Vergessenheit der Poetik* der Anagramme Saussures ein Ende zu setzen. Er sieht in der Widerständigkeit der Linguistik gegen die Operation der *Dissemination der Buchstaben* eine Bedrohung des Anathemas: „Überall findet sich der gleiche Versuch, das Poetische auf ein Sagen-Wollen zu reduzieren, es mit einem Deckmantel von Sinn zu umgeben und die *Utopie* der Sprache zu bre-

[79] Dieser notwendigen Einschränkung verlangt gleichzeitig, darauf hinzuweisen, dass sich die faszinierende Darstellung des Zusammenhangs zwischen der Ökonomie des *symbolischen Tausches* und der der poetischen Sprache nur über eine intensive Lektüre aller Aspekte – soziologisch-anthropologischer und spezifisch anagrammatischer – erschließen lässt.

[80] Baudrillards Studie zum Anagramm findet etwa ein halbes Jahrzehnt nach deren Wiederentdeckung durch Starobinski in: *Wörter unter Wörtern* – der er folgt und auf die seine Kritik explizit gerichtet ist – Derridas *Dissemination* (1995) und Kristevas *Zu einer Semiologie der Paragramme* (1972) statt.

[81] Mauss, Marcell: 2010: *Soziologie und Anthropologie*; Band 1

chen, um sie zur Topik des Diskurses zurückzuführen. (ebd.: 365) – Baudrillard legt seinen Ausführung Starobinskis *Wörter unter Wörtern* (1980) zugrunde und macht sie in einer Art dialektischem Vorgehen gleichzeitig zum Gegenstand seiner Kritik. Es ist, wie Baudrillard unaufhörlich – implizit wie explizit – betont, der Aufstand der Poetik der Anagramme, sich den Gesetzen der Sprache zu widersetzen. Er setzt damit eine Hypothese in das Zentrum seiner Beobachtungen, der er in beeindruckender Weise auf den Grund zu gehen versucht. Als ersten Anknüpfungspunkt unseres Exkurses wählen wir die Anmerkung 2 (ebd.:345), in der Baudrillard auf die Einschätzung Starobinskis, der sich wiederum auf eine Notiz Saussures bezieht, verweist. die wir hier auszugsweise zitieren. Saussure notiert auf einem undatierten Zettel:

[…] Wenn es sich um Linguistik handelt, wird das für mich durch die Tatsache verschärft, dass jede klare Theorie, und zwar je klarer sie ist, sich in der Linguistik nicht ausdrücken lässt; denn ich betrachte es als Tatsache, daß es in der Wissenschaft keinen einzigen Begriff gibt, der jemals auf einer klaren Vorstellung beruht hätte, sodaß man zwischen dem Anfang und dem Ende eines Satzes fünf- oder sechsmal versucht ist, ihn zu ändern.

Starobinski kommentiert diese Notiz Saussures wie folgt:

[…] Saussure spürt, wie die Wahrheit ihm entschlüpft und dennoch sieht er wie sie sich ihm ganz aus der Nähe darbietet**.** Die Evidenz reicht nicht aus, es muß ihr Gesetz formuliert werden[82], in adäquater Weise. Aber die Linguistik schien ihm noch nicht ihre wahre Sprache zu besitzen. […] (Starobinski 1980: 8)

Saussure versucht, so Starobinski, ihr über den Cours, „den er zwischen 1907 und 1911" gelesen hat, eine Sprache zu geben. In Wahrheit entfernt er sich mit dem Anspruch seiner poetischen Funktionsprinzipien immer weiter davon. Das gilt es im Verlauf dieses Unterkapitels noch zu verdeutlichen. – Saussure geht an anderer Stelle dann der für seine Untersuchungen elementaren, nicht weniger kühnen Frage nach der „Sprache als Rede", wir haben sie oben bereits zitiert, nach:

„Die Sprache (langue) ist nur in Hinblick auf die Rede (discours) geschaffen, doch was ist es , was die Sprache und Rede voneinander trennt, oder was erlaubt es, in einem bestimmten Augenblick zu sagen, daß die Sprache *als Rede tätig wird?* (Saussure zit. n. Starobinski: 8) – Saussures Kühnheit besteht darin, diese Abstraktion als konkretes Material, als materia prima zu behandeln. Es hätte –für den Linguisten – keine Sprache gegeben, wenn nicht vorgängig die Menschen geredet hätten. (ebd.: 9)

[82] Es sind dies zum einen das Gesetz der Paarbildung und zum anderen das Gesetz vom thematischen Wort; Genaueres dazu in: Baudrillard: 2011: 345-359.

Mit dem Begriff des *Ins-Werk-Setzens* der „materia prima“ zeichnet sich, wenn auch sehr zögerlich, der Weg zu den poetische Gesetzen der Anagramme ab. Das von Saussure formulierte *1. Gesetz der Paarbildung* besagt, dass jedem *Vokal* ohne Rest ein *Gegenvokal* zugerechnet werden muß und immer eine gerade Zahl von Konsonanten aufzuweisen hat. – Das *2. Gesetz vom thematischen Wort* verlangt vom Dichter, dass er „bei der Komposition des Verses das Lautmaterial ins Werk“ setzt, „das von einem thematischen Wort bereitgestellt wird“. (Baudrillard: 2011: 346) – Baudrillard bezeichnet das *Gesetz der Paarbildung* und das *Gesetz des thematischen Wortes* hinsichtlich der Wesenheit des Poetischen als „scheinbar recht armselig“. Er begründet seine Einschätzung mit dem Mangel der beiden Gesetze an Aussagen über das poetische und ästhetische Potential (im Sinne Roland Barthes *Die Lust am Text*; A.G.) Und dennoch konstatiert er, dass Saussure allein es ist, „der uns sagt, was es mit dem Poetischen auf sich hat; der Genuß rührt daher, dass das Poetische die >grundlegenden Gesetze des menschlichen Wortes< bricht“. (ebd.: 348) „Die Poesie“, so Baudrillard darauf insistierend, „ist ein Aufstand der Sprache gegen ihre eigenen Gesetze. Saussure hat diese subversive Folgerung niemals ausgesprochen, aber die anderen (Linguisten, A.G.) haben sehr wohl gespürt, welche Gefahren in der Formulierung einer anderen Anwendungsmöglichkeit der Sprache liegen. Deshalb haben sie alles getan, um die Poesie auf ihren Code herabzuwürdigen (Taxierung des Signifikanten als Begriff, Taxierung des Signifikats als Wert).“ (ebd.: 350)

Baudrillard lässt, wie sich hier zeigt, von Beginn keine Zweifel an seiner poetologischen Lesart der Anagramme Saussures aufkommen – die einzige seiner Ansicht nach – indem er gleichzeitig nicht davon ablässt, deren Annexion der anagrammatischen Poetik durch die Linguistik zu unterminieren. Konkret äußert sich seine Kritik an der linguistischen Annexion in seinen fundierten Betrachtungen zu den Gesetzen Saussures:

Zum *Gesetz vom thematischen Wort* notiert Saussure und unterlegt seine Regel mit anschaulichen Beispielen:

> […] denn es handelt sich im >Hypogramm< (*Anathema*, A.G.) sehr wohl darum, einen Namen, ein Wort zu unterstreichen, indem alle Kräfte aufgeboten werden, um seine Silben zu wiederholen, indem in solcherart eine zweite Seinsweise gegeben wird, eine künstliche, eine gleichsam dem Original des Wortes hinzugefügte
>
> Taurasia Cisauna Samnio cepit (Scipio)

(Er nahm Taurasia und Cisauna von Samnium weg)

Aasen argaleon anemon amagartos autme (Agamenon)

(Saussure zit. nach Starobinski: 8)

Baudrillard sieht in der von Roman Jakobson aufgehobenen „Linearität von Signifikanten" eine „elegante Methode, das Poetische als Teilgebiet des Diskurses zurückzugewinnen" Die Linguistik beruft sich darauf und beansprucht die beiden Gesetze Saussures, das erste „indem sie sich auf die Redundanz des Signifikanten bezieht", also auf die Überschüssigkeit eines bestimmten Phonems oder Polyphons; das zweite, „indem sie den >latenten< Namen (Agamemnon) als zweites >Signifikat< eines Textes interpretiert. (Baudrillard 2011: 349). Baudrillard stellt dieser versuchten Annexion der Poesie durch die Linguistik, nämlich um ihre „Begriffs- und Werte-Ökonomie" aufzuwerten, den des Poetischen inhärenten Prozess der „Extermination des Wertes" entgegen. Er expliziert hierin genau das, was er in der Einleitung als „symbolischen Tausch" angesprochen hat, indem er die poetische Sprache als „einen Ort der Vernichtung von Wert und Gesetz" identifiziert hat. Baudrillard erklärt das Gesetz der Paarbildung fernab einer Regel, „die eine unendlich verstärkte Alliteration oder Redundanz irgendwelcher Phoneme" beschreibt. Er zitiert quasi als Negativ-Folie Ivan Fónagys Interpretation eines Verses von Charles Swinburne:

The faint fresh flame of the young year flushes

From leaf to flower and flower to fruit.

Fónagy dazu: „In Swinburnes Versen spüren wir, wie der Wind weht, ohne dass es in dem Gedicht ausdrücklich erwähnt wird." – Baudrillard verspürt diesen Wind offensichtlich nicht. Er insistiert darauf, dass das >Gesetz der Paarbildung< von Saussure auf *eine ganz andere Bedeutung der Wiederholung* verweist – „Wiederholung nicht als Akkumulation von Termen oder als akkumulativen oder alliterierenden Trieb oder Zwang, sondern als *paarweise zyklische Annullierung, als Auslöschung durch den Zyklus der Verdoppelung*". (ebd. 351; Starobinski: 15).[83] Baudrillard erklärt zum zweiten Gesetz von Saussure, „welches das thematische Wort oder jenes >Anathema<, das unter dem (*manifesten*; A.G.) Text

[83]Baudrillard reflektiert diesen Zusammenhang noch differenzierter unter dem Aspekt des „Imaginären der Linguistik" und führt dort aus, „wie die Linguisten sich mit der Poesie arrangiert haben" (379-396) Auf bestimmte Teile dieses Unterkapitels kommen wir hinsichtlich der poetischen Destruktion des Zeichens noch zu sprechen.

verborgen ist, zum Gegenstand hat“, dass es in der gleichen Weise, nämlich „ohne den ursprünglichen Signifikanten zu wiederholen oder sein lautlichen Bestandteile zu reproduzieren“ zu analysieren sei. (ebd.: 351-352) „Die symbolische Handlung besteht […] niemals in der Rekonstruktion des göttlichen Namens oder in einer Wiederauferstehung des Signifikanten.“ (ebd.: 353) „ In >Aasen argelon anemon amegartos autme< wird Agamemnon nicht >reproduziert.“ (ebd. 352). Daraus schließt Baudrillard, dass „Starobinski Unrecht hat, wenn er sagt: „Es wird darum gehen, die leitenden Silben zu erkennen und zu sammeln, wie Isis den Körper des zerstückelten Osiris wieder zusammensetzte.“ (ebd.: 353; Starobinski: 25) Er unterstellt Starobinski, die Extermination, also die unwiderrufliche Auslöschung des Terms und Dissemination des Anathemas bei seiner subtilen Analyse der Saussureschen Anagramme nicht entsprechend gewürdigt zu haben.

Die Begeisterung Baudrillards für das *thematische Wort*, wie es von Starobinski interpretiert wird, hält sich in überschaubaren Grenzen. Er sieht darin vielmehr eine „generative Formel“. Er beklagt, dass Starobinski das Moment der „Dissemination, Zergliederung und Dekonstruktion“ bei aller Subtilität seiner Analyse entgangen ist. (ebd.:368) Starobinski problematisiert in seinem Kommentar im Kapitel „Diphon und Gliederpuppe“ das thematische Wort wie folgt:

> […] Denn sobald das Anagramm sich statt auf die räumliche Anordnung der Buchstaben auf die Phoneme auswirkt, erscheint die Sprechweise des >thematischen Wortes< entstellt, einem anderen Rhythmus unterworfen als dem der Vokabeln, in denen die manifeste Rede abläuft; das thematische Wort dehnt sich in einer Weise aus wie das Thema einer Fuge, wenn es als Imitation durch Erweiterung behandelt wird. Da das thematische Wort jedoch niemals Gegenstand einer Exposition gewesen ist, kann es sich kaum darum handeln, es wiederzuerkennen: es muß erahnt werden, in einer Lektüre, die auf die mögliche Verbindung zwischen den im Raum ausgebreiteten Phonemen aufmerksam ist. Diese Lektüre entwickelt sich nach einem anderen Tempo (und in einem anderen Tempus). Im Grenzfall muß die Zeit der >Konsekutivität<, wie sie der gewohnten Sprache eigen ist, verlassen werden. (Starobinski 1980: 34-35)

Baudrillard hält dies schlichtweg für einen Trugschluss, der seiner Auffassung nach in der „linguistischen *Verteidigung*“ besteht: „So komplex sie auch sein mögen, all diese Interpretationen machen aus der Poesie immer nur eine supplementäre Tätigkeit und einen Umweg für den Erkenntnisprozess (eines Wortes, Begriffes oder Subjekts).“ Für Baudrillard ist die Immanenz und Intensität des Poetischen nicht mit der „Wiederholung“ oder Rekonstruierbarkeit einer Identität, sondern mit „der *Zerstörung* von Identität“ erklärbar.

„Eben diese Fehleinschätzung führt zu der linguistischen Reduktion. […] Bloß niemals zugestehen, was im Anagramm an verrückter Brechung, Verdammung von Signifikanten und Tod als symbolische Form der Sprache enthalten ist. Bliebe man beim „Spiel der Linguistik", wären das, so Baudrillard, „nur Gesellschaftsspiele" […] „Das wäre nur schlechte Poesie, Allegorie oder >figurative< Musik, die sich allzu leicht auf das bezieht, was sie >bezeichnet<, beziehungsweise nur in anderen Ausdrücken metaphorisiert. Also Scharaden, Rätselspiele, oder Schüttelverse, bei denen alles mit der Entdeckung des Schlüsselwortes getan ist. (Baudrillard: 369)

Dabei belassen wir es vorläufig und bringen an dieser Stelle eine Beobachtung in Starobinskis Kommentaren zu Saussures Anagrammen zu Sprache, die während der Verfassung dieses Exkurses mehr oder weniger immer gegenwärtig war und eigenartigerweise von Baudrillard nicht erwähnt wird. Sie geht auf die Suche Saussures nach einer adäquaten Terminologie zurück. Starobinski empfiehlt, auch die flüchtigen, unvollendeten Notizen Saussures bei den Überlegungen zum Terminus Anagramm in Betracht zu ziehen:

Paramim einführen und sich entschuldigen, nicht Paronym zu benutzen. – In der Tiefe des Wörterbuchs gibt es etwas, was Paronomasie heißt, eine Figur der Rhetorik, die – (Abbruch!) Die Paronomasie nähert sich von ihrem Prinzip her sehr – (Abbruch!) Die Paraphrase durch den Klang – lautlich (Saussure zit. nach Starobinski 1980: 24)

Es ist bemerkenswert, daß Saussure, der sich vor allem auf den Unterschied zwischen Alliteration und den vom Saturnier befolgten >Regeln<konzentrierte, seine Aufmerksamkeit nicht länger auf die Paronomasie richtet. Vielleicht befürchtete er mehr oder weniger bewußt, daß diese Wortfigur den gesamten Aspekt der Entdeckung gefährden würde, der für ihn der Anagrammtheorie anhaftet. Vielleicht erschien es ihm wesentlich, zwischen der lautlichen Nachahmung, die ganz frei im Text auftritt (der Paronomasie), und der obligatorischen Nachahmung zu unterscheiden, die nach seiner Ansicht die Entstehung jener regelt. […] (ebd.: 24)

In den Vermutungen Starobinskis ist ein handfestes Indiz erkennbar, dass Saussure von der anagrammatischen Verwendung der Wortfigur der *Paronomasie* deshalb Abstand genommen hat, weil, wie Haverkamp konstatiert, die Paronomasie im Unterschied „zum Letternwechsel der Buchstaben" zuallererst „klanglich organisiert" wird, „als ein Spiel mit der Geringfügigkeit lautlicher Änderungen" und sie am Beispiel Petrarcas Laura: *l'aura, l'auro, l'oro, aureo*, die im Text oft weit auseinanderliegen können, exemplifiziert. (Haverkamp: 2000: 143) „Wird im Fall der Buchstabendichtung der Name zum Suchobjekt, so in dem der Paronomasie zu einer Art von musikalischem Motiv. […] Mit der Annahme

anagrammatischer Tiefenstrukturen, […] hat ein solcher >Stillwille< aber nichts zu tun.“ (ebd.: 144) – Mit einem schon geringen Maß an Analogiedenken wird erkennbar, dass wir mit diesen Beobachtungen möglicherweise das letzte Hindernis zur anagrammatischen Lektüre von *Frost* überwunden haben und nunmehr den Topos von der „musikalisch-rhythmischen organisierten Sprache“ (Kruse) oder „nach Art der musikalischen Stimmung“ (Eyckeler) als letzte Zuflucht vor der *vermeintlichen Unlesbarkeit*, auch wenn ihre *anagrammatische Untergründigkeit* nicht beachtet oder erkannt wird, mit dem Hinweis auf Saussures *Verweigerung der Paronomasie* begründet zurückzuweisen imstande sind. Das erinnert im gleichen Atemzug an Hans Blumenberg (2012), der sich u.a. mit Fragen der „immanenten Poetik“ im Zusammenhang mit Musik auseinandersetzt und dazu feststellt: „ […] Versuchung kann diese Idealität der Musik deshalb sein, weil der Analogiewert der Vorstellung nur zu leicht vergessen und der Übergang des poetischen Wortes in den bloßen Klang als Inhalt dieses Regulativs mißverstanden werden kann, während doch das poetische Wort eben Wort bleibt und nicht linear im Klang aufgeht, […].“ (Hans Blumenberg: 2012: 148-149) – Warum, so stellen wir uns resümierende die Frage, begnügt man sich bei der Rezeption von *Frost* nicht mit der in Blumenbergs Feststellung inhärenten Anti-Diskursivität und *liest* den Roman als eine über alle Sätze, über den gesamten Textraum disseminativ ausgebreitete, *verräumlichte Arabeske*. Jede wie auch immer geartete Sinnsuche endet schließlich mit dem Rückfall in eine vom *Anathema* abgewandte Diskursivität und dem Verlust der Möglichkeit einer anagrammatischen Lektüre. Die anagrammatische Lektüre, schon der Versuch ist ihr gelohnt, ist die einzige Möglichkeit, der Gerechtigkeit des Prosatexts *Frost* insofern gerecht zu werden, als Anagramme als *kulturelles Gedächtnis* fungieren. – Mit der modellhaften Explikation einer anagrammatischen Rezeption, wie sie bei Bettine Menke (1991a) in beeindruckender Weise vorliegt, wollen wir nunmehr zum besseren Verständnis der anagrammatischen Poetik einen kurzen, bescheidenen Beitrag leisten.

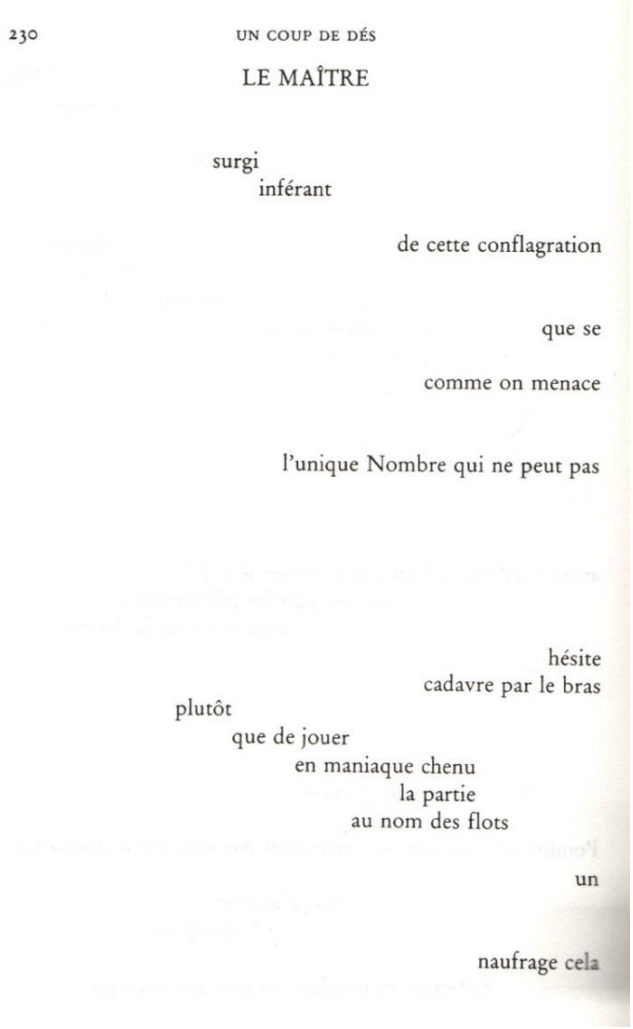
4.2 Stéphane Mallarmé: „Un Coup de dés“

Der „literarische Raum“ als Bedingung der Dissemination des Anathemas

Der poetische Raum, Quelle und >Resultat< der Sprache, ist zu keiner Zeit dingfest vor-

handen, sondern immer >schafft er Raum und streut sich aus<.

Maurice Blanchot



230 UN COUP DE DÉS

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras
plutôt
que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots

un

naufrage cela

Mallarmés Gedicht *Un Coup de dés* schwebt im ambivalenten Spannungsfeld seiner doppelten Präsenz, im Zwiespalt seiner *lesbaren* Textualität und der Sichtbarkeit seiner *ornamentalen* „Konstellation". Dieses eminente Spannungsmoment der rezeptiven Wahrnehmung gilt es für die Dauer dieses Kapitelabschnitts und darüber hinaus bei der konkreten anagrammatischen Textanalyse der frühen Prosatexte Bernhards beizubehalten. – In Hans Blumenbergs (1986) *Die Lesbarkeit der Welt* findet sich im Kapitel *Das leere Weltbuch* ein Zitat Paul Valérys, wie er die „Wirkung beim Anblick" von *Un Coup de dés* „im Augenblick der Verwandlung eines Stück Papiers in eine kosmische Vision" beschreibt: „Mir war, als erblickte ich die Gestalt eines Gedankens zum erstenmal im Raum festgelegt. Hier

sprach wahrhaftig das Ausgedehnte, hier träumte es, brachte zeitgeborene Formen hervor. Erwartung, Zweifel, Sammlung waren sichtbare Dinge geworden. Mit dem Sinn des Gesichtes umtastete ich körperhafte Pausen des Schweigens." (Blumenberg: 1986: 311). Valéry paraphrasiert mit seiner Beschreibung nichts anderes als die nur noch sinnliche Wahrnehmungsmöglichkeit des Nicht-mehr-Lesbaren (oder Noch-nicht Lesbaren[84]), des nur noch Sichtbaren der buchstäblich ästhetischen *Konstellation* des Gedichts Mallarmés. Ein Gedanke, der im Modus der sinnesphysiologischen Erkenntnismöglichkeit ästhetischer Wahrnehmung (vgl.: Baumgarten *Aesthetica*) zum Leitfaden des hier angestrebten Versuchs der anagrammatischen Lektüre von *Frost* avancieren sollte. – Und dennoch – bei aller räumlich zerstreuten Letternbewegtheit, dem „Gestöber der Lettern"[85] (Benjamin) – geht die Textualität von *Un Coup de dés* selbst im Zuge der sinnlichen Wahrnehmung der Schriftbildlichkeit des Gedichts nicht verloren, sie wird bloß von den Zwängen ihrer Linearität befreit und in eine disseminativ verräumlichte Lesbarkeit transformiert[86]. Darin gründet der eigentliche Modellcharakter des Gedichtes Mallarmés, auf dem auch unser Versuch einer *beschränkten* anagrammatischen Lektüre der kurzen Textsequenz aus *Frost* im Wesentlichen basiert.

Betrachten wir nunmehr in Anlehnung an Bettine Menkes *Sprachfiguren*-Studie diese textuelle Verräumlichung in Mallarmés *Un Coup de dés* im Modus der „Konstellation" nach Walter Benjamin: Wie das >Alphabet der Sterne< sich aus dem Dunkel des Himmels abhebt, bedarf das Buchstabenornament der Tiefe des Weißen dazwischen und darunter. Räumliche Wahrnehmung erfolgt im oszillierenden Schwebezustand zwischen arabesker, a-referenzieller Sichtbarkeit und disseminativer Zerstreuung lesbarer Textualität. (B. Menke 1991a: 302; vgl. dazu: dslb.: 1994: 307-326) – Es geht also, wie im Motto dieses Unterkapitels angekündigt, um die dispergierenden Letternbewegungen im anagrammatischen Raum, verbunden mit dem Versuch einer anderen, einer anagrammatischen Lektüre des Romans *Frost*. – Es gibt kaum ein trefflicheres *Modell*, um diesen Anspruch gerecht zu werden, mithin sichtbar zu machen als das vielzitierte Gedicht *Un Coup de dés* von

[84] Es ist nicht entschieden, ob es ein sukzessives Abrücken von der Lesbarkeit ist oder um eine vorpropositionale Wahrnehmung des Sichtbaren handelt. Denn die Schaukunst der Schriftbildlichkeit – eine Fähigkeit, die bei Valéry besonders ausgeprägt sein dürfte – ist für gewöhnlich der Lesbarkeit nachgerichtet.

[85] Vgl. B. Menke: 1991a: 318; Anmerkung 49): B. Menke stellt hier den Zusammenhang von „Schneegestöber" bei Walter Benjamin und „Gestöber der Lettern" her.

[86] Der Leere des literarischen Raumes bei Blanchot steht Kristevas Auffassung von der Dyade des paragrammatischen Raums, die sowohl das Gesetz der Normalsprache als auch dessen für den poetischen Text spezifische Zerstörung umfasst, entgegen. (Vgl. B. Menke 1991a: 312; Anm. 34)

Stéphane Mallarmé, wie dies bei Bettine Menke[87] (1991a) und zuvor schon bei Maurice Blanchot[88] (1982) in beeindruckender Weise anzutreffen ist. – Ob und wieweit dieses anschauliche aber nicht weniger komplexe Modell am Versuch einer anagrammatischen Lektüre von *Frost* Anwendung finden kann, wird im Anschluss an dieses Unterkapitel beispielhaft noch genauer zu explizieren (oder zu verwerfen) sein, denn wir gehen davon aus, dass Prosatexte, wie noch zu zeigen sein wird, anders als lyrische Texte, eine makrostrukturelle, textübergreifende Herangehensweise an eine anagrammatische Lektüre erfordern, worin sich die Dissemination des *Anathemas der Gewalt* in *Frost* über den gesamten Textraum des Romans erstrecken kann und die Lektüre sich in ständiger Schwebe zwischen buchstäblichem Literalsinn und ornamental-arabesker Sichtbarkeit befindet. Das bedeutet wiederum, dass der *manifeste* Textraum und der *latente* anagrammatische Raum auf der gleichen sprachlichen Ebene, nämlich auf jener der formalästhetischen Stimmungsimplikationen, anzutreffen sind, beziehungsweise das *Anathema der Gewalt* als erweitertes *thematisches Wort* (Saussure) hierin vermutet werden kann. Wir werden in Anlehnung an das von Saussure proklamierte „thematische Wort" unser Augenmerk auf *thematische Sätze und Textabschnitte* richten, die nicht selten über eine ganze Seite, bisweilen über mehrere Seiten dispergieren. Wir werden die latenten anagrammatischen Implikationen nicht entbergen, diskursiv nicht erfassen, sondern bloß ihre poetologisch-ästhetische Wirkungsweise darstellen können. – Mehr und Konkreteres dazu dann im 8. Kapitel.

Zu allererst gilt es, sich sukzessive das für diese, aus der Sichtweise profaner Lesarten, immer noch als *abseitig* angesehene Lektüre der Bernhardschen Prosa nötige epistemische Rüstzeug anzueignen. – Beginnen wir diesen Aneignungsprozess gleich einmal mit einer Sequenz aus Blanchots: *Der Gesang der Sirenen*, worin er neben Joseph Joubert[89] sein besonderes Augenmerk auf Mallarmés ausgeprägte Insistenz auf sprachliche Raumtiefe richtet. Er führt darin an, dass das Gedicht „*Un Coup de dés* aus einem neuen Verständnis des literarischen Raumes hervorgegangenen" sei, „eines so beschaffenen Raumes, daß sich in ihm durch neue Bewegungsrelationen neue Relationen des Verstehens anbahnen kön-

[87] Bettine Menke: 1991a: 302-332).
[88] Maurice Blanchot: 1982: *Der Gesang der Sirenen*. Dazu auch: ders.: 2012: *Der literarische Raum*.
[89] Vgl. Blanchot (1982: 72-94): *Joubert und der Raum*; empfehlenswert: Joseph Jaubert (2018): *„Alles muss seinen Himmel haben", Notizen*. Bemerkenswert ist Blanchot Beobachtung, dass „eine ahnungsvolle Verwandtschaft" zwischen Jouberts Notizen und dem hundert Jahre später verfassten Gedicht Mallarmés besteht. Denn „bei Joubert wie bei Mallarmé finden wir den Wunsch, an die Stelle" des linearen Lesens, „das Schauspiel einer simultanen Rede treten zu lassen, mit der alles zugleich gesagt sein soll, […]". (Blanchot: 1982: 88)

nen“. (Blanchot 1982: 318) Blanchot sieht in Mallarmés sprachlichem Raumverständnis, wie er es in *Un Coup de dés* schriftbildlich ausstellt, den Vorboten einer neuen Sprache. „Diese Sprache, […] ist eine strenge Sprache, deren Bestimmung es ist, auf neuen Wegen den Eigenraum der Sprache herauszuarbeiten, diesen Raum, den wir in der Alltagsprosa, aber auch in der Literatursprache gemeinhin auf eine bloße Oberfläche einschränken, eine Oberfläche, die von einer gleichförmigen und nichtumkehrbaren Bewegung durchzogen ist. Diesem Raum erstattet Mallarmé seine Tiefe zurück. Ein Satz begnügt sich nicht mit dem rein linearen Ablauf; er öffnet sich“ für neue Verbindungen mit anderen Satzbewegungen. (ebd.: 319) Erst mit dieser so verstandenen Vorstellung eines literarischen Raums wird auch die disseminative Beweglichkeit, das „Gestöber der Lettern“, das Aufbrechen und Ausstreuen (Dispergieren) des Anathemas vorstellbar, die hier in der Folge zum zentralen Thema der erwähnten Aneignung avanciert.

Bettine Menke (1991a) bezieht sich am Beginn des 4. Kapitels[90]: *Das Negativ der Konstellation. Zwischenraum und Hintergrund* auf Walter Benjamins *Lehre vom Ähnlichen*, konkret auf den Titel „Konstellationen“. In der Folge expliziert sie um diesen Begriff herum den „Modus einer anderen Sprachlichkeit/Lesbarkeit“, die eine „nicht-lineare Räumlichkeit“ zur Bedingung hat. (B. Menke: 1991a: 302). Dieser verräumlichten Inszenierung von Textualität geht B. Menke noch weiter nach und expliziert sukzessive ihre Beobachtungen mit Bezügen zu Benjamin, Blanchot, Blumenberg, Valéry, F. Kittler und insbesondere auf Vladimir Toporov und dessen Begriff der >zerteilten Sprache<, der >charakteristischen Operation des Zerschneidens und Zerdehnens von Worten< mit dem er auf die Saussureschen anagrammatischen Praktiken verweist. Diese Art von Wortdeformationen im Sinne von Toporovs >zerteilter Sprache< „bestätigen die These Saussures in dessen >Anagrammes<, in denen er jenen per anagrammatischer Operation verstreuten und damit verräumlichten >Wörtern unter Wörtern< nachspürte“. (B. Menke: 1991a: 306-311). Mit Bet-

[90] B. Menke bereitet den Begriff der Konstellation als Bedingung der Lektüre im Zusammenhang mit Benjamins *Lehre vom Ähnlichen* bereits im 3. Kapitel *Lektüre und Konstellation* vor. (B. Menke 1991a:282-301): „Der Zusammenhang von Lektüre und Konstellation kommt auf das Labyrinth als textuelle Struktur, als räumlicher Figur zurück und erläutert im Moment der Einschreibung den Zusammenhang von Konstellation, Ornament und Lektüre. […] (ebd.: 282); Vgl. dazu auch: dies.: 1994: *Ornament, Konstellation, Gestöber* in: Kotzinger, Rippl (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske* (1994: 307-326): „Der von der Benjamin-Literatur schon oft aus diesem Text zitierte >merkwürdige Doppelsinn des Wortes Lesen nach seiner profanen und auch magischen Bedeutung< kann auf eine präzise Figur zurückgeführt werden, und zwar die Konstellation als Modell für die Schrift – und die mit dieser zusammenhängenden Praktiken anagrammatischer Dispersion.“ Diese Hinweise erfahren mit unserer beispielhaft versuchten anagrammatischen Lektüre der *Viehdiebsgesinde*-Episode (in Bezug auf Kruse) als *Arabeske* eine für die nachfolgende anagrammatisch Lektüre des Prosatextes *Frost* praktische, wenn auch eingeschränkte Bedeutung.

tine Menkes Bemerkungen zur Relation von Anagramm und Intertextualität – vor allem bei Renate Lachmann und Julia Kristeva – beenden wir dieses Unterkapitel (ohne es *abzuschließen*) und wenden uns der Explikation der bisher erfahrenen Aneignung der disseminativen Anagrammatisierung des Anathemas, des „thematischen Wortes“ zu:

Die Anagrammstudien Saussures können als ein Hinweis auf die Relation „dans le texte et entre le textes“ (Kristeva) gelesen werden, denn die schriftliche interne Heterogenität, Zerspaltung, Ausstreuung des Textes dementiert die >Idee des Buches<. Die seiner Geschlossenheit. Die Schrift überwuchert das Buch, indem in ihm die Linearität des Textes sich disseminativ zersetzt und der Raum der autonom gewordenen Schrift (Zeichen) sichtbar/lesbar wird, der sich nicht ins Buch integrieren lässt, ohne dass dessen Grenzen nicht zugleich aufgelöst würden. Der Text als der nicht geschlossenen, der sich als textuelle Konstellation ereignet, wird sichtbar qua und in seiner Unterbrechungen, Zwischenräume, Lücken, die in ihm eingelassen sind und ihn und seine Textualität erst organisieren. Denn der Text hebt sich ab vor einem Raum, der in ihm sich einfindet (allein) als Unterbrechung, die im Text auftritt und ihn verräumlichend zerstreut: zwischen den Lettern. Die Öffnung des Buches/des Textes, die Sprengung seiner Begrenzung, öffnet „innen“ einen Raum seiner (unendlichen) Verräumlichung und setzt damit zugleich – zersetzend – die Grenze zwischen Innen- und Außenraum der Texte in Bewegung. […] (ebd.: 331-332)

In der Anmerkung 79 (331) weist B. Menke explizit darauf hin, dass J. Kristeva und R. Lachmann im Anschluss an Saussures Anagrammstudien ihre „Theorien der Intertextualität“ entwickelt haben. J. Kristeva geht hierin und in der Folge eher der Frage nach dem Verhältnis von *Genotext* und *Phänotext* nach, R. Lachmann eines solchen von *Gedächtnis und Literatur*.

4.3 Die „anagrammatische Lektüre“ der „Viehdiebsgesindel“-Episode

Mit dieser exemplarischen Lektüre einer kurzen, signifikanten Textsequenz[91] aus *Frost* kann das textübergreifende *Anathema der Gewalt* – damit sind die latenten *thematischen* Wörter, Sätze und ganze Textabschnitte unter den *manifesten* Texträumen in moderater Anlehnung an Saussures „Gesetz des thematischen Wortes“ gemeint – des Romans nicht erschöpfend erfasst werden[92]; doch darum geht es erst in zweiter Linie, vornehmlich sind

[91] Auf der Skala Haverkamps, die er zwischen *Klartext und Arabeske* ansiedelt, nimmt dieser Textausschnitt einen Platz nahe der *Arabeske* ein. Daneben finden sich in *Frost* ganze Passagen die eher dem Literalsinn verpflichtet sind. (Diese Beobachtung findet sich auch bei Kruse)

[92] Der Begriff der anagrammatischen Lektüre erfährt in dieser ausgesuchten Episode insofern eine eingeschränkte Bedeutung, als bei einer solche Lesart das textuelle Umfeld des Romans *Frost* und mit ihm die textimmanente Grundstimmung (*backgrounding*) nicht abgeklemmt werden dürfte. Geschieht dies wie in der gegenständlichen Textsequenz, dann kann die permanente *immersive Wirkung* der Grundstimmung nicht mit dem *foregrounding* Effekt, der dieser kurzen Textsequenz im Sinne einer *Lesestörung* eigentlich ist, intera-

wir mit der Explikationen einer anderen, einer „anagrammatischen Lektüre“ zu zeigen bemüht, dass der vermeintliche Sinnverlust[93] in *Frost* nicht in einer interpretativen Schlussfolgerung: „Der Sinn verleihende logisch-begrifflichen Organisation von Sprache substituiert sich im Maße ihres Sinnloswerdens die rhythmisch-musikalische Organisation“ münden muss[94]. Diese poetologische Einschätzung Kruses steht diametral zur Poetik der Anagramme Saussures, zu deren verborgenen Referentialität der *Wörter unter den Wörtern* ihr der Zugang verwehrt ist. Zudem kann mit diesem interpretativen Ansatz dem Roman *Frost* die hier angestrebte „Gerechtigkeit der Texte“ nicht zuteilwerden, denn „Anagramme sind das ursprünglichste Paradigma des Gedächtnisses der Texte“ (Haverkamp: 2002: 153), worin sich auch das Anathema von *Frost* verborgen hält und ihre disseminativen Spuren bis in den letzten Winkel des Romantextes dispergiert. Und diesen Spuren versuchen wir, selbst in der kurzen Textsequenz, nachzugehen. Dies impliziert und setzt gleichzeitig voraus, dass mit der Figur der Allegorie als melancholische Lektüre im Sinne von Benjamins *Trauerspiel-Buch* der pathologische Melancholiker *Strauch* als ein „Grübler über Zeichen“ (Benjamin) zu verstehen ist[95]. Der Maler ist, wie wir es sehen, die *anagrammatische* Projektion, die prosopopaiischen Stimme des *grübelnd grabend schreibenden* (>graphein<) Autors Thomas Bernhard, der sich der Mittlerfigur des erzählenden und beobachtenden Famulanten bedient. Natürlich wäre es aufgrund der Textkenntnis möglich, die *melancholische Grundstimmung* als immersives *Textphänomen (backgrounding*) des Romans mitzudenken, doch allein unter dem allegorischen Licht dieser melancholischen Stimmung ist, ohne deren textuellen Stimmungsindikatoren zu identifizieren, eine anagrammatische Lek-

---

gieren. Damit ist eine wesentliche Bedingung einer anagrammatischen Lektüre, der die Wirkung des *Stimmungskongruenzeffekts* und die damit verbundene Erinnerungsleistung vorausgeht, nicht erfüllt (Vgl.: Jacobs u.a.: 2013: 67-94) Demzufolge sprechen wir bei der *Viehdiebsgesindel*-Episode von einer unter Anführungszeichen gesetzten „anagrammatischen Lektüre“.

[93] Jeder poetischer Text, selbst wenn er bis zur Referenzlosigkeit destruiert in Erscheinung tritt, extrahiert seine immanente Sinnhaftigkeit in Form einer autoreferentiellen *intransitiven Nabelschau*. Nicht weniger konstituiert sich Sinn aus der Perspektive der Intertextualität, die als literarisches Gedächtnis (R. Lachmann) in den anagrammatischen Operationen zur „Gerechtigkeit der Texte“ (Haverkamp) wesentlich beiträgt.

[94] Vgl.: Klug, Christian: 1993; in: Brauneck, Manfred (1993: 119): Klug weist auf eine „auffallende Übereinstimmung“ zwischen G. Benns und Thomas Bernhards „programmatischen Grundsätzen“ hin, der zufolge eine „Übertragung lyrischer Verfahren auf die Prosa“ zu konzipieren wäre, die letztlich ihren Ausdruck im „Vorbild an der Musik“ findet. – So trefflich der Hinweis im Hinblick auf eine Interpretation sein mag, wenn Klug konstatiert, dass die sprachlichen Ausformungen nach rhythmischen und nicht nach diskursiven Kriterien erfolgt, so ändert dies nichts daran, dass die Schlussfolgerung auch bei Kluge im aporetischen Topos der *Sinndestruktion* endet und hierin den *eigentlichen Sinnträger*, in dem die latenten, anagrammatischen Bedeutungen verortet sind, nicht erkennt.

[95] Vgl. B. Menke: 1991a: 165-174: *Der Melancholiker - „Grübler über Zeichen*“; vgl. auch: Burkhard Meyer-Sickendiek: 2010: *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns*; insbesondere: *Das Grübeln als erinnerndes Denken. Walter Benjamin und Rainer Maria Rilke*. (277-328); und: ders.: 2011a: *Gefühlstiefen: Aktuelle Perspektiven einer vergessenen Dimension der Emotionsforschung;* in Gertrude Lehnert (Hg): 2011: *Raum und Gefühl*.

türe dieses kurzen, isolierten Textausschnitts nicht vorstellbar, insofern ästhetische Stimmungen und ihre anagrammatischen Latenzen immer als ganzheitliches Phänomen, also in verklammerter Form wahrgenommen werden. (Vgl.: Wellbery: 2011b)

Wie Mallarmés *Un Coup de dés*, wenn auch nicht in dieser radikal räumlichen Inszeniertheit, erscheint der isolierte Textausschnitt der *Viehdiebsgesindel*-Episode in einem spannungsgeladenen Schwebezustand seiner simultanen Präsenz, nämlich der seiner *lesbaren* Textualität und der seiner *ornamentalen, stellaren* „Konstellation" Sichtbarkeit (Benjamin). Darin liegt die eigentliche Herausforderung, diese Textsequenz *anagrammatisch* zu lesen, das heißt, den im *manifesten* Text verborgenen *latenten* Spuren des Anathemas nachzugehen.

Es handelt sich um drei, vier Kühe, um drei, vier Kühe muss es sich handeln, dachte ich, ich fand auch drei Schwänze, drei Schwänze fand ich. Und ich fand auch drei dazugehörende Köpfe. Und es muss sich doch um vier Kühe handeln, dachte ich. Es war mir unerklärlich, und ich dachte fortwährend nur an vier Kühe. Ein kleiner Kälberkopf lag da im Gebüsch, schon unter Wasser, blutet er aus. Nun also, es waren drei Kühe und ein Kalb, es waren also drei Schwänze. (*Frost*: TBW 1: 295)

Wir nähern uns mit diesem Textausschnitt aus der *Viehdiebsgesindel*-Episode am *25. Tag* dem schon bekannten Ansatz – von dem auch Franz Eyckeler und Bernhard Kruse dem Grunde nach ausgehen –, nämlich dass die poetologisch motivierte Sinndestruktion bis an die Grenze der A-Referenzialität der Prosa Thomas Bernhards zu manifesten melancholisch grundierten Stimmungsevokationen und ihren sprachlichen Implikationen führt. – Unsere Wege gabeln sich dort, wo aus unterschiedlichen Prämissen unterschiedliche Schlüsse aus dieser Konstellation gezogen werden. Ästhetische Stimmungen, so lautet die Prämisse unseres thematischen Zugangs, figurieren in eng verklammerter Form anagrammatische Latenzen, das heißt, sie werden über die sprachlichen Stimmungsimplikationen insofern zugänglich, als sie zwar nicht diskursiv erfasst werden können, aber ihre Wirkungsweise aus dem Verborgenen heraus expliziert werden kann. – Für diese exemplarische, modellhaft verräumlichte Anwendung an der *Viehdiebsgesindel*-Episode gilt dies wie o. e. nur bedingt. – Nachdem wir uns in den beiden letzten Kapitelabschnitten das nötige epistemisch Rüstzeug – in Anlehnung der anagrammatische Studien von Jean Starobinski, Bettine Menke, Jean Baudrillard und Maurice Blanchot – zur Darstellung der latenten, verräumlichten disseminativen Bewegung des Anathemas im Wesentlichen angeeignet haben, versuchen wir nunmehr, dem *eingeschränkten* Anspruch einer „anagrammatischen Lektü-

re“ am Exempel dieses kurzen Textauszugs möglichst gerecht zu werden: Liest man die syntaktischen Kaskaden dieses Textausschnitts kontinuierlich *linear*, also vornehmlich sinnzentriert, geht damit eine hermeneutisch konditionierte Verkennung der ornamentalen Textkonstellation und deren arabesker Charakter einher. Diese arabeske Konstellation äußert sich unter anderem in dieser kurzen Sequenz in einer für Bernhards Prosa paradigmatischen permutativen Kombinatorik: *Es handelt sich um drei, vier Kühe, um drei, vier Kühe muss es sich handeln;* ein dezidiert anagrammatisch-poetisches Textverfahren, das bis in die Antike zurückgeht und mit dem Symbolismus und den Avantgarden im 20. Jahrhundert nachhaltig reaktiviert wurde. (Kotzinger/Rippl: 1994: 6) – Die arabeske Konstellation dieses kurzen Textausschnitts wird durch die *inquit*-Formel: *dachte ich* mehrmals durchbrochen und gleichzeitig verstärkt.

Obwohl in diesem Textausschnitt keine ausgestellte typographische Inszenierung der disseminativen Verräumlichung, wie sie in Mallarmés *Un Coup de dés* zur Darstellung kommt und wir hier diesen Aspekt der Verräumlichung, wie oben erwähnt, als textübergreifendes Phänomen in der konkreten Textanalyse von *Frost* im letzten Kapitel verhandeln werden, insistieren wir selbst in dieser aus dem Ganzen herausgeschnittenen Textsequenz auf dem Aspekt der dispergierenden Verräumlichung, denn „der Raum der Zerstreuung“ – hier machen wir uns die „Mallarmésche Entdeckung der (figuralen und typographischen) Materialität“ zunutze – „ist Raum der Schrift, der >bloßgelegten< Oberfläche des Textes“, (B. Menke 1991a: 318-319) in dem das „Gestöber der Lettern“ (Benjamin), die Geläufigkeit des automatischen Gleitens über die Buchstaben irritierend, mithin die Auflösung der Linearität bewirkend, stattfindet. Das bedarf – allerdings nicht ohne entschiedenes Zutun eines auf eine solche disseminative anagrammatische Lesart eingestimmten Lesers – der Unterdrückung der *textuellen Lesbarkeit* zugunsten der *arabesken Sichtbarkeit*. Die Wahrnehmung der Arabeske ist allerdings ein ausschließlich der Fläche verpflichteter Vorgang, bei dem der Text gleichzeitig seine Zeichenhaftigkeit *buchstäblich* einbüßt; und jetzt von den linearen Zwängen befreit, gerät das „Gestöber der Lettern“ in eine simultane Bewegung in ihrer aus sich selbst generierten Räumlichkeit. Erst mit dem Herausbrechen der disseminativen Textelemente aus der Linearität in einen Zustand der Verräumlichung wird ein freies und dispergierendes Korrespondieren dieser Elemente für eine anagrammatische Praxis im Sinne Saussures möglich sein. – Wir haben diese dispergierenden Textelemente dunkel markiert, indem wir die nicht explizit daran beteiligen Textstücke im Ton zurückgenommen haben, um die Konstellation der markierten Elemente besser veran-

schaulichen zu können. Nach dem Prinzip der Sichtbarkeit nähert sich diese behelfsmäßige *Krücke* der visualisierten Darstellung der von Mallarmé räumlich inszenierten Dissemination von *Un Coup de dés* und erleichtert merklich den Zugang zur „anagrammatischen Lektüre" dieses kurzen Textausschnitts.

Zuvor wäre noch herauszustellen, dass diese arabesk anmutende Episode ein Musterbeispiel des *foregrounding* Verfahrens darstellt, dem allerdings die Reflexionsmöglichkeiten der Grundstimmung (*backgrounding*) des Romans, um daran sein *Störpotential*[96] zu entfalten, hier vorenthalten werden. Moritz Baßler, der „zwischen strukturierten und destrukturierten Texten" unterscheidet, wobei erstere durch das *backgrounding* Verfahren, die dem Leser „ein basales Grundverständnis durch assoziierte Bedeutungsebenen, die sich vom eigentlichen Text lösen und auf Erfahrung- und Erlebniswelten im weitersten Sinne verweisen." Ganz anders liegt dies bei destrukturierten Texten, die durch das *foregrounding* Verfahren gekennzeichnet sind, vor, die ein solches Grundverständnis nicht ermöglichen, sie sind auch nicht paraphrasierbar, „sondern weisen auf die eigentliche Textur des Textes zurück". (Jacobs u.a.: 2013: 77). Darin ist unschwer zu erkennen, dass dieses produktionsästhetische Stimmungsverfahren bei der Lesart der gegenständlichen *Viehdiebsgesindel* Anwendung finden kann; und das bedeutet letztlich, dass ein Text, wie dieser, der allein durch *foregrounding* Effekte gekennzeichnet ist, eine anagrammatische Lektüre insofern verunmöglicht, als das textuelle, von immersiven *backgrounding* Effekten geprägte Umfeld abgeklemmt wurde, mithin keine entsprechende Reflexionsmöglichkeit bietet. Was dennoch bleibt, ist die basale Erkenntnis, dass die Wirkung eines Stimmungsgefüge in literarischen Texten ihr Potential aus der Interaktion von *lesbaren* immersiven *backgrounding* Effekten und den *Foregrounding* Störeffekten der *Unlesbarkeit* destruierter Textelemente, die nur noch auf ihre materielle Textur (Basler) verweisen, bezieht. Mitnehmen werden wir auch die Möglichkeit, den räumlich dispergierenden Spuren des Anathemas in diesem kurzen Textstück folgen zu können, mithin ihren Modellcharakter für weitere syntaktische und semantische Verwerfungen im Verlauf der konkreten stimmungsorientierten Textanalyse des Romans *Frost* im 8. Kapitel zur Anwendung zu bringen; und nicht zuletzt die Einsicht, wesentliche Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre des Romans Frost soweit neutralisiert zu haben, als es uns als gelungen erscheint, der Topik der Sinn-

[96] Bei Jacobs u.a. (2013: 75) spricht man von einem „Stimmungskiller". Was durch *foregrounding* unterbrochen werden soll, ist der immersive Lesefluss der textuellen Grundstimmung. Die kann aber in diesem kurzen Textausschnitt nicht reflektiert werden, denn sie konstatiert sich in ihrem lesbaren, abgetrennten Umfeld.

destruktion in Bernhards Prosa eine solche der nicht-linearen Lesbarkeit gegenüberzustellen:

Es handelt sich um drei, vier Kühe, um drei, vier Kühe muss es sich handeln, dachte ich, ich fand auch drei Schwänze, drei Schwänze fand ich. Und ich fand auch drei dazugehörende ***Köpfe****. Und es muss sich doch um vier Kühe handeln, dachte ich. Es war mir unerklärlich, und ich dachte fortwährend nur an vier Kühe. Ein kleiner Kälberkopf lag da im Gebüsch, schon unter Wasser, blutet er aus. Nun also, es waren drei Kühe und ein Kalb, es waren also drei* ***Schwänze****.* (Frost: 295)

In moderater Anlehnung an Saussures Regel der Paarbildung und der des thematischen Wortes erinnern wir uns an Baudrillards Einschätzung des ersten Saussureschen Gesetzes: Es „beschreibt eine kalkulierte, bewusste und rigorose Verdoppelung, die auf *eine ganz andere Bedeutung der Wiederholung verweist* – Wiederholung nicht als Akkumulation von Termen oder als akkumulativen oder alliterierenden Trieb oder Zwang, sondern *als paarweise zyklische Annullierung von Termen, als Auslöschung durch den Zyklus der Verdoppelung.*" (Baudrillard 2011: 351) Diese Einschätzung wird mit der „Auslöschung" der paarweise auftretenden zahlwortbestimmten Terme *drei, vier Kühe – drei Schwänze – vier Kühe* augenfällig. Nicht ganz unabhängig von dieser Beobachtung Baudrillards verbirgt sich im werkübergreifenden poetologische Paradigma „Auslöschung" [97] bei Bernhard die Ursprünglichkeit des latenten *Anathemas der Gewalt*, das hier mit den tier-mythisch und diabolisch konnotieren Termen ***Köpfe*** und ***Schwänze*** (fett gesetzt) und vor allem durch der dispergierten *räumlichen Entfernung* der beiden Termen eine Entsprechung zum Bild des absenten Kuhkadavers erfährt. – Anders gesagt: Es ist die leere Weiße des Zwischenraums, die eine unübersehbare *anathematische Spur* zu erkennen gibt, indem es die Absenz des zwischen *Kopf und Schwanz* abgetrennten Kuhkadavers figuriert. – Eine sinnsuchende Lektüre dieser Episode, von der Kruse ausgeht, ist eine rationale Erwartungshaltung inhärent, und bleibt demnach in den Fußfesseln einer linearen Lektüre gefangen. Die Viehdiebsgesindel- Episode kann wegen ihrer arabesken *Unlesbarkeit* nur in ihrer *Sichtbarkeit* vom empirischen Leser rezipiert werden. Davon hat das analytische Verfahren einer anagrammatischen Lektüre strikt auszugehen und erklärtermaßen keinen interpretatorischen Anspruch zu stellen hat. Es hat zu *zeigen* und nicht zu erklären. (Vgl.: Mersch: 2002a)

[97] Der Begriff der *Auslöschung* als immanenter textueller Gewaltakt erstreckt sich in Bernhards Prosa werkübergreifend von der Erzählung *Der Schweinehüter* bis zum Roman *Auslöschung* (vgl. dazu den Kommentar in TBW 9: 2009: 558-560). Er avanciert zum bestimmenden *Anathema* in Bernhards Prosawerk.

4.4 Kurzresümee zum 4. Kapitel

Bei diesem kurzen, prototypischen Textstück aus *Frost* tritt aufgrund seines arabesken Charakters die „metonymische Verschiebung und Verknüpfungen“ (Haverkamp 2002: 163) zum „Anagramm der Gewalt“ besonders deutlich zutage. Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass bei der anagrammatische Lesart über den gesamten Textraum von *Frost* im 8. Kapitel die weiträumige Dispersion des Anathemas eine andere Herangehensweise erfordert, zumal der Text nicht durchgehend den erwähnten arabesken Charakter aufweist, bisweilen auch in der Nähe des Klartextes anzusiedeln ist. Bei der konkreten textumfassenden stimmungsorientierten Lektüre kommt dann auch die für eine anagrammatische Lesart unverzichtbare Korrelation von immersiven *backgrounding* Effekten und den diese immersiven Grundstimmung subvertierenden *foregrounding* Effekten voll zur Entfaltung. Dazu dann mehr im 8. Kapitel.

Im vorliegenden Kapitel ging es zuvorderst darum, dem schon über die Maßen verbrauchten Topos der *Sinndestruktion* und dessen aporetischen Schlussfolgerungen eine, modellhafte, Lesart gegenüberzustellen, der eine anagrammatische *Sinnverschiebung* über deren inhärenten metonymische Verschiebungen zugrunde liegt, denn einen literarischen Text ohne Erkenntnisgehalt gibt es eigentlich nicht. Es ist nach Baumgarten der *Sinn* der sinnlichen Erfahrung, die eine leibliche ist. Wie sich im 8. Kapitel noch zeigen sollte, erfährt in *Frost* diese metonymische Verschiebung insgesamt eine paradigmatische Qualität, indem sie dem Roman jene Sinnhaftigkeit verleiht, die ihm eine profane diskursive Lektüre zwangsläufig vorweigert und entzieht mithin dem redundanten Argument von der Sinndestruktion weitgehend den Boden. Man muss sich bloß, abseits jeglicher Sinnsuche, vom Romantext *berühren* lassen (Gumbrecht, Nancy), dann stellen sich die Sinnfragen nicht mehr über den Umweg der rhythmisch-musikalisch organisierten Textoberfläche, von wo aus auch keine Antworten zu erwarten sind. Der Roman *Frost* kann, der oben formulierten Hypothese folgend, nur *leiblich verstehend* gelesen werden. Der Rest ist ein nachgerichtetes Konstrukt der Textanalyse. Mit dieser Annahme befinden wir uns insofern in einer gewissen Denknähe Gumbrechts, als wir hierin dessen Position der sinnresistenten präsentischen Erfahrung einnehmen. Gumbrecht weist allerdings auf den Umstand hin, dass Präsenz nicht „einfach an die Stelle von Sinn tritt.“ (Gumbrecht: 2004: 12) „Präsenzeffekte richten sich jedoch ausschließlich an die Sinne“ (ebd.), woraus man schließen kann, dass

mit der leiblichen Wahrnehmung ästhetischer Phänomene eine Sinnstiftung der anderen Art, die der latenten Anagrammatik einsetzt.

5 Von Baumgartens „Aesthetica“ zu Jean-Luc Nancys „Corpus“

> *Meine These ist deshalb fürs Erste von größter Einfachheit: Anders als die philosophische Ästhetik, die sich von Kant bis Adorno an den Eigenheiten, der Inkommensurabilität und der Partikularität des ästhetischen Gegenstands abgemüht hat, ruft Baumgartens Ästhetik eine Erkenntnisinteresse auf den Plan und bezeugt eine Dringlichkeit der darin erregten Aufmerksamkeit, von der die Rolle des Kulturbegriffs samt den über das 19. Und 20. Jahrhunderts ventilierten kulturwissenschaftlichen Ansätzen zehrt.*
>
> Anselm Haverkamp: *„Wie die Morgenröthe“* 2014:20

5.1 Vorbemerkungen

Im umfangreichen 5. Kapitel: *Von Baumgartens ‚Aesthetica‘ zu Jean-Luc Nancys ‚Corpus‘* versuchen wir im ersten Kapitelabschnitt einen historischen Bogen von Baumgartens *Aesthetica* bis zu den Versuchen einer Neuorientierung der philosophischen Ästhetik zu spannen. Der Beweggrund dafür sollte mit dem bisher im Vorwort Gesagten, spätestens aus dem im 4. Kapitel explizierten anagrammatischen Lesart der *Viehdiebsgesindel* Episode, erkenntlich sein. – Nach diesen Vorbemerkungen, in denen die Leitmotive und Zusammenhänge dieser umfangreichen Erörterung zum Begriff der leiblichen Wahrnehmung ästhetischer Erscheinungen kurz angesprochen werden, folgt eine kurze, die Ausführlichkeit diese Kapitelabschnitts erklärende Passage: *Warum kein direkter Weg zu Baumgarten führt*. Denn es erwartet den Leser ein bisweilen ermüdender Nachvollzug von trockenen, sperrigen theoretischen Erörterungen komplexer ästhetischer und philosophischer Zusammenhänge. Es mag dabei bisweilen der Eindruck einer gewissen Textvergessenheit entstehen, doch ohne diese ausführlichen Erörterungen der Neuorientierung der ästhetischen Philosophie im Anschluss an Baumgartens *Aesthetica* kann ein epistemologisches Verständnis der hier versuchten Lesart nicht erwartet werden; das heißt, dass die historisch-kontextuell grundierte Wirkungsweise der „immanenten Poetik“ Bernhards während dieser spezifischen Erörterungen nicht ausgeblendet werden soll. Dies gilt gleichermaßen für den

poetologischen Veränderungsprozess, also den „qualitativen Wechsel“ des „eigentlichen Thomas Bernhard“ im 6. Kapitel, der wiederum in einem direkten Konnex der im 5. Kapitel gewonnen Erkenntnisse und Einsichten steht. – In einem kurzen *Exkurs* zum Stellenwert der Körperlichkeit als solchen in Thomas Bernhards Roman wird versucht, die Körperlichkeit als narrative Konstituente vor allem in Bernhards früher Prosa anzusprechen. Dieser *Exkurs* steht in keinem direkten Zusammenhang mit dem hier zu besprechenden Begriff der leiblichen Erfahrung an sich, sondern ist als Versuch zu werten, dem sprachlichen Nachklang der barbarischen Gewalt der ersten Jahrhunderthälfte, insbesondere der des Zweiten Weltkriegs eine prosopopäische Stimme zu geben. Daran anschließend folgt die Rückwendung *von Nancys Corpus auf Baumgartens „ars pulcre cogitandi“*. In der Folge stellen wir uns dann der Frage, inwieweit vernunftzentriertes Denken nicht zwangsläufig zu einer Entzweiung von *res cogitans* und *res extensa* führt und sinnliche Erkenntnis diese cartesische Fußfessel zwar nicht ganz abstreifen, aber wenigsten ein versöhnliches Moment in den ästhetischen Diskurs einbringen kann. Es kommen in der Folge gewichtige Stimmen aus den erwähnten Publikationen zu Wort, denen allesamt gemein ist, dass sie zu den gegen Ende des 20. Jahrhunderts erkennbar zunehmenden Anknüpfungsversuchen an die *Aesthetica* Baumgartens jeweils Position beziehen, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven und oft gegensätzlichen Intentionen. Mithin gehen wir den Fragen nach, welche Gründe für die späte Einlösung der *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* maßgeblich sind, welche Umstände zu einer zweieinhalb Jahrhundert anhaltenden Inkubationszeit des ästhetisch-philosophischen Projekts geführt haben, und letztlich warum es der *Aesthetica* gerade in der Spätmoderne bis zu einem widerständigen Rest gelungen ist, sich vom übermächtigen Schatten Immanuel Kants *Kritiken* zu befreien. Im Zusammenhang mit diesen Fragestellungen kommen so gewichtige Stimmen wie Anselm Haverkamp, Rüdiger Campe und mit ihnen eine ganze Reihe ausgewiesener Kulturwissenschaftler zu Wort. Eine eigene wissenschaftliche Spezies, die sich der Baumgartenforschung verschrieben hat, bildet insofern ein wohltuendes Korrektiv, als sie den historischen Kontext von Descartes über Leibnitz und Christan Wolf bis Baumgarten, Herder und Kant ins Treffen des gegenwärtigen Diskurses um die *Aesthetica* führen. Ein philosophiehistorisches Relais bildet Ernst Cassirer in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, der eine fundierte Interpretation der Theorie Baumgartens in die philosophische Debatte eingebracht hat. Cassirers differenzierter Position haben wir, seiner erhellenden Bedeutung der ästhetischen Philosophie Baumgartens entsprechend, einen breiteren Raum zugemessen.

Mit dem Versuch einer Neubestimmung der Ästhetik geht ein widersprüchliches, oder konkreter, ein gegenläufiges Verständnis dazu einher. Es zeichnet sich ein nicht unbegründeter Scheideweg zwischen Ästhetik als Kunstwissenschaft und Aisthetik als allgemeine, nicht nur auf Kunstobjekte bezogene Wahrnehmung ab. Die hinlänglich bekannten Apologeten für eine *Ästhetik als Aisthetik* sind mit den Namen Gottfried Böhme (2001) und Wolfgang Welsch (2006, 2010, 2012) eng verknüpft. Eberhart Ortland (2001) sieht in der gegenwärtige Forderung, das enggesteckte Wirkungsfeld der Ästhetik insofern zu entgrenzen, als sie nicht mehr bloß als eine Philosophie der Kunst, sondern auch für die lebensweltlichen Wahrnehmung des Schönen zu gelten habe. Er beruft sich auf den radikalen Wandel, der mit der völligen Neubewertung der gesellschaftlichen Bedeutung durch die Kunst der Avantgarden des 20. Jahrhunderts[98] einherging und sieht in der Wiederentdeckung der Leiblichkeit und der damit verbundenen extensiven, also sinnlichen Wahrnehmung ein weiteres Motiv verortet. Dieser Wunsch nach Entgrenzung der Ästhetik ist als ein Auslotungsversuch, inwieweit Baumgartens Projekt einerseits für eine Neuorientierung der ästhetischen Kunstphilosophie oder für eine zunehmend ästhetisierte Lebenswelt nutzbar gemacht werden kann, zu verstehen. Nicht ganz außerhalb dieser Beobachtung folgen wir dem von Haverkamp ausgelegten roten Faden (Haverkamp: 2014: 28). Damit verbunden ist in diesem Abschnitt das Aufspüren und Sichtbarmachen von Ursachen eines gegenwärtig tendenziellen Bedürfnisses nach Anknüpfung an die sinnliche Erkenntnistheorie Baumgartens und das Aufzeigen von Möglichkeiten dieser Neuorientierung, der allerdings keine einheitlichen Prämissen zugrunde liegen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzte eine erkennbare, mehr oder weniger intensive *Baumgarten Rezeption* ein, die sich in diversen Forschungsprojekten und Tagungen äußert. Ein breiteres Interesse zeigt sich allerdings erst nach der Wende ins 21. Jahrhundert. Die erste vollständige Ausgabe der *Aesthetica* in Latein und Deutsch von Dagmar Mirbach (2007) befeuert dieses Interesse, insbesondere das erwähnte Bedürfnis nach einer Neuorientierung der ästhetischen Philosophie, zusätzlich. Das Ziel dieser ersten epistemologischen Erörterungsversuche äußert sich nicht zuletzt in der Gegenüberstellung von Stimmen, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven und mit divergenten Prämissen dieser ästhetischen Neuorientierung nähern und dazu auch Position beziehen. Mithin zeichnen sich hinter diesen Stimmen die beiden oben erwähnten diametral gegenüberstehenden Tendenzen ab. – Andrea Kern und Ruth Sonderegger

[98] Sie werden nur allzu gerne als historisches Phänomen konstatiert, obwohl sie immer noch die bestimmende Größe bei der ästhetischen Orientierung der Gegenwartskunst sind.

(2002) sehen in dieser Tendenz *falsch ausgetragene Gegensätze* und versuchen sie, mit plausiblen Argumenten unterstellt zu neutralisieren (ebd.: 2002: 7-11) In diesem Zusammenhang kommen auch Martin Seel (2003) und Dieter Mersch (2002) mit ihren Positionen zur Entgrenzung der Ästhetik zu Wort. – Ulrike Frank (2018), sie nimmt eine Position am anderen Ende der Rückbesinnungsskala ein, die auch noch 2018 ihrer 1972 postulierten Lesart Baumgartens, nach der sie ihre Interpretation der zunehmend feststellbaren Tendenz zur Auffassung einer *Ästhetik als Aisthetik* entgegenstellt, beharrlich verteidigt. – Mit dem Tagungsband (Allerkamp/Mirbach: 2016): *Schönes Denken* zeichnet sich das Ende der Latenzzeit der *ars pulcre cogitandi* ab. Wir versuchen darüber hinaus in diesem ersten Kapitelabschnitt herauszufinden, inwieweit die Episteme der *Aesthetica* für unser Vorhaben fruchtbar gemacht werden, welche Anschlussmöglichkeiten wir aus den bisher vorliegenden Forschungsergebnissen erschließen können. Besonderes Augenmerk richten wir dabei auf den Begriff der *literarischen Epistemologie* im Sinne Baumgartens sinnlicher Erkenntnistheorie, denn Baumgarten provoziert mit der Einführung des Begriffs der *ästhetischen Wahrheit* einen veritablen Konflikt mit dem *logischen* Wahrheitsbegriff im 18. Jahrhundert. Das Auswahlkriterium der Beiträge in dieser Anthologie beschränkt sich demnach einerseits auf den Aspekt der „ästhetischen Wahrheit“ in Verbindung mit dem Begriff der „literarischen Epistemologie“, wie er von Hans Adler, Frauke Berndt und Gérard Raulet durchaus differenziert angesprochen wird, und andererseits auf die Bedeutung der systematischen Verortung (Peres: ebd.) der Ästhetik bei Baumgarten. Insbesondere mit den Beiträgen von Gérard Raulet und Frauke Bernd begeben wir uns auf die Spuren der *literarischen Epistemologie* Baumgartens. Befragt man die Ästhetik in literarischen Texten nach ihrem epistemologischen Vermögen, steht dieser Frage ein grundsätzliches Problem gegenüber, nämlich das der Übertragbarkeit des Denkens auf die Literatur. Die entsprechende Antwort erhoffen wir uns dazu aus den Beiträgen der Anthologie (Eva Horn u.a.: 2006): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*; insbesondere aus dem Beitrag von Andrea Kern: *Zwei Seiten des Verstehens. Die philosophische Bedeutung von Kunstwerken*. – Mit Gérard Raulet wiederum werden wir an die Ursprünge des *sinnlichen Denkens* zurückversetzt. Baumgartens Denken ist, wie Raulet dazu ausführt, nicht voraussetzungslos entstanden ist, sondern nur vor dem Hintergrund der Philosophien von Leibnitz und Wolff zugänglich, denn letztlich sind sie es gewesen, die als erste die cartesianische *Anästhetik* überwunden haben. Raulet scheut sich auch nicht, eine Anregung zu dieser Entwicklung bereits mit Bacons *The New Organon* in den Diskurs der *ars inveniendi* einzubringen. –

Frauke Berndt geht der Frage nach der literarischen Epistemologie bei Baumgarten über die Beobachtung und Beschreibung des *Exemplarischen* nach. Im ersten Absatz des Beitrags von Frauke Berndt findet sich ein Satz, der unsere besondere Aufmerksamkeit geweckt hat: „Allein der Umweg über die Beobachtung und Beschreibung des literarischen Textes (*poema*) ermöglicht es Baumgarten, die Gesetze der Logik in diejenigen der Ästhetik zu übersetzen“ (Bernd: 2006: 183) – In diesem Zusammenhang weist Frauke Bernd darauf hin, dass bei Baumgarten „sich literarischer Text und philosophische Disziplin keineswegs wie Besonderes zum Allgemeinen“ verhalten. „Baumgarten verwendet das Beispiel nicht vor einem dialektischen, sondern vor einem rhetorischen Hintergrund.“ Für unser Vorhaben erfährt Frauke Berndts Feststellung einen geradezu paradigmatischen Charakter, nämlich dass die „Struktur und Funktionen der sinnlichen Erkenntnis“ ausschließlich am literarischen Text beobachtbar und beschreibbar sind, „weil sie in dessen wahrnehmbaren Formen in Erscheinung tritt“. (Berndt: 2006: 184-185).

Den *vorläufigen* Schlussstein zum ersten Abschnitt des 5. Kapitels liefert Anselm Haverkamp mit seinem Beitrag *Alexander Gottlieb Baumgarten als Provokation der Literaturgeschichte* (Haverkamp: 2016: 35-48) – So ganz nebenbei bringt er Ovids Metamorphose des Aktäon ins Spiel seiner Überlegungen. Es zeigt sich hierin „die nackte Wahrheit der Diana, die im ersten Licht des Tages, der Morgenröthe – Aurora – zwischen Tag und Nacht (eine Lieblingsfigur der Zeit) überrascht wird und im selben Moment der Erkenntnis auch schon die Hundemeute der alltäglichen Namen auf den armen Aktäon als unglücklicher Figur des Dichters loslässt.“ (Haverkamp: 2016: 38) Hinsichtlich der bevorstehenden Verhandlung des zweiten Kapitelabschnitts erweisen sich seine Ausführungen zur Differenz von *res et verba*, in dem er im et „ein verkürztes doppeltes et-et, das nach scholastischem Brauch das flexible Gleichgewicht eines >sowohl – als auch: ein gesteigertes >beides zugleich< erkennt, als passgenauer Übergang, mithin kommt mit Maurice Merleau-Pontys Chiasmus Begriff die Verflechtung der Worte das „ästhetische Grundmuster poetischer Produktivität par excellence ins Spiel seiner Erörterungen“ (Haverkamp: 2016: 39)

Zwischendurch sei die Frage nach der Relevanz dieser umfangreichen theoretischen Erörterungen für die gegenständliche Lesart des Romans *Frost* zu stellen erlaubt. Die Antwort in aller Kürze: Es gilt die eingangs formulierten Hypothese: Frost kann nur *leiblich verstehend gelesen* werden, ausreichend mit wissenschaftlichen Argumenten zu begründen.

Im zweiten Kapitelabschnitt *Leiblichkeit oder das Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung* gehen wir der Frage nach der Bedeutung der leiblichen Wahrnehmung von ästhetischen Erscheinungen nach. Der Abschnitt wird von der Bemerkung eröffnet, dass der Begriff der Wahrnehmung für sich ein problematisches Phänomen darstellt, denn er ist wie der hierbei wahrzunehmende Gegenstand der ästhetischen Stimmung begrifflich nicht fassbar. – Erneut führt auch diesmal der Weg an Haverkamp nicht vorbei. Im sogenannten *Morgenröthe*-Aufsatz heißt es: „ Das Leib-Apriori der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys ist vielleicht das aktuellste unter den transzendentalen Analoga dessen, was man die >latente Logik< baumgartenscher Sinnlichkeit nennen kann.“ (Haverkamp: 2014: 28) Dem fügt er noch an, dass Jean-Luc Nancy mit seiner Philosophie des *Berührens* den Bedingungen der *res extensa* Baumgartens noch am nächsten kommt. (ebd.: Anm.: 20) Diese Anmerkung bildet den Wendepunkt von der Theorie ästhetischer Erkenntnismöglichkeiten im ersten Kapitelabschnitt zur Phänomenologie der leiblichen Wahrnehmung im zweiten Abschnitt ab. In diesem Zusammenhang melden sich wiederum berufene Stimmen, allen voran Bernhard Waldenfels zu Wort. Bezüglich der sogenannten ontologischen Wende Merleau-Pontys gesellt sich noch Emmanuel Alloa mit seinen bemerkenswerten Erkenntnissen der sogenannten *dritten* Merleau-Ponty Rezeption. Mit Thomas Fuchs (2018) kommt dann eine Stimme zu Wort, die die anthropologische Beziehung zwischen *Leib*, *Raum* und *Person* anspricht und mithin den Raum als Wahrnehmungsraum ins Spiel seiner fundierten Erörterungen bringt. Mit dem Raumbegriff fällt zugleich das Stichwort des „gestimmten Raums“, dem in Bernhards Prosa, wie sich noch zeigen wird, eine gleichsam paradigmatische Bedeutung zukommt. Hierin tritt in einem außergewöhnlichen Maß die Medialität der sinnlichen Wahrnehmung von Räumlichkeit zutage. – Die Erörterung des „gestimmten Raums“ als Wahrnehmungsraum bestimmt demzufolge die Ausführlichkeit dieser Sequenz in einem dementsprechenden Ausmaß. Doch zuvor melden sich weitere Stimmen zum Begriff der Leiblichkeit zu Wort, die konsequenterweise bei Husserl einsetzen und über den frühen zum späten Merleau-Ponty bis Nancy im Gespräch bleiben. Nach ein paar kurzen, allgemeinen Vorbemerkungen zur Phänomenologie als Methode wenden wir uns zunächst der *res extensa*, wie sie von Husserl konzipiert, zu. Husserl gilt zwar nicht als der Apologet der Leiblichkeit, der Leib-Begriff dient ihm nicht zur Überwindung des Körper-Seel-Dualismus, sondern der Leib steht bei Husserl für die Vollzüge der Lebenswelt. Dennoch gehen die ausgewiesenen Leib-Phänomenologen wie Scheler, Merleau-Ponty und auch noch Waldenfels von Husserls Leib-Körper Differenzierung aus. Für Husserl ist der „Kör-

per letztlich nichts anderes, als ein >Ding unter den Dingen<“. – Nach Thomas Fuchs „ist Husserl primär“ an der Bewusstseinsphilosophie Kants orientiert, – „nach Husserl bestünde für das reine Ich prinzipiell sogar die Möglichkeit, dass sein Leib gar nicht sei.“ (ebd.: 42) Im Anschluss an Husserl wenden wir uns der Leibphänomenologie, wie sie Merleau-Ponty in den beiden Hauptwerken *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1966/1945) und *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (2004/1964) entwickelt, zu. Im ersten verbindet sich das Leitmotiv der Wahrnehmung mit dem theorielastigen Begriff der *Leiblichkeit* in vielschichtiger und differenzierter Form. Das zweite ist geprägt von tiefen Spuren des Umdenkens vom zentralen Begriff des Leiblichen zu einer Ontologie des Sehens und Berührens, wenn man so will, *des sehenden Berührens*, mithin zeugt es von der restlosen Tilgung und Loslösung von der Bewusstseinsphilosophie, wie sie Husserls Denken bestimmt. Dazu vermerkt Thomas Fuchs: „Wahrnehmung lässt sich nicht von außen beschreiben: auf diesem Weg können wir allenfalls die Bedingungen für ihr Zustandekommen feststellen. Intentionalität ist daher nicht auf Kausalität rückführbar.“ (ebd. 63) – Eine zentrale Stellung nimmt bei Merleau-Ponty der Begriff des *Körperschemas* ein, dem wir wieder einen breiteren Raum beimessen werden. Stefan Kristensen (2012) hat das Körperschema als Leitbegriff seines Beitrags in der Anthologie *Leiblichkeit* (Alloa u.a. Hg.: 2012a) zugrunde gelegt. Um diesen Begriff des Körperschemas herum hat er die Entwicklung des Leibbegriffs Merleau-Pontys in groben Zügen nachgezeichnet. – Bernhard Waldenfels (2018: 110-122) geht unter Berufung auf Merleau-Ponty – und dezidiert nicht auf Hermann Schmitz Leibtheorie – dem Begriff des Körperschemas im Sinne eines leiblichen Verortungssystems nach. „Bei der Annahme eines Körperschemas geht es um eine einheitliche Vorstellung vom Körper, also um die Frage, wie und unter welchen Umständen mein Körper überhaupt als einheitlichen Körper erlebbar wird.“ (ebd.: 113) Er unterlegt sein räumlich verortetes Körperschema mit Husserls „Orientierungsraum“, mit Heideggers „Räumlichkeit des Daseins“ und nicht zuletzt mit Merleau-Pontys „Tätigkeitsraums“, der auf die „Erkenntnisse der Gestaltpsychologie“ zurückgeht. (ebd.: 117) – Merleau-Pontys Definition der Leiblichkeit in Verbindung mit dem Körperschema sind dem Verständnis des Spätwerks *Das Sichtbare und das Unsichtbare* geradezu vorauszusetzen. „In der Spätontologie erhält das Körperschema eine gleichsam transzendentale Bedeutung.“ Es geht darin „um die Frage des Unsichtbaren als Grund für das Zusammenfallen von Berühren und Sich-Berühren“. (Kristensen: 2012: 32) Von Kristensen kommt auch der Hinweis auf die Notiz vom Mai 1960 mitunter die Stichwörter: *Berühren-Sichberühren – Sehen-Sichsehen – der*

Leib, das Fleisch als Selbst: „Etwas anderes als der Leib ist notwendig, damit die Verknüpfung zustande kommt: sie entsteht im *Unberührbaren*." (ebd.) – Im Anschluss an Stefan Kristensens Betrachtungen zum frühen Merleau-Ponty richtet sich unser besonderes Augenmerk auf den Beitrag Emmanuel Alloas in der gleichen Publikation. Emmanuel Alloa geht dem oft missverständlich gedeuteten Begriff des „Fleisches" (*la chair*) auf den Grund. Alloas Beitrag ist weniger als Verteidigung des zur missverständlichen Deutung neigenden Begriffs zu verstehen, als vielmehr als ein feinsinniger Versuch, den Begriff des Fleisches als „eine Figur von Differenz wie von Identität" zu konnotieren. (Alloa: 2012c: 38) – Bernhard Waldenfels (2018) stellt der Phänomenologie des leiblichen Selbstbezugs seine Phänomenologie des leiblichen Fremdbezugs nicht entgegen, sondern weist auf eine „Zweideutigkeit" der Selbstbezüglichkeit insofern hin, als eine Möglichkeit darin besteht, dass „der Selbstbezug sich *vor* dem Fremdbezug realisiert." – In der *11. Vorlesung* referiert Waldenfels die *Zwischenleiblichkeit als Verschränkung von eigenem und fremdem Leib* (Waldenfels: 2018: 284-304) und wiederholt das Theorem, dass ein Selbstbezug *vor* dem Fremdbezug stattfindet. Waldenfels unterlegt diese Alternative mit dem klassischen Beispiel, worin man der Frage nach der Priorität von Dialog oder Monolog nachgeht. Im Selbstgespräch, so Waldenfels, mache nicht nur ich selber mit mir Einwände, sondern jedes Selbstgespräch ist immer schon durchtönt von fremden Stimmen, die nicht erst nachträglich in mein Leben eindringen. – Nach der kurzen, phänomenologischen Intervention zu Waldenfels wenden wir uns dann wieder dem „Begriff des Fleisches" (*chair*) zu. Alloa weist darauf hin, dass *chair* als Begriff sich auf eine lange Tradition in der französischen Philosophie berufen kann und erweitert diesen Hinweis mit der *eschatologischen Latenzfigur* der Inkarnation des Fleisches, wie überhaupt die „Geschichte des Christentums" sich „wie ein angestrengter Versuch, das Fleisch gleichzeitig ein- und auszugrenzen" liest. (Alloa: 2012c: 41) Mit der *ontologischen Wende* setzt die Frage nach dem Wesen der Leiblichkeit als Sinnlichkeit ein: „Nach dem Sinn der Sinnlichkeit zu fragen, heißt damit, nach dem Sinn einer sinnlich organisierten Welt zu fragen." (ebd.: 43)

Nach Merleau-Pontys ontologischer Wende seines Leibbegriffs ist dann der Weg frei für Nancys *Philosophie des Berührens*. Mit Begriffen wie Extension, Exposition markiert Nancy die Ausgesetztheit des Körpers im Sinne der *res extensa* Descartes. Im singulären Ausgesetztsein öffnet sich der Körper, um mit anderen Körpern sein und berührt werden zu können. Nancys Verständnis des extensiven Körpers dürfte ihn veranlasst haben, sich in *Corpus* vom phänomenologischen Begriff des Sich-Berührens, wie wir ihn bei Merleau-

Pontys *Das Sichtbare und das Unsichtbare* kennengelernt haben, abzugrenzen. Die phänomenologischen Untersuchungen über das >Sich-Berühren< kehren, wie Nancy es sieht, stets zu einem ersten Inneren zurück. „Aber das ist nicht möglich. Ich muss zuerst außerhalb sein, um mich zu berühren." Nach einem kurzen Exkurs zu der von Karin Harrasser 2017 herausgegebenen Anthologie: *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns,* die den Fragen der evidenten, taktilen Berührung anhand kultureller Texturen als Wissensgeschichte nachgeht und sich mitunter auf den von Derrida explizierten Begriff der „Haptometaphysik" beruft, der sich in Bernhards Prosa als physiognomisches Phänomen des Berührens beim narrativen Paradigma des *Gehens* insofern äußert, als dabei über die Rezeptoren der Fußsohlen bestimmte Reize des Unbewussten angesprochen werden, die nicht direkt ausgelesen werden können. Jeder Schritt ist eine neuerliche *Erdung* ursprünglicher Existenz, ohne ihr gewahr zu werden. – Nach einer kurzen Bezugnahme auf eine entsprechende Textstelle aus der Erzählung *Die Mütze* nehmen wir den Ariadnefaden der leiblichen Wahrnehmung wieder auf und gehen dem Phänomen des extensiven Berührens bis zum Anknüpfungspunkt der *res extensa* bei Baumgarten nach. In dieser kurzen Sequenz versuchen wir dann, einen Weg über den Körper (Nancy: 2007: *Corpus*), in dem „sich der Sinn lediglich verkörpert, ohne selbst sinnbildend zu sein" (Busch: 2012: 311), als einen offenen Ort für Sinnbildung ausfindig zu machen. In *Corpus* tritt deutlich zutage, was Nancy unter Sinnbildung versteht. Dem folgt ein längeres Zitat Nancys in dem er das Eingangszitat dieser Arbeit: *Schreiben rührt an den Körper, seinem Wesen nach* differenziert erläutert. […] Der Schrift widerfährt nie etwas anderes, falls ihr überhaupt etwas widerfährt, als zu *berühren*. Genauer: den Körper (oder vielmehr diesen und jenen einzelnen Körper) *mit dem Unkörperlichen* >des Sinns< zu berühren." Nancy gesteht diesen perzeptiven Vorgang selbst den zweifelhaft anrührenden Groschenromanen zu und bekräftigt es mit der Feststellung: „ […] *ich kenne kein Schreiben, das nicht berührt*. […]. Nichts geht hindurch, und eben dort berührt es. (Ich hasse die von vorne bis hinten falsche, einfach gestrickte, pompöse Geschichte Kafkas *In der Strafkolonie*.) Nancy macht nicht, so Kathrin Busch, „den Körper selbst zum eigentlich Ort des Sinns" sondern er versucht „das Sinnbildende und Nicht-Sinnhafte in anderer Weise miteinander in Beziehung zu setzen: Der Körper ist weder eine sinnferne Materie noch Behälter des Sinns, sondern der Ort einer Öffnung und Empfänglichkeit für den Sinn. […] Erst in seiner Affizierbarkeit wird die Öffnung zum Sinn. Bedeutung kommt nicht zustande, indem der Sinn sich materialisiert,

vielmehr parasitiert der Sinn am Körper, nistet sich in ihn, der sich für die Welt öffnet, ein“. (ebd.)

Im letzten Teil dieses Abschnitts gilt unser Interesse, am Begriff des „gestimmten Raums“ Nancys Denken zu explizieren. – Ein bestimmendes Merkmal des sogenannten „gestimmten Raums“ ist dessen körperlich-leibliche Vereinnahmung im Sinne der *res extensa*. Mit dieser räumlichen Vereinnahmung geht das integrative Vermögen ästhetischer Stimmungen insofern einher, als sich die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt aufzulösen beginnen. An diesem Vermögen rüttelt auch Nancy nicht, er ändert allerdings die Perspektive. Nach Nancy vereinnahmt der Körper den Raum nicht, sondern generiert ihn; der Körper ist ein raumgebender und nicht mehr, wie es gemeinhin in der Raumphänomenologie heißt, ein raumnehmender. Diesen Gedanken haben wir aufgenommen und versucht, ihn über den „gestimmten Raum“ zu begründen. Kathrin Busch vermerkt dazu, ohne den Begriff der Stimmung in diese Zusammenhang explizit anzusprechen: „Mit der Offenheit des Körpers ist neben der Weltzugewandtheit auch seine Affizierbarkeit oder Empfindsamkeit gemeint. Das Dasein rührt an das Außen, aufgrund seiner leiblichen Offenständigkeit.“ (ebd.: 312) Nancys Verständnis der Offenheit des Körpers als sensible, affizierbare Oberfläche geht, wie wir zu zeigen versuchen, über das hier angesprochene integrative Vermögen hinaus, indem er der Sinnlichkeit das Vermögen, Sinn zu generieren zugesteht.

Von Nancys Verständnis der körperlichen Offenheit ausgehend, versuchen wir zunächst, diese körperlich Exponiertheit des Inneren nach außen, auf den „gestimmten Raum“ umzumünzen, denn er bietet geradezu ideale Voraussetzungen, um das integrative Potential zwischen der emotionalen Befindlichkeit des körperlich-leiblichen Subjekts und den atmosphärischen Raumverhältnissen freizulegen und wirksam werden zu lassen. Dazu bedarf es allerdings der *immersiven* Möglichkeitsbedingungen des gestimmten, d.h. mediatisierten Raums. Der Impuls für diese Denkrichtung geht, wie man es eigentlich erwarten dürfte, nicht vom Stimmungsdiskurs aus, sondern von der *Immersionsforschung*, die von der zunehmend erlebniszentrierten Medialisierung der Lebenswelt angeregt, nach neuen Anwendungsfeldern Ausschau hält. Dieser Intention sind wir insofern gefolgt, als wir damit die Erwartung verbinden, durch die performative Medialität der leiblichen Wahrnehmung unserem Ziel, Sinnlichkeit als Sinn zu konstituieren, ein beträchtliches Stück näher zu kommen. Allerdings stellt sich unserer Absicht ein anderes Verständnis des „gestimmten

Raums“ seitens der Immersionsforschung entgegen, das zu neuen Fragestellungen führt, denen unmittelbar nachzugehen, mithin ein entsprechend breiter Raum zu widmen ist.

Im Unterkapitel *Die Medialität gestimmter Räume* – es ist die letzte Station der begriffsorientierten Erörterungen – versuchen wir herauszufinden, inwieweit der Begriff der *Immersion* mit der leiblichen Wahrnehmung des „gestimmten Raums“ konvergiert und wo er sich als widerständig erweist. Im gegenwärtigen Stimmungsdiskurs, der erst gegen Ende der 1990er Jahre wieder einsetzt, bildet die *Phänomenologie des Raumes* eine elementare Konstituente. Stimmungen sind ohne räumliche Vorstellung nicht denkbar, umgekehrt sind Räume, sofern sie und sobald sie wahrgenommen werden, „gestimmte Räume“. Der „gestimmte Raum“, er wird verschiedentlich dem *erlebten Raum* zugerechnet, offenbart die Eigentlichkeit von Stimmungen, nämlich die Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, schlicht ihr integratives Vermögen, darin aufzugehen. Genau darin scheiden sich hier die Geister. Die Immersionsforschung definiert den „gestimmten Raum“ unter Bezugnahme auf Gernot Böhmes Begriff der *Atmosphäre* (2013a), die unserer Auffassung nach aus der Perspektive des Stimmungsbegriffs zu kurz greift. Dies führt indes zu bestimmten Fragestellungen, um die wir nicht umhinkommen werden. In einer Art Dialektik versuchen wir beide Positionen insofern abzuwägen, als wir sie nicht nach Ausschließungsgründen, sondern nach solchen der Übereinstimmung befragen. Bei aller semantischen Widersprüchlichkeit, die im Zusammenhang mit dem „gestimmten Raum“ und den Begriffen Atmosphäre und Stimmung zutage tritt, trachten wir, das *Phänomen der Immersion* für den Begriff der ästhetischen Stimmung, mithin dem „gestimmten Raum“ insofern fruchtbar zu machen, als wir zunächst behaupten: der „gestimmte Raum“ ist allein über den Begriff der *Atmosphäre*, wie Gernot Böhme ihn interpretiert, nicht erklärbar. Wie jeder Polarisierung von Standpunkten das Moment der Reflexion eingeschrieben ist, ruft auch unsere Behauptung Widersprüche hervor. Worum geht es eigentlich? – Böhme zieht die Möglichkeit, dass die Befindlichkeit des Wahrnehmenden seine Raumwahrnehmung dominieren, oder zumindest beeinflussen könnte, nicht in Betracht; das heißt, er beschränkt die *performative Medialität* des Gestimmt-Werdens auf eine eindimensionale Qualität, nämlich auf die der Extensivität der Atmosphäre und verlässt dadurch das aus der Sicht des Stimmungsbegriffs konstituierende Bedeutungsfeld des „gestimmten Raums“; mithin das interagierende Vermögen zwischen der Gestimmtheit des wahrnehmenden Subjekts und dem wahrgenommenen atmosphärischen Raumobjekt. Damit stellt sich die Frage, der wir zusätzlich nachzugehen haben, inwieweit es gerechtfertigt erscheint, den atmosphärisch konnotierten Begriff

der *immersiven Medialität* mit dem „gestimmten Raum“ in Verbindung zu bringen; und wenn, dann bedarf dies einer adaptiven Erweiterung auf die leibliche Medialität sinnlicher Wahrnehmungsformen von Stimmungen. Um diesen Diskurs überhaupt führen zu können, um die beiden Zugänge in eine korrelative Beziehung zu setzen, erscheint es als unumgänglich, beide Begriffe, den der *Immersion* und des „gestimmten Raums“ in knapper, auf das Notwendigste reduzierter Form zu erläutern.

Exkurs: Immersion und der „gestimmte Raum“

Unter *Immersion* versteht man weitgehend übereinstimmend ein *eintauchendes Erleben* als ein in der Weise kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz. Als *immersive* Räume gelten Räume, in denen sich „die Wirklichkeit der Welt und die Wirklichkeit des Bildes in der unmittelbaren Wirklichkeit des Körpers konsolidieren“ (L. Bieger: 2007: 9) Als solche Räume gelten die erlebnishaften Räume in den Vergnügungsparks, die *Fulldome* Installationen in Planetarien und auch solche der IMAX-Dome. Aber auch die bildhafte Themenarchitektur wie etwa die von Las Vegas, die von der „strategischen Überblendung von Welt und Bild, von Realität und Fiktion“ (ebd.) bestimmt ist, zählt zu den *immersiven* Räumen. Wesentlich für die Bezüglichkeit von *Immersion* auf den „gestimmten Raum“ ist das Moment der leiblichen Konsolidierung dieser bildhaften und realen Wirklichkeiten infolge ihrer Entgrenzung. Um diese Bezüglichkeit mit epistemischen Leben zu erfüllen, gilt es zuerst, etwas mehr über den Status und Funktion des „gestimmten Raums“ zu erfahren. Um dem zu entsprechen, führen wir die maßgeblichen Definitionen des „gestimmten Raums“ von Ludwig Binswanger (1955), Otto F. Bollnow (2010) und Elisabeth Ströker (1965) ins Treffen, denen allen das Moment des integrativen Vermögens von Stimmungen inhärent ist. Erst dann ist eine mögliche Bezüglichkeit zwischen *Immersion* und dem „gestimmten Raum“, also die *Immersivität* gestimmter Räume sinnvoll herstellbar. – Mit der Definition des „gestimmten Raums“ durch Binswanger, Bollnow und Ströker wird nur allzu deutlich, dass mit dem Begriff der *Atmosphäre* zwar die sinnlich wahrnehmbare Färbung des dem wahrnehmenden Subjekt umgebenden Raums, aber nicht die Funktion dessen spezifischer *Gestimmtheit* oder Befindlichkeit (Heidegger). Aus diesem Diskurs ergibt sich dann die angesprochene Dialektik zwischen den beiden Begrifflichkeiten. Mithin wird aus dieser Dialektik die Synthese der *Medialität der leiblichen Wahrnehmung* virulent. – Mit Emmanuel Alloas Begriff der *leiblichen Medialität* eröffnet sich die Möglichkeit, die *Immersivität des* „gestimmten Raums“ neu zu denken; anders gesagt, wir können jetzt die

Frage, wie es sich mit der *Immersion* im „gestimmten Raum“ verhält, durchaus erschöpfend beantworten. Ob die Übung gelungen ist, wird sich am Ende dieser Versuchsanordnung erweisen. – Jedenfalls, mit der Herausstellung von Alloas Begriff der *Diaphänomenologie* hoffen wir, den Schlussstein unserer epistemologischen Erörterungsbemühungen des ästhetischen Phänomens Stimmung setzen zu können. Stefan Hajduk vermerkt in seiner Studie, in der er eine *Poetologie der Stimmung* entwickelt, dazu: „Danach dient die Stimmung in der Literatur zur Darstellung und zugleich Hervorbringung von Selbst- und Weltverhältnissen, die generell durch affektive und pathische Wahrnehmung und in diesem Sinn als ursprüngliches Verstehen vorstrukturiert sind. Insbesondere aber vermag literarische Stimmung als das vermittelnde Zwischen des Selbst-Welt-Verhältnisses als ein Medium mit kognitiver Eigendynamik sowohl zu zeigen wie auch selbst zu organisieren. Kraft dieses autopoetischen Zugs kommt solcher medialen Stimmung ästhetische Performanzqualität zu“ (Hajduk: 2016: 147)). Etwas weiter vorne konstatiert Hajduk: „Erst durch die Reflexion der Stimmung als ästhetisches Verstehensmedium wird ihr Begriff auf eine literaturwissenschaftliche Eben gehoben, auf der sie dann als Beschreibungskategorie und Analyseinstrument auch für historische Untersuchungen fungieren kann.“ (ebd.: 146)

5.2 Erster Kapitelabschnitt:

5.2.1 Die Neuorientierung der ästhetischen Philosophie

Wie Baumgarten präzisiert Nancy die cartesische Kondition der >res extensa< als ein grundlegendes, generisches Außer-sich-Sein der aisthesis

Anselm Haverkamp 2014

Daher gibt es keinen Sinn, von Körper und von Denken als voneinander losgelöst zu sprechen, als ob sie jeder für sich irgendeinen Bestand haben könnten: Sie sind nur ihr gegenseitiges Berühren, die Berührung ihres Einbruchs voneinander und ineinander. Die Be-

rührung ist die Grenze, der Zwischenraum der Existenz.

Jean-Luc Nancy, *Corpus* (2007)

Der vielleicht etwas kühn anmutende Bogenschlag, der sich von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 20. Jahrhunderts und teilweise noch darüber hinaus erstreckt[99], markiert nicht nur die raum-zeitliche Dimension dieser Metapher, er lässt zum jetzigen Zeitpunkt den gewagten Schluss zu, dass es einen epistemologischen Zusammenhang zwischen der sinnlichen Erkenntnistheorie der *Aesthetica* Alexander F. Baumgartens und Jean-Luc Nancys extensiver *Philosophie des Berührens* hinsichtlich ihrer ontologisch-leiblichen Semantiken geben dürfte.[100] Daran knüpft unmittelbar die Frage an, wie dieser Zusammenhang im Sinne dieses Vorhabens, nämlich ästhetisch-poetologisch motivierte Einsichten in die *figura cryptica*, dem Verborgenen unter dem Gesagten in Bernhards Prosa zu gewinnen, eigentlich zu verstehen ist: Mit welcher Vorstellung – begründet oder bloß einer Vermutung folgend – begibt sich eine Studie, die vorgibt, Thomas Bernhards Roman *Frost* anders, leiblich, nicht vornehmlich sinnzentriert, sondern auf einen sinnlich ausgerichteten Erkenntniszuwachs hin zu lesen, auf das dünne Eis einer historisch weit entfernten *ästhetischen Analogie*, die sich allein auf den phänomenologischen Aspekt der leiblichen Wahrnehmung der *res extensa* gründet? Wie kann man diesen anachronistisch anmutenden Kontext mit dem Focus auf literaturwissenschaftliche Anwendbarkeit ihrer poetologischen Implikationen im Sinne der Aufgabenstellung dieser Studie, nämlich einen ästhetisch-sinnlichen Erkenntnisgewinn aus dem latenten anagrammatischen Stimmungsgefüge des

[99] Die Metapher des *Bogenschlags* würde in Anbetracht der radikalen, bruchhaften Veränderungen der ästhetischen Theorien am Ende des 19. Jahrhunderts und im Verlauf des 20. Jahrhunderts eher das eine flinke Beweglichkeit konnotierte Bild eines *Drohnenflugs* rechtfertigen, denn die Wege der Erneuerung der ästhetischen Theorie der Moderne sind in sich verschlungen. – So hat Nancys ästhetisch-philosophische Position wie beinahe alle Versuche, die verengte ästhetische Theorie Kants zu überwinden, ein Neudefinition der „transzendentalen Ästhetik“ zum Ziel. (vgl. Caygill: 2001)

[100] Bei allen noch folgenden Überlegungen zum Aspekt der sinnlichen Erkenntnis bleibt unser peripherer Blick stets auf eine mögliche methodische Anwendbarkeit bei der Erarbeitung eines epistemologischen Konzepts von *Stimmungen als Latenzfigur* gerichtet. Das bedeutet zugleich, dass wir einen methodisch motivierten Zugang zu den ästhetischen Stimmungsphänomenen anstreben, der nicht zuerst mit Heideggers existentiell-ontologischen Stimmungsbegriff begründet ist, sondern auf einer Ontologie der leiblichen Erfahrbarkeit im Sinne Merleau-Pontys und Nancys Anschluss darin fundiert. Diese Feststellung an dieser Stelle ist durchaus als methodische Grundsatzentscheidung zu verstehen. Inwieweit diese Entscheidung sich festigt oder adaptiert, möglicherweise auch revidierte werden muss, sollte sich am Ausgang dieses umfangreichen Kapitels zeigen.

Romans *Frost* zu *objektivieren*[101], herstellen und offenlegen? Ein dezidiert a-historischer, also direkter Zugang über den ästhetisch-phänomenologischen Aspekt der *Leiblichkeit*, der beiden Ästhetiken im Sinne der *res extensa* unbestritten inhärent ist – wie es etwa Haverkamps Hinweis (Haverkamp: 2014: 28), dem er selbst allerdings nicht weiter nachgeht, impliziert – würde die Fragestellung nach einem ästhetisch-philosophischen, vornehmlich poetologischen Zusammenhang unzulässig verkürzen. Es bedarf, ohne gleich von einer umfassenden „Genealogie der Ästhetik" zu sprechen, offensichtlich der Mühen nachträglicher Mittelbarkeit, deren Telos allerdings weniger einer geschichtsphilosophischen Logik folgt, als sie vielmehr den Heuristiken einer kontingenten Versuchsanordnung verpflichtet ist[102]. – Kann, so gesehen, die Metapher des Bogenschlags dieser Verfahrensweise überhaupt gerecht werden? Müsste nicht eher die uneigentliche Rede von verschlungenen Wegen der philosophischen Ästhetik vom epistemologisch verengten Rationalismus der Aufklärung zu den theoretischen, bisweilen insuffizienten Imponderabilien der ästhetischen Post- oder Spätmoderne sein? Diesen und noch weiteren Fragen werden wir uns auf dem Weg von Baumgartens *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* (*scientia cognitionis sensitivae*, §1) zu Nancys Körperwelt des *Ausgesetztseins* zu stellen haben. – Zuvor wäre allerdings noch zu klären, welchen Einfluss nimmt ein dem Vorhaben gemäßes Vorverständnis auf die weitere Vorgangsweise. Wie reagiert man, mit diesem noch spärlichen Vorwissen und der Textkenntnis ausgestattet, auf die von radikalen Veränderungen und bruchhaften Verwerfungen des Begrifflichen? Ist man dann noch so unbedarft, um jeden vermeintlich

[101] Der Begriff des *Objektivierens* ist hier in Verbindung mit sinnlichen Wahrnehmungen anders, nämlich sehr eingeschränkt im Sinne Baumgartens *analoga* zu denken, denn mit Descartes ist das Sinnliche nicht mehr auf den Begriff der Diskursivität zu bringen, was wiederum nicht heißt, dass es über kein kognitives Potenzial, also über kein Erkenntnisvermögen verfügen würde. Sinnliche Wahrnehmung kann allerdings nicht entsubjektiviert werden, ihre Erkenntnismöglichkeit gründen auf der *ästhetischen Wahrheit*, die den terminologischen Orten der Philosophie nicht zugänglich ist, sie ist eine Wesenheit der Literatur und der Kunst insgesamt. Sinnliche Erkenntnis ist nicht *objektivierbar*, eröffnet allerdings epistemologische Einsichten, die der logischen Vernunft allein nicht zugänglich sind. Es bedarf der Kunst der Analogie logischer und sinnlicher Vernunft (*ars analogi rationis*). Vgl. (Frauke Berndt: *Die Kunst der Analogie. Baumgartens literarische Epistemologie*: 2016: 183-199). – Angefügte Anmerkung: Die latente Mehrdeutigkeit, das im Gesagten Verborgene, die *ars adeo latet arte sua* literarischer Texte stellt das Prinzip der Objektivierung insofern und überhaupt infrage, als sie sich dem Begrifflichen widersetzen, widersetzen müssen, sonst wären sie nicht literarisch. (Vgl. dazu: Gumbrecht: 2004: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*: „Daß die Geisteswissenschaften systematisch blind sind gegenüber jenen Schichten kultureller Welten, die nicht der Dimension von Sinn und Bedeutung angesiedelt und durch Interpretation zu erschließen sind […]. Was der Hermeneutik entgeht, sind Phänomene der „Präsenz": >Dinge der Welt zu berühren und sich so in ein körperlich-räumliches Verhältnis zu ihnen setzen. (Aus dem Verlagstext in der linken Klappe zitiert); vgl. ergänzend: Karin Harrasser, Helmut Lethen, Elisabeth Timm (Hg.): 2009: *Sehnsucht nach Evidenz*.

[102] Vgl. dazu: Silvio Vietta: 2001: *Ästhetik der Moderne*; insbesondere Kap. I: *Die Kettenreaktion der Revolution der Neuzeit* S. 49-97. Anders als Vietta setzen unsere Betrachtung schon vor 1800 ein. Der Umbruch, der der Ästhetik der Moderne vorausgeht, setzt mit dem Widerstand gegen Dominanz der rationalen Erkenntnismöglichkeit ein und gründet zugleich die Erkenntniskrise der Moderne, die bei Vietta erst mit der Romantik einsetzt.

unscheinbaren assoziativen Link nachzugeben, immer auf der Suche nach dem latenten, aus dem Verborgenen durchscheinenden Ariadnefaden, der die beiden über zweihundert Jahre auseinanderliegenden Philosophien der *res extensa* über die Widerständigkeit ihres Denkens gegen Descartes Dualismus hinaus verbindet? Oder unterliegt man in solchen Momenten den deduktiven Verlockungen, allfällige Unwägbarkeiten in sein spärliches Vorwissen einzuebnen? Wir werden darauf zu achten haben.

Doch bleiben wir vorerst noch beim Bild des Bogenschlags, das immerhin das Bewegungsprofil eines Wurfgeschosses vom Abschlag bis zum Einschlag abbildet und unter dessen virtueller Flugbahn sich der bisweilen rhizomatisch ausufernde Erkundigungsweg von Baumgartens *Aesthetica* bis Nancys *Philosophie der Berührung* erstreckt. Lauschen wir den aus den Rändern vernehmbaren kritischen Stimmen aus den Reihen der ästhetischen Philosophie, gehen wir mit den sukzessiv gewonnenen Einsichten den Fragen nach der Erfindung der *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis*, mithin dem zunehmend reklamierten Aktualisierungsbedürfnis der *Aesthetica* auf den Grund und versuchen, den Zusammenhang zwischen dem ontologischen Begriff der Leiblichkeit Baumgartens und Nancys Philosophie des Berührens dahingehend offenzulegen. Letztlich geht mit den Erkenntnissen dieser Erörterungen die Erwartungshaltung einher, der formalästhetisch in Erscheinung tretende sinnliche Dimension in Bernhards Roman *Frost* gehörig auf *den Leib* seiner „immanenten Poetik“ zu rücken. Denn nichts ist mehr auf das epistemologische Potenzial sinnlicher Wahrnehmung angewiesen als ästhetische Phänomene poetologisch implizierter Stimmungen in ihrer Funktion als Medium latenter Bedeutungen. – Unumgänglich damit verbunden erscheint in diesem Zusammenhang das epistemische Vorverständnis für Baumgartens *Aesthetica* bis heute nicht. Dies betrifft hier vor allem die *literarische Epistemologie*, wie sie dem §1 als die *Kunst des schönen Denkens* (*ars pulcre cogotandi*), mithin der *Kunst des der Vernunft >analogen< Denkens* (*ars analogi rationis*) eingeschrieben ist, aber erst nach Überwindung der epistemischen Hürden, die sich dem *Analogon* der sinnlichen Vernunft in Form der „ästhetikologischen Wahrheit“ entgegenstellen, und die nach Frauke Bernd ausschließlich über die literarische Darstellung erschlossen werden kann. (Frauke Bernd: 2016: 197)

5.2.2 Warum kein direkter Weg zu Baumgarten führt

Die Entscheidung, eine zumindest in den Grundzügen erfassbare Genese der sinnlichen Erkenntnis bis zu Baumgartens *Aesthetica* zu rekonstruieren, ist mehr oder weniger deutlich vorgezeichnet; ihr ist ein über das gesamte 20. Jahrhundert beobachtbares ästhetisch philosophisches Bemühen, „die von Kants ästhetischer Theorie gesetzten Grenzen zu überwinden", vorausgesetzt. „Denn Kants Ästhetik […] war ihrerseits eine Neuerfindung des Baumgartenschen Originals, welche dessen Komplexität in vielerlei Hinsicht reduzierte. (Caygill: 2001: 233) Dies gilt hier hinsichtlich des Stimmungsbegriffs umso mehr, als David E. Wellbery in einem richtungsweisenden Beitrag *Stimmung* in: *Ästhetische Grundbegriffe* (2003; in Barck: 2005) Kant zum *Geburtshelfer* der >Stimmung< als ästhetischen Begriff erklärt, indem er auf dessen Formulierung in der *Kritik der Urteilskraft* Bezug nimmt: „Eine Vorstellung, die als einzeln und ohne Vergleichung mit anderen dennoch eine Zusammenstimmung zu den Bedingungen der Allgemeinheit, welcher das Geschäft des Verstandes überhaupt ausmacht, bringt die Erkenntnisvermögen in den proportionierten Stimmungen, die wir zu allem Erkenntnis fordern und daher auch für jedermann, der durch Verstand und Sinne in Verbindung zu urtheilen bestimmt ist (für jeden Menschen), gültig zu halten." (Wellbery: 2003: 708) Wellbery weiß natürlich um das Dilemma der amputierten Assimilation der *Aesthetica* durch Kant, das in der Leugnung der begrifflichen Mitteilbarkeit des ästhetischen Urteils unhintergehbar zutage tritt, „[d]enn beim Schönen handelt es sich eben nicht – das hatte schon die erste Phase der Kantischen Analyse gezeigt – um einen durch Vermittlung eines Begriffs behaupteten objektiven Sachverhalt. Das ist in nuce Kants Problem an dieser Stelle." (Wellbery: 2003: 708f.) Kant umgeht diese Problematik, indem er von einem Spiel der Einbildungskraft spricht, „das zwar nicht durch einen Begriff gesteuert oder, kantisch gesprochen, bestimmt wird" (ebd.), aber sich des Beistands durch den Verstand sichert[103]. Die vermeintliche Lösung sieht Kant offensichtlich in der, wie Wellbery es konstatiert, in der „zweifelsohne folgenreichsten Verwendung der Stimmungsmetapher im Kontext der ästhetischen Theorie der *Kritik der Urteilskraft*" (ebd. 707), die ihm bekanntermaßen ein anhaltendes Unbehagen bescheren sollte. „Offenbar zielt Kant auf etwas durch den wörtlichen Gebrauch des musikalischen Stimmungsbegriffs nicht Denkbares. Der metaphorische Gebrauch des gleichen Begriffs ermöglicht es ihm jedoch, die operationalen Vorgaben des musikalischen Stimmungsbegriffs auszublenden und dadurch unter der Rubrik des gleichen Wortes die Selbst-Stimmung der Einbildungs-

[103] Vgl. dazu: Andrea Kern: 2000: *Schöne Lust* ;vor allem: Erstes Kapitel: *Die Autonomie des Schönen*.

kraft beim Anlaß eines konkreten Vorstellungsangebots zu konzeptualisieren.“ (ebd.: 708) – Es ist unseres Erachtens kein Zufall, wenn wir bei der Erörterung der Entwicklung eines epistemologischen Stimmungsbegriffs über Wellbery hinaus und des Bedürfnisses nach einer Rückbesinnung auf Baumgartens Theorie der sinnlichen Erkenntnis auf die gleichen, gewichtigen Stimmen von Immanuel Kant, Ernst Cassirer und Walter Benjamin u.a. stoßen. Wie das zu verstehen ist, sollte sich im Verlauf dieses Kapitelabschnitts noch genauer erschließen.

5.2.3 Der Rekurs von Nancys „Corpus“ auf Baumgartens „ars pulcre cogitandi“

Ein ähnliches Vorgehen wie bei der *Aesthetica* Baumgartens setzt die Annäherung an Nancys *Philosophie des Berührens* mit einem Rekurs auf Edmund Husserls *Begriff des Körperlichen* und Maurice Merleau-Pontys Begriff der *leiblichen Wahrnehmung* voraus. Als ein erster, nur kurzer, dennoch prägnanter Hinweis auf Nancys Philosophie sei hier mit Kathrin Busch zitiert: „Nancys Beitrag zu einem Begriff der Leiblichkeit ist ein Beitrag von außen. Er umgeht die vor allem in der Phänomenologie virulente Unterscheidung von Leib und Körper, indem er die Körperlichkeit des Leibes (*im Unterschied zu Merleau-Ponty*, A.G.) betont. So tritt die Fremdheit des eigenen Leibes, die Unmöglichkeit, sich diesen vollends anzueignen, bei Nancy in den Vordergrund. Das Motiv, an etwas notwendig gebunden zu sein, von dem man zugleich auf Abstand gehalten wird, charakterisiert sowohl Nancys Begriff der leiblichen Erfahrung als auch seine gebrochene Philosophie der Gemeinschaft. Der Begriff der leiblichen Erfahrung und das fragile Band der Gemeinschaft bedingen einander wechselseitig.“ (Kathrin Busch: 2012: 305-306). Im Zuge einer genaueren Erörterung von Nancys *Philosophie des Berührens* wäre es wünschenswert, Jacques Derridas fundierte, breit angelegte Betrachtungen in seiner Studie: *Berühren. Jean-Luc Nancy* 2007 miteinzubeziehen[104], allerdings nicht ohne Foucaults Arbeiten zur Körperlichkeit, die in der Folge zu einer literaturwissenschaftlichen Mode anwachsen sollten, zu berücksichtigen, doch dazu fehlt es hier an Platz und so müssen wie uns mit dem Hinweis darauf begnügen. Es zeigt sich, dass sich speziell in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Leib-Phänomenologen und vor allem der der Materialität zugewandten Kulturwissenschaftler zu den oben genannten Stimmen gesellen sollte.

[104] Derrida verweist auf Nancys *Corpus*, wo es heißt: „Das faszinierendste und vielleicht (ohne übertreiben zu wollen) entscheidendste Wort Freuds findet sich in dieser posthum veröffentlichen Notiz: > Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon<. Das heißt, dass die >Psyche< Körper ist, und dass es genau das ist, was ihr entgeht, […].“ (Derrida: 2007: 23)

5.2.3.1 Supplement: Der Aspekt der Körperlichkeit bei Thomas Bernhard

Auf diesen ersten Hinweise auf den Aspekt der *leiblichen Ästhetik* bezugnehmend und fokussiert auf Thomas Bernhards eigentümlich ausgewiesenes Verhältnis zwischen den sogenannten „Geistesmenschen" und deren körperlichen Gebrechen und Hinfälligkeit wenden wir uns kurz und nur ausschnittsweise den Ausführungen von Paola Bozzi in ihrer 2000 erschienen Rezension (PhiN 14/2000) zu Stefan D. Kaufer: *Die Abwehr der Körperlichkeit bei Thomas Bernhard* 1999[105] zu: „[…] Es gibt kaum eine wichtige Gestalt, die nicht in irgendeiner Weise krank oder versehrt und deshalb bestrebt ist, den Körper zu disziplinieren, zu mechanisieren, um diesen als positiv erleben zu können: Der zumeist als höchst fragil und stets bedroht erlebte Körper wird abgelehnt[106], und die menschliche Entfaltung richtet sich allein auf geistige Tätigkeit als Lebensaufgabe[107]. Merkwürdig dabei ist, dass der Leser kaum etwas von dem Inhalt der zu verfassenden oder bereits verfaßten >Geistesprodukte< erfährt, sondern fast ausschließlich mit körperlichen Gebrechen, Aversionen und Angstzuständen konfrontiert wird[108]. Der Schöpfer von Geistesmenschen ist eben auch Autor von literarischen Texten, die sich als Körperereignisse bezeichnen lassen. Im Bernhardschen Werk wird die schwere Last des Leibes nicht nur thematisiert, vielmehr wird der Text zum Körper[109], dem diese Last aufgebürdet werden soll und kann." (Bozzi 2000: 51) – Hierin klingt durch, dass David Kaufer sich offensichtlich mit dem Verhältnis der „Reflexionspoesie"[110] und deren *leibsinnlicher* Erfahrbarkeit auseinandersetzt und in

[105] Vgl. dazu: 4. Kapitel: *Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre*.

[106] Der Begriff der *Ablehnung* erscheint uns in Anbetracht des damit konnotierten Absolutheitsanspruchs nicht zutreffend, auch als Metapher, die das Absolute abschwächen könnte, nicht. Man kann sich seines körperlichen Daseins durchaus entfremden, aber sich nicht vom ihm lösen, wie es andererseits unmöglich ist, sich „seinen Körper vollends anzueignen". (Vgl.: Busch: 2012: 305) Mithin neigen wir dazu, davon auszugehen, dass die Figuren in Bernhards früher Prosa sich der *latenten Evidenz* ihrer Körperlichkeit zu jeder Zeit ihres Daseins als „Geistesmenschen" über die Mittelbarkeit von Leid und Verzweiflung voll gewahr werden. Dies gilt es, an anderer Stelle noch differenzierter darzustellen.

[107] Daraus darf nicht vorschnell auf einen Rückfall in die cartesische Trennung von *res cogitans* und *res extensa* geschlossen werden, denn hierin äußert sich viel mehr die leidvolle Erkenntnis der Untrennbarkeit des Außer-sich-Seins und der Unzulänglichkeit, es bloß zu denken. Was bleibt, so unsere These, ist die *Intransivität* einer selbstreflektierenden Ästhetik, wie sie Bernhards „immanenter Poetik" eigentlich ist. – Bernhards Figuren bewegen sich permanent auf dem schmalen Grat zwischen evidenter Körperlichkeit und dem Bewusstsein, ihren tödlichen Folgen nicht entkommen zu können. Wie auch immer, und vor allem je störungsanfälliger und konfliktbeladener sich diese Beziehung zwischen *res cogitans* und *res extensa* gestaltet, desto stärker äußert sich ihr Leiden an der Ausweglosigkeit, als „Geistesmenschen" ihrer körperlichen Hinfälligkeit zu entkommen, indem sie sie erfolglos von sich weisen.

[108] Das bestätigt das in der vorhergehenden Anmerkung zur Untrennbarkeit von *intensivem* und *extensivem* In-der-Welt-Seins Gesagte.

[109] Vgl. dazu Karl Heinz Stierle: 1975: *Text als Handlung*; vgl. auch Martin Seel im Sinne der *Ästhetik des Erscheinens* (Seel: 2002); Bei Bossi ist der Textkörper ein Konstrukt der analytischen Sichtweise Kaufers.

[110] Vgl. Franz Eyckeler: 1995: *Reflexionspoesie*: Bei Eyckeler tritt zutage, dass permanentes, bisweilen zwanghaftes Reflektieren der Figuren in Bernhards Prosa in einen Ausfluss extensiv-sinnlicher Körperlichkeit mündet, das heißt, dass Bernhard, aus welchen Gründen auch immer, jede Möglichkeit von Sinnbildung

Anlehnung an Susan Sontag den Prozess des Verstehens als hermeneutisches Verfahren mit der Dimension der Sinnlichkeit verbindet. Wie Kaufer den zu erwartenden Erkenntnisgewinn definiert, geht daraus nicht hervor. Die Auslagerung der körperlichen Last auf den Textkörper[111], wie dies auch Bozzi konstituiert (ebd.), ist durchaus schlüssig, greift allerdings insofern zu kurz, als er die ganzheitlich perzeptive Verbindung zwischen inhaltlich-sinnlichen Phänomenen und formalästhetischer Darstellung unterbindet. Denn der Leser nimmt ästhetische Phänomene nicht partiell wahr, sie sind nur als verklammerte, interferierende Ganzheit erfahrbar. Nur ihre Analyse bedarf der Mittelbarkeit der nachträglichen Darstellung. Der Textkörper ist eine metaphorische Projektionsfläche des Analytikers und keine Größe der sinnlichen Wahrnehmung. – Das würde, so diese kritische These sich als haltbar erweisen sollte, den Schluss zulassen, dass sich in Bernhards Poetologie eine Synthese zwischen Baumgartens *ars pulcre cogitandi* und Nancys *ausgedehnter Psyche, die nichts davon weiß* (Derrida: 2007) herstellen ließe. Dies verlangte allerdings nach einer etwas genaueren Begründung:

Betrachtet man den Begriff der *Körperlichkeit* etwas genauer, dann markiert das Derivat der doppelte Suffigierung des Wortstamms Körper, rein semantisch gesehen, den Status einer leiblichen Seins-Befindlichkeit, die positiv oder negativ besetzt werden, aber gerade deswegen nicht abgelehnt werden kann oder wie dies Nancy, die cartesianische Trennung von Körper und Geist strikt ablehnend, postuliert: „Daher gibt es keinen Sinn, von Körper und von Denken als voneinander losgelöst zu sprechen, als ob sie jeder für sich irgendeinen Bestand haben könnten: Sie sind nur ihr gegenseitiges Berühren, die Berührung ihres Einbruchs voneinander und ineinander. Die Berührung ist die Grenze, der Zwischenraum der Existenz. (Nancy: 2007: 35) Die in der Bernhard Rezeption permanente Herausstellung des „Geistesmenschen“ ist nichts anderes, als der Versuch, die unhintergehbare Grenze der „Berührung“, die bei Bernhard *Leiden und Verzweiflung* heißt, mit untauglichen Mitteln zu unterdrücken. Wir können im besten Willen keine textuell evidente Ablehnung von Kör-

bewusst unterbindet, mithin seine Figuren in eine rein körperlich-sinnliche Beziehung zu sich selbst abdrängt; sie reflektieren nur noch ihre Unfähigkeit zur begrifflich fassbaren Reflexion, so sehr sie auch, wie Kaufer es sieht, ihre Körperlichkeit zu leugnen versuchen. Sie ist gerade deshalb unhintergehbar evident.

[111] Vgl. Karlheinz Stierle:1975: Stierle konstatiert einen „Übergang von einer Phänomenologie der Handlung zur Phänomenologie der Sprachhandlung“. (ebd. 10) Stierle spricht das für eine systematische Literaturwissenschaft sich aufdrängende Moment der Pragmalinguistik an, schränkt dann allerdings ein: „Gegen das Konzept der Sprachlinguistik spricht jedoch vor allem, dass es wie schon das Saussuresche Konzept der >linguistique de la parole< einen unaufhebbaren Widerspruch enthält. Es stellt das Ganze der sprachlichen Äußerung und somit des Textes in einem methodischen Bezugsrahmen, der nur ein Moment der Äußerung, nämlich ihre Ausdruckseite, erfassen kann.“ (ebd. 7-9)

perlichkeit in Bernhards Texten erkennen und halten David Kaufers Ansatz schlicht für nicht zu Ende gedacht[112]. – Unsere kritische Position dazu sollte schon auf der ersten Seite von *Frost* implizit einen ausreichend argumentativen Beistand erfahren. Sie setzt mit einer Aneinanderreihung von *fleischlichen* Tatsachen im Tagesablauf einer Famulatur ein, die dann mit der Erforschung des *Unerforschlichen,* dass dezidiert das *Außerfleischliche,* „nämlich das ohne die Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht umgekehrt und nicht nur eines aus dem anderen" ergänzt wird, denn es heißt ja im ersten Satz: „Eine Famulatur besteht ja nicht nur […] (*Hervorhebung* A.G.) In diese von Bernhard unserer Ansicht nach bewusst ausgelegte Falle der Dominanz der *res cogitans* tappen dann jene Rezensenten, die meinen, den „Geistesmenschen" über den extensiv wahrnehmenden „Leidensmenschen" stellen zu müssen. Die beiden „*sind* nur ihr gegenseitiges Berühren, die Berührung ihres Einbruchs voneinander und ineinander." (Nancy: 2007)

Zur Thematik der Körperlichkeit ist der Beitrag von Bernhard A. Kruse in: *Text und Kritik 43* (2016: 223-238) – wir haben ihn bereits im 4. Kapitel verhandelt – insbesondere der explizite Hinweise auf die exzessive Körperlichkeit der o. e. ersten Seite; besonders beachtenswert, denn Kruse konstatiert, indem er die Frage nach der Körperlichkeit anders, vielleicht gründlicher als Kaufer stellt: „Der metaphysische Körper", damit meint Kruse den >denkenden Körper<[113], „durch den sich der Metaphysik- und Weltzerfall vollzieht, übernimmt die Organisation des Wortflusses anstelle der begrifflichen Ordnung[114]. Das Motiv von Fleisch und Blut[115] als Ort der Schmerzerfahrung taucht gleich in den Anfangszeilen auf; ihm mischt sich von Beginn an das Grausame und Ekelhafte bei". (Kruse 2016: 231) „ […] Besonders deutlich tritt an ihm (dem Fleisch-Blut-Motiv) der Ekel hervor, der eine Form des Schmerzes bei der Welterkundung darstellt. Ekel, der ja nur vom Organischen, vor allem vom Fleischlichen als dessen Inbegriff, erregt wird, leitet als Form des Schmerzes die Arbeit des Verstandes und vermittelt auf der Ebene des Körpergefühldenkens den Weltzustand: […]" (ebd.: 232) – Ergänzend sei hier noch in aller Kürze – eine genauere

[112] Daran können auch der Verweis auf Benjamin (Kaufer: 54; Anm. 78)), den wir für die Thematik der Verdrängung der Körperlichkeit als nicht sehr zutreffend empfinden, und auch die vielen sprunghaften Vergleiche mit anderen Bernhard Texten nicht viel ändern. Man kann nicht gut ablehnen, was den Zugang zur Welt entscheidend bestimmt.

[113] Vgl. den Abschnitt: *Physiologisches Denken* (Kruse: 227-229, hier 229): „Körperlichkeit, Schmerz und Begriff bilden eine Einheit, in der der Schmerz die Vermittlung zwischen Körperlichkeit [als sinnliche Wahrnehmung, A.G.) und Begriff leistet."

[114] Kruses Argumentation korrespondiert in diesem Punkt mit dem von Bozzi angesprochenen textuellen „Körperereignis"

Darstellung bietet sich bei den konkreten Erörterungen der *Intransivität* des Schreibprozesses bei Thomas Bernhard im 6. Kapitel – auf den prozessimmanenten, aber auch immer wieder inhaltlich thematisierten Aspekt der Körperlichkeit in Form des *graphein*, des *grabenden Schreibens* als das bestimmende Leitmotiv in Form eines *mise en abyme* seiner Figuren, hingewiesen. Diesen Aspekt versuchen wir mit der poetologisch-sinnlichen Analyse der Erzählung *Die Mütze* offenzulegen.

5.2.4 Der Körper hat Konjunktur

> *Ein turn folgt dem anderen, besteht, ohne den anderen auszulöschen, bis ihm der nächste folgt und ihn seinerseits gewähren lässt, eine Zeit lang.*
>
> Notiz des Verfassers zu dieser Studie

Die Leibhaftigkeit des Körpers hat im 20. Jahrhundert die Konjunkturen der bislang dominierenden strukturalistischen Linguistik in der Nachfolge Saussures abgelöst, allerdings ohne sie gänzlich aufzulösen. Sich über die Halbwertszeiten philosophischer Moden auszutauschen, ist hier nicht der geeignete Ort. Unseren Zugang zur Philosophie der Leiblichkeit, vor allem zu ihren sinnlich ausgerichteten Erkenntnismöglichkeiten bei der Untersuchung der implizierten Phänomene des ästhetische Stimmungsgefüges in Thomas Bernhards Prosa der „Latenzzeit“ führt nicht über eine aktuelle modische philosophische Erscheinung, sondern gründet in der in Vergessenheit geratenen *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* Alexander F. Baumgartens aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Über die verschiedenen, bisweilen divergierenden Ansichten zur merklich zunehmenden Tendenz einer Rückbesinnung auf Baumgarten infolge der ästhetischen Erkenntniskrise der Moderne handelt der nächste Abschnitt.

Der leitbegriffliche Aspekt der extensiven Körperlichkeit, mithin der ausgestellten Leiblichkeit zeigt sich in Bernhards früher Prosa in vielen Facetten, die jeweils andere Fragestellungen hervorrufen, die bislang nur marginal Antworten gefunden haben. Sie reichen

von den fundamental-anthropologischen Phänomenen des raum-leiblichen Erlebens[116] seiner Figuren und ihren endlosen Reflexionen, durch die sie sich nur noch ihres Noch-nicht-Totseins vergewissern und deren implizit-existenzielle Sehnsucht nach der leiblichen Ursprünglichkeit der Fruchtblase[117], bis zu ihrer leidvoll ausgetragenen Ontologie der Leiblichkeit – wie sie bei Husserl über Merleau-Ponty, Foucault bis Nancys Philosophie des Berührens im Fokus ihrer Untersuchungen steht – die sie in der endlosen Bewegtheit des *Gehens und Redens*, oftmals überlagert von unerträglichen Kopfschmerzen, durchmessen. Die demonstrativ zur Schau gestellte *Intransivität* ihrer unleugbaren Körperlichkeit des *grabenden* und zugleich *auslöschenden* Schreibens ist ihnen regelrecht auf den gequälten Leib geschrieben, gerade weil sie als erklärte „Geistesmenschen" ihrer Verzweiflung über ihre körperliche Evidenz, der sie, auch wenn sie es wollten, nicht entkommen können. Nicht viel anders überkommt sie die erdrückende schuldbeladene Last eschatologisch-christlicher leiblicher Assoziationen, wie etwa sie Korn in der Erzählung *Der Schweinehüter* ins Verderben treiben, und nicht zuletzt die an Oralität erinnernde aufdringlichen Beredsamkeit des Malers Strauch als körperlicher Ausfluss seines Leidens an Gott und der Welt und seines körperlich hinfälligen Zustands. Die Intransivität der körperliche Gewalt findet sich in ihrer ursprünglichsten Ausformung des Unsagbaren in der Kurzprosasammlung *Ereignisse* (1959, erschienen 1969; TBW 14), die Reich-Ranicki mit dem ignoranten Prädikat des allmächtigen Literaturkritikers: „Leichen im Ausverkauf" bedacht hatte. Grund genug, um vom literarischen Feld nachhaltig geächtet zu werden. Diese unserer Ansicht nach, hinsichtlich ihrer latenten anagrammatischen Gewalt, richtungsweisende Kurzprosa-Sammlung *Ereignisse* hat in der Bernhard Forschung bis heute nicht die entsprechende philologische Wertschätzung erfahren. Die Insistenz des Kanon-Denken steht immer noch über den Bemühungen der editionsphilologischen Genealogie des Schreibens als körperlich gestischer Ausfluss.

5.2.5 Ästhetik: Versöhnung vs. Entzweiung durch Vernunft

Vernunft ist nicht die Kraft der Versöhnung, sondern – die Kunst der Entzweiung

[116] Vgl. dazu: Thomas Fuchs: 2018: *Leib-Raum-Person.*
[117] Vgl. Peter Sloterdijk: 1998: *Sphären I – Blasen*.

Martin Seel, 1997

Wir setzen unseren Bogenschlag – er bildet den Versuch, der *Kunst der Entzweiung* der rationalen Vernunft (Seel: 1997: 9) eine Ästhetik als *Kunst der sinnlichen Vernunft* (*ars analogi rationis*), wie sie Baumgarten definiert[118] hat. entgegenzusetzen – genau dort an und folgen ihm, wie bereits in den Vorbemerkungen erwähnt, bis zu Nancys ontologisch fundierter *Philosophie des Berührens*. Auf welche Art und Weise sich Baumgartens *Aesthetica*, im Speziellen seine *ars analogi rationis* als Anknüpfungspunkt für Nancys Ästhetik anbietet, das festzustellen ist allerdings nur möglich, wenn wir der *Aesthetica* im historischen Kontext der Vernunftsphilosophie soweit auf den Grund zu gehen versuchen, als es dem Anspruch dieser Studie, sinnliche Erkenntnis über die *literarische Epistemologie* der immanent ästhetischen Poetik Thomas Bernhards zu gewinnen, gerecht zu werden verspricht. Genau aus diesem Grund kann es für ein elementares Verständnis der *Aesthetica* nicht ausbleiben, den Aspekt des ästhetischen Wahrheitsbegriffs bis in die *Meditationes* (1735) und der *Metaphysica* (1739) zurück aufzurollen und in der Folge die mehr oder weniger bekannten Störfälle und Blockaden der rationalen Vernunftsphilosophie, die letztlich die mehr als 200 Jahre anhaltende Absenz der *Aesthetica*[119] erklären, in den Blick einer kultur- und literaturwissenschaftlichen Perspektive zu nehmen. In Anlehnung an diese nur kurz skizzierte Intention folgen wir der Lesart Ursula Frankes, die sie in der These artikuliert, dass mit der „Erfindung der Ästhetik durch Baumgarten“ sich „erstmals ein Verständnis der Kunst als Darstellung oder Repräsentation des Absoluten“ in Verbindung „mit

[118] Dazu U. Franke: 1972: „ Baumgarten stellt die Frage nach der Wahrheit der Kunst als Frage nach den Vermittlungsfunktion der Sinnlichkeit, […] (Franke 1972: 88); vgl. weiter: F. Berndt: 2016: 197): „[…] Diese Wahrheit lässt sich offenbar nicht philosophisch reflektieren, sondern nur literarisch darstellen. […]. Ergänzend dazu: . (Horn, B. Menke, C. Menke: 2006: 11) „ […] Philosophie und Literatur gibt es nur so, dass sie voneinander wissen, und dieses Wissen von sich gewinnen sie nur so, dass sie voneinander wissen, d.i. einander lesen. Daher kann keine von den beiden in dem Sinn zur Metasprache werden. […]Die Selbstreflexion der literarischen Werke, die Reflexion ihrer Möglichkeiten vor und jenseits der Darstellung, kann nicht in die Begriffe der philosophischen Ästhetik übersetzt werden. […]Auch in der Philosophie soll die Ästhetik nicht die Literatur auf den Begriff bringen und ihr ihren Platz in der Ordnung des Wissens anweisen, sondern den Begriff und die Ordnung des Wissens von der Literatur aus befragen.“ Diesen Hinweisen eingeschrieben ist, dass der Weg zur sinnlichen Erkenntnis als *Kunst der Analogie* unausweichlich über den Begriff der *ästhetischen Wahrheit* führt, die der immanenten Darstellung in der Literatur bedarf. Dies ist mehr als ein Fingerzeig, in welcher Weise wir dem ästhetischen Phänomen des Stimmungsgefüges und dessen latenten Anagrammatik auf den materiellen Grund ihrer Zeichenhaftigkeit näherkommen können.

[119] Ursula Franke eröffnet das Kapitel I in: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik* 2018(9): „Die Baumgarten Forschung hat in den letzten Jahrzehnten einen außerordentlichen Aufschwung genommen. Lange Zeit war die Epoche zwischen Wolff und Kant *terra incognita*.“ Auf die hinlänglich bekannten Gründe für diese späte Einlösung der *Aesthetica* kommen wir noch mehrmals zurück.

einem eigenen Wahrheitsanspruch“ abzeichnet und „die neuzeitliche Kunstphilosophie bis heute nachhaltig beeinflusst“[120]. (U. Franke 2018: 11-12). Ursula Franke ist es auch, die es nicht darauf hinzuweisen verabsäumt, dass Hans Rudolf Schweitzer, dem die 1973 erschienenen Teilübersetzung der *Aesthetica* zu verdanken ist, und die bis zum Erscheinen der Übersetzung der beiden Teile der *Aesthetica* 2007 von Dagmar Mirbach die einzige fundierte Ausgabe für die im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts im Zunehmen begriffenen Baumgartenforschung darstellte, „das, was Baumgartens Erfindung der Ästhetik für den ästhetischen und kunstphilosophischen Diskurs der Gegenwart fruchtbar erscheinen lassen könnte, geradezu programmatisch“ ausblendet. Schweitzer zieht es vor, „Baumgartens Konzeption der Sinnlichkeit und der sinnlichen Erkenntnis möglichst abgelöst von ihrem rhetorisch-poetischen Kontext herauszuarbeiten“. (ebd.: 14) Schweitzer geht es, so Franke, nicht weniger als um die Bestimmung „einer aesthetikologischen Wahrheit“, die er im Ausgleich des „Antagonismus von logischer und ästhetischer Wahrheit“ sieht, wobei er die genuine Funktion Baumgartens „nicht in den Blick“ bekommt, nämlich dass Baumgarten „eine Begründungsfunktion der sinnlichen Erkenntnis für die Künste“ aus der „Komplementarität von logischer und ästhetischer Erkenntnis“ herleitet. (ebd.: 14-15) Franke unterstellt Schweitzer, dass er mit der Umgehung der „Rekonstruktion der Problemgeschichte der *Aesthetica* einer auf eine rekursive „Bestimmung von Ästhetik als Aisthetik“ (ebd.: 15), also als allgemeinen Wahrnehmung, wie sie Wolfgang Welsch (2006, 2010, 2012) und tendenziell auch Gernot Böhme (2001) forcieren, Vorschub geleistet hat. Mit Christoph Menke[121] (2002) kommt nach Franke die aus dem Lot geratene „reduzierte Rezeption von Baumgartens Aesthetica“ durch die Betonung des Doppelcharakters der Ästhetik als philosophische Disziplin wieder ins Gleichgewicht. Bei Christoph Menke heißt es dazu:

Dass Ästhetik beides ist, ist zunächst eine Behauptung über ihren unauflöslichen Doppelcharakter als philosophische Disziplin: Die philosophische Ästhetik war seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts stets eine spezielle Theorie des Schönen von Kunst und Na-

[120] Mit Frankes kunstorientierter Interpretation der *Aesthetica* korrespondiert mit dem poetologisch ausgerichteter Beitrag Frauke Berndts: *Die Kunst der Analogie* in: Allerkamp/Mirbach (Hg.): 2016: *Schönes Denken* (2016: 183-199). Auf diesen Beitrag gehen wir w.u. noch näher ein.

[121] Dazu die Herausgeberinnen Andrea Kern und Ruth Sondereggen in der Einleitung zum Sammelband: *Falsche Gegensätze*: 2002:11 „Christoph Menke zeichnet hierfür das Gründungsmotiv der Ästhetik bei Baumgarten nach. Ästhetik, so die These, entsteht als ein Korrektiv der Erkenntnistheorie, weil die Erfahrung des Schönen uns in privilegierter Weise eine philosophische Einsicht in das Wesen unseres Erkennens erlaubt. Die Analyse der Erfahrung des Schönen zeigt uns, was Erkennen als solches ist, und zwar gerade deswegen, weil die Erfahrung des Schönen selbst keine erkennende, sondern eine wesentlich selbstreflexive Erfahrung ist.“

tur und hat darin zugleich immer auch eine allgemeine, darüber hinaus reichende Theorie der menschlichen Vollzüge und Praktiken formuliert – zunächst in Begriffen der Sinnlichkeit, dann in denen des Geistes, der Darstellung der Sprache. Daß die Ästhetik dies beides ist, hat aber zugleich Konsequenzen dafür, wie die Ästhetik seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den Begriff des Schönen neu zu fassen beginnt. Denn die Tatsache, dass die Bestimmung des Schönen der Kunst und Natur nur im (>dialektischen<) Zusammenhang mit der des Sinnlichen im allgemeinen geschehen kann, hat ihren Grund nicht in der Architektonik der Theorie, sondern in der Struktur ihrer Sache des Schönen. Der Zusammenhang mit den sinnlichen Vollzügen und ihren Grundbestimmungen ist in das Schöne selbst eingetragen. Die These, in der die Ästhetik diesen Umstand faßt, ist die von der reflexiven Verfassung des Schönen: Das Schöne ist das Medium einer eigentümlichen Gestalt der Selbstreflexionen des Sinnlichen. (Ch. Menke 2002: 39-40)

Hans Adler fragt, was denn die „ästhetische Wahrheit" eigentlich sei, und geht auf den Hauptsatz der *Aesthetica* zurück, der demnach *nicht* lautet: „Die Ästhetik ist die Theorie der Schönheit, der Dichtung und der Künste", er lautet: „Die Ästhetik […] ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (*Aesth. §1*). Drei der dann folgenden Nebenbestimmungen betreffen das Denken und die Erkenntnis: >untere Erkenntnislehre<, >Kunst des schönen Denkens<, Kunst des Analagons der Vernunft[122]<". Hans Adler konstatiert die Differenz der Lesart zwischen den Ästhetikern, die sie „als Theorie der Schönheit" verstehen und den Aisthetikern, „die sie als Theorie der unteren Erkenntnisvermögen lesen, gesteht aber beiden Positionen kein Alleinstellungsrecht zu. „Es kann das eine gedacht werden, ohne das andere zu lassen, vorausgesetzt, dass die gnoseologische Rangfolge beachtet wird, soll heißen, dass Baumgartens Ästhetik nur dann richtig gelesen werden kann, wenn der metaphysisch-gnoseologische Aspekt als grundlegend anerkannt wird, auf dem dann Ästhetik und Poetik aufruhen"[123]. (Adler: 2016: 52-53)

Ulrike Frankes Lesart, die sie bereits 1972 mit ihrer Dissertation: *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten* eingelöst hat, bekräftigt sie 2018 noch zusätzlich, in dem sie der Auffassung „Ästhetik als Aisthetik" ihre differenzierte Interpretation der *Aesthetica* entgegenstellt. (Franke 2018: hier 11-13) Dass uns bei einer literaturwissenschaftlichen Vorgehensweise, insbesondere im textanalytischen Abschnitt Frankes Lesart als eine im Sinne der *Literatur als sinnliches Erkenntnis-*

[122] Letzterem geht F. Bernd in ihrem gleichnamigen Beitrag im Sammelband: *Schönes Denken* 2016 nach, und wir in der Folge diesem Beitrag auf den Grund, der immerhin einen Zugang zu Baumgartens literarischer Epistemologie verspricht.

[123] Hans Adler bildet diese Relationen in Form von ineinander liegenden konzentrischen Kreisen dar. (Adler: 2016: 51-52)

vermögen näher ist als etwa jene der Aisthetiker Welsch und Böhme versteht sich von selbst, denn das epistemologische Potenzial des ästhetischen Stimmungsgehalts in den Prosatexten Thomas Bernhards kann nur über die „Wahrheitsästhetik" als metaphysische Idee freigesetzt werden[124]. – Als hilfreich erweist sich in Frankes Publikation: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik* von 2018 ihre fundierte Interpretation der *Aesthetica*, vor allem was die Transformation der Protoästhetik von Leibniz über Wolf zur Ästhetik Baumgartens betrifft, Und dennoch kann sie nicht die einzige Quelle unserer Erörterungen zur Aesthetica sein, weil sie, so unser Eindruck, nicht ausdrücklich genug auf die zeitgenössischen Störfälle durch Herder, Kant und auch infolge der Unterminierung des Ästhetik Begriffs in der Romantik, durch letztlich die *Aesthetica* über 200 Jahre lang in Vergessenheit geriet, eingeht und darüber hinaus allerdings vor einer vorschnellen Aktualisierung der *Aesthetica* warnt. Um dieses Vakuum zu entspannen, werden wir einen Perspektivenwechsel vornehmen und den Bogenschlag im Moment genau dieser Aktualisierungsversuche, insbesondere unter Einbeziehung der *drei Kritiken* Kants beobachten. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang zudem die jüngst erschienen Publikationen[125]

5.2.6 Die späte Einlösung der „Aesthetica" in der Moderne

> *Die Ästhetik beginnt mit der Beobachtung, dass die Lust am Schönen kein kontingentes Merkmal der Erfahrung ist, sondern wesentlich zu ihrem Vollzug gehört. Solange wir die Lust am Schönen nicht begreifen, verstehen wir daher auch vom Schönen nichts.*
>
> Andrea Kern: *Schöne Lust* (2000)

[124] Vgl. Frauke Berndt: 2016: insbesondere (195-199). Der Beitrag ist Gegenstand der Besprechung von Baumgartens literarischer Epistemologie.

[125] Dies sind auszugsweise in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie 49. Jahrgang 2001, Heft 2*, insbesondere der Beitrag von Eberhart Ortland, auf den wir noch näher eingehen werden. Im Unterkapitel: *Baumgarten und seine Erfindung heute* geht Franke kritisch auf den Sammelband von R. Campe, A. Haverkamp, Ch. Menke (2014): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik* ein und konstatiert einen blinden Fleck in deren absolut gesetzten Zugangsweise der Rhetorik. Weiter verweist sie explizit auf den vom Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach herausgegebenen Sammelband: 2016: *Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*.

Die Erfindung der Ästhetik als philosophische Disziplin bezieht ihren Grund aus dem Einspruch gegen ihre Verweigerung durch die Vernunftphilosophie, die Formen des sinnlichen Auffassens und Beurteilens des Schönen gelten zu lassen. Die Apologeten der rationalistischen Skepsis verhinderten und verhindern zum Teil immer noch die Anerkennung der *Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis*, wie sie von Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jahrhunderts begründet wurde. Kants ästhetische Theorie der *Kritik der Urteilskraft* überlagert mit ihrer latenten transzendentalen Trennung von Körper und Geist nachhaltig alles, was von der Empirie der *res extensa* als erweiterte Erkenntnismöglichkeit behauptet wird und gilt mancherorts auch heute noch als das Maß aller Dinge bei der Beurteilung des Schönen, mithin der Verstand als absoluter Grund der sinnlichen Erkenntnis.[126] – 250 Jahre nach dem Erscheinen der *Aesthetica* scheint sich Alexander G. Baumgarten allmählich vom übermächtigen Schatten Immanuel Kants zu befreien. Man erinnert sich wieder des Erfinders der *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.* Was Baumgarten zu seiner Zeit versagt geblieben ist, findet im 20. Jahrhundert – wenn auch noch eher spärlich und nicht durchgehend ungeteilt – eine verspätete Anerkennung. Ob sie allerdings über das Moment der Wiederentdeckung hinaus in den Theorien der Ästhetischen (Spät-) Moderne breiteres und vor allem länger anhaltendes Gehör findet, darf, folgt man etwa Silvio Viettas geschichtsphilosophisch ausgerichtete Einschätzung der Erkenntniskrise der ästhetischen Moderne, bezweifelt werden. Vietta – wir beziehe uns auf den Band *Ästhetik der Moderne* aus 2001, der sich mit den Bedingungen der Entstehung und Veränderungen der Ästhetischen Moderne vom späten 18. Jahrhundert bis zu den elementaren Verschiebungen des Denkens im 20. Jahrhunderts befasst – zeichnet schon in der Einleitung kein sonderlich ermutigendes, aber durchaus realistisches Bild: Er sieht uns nachhal-

[126] Es sei, wenn auch etwas voreilig, an dieser Stelle angemerkt, dass es ein wenig verwunderlich erscheint, wenn das ästhetisch sinnliche Erkenntnis-Projekt Baumgartens im Diskurs des geradezu als *Inbegriff sinnlicher Wahrnehmbarkeit* geltenden ästhetischen Phänomens ‚Stimmung' keinerlei epistemologische Rolle spielt, ja kaum wo eine Erwähnung findet, während Kant sich in der einschlägigen Forschungsliteratur einer durchgehenden Omnipräsenz hinsichtlich einer zu entwerfenden *Stimmungsästhetik* erfreuen kann. Diese Beobachtung bleibt nicht auf den Stimmungsbegriff beschränkt, sie trifft ganz allgemein auf alle ästhetischen Phänomene zu. Dieser Anmerkung sei hier noch angefügt, dass die oft zitierte Argumentation, dass nämlich Kant zur Stimmungsmetapher greift, um, wie David Wellbery (2003: 708) es sieht und kürzlich auch Friederike Reents (2015: 30) wiederholt, der *Stimmung als ästhetischen Begriff* zu seiner Geburtsstunde zu verhelfen, zwar seine Berechtigung haben mag, aber nicht, was das *sinnliche Erkenntnisvermögen* ästhetischer Stimmungen, wie es Kant in der *Kritik der Urteilskraft* begründet, denn es beruht letztlich auf der latenten cartesianischen Trennung von *res cogitans* und *res extensa*. Es ist aus der Sichtweise der *Aesthetica* Baumgartens ein (bewusster) Fehlschluss, auch wenn Kant versucht, ihn mit dem unscharfen Begriff *proportionierten Stimmung* elegant zu verbergen. Diesen Fehlschluss offenzulegen und zu begründen, liegt ein wesentliches Motiv dieses Kapitels zugrunde.

tig „im Gefängnis *unserer* Kognition eingeschlossen“[127]. (Vietta: 2001:11) Als einschneidendes historisches Ereignis setzt er wie alle neuzeitlichen Periodisierungen die *Kopernikanische Wende* und Descartes Trennung von *res cogitans* und *res extensa* fest. Spätestens mit Kants *Kritik der reinen Vernunft* sind wir dann, so das vorläufige Resümee der nun folgenden Überlegungen, endgültig Gefangene von Begriffszwängen und vernunftbestimmten Erkenntnissen; wie erwähnt ändert auch die *Kritik der Urteilskraft* nichts an der erkenntnistheoretischen Trennung von ästhetischer und sinnlicher Logik, der letztlich die *Aesthetica* Baumgartens in substantiell reduzierter, folglich epistemisch verfälschender Form zugrunde liegt. – Die Blockade der epochenübergreifenden Bedeutung hält dann über 200 Jahre an, löst sich nur zögerlich, nicht zuletzt unter dem Druck einer elementar veränderten Denkweise, die den Aspekt der Leiblichkeit in den Mittelpunkt der ästhetischen Philosophie rückt, beginnend mit Edmund Husserl über Maurice Merleau-Ponty bis zu Jean-Luc Nancy[128]. – Bemerkenswert finden wir ein weiteres Mal, dass Vietta Baumgartens *Aesthetica* insgesamt kaum eine Seite in seinen breit angelegten, fundierten Erörterungen der Ästhetischen Moderne widmet; und dort, wo sie erwähnt wird, erfährt man nicht schlüssig, warum sie (bei Kant u. Herder) auf Ablehnung stößt, und schon gar nicht, worin ihre latente Bedeutung besteht, nämlich die versuchte und durchaus gelungene Überwindung des cartesianischen Dualismus, wie er schon bei Leibnitz und Wolff nicht mehr unwidersprochen anzutreffen ist und bei Kant allerdings wieder Einzug hält. – Eine völlige Verkennung und Ausklammerung des expliziten Analogons von sinnlichem und logischem Erkenntnisvermögen in der *Aesthetica* verrät die irritierende Bemerkung, Baumgarten verfüge „noch nicht über den Wissensstand der Ich- und Bewusstseinsphilosophie[129] eines Kant und Fichte und es verbliebe Baumgartens „Ästhetik“ über weite Strecken noch auf dem Erkenntnisstand der antiken Rhetorik[130].“ (ebd.: 122) – Dieses, wie wir es sehen, ei-

[127] Vietta begründet seinen Schluss mit der unüberbrückbaren Differenz von *res et verba*, wie sie Descartes proklamiert hat. Vgl. dazu M. Foucault: 1974: *Die Ordnung der Dinge*. Diese Unbestimmbarkeitsstelle zwischen den Dingen und ihren Bezeichnungen provoziert letztlich die „Archäologie unseres Denkens“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.(ebd. 462) Davon wird auch hier in einem, notgedrungen, bescheidenen Ausmaß die Rede sein.

[128] Wie sich der Aspekt der Leiblichkeit in deren philosophischen Denkfiguren im Hinblick auf die sinnliche Wahrnehmung ästhetischer Phänomene darstellt, widmen wir in der Folge unsere besondere Aufmerksamkeit.

[129] Es ist gerade die Überwindung der Bewusstseinsphilosophie, wie sie bei Husserl noch anzutreffen ist, die erst bei Maurice Merleau-Ponty in den 1950er Jahren die Wende zur *Ontologie des Leibes* eröffnet und mit Jean-Luc Nancys *Philosophie des Berührens* direkt an Baumgartens Philosophie der Ästhetik anschließt. (Vgl. dazu: Haverkamp: 2014:28)

[130] Hinter dieser einschränkenden Bemerkung klingt die *neukantianische Rhetorik-Phobie* unüberhörbar durch. Dem steht mit Nietzsches *Rehabilitierung* der Metapher, spätestens mit Blumenbergs *Metaphorologie* das Moment der Unbestimmbarkeit, mithin die Kehrseite der Kantischen Vernunftslehre entgegen. (vgl.: G.

genartige Zerrbild der *Aesthetica* wird mit den folgenden Betrachtungen, sie entstammen mehrheitlich aus Beiträgen zur gegenwärtigen Baumgartenforschung, zurechtzurücken versucht, mithin die *Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* im Sinne des Originals Baumgartens aus dem *Gefängnis der Vernunft* zu befreien, auch wenn sie die Fußfesseln der *noematischen* Erkenntnis vermutlich nie wieder mehr abstreifen wird können. Darin ist auch der Grund zu sehen, warum wir den Begriff der *Objektivierung* als geläufige hermeneutische Übung anführen, um ihn zugleich als Begriff einer neuen Denkweise im Sinne Blumenbergs *Theorie der Unbegrifflichkeit* (2007) infrage zu stellen. Sinnliche Erkenntnisse sind nur vorthematisch, mithin nur leiblich wahrnehmbar, sind also nicht diskursfähig, nicht objektivierbar.

Aber was ist es dann eigentlich, was Baumgarten mit der *cognitio sensitiva* begründet und Kant[131] und Herder ihm entschieden absprechen? Dagmar Mirbach liefert dazu eine überzeugende Erklärung:

Durch Baumgartens Unterscheidung der intensiven und extensiven Klarheit läßt sich nun die eigene Qualität der *cognitio sensitiva* näher bestimmen. Im Gegensatz zur verstandesmäßigen, logischen Erkenntnis, deren Ziel es ist, einzelne Merkmale eines Gegenstands so intensiv-klar, d.h. so deutlich oder näherungsweise so adäquat wie möglich zu erkennen, zeichnet sich die sinnliche Erkenntnis aus, dass sie denselben Gegenstand extensiv-klar in einer größeren Merkmalsfülle – wenn auch die Merkmale im Einzelnen nicht deutlich erkannt werden – erfassen kann. Die sinnliche Erkenntnis ist mithin >keine Vorstufe zur Deutlichkeit< der Vorstellung der logischen Erkenntnis, sondern ihre >Zielrichtung< ist gerade umgekehrt: Während sich die deutliche Erkenntnis – abstrahierend und analysierend – >auf die mehreren Dingen zukommenden, gleichen Merkmale< konzentriert, >um aus der Menge der Gleichen die Spezies zu bilden, achtet die sinnliche Erkenntnis – konkretisierend und synthetisierend – >auf die möglichst reichhaltige Menge von Merkmalen, die das Eigentümliche und nicht Vergleichbare< ausmachen. (Mirbach (2007) in: *Einleitung* zu *Alexander G. Baumgarten. Ästhetik Teil 1 §§1-613*: XLII).

---

und H. Böhme :1985: *Das Andere der Vernunft*). In welchem Ausmaß die humanitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts, also das Unbegreifliche die Wende zu einer *Theorie der Unbegrifflichkeit* – „Der Begriff vermag nicht alles, was die Vernunft verlangt" Blumenberg (2007) mit einem editorischen Nachwort Anselm Haverkamps, mitbestimmt haben, kann, vieles spricht dafür, angenommen, aber nicht vorausgesetzt werden.

[131] Vgl. zu Kants Ablehnung Andrea Kern: 2000: *Schöne Lust*: „Der Einwand Kants gegen die Vollkommenheitsästhetik nun lautet nicht, dass sie eine falsche Ästhetik sei, weil sie Schönheit als Erkenntnis einer Vollkommenheit bestimmt, sondern dass sie gar keine Ästhetik sei, weil sie recht besehen die Erfahrung des Schönen überhaupt nicht von der logischen Erkenntnis unterscheiden kann. Die Vollkommenheitsästhetik glaubt die Erfahrung des Schönen von der logischen dadurch zu unterscheiden, daß sie diese als ein sinnliche Erkenntnis im Unterschied zur logischen Erkenntnis bestimmt." Kern stellt mit ihrer Argumentation überdeutlich heraus, dass Kants Urteil auf den Begriff angewiesen ist. Er moniert einerseits, dass die sinnliche Erkenntnis ohne Begriff urteilt, zum anderen, dass ihr „zwar kein bestimmter Begriff, aber doch eine >verworrener<, ein >verdunkelter< Begriff zugrunde liegt". (2000: 84)

Diese plausibel anmutende Erläuterungen lassen wir einmal so stehen, behalten sie aber in Anbetracht der *gewichtigen Stimmen*, wie sie jetzt zu Wort kommen werden, weiterhin im Blick.

5.2.6.1 Anselm Haverkamps unüberhörbare Stimme[132]

> *Was mythisch droht aus dem Verborgenen, ist eine kaum gebändigte Gewalt, deren Götternamen der Dichter im anagrammatischen Anruf besänftigt und aufklärt zugleich.*
>
> Anselm Haverkamp 2002

Anselm Haverkamp begründet 2002 seine *Theorie der literarischen Latenz* und betitelt sie mit Baumgartens *Figura cryptica* aus der *Aesthetica.* Der Band bildet im Kontext der Titelgebung der vorliegenden Studie den virtuellen Ausgangpunkt einer dem Vorhaben entsprechenden Definition und Beschreibung des *literarischen Latenzbegriffs* und seiner eingeschriebenen Anagramme und fungiert mithin als antizipierender Leitfaden für den Versuch, die Wirkungs- und Funktionsweise des verklammerten Begriffs *Stimmung als Latenzfigur* verständlich zu machen. Um dem hinlänglich bekannten hohen Anspruch der wissenschaftlichen Sprache Haverkamps möglichst gerecht zu werden, haben wir uns mir mit der Zeit angewöhnt, seine Texte, hier dezidiert seine Aufsätze der *Figura cryptica* und *Latenzzeit* so zu lesen, wie sie geschrieben, beziehungsweise (lesegerecht) eingestellt wurden: heuristisch, diskontinuierlich, disparat, darauf vertrauend, dass sich das vermeintlich Disparate, wenn man ihm nur ausreichend Zeit gibt, seine Ordnung selbst sucht, sich allmählich autoreflexiv strukturiert. Dazu bemerkt Katrin Trüstedt: „Haverkamps Einsatz an dieser Stelle, die Latenz zur Leitfigur der Kulturwissenschaften zu machen, zielt dem Begriff der Latenz entsprechend weniger auf den Theorieentwurf eines geschlossenen Systems, sondern vielmehr auf ein heuristisches Verfahren, kulturelle Phänomene in ihrer (*anagrammatischen*; A.G.] Tiefenstruktur zu lesen […]. (Trüstedt: 2011: 530) Vorausgreifend sei hier Haverkamp noch einmal nach Trüstedt zitiert: „Die Latenz der Texte offenbart sich, in ihrer Wahrheit und ihrer möglichen Unwahrheit, in der Rezeption, […] Philologie ist nichts anderes als die Arbeit an dieser Trassierung, Spurensicherung und Verwi-

[132] Vgl. dazu: Karin Trüstedts Beitrag: *Anselm Haverkamp: Latenz der Geschichte* (2011: 539): „Der Ansatz Haverkamps, das Latente und Diskontinuierliche der Kultur zu lesen, geht einher mit einer eigenen und herausfordernden Schreibweise, die von Kritikern als kryptisch bezeichnet wurde."

schung.“ (Haverkamp: 2004: 29; hier nach Trüstedt: 2011: 531). – Damit kommt der 2004 erschienen Band: *Latenzzeit* ins Spiel unsere Beobachtung, nämlich eine mögliche Verbindung zwischen Baumgartens *Aesthetica* und den anagrammatischen Latenzen in der frühen Prosa Thomas Bernhards sichtbar und methodisch anwendbar zu machen. Die *Figura cryptica* bleibt hier, so gesehen, bis zur letzten Seite dieser Arbeit virulent, mithin als Leitfaden bei der versuchten Entbergung latenter Anagramme und Traumata eine evidente Größe. So heißt es im Vorspann: „*Figura cryptica*, die verborgene Figur in dem berühmten, aber wenig gelesenen Gründungswerk der Ästhetik, der *Aesthetica* Alexander Gottlieb Baumgartens von 1750, bringt die untergründige, abgründige Rolle der rhetorischen Figuration für den Bereich der medialen, Evidenz schaffenden Funktionen auf einen neuen Begriff: den Begriff der Verbergung, aus deren Latenz Offenbares hervortritt und evident wird. (Haverkamp: 2002)

Mit dem 2004 erschienen Band *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg* legt Haverkamp vor allem hinsichtlich der Fragestellung dieser Arbeit nach sinnlicher Erkenntnismöglichkeit ästhetischer Stimmungslatenzen mit dem Aufsatz: *Wie die Morgenröthe zwischen Tag und Nacht*, Baumgartens *Aesthetica* betreffend, noch einmal kräftig nach. In diesem Aufsatz – er erscheint in leicht überarbeiteter Form 2014 in: *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik* (Hrsg.: R. Campe, A. Haverkamp, C. Menke) – findet sich, wie oben erwähnt, der für diese Arbeit entscheidende Hinweis auf eine Möglichkeit, den Findungsprozess eines sinnlich-poetologisch gerichteten Verstehenskonzepts der *Latenzfigur Stimmung* in Thomas Bernhards Roman *Frost* an Baumgartens Erfindung der Ästhetik anzuknüpfen, das heißt, das von Baumgarten – im Gegensatz zum anhaltend herrschenden Cartesianismus – artikulierte sinnlich-ästhetische Erkenntnisvermögen unter Berücksichtigung der elementaren paradigmatischen Verschiebungen der ästhetischen Moderne im 20.Jahrhundert, insbesondere einer solchen der bis nach Husserl vorherrschenden Bewusstseinsphilosophie und dessen Überwindung durch Merleau-Ponty zu einer Philosophie der extensiven *Leiblichkeit* fruchtbar zu machen. Den erwähnten Ariadnefaden – wir haben bereits w.o. darauf hingewiesen – von Baumgartens *Aesthetica* zur *Ontologie des Leibes* bei Merleau-Ponty und Jean-Luc Nancys Projekt des Berührens legt Haverkamp in diesem Aufsatz als Hinweis: „Das Leib-Apriori der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys ist vielleicht das aktuellste unter den transzendentalen Analoga dessen, was man die >latente Logik< baumgartenscher Sinnlichkeit nennen kann.“ In der Anmerkungen 20 der gleichen Seite findet

sich der für das oben erwähnte Vorhaben richtungsweisende Hinweise auf Jean-Luc Nancy, mithin auf Derridas Beobachtungen in: *Berühren. Jean Luc Nancy* (2007):

Am nächsten in der Philosophie nach Merleau-Ponty kommt Baumgarten, soweit ich sehe, Jean-Luc Nancy *Les muses,* der die Linie von Descartes bis Merleau-Ponty über Freud führt. Jacques Derrida hat in einer Würdigung Nancys die Engführung von Aristoteles´ *De Anima* auf ein Nachlassfragment Freuds hin zugespitzt: >Die Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon<. Wie Baumgarten präzisiert Nancy die cartesische Kondition der *res extensa* als ein grundlegendes, generisches Außer-sich-Sein der aisthesis. Deren körperliches, körperstiftendes Paradigma ist die Selbstberührung als *corpus* selbstaffektiver, über das Selbst hinaus reichender Reichweite. Die exemplarische Priorität der Berührung vor dem Sehen liegt in der undurchsichtigen Logik der Autoaffektion ohne jede mediale, durch Mittel vermittelte Zwischenschaltung. (Haverkamp: 2014: 28)

Haverkamp belässt es bei diesem Hinweis, verzichtet auf eine weitere Begründung seiner Beobachtung. Uns bleibt es, wollen wir ernsthaft von der Möglichkeit Gebrauch machen, die *Aesthetica* Baumgartens als *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* für unser Vorhaben auf die textuelle Ebene des Romans Frost zu transformieren, dann nicht erspart, seinen zahlreichen Hinweisen und assoziativen *Links* auf den Grund zu gehen. – Einen ersten Angelpunkt bietet ein kritischer Hinweis Haverkamps auf den Ästhetik-Artikel Joachim Ritters im Historischen Wörterbuch der Philosophie von 1971, in dem Baumgarten die „historisch >umwälzende< Leistung bescheinigt wird, eine >nicht mehr auf Logik reduzierbar sinnliche Erkenntnis in das System der Philosophie hinein [genommen]< zu haben." (Haverkamp: 2016: 41). Haverkamp insistiert auf Zurechtrückung dieses irreführenden Wörterbuch-Eintrags insofern, als er die „ästhetische Errungenschaft" der Aesthetica Baumgartens unterstreicht:

Die apostrophierte >sinnliche Erkenntnis< wird analog zur Logik der reinen *noeta* deduzierbar und rhetorisch reduzierbar. Das heißt, in der Ästhetik wird die grundlegende Transparenz der rhetorischen Verfahren qua Verfahren wissenschaftlich zugänglich. Wo Kant weiterhin einen transzendentalen Unterschied macht zwischen Anschauung und Begriff, weist Baumgarten eine kontinuierliche Grundgegebenheit auf: die strukturbildende Grund-Gelegtheit der Sinne für […] Erkenntnis […]. Kant kommt frei nach Baumgarten dazu, in der Reflexion auf diese Grundlage eine Erkenntnislust zu postulieren, die >*bloß* in der Form des Gegenstandes für die Reflexion *überhaupt*< ihren Grund habe. (ebd.)

5.2.6.2 Eine kritische Stimme zu Kants „Kritik der Urteilskraft"

Seit Baumgarten untersteht die Ästhetik dem Anspruch, durch Reflexion der „poetica und rhetorica" eine Alternative zu den geläufigen, den philosophischen wie den kulturellen, Selbstdeutungen der Moderne zu entfalten.

Christoph Menke 2001

Noch vor den beiden Haverkamp Bänden *Figura cryptica* und *Latenzzeit* erscheint 2001 in der *Zeitschrift für Philosophie 49/2* unter dem von Christoph Menke gesetzten *Schwerpunkt: Zur Aktualität der Ästhetik von Alexander G. Baumgarten* eine Reihe von Aufsätzen[133], unter denen der von Howard Caygill unter dem Titel: *Über Erfindung und Neuerfindung der Ästhetik.* (233-241) nicht nur dem Themenschwerpunkt gerecht zu werden verspricht, sondern zugleich die in der gegenwärtigen ästhetischen Philosophie zunehmend konstituierte Schieflage von Kants ästhetischer Theorie in Bezug zur *Aesthetica* Baumgartens thematisiert. Howard Caygill eröffnet seinen Beitrag mit der Beobachtung, dass ein maßgeblicher Teil der philosophischen Neuordnung im 20. Jahrhunderts im Versuch, „die von Kants ästhetischer Theorie gesetzten Grenzen zu überwinden", zu sehen ist. Abseits dieser philosophischen Neuordnungsversuche – sie gründen, darüber herrscht weitgehend Übereinstimmung, in der anhaltentenden Erkenntniskrise der Ästhetischen Moderne, die bis zu Kleists *Kantkrise*[134] zurückreicht – haben so gewichtige „Philosophen wie Husserl, Derrida und Deleuze[135]" versucht, „die Ästhetik neu zu erfinden, ihre Grenzen, ihren Charakter und ihre Möglichkeiten neu zu bestimmen." (Caygill: 233) Insgesamt ist im letzten Jahrhundert, gerade in Anbetracht dieser elementaren Verschiebungen des Denkens, insbesondere gegen Ende des Jahrhunderts zu, ein wissenschaftliches Bedürfnis, die ursprüngli-

[133] Die Beiträge, darauf weist Christoph Menke dezidiert hin, gehen, immer unter der gemeinsamen Einsicht, dass Baumgartens Ästhetikprojekt ein unübersehbares „Anregungspotential" für eine Aktualisierung aufweist, von teilweise sehr unterschiedlichen theoretischen Begrifflichkeiten aus. Auch wenn sie hier mit Beiträgen, deren thematischer Fluchtpunkt aus anderen Fragestellungen resultiert, verflochten werden, werden sie mit dieser virtuellen Klammer zusammen und gleichzeitig für gegenseitige Anregungen offen gehalten. Alles unter der Meta-Zielsetzung, eine plausible Argumentationskette, also ein Plädoyer für eine Erneuerung der Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis unter den radikal veränderten Prämissen gegenwärtiger Denkmodelle erhellend nachzuzeichnen.

[134] Wir erlauben uns, das schon etwas überstrapazierte, aber überaus treffliche Gleichnis in Beziehung zur *Kritik der Urteilskraft* anzuführen: Kleist spricht in einem Brief seine Kritik der 3. Kritik über eines seiner eindringlichen Bilder an: In der Annahme, alle Menschen hätten anstelle ihrer Augen grüne Gläser, so könnten sie die Welt gar nicht anders wahrzunehmen, als in der grünen Einfärbung dieser Gläser. Er zieht daraus den Schluss, dass eine objektive Erkenntnis nicht möglich sei.

[135] Auf die Versuche der drei von Caygill genannten Philosophen, die Ästhetik neu zu erfinden, werden wir unter Beiziehung weiterer ästhetischer Theorien an geeigneter Stelle noch zurückkommen.

che Erfindung Baumgartens zu aktualisieren, nicht mehr zu übersehen. Caygill hebt in diesem Zusammenhang zwei grundsätzliche Zielsetzungen der „Neuerfindung“ hervor: Man versuchte einerseits die Begriffsgrenzen der „sinnlichen Anschauung in der >Transzendentalen Ästhetik< zu verbreitern, die anderen Versuche waren auf die Weiterentwicklung des äquivoken Begriffs der Ästhetik in der ersten und dritten *Kritik* zu Theorien der Wahrnehmung und des Gefühls gerichtet.“ Caygill geht über diese Neuerfindungen noch hinaus, indem er resümierend feststellt: „Man kann zwar sagen, dass die Erweiterung der transzendentalen Ästhetik durch die modernen Denker die Kant’sche Verengung der Baumgartenschen Ästhetik rückgängig macht. Aber nicht vollständig, […].“ Und genau diese Differenz ist es, die Baumgartens *Aesthetica* ihre aktuelle Stellung verleiht und verdankt. Als bezeichnend für das ambivalente Verständnis Kants gegenüber Baumgarten führt Caygill ein Bündel von plausibel erscheinenden Argumenten ins Treffen:

Dass Kant Baumgartens Ästhetik als Vorhaben, einem Begriff ein sinnliches Kostüm zu schneidern, verwarf und zur gleichen Zeit das Problem der anschaulichen Darstellung von Begriffen in das Zentrum seiner kritischen Philosophie rückte, war kennzeichnend für seine ambivalente Haltung gegenüber Baumgarten. Dieser war für ihn sowohl der >vortreffliche Analyst< als auch der >Cyklop von Metaphysiker, dem das eine Auge, nämlich das kritische fehlt<, der monströse Versager und der Autor jenes metaphysischen Textes, an dem Kant seine Gedanken schärfte und von dem er die Struktur für seine erste *Kritik* übernahm. Jenseits der Ambivalenz gegenüber und der Simplifikation von Baumgartens Position wäre es immerhin möglich, daß dessen Ästhetik eine beträchtliche Bedrohung für einige der wichtigsten Voraussetzungen der kritischen Philosophie darstellt, insbesondere für die Trennung von Begriff und Anschauung, ja selbst für den Begriff von Aufklärung, dem sie verpflichtet war.(Caygill: 236)

Wir kommen bei der auf des Wesentliche fokussierte Besprechung der *Aesthetica* nochmals punktuell auf Caygills Einschätzungen, insbesondere auf die zur ästhetischen *inventio* zurück, denn ohne sich die Komplexität der sukzessiven Entwicklung von den *Meditationes*, der *Metaphysica* bis zu den beiden Teilen der *Aesthetica* vorzustellen, ist letztere nicht denkbar, ergo nicht verstehbar.

5.2.6.3 Eine Stimme, die Baumgarten aus der Seele spricht.

> *Mag das Sinnliche als solches, seiner bloßen M a t e r i e nach, ein Dunkles sein und heißen – muß darum auch die Form, in der wir es erkennen und in der wir*

> *es uns geistig zu eigen machen, dunkel und undeutlich bleiben? Oder stellt sich nicht in ebendieser Form eine bestimmte Art der Erfassung des Stoffes, stellt sich in ihr nicht eine neue, höchst eindringliche Weise des V er s t e h e n s dar?*
>
> Ernst Cassirer 2007/1932

Kehren wir an dieser Stelle noch einmal zu Haverkamps *Morgenröthe-Aufsatz* zurück und folgen wir dem von ihm ausgelegten roten Faden und gehen dem Hinweis nach, demzufolge Ernst Cassirer Baumgarten eine „glänzende Darstellung" in seiner *Philosophie der Aufklärung* (2007/1932) verrechnet hat. Haverkamp hebt Cassirers treffliche Einschätzung der Bedeutung Baumgartens besonders hervor, „Baumgarten sei >einer der ersten Denker< gewesen, >der eine neue *Synthese* von Vernunft und Sinnlichkeit angebahnt" hätte. (Haverkamp: 2014: 24) Er zitiert in der Folge die Eingangspassage vom Kapitel VI: *Die Grundlegung der systematischen Ästhetik – Baumgarten*, in: E. Cassirer (2007/1932): *Die Philosophie der Aufklärung*, die wir hier verkürzt, auf nur wenige signifikante Ausschnitte beschränkt, wiedergeben und durch andere, die wir für nicht weniger prägnant halten, ergänzen werden:

> […] Er [Baumgarten] ist nicht nur einer der Führer der Schullogik gewesen, […]; sondern seine eigentliche Leistung besteht darin, dass er sich in eben dieser Vollendung ihrer inhaltlichen, ihrer systematischen *Grenze* aufs stärkste bewusst geworden ist. Aus dem Bewußtsein dieser Grenze heraus, hat er seine eigentümliche und originale Leistung vollzogen, […]. indem Baumgarten als Logiker sein Gebiet durchmisst und sein Gebiet überschaut, […]. So entfaltet sich die Ästhetik aus der Logik; aber eben diese Entfaltung deckt zugleich die immanente Schranke der traditionellen Schullogik auf. Baumgarten bleibt kein >Vernunftkünstler<. […] Er ist und bleibt ein Meister der Analyse, aber diese Meisterschaft verleitet ihn nicht zu einer Überschätzung, sondern zu einer klaren Bestimmung und zu einer sicheren Unterscheidung ihrer Mittel und Ziele. […] (Cassirer: 2007: 353)

Wir erlauben uns, in der Absicht, Cassirers *Philosophie der Aufklärung* nicht nur in seiner ideengeschichtlichen Bedeutung – hat er doch die Transzendentalphilosophie zu Kulturphilosophie transformiert – zu sehen, sondern sie auch als zeitgeschichtliches Dokument am Ende der Weimarer Republik und kurz vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, „anhand einer kleinen Anekdote", die sich in der Einleitung von Gerald Hartung findet, zu verankern:

Im Verlauf ihrer Diskussion während der Davoser Hochschultage (1929) konfrontiert Martin Heidegger seinen Opponenten Ernst Cassirer mit einer Fragestellung, die diesem eine deutliche Stellungnahme abverlangt, Heidegger fragt, ob die Philosophie die Aufgabe hat, den Menschen von seiner existentiellen Angst[136] freiwerden zu lassen, oder ob sie ihn nicht vielmehr dieser Angst radikal ausliefern soll (letzteres meint Heidegger selbst). Cassirers Antwort lautet unmissverständlich: >Das ist eine ganz radikale Frage, auf die man nur mit einer Art Bekenntnis antworten kann. Die Philosophie hat den Menschen so weit frei werden zu lassen, soweit er nur frei werden kann. < (ebd.: XIV)

Die Bewunderung Cassirers durch Haverkamp erfährt allerdings eine nicht unbeträchtliche Trübung, wenn er ihm, Cassirer, die „treffendste Einschätzung", was die synthetisierende Leistung Baumgartens betrifft, zugesteht, aber in seiner Ästhetik eine wesentliche Defizienz hinsichtlich des Aspekts der Rhetorik konstituiert, die er sich mit Cassirers wissenschaftlichem Habitus als Neukantianer erklärt; vielleicht etwas vorschnell, wie es sich aus der Sicht von Steffen W. Groß in seinem Beitrag in der angeführten *DZPhil 49/2* (2001) noch zeigen sollte:

5.2.6.4 Die „vierte Quelle" Ernst Cassirers?

Nicht im Logischen, sondern im Ästhetischen
vollzieht sich die wahrhaft humane Bildung[137]

Ernst Cassirer

Dass Ernst Cassirer, wie Steffen Groß es sieht, nicht zum *Modephilosophen* taugt, hat bis zu einem gewissen Grad mit den Quellen, „aus denen Cassirer schöpft" zu tun. Die Wiederentdeckung der Philosophie Cassirers lässt ein wachsendes Interesse an diesen Grund-

[136] Wir möchten an dieser Stelle nicht unerwähnt lassen, dass *Angst* in Heideggers Existenzphilosophie als *Grundbefindlichkeit des Daseins* eine Schlüsselposition einnimmt. Heidegger übernimmt, ohne darauf einzugehen, von Kierkegaard die Unterscheidung einer auf ein Objekt gerichteten *Furcht* und einer *Angst vor dem Nichts* bei Kierkegaard. Auf den Begriff der *Grundstimmung* oder wie bei Heidegger *Grundbefindlichkeit* kommen wir, um sie von ihrer existenziell-ontologischen Semantik des In-der-Welt-Seins zu entlasten und dezidiert auf eine *textuelle melancholische Grundstimmung* (*backgrounding*)in der Prosa Bernhards neu zu codieren, noch zurück.

[137] Diese von Groß seinem Beitrag vorangestellte Cassirer-Zitat erfährt aus dem Blickwinkel der Entstehungszeit der „Philosophie der Aufklärung", es ist das letzte in Deutschland entstanden Werk vor seiner Flucht vor der Naziherrschaft, eine Konnotation, die ihr nach den humanen Katastrophen im 20. Jahrhundert d radikal entzogen worden ist und auch durch Adornos Gestus der Versöhnung und Negativität nicht wieder zurückgewonnen werden konnte.

lagen erkennen. Dazu zählen vor allem: Johann Wolfgang Goethe, die Philosophie der Renaissance und die Kritische Philosophie Immanuel Kants. (Groß: 2001: 275-276). Cassirer deswegen mit der Punze des Neukantianismus zu versehen, wird, so Groß, den „Intentionen […] seiner Philosophie nicht gerecht". Cassirer selbst relativiert diese Zuordnung, indem er sich einerseits zu Kants dritten Kritik bekennt, aber andererseits vieles vom philosophischen Gedankengut der Neukantianer seiner „eigenen Auffassung diametral entgegengesetzt findet". (ebd.: 276, insbesondere Anm. 7). Diese fragwürdige Zuordnung Cassirers als Neukantianer erschwert nicht nur den Zugang zu den beiden anderen Quellen, zu Goethe und zur Philosophie der Renaissance, „sie verstellt nahezu völlig den Blick auf die […] vierte wichtige Quelle": Baumgartens *Aesthetica*. Auch wenn sich Bezüge zu Baumgarten im Werk Cassirers nicht gerade häufig wiederfinden, zählt er, zumindest nach Steffen Groß´ Dafürhalten, zur spärlichen Minorität von Philosophen, die sich „überhaupt Baumgartens erinnern und ihn aus dem Original rezipieren". Groß konstatiert Cassirer darüber hinaus:

[Er] ist wohl der einzige Philosoph von Rang, der Baumgartens ursprüngliche Konzeption der *Aesthetica* als einer originellen Theorie der sinnlichen Erkenntnis, der Wahrnehmung, des Sinnes und schließlich des Ausdrucks in ihrer systematischen Tragweite überhaupt erkennt, annimmt und produktiv an sie anknüpft[138]. >Baumgarten ist einer der ersten Denker gewesen, der über den Gegensatz von ‚Sensualismus' und ‚Rationalismus' hinausgewachsen ist, der eine neue produktive *Synthese* von ‚Vernunft' und ‚Sinnlichkeit' angebahnt hat. <" (Cassirer: *Philosophie der Aufklärung*, hier zit. nach Groß: 2001: 278-279).

Das Interesse Cassirers an Baumgartens sinnlicher Erkenntnistheorie hat, wie Groß dann weiter ausführt, einen weiteren, den vielleicht wichtigsten Grund in der „Dominanz der einseitig auf wissenschaftliche Erkenntnis setzende Schulphilosophie einerseits und die eines dogmatischen Historismus andererseits." Eine philosophische Situation, die jener, wie sie Baumgarten vorfand, nicht unähnlich ist. (Groß: 282). Groß sieht darin den eigentlichen Grund einer Jahrzehnte anhaltenden Ignoranz Cassirers. – Die Anregungen, sich den absoluten Ansprüchen des jeweils vorgefunden verengten Denkens zu widersetzen, ist bei Baumgarten und Cassirer „durchaus ähnlich gelagert". Das bedingt allerdings auch bei Cassirer die „Aufhebung der rationalistischen Einengung des Erkenntnisbegriffs […], wobei umgekehrt die Wiederbesinnung auf den originären Ansatz zur philosophischen Ästhetik auch Beiträge zu einem der heutigen Komplexität angemesseneren Begriff von Er-

[138] Spätestens mit dieser produktiven Anknüpfung sollte Kants dritte Kritik für Cassirer an philosophischem Gewicht verloren haben, oder wenigsten ohne Baumgartens *Aesthetica* nicht mehr vorstellbar sein.

kenntnis zu leisten vermag“. (ebd.) Groß betont in diesem Zusammenhang ausdrücklich, dass es damals wie heute nicht um die Zurückdrängung des absoluten Anspruchs der rationalen Logik zugunsten eines Dogmas des Ästhetischen, sondern um die kritische Zurückdrängung einseitiger Bestrebungen und um die Befreiung erstarrter traditioneller Denkstrukturen geht. Baumgarten entfernt sich in diesem Sinne „von der Vorstellung des totalen Zugriffs, vom Ideal vollständiger Erkenntnis“ (ebd.: 285) – Cassirer formuliert seine Erkenntnisse der Thesen Baumgartens und hebt die Unvollkommenheit des *felix aestheticus* besonders hervor: „Die Auflösung der Gesamtheit unseres Vorstellungslebens in deutliche Begriffe würde die Logik vollenden, indem sie unser Menschentum vernichtetet: denn der Mensch ist, was er ist, nur in der Einschränkung seiner Erkenntniskräfte.“ (ebd.: 286) Mit Steffen Groß eindringlichen Hinweisen, „einen Umgang mit und einen Zugang zur Sinnlichkeit zu finden“, nähern wir uns merklich unserer noch vagen Vorstellung, dass nämlich sinnliche Erkenntnis vornehmlich über den ontologischen Begriff der Leiblichkeit erschließbar ist. „Sinnlichkeit zeigt sich als zwischen Geist und Körper verortet, sie ist auf beiden Seiten zu finden und stellt durch ihr Vorhandensein die Spannung zwischen Geist und Körper in der Leiblichkeit her. In der Leiblichkeit vollzieht sich das Sinnliche, aber auch zugleich der Geist.“ (ebd.: 286) Groß sieht darin den (entscheidenden; A.G.) „Beitrag zur Überwindung“ der vorherrschenden cartesianischen Trennung von Körper und Geist durch Baumgarten, der den Schluss zulässt, „hinter seinem Verständnis von Sinnlichkeit ist eine konzeptionelle Hinwendung zur Leiblichkeit erkennbar. Erst dadurch ist es Baumgarten möglich, die „Übergängigkeit“ zwischen Körper und Geist herzustellen – „der Leib als Ort, wo sich Körper und Geist treffen und einander durchdringen“. (ebd.: 287). Steffen Groß erkennt darin deutliche Konturen eines „erst im 20. Jahrhundert vollends ausgebildet[en]“ neuen Selbstverständnisses von Wissenschaftlichkeit: „Das tradierte Bild von der Wissenschaft als einen Spiegel der Wirklichkeit im möglichst reinen Geist beginnt zu Gunsten einer Kunstähnlichkeit, einer Poietik der Wissenschaft, die sich zwischen Mimesis und Konstruktion gestalterisch und gestaltend bewegen, zu verblassen.“[139]

[139] Wir verweisen in diesem Kontext auf die Einleitung im Band: Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke (Hrsg.): 2006: *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur* (2006: 7-14). Im Beitrag von Rüdiger Campe: *Der Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik* heißt es dann: „Jedenfalls kann man über die Ästhetik nicht nur in historischer Einschätzung sagen, sie verfahre erweiternd und ergänzend zur rationalen Wissenschaft. Anders als Wahrscheinlichkeits- und Evidenztheorien *sind* Kunst-theorie und ästhetisches *analogon rationis*, wie Baumgarten sie entwarf, *ihrer Sache und ihrem Verfahren nach* nichts anderes als Analogiebewegung zwischen Kunst (*ars*) und Wissenschaft (*scientia*).“ (ebd.: 19) Auf Seite 21 findet sich in der Anm. 11 ein Hinweis auf den gegenständlichen Aufsatz von Steffen Groß.

Baumgartens inspirierender Einfluss auf Cassirer Werk manifestiert sich – auch wenn er hierin weder als Person, noch seine *Aesthetica* Erwähnung findet – nicht zuletzt im Vorwort des ersten Bandes der *Philosophie der Symbolischen Formen* (2010/1923), die er mit der Bemerkung, dass „die allgemeine Erkenntnistheorie in ihrer herkömmlichen Auffassung und Begrenzung für eine methodische Grundlegung der Geisteswissenschaften nicht ausreicht." In der Einleitung klingt bereits deutlicher an, was ihn an Kants Kritik der reinen Vernunft zu beunruhigen scheint und er zu überwinden versucht:

Die Kritik der Vernunft wird damit zur Kritik der Kultur. Sie sucht zu verstehen und zu erweisen, wie aller Inhalt der Kultur, sofern er mehr als bloßer Einzelinhalt ist, sofern er in einem allgemeinen Formprinzip gegründet ist, eine ursprüngliche Tat des Geistes zur Voraussetzung hat. Hierin erst findet die Grundthese des Idealismus ihre eigentliche und vollständige Bewährung. Solange die philosophische Betrachtung sich lediglich auf die Analyse der reinen E r k e n n t n i s-form bezieht und sich auf diese Aufgabe einschränkt, solange kann auch die Kraft der naiv-realistischen Weltansicht nicht völlig gebrochen werden. Der Gegenstand der Erkenntnis mag immerhin in ihr und durch eine ursprüngliches Gesetz in irgendeiner Weise bestimmt und geformt werden – aber er muß nichtsdestoweniger, wie es scheint, auch außerhalb dieser Relation zu den Grundkategorie der Erkenntnis als ein selbstständiges Etwas vorhanden und gegeben sein. […] Denn der Inhalt des Kulturbegriffs läßt sich von den Grundformen und Grundrichtungen des geistigen Produzierens nicht loslösen: Das >Sein< ist hier nirgends anders als im >Tun< erfaßbar. Nur sofern es eine spezifische Richtung der ästhetischen Phantasie und der ästhetischen Anschauung gibt, gibt es eine Gebiet ästhetischer Gegenstände." (Cassirer: 2010/1923: 9)

Cassirer und Baumgarten teilen demnach auch die Auffassung, dass Erkenntnis immer auch ein >Tun< verlangt, indem sie „sowohl rezeptiven als auch „gestaltend-produktiven Charakters ist". „[Cassirer] bezieht die erkenntnistheoretische Dimension und die eher konstruktiven Momente, die im Künstlerischen und, was für ihn besonders als Referenzsystem gilt, im Rhetorischen ihr Modell findet, ausdrücklich aufeinander. Und diese beiden Dimension und noch weit mehr ihre Verbindung miteinander sind heute von enormer Aktualität". (Groß: 289) – Groß hebt dann noch einmal hervor: „In unserer Erkenntnistätigkeit leisten wir immer auch poietische, welterzeugende bzw. –umschaffende Akte. Erkenntnis ist mithin aktives Ausdruck- und Gestalt*handeln*." Die Wahrnehmung, führt Groß weiter aus, hat für Cassirer eine doppelte, vermeintlich

paradoxe Leistung zu vollziehen […] Denn es sind zwei verschiedene, ja einander scheinbar entgegengesetzte Forderungen, die sie hierbei zu erfüllen hat. Sie muss zugleich fest und beweglich sein; sie muss sich der Fülle der einzelnen sinnlichen Eindrücke hingeben und diese Fülle für die Lösung der Aufgabe nutzen; aber sie darf andererseits in ihr nicht

versinken. Sie muss den kontinuierlichen Zustrom neuer Elemente bewältigen, indem sie ihn in bestimmte Bahnen lenkt und ihm eine gewisse Richtung – die Richtung auf den ‚Gegenstand' – gibt. Was von ihr verlangt wird, ist also einerseits eine außerordentlich feine ‚Ansprechbarkeit', eine Empfindlichkeit für jeden Wechsel der äußeren Bedingungen, auf der anderen Seite ein Verweilen in sich selbst, ein Verharren bei der einmal von ihr gewonnenen Grundgestalt. Zwischen beiden ihr gestellten Aufgaben stellt die Wahrnehmung ein eigenartiges inneres Gleichgewicht her. Der Gegensatz zwischen Festigkeit und Beweglichkeit wird durch die ihre eigentümliche Elastizität überwunden. Dank dieser Grundeigenschaft kann sie sich frei nach allen Richtungen erstrecken, um doch, eben in dieser Erstreckung und Ausweitung, stets wieder zu gewissen Grundgebilden, zu den für sie charakteristischen ‚Konstanten' zurückzukehren. […] Die Wahrnehmung unterscheidet sich eben dadurch vom strengen Begriff [,] daß das Ideal der ‚Exaktheit', das dieser aufstellt und das er mit den ihm eigentümlichen Mittel zu erfüllen strebt, für sie nicht erreichbar ist." (Cassirer: *Ziele und Wege der Wirklichkeitserkenntnis*; hier ungekürzt nach Groß (290-291) zitiert.[140]

Für den von Ch. Menke gesetzten Schwerpunkt der Aktualität Baumgartens und den für unser Vorhaben richtungsweisenden Betrachtungen von Steffen Groß hinsichtlich der Überwindung der traditionellen Antinomie von Sinnlichkeit und Sinngebung möchten wir an dieser Stelle besonders hinweisen. Groß stellt nochmals heraus, dass Immanuel Kant kurz nach Baumgarten dessen Zugang zur sinnlichen Erkenntnis (und mit ihm Herder) zurückweist und wieder in die von Baumgarten überwundene Antinomie zurückfällt. Die Frage, die sich Groß stellt, nämlich ob es gerechtfertigt erscheint, Baumgarten als Vorläufer Kants zu sehen, möchten wir insofern mit Fragestellungen und Erörterungen durch anderer gewichtiger Stimmen verbinden, als wir nunmehr am Scheideweg zwischen der schon angesprochenen Erweiterung von Kants dritter Kritik und einem direkt rekursiven Anknüpfungspunkt an die *Aesthetica* Baumgartens angelangt sind. Wir werden sie, um uns nicht dem Vorwurf der Singularität auszusetzen, den weiteren Betrachtung zur Genese der ästhetischen Philosophie voranstellen. Dazu gilt es auch, eine weiter bemerkenswerte Überlegung Steffen Groß zur Position Ernst Cassirers nachzutragen, sieht er doch in Cassirer den eigentlichen Nachfolger Baumgartens. Im dritten Teil der *Philosophie der Symbolischen Formen. Phänomenologie der Erkenntnis* erklärt er:

[140] Wie ungleich schwieriger es ist, die *ästhetische Wahrnehmung* im Vergleich mit der *Wahrnehmungsphilosophie* zu beschreiben, hat Lambert Wiesing seiner *Philosophie der Wahrnehmung* einleitend vorangestellt. (Wiesing: 2002: 9) Nichtsdestoweniger bietet der Sammelband über den historischen Anspruch hinaus, er reicht von Descartes über Husserl und Merleau-Ponty zu John R. Searl, aufschlussreiche Einblicke und Antworten auf die philosophische Grundsatzfrage: Was eigentlich ist Wahrnehmung?

Wir dagegen haben dem Symbolbegriff von Anfang an eine andere und weitere Bedeutung gegeben. Wir versuchten mit ihm das Ganze jener Phänomene zu umfassen, in denen überhaupt eine wie immer geartete ‚Sinnerfüllung' des Sinnlichen darstellt; - in denen ein Sinnliches, in der Art seines Daseins und So-Seins, sich zugleich als Besonderung und Verkörperung, als Manifestation und Inkarnation eines Sinnes darstellt. (Cassirer; hier zitiert nach Groß: 2001: 292)

5.2.6.5 Ästhetik oder[141] Ästhetik als Aisthetik [142]? Versuch einer Neubestimmung

> *Die Bedeutung, die der Kunst […] zugeschrieben wird, gewinnt im Zuge ihrer Entlastung von der Aufgabe der Repräsentation verehrungswürdiger Allgemeinheiten an Bestimmtheit. […] Sie kann jedoch nicht länger das Feld der Ästhetik im Ganzen besetzen.*
>
> Eberhard Ortland: 2001

Das Eingangszitat von Ortland spiegelt die gegenwärtig zunehmende Forderung, das enggesteckte Wirkungsfeld der Ästhetik insofern zu entgrenzen, als sie nicht mehr bloß als eine Philosophie der Kunst, sondern auch für die lebensweltlichen Wahrnehmung des Schönen zu gelten habe. Man beruft sich auf den radikalen Wandel, der mit der völligen Neubewertung der gesellschaftlichen Bedeutung der Kunst durch die Avantgarden des 20. Jahrhunderts[143] einherging und sieht in der Wiederentdeckung der Leiblichkeit und der damit verbundenen extensiven, also sinnlichen Wahrnehmung[144] ein weiteres Motiv verortet. Mit diesem fundamentalen Wandel und der Erkenntniskrise der Ästhetischen Theorie der Moderne (vgl. Vietta: 2001) erklärt sich, darüber herrscht weitgehend Übereinstim-

[141] Die Konjunktion *oder* markiert hier ein *entweder oder*, mithin den Ausschluss des einen durch das andere. Das modale *als* räumt die Möglichkeit ein, die Ästhetik zu entgrenzen, ohne sie gänzlich einzubüßen.

[142] Die Frage könnte man auch personalisieren: Ursula Franke oder Hans Rudolf Schweitzer? Martin Seel oder Gernot Böhme und Wolfgang Welsch ?

[143] Sie werden nur allzu gerne als historisches Phänomen bezeichnet, obwohl sie immer noch die bestimmende Größe bei der ästhetischen Orientierung der Gegenwartskunst und Literatur sind. Mit den Readymades Duchamp kehrt nicht, wie es immer noch fälschlicherweise erklärt wird, nicht ein neuer Stil ein, sondern eine radikaler Paradigmenwechsel in der Kunstbetrachtung und Kunstgeschichtsschreibung.

[144] Der Begriff der sinnlichen Wahrnehmung erfährt schon mit den Avantgarden am Beginn des 20. Jahrhunderts einen entscheidenden Wandel, vor allem durch ihre Ambition, mit einem radikal veränderten Kunstverständnis auch einen gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen. Darin sind unübersehbar die ersten Konturen einer Hinwendung zu einer *Ästhetik als Aisthetik* erkennbar, die letztlich durch deren ambivalenten Charakter den ästhetisch-philosophischen Diskurs bis heute bestimmend beeinflussen sollten. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Beobachtung, dass sich beide Fraktionen, also die Aisthetiker und die Ästhetiker auf Baumgartens Theorie der sinnlichen Erkenntnis berufen, allerdings unter jeweils anderen Prämissen. .

mung, die Rückbesinnung auf die *Aesthetica* Baumgartens und das Bedürfnis zu einer Neuordnung der ästhetischen Philosophie. Mit „Wiederentdeckung des menschlichen Leibes und der Rehabilitierung der Sinnlichkeit […][145]“ (G. Böhme: 2001: 7) kehrt auch das ambivalente Verhältnis des Begriffspaars *Ästhetik* und *Aisthetik*[146] ins Blickfeld des ästhetisch-philosophischen Diskurses zurück und wird zunehmend zum Reibebaum divergierender Ausfassungen, unter welchen Prämissen und mit welchen Mitteln diese Neuordnung zu gestalten sei. Es stehen sich im Wesentlichen zwei gegensätzlich Positionen, wie die Wahrnehmungsformen der Ästhetik zu verstehen sind, gegenüber: Die eine sieht ihre Funktion in einer autonomen Form der ästhetischen Erfahrung des Schönen beschränkt, die andere Position beschreibt keine autonome Erfahrung, die irreduzibel auf die gewöhnliche Erfahrung der Welt wäre[147]. Diese divergierenden Positionen bestimmen nicht nur den gegenwärtigen Diskurs der ästhetischen Philosophie, sie prägen von Beginn an die Geschichte der Ästhetik. Ein mögliches Fazit dieser Situation liest sich bei Kern und Sonderegger folgendermaßen: „ Entweder ist die ästhetische Erfahrung eine autonome Erfahrung, und d.h. irreduzibel auf unser gewöhnliches Weltverhältnis. Dann hätte die ästhetische Erfahrung nur eine *marginale* Bedeutsamkeit für unser gewöhnliches Leben, und die *philosophische Ästhetik* (*Hervorhebung*; A.G.] wäre eine Disziplin, die für die beiden traditionellen Bereiche Philosophie belanglos wäre. Oder aber die ästhetische Erfahrung hat *höchste* Bedeutung für unser gewöhnliches Leben […] (Kern, Sonderegger: 2002: 9); (vgl. C. Menke: 2014) „Dann aber gibt es keine Strukturdifferenz zwischen ästhetischem und gewöhnlichem Erfahren, und die Ästhetik wäre keine dritte Dimension *neben* theoretischer und praktischer Philosophie, sondern die einzig *wahre* Philosophie.“ (Kern, Sonderegger: 2002: ebd.) Die beiden Autorinnen konstatieren ein Missverständnis in der Prämisse, dass die beiden Positionen einander ausschließen. Sie sehen darin die Konsequenz in einer

[145] An dieser Stelle ist im Zusammenhang mit G. Böhmes Position zum Stimmungsbegriff anzumerken, dass das von ihm unterstellte Konzept der *Atmosphäre* wesentlich von seinem Bestreben um eine Neuorientierung der *Ästhetik als Aisthetik* bestimmt ist. Für eine Erweiterung des Stimmungsbegriffs kann es, wie Wellbery dies konstatiert, insofern nur wenig beitragen, weil Böhme an der Subjekt/Objekt Dichotomie festhält, während Stimmungen wesentlich ist, diese Grenzen aufzuheben, d.h. dass dadurch erst das paradigmatische Integrations- und Kommunikationsvermögen virulent werden kann. (Vgl. dazu: Wellbery: 2003: 731-732) Und dennoch kommt Böhme das Verdienst zu, die Neuorientierung der Ästhetik unter dem Aspekt der Leiblichkeit in Anlehnung an Hermann Schmitz vorangetrieben zu haben, d.h. die oben erwähnte methodische Defizienz beschränkt sich auf den aktuellen Stimmungsdiskurs, wie er von Wellbery und Gumbrecht Anfang 2000 initiiert wurde.

[146] Diese Ambivalenz ist eines der Gründungsmerkmale der Ästhetik, die umgehend von der traditionellen Vernunftsphilosophie aufgegriffen wurde, um Baumgartens Vorstoß des Sinnlichen in die Domäne der Vernunftslogik vehement zurückzuweisen. (vgl. dazu die in diesem Zusammenhang zahlreich angeführten Hinweise auf Herder und Kant in der einschlägigen Forschungsliteratur zu Baumgartens *Aesthetica*)

[147] Eine differenzierte Darstellung diese gegensätzlichen Positionen findet sich u.a. in: Kern, Sonderegger (Hg.) (2002: 7-9): *Falsche Gegensätze*.

„Neubestimmung des Status´ der Ästhetik innerhalb der Philosophie“ jenseits der beiden, die Diskussion um die Ästhetik bislang leitenden Alternativen: „Die philosophische Ästhetik ist weder eine marginale Disziplin innerhalb der Philosophie noch ist sie die einzig wahre Philosophie; es zeigt sich vielmehr, daß theoretische und praktische Philosophie einerseits und Ästhetik andererseits nur im wechselseitigen Bezug aufeinander sinnvoll sind. […]. (ebd.: 10-11) – Christoph Menke sieht seinerseits – seine Position lässt auf eine gewisse Denknähe zu Kern/Sonderegger schließen – in der *Ästhetisierung des Denkens* einen energetisch-transformativen Vorgang, indem die Kunst auf die Nicht-Kunst zurückwirkt: „Die Wirkung der Kunst auf die Nichtkunst ist keine äußerliche Einwirkung getrennter, unabhängig voneinander bestehender Reiche, Sphären oder Systeme aufeinander. Die Kunst wirkt vielmehr nur so auf die Nicht-kunst, dass sie die in der Kunst wirkenden Kraft auch in der Nicht-Kunst zum Wirken bringt“. (Ch. Menke: 2014c: 111) Auch wenn Menkes Intention des *ästhetischen Denkens* anders, also nicht auf *Ästhetik als Aisthetik* insistierend oder ablehnend motiviert ist, könnte man durchaus aus seiner These schließen, dass der Scheidungsprozess, der dem Begriffspaar *Ästhetik als Aisthetik* inhärent ist, eigentlich als obsolet angesehen werden kann, denn nach Menke verfügte die Kunst über die Kraft, nicht als eine des Egalisierens oder eine der wesentlichen Differenzierung von Kunst und Nicht-Kunst, sondern als ein energetisches, performativ interagierendes Vermögen des Ästhetisierens von Nicht-Kunst durch Kunst. – Als treffliches Beispiel bietet sich hierzu Roland Barthes (1964): *Mythen des Alltags* an, die letztlich mit der Ästhetisierung von Nicht-Kunst zu begründen wären. Auch wenn Barthes den Begriff des Mythos als semiologisches System und ganz bewusst nicht als ästhetisches Phänomen interpretiert, so ist dem Mythos etwa des *Gesicht[s] der Garbo* oder des *Déesse*, des neuen Citroens die *Kraft der Ästhetisierung* im Sinne der Transformation von Kunst auf die Nicht-Kunst nach Christoph Menkes vorausgesetzt, mithin eingeschrieben.

Dieses o.a. neu zu begründende Ästhetikverständnis versuchen wir nunmehr anhand einiger, signifikanter Positionen der Neuorientierung der ästhetischen Philosophie zu belegen, aber nicht ohne auf die Anfänge der Ästhetik zu rekurrieren, denn dort liegen unserem Dafürhalten nach die eigentliche Wurzeln der ambivalenten Beziehung zwischen philosophischer Ästhetik und der herrschenden Schulphilosophie, die dann in der idealistischen und nachidealistischen ästhetischen Theorien nach Adorno auf einen weiteren Höhepunkt zusteuern sollten, begraben. – Schon im Zuge der Vorstudien zu dieser Arbeit zeigte sich relativ bald und unmissverständlich, dass zu den gegenwärtigen Anknüpfungsversuchen an

das extensive Konzept der sinnlichen Erkenntnis Baumgartens kein Weg an der Genese der ästhetischen Philosophie, mithin am Aufstieg und Fall, den diversen Störfällen, den peripheren Verirrung, der Verkennung und letztlich in Vergessenheit geratene *Aesthetica* vorbei führen kann. Die relativ frühe Orientierung an der ontologischen Philosophie Merleau-Pontys und Jean-Luc Nancys ändert daran kaum etwas, vielmehr setzt sie diese Vorgangsweise geradezu voraus. Es sind vor allem die beiden philosophiegeschichtlichen Pole, zwischen den sich diese Genese erstreckt, der eine bemisst sich an der Dominanz der Vernunftsphilosophie im Anschluss an Rene Descartes, der andere an der Erkenntniskrise der Ästhetischen Theorie der Moderne; Voraussetzungen, die unter Berücksichtigung des vorgegebenen Rahmens keinen direkten Zugang rechtfertigen würden.

Eberhart Ortland hat in seinem Beitrag[148] in der o. e. Deutschen Zeitschrift für Philosophie 49 aus 2001 (kurz: *DZPhil 49/2*) einige bemerkenswerte Ansätze zur Wiedergewinnung von Baumgartens uneingelöstem Projekt expliziert und vor allem den auffallend kurzen Weg vom Aufstieg und Fall der *Aesthetica* in komprimierter, dennoch differenzierter Form nachgezeichnet. Nach dem frühestens mit Kants strikter Ablehnung des Wolffinaismus und spätestens mit der transzendenten Poetik Schlegels, die wiederum an Kants Transzendental-Philosophie anknüpft, das Interesse an der Ästhetik am Beginn des 19. Jahrhunderts vollends erlahmte und in der Folge die *Aesthetica* über zweihundert Jahre in völlige Vergessenheit geriet. Verbunden mit den von Ortland angeführten originellen Ansätzen zu einer Neuorientierung[149] der ästhetischen Philosophie richten wir stellvertretend unsere Aufmerksamkeit auf das Konzept der *Aisthetik* Gernot Böhmes (2001) und Martin Seels (2003): *Ästhetik des Erscheinens*, die mit ihren alles andere als deckungsgleichen Positionen den ambivalenten Charakter der Neubegründung der sinnlichen Wahrnehmung regelrecht vor Augen führen. Im letzten Abschnitt interessiert im Hinblick auf die ästhetischen Entgrenzungsforderung besonders Ortlands Ausführungen zur Symboltheorie Nelsen Goodmans (1997), die erklärtermaßen an Cassirers Philosophie der symbolischen Formen[150] anknüpft, insbesondere die Nähe zu Cassirers herausgestellte „Vielfalt von Wel-

[148] Eberhard Ortland: 2001: *Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Ansätze zur Wiedergewinnung von Baumgartens uneingelöstem Projekt;* in: DZPhil 49/2 (2001)

[149] Die Forderung nach einer Neuorientierung der ästhetische Philosophie, wie sie von Baumgarten begründet wurde, sieht Ortland in der „Krise der idealistischen oder nach-idealistischen Kunstphilosophie“ spätestens nach Adorno, und zwar nicht nur als antiquarische, sondern systematisch interessierte Forderung, gerechtfertigt. (Ortland: 2001: 262-263)

[150] Vgl.: Nelson Goodman (2017): *Weisen der Welterzeugung* (2017: 13): „Es ist im folgenden weniger meine Absicht, bestimmte Thesen zu verteidigen, die wir mit Cassirer teilen, als einen strengen Blick auf einige Fragen zu richten, die sie aufwerfen.“

ten“, worin nicht das postmoderne Beliebigkeitsparadigma gemeint ist. Diesem Hinweis Ortlands wenden wir uns im Zusammenhang mit den Erneuerungsbewegungen der ästhetischen Philosophie w.u. etwas genauer zu.

Die grundlegenden Probleme, die sich, wie oben bereits erwähnt, diesem Bemühen um Neuorientierung der ästhetischen Philosophie im Sinne Baumgartens entgegenstellen, sind im Wesentlichen in den unterschiedlichen Zugängen, folglich in den divergierenden Positionen zum Verhältnis von Ästhetik und Aisthetik zu sehen. Martin Seel umreißt die Problematik in seinem Aufsatz *Ästhetik und*[151] *Aisthetik* (Seel: 1996: 36-69), in dem er die Besonderheit[152] ästhetischer Wahrnehmung als Unterscheidungsmerkmal zur allgemeinen Wahrnehmung herausstellt: „[…] Jedoch bezeichnen Aisthetik und Ästhetik zwei verschieden Arten der Analyse des Sinnlichen.“ (ebd.: 36) Den Unterschied macht Martin Seel in der Perzeption ästhetischer Gegenstände zum einen und zum anderen in der des allgemeinen sinnlichen Wahrnehmungsvermögens fest. „Aisthetik ist folglich etwas sehr viel Allgemeineres als Ästhetik. […] Ästhetik ist ein Teilgebiet der Aisthetik. Alle Wahrnehmung ist aisthetisch, nur ein Teil unserer Wahrnehmung ist darüber hinaus ästhetisch.“ (ebd.) Dem Grunde nach widerstrebt Martin Seel, allerdings aus einem anderen Grund als Christoph Menkes energetischen Begriff des Ästhetisierens von Nicht-Kunst, eine undifferenzierte Vermengung qua Entgrenzung der ästhetischen Wahrnehmung, doch an der der Ästhetik wesentlichen Ambivalenz, die ihr von Anbeginn eigentlich ist, kommt auch er offensichtlich argumentativ nicht vorbei: Dem steht, so Martin Seel, der zunehmend stärker werdende „Ruf nach Entgrenzung der traditionell begrenzten Domäne der Ästhetik“ (ebd.) entgegen. Dem kann Seel, wie er meint, durchaus etwas abgewinnen, denn es spricht unter dem Aspekt, dass „die Ästhetik ein Teil der Aisthetik ist“ (ebd.), nicht wirklich etwas

[151] Die Konjunktion *und* als Bindewort weist auf Martin Seels Position der bedingten *Aufeinanderbezogenheit* von Ästhetik und Aesthetik hin.

[152] Diese Besonderheit führt Seel auch gegen Gernot Böhmes Kritik an seinem Konzept der *Ästhetik des Erscheinens* ins Treffen, die Böhme wiederum reflektiert: „[…] Dem gegenüber betont aber Seel, daß das Ästhetische eine besondere Wahrnehmung erfordert, nämlich die der ästhetischen Wahrnehmung, deren Gegenstand das Erscheinen als solche sei. Aber ist letzteres nicht Gegenstand jeder Wahrnehmung, könnte man fragen (G. Böhme: 2001: 8). – Der im Konjunktiv angeregten Frage zum Sachverhalt ist insofern nachzugehen, als Seel dezidiert von einer *Ästhetik des Erscheinens* und nicht von einer *Aisthetik des Erscheinens* spricht, das heißt, dass er offensichtlich zwischen allgemeinen und ästhetischen Wahrnehmungsformen differenziert, dass sich demnach erst im Moment des Wahrnehmungsvollzugs eines Gegenstandes entscheidet, ob es sich um eine ästhetische oder nicht-ästhetische Erscheinung handelt. Wenn unsere These hält, was wir uns von ihr erwarten, würde der Kritik Böhmes in diesem Punkt der argumentative Wind aus seinen kritisch aufgebauschten Segeln zu nehmen sein, und dann dürfte Seels differenzierte Sicht von ästhetischen und nicht-ästhetischen Erscheinungen u. E. zu Recht bestehen. Wir versuchen, unter Bezugnahme des Begriffs des *Sich-Zeigens* nach Dieter Mersch unsere These im Rahmen eine angemessen Darstellung der sogenannten präsentischen Wahrnehmung zu untermauern.

dagegen. Er relativiert jedoch diese Ansicht insofern, als er ihr die Behauptung, „die Ästhetik […] kann ihre genuinen Aufgaben nur erfüllen, wenn sie in der Lage ist, den *Unterschied* zwischen ästhetischer und nichtästhetischer Wahrnehmung und Wirklichkeit zu bestimmen", (ebd.: 37) entgegenstellt. Der Aspekt der begrifflichen Ambivalenz ästhetischer Wahrnehmung wird uns hier über diesen kurzen Abschnitt hinaus noch länger begleiten. – Mit Baumgarten wird, so die einleitende Feststellung in Eberhart Ortlands Beitrag von 2001, „erstmals systematisch ausgearbeitet, dass es nicht gilt, nachdem „was ist" und auch nicht „was sein soll" zu fragen, „sondern nach dem, was erscheint und als Erscheinendes wahrgenommen wird". (Ortland: 2001: 257) Eine gewisse, nicht zufällige *Familienähnlichkeit* zu Ortlands explizierter Engführung der ästhetischen Theorie Baumgartens ist in Martin Seels „Vorschlag, die Ästhetik nicht bei Begriffen des Soseins oder Scheins, sondern mit einem Begriff des Erscheinens beginnen zu lassen", nicht zu übersehen (Seel: 2003: 9). – Martin Seels Versuch, eine *Ästhetik des Erscheinens* zu entwickeln, findet den Anknüpfungspunkt für seine Theorie des Erscheinens in Baumgartens revolutionärer Sichtweise von sinnlichen Erfahrungsweisen. Ortlands Hinweis auf die kurze Erfolgsgeschichte der *Aesthetica*, die er in der systematischen Ausarbeitung der Frage, wie etwas erscheint, verortet und Martin Seels Betrachtungen zu einer *Ästhetik des Erscheinens* weisen zahlreiche Berührungsflächen auf. – Allerdings bezieht Martin Seel hinsichtlich der gestellten Frage *Ästhetik oder Aisthetik* eine epistemologische Zwitterstellung[153], die wir hier vorerst positiv konnotiert als dialektische Vermittlungsinstanz zwischen den Positionen der jeweils ausgewiesenen Apologeten der Ästhetik und Aisthetik [154] verstehen; was wiederum keineswegs das Setzen eines verbindenden *und* zwischen Ästhetik *und* Aisthetik rechtfertigt; allerdings auch das *oder* dazwischen ist nicht dazu angetan, das Verhältnis von Aisthetik und Ästhetik so zu bestimmen, wie es letztlich ist: ein horizontales – damit ist nicht ein gleiches, freies nebeneinander gemeint – und zugleich ein vertikales, ein hierar-

[153] Wir beziehen uns eine weiteres Mal auf Gernot Böhmes Kritik an der Position Martin Seels im Vorwort zu seinem Band: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* 2001. Gernot Böhme zählt zwar Martin Seel neben Wolfgang Welsch, Rudolf Schweitzer u.a. zu seinen Bundesgenossen in Sachen Aisthetik, relativiert jedoch diese vermeintliche Nähe zwischen seiner und Martin Seels Position zur *Ästhetik als Aisthetik*, indem er Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens* Inkonsequenz insofern vorwirft, als er „seiner Distanzierung von einer *Ästhetik als Aisthetik*" selbst den Boden entzieht. Seel bleibt dem Dafürhalten Böhmes nach schuldig, warum die *Ästhetik des Erscheinens* nicht auch als *Aisthetik des Erscheinens* zu verstehen ist. (G. Böhme: 2001: 8-9) Martin Seel begegnet G. Böhmes Bedenken schon vorausweisend im 2. Aufsatz seines 1996 erschienen Bandes: *Ethisch-ästhetische Studien*: *Ästhetik und Aisthetik*, in dem er „einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung" herausstellt.

[154] Wenn *Aisthetik* den Bereich der allgemeinen Wahrnehmung begrifflich abdeckt und *Ästhetik* den der ästhetischen Wahrnehmung, dann wäre eine antipodisches Verständnis nur dann gerechtfertigt, wenn das Allgemeine als absolut anästhetische Sphäre bestimmt würde. Unvorstellbar, eine Welt außerhalb der Kunst könnte sinnlich nicht erfasst werden.

chisch abhängig gedachtes Verhältnis. Zu konstatieren wäre, dass das *als* zwischen Ästhetik *als* Aisthetik, worin das modale *als* den Begriff Aisthetik als Bezugsgröße bestimmt, also ihr eindeutig eine prioritäre Stellung einräumt. Eine durchaus provokative Position, weil sie ihre ambivalente Konstellation nicht abbildet. Dies verlangt nach einer differenzierten Betrachtungsweise hinsichtlich der bislang nicht geklärten Beziehung zwischen Ästhetik und Aisthetik – verhalten sie sich mit dem modalen *als* dazwischen wie bei Gernot Böhme betont hierarchisch, die Ästhetik als solche marginalisierend; ist ihr Verhältnis wie bei Christoph Menke eher ein integratives, das im Vollzug entscheidend an Kenntlichkeit einbüßt; so ist es wie bei Martin Seel ein differenziertes, bei der beide Begriffe „zwei verschiedene Arten der Analyse des Sinnlichen" bezeichnen. – Martin Seel expliziert, wie bereits w.o. herausgestellt, seine differenzierte Sichtweise zum Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung in seinem Aufsatz *Ästhetik und Aisthetik* (Seel: 1996: 36-37):

> […] Jedoch bezeichnet Aisthetik und Ästhetik zwei verschiedene Arten der Analyse des Sinnlichen. Thema der *Ästhetik* sind Wahrnehmungs- und Herstellungsformen, die sich auf bestimmte, traditionell >schön< genannte Objekte beziehen, nicht zuletzt – aber keineswegs ausschließlich – auf die der Kunst. Thema der *Aisthetik* hingegen ist einfach die menschliche Wahrnehmung, ohne eine Beschränkung auf bestimmte Formen und Funktionen. Aisthetik ist folglich etwas sehr viel Allgemeineres als Ästhetik. […] Ästhetik ist daher ein Teilgebiet der Aisthetik. Alle Wahrnehmung ist aisthetisch, nur ein Teil unserer Wahrnehmung aber ist darüber hinaus ästhetisch.

Im gegenwärtigen Diskurs konstatiert Martin Seel zunehmend lauter werdende Rufe nach „Entgrenzung der traditionell begrenzten Domäne der Ästhetik", mithin einer Öffnung der Ästhetik zur Aisthetik. Er hält diese Öffnung, das heißt die „beiden sinnlichen Analysen zueinander in Beziehung zu setzen", für grundsätzlich zulässig, allerding nicht um den Preis gegenseitigen Unkenntlichmachens.

Die Position von Christoph Menke haben wir in groben Umrissen bereits expliziert, die von Gernot Böhme da und dort, vor allem als *Kontrapost* zu Martin Seels Ansichten eingestreut. Böhmes antipodischer Ansatz gründet in einer vertieften reflexiven Auseinandersetzung mit dem traditionellen Ästhetik Begriff, wie er in den ästhetischen Theorien von Baumgarten bis in die Spätmoderne Anwendung findet. Böhme knüpft seine Sichtweise an die *Aesthetica* Baumgartens und Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft an und isoliert und konstatiert eine grundlegende Defizienz der sinnlichen Wahrnehmung dergestalt, dass er mit der Einschränkung der Ästhetik als Kunstphilosophie die ästhetische Gestaltung, wie

sie ab dem industriellen Zeitalter an Bedeutung zugenommen hat, für verlustig erklärt. Daraus leitet er seine These ab, „daß eine entsprechende Ästhetik im Gegensatz zur großen Tradition der europäischen Ästhetik von Baumgarten bis Adorno neu zu entwickeln wäre". (G. Böhme: 2001: 17) Böhmes Ausführung in den Kapiteln: Wahrnehmung, Atmosphären, Atmosphärisches, Befindlichkeit bis zu Ekstasen, Zeichen und Symbole und zuletzt Ästhetische Praxis und Ästhetische Kritik gehen wir im zweiten Abschnitt, insbesondere im Zusammenhang mit den Wahrnehmungsformen des „gestimmten Raums" auf den Grund ihrer dem entsprechenden Bedeutung.

Nicht unerwähnt sollte bei einer Erörterung der Wahrnehmungsweisen ästhetischer Erscheinungen – auch wenn die Fragestellungen hierin fundamentalphilosophischer Natur sind, führen sie doch in explizite Denkmuster eines weiteren Versuchs, die philosophische Ästhetik neu zu begründen ein, vor allem in das präsentische Moment des *Sich-Zeigens* als Ereignis, dem Dieter Mersch in seiner breit gefächerten Studie *Was sich zeigt* (2002a) betont differenziert von: was *sich zeigt* und nicht *was* sich *zeigt* herausstellt – bleiben. Diese semantische Umpolung ist für unsere Betrachtungen des ästhetischen Erscheinens von entscheidender Bedeutung.[155] In dem *Sich-Zeigen* ist eine gewisse Wesensgleichheit mit dem Begriff des Erscheinens, wie Martin Seel ihn zum zentralen Gegenstand seiner Theorie erklärt hat. Es ist der Versuch, dem Unbestimmbaren (hier des ästhetischen Gegenstands) mit dem Begriff des *Sich-Zeigens*, das ja, wie Mersch es definiert, zeichenlos vor sich geht, mithin auf die leibliche Erfahrbarkeit angewiesen ist, ein Befund, der nicht mehr und nicht weniger unterstellt, als dass sich jede extensive Perzeption des *Sich-Zeigenden* der „begrifflichen Vereinnahmung" widersetzt. (Mersch 2002a: 66) Wir werden an geeigneter Stelle herauszufinden versuchen, ob und unter welchen Voraussetzungen das Moment des *Sich-Zeigens* an der leiblichen Wahrnehmung von ästhetischen Erscheinungen teilhat, oder ob es sich dabei nicht doch um das Gleiche mit anderen Vorzeichen handelt. Zudem sollte der Blick auf Gumbrechts Präsenztheorie nicht unterschlagen werden, zumal sich Gumbrecht in seiner Darstellung, vor allem auf die der *Epiphanie* auf Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens* beruft. (Gumbrecht: 2004: 83, 131)

Diese noch unbegründete Annahme erfährt in Dieter Mersch´ im gleichen Jahr 2002 wie *Was sich zeigt* erschienen Publikation (2002b) *Ereignis und Aura* eine ausführliche Bestä-

[155] „Dem Etwas-zeigen geht solches Sichzeigen vorweg, nicht im Sinne einer zeitlichen Vorgängigkeit, sondern im Sinne eines Implikationsverhältnisse, einer logischen Relation, ohne daß dabei das >Sich< wiederum in einem Selbst verortenbar [sic] wäre, das es anzeigte." (Mersch: 2002a: 65)

tigung. Dieser Titel ist aus der Perspektive der ästhetischen Wahrnehmung die praktische Ergänzung zur erstgenannten fundamentalphilosophischen Abhandlung. Mersch bezieht sich schon im Vorwort dezidiert auf die hier angesprochene Neubegründung der Ästhetik: „Beide Textsorten gehören daher, obzwar eigenständig, in den gleichen diskursiven Kontext: Kritik der Hermeneutik, der Semiotik, des französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus sowie der Neubegründung der Ästhetik aus der Aisthetik des *Sich-Zeigens*, […]. Gedacht wird also vom Vorrang der Alterität her, als eines Zuvorkommenden, das sich dem Sinn, dem Verstehen gleichwie den Prozeduren der Signifikation, der Schrift und der Differenz verweigert." (Mersch: 2002b: 9) Eine erste Antwort auf unsere o.a. Fragestellung, inwieweit das Sich-Zeigen als ein *Vorrangiges* des Erscheinens zu verstehen ist, findet sich schon auf nächsten Seite über den Begriff des Auratischen begründet: „ […] Ihm eignet *Ektasis*: Hervortreten in der Bedeutung des Erscheinens. Beide (die Aura und das Erscheinen, A.G.) bedeuten dasselbe: *Sich-Zeigen.* Das Ästhetische hat darin seinen Ort. Ereignisästhetik fußt also in auratischen Erfahrungen, und zwar so, daß in ihr das >*Daß*< (*quod*) des Erscheinens vorrangig berührt wird." (Mersch: 2002b: 10)

Wann immer im Verlauf dieser Arbeit von Ästhetik die Rede ist, ist sie beharrlich begleitet von der latenten Frage nach der epistemologischen Anwendbarkeit auf die ästhetischen Phänomene von Stimmungsmodulationen in einem literarischen Text, konkreter gefragt, wie zeigen sich ästhetische Erscheinungen in den formalästhetischen Strukturen in Bernhards Roman *Frost*. Denn was nützt eine noch so gründlich theoretische Erörterung einer Neuorientierung der philosophischen Ästhetik, wenn sie sich dann analytisch als nicht anwendbar erweisen sollte. – Von wem sonst als vom Autor der *Ästhetik des Erscheinens* wäre eine trefflichere Erklärung zu erwarten, inwieweit die Sinnlichkeit poetischer Texte in analysierbare Erscheinung tritt, und zwar ohne buchstäblich sein zu müssen. Martin Seel ist hinsichtlich unserer beharrlichen Fragestellung um eine Antwort nicht verlegen: „[…], auch die Literatur scheint das Erscheinen umgehen zu können – zumindest dort, wo sie auf das Versmaß und Silbenklang verzichtet. Hier, so könnte man denken, liegt gar kein ernstzunehmendes Sinnenobjekt vor, sondern lediglich eine Partitur, die als Kunst nicht von den Sinnen, sondern allein vom Geist erschlossen werden will. Die Trennung jedoch verfehlt das literarische Sprechen von Anfang an. Denn (ohne einen Sinn für) Auffälligkeiten als graphische, rhythmische und klangliche Komposition gäbe es überhaupt keine literarischen Texte." (Seel: 2003: 10) Implizit klingt in diesem Zitat das Moment der *Intransivität* als bestimmendes Merkmal der „immanenten Poetik" Bernhards durch, der eine dezidiert

künstlerische Verweigerung inhärent ist, mithin alles über die Selbstreflexivität Hinausgehende unterbindet. Denn die oftmals zitierte Sinndestruktion in Bernhards Prosa ist nichts anderes eine durch Sinnverweigerung sinnliche evozierte Irritation als ausgesprochener *foregrounding* Effekt, die ihrerseits zu einem latenten Stimmungsereignis führen. Im Unterkapitel: *Der Körper der Texte* führt Martin Seel dazu aus: „Literarische Texte sind Resonanzkörper der in ihnen gebündelten und von ihnen entzündeten Imaginationen. Als solche erklingen, verlaufen und – erscheinen sie. Dabei ist es nicht entscheidend, wie bildreich – reich an Metaphern, Vergleichen und anderen Mittel der figürlichen Rede – sie im Einzelnen sind. Ihr primärer Impuls liegt in der mimetischen Fähigkeit, Sequenzen von Worten und Sätzen zu erzeugen, die selbst mit für sich stehen, wovon mit ihnen die Rede ist.“ (Seel: 2003: 208) Diese Sequenz aus diesem Unterkapitel könnte genauso gut einer Rezension zu Bernhards *intransitiven* Latenzen in Prosatexten entstammen. Wir nehmen die Erörterungen Seels mit großer Spannung auf, behalten sie im Blick und bedienen uns ihrer gegebenenfalls im textanalytischen 8. Kapitel.

Nun kehren wir nochmals zu Ortlands Beitrag zurück: Vom Eingangszitat dieses Abschnitts ausgehend, folgen wir seiner Argumentationslinie hinsichtlich einer über Kunstbetrachtung hinausweisende Diskussion zum gegenwärtigen Status der Ästhetik, die „sich nicht auf die Demarkation der ästhetische Differenz“ beschränken lässt. (Ortner: 2001: 263) Darin sieht Ortland mitunter einen Grund, warum im späten 20. Jahrhundert zunehmend Bestrebungen erkennbar werden, „Baumgartens ursprünglichen Entwurf (oder Teile daraus) zum Ausganspunkt für eine systematische Neubestimmung der Ästhetik – die gewiss nicht bleiben kann, was sie gewesen ist – zu machen, […].“ Der *gordische* Knotenpunkt der Diskurse findet sich vornehmlich in der Frage, inwieweit das Potential der Theorie Baumgartens noch in einer Welt, deren Verhältnis zur Ästhetik zunehmende zu verkümmern droht, oder sich in einem den Alltag behübschenden Ästhetizismus erschöpft, noch abgerufen werden kann. Ortland ortet im „Zentrum der aktuellen Diskussion“ kaum noch eine Frage nach der „Sinnlichkeit“, die sich im seriellen Lebensrhythmus der Moderne längst zurückgebildet hat. Im ästhetischen Diskurs gesteht er der „Wiederentdeckung Baumgartens nach dem Verbindlichkeitsverlust der idealistischen und neukantianischen Kunstphilosophie“ eine spezifische Bedeutung zu. Er beruft sich in diesem Zusammenhang auf Hans Rudolf Schweitzer, der sich an Wiederaufnahme Baumgartens in den gegenwärtigen Ästhetik-Diskurs große Verdienste erworben hat, der für eine „Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Ästhetik“ verbunden mit der Forderung „nach Aufhebung der

Schranken zwischen Kunst und Leben“ plädiert, wie sie in historischen Avantgarden und der bisweilen ausufernden Popkultur ihr inzwischen nachgekommen ist. (ebd.: 264-266)

Ortland lässt mit Brigitte Scheer eine gewichtige Gegenstimme zu Schweitzer zu Wort kommen, indem er sie zitiert: „[D]ie Ästhetik sei auf Grund ihrer >erkenntnislogischen und erkenntniskritischen Potentiale< in der Lage, „das zentrale Paradigma abendländischer Philosophie zu attackieren. […] In der gleichen Richtung bewegt sich Wolfgang Welsch` Ansinnen, „wenn er etwa schreibt: >die Ästhetik – von Baumgarten gleichsam als eine Art Trojanisches Pferd in die Festung der Wissenschaften eingeschleust – führt […] zu einer Veränderung des Konzepts von Wissenschaft und Erkenntnis: […] (ebd.: 267). Doch lassen wir Brigitte Scheer (1997) selbst zu Wort kommen: In der: *Einführung in die philosophische Ästhetik* konstatiert sie eine seit den frühen 1980er Jahren „außerordentliche Wiederbelebung“ (Scheer: 1997:1) der ästhetischen Philosophie, die sich primär als Kritik am Rationalismus äußert. Scheer sieht hierin eine wiederholte Reaktion „auf die Entstehungsbedingungen in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts“ (ebd.). In der Folge stellt sie die epistemische Differenz zwischen Strukturalismus und Ästhetik mit der Bemerkung heraus: „Hat der >linguistic turn< in der Philosophie dieses Jahrhunderts ein Bewusstsein von Sprachabhängigkeit unserer Weltkonzepte erzeugt, so könnte man in gewissen Analogie von einem >ästhetic turn< in der Philosophie in dem Maße sprechen, indem die Ästhetik mit der Einsicht Ernst macht, daß unsere sinnliche Wahrnehmung immer schon interpretierende, produktive Antworten auf sogenannte >Affektionen< sind.“ (ebd.: 3) – Im letzten Kapitel ihrer Einführung nimmt Scheer die Position Adornos hinsichtlich seiner *Ästhetischen Theorie* (2003/1973) in den Blick ihrer Erörterungen zur philosophischen Ästhetik. Auch wenn dieses philosophische Werk erstmals 1970 posthum, also schon außerhalb der hier angesprochenen „Latenzzeit“ erschienen ist, finden sich dessen literarischen Entsprechungen schon in den 1950er- und frühen 1960er- Jahren, so auch in Thomas Bernhards *Frost*. Nicht dass Thomas Bernhard Adornos kulturpessimistische Position der *Negativen Dialektik* (2003/1970) wissentlich antizipiert hätte, dies wurde ihm in einer späteren Rezeption von Philipp Schönthaler[156] implizit, allerdings den Roman *Auslöschung* (1986)

[156] Philipp Schönthaler: 2001: *Negative Poetik*. Schönthaler sieht die Negative Poetik in Bernhards Prosa aus den Krisendiskursen nach 1945 erwachsen. Allerdungs schränkt er gezwungenermaßen seine Betrachtungen dazu auf die nach Adornos *Theorie der Ästhetik* erschienenen Prosatexte ein. Dadurch entgeht ihm das hier angesprochen Moment der unmittelbaren künstlerischen Sensorik der Nachkriegszeit, mithin der Latenzzeit. Allerdings widerspricht Schönthaler im Unterkapitel 4.2. *Bernhard – Schreiben im Nullzustand* unserer Ansicht vom latenten ethischen Anspruch, den wir entschieden auf *Frost* beschränkt wissen wollen, indem er

betreffend zu positivistisch, zugesprochen (Schönthaler 2011: 285f.), entstammt sein Debütroman einer ähnlich gelagerten Sensorik für die kulturellen Bruchlinien der Nachkriegszeit. Daraus beziehen wir – zugegebenermaßen – die perspektivische Erkenntnis, dass eine gewisse Analogie zwischen dem ethischen Anspruch, der sowohl der *Kritik Adornos* am insolventen Humanismus Begriff unterlegt ist auch Bernhards verstörender Poetik in *Frost*, wenn man sie in einer tiefenstruktureller Lesart zuzulassen bereit ist, als *Anagramme der Gewalt* erkennbar wird. Brigitte Scheer spricht dieses ethische Moment des Inhumanen explizit an: „Inhumanität will hier heißen, dass Kunst nicht dazu berufen ist, den Stand der Humanität in seiner Unvollkommenheit zu affirmieren, sondern durch ihr kritisches Potential das noch Ausstehende an Humanität anzumahnen. Hierbei muß sie auch gegen das vermeintlich Humane verstoßen können – etwa durch Schock, Destruktion, Verstörung usw." (Scheer: 172) Trefflicher kann man den von uns reklamierten ethischen Anspruch, der sich in *Frost* latent artikuliert, nicht explizieren. Darin wird auch das Moment der Gerechtigkeit, die als Anagramme im Gedächtnis seines Textes verborgen liegen, offenkundig. – Andrea Kern und Ruth Sonderegger gehen noch eine Schritt weiter, indem sie eine Verbindungslinie zwischen ästhetischer Erfahrung (des Lesers) und der Philosophie zu erkennen meinen: „[…] Diese Bezogenheit *auf* die gewöhnliche Erfahrung unterscheidet die ästhetische in der Form nach von der gewöhnlichen. D.h., sie unterscheidet sich von der gewöhnlichen Erfahrung nur so und genau so, dass sie sich auf diese bezieht. Diese Bezogenheit auf die gewöhnliche Erfahrung verbindet die ästhetische Erfahrung zugleich mit der Philosophie. Denn in der Philosophie beziehen wir uns auf genau das, worauf wir uns auch, wenngleich nicht ausschließlich beziehen: auf unser *Verhältnis* zur Welt." (Kern/Sonderegger: 2002: 10). Diese Erkenntnisse sollten wir uns gegebenenfalls im analytischen Teil dieser Arbeit in besonderer Weise vergegenwärtigen.

Am anderen Ende der Rückbesinnungsskala stehen, wie o. e. Ulrike Franke, die nach 1972 auch 2018 immer noch ihre Lesart Baumgartens, nach der sie ihre Interpretation der „Ästhetik als Aisthetik" entgegenstellt, beharrlich verteidigt. Zu dieser „Fraktion" zählen selbstredend die Apologeten der „ästhetikologischen Wahrheit" im Sinne einer literarischen Epistemologie, wie Frauke Berndt, Hans Adler und Gérard Raulet, die im nächsten Abschnitt ihre diskursive Stimme in diesem Zusammenhang einbringen werden. – Jedenfalls, so könnte ein vorläufiges Fazit lauten, lässt die offensichtlich anhaltende Ambiva-

---

das Moment des Versöhnlichen in der negativen Ästhetik Adornos als zu positivistisch für eine analogische Nähe zu Bernhards immanent negativen Poetik erklärt.

lenz[157] des gegenwärtigen Ästhetik-Diskurses auf einen noch nicht abgeschlossen Prozess der Neubewertung der Theorie Baumgartens schließen, nämlich nicht mehr vordringlich in die geschlossene Gesellschaft der immer noch rationalistisch dominierten Philosophie einzudringen und sie von innen her zu verändern, sondern die ästhetische Philosophie als autonome Denkweise zu etablieren.

Einen weiteren bemerkenswerten Ansatz zu einer Neubestimmung der ästhetischen Philosophie bietet Ortland (2001) mit dem Hinweis auf Nelson Goodmans Symboltheorie[158] insofern, als die moderne symboltheoretische Erkenntnistheorie seit Peirce, Cassirer oder Langer, wie es Cassirer formuliert, „im symbolischen Ausdruck den geistlichen Ausdruck in sinnliche Zeichen und Bilder aufgehen zu lassen". (hier zit. nach Ortland: 271) „Symboltheoretische Begriffe", wie sie bei Nelson Goodman „in diesem umfassenden Verständnis" anzutreffen sind, ermöglichen über Leibniz auf Baumgartens Projekt der sinnlichen Erkenntnis zu rekurrieren. (ebd.) Und gerade deshalb bietet sich mit Goodmans Symboltheorie ein Zugang an, weil Baumgartens bloß „zweistelliges Zeichenmodell" für die Einbindung in eine heutige „semiotische Ästhetik" nicht ausreicht. (ebd.: 272) Auch wenn, wie Ortland resümiert, dass die „Affinität der >kognitivistischen Ästhetik< Goodmans" zu Baumgartens Projekt der sinnlichen Erkenntnis zwar marginal wahrgenommen wurde[159], bleibt die systematische Rekonstruktion des bislang nicht eingelösten Projekts im Zusammenhang mit Goodmans Symboltheorie eine Desiderat. (ebd.: 273)

Insgesamt und im Besonderen zeigt sich am letzten Beispiel, dass der Prozess der Neuorientierung der philosophischen Ästhetik längst nicht abgeschlossen ist. Aus der Perspektive des Stimmungsdiskurses bleibt im Hinblick eine auf sinnliche Erkenntnis ausgerichtete „Stimmungsästhetik" von Baumgartens *Aesthetica* völlig unberührt. Dies ist angesichts der leiblich-sinnlichen Wahrnehmungsformen ästhetischer Stimmungen mehr als verwunderlich. Über diesem ästhetisch phänomenologisch angestammten Feld sinnlicher Erkenntnismöglichkeiten liegt offensichtlich immer noch der lange Schatten von Kants *Kritik der*

[157] Vgl. Christoph Menke: 1991: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*: „Die moderne Reflexion auf die ästhetische Erfahrung ist durch eine unaufgelöste Ambivalenz bestimmt." Menke verortet diese Ambivalenz in den beiden auseinanderklaffenden Traditionslinien, wobei die erste keinen Unterschied zwischen ästhetischen Erfahrungen und allen anderen Erfahrungsweisen macht, die zweite in der ästhetischen Erfahrung ein die Vernunft der „nicht-ästhetischen Diskurse überschreitendes" Erfahrungspotential sieht. (C.Menke: 1991: 9)

[158] Nelson Goodman: 1997: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Systemtheorie*;

[159] Vgl. die Anmerkung 75 bei Ortland: 273: Annemarie Gethmann-Siefert: […] mit *Sprachen der Kunst* „sei endgültig die seit dem Beginn der neuzeitlichen Ästhetik angestrebte Emanzipation der sinnlich-anschaulichen Erkenntnis gelungen".

Urteilskraft.[160] Wir plädieren daher in einer Art methodologischem Zwischenergebnis, eine virtuelle epistemologische Klammer zwischen Baumgartens sinnlicher Erkenntnis und der ästhetischen Kategorie Stimmung in Bernhards Prosa zu bilden. Dies verlangt natürlich nach einer diskontinuierlichen Transformation der „extensiven Klarheit" Baumgartens über die Episteme von Cassirers *Theorie der symbolischen Formen* zur *Phänomenologie auf die* (leibliche) *Wahrnehmung* Merleau-Pontys und in der Folge auf Nancys Philosophie des Berührens. Diesem berechtigten Ansinnen kommen wir im zweiten Abschnitt dieses Kapitels nach.

5.2.6.6 Das Ende der Latenzzeit des „Schönen Denkens"?

Mit Tagungen, die ein Jubiläum – wie hier den 300. Geburtstag Alexander Felix Baumgartens – zum Anlass haben, selbst wenn sie wie bei der gegenständlichen Veranstaltung thematisch weitgehend auf die dritte Nebenbestimmung der *Aesthetica* im §1 der *Kunst des Schönen Denkens* (*ars pulcre cogitandi*) eingeschränkt werden, gehen, der stofflichen und semantischen Komplexität der sinnlichen Erkenntnis Baumgartens entsprechend, weit gefächerte Fragestellungen einher, die sich dann in den Beiträgen der obligaten Tagungsbände mehr oder weniger disziplinübergreifend niederschlagen[161]. Die Jubiläumstagung 2014 an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder ist da nicht die Ausnahme. Mit der einleitenden Fragestellung der Herausgeberinnen: „Welche epochalen Veränderungen hat Baumgarten wissenschaftlich […] hinterlassen?" geht die erkennbare Absicht einher, diese „epochalen Veränderungen" auf ihre Aktualität hinsichtlich ihres unabgeschlossenen, weitgehend in Vergessenheit geratenen Charakters zu befragen. (Allerkamp/Mirbach 2016: 7-32; hier: 7). Die Herausgeberinnen weisen in ihrem Einführungsbeitrag: *Unter produktiver Spannung: 300 Jahre Baumgarten* auf die epochemachende Schwellenfunktion[162] der

[160] Vgl. Frederike Reents: 2015: *Stimmungsästhetik*: 2015: *I: Kant als Inaugurator der Stimmungsästhetik*: „Gegenwärtig scheint eine Faszination von der ungebrochenen Wirkungsmacht, die Kants Kritiken offenbar nach wie vor auf den philosophisch-ästhetischen Diskurs ausüben, auszugehen." – Dieser Einschätzung versuchen wir, die kritischen Positionen der gegenwärtigen Baumgartenforschung zu Kants Kritiken entgegenzustellen. Die bedeutet natürlich nicht, dass Kants ästhetische Theorie bedeutungslos wäre, sondern sie bedarf einer adaptiven Rückführung auf das Original Baumgartens. (vgl. die Beiträge in: DZPhil 49/2; vor allem Haverkamps Beitrag: 2014: *„Wie die Morgenröthe". Baumgartens Innovation*, in: *Baumgarten-Studien* (2014:18): „Die prekär begrenzte Konstruktion der >transzendentalen Ästhetik< Kants ist von Derrida, Deleuze und Lyotard in großer Schärfe betrieben worden. Mehr und mehr zeichnet sich ab, dass Baumgarten nicht bruchlos in der Vorgeschichte aufgeht und was an ihm nicht aufgeht, statt historisch geworden zu sein, an Kant vorbei wegweisend geworden und wirksam geblieben ist."

[161] Die Herausgeberinnen versuchten, die Vielfalt der Beiträge auf vier Kategorien aufzuteilen: I. Ästhetik, Systematik und Episteme; II. Rhetorik und Poetik; III. Ethik und Naturrecht. IV. Horizonte und Resonanzen.

[162] Der Begriff der Epochenschwelle findet sich bei Hans Blumenberg in: *Die Legitimität der Neuzeit* (2017: 535-536; hier 535): „[…] Die Qualität der Epoche stellt sich zunächst dar als der Inbegriff derjenigen Merk-

Ästhetik hin, mit der die „Verbindung, Grundierung oder sogar Leitung des Denkens durch das Schöne“ einhergeht und sich als „Bedingung einer voraussetzungsreichen Beziehung zwischen Darstellen und Denken, Ästhetik und Philosophie, Kunst und Wissenschaft“ als eine „epochale Wende“ erweist. (ebd.) – Es kann hier bei aller verständlichen *theoretischen Neugierde* allerdings nicht der Ort sein, den vielfältigen, interdisziplinären Aspekten zum *Schönen Denken* auf den Grund ihrer unterschiedlichen Semantiken, von ebenso unterschiedlich motivierten Fragestellungen hervorgerufen, zu gehen: Reduktion zwingt mithin zur Auswahl. Das Auswahlkriterium der Beiträge beschränkt sich einerseits auf den Aspekt der „ästhetische Wahrheit“ in Verbindung mit dem Begriff der „literarischen Epistemologie“, wie er in den Beiträgen von Hans Adler, Frauke Berndt und Gérard Raulet durchaus differenziert angesprochen wird, und andererseits auf die Bedeutung der systematischen Verortung der Ästhetik bei Baumgarten, in die Constanze Peres fundierte Einsichten in die „systemische Verfasstheit der Philosophie“ Baumgartens gewährt, die letztlich auf Christian Wolff zurückgeht. Peres stellt dementsprechend heraus, „[d]ass der überproportional ausgedehnte Darstellung der *Aesthetica* eine hohe Differenziertheit ihrer Einteilung und Subeinteilung entspricht, indiziert wiederum die >Genauigkeit< […] mit der sich Baumgarten seiner philosophischen Innovation widmet. Zudem tritt aus der systematischen Verortung klar hervor, dass und wie die Ästhetik als zur Logik parallele und komplementäre Erkenntnistheorie zu sehen ist “(Peres: 2016: 89-90), und nicht zuletzt interessiert hier die in Haverkamps Beitrag herausgestellte Überschreitung der nationalen Literaturgeschichte, als deren Provokateur er Baumgarten versteht, der die Gründungsidee einer sehnlichst erwünschten Kulturwissenschaft, wie sie Haverkamp unermüdlich einfordert[163], in-

male, die den Historiker vor der Nivellierung des Geschichtsverlaufs in die Eintönigkeit des Immer-Gleichen und damit vor dem Irrtum bewahren, es könne alles zu jeder Zeit vorkommen. […] Nicht der Zeitpunkt, sondern die durch ihn getrennten Zeiträume beginnen den Epochenbegriff zu bestimmen.“ – Den Schwellenbegriff selbst definiert Blumenberg wie folgt: „Es gibt keine Zeugen von Epochenumbrüchen. Die Epochenwende ist ein unmerklicher Limes, an kein prägnantes Datum oder Ereignis evident gebunden. Aber in einer differenzierten Betrachtung markiert sich eine Schwelle, die als entweder noch nicht erreichte oder schon überschrittene ermittelt werden kann. (ebd.: 545) Zum Begriff der Sattelzeit, er wird bisweilen als Synonym für die Epochenschwelle von der frühen Neuzeit in die Moderne verwendet, sei auf den von Daniel Fulda und Elisabeth Décultot herausgegeben Sammelband: *Sattelzeit. Historiographische Revisionen* (2016) hingewiesen.

[163] A. Haverkamp: 2004: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*: *Legende* (ebd.: 7-13) Dieser Text bleibt insofern für uns erste Quelle, als er neben vielen anderen Aspekten von einer Umwertung der Philologie in der Folge von Starobinskis découverte der Anagramme spricht, „deren Ergebnis nicht, wie gerne behauptet wird und gewiss nicht Starobinskis Ansicht ist, die aporetische Fruchtlosigkeit ist, […] (Haverkamp 2004: 28) Dies gilt umso mehr, als die von Haverkamp konstituierte wissenschaftliche Stimmungslage, die der poetischen Stimmung bei Beckett, Sartre, Celan, Bachmann u.a., und hier insbesondere in Thomas Bernhard früher Prosa korrespondierend eingeschrieben ist: Die latente Poetik der *Anagramme der Gewalt*. – Was allerdings die Baumgarten Rezeption Haverkamps als Provokateur der Literaturgeschichte im gegenständlichen Aufsatz

härent ist. (Haverkamp: 2016: 35-48) Allerkamp und Mirbach bemerken dazu: „Haverkamp stellt *Alexander Gottlieb als Provokation der Literaturgeschichte* heraus, indem er die Rhetorik und Poetik als die beiden Grundpfeiler der Ästhetik ausweist, denen das „ästhetische Grundmuster" jeder „immanenten Poetik" (folglich auch der Poetik Thomas Bernhards) zugrunde liegt. Sie betonen in diesem Zusammenhang im Sinne von Haverkamps angesprochenen Evidenzbegriff ausdrücklich, die „Verflechtung der Worte" nicht mit den Dingen selbst zu verwechseln, „sie verkörpert vielmehr den ästhetischen Überschuss […]". Dem zufolge ist Baumgartens „Begriff der Vollkommenheit des ästhetischen Gegenstands als eines solchen nicht formal. Denn er orientiert sich an der sinnlichen Evidenz einer sich selbst durchsichtig werdenden Wahrnehmung. Im Analogon der Vernunft (*analogi rationis*) erscheint die logische Transparenz der *noeta* als funktionale Äquivalenz zu der obskuren Intransparenz der *aistheta*." (Allerkamp/Mirbach:19) Ihre Conclusio zu Haverkamps Beitrag lautet schließlich: […] „Das Reflexivwerden ihrer Figuren illustriert Geschichte nicht einfach, sondern ermöglicht deren Reflexivwerden in der eigenen Geschichtlichkeit. Indem sie die *aistheta* als *analoga* der philosophisch-dogmatischen Begriffsgeschichten (noeta) rekonstruiert, ist Ästhetik nicht Motivgeschichte, sondern Begreifensgeschichte." (ebd.) – Mit dem expliziten Hinweis auf den Beitrag Hans Adlers: „Was ist ästhetische Wahrheit?" stellen die Herausgeberinnen als Autorinnen des Einführungsbeitrags insbesondere den Aspekt der Analogie heraus: „Ästhetische und logische Wahrheit begegnen sich, auch wenn erstere einem „unteren Erkenntnisvermögen" entspringt, bei Baumgarten auf Augenhöhe und durchaus in einem konkurrierenden Verhältnis. „Die logische und die ästhetische Wahrheit unterscheiden sich nicht durch den Reiz, der die Vorstellung provoziert, sondern durch ihre unterschiedliche Reizverarbeitung. Beide sind dem Satz vom Grund und dem Satz vom Widerspruch verpflichtet […]. Der Unterschied besteht in der Art der Gewinnung von Erkenntnis. Die logische Wahrheit wird analytisch-begrifflich […] gewonnen, die ästhetische ganzheitlich. (vgl. dazu: Mirbach: 2007: XLII) Die Tatsache, dass die wahrgenommenen Gegenstände nicht die Gegenstände selbst sind, erklärt auch, warum es keine Diskrepanz zwischen der Metaphysik auf der einen und der Ästhetik auf der anderen Seite gibt." (Allerkamp/Mirbach: 2016: 19) – Mit Baumgartens Anspruch auf ästhetische Wahrheit entstehen neue, systemische Wissensfelder, die Hans Adler in seinem Beitrag in Form von konzentrischen Kreisen darstellt. (Adler: 2016: 52)

betrifft, zeitigt dessen Schlussteil eine überraschend kühne Perspektive, wenn er Baumgartens Theorie der sinnlichen Erkenntnis mit dem Paradigma der >Digital Humanities< […] vergleicht.

Auf die hier nur angedeutet angeführten Beiträge gehen wir, dort wo wir Anknüpfungspunkte für unser methodisches Vorgehen zu erkennen vermeinen, noch differenzierter ein, denn die Erkenntniserwartung aus diesen Beiträgen steht neben anderen, hier verwendeten Publikationen zu Baumgarten in einem direkten Zusammenhang mit dem erklärten Vorhaben, die literarischen Epistemologie Baumgartens als methodische Grundlage auf die Ebene eines poetologisch ausgerichteten Verstehenskonzepts der *Stimmung als Latenzfigur* zu transformieren. Dies setzt allerdings voraus, die Funktionsweise der *ästhetischen Wahrheit* bei Baumgarten bei aller notgedrungenen Kürze in epistemischer Hinsicht zu rekonstruieren.

5.2.6.7 Auf den Spuren der literarischen Epistemologie Baumgartens

Erstens: (Zitatwiederholung)

Philosophie und Literatur gibt es nur so, dass sie von sich wissen, und dieses Wissen von sich gewinnen sie nur so, dass sie voneinander wissen, d.i. einander lesen. Daher kann keine von den beiden in dem Sinn zur Metasprache werden. […]Die Selbstreflexion der literarischen Werke, die Reflexion ihrer Möglichkeiten vor und jenseits der Darstellung, kann nicht in die Begriffe der philosophischen Ästhetik übersetzt werden. […]Auch in der Philosophie soll die Ästhetik nicht die Literatur auf den Begriff bringen und ihr ihren Platz in der Ordnung des Wissens anweisen, sondern den Begriff und die Ordnung des Wissens von der Literatur aus befragen. (Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.): 2006: *Literatur als Philosophie. Philosophie als Literatur* (2006: 11)

Zweitens:

Joachim Ritter[164] (1989) spricht in seinem Aufsatz *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (ersch. 1962) den Begriff der *ästhetischen Wahrheit* an, indem er den schönen Künsten „ihre eigene Wahrheit“ in Form „sinnlichen Empfindens und Fühlens“ zugesteht und erklärt dazu, dass das, was „in den vernünftigen Begriff logischer Wahrheit nicht eingeht, daher von den schönen Künsten empfindend erkannt und zu >ästhetischer Wahrheit< erhoben“ wird. Ästhetische Kunst und logische Wissenschaft stehen so für Baumgarten im Verhältnis ihrer Ergänzung zueinander“. (Joachim Ritter: 1989: 141-163; hier 155-156) [165]

[164] Vgl. dazu den Hinweis auf den Aufsatz Joachim Ritters bei Wellbery (2003: 720).

[165] vgl. dazu Mirbach: 2007: XLIX: „ Die ästhetische Wahrheit ist gegenüber der logischen Wahrheit zunächst autonom. So ist es (vgl. *Aesth.* § 429) für die ästhetische Wahrheit der Vorstellung der Bewegung der Sonne, wie sie sich ein Hirte im Gespräch mit seiner Geliebten […] irrelevant, wie es sich mit der verstan-

Wir behalten die beiden Textpassagen vorerst einmal im peripheren Blickwinkel, bis sich das im Gesagten Gemeinte an geeigneter Stelle etwa bei Hans Adler, insbesondere im Beitrag von Frauke Bernd: *Die Kunst der Analogie*. *A. G. Baumgartens literarische Epistemologie* erschließt. Um die Spannung aufrecht zu erhalten, stellen wir der weiteren Vorgangsweise vorauseilend die *inventio* ihres Beitrags voran: Frauke Berndt rekurriert am Beginn ihres Beitrags auf Friedrich Schlegel, der seine „eigene Poetik […] in programmatischer Absicht ausdrücklich Theorie nennt, […] wertet mit (diesem Begriff; A.G.) die Literatur als epistemisches Medium auf und um". Baumgartens Philosophie, so, Berndt weiter, wäre ohne diese mediale Bestimmung literarischer Texte nicht denkbar gewesen. (Berndt 2016: 183). Wie das zu verstehen ist, sollte sich im Zuge einer genaueren Lesart im Sinne Baumgartens ästhetischer Erkenntnistheorie erschließen. – Doch zuvor gehen wir dem oben kurz angesprochenen Einführungsbeitrag der beiden Herausgeberinnen noch ein Stück weiter nach, denn bekanntlich weisen Einführungen eine explizit konkludierende Tendenz auf, aus denen ein erstes Vorverständnis, wie *Schönes Denken zu denken* ist, erwachsen sollte. Dazu zählt die Notwendigkeit, dass *Schönes Denken* abseits von landläufigen Vorstellungen einer ästhetischen Theorie bedarf und diese Theorie selbst wieder den Gegenstand der Ästhetik hervorbringt. (Allerkamp/Mirbach: 2016: 8) Nicht weniger ist die Unabgeschlossenheit „Teil und Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem epochemachenden Autor, seiner Theorie und Lehre. (ebd.: 9) Die Frage nach der „fragmentarischen Ganzheit" (Mirbach 2007: XII) zu stellen, „bringt Baumgartens methodische Ansprüche in Anschlag. Wenn das Schöne als Gegenstand des Denkens begriffen wird, so erfordert das, diesen Gegenstand in einem aktiven Vollzugsmodus zu begreifen, ihn also >nicht lediglich abzubilden, sondern ihn vor uns entstehen zu lassen. Ihn bis zu seinen Ursprüngen zurückverfolgen und ihn aus diesen wieder aufzubauen<." (E. Cassirer: 2007: 358; hier in: Allerkamp/Mirbach: 2016: 10) In der oben erwähnten Anthologie von Eva Horn, B. und C. Menke (Hg.) (2006) sprechen die Herausgeberinnen das Problem der Übertragbarkeit des

---

desmäßig erfaßbaren, physikalisch oder mathematisch berechenbaren Wahrheit dieser Bewegung der Sonne verhält". In der Anmerkung 63 verweist Mirbach auf den erwähnten Aufsatz von Joachim Ritter; vgl. weiter: H. Adler 2016: 49-66. Wir begnügen uns an dieser Stelle mit der komplexen Fragestellung Hans Adlers noch ohne Anspruch, dementsprechend treffliche Antworten darauf zu finden: „[…] Was aber geschieht, wenn >Wahrheit< pluralfähig gedacht wird? Wenn es >Wahrheiten< gibt und diese Wahrheiten in ihrem Anspruch gleichberechtigt sind? Wenn die Hegemonie der Logik durch den Einzug der traditionell erkenntnistheoretisch schlecht beleumdeten Sinne empfindliche Herrschaftseinbußen erleidet? Wie kann die von Alexander Gottlieb Baumgarten eingeführte ästhetische Wahrheit überhaupt eine ernstzunehmende Konkurrenz für die Logik werden? Sprengt die Teilung der einen Wahrheit die Einheit der Wahrheit, oder ist das nur ein Faktor der Binnendifferenzierung?"

Denkens auf die Literatur an. In der Einleitung dieses Sammelbands findet sich die folgenschwere, aber nachvollziehbare Feststellung, dass

[…] in der spiegelbildlichen Entsprechung der beiden Asymmetrien die Philosophie und Literatur so verbinden, dass sie in ihrem unversöhnlichen Gegensatz in ihrer unauflöslichen Verknüpfung wiederholen und bekräftigen, *Philosophie als Literatur*: Das ist der literarische […] Charakter der Philosophie, den sie nur haben kann, dass sie ihn als >Rhetorik< *marginalisiert*. *Literatur als Philosophie*: Das meint den philosophischen Gehalt der Literatur, den sie nur so beanspruchen kann, dass sie seine argumentative Einlösung *zurückweist*. […] Die Selbstreflexion der literarischen Werke, die Reflexion ihrer Möglichkeiten vor und jenseits der Darstellung, kann nicht in die Begriffe der philosophischen Ästhetik übersetzt werden. Der Ort wie der Sinn der Ästhetik ist ein anderer als der einer philosophischen Übersetzung literarischer Praxis". (Horn, Menke, Menke: 10-11; hier: Allerkamp, Mirbach: 10-11)

Eine bemerkenswerte Sicht der Dinge hinsichtlich der „gegenseitigen Bedingtheit von Verstand und Sinnlichkeit" bietet der Hinweis auf das heutige Verständnis, das vermeintlich nach dem Erscheinen der programmatischen Titel wie Deleuzes *Logik des Sinns*[166] (2017), Wolfgang Welschs *Ästhetisches Denken*[167] (1990) ein ungetrübtes zu sein scheint. „Doch dieser Schein trügt." (Allerkamp/Mirbach: 14) „Baumgarten übernimmt zwar die alten Hierarchisierungen, doch er wertet die unteren Erkenntnisse dezidiert auf, indem er es der logischen Erkenntnis analog zu Seite stellt." In der Anm. 44 berufen sich die Herausgeber auf Ursula Franke: *Kunst als Erkenntnis* (1972), deren Position die der Aisthetikern wie etwa Wolfgang Welsch entschieden entgegensteht und auf der sie auch in ihrer jüngsten Publikation: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik* (2018) insistiert. […] „Die Einteilung in obere und untere Erkenntnisvermögen bezeugt die vormalige Geringschätzung seitens eines rational-logischen Denkens, das noch nicht in der Lage war, das >Andere der Vernunft[168]< anzuerkennen, und es als stattdessen als logisches Alleinunternehmen ansah, alle

[166] Gilles Deleuze: 2017: *Logik des Sinns*.

[167] Wolfgang Welsch: 2006: *Ästhetisches Denken*: „>Ästhetik< war zunächst – seit 1750 – der Titel einer philosophischen Disziplin, die ein Wissen vom Sinnenhaften anstrebte und daher von Baumgarten, ihrem Gründungsvater, als *episteme aisthetike*, kurz als >Ästhetik< bezeichnet wurde. Demgegenüber ist es nachher zu einer Verengung vorwiegend auf die Kunst oder gar nur auf das Schöne gekommen. Das wäre meines Erachtens heute rückgängig zu machen. Ich möchte Ästhetik genereller als *Aisthetik verstehen*: Als Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnenhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen." (Welsch: 2006: 9-10)

[168] Hartmut Böhme, Gernot Böhme:1985: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*; Im Unterkapitel *1.6. Verdrängung oder Rekonstruktion des Leibes?* verweisen die beiden Autoren auf Herman Schmitz Leibtheorie und konstatieren in diesem Zusammenhang Kants eigentliche Grundlegung seines Denkens: „Im striktesten Sinne bleibt Kant ein Denker des anthropologischen Dualismus, der Leib-Seele-Spaltung und der vom Primat des Intelligiblen her degradiert." Das mitunter ist, was das Trügen des Scheins bei Allerkamp und Mirbach ausmacht.

Erkenntnisansprüche gleichermaßen einlösen zu wollen.“ (ebd.: 15) Im Frontispiz des oben erwähnten Bandes: H. Böhme, G. Böhme: 1985: *Das Andre der Vernunft* heißt es: „Die Dialektik der Aufklärung ist noch nicht zu Ende gedacht. Horkheimers und Adornos Kritik an der instrumentellen, der eindimensionalen, der bornierten Vernunft, die alles auf sich aufnehmen zu können beansprucht. […] Das Andere: das ist die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehren, die Gefühle, das Unbewusste.“

Baumgarten provoziert mit der Einführung des Begriffs der *ästhetischen Wahrheit* einen veritablen Konflikt mit dem *logischen* Wahrheitsbegriff. „Durch den Akt der Emanzipation der Sinne entsteht ein Wissensuniversum, das die logische Leitidee *einer* Wahrheit, die sich noch einer aufweisbaren Ontologie und Kosmologie verpflichtet weiß, unterläuft und pluralisiert: >Die *aistheta* sind die Schatten der *noeta*, aber auch deren Grund und Quelle< […] Mit dem Rückgriff auf Leibnitz wird die Erkenntnisleistung der Sinne als eine gewürdigt, die nur via Analogie erbracht werden kann. Menschliche Erkenntnis ist analog, das heißt deiktisch.“ (Allerkamp/Mirbach: 2016: 19) (vgl. dazu den o. e. Beitrag von Hans Adler: *Was ist ästhetische Wahrheit*? (Adler: 2016: 49-66)

5.2.6.7.1 Baumgarten emanzipiert sich von Leibnitz und Wolff

Logica inventionis und epistemé esthetiké[169]

Die sensitive Erkenntnis ist eine Komponente des Logos

Gérard Raulet: 2016

In der Ambiguität der Figur der *inventio* vollziehen sich „die eigentlichen epistemischen Übergänge“. (Allerkamp/Mirbach: 2016: 22) Wie Raulet zu der Ansicht kommt, ist es allemal wert, seinen Überlegungen dazu genauer nachzugehen. In seinem Eingangs-Statement moniert er in der Baumgartenforschung zur Entstehung der philosophischen Ästhetik zwei Fehleinschätzungen: die „der Skylla der Überschätzung Baumgartens und der Charybdis der teleologischen Perspektive, die Baumgarten auf dem *terminus ad quem*

[169] Gérard Raulet: *Logica inventionis und episteme esthetike*. *Die leisen Übergänge eines bahnbrechenden Umbruchs*, in: Allerkamp/Mirbach (Hg.) (2016): *Schönes Denken* (2016: 127-145)

zurückprojiziert und ihn ihm unbedingt den >Vorgänger von Kant< sehen will.“ Die *episteme esthetike* verdankt ihren bahnbrechenden Durchbruch vielmehr leisen, „unscheinbaren Verschiebungen innerhalb der etablierten Episteme. Zu den maßgeblichen Einflüssen gehören dabei nach Raulet die entsprechenden Denkmodelle von Leibnitz und Wolff, „deren Logik, Ontologie und Psychologie eine Art von Subtext bilden“. Den Grund für die Fehleinschätzung der *Aesthetica* sieht Raulet vornehmlich im unreflektierten rezeptiven Vorgehen: „Man feiert den vermeintlichen Erfinder der >Ästhetik<, aber man geht sofort zu Kant über, und damit ist die Sache abgetan.“ (Raulet: 2006: 127). Er insistiert entschieden darauf, dass Baumgartens Denken nicht voraussetzungslos entstanden ist, sondern es nur vor dem Hintergrund der Philosophien von Leibnitz und Wolff zugänglich ist. Baumgarten rekurriert insofern auf die beiden, als sie als erste die cartesianische *Anästhetik* überwunden haben und die „Rehabilitierung der Sinneswahrnehmung und dem Gedanken einer Kontinuität zwischen Sinnen und Verstand“ initiiert haben. Raulet scheut sich nicht, die Anregung zu dieser Entwicklung bereits mit Bacons *The New Organon* in den Diskurs der *ars inveniendi* aufzunehmen. (ebd.: 128-130) Er spinnt in der Folge der nächsten Seiten den Faden der sinnlichen Erkenntnis, wie sie im Wesentlichen auf die Voraussetzung durch die Überwindung Descartes und Bacons durch Leibniz und Wolff, der Durchbruch zur Ästhetik durch Baumgarten nicht denkbar ist. Wolff hat, nach Raulet, als erster erkannt und geltend gemacht, „dass das Geheimnis der Erfindungskunst[170] (*ars inveniendi*) mit dem Mittel der Logik nicht aufzuhellen war“. (ebd.: 131) Raulet konstatiert resümierend, dass Leibniz und Wolff die „alte scholastische Tradition“ der vertikalen Hierarchie des Erkenntnisvermögens noch beibehalten. Darin unterscheidet sich Baumgarten insofern, als er die logische und ästhetische Erkenntnismöglichkeit in eine horizontale, mithin analoge Beziehung transformiert. (ebd.: 132) Mit der nunmehr auf Augenhöhe befindlichen sinnlichen Erfassung der Gegenstände und Vorstellungen mit dem logischen Erkenntnisvermögen ist nicht nur eine epistemische Gleichstellung manifest geworden, „sondern sie umfasst zugleich auch das ganze Spektrum der sinnlichen Erfahrung – als Quelle der entsprechenden Empfindungen, als Medium entsprechender Vorstellungen, als Fähigkeit des Geistes“. (ebd.: 134) – Mit Baumgartens Rede von der Vollkommenheit tritt dann eine fundamentale Unterscheidung zu seinen Mentoren Leibnitz und Wolff zutage: „Vollkommenheit ist *nicht*

[170] [Wolff] definiert zwar die ars inveniendi a priori als die Kunst, unbekannte Wahrheiten aus gegebenen Sätzen und Definitionen abzuleiten, aber er hält eine Erfindungskunst a posteriori für möglich und empfiehlt, beide nicht zu trennen. Dadurch emanzipiert er sich von den Grenzen der cartesianischen und leibnizianischen Auffassung. (Raulet: 128-129)

Schönheit: Schön ist die Vollkommenheit, wenn sie in der besonderen Form der ästhetischen Erfahrung, als Gedicht, in Erscheinung tritt und dabei einen Reichtum an Merkmalen wiedergibt.“ Dieser Reichtum ist allerdings nicht bloß als Ornatus der poetischen Rede zu verstehen, „sondern derart, dass er eben wahrheitskonstitutiven Wert besitzt. […] Dieser führt den ästhetischen Reichtum nicht nur auf die subjektiven Eigenschaften der wahrnehmenden bzw. dichtenden Person, sondern auch auf den objektiven Reichtum der Gegenstände und des Stoffes zurück“. (ebd.: 134-135). Mit dem Hinweis Raulets auf die intakte Verbindung von Ontologie und Ästhetik bei Baumgarten bringt er den für die Einschätzung dieser ästhetischen Wahrheit wichtigen Begriff der *veritas aestheticologia* ins Spiel seiner Betrachtungen. Ein „Zwitterbegriff, der die Problematik der Verhältnisse zwischen Poetik und Logik bzw. Metaphysik zugleich ausdrückt und stillschweigend überspringt, indem er die Hypotypose gleichsam zur Regel macht“. (ebd.: 135) Diesem Aspekt gehen wir im bereits angekündigten Beitrag von Frauke Berndt, der insbesondere die *ästhetische Wahrheit* im Sinne der literarischen Epistemologie in Baumgartens *ars analogi cogitandi* verhandelt, auf den Grund seiner für uns vielversprechenden Semantik. Frauke Bernd expliziert[171] dezidiert, was Raulet als schrittweise Behauptung „der neuen Erkenntnisweise“ konstatiert hat: „Eine erste Verschiebung bestand in der Beziehung der ästhetischen Erfahrung auf die rhetorische inventio, […]. Eine zweite Verschiebung in dem Aufgeben der rhetorischen Fragestellung und der Einbeziehung der inventio als ästhetische Erfahrung in die Poetik, d. h. in den Entstehungsprozess des Kunstwerkes“. (ebd.: 136) Raulet beobachtet zudem, wie Berndt sie beschreibt, eine Projektion der „Systemstelle der *elocutio* auf die Systemstelle der *inventio*“. Dazu stellt Raulet fest: „Grundsätzlich ist die elocutio umso untrennbarer von der inventio, als nur sie für die Bereicherung der sonst viel zu trockenen Erkenntnis und dadurch auch für ihre Schönheit sorgt. (ebd.: 137-138). Raulet resümiert am Ende seines Beitrags mit der anfangs gestellten Frage: „Inwiefern wies Baumgarten wirklich über seine Zeit hinaus? Inwiefern kann diese entschieden ontologisch orientierte ästhetische Erkenntnistheorie Kants ästhetische Urteilskraft vorbereitet haben?“ […] Zweifelsfrei hat Kant ihr indirekt, wenn auch in amputierter Form, zum Durchbruch verholfen. „Ebenso wenig (besteht ein Zweifel) an dem Preis, der bei Kant dafür gezahlt wurde: Der

[171] Vgl. dazu: Frauke Berndt: 2011): *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750* (2011: 1-11): Frauke Berndt erkennt eine analoge Konfiguration zwischen Klopstocks *Messias* und Baumgartens Projekt der sinnlichen Erkenntnis und schließt daraus: „ An dieser Position wird das Denken, Können, Handeln, Sollen, Wollen der Literatur buchstäblich vom vernünftigen Kopf auf die sinnlichen Füße gestellt, was nichts Geringeres bedeutet, als dass genau an dieser Stelle der moderne Literaturbegriff geprägt wird. Vgl. auch: Eva Horn u.a. (Hg): 2006: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*.

ganze Hintergrund der herkömmlichen rhetorisch-poetischen Fragestellung wird fast zur Gänze verabschiedet. Nicht zuletzt ist das zentrale Moment des zugleich subjektiven und objektiven Reichtums, das in Baumgartens *Aesthetica* alles andere ist als ein ornamentales Überbleibsel und vielmehr als die Schaltstelle der Verschiebung erscheint. Bei Kant bleibt zunächst von diesem ontologischen Reichtum so gut wie nichts übrig, da es in erster Linie darum geht, den formalen Charakter des ästhetischen Urteils zu reinigen. Soweit es noch vorhanden ist, reduziert sich das Ornament auf die unendlich nichtssagende Schlängellinie als Symbol der freien Schönheit, der *puchritudo vaga*." (ebd.: 143-144)

5.2.6.7.2 Die Epistemologie des Exemplarischen

Im ersten Absatz des Beitrags von Frauke Berndt findet sich ein Satz, der unsere besondere Aufmerksamkeit hervorruft: „Allein der Umweg über die Beobachtung und Beschreibung des literarischen Textes (*poema*) ermöglich es Baumgarten, die Gesetze der Logik in diejenigen der Ästhetik zu übersetzen" Für eine Diskursivierung dieser Übersetzung mangelt es einfach an „apriorischen Begriffen" (Bernd: 2016:183) – Beobachtung und Beschreibung des literarischen Textes verhalten sich exemplarisch zu den Lücken der apriorischen Begrifflichkeit der Sattelzeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts; bei Frauke Berndt mündet diese Verhältnis in den Begriff der *literarischen Epistemologie Baumgartens*. Sie schränkt allerdings postwendet ein, dass bei Baumgarten „sich literarischer Text und philosophische Disziplin keineswegs wie Besonderes zum Allgemeinen" verhalten. „Baumgarten verwendet das Beispiel nicht vor einem dialektischen, sondern vor einem rhetorischen Hintergrund." (ebd.: 184)

Es ist, wie Frauke Bernd es herausstellt, „die große, unerhörte Analogie des *ut poema cognitio sensitiva*, die es ermöglich, dass Baumgartner „sich zwischen literarischem Text und sinnlicher Erkenntnis" hin und her bewegt. (ebd.) Doch der erste Rückschlag folgt auf den Fuß, denn Baumgarten muss erkannt haben, dass sich *noeta* und *aistheta* entgegen seiner Annahme nicht ähnlich sind. Dieser Einsicht gemäß „ersetzt Baumgarten in einem gewaltigen epistemologischen Sprung die *erste* Analogie zwischen Logik und Ästhetik durch jene *zweite* – die Analogie zwischen Erkenntnis und Darstellung, die er in den *Meditationes* herstellt. Baumgarten erkennt, dass die „Struktur und Funktionen der sinnlichen Erkenntnis" ausschließlich am literarischen Text beobachtbar und beschreibbar sind, „weil sie in dessen wahrnehmbaren Formen in (sprachlogische; A.G.) Erscheinung treten. (ebd.:

184-185) – Frauke Berndt erörtert mit Rückgriff auf Aristoteles, der mit seinem Ähnlichkeitsbegriff „den ontologisch gesicherten Boden“ verlässt und überantwortet das „Beispiel dem Gemeinsinn: Ähnlich ist das, *was für* ähnlich gehalten wird, bzw. was *als* ähnlich gilt“. (ebd.: 186) Frauke Berndt erkennt in diesem Verfahren eine Nähe des Beispiels zur Metapher und beruft sich auf Anselm Haverkamp […]: Die Ähnlichkeit reguliert die Spannung zwischen der uneigentlichen und eigentlichen Rede. Das Verdienst, dass die Metapher sowohl das Ersetzen und das Ersetze abbildet, kommt nach Berndts Dafürhalten Baumgarten zu, „der alle Tropen kurzerhand als kryptische Figuren bezeichnet (*figurae crypticae*) bezeichnet. (ebd.: 187) Dazu vermerkt Haverkamp im *Morgenröthe* Aufsatz, hier wörtlich zitiert (Haverkamp: 2014: 33-36):

Quintilians Tropen und Figuren, die als metaphorisch ornamentale Beleuchtung ein künstliches Licht werfen und deshalb traditionell *lumina* heißen, sind bei Baumgarten zu elementaren Tiefenstrukturen des kryptischen Funktionierens der Sinne für jede Sinngebung geworden. Sein Terminus dafür ist die *figura cryptica* (*Aesthetica* § 784) […]. Was die Tiefen-Figur von den 'symbolischen Formen' Cassirers trennt, ist hier nicht weiter zu ergründen. Sehr kurz und technisch gefasst, bietet sie die kryptisch-allegorische Struktur einer Verdichtung, die Cassirer in der Präferenz für den Symbolbegriff – sei es nun derjenige Kants, sei es derjenige Goethes - auf die Oberflächenerscheinung verkürzt und den die Oberfläche motivierenden Tiefenmomente, die Baumgartens *ars analogi rationis* en detail theoretisiert, nur im oberflächlichen Resultat der einen, symbolischen Formation des 'Mythos generalisiert. […] Blumenbergs Projekt einer Metaphorologie kommt den Anforderungen, das Feld der *figurae crypticae*, der ästhetischen Sekundär-Phänomene, zu gliedern, das Baumgarten hinterlassen hat, am nächsten […]. Mehr als Cassirers Formen erlauben, ist sich Blumenberg des irreduziblen, singulären Charakters bewusst, den Baumgarten an dem ästhetischen Paradigma des Gedichts als des exemplarischen Gegenstandes ästhetischer Erfahrung an den Anfang stellen wollte. Dessen transzendentale Bestimmung hat Baumgarten ästhetisch genannt und damit auf einen neuen Begriff gebracht, was zu gleich ein neuer Begriff des Begreifens ist.

Frauke Berndt verweist im Zusammenhang mit dem Komplex der Ähnlichkeit auf den zweiten Teil der Aesthetica, wo Baumgartner das Beispiel als „rhetorisches Verfahren“ des >Nebeneinander von Ähnlichem< beschreibt, demzufolge Ähnlichkeit >entweder ähnlich, unähnlich oder entgegengesetzt< sein kann. Daraus kann nach Berndt geschlossen werden, dass Analogie ein Verfahren ist und Ähnlichkeit eine Eigenschaft. (Berndt: 187) – Insgesamt, wie von Frauke Bernd erläutert, ist es die „rhetorische Epistemologie des Exemplarischen“ auf der Baumgartens literarische Epistemologie aufruht. Der literarische Text dient sowohl „als Beispiel für sinnliche Erkenntnis, als auch als rhetorische Figur des Beispiels

„als Beispiel des literarischen Textes (poema). Frauke Bernd führt dann weiter aus, indem sie „Baumgartens Analogie in der rhetorischen Epistemologie des Beispiels“ fundiert sieht, das nicht im Allgemeinen anzutreffen ist, sondern „zwischen Besonderem und Besonderem balanciert. (ebd.: 187-189) – Frauke Berndt stellt in der Folge den Aspekt der Verknüpfung von Ähnlichem mit Ähnlichem und Verwandtem mit Verwandtem in den Vordergrund der bereits eingeführten Analogiefiguren und zitiert aus §55 der *Meditationes*: >Die Verknüpfung der poetischen Vorstellung muß zur sensitiven Erkenntnis beitragen […] folglich *muß sie poetisch sein*<. „Das beste Beispiel für solche Verknüpfungen qua Analogie findet Baumgarten in der ersten Ode des Horaz, an der in der Anmerkung zu § 20 vorführt, wie Allgemeinbegriffe – *universalia* – durch Individualbegriffe – *individua* – ersetzt worden sind: >Warum steht in ihr *Ahnen* für Vorfahren, *olympischer Staub* für Staub der Spiele, *Palme* für Preis, *lybische Plätze* für fruchtbare Gebiete, *attalische Verhältnisse* für Überfluß [,] *cyprische Balken* für Handelsschiff, *myrtenartiges Meer* für gefährliches Meer, *der mit den ikarische[n] Fluten ringenden Africus* für Wind, *alter Massikus* für edler Wein, *marsischer* Eber für mörderisches Tier usw., wenn es nicht verdienstvoll wäre, an die Stelle von weiteren Begriffen engere zu setzen?< Nicht weniger trefflich klingt Frauke Berndts interpretierender Kommentar, wenn sie an diesem Beispiel für das Beispiel deutlich macht, „dass zu den Merkmalen, die mit dem Individualbegriff bezeichnet werden, nicht nur die Eigenschaften eines Gegenstandes, sondern auch dessen Enzyklopädie gehören […]. (ebd.: 192-193) Berndt ergänzt ihren Kommentar mit dem Hinweis, dass nicht nur die Metapher als *figura cryptica* fungiert, sondern auch die erwähnte Individualisierung des Allgemeinen. (ebd.) Bezeichnend dazu Baumgartens Feststellung im § 22 der *Meditationes* (hier zit. nach Berndt 194): >*Verworren vorgestellte Beispiele* sind extensiv *klarere Vorstellungen als diejenigen, denen sie zur Erklärung beigegeben werden* […], daher *poetischer* […] *und unter den Beispielen* sind wiederum die *Einzelbeispiele die besten*<. (Vgl. zum Begriff der intensiven und extensiven Klarheit: Mirbach 2007: XLII)

Im 3. und letzten Abschnitt ihres Aufsatzes bringt Frauke Bernd den Begriff der *ästhetischen Wahrheit* insofern ins Spiel, als sie gleich zu Beginn Baumgartens vermeintliches Desinteresse daran ins Treffen führt. Es sei an dieser Stelle eingefügt, dass wir aus einem sukzessive angewachsenen Vorverständnis heraus mit dem Begriff der ästhetischen Wahrheit eine gerichtete Erwartungshaltung hinsichtlich des bereits mehrmals angesprochenen Aspekts der literarischen Epistemologie verbinden, um letztlich die gewonnen Erkenntnisse auf die Ebene eines poetologisch motivierten Erkenntniskonzepts der *figura cryptica* in

Thomas Bernhards *Frost* zu transformieren. Mithin sind wir an den durchaus überraschenden, dennoch schlüssigen Argumenten interessiert, dass und warum vor allen Baumgarten seine Theorie des analogen Denkens mit literarischen Belegen nicht nur fundiert, sondern diese zugleich als Evidenz des Beispiels das Beispiels sichtbar macht. Zum besseren Verständnis der vermeintlich anfänglichen Defizienz des ästhetischen Wahrheitsbegriffs bei Baumgarten rekurriert Frauke Berndt auf den strukturellen Aufbau der sinnlichen Erkenntnis und führt die drei Funktionen an: *Komplexität, Anschaulichkeit* und *Lebendigkeit.* Sie sieht es als schlüssig an, dass Baumgarten gleich im Anschluss an die Theorie des Beispiels „vom Paradigma der visuellen Evidenz auf dasjenige der affektiven Evidenz" wechselt und erklärt, dass Affekte, je intensiver sie in Erscheinung treten, die „extensive Klarheit erhöhen, mithin ihre Evidenz. – Während Baumgarten in den *Meditationes* „kein einziges Wort" darüber verliert, kommt er bei der Erörterung der „Wahrheit der sinnliche Erkenntnis" in der *Aesthetica* nicht mehr an der epistemologischen Zuordnung in die „neue poetische Welt" vorbei. Gleichzeitig erfährt „der literarische Text als solcher in §519 den epistemologischen Status eines >einzelnen Beispiels<. Baumgarten sieht im literarischen Text nicht nur den Aspekt der sinnlichen Erkenntnis „und beschreibt das Beispiel als Beispiel seiner Poetizität", sondern sieht sich gezwungen, seine Argumentation selbst mit Beispielen zu unterlegen. Er musste sich offensichtlich eingestehen, dass die „ästhetikologische Wahrheit der sinnlichen Erkenntnis" im philosophischen Diskurs kein Platz zuteilwerden kann. (ebd.: 196-197). Damit ist der Punkt erreicht, an dem die „Balance zwischen Erkenntnis und Darstellung" aus den Fugen gerät und „an dem die Analogie versagt" Diese Wahrheit lässt sich offensichtlich nicht philosophisch reflektieren, sondern nur literarisch darstellen. Spätestens an dieser Stellen wird gewahr, womit wir diesen Abschnitt eingeleitet haben, nämlich mit dem Theorem aus: Eva Horn u. a. 2006: 11: „ […]Die Selbstreflexion der literarischen Werke, die Reflexion ihrer Möglichkeiten vor und jenseits der Darstellung, kann nicht in die Begriffe der philosophischen Ästhetik übersetzt werden." (Horn: 2006: Dem entspricht vollinhaltlich die von Frauke Berndt einleuchtend erläuterte Konsequenz dieses analogischen Dilemmas: „In den Wahrheitsparagraphen der *Aesthetica* holt Baumgarten das Problem der Analogie gleich zweifach ein: Mit dem Attribut >*aesthetico-logicus*< erinnert er noch einmal an die *erste* diskursbegründete Analogie (*ars analogi rationis*), die er mit Hilfe der zweiten Analogie zwischen Erkenntnis und Darstellung epistemologisch überspringt." Doch dadurch ist das Problem nicht lösbar. Man könnte, führt Berndt weiter aus, die ästhetikologische Wahrheit rhetorisch noch irgendwie auf den Be-

griff bringen, „doch schließt sie neben der formalen Vollkommenheit auch die materiale Vollkommenheit ein, weil sie an der ästhetischen Wahrheit (*veritas aesthetica*) teilhat. Im Hinblick auf die Sprachlichkeit, die Baumgarten in §560 für die sinnliche Erkenntnis voraussetzt, tritt neben der Sprachlogik nun die schiere Materialität des Zeichens. Genau deshalb ist sie gegenüber jeder logischen Wahrheit im emphatischen Sinn eigenständig." (Berndt: 197) Mit der Herausstellung der Materialität geht eine „Abwertung der Abstraktion" einher, begrifflich kann sie dennoch nicht erfasst werden. Baumgarten weicht daher „vom Indikativ in den Konjunktiv": >Ebenso brächtest du aus einem Marmor von unregelmäßiger Form keine Marmorkugel heraus, wenn nicht durch wenigstens so viel Einbuße an Material, in welchem Maße sie der höhere Wert der Rundheit verlangen wird.< „Der unbehauene Marmorblock", führt Frauke Berndt weiter aus, hat keine geometrisch definierte Form, dennoch erweist er sich in „seiner Bruchstückhaftigkeit" schöner, vollkommener, letztlich wahrer als die geschliffene Form der Kugel. Die dabei erfahrene Erscheinung der Erhabenheit übersteigt das „menschliche Fassungsvermögen". An diesem Beispiel wird offenkundig, dass Baumgarten wie hier die ästhetikologische Wahrheit der affektiven Evidenz anspricht, „etwas Überwältigendes inszeniert" wird. – „Das Beispiel" bildet daher die ästhetische Wahrheit nicht ab. „Vielmehr entwickelt der Marmorblock eine metonymische >Verschiebungsdynamik< […]. Als >Grenzverschiebungstopos< leistet die Metonymie dabei genau das, was die philosophische Begriffsarbeit nicht zu leisten im Stande ist." […] Mit der metonymischen Grenzverschiebung stellt sich in der „Wissensordnung des 18. Jahrhunderts ein neues Gleichgewicht" ein. „Im poetischen Modus" erfahren die Beispiele Baumgartens „Autonomie". Das Beispiel fungiert hiermit als „Relais, an dem die Episteme der Repräsentation auf die Ebene der Präsenz umschaltet. […] Baumgattens Analogie driftet metonymisch in Richtung auf den nie zu erreichenden Fluchtpunkt der ästhetischen Wahrheit zu, den der § 14 […] in Aussicht stellt. (ebd. 197-199)

5.2.6.7.3 Und noch einmal Anselm Haverkamp

Aus dem Vorspann der Herausgeberinnen zu den eigentlich Beiträgen haben wir eine Passage herausgestellt, die uns veranlasst hat, dem Beitrag Haverkamps, der die erste Abteilung: *Ästhetik, Systematik* und *Episteme*, davon wiederum ersteres eröffnet, einer zweiten, genaueren Lektüre zu unterziehen. Es ist dies vor allem die kurze Sequenz „Die Ästhetik stellt eine Provokation der Literaturgeschichte dar. Das Reflexivwerden ihrer Figuren illustriert Geschichte nicht einfach, sondern ermöglicht deren Reflexivwerden in der ihr eige-

nen Geschichtlichkeit. Indem sie die *aistheta* als *analoga* der philosophisch-dogmatischen Begriffsgeschichte (*noeta*) rekonstruiert, ist Ästhetik nicht Motivgeschichte, sondern Begreifensgeschichte“ (Allerkamp/Mirbach: 2016: 19). – Um das so Gemeinte besser zu verstehen, versuchen wir, Haverkamps Überlegungen möglichst trefflich nachzuvollziehen, denn die kurze Sequenz aus der erwähnten Passage gibt Anlass zur Annahme, dass Haverkamp den Blick auf die Poetik und Rhetorik um eine zusätzliche Dimension erweitert hat.

Doch zuerst wenden wir unser Augenmerk auf eine für Haverkamps kulturwissenschaftliches Verständnis typische Bemerkung, mit der er eine historische Analogie zwischen Baumgartens Möglichkeitsbedingungen bei der Erfindung der *Aesthetica* herstellt: „Baumgartens lateinisches Werk stammt aus einer anderen Epoche, der Zeit der verblassenden Renaissance im Zustand ihrer kriegsgeschüttelten Zerstörung[172], […],“ (Haverkamp: 2016:35) und dem vielzitierten und auch hier, gewollt, mehrfach wiederholten Satz aus der *Legende* in: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg* 2004 (7): „ Kulturwissenschaft ist eine Nachkriegswissenschaft in dem Sinn, daß die Rückfälligkeit in die Barbarei nicht so sehr ihr Gegenstand als ihre methodische Voraussetzung ist.“ So ist es u. E. nach nicht zu weit hergeholt, wenn man die Schwellenzeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts als die Zeit der (wissenschaftlich) erzwungen Latenzen, als *Latenzzeit* bezeichnet, mithin darin eine gewisse historisch Analogie erkennbar ist, ohne einer zyklischen Geschichtslogik das Wort reden zu wollen, wenngleich Haverkamps Diktum von der „Rückfälligkeit in die Barbarei“ eine gewisse Tendenz zu einer anthropologisch motivierten Fundierung des *unabwendbaren*, azyklisch wiederkehrenden Grauens erkennen lässt: Illusionslose Nachzeichnung des *Kainsmals* von Zeit zu Zeit. – Wenn wir dieser kurzen Sequenz abseits des philologischen Anliegens des Beitrags eine besondere Aufmerksam zugestanden haben, dann liegt dies in einer über den Aufsatz Haverkamps hinaus verweisenden direkten Verbindung mit der Entstehungszeit des Romans *Frost* in der ausklingenden Nachkriegszeit 1963 begründet: Anhaltende *Latenzzeit* der „Anagramme der Gewalt“, verborgen in den unauslesbaren Wörtern unter den Wörtern des manifest Gesagten. – Haverkamps wiederholte Kritik an der Verkennung der originären Leistung Baumgartens, beginnend mit „Heilsgeschichte des emphatischen Idealismus“, gefolgt von den „romantischen Kant-Krisen“ (Haverkamp: 2016: 35) bis in die gegenwärtigen Krisen ästhetischer Theorien ist bezeichnend für sein

[172] Vgl. Haverkamp: 2014: 17: „Knapp 48-jährig ist Baumgarten am 26. Mai 1762 in Frankfurt gestorben, den Krieg noch vor den Toren der Stadt, den siebenjährigen Verheerungen kaum entronnen, die preußische Niederlage bei Kunersdorf 1759 kaum verkraftet. […]“

tiefgreifendes Interesse an einer grenzüberschreitenden, alle nationalen Philologien zu überwindenden Kulturwissenschaft, wie sie das wissenschaftliche Denken der Nachgeborenen prägen und geprägt haben. Der vorliegende Aufsatz: *Alexander Gottlieb Baumgarten als Provokateur der Literaturgeschichte* zeugt einmal mehr von dieser Prägung in Verbindung mit der „Latenzzeit" des Nachkriegs. Haverkamp gibt sich nicht mit der Beschreibung der „Spitze des scholastischen Eisbergs" zufrieden, er geht der programmatischen Unterminierung der *Aesthetica,* der Wurzel allen Übels, auf den Grund ihre ignoranten Haltung, indem er die „Urszene Horaz" am Ende der „Prolegomena der *Aesthetica*" herausstellt, dessen Schluss ein „Zitat aus der Poetik des Horaz bildet", dem man die Funktion eines bedeutungslosen Ornaments beigemessen hatte. Dieses Zitat ist, wie Haverkamp es eindrucksvoll herausstellt, „ein aus dem Verszusammenhang herauspointiertes, katapultiertes Fazit an den poetologisch interessierten Leser. […] Ein Fazit […] das in der Pointierung einen so unmissverständlichen wie raffinierten Schluss zieht: Demjenigen […], der kompetent auswählt […] wird die Sache […] so zupass kommen und liegen, dass ihm weder die Worte fehlen, noch die luzide Anlage […] eben dieser Worte." (ebd.: 37) Haverkamp verweist auf ein Übersetzungsproblem „des Horaz wie auch Baumgartens", wodurch der „Ausgangspunkt der Aesthetica unkenntlich wird". (ebd.) „Im Vorbeigehen" weist Haverkamp auf das „funkelnde Ornament" hin, „das im Doppel der *res* als *prima cura* und des *lucidus ordo* als *secunda* cura auf Ovid anspielt. Es hat die Metamorphose des Aktäon als poetologisches Paradigma zum Gegenstand gemacht und erhebt sie zu Emblem der Ästhetik: In ihm zeigt sich die nackte Wahrheit der Diana, die im ersten Licht des Tages, der Morgenröthe[173] – Aurora – zwischen Tag und Nacht überrascht wird und im selben Moment der Erkenntnis auch schon die Hundemeute der alltäglichen Namen auf den armen Aktäon als unglücklicher Figur des Dichters loslässt." (ebd.: 38)

Haverkamp erkennt in der Differenz von *res et verba* im et „ein verkürztes doppeltes et-et, das nach scholastischem Brauch das flexible Gleichgewicht eines >sowohl – als auch: ein gesteigertes >beides zugleich<. Mit dem Hinweis auf Maurice Merleau-Pontys Chiasmus[174] kommt die Verflechtung der Worte das „ästhetische Grundmuster poetischer Pro-

[173] Vgl. dazu den Aufsatz Haverkamps: 2014: *„Wie die Morgenröthe". Baumgartens Innovation* in: R. Campe, A. Haverkamp, Ch. Menke (Hg.): 2014: *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik* (2014: 15-47) Dieser Aufsatz bleibt weiterhin die wichtigste Quelle und der heuristischer Ariadnefaden im *minotaurischen Labyrinth* der Baumgartenforschung.

[174] Im Abschnitt zur Bedeutung der Philosophie Merleau-Pontys im Zusammenhang mit Baumgartens Theorie der sinnlichen Erkenntnis besprechen wir die Begriffe Chiasmus und Verflechtung noch genauer, insofern als das chiastische Denken dem cartesianischen Dualismus entgegengerichtet ist.

duktivität par excellence ins Spiel seiner Erörterungen“ Auch wenn sich bei Merleau-Ponty keine direkte Erwähnung der *Aesthetica* findet, beruft er sich mit seiner Philosophie der Leiblichkeit auf die *res extensa* Descartes, um sich von dessen Dualismus abzusetzen. Mit der Figur des Chiasmus definiert er den Begriff der „Zwischensphäre“ also die Sphäre, wo sich die beiden Linien kreuzen, demnach nicht zur einen und nicht zur anderen gehört. (Vgl. Waldenfels: 2018: 286). Haverkamp erwähnt (so im Vorbeigehen), das Michel Foucault und Terence Cave nach Merleau-Ponty ebenfalls auf den Chiasmus rekurrieren, „um von einer >natürlichen Verflechtung< der Sprache mit dem Leben zu sprechen als der >leibhaften Verflechtung<, die den geheimen Verkehr der Metapher< (oder des Beispiels nach Frauke Berndt; A.G.) – Baumgartens *figura cryptica* – beherrsche und lebensnah halte.“ (Haverkamp 2016: 39)

Haverkamp führt dann zum § 18 der Aesthetica weiter zu einem „mit großem Bedacht gesetzten Einschub zu den *res et verba*, der unvermerkt, wie blind, in der Literatur mitläuft.“ (ebd.) Er würde es, wenn wir es richtig sehen, bevorzugen, dass der Einschub: PULCRITUDO [ET] RERUM ET COGITATIONUM übersetzt würde. Mit den Hinweisen auf Terence Cave und Michel Foucault, die Merleau-Ponte Chiasmus nachfolgen, sichert Haverkamp seine Beobachtung zu *res et verba* zusätzlich ab. Haverkamps Aufsatz ist mitunter ein Plädoyer, die latente literarische Epistemologie der *Aesthetica* von den formalen Fußfesseln der Kantischen *Kritik der Urteilskraft* zu befreien. Darin fügt der sich der mehrfache Hinweis Haverkamps auf den irreführenden Ästhetik-Eintrag Joachim Ritter fugenlos ein. Ritter bescheinigt darin die „historisch >umwälzende< Leistung“ (ebd.: 41) Baumgartens, verkennt allerdings, wenn er ihm unterstellt, dass sinnliche Erkenntnis nicht mehr auf eine rationelle Logik rückführbar ist, dass zum einen Baumgarten nie aufgehört rationalistisch zu denken, zum anderen die *cognitio sensitiva* im §1 nur im Wortsinn übersetzt werden müsste, dann würde sinnfällig werden, dass sinnliches Denken logisches Denken nicht ausschließt, dass sie sich vielmehr gegenseitig durchwirken und ihre Pole sich zugunsten der ästhetischen Wahrheit neutralisieren. Haverkamp insistiert auf der „ästhetischen Errungenschaft“ und führt die Eckpunkte der Erkenntnistheorie wiederholend an:

Die apostrophierte >sinnliche Erkenntnis< wird analog zur Logik der einen *noeta* deduzierbar und rhetorisch reduzierbar. Das heißt, in der Ästhetik wird die grundlegende Transparenz der rhetorischen Verfahren qua Verfahren wissenschaftlich zugänglich. Wo Kant weiterhin einen transzendentalen Unterschied macht zwischen Anschauung und Begriff, weist Baumgarten eine kontinuierliche Grund-Gegebenheit auf: die strukturbildende

Grund-Gelegtheit der Sinne für die (nur insofern sinnlich genannte) Erkenntnis (eine prekäre Begriffswahl, wie gesagt). Kant kommt frei nach Baumgarten dazu, in der Reflexion auf dieser Grundlage eine Erkenntnis-Lust zu postulieren, die *bloß* in der Form des Gegenstandes für die Reflexion *überhaupt* ihren Grund habe. Kants Abweisung von Baumgartens Ansatz in der Einleitung zur >transzendentalen Ästhetik< der *Kritik der reinen Vernunft* hatte es konventionell bei der bloßen, im >Sinne der Alten< klassischen Trennung von >*aisthetà kai noetá*< belassen. Was dagegen bei Baumgarten die an der sinnlichen Seite der Werke ausgemachte Vergnügungslage vollkommen macht, ist nicht die formale Vollkommenheit des ästhetischen Gegenstands als eines solchen. Sondern es ist die vollkommen Evidenz des am schönen Gegenstand seiner selbst erst inne werdenden Begreifens: einer durchsichtig werdenden Wahrnehmung, für die der schöne Gegenstand bei aller Appellqualität notwendig im Dunkeln bleibt. (ebd.: 41-42)

Haverkamp erläutert den Verkennungsvorgang bei Kant in der Weise, dass Kant die von Baumgarten postulierte vollkommene ästhetische Evidenz, die sich nicht im ästhetischen Gegenstand selbst manifestiert, sondern von ihm sinnlich erfahrbar ausgeht. Kant impliziert den ästhetischen Vollzug in „die Teleologie des Gegenstands hinein", wo sich die ästhetische Wahrnehmung konstituierend fortsetzt. (ebd.: 42) Er nimmt die Verkennung Baumgartens durch Kant (und Herder; A.G.) zum Anlass, die *lux aesthetica* im zweiten Teil der *Aesthetica* etwas genauer in den Blick zu nehmen, er spricht folglich das *analogon rationis* in dem Sinn an, als die „logische Transparenz der *noeta*" sich „funktional äquivalent zu der obskuren In-transparenz der aistheta" verhält. Ursula Franke (1972) vermerkt dazu im Unterkapitel *7. Die Ästhetik als ars analogi rationis* – es ist dem Hauptkapitel *VII. Die Wahrheit der Kunst* untergeordnet: „Da der Verstand im Gegenteil von der Fülle des Erscheinenden [*venusta plenitudo* § 585 der Aesthetica] gerade absieht, bedeutet es eine Frustration unserer Erkenntnis, wenn man nur ihre Wahrheiten gelten lässt […]." Franke führt das von Frauke Bernd schon bekannte Beispiel vom unregelmäßigen Marmorblock, aus dem die geometrisch perfekte Form einer Kugel gehauen werden soll, an und beruft sich auf den § 560 der *Aesthetica*: „Quid enim est abstractio, si iactura est?" – „Denn was ist die Absonderung, wenn nicht eine Verlust?" (vgl. Mirbach: 2007: Teil 1: 539) – Beachtenswert in diesem Zusammenhang die Anmerkung 112: […] „Ein beliebtes Beispiel […] für die Unterscheidung von logischer und ästhetischer Wahrheit gibt der Sonnenuntergang ab. Auch Kant gebraucht es: Die Sonne taucht ins Wasser ein, sagt der Poet; würde er sagen, die Erde dreht sich um ihre Achse, so wäre er ein Logiker und kein Poet." Franke setzt dann fort: „Zwar ist die Wahrheit der Wissenschaft exakter, aber sie ist, aufs Ganze gesehen, auch ärmer als die Wahrheit der Kunst, die im Medium der Empfindung das in der

Abstraktion Verschwindende, die Fülle des Ganzen, voll vergegenwärtigt. – Dies Fülle (*venusta plenitudo*), die allenfalls ungesehen und ungehört, unerkannt bleiben würde, wird aufgedeckt im geformten Material der Wörter, des Steines, der Farben oder Töne […]. (U. Franke: 1972: 107)

Daran schließt Haverkamp an, indem er der Durchsichtigkeit der rationalen Welt Baumgartens *Un*-durchsichtigkeit der sinnlichen Welt als Funktionsmodell gegenüberstellt. Auf „Quintilians Tropen und Figuren" rekurrierend, bringt er die „elementaren Tiefenstrukturen des kryptischen Funktionieren der Sinne für jede Sinn-Gebung und Setzung" ins Spiel seiner Beobachtungen und sieht darin die Möglichkeit einer Vorwegnahme des Chiasmus, „in der das Leib-Apriori Merleau-Pontys die Sinne mit der Sprache verflochten weiß." (Haverkamp 2016: 43) Mit diesem vergleichenden Hinweis auf die chiastische Struktur bei Baumgarten und Merleau-Ponty zeigt sich ein weiteres Stück des Ariadnefadens auf dem Weg zur literarischen Epistemologie der *figura cryptica* in Thomas Bernhards Prosatexten und fügt sich nahtlos der hinweisenden Anmerkung 20 im Morgenröthe-Aufsatz von 2014, wo Haverkamp eine epistemische Nähe von Merleau-Pontys Leibphilosophie (noch vor Nancy) zu Baumgarten Theorie der Sinnlichkeit konstatiert. – Haverkamp, der die *figura cryptica* zum Gegenstand seiner *Theorie der literarischen Latenz* (Haverkamp:2002) macht[175] – sie ist, wie Haverkamp sie interpretiert, der Inbegriff einer *Latenzfigur*, die verbirgt und sich im Verbergen selbst verbirgt, und ohne gesicherte Möglichkeit, sie und das von ihr Verborgen zu entbergen – zeichnet den Weg ihrer Karriere von Milton über Vico zu den Romantikern bis in die Avantgarde und weiter dann bei Joyce und Beckett (und nicht zu vergessen bei Thomas Bernhard; A.G,) landet. (ebd.) Bei Baumgarten fungiert die *figura cryptica* als „gemeinsamer Nenner" der Allegorie und der Ironie. Nachdem „Stroh-

[175] Zum oben Gesagten bezugnehmend zitieren wir aus Haverkamps *Figura cryptica*: 2002: „ Die Kunst liegt darin, die ihr eigen Technik zu verbergen; sie funktioniert aus der Latenz, mittels Latenz.[…] In Vergils ausgeglichener Handhabung fungiert die anagrammatische Technik als Grundierung, bleibt die mythische Schicht als Untergrund der ›Geschichte ‹ lesbar. […] So wie Kontingenz das *letzte theologische Prädikat* birgt, könnte man Latenz das letzte, in der theologischen Aneignung vordergründig überspielte, *mythologische Prädikat* nennen. Sosehr sich Literatur mit Kontingenzbewältigung ihre spät- und post-theologischen Sporen nachverdienen mochte, konnte in ihr doch nur manifest werden, was ihr mythisch als Latenz auf den Leib geschrieben war. Ohne es zu Begriffen bringen zu müssen, indiziert Latenz einen literarischen Sinn, der philosophische Supplemente provoziert, in der Philosophie selbst aber als vor-theoretisch verpönt ist. […] So ist Anagrammatik das erste, literarische Modell der Latenz, an dem Theorie, unmarkiert, der ihr eigene Praxis impliziert ist." (Haverkamp: 2002: 8-9) Die These, die wir hier vertreten, gründet in der Ansicht, dass Latenzen in literarischen Texten über das poetologische Medium der ästhetischen Stimmung, sofern sie als derartige Phänomene wahrnehmbar und über rhetorische und formalästhetische Mittel wirksam werden, möglicherweise epistemologisch zugänglich werden.

feuer“ des Strukturalismus, vor allem nach Jakobsons notorischem Paar von Metapher und Metonymie wäre es nach Haverkamp an der Zeit, eine durchschlagende Provokation der Literaturgeschichte zu entzünden. Es müsste wohl eine „Literaturgeschichte als eine Geschichte“ der ästhetischen Wahrheit sein. (ebd.:44) – Eine solche Literaturgeschichte hält Haverkamp angesichts bewährter, nicht weniger festgefahrener leitkultureller Bedingung nicht für möglich.

Sie ist aber umso nötiger, denn die Ästhetik ist nach Baumgarten eine Provokation für jede Geschichte im landläufigen Verstande, sofern sie, wie die Kunst und Literatur, die sie begleiten, Geschichte nicht nur illustriert, sondern sie in ihrer eigenen Artikulation und Reflexion hervor und zum Begreifen ihrer selbst bringt, Ästhetik reflektiert, thematisiert, ja sie *analysiert* unter dem Titel der Kritik ein von Kunst und Literatur bezeugtes Refexivwerden des Geschichte-Werdens von Geschichte“. (ebd.: 44).

Mit dem Hinweis auf Rüdiger Campe (ebd.: 44-45) fällt bei Haverkamp das „Stichwort >Parrhesie<, das Baumgarten im Abschnitt *Argumenta persuasoria* am Schluss des zweiten Teils der *Aesthetica* gesetzt hat: *ad bellam evidentiae parrhesian*. § 904. Haverkamp sieht in der *Parrhesie* eine Verbindung zu Michel Foucault, zu dessen späten Vorlesungen (1982/83) zur antiken *parrhesia* Petra Gehring (2012) eine Anthologie unter dem Titel: *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit* herausgegeben hat. Im Einleitungsbeitrag von Petra Gehring findet sich ein kurzer Absatz, der unsere theoretische Neugierde erneut geweckt hat: „[Foucault] reiht die *parrhesia* in eine Art typologischer Kette“ von „Freiheitsgesten“ über einen Zeitraum von mehr als zweitausend Jahren, „die mit dem Anspruch einhergehen, die Wahrheit zu sagen“ ein. Der kühne Bogenschlag Foucaults setzt mit der antiken „Tyrannenberatung“ ein und führt bis zum „Diskurs des Ministers im Staate der Neuzeit“. (Gehring: 2012: 15) – Doch zuvor versuchen wir zu ergründen, was Rüdiger Campe in: *Bella Evidentia*. *Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik* (Campe: 2001: 243-255) zum Thema Parrhesia zu sagen hat. – Es ist dies allerdings eine andere Quelle als die, auf die Haverkamp hingewiesen hat. – Campe, der sich besonders intensiv wie extensiv mit der Figur der *Evidentia* bei Baumgarten auseinandergesetzt hat, sieht im Begriff der Evidenz ein wichtiges Beziehungsfeld im „poetologischen Unterbau der Ästhetik“, nämlich „nicht nur Teil des überkommenen Materialkomplexes, das der Philosoph in die neue Disziplin [Ästhetik] eingibt, um ihm dann die Logik der *aisthesis* und der *cognitio sensitiva* abzugewinnen.“ (Campe: 2001: 243) Campe konstatiert in der Evidentia eine Metaebene, von der aus „die Begründung und Ausdifferenzierung des Phänomenbereichs

der *Aesthetica*“ erfolgt, „[d]enn Evidenz – das Konzept und die rhetorische Figur der sinnlichen oder quasi sinnlichen Anschaulichkeit – liegt der *cognitio sensitiva* der ausdifferenzierten Ästhetik voraus: Im Sinne des >unmittelbar Gegebenen< bezeichnet *evidentia*, was der ästhetischen Wahrnehmung als Gegenstand unterliegen kann; im Sinne des zur >Anschauung-Bringens< und >vor-Augen-Stellens< bezeichnet evidentia Verfahrensweisen, die einen Schauraum für die cognitio sensitiva aufbauen.“ (ebd.: 244) Aber in welchen Zusammenhang stehen eigentlich die Begriffe der *evidentia* und *parrhesia*? Die Antwort, soviel sei vorweggenommen, erschließt sich aus der Semantik des letzten Satzes im § 904: *ad bellam evidentiae parrhesiam*. Bei Rüdiger Campes Begriffserläuterung der Parrhesia ist eine gewisse Nähe zu Foucaults Betrachtungen zur *parrhesia*, wie sie in Petra Gehrings Sammelband fundiert und nicht weniger breit aufgestellt zu finden sind, vor allem in der erwähnten Passage feststellbar: „Die freie Rede, in der die Evidenz ausgesagt werden könnte, ist, als Rede der Parrhesie verstanden, nun ihrerseits keineswegs evidente Gegebenheit. Sie bezeichnet nicht das natürliche Recht auf freie Äußerung (ein zu jeder Zeit ungemein aktuelles politisches Thema; A.G.), sondern die Aussage einer Gedankenfreiheit, die der Herrscher gewähren kann oder auch nicht, […]. […] In dieser prekären Szene artikuliert das Kunstwerk in Baumgartens Ästhetik seine Evidenz, in der es dann ein vollkommener Gegenstand sinnlicher Erkenntnis heißen kann. (Campe: 2001: 255)

Wieder bei Haverkamp angekommen, sehen wir uns mit der Ästhetik-Geschichte als Begreifensgeschichte konfrontiert. In dieser Schlusssequenz wird weitgehend schlüssig, was Haverkamp im Band *Latenzzeit* gleich zu Beginn postuliert: „Das Datum, das zählt ist nicht das erste (1989) – es liegt nicht im 18. oder 19. Jahrhundert, so deutlich beide nachklingen, Kulturwissenschaft ist eine Nachkriegswissenschaft […] Nicht allein dieser Weltkrieg und der Genozid sind als Gegenstand und Milieu prägend, sie bringen an den Tag, dass Philologie und historisch-hermeneutische Methoden Nachkriegsprojekte von Jahrhunderten sind, aus einer tiefen Verkommenheit kultureller Kämpfe hervorgegangen, die den Bedarf an Kulturwissenschaft produzieren, hervorrufen und verbrauchen, ohne ihn im Wiederholungszwang der Ereignisse zu befrieden oder zu widerlegen. (Haverkamp 2004: 7) Haverkamp führt aus der Gründungszeit der Konstanzer Reformuniversität Wolfgang Isers programmatischen Satz: >Literaturwissenschaft ist eine Wissenschaft von Texten, nicht von Nationen>an, in dem er „ein uneingelöstes Reformpostulat“ – er vergleicht es mit Baumgartens verhinderter Theorie des *Schönen Denkens*, in der es mit der rationalen Logik auf eine Stufe gestellt wird, womit er die Dominanz der *res cogitans* konstatiert und

ihr entgegenzuwirken versucht. In der Folge seiner analytischen Beschreibung erinnert er an die Antrittsvorlesung von H. Robert Jauß mit dem Titel: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967 gehalten, überarbeitet, erschienen: 1970: 144-207). Mit dem Wort >Provokation< nimmt Jauß, so Haverkamp, Bezug auf Wolfgang Isers in *Die Appellstruktur der Texte* mit einem Verweis auf „das amerikanische Modell der *Rhetoric of Fiction*: in einem Verständnis von Rhetorik, das der deutschen Philologie fremd geblieben ist. So lief *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* im Klartext hinaus auf Rhetorik, als die der Literaturgeschichte implizite Provokation der Literaturwissenschaft“ (Haverkamp: 2016: 46). Diese Defizienz an rhetorischen Begriffen verunmöglicht eine „angemessene Rezeption der Ästhetik Baumgartens, die in den Konstanzer Reformbemühungen „auf der Strecke“ blieb. Ein ähnliches Bild hat Haverkamp schon 2004 in *Latenzzeit* ausführlich gezeichnet, hier allerdings mit einer erstaunlichen finalen Hinwendung „zur neuesten Konjunktur“ der >*Digital Humanities*<, die mithin dem >distant reading< zu Lasten des „aus der Mode gekommen <closer reading< den Vorzug gibt. Damit wüsste Baumgarten, so Haverkamps kühnes Fazit, mehr anzufangen, als Lessings Quellen-Romantik, „[…] angefangen bei der Metonymie an der letzten Stelle der *contracta*. Denn die *figura cryptica* wäre die historisch präfigurierte Materie der Daten nicht mehr als das bloße auto-telegene Echo eines kanonisch Bekannten vernehmbar, es wäre das Spurenwerk des Begreifens in und in der Geschichte rekonstruierbar: in einer Begreifensgeschichte der *aistheta* als *analoga* der philosophisch-dogmatischen Begriffsgeschichten der *noeta*“, um dann doch noch einschränkend zu relativieren; „dass Baumgartens ästhetische Theorie aus der digitalen Datenverarbeitung herausholen kann, was an moderaten Lektüre-Ansinnen in der vollen kanonischen Breite erforschbar geworden ist“. (ebd.: 46-48)

5.2.7 Kurzresümee zum ersten Kapitelabschnitt

Ein Resümee über das sinnliche Erkenntnisvermögen hinsichtlich des ästhetischen Phänomens Stimmung im Roman *Frost* kann nach dem ersten Teil des 5. Kapitels *Von Baumgartens „Aesthetica“ zu Nancys „Corpus“* bloß ein eingeschränktes, mithin nur ein vorläufiges, kurz, bloß ein Zwischenresümee sein. Vor allem der hier postulierten Behauptung: der Roman *Frost* kann nur *leiblich verstehend* gelesen werden, kann noch nicht im vollen Umfang entsprochen werden. Dies wird erst nach der Darstellung der Entwicklung Leib-Philosophie von Husserl bis Nancy im *zweiten Kapitelabschnitt* möglich sein. – Nichtsdes-

totrotz kann mit einem Zwischenresümee im Sinne eines epistemischen Innehaltens die notwendige Distanz zu den bisherigen Erörterungen eingenommen, mithin aus einer Art *Drohnenperspektive* heraus Ausblicke für eine vertiefende thematische und methodische Orientierung eröffnet werden. Mitunter können mit den zwischendurch gewonnen Einsichten angesichts eines noch weitgehend unerprobten, heuristischen Vorgehens methodologische Irrwege noch frühzeitig erkannt und korrigiert, oder im äußersten Fall sogar eine Richtungsänderung im Bereich der ästhetischen Philosophie vorgenommen werden. Daher werden wir da und dort, wenn wir es für sinnvoll erachten, zwischendurch in einer Art *Controlling* (*to control*: steuern) über das Gesagte resümieren. Das trifft bereits bei diesem ersten Zwischenresümee zu.

Es hat sich bei der ungewöhnlich extensiv angelegten Erörterungen der Genese der ästhetischen Philosophie u.a. gezeigt, dass es für die Formulierung einer für Bernhards früher Prosa spezifischen Stimmungsästhetik aus den von Haverkamp, Caygill und vor allen von Raulet und Berndt angeführten Gründen nicht ausreichen wird, eine solche auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zu gründen. Ein direkter Rückgriff auf Baumgartens *Aesthetica* erscheint ebenso nur soweit sinnvoll, als mit der Anknüpfung an Baumgartens Theorie der sinnlichen Erkenntnis eine Konsolidierung der gegenwärtigen Erkenntniskrise der ästhetischen Philosophie entsprochen werden kann. Diese betrifft vor allem die von Baumgarten initiierte Analogie der *res extensa* und der *res cogitans* und die damit verbundene leibliche Erfahrung ästhetischer Phänomene, die in ihrer Gesamtheit erst von Ernst Cassirer am Beginn des 20. Jahrhunderts als epochale philosophische Großtat erkannt und entsprechend hervorgehoben und gewürdigt wurde. In den unseligen Wirren seiner Schaffenszeit gerieten auch Cassirers Bemühungen um eine grundlegende Neuorientierung der Erkenntnistheorie in Vergessenheit. Es ist offensichtlich kein Zufall, dass beide philosophischen Werke als Folge anhaltender Erkenntniskrisen der ästhetischen Moderne verbunden mit einer Wiederentdeckung der Leiblichkeit fast zeitgleich vom Flugsand ihres turbulenten Geschichtsverlaufs – bei Cassirer durch eifriges Zutun Heideggers – sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig befreien konnten. Bedeutende Stimmen werden bekanntlich erst gehört, wenn sie verstummt sind. – Mit der Erkenntniskrise der ästhetischen Moderne geht ein tiefgreifender Zweifel am rationalen Denken und Handeln einher, oder besser, werden dadurch ausgelöst. Trefflich herausgestellt findet sich bei den Brüdern Hartmut und Gernot Böhme dazu: „Vernunftkritik zu fordern käme zu spät; sie ist als literarische Erscheinung schon ubiquitär. Längst rächt sich die Gleichsetzung des Vernünfti-

gen mit dem Guten durch ihre vollständige Umkehrung.“ (H. u. G. Böhme: *Das Andere der Vernunft*: 1985: 9). Diese Umkehrung führt in der Folge zu Wiederentdeckung des Körpers und der Materialität als eine mögliche Antwort auf die anhaltende Vernunftskrise der Moderne. Weitreichende Impulse gehen von der Initialisierung eines auf die *Materialität der Kommunikation* (Gumbrecht/Pfeiffer: 1988) und Körperlichkeit – auf die bereits Husserl, Merleau-Ponty und in der Folge Foucault vorausgewiesen haben – gerichtetes Denken. Ein geradezu idealer Nährboden für eine Wiederentdeckung der *Aesthetica* Baumgartens als Theorie der sinnlichen Erkenntnis, der eine grundsätzliche Widerständigkeit gegen die Dominanz der rationalen Logik eingeschrieben ist.

Im ersten Kapitelabschnitt des 5. Kapitels haben wir den Bogenschlag der ästhetischen Philosophie vom Gründungsgedanken Alexander F. Baumgartens bis zu den Versuchen einer Neuorientierung im 20. Jahrhundert nachzuzeichnen versucht. Dabei haben sich Einsichten für die über zweihundert Jahre anhaltende Latenzhaltung der *Aesthetica* eröffnet, mithin auch solchen ihrer kontingenten, möglicherweise auch bewusst initiierten Wiederentdeckung nach den radikalen Verschiebungen der ästhetischen Moderne vom späten 19. Jahrhundert bis zum Scheideweg der *Ästhetik als Aisthetik* und deren ambivalenten, mitunter widersprüchlichen Verhältnisses zueinander. Wir haben erfahren, dass ästhetische Phänomene extensiv, also leiblich wahrgenommen werden, aber noch wenig über das Phänomen der Wahrnehmung selbst und absolut nichts, wie das ästhetische Phänomen Stimmung und ihr latenter Gehalt in den poetischen und formalästhetischen Implikationen literarischer Texten, insbesondere in solchen des gegenständlichen Romans *Frost* erfahrbar, reflektierbar und folglich diskursivierbar werden können. – Das war auch nicht zu erwarten, denn wir haben einerseits den erkenntnistheoretischen Bogen aus der singulären Perspektive der ästhetischen Wahrnehmung gespannt, aber die Wahrnehmung selbst als Wahrnehmung ästhetischer Erscheinung nur ansatzweise verhandelt. Andererseits wissen wir noch nicht, wie wir dem methodischen Dilemma, nämlich dass Stimmungen in literarischen Texten als wahrzunehmendes ästhetisches Phänomen mit Frage nach dem Phänomen der Wahrnehmung möglicherweise die Gefahr droht, sich gegenseitig zu neutralisieren, entkommen können. Das heißt, wenn Phänomenologie bedeutet, die Wesenheit von Erscheinungen, also die von ästhetischen Stimmungen und gleichzeitig die ihrer extensiven Wahrnehmung zu bestimmen, dann leiten sich daraus ganz bestimmte Fragestellungen ab. Um denen nachgehen zu können, haben wir unser Augenmerk im zweiten Teil dieses Kapitels zunächst auf die *Phänomenologie der Wahrnehmung* Merleau-Pontys unter der ontologi-

schen Prämisse der *Leiblichkeit* und in der Folge auf Nancys philosophischen Gegenentwurf des *Berührens* zu richten, um dann über Merleau-Pontys dritte Rezeption (Alloa) den Aspekt der Medialität sinnlicher Wahrnehmungsformen ins Spiel unserer Erörterungen zu bringen. – Doch all diese Erörterungen bleiben eine epistemologische Trockenübung, solange sie nicht dem Prüfstein der praktischen Anwendung an den textuellen Implikationen ästhetischer Stimmungen im Roman *Frost* ausgesetzt sind. Dem muss allerdings ein spezifisches Verständnis für die Genese der *immanenten Poetik* Thomas Bernhards vorausgehen. Für ein solches Verständnis werben wir inständig im 6. Kapitel *Der eigentliche Thomas Bernhard*.

Eine auf Bernhards Prosa ausgerichtete (*anagrammatische*) *Stimmungsästhetik* wäre dann in Anbetracht der historischen Gegebenheiten der Nachkriegszeit auf einer *Ästhetik der Negativität* im Sinne von Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970), mit der die *Dialektik der Aufklärung* (1945) stets mitzudenken wäre, auszuweiten. Wie eine literarisch motivierte Epistemologie einer derart herausgestellten Stimmungsästhetik gedacht werden kann, hat uns Frauke Bernd anschaulich vor Augen geführt. Ein weiterer Anknüpfungspunkt für eine spezifische Stimmungsästhetik bietet Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens*, vor allem im kurzen Unterkapitel *Der Körper der Texte* in dem er das „Verhältnis von Erscheinen und Imagination“ in der Literatur verhandelt und in der Ornamentalität des Textkörpers die Wesenheit von „*Partituren* ästhetischen Wahrnehmung“ (Seel: 2003: 209) zuerkennt. Eine Betrachtungsweise, die sich in ähnlicher Form schon bei Franz Eyckeler findet. Was bei Seel noch hinzukommt, ist der Aspekt der ästhetischen Wahrnehmung, der sich wie ein roter Faden durch die „ästhetischen Theorien von Baumgarten bis Adorno“ zieht und hier auf den zweiten Abschnitt dieses Kapitels vorausweist. Er bringt zudem den Begriff der *ästhetischen Aufmerksamkeit* ins Gespräch, mit dem die Besonderheit ästhetischer Wahrnehmung – wie sie mitunter auch der poetologisch-anagrammatischen Lesart von *Frost* im Kapitel dieser Studie vorauszusetzen ist – zusätzlich betont und mithin die *ästhetische* Wahrnehmung von der *aisthetischen* als die allgemeine Form der Wahrnehmung abhebt.

5.3 Zweiter Kapitelabschnitt:

5.3.1 Das Phänomen der leiblichen Wahrnehmung

Eine methodologische Versuchsanordnung[176]

Es ist die Wirkung der Anklänge und des Widerhalls einer immanenten Poetik, die eine phänomenologische Untersuchung zu verdeutlichen hätte.

Frei nach Gaston Bachelard

5.3.1.1 Vorbemerkungen

Im letzten Abschnitt haben wir über Baumgartens Projekt der *Aesthetica* nachzuzeichnen versucht, dass es möglich ist, über ästhetische Anschauung unter Einbeziehung des epistemologischen Aspekts der *ars analogi rationis* sinnliche Erkenntnis zu konstituieren. Diesem Erkenntnisgewinn gehen bestimmte, extensive Wahrnehmungsformen voraus, die der rationalen Logik der *res cogitans* weitgehend verschlossen bleiben. Und genau dieser fast unmerkliche Übergang von der *res extensa*, der leiblichen Wahrnehmung zur ästhetisch-sinnlichen Erkenntnis ist es, was unser Interesse in diesem Abschnitt in besonderer Weise in Anspruch nimmt und mit der Erwartung einhergeht, der *Latenzfigur Stimmung* im Roman *Frost* über die leiblich-sinnliche Wahrnehmung latente, poetologisch implizite „Wahrheiten" abzuringen.

[176] Was hier versuchsweise angeordnet wird, verfolgt vor allem das Ziel, über den Weg der Phänomenologie der Leiblichkeit, respektive der Ontologie des Berührens, einen poetologisch ausgerichteten Zugang zu den latenten Bedeutungen in Bernhards Prosa zu finden, was letztlich darauf hinausläuft, eine Engführung von leiblichen Wahrnehmungsformen und ästhetisch-sinnlicher Erkenntnis im Zusammenhang mit der Medialität von Stimmungen anzustellen. Der Stimmung kommt dabei die Funktion der medialen Vermittlung zwischen Wahrnehmung und Erkenntnis zu. (Vgl. Hajduk: 2016: 11-17; hier 12; allerdings ist bei Hajduk die *Poetologie der Stimmung* als ästhetisches Phänomen auf die Empfindsamkeit der frühen Goethezeit gerichtet, und daher nur bedingt, d.h. nur strukturell-methodisch für die Gegenwartsliteratur anwendbar, denn im Werther Goethes fungiert die textuelle Stimmung der Empfindsamkeit als *buchstäblich* evidente poetologische Programmatik, während Stimmungen in der Prosa Bernhards erst als Medium für einen Zugang zu latenten anagrammatischen Bedeutungen erst im Vollzug evident, mithin wirksam werden.

Stimmungen in poetischen Texten werden bekanntermaßen der Kategorie der ästhetischen Phänomene zugezählt. Sie werden als diffuse raumzeitliche Erscheinungen extensiv, also leiblich wahrgenommen[177]; mithin entziehen sie sich *weitgehend*, aber nicht gänzlich einer vernunftslogischen Bestimmung, nicht aber einer sinnlichen Erkenntnis im Sinne Baumgartens *Aesthetica*. – Nun aber ist die Wahrnehmung für sich ebenso ein problematisches Phänomen, denn sie ist wie ihr wahrzunehmender Gegenstand *Stimmung* begrifflich nicht fassbar[178], oder wie Augustinus es so trefflich formuliert: „Wenn mich niemand danach fragt, dann weiß ich, was Wahrnehmung ist; soll ich es aber einem Fragenden erklären, dann weiß ich es nicht mehr." (zit. nach L. Wiesing: 2002: 13) Wahrnehmung ist für Augustinus – und nicht nur für ihn – solange selbstverständlich, solange ihn niemand dazu befragt; doch sobald er sich genötigt sieht, darüber zu reflektieren, fehlen ihm buchstäblich die Worte. – Merleau-Ponty versucht, der Wahrnehmung als solche über den Begriff der *Empfindung* näher zu kommen, um dann festzustellen: „Die angebliche Evidenz des Empfindens gründet sich nicht auf ein Zeugnis unseres Bewusstseins, sondern auf ein Vorurteil. […] Man begeht den von der Psychologie so genannten >experience error<, indem man, was wir von den Dingen wissen, unserem unmittelbaren Bewußtsein von den Dingen zuschreiben. Aus dem Wahrgenommenen macht man Wahrnehmung. Und da das Wahrgenommene selbst nicht zugänglich ist ohne Wahrnehmung, begreift man schließlich, das eine so wenig, wie das andere." (Merleau-Ponty: 1966: 23). In diesem Nicht-Begreifen zeichnet sich, soviel sei hier vorweggenommen, das Leib-Apriori der *Phänomenologie der Wahrnehmung* Merleau-Pontys ab. Doch dazu mehr bei der Explikation der leiblichen Wahrnehmung.

Nach unserer vorformulierten Erwartungshaltung, nämlich im Sinne Baumgartens *Aesthetica* einen literaturwissenschaftlichen Erkenntnisgewiss aus der sinnlichen Wahrnehmung der *Stimmung als Latenzfigur* im Roman *Frost* zu generieren, interessiert hier zuvor noch, warum wir eigentlich um die leiblich-sinnliche Wahrnehmung von ästhetische Phänomenen wissen, vor allem dass sie extensiv, also leiblich erfolgt, also dass wir wie Augustinus

[177] Wenn wir ab nun von sinnlicher Wahrnehmung sprechen, dann ist Baumgartens – *ars analogi rationis* § 1– *Analogon* der rationalen Logik aus den Prolegomena, folglich das kognitive Potential, das jeder extensiven Wahrnehmung inhärent ist, mitzudenken. Also, Lyotards Frage, *ob man mit dem Körper denken kann*, stellt sich ab nun in dieser reduzierten Form nicht mehr. Lyotard (1988) in: Gumbrecht, Pfeifer: 1988: *Materialität der Kommunikation* (1988: 813-892).

[178] Es ist für den Wahrnehmungsvorgang selbst ohne Belang, ob das Wahrzunehmende aus welchen Gründen auch immer, nicht oder nur vage bestimmt werden kann. Es sei denn, man macht, wie Merleau-Ponty es konstituiert, das Wahrgenommene zur Wahrnehmung.

von ihre Evidenz und selbst von ihrer Form Kenntnis haben, aber ihre Wirkungsweise rational-logischen nicht erklären können. – Dieses Begehren um eine mögliche Antwort zu unserer Fragestellung, erfordert hinsichtlich Baumgartens *episteme aisthetike*[179] ein differenziertes Vorgehen. Es führt uns erneut an Haverkamps in mehrerer Hinsicht impulsgebenden *Morgenröthe*-Aufsatz zurück, wo es heißt: „Das Leib-Apriori der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys ist vielleicht das aktuellste unter den transzendentalen Analoga dessen, was man die >latente Logik< baumgartenscher Sinnlichkeit nennen kann." (Haverkamp: 2014: 28) Bekanntermaßen insistiert Haverkamp darauf, aus einem kulturwissenschaftlich fundierten Verständnis heraus[180], Anknüpfungspunkte der gegenwärtigen Fragestellungen der ästhetischen Philosophie mit Baumgartens Theorie der *res extensa* herauszustellen. – In der Anmerkung auf der gleichen Seite fügt er dem noch die bereits erwähnte Bemerkung hinzu: „Am nächsten in der Philosophie nach Merleau-Ponty kommt Baumgarten, so weit ich es sehe, Jean-Luc Nancy *Les muses*, der die Linie von Descartes bis Merleau Ponty über Freud führt. […] Wie Baumgarten präzisiert Nancy die cartesische Kondition der *res extensa* als ein grundlegendes, generisches Außer-sich-Sein der *aisthesis*. Deren körperliches, körperstiftendes Paradigma ist die Selbstberührung als *corpus* selbstaffektiver, über das Selbst hinaus reichende Reichweite" (ebd.: Anm. 20) – Spätestens nach diesem Fingerzeig Haverkamps ist es an der Zeit, den epistemischen Stab von den Diskursen der ästhetischen Philosophie vorerst an die der Phänomenologie der Wahrnehmung zu übergeben, um dann mit Nancys Ontologie des Berührens die epistemologische Ziellinie unseres Vorhabens zu erreichen und – so dürfen wir hoffen – auch zu passieren.

Wenn im Zusammenhang mit dem Begriff der *leiblicher Wahrnehmung* Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* ins Zentrum unserer Erörterungen rückt, dann ist dies zwar der erwähnten Absicht, den unbewussten Übergang von der leiblichen Wahrnehmung zur sinnlichen Erkenntnis ästhetischer Implikationen im Sinne einer *Phänomenästhetik* sichtbar zu machen, geschuldet, jedoch nicht ohne Husserls Leibbegriff, an dem Merleau-Ponty anschließt, genauso selbstverständlich wie Nancys Leibverständnis des Berührens, auf den die Phänomenologie der Wahrnehmung, vor allem die *ontologische Wende* vo-

[179] Wir leiten daraus nicht das *ästhetische Denken* ab, wie es u.a. Wolfgang Welsch seinem Zugang zur Ästhetik als Aisthetik voranstellt. (Welsch: 2006) Vgl. dazu den aufschlussreichen Beitrag von Dieter Mersch: *>Nicht-Proportionalität und ästhetisches Denken<*, in: Florian Dombois u. a. (Hg.): 2014: *>Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität, Episteme, Kunst<*, (2014: 28-55). Der Beitrag geht über das „ästhetische Denken" hinaus der Frage nach dem epistemischen Vermögen von Kunst nach.

[180] Vgl. dazu: Anselm Haverkamp: 2004: *Latenzzeit*; insbesondere die einführenden Abschnitte: *Legende und Einleitung* (7-29)

rausweist, mitzudenken, sofern sich daraus epistemische Analoga ableiten lassen. Denn weder ist Merleau-Pontys Phänomenologie aus dem Nichts entstanden, noch ist Nancys Philosophie des Berührens eine voraussetzungslose. Und genau in den reflexiven Bruchlinien der Übergänge werden bisweilen diskontinuierliche Absetzungsvorgänge verbunden mit der Evidenz neuen Episteme sichtbar. – Es werden sich daher wieder Stimmen zu Wort melden, die, zuerst von wechselhaften Prämissen und Zielsetzungen der Leibphilosophie ausgehend, sie punktuell erweitern, kritisch kommentieren, bisweilen auch in Teilen oder zur Gänze zurückweisen. – Wann immer im Zusammenhang mit der *Phänomenologie der Wahrnehmung* vom Aspekt der Leiblichkeit die Rede ist, führt insbesondere an den Arbeiten von Bernhard Waldenfels, der als ausgesuchter Kenner der französischen Phänomenologie und deren Erweiterung um die *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* (2016a) gilt, gefolgt von Hermann Schmitz (2009) bei aller Kritik an der Defizienz der theoretischer Grundierung seiner Leibphilosophie kein Weg vorbei. Insbesondere stehen Waldenfels *Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes* unter dem Titel *Das leibliche Selbst* (2018) im erweiterten Blickfeld unseres Interesses. Für Waldenfels „stellt der Leib ein Grundphänomen dar, das heißt ein Phänomen, das an der Konstitution andere Phänomene immerzu beteiligt ist“ (Waldenfels 2018: 9); übrigens ein, wie noch zu zeigen sein wird, höchst folgenreicher Ansatz im Zusammenhang mit der konkreten Wahrnehmung ästhetischer Stimmungen bei Thomas Bernhard. Diese betrifft etwa, so viel sei hier vorweggenommen, die alles beherrschende allegorisch melancholische Grundstimmung (*backgrounding*) in seiner Prosa (vgl. dazu: Heidbrink: 1994 und 1997), die von einer Reihe unterschiedlicher, vornehmlich existenziell und kontingent codierter Phänomene genährt wird. – Darüber hinaus geht Waldenfels in seiner Vorlesungsreihe den leibphänomenologischen Grundbegriffen nach wie u.a. *Empfinden und Wahrnehmen*, der *raumzeitlichen Orientierung und leibliche Bewegung*, *Eigenleib und Fremdleib* und nicht zuletzt dem Begriff der *leiblichen Responsivität*. – Nicht unerwähnt bei der Aufzählung von Apologeten der Leiblichkeit sollen Namen wie Max Scheler, Helmuth Plessner und in gewisser Hinsicht auch Heideggers existenziell-ontologischer Begriff des *Daseins* als ein *in-der-Welt-Sein* bleiben. Nicht viel mehr als eine periphere Stellung kann ihnen hier dennoch nicht zugemessen werden, was nicht Geringschätzung zum Motiv hat, sondern die Fokussierung auf die Kernproblematik der leiblichen Erkenntnismöglichkeiten.

Die spezielle, sinnlich orientierte Perzeption ästhetischer Stimmungen setzt allerdings wegen ihrer unterschiedlichen, multiplen Erscheinungsmodi eine differenzierte Auseinander-

setzung, und zwar nicht nur mit bloß einschlägigen, sondern auch mit peripheren Wissensfeldern, die nicht zuerst sinnliche Erkenntnis von Stimmungsimplikationen zum Fluchtpunkt ihrer Erörterungen gewählt haben, voraus. Mehr als nur erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang Thomas Fuchs' fundierter *Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*[181] – so der Untertitel seiner Publikation: *Leib-Raum-Person* (Fuchs: 2018). Thomas Fuchs setzt seine Erörterungen der personellen Leib-Raum-Beziehung bei Descartes an, der „den erlebten, gespürten und sich bewegenden Leib erstmals konsequent zum Schein" erklärt. (Fuchs: 2018: 29). – Mit dem Phänomen der Leib-Raumbeziehung der Figuren in Bernhards Prosa korrespondiert nicht nur *mitunter*, sondern *vor allem* der von Peter Sloterdijk (1998, 1999, 2004) fundiert eingeführten Begriff der *Sphären*[182]. Hierin darf zudem eine latente Beziehung zu Baumgartens *extensiver Klarheit*[183] in dem Sinn vermutet werden, als über die erlebte Sphärik räumlicher Konstellationen eine sinnliche Erkenntnis anagrammatischer Semantiken ermöglicht wird, wobei es nicht von entscheidender Bedeutung ist, ob es sich um geschlossene oder offene Räume handelt, entscheidend ist die leiblich-sphärische Aufeinander-Bezogenheit der jeweiligen Konstellation. Als beispielhafter Verweis bietet sich die *stimmungsträchtige* Beschreibung der düsteren Landschaft in Zuckmayers *Frost*-Rezension an: „Der fiktive Ort Weng – das ist die Szenerie einer Vorhölle, aus der man, wie in einem Alptraum nicht mehr herausfindet, von dunklen Sackgassen und ungewissen Lichtern genarrt, von Lemuren umlauert." (Zuckmayer: 1970: 83-84) Den zweiten Verweis auf eine leiblich erlebte Sphärik in einem geschlossenen Raum – nicht zu verwechseln mit G. Böhmes Begriff der *Atmosphäre*[184], der die Semantik der Ursprünglichkeit räumlicher Empfindungen, wie sie Sloterdijk herausstellt, nicht erfasst – bietet die rhetorisch überladene Schilderung des Famulanten am *zweiten Tag*: *Es war wie in einem Kuhbauch so warm: die Luft so, als pumpte sie sich selber fortwährend unter ungeheuren Herzmuskelstößen aus den Menschenkörpern wieder in dieselben Menschenkörper hinein*. (*Frost*: TBW 1: 2003: 8)

[181] Besonders interessiert hier das Kapitel 5: *Der Stimmungsraum* im Zusammenhang mit dem räumlichen Stimmungsgefüge in Thomas Bernhards Prosa.
[182] Peter Sloterdijk: *Sphären I: Blasen*. Mikrosphärologie :1998; *Sphären II: Globen*. Makrosphärologie: 1999; *Sphären III. Schäume*. Plurale Sphärologie: 2004.
[183] Vgl. dazu: Mirbach: 2007: XLII.
[184] Böhmes Absicht ist vielmehr als diskursive Auseinandersetzung um eine Neubestimmung der Ästhetik als Aisthetik zu verstehen. Er trägt damit wie auch Wolfgang Welsch der zunehmenden Ästhetisierung des realen Alltags Rechnung. Daher ist Böhmes Begriff der *Atmosphäre* nur bedingt als ästhetischer Stimmungsbegriff anwendbar.

Zum epistemischen Feld des erweiterten Leibbegriffs des neuphänomenologischen Ansatzes von Hermann Schmitz zählt die umfangreiche Studie von Guido Rappe (2012) *Leib und Subjekt. Phänomenologische Beiträge zu einem erweiterten Menschenbild.* Sie steht in der Tradition der philosophischen Anthropologie und beschäftigt sich mit der Erschließung von lebensweltlichen ausgerichteten Phänomenen. Im Mittelpunkt von Rappes phänomenologischen Erörterungen stehen der menschliche Leib und seine Beziehung zum Mensch als Subjekt. – Zu den semi-peripheren Wissensfeldern ist auch Robert Gugutzer (2002) *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität* zu zählen; dies umso mehr, als Gugutzer dem Aspekt der leiblichen Erfahrung ein immanentes Identitätspotential zuerkennt. Identität als Thema, so Gugutzer, das immer dann virulent wird, wenn ihr Gegenstand zum Problem geworden ist. (Gugutzer 2002: 13) Auch wenn seine umfangreiche und eindrucksvolle Studie sozialwissenschaftlich grundiert ist, tauchen auch dort die üblichen Verdächtigen des phänomenologischen Leib-Körper Diskurses wie Helmut Plessner, Merleau-Ponty, Hermann Schmitz und Bernhard Waldenfels auf. Ein deutlicher Fingerzeit mehr, dass die komplexen Semantiken der Leiblichkeit, ihre differenzierten Wahrnehmungsformen und den damit verbundenen Erkenntnismöglichkeiten nach einem kulturwissenschaftlich motivierten Blick über den hermeneutischen Tellerrand ihrer disziplinären Verengungen verlangen.

5.3.1.2 Der „gestimmte Raum“

Wie schon mehrmals erwähnt, messen wir im Zusammenhang mit der Funktion und Wirkungsweise ästhetischer Stimmung gerade in Thomas Bernhards Prosa dem Phänomen des *gestimmten Raums* eine besondere Bedeutung zu. In diesem Phänomen zeigt sich im besonderen Maß das vektorlos diffundierende, alles durchdringende Integrationsvermögen von Stimmung besonders. Der Begriff des *gestimmten Raums*, u.a. von David Wellbery (2011a) in seinem Beitrag bei Gisbertz (2011) angesprochen[185], geht auf Ludwig Binswanger[186] zurück und wurden dann von Herman Schmitz[187] noch ergänzend erweitert; Well-

[185] David Wellbery : 2011: *Der gestimmte Raum*, in : Katharina Gisbertz: *Stimmung. Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie* (2011: 157-176; hier 159): „[…] Beim gestimmten Raum hingegen fällt die Fundierung in der zweckmäßig gerichteten Aktivität weg. Es handelt sich, so Binswanger, nicht mehr um Ziele und Zwecke, sondern >um ein zweckloses, aber nichtsdestoweniger reiches und tiefes Dasein. Vgl. dazu auch: Otto Friedrich Bollnow: 2010: *Mensch und Raum*: *4. Der gestimmte Raum* (229-242); vgl. auch: Thomas Fuchs (2018): *Der Stimmungsraum*. (193-244)

[186] Ludwig Binswanger:1955: *Der gestimmte Raum*, in: *Das Raumproblem der Psychopathologie* (1932), in: ders.: *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze. Band II* (1955: 174-225, hier 195-220); Binswanger unterscheidet das Raumproblem zwischen: 1. Räume der Natur und hier nochmals in „orientierte“, geometrische und physikalische Räume; 2. Gestimmte Räume und führt dann noch weitere Raumtypen an, ohne darauf so gründ-

bery führt dazu aus: „In der phänomenologische Theorie der Stimmung, die uns als maßgebliche Quelle der theoretischen Orientierung dient, wird betont, dass die Räumlichkeit nicht bloß metaphorisch, also nicht bloß die Projektion eines inneren, psychologischen Zustands auf die Außenwelt ist, sondern vielmehr ein authentischer (und in diesem Sinne >objektiver<) Aspekt der Stimmung. […] Stimmungen sind räumlich, ausgedehnt; sie sind Modi, in denen sich die Welt enthüllt, Modi des Zugangs zur Welt.“ (Wellbery: 2011b: 267). Zu Hermann Schmitz` Position zur Leiblichkeit wäre noch anzufügen, dass er Binswangers psychopathologische Erörterungen zum Raumproblem um den Aspekt der Leiblichkeit aus der Perspektive der Neuen Phänomenologie erweitert hat[188]. Das erklärt vielleicht, warum er bei seinen Erörterungen der leiblichen Wahrnehmungen nicht explizit auf Husserls und Merleau-Pontys phänomenologische Konzepte der Leiblichkeit zurückgreift. In seiner Studie (Schnitz: 2009) *Der Leib, der Raum und die Gefühle* lässt er sich zu der etwas solipsistisch anmutende Äußerung hinreißen: „Die ältere Phänomenologie um Husserl, Scheler, Heidegger, Sartre und Merleau-Ponty war dieser Aufgabe[189] nicht mehr gewachsen, weil ihr der Durchbruch durch die Kruste der dominanten Abstraktionsbasis entweder gar nicht oder bestenfalls als Bruch und nicht als Aufbau einer neuen, tieferliegenden Stellung gelang.“(Schmitz: 2009: 12)

Bernhard Waldenfels (2018) geht in der 11. Vorlesung im Zusammenhang mit der *Zwischenleiblichkeit* dem Phänomen der Perspektivität von Wahrnehmung, mithin der Raumwahrnehmung auf den Grund und führt dazu aus, dass auch die Raumwahrnehmung einer „passiven Synthesis“ unterliegt.

Es gibt am Gegenstand eine Vorderseite, eine Rückseite, der Gegenstand entsteht ja nicht als *einer*, indem ich ihm eine Vorderseite und eine Rückseite zuspreche, sondern Vorder- und Rückseite gehören zum räumlichen In-Erscheinung-treten des Gegenstands selber. Die

---

lich wie auf den *gestimmten Raum* einzugehen. Binswangers Aufsatz zum *gestimmten Raum* bildet bis in den gegenwärtigen Stimmungsdiskurs eine gewichtige Grundlage für das Verständnis der räumlichen Extension und der Wirkungsweise von Stimmungen. (Vgl. dazu die Anmerkungen zu Hermann Schmitz (2009).

[187] Hermann Schmitz: 2009: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*.

[188] Unter dem Kapitel *Der Raum* differenziert Schmitz zwischen dem *leiblichen Raum*, dem *Gefühlsraum*, dem *geometrischen* – Schmitz nennt ihn *Ortsraum* – und dem *umfriedeten Raum*, die Wohnung, in der sich die anderen Orte wiederfinden. Besonders erwähnenswert finden wir Schmitz differenzierte Analyse der leiblichen Wahrnehmung im Abschnitt *Der leibliche Raum*, wo er die Begriffspaare „Engung“ und „Weitung“, „Einleibung“ und „Ausleibung“ als extensive Wahrnehmung im Sinne Baumgartens und in gewisser Weise auf Nancys Philosophie des ekstatischen Berührens vorausweist, bespricht. Nicht ganz zurechtkommen wir mit Schmitz Definition des *Gefühlsraums*. Aber darauf kommen wir noch zu sprechen.

[189] In dieser Aufgabenstellung sieht Schmitz die Überwindung eingefahrener Denkmuster „unter deren Oberfläche der Rationalisierung die ungesicherte Dynamik des affektiven Betroffenseins staut und irgendwann unkontrolliert durchbricht“ (Schmitz: 2009: 12)

Rückseite ist das, was in der Wahrnehmung sich dem Blick entzieht, und nicht etwas, von dem ich zusätzlich weiß und das ich dann mit anderem Gewußten verknüpfe. Eine solche Verknüpfung vollziehe ich erst in einer intellektuellen Verarbeitung der Erfahrung, wenn ich etwa frage: >was mag dort sein, wo mein Blick nicht hinreicht, was geschieht hinter meinem Rücken? < Man darf solche Vergewisserungs- und Erkundigungsakte nicht mit der Erfahrung selbst verwechseln.“ (2018: 296)

Was Waldenfels als räumliche Wahrnehmung eines Gegenstandes beschreibt, trifft auch für die Wahrnehmung eines Raumes, in dem ich mich gerade befinde und wenn dieser Raum kein Spiegelsaal[190] ist, in reziproker Weise ebenso zu. Wie und inwieweit diese räumlichen Wahrnehmungsphänomene in die Modalität des „gestimmten Raumes“ hineinspielen, das heißt, inwieweit sie das Integrationsvermögen zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommen bestimmend zu beeinflussen imstande sind, ist dann zentraler Gegenstand der konkreten *stimmungszentrierten* Textanalyse des Romans *Frost.*

5.3.1.3 Das Phänomen der Leiblichkeit in der ästhetischen Philosophie

Die Einleitung der einschlägigen von Alloa, Bedorf. Grüny und Klass (2012) herausgegebenen Anthologie: *Leiblichkeit* beginnt mit der lapidaren Feststellung: „Der Körper hat Konjunktur.“ Dies könnte den Eindruck erwecken, die darin versammelten Beiträge seien vornehmlich einem modischen *turn* geschuldet. Doch der erste Eindruck trügt. Die ausgewählten, versammelt besprochen Philosophen sind allesamt nicht geeignet, sich vor den modischen Karren eines *turns* spannen zu lassen. Bei aller Unterschiedlichkeit, bisweilen Gegensätzlichkeit ihrer Positionen vermitteln die einzelnen Beiträge einen fundierten und vielschichtige Überblick und tiefe Einblicke in den Begriff der Leiblichkeit in der ästhetischen Philosophie der Moderne. Wir werden im Verlauf des Findungsprozesses zu einer tragfähigen Hypothese mit dem Betreff, einen epistemologischen Zugewinn aus der leibsinnlichen Erfahrung ästhetischer Stimmungen in literarischen Texten, hier vor allem in Bernhards *Frost* zu *lukrieren*, noch mehrmals auf einzelne Beiträge zurückkommen. Besonderes Augenmerk schenken wir im Zuge weiterer Erörterungen zur Leiblichkeit den bereits erwähnten Beitrag von Kathrin Busch (2012) zu Jean-Luc Nancy, zumal er mit dem erwähnten Fingerzeit Haverkamps in „Morgenröthe“-Aufsatz korrespondiert (Haverkamp: 2014: 28) – Der Begriff der Leiblichkeit findet sich unterschiedlich codiert vor; einmal im ambivalenten Verhältnis der christlichen Lehre zwischen der eucharistischen Inkarnation

[190] Ein allseits verspiegelter Raum unterbindet die Wahrnehmung des realen Raums und irritiert den Wahrnehmenden insofern, als sein Blick keinen Halt findet, weil die realen räumlichen Begrenzungsflächen vor ihm zurückweichen und weil sein Leibgefühl sich nicht mehr verorten lässt.

und der Passion Christi, dessen Wurzeln bis *Evas metaphysisch verkürzter Fleischwerdung* aus Adams Rippe in der Genesis zurückreichen. Die andere Codierung betrifft die Genese des philosophischen Leibbegriffs ab dem 20. Jahrhundert, mit dem erst seine phänomenologische Diskursivität möglich wird. Letzterer Codierung folgend, sind wir nicht wir nicht versucht, hinsichtlich der epistemologischen Paradigmenwechsel der ästhetischen Philosophie im Verlauf der ästhetischen Moderne uns der cartesischen Fußfesseln zu entledigen, sondern insistieren darauf, dass immer wenn im Zusammenhang mit der Wahrnehmung ästhetischer Phänomene von Leib und Leiblichkeit, Körper und Körperlichkeit die Rede ist, Descartes Dualismus mitzudenken ist, denn die Aufspaltung von Körper und Geist ist seither irreversibel. – Nicht allerdings die Diskursivität ihrer ästhetischen Wahrnehmung im Sinne des Analogie Denkens Baumgartens. – All die anderen Stationen auf dem Weg von Descartes zu Nancy werden wir, sofern sie Berührungsflächen mit Nancys Ontologie des Berührens aufweisen, zumindest nicht wissentlich übergehen, sondern an gegebener Stelle in den erwähnten Diskurs einzubinden versuchen. – Was den Diskurs der Leibphilosophie im 20. Jahrhundert betrifft, so sei hier vorweggenommen, dass die Impulse hierfür in erster Linie von Edmund Husserls Phänomenologie des Leibes ausgegangen sind. Dem sei noch anzufügen, dass in Jacques Derridas Husserl-Lektüre (2015/1967) in: *Die Stimme und das Phänomen* das Problem der leiblichen Selbstaffektion des Berührens, die er der Selbstaffektion des Sich-sprechen-Hörens vergleichsweise gegenüberstellt: „So wie ich mich sehe, sei es, weil eine begrenzte Region meines Körpers meinem Blick freigegeben ist oder sei es durch die Reflexion im Spiegel, ist das Nicht-Eigene bereits in das Feld dieser Selbstaffektion eingetreten, die von nun an nicht mehr rein ist. In der Erfahrung des *Berührend-Berührten* verhält es sich genauso, In beiden Fällen muß die Oberfläche meines Körpers als Bezug auf die Äußerlichkeit sich zunächst einmal in der Welt aussetzen.“ (Derrida: 2015: 107)

5.3.1.4 Von Husserls Körperbegriff zu Merleau-Pontys „Fleisch“ Begriff

Phänomenologie als Methode

Dazu ein signifikanter Auszug aus Thomas Fuchs‘ Bemerkungen[191] zur *phänomenologischen Methode* (2018: 27): „Die phänomenologische Forschung zielt auf die Klärung und

[191] Thomas Fuchs führt neben der zitierten Bemerkung noch weitere methodische Zugänge zur Phänomenologie an: unter a) Die phänomenologische Reduktion; b) Die Identifikation der Ursache einer Sache bedingt noch nicht, sie zu verstehen, c) Phänomene bilden keine „Bewusstseinszustände“ ab. (Fuchs: 2018:26-27)

Erhellung der Phänomene im Medium der Sprache, um sie dadurch auch der Wahrnehmung wieder unverstellt zugänglich zu machen. Auch eine leibzentrierte Phänomenologie versteht sich als hermeneutische Phänomenologie. Sie trifft aber auf das Problem, dass die Leiblichkeit als *Hintergrund* unseres Weltbezugs durch eine wesentliche Selbstverborgenheit charakterisiert ist, die sich dem begrifflichen Erfassen widersetzt.“ Ein weiteres Problem sieht Thomas Fuchs in der >Leibvergessenheit< der Moderne, der zufolge wir „die Bezüge und Anklänge an die Leiblichkeit“ (ebd.:) vornehmlich metaphorisch verstellt erfahren. Lesen wir allerdings diese Anklänge betont phänomenologisch, das heißt „auf ihre *wörtliche* Tragfähigkeit“ bezogen, dann verlieren die Reden „von einem >durchbohrenden< Blick, einer >vergifteten< Atmosphäre< oder einer >schwer zu tragenden Schuld<“ erheblich an metaphorischer Substanz. (ebd.). Auf eine phänomenologische Lesart des Romas *Frost* bezogen, würde das bedeuten, dass wir das ästhetische Phänomen Stimmung nicht nur nach einer formalen Ästhetik als Erkenntnismöglichkeit, sondern auch nach einer inhaltlich *phänomenologischen Ästhetik*, nämlich auf ihre *wörtliche* Tragfähigkeit zu befragen hätten. Dem ist insofern noch weiter nachzugehen, als hier eine gewisse Kongruenz oder zumindest eine „Familienähnlichkeit“ mit Ferdinand Fellmann (1989) *Phänomenologie als ästhetische Theorie* erkennbar ist, und in der versucht wird, die ästhetische Dimension der Phänomenologie freizulegen und zugleich über das Programm „Eidetik als Protologik“ eine Anschlussmöglichkeit an Baumgartens *Aesthetica* zu konstatieren. (vgl. den Hinweis in Haverkamps im Morgenröthe-Aufsatz: 2014: 29-30; Anm. 22) Auch wenn Fellmanns Ansatz nicht explizit auf die Leiblichkeit sinnlicher Erfahrungen gerichtet ist, ist sie mit dem Hinweis auf Baumgarten und mithin auch auf Nancy mitzudenken. – Bemerkenswert am Ansatz Fellmanns ist sein Rekurs auf die Vorgeschichte der Phänomenologie Husserls, an dessen Phänomenologie er bemängelt, „dass er die Anschauung des Allgemeinen ontologisch hypostasiert, weil er die Struktur der Anschauung nicht konsequent genug ästhetisch entwickelt“. (Fellmann: 114) Ob diese konstitutive Engführung von Ästhetik und Phänomenologie sich methodisch als tragfähig erweist, sollte noch Gegenstand einer kurzen Untersuchung dieser Konstellation sein.

5.3.1.4.1 Edmund Husserl. Leibhaftigkeit

Obwohl Husserl im philosophischen Diskurs als Begründer der Phänomenologie anerkannt und gehandelt wird, gilt er nicht gerade als *der* philosophische Apologet der Leiblichkeit; und dennoch sind in der Folge die Leib-Phänomenologen wie Scheler, Merleau-Ponty bis

Waldenfels seiner Differenzierung von Leib und Körper größtenteils gefolgt. Der Leib-Begriff dient bei Husserl nicht der Überwindung des Körper-Seele-Dualismus, sondern „der Leib steht für die lebendigen Vollzüge in der Welt“. (Alloa/Depraz: 2012: 7) In diesen lebendigen Vollzügen tritt uns eine Sache „in der Wahrnehmungsgegenwart lebendig und das heißt hier leibhaft entgegen“. (ebd.:10) Für Husserl ist der „Körper letztlich nichts anderes, als ein >Ding unter den Dingen<“. Allerdings verhalten wir uns zu unserem eigenen Körper nicht dinghaft: „ich *erlebe* meinen Körper, durchlebe ihn gleichsam und lebe somit immer schon durch ihn“. (Husserl, hier zitiert nach Alloa/Depraz: 11). „Leiblichkeit gibt es sozusagen nur in der ersten Person“ (ebd.) Darüber hinaus stellen Alloa/Depraz die Leib-Körper-Differenz bei Husserl gesondert heraus: „Anders als der Körper (von lat. >corpus<), der in all seinen Dimensionen objektiv feststellbar ist […], verweist der *Leib* (vom mhd. *lip*, das den noch ununterschieden Leib und Leben bezeichnet) allgemein auf lebendige Erfahrung.“ (ebd.: 11-12) – Nach Thomas Fuchs „ist Husserl primär“ an der Bewusstseinsphilosophie orientiert, das heißt „am >reinen< transzendentalen Bewusstsein, an seiner durch nichts anderes bedingten oder begrenzten Intentionalität. Der Leib ist für dieses konstituierende Bewusstsein selbst nur ein Konstituiertes – nach Husserl bestünde für das reine Ich prinzipiell sogar die Möglichkeit, dass sein Leib gar nicht sei.“ (Fuchs 2018: 43) Diese Möglichkeit liegt offensichtlich Kaufers *Abwehr des* Körperlichen, allerdings widerspricht das der hier vertretenen Auffassung von der Auflösung der Cartesischen Dualität, die bis zu Baumgartens Analogon von Vernunft und Sinnlichkeit zurückreicht und mit dem gegenwärtigen Diskurs zur Wahrnehmung ästhetischer Phänomene nicht vereinbar ist.

5.3.1.4.2 Das Leib-Apriori bei Merleau-Ponty

> *Der eigene Leib ist in der Welt wie das Herz in Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein eigenes System bildet.*
>
> Maurice Merleau-Ponty

Das leibphilosophische Denken Merleau-Pontys erschließt sich weitgehend in den beiden Hauptwerken *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1966) – entstanden 1945 – und *Das*

Sichtbare und das Unsichtbare (2004/1964). Im ersten Hauptwerk verbindet sich das Leitmotiv der Wahrnehmung mit dem theorielastigen Begriff der *Leiblichkeit* in vielschichtiger und differenzierter Form. Das zweite Hauptwerk ist geprägt von tiefen Spuren des Umdenkens vom zentralen Begriff des Leiblichen zu einer Ontologie des Sehens und Berührens, wenn man so will, *des sehenden Berührens*, mithin zeugt es von der restlosen Tilgung einer Bewusstseinsphilosophie im Sinne Edmund Husserls. In dieser Reihenfolge versuchen wir, uns der Entwicklung des phänomenologischen Denkens Merleau-Pontys anzunähern. Erwähnenswert erscheint uns noch, bevor wir uns der Phänomenologie der leiblichen Wahrnehmung zuwenden, der bezeichnende Umstand, dass durch den auf den Höhepunkt zusteuernden Strukturalismus die zeitgenössische Rezeption des zweiten Hauptwerks *Das Sichtbare und das Unsichtbare* empfindlich gelitten hat. Ein Schicksal, dass dieses wegweisende philosophische Werk mit dem Stimmungsdiskurs in der zweiten Jahrhunderthälfte aus dem gleichen Grund gemein hat. Auch der Begriff der Stimmung wurde, wie schon mehrmals angemerkt, aus den Geisteswissenschaften in den Nachkriegsjahren regelrecht *ausgemustert*.

Merleau-Ponty hat mit seiner Leibphänomenologie die transzendentale Phänomenologie Husserls ab dem Zeitpunkt hinter sich gelassen, als er den Vollzug der leiblichen Wahrnehmung als die dem Bewusstsein *vorausgehende* Aktivität konstatiert. Husserls Leitbegriff der *Intentionalität* des Bewusstseins versucht die Wahrnehmung aus ihrem faktischen Zustandekommen aufzulösen. Dazu vermerkt Thomas Fuchs: „Wahrnehmung lässt sich nicht von außen beschreiben: auf diesem Weg können wir allenfalls die Bedingungen für ihr Zustandekommen feststellen. Intentionalität ist daher nicht auf Kausalität rückführbar." (Fuchs: 2018: 63) Merleau Ponty wechselt mithin von Husserls *Intentionalität des Bewusstseins* zur *Intentionalität des Leibes*, die im vorpropositionalen, also präreflexiven Vollzug der Wahrnehmung einsetzt. Darin ist der entscheidende Paradigmenwechsel von Husserls Bewusstseins-Phänomenologie zur Leib-Phänomenologie Merleau-Pontys zu sehen. (Fuchs: 2018: 63-64) Den Ausweg, mit dem Begriff der Empfindung – wir haben diesen Aspekt bereits angesprochen – die Wahrnehmung erklären zu können, weist Merleau-Ponty mit durchaus plausibel erscheinenden Argumenten zurück. Lambert Wiesing (Merleau-Ponty: 2016) vermerkt dazu im Nachwort: „Das angeblich vorgängige Empfindungsmaterial, die elementaren Anfänge der Wahrnehmung in den atomaren Reizen, ist eine nachträgliche Konstruktion, denn die Empfindungen zeigen sich dem Wahrnehmenden selbst nicht in der Wahrnehmung. Merleau-Ponty prägt hierfür den viel zitierten Satz:

>Die Empfindung selbst ist nicht empfunden< (Lambert Wiesing: 2016: 85-124, hier 89-90)

5.3.1.4.3 Das Körperschema bei Merleau-Ponty

Der Begriff des Leibes macht bei Merleau-Ponty – beginnend mit der *Phänomenologie der Wahrnehmung* bis inklusive der späten ontologischen Wende – eine ständige Weiterentwicklung durch. Als eine der bestimmenden Konstante dieser Entwicklung steht das Konzept des Körperschemas, ein Begriff, der gegenwärtig in der Leibphilosophie wieder Konjunktur hat. Stefan Kristensen (2012: 23-36) hat seiner Studie das Körperschema als Leitbegriff in der Anthologie *Leiblichkeit* zugrunde gelegt und um diesen Begriff herum die Entwicklung des Leibbegriffs in groben Zügen nachgezeichnet. „Bei Merleau-Ponty wird das Körperschema als das „Zur-Welt-Sein" des Leibes verstanden, d.h. es steht sowohl für die Einheit der gelebten Leiblichkeit als auch für die Einheit des Wahrgenommen" (ebd.: 23) Dem Körperschema, wie Merleau-Ponty es versteht und anwendet, ist die Frage nach dem *leiblichen Subjekt* inhärent. Dazu Kristensen: „In Merleau-Pontys Worten muss das *In*-der-Welt-Sein des Subjekts mit seinem Zur-Welt-Sein einhergehen. Darum muss das Subjekt ein leibliches sein, denn nur der Leib ist sowohl *in der Welt* als auch *zur Welt* […]."(ebd.: 24) Daraus bezieht er seine Theorie der erlebten und gelebten Leiblichkeit. Vom Begriff des Körperschemas ausgehend konstituiert Merleau-Ponty nicht nur die „Einheit des Leibes", sondern auch die „der Sinne" und „des Gegenstands". „Mein Leib ist die allen Gegenständen gemeinsame Textur, und zumindest bezüglich der wahrgenommenen Welt ist er das Werkzeug all meines Verstehens" (Merleau-Ponty: 1966: 274-275) – Bernhard Waldenfels geht unter Berufung auf Merleau-Ponty – und dezidiert nicht auf Schmitz Leibtheorie – dem Begriff des Körperschemas im Sinne eines leiblichen Verortungssystems nach. „Bei der Annahme eines Körperschemas geht es um eine einheitliche Vorstellung vom Körper, also um die Frage, wie und unter welchen Umständen mein Körper überhaupt als einheitlicher Körper erlebbar wird." Waldenfels unterscheidet drei Zugänge zum Verständnis des Körperschemas (Waldenfels: 2018: 114) Nach dem dritten, dem *dynamischen* Ansatz, der unserer Absicht, die leibliche Verortung in gestimmten Räumen darzustellen, noch am nächsten kommt, bedeutet das Körperschema „nicht mehr eine direkte visuelle Vorstellung" des Körpers an sich, sondern eine Polarisierung der leiblichen Existenz auf etwas hin" (ebd.: 115) Waldenfels unterscheidet zwischen einer *Positionsräumlichkeit*, die auf Positionen verweist, und einer *Situationsräumlichkeit*, die mit einer

bestimmten (Handlungs-) Situation zusammenzudenken ist. (ebd.) Er unterlegt sein räumlich verortetes Körperschema mit Husserls „Orientierungsraum", zudem mit Heideggers „Räumlichkeit des Daseins" und nicht zuletzt mit Merleau-Pontys „Tätigkeitsraum", der auf die „Erkenntnisse der Gestaltpsychologie" zurückgeht. (ebd.: 116-117; vgl. dazu: Ergänzende Bemerkungen zum Körperschema; ebd.: 118-122) – Für das Verständnis der leiblichen Funktionen des Körperschemas, so Kristensen, „muss die Rolle der Bewegung als grundsätzliches Phänomen geklärt werden". Merleau-Ponty spricht diesbezüglich von einer *motorischen Intentionalität* des Leibes. Diese Rede ist allerdings und überhaupt erst mit dessen Loslösung von der Bewusstseinsphilosophie Husserls möglich. Ohne diese Befreiung bliebe „die Beschreibung des In-der-Welt-Seins" statisch: „durch den leiblichen Verkehr mit den Dingen bilden sich Gewohnheiten heraus (*habitudes*), die sich zu Bedeutungen verfestigen und erstarren. Bewegung dient also letztlich der Sedimentierung […]". (Kristensen: 28-29) In der Vorlesung von 1953, so Kristensen, setzt Merleau-Ponty „mit der Dimension der Bewegung" ein: Nicht eine der vorausgesetzten Entitäten wie Bewusstsein und Körper bilden die Einheit des Leibes, sondern „Bewegung ist in diesem Sinne >seinsenthüllend<". Dies sei hier herausgestellt: „Die Kinesis ergänzt meine Aisthesis nicht; es ist die Aisthesis selbst, die schon kinetisch ist." (ebd. 29)

Was man sich unter der *Enthüllung des Seins* vorstellen kann, erklärt Kristensen mit dem Phänomen der stroboskopischen Bewegung, der zufolge ein elementarer Unterschied zwischen „der Art und Weise, wie die Netzhaut aktiviert wird", nämlich lokal „eine Region nach der anderen", und der „realen Wahrnehmung einer Bewegung", die kontinuierlich erscheint. „Jede Bewegung ist in dem Sinn stroboskopisch, dass sie sich in einem phänomenalen Raum entfaltet und nicht im objektiven Raum […]." (ebd.) Mit dieser Konzeption von Leib und Bewegung werden, so führt Kristensen weiter aus, die Grenzen der traditionellen phänomenologischen Wesensbeschreibung von Leiblichkeit radikal überschritten. „Die Gleichung von Bewegung und Sinn bedeutet, dass es keinen ontologischen Unterschied gibt zwischen Motorik und Affektivität, zwischen Physiologischem und Psychologischem, sondern lediglich graduelle Unterschiede, verschieden Sinnmodalitäten." […] (ebd.: 30) Kristensens fundierte Ausführung zum „Primat der Bewegung" enden dann wenig überraschend wieder beim Körperschema: „Das Körperschema ist also nach Merleau Ponty ein >Wissen ohne Begriff< und >der Grund einer Praxis<. Die Praxis ist die Einheit der Wahrnehmung und der Bewegung." (vgl.: ebd.: 30-32) – Merleau-Pontys Definition der Leiblichkeit in Verbindung mit dem Körperschema ist dem Verständnis des Spätwerks

Das Sichtbare und das Unsichtbare geradezu vorauszusetzen. „In der Spätontologie erhält das Körperschema eine gleichsam transzendentale Bedeutung." (ebd.: 32) Es geht darin „um die Frage des Unsichtbaren als Grund für das Zusammenfallen von Berühren und Sich-Berühren". (ebd.) Von Kristensen kommt auch der Hinweis auf die Notiz vom Mai 1960 unter die Stichwörter: *Berühren-Sichberühren – Sehen-Sichsehen – der Leib, das Fleisch als Selbst*: „Etwas anderes als der Leib ist notwendig, damit die Verknüpfung zustande kommt: sie entsteht im *Unberührbaren*." (Merleau-Ponty: 2004: 320) Dem fügen wir die diesbezügliche Erklärung Merleau-Pontys auf der folgenden Seite hinzu: „Berühren heißt sich berühren. So zu verstehen: die Dinge sind die Verlängerung meines Leibes, und mein Leib ist die Verlängerung der Welt. – Ich kann meine Bewegungen nicht berühren, weil diese Bewegungen ganz mit meinem Kontakt zu mir verflochten ist – Berühren und Sichberühren sind als die Kehrseite füreinander zu verstehen – Die Negativität, die dem Berühren innewohnt (und die ich nicht bagatellisieren darf: gerade sie bewirkt, daß der Leib nicht empirisches Faktum ist, sondern ontologische Bedeutung hat), […]. (ebd.: 321)

5.3.1.4.4 Der ontische Begriff des Fleisches bei Merleau Ponty

Emmanuel Alloa (2012c) geht in seinem Beitrag in der gleichen Anthologie: *Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz* dem oft missverständlich gedeuteten Begriff des „Fleisches" (*la chair*) auf den Grund einer im Sinne Merleau-Pontys möglichen Bedeutung. Alloas Beitrag ist weniger als Verteidigung des – zugegeben – zur missverständlichen Deutung neigenden Begriffs zu verstehen, als vielmehr ein feinsinniger Versuch, den Begriff des Fleisches als „eine Figur von Differenz wie von Identität" zu konnotieren. (Alloa: 2012c: 35). Für Merleau-Ponty, so Alloa, ist la *chair* „keineswegs eine Verlegenheitslösung, um Husserls Leib-Körper-Differenz wiederzugeben", sondern insofern eine bestimmte, als er sich „des systematischen Sprungs zwischen Leib und *chair* sehr wohl bewusst war. Diesem Versuch geht eine intensive Auseinandersetzung Merleau-Pontys mit „der subjektlosen Theorie des Sinngeflechts von Ferdinand de Saussure, die nach Abschluss der *Phänomenologie der Wahrnehmung* einsetzt", voraus. Vor dem Hintergrund dieser frühen Auseinandersetzung mit strukturalistischen Argumenten stellen sich auch die herkömmlichen Interpretationen des Fleisches nach der >ontologischen Wende< in einem neuen Licht dar."(ebd.: 38)

Zur *Eigentlichkeit* des Selbsterlebens durch den Leib vermerkt Alloa: „Mein eigener Körper ist dagegen zugleich Urheber und Gegenstand jeder Erfahrung, er erfährt sich in jeder Erfahrung unweigerlich selbst mit. Jener eigene Körper ist dann insofern unser *Leib*, als wir uns durch ihn *selbst erleben*. […] Wenn meine rechte Hand meine linke Hand berührt, erfahre ich die Leiblichkeit meines Körpers; ein leibliches Subjekt erlebt sich also zugleich berührend und berührt." (Alloa: 2012c: 39) Merleau-Ponty greift Husserls expliziertes Selbsterlebnis immer wieder auf. Alloa folgert demnach: „In der Selbstberührung erfährt sich der Wahrnehmende, anders als bei allen anderen Körpern, nicht nur als Wahrnehmender, sondern auch als sinnlich Wahrgenommener; Leibsein heißt nicht nur Wahrnehmenkönnen, sondern auch potentiell Wahrgenommenwerden." (ebd.: 40) Mit der „Reflexivität des eigenen Leibes" im „Sinne eines Sehend-Sichtbarenseins bzw. Wahrnehmend-Wahrgenommenseins" werden bereits die Konturen der ontologischen Wende deutlich erkennbar. – Bernhard Waldenfels (2018) stellt der Phänomenologie des leiblichen Selbstbezugs seine Phänomenologie des leiblichen Fremdbezugs nicht entgegen, sondern weist auf eine „Zweideutigkeit" der Selbstbezüglichkeit insofern hin, als eine Möglichkeit darin besteht, dass „der Selbstbezug sich *vor* dem Fremdbezug realisiert." Dem steht die zweite Möglichkeit, nämlich dass der „Selbstbezug nur *im* Fremdbezug" realisiert werden kann, gegenüber. Es geht Waldenfels also um eine Alternative des *Vor* oder *In*. (Waldenfels: 2018: 265-266) – In der 11. Vorlesung referiert Waldenfels die *Zwischenleiblichkeit als Verschränkung von eigenem und fremdem Leib* und wiederholt die Annahme, dass ein Selbstbezug *vor* dem Fremdbezug stattfindet. „Zu dieser Vorordnung des Selbstbezugs gehört die Annahme eines leiblichen Spürens, dass dem Außenbezug, also auch der Erfassung des eigenen Leibes als Körper, vorausgeht." (ebd.: 284) Dem steht die Alternative der „Gleichzeitigkeit von Fremdbezug und Selbstbezug" gegenüber, die „allerdings eine gewisse Form der Fremdheit schon in mir selbst" voraussetzt. Waldenfels unterlegt diese Alternative mit dem klassischen Beispiel, worin man der Frage nach der Priorität von Dialog oder Monolog nachgeht. Er beantwortet sie im Konjunktiv: „Die Antwort würde lauten: Im Monolog liegt immer schon ein Dialog vor, im Selbstgespräch liegt immer schon eine Fremdgespräch vor. Fehlt der Bezug auf Andere, so fehlt er nie völlig, denn im Selbstgespräch teile ich mich selbst mit, indem ich mit mir selber spreche. […] Im Selbstgespräch mache nicht nur ich selber mit mir Einwände, sondern jedes Selbstgespräch ist immer schon durchtönt von fremden Stimmen, die nicht erst nachträglich in mein Leben eindringen. (ebd.: 285)

Wenden uns nun wieder dem „Begriff des Fleisches“ (*chair*) zu. Alloa unterlegt seine diesbezüglichen Thesen mit Hinweis, dass *chair* als Begriff sich auf eine lange Tradition in der französischen Philosophie berufen kann und führt diese Traditionslinie namentlich an und erweiterte diesen Hinweis mit der *eschatologischen Latenzfigur* der Inkarnation des Fleisches, wie überhaupt die „Geschichte des Christentums“ sich „wie ein angestrengter Versuch, das Fleisch gleichzeitig ein- und auszugrenzen“ liest. (Alloa 2012c: 41) – Emmanuel Alloa verweist in der Folge auf eine unveröffentlichte Arbeitsnotiz für das *Sichtbare und das Unsichtbare* hin, in der Merleau-Ponty selbstkritisch vermerkt: „Unsere Leiblichkeit [*corpréité*]: sie nicht in den Mittelpunkt stellen, wie ich das in Ph. W. tat“ (ebd.: 43) Mit der *ontologischen Wende* setzt die Frage nach dem Wesen der Leiblichkeit, das in der Sinnlichkeit zu sehen ist ein. „Nach dem Sinn der Sinnlichkeit zu fragen, heißt damit, nach dem Sinn einer sinnlich organisierten Welt zu fragen.“ Mit dieser Frage bringt Alloa ein Husserl-Manuskript mit dem Titel: *Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht* aus 1934, das Merleau-Ponty 1939 einsehen konnte, ins Spiel seiner *Fleisch-als-Grund*-Interpretation. Demnach ist *die Erde* nach Husserl dem leiblichen Subjekt vorgelagert, die Erde ist „ein Ganzes, dessen Teile […] Körper sind, aber als >Ganzes< ist sie kein Körper“. Sie, die Erde stellt den Grund dar, sie ist „der Nullpunkt aller Bewegungen, eine Ur-Arche gleichsam.“(ebd.)

5.3.1.4.5 Merleau-Pontys Verhältnis zur Linguistik de Saussures

Im Unterkapitel *4. An den Rändern des Ausdrucks*[192]*: Die Entdeckung des Diakritischen* bedient sich Emmanuel Alloa (2012c) der Zeugenschaft Roland Barthes, der zu Merleau-Pontys Verhältnis zur Linguistik erklärt, dass Merleau-Ponty als einer der Ersten genannt werden kann, der „die Linguistik in die Philosophie einführte […].“ Er führt dazu weiter aus, „dass ein zentraler Gedanke des *Cours de linguistique générale* – die diakritische Struktur der Zeichen – die Vorlage für den späteren Begriff des >Fleisches< liefert. Aus einem Aufsatz Merleau-Pontys stellt Alloa diese kurze Passage heraus, die besagt, „dass die einzelnen Zeichen für sich genommen nichts bedeuteten, dass jedes von ihnen weniger einen Sinn ausdrückt, als dass es einen Sinnabstand zwischen sich selbst und anderen Zeichen angibt. Da man von diesen dasselbe sagen kann, besteht die Sprache also aus Unterschieden ohne Ausdrücke, oder genauer, die Ausdrücke der Sprache werden erst durch die

[192] Zum Begriff des Ausdrucks findet sich bei Jacques Derrida: 2015: *Die Stimme und das Phänomen*: *Drittes Kapitel*. *Das Bedeuten als Selbstgespräch* (46-66) eine ausführliche Erörterung unter Bezugnahme auf Husserls Definition des Ausdrucks.

zwischen ihnen auftauchenden Unterschiede hervorgebracht. [….] Die Worte tragen weniger in sich eine Bedeutung als sie andere Bedeutungen ausschließen.“ (Merleau-Ponty, hier zitiert von Alloa: ebd.: 46) Die bloß zeichentheoretische Funktion des Diakritischen wird in der Folge zurückgedrängt „und wird zu einer Grundfiguration des Sinnlichen schlechthin. Das Diakritische bricht aus dem von Saussure gesteckten Rahmen aus und erhält eine neue Bezeichnung: *chair*. Das Konzept des Diakritischen nimmt bei der Neuorientierung Merleau-Pontys an einer „Ontologie der Sinnlichkeit“ eine zentrale Position ein (ebd.: 47) – Auch wenn Merleau-Ponty mit dem Diakritischen das Analogon für seine Denkfigur des Fleisches entdeckt hat, ist er nicht in das Lager der strukturalistischen Linguistik zu wechseln, er bleibt auch in der Zeit nach der *Phänomenologie der Wahrnehmung* das „Paradigma der konstituierenden Leiblichkeit“ die bestimmende Größe seines Denkens. Saussures Begriff des Arbiträren begegnet er erst recht aus dieser Position heraus: „Für sich genommen sind alle Elemente arbiträr, schreibt Merleau-Ponty 1952/53, ihr Verhältnis ist es aber nicht.“ (zit. nach Alloa: 2012c: 48) Alloa konstatiert dem Grunde nach eine Kompatibilität zwischen Merleau-Pontys ontischer Auffassung und Saussures Semiologie, die sich nicht bloß auf „arbiträres Zeichenspiel […] reduzieren lässt, die vielmehr einen anfänglichen >Blickwinkel< voraussetzt, der das Feld der Differenzen überhaupt erst strukturiert“. (ebd.: 48-49) In diesem Sinne, so folgert Alloa, betont auch Merleau-Ponty gegen jeden formalen Strukturalismus eine perspektivische verankerte Theorie von Sinn. Wenn vermieden werden soll, dass die Strukturen zu idealistischen Abstrakta werden, müssen sie in das empirische Feld selbst eingelassen werden; wenn auch nicht selbst sinnlich wahrnehmbar, so müssen sie im *sinnlich Wahrnehmbaren* liegen. (ebd.: 49) Merleau-Ponty rückt das „diakritischen Fleisch“ in die Nähe der ionischen Naturphilosophen. In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* expliziert er seine Vorstellung des Fleischlichen: „ Diese Sichtbarkeit, diese Generalität des Empfindbaren an sich, dieses mir selbst eingeborene Anonyme haben wir vorhin Fleisch [chair] genannt, und bekanntlich gibt es in der traditionellen Philosophie keinen Namen dafür. […] Das Fleisch ist nicht Materie, es ist nicht Geist, nicht Substanz.“ Alloa (ebd.: 50) führt eine eindrucksvolle Explikation der Funktion des Fleisches aus: *Das Auge und der Geist* (Merleau-Ponty: 2003) an, deren Bilder dem Begriff des Fleisches vielleicht näher kommen als jeder theoretische Paraphrasierungsversuch: „Wenn ich auf dem Boden des Schwimmbeckens durch das Wasser hindurch die Fliesen sehe, sehe ich sie nicht trotz des Wassers und der Reflexe, ich sehe sie eben durch diese hindurch, vermittels ihrer. Wenn es nicht jene Verzerrungen, jene durch die Sonne verursachten Streifen gäbe,

wenn ich die Geometrie der Fliesen ohne dieses Fleisch (*chair*) sähe, dann würde ich aufhören, sie zu sehen, wie sie sind und wo sie sind, weiter weg als jeder sich selbst gleiche Ort.“ (Merleau-Ponty 2003: 305) Unter dem 4. Kapitel *Die Verflechtung – der Chiasmus* expliziert Merleau-Ponty (2004) die Verflechtung von Berührenden und Berührbaren und eine gleichzeitig Verflechtung des Sehens mit dem Berühren. „Nicht anders verhält es sich beim Sehen“, auch wenn es nicht >demselben Sinn< angehört. Doch diese „Abgrenzung verschiedener Sinne“ erscheint ihm zu „grobschlächtig“, denn schon beim „Berühren“ führt er das Überschneiden von „drei verschiedenen Erfahrungen“ an, die sich gegenseitig unterstützen, „aber verschieden sind“. Daraus leitet er seine chiastische These ab, dass dem Sehen eine *taktile Qualität*[193] inhärent ist: „Derselbe Leib sieht und berührt, und deshalb gehören Sichtbars und Berührendes derselben Welt an.“ (Merleau-Ponty 2004: 176-177). Diese chiastische Form der sinnlichen Perzeption findet bei der Wahrnehmung des ästhetischen Phänomens Stimmung ein geradezu prototypischen Anwendung, Stimmungen werden taktil, berührend „sichtbar“, mithin leiblich erkennbar, abseits jeder Ontologie der Dinge des Vorstellbaren. Mit der Wende zur Ontologie des Berührens, die mit Merleau-Ponty einsetzt, und mit Jean-Luc Nancys extensiver Philosophie wird allmählich erkennbar, dass Heideggers existentiell-ontologischer Zugang zum Phänomen der ästhetischen Stimmung nicht der einzig mögliche, schon gar nicht der letztgültige ist. Wir werden uns nach dem folgenden Abschnitt, der Nancys leibphänomenologischen Begriff des Berührens zum Gegenstand hat, noch etwas differenzierter mit der ontologischen Wende hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit für eine literarischen Stimmungsästhetik auseinanderzusetzen haben.

5.3.1.4.6 Jean-Luc Nancy. In medias res extensa

> *Es bliebe, nicht* über *den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.*
>
> Nancy: *Corpus* (2007: 13)

[193] Vgl.: Harrasser: 2017: *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*

Mit Begriffen wie Extension, Exposition ist die Welt nach Nancy die „ Welt der Exteriorität und des Ausgesetztseins“ (Kathrin Busch: 313). Nancy versteht den Körper – den Begriff des Leibes vermeidet er tunlichst, und nicht unbegründet – völlig unverstellt als *res extensa* im Sinne Descartes. Im singulären Ausgesetztsein öffnet sich der Körper, um mit anderen Körpern sein zu können, berührt werden zu können. So gesehen heißt körperliches Dasein, „vor allem durch Fremdes affizierbar zu sein“. (Busch: 310). Dieser hier nur grob skizzierte Zugang Nancys zum extensiven Körper dürfte ihn möglicherweise veranlasst haben, sich in *Corpus* ziemlich deutlich vom phänomenologischen Begriff des Sich-Berührens, wie wir ihn bei Merleau-Pontys *Das sichtbare und das Unsichtbare* kennengelernt haben, abzugrenzen: „Es gibt berühmte Untersuchungen von Husserl und Merleau-Ponty zu dieser Frage des >Sich-Berührens< des >Sich-Berührens mit eigenen Händen<. Aber merkwürdigerweise, und das taucht in der Tradition immer wieder auf, kehrt alles stets zum Inneren zurück. Die phänomenologischen Untersuchungen über das >Sich-Berühren< kehren stets zu einem ersten Inneren zurück. Aber das ist nicht möglich. Ich muss zuerst außerhalb sein, um mich zu berühren.“ (Nancy: 2007: 115). Wir brechen diese von Nancy *gekappte* Verbindung zur traditionellen Begrifflichkeit des Berührens insofern nicht ab, als ohne die begriffliche Genese des leiblichen Berührens Nancys Konzept der Exteriorität, schlicht die Radikalität seiner *res extensa* nicht so leicht zugänglich wäre.

5.3.1.4.7 Der „homo hapticus“

Ohne Tastsinn können wir nicht leben.

Martin Grunwald

Aus physiologischer Sicht ist der Feststellung Grunwalds (2017) nichts entgegenzusetzen. Aber sie bildet die Wirklichkeit nicht ab, wie sie ganzheitlich sinnlich wahrgenommen wird, sie sagt nichts über das subtile interagierende Verhältnis mit den anderen Sinnen aus, nichts über ihr unmerklich Zusammenspiel unter ständig wechselnden Wahrnehmungsbedingungen, sie lässt nicht erkennen, wie sehr doch die taktile Weltaneignung von der rasant zunehmenden Medialisierung aller Lebensbereiche immer mehr in Bedrängnis gerät. Und

sie wirft mehr Fragen auf, als sie uns mitteilen möchte, nämlich eine ausgeprägten *Sehnsucht nach Evidenz*. (Harrasser u.a. Hg.: 2009)

Gibt es, so stellt sich demnach die grundsätzliche Frage, den *Homo Hapticus* mit dem Anspruch, die Welt vornehmlich berührend und fühlend zu erfahren, überhaupt noch oder ist der Tastsinn nur noch ein beiläufiger Sinn unter anderen? Gilt der Tastsinn überhaupt noch als *das* sinnliche Fundament einer biologischen Überlebensstrategie oder ist er längst von kinetischen und medialisierten Formen des Berührens abgelöst worden? Welcher Stellenwert wird über den Tastsinn hinaus der sinnlichen Weltaneignung gegenwärtig überhaupt noch beigemessen? Reden wir nicht über ein anthropologisches Phänomen, das nur noch eine marginale ontische Bedeutung unseres In-der-Welt-Seins einnimmt? Dazu die entsprechenden Antworten zu finden, ist hier nur eingeschränkt möglich. – Wir nehmen uns wieder zurück und versuchen solche zu finden, die einen Zusammenhang mit unserer Aufgabenstellung insofern erkennen lassen, als sie die evidente körperliche Sinnlichkeit und deren physiologisch dominierten Wahrnehmungsformen in Bernhards Roman *Frost* abzubilden imstande sind. Wie das zu verstehen ist, versuchen wir, weiter unten anhand einer signifikanten Textpassage aus der Erzählung *Die Mütze* zu explizieren. Doch zuvor wenden wir uns der 2017 erschienen Anthologie: Karin Harrasser u.a. Hg.: 2017: *Auf Tuchfühlung* – sie steht in einem expliziten kulturwissenschaftlichen Zusammenhang mit der o. e. *Sehnsucht nach Evidenz* (Harrasser u.a. Hg.: 2009) – zu.

Aus dieser Anthologie, die den Fragen der evidenten taktilen Berührung anhand kultureller Texturen als Wissensgeschichte nachgeht und sich mitunter auf den von Derrida explizierten Begriff der „Haptometaphysik“ beruft[194], beziehen wir – aber nicht nur – einen Erkenntniszuwachs über den Aspekt des Vorgangs des *Betastens*, nämlich den der physiologischen Medialität des konkreten Tastsinns[195], der sich an der Haut als körperliche Grenze

[194] Vgl. dazu den Beitrag von Detlef Thiel: 2017: *Die Haut ist nicht die Grenze des Leibes. Exzentrische Tastempfindung bei Ernst Marcus und Jacques Derrida*. (173-187) Thiel verhandelt Derridas Destruktion der Unmittelbarkeit von haptischen Erfahrungen und unterstellt Derridas konstatierten *Haptozentrismus* mit Hypothesen des Philosophen Ernst Marcus. Marcus untersucht die haptische Empfindung als *den* fundamentalen Sinn und befragt ihn nach seinem Verhältnis zum optischen Sinn. Uns interessiert, inwieweit Derridas und Marcus Position mit dem *berührenden Sehen* nach Merleau-Ponty in Einklang zu bringen ist, denn *haptisches Sehen* bedarf keiner medialen Mittelbarkeit eines anderen Sinns. – Auf diesen Aspekt in Thiels Beitrag kommen wir wenig später noch zurück.

[195] Der Begriff des Tastsinns ist physiologisch konnotiert und ist demnach einem vernunftlogischen Zugang zur Körperlichkeit verpflichtet. – Der Begriff „Haptometaphysik“ hingegen, der auf Derridas: *Berühren. Jean-Luc Nancy* zurückgeht, lässt auf eine ontologisch-transzendente Dimension des Taktilen schließen. Wenn dem so ist, dann erklärt dies die epistemologische Fragestellung in den entsprechenden Beiträgen im

manifestiert und der dennoch nicht bloß als Gegensatz zum empirischen Aspekt der extensiven Leiblichkeit nach Merleau-Ponty und Nancy zu lesen ist. Der entscheidende Unterschied liegt unserem Dafürhalten nach in den jeweiligen Prämissen ihrer Fragestellung: Die Frage nach dem Tastsinn als virtueller *Schauplatz der Evidenz* ist eine Frage nach den physiologischen Bedingungen des Berührens, während die Frage nach dem extensiv leiblichen Berühren (Merleau-Ponty) eine ontische, also eine außerhalb des Bewusstseins anzusetzende ist. – Möglicherweise reden wir, führt man nämlich *taktil* auf das lateinische *tangere-berühren* zurück, über ein Scheinproblem, das sich auflöst, sobald wir nach dem epistemischen Grund beider Zugänge fragen, und eine solche wäre eine anthropologisch-ontologisch motivierte Frage. Denn beide Zugänge sind letztlich der extensiv sinnlichen Weltaneignung von den ersten tastenden Bewegungen in der Fruchtblase bis an den Punkt, an dem auch der letzte Sinn versagt, ohne schon biologisch tot sein zu müssen, verpflichtet. Denn der *homo hapticus* stirbt zuerst, noch vor dem Zerfall seiner fleischlichen Körperzellen. – Doch wir erwarten uns dann doch etwas mehr, als bloß die unterschiedlichen Zugänge zum Phänomen des Berührens zu verhandeln.

Wir nehmen hier gleich einmal die Gelegenheit wahr und versuchen, den erwähnten Erkenntnisgewinn der evidenten physiologischen Wahrnehmung an Thomas Bernhards narrativem *Paradigma des Gehens* zu explizieren. Es ist die hinlänglich bekannte, von den monologisierenden Protagonisten seiner Prosa bevorzugte Bewegungsart, die weniger als räumliche Fortbewegung zu verstehen ist, sondern vielmehr als körperlich rhythmische Entsprechung ihrer prosodischen Figurenrede, die mit den rhythmische Denkbewegungen des *Einen-Fuß-vor-den-anderen-Setzens* beim Gehen einhergeht. Doch über diese bekannten Zusammenhänge hinaus geht es uns hier vornehmlich um die gravitationsbedingte Oberflächensensitivität der Fußsohlen beim Gehen. Die Sensorik der Fußsohlen, denen man üblicherweise wegen ihrer körperlichen Abgewandtheit und der entsprechenden Hautdicke keine sonderliche taktile Wahrnehmungsqualität zugesteht, wird uns erst dann vollends bewusst, wenn wir auf die Reaktion des Untergrunds wie etwa bei Felsklettern angewiesen sind, oder wenn wir zur Steigerung unseres Wohlbefindens bei einem ausgedehnten barfüßigen Strandspaziergang eine solche geradezu suchen. Wir sind auch in der Lage, etwa beim Gehen auf einem Kiesweg bei völliger Dunkelheit, also beim Ausfall des Sehsinns, neben einer möglicherweise beeinträchtigten Sensorik der Fußsohlen, den Ge-

Abschnitt *Episteme*, mit denen das extensive Moment des Berührens, wie es Nancy expliziert, einhergeht und über die rein physiologisch biologische Dimension hinausschießt.

hörsinn zur Orientierung stärker zu aktivieren. Begeben wir uns mit profillosen Straßenschuhen auf eine glatte Eisfläche, so wird der Gleichgewichtsinn durch die Rückmeldung des labilen Kontakts der glatten Schuhsohlen auf der glatten Eisfläche aktiviert, die Beispielreihe ließe sich endlos weiterführen. (vgl. dazu: Thiel: 2017 zum Aspekt der Mittelbarkeit) – In diesem Sinn verkörpert die Fußsohle und ihr oberflächlicher, also hier buchstäblicher Kontakt mit der Oberfläche des Untergrunds einen anthropologisch-physiologischen Urzustand. Mit der aufkommenden Mobilität hat sich die sensorische Bedeutung der Fußsohlen durch die Verschiebung der körperlichen Sensitivität auf andere Körperregionen marginalisiert. Ihre untergründige Sensorik haben sie an die profilierten Autoreifen abgetreten und deren Reaktionen werden ihrerseits an den sitzenden Hintern, sofern er bereits zu einem sensiblen Empfindungssensorium, wie dies etwa die Formel 1-Piltonen für sich reklamieren, mutiert ist, übertragen. Den Fußsohlen bleibt nur noch, die erbärmliche, höchst mittelalterlich anmutende Funktion des Kupplungs- und Gas-Pedaltretens zu übernehmen. Den Rest übernimmt die Medialität der Sprachsteuerung. Doch genau betrachtet, geht der Sprachsteuerung selbst ein physikalisches Berühren durch die akustische Medialität der Lautphänomene voraus.

Nun zum angekündigten Textausschnitt aus der Erzählung *Die Mütze*. Wir erlauben uns, den Inhalt der Erzählung als bekannt vorauszusetzen und beschränken uns auf die Schilderung des Erzählers, wie er eigentlich in den Besitz der *Mütze* gekommen ist:

Ich habe eine große Abneigung gegen Parschallen. Burgau ist häßlich, Parschallen nicht. So sind auch die Menschen in Burgau häßlich, in Parschallen nicht. Burgau hat einen fürchterlichen Geruch, Parschallen nicht. Aber für meine Zustände ist Burgau besser. Trotzdem bin ich heute nach Parschallen gelaufen. Und auf dem Weg nach Parschallen habe ich dann die Mütze gefunden. Ich bin auf etwas Weiches getreten, zuerst habe ich geglaubt, auf ein Aas, auf eine tote Ratte oder auf ein zerquetschtes Katzenvieh. Immer wenn ich in der Finsternis auf etwas Weiches trete, glaube ich, ich sei auf eine tote Ratte oder auf ein zerquetschtes Katzenvieh getreten …Aber vielleicht ist es gar keine tote Ratte, gar kein zerquetschtes Katzenvieh, denke ich, und ich trete einen Schritt zurück. Mit dem Vorderfuß schiebe ich das Weiche in die Straßenmitte. Ich stelle fest, dass es sich weder um eine tote Ratte noch um ein zerquetschtes Katzenvieh handelt. Um was dann? Wenn es sich um kein Aas handelt, um was dann? Niemand beobachtet mich in der Finsternis. Ein Handgriff und ich weiß, es handelt sich um eine Mütze. Um eine Schildmütze. Um eine Schildmütze, wie sie die Fleischhauer, aber auch die Holzfäller und die Bauern in der Gegend auf dem Kopf tragen. […] Dieses Hin- und Herraten, wer die Mütze verloren haben könnte, erhitzte mich. Zu allem Überfluß beschäftigte mich auch noch der Gedanke, was für eine Farbe die Mütze wohl hat. Ist sie schwarz? Ist sie grün? Grau? […] (TBW 14: 27-28; Hervorhebung: A.G.)

Es ist letztlich der atmosphärische Zustand der Finsternis, der eine Allianz des unterschwelligen Tastsinns der Fußsohlen mit dem optischen Sinn unterbindet. Mit dem taktilen Zurechtrücken des *Weichen* in die Straßenmitte mit dem *Vorderfuß* erkennt er offenkundig

durch den geringen Widerstand, den ihm das *Weiche* entgegensetzt, dass es sich nicht um Tierkadaver, der würde wahrscheinlich stärker an der Straßenoberfläche haften und schwerer als eine Mütze sein, handelt. Dass er seiner Gewohnheit, etwas *Weiches* für ein Aas zu halten, folgt, erklärt, dass auch dieses Mal im *gespürten Weichen* ein Aas vermutet. Der taktile Spürsinn seiner Fußsohle und seines Vorderfußes waren offensichtlich auf die Wahrnehmung eines Tierkadavers konditioniert. Es lässt mithin darauf schließen, dass sich mit der Zeit eine gesteigerte taktile Sensorik in seinem Vorderfuß, der von seiner Funktionalität her nicht gerade sonderlich mit taktilen Rezeptoren – im Gegensatz zum trainierten *Rist* eines Fußballkünstlers – ausgestattet ist, entwickelt hat. Aber in dieser Nacht reichte sie nicht aus, um des weiche Etwas zu identifizieren, sondern nur, dass es kein Tierkadaver ist. Mit einem verstohlenen Handgriff nach unten gelingt es ihm, das Weiche als Gewebe einer Mütze zu identifizieren, nur in der Finsternis konnte er deren Farbe nicht erkennen, was ihn zusätzlich beunruhigte. – An diesem Textbeispiel zeigt sich, dass der Tastsinn, ohne eine Allianz mit dem optischen oder akustische Sinn eingehen zu können, sich zwar zu schärfen imstande ist, die stoffliche Beschaffenheit und Form des gefühlten Objekts bestimmen kann, nicht aber seine farbliche Qualität. In der Finsternis ist der Tastsinn nur ein halber Sinn.

5.3.1.4.8 Der Körper als Ort des Sinns

Nach diesen kurzen Beobachtungen zum *homo hapticus* nehmen wir den Ariadnefaden der leiblichen Wahrnehmung wieder auf und gehen dem Phänomen des extensiven Berührens bis zum Anknüpfungspunkt der *res extensa* bei Baumgarten nach, denn wie kein anderer nach Baumgarten hat Nancy die Bedingungen des Außer-sich-Seins so präzise zur Grundlage seines Denkens herausgestellt. In diesem Abschnitt versuchen wir, einen Weg über den Körper (Nancys *Corpus*), in dem „sich der Sinn lediglich verkörpert, ohne selbst sinnbildend zu sein“, als einen offenen Ort für Sinnbildung ausfindig zu machen. (Busch: 311) Wir zitieren im Anschluss eine signifikante Passage aus *Corpus*, die das zu erkennen gibt, was Nancy unter Sinnbildung versteht:

> Schreiben: an die Extremität rühren. Wie also an den Körper rühren, anstatt ihn zu bezeichnen oder ihn dazu zu bringen, dass er bezeichnet? […] Schreiben ist nicht bezeichnen, […] Was aber gesagt werden muss, ist, dass das – an den Körper Rühren, den Körper Berühren, endlich *Berühren* – in der Schrift fortwährend geschieht. Es geschieht vielleicht nicht direkt *in* der Schrift, falls diese ein >Innen< hat. Aber am Rande, an der Grenze, an der Spitze, am äußersten Rand der Schrift *geschieht nur das*. Der Schrift widerfährt nie

etwas anderes, falls ihr überhaupt etwas widerfährt, als zu *berühren*. Genauer: den Körper (oder vielmehr diesen und jenen einzelnen Körper) *mit dem Unkörperlichen* >des Sinns< zu berühren.“ (Nancy: 2007: 14-15)

Nancy gesteht dieses feinsinnige perzeptive Vermögen selbst den zweifelhaft anrührenden Groschenromanen zu und bekräftigt es mit der Feststellung:

[…] *ich kenne kein Schreiben, das nicht berührt*. […] Aber es geht absolut nicht darum, um die Grenzen zu feilschen und was weiß ich für Fährten aufzuzeigen, die sich auf den Körper einschreiben, […]. Das Schreiben rührt an den Körper *entlang der absoluten Grenze*, die den Sinn des einen von der Haut und den Nerven des anderen trennt. Nichts geht hindurch, und eben dort berührt es. (Ich hasse die von vorne bis hinten falsche, einfach gestrickte, pompöse Geschichte Kafkas *In der Strafkolonie*.) Die „Schriftkörper“ – die eingeritzten, gravierten, tätowierten, vernarbten – sind kostbare Körper, geschützte, zurückgelegte Körper, gleich den Codes, deren ruhmreiche Engramme sie sind: Aber es ist letztlich nicht der moderne Körper, es ist nicht jener Körper, den wir hingeworfen, da, vor uns haben und der zu uns kommt, nackt, nur nackt, und jeder Schrift von vornherein *entschrieben*. (Nancy: Corpus: 15)

Nancy macht nicht, so Kathrin Busch, „den Körper selbst zum eigentlich Ort des Sinns“ sondern er versucht „das Sinnbildende und Nicht-Sinnhafte in anderer Weise miteinander in Beziehung zu setzen: Der Körper ist weder eine sinnferne Materie noch Behälter des Sinns, sondern der Ort einer Öffnung und Empfänglichkeit für den Sinn. […] Der Körper schreibt sich in das Außen ein, indem er sich exponiert und in dieser Exposition wird der Körper zum Ort für die Offenheit des Daseins. Er ist in seiner Affizierbarkeit die Öffnung zum Sinn. Bedeutung kommt nicht zustande, indem der Sinn sich materialisiert, vielmehr parasitiert der Sinn am Körper, nistet sich in ihn, der sich für die Welt öffnet, ein“. (Busch: 311)

Ein bestimmendes Merkmal des sogenannten „gestimmten Raums“ ist – neben der Affizierbarkeit des leiblichen Subjekts durch die räumliche Atmosphäre – dessen körperliche Vereinnahmung im Sinne der *res extensa*. Mit dieser räumlichen Vereinnahmung geht das integrative Vermögen ästhetischer Stimmungen insofern einher, als sich die Grenzen zwischen leiblichem Subjekt und dem atmosphärischen Raum-Objekt aufzulösen beginnen. An diesem Vermögen rüttelt auch Nancy nicht, er ändert allerdings die Perspektive. Nach Nancy vereinnahmt der Körper den Raum nicht, sondern generiert ihn, der Körper ist ein raumgebender und nicht mehr, wie es gemeinhin in der Raumphänomenologie heißt, ein raumnehmender. Nicht nur der Körper wird durch seine Exposition zum Ort für die Offen-

heit des Daseins, sondern auch der Raum wird in seiner Gegebenheit zu einer offenen ontologischen Entität, mithin zum integrativen Sinn des Seins. Kathrin Busch vermerkt dazu, ohne den Begriff der Stimmung in diesem Zusammenhang explizit anzusprechen: „Mit der Offenheit des Körpers ist neben der Weltzugewandtheit auch seine Affizierbarkeit oder Empfindsamkeit gemeint. Das Dasein rührt an das Außen, aufgrund seiner leiblichen Offenständigkeit." Als raumgebender Körper sind wir, wie Nancy es formuliert „wesentlich, außer uns". – Nancys Verständnis der Offenheit des Körpers als sensible, affizierbare Oberfläche geht über das hier angesprochen integrative Vermögen von Stimmungen hinaus, wenn er hinsichtlich Freuds nachgelassener Notiz: *Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon*, konstatiert, „dass die >Psyche< Körper ist, und dass es genau dies ist, was ihr entgeht, und daß (könnte man denken) dieses Entgangene oder Entgehen sie als >Psyche< konstatiert, und zwar in der Dimension eines Sich-nicht-Kennen (-Könnens / Wollens)." (Nancy: 2007: 23) Im Anschluss daran reflektiert Nancy Lacans *Subjekt des Unbewussten*, das auf Freud zurückgeht: „Daher erstaunt es umso mehr, daß ein gewisser psychoanalytischer Diskurs unter Verkennung seines Gegenstands hartnäckig versucht, den Körper >bezeichnend< (*signifiant*) zu machen, anstatt die Bedeutung (*signification*) als das zurückzuweisen, was allenthalben dem Raum der Körper entgegensteht." Nancy führt dann weiter aus, wie seine eigenwilligen Begriffe Entopie und Ektopie, er schreibt sie En-topie und Ektopie, zu verstehen sind: „Zunächst gibt es nicht die Bedeutung, es gibt diese *Grenze*, diesen Rand, diesen Umriß, dieses Äußere, diese Expositionsebene, diese Lokal Gegenstandsfarbe, die sich bis zur Ausdehnungslosigkeit eines Punktes, eines Zentrum-von-sich zusammenziehen, konzentrieren, anspannen kann, und sich gleichzeitig entspannen, sich ausdehnen, von Überschreitungen, von Aufteilungen durchquert sein kann. Nur dies kann Raum für >Deutungen< freimachen." Dem fingierten Vorwurf, dies könnten bereits Deutungen sein, entgegnet er: „[…] dass es *der Sinn selbst ist, der, am Anfang und am Ende, über seiner Grenze schwebt:* und diese Grenze *ist der Körper*, nicht als reine einfache Exteriorität gegenüber dem Sinn, nicht als irgendwie geartete intakte, unberührbare >Materie<, in eine unwahrscheinliche Transparenz eingemeißelt, die in der dichtesten Unmittelbarkeit eingeschlossen wäre (dies ist die karikaturistische Radikalität des >Empfindsamen<, aller Idealismen und aller Materialismen), *also letztendlich nicht als >der Körper<, sondern als DER KÖRPER DES SINNS*." (ebd. 24-25)

Wie radikal Nancy sein Verständnis der *res extensa* auslegt, davon zeugt die Expositionen der mit der Welt verflochtenen Innerlichkeit nach außen. Er konterkariert damit die seinem

Dafürhalten nach die nach innen gerichtet Leib-Phänomenologie Husserls und Merleau-Pontys. Der Körper wird für Nancy zur reinen Exteriorität, er besteht nur noch „aus Oberflächen, die eingefaltet und in sich gestülpt sind". Für Nancy bedeutet körperlich zu existieren, „in einer Weise ausgesetzt zu sein, in der das sogenannte Innerste nicht abgegrenzt oder geschützt wäre. Bis in die tiefste Seele hinein reicht die Affizierbarkeit. […] So gesehen erscheint der Körper nicht mehr als Behälter, sondern als Inbegriff von Bezüglichkeit. Seine Extension ist die Ausstülpung seiner Empfindsamkeit". (Busch: 313-314) In *Corpus* bekräftigt Nancy noch einmal seine extensive Auslegung des Körperlichen, mit der die Ignoranz der Leiblichkeit nach Husserl und Merleau-Ponty einhergeht. „Ich bin für mich selbst ein Außen. […] Das ist die Haut. Ich berühre mich mit der Haut. Und ich berühre mich von außen, ich berühre mich nicht von innen." (Nancy: 2007: 115) Nancys Ansatz zum Verhältnis zwischen Körper und Raum berücksichtig das interagierende Potential des gegenseitigen Gestimmt-Werdens nicht explizit; erst Busch lässt anklingen, dass das integrative Vermögen des „gestimmten Raums" bei Nancy mitzudenken ist. Wir versuchen mithin, den bei Nancy latenten Aspekt des Interagierens von Raum und Körper zu explizieren.

5.3.1.4.9 Nancy und der „gestimmte Raum"

Diese körperlich exponierte Konstitution des Inneren nach außen, münzt man sie auf den „gestimmten Raum" um, bildet geradezu ideale Voraussetzungen, um das integrative Potential zwischen der emotionalen Befindlichkeit des leiblichen Subjekts und den atmosphärischen Raumverhältnissen, wodurch immer sie beeinflusst werden, freizulegen und wirksam werden zu lassen. Erst dadurch erfährt der „gestimmte Raum", der in Bernhards Prosa *die* bestimmende narrative Konstituente seiner „immanenten Poetik" darstellt, die sinnlich wahrnehmbare Dimension der ästhetischen Stimmung, über deren Medialität der latente Gehalt ursprünglicher Anagramme gegebenfalls zugänglich wird. Dazu bedarf es allerdings der Erörterung der *immersiven* Möglichkeitsbedingungen des gestimmten, d.h. mediatisierten Raums. Die kursive Hervorhebung des konjugierten Adjektivs *immersiv* lässt darauf schließen, dass es sich um eine besondere Art von Bedingungen handelt, die in der Phänomenologie des Raumes, insbesondere in Verbindung mit dem Stimmungsraum noch keinen nennenswerten diskursiven Niederschlag gefunden haben. Der Impuls für diese Fragestellung, wie man es eigentlich erwarten dürfte, geht nicht vom Stimmungsdiskurs, sondern von der *Immersionsforschung* aus, die von der zunehmenden erlebniszentrierten Medialisierung der Lebenswelt angeregt, nach neuen Anwendungsfeldern Ausschau hält,

aus, die allerdings nicht den Stimmungsbegriff zum Gegenstand ihrer Untersuchungen in den Blick rückt, sondern sich auf Gernot Böhmes Arbeiten zur *Aisthesis der Atmosphäre* beruft, der aus der Perspektive des raumzeitlichen Phänomens ästhetischer Stimmung insofern zu kurz greift, als dem Begriff des Atmosphärischen, wie Böhme (2013a) ihn expliziert, die Trennung von Subjekt und Objekt zugrunde liegt, mithin das für den „gestimmte Raum" elementare Paradigma des medialen Interagierens zwischen der emotionalen Gemütsverfassung des Subjekts und den atmosphärischen Evokationen der räumlichen Objekte unterbindet[196]. Es bleibt uns also vorbehalten, die Bezüglichkeit des Phänomens der *Immersion* vom Begriff der *Atmosphäre* zurückzunehmen und sie auf die gesonderten Bedingungen des Stimmungsbegriffs auszurichten. – Wenn wir dem anfangs dieses Abschnitts formulierten Ziel, nämlich den Übergang von der sinnlich-leiblichen Wahrnehmung von Stimmungen zur ästhetischen Erkenntnis zu definieren, entschieden näher gekommen sind, sollte uns das nicht dazu ermutigen, den Weg zu diesem definitiven Ziel jetzt abzuschneiden. Wir haben schon mehrmals darauf insistiert, dass Stimmungen unhintergehbar raumzeitlich gedacht werden müssen, oder anders – rein kategorisch – gesagt: Stimmungen ohne Raum gibt es definitiv nicht, sofern sie leiblich erfahren werden, und werden sie nicht durch mein Ich erfahren, gibt es auch keine Stimmungen, sondern nur bloße, objektbezogene Atmosphären. Und selbst eine Diskursivierung von Stimmungskonzepten setzt letztlich zeit-räumliches Denken voraus. Es kann daher nicht ausbleiben, den *immersiven* Eigenschaften von Stimmungen über den Begriff des „gestimmten Raums" auf den Grund ihrer performativen Medialität[197], die dem angesprochenen Interagieren von leiblich wahrnehmenden Subjekt und dem räumlich wahrgenommenen Objekten vorausgesetzt ist, zu gehen. Damit verbinden wir die explizite Erwartung, über die performative Medialität im Sinne ihrer *immersiven* Eigenschaften an latente Bedeutungen, wie sie jeder ästhetischen Stimmung inhärent sind, heranzukommen und insofern offenzulegen, als wir sie aus den

[196]Vgl. dazu: David E. Wellbery: 2003: 732: „[…] Böhme macht den Begriff der Atmosphäre, den Schmitz verwendet, um die Räumlichkeit sämtlicher Gefühle, vornehmlich aber Stimmungen, festzuhalten, zum Kernbegriff einer erweiterten Ästhetik [als Aisthetik, A.G.], die sich auch mit außerkünstlerischen Phänomenen befaßt. >Ästhetische Arbeit< wird im umfassenden Sinn verstanden als >Produktion von Atmosphären, die sich von der Kosmetik über Werbung, Innenarchitektur, Bühnenbildnerei bis zur Kunst im engeren Sinn< erstreckt." Wellbery gesteht diesem Ansatz in Anbetracht einer zunehmenden Ästhetisierung der Lebenswelt, wie sie auch von Wolfgang Welsch konstatiert wird, eine „gewisse Plausibilität" zu. Doch Gernot Böhme, so Wellbery, „hat andere Ambitionen. Er will hinter die >Subjekt/Objekt Dichotomie< zurückgehen um – aus der Sicht der erweiterten Ästhetik – Zugang zu den Dingen und Menschen in ihrer Präsenz zu gewinnen." Aus Wellberys Befund erklärt sich, dass G. Böhmes Verständnis des Atmosphärischen, das sich von Schmitz Ansatz dezidiert unterscheidet, für eine Vertiefung des Stimmungsbegriffs nichts, oder nur marginal etwas beitragen kann.

[197] Vgl. dazu: Sybille Krämer (Hg.): 2004: *Performativität und Medialität*.

sprachlichen Tiefenstrukturen herauszulösen versuchen, also die sogenannten unlesbaren *Wörter unter den Wörtern* lesbar zu machen.

5.3.1.4.10 Die Medialität „gestimmter Räume“: Immersion

Eva Marquardt konstatiert in ihrer Studie: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards* (1990) eine gewisse Raumvergessenheit in den Erzähltheorien. Ihre Arbeit ist, soweit wir es sehen, eine der wenigen, die das Phänomen des „gestimmten Raums“ bezüglich seiner narrativen Funktion anspricht, allerdings außer einem Hinweis auf Elisabeth Strökers (1965): *Philosophische Untersuchungen zum Raum*[198] nur peripher auf die spezifische Bedeutung dieses Raumphänomens in Bernhards narrativem Kosmos eingeht. Im gegenwärtigen Stimmungsdiskurs, der erst gegen Ende der 1990er Jahre wieder einsetzt, bildet die *Phänomenologie des Raumes*[199] ein konstituierendes Element. Stimmungen sind ohne räumliche Vorstellung nicht denkbar, umgekehrt sind Räume, sofern und sobald sie wahrgenommen werden, „gestimmte Räume“. Der „gestimmte Raum“, er wird weitgehend dem *erlebten Raum* zugerechnet, offenbart mithin eine elementare Wesenheit von Stimmungen, nämlich die Auflösung der Wahrnehmungsgrenzen zwischen Subjekt und Objekt, schlicht ihr integratives Vermögen, darin aufzugehen. Im epistemologischen Sinn dieses Vermögens drängt sich zunächst die Frage auf, welche Rolle dabei dem räumlichen Objekt und welche dem wahrnehmenden Subjekt jeweils zugerechnet werden kann, das heißt: dominiert die räumliche Atmosphäre die Gestimmtheit des wahrnehmenden Subjekts – diese Ansicht präferiert Gernot Böhme[200] – oder ist es umgekehrt, nämlich dass die jeweilige Befindlichkeit des Wahrnehmenden die Wahrnehmung der atmosphärischen Färbung prägend beeinflusst, denn so unstrittig sind die Ansichten dazu, wie noch zu zeigen ist, gerade nicht. Wir versuchen in der Folge, diesbezügliche Antworten über einen im Anschluss an Merleau-Pontys Leibphilosophie weitgehend noch

[198] Strökers Ausführungen zum *gestimmten Raum* zählen neben Ludwig Binswangers (1955/1932) und Otto F. Bollnows (2009/1963) Untersuchungen zu den grundlegenden Studien. Wir kommen in diesem Abschnitt noch darauf zu sprechen.

[199] Vgl. dazu: Stephan Günzel: 2006: *Phänomenologie der Räumlichkeit*; in: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): 2006: *Raumtheorie*: „[…] In ihrer [der Phänomenologie, A.G.] Beschreibung soll gezeigt werden, was und wie der Mensch ist, was die *Konstituenten* seines Seins oder seiner Existenz sind. Neben Wahrnehmung und Leiblichkeit gehört hierzu insbesondere die Räumlichkeit. >Raum< wird dabei nicht mehr als derjenige der Newton´schen verstanden, der als gleichförmiger Ausdehnungsraum konzipiert ist, sondern als Erlebnisraum.“ (2006: 105)

[200] Gernot Böhme: 2013: „Wenn ich einen Raum hineintrete, dann werde ich in irgendeiner Weise durch diesen Raum gestimmt. Seine Atmosphäre ist für meine Befinden entscheidend.“ In: Atmosphäre (2013: 15). So gesehen spricht Gernot Böhme, indem er das interagierende Vermögen zwischen wahrnehmenden Subjekt und wahrgenommener Atmosphäre unterschlägt, vom atmosphärischen Objekt *gestimmten Subjekt* und nicht vom *gestimmten Raum*.

unbeschrittenen Weg, nämlich den der *Medialität* von Stimmungen zu finden und möglichst plausibel darzustellen. Wir berufen uns dabei auf den von Emmanuel Alloa geprägten Begriff der *Diaphänomenologie* (Alloa: 2018), der an Merleau-Pontys Leibbegriff anschließt, indem er der Medialität der leiblichen Wahrnehmung auf den Grund ihrer spezifischen Bedeutung geht.

Allein heuristisch-methodisches Vorgehen im Sinne eines offenen Methodenmodells kann die nachvollgerichtet Mittelbarkeit bei der Erörterung der *Medialität gestimmter Räume*, also das begriffliche Parzellieren einer ganzheitlichen, vorpropositional wahrnehmbaren immanenten Eigenschaft „gestimmter Räume", rechtfertigen. Ein weiteres Mal betreten wir dabei ein im gegenwärtigen Stimmungsdiskurs noch unbedarftes Wissensfeld, nämlich das der *Immersionsforschung* mit der Erwartung, hierin eine mögliche Erklärung für die Medialität der leiblichen Wahrnehmung vorzufinden. – Im Zuge der rasant zunehmenden Medialität in allen künstlerischen und lebensweltlichen Bereichen hat die *Immersionsforschung* ihr Interesse am Diskurs der Medialität des „gestimmten Raums" entdeckt und auch bekundet. Im *Jahrbuch Immersiver Medien 2013* (H. Schmitz: Hg.: 2013) finden sich diverse Beiträge, die wiederum unser gerichtetes Interesse bezüglich der *immersiven* Medialität von Stimmungen auf sich ziehen. Patrik Rupert-Kruse thematisiert im Editorial den „gestimmten Raum" aus der Perspektive des Immersionsforschers und beruft sich dabei auf Gernot Böhmes (2013) *Atmosphäre* Begriff[201]. Auch Gernot Böhme selbst trägt mit seinem Aufsatz *Wirklichkeiten. Über die Hybridisierung von Räumen und Erfahrung von Immersion* zur vermeintlichen Erhellung des Phänomens der *Immersion* bei. Er knüpft, wie er selbst erklärt, an seinen 2004 erschienen Aufsatz: *Der Raum leiblicher Anwesenheit der Raum als Medium von Darstellung* in der Anthologie Sybille Krämers Sammelband *Performativität und Medialität* (2004) an. Es erscheint uns im ersten Moment nicht nachvollziehbar, warum Rupert-Kruse auf Böhmes *Atmosphäre* rekurriert, denn in dem erwähnten Beitrag in Sybille Krämers Sammelband erklärt Gernot Böhme mit dem Hinweis auf Elisabeth Ströker (1965) die Phänomenologie als für den Raum leiblicher Anwesenheit zuständige Wissenschaft. Er differenziert hierin zwischen *Handlungsraum*, *Stimmungsraum* und *Wahrnehmungsraum*, problematisiert allerdings den Stimmungsraum insofern, als er ihn mit dem „gestimmten Raum" gleichsetzt:

[201] Böhmes Atmosphäre Begriff ist seinem Verständnis von Ästhetik als Aisthetik verpflichtet und weniger einer Phänomenologie des Raumes: „Von der Ökologie ausgehend stellt sich die Frage nach dem Sich-Befinden in Umgebungen. Und dies ist eine ästhetische Frage. […] Es geht darum, dass jede Gestaltung von Umwelt, jegliche Formation der Oberfläche der Welt in unser Befinden eingeht. (Böhme: 2013:15)

Der Stimmungsraum ist einerseits der gestimmte Raum; d. h. eine bestimmte Atmosphäre oder Tönung, die über der jeweiligen Umgebung liegt, wie auch die räumlich ergossene Atmosphäre, an der ich mit meiner Stimmung partizipiere. – Der Stimmungsraum ist der Raum, insofern und insoweit er in meine Befindlichkeit eingeht. Umgekehrt ist mein Befinden – z.T. jedenfalls – die Erfahrung des Raumes, in dem ich mich befinde. Wenn ich z.B. einen festlichen Raum betrete, so spüre ich in der festlichen Anmutung den Charakter des Raumes und der Raum selbst ist die Ausdehnung dieser festlichen Stimmung, die mich anmutet. (Böhme: 2004: 133-135)

Etwas weiter unten fasst Böhme zusammen:

Zwar ist der leibliche Raum jeweils der Raum, in dem ich leiblich anwesend bin, er ist aber zugleich die Ausdehnung oder besser die Weite meiner Anwesenheit selbst. Der Stimmungsraum ist der Raum, der mich in gewisser Weise stimmt, aber zugleich die Ausgedehntheit meiner Stimmung selbst[202]. Der Handlungsraum ist der Raum, in dem ich handeln kann, aber zugleich Spielraum meiner Möglichkeiten. Der Wahrnehmungsraum ist der Raum, in dem ich etwas wahrnehme, aber zugleich die Ausbreitung meiner Teilnahme an den Dingen. (ebd.: 136)

In Böhmes Erörterungen ist unmissverständlich die alles dominierende Funktion der räumlichen Atmosphäre, an der das wahrnehmende Subjekt quasi zwangsläufig teilhat, aber es ihr letztlich, bezüglich seiner Befindlichkeit *ausgeliefert* ist, explizit erkennbar. Die Medialität des „gestimmten Raums“ ist bei Böhme eine Einbahnstraße. Damit konterkariert er die elementare Wesenheit von Stimmungen, sie ist richtungs- und intentionslos. Diese Eigenschaft befähigt sie zum Medium ihres integrativen Potentials. – Möglicherweise erschien wohl Böhmes *Atmosphäre* Begriff den Herausgebern des Jahrbuchs als passgenauer, affirmativer Beitrag zum Editorial von Rupert-Kruse: *Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*. Abgesehen von den von Wellbery (2003) herausgestellten Bedenken und dem hier geäußerten Zweifel an Gernot Böhmes Begriff der *Atmosphäre*[203] im Zusammenhang

[202] Hier zeigt sich unmissverständlich, dass Böhme den „gestimmten Raum“ als einen vom Atmosphärischen her, als eindimensional gestimmten Raum versteht. Er gesteht zwar der Stimmung des wahrnehmenden Subjekts eine partizipierende Teilhabe am Stimmungsraum zu, aber nicht ihr integratives Vermögen, die Tönung des Atmosphärischen vom ihm aus zu beeinflussen, durch das erst der Stimmungsraum zum *gestimmten Raum* wird. Die Gestimmtheit des Raumes ist mithin ein diffuses *chiastisches Phänomen*.

[203] Thomas Fuchs erklärt dazu: „Stimmungen sind von äußeren Atmosphären nicht immer leicht zu unterscheiden, da sie häufig mit ihnen konkordant sind. Stimmungen erfassen jedoch primär >von innen her< das eigene Befinden: Wir spüren eine Atmosphäre im Raum, wir *partizipieren* an ihr, aber wir *sind* selbst gestimmt.“ (Fuchs: 2018: 215)Thomas Fuchs sieht in der Verknüpfung von Ich-bezogener Stimmung und äußerer Atmosphäre den „Ausdruckscharakter“ des „Erlebnisraums“. Ungewollt projiziert Thomas Fuchs, wenn auch nur implizit paraphrasierend, das von uns bezüglich des *gestimmten Raums* herausgestellte Integrationsvermögen zwischen gestimmten Subjekt und atmosphärischen Raumobjekt. Das Partizip II *gestimmt* drückt einen passiven Handlungsvorgang aus, also dem Raum *geschieht* etwas. Er *wird gestimmt,* und zwar von der extensiv leiblichen Performativität des gestimmten Subjekts und reflektiert seine Gestimmtheit. Subjekt und

mit dem „gestimmten Raum“ werden wir versuchen, das *Phänomen der Immersion* für den Begriff der ästhetischen Stimmung insofern fruchtbar zu machen, als wir die interagierende *performative Medialität* leiblicher Wahrnehmung im Anschluss an Merleau-Pontys Primat der Leiblichkeit in den Blick rücken werden und dem hier etwas konstruktivistisch anmutenden Begriff der *Atmosphäre* entgegenstellen, mithin begründet behaupten: der „gestimmte Raum“ ist allein über den Begriff der *Atmosphäre*, wie Gernot Böhme ihn interpretiert, nicht erklärbar. Böhme zieht die Möglichkeit, dass die Befindlichkeit des Wahrnehmenden seine Raumwahrnehmung dominieren oder zumindest beeinflussen könnte, nicht in Betracht; das heißt, er beschränkt die *performative Medialität* des Gestimmt-Werdens auf eine eindimensionale Qualität, nämlich auf die der Extensivität der Atmosphäre und verlässt dadurch das konstituierende Bedeutungsfeld des „gestimmten Raums“; nämlich das interagierende und kommunizierende Vermögen zwischen der Gestimmtheit des wahrnehmenden Subjekts und dem wahrgenommen atmosphärischen Raumobjekt. Dem integrativen Moment als Konstituente des „gestimmten Raums“ ist die jeweilige performative Veränderlichkeit des so und so gestimmten Subjekts und der so und so gearteten Atmosphäre des Raumobjekts insofern eingeschrieben, als sich ihre Grenzen dabei auflösen. Damit stellt sich die Frage, inwieweit es gerechtfertigt erscheint, den atmosphärisch konnotierten Begriff der *immersiven Medialität* mit dem Phänomen des „gestimmten Raums“ in Verbindung zu bringen; und wenn, dann bedarf dies einer adaptiven Erweiterung auf die leibliche Medialität sinnlicher Wahrnehmungsformen. Dem ist insofern nachzugehen, als sich dadurch möglicherweise neue Sichtweisen des „gestimmten Raums“ auftun könnten.

In einem weiteren Beitrag im besagten Jahrbuch aus 2013, er stammt von Regine Heß (2013): *Stimmung, Atmosphäre, Präsenz. Wirkungsästhetische Begriffe zur Analyse der Architektur von Peter Zumthor*, fällt auf, dass die Autorin – damit nimmt sie eine gewisse Alleinstellung in der erwähnten Anthologie ein – neben den Begriffen Atmosphäre und Präsenz auch den der Stimmung anspricht und sich in diesem Zusammenhang auf Gumbrechts *Präsenztheorie* (2004 und 20012) und vor allem auf Kerstin Thomas‘ Arbeiten zur *Stimmung als künstlerische Praxis*[204] stützt. Bei Kerstin Thomas (2010b) findet sich folgende diesbezüglichen Feststellung: „Aufgrund [der] Herkunft liegt der Stimmung die se-

Objekt interagieren, indem sie ihre trennenden Grenzen auflösen, ein Phänomen, das jeder Stimmung eigentlich ist.

[204] Kerstin Thomas (Hg.) (2010a): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis* .

mantische Bedeutung eines Vorgangs zugrunde, bei dem die einzelnen Teile in einem harmonischen Ganzen aufgehoben werden. Der ästhetische Zustand der Stimmung ist an das Erlebnis einer Totalität geknüpft, bei dem sich die Unterschiede auflösen zugunsten einer Gesamtqualität. […]“ Thomas hebt dann dezidiert hervor, dass Stimmung „auf ausgezeichnete Weise die Disposition einer Person oder den spezifischen Charakter einer Szenerie wiederzugeben vermag. Psychische Befindlichkeiten und Atmosphäre können durch den Begriff der Stimmung gleichermaßen erfasst werden“. (K. Thomas 2010b: VIII). Damit paraphrasiert Kerstin Thomas dem Grunde nach nichts anderes als das von uns hier postulierte integrative Vermögen von Stimmungen. Insgesamt erwarten wir uns aus den Beiträgen des Jahrbuchs aus 2013 hinsichtlich des „gestimmten Raums“ spezifische Erkenntnisse zu dessen *immersiven Medialität*. Doch zuvor sehen wir uns im Sinne einer spezifischen Fundierung des Immersionsbegriffs zu einer genaueren begrifflichen Darstellung sowohl der Immersion als auch des Phänomens des „gestimmten Raumes“ veranlasst.

5.3.1.4.11 Immersive Wahrnehmung als Raum-Erleben

Unter *Immersion* versteht man weitgehend übereinstimmend ein *eintauchendes Erleben* als ein in der Weise kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz. Als *immersive* Räume gelten Räume, in denen sich „die Wirklichkeit des realen Raumes und die Wirklichkeit des Bildes in der unmittelbaren Wirklichkeit des Körpers konsolidieren“. (Laura Bieger: 2011: 75-95: hier: 75) Als solche Räume gelten die erlebnishaften Räume in den Vergnügungsparks, die *Fulldome Installationen* in Planetarien und auch solche der *genuinen IMAX-Dome* in diversen Museen. Aber auch die bildhafte Themenarchitektur von Las Vegas, die von der strategischen Überblendung von Welt und Bild, von Realität und Fiktion bestimmt ist, zählt zu den *immersiven* Räumen. Die Aufzählung *immersiver* Räume ließe sich beliebig lang fortsetzen. Mehr dazu erfahren wir am Ende dieses Kapitelabschnitts. – Wesentlich für die Bezüglichkeit von *Immersion* auf den „gestimmten Raum“ ist das Moment der leiblichen Konsolidierung dieser bildhaften und realen Wirklichkeit infolge ihrer Entgrenzung. Um diese Bezüglichkeit mit epistemischen Leben zu erfüllen, gilt es zuerst, etwas mehr über den Status und Funktion des „gestimmten Raums“ zu erfahren.

5.3.1.4.12 Der „gestimmte Raum“ als passives Handlungsphänomen.

Der Begriff des „gestimmten Raums“ geht auf Ludwig Binswangers Aufsatz (1955): *Das Raumproblem in der Psychopathologie* von 1932 zurück, auf den sich vor allem die Apo-

logeten des ästhetisch-phänomenologische Zugangs zum Stimmungsbegriff stützen. Im Rahmen der durch Katharina Gisbertz (2011) thematisierten *Wiederkehr der Stimmung* als ästhetische Kategorie findet sich ein Beitrag von David E. Wellbery (2011): *Der gestimmte Raum. Von der Stimmungslyrik zur absoluten Dichtung*, aus dem wir eine den Begriff des „gestimmten Raums" erhellende Passage herausstellen. – Doch zuvor zitieren wir direkt aus Binswangers Exkurs, in dem er auf Erwin Straus[205] zurückgeht, nämlich zum Tanz als raumgreifende, aber nicht richtungsbezogen Bewegung, wie sie im *orientierten*, geometrischen Raum erfolgt: „Der Tanz ist nicht auf eine Richtung bezogen; >wir tanzen nicht, um von einem Punkt des Raums zu einem anderen zu gelangen, es fehlt der Bewegung des Tanzes der Bezug auf Richtung und Entfernung, ebenso der Bezug auf das räumliche Maß und auf räumliche und zeitliche Grenzen<. Auch hier kommt es zu einer Erweiterung des Leibraumes in den Umraum, wobei aber Leibraum und Umraum wiederum gerade nicht, weder absolut noch relativ, als geometrisch orientiert betrachtet werden dürfen." (Binswanger: 1955: 202-204) Etwas weiter unten führt Binswanger Erwin Straus´ Darstellung folgend dazu aus: „[…]>weder ist die Bewegung Ursache des Erlebnisses, noch das Erlebnis Zweck der Bewegung<. Was dem Erlebnis, z.B. des Tanzes, seinen Gehalt gibt, das ist >der Bezug auf die symbolischen Raumqualitäten<, >auf das Nicht-Gerichtete, Nicht-Begrenzte<. Eine solche >nicht-gerichtet und nicht-begrenzte Bewegung< kennt nur ein An- und Abschwellen, eine Steigerung und ein Verebben, führt aber keine Veränderung herbei und ist kein historischer Prozess. […] Leibraum und Fremdraum sind hier keineswegs so geschieden wie im orientierten Raum; vielmehr tendiert hier alles auf eine Aufhebung der Subjekt-Objektspannung, auf ein Einswerden." Nach einer weiteren differenzierten Erörterung des präsentischen Raums nach Straus schlägt Binswanger, um einer missverständlichen Deutung des präsentischen Raums vorzubeugen, „den Terminus *gestimmter Raum* vor, insofern er, wie aus allem Bisherigen hervorgeht, der Raum ist, in dem sich das menschliche Dasein als ein gestimmtes aufhält, einfacher ausgedrückt, insofern er der Raum unserer jeweiligen Stimmung oder Gestimmtheit ist". (ebd.: 204-205) – Wellbery unterstreicht Binswangers Theorem vom „gestimmten Raum" und ergänzt die kurze Zitation mit einem weiteren Zitat Binswangers, das den um 1900 in der Stimmungslyrik konstatierten *Weltverlust* reflektiert: „Dieses >Schwinden< der Welt ist ein ontologisch-ontischer Grundzug derjenigen Leerformen des Herzens, die wir >Verzweiflung< nennen. Bei hoch-

[205] Erwin Straus: 1930: *Die Formen des Räumlichen, ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung*. In: *Nervenarzt* 3. Jg. H.11 (1930)

gradiger Verzweiflung gehen Düsternis, Verdunklung und Schrumpfung der Welt schließlich über in völlige Weltleere.“ (Binswanger: 213, hier Wellbery: 2011a: 160) Wellbery sieht in der Stimmungslyrik um 1900 die „ontologische Fassung“ des Stimmungsbegriffs, wie sie bei Binswanger und Heidegger anzutreffen ist, vorbereitet.

Otto F. Bollnow (2010) knüpft seine Interpretation des „gestimmten Raums“ an seine zuvor formulierten Überlegungen zum Begriff der *Enge und Weite* an und erklärt dazu, dass deren Wahrnehmung keine objektive sein kann. Wenn dem einen nach der Enge einer Klause ist, verlangt ein anderer nach einem freien Blick zum Horizont. „Aber auch beim gleichen Menschen ändert sich sein Raumbedürfnis nach seiner seelischen Verfassung und seinen jeweiligen Bedürfnissen. Im Zustand tiefster Traurigkeit verkriecht er sich in die Enge der Höhle, im freudig gehobenen Zustand braucht er umgekehrt den Entfaltungsraum einer frei sich öffnenden Weite. […] Umgekehrt wirkt auch der Charakter des den Menschen umgebenden Raums auf seine Gemütsverfassung zurück. Wir haben also eine doppelseitige Beeinflussung: die seelische Verfassung des Menschen bestimmt den Charakter des umgebenden Raums, und umgekehrt wirkt der Raum dann zurück auf seinen seelische Zustand.[206]“ (*Hervorhebung*.; A.G.)In der Folge rubriziert Bollnow diese wechselseitige Beziehung zwischen Mensch und dem ihn umgebenden Raum unter Ludwig Binswangers Begriff des „gestimmten Raums“ und erklärt dann die Stimmung unter Berufung auf Heidegger als geeigneten Ausgangspunkt, weil er noch vor der Ausbildung einer Scheidung von Subjekt und Objekt liegt. Stimmung wird, so Bollnow, zum Schlüsselphänomen für das Verständnis des erlebten Raums. (Bollnow: 2010: 229-231)

Beiden Definitionen des „gestimmten Raums“ ist – bei aller Unterschiedlichkeit der jeweiligen Forschungsprämissen – das von uns herausgestellte integrative Moment des so und so gestimmten Subjekts und des so und so atmosphärisch gefärbten Umraums deutlich erkennbar. Bei Binswanger „tendiert hier alles auf eine Aufhebung der Subjekt Objektspannung, auf eine Einswerden“, und Bollnow weist explizit auf Binswangers Begriff des „gestimmten Raums“ hin und führt dazu aus: „Wir haben also eine doppelseitige Beeinflussung: die seelische Verfassung des Menschen bestimmt den Charakter des umgebenden Raums, und umgekehrt wirkt der Raum dann zurück auf seinen seelische Zustand.“ Beide Definitionen leisten einen beträchtlichen Verständniszuwachs zur Phänomenologie des

[206] Bollnows Interpretation des gestimmten Raums bekräftigt unausgesprochen unsere Zweifel an G. Böhmes Auffassung des gestimmten Raums.

Raumes, sie gehen allerdings nicht über den vorreflexiven Zustand der sinnlichen Wahrnehmung hinaus, oder anders gesagt, sie bietet keinen Anknüpfungspunkt für eine poetologisch-ästhetische Erkenntnismöglichkeit der jeweiligen Stimmungsmodulation. Es fehlt, wenn man so will, ein auf die Medialität der Stimmung grundiertes Transformationsmodell: *Immersion.*

5.3.1.4.13 Der „gestimmte Raum“ als Atmosphäre

Dieses Modell versucht Rupert-Kruse (2013) unter Bezugnahme auf Gernot Böhmes Atmosphären-Begriff zu referieren. – Wir trachten, nach dieser, wenn auch nur knappen definitorischen Erörterung des Phänomens des „gestimmten Raums“, einen mittelbaren Zugang zu Performativität und Medialität, kurz, zur *Immersivität* dieser Interaktion zu eröffnen, um von dort aus in das poetologische Feld der sprachlichen Implikationen von Stimmungen, mithin dessen Episteme vorzudringen. – Rupert-Kruse eröffnet sein Editorial (2013): *Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung* mit dem Hinweis auf Hermann Schmitz und Gernot Böhme, mithin auf deren Begriff der *Atmosphäre*. Mit der Definition des „gestimmten Raums“ durch Binswanger und Bollnow ist nur allzu deutlich geworden, dass mit Atmosphäre zwar die sinnlich wahrnehmbare Färbung des dem Wahrnehmenden umgebenden Raums abgedeckt ist, aber nicht die funktionale Dimension dessen spezifischer Gestimmtheit. Dennoch teilen wir soweit die Auffassung Rupert-Kruses, dass die Immersionsforschung immer mehr an Gewicht gewinnt, erlauben uns allerdings anzumerken, dass Atmosphäre kein begründbares Synonym für Stimmung darstellt, sondern eine anderen, ganzheitlichen Denkansatz erfordert. Das bedeutet nicht, dass wir die fundiert explizierten Zusammenhänge zwischen Atmosphären und Immersion in Frage stellen, sondern dass wir sie um das Moment der Gestimmtheit des die Raumatmosphäre Wahrnehmenden insofern erweitern, als wir das Potential der integrativen und kommunizierenden Leistung der Stimmung nicht als vertikales, vorausgehendes Phänomen verstehen, dass nicht zuerst die Raumfärbung die Gestimmtheit des leiblichen Subjekts beeinflusst, sondern dass wir das Interagieren zwischen Raumatmosphäre und dem gestimmten Objekt als horizontales, gleichzeitig, interferierend wirkendes Phänomen verstehen, nämlich dass etwa unsere aktuelle emotionale Befindlichkeit bestimmt, welche atmosphärische Färbung in welchem Ausmaß auf mich zurückwirkt. Ob sich unsere These als tragfähig erweist, sollte sich in der Folge zeigen.

Mit Elisabeth Ströker (1965) spricht Rupert-Kruse eine weitere Forscherin der Phänomenologie des Raums, insbesondere des gelebten Raums, an. Ströker stützt sich bei ihrer Definition des „gestimmten Raums“ nicht auf Binswangers Ausführungen, sie beruft sich allerdings mit Erwin Strauß auf die gleiche Quelle wie Binswanger. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, wenn in ihrer Argumentation implizite Analogien zu Binswangers Definition erkennbar sind, wenngleich sie den „gestimmten Raum“ vornehmlich aus der Perspektive des erlebten Raums definiert:

> Der Raum ist primär nicht Gegenstand für ein Subjekt raumerfassender Akte; sondern als gestimmter Raum eignet ihm eine Weise des Mitdaseins mit dem Erlebnisich, die sich allen begrifflichen Fixierungen eines an der Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt orientierten Denkens als >Relation<, >Beziehung<, >Verhältnis< entzieht, weil vielmehr diese ihrerseits schon in jener ursprünglich, nicht hintergehbaren Verbundenheit von Leibsubjekt und Raum gründen. So meint den auch Erleben hier nicht eine gerichtete Einstellung im Sinne der Aktphänomenologie; als gestimmtes Erleben unterscheidet es sich gerade von ihr durch das Fehlen der Intentionalität. […] Erleben bedeutet hier eine eigentümliche Kommunikation des Erlebnisichs mit einem je anderen ausdrucksbeseelten Raum.“ (Ströker 1965: 23)

Ströker spricht mit dem Fehlen der Intentionalität die bestimmende Eigenschaft des absichts- und richtungslosen und dennoch alles bis in den letzten Winkel diffundierenden Phänomens Stimmung an. Stimmungen sind ihrem physikalischen Wesen nach Schallwellen, also vektorlose Entitäten. – Rupert-Kruse weist auf Elisabeth Strökers Studie hin, geht allerdings seinem Hinweis nicht weiter nach. Wenn Ströker den Begriff der Atmosphäre verwendet, dann nicht etwa missverständlich, denn zum Zeitpunkt des Erscheinens ihrer Studie war der Stimmungsbegriff in den Geisteswissenschaften noch verpönt, er sollte bekanntermaßen erst Ende der 1990er-Jahre wiederkehren. – Die Problematik der Atmosphäre, wie sie bei Rupert-Kruse zutage tritt, ist eine rein begriffliche und ist der unklaren, oft undifferenzierten Verwendung von Stimmung, Atmosphäre, Gefühl und Empfindung geschuldet. Beruft man sich im Zusammenhang mit dem „gestimmten Raum“ auf den Atmosphäre-Begriff, wie ihn Gernot Böhme definiert, nämlich für eine *Ästhetik als Aisthetik*, dann greift er u. E. zu kurz, denn er fundiert auf einem dualistischen Denkmodell von Subjekt und Objekt. Böhmes Atmosphäre Begriff steht dem „gestimmten Raum“, wie wir ihn verstehen, diametral entgegen, er kann auch keinesfalls als alternative Option verstanden werden. *Immersion* kann bezüglich des „gestimmten Raums“ nicht als rein räumliches Phänomen gedacht werden, sondern als Phänomen der wechselseitigen Übertragung der

jeweiligen Gestimmtheit des leiblich wahrnehmenden Subjekts und der jeweiligen räumlichen Atmosphäre. – Damit kommen wir auf die linguistische Definition des „gestimmten Raums“ zurück. Das zweite Partizip *gestimmt* bringt zum Ausdruck, dass mit dem Gestimmt-Werden eine passive Handlung vorliegt – nicht aber ein *Handlungsraum* im Sinne G. Böhmes Raumkategorien (Böhme: 2004) – das heißt mit dem Raum geschieht etwas, was nicht von ihm ausgeht. Er ist nicht Aktant, sondern Patient. Erst dadurch kann sein atmosphärisches Potential wirksam werden; der Raum muss, um ein atmosphärischer sein zu können, zuerst etwas *erleiden*. So verstanden, ändert sich auch die performative Bezüglichkeit der *Immersion*. Die Übertragung geht demnach von der Medialität der Stimmung als extensiv leib-räumliches Phänomen im Sinne Merleau-Pontys auf die zurückgehaltene Medialität des Umraums über. Natürlich kann das nur analytisch gedacht werden, in der Phase der Wahrnehmung widersetzen sich diese Vorgänge einer rationalen Deutung. Daher reden wir hier über einen „gestimmten Raum“ und nicht über einen *orientierten Raum* (Binswanger). Nach dem bisher Gesagten müsste Rupert-Kruse von einem *atmosphärisch gestimmten Raum* sprechen, d.h. hier geschieht dem Raum etwas, was von ihm selbst ausgeht und dabei das leiblich wahrnehmende Subjekt zum Passagier wird. Erinnern wir uns an die suggestive Perzeption im Fulldome und ähnlichen immersiven Anordnungen. Der Immersionsbegriff muss deshalb für den Stimmungsdiskurs nicht als verloren erklärt werden.

Daran anknüpfend, versuchen wir, dem Begriff der *Immersion* in dem Sinn auf den Grund seiner Eigentlichkeit zu gehen, indem wir ihn aus der Engführung der atmosphärischen Konnotation herauslösen und gegebenenfalls adaptiv für den Stimmungsbegriff fruchtbar zu machen versuchen[207]. Dazu bedarf es zuerst der üblichen Klärung der Begrifflichkeiten, vor allem die der hier relevanten Begriffe *Performativität und Medialität*, womit bereits die entsprechenden Referenztexte im gleichnamigen Sammelband von Sybille Krämer (2004) angesprochen sind. Die Auswahl der Beiträge schränkt sich insofern auf nur wenige ein, als wir den Begriff der Medialität auf seine kommunikative, mithin performative Wesenheit reduzieren. Er geht so gesehen gegen Null, wenn wir konkret nach der Medialität von Stimmungen fragen. Nicht aber, wenn wir die Fragstellung auf die leibzentrierte Wahrnehmung von Stimmungen, wie sie bei Merleau Ponty anzutreffen ist, richten. Mithin

[207] Vgl. etwa die Immersivität des backgrounding Verfahrens bei der Identifikation von Stimmungsindikatoren im Zuge der konkreten Textanalyse.

wird mit dieser Frage nach der *Medialität der leiblichen Wahrnehmung* virulent. (vgl. Alloa: 2017)

5.3.1.4.14 Die performative Medialität der leiblichen Wahrnehmung[208]

In der sogenannten dritten Merleau-Ponty Rezeption führt Emmanuel Alloa unter dem Aspekt der *Medialität der leiblichen Wahrnehmung* den Begriff der *Dia-Phänomenologie* in die Debatte ein. Alloa begründet diese neue Begrifflichkeit mit äußerst feinsinnigen und plausiblen Argumenten. Er spricht von einer künftigen Phänomenologie, mithin von einer Entdeckung Merleau-Pontys als „Denker des Operativen"; damit ist die Einsicht, dass alles, was erscheint, *durch* etwas erscheinen muss, gemeint. Doch Alloa adressiert mit „Medium" keinesfalls lediglich den Leib. Medium ist alles, wodurch etwas in seinem Sosein erscheint. Auf Derridas Husserl-Lektüre – sie steht im Zusammenhang mit dem operativen Denken – die letztlich in der Dekonstruktion der Phänomenologie mündet, geht Alloa insofern ein, als er sie zwar als wegweisend anerkennt, aber andere Schlüsse zieht. Derridas These einer „écriture généralisée" greift seinem Dafürhalten nach zu kurz, um allen Sinnbereichen und ihren Erfahrungsweisen gerecht zu werden. Er verbindet mit der Dekonstruktion einen generellen Verlust des Erfahrungsbegriffs. Auch die *Embodyment*-Debatte im Sinne des sogenannten neuen Materialismus krankt nach Alloa am Verständnis des Körpers als Ding. Alloa plädiert dafür, die phänomenologische Differenz von Körper und Leib in den Vordergrund zu stellen. Nach der Idee der Leiblichkeit ist der Leib ein Un-Ding, weil er selbst nicht restlos vergegenwärtigt und daher nicht objektiviert werden kann. Der Leib ist weniger Ding denn Medium, wir nehmen nicht den Leib wahr, sondern *leiblich* wahr. Die mediale Struktur des Leibes ist durch das Präfix *dia* in Dia-Phänomenologie angezeigt. Medien sind immer unselbstständig und heteronom, aber zugleich lassen sie etwa sichtbar werden, was ohne sie nicht wäre, und so ist es für den Leib: Durch ihn hindurch fächert sich eine Welt auf (Merleau-Ponty). Mit einem solchen leiblich-situativen Konzept lässt sich auch eine Korrektur an anderen, rein logischen Vermittlungskonzepten vornehmen. Alloa betont den Aspekt der Immaterialität der Medien an sich und nicht nur die der Leiblichkeit als Voraussetzung ihrer Vermittlerfunktion. Er vergleicht sie mit einem Boten, dessen Verlässlichkeit darin besteht, nichts vom Inhalt seiner Botschaft zu wis-

[208] Die folgenden Ausführungen sind Zitatsplitter aus einem im November 2017 von Selin Gerlek geführten Interview mit Emmanuel Alloa. Es wurde vom Rechteinhaber et.al 2019 ins Netz gestellt: http://et-al.ophen.org/2017/11/16/intervie-mit-emmanuel-alloa-über-wahrnehmung-leiblichkeit-und-medialität. Vgl. dazu: Emmanuel Alloa: 2018: *Das durchscheinende Bild* 2; insbesondere Kap. V: *Mediale Phänomenologie* (237-327)

sen. Den Leib als Medium zu verstehen, ist allerdings im Vergleich mit der Medialität der Schrift als Medium gewöhnungsbedürftig. Alles kann grundsätzlich zum Medium werden, daher ist die Definition des Mediums ja auch an keine materielle Eigenschaft geknüpft, sondern muss funktional sein. Die Grundidee der *Diaphänomenologie* erklärt sich darin, dass es eine irreduzible mediale Dimension allen Erscheinens gibt, und an den Phänomenen stets durchscheint, was sie in Erscheinung treten ließ. Die Sonderstellung des Leibes als Medium erklärt sich mithin, dass ich nie vor meinem eigenen Leib stehen kann, er läuft am Rand meines Wahrnehmungsfeldes immer mit und nicht aufgrund seiner Opazität, die eignet auch anderen Medien, die im Vollzug nicht völlig aufgehen. Sie besteht sinnvollerweise dadurch, dass man ihn als eine Art „Nullmedium" ansieht, den man nicht tilgen kann, ohne zugleich die Möglichkeit von Erfahrung schlechthin zu tilgen. Leiblichkeit zu rehabilitieren, bedeutet dann, einerseits die „Fahrzeuge" unserer Erfahrung zu rehabilitieren, andererseits aber auch auf die irreduzible Sinnlichkeit allen Sinns hinzuweisen. Das scheint ihm, Alloa in vielerlei Hinsicht wichtig, im Kontext ästhetischer Praktiken etwa, aber auch in ethischer Hinsicht, wenn es um Fragen der Verletzlichkeit geht. Intersubjektivität beginnt, wie Merleau-Ponty immer wieder betont, als Interkorporeität, aber auch als Interanimalität, und das soll zu denken geben, nicht zuletzt wenn es um die Frage geht, wie wir anderen Lebensformen begegnen. (*Ende des paraphrasierten Interviews*)

Mit Alloas Begriff der *leiblichen Medialität* eröffnet sich die Möglichkeit, die Immersivität des „gestimmten Raums" neu zu denken; anders gesagt, wir können jetzt die Frage, wie es sich mit der Immersion im gestimmten Raum verhält, durchaus erschöpfend beantworten. Wir bedienen uns dabei der Krücke des Vergleichs, nämlich mit dem der *Fulldome*-Projektion in Planetarien[209]. Die Kuppel gilt gegenwärtig als *die* immersive Wahrnehmungsform von bewegten Bildern, es ist der Erlebnischarakter des Sich-inmitten-des-Geschehens-Befindens, mit dem sich der enorme Publikumserfolg erklärt. Den Aspekt der pädagogischen Bewertung halten wir hier hinten an. Uns interessiert auch nicht vornehmlich die Projektionstechnologie als „Vermittlungsmedium", sondern vielmehr das *leibliche Medium* als Wahrnehmungsmedium aus der Perspektive von Alloas *Diaphänomenologie*. Zweifellos bildet die Kuppelwahrnehmung die eines „gestimmten Raums" in einer, freilich, elaborierten und streng geometrisierten Form hinsichtlich der Wahrnehmungsposition

[209] Eduard Thomas: 2013: *10 Jahre Fulldome in Deutschland*, in: *Jahrbuch immersiver Medien* (2013:125-132); vgl. dazu auch: Sönke Hahn: 2013: *Fulldome vs. 16:9*; in: ebd. S. 133-147; und: Axel Meyer: 2013: *360Touch.it*; ebd.: S.148-157.

des Besuchers dar, dennoch ist die Wahrnehmungsform eine leiblich-mediale und die bildgebende Kuppelleinwand ein atmosphärischer Raum. Der Vergleich macht, wie er sich hier zeigt, den entscheidenden Unterschied, der letztlich die differenzierte integrative Funktions- und Wirkungsweise des leiblichen Mediums im Zusammenspiel mit der räumlichen Atmosphäre offenbart, aus. Es ist der Fulldome nicht der Raum der von der Befindlichkeit des Wahrnehmenden atmosphärisch gestimmt wird, sondern das immersive Medium der Domprojektion selbst lädt den Kuppelraum atmosphärisch auf und dominiert mithin die passive Befindlichkeit des Wahrnehmenden. Es sind also nicht nur die technisch-medialen Bedingen der leiblichen Wahrnehmung, sondern, wie sich am Beispiel des *Fulldomes* zeigt, die performative Immersivität der Domatmosphäre, die die Richtung und Gewichtung der Interaktion zwischen dem leiblich wahrnehmenden Subjekt und der wahrgenommenen räumlichen Atmosphäre bestimmt. – Das bedeutet für die im Jahrbuch immersive Medien 2013 explizierte Thematik: *Atmosphäre*: *Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*, dass der Begriff der Atmosphäre in Verbindung mit dem „gestimmten Raum“ nur dann gerechtfertigt erscheint, wenn eine immersive Dominanz des räumlich Atmosphärischen gegeben ist, oder anders gesehen, dass dabei über die leibliche Medialität die Befindlichkeit des Wahrnehmenden *atmosphärisch* aufgeladen wird; er ist sozusagen den Bedingungen der räumlichen Immersion ausgeliefert, wird zum passiven Objekt, zum Passagier immersiver Kräfte. Ein „gestimmter Raum“ bleibt er, solange Subjekt und Objekt in welcher Gewichtung auch immer daran beteiligt sind, allemal. – So hat uns dieser Vergleich vor Augen geführt, dass dem Begriff des Integrationsvermögens ästhetischer Stimmungen eine gewisse phänomenologische Widerständigkeit insofern eingeschrieben ist, als ihre Richtung nicht als mediales Apriori vorauszusetzen ist.

Wenn wir allerdings die Perspektive des Atmosphärischen verlassen und zu der des Stimmungsbegriffs zurückkehren, erfährt auch das Phänomen der immersiven Wahrnehmung eine andere, auf den *Stimmungsraum*[210] erweiterte Semantik: Stimmungen stellen ein extensives Phänomen dar. Stimmungen können nur räumlich gedacht werden und sind auch

[210] Der Stimmungsraum ist m.E. nicht mit dem gestimmten Raum gleichzusetzen. Er bezieht sich hier lediglich auf die extensive Wesenheit von Stimmungen an sich. – Wenn Thomas Fuchs den Stimmungsraum in Anlehnung an Binswangers gestimmten Raum dennoch als solchen benennt, dann ist diese vermutlich seiner Absicht geschuldet, den Stimmungsraum als anthropologisches Phänomen zu erklären, ohne das von Binswanger, Bollnow und Ströker konstatierte integrative Potential in Frage zu stellen. Das Irritierende an Thomas Fuchs synonymer Verwendung des Stimmungsraums scheint vom substantivierten Kompositum auszugehen, denn es verliert die linguistische Qualität des erleidenden Gestimmt-Werdens, die dem zweiten Partizip *gestimmt* eingeschrieben ist. Es ist also mehr eine Frage der Sprachregelung als die einer semantischen Differenz.

nur raum-zeitlich erfahrbar. Stimmungen bilden mithin indifferente, sinnlich wahrnehmbare Räume ab. Und bei deren Realisierung wird das *performative* Potential der Immersion insofern freigesetzt, als Stimmungen über immaterielle mediale Qualitäten verfügen, eine Voraussetzung jeder immersiven Wahrnehmung. – Doch mit dieser Darstellung haben wir nicht anderes erreicht, als eine synonyme Symptomatik zwischen Atmosphäre und Stimmung zu konstatieren. Der entscheidende Unterschied zwischen der räumlich-atmosphärischen, auf das wahrnehmende Subjekt gerichteten Immersivität liegt im Begriff der *Diaphänomenologie*, wie in Emmanuel Alloa im Anschluss an Merleau-Pontys Leibbegriff entwickelt hat, begründet. Das heißt, wir müssen, um diese entscheidende Differenz darstellen zu können, dem Präfix *dia* (.) auf den buchstäblichen Leib rücken.

Mit der Herausstellung von Alloas Begriff der *Diaphänomenologie* erhoffen wir, den Schlussstein unserer epistemologischen Erörterungsbemühungen des ästhetischen Phänomens Stimmung setzen zu können. Dass der Weg dorthin über ihre mediale Wesenheit führen wird, wurde uns bereits im Zuge unserer bereits fortgeschrittenen Vorstudien bewusst, nicht zuletzt durch Hajduks methodologischen Ansatz zu einer *Poetologie der Stimmung*. (Hajduk: 2016: 146-163) In dieser Studie geht er der Medialität literarischer Stimmung bezüglich ihrer Übertragungsleistung zu einem poetologischen Verstehensmodell nach und führt dazu aus: „[…] Danach dient die Stimmung in der Literatur zur Darstellung und zugleich Hervorbringung von Selbst- und Weltverhältnissen, die generelle durch affektive und pathische Wahrnehmung und in diesem Sinn als ursprüngliches Verstehen vorstrukturiert sind. Insbesondere aber vermag literarische Stimmung als das vermittelnde Zwischen des Selbst-Welt-Verhältnisses als ein Medium mit kognitiver Eigendynamik sowohl zu zeigen, wie auch sich selbst zu organisieren. Kraft dieses autopoetischen Zugs kommt solcher medialen Stimmung ästhetische Performanzqualität zu. (ebd.: 147). Etwas zuvor konstatiert Hajduk: „Erst durch die Reflexion der Stimmung als ästhetisches Verstehensmedium wird ihr Begriff auf eine literaturwissenschaftliche Eben gehoben, auf der sie dann als Beschreibungskategorie und Analyseinstrument auch für historische Untersuchungen fungieren kann.“ (ebd.: 146) – Doch dort sind wir noch nicht angelangt. Noch befinden wir uns mit unseren Erörterungen in der präreflexiven Phase der sinnlichen Wahrnehmung ästhetischer Stimmungen und deren Erkenntnismöglichkeiten. Noch haben wir keine konkrete Vorstellung eines anagrammatisch konnotierten Stimmungsbegriffs der Nachkriegszeit, insbesondere für Bernhards Prosa der Latenzzeit. Noch wissen wir nicht ausreichend genau, wie wir die textuell codierten Stimmungen entziffern, wie wir

ihre Funktions- und Wirkungsweise beschreiben können. Alles, was wir in diesem Kapitel: *Von Baumgarten bis Nancy* über die extensive Leiblichkeit, über die Medialität räumlicher Wahrnehmungsformen in Erfahrung gebracht haben, kann erst dann methodisch Anwendung finden, wenn wir all das erörternd Gesagte mit den sprachstrukturellen Spezifika der *immanenten Poetik* Thomas Bernhards zur Deckung gebracht haben, wenn wir wissen, wie es zur Eigentlichkeit dieser „immanenten Poetik" gekommen ist, wenn wir wissen, unter welchen Einflüssen und wann der *qualitative Wechsel* seines Schreibens stattgefunden hat. Alles, was wir wissen, ist, dass Stimmungen in Bernhards Prosa evidente Narrative sind, dass sie zu einer Sinnverschiebung zur sinnlichen Erkenntnis führen. Eine differenzierte, möglichst unverkürzte Nachzeichnung dieses Weges zum *eigentlichen Thomas Bernhard* steht uns noch bevor. Damit verbunden versuchen wir, den melancholischen Aspekt der literarischen Grundstimmung in Bernhards früher Prosa insofern herauszustellen, als die melancholische Färbung eine elementare Konstituente ihrer affektiven und kontingenten Wirkungsweise darstellt. Nicht zuletzt gilt es, Bernhards Prosa in eine poetologische Beziehung zur literarischen Moderne der Nachkriegszeit zu setzen und zu versuchen, das Unvergleichliche *zu vergleichen*, es mithin zu kontrastieren.

5.3.2 Kurzresümee zum zweiten Kapitelabschnitt

Über die Gesamtheit unseres Vorhabens gesehen, haben wir mit den historisch motivierten Erörterungen der maßgeblichen philosophischen Termini der *Ästhetik* und *Phänomenologie* erst die notwendigen begrifflichen Voraussetzungen für eine nachvollziehbare Erklärung der Wirksamkeit ästhetisch-phänomenaler Stimmung erfüllt. Damit ist im Wesentlichen auch das begriffliche Fundament für die Textanalyse der *Stimmung als Latenzfigur* in der frühen Prosa, insbesondere im Debütroman *Frost* einmal gelegt. Im ersten Abschnitt haben wir uns eingehend mit der Neuordnung der ästhetischen Philosophie im Anschluss an Baumgartens *Aesthetica* auseinandergesetzt. Im zweiten Kapitelabschnitt war uns vornehmlich daran gelegen, das Phänomen der leiblichen Wahrnehmung von Edmund Husserl über Maurice Merleau-Ponty bis Emanuel Alloa unter Einbeziehung des Begriffs der *Immersion* hinsichtlich unserer Aufgabestellung fruchtbar zu machen. – Mit Merleau-Ponty wird es erstmals möglich, an Baumgartens Theorie der extensiven Erfahrbarkeit ästhetischer Phänomene – wie hier dem Phänomen der ästhetischen Stimmung und ihrer Funktion als Latenzfigur in Bernhards Debütroman *Frost* – anzuknüpfen. – Allerdings sollte uns dies erst nach der ontologischen Wende der Phänomenologie Merleau-Pontys über den

Begriff des *Fleisches* vollends gewahr werden. Dadurch erfährt auch der Versuch, einen adäquaten Zugang – außerhalb Heideggers ontologisch-existenziellen Stimmungsbegriffs – zur leiblichen Wahrnehmung ästhetischer Phänomene zu finden, eine fundierte Unterstützung. Der Weg über den ontischen Aspekt der Leiblichkeit führt schließlich zu Jean-Luc Nancys *Philosophie des Berührens*, wie er sie über den Begriff des *corpus* – so lautet der Titel seiner zentralen Publikation – expliziert. Nancys radikale Auslegung der *res extensa* im Sinne der medialen Qualitäten leiblicher Offenheit bietet für unser Vorhaben geradezu die ideale Projektionsfläche. Nancys ontischen Begriff des *Berührens* findet in expliziter Form in der Formulierung: *Schreiben rührt an den Körper, seinem Wesen nach*. (Nancy: *corpus*: 15) Dem stellten wir den bei Harrasser physiologisch konnotierten *Tastsinn* gegenüber, um an einer kurzen Textpassage aus Bernhards Erzählung *Die Mütze* sichtbar zu machen, wie die Evidenz der körperliche Sensorik als implizites Narrativ in Bernhards Prosa eine besondere Stellung einnimmt, und gleichermaßen dem über die Maßen ausgereizten Gemeinplatz des *Geistesmenschen* und vor allem dem Theorem vom *verdrängten Körper* (Kaufer) den Boden zu entziehen. – Mit dem Begriff des *gestimmten Raums* haben wir versucht, die Medialität zwischen wahrnehmendem Subjekt und räumlicher Atmosphäre insofern herauszustellen, als sich dadurch das Integrationsvermögen als Wesenheit von Stimmungsextension an sich offenbart. Den Schlussstein zum ausführlichen zweiten Kapitelabschnitts haben wir mit Emmanuel Alloas neologischen Begriff *Dia-Phänomenologie* im Zuge der dritten Merleau-Ponty Rezeption gesetzt, denn Alloas Überlegungen sind zentral auf die performative Medialität der leiblichen Wahrnehmung gerichtet.

Damit wären wir an einen Punkt angelangt, von dem aus wir in der Lage sind, die unserem Vorhaben eingeschriebenen Leitbegriffe *Ästhetik* und *Phänomenologie* an den sprachlichen Stimmungsimplikationen der ausgewiesenen „immanenten Poetik“ im Roman *Frost* zu identifizieren und die anagrammatische Lektüre daran anzuknüpfen imstande sind. Doch darüber wissen wir nicht mehr, als in den Vorbemerkungen nur beiläufig angeklungen ist. Eine stimmungsorientierte Textanalyse mit dem Fokus auf latente Anagramme ist ohne kontextuelle Kenntnisse der *Eigentlichkeit* der „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards, deren Werden dem Roman *Frost* vorangegangen ist, nicht denkbar. Im dem nun folgenden 6. Kapitel: *Der eigentliche Thomas Bernhard* versuchen wir nunmehr, diese Lücke so erschöpfend, wie es der Rahmen dieser Arbeit zulässt, zu schließen. Hierin stellen wir uns zur Aufgabe, den *eigentlichen Thomas Bernhard*, der sich bereits in der frühen Prosa, vor allem in der Kurzprosasammlung *Ereignisse* abzuzeichnen beginnt und dann in *Frost* stre-

ckenweise voll zur Geltung kommt, in den wesentlichen Konturen nachzuzeichnen. „Eigentlichkeit“ ist hier abseits vom „Jargon der Eigentlichkeit“ als Wesenheit der „immanenten Poetik“ Bernhards, wie sie sich im Kontext des lebensweltlichen und literarischen Umfelds der *Latenzzeit* unter dem Begriff des „qualitativen Wechsels“ habituell konsolidiert, zu verstehen. – Insgesamt sollte es in diesem Kapitel gelungen sein, die in der Einführung aufgestellte Hypothese: Thomas Bernhards Roman Frost kann nur *leiblich verstehend* gelesen werden, das nötige Rüstzeug für eine Begründung extensiver, also leiblicher Wahrnehmungsformen dargestellt zu haben. Die Erkenntnisse aus dem diversifizierten historischen Bogenschlag der beiden Wissensfelder Ästhetik und Phänomenologie von Baumgarten und Nancy sollten es ermöglichen, diese Hypothese argumentativ zu unterstellen.

6 Der „eigentliche“ Thomas Bernhard

Der „eigentliche“ Thomas Bernhard findet sich nicht im Geschrieben, sondern im schreibenden Thomas Bernhard[211]*, dem im Moment des Schreibens so sehr daran zu liegen scheint, das Geschriebene radikal auszulöschen*[212]*, um es – gewollt oder nicht – umso tiefer einzugraben – (gráphein = schreiben, graben)*

Gedächtnisnotiz des Verfassers aus 2016[213]

6.1 Vorbemerkungen

Diesem sechsten Kapitel kommt eine immanente Vermittlungsfunktion zwischen dem fünften, theorielastigen Kapitel und den beiden textanalytischen siebten du achten Kapiteln zu. Denn erst durch die diversifizierte Erörterung der *Eigentlichkeit* der „immanenten Poe-

[211] Die metonymische Funktion des Eigennamens *Thomas Bernhard* figuriert hier alle schreibenden Protagonisten vom schreibenden Erzähler aus *Die Mütze* bis zum schreibend auslöschenden *Murau* in *Auslöschung*. Es sind allesamt *prosopopäische* Schreiberfiguren, denen auch die Erzählerfigur der autobiografischen Schriften und solipsistischen Aussagen der Interviews, in denen geredet wird, als würde gerade geschrieben werden, zuzurechnen sind. Beiläufige Anmerkung: Alles Gerede bei Bernhard ist Schreiben, alles Schreiben ist Gerede, ist intransitiv, weist außer auf sich selbst auf nichts sonst außerhalb ihrer *arabesken Erscheinungen* hin. Alle öffentlichen Äußerungen Bernhards sind zu allererst *intransitive* literarische Inszenierungen und erst recht die vermeintlich widersprüchlichen und unbestimmten. Nichts am „*eigentlichen“ Thomas Bernhard* ist buchstäblich, ist Klartext.

[212] Die in der Gedächtnisnotiz explizite Anspielung auf Bernhards letzten Roman *Auslöschung* ist freilich keine ungewollte. Sie wirft gewissermaßen ein rekursives metaphorisches Licht auf die permanent thematisierte Schreibproblematik vorangegangener Prosatexte. Darüber hinaus konnotiert *Auslöschung* einen willentlichen, und dennoch vergeblichen Akt der Suspendierung der in der Sprache eingebetteten Erinnerung (Haverkamp: *embedded intelligence*) an ursprünglich in das Unbewusste Verdrängtem. Es bleibt selbst nach der *Auslöschung* latent. Man kann schreibend das Geschriebene metaphorisch auslöschen wollen, nicht aber das Schreiben selbst. Es zeigt in der performativen Linearität ihre materielle Evidenz und sich selbst nochmals als Negativfolie im verbliebenen Weißen. Dieses Schreiben bezeugt allerdings außer seiner *immanenten Intransivität* nichts, was nach Deutung verlangen würde. Es ist unserem Dafürhalten nach unerheblich, ob Bernhard sich dessen bewusst war oder nicht – Gernot Weiß (1993) geht in seiner philosophiekritischen Untersuchung dem „Verschwinden der Eigentlichkeit: >Auslöschung<“ insofern nach, als er Bernhards poetologisches Programm im Titel *vereigentlicht* sieht: „ […] ich werde damit [mit der Niederschrift; *Anm. A.G.*] alles auszulöschen versuchen, das mir einfällt, alles, das in dieser *Auslöschung* niedergeschrieben ist, wird ausgelöscht […] (Weiß: 1993: 130). Die versprachlichte Negation findet sich fast durchgehend in zahlreichen Synonymen wie „Zerstörung“, „Vernichtung“, „Liquidation“ u. ä. martialischen Begriffen.

[213] Diese Gedächtnisnotiz verdankt sich den zahlreichen Gesprächen mit meinem Forschungskollegen Stefano Apostolo im Zuge meiner Recherchen zu Thomas Bernhards frühen Prosatexten, insbesondere zur Kurzprosasammlung „Ereignisse“ an der ÖAW – *Academiae Corpora* 2016-2018.

tik“ Bernhards, der eine bestimmte, singuläre „Sprachsituation“ (Blumenberg: 2012) inhärent ist, wird es möglich sein, die sprachstrukturelle und poetologische Verortung ästhetischer und phänomenologischer Implikationen von Stimmungen und ihren anagrammatischen Latenzen nachzuvollziehen und ihre Wirkungsweise zu definieren. Die zentrale Absicht dieses *Relais-Kapitels* äußert sich nicht zuletzt in der sukzessiven Entwicklung einer Textur aus direkt und kontextuell daran beteiligten Wissensfeldern, die letztlich die *Eigentlichkeit* der „immanenten Poetik“ Bernhards abbilden sollte. In diesem Sinne stellt dieses extensiv und differenziert angelegte Kapitel – es ist in drei Abschnitte gegliedert – die Grundlage dar für den unumgänglichen Versuch, den mühevollen Findungsprozess zu Thomas Bernhards singulärer Poetik in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre zu rekonstruieren. Ebenso fungiert dieses Kapitel als *Scharnier* zwischen der besagten singulären „Sprachsituation“ der frühen Prosa Bernhards und ihrem überaus dichten Stimmungsgefüge sowie ihren darin inkludierten anagrammatischen Latenzen. Die Vorgangsweise äußert sich in einer Folge detailgenauer Erörterungen kontextueller Wissensfelder, die letztlich zu einer tragfähigen Textur der *Eigentlichkeit* der „immanenten Poetik“ verknüpft werden. Diesen Erörterungen gehen noch einige Anmerkungen zum Begriff der *Eigentlichkeit* voraus.

Den expliziten Kern dieser Anmerkungen bildet eine skizzenhaften Darstellung des *Eigentlichkeitsbegriffs* in direkter Korrespondenz mit der Kapitel-Titelgebung: *Der eigentliche Thomas Bernhard.* Darüber hinaus bietet diese kurzes Darstellung eine Feldübung zum Prinzip der *enharmonischen* Identifikation des *anagrammatisch gestimmten* Potentials bezüglich der immanenten Rhetorizität des Titels und enthält einen kurzen Hinweis auf die dem Begriff der *Eigentlichkeit* inhärente *Interaktionsabsicht* eines Aspektwechsels von den kontingenten Möglichkeitsbedingungen diskursiver Lesarten zu einer *verräumlichten* Rezeption[214] unter Bezugnahme auf das *poetologisch adaptierte* Konzept der *Eigentlichkeit* im Zusammenhang mit dem stilistischen, formalästhetischen Wechsel Bernhards zur *Intransivität* und seiner betont autoreflexiven Schreibweise[215]. An dieser Stelle sei im Zusammenhang mit dem Begriff der *Eigentlichkeit* darauf hingewiesen, dass mit dem literarischen Begriff der Ästhetik der Moderne vornehmlich subjektive *Sprechformen* konstitutiv sind; das heißt, dass sich die Subjektivierung der *Sprech-* bzw. *Schreibformen* „in einem reflexiven Akt der *Selbst*darstellung der Darstellung begründet“ (Vietta 2001:179; vgl.

[214] Vgl. dazu die anagrammatische Lektüre der Viehdiebsgesindel-Episode im 4. Kapitel.

dazu Schlegels *Transzendentalpoesie*). „Der literarische Text, so die romantische Forderung, soll nicht mehr nur Inhalte darstellen, sondern das Darstellen selbst reflexiv *mit*darstellen, soll nicht nur Darstellungswelten, sondern auch die Subjektivität des darstellenden Ich mit zur Darstellung bringen." (ebd.: 181). Nicht Subjektivität sondern Reflexivität ist mithin als der bestimmende Leitbegriff moderner Ästhetik zu sehen.[216] Die literarische Moderne „wird nicht mehr die >Welt an sich< darstellen, sondern >Welt< immer in der gebrochenen Modalität der *subjektiven Vorstellungswelt* eines schreibenden, sprechenden Ich." (ebd.: 183) – In der Folge versuchen wir, einen literaturwissenschaftlich pragmatischen Begriff der *Eigentlichkeit* herauszuarbeiten, der einige klärende, einschränkende und differenzierende Begriffsmodifikationen voraussetzt. Mit der Beschreibung dieses pragmatisch *bereinigten* Eigentlichkeitsbegriffs werden gleichermaßen erste, wenn auch noch vage Konturen des weiteren Vorgehens sichtbar, die sich in den folgenden Erörterungen konkretisieren und letztlich die schwerpunktgerechte Aufteilung dieser Abhandlung in drei Kapitelabschnitte rechtfertigen.

6.2 Erster Kapitelabschnitt

6.2.1 Der Begriff der Eigentlichkeit. Bemerkungen zur Kapitelüberschrift

Wenn wir uns noch vor der *methodischen Aufrüstung* für die konkrete Textanalyse im siebten und achten Kapitel den rhetorischen Auffälligkeiten und paratextuellen Signalen der Kapitelüberschrift – hier zu verstehen als latentes *Metathema – Der eigentliche Thomas Bernhard* zuwenden, dann vornehmlich mit der Absicht, die *eigentliche* Bedeutung der Überschrift aus der Perspektive ihrer kommunikativen Funktion herauszustellen, mithin die

[216] Vgl. dazu den bei Vietta: 2001: *Ästhetik der Moderne* (ebd.: 182, Anm. 5) erwähnten Aufsatz von Christoph Menke: 1999: *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik* (1999: 593-611):[…] „Ebenso wie das Subjekt nicht reflektieren kann, ohne zu wiederholen, so kann es aber auch keinen reflexiven Prozess wiederholen, ohne selbst zu reflektieren. Daher bleibt eine Theorie der Moderne als Theorie ihrer Reflexivität immer auch eine Theorie der Subjektivität." Menke bezieht sich in seiner Schlussfolgerung auf Nietzsches Verständnis des ästhetischen Subjekts, das „nur zu wiederholen braucht", was sich von „selbst vollzieht". (ebd.: 610-611). Eine Absatz zuvor bereitet Menke die Bedingtheit von Reflexivität und Subjektivität argumentativ insofern vor, als er zwar erstere als Schlüsselbegriff der Ästhetischen Moderne nicht in Zweifel zieht, aber ihr ein *Alleinstellungsmerkmal* erklärtermaßen abspricht: „*Ohne* Nachvollzug in den Reflexionsakten eines Subjekts verschwindet aber auch, was diese Reflexionsakte nachvollziehen und ermöglichen. Reflexivität ist keine >objektive< Eigenschaft von Darstellungen: was subjektive Reflexionsakte *nach*vollziehen, gibt es nicht, ohne dass sie es nach*vollziehen*." (ebd.: 610) Menkes akzentuierte Sichtweise der primären Schlüsselbegriffe der Moderne werden wir an geeigneter Stelle mit Eyckelers argumentativer Inanspruchnahme von Schlegels *Transzendentalpoesie* in seinem Band „Reflexionspoesie" unter dem Aspekt der Subjektivität der monologischen Figurenrede konfrontieren: „[Bernhards] Prosa […] ist eine von reflektierenden, allenfalls menschähnlich gezeichneten männlichen Figuren dominierte Reflexionspoesie, wie sie hier in Anlehnung an Schlegels Begriff […] verstanden werden soll." (Eyckeler 1995: 10)

der Überschrift implizite provokative Spitze nach getaner Schuldigkeit wieder etwas zu entschärfen. Gerard Genettes komprimierte Definition zum Begriff Paratext lautet sinngemäß: Der Paratext ist ein Zubehör, das alles außer dem *eigentlichen* Text enthält. Die Intention der Rezeptionslenkung, wie sie Paratexten wesentlich ist, lässt allerdings keine scharfe Grenzziehung zwischen Titel oder Überschrift und dem *eigentlichen* Text[217] zu: die Überschrift korrespondiert nicht nur mit dem Basistext, sondern auch mit den vielstimmigen poetologischen Referenzen der mit ihm implizit verbundenen Epitexte[218]. – Für sich gesehen reflektiert die Kapitelüberschrift *Der eigentliche Thomas Bernhard* vor allem ihre Unbestimmtheit, mithin ihre *Uneigentlichkeit*, das heißt, die *uneigentliche* Rede vom *eigentlichen Thomas Bernhard* ist hier nicht oder nur unzulänglich auf den Begriff des *eigentlich Gemeinten* (verbum proprium) zu bringen. Ihre Bedeutung ist eine metaphorische (Blumenberg: 2007[219]), was die wiederum ein Bündel von Fragestellungen provoziert: Welcher Thomas Bernhard ist damit eigentlich gemeint? Ist damit der historische Autor gemeint, oder ist damit die metonymische Verschiebung der Namensetzung *Thomas Bernhard* zum Werk? Und wer oder was wäre dann eigentlich der *uneigentliche Thomas Bernhard*? Ist damit der *selbstinszenierte*, der *öffentliche*, der *kanonisierte* Thomas Bernhard ab den späten 1960er Jahren gemeint. Und so fort, Fragen die solange in Schwebe bleiben, bis deren Antworten sich im Verlauf dieses umfangreichen Kapitels erschließen werden. Den-

[217] Die *Eigentlichkeit* des vorliegenden Textes erklärt sich einerseits aus der heuristischen Verfahrensweise, nämlich dem *eigentlich Gemeinten*, dem *verbum proprium* der Anagramme in Thomas Bernhards früher Prosa, unter dezidiertem Erwartungsverzicht einer archäologisch motivierten Gewissheit, das im und aus dem Verborgenen drohende Verdrängte diskursiv durchdringen, mithin dem *historischen apriori* im Sinne Foucaults auf den Grund seiner kontingenten Intentionalität gehen zu können; denn ein Apriori, wenn es den Anspruch stellt, historisch zu sein, kann nicht, widerspruchsfrei, zugleich kontingent sein – dies trifft erklärtermaßen auf den Versuch zu, das ästhetische Phänomen der *Latenzfigur Stimmung* und der verborgenen, aus der Tiefenstruktur diffundierenden *Anagramme*, in denen die „ganze Hypothek der unbewältigten, aus der Latenz drohenden Konstellationen" aus der „unbewältigten Aufklärung" zum Tragen kommt und sich in der Literatur der Moderne „von Kleist bis Kafka" zeigt (Trüstedt: 2011: 538) und in Thomas Bernhard immanent reflexiver Poetik wiederkehrend virulent wird, literaturwissenschaftlich, mithin erkenntnistheoretisch zugänglich und dahingehend produktiv zu machen – und sie definiert sich andererseits aus der subsumierten Differenz ihrer textanalytischen Darstellungsmittel, die aus keiner übergeordneten Theorie auf Abruf beziehbar sind, sondern nur aus der Singularität des gegenständlich zu untersuchenden Textes unter Einbeziehung interdisziplinärer Wissensfelder entstehen können. So verstanden könnte man das *eigentlich Gemeinte* im Übungsfeld literarischer Texte bei Thoms Bernhard trefflicher als *poetologische Eigentlichkeit latenter Bedeutungen* bezeichnen.

[218] Das könnten durchaus alle im Kontext der *poetologischer Eigentlichkeit* Bernhards stehende Selbstaussagen, Interviews, Briefe, Verlagskorrespondenz, Rezensionen, die Bernhard Monographie von Hans Höller (2011) und die Biographie Manfred Mittermaier (2015), aber ebenso die fünfbändige Autobiographie oder die betreffenden Kommentare der 22-bändigen Werkausgabe sein. *Epitexte* sind im eigentlichen Sinn *latente Kontexte*, die *anagrammatisch* (Haverkamp: 2002 und 2004) mitzulesen sind, besser gesagt, unbewusst mitgelesen werden.

[219] „Die Metapher ist gerade deshalb auch ein ästhetisches Medium, weil sie sowohl in der Ursprungssphäre des Begriffs beheimatet ist und seine Leistungsgrenzen noch fortwährend einzugestehen hat." (Blumenberg: 2007: 28)

noch bleibt uns, zuvor noch einiges zur Kapitelüberschrift anzumerken, vorbehalten: Die hier angesprochene dissonante Differenz zwischen der Unbegrifflichkeit des *eigentlich Gemeinten* und der *uneigentlichen Rede* stellt in einer ersten vorpropositionalen, also noch unreflektierten Wahrnehmung der Überschrift ein latentes „vorrationales Energiepotential" (von Arburg: 2011: 30), genährt vom bipolaren Spannungsfeld zwischen eigentlicher und uneigentlichen Rede, dar, das letztlich in der (provokativen) Gestimmtheit[220] des Paratextes seine manifeste Entsprechung erfährt. Die kryptisch fungierende metonymische Namensetzung *Thomas Bernhard* wiederum, sollte sie so gemeint sein, birgt das *anagrammatische* Potential (Haverkamp: 2000, 2002 u. 2004, vgl. Trüstedt 2011: 535), das aus der Ursprünglichkeit möglicher Epitexte in einer Art „embedded intelligence" (Haverkamp: 2000: 152) seine ästhetische Wirkung generiert und mit den angesprochene Stimmung assimilierend korrespondiert. Auch wenn die im Nachvollzug parzellierte Darstellung einer ganzheitlichen vorrationalen, phänomenologischen Stimmungserfahrungen – nämlich um sie literaturwissenschaftlich fruchtbar machen, mithin über die Medialität der Stimmung selbst auf eine immanent poetologische Ebene transformieren zu können – eine mühevolle und penible tiefenstrukturelle Textanalyse einfordert, dürfen wir das ästhetische Potential der den Stimmungen inhärenten latenten Anagrammen ausgerechnet bei Thomas Bernhard, dessen Prosatexte sich bekanntermaßen hermeneutischen Deutungsversuchen schon im Ansatz widersetzten – übrigens, wie es hier vertreten wird, ein bestimmendes Merkmal *intransitiven* Schreibens[221] – nicht weiterhin unreflektiert in einer der zahlreichen dunklen Ecken unbekümmerter Vergessenheit zurücklassen.[222] – Bevor wir uns nunmehr dem *eigentlich Gemeinten* des in der Kapitelüberschrift implizit angesprochenen Themas zuwenden, werfen wir noch einem kurzen Blick auf ein mögliches Motiv dieser nicht ganz unüberlegten, ihren provokativen Charakter nicht verhehlenden Setzung der Kapitelüberschrift *Der eigentlichen Thomas Bernhard* und stellen uns eine von den in *Schwebe* gehaltene Fragen: Wie ist eigentlich aus der Perspektive des *uneigentlichen,* metaphorisch-attributiven Gebrauchs des Adjektivs *eigentlich* vor dem metonymisch gesetzten Namen *Thomas Bernhard* das *Eigentliche* im Titel zu verstehen? *Eigentlich* – jetzt adverbial ge-

[220] Mit der Klammerstellung des Adjektivs *provokativ* soll angezeigt werden, dass Provokation an sich noch keinen *gestimmten* Zustand darstellt, dass sie bloß die Funktion eines Stimmungsauslösers und -indikators erfüllt; die *eigentliche* Stimmung äußert sich im dadurch ausgelösten *Schwebezustand* qua Erwartung des latenten, jedoch nicht einlösbaren *eigentlich Gemeinten*. Stimmungen figurieren demnach latente Bedeutungen, sind dezidiert Latenzfiguren. Dazu mehr im Vorspann zur Stimmungsanalyse der Erzählung: *Die Mütze*.
[221] Vgl. die folgenden *Bemerkungen zum „intransitiven Schreiben"*.
[222] Dieser Absatz verweist explizit auf das zentrale Thema der *Eigentlichkeit der Latenzfigur Stimmung*, wie es in der frühen Bernhard Erzählung *Die Mütze* (1966) zu einer breiter angelegten Entfaltung kommt.

setzt, also dem Grunde nach – signalisiert die Überschrift *Der eigentliche Thomas Bernhard* eine „Interaktionsabsicht mit Aspektwechsel“ (Brinker: 2015) von den kontingenten Möglichkeitsbedingungen linear diskursiver Lesarten Bernhardscher Texte zu solchen des sprachkritischen Konzepts der *Eigentlichkeit*.[223] Damit ist gemeint, dass *neben* den konstruktivistischen und dekonstruktivistischen Theorien (vgl. Vietta 2001: 32[224]), vielleicht auch ein wenig ihnen zum Trotz, ein elementares Bedürfnis besteht, „mittels Sprache auf die (außerliterarische *Anm.;* A.G.) Realität zuzugreifen“ (Brinker u.a.: 2015: 4). Inwieweit die frühen Prosatexte Bernhards diesen Zugriff ermöglichen, ihn erschweren, bisweilen sogar verunmöglichen oder über das sprachreflexive Konzept der *Eigentlichkeit* hinsichtlich seiner poetischen Verfahrensweisen in Form ästhetischer Stimmungsproduktion forciert werden kann, bildet ein weiteres zentrales Anliegen der folgenden Betrachtungen. Soviel vorerst zur sprachstrukturell-rhetorischen *Eigentlichkeit* der Kapitelüberschrift: *Der eigentliche Thomas Bernhard.*

Für den Moment müssen wir uns mit einer poetologisch motivierten Adaptierung des Eigentlichkeitsbegriffs im Zusammenhang mit Thomas Bernhards *intransitivem Schreiben* begnügen, dessen reflexives Moment wiederum als Movens und zugleich Gegenstand weiterer sprachkritischer und poetologischer Fragestellungen fungiert. Versteht man etwa *Eigentlichkeit* in den Prosatexten Bernhards als sprachliche *Angemessenheit* im Sinne ihrer formalästhetischen Reflexivität, dann stellt sich die aus diesem poetisch-ästhetischen Verständnis sprachlicher Angemessenheit heraus eine weitere, unhintergehbare Frage nach der Erkennbarkeit der *eigentlichen* Absichten des *intransitiv* schreibenden Autors. Eine nur unzulänglich differenzierte Erkenntnis, in Bernhards reflexiver Sprache allein wäre die

[223] Der von Claudia Brinker-von der Heyde u.a. herausgegebene Sammelband:2015: *EIGENTLICHKEIT. Zum Verhältnis von Sprache, Sprecher und Welt*, bietet einen gut strukturierten Überblick zur Begrifflichkeit und des Konzepts des Eigentlichen und der Eigentlichkeit. Die heterogenen Intentionen der Beiträge führen dann, trotz unterschiedlicher Fragestellungen, zu einer kongruenten Vorstellung der Begrifflichkeit der Eigentlichkeit. Für das kommunikative Verhältnis Literatur/Text und Leserin/Leser sind die sprachwissenschaftlichen Erkenntnisse, wie sich noch zeigen sollte, größtenteils direkt adaptiv anwendbar.

[224] Vietta sieht in dem Umstand, dass sich die *Ästhetische Moderne* als ein „Produkt von Prozessen zeigt, die ihrer eigenen Geschichtslogik folgen und alles andere als zufällig“, und demnach nicht gut kontingent sein können. Vietta versucht „jene nicht kontingenten Konstruktionsprinzipien der Moderne“ den Kontingenzen der ästhetischen Moderne nicht anheimfallen zu lassen, mithin Kontingenz als paradigmatischen Begriff der ästhetischen Moderne zwar anzuerkennen, ohne darin aufzugehen, bzw. ohne den Begriff der Eigentlichkeit im Sinne einer poetologisch-ästhetischen Angemessenheit aufzugeben. (vgl. dazu Wellberys Gegenposition: Wellbery kartiert seine Auffassung von Kontingenz mit dem Begriff des Zufalls. Das von Vietta reklamierte historisierende Moment von Bedeutungen, das den Zufall verneint, findet sich in Wellberys Aufsatz nicht. (Wellbery: 1998: 291-317) Vor diesem Hintergrund fungiert hier der *Eigentlichkeitsbegriff*. Wir werden ihn dennoch im Blick behalten, bisweilen auf seine eigentliche Konstituente der *Angemessenheit* abzufragen haben.

Angemessenheit ihrer rhetorischen Überformung als formalästhetisches Kalkül seiner Schreibweise auszuweisen, greift hier zu kurz. Es reichte nicht aus, das Verständnis der *Angemessenheit* darauf zu beschränken, das rhetorische Persuasionskriterium bei Bernhard ginge im sprachlichen *ornatus* im Sinne des *inneren aptums* auf, um daraus ausschließlich die prosodisch-musikalisch Qualität seiner Prosa abzuleiten.[225] Die Problematisierung dieser so verstandenen *Eigentlichkeit* und deren exemplarischen Darstellung anhand früher Prosatexte bilden einen weiteren thematischen Kernbereich dieser Arbeit.

6.2.2 Bemerkungen zu einem pragmatischen Eigentlichkeitsbegriff

Stellt man einer literaturwissenschaftlichen Abhandlung zu Thomas Bernhards frühen Prosaarbeiten das Konzept der *Eigentlichkeit*[226] über die erwähnten sprachkritischen und rhetorischen Aspekte hinaus als poetologischen[227] Leitbegriff qua Setzung der Überschrift implizit voran, bedarf es vor einer substantiell-thematischen Annäherung an den *eigentlichen Thomas Bernhard* einiger klärender, nicht weniger einschränkender, mithin differenzierender Bemerkungen zum Begriff der *Eigentlichkeit*. – *Erstens*: klärend insofern, als das der Überschrift zugeeignete Attribut *eigentlich* als subjektive Wesenheit (Heidegger: *Jemeinigkeit*) des empirischen Autors Thomas Bernhard missverstanden und folglich die Frage nach dem *uneigentlichen* Thomas Bernhard provoziert werden könnte. (In dieser möglichen, durchaus naheliegenden Art des *Reagierens* erklärt sich der angesprochene provokative Charakter der Überschrift) – *Zweitens*: klärend dahingehend, als der Begriff der *Eigentlichkeit* von der sprachkritischen Polemik des *Der Jargons der Eigentlichkeit* Theodor W. Adornos (2003b), die sich gegen Martin Heideggers ideologisch überfrachteten Eigentlichkeitsbegriff richtet, einerseits zu entlasten ist, denn im gegenwärtigen wissenschaftlichen *Eigentlichkeits*-Diskurs scheinen noch immer – die Gründe dafür sind hinlänglich bekannt – die Ränder dieser philosophischen Kontroverse der 1960er Jahre un-

[225] Haverkamp verortet sinngemäß die Metapher zwischen „Klartext und Arabeske“, zwischen „literal fixierter Referenz“ und deren ornamentaler Auflösung in ein a-referentielles *inneres aptum*. (Haverkamp: 2000: 163)

[226] Duden: „Zustand, der einer Sache od. jmdm. ursprünglich u. eigentlich zukommt.“ Unter dem Grundwort „eigentlich“ finden sich Einträge zum *Adjektiv*, *Adverb* und *Partikel*. Dies zeugt von einer äußerst variantenreichen semantischen und syntaktischen Produktivität im Sprachgebrauch und bei Wortbildungsprozessen (eigentlich, das Eigentliche, die Eigentlichkeit). Nach den rhetorischen Regeln verlangt das *aptum* nach angemessener Zuordnung der Wörter (*verba*) an die Dinge (*res*). (Vgl. Brinker u.a. (Hg.): 2015: 1) Der Begriff der *Eigentlichkeit* im Sinne einer „angemessenen Verwendung unterschiedlicher Stilarten“ reflektiert auch in neuzeitlichen Poetiken, wie etwa in Martin Opitz‘ *Buch von der Deutschen Poeterey* 1624. (ebd.: 1-2).

[227] Dieser hier vertretenen Auffassung von *immanenter poetologischer Eigentlichkeit* liegt der anfangs erwähnte Aufsatz: *Sprachsituation und immanente Poetik* (Blumenberg 2012 [1966]: 137-156) zugrunde. Dieser Aufsatz gerät in der Folge noch öfter in das Blickfeld dieser Abhandlung.

vermindert durch[228], andererseits ist der Aspekt der *Eigentlichkeit* als sprachreflexives Leitprinzip jedweder Kommunikation, hier insbesondere jedweder literarisch-ästhetischen Kommunikation zwischen Text und Leser hervorzuheben und zudem um die Dimension der poetologischen Reflexion zu erweitern – *Drittens*: Einschränkend in dem Sinn, als hier mit dem Attribut *eigentlich* die *Eigentlichkeit* des schreibenden, insbesondere des *intransitiv schreibenden* Thomas Bernhard, wie er uns bereits in den frühen Prosatexten von 1955 an bis in die späten 1960er Jahre[229] in unterschiedlichen Erscheinungsformen und poetologischen Implikationen begegnet, zu verstehen ist. – *Viertens*: Differenzierend sinngemäß, als das ästhetische Phänomen der *Latenzfigur Stimmung* als immanent poetologische Implikation der *Eigentlichkeit* des *intransitiven Schreibens* Thomas Bernhards inhärent ist; das heißt, dass einerseits Latenz als textuelles Verfahren im Sinne des *ars adeo latet arte sua* Ovids das bestimmende Merkmal *intransitiven Schreibens* in Thomas Bernhards früher Prosa darstellt, und andererseits *Latenz* im Zusammenhang mit Haverkamps rhetorisch motiviertem Latenzkonzept die Wirksamkeit *anagrammatischer* Phänomene aus dem Verborgenen anspricht, die erst durch die Engführung mit dem Phänomen der *ästhetischen Stimmung* als Figur latenter Bedeutungen literaturwissenschaftlich, d.h. textanalytisch fruchtbar gemacht werden kann. Diese Figuration von Latenz kann, folgt man den Ansichten Haverkamps und Gumbrechts, ohne die verengten Möglichkeitsbedingungen der „Latenzzeit" als existenziell gefühltes Phänomen der Nachkriegszeit, hier vorzugsweise als melancholisch gefärbte *Zeitstimmung* verstanden, nicht gedacht werden – Ein weiterer Aspekt einer differenzierenden Betrachtung des Eigentlichkeitsbegriffs im Zusammenhang mit dem Begriff des *intransitiven Schreibens* ist auf die *Eigentlichkeit* des Textwerdens[230], also auf die Indexikalität materieller und immaterieller Spuren und *latenter poetologischer Wissensfelder*, sofern sie aus deren Genese erschlossen werden können, gerichtet. Diese Betrachtungen zur *Eigentlichkeit* des Textwerdens unter dem Aspekt der Prozessualität des

[228] Was nicht bedeuten muss, dass dadurch das sprachkritische Moment des Eigentlichkeitsbegriffs an sich im Sinne einer sprachreflexiven Universalie belastet wäre. Adorno hat nicht den Begriff der Eigentlichkeit für sich infrage gestellt, sondern dessen missbräuchliche Ideologisierung durch Heidegger. Dem Eigentlichkeitsbegriff, wie er hier zu verstehen ist, liegen zwar vornehmlich sprachkritische Überlegungen zugrunde, doch erschöpft er sich keineswegs allein in dieser Funktion; er ist dezidiert kulturwissenschaftlich ausgerichtet und erlaubt, ohne seiner wesentlichen Ursprünglichkeit verlustig zu werden, jedweden adaptiven interdisziplinären Zugang.

[229] Dieser Zeitraum markiert hier die *Eigentlichkeit* der *Poetik des intransitiven Schreibens* Thomas Bernhards im Zusammenhang mit der von Haverkamp (2004) und Gumbrecht (2012) konstatierten „Latenzzeit", die Dan Dinner (2011 und 2003) als „gestaute Zeit" zwischen 1945 und der ersten bedeutenden gesellschaftspolitischen Zäsur der 68er Bewegung bezeichnet. Mehr dazu folgt unter: *Bemerkungen zur Kontingenz der „Latenzzeit".*

[230] Hier steht aus dem Verständnis des Involviertheit-Seins des *intransitiven Schreibens* die Eigendynamik des *Textwerdens* als poetologisch-textgenetischer Prozess über dem *Textwollen* des Autors.

Schreibens folgen der literaturwissenschaftlich grundierten Ansicht, dass Poetik, bevor sie im finalen Drucktext ihren Platz einnimmt, bereits zuvor im Prozess der Textentstehung beobachtbar manifest wird. Diese Überlegungen stehen in einem direkten Zusammenhang mit einem dezidiert *epistemologischen Archivologieverständnis* (vgl.: Ebeling/Günzel: 2009), das implizit der Denkfigur einer rhizomatisch enzyklopädischen Semiose im Sinne Umberto Ecos (2002) verpflichtet ist. Man könnte sie für eine erste Orientierung in Anlehnung an Moritz Baslers *Text-Kontext-Theorie* (Baßler: 2005) und in der Folge an Andreas Kilchers Begriff der *enzyklopädischen Archivpoetik* (2013) als *Eigentlichkeit kontextueller Archivpoetik* bezeichnen. Diesem Aspekt der *Eigentlichkeit des Textwerdens*, dem die Intransivität in Bernhards „immanenter Poetik" prozesshaft eingeschrieben ist, haben wir an anderer Stelle in Form einer archivologischen Feinerschließung der Kurzprosa-Sammlung *Ereignisse*[231] vermittels gezielter Beobachtungen zur Genealogie des Schreibens bei Thomas Bernhard versucht, auf den Grund zu gehen und mit der schlussfolgernden Erkenntnis, dass jeder „immanenten Poetik", wie immer sie sich zu artikulieren vermag, die performative Bedingtheit einer *Poetik des Schreibens* uneinholbar vorausgeht, finalisiert. – Was in einem ersten Moment als außerdisziplinärer Exkurs zur archivologischen Praxis der Editionsphilologie erscheinen mag, ist vielmehr einem zeitgemäßem Archivologiebegriff verpflichtet, demzufolge sich literarische Archive vom Ort geordneter Aufbewahrung und einer auf Empirie und Textsicherung ausgerichtete Erschließung zum offenen unabschließbaren Ort textueller und poetologischer Episteme und einem daraus erwachsenden permanenten Zirkulieren immer neu entstehender Wissensbestände gewandelt haben.[232] Auch wenn hier nicht der Platz für weitere archivologische Überlegungen sein kann, ein dem Thema angemessener Raum für einen dementsprechenden Hinweis sollte sich allemal finden, insofern die epistemologische Dimension poetologisch-textgenetischer Untersuchungen, wie Axel Gellhaus (2010) sie an Paul Celan expliziert, nicht als sekundäre Erkenntnisse abgetan werden können. Es bleibt also eine literaturwissenschaftliches Desiderat, das

[231] Diese Feinerschließung konnte der Verfasser dank der ihm gewährten Möglichkeiten als Gastforscher an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am Institut AC-ACADEMIAE CORPORA 2018 abschließen. Die Veröffentlichung der anhand bestimmter Typoskripte explizit kenntlich gemachten poetologisch textgenetischen Erkenntnisse wurde ihm ohne Angabe von Gründen von der Thomas Bernhard Nachlassverwaltung untersagt. Den gewonnenen Einsichten dieser Feinerschließung tut das keinen Abbruch. Der Verfasser hegt dennoch die, freilich nur schwer zu begründende Hoffnung, der literarischen Nachlass Thomas Bernhards würde für die Forschung in der digitalisierten, die originalen Archivalien schonende Form für den Bernhard-forschenden Nachwuchs wieder zugänglich.

[232] *Historisch kritische Ausgaben* gelten immer noch als Königsdisziplin der Editionsphilologie, die allerdings, und das wird beharrlich ausgeblendet, im Moment ihres Erscheinens ihre Aktualität im Sinne einer enzyklopädisch ausgerichteten Archivologie, die zur erwähnten Zirkulation neuer *kotextueller* und *kontextueller* Wissensbestände und epistemologischen Verknüpfungen führt, bereits wieder eingebüßt haben.

Nachlasskonvolut Thomas Bernhards einer dahingehenden Feinerschließung zu unterziehen. Die Möglichkeitsbedingungen dazu haben sich durch die Digitalisierung der Typoskript Bestände geradezu schlagartig verbessert.[233] In diesen kurzgefassten klärenden, einschränkenden und mithin differenzierenden Bemerkungen kündigen sich bereits die nunmehr folgenden Erörterungen zur *Eigentlichkeit* des *intransitiven Schreibens* an.

6.3 Zweiter Kapitelabschnitt

6.3.1 Die Genese der „immanenten Poetik" Thomas Bernhards

6.3.1.1 Vorbemerkungen

Es mag vielleicht irritiert, möglicherweise Befremden ausgelöst haben, als wir im 4. Kapitel methodisch noch völlig unvermittelt die sogenannte *Viehdiebsgesindel* Episode aus *Frost* einer *vorgezogenen* anagrammatischen Lektüre unterzogen haben. Wenn auch die Beweggründe für den Moment durchaus als nachvollziehbar erschienen, ändert das nichts daran, dass die Voraussetzungen für eine solche Lesart eigentlich noch nicht gegeben waren. Wir hatten nach dem Vorwort und den einführenden Kapiteln nur vage Kenntnisse von den dieser Lesart vorauszusetzenden Wissensfeldern der *ästhetischen Philosophie* und der *Phänomenologie des Leibes*, wie wir sie im letzten, dem 5. Kapitel dann ausführlich dargestellt haben, wussten dass literarische Stimmungen als Latenzfiguren fungieren können, nur wenig allerdings von ihren Wahrnehmungs- und Darstellungsformen. Und wir hatten zu diesem Zeitpunkt nur schwache Vorstellungen von den Spezifika der „Sprachsituation", mithin von denen der „immanenten Poetik" Bernhards und dem sogenannten poetologischen „qualitativen Wechsel", wie wir sie im Anschluss an diese Vorbemerkungen in diesem Kapitel ausführlich verhandeln werden. Ohne die diese Lesart konstituierenden, interferierend wirksamen Kenntnisse ist eine stimmungsorientierte auf latente Anagramme fokussierte Lektüre nur mit einer noch ungesicherten, kritisch nicht belastbaren Herangehensweise, wie wir sie praktiziert haben, möglich. – Und dennoch erscheint uns im Nachvollzug diese Vorgangsweise insofern gerechtfertigt, als wir neben der Kenntlichmachung präsumtiver *Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre* mit der beispielhaften Explikation einer nicht-linearen, verräumlichten Lesart in Anlehnung an Mallarmés Coup de dés eine nicht vernachlässigbare methodologische Vorleistung für die kon-

[233] Vgl. dazu: Stefano Apostolo: 2019: *Thomas Bernhards unveröffentlichtes Romanprojekt „Schwarzach St. Veit"* (2019:34-37).

krete Textanalyse erbracht haben, durch die erst die Notwendigkeit, diese daran beteiligten Wissensfelder, fundierten diachronen Erörterungen zu unterziehen, offenkundig wurde. Es kann daher zum gegebenen Zeitpunkt nur von einer kontingenten, nicht aber von einer *zwingend* erscheinenden anagrammatischen Lesart, wie eine solche dem eigentlichen Anspruch dieser Studie entspricht, die Rede sein. – Doch zuvor sehen wir uns zu einigen, grundsätzlichen und zugleich überleitenden Anmerkungen veranlasst: Diese hier erklärtermaßen angestrebte Lesart ist vor allem der immanente Wirkungsästhetik der frühen Prosatexte Bernhards, insbesondere der von *Frost* und keiner irgendwelchen, extrinsisch injizierten Theorie verpflichtet. Genau aus diesem Grund entpuppt sich die zentrale Fragestellung dieses Kapitels zu einer den hier angesprochenen frühen Prosatexten *angemessenen*, also *eigentlichen Lesart* als äußerst widerständiges Unterfangen, denn literarische Latenz als spezifischer *Modus des Verbergens* zeitigen ihre Wirkung aus dem Verborgenen und sind über eine profane Lesart nicht zugänglich. Um diese *Figura cryptica* literaturwissenschaftlich fruchtbar, mithin kritisch beobachtbar zu machen, bedarf es eines offenen, heuristischen Leitmodells, wie wir es um Verlauf diese Kapitels und des folgenden zu entwickeln haben. Erst dann wird es möglich sein, die Prosatexte Bernhards anagrammatisch zu lesen. Doch zuvor wenden wir uns dem *eigentlichen Thomas Bernhard* zu, inwieweit dieses Attribut als gerechtfertigt erscheint.

Zunächst gehen wir in diesem Kapitelabschnitt der Frage nach, wann bei Thomas Bernhard der „qualitative Wechsel“[234] vom *transitiven* zum *intransitiven* Schreiben stattgefunden hat, welche rezeptiven literarturimmanenten Einflüsse und welche möglichen lebensweltlichen Ereignisse und subjektiven Erfahrungen diesen „qualitativen Wechsel“ verursacht oder wenigstens assimilativ beeinflusst haben und an welchen poetologischen und textstrukturellen Merkmalen dieser Wechsel erkennbar, also manifest geworden ist, und nicht zuletzt, ab wann die stimmungsimmanenten poetologischen Latenzen, die alsbald zum bestimmenden Merkmal des *intransitiven Schreibens* avanciert sind, den Literalsinn der frühen Prosa Bernhards zu dominieren begonnen haben. Die beharrlich vorherrschenden Auffassung, das angelegte Maß einer veränderten poetologischen Verfahrensweise in Bernhards Prosa erschöpfe sich allein am literarischen Durchbruch des Debütroman *Frost* (1963), teilen wie hier, wie noch zu begründen sein wird, nicht vorbehaltslos. Der Idee

[234] Der Begriff „qualitativer Wechsel“ geht auf Paul Celan zurück und wurde von Axel Gellhaus (2010) für die Erklärung textgenetischer Prozesse adaptiert. Hier steht er als *Kippfigur* des Übergangs von der Transitivität des noch vorhandenen Klartexts oder Literalsinn zur poetologischen Eigentlichkeit des *intransitiven Schreibens* bei Thomas Bernhard ab Mitte der 1950er Jahre.

einer sukzessiven Dynamik, namentlich der Vorstellung einer poetologischen *Kippfigur*, kann hier dem Grunde nach durchaus beigepflichtet werden, die aber unseren textgenetischen Beobachtungen nach lange vor der Entstehungsphase von *Frost* im (vermeintlich) noch *Unreifen, Unfertigen* und literaturkritisch weitgehend *Unbeachteten*[235] früherer Textzustände, konkret in der Erzählung *Der Schweinehüter* (1955, TBW 14: 2003) und in der Kurzprosa-Sammlung *Ereignisse* (1969; entst. 1959, TBW 14: 2003) textuell manifest geworden ist.[236] – Die poetologischen Merkmale des *eigentlichen Thomas Bernhard* finden sich in der Kurzprosa-Sammlung *Ereignisse* in einer äußerst komprimierten und verstörenden Form. Aus der Genese ihrer Entstehung erschließt sich der mühevolle Findungsprozess der eigenwilligen Poetik Bernhards in einer nachvollziehbaren Offenheit und Zugänglichkeit, wie sie in dieser Form in keinem Nachlasskonvolut danach mehr anzutreffen ist[237]. – In der Folge widmen wir unsere besondere Aufmerksamkeit den Besonderheiten des „intransitiven Schreibens", wie es in den 1960er Jahren eine paradigmatische Relevanz in Bernhards Prosa erfahren sollte und zu dessen herausragenden Merkmalen die *prozessuale* „Involviertheit" zählt. Als Impulsgeber unserer Beobachtung dient der im Zusammenhang mit dem Begriff der *écriture* erschiene Aufsatz von Roland Barthes: *Schreiben. Ein intransitives Verb?* (Zanetti: 2012: 240-250) und Hayden White: *Schreiben im Medium* (ebd.: 251-260) – Im Anschluss daran kontextualisieren wir die *intransitive Schreibweise* Bernhards mit den Leitbegriffen der Ästhetik der Moderne: *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* Moderne und bringen in einem kurzen Exkurs das *Verschwinden des Subjekts* zur Sprache. – Zum Abschluss dieses zweiten Kapitelabschnitts stellen wir den ästhetischen Leitbegriff der *Kontingenz* in eine historische Beziehung mit den poetologischen Semantiken der „Latenzzeit"

Insgesamt trachten wir in diesem Kapitelabschnitt, Bernhards *intransitive* Schreibweise vermittels einer historisch perspektivierten Einbettung in die mit Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Erkenntniskrise der Ästhetischen Moderne einzuordnen. Die hier zu verstehende *Eigentlichkeit des Kontingenzbegriffs* stellen wir mit einer Zwischenanmerkung in-

[235] Wir halten diese Bewertungsformeln – editionsphilologisch begründet – insofern für äußerst problematisch, als das dabei angelegte Maß dem Modell der Entelechie folgt, das heißt, dass die Wertzumessung von einem idealen finalen Textzustand ausgeht und die poetologische Eigenständigkeit früher Textzustände sträflich vernachlässigt. Wir halten es für ein unbedarftes philologisches Verständnis der Prosatexte vor *Frost* für angebracht, sich vom kanonisierten Thomas Bernhard zu lösen.

[236] Mit dieser Einschätzung befinden wir uns mit Hans Höller (2014) und einer Reihe anderer ausgewiesener Bernhard-Forscher durchaus in bester Gesellschaft.

[237] Im noch unveröffentlichten Band *Der eigentliche Thomas Bernhard* nimmt die poetologische Textgenese der *Ereignisse* eine zentrale Position ein. Damit versuchen wir, die noch offen Lücke der unserem Dafürhalten nach wichtigsten Prosatexte vor *Frost* zu schließen.

sofern noch einmal gesondert heraus, als wir ihn in Bezug auf den *eigentlichen Thomas Bernhard,* also den *intransitiv schreibenden* Thomas Bernhard, eine entscheidende Bedeutung für das Verständnis seiner „immanenten Poetik" beimessen, wie überhaupt der ästhetische Leitbegriff *Kontingenz* über Bernhards Prosatexte hinaus das poetologisch geprägte Spannungsfeld der literarischen Moderne fundiert, dessen Wurzeln bis Montaigne, der, so könnte man sagen, mit den *Essais* die *intransitive Schreibweise* antizipiert, zurückreichen[238]. Mit dem Begriff des *intransitiven Schreibens,* seinen literaturgeschichtlichen Anfängen und der poetologischen Immanenz insbesondere bei Mallarmé (Szondi: 1975) und den poetologischen Folgewirkungen in Bernhards früher Prosa versuchen wir herauszufinden, wie sich das *Moment der Involviertheit* des Schreibenden als Agens der „Schreibszene" (Campe: 1991: 759-772) in den Prozessspuren des „absoluten Schreibens" (Hayden Whyte: 2012) äußert, zeichnen eine entsprechende Anleihe aus dem habituell anverwandten Bereich der bildenden Kunst, artikuliert in der gestisch-körperlichen Malweise Jackson Pollocks (Prange:1996) und nähern uns mit Peter Szondis profunder Interpretation der *Hérodiade* Mallarmés (Szondi 1975: 31-138) dem Prinzip des *enharmonischen Wechsels* (Arburg: 2011) als Möglichkeit der Identifikation von Stimmungsindikatoren, hören uns mit der gebotenen Skepsis an, wie Thomas Bernhard im Film *Drei Tage* die Absolutheit seines intransitiven Schreibens implizit zur Sprache bringt und fragen uns nicht zuletzt, inwieweit der Begriff des *intransitives Schreibens* nicht schon in der „Transzendentalpoesie" Schlegels direkt oder indirekt vorweggenommen, und wenn nicht, so zumindest antizipierend angesprochen wird (vgl. Vietta: 2001: 179-183); gehen mithin sinngemäß auch der Frage nach, ob sich die „Negative Poetik" bei Bernhard, wie sie Schönthaler (2011) als weiteres konstitutives Merkmal der Nachkriegs-Moderne ausweist, allein in der „Negativität des Erzählers" (Schönthaler: 2011: 65-70) erschöpft, oder ob den dezidiert sprachuniversellen *Negationen* bei Bernhard nicht vornehmlich eine *sprachkritisch-kreative* Funktion immanent ist (Köller: 2015). Mit einem kurzgefassten Versuch, Bernhards reflexive Schreibweise in die von einer elementaren Erkenntniskrise geprägte literarische Moderne des 20. Jahrhunderts einzuordnen und zu verschränken, beschließen wir den zweiten Kapitelabschnitt.

[238] Bemerkenswerterweise reichen die epistemischen Fäden der verschränkten Erscheinungsweisen von Reflexivität, Subjektivität und Kontingenz als erklärte Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne bis auf Montaigne, also bis in die frühe Neuzeit zurück. Auf dieses Überraschungsmoment kommen wir noch zurück.

6.3.1.2 Der „qualitative Wechsel“

Die folgenden Überlegungen und Anmerkungen, sie sind im Zuge der Verfassung dieser Arbeit, der umfangreiche Vorstudien vorausgegangen sind, in der Art einer permanenten „rekursiven Transkription“ (Ludwig Jäger: 2008) entstanden. Auf dem Weg ihres sukzessiven, allmählichen, bisweilen bruchstückhaften Werdens zu den jetzt beruhigten linearen Rezeptionsbedingungen sind die erörternden Überlegungen merklich angewachsen und sind nunmehr zur unverzichtbaren Voraussetzung des eigentlichen Vorhabens, nämlich Thomas Bernhards Roman *Frost* einer stimmungsorientierten Lesart mit dem Fokus auf latente Anagramme zu unterziehen, avanciert. Den Charakter von *Anmerkungen* haben sie dadurch nicht eingebüßt: Anmerkung merken etwas zu etwas an, nämlich die *Entstehungsbedingungen* der *immanenten Poetik* Thomas Bernhards in den Jahren vor *Frost*. – Die Ursachen ihres permanenten Anschwellens sind mitunter im prekären Umstand zu sehen, dass unserem zentralen Beobachtungsgegenstand – in dem wir das ästhetische Phänomen Stimmung als die bestimmende poetologische Konstituente jeden literarischen Textes voraussetzen – die Fähigkeit zur Theoriebildung immer noch abgesprochen wird[239], insofern der Stimmungsbegriff zur Zeit der Entstehung von *Frost* aus den geisteswissenschaftlichen Diskursen ausgeschieden wurde. Wir verfügen demzufolge bezüglich der Literaturen der Nachkriegszeit über keinen diskursiv brauchbaren Stimmungsbegriff. Und der gegenwärtige Stimmungsdiskurs beschränkt sich im Wesentlichen auf die historisch motivierte Darstellung deren poetologischen Wirkungsweise in den sogenannten *stimmungsträchtigen* literarischen Epochen der Romantik und des Fin de siècle. Der mithin erforderliche komplexe Findungsprozess eines zeitgeschichtlich adäquaten Stimmungsbegriffs nach einem über ein halbes Jahrhundert anhaltenden wissenschaftlichen blinden Fleck bedingt geradezu eine diskontinuierliche, assoziative, bisweilen assimilative Vorgangsweise. – Ein weiterer Grund für die Zunahme der Anmerkungen liegt in der Komplexität des sogenannten *qualitativen Wechsels* Thomas Bernhards von einer eher noch konventionellen Schreibweise zur *Eigentlichkeit* seiner *immanenten Poetik*. Und nicht weniger umfangreich gestaltet sich der Versuch, eine poetologische Beziehung zwischen Bernhards Prosa und der ästhetischen Moderne im 20. Jahrhundert herauszustellen. Die so ständig angewachsenen Heuristiken in Verbindung mit den immanenten Möglichkeitsbedingungen sprachkonstitutiven

[239] Der Frage, inwieweit dies als Vorwand für eher ideologische und reduktionistische Beweggründe herhalten muss, kann hier, so sehr sie berechtigt erscheinen sein mag, nicht im Detail nachgegangen werden. (Vgl. dazu: Gisbertz: 2011; Wellbery: 2003; F. Reents: 2015)

metasprachlichen Vermögens[240], die jedem literarischen und wissenschaftlichen Schreibprozess eigentlich sind, erklären und rechtfertigen letztlich den erhöhten Anfall an anmerkenden Überlegungen und Begriffserläuterungen, mithin ihren erklecklichen Umfang von annähernd hundert Kapitelseiten. – Diese so entstandenen Erörterungen bilden zum einen die Grundlage für den sukzessiven Findungsprozess zu einem für Thomas Bernhards früher Prosa angemessenen Stimmungskonzepts insofern, als die maßgeblichen Konstituenten und kontextuellen Einflussgrößen bei der Entstehung Bernhards „immanente Poetik" in diesen Prozess eingeflossen sind, zum anderen ermöglichen erst die so gewonnenen Einsichten und Erkenntnisse aus den angesprochene textanalytische Explikation sinnlicher Wahrnehmungsformen ästhetischer Phänomene, wie sie im 5. Kapitel erörtert wurden, im Roman *Frost*. Insgesamt gesehen eine Vorgehensweise, die Fragen nach einer bestimmten „Sprachsituation"[241] evoziert, die das Vorhaben, den *eigentlichen Thomas Bernhard* über eine leib-sinnliche Lesart[242] zu entdecken, ermöglichen und zugleich rechtfertigen sollte. Dies führt unausweichlich über das Apriori historischer, literaturimmanenter und lebensweltlich-subjektiver Möglichkeitsbedingungen[243] des *poetologischen Wechsels* Thomas

[240] Nebenanmerkung: Dieses Vermögen gründet in der Rekursivität qua Selbstbeobachtung im Prozess des Schreibens selbst und ist sinngemäß vergleichbar mit Kleists: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. (Grésillon: 2012: in Zanetti: 2012: 152 f.)

[241] Eine überwiegend dem Literalsinn verpflichtete Sprachsituation, oder anders gesagt, die sprachlichen Strukturen der eigentlichen Rede sind, folgt man Haverkamps Latenzkonzept, der es erklärtermaßen rhetorisch begründet, kein guter Nährboden für *anagrammatische Latenzen*. (Vgl. Trüstedt: 2011: 532)

[242] Nach Stefan Hajduks „Poetologie der Stimmung" gilt: Erst über eine ontologisch-phänomenologische, vorbegriffliche Rezeption von Stimmungen, also in ihrer primordialen Erschließung, können sie „ästhetisch erfahrbar" werden, um sie für die poetologische Analyse, also um Stimmungen „ästhetisch verstehbar" zu machen, wieder „so weit wie möglich" von Heideggers *In-der-Welt-Sein-Denk*ens zu entfernen, beziehungsweise „so nah wie nötig" an ihm dranbleiben. (Hajduk: 2016: 137). Es stellt sich hier allerdings, wie wir es sehen, die berechtigte Frage, ob man, folgt man Haverkamps Anregung, dass nämlich ein ästhetisch bestimmtes Erkenntnismodell sinnlicher Wahrnehmung über das Konzept der Leiblichkeit von Baumgartens *Aesthetica* ausgehend über die „Phänomenologie der Wahrnehmung" Merleau-Pontys und Nanys Leiblichkeitsbegiff in „Corpus" führt, nicht auf den Rekurs auf den fundamental-ontologischen Stimmungsbegriff Heideggers weitgehend verzichtet werden kann, zumal eine literaturwissenschaftliche Anschlussmöglichkeit an einen ontologisch fundierten Stimmungsbegriff nicht gegeben ist. Gumbrechts Vorschlag „Stimmungen lesen" (2011) geht, der Logik seines präsentischen Denkmodells in „Diesseits der Hermeneutik" (Gumbrecht: 2004) folgend, über die unreflektierte sinnlich-körperliche Lesart nicht hinaus, gibt sich mit einem wissenschaftlich noch unartikulierten Vorverständnis offenkundig zufrieden. Dies dürfte in seiner dezidiert interpretationsresistenten Haltung begründet sein.

[243] Die Einflussfaktoren auf den „qualitativen Wechsel" bei Thomas Bernhard sind vielfältig und in ihrer Vielfalt nur schwer, und wenn überhaupt, dann nie vollständig rekonstruierbar. Jeder darauf gerichtete Versuch, so unumgänglich er im Sinne angestrebter holistischer Gewissheiten erscheinen mag, sieht sich dem Vorwurf eines kontingenten Reduktionismus ausgesetzt. Der Schluss kann daher nur lauten: Die heuristische Beobachterposition ist im Sinne einer offenen enzyklopädischen Semiose (Eco) – sie muss ja nicht gleich die gesamte „Archäologie des Wissens" (Foucault) umfassen – sofern der Zugang zu den nachgelassenen Spuren dieser Möglichkeitsbedingung wieder gewährleistet sein sollte, tunlichst beizubehalten. Leider stellt sich die derzeit ungeklärte Situation des Bernhard Nachlasses, was diesen Forschungsaspekt betrifft, nicht gerade ermutigend dar. Eine auf den Schreibprozess orientierte Nachlassforschung wird derzeit wohl als entbehrlicher Appendix betrachtet.

Bernhards von einem überwiegend konventionellen, weitgehend unverschlüsselten, noch deutlich den klartextuellen Ausdrucksmöglichkeiten verpflichteten Schreibstil bis hin zu einer *intransitiven,* vornehmlich ihre formalästhetischen Strukturen reflektierende, von handlungsarmen Inhalten bestimmten Schreibhaltung. – Inwieweit ein innerer Zusammenhang zwischen der den literarischen Texten der späten Moderne inhärenten *intransitiven* Schreibweise und deren wesentlich ungesagten anagrammatischen Implikationen besteht, bedarf in der Folge noch einer differenzierten Betrachtungsweise. Die Frage, die sich allerdings schon vorweg stellt, lautet: Wie muss eine Poetik beschaffen sein, um in einer Art Doppelbewegung latente Bedeutungen in textimmanenten Stimmungen zu verbergen und das Verbergen selbst als Verfahren nach Ovids: *ars adeo latet arte sua* implizit anzusprechen? – Diese nicht unvermittelt entstandene *intransitive Schreibweise*, wie sie Bernhards Prosa ab Mitte der 1950er Jahre – allerdings noch weitgehend unter Ausschluss einer breiteren literaturkritischen Wahrnehmung – prägen sollte und die sich in der Folge mit dem Erscheinen des Romandebüts *Frost* (1963) zu der vielbeachteten, unerwarteten, bisweilen irritierende Singularität seiner „immanenten Poetik" entwickelt hat, ist allerdings als autopoietische Kippfigur ohne entsprechende Einbeziehung literarischer und lebensweltlicher Einflussfaktoren bei der Entfaltung seiner veränderten poetischen Verfahrensweise nur bedingt denkmöglich. (vgl. Mittermayer: 2015: 19-142) Nicht ganz aus dem Blickfeld literarisch assimilativer Aneignungen sollte neben den mehr oder weniger prägenden intersubjektiven Begegnungen seine eigene bis 1960 anhaltende Lyrikproduktion geraten, die bereits die für sein Gesamtwerk charakteristische melancholische Grundstimmung in sich trägt.[244]

[244] Aus methodischen Gründen kann hier den entsprechenden sprachimmanenten Implikationen in Bernhards Lyrik aus der Zeit vor 1955, sofern sie den besagten „qualitativen Wechsel" mitbestimmt haben sollten, nur ansatzweise im Zuge der diesbezüglichen An**a**lyse der Erzählung *Der Schweinehüter* nachgegangen werden. Für einen vertiefenden Einblick und auf dezidiert begründeten Erkenntnisse, ob in der Lyrik schon der Keim der „Idee des gesamten Werkes" liegt (Sorg: 1992: 16-26) muss hier auf den Kommentar des Bandes TBW 21 (Fellinger Hg.: TBW 21: 2015: 391-460) mit punktuellen Einschränkungen verwiesen werden: Fellingers undifferenzierte Einschätzung, „dass Bernhard sich um 1960 zum radikalen Neuanfang entschlossen hat[,]" (ebd.: 450), wie immer das gemeint sein mag, findet hier keine ungeteilte Zustimmung. Dieser (nicht voraussetzungslose) Entschluss geht, wie hier zu begründen versucht wird, auf den „qualitativen Wechsel" von einer noch traditionellen Schreibhaltung zur Intransivität seiner poetologischen Verfahrensweise Mitte der 1950er Jahre zurück (vgl. die Erzählung *Der Schweinehüter* von 1956 und der Kurzprosa-Sammlung *Ereignisse*, entstanden von 1957 bis 1959.). Die in dieser Zeit bis zum Ende seiner Lyrikproduktion entstandenen Gedichte zeigen deutlich die merkmaltragenden Konturen dieses „qualitativen Wechsels". Es wäre untersuchenswert, inwieweit eine Wechselwirkung zwischen den parallel entstandenen Gedichten und der frühen Prosa aus dieser Zeit besteht und ein daraus bewirktes assimilatives Verfahren möglicherweise rekonstruiert werden kann.

Herauszuheben wäre hinsichtlich der Entstehung der *immanenten Poetik* Bernhards, hier artikuliert als poetologisches Moment *intransitiven Schreibens*, dass es in der besagten Zeit zu einer intensiven Berührung mit der österreichischen Avantgarde der Nachkriegszeit vornehmlich in der Zeit der späten 1950er Jahre am Tonhof des Ehepaars Lampersberg[245] in Maria Saal in Verbindung mit einer seine veränderte Schreibhaltung prägende intersubjektive Auseinandersetzung Thomas Bernhards gekommen ist. Doch aus nur wenigen singulären Einflussgrößen allein ist der fundamentale Wechsel zu einer Poetologie betont reflexiven Schreibens nicht erklärbar. Ein grundsätzliches Vorverständnis für Bernhards Weg zu einer von Franz Eyckeler fundiert kartierten „Reflexionspoesie" (Eyckeler: 1995) führt, bei aller gebotenen Textimmanenz, nicht zuletzt über Bernhards Biographie[246]. Die paradigmatische *Eigentlichkeit*[247] seiner Poetik ist jedoch, wie dies Manfred Mittermayer betont, „aus seiner Biographie nicht erklärbar." (Mittermayer: 2015: 13) Zahlreiche, äußerst wertvolle Hinweise für einen vertiefenden Einblick in Bernhards poetischem Findungsprozess finden sich im Kommentar zu TBW 14, von denen wir hier stellvertretend eine signifikante Textpassage zitieren: „Der Weg in die Moderne, der sich bei dem jungen Schriftsteller auf wenige Jahre konzentriert, wiederholt in seiner komprimierten Dramatik den in Österreich nach 1945 verzögerten Anschluss an eine Moderne[248], die, wissenschaftlich und künstlerisch, im Wien der Jahrhundertwende europäische Geltung erlangt hat." (Huber, Höller, Mittermayer: TBW 14: 2003: 545)

Ein für den hier angestrebten Zugang zum *eigentlichen Thomas Bernhard* zentrales Moment einer fortan betont reflexiven Schreibweise Bernhards kommt, wie hier in der Folge

[245] Vgl. dazu die Dissertation von Stefano Apostolo: 2019: 39-46; vgl. auch: Mittermayer: 2015: 120-142.

[246] Hierin ist zu verstehen, dass die kollektiven und subjektiven lebensweltlichen Bedingungen der „Latenzzeit" als Einflussfaktoren auf Bernhards poetologisches Verfahren ab der Mitte der 1950er-Jahre nicht ausgeklammert werden dürfen, dies gilt vor allem für den melancholischen Grundton seiner frühen Prosatexte, die, wie noch auszuführen sein wird, in der historischen Verzweiflung infolge des Zusammenbruchs der Utopien des Rationalismus in der Spätmoderne mit ihren tieferen Grund hat.

[247] Hier ist unter paradigmatisch die „Eigentlichkeit als Rhetorik-*Frame*" (Knape: 2015: 51-83) in Anlehnung an Goffmans Rahmentheorie (Goffman: 1980) gemeint. Das heißt, dass literarisch-rhetorisches Verstehen ohne lebensweltlich konditionierte Rahmensetzung nicht gut möglich ist. Genau diese Rezeptionsfigur *framing* destruiert Bernhard ganz bewusst mit einer redundanten, überbordenden Rhetorik, die zumeist in arabesken, sinnleeren Sprachbildern mündet und eine weitgehend unbedarfte Leserschaft mit ihrer *kognitiv dissonanten* Rezeptionserfahrung zurücklässt, weil ihr lebensweltlich angelerntes *framing* nicht mehr funktioniert. Aber ist das nicht genau das, was Blumenberg fordert: „Eine immanente Poetik wird nicht darum herumkommen können, die poetische Qualität der ihr vorliegende Sprache wesentlich aus der Opposition gegen die zeitgenössische Normierungstendenz der Sprache zu verstehen." (Blumenberg: 2012: 152)

[248] Der Frage nach den Erkenntnismöglichkeiten der Ästhetischen Moderne im historischen Kontext der „Latenzzeit" zwischen 1945 und 1968 gehen wir anhand der Besprechung der Erzählung *Der Schweinehüter* insofern noch genauer auf den Grund, als sie für die qualitative poetologische Wende in Bernhards Schreibverfahren zusätzlich Aufschlüsse zu den erwähnten literaturimmanenten und lebensweltlichen Möglichkeitsbedingen und Einflussgrößen erwarten lassen.

herauszustellen versucht wird, der historischen Rahmensetzung[249] unter dem kulturgeschichtlichen Aspekt der „Latenzzeit“ (Haverkamp 2004, Gumbrecht 2012), artikuliert als *Zeitstimmung*[250] (vgl. Diner: 2011; dazu auch: Bude: 2016) der Nachkriegszeit insofern zu, als Blumenbergs Begriff der „Sprachsituation“ „als der Inbegriff des in einem gegeben kulturellen Moment Sagbaren und Unsagbaren, […]“ auszuarbeiten wäre. (Haverkamp: 2004: 23). Mit dem ästhetischen Begriff der *Anagrammatik* wird ein „Modell der Zeitlichkeit“ erkennbar, welches hinsichtlich der „Sprachsituation“ in der frühen Prosa Bernhards im Untergrund des Lesbaren zum Tragen kommt. „Ein solches Modell der >unvordenklichen Nachwirkung< macht die Frage nach der Lesbarkeit der Geschichte wie der Kultur (hier in Bernhards Prosatexten, *Anm. A.G.*) dringlich. Was als Darstellung manifest – sichtbar – ist, steht in permanenter Spannung zu den anagrammatisch verdeckt und gegenläufig wirksamen Strukturen.“ (Trüstedt: 2011: 537). Haverkamp stellt dazu fest: „Der exemplarische Status von Anagrammen für die rhetorisch-poetische Analyse einer Literatur, die auf grammatischer Grundlage kanonisch geworden ist und ihren anagrammatischen Untergrund nicht preisgibt, bleibt erst noch wiederzufinden.“ (Haverkamp: 2000: 136) Damit nähern wir uns allmählich dem zentralen Fluchtpunkt dieser Untersuchung, nämlich ein literaturwissenschaftlich tragfähiges, ästhetisch-phänomenologisch motiviertes Verstehenskonzept aus den sprachstrukturellen Implikationen latenter anagrammatischer Figurationen von Stimmungen – die bereits erwähnte melancholische Grundstimmung[251] wäre

[249] Das hier angesprochen *framing* ist vornehmlich *temporal* und erst in zweiter Linie *rhetorisch* codiert.

[250] Der Begriff der *Zeitstimmung*, zu verstehen als die einer bestimmten Zeit zugemessene atmosphärische *Grundstimmung*, ist insofern problematisch, als sie zwischen einer kollektiv evozierten Wahrnehmung und einer individuell wirkenden Betroffenheit im Sinne eines subjektiv gefühlten *In-der-Welt-Seins* nicht differenziert. Und dennoch verbindet man mit dem Begriff der *Zeitstimmung* die Vorstellung einer bestimmten, über längere Dauer anhaltenden, sich nur langsam verändernde gesellschaftliche, politische, intellektuelle und literarische Atmosphäre, die in unterschiedlicher Intensität jedes Individuum in seinem *Dasein* berührt und auf sein konkretes, biographisch bedingtes Lebensgefühl zusätzlich einwirkt. Literatur ist dann der Ort, an dem dieses akkumulierte Lebensgefühl über die subjektive Gestimmtheit, wie es hier in der monologisierenden Figurenrede bei Bernhard eindrücklich artikuliert wird. Dies gilt im Besonderen für die Prosa Bernhards in der „Latenzzeit“, in der dieses Lebensgefühl einer latenten existentiellen Erkenntniskrise explizit als Sprachkrise im *anagrammatischen* Stimmungsgehalt ihren diffusen, flüchtigen Ausdruck findet. Ob und inwieweit diese Beobachtung über die Prosa der „Latenzzeit“ hinaus zutrifft, ist nicht Gegenstand und Voraussetzung für den Findungsprozess des hier *eigentlich Gemeinten.* Gegen eine Auffassung, die mit der Einflussgröße *Zeitstimmung* einhergehende veränderte Schreibhaltung als *poetologische Universalie* des Gesamtwerkes Bernhards – unter Ausschluss veränderter historischer, lebensweltlicher Prämissen vor allem solche nach der historischen Zäsur 1968 – zu verstehen ist, sind hier grundsätzliche, in der Folge noch zu begründende Bedenken anzumelden.

[251] Der textuelle Begriff der *melancholischen Stimmung* als Figur *latenter anagrammatischer Semantiken* wird im Zusammenhang mit der *Zeitstimmung* der „Latenzzeit“ noch genauer besprochen, allerdings gehen wir beim Begriff der Melancholie über Schefflers Ansatz zu Schopenhauer hinaus von einer interferierenden Wirkung innerlicher und lebensweltlicher Bedingtheiten als integratives Vermögen von Stimmungen bei der Entstehung einer textuell-atmosphärischen melancholischer Gestimmtheit, zu verstehen als subjektive Refle-

eine solche von Anagrammen anthropologischer Ursprünglichkeit unterlegte Figur – zu entwickeln. Mit einem dahingehend ästhetisch-poetologisch ausgerichteten Argumentations- und Orientierungsgerüst mit für neue Erkenntnisse offenen Rändern versuchen wir, über die ontologisch phänomenologische Medialität vermittels der dritten Rezeption Merleau-Pontys (*Diaphänomenologie*: Alloa: 2017 und 2018) der Latenzfigur der *ästhetischen Stimmung* einen über das *reale*, leib-sinnlich wahrgenommene *Medium Stimmung* in die poetologische Ebene transformierten, literaturwissenschaftlich fundierten Status anagrammatischer tiefenstruktureller Semantiken und deren ästhetischen Erkenntnismöglichkeiten[252] auszuschöpfen. Erst über die im vorbegrifflichen Wahrnehmungsvollzug immanente Verfugung von sprachstrukturell implizierten Stimmungen mit ihren untergründig wirksamen anagrammatischen Latenzen kann eine Poetik verdrängter historischer Semantiken letztlich „lesbar" werden. – Was hier nur skizzenhaft angedeutet werden kann, nimmt in weiterer Folge die zentrale Funktion einer dezidiert heuristischen Verfahrensweise bei der Entwicklung eines spezifisch ästhetischen Erkenntniskonzepts ein. Dies gilt für die sinnlichen Erkenntnismöglichkeit nach Baumgartens „Aesthetica" nachgerichtete Anlehnung an das musiktheoretische Konzept der *Enharmonik* (Arburg 2011: 15-32) in teils weitgehender, teils nur punktueller Verbindung mit Hajduks *Poetologie der Stimmung* (Hajduk 2016: 11-195) [253], anagrammatisch durchwirkter Stimmungen. Bei aller theoretischen Problematik des Stimmungsbegriffs, es kommt, wer sich die literaturwissenschaftliche Analyse sprachstruktureller Stimmungsimplikationen mit dem Fokus auf eine anagrammatische Lektüre zum erklärten Ziel setzt, an der Entwicklung und Anwendung eines, zugegeben, sehr spezifischen und komplexen, vor allem offenen Methodenkonzepts – hier in der Folge

xion einer „historische Verzweiflung" durch den Verlust der Utopien der Moderne, wie dies von Heidbrink ausführlich expliziert wird, aus. (Heidbrink: 1994, 1997 und 1999)

[252] Infolge ihrer flüchtigen, diffusen, sich vektorlos ausbreitenden Evidenz verschließen sich ästhetische Stimmungen einer direktsprachlichen Objektivierung. Ihr kommunikativ-suggestives und integratives Potential verdanken sie allerdings gerade ihrer wesenhaften Flüchtigkeit und sprachlich kaum fassbaren phänomenalen Erscheinungen.

[253] Das Prinzip des *enharmonischen Wechsels*, wie es Arburg für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit dem ästhetischen Phänomen vorschlägt, ist unter anderen Verfahren wie *foregrounding* und *backgrounding*, wie sich zeigen sollte, hervorragend für die Identifizierung von Stimmungsindikatoren geeignet, mithin sprachliche Implikationen ästhetischer Stimmungen kenntlich zu machen. – Hajduks „Poetologie der Stimmung" stellt sich der methodischen Herausforderung, ästhetisch phänomenologisch wahrgenommene Stimmungen poetologisch verstehbar zu explizieren. Allerdings, und dieser Umstand wird uns noch beschäftigen, ist dem Untersuchungsgegenstand mit Goethes „Werther" eine anders geartete, dem Empfindsamkeitsparadigma der Sturm- und Drangzeit verpflichtete Stimmungskonzeption eingeschrieben, die in Bernhards Prosa nicht wesentlich über Narrative, sondern über die sprachimmanente Reflexivität ihr affektives Potential offenbaren. Das könnte nach sich ziehen, dass bei Bernhard für die Identifizierung von Stimmungsindikatoren das enharmonische Prinzip, wie es Arburg vorschlägt, der ästhetisch-phänomenalen Analyse vorgeschaltet werden müsste. (Vgl. dazu auch das oben angesprochene Verfahren von *foregrounding*- und *backgrounding* Effekten.)

als dreistufiges *offenes Leitmodell* artikuliert – nicht vorbei, denn analytisches Vorgehen heißt zu allererst ordnendes Vorgehen. Die an die besagten konzeptionellen Vorgaben von Arburg und Hajduk angelehnte Darstellung und ihre Stellung zum sinnlichen Erkenntnismodell in der Folge Baumgartens *Aesthetica* bleibt den nächsten Anmerkungen vorbehalten.

6.3.1.3 Thomas Bernhard und das „intransitive Schreiben"

> *…] was mich betrifft, ich bin kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt*.
>
> Thomas Bernhard: *Drei Tage 1970*

> *Der moderne Autor schreibt nicht etwas, sondern er schreibt absolut, praktiziert das Schreiben als solches, verfolgt darüber hinaus keinen anderen Zweck.*
>
> H. White: *Schreiben im Medium (2012)*

Der Begriff des *intransitiven* Schreibens geht im Wesentlichen, soweit wir es sehen, auf Roland Barthes Aufsatz: *Schreiben, ein intransitives Verb?* (Barthes: 2012; [in Englisch 1970]) zurück[254]. Vier Jahre zuvor hat Foucault 1966 in seinem Band *Die Ordnung der Dinge* (hier Foucault: 1974) versucht, die Eigentlichkeit modernen Schreibens, die er mit dem Aufkommen der Sprache als >Literatur< [255]am Beginn des 19. Jahrhunderts in Verbindung bringt, neu zu bestimmen, während Barthes die paradigmatische Zäsur der *Intransivität* mit Mallarmés Poetik wesentlich später festlegt.[256] – Hierin zeigt sich die erwähnte

[254] Barthes hielt den Vortrag bereits 1966 anlässlich der (Post) Strukturalismus Konferenz in Baltimore.(Vgl. Zanetti: 2012: 18). Barthes nimmt darin die grammatische Kategorie des Mediums in den Blick, eine Perspektive, die Hayden White später zum Anlass für seinen Essay *Schreiben im Medium* (White: 2012/1993: 311-318) nimmt.

[255] „ Mit ihr werde vielmehr eine Form von Sprache fokussiert, eine Sprache, die sich – so Foucault – auf das >Rätsel ihres Ursprung" zurückbiege und die ihre Existenz >nur in Bezug auf den reinen Schreibakt< habe, eine Literatur, die sich in >radikaler Intransivität< ausschließlich selbst als >schreibendes Subjekt< thematisiere. (zit. nach Jäger: 2008: 285)

[256] Wir sind der in der Folge noch zu begründenden Ansicht, dass in Montaignes *Essais* (2005/1590) *Intransivität* insofern bereits unüberhörbar anklingt, als Montaignes Betrachtungen durch die reflexive Formel

Problematik der Periodisierung, ausgelöst durch unterschiedlich intendierte Prämissen, die bisweilen eine präjudizierende Tendenz nicht verhehlen können[257]. – Hayden White (2012) reflektiert in seinem Aufsatz beide Sichtweisen von Intransivität, insbesondere fasziniert ihn anfangs Foucaults zugespitzte Hypothese[258]: „Literatur sei als Sprache nichts weiter als der Effekt eines – so Foucault – >stummen und vorsichtigen Deponierens des Wortes auf einem weißen Stück Papier, wo sie weder Klang noch Gesprächspartner besitzt, wo sie nichts außer sich selbst zu sagen, nichts anders zu tun als im Glanz ihres Seins zu erstrahlen hat.<“ (zit. nach Jäger: 2008: 285) Roland Barthes konstatiert in seinem – für den von mehreren Poststrukturalisten in Gang gebrachten *écriture*-Diskurs – richtungsweisenden Aufsatz *Schreiben. Ein intransitives Verb?* „Literatur und Sprache finden wieder zueinander“; dieses Diktum äußert sich zum einen als Sprachkritik, die sich „auf der Ebene des Schriftstellers, […] definieren lässt“, zum anderen versucht er, das reflexive Potential des *intransitiv* agierenden Verbs *schreiben* als Agens des Schreibakts zu explizieren. Die Anfänge des *intransitiven Schreibens* legt Barthes, wie bereits erwähnt, auf Stephane Mallarmé[259] fest, in dessen Werk „eine radikale Erforschung des Schreibens unternommen“ wird und mit Proust, Joyce (Kafka, Valery; *Anm. A.G.*) eine profunde Fortsetzung findet. (Barthes: 2012: 18). In weiterer Folge spricht Barthes implizit die *Eigentlichkeit des intransitiven* Schreibens an: „ […] Wenn wir also versuchen, im modernen Schreiben bestimmte grundlegenden Kategorien der Sprache aufzufinden, so erheben wir nicht den Anspruch, einen gewissen Archaismus der >Psyche< freizulegen; wir sagen nicht, dass der Schriftsteller zum Ursprung der Sprache zurückkehrt, sondern dass die Sprache für ihn Ursprung ist.“ (ebd.: 19). – Hayden White greift im Anschluss an Foucault in seinem Essay *Schreiben im Medium* (White: 2012) Barthes‘ Gedanken, insbesondere dessen grammatika-

„sich selbst“ ein wesentliches Merkmal *intransitiven Schreibens* antizipieren. (Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen weiter unten)

[257] Foucault verbindet *Intransivität* mit dem Erscheinen der *Literatur* – „sie führt die Sprache der Grammatik auf die nackte Kraft zu sprechen zurück, und da trifft sie das wilde und beherrschende Sein der Wörter.“ – am Beginn des 19. Jahrhunderts. Barthes versucht *Intransivität* dezidiert linguistisch zu definieren.

[258] Jäger hat sich in seinem Aufsatz „Rekursive Transkription. Selbstlektüre diesseits der Schrift“ (Jäger: 2008: 282-300) mit der „Rückwendung der Zeichenperformance auf *sich selbst*“ dem Thema des *intransitiven Schreibens* aus der Perspektive Hayden Whites in dessen Essay *Schreiben als Medium* sowohl die Sichtweise Barthes als auch die Foucaults reflektiert und punktuell erweitert, genähert. Wir versuchen hier, zwischen den richtungsweisenden Aufsätzen changierend und vor dem Hintergrund der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne ein argumentativ begriffliches Gewebe zu flechten, aus dem heraus sich eine Heuristik zu Bernhards spezifischer Form *intransitiven Schreibens* anhand von beispielhafter Anleihen aus Kunst und Literatur entwerfen lässt.

[259] Diese versuchte Festlegung auf Mallarmé als Begründer des *intransitiven Schreibens* brachte ihm den Vorwurf der willkürlichen Periodisierung ein. (Zanetti: 2012: 18, Anm. 10). Ein Vorwurf, der jeden Bestimmungsversuch einer Periodisierung infolge der diffusen Zeitlichkeit der Ästhetischen Moderne treffen könnte. Hier wird in der Folge noch mehrmals von Mallarmé, um den Begriff des *intransitiven Schreibens* in seiner Eigentlichkeit weiter aufzuhellen, exemplarisch die Rede sein.

lisch-diathetischen Zugang zur Intransitivität des Verbs *schreiben* auf und erweitert[260] diese Passage – Barthes rechtfertigt hierin die Frageintonation seines Aufsatztitels, in dem er darauf insistiert: „ [die] Suche nach einer Definition des modernen *Schreibens* darf also nicht, zumindest nicht in erster Linie, bei der *Intransivität* ansetzen." (Barthes: 2012: 247) Er verweist auf die Diathese, die bezeichnet, „auf welche Weise das Subjekt des Verbs vom Vorgang in Mitleidenschaft gezogen wird" (ebd.) – und knüpft wie folgt daran an: „[Roland Barthes fragt], ob das Verb >schreiben< (*ecrire*) korrekterweise im Passiv wie im Aktiv verwendet werden könne. Barthes stellt die Frage, weil sich modernes Schreiben aus seiner Sicht von älteren Formen des Schreibens durch seine augenscheinliche *Intransivität* unterschied. Der moderne Autor schreibt nicht *etwas*, sondern er schreibt absolut, praktiziert das Schreiben *als solches*, verfolgt darüber hinaus keinen anderen Zweck." (White: 251) „[…] Barthes bedient sich der grammatischen Kategorie des Mediums, um ein „Schreiben" zu kennzeichnen, […] bei dem das >schreibende Subjekt nur *im* und *durch* das Schreiben< existiert<" (ebd. 253-254).

Die Existenz des schreibenden Subjekts kann demnach nur über den Grad der *Involviertheit* des schreibenden Subjekts als *eigentliches* Agens über die grammatische Medialität des Verbs bestimmt werden. – Genau in dieser Involviertheit[261] des schreibenden Subjekts liegt das *Moment der Eigentlichkeit* begründet, allerdings bleibt uns Roland Barthes Kriterien, den Grad an Involviertheit[262] als Spezifikum dieser Schreibweise zu bestimmen, schuldig. (Zanetti: 2012: 18). Es bleibt uns demnach hier nur der Weg offen, den Grad und die Art und Weise der Involviertheit des *intransitiv schreibenden* Thomas Bernhard über bestimmte textuelle Implikationen unter Berücksichtigung der besagten *Eigentlichkeit* aufzuspüren. Über diesen angestrebten Zugang bewegen wir uns nochmals und direkt auf die Denkfigur Roland Barthes in seinem Aufsatz: *Schreiben, ein intransitives Verb?* und Whites *Schreiben im Medium* als „für die Moderne spezifische Form des Schreibens [zu], in

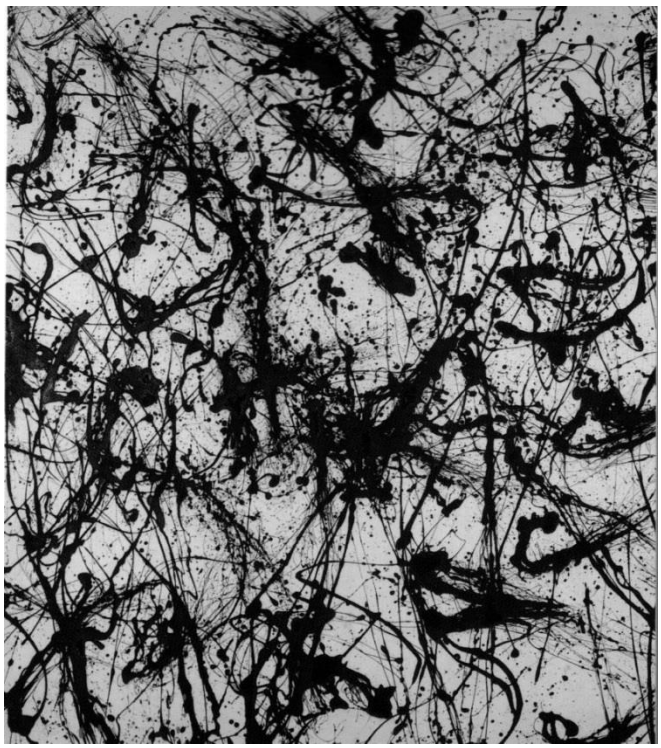
[260] White bringt mit Freuds „Zwangsneurosen" ein Analogon, das er im Wechselspiel zwischen Sadismus und Masochismus als Aktivität und Passivität sieht, ins Spiel. (White: 2012: 315)

[261] Vgl. dazu: „Schreiben heißt heute, sich zum Zentrum des Redevorgangs machen, das Schreiben vollziehen und sich selbst in Mitleidenschaft ziehen, Aktion und Affekt zur Deckung zu bringen, den Schreibenden nicht als psychologisches Subjekt […], sondern als Agens der Aktion innerhalb des Schreiben belassen. […] Somit nimmt im medialen *Schreiben* die Distanz zwischen dem Schreibenden und der Sprache asymptotisch ab. (Barthes: 2012: 247-248).

[262] Kriterien für die Bestimmung der Intensität des *Involviertseins*, das mehr ist, als ein partielles *Beteiligtsein*, sind insofern nicht erlässlich, als eine eminente *Beteiligung* am Schreibakt auch dem *transitiven* Schreiben nicht abgesprochen werden kann. Bernhards Prosa wird also nicht zuletzt abzufragen sein, inwieweit die radikalisierende Metapher „Auslöschung" des Geschrieben im Akt des Schreibens eine Bedingung dieser Kriterien erfüllt.

der das Subjekt sich nicht mehr außerhalb des Aktes agierende Instanz begreift, sondern als Produktivfaktor, der durch den Akt selbst mitentworfen, aber auch in Frage gestellt wird." (Zanetti: 2012: 19). – Versuchen wir vorerst über die figurative Vorstellung eines *involvierten Agens* in der Gestalt eines *aktionistisch* „*malenden"* Künstlers, das Moment der *Eigentlichkeit* der Intransivität als ein Kriterium der Involviertheit des *produzierenden Subjekts* mit einer Anleihe aus den bildenden Künsten, dem *Action Painting* Jackson Pollocks (Prange: 1996), zu veranschaulichen: „Meine Malerei kommt nicht von der Staffelei. […] Ich befestige sie lieber an der harten Wand oder auf dem Boden. Ich brauche den Widerstand einer harten Oberfläche. Auf dem Boden fühle ich mich wohler. Ich fühle mich dem Bild näher, fühle mich als Teil davon, weil ich so um das Bild herumgehen, von allen vier Seiten daran arbeiten und buchstäblich *in* ihm sein kann. […]"(zit. nach: Gumbrecht: 2012: 315, *Hervorhebung: A.G.*;) [263]

Jackson Pollock*: Number 32 (1950)* 269 x 457,5 (Ausschnitt li Bildhälfte)



In der Art wie Jackson Pollock die räumliche, performative und materielle Bedingtheit seiner Malweise beschreibt[264], könnte man den Akt des Farbauftrages – es ist ja im eigent-

[263] Gumbrecht führt dieses Zitat zur Veranschaulichung seiner Beobachtung des veränderten Chronotopos als Folge der „Latenzzeit" an.
[264] Wir denken dabei an Jackson Pollock *Number 32* (1950); 269 x 475, 5 cm; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Harold Rosenberg reflektiert hierin die Amerikanische Kunstszene der 50er Jahre und

lichen Sinn kein Malen – in Analogie zum *intransitiven* Schreiben als Eigentlichkeit einer *intransitiven* Malweise bezeichnen. Sie erschöpft sich allerdings nicht allein in der Anordnung der Leinwand und aktionistischen Performativität qua permanenten Wechsel seiner *Mal*-Position, sie setzt sich über den körperlich-gestischen Farbauftrag – es ist ja mehr ein durchaus ästhetisch kontrolliertes Abrinnen, Tropfen (*Dripping*) von Farbe über den Rand der Farbdose oder aus dem gelochten Dosenboden ohne Pinsel- und Spachtelauftrag – manchmal lässt er die Farbe auch von einem Pinsel abttropfen; er destruiert erklärtermaßen den konventionellen Pinselduktus[265] und ersetzt ihn durch einen körperlich-gestischen Akt in Verbindung mit den Möglichkeitsbedingungen des materiellen Liquiditätsvermögens und Gravitationsverhaltens des Gestaltungsmittels der Lackfarben[266]. Das prozessuale *buchstäbliche In-Sein* des Malersubjekts korrespondiert mit seiner widersprüchlichen körperlich-mentalen Involviertheit, die das *Bild als Bild* und mit ihm das Subjekt des Produzierens während des *Mal-Akts* zum Verschwinden bringt (vgl. den Begriff der *Auslöschung* bei Thomas Bernhard). Der Prozess des performativen Farbauftrags steht im *Action Painting* absolut im Vordergrund. (Mit dem abgetrockneten Farbauftrag mutiert das Bild zum manifesten Tauschwert, zur *Eigentlichkeit* seines Warencharakters.[267]) – Für den Betrachter von *Number 32*, aus welchen Beweggründen auch immer er diese Position bezieht, eröffnet sich, sofern er von einer Suche nach dinghaften Bedeutungen absieht, ein monumentaler, düstergestimmter, schwarz-*gedripter* Kosmos, ausgestaltet als „apokalyptische Tape-

---

prägt den Begriff des „Action Painting" wie folgt: „Ab einem bestimmten Zeitpunkt erschien einem amerikanischen Künstler nach dem anderen die Leinwand als Arena des Handelns und weniger als ein Raum, in dem ein wirklicher oder imaginierter Gegenstand abgebildet, gestaltet, analysiert oder >ausgedrückt< werden sollte." (zit. nach Regine Prange:1996: 5); (Hervorhebung. *A.G.*) Trefflicher könnte man die paradigmatischen Merkmale der *Intransivität* dieser Malweise in Analogie zu literarischen Form, nicht paraphrasieren.

[265] „Wiewohl unauflöslich mit Pollocks Namen verknüpft ist, ist das *Drip-Painting* keineswegs aus dem Nichts geboren. Der Wunsch nach einer Abschaffung der >Tyrannei des Pinsels< verbunden mit der Idee einer impulsiven Malweise, entstammt der modernen Tradition der >Antikunst< (unter dem Einfluss Duchamps, *erg. Anm. A.G.).* (Prange: 1996: 6)

[266] Es ist an dieser Stelle die Anmerkung Pranges insofern zu ergänzen, als die von Pollock gegründete Stilrichtung *Action Painting* des abstrakten Expressionismus einer kunsthistorischen Logik der ästhetischen Moderne des 19. und frühen 20. Jahrhunderts folgt und seinen zeichenhaften Erscheinungen eine intentionalen Entscheidung des Künstlers, so und nicht anders zu malen, zugrunde liegt, die im Anschluss an den deutschen Expressionismus und in erklärter Gegenposition zur französischen Moderne und nicht, oder nur marginal, eine des Zufalls ist, entstanden ist. So gesehen gibt hier die ständig reklamierte kontingente Unbestimmtheit des *Drippings* das Feld für das *eigentlich Gemeinte* mehr oder weniger widerstandslos frei. Alles, was Pollocks Arbeiten dem Betrachter offenbaren, sind Spuren ihres immanenten Entstehungsprozesses, indem sie, während sich offenbaren, sie auszulöschen im Begriff sind, was dem Akt des Produzierens bereits eingeschrieben ist. In der *Auslöschung* jeglichen Anflugs von Sinn, ja selbst von Sinnlosigkeit liegt die *eigentliche* Bedeutung der *Auslöschung.* (vgl. Bernhard: 2009: *Auslöschung*; TBW 9) Sie ebnet fast unbemerkt, vom Künstler gewollt oder nicht, dem Blick des Betrachters für eine sinnesphysiologische, vom immanent ästhetischen Stimmungsgehalt evozierte Wahrnehmung.

[267] Vgl. Benjamins Akzentuierung des „Ausstellungswerts" eines Kunstwerks, der seinen „Kultwert" marginalisiert und nach veränderten Wahrnehmungsformen verlangt. (Benjamin: 1991b, Bd. I-2: 482-484)

te“ (Prange: 1996: 5), ein Bildraum voller verwirrender, gleichermaßen beruhigender pikturaler Zeichen – es sind dies keine Chiffren, die zu entziffern wären[268] – deren sinnlicher Qualität, deren Suggestionskraft man sich in einer ersten, vorreflexiven Wahrnehmungsphase kaum entziehen kann[269]. *Number 32* avanciert bei der Anschauung zum Medium kosmischer Sympathie, die „als sonderbares Gespinst von Raum und Zeit“ (Benjamin: 1991c-/II I: 378) in die Sphäre der Betrachter diffundiert und diese Sphäre zu einem „gestimmten Raum“ insofern auflädt, als dieser sein integratives Potential auf den Betrachter transformiert, der wiederum seine ästhetische Gestimmtheit, die er mitbringt oder sich bei der Betrachtung einstellt, auf die ihm umgebende Sphäre, die mithin nicht mehr allein von der Aura[270] des Kunstobjekts *Number 32* bestimmt ist, überträgt. Denkt man diesen Rezeptionsvorgang insofern weiter, nämlich inwieweit mit dem erwähnten Verschwinden des *Bildes als Bild* als Merkmal *intransitiver* Produktionsbedingungen jede Art dinglicher oder imaginärer Bedeutungen destruiert werden, dann verlagert sich die ästhetisch motivierte Rezeption auf die dominanten sinnlichen Qualitäten des Bildes[271], mithin auf die Affizierung latenter Stimmungsfigurationen, verborgen gehalten in den formalästhetisch *gedrippten* Im*pli*kationen, im *pli*, den Falten der zeichenhaften Formensprache Pollocks, die in ihrer unbestimmbaren Zeichenhaftigkeit nicht zu treffen vermag, was eigentlich gemeint sein könnte. Was Starobinski mit „Wörter unter Wörtern“ zum Ausdruck bringt, bezeich-

[268] Wie etwa Cézannes Stillleben als Chiffren des „melancholischen Ausdrucks“ gesehen werden. (Kerstin Thomas: 2010: IX). Pollocks *Drippings* sind, was sie sind und gleichzeitig nicht sind: eine selbstreflexive Zeichentextur.

[269] *Number 32* vermittelt tatsächlich eine eigenartige, phänomenologisch-ästhetische Gegenwärtigkeit, sinnesphysiologisch initiierter Grund jeder Stimmungsevokation.

[270] Der Begriff der Aura bezeichnet noch keine Stimmung, diese wird erst mit und durch die noch unreflektierte ästhetische Wahrnehmung durch den Betrachter generiert. Die Aura an sich ist *keine objektive* Eigenschaft eines Kunstwerks. Hierin zeigt sich im Integrationsvermögen, zwischen inneren und äußeren Stimmungszuständen, mithin der Auflösung der Grenzen zwischen Objekt und Subjekt zu vermitteln, eine grundlegende Eigenschaft von Stimmungen.

[271] Es wäre einigermaßen vermessen, beim *Number 32* von einem Stimmungsbild in Anlehnung etwa an die Bilder C.D. Friedrichs zu sprechen, wie es in Analogie zu den Romanen Bernhards nicht angebracht wäre, diese als Stimmungsromane zu bezeichnen. Zum einen sind diese Begriffe von den *stimmungslastigen* Epochen der Romantik und des Fin de siècle besetzt und an den Rändern hoffnungslos verschliffen, andererseits, und das ist das Entscheidende, verlangen Kunstwerke und literarische Texte der Ästhetischen Moderne nach der aufgewühlten Phase der „Historischen Avantgarde“ nach völlig anderen rezeptiven Wahrnehmungsformen. (vgl. dazu: Gernot Böhme: 2013: 7-9) Dieses Feld liegt noch völlig unbearbeitet vor uns, denn der Stimmungsdiskurs hält sich, was die Moderne in der zweiten Hälfte des 20.Jahrhunderts betrifft, noch in ziemlich engen Grenzen, die Forschungs-Communities halten sich dazu noch weitgehend bedeckt. Möglicherweise erweist sich die mangelnde Theoriefähigkeit von ästhetischen Stimmungen als hartnäckiges wissenschaftliches Schreckgespenst. Die Konturen einer Idee von dem, was uns dahingehend noch erwartet, zeichnen sich mit dieser Besprechung, die nicht den Anspruch einer Interpretation stellt, sondern beispielhafte Argumente für die Bestimmung von Kriterien für den Grad an Involviertheit und ihre ästhetischen Konsequenzen bereitstellen will, ab.

nen wir hier als latente Anagramme[272], die dem pikturalen Stimmungsgehalt von *Number 32* eingeschrieben sind. Diese anagrammatischen Latenzen – Rosenberg deutet die unter dem Geflecht von Einzelformen, „das keinerlei Anhaltspunkt für eine räumlich-hierarchische Gliederung" erkennen lässt (Prange: 139), verborgenen Anagramme implizit mit der aus einer Mischung von subjektiv kritischer Boshaftigkeit und, wie ich meine, rezeptiver Unbeholfenheit entstandenen Chiffre „apokalyptische Tapete"[273] an (vgl. Prange: 5) – wollen sie analytische ausgelesen werden, erfordern sie allerdings eine (mehrfach) rekursive Rezeption, die aber hier aus methodischen Gründen nicht weiter besprochen werden kann. Für ein erstes, noch vages Verständnis für den Zusammenhang zwischen *Intransivität* und den generativen Latenzfiguren als deren immanentes Merkmal geben wir uns vorerst zufrieden. Mit einem Zitat Jackson Pollocks beschließen wir diesen, ersten Teil der Erörterung zur Eigentlichkeit des intransitiven Schreibens: „Vor einiger Zeit schrieb ein Kritiker, dass meine Bilder keinen Anfang und keine Ende[274] hätten. Er meinte es nicht als Kompliment, aber es war eines. Es war ein schönes Kompliment." *Jackson Pollock* 1950 (Prange: Umschlagrückseite, *Hervorhebung: A.G.*)

An dieses Zitat knüpfen wir ein weiteres an und leiten damit zu Felix Phillip Ingolds (1993) Aufsatz über Mallarmés ungeschriebenes Werk „Das Buch" über: „Als ein Werk ohne Anfang und Ende, als ein Text, der – organisch >Seiendes< und architektonisch >Gemachtes< zugleich – durch die >totale Entfaltung des Buchstabens< sich an der Demarkationslinie zwischen Natur und Kultur in unaufhörlichem Werden konstituiert, letztlich als eine restlos versprachlichte und kraft der Sprache zum Schweigen – zur Existenz – gebrachte Welt hat Mallarmé *„Das Buch"* gedacht, […] (Ingold: 1993: 289-290, *Hervorhebung: A.G.*) – Die Analogie der so besagten *Anfangs- und Endlosigkeit* fußt bei Pollock in der *Auslöschung* des Bildes als Bild *im* und *durch* den Prozess seiner Herstellung und in dem *ausgelöschten* Bild findet sich nun ausreichend Platz für alle nur denkbaren Bilder,

[272] Wir berufen uns dabei auf Benjamins Feststellung: „Es ist nun von entscheidender Bedeutung, dass diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals von seiner Ritualfunktion sich löst. (Benjamin: 1991b; Bd.I-2: 480) Diese Funktion bietet den idealen Nährboden *anagrammatischer Latenzen*.

[273] Der Vorwurf der Unbeholfenheit beschränkt sich auf die metaphorische Paraphrasierung des Stimmungsgehalts von *Number 32*. Ein weiteres Beispiel für die anhaltende Scheue, das eigentlich zu Erkennende der sinnlichen Qualitäten eines Kunstwerks beim Namen zu nehmen. Nicht der Interpret, das Kunstwerk selbst bestimmt die Art und Weise der Auslegung.

[274] Diese Form der Auslöschung schafft in *Number 32* erst recht den imaginären Raum für alle nur denkbaren Bilder von Homers *Illias* über Dantes *Inferno* bis Picassos *Guernica,* für die allerdings, mangels Indexikalität ihrer verschwunden Zeichen, keine derartige Hinweise zu erwarten sind, sie sind in ihrer abwesenden Anwesenheit auch nicht auslesbar, sie sind nur denkbar. Die *Eigentlichkeit* von *Anagrammen* äußert sich im paradoxalen Zustand ihrer *latenten Evidenzen*.

während bei Mallarmé im Nichts eines nichtgeschriebenen Buches alle denkbaren Bücher vereint sind. Aber ist Mallarmés *Das Buch* dann nicht doch mehr als bloß ein weiteres beeindruckendes Beispiel zum Phänomen der Involviertheit, jetzt in der des *intransitiven Schreibens* eines Buches, das nicht geschrieben wurde: „*Das Buch* impliziert das Verschwinden des Draußen in der Weiße des Nichts, durch die das Werk sich selbst bestätigt und, indem sie das tut, sich selbst auch verneint; […] Wo die Worte nur mehr als >sie selber< - in ihrer sinnlichen Qualität als Schriftzeichen, als Klangkörper – wahrnehmbar gemacht werden, verliert der Autor seine >diskursbegründete Funktion<; die schöpferische Initiative bleibt der Sprache überlassen, deren autopoetische Dynamik jegliches auktoriales Wollen neutralisiert." (ebd.: 290-292) […] Das referenzlose Werk kann nicht auf Wirkung angelegt sein, vielmehr bewirkt es sich selbst – als rhythmische (vibratorische) Bewegung – in seinem stetigen Werden. (ebd.: 292, *Hervorhebungen;* A.G.)

Vermutlich ungewollt und indirekt verweist Ingold mit seiner Argumentation, die eine unübersehbare Nähe zu Roland Barthes Problematisierung der Autorfigur und zum jegliche außersprachliche Referentialität verneinenden Dekonstruktivismus an sich zu erkennen gibt, auf die formalästhetische sinnesphysiologische Wirkungsweise latenter Stimmungen, ohne näher darauf einzugehen: „Wer – oder was – spricht denn also aus diesem >Buch<, das nichts sagt und nichts verschweigt? Es ist (wie Michel Foucault in *Les mots et les choses* ausgeführt hat) >das Wort selbst in seiner Einsamkeit, in seiner fragilen Schwingung, in seinem Nichts – folglich nicht die Bedeutung des Wortes, sondern dessen rätselhaftes und prekäres Sein<. […] Das Verschwinden des Autors und die Entmaterialisierung des Werks, die Destruktion als schöpferisches Prinzip, die Gleichsetzung von Kunst-Text und Welt-Text, der Vorrang des Werdens vor dem Wollen, die Aufwertung des Paradoxons als Denkfigur und des Zufalls als Notwendigkeit, die Abwehr der Hermeneutik durch einen neuen Hermetismus, die Aufhebung der Geschichte […]." (ebd.: 293-294)

Die hier zitierten Beobachtungen lesen sich wie eine Fibel des Dekonstruktivismus; Ingold referiert sie nachdrücklich für die an sich erstaunliche Beobachtung, dass Mallarmé die bestimmenden Merkmale des Dekonstruktivismus bereits hundert Jahre vor seiner definitiven Konstitution durch Foucault, Derrida, Paul de Man u.a. in *Das Buch* explizit zum Ausdruck bringt. – Abgesehen von dieser Beobachtung stellt Ingold die nach der Aufhebung des Autor-Subjekts im dekonstruktivistischen Sinn unvermeidliche Frage nach der Text-

Stimme und bringt unausgesprochen die Figur der *Prosopopoiia*[275] ins Spiel. Auch Ingold weicht, was hier nicht ohne Belang ist, – wie eine Reihe anderer dem Dekonstruktivismus immer noch zugetanen Interpreten auch – der Konfrontation mit dem von ihm angesprochenen verweigerten, oder besser destruierten außersprachlichen Sinngehalt aus und opfert seine Argumentation dem dogmatisch-tyrannischen Diktum der Referenzlosigkeit, ohne nachzuhaken, ob es denn außerhalb dieses aporetischen *Bunkerbegriffs* der Referenzlosigkeit, mithin den damit verbundenen Kontingenzen nicht doch noch andere, durchaus hermeneutisch zugängliche Möglichkeiten – auf den Punkt gebracht – latente Bedeutungen hinter dem leiblich-subjektiv wahrgenommen Phänomenen ästhetischer Stimmungen aufzuspüren gibt. (Möglicherweise verbirgt sich dahinter der Versuch, dem Subjekt wieder eine gebührliche Geltung auf der Bühne der Philosophie der Wahrnehmung zu verschaffen.) Will man der *Eigentlichkeit intransitiven Schreibens* literaturwissenschaftlich einigermaßen gerecht werden, führt kein Weg an ästhetisch fundierten *Objektivierungs*versuchen der angesprochen „fragilen Schwingungen", mithin an der poetologisch transformierten sinnesphysiologischen Rezeption von Stimmungen vorbei. (Vgl.: Rickenbacher: 2012: 61-2: *Vibrationen des Textes.*)

Wenn wir jetzt Mallarmé ein weiteres Mal unter dem Aspekt der Begriffsdefinition des *intransitiven Schreibens* bemühen, dann mit der Absicht, darüber hinaus auch das Phänomen der *Latenzfigur Stimmung* an den Begriff der „immanenten Poetik" dieser Schreibweise (Blumenberg: 2012) an die richtungsweisenden Erkenntnisse der Interpretation Peter Szondis anzubinden – womit sich der Kreis der beispielhaften Annäherung an die Kriterien der Bestimmung gradueller Involviertheit als das eigentlichen Merkmal[276] *intransitiven*

[275] Die *Prosopopoiia* ist gewissermaßen eine *Ersatzfigur* der Dekonstruktivisten für das verschwundene Subjekt des Autors. Sie *verstimmlicht* und strukturiert, wie wir es in Bernhards früher Prosa beobachten werden, den Text unter anderem durch das *mythopoetische Echo*, der die Sprache genommen wurde und nur noch das unmittelbar Gehörte wiederholen durfte. Wir fragen hier allerdings nicht, *wer spricht*, sondern im Sinne unseres Vorhabens nach der Latenzfigur der ästhetischen Stimmung, wie sie die *prosopopäische Stimme* des abwesenden Subjekts evoziert. (Vgl. B.: Menke: 2000: 7) Menke spricht in ihrer Studie zur *Prosopopoiia* den Stimmungsbegriff allerdings nicht direkt an, doch die *Stimme* offenbart im ästhetisch-phänomenologischen Sinn sowohl raumzeitliche, also atmosphärische Stimmungen, als auch ein integratives subjektiv gefühltes In-der-Welt-Sein; das heißt dann, die *prosopopäische Stimme* fungiert neben ihrer Funktion als *Subjekt der Rede* gleichermaßen als Medium latenter Stimmungen, der wir hier auf den Grund zu gehen versuchen.

[276] Barthes empfiehlt in seinem Aufsatz zur intransitive Verwendung des Verbs schreiben: „Die Suche nach der Definition des modernen *Schreibens* darf also nicht, zumindest nicht in erster Linie, bei der Intransivität ansetzen." Mit dem linguistischen Begriff der Diathese – er definiert die Involviertheit des schreibenden Subjekts insofern, als sich „nicht Aktiv und Passiv gegenüberstehen, sondern Aktiv und (grammatisches, *Erg. A.G.*) Medium" – versucht Barthes, das moderne Schreiben über das *grammatische Medium* zu definieren: „Schreiben heißt heute, sich zum Zentrum des Redevorgangs machen, das Schreiben vollziehen und sich selbst in Mitleidenschaft ziehen, […]." (Barthes 2012 [1970]: 247)

Schreibens allmählich zu schließen beginnt – und diese latente Figuration *Stimmung* im Bemühen, das ästhetische Phänomen im Sinne eines literaturwissenschaftlich-poetologischen Objektivierungsversuchs zu problematisieren. Peter Szondi hat 1966 im Zuge der Vorlesung *Das lyrische Drama des Fin de siécle* in Mallarmés *Herodiate* (Szondi: 1975: 31-138, hier insbesondere 77-118) auf die *Metamorphosen der Metaph*er als den „eigentliche Inhalt dieser Handlung selbst“ [277] (Arburg: 2011: 16) hingewiesen und in diesem Zusammenhang das kompositorische Prinzip der *enharmonischen Verwechslung* in Anschlag gebracht.[278] Hans Georg von Arburg, dem wir diesen Hinweis verdanken, hat diesen Gedanken des *enharmonischen Prinzips* von Peter Szondi aufgenommen und in der Folge ein Modell vorgezeichnet und dieses anhand Diderots *Le Neveu de Rameau* exemplifiziert, „nach welchem auch die Literaturwissenschaft ästhetische Stimmungen in Texten analytisch nachvollziehen kann.“ (Arburg 2011: 15-30, hier 16) – Ohne hier näher auf Szondis profunde Interpretation der *Hérodiade* eingehen zu können, greifen wir eine kurze Passage, es ist jene, die die Verse 44-52 aus der *Hérodiade* hinsichtlich des Prinzips der *Enharmonik* eindrucksvoll korrespondieren, heraus, um die *poetologische Eigentlichkeit* der metaphorischen Metamorphosen sichtbar, mithin das epistemische Potential dieses poetologischen Verfahrens verstehbar zu machen.

Assez! Tiens devant moi ce miroir.

O mirior!

*Eau froid par l’*ennui *dans ton cadre gelée,*

Que de fois et pentant des heures, désolée

Des songes et cherchant mes souvenir qui sonts

[277] Hierin äußert sich die hier referierte, dem intransitiven Schreiben immanente Involviertheit anders als im Beispiel „Das Buch“. Der Vorgang der „Auslöschung“, wie wir ihn oben zu exemplifizieren versucht haben, korrespondiert in Mallarmés „Hérodiade“ mit dem Wechsel des Signifikanten von den statischen Impressionen zu einem der Sprachhandlung selbst; die Reflexion, die sich hier selbst reflektiert, wird *mit* und *durch* die Metamorphosen der Metapher zum *eigentlichen* Handlungsträger. Das Gedicht verschwindet, indem es sich selbst auslöscht. Arburgs Beobachtung des *enharmonischen Prinzips*, die nicht direkt auf das Bestimmungsmerkmal der Involviertheit gerichtet ist, kommt dem Fortgang unseres Abhandlung insofern zugute, als Arburg im Spannungsfeld des Funktions- und Bedeutungswechsels ein generatives Potential für eine Poetologie von Stimmungen zu entdecken vermeint. Wir werden in einer weiteren erörternden Anmerkung noch eingehender darauf zurückkommen.

[278] Das Prinzip des *enharmonischen Wechsels* im Zusammenhang mit Stimmungsdiskurs der Bernhardschen Prosa wird in der Einleitung zur Stimmungsanalyse der Erzählung *Die Mütze* noch genauer behandelt. (Vgl. dazu: Arburg. 2011:15)

Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,

Je m' apparus en toi comme une ombre lointain,

Mais horreur! Des soirs, dans ta sévère fontain,

J' ai de mon rêve épars connu la nudité!

Nourrice, suis-je belle!

Genug! Halte deinen Spiegel vor mich!

O Spiegel!

Kaltes Wasser, vor Langweile vor deinem Rahmen eingefroren

Oft und während Stunden,

von meinen Träumen verlassen und meine Erinnerung suchend,

die wie Blätter unter deinem Eis mit dem tiefen Loch sind,

erschien ich mir in dir wie ein ferner Schatten,

doch Entsetzen: an Abenden habe ich in deinem strengen Brunnen,

die strenge Nacktheit meines zerstörten Traums erkannt!

Amme, bin ich schön!

(Szondi 1975: 77-78, *Hervorhebung: A.G.*)

Szondi weist auf die wechselseitige Abhängigkeit der Bilder (*Hervorhebungen*; A.G.), die in ihrer Reihenstruktur ihre Metamorphosen anzeigen, aber nicht isoliert nebeneinander stehen, sondern sich „einander hervorbringen". (Szondi: 1975: 84). Diese von Szondi konstatierte Interdependenz zeigt sich bereits im ersten Bild, in dem *gefrorenes kaltes Wasser* (Eis) den *Spiegel* figuriert und setzt sich über den *gefrorenen Brunnen* mit den darunter liegenden, unerreichbaren Herbstblättern (frz. *feuilles mortes*) fort. (ebd.: 80-81): „Aber nicht nur das einzelne Wort wandelt sich, sondern auch die Vorstellung. […] So wandelt sich der Spiegel (er ist im Vers 44 das *eigentlich Gemeinte*), zur Eisfläche, in einen zugefrorenen Brunnen (*sous ta glace au trou profond*): in dessen Tiefe die Vergangenheit so

sichtbar und so unzugänglich ist wie die Herbstblätter unter der Eisschicht des Winters." (ebd.: 81)

Die physische *Eigentlichkeit des Spiegels* ist nicht als „bloße Chiffre", die es zu entziffern gelte, anzusehen. „Denn in der Dichtung Mallarmés herrscht das metaphorische Prinzip selbst: Das Prinzip der Übertragung." (ebd.: 84) „Werden die Eindrücke als Bilder notiert, so konkretisiert sich ihre Verwandtschaft in der assoziativen Nähe der Bilder, die ein Beziehungsnetz konstituieren, in dem eines das andere spiegelt, erhellt, hervorbringt."(ebd.: 115). Szondi erkennt darin die Anwendung des Prinzips der *enharmonischen Wechsels* und bereitet so in seiner Interpretation der *Herodiate*, ohne es explizit anzusprechen, das von Arburg angeführte Modell des *enharmonischen Prinzips* als Möglichkeit literaturwissenschaftlichen Analysen von ästhetischen Stimmungen, vor. „[…] Dabei wird die Übergänglichkeit, die die typische Stimmung erzeugt, allerdings gleichzeitig auch wieder konterkariert. Und diese Gegenbewegung ist nicht weniger typisch, sind es doch nicht die Impressionen als solche, die Mallarmé mit seiner *enharmonischen* Kompositionsweise sucht, sondern ihre Reflexionen."[279] (Arburg: 2011: 16)

Die Frage, die sich jetzt im Hinblick auf die Anwendbarkeit des enharmonischen Gestaltungsprinzips auf die Prosa Thomas Bernhards stellt, muss vorläufig noch offen bleiben, allerdings, soviel kann vorweggenommen werden, ist dem *enharmonischen Prinzip* eine gewisse interdisziplinäre, adaptive Beweglichkeit inhärent, sofern sich eine ähnliche oder gleichbedeutende dissonante Differenz in den unterschiedlichen Textkonstituenten kartieren lässt. Dies könnte in Bernhards Prosa für die immer wieder konstatierte rhetorische Überformung zutreffen, aber auch in formalästhetischen Implikationen, in den syntaktischen und grammatischen Eigenheiten, den *sprachspielerischen Negationen* (Knape: 2011), kurz in der *Eigentlichkeit* seiner *immanenten Poetik* zum Ausdruck kommen. – Es drängt sich jetzt die Frage auf, wie ist eigentlich Bernhards permanente Thematisierung

[279] Das Zitat verweist implizit auf die von Franz Eyckeler konstatierte *Reflexionspoesie* (Eyckeler 1995) und sollte in den weiteren Betrachtungen, auch wenn bei Eyckeler die poetologische Funktion der *Reflexionen* bei Thomas Bernhard andere Motive (radikale Sprachskepsis und existentielle Subjektivität) zugrunde liegen, nicht mehr aus dem Blick geraten. Die Folgerung Eyckelers: „Es geht um den Grenzbereich von Sagbaren und Unsagbaren" und sinngemäß um „die Uneindeutigkeit, das Widersprüchliche, das *Stimmungshafte* und die sinnlich erfahrbare Intensität, die an >Musikalität> gemahnt", liegt nicht weit von Arburgs konstatierter *Reflexivität* bei Mallarmé entfernt. Beiden folgerichtigen Feststellungen zur Reflexivität als performativer Stimmungsindikator
mangelt es allerdings, zumindest aus der Sichtweise des ästhetischen Phänomens Stimmung als Latenzfigur, an einer differenzierten Miteinbeziehung der sinnesphysiologischen Wahrnehmung der unbewussten, vorreflexiven phänomenologisch-ästhetischen Evokation vor der bewussten reflexiven, kognitiven Erfahrung von sprachlichen Stimmungsimplikationen.

seines Schreibens an sich in den erwähnten Diskurs des *intransitiven Schreibens* einzuordnen? Was davon ist fiktional, was davon autobiografisch, was der Figur der *Prosopopoiia* zuzuschreiben, und inwieweit halten akzentuierte Selbstbeobachtungen dem kritischen Blick der Plausibilität und Authentizität stand? – Einen konkreten, das Leitthema der *Eigentlichkeit* des *intransitiv* schreibenden Thomas Bernhard anregenden Hinweis liefert der Autor selbst mit der vielzitierten, selbststilisierenden Äußerung im Film *Drei Tage* von Ferry Raddax aus dem Jahr 1970, in der er die *Intransivität* seines Schreibens implizit anspricht. Diese Äußerung sollte ursprünglich zum *eigentlichen* Ausgangspunkt und durchgängigen Movens unsere Beobachtungen werden, nicht jedoch ohne sie sogleich auf ihre Verlässlichkeit hinsichtlich der hier gemeinten *Eigentlichkeit* abzufragen, mithin, was die Angemessenheit des *eigentlich Gemeinten* im Sinne des von Ingold zu Mallarmés *Das Buch* Gesagten betrifft, in Zweifel zu ziehen:

Ich weiß nicht, was sich die Leute unter einem Schriftsteller vorstellen, aber jede Vorstellung in der Beziehung ist sicher falsch…Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt…[280]

Die in Bernhards solipsistischer Äußerung bewusst angesprochene Unterdrückung des vom transitiven Verb *schreiben* generierten Akkusativobjekts löst wie ein in ruhiges Wasser geworfener Stein eine Welle von äußerst problematischen Fragen auf: Aus der zitierten Äußerung drängt sich vor allem die Frage auf: Wer spricht hier eigentlich? Ist es der Autor Thomas Bernhard, der inzwischen, wie schreiben das Jahr 1970, für das *Branding*[281] seiner selbst und hier als sprachspielender Protagonist auf der filmischen Bühne des literarischen Feldes auftritt, also vornehmlich für die Festigung des Warencharakters seiner Bücher im Sinne der Feldtheorie Bourdieus zuständig geworden ist? Wer ist es eigentlich, der über *jemand, der schreibt* spricht? Ist es der *historische* Autor, der über die Funktion des

[280] Thomas Bernhard: 1989: *Drei Tage. Ein Film von Ferry Raddax.* 1970. In: Thomas Bernhard:1989: *Der Italiener*. S.83.

[281] Mit dem Marketingbegriff *Branding* sind jene Aktivitäten des Autors Thomas Bernhard umschrieben, die seiner Behauptung im *Literarischen Feld* (Bourdieu) dienlich sind und hier erklärtermaßen differenziert vom *intransitiv schreibenden* Thomas Bernhard zu verstehen sind. Damit ist ein Sachverhalt im Literaturbetrieb angesprochen, infolge dessen Autorinnen und Autoren den spezifischen Regularitäten im Sinne des distributiven Warencharakters *Literatur* und der Markenpflege ihres „Namens" bis zu einem gewissen Grad verpflichtet sind. Die Problematisierung des Status der/des freien Schriftstellerin/Schriftstellers mit allen rechtlichen und ökonomischen Implikationen nehmen sie dabei nur allzu gerne in Kauf. Diese Distanzierung unter dem Aspekt des *intransitiven Schreibens* betrifft auch die in der Sekundärliteratur bisweilen überbordenden biographischen Bezüge, die den Zugang zum *eigentlichen* Thomas Bernhard eher verstellen als sie eine zugängliche Wirkung zu versprechen vorgeben. Die bedrückenden Aspekte der Biographie als eine nicht unwesentliche Einflussgröße beim „qualitativen Wechsel" Thomas Bernhards bleiben allerdings davon unberührt.

schreibenden Autors (Foucault) befindet? So gesehen, sollte es, bevor wir uns dem Spannungsfeld zwischen Gesagtem und *eigentlich Gemeintem* des *intransitiv* Schreibenden zuwenden, vordringlich darum *kümmern*, wie diese Widersprüchlichkeit zu verstehen, einzuordnen und möglicherweise aufzulösen ist. Verbirgt sich hinter dem Gesagten möglicherweise etwas *anders Gemeintes* im Sinne von Paul de Mans[282] autobiographischem Maskenspiel? Dann aber wäre der ironische Aspekt der Figur der *Prosopopoiia* viel mehr ein Indiz dekonstruktivistischen Sprechens, was allerdings im gegebenen Fall mit dem Begriff der *Eigentlichkeit* nicht so recht zu vereinbaren wäre. – Man kann sich, während Thomas Bernhard im Film *Drei Tage* die zitierten Sätze spricht, des Eindrucks nicht erwehren, dass er eigentlich schreibt, während er spricht, dass er zuhört, was er sagt, nicht anders, als wenn er liest, was er schreibt, während er schreibt. In diesem und den anderen Interviews könnte man durchaus den Eindruck gewinnen, als wollte Bernhard bewusst gegen das Primat der Schrift (nicht des Schreibens) anreden, seine Gedanken allmählich aus den mentalen Strukturen des Schreibens entwickeln und *rekursiv* in die Medialität der Oralität *transformieren*, als wollte Bernhard, was Ludwig Jäger in seiner Kritik an Derridas postulierter Exteriorität der Schrift ins Treffen führt, dass vielmehr die Schrift mit gewissen Einschränkungen „eine Fortsetzung der Rede mit anderen Mitteln ist“[283], ins Gegenteil verkehren. Eine sprachkritische, auf linguistische *Eigentlichkeit* gerichtet Untersuchung der Rede könnte möglichweise Aufschluss darüber liefern, inwieweit diese Annahme zutrifft, oder es doch der naheliegenden Intention Bernhards, das Gesagte vor dem Mikrophon als mediale Fixierung des „Sich-Sprechen-Hören-Wollen[s]“ (Derrida: 2015) entspricht. – Den Grad der Involviertheit als bestimmendes Merkmal *intransitiven Schreibens* können wir, wenn überhaupt, ausschließlich über das reflexive Potential latenter sprachstruktureller Implikationen aufspüren. Dort allerdings verschwindet, freilich erst im analytischen Nachvollzug, mit dem Text als Text (vgl.: J. Pollock: *das Bild als Bild*) auch die Autorfigur (Vgl.: Ingold: 1993: 291) dessen Platz jetzt das dem Schreiben selbst involvierte schreibende Subjekt einnimmt. – Ein weiteres signifikantes Merkmal zur Bestimmung von Involviertheit findet sich in Bernhards Erzählung *Gehen*.[284] Auch in Ulrike Weymanns

[282] Paul de Man: 2015: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: Paul de Man: 2015: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke (2015: 131-146).

[283] Ludwig Jäger: 2008: *Rekursive Transkription*. In: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsg.): 2008: *„Schreiben heißt: sich selber lesen“*. Reihe: *Genealogie des Schreibens*. Band 9 (2008: 283-300). (Der Begriff der „rekursiven Transkription“ spielt in den textgenetischen Schreibprozessanalysen der Prosatexte Bernhards des Verfassers eine Schlüsselrolle.)

[284] Die Verknüpfung von *Gehen und Denken* ist eine bestimmende Konstante in Bernhards Prosawerk. (Vgl. dazu: Schmidt-Dengler: 1997: 36-58; Weymann 2007: 109). So ist auch die Bewegungsform des Gehens mit

(2007) sprachanalytischen Beobachtungen des *Gesprächs der drei Gehenden*, Peter Weiss, Thomas Bernhard und Peter Handke, taucht der Begriff „Auslöschen“ als Metapher für die Subversion der inhaltlichen Bedeutung auf, um „sich sozusagen des Signifikanten >zu entledigen<. (Weymann: 2007: 107; vgl. Saussures *Anagramme*). Der Text in *Gehen* nähert sich durch das bewusste Unterbinden der narrativen Semantik und der damit verbundenen Handlungsarmut dem bedrohlichen Zustand des sprachlichen Stillstands. Mit der rhetorischen Überformung, den fortwährenden Redundanzen, Wiederholungen und Paraphrasen überlasteten Sprache wird sie zwar in der Schrift linear materialisiert vollzogen, mutiert aber immer stärker zur formalästhetischen, selbstreferenziellen Arabeske. „In *Gehen* tritt das >Stoffliche<, also die vermittelten oder erzählten (nur noch sinnarmen; *Erg.* A.G.) Inhalte, zugunsten der Performanz der Sprache zurück.“ (ebd.: 106) *Gehen* als rhythmisches Bewegungsmuster figuriert die Rhythmik der Sprachbewegung im Text. Folgerichtig, zumindest aus der Perspektive dieser Abhandlung, geht Weymann der sprachanalytischen Frage der Wirkungsweise des „Sprachsogs“ nach und nähert sich, ohne ihr auf den *eigentlichen* Grund zu gehen[285], Eyckelers Beobachtung, dass die rhetorische Überformung, „die mehr auf Wirkung durch eine diffuse Stimmung, durch etwas Atmosphärisches, Ungreifbares, nach Art der musikalischen >Stimmung< aus ist, […].(Eyckeler: 1995: 11). Auch Eyckeler begnügt sich bei seiner an sich schlüssigen Beobachtung mit der schon zum Gemeinplatz avancierten Folgerung, dass der „Sprachsog“ seine Wirkung aus der rhythmischen, fast sinnlichen, „gleichsam musikalischen Qualität der Sprache“ bezieht. Wir sind jedoch der begründeten Auffassung, dass die permanenten Hinweise auf die prosodisch-musikalische Wirkung die *Eigentlichkeit* der „immanenten Poetik“ Bernhards insofern verfehlen, als sie vielmehr ein sprachstrukturelles Oberflächenphänomen ansprechen, denn einen tiefenstrukturellen Zugang zur *eigentlichen* Poetik Bernhards ermögli-

dem Movens der Sprachbewegung in der Erzählung *Die Mütze*, die hier den Analysegegenstand latenter sprachstruktureller Implikationen von Stimmungen figuriert, verknüpft.

[285] Das liegt an den unterschiedlichen Prämissen der Herangehensweise und den damit verbundenen unterschiedlichen Fragestellungen und Erwartungshaltungen. Weymanns Ansatz ist dezidiert sprachanalytisch ausgerichtet, während wir hier einen der poetologischen Perspektive vorgelagerten phänomenologisch-ästhetischen Zugang zum *eigentlichen Thomas Bernhard* anstreben; anders gesagt, wir versuchen, aus dem durch die „Auslöschung“ inhaltlicher Semantiken frei gewordenen epistemologischen Raum, die von Eyckeler konstatierten Stimmungen zum rezeptiven Leben zu erwecken; sie in den latenten sprachstrukturellen Implikationen zu isolieren und sie, ihrem ästhetischen Erkenntnisvermögen gemäß, poetologisch lesbar zu machen.

chen[286]. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an Blumenbergs Aufsatz (2012) *Sprachsituation und immanente Poetik*:

[…] es wird ein Punkt erreicht, an dem der semantische Dienstwert der Sprache gleichsam versagt. Ich werde nicht behaupten, dass in diesem Grenzereignis selbst der Spitzenwert der ästhetischen Möglichkeiten der Sprache zu sehen ist; aber die Nähe der Gefährdung durch dieses Grenzereignis bestimmt wesentlich den ästhetischen Reiz der poetischen Sprache.(Blumenberg: 2012) […] [Der] hohe Grad der Gefährdung der Sprache im Prozess ihrer Poetisierung ist gerade am Leitproblem des Verhältnisses von Dichtung und Musikalität unverkennbar. Indem die Sprache sich der Musik nähert, hört sie auf, Verweisung auf etwas anderes zu sein, und beginnt, nur noch sich selbst zu bedeuten. Aber solche Substantialisierung kann auch heißen, dass die Sprache in das banalste Kling-Klang, das selbstgestrickte Laut- und Druckmuster umschlägt, also sich als pure Oberfläche weniger >verdichtet< als vielmehr verschleißt.“ (ebd.: 149)

Unter dem paradigmatischen Term „Auslöschung“ ist auch *die Suspension des Erzählers* in Phillip Schönthalers „Negative Poetik“ zu verstehen (Schönthaler: 2011: 65-98). Schönthaler knüpft mit seiner Studie an den literaturwissenschaftlichen Krisendiskurs der Nachkriegszeit an und macht sie an der „Krise des Erzählers“ fest (ebd.: 52-63). Wir nehmen über eine weitere Hinführung zum Aspekt der Involviertheit hinaus die Gelegenheit wahr, indem wir versuchen, aus dem Blickfeld der erzähltheoretischen Darstellung der „negativen Poetik“ Schönthalers[287], die „Fallhöhen des Schreibens“ insofern auszuloten, als wir einerseits eine Verbindungslinie zwischen dem hier explizierten Begriff des *intransitiven Schreibens* bei Bernhard, der vielzitierten Sprachskepsis (vgl.: Eyckeler: 1995) als eine ihrer möglichen Bedingungen und der „Negative[n] Poetik“ im Sinne Adornos (2003b und 2003c) herzustellen bemüht sind. Andererseits erwarten wir aus Schönthalers Fokussierung der Erzählkrise nach 1945 kongruente Erkenntnisfelder zum Begriff der hier verhandelten „Latenzzeit“ als mögliche, vielleicht sogar bestimmende Einflussgrößen des *qualitativen Wechsel* Bernhards in dieser Zeit[288]. Schönthalers Befürchtungen, dass seine Studie, vor allem Bernhard (und Kertész) betreffend, mit dem Begriff der „negativen Poe-

[286] Vgl. dazu die Ausführungen zur Viehdiebsgesindel-Episode im 4. Kapitel.

[287] Den Zusammenhang zwischen Adornos *Ästhetischer Theorie* und der *negativen Poetik* problematisiert Schönthaler im Schlussteil *Fallhöhen des Schreibens*, insbesondere interessiert hier das Unterkapitel: *Bernhard – Schreiben im Nullzustand*, (ebd.: 285-290) wo er mit dem physikalischen Begriff der *geodätischen Höhe* die *Auslöschungsmetapher* des Schreibens besonders eindrucksvoll referiert.

[288] Die Periodisierung der Krisensymptome des Erzählens Schönthalers nach 1945 mit einer Zäsur 1968 deckt sich weitgehend mit Zeitspanne der „Latenzzeit“. Die Pole bilden Adornos vielzitierte Passage aus 1951: „Kulturkritik und Gesellschaft“, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben und dem legendären Kursbuch vom November 1968 von Wolfgang Hildesheimer. (vgl.: Schönthaler: 2011: 52-56)

tik“ Gefahr laufen könnte, „sich im Hinblick auf gegenwärtige Interessen als anachronistisch“ zu erweisen, teilen wir insofern nicht – wir berufen uns hierin insbesondere auf Haverkamps vielzitierte Position, nach der Kulturwissenschaft eine Nachkriegswissenschaft in dem Sinn ist, „dass die Rückfälligkeit in die Barbarei nicht so sehr ihr Gegenstand als ihre methodische Voraussetzung ist.“[289] (Haverkamp: 2004: 7) – als gerade die von Schönthaler besprochenen Literaturen „privilegierte Quelle“ für Latenzbeobachtungen[290] sind, die ohne entsprechende historische Distanz und den erweiterten Erkenntnismöglichkeiten kulturwissenschaftlicher Denkfiguren, wie etwa hier die *Latenzfigur des Anagramms*, nicht gut möglich wären. – Die Frage nach der begrifflichen Konvergenz der *negativen Poetik* und Bernhards *intransitivem Schreiben* kann nur insofern und nur skizzenhaft beantwortet werden, als auf poetologischer Ebene unbestritten konvergente Berührungsflächen erkennbar sind[291], andererseits zwischen poetologisch-ästhetischer Negativität im Sinne Adornos Theorie der *negativen Ästhetik* und „Negation als Sprachuniversalie“ (Köller: 2015: 423-425)[292] zu unterscheiden ist. – Eine weitere für das eigentliche Thema

[289] An dieser Stelle möchten wir anmerken, dass Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung*, auch wenn den Verfassern – die philosophischen Fragmente entstanden 1945, also noch vor Kriegsende – zum Vorwurf gemacht wird, sie hätten den „Gegenstand ihres Nachdenkens rückhaltlos auf ihre eigene historische Situation die daraus entspringende Befindlichkeit“ bezogen (Bürger: 1998:17), für unser Vorhaben insofern von Belang ist, als sie mit Haverkamps oben zitierten Befund der „Latenzzeit“ korrespondieren, indem sie den Rückfall in die Barbarei als zentralen Fluchtpunkt ihrer Betrachtungen ihre Kritik der Aufklärung zugrunde legen: „Aufklärung ist radikal gewordenen mythische Angst“. Angelegt ist Horkheimers Theorie der Angst an Heideggers Grundbegriff der Angst als Gemütsverfassung in *Sein und Zeit*, der wiederum auf Kierkegaards *Begriff der Angst* zurückgeht, dessen eschatologisches Moment in einem direkten Zusammenhang mit den theologischen Denkstrukturen des frühen Bernhards steht. (vgl.: vom Hofe: 1980: 28-32) Von besonderem Interesse für unser Kernthema der latenten anagrammatischen Stimmung ist der im *Exkurs 1: Odyssee oder Mythos und Aufklärung* implizite Hinweis Adornos, in Homers Epos liegt das mythologische Anagramm der *Dialektik der Aufklärung* begründet: „schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“. (Adorno, Horkheimer: 2003a: 16). Darauf ist gegebenenfalls noch näher einzugehen. – Bemerkenswert in Verbindung mit der *Dialektik der Aufklärung* erschient der Hinweis Peter Bürgers, dass der späte „Foucault seine Nähe zur Frankfurter Schule betont“ hat. „Vermutlich denkt er dabei vor allem an die Vernunftkritik der *Dialektik der Aufklärung*, die vieles von seiner eigenen vorwegnimmt. (Bürger: ebd.) „Er hätte sich, so führt er aus, viel Arbeit ersparen können, wenn er den Texten schon früher begegnet wäre. (ebd.)

[290] Die Beobachtungen der *anagrammatischen Latenzen* in Bernhards Prosa *vor 1968* sind in summa als Grundlage für eine noch ausstehende historisch-ontologische Untersuchung der Nachkriegszeit hinsichtlich der hierthematisierten *Zeitstimmung* zu verstehen.

[291] Der Begriff des *intransitiven Schreibens* an sich kann, wie oben ausgewiesen, nicht auf die „Latenzzeit“ beschränkt bleiben. Wesentlich erscheint allerdings, dass die *Intransivität* bei Bernhard, die auf Paul Valérys „Monsieur Teste“ (2011) und teilweise auf Montaigne (2005) zurückgeht, von sprachstrukturellen – narrativinhaltlichen wie formalästhetischen – Merkmalen bestimmt wird, die untrennbar mit der „Zeitstimmung“ und mithin der subjektiven *Gestimmtheit* des historischen Autors verbunden sind. Die „negative Poetik“ im Sinne Adornos Kulturkritik findet, ohne hier näher darauf eingehen zu können, bei Bernhard insofern eine Entsprechung, als er sich weigert, Geschichten zu erzählen, nicht aber dem sprachspielerischen Erzählen im Sinne Wittgenstein, dass „das Sprechen der Sprache Teil […] einer Tätigkeit oder einer Lebensform [ist]. (Wittgenstein: 2016).

[292] Für das Verständnis, inwieweit *Negation als Sprachspiel* Bernhards immanenter Poetik zugrunde liegt, sei vorwegnehmend darauf hingewiesen, als die Negationsformen in Bernhards Prosa dezidiert als generative

diese Anmerkungen treffliche Beobachtung bietet uns Schönthaler mit dem Hinweis auf Bernhards Prosatext *In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn*[293] (1989, entstanden 1959; 2004: TBW 11), der sich, so Schönthaler, als „programmatisch für das Gesamtwerk" erweisen würde. Dem ist insofern nachzugehen, als möglicherweise dahinter ein Motiv für die späte Veröffentlichung erkennbar werden könnte. Doch halten wir uns an den Text. Das Erstaunliche an diesem Text ist das Datum seiner Entstehung. Das Motiv der „Auslöschung", von Schönthaler als „Fallhöhe des Schreibens" referiert, findet seine Entsprechung in der Metapher des Scheiterns mangels der von Bernhard selbst konstatierten und thematisierten sprachlichen Erkenntnismöglichkeiten. Schreiben ist nicht mehr eine performative Konstituente im Prozess der Wahrheitsfindung, sondern nur noch *reflexives Medium* des Schreibaktes auf sich selbst. Möglicherweise hat Bernhard dreißig Jahre nach Entstehung dieses Textes die *auslöschende* Qualität des intransitiven Schreibens klarer gesehen und wollte dem Romanversuch „Schwarzach Sankt Veit" (vgl. TBW 1: 2003: 339) rückwirkend ins Blickfeld der literaturwissenschaftlichen Beobachtung seiner poetologischen Verfahrensweise rücken. So gesehen erfährt Schönthalers Einschätzung des frühen Textes *In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn* zusätzlich an Gewicht und präsupponiert ungewollt die hier vertretene Ansicht, dass der „qualitative Wechsel" bei Bernhard nicht erst mit dem Romandebüt „Frost" einsetzt. – Als für die nächsten Erörterungen zitierenswert findet sich in der Einleitung zu Schönthalers „Negativität" eine den Krisendiskurs einschränkende Bemerkung: „Die Krise steht hier vielmehr als Signatur einer Problematik, die eher ein strukturelles als ein zeitliches Phänomen benennt, das als solches in vielerlei Hinsicht konstitutiv für die Literatur der Moderne und Nachmoderne ist."[294] (Schönthaler: 12-13)

Stimmungsimplikationen fungieren. Daraus leiten wir die These ab, dass ohne sprachstrukturelle Analyse der Negationsformen ästhetische Stimmungen literaturwissenschaftlich nicht definierbar sind.

[293] Der Text entstammt dem – zwar im Fischerverlag 1960 eingereichten, letztlich abgelehnten – unveröffentlichten Roman „Wald auf der Straße". Vgl.: Apostolo: 2019: 167-178.

[294] Die Position Schönthalers steht, zumindest aus der Perspektive der hier gemachten Beobachtungen, in einem vermeintlichen Widerspruch zu den literarischen und literaturkritischen Krisensymptomen der Nachkriegszeit, wie sie Haverkamp und Gumbrecht aus kulturwissenschaftlichen Sicht der in diese Zeit Hineingeborenen mit dem Begriff der „Latenzzeit" figurieren. Schönthaler referiert die Krisendebatte nach 1945 vor allem am literarischen Realismusbegriff im Zusammenhang mit dem emphatisch ausgerufenen Tod der Literatur und der vom Suhrkamp Verlag 1972 angebotenen Restituierung der Narrative: *Es darf wieder erzählt werden.* In welchem Ausmaß Bernhard Notiz vom Realismusdiskurs genommen hat, ob er eine wesentliche Bedeutung bei der Entwicklung seines poetologischen Verfahrens eingenommen hat, sollte bei einer Beobachtung der Phase des „qualitativen Wechsels", also im Übergang vom *transitiven* zum *intransitiven* Schreiben bis zu einem gewissen Grad von Unsicherheit erschließbar sein.

Wenngleich, wie hier beispielhaft zu zeigen versucht wurde, die Metaphorik der „Auslöschung“ als Kriterium bei der Bestimmung von Merkmalen der Involviertheit eine breite, aber immer nur auf den Einzelfall gerichtete Anwendung ermöglicht, reicht sie nicht aus, Bernhards *immanente Poetik*, ohne die „Last der Geschichte“ (Helms-Derfert: 1997) mitzudenken, allein aus der Intransivität seiner Schreibweise zu erklären,. „Auslöschung“ wird zum Substituent für die Verdrängung dieser historisch-anthropologischen Last – sie ist nicht auslöschbar, wie *Geschichten* nicht *zerstört*[295], immer nur aus dem Bewusstsein verdrängt werden können, um sich umso tiefer in das Dunkel des Unbewussten einzugraben – die sich dann in der *latenten Anagrammatik* über die Evidenz des ästhetischen Stimmungsgehalts, dessen poetologischer Funktion wir gemäß unserer erklärten Absicht noch genauer nachgehen werden, offenbaren. Wir stünden letztlich genau dort, wo Eyckeler sich gescheut hat, *Stimmung* und ihren latenten Implikationen, aus welchen Gründen auch immer, beim buchstäblichen Namen ihrer Funktionen[296] zu nennen, beziehungsweise, mangels deskriptiver Objektivierbarkeit, auf den redundanten Topos der Musikalität ausgewichen ist. Genau hier anknüpfend liegt der eigentliche Fluchtpunkt dieser tiefenstrukturellen und phänomenologisch-ästhetisch ausgerichteten Abhandlung der frühen Prosa Thomas Bernhards. Die so angekündigte Vorgangsweise verlangt allerdings eine begriffliche Auseinandersetzung mit dem literarisch ästhetischen Phänomen anagrammatischer Latenzen, wie sie von Stimmungen figurierte werden. Dies gilt umso mehr aus der Perspektive der hier erklärten Absicht, nämlich diese Latenzen in Bernhards Prosa in eine historische Beziehung mit der „Latenzzeit“ und der ihr inhärenten „Zeitstimmung“ zu stellen. Die erfordert zunächst, das Feld für den Findungsprozess zum *eigentlichen Thomas Bernhard* entsprechend zu bestellen.

[295] Vgl. Bernhard (1989: 83) Bernhard erklärt sich in einem bewusst martialisch gehaltenen Ton zum *Geschichtenzerstörer*. „Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich möglicherweise bilden könnten, schon im Vorhinein abzutöten. Andererseits […]“ (ebd.: 83-84) Bernhard deute hierin an, wie wir das verstehen, dass er die Sätze noch in der mentalen Phase des Entstehens, noch vor ihrer manifesten Materialisierung als Zeichen, die ohnedies nicht zu halten imstande sind, was sie versprechen, auslöschen wolle. In dieser Äußerung ist eine analoge Denkfigur zu Mallarmés: *Das Buch* nach Ingolds Deutung erkennbar.

[296] Mit dem Begriff des „Sprachsogs“ referiert Eyckeler indirekt die immersive leiblich erfahrbare Funktion von ästhetischen Stimmungen unter der auflösenden Wirkung der Dichotomie von Subjekt und Objekt. Der Ich-Bezug von Stimmungen korrespondiert mit Heideggers In-der-Welt-Sein. Auf dieser ontologischen Grundierung versuchen wir eine ausgesuchte *Poetologie der Stimmung* für die „Latenzzeit“ zu formulieren.

6.3.2 Der „eigentliche“ Thomas Bernhard und die Ästhetische Moderne

6.3.2.1 Die Erkenntniskrise der Ästhetischen Moderne[297]

> *Zu den prägenden Denkformen der Moderne gehört der Gedanke, daß wir über die Welt der Dinge an sich nichts wissen, […] weil wir im Gefängnis unserer Kognition eingeschlossen sind*
>
> Silvio Vietta: 2001

> *[…], dass der Sinn nicht die letzte Schicht eines Textes ist […]*
>
> Axel Schmitt: 2002

Beide Zitate korrespondieren implizit mit der im 5. Kapitel angesprochene *Neuorientierung der ästhetischen Philosophie* mit Rekurs auf Baumgartens *Aesthetica* und den sich abzeichnenden Paradigmenwechsel von Kants Vernunftsphilosophie zur Leibphilosophie durch Merleau-Ponty und Nancy. Doch sowohl Silvio Vietta (2001) als auch der Rezensent der *Ästhetik der Moderne* Axel Schmitt (2002) gehen über ihre treffliche Befundung des Zustands der modernen Ästhetik und ihrer bruchhaften Entwicklung seit Romantik nicht hinaus, wie auch wir nur punktuell mit den vielfältigen Gründen – solche, die für uns von Belang sind, erschließen sich in den weiteren Ausführungen – befasst sein können. Doch meinen wir, dass uns der gewonnene *Vorsprung* durch die differenziert und vielschichtig angelegten Erörterungen des 5. Kapitels bessere Einsichten in den Topos der *Erkenntniskrise der Ästhetischen Moderne* ermöglichen sollte.

6.3.2.2 Die Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne. Ein Orientierungsversuch

[297] Vgl. dazu: Silvio Vietta: 2001: Ästhetik der Moderne: 1. Der moderne Erkenntniszweifel (2001: 11-15). Diesem Einleitungskapitel entstammt auch das Zitat von Silvio Vietta.

Der „eigentliche" Thomas Bernhard ist nicht der „kanonisierte" Thomas Bernhard, von dem es sich für die Dauer dieser Studie zu lösen gilt. Er begegnet uns in der „schreibend grabenden" und zugleich „auslöschenden" Involviertheit seiner intransitiven Poetik.

Gedankennotiz: 2017

Wenn einem Orientierungsversuch ein Gedankenspiel, was man sich unter dem *eigentlichen Thomas Bernhard* vorzustellen habe, vorangestellt wird, dann provoziert dies die berechtigte Einforderung einer möglichst plausiblen Begründung, denn der bloß angedeutete Verweise auf eine subjektive Sichtweise[298] in Form einer Gedankennotiz reicht für eine begründete Erklärung nicht voll umfänglich aus. Um mich nicht dem Vorwurf einer singulären assertorischen Aussage auszusetzen[299], werden ich mich im Sinne einer epistemologischen Argumentationsweise den mit dieser Forderung verbundenen Fragen im Zuge der begrifflichen Erörterung der Leitbegriffen der Ästhetischen Moderne zu stellen haben.

Geht man zuvor – aus Gründen der erwähnten Orientierung – dem *eigentlich Gemeinten* dieses provokativ anmutenden Gedankenspiels der Gedächtnisnotiz aus 2017 etwas genauer nach, dann impliziert, wie unschwer zu erkennen ist, das Gedankenspiel sehr wohl maßgebliche Indikatoren, aber noch wenig Substanzielles zur *Eigentlichkeit* der *immanenten Poetik* Thomas Bernhards. Das heißt, wir versuchen in der Folge, den hier bloß vorläufig[300] artikulierten *intransitiven* Modus des Bernhardschen Schreibens grundsätzlicher zu definieren, mithin ihn kulturhistorisch zu verankern, indem wir ihn in eine Beziehung zu den Leitbegriffen der Ästhetik der Moderne setzten. Diese Gedächtnisnotiz verweist vor allem und speziell in diesem Zusammenhang indirekt auf den 1966[301] von Roland Barthes und

[298] Die Erkenntnis dieser subjektiven Sichtweise reicht zwar – notwendigerweise – aus, diese Gedankennotiz überhaupt zu aktivieren, um sie dann als Impulsgeber für eine weiterführende Verweisstruktur dienstbar zu machen, nicht aber den *eigentlichen Thomas Bernhard* mehr als nur skizzenhaft zu artikulieren. Sie impliziert allerdings unmissverständlich die Eigenwertigkeit der frühen Prosa noch außerhalb der Mechanismen des literarischen Feldes, wie sie nach Frost unnachgiebig einzusetzen beginnen.

[299] Was im allgemeinen Sprachgebrauch nach Unumstößlichkeit klingt, zieht zumeist den Vorwurf der assertorischen Aussage nach sich. Vor diesem Hintergrund ist das in diesen Anmerkungen Erwähnte zu verstehen, zumindest solange es nicht argumentativ plausibel abgesichert ist.

[300] vorläufig deshalb, weil in der ersten Annäherungsphase noch assoziative Berührungen bei der reflexiven Auseinandersetzung mit Wissensfeldern ähnlich gearteter Forschungsarbeiten und disziplinübergreifenden Heuristiken zu erwarten sind.

[301] Die Jahreszahl markiert nicht nur die zu Ende gehende „Latenzzeit", sondern deckt sich mit dem Erscheinungsdatum der Schlüsselwerke Foucaults „Die Ordnung der Dinge" (1966) und Derridas „Grammatologie"

Michel Foucault eröffneten *écriture*-Diskurs[302], insbesondere auf die Rede über die *intransitive* Verwendung des Verbs *schreiben*, die, transformiert man sie, wie oben ausgeführt, auf eine linguistisch-grammatische Ebene, den bewussten Verzicht auf ein Akkusativobjekt signalisiert. Aus den wesentlichen Erkenntnissen dieses *écriture*-Diskurses versuchen wir, im Anschluss an diese Orientierungsphase[303] erste Konturen zu einer möglichen methodischen Vorgangsweise herauszuarbeiten und mithin für unser Vorhaben insofern zu isolieren, als wir sie im Fortgang dieser Erörterungen mit weiteren methodologischen Einflussgrößen[304] konfrontieren und, sofern sie mit dem sich abzeichnende *offenen Leitmodell* grundsätzliche Kongruenz versprechen, ergänzen. Das betrifft unter anderem das Problem der Referentialität in Bernhards früher Prosa, die sich im Spannungsfeld zwischen der hier angesprochenen autonomen *intransitiven* Textproduktion und den inhaltlichen Bezügen zur außersprachlichen Wirklichkeit (vgl. insbesondere Petrasch: 1987), bei Helms-Derfert dezidiert artikuliert als „ Die Last der Geschichte“ (Helms-Derfert: 1997) und den hier noch zu verhandelnden *anagrammatischen Latenzen* in der Literatur der Nachkriegszeit. – Zum besseren Verständnis dieser Problematik nehmen wir eine kurze komparatistische Anleihe aus der französischen Nachkriegsliteratur, namentlich aus einer Studie zur Poetik Claude

(1967) und ebensolchen weiterer bedeutenden Poststrukturalisten. Zeitgleich erscheint die besprochenen Erzählung Bernhards *Die Mütze* (1966), in der nicht, wie mehrheitlich behauptet, die Mütze das zentrale Objekt dieser kurzen Erzählung figuriert, sondern, wie hier verstanden, der Prozess der Niederschrift durch den Erzähler in der metaleptischen Sonderform des *mise en abyme*. Auch wenn in Bernhards früher Prosa *naturgemäß* keine direkte Verbindungslinie zum französischen écriture-Diskurs besteht, thematisiert und figuriert er seit 1963 mit *Frost* explizit die Problematik des Schreibens zu einer inhaltlich stabilisierenden Konstante seiner *immanenten Poetik*.

[302] Dieser Diskurs markiert die Abkehr vom Strukturalismus und Sartres Existentialismus und dem gleichzeitigen Aufkommen des Poststrukturalismus. Wie bei allen Übergangsphänomenen gibt es Überschneidungen bei der Zuordnung der Protagonisten. So ist etwa die entsprechende Position von Lacan und Barthes bis heute umstritten.

[303] Der Orientierungsphase gründet der Versuch, bestimmte Merkmale des *intransitiven Schreibens* Bernhards mit den Leitbegriffen der Ästhetischen Moderne, insbesondere der „Transzendentalpoesie“ Schlegels, die mit der Poetik Novalis ihren Beginn markiert, zu konfrontieren und zu befragen, inwieweit diese Leitbegriffe wie *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz*, deren Semantiken in der Klassischen Moderne radikale Veränderungen erfahren haben, nach 1945 in Anbetracht lebensweltlicher Erfahrungen und der sprachimmanenten Hinwendung zum Poststrukturalismus noch einmal neu zu denken und zu bestimmen sind.

[304] Es sollte sich noch zeigen, dass aus der auf sich selbst reflektierende, mithin jede außersprachliche Referentialität ausschließende Schreibweise gerade bei Thomas Bernhard kein methodischer Alleinanspruch abgeleitet werden kann, dass eine formalästhetische Analyse allein nicht das gewünschte Ergebnis zeitigen kann, dass inhaltliche Bezüge zu außersprachlichen Wirklichkeiten, dies trifft im Besonderen auf nachkriegsbedingte anagrammatischen Latenzen der „Latenzzeit“ und deren inhärenten ontologischen Seinsbedingungen zu, konstitutive Merkmale seiner immanenten Poetik darstellen. Diesen Aspekt korrespondiert Helms-Derfert mit dem Hinweis, dass formorientierte Analysen dazu neigen, „textkompositionelle und erzählstrategische Aspekte zu verabsolutieren und das Thematische zum beliebig verfügbaren Material der literarischen Komposition zu machen. (Helms-Derfert 1997: 5). Er kritisiert Marquardts Leserempfehlung, dass ein Verständnis der Prosa Bernhards nicht von den Inhalten, sondern von der diese Inhalte destruierenden Schreibweise zu erwarten wäre. Helms-Derfert Position liegt in seiner historisch ausgerichteten Interpretation Bernhards: „Die Last der Geschichte“ begründet und rückt damit (unausgesprochen) in die Nähe des hier explizierten zeitgeschichtlichen Aspekts der „Latenzzeit“.

Simons.[305] (Dorothea Schmidt: 1997): „Obwohl Simon ganz entschieden auf [die] Trennung“ zwischen dem empirischen Autor und dem Autor in der Schreiberfunktion „seiner Texte insistiert, rekurriert er doch in seinen Werken immer wieder auf seine persönlichen Kriegserfahrungen.“ [...] „Andererseits besteht er jedoch darauf, dass es gerade nicht die *biographische* Qualität dieser Erlebnisse sei, die sie literaturfähig machten, sondern erst die sprachliche Bearbeitung.“ (ebd.: 51) Mit geringen Einschränkungen könnte man Simons selbst auferlegtes Kriterium der biographischen Referentialität auf Bernhards autobiographische Immanenz[306] seiner Texte teilen, jedenfalls werden wir diese kurze Anleihe aus dem poetologischen Spezifikum des *Noveau Roman* als möglichen Aspekt bei der Darstellung seiner *immanenten Poetik* im Blick behalten. – Wenn zu all dem in dieser kurzen Gedächtnisnotiz auch noch Bernhards letzter Roman *Auslöschung* (1986), der ja erklärtermaßen nicht Gegenstand dieser Abhandlung ist, mit ins Spiel der impliziten Verweise kommt, dann verdankt sich dieser Umstand keinesfalls der Vorstellung von einer linearen, im Roman „Auslöschung“ konkludierenden Darstellung der *intransitiven Schreiberfiguren*, sondern vornehmlich der eminenten Bildlichkeit der Metapher *auslöschen*. Was *Murau*, das sei hinsichtlich der hier zu definierenden Semantiken von *intransitiven* Schreibweisen nicht nur am Rande vermerkt, im Roman *Auslöschung* auszulöschen versucht, ist das Geschriebene im Moment des Schreibens, das Lesbare auszulöschen, nicht aber die *Wörter unter* den ausgelöschten *Wörtern*.[307] An die latenten untergründigen Anagramme kommt, zumindest aus der hier präferierten Sichtweise, die *Auslöschung Muraus* – er ist zu sehr

[305] Das hier Erwähnte trifft insbesondere für den Roman „La Route des Flandres“ (1960) zu. Im Zusammenhang mit der hier thematisierten Intransivität verweisen wir auf die Einführung in den von Schmidt explizierten Begriff der „skripturalen Schreibweise“, unter der sie eine a-referenzielle, „ganz in der Kombinatorik der Signifikanten aufgehende Schreibweise“ versteht. (D. Schmidt: 1997: 9-20; hier: 9) Weiter: „Dieses Verständnis von Text betont vor allem die Materialität und Gemachtheit des sprachlichen Erzeugnisses (daher auch als >skripturale< oder >textuelle< Konzeption bezeichnet) und stellt die Bezüge der sprachlichen Zeichen untereinander ins Zentrum der literaturwissenschaftlichen Analyse.“ (ebd.: 59)

[306] Zur Problematik, inwieweit die Fiktionalität in Bernhards Prosa autobiographisch und seiner „Autobiographie“ (Huber, Mittermeier: 2004: TBW 10) fiktional gelesen werden können, findet sich u.a. bei Hans Höller (Höller: 2011: 102), Eva Marquardt: 1990: 120-178; weitere Literaturhinweise (TBW 10: Kommentar)

[307] Höller verweist im Zusammenhang mit *Muraus* schreibendem Auslöschungsversuch auf die poststrukturalistische Forschungsliteratur, nach deren poetologischem Konzept sich der „ widersprüchliche Charakter jeder >écriture< als >Bewahren und Löschen< und als >paradoxes Verhältnis von Erinnerung und Vergessen< erweise.“ (Höller: 2009: TBW 9: 555) Es drängt sich an dieser Stelle die inpräjudiziell zu verstehende Frage auf, inwieweit bei Bernhard der Vorgang der *schreibenden Auslöschung*, wissentlich oder nicht, weniger eine Zerstörung als vielmehr einen Verdrängungsprozess substituiert, der mehr oder weniger bereitwillig den anagrammatischen Latenzen unvordenklicher Mythen den Boden erst recht aufbereitet und ihnen den entsprechenden Raum überlässt. Dann wäre das *intransitives Schreiben* bei Bernhard als habituell performative *Latenzfigur*, die nicht zuerst Bedeutungen, sondern ästhetische Stimmungsevokationen im Sinne der Sprachskepsis Mauthners – wir kommen darauf noch zurück – prozesshaft figuriert, zu verstehen. Ob diese vielleicht etwas vorschnelle Annahme sich als zulässig und nachvollziehbar erweisen wird, wird noch zu zeigen sein.

mit der schreibenden Liquidierung der textuellen Oberflächenphänomene des Geschriebenen beschäftigt – nicht heran.[308] Die in das Unterbewusstsein abgedrängten anagrammatischen Latenzen können sich auf den undurchdringlich dichten Schutz der arabesken, ornamentalen Oberfläche seiner in sich verschlungenen, bisweilen an Girlanden und Grotesken erinnernden Sprache verlassen.[309] – Mit dem schon obligaten Blick auf die Werkausgabe findet sich im Kommentar zum Band TBW 9 (Höller 2009: 558) ein dem soweit Vorgebrachten entsprechender und für unser weiteres Vorgehen insofern interessanter Hinweis auf die frühe Erzählung *Der Schweinehüter,* als hierin implizit latente Anagramme[310] angesprochen werden, die bei einer präsentischen, also vorpropositionalen Lektüre vom *Subjekt des Unbewussten* (Lacan) ausgelesen werden. Dieser Hinweis findet bei der Besprechung dieser Erzählung aus dem Jahr 1956 bezüglich der erkennbaren Denknähe zwischen der mehrfach postulierten Intertextualität, sofern sie nicht wie im Roman *Auslöschung* konkret thematisiert wird, und der Funktionsweise anagrammatischer Strukturen eine noch genauere Beachtung. – Bevor wir unsere Aufmerksamkeit auf den in der 1960er Jahren in Frankreich einsetzenden *écriture* Diskurs – wie wir ihn oben kurz besprochen haben – insbesondere den strukturellen Merkmalen des *intransitiven* Schreibens richten, kann es im Sinne

[308] Gernot Weiß (1993) sieht den Vorgang der *Auslöschung Muraus* aus einer semiotischen Perspektive und geht in diesem Kontext eher der phonozentrischen Kritik Derridas nach, während wir hier *Auslöschung* als konstitutiven Vorgang und poetologische Konsequenz eines absoluten Involviertseins in den Prozess des *intransitiven Schreibens* verstehen und seine Funktionsweise in den Texten seiner frühen Prosa nachzuweisen versuchen.

[309] Vgl. dazu Viettas (1992) akzentuierte Darstellung der Erkenntnisproblematik bei Bernhard unter dem Kapitel II: *Die zentralen Inhalts- und Formprobleme der literarischen Moderne*: „Die Erkenntnisproblematik steckt aber – subtiler – in der durchgehenden Thematisierung der Schreibproblematik im Werk Thomas Bernhards und im radikalen Solipsismus seiner Figuren." Sie versuchen, „sich schreibend die Welt anzueignen, ohne dass ihnen das gelänge." (Vietta 1992: 156-158) An sich wäre das noch keine überaus originelle Sichtweise, gewinnt aber im Zusammenhang mit der hier noch zu konstatierenden *Eigentlichkeit* der *intransitiven* Schreibweise erheblich an Gewicht. Das Partizip *durchgehend* erscheint insofern angebracht, falls damit nicht auch *gleichförmig* gemeint ist. Es wäre durchaus untersuchenswert, in welch unterschiedlicher Weise Bernhard die Thematik des Schreibens von den frühen Erzählungen bis zum Roman *Auslöschung* poetologisch akzentuiert.

[310] Der von Höller im Kommentar zum TBW 9 angesprochene, „zum ersten Mal" hervortretende Elemente des „literarische [m] Mythos" Bernhards im *Schweinehüter* – nicht gerade zufällig fällt dieses Auftreten mythischer Elemente mit dem hier konstatierten „qualitativen Wechsel" zur „immanenten Poetik" Bernhards, auch wenn sie noch zögerlich in Erscheinung tritt, in dieser Erzählung zusammen – birgt eine auffällige Denknähe zu dem von uns präferierten Findungsprozess zur Ursprünglichkeit anagrammatischer Latenzen in sich. Es sind letztlich die damit verfugten Stimmungsphänomene, die diese *anagrammatischen Mythen* in die poetologische Textebene transformieren und somit dort im Sinne eines zu erwarteten phänomenologisch-ästhetischen Erkenntnisvermögens *lesbar* werden. – Nicht nur die hier präferierte These vom „qualitativen Wechsel" der poetologischen Verfahrensweise Bernhards um die Mitte der 1950er-Jahre erfährt hier eine explizite Bestätigung durch den Hinweis Hans Höllers, sondern auch die hier vertretene Annahme, dass mit der Erzählung *Der Schweinehüter* anagrammatische Latenzen in Form ästhetischer Stimmungsbilder erstmals in einer neuen, aufkeimenden „Sprachsituation" (Blumenberg) in Erscheinungen treten, findet in Höllers Kommentar mit dem Hinweis auf Bernhards literarischem Mythos eine direkte Entsprechung. Diese Konkordanz, auch wenn sie auf unterschiedliche literaturwissenschaftliche Intentionen gründet, kann durchaus als richtungsweisender Orientierungspunkt für die Entwicklung eines *offenen Leitmodells* verstanden werden.

eines historischen Verständnisses der Hinwendung Bernhards zur *intransitiven* Schreibweise nicht ausbleiben, den Fokus von der besagten „Miniepoche“[311] „Latenzzeit“ als eine der bestimmenden Einflussgrößen für den „qualitativen Wechsel“ vom transitiven zum intransitiven Schreiben Bernhards für den Moment zurückzunehmen und das Augenmerk vornehmlich auf die poetologischen und erkenntnistheoretischen Zusammenhänge mit der über zweihundert Jahre, bei aller widerständigen und bruchhaft begrifflichen Veränderungen[312] und veritablen Krisensymptome, anhaltenden Wirkungsmacht der Ästhetischen Moderne und deren Leitbegriffen *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* zu richten. Dies gilt umso mehr vorausschauend, als wir bei der poetologischen Analyse anagrammatischer Latenzen in den Prosatexten Bernhards auf die ästhetischen Erkenntnismöglichkeiten, wie wir sie im 5. Kapitel umfassend, mithin retrospektiv und prospektiv expliziert haben, mangels diskursiver Beschreibungsmöglichkeiten latenter Stimmungen, wie sie allen ästhetischen Phänomenen eignen, angewiesen sind. Die Einsicht, dass ohne eine so verstandene Einbettung der poetologischen Spezifika des *intransitiven Schreibens* Bernhards in die historische Wissens- und Wirkungsfelder der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne, die Möglichkeitsbedingungen für diesen poetologischen Verfahrenswechsel Bernhards nicht oder nur unzulänglich ausgeleuchtet werden können, wird hier vorausgesetzt und bedarf, so glauben wir, keiner sonderlichen Rechtfertigung. Dies betrifft vor allem die Darstellung der krisenhaften Erkenntnisproblematik im Zusammenhang mit den Semantiken der ästhetischen Kontingenz, die bis zu Montaigne[313], also noch weit in die Vormoderne zurückreichen und, wie wir zu zeigen versuchen, untrennbar mit den eigentlichen Merkmalen des *intransitiven Schreibens* bei Thomas Bernhards in Verbindung stehen.

6.3.2.3 Intransitivität im Kontext der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne

Die Mehrfachcodierung des Begriffs der *Intransivität* (lat. *trans*: über, jenseits, durch) erleichtert eine genauere Definition nicht gerade; eine solche ist nur über den Umweg einer

[311] Die differenzierenden Begriffe Makroepoche (*Die Moderne*) und Miniepoche (z. B. *Historische Avantgarde*) finden sich bei Vietta (2001).

[312] Diese Veränderungen korrespondieren mit einer in der Moderne verstärkt in Erscheinung tretende „*Kontingenzkultur“* (Makropoulos: 1998b: 55-79), die sich nicht alleine aus der Poetik der Aufklärung erklären lässt, sondern auch den lebensweltlichen Modernisierungsschüben, wie dies Blumenberg in seinem Aufsatz: *Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie* (Blumenberg: 2012: 7-54; hier 46-49) so beeindruckend darstellt, geschuldet sind.

[313] Von Montaigne – den Bernhard selbst explizit und implizit zu den bestimmenden Einflussgrößen seines poetischen Verfahrens anführt – führt direkt ein Ariadnefaden zum Kontingenzproblem der ästhetischen Moderne, der uns nicht zuletzt, jetzt grob abgekürzt, zur Kontingenzsemantik des *intransitiven Schreibens* in Thomas Bernhards früher Prosa hinführt. Auf diesen Aspekt kommen wir weiter unten noch zurück.

isolierten Analyse der jeweiligen, spezifisch codierten Ausformungen möglich. Für unser Vorhaben beschränken wir uns auf Semantiken, die einem indirekten oder auch direkten poetologischen Zusammenhang mit Bernhards immanent *intransitiver Poetik* stehen. All diesen divergierenden Implikationen von *Intransivität* eignet eine strukturelle Gemeinsamkeit in der Evidenz ihrer immanenten *Reflexivität*. [314] Im eigentlichen Wortsinn bedeutet *Intransivität*, dass etwas nicht in etwas anderes *übergehen*, dass etwas auf *sich selbst* Verweisendes etwas anderes in seiner Dinghaftigkeit nicht *durchdringen* kann. In seiner syntaktischen Funktion bewirkt das fehlende Akkusativobjekt, dass das Verb als Agens *sich* nur noch auf *sich selbst* und auf nichts außerhalb seiner autoreflexiven Prädikationen beziehen kann. Nach Roland Barthes Verständnis tritt *Intransivität* hinter die linguistische Kategorie der Diathese, also an die über das *grammatische Medium* führende performative Involviertheit des schreibenden Subjekts zurück – Im kultur- und literaturwissenschaftlichen Diskurs der Spätmoderne ist der Begriff der *Intransitivität* zu einem Synonym für die indexikalische Defizienz, anders gesagt, für etwas, das, auf sich reflektierend, nicht über sich selbst hinausverweist, also diskursive Sinnkonstitution unterbindet und Subjektivität, *vermeintlich*, zum Verschwinden bringt, avanciert. Gleichzeitig artikuliert und formiert sich diese Defizienz in ein energetisches Spannungsfeld dissonanter Differenzen[315] und löst eine Art kompensatorischer Gegenbewegung[316] aus, die eine vornehmlich präreflexive, leib-sinnliche Perzeption von Kunst und Literatur erst ermöglicht. – Was hier über die angeführten unterschiedlichen intransitiven Semantiken hinaus eine gesonderte Beachtung verdient, ist die Art und Weise, wie *Intransivität* sich aus dem Blickwinkel der Dimension der Zeitlichkeit hinsichtlich der „Latenzzeit" definiert. Das gefühlte In-der-Welt-Sein der Nachkriegszeit ist von einem *intransitiven* atmosphärischen Zustand über Jahre anhaltenden Stillstand geprägt. Es ist eine Zeit, die ohne verbindliche Zukunftshoffnung nur noch

[314] Hierin lässt sich unübersehbar eine konkrete Verbindungslinie zwischen Bernhards *Intransivität* und der von Eyckeler so trefflich bezeichneten *Reflexionspoesie* ablesen. Daraus könnte man schließen, dass sich *Intransivität* und *Reflexivität* vor dem Hintergrund der Poetiken der Ästhetischen Moderne, erstmals implizit in der *Transzendentalpoesie* Schlegels artikuliert, gegenseitig bedingen. Die Reflexivität des *intransitiven*, des *leidenden*, in den Schreibakt über das *grammatische Medium* involvierten und gleichzeitig sich selbst *auslöschenden* Subjekts (vgl. Foucault, Barthes, White) findet sich bereits in dem von Schlegel reklamierten Reflexionsvollzug, der nicht mehr auf das psychologische Subjekt gerichtet ist, also keiner diskursiven Mitteilung mehr verpflichtet ist. Nach Foucault definiert sich *Intransivität* aus dem Verhältnis von Literatur und Sprache, als sich diese literarische Sprache „auf das >Rätsel ihrer Entstehung< zurückbeuge und ihre Existenz nur in Bezug >auf den reinen Akt des Schreibens< habe." (White: 2012: 252)

[315] Wir erinnern uns an dieser Stelle an Arburgs Aufsatz (2011) zum *enharmonischen Prinzip* in Diderots: *Rameaus Neffe* und seine Empfehlung, das ästhetische Phänomen latenter Stimmungen über das Prinzip des enharmonischen Wechsels literaturwissenschaftlich zu beschreiben.

[316] Wenn nach Fritz Mauthner der semantische Gehalt einer poetischen Sprachäußerung reduziert, unterdrückt oder verstellt wird, tritt unhintergehbar ihr Stimmungsgehalt in den Vordergrund der Rezeption. (vgl.: Gisbertz: 2009: 91-9 und 2011: 177-180)

auf sich selbst verweist und mithin den Nährboden wiedererwachender kontingenter Verzweiflung aufbereitet. Dieser *intransitive* Zustand, artikuliert als *melancholische Zeitstimmung*, korrespondiert mit der „gestauten Zeit" nach 1945[317], der „Latenzzeit". Diese allgemeine melancholische Grundstimmung (*backgrounding*), ein Signum der Moderne an sich, könnte so gesehen, jetzt abgesehen von seiner subjektiven Befindlichkeit, ohne sie völlig ausklammern zu können, als mögliche Einflussgröße für Bernhards mühevolles Ringen um eine eigenständige Poetik um die Mitte der 1950er Jahre verstanden werden. Wir werden auf diesen Aspekt von *Intransivität* in weiterer Folge noch näher einzugehen haben.

Intransivität, das sei hier noch nachzutragen erlaubt, grundiert im poetologischen Vollzug kontingenter Semantiken. Wie ist das zu verstehen? In welcher Beziehung stehen eigentlich die Begriffe *Intransivität* und *Kontingenz*? Eine mögliche Antwort könnte, wie oben herausgestellt, im reflexiven Paradigma der *Intransivität* zu finden sein, denn *Kontingenz* für sich ist ein Produkt reflexiver Prozesse. Doch wie erklärt sich eine mögliche Bedingtheit der beiden Begriffe? Nach Vietta fungiert *Kontingenz* neben *Subjektivität* und *Reflexivität* als ein zentraler Leitbegriff der Ästhetischen Moderne. *Kontingenz* ist, hier zu verstehen als epochaler Stimmungsmodus der Moderne, insofern eine Bedingung von *Intransivität*, als sie im Zuge ihrer poetologischen Umsetzung weniger Sinn konstituiert als sie infolge ihrer Unbestimmtheit ständig neue Kontingenzen reflektiert. Diese hier bloß skizzierten Zusammenhänge zwischen *Intransivität* und *Kontingenz* bilden letztlich die Grundlage für ein Verständnis der melancholischen Grundstimmung (*backgrounding*) als werkübergreifendes Paradigma der Poetik Thomas Bernhards. (Vgl. dazu: Heidbrink: 1997; sowie Vietta: 2009) – Wenden wir uns nunmehr der impliziten Interdependenz zwischen den der *Intransitivität* inhärenten Leitbegriffen der Ästhetischen Moderne: *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* zu, beginnend mit dem Begriff der *Subjektivität*, der nach dem von den Poststrukturalisten erklärten Subjektverlust obsolet zu werden droht.

6.3.2.4 Bemerkungen zum „Verschwinden des Subjekts"

[317] Die „Latenzzeit" (Haverkamp, Gumbrecht) korrespondiert mit der temporären Metapher „gestaute Zeit" (Dan Diner) den *intransitiven* Zustand der Nachkriegszeit.

> *Das „Verschwinden des Subjekts" droht zu einem Gemeinplatz der Diskussion zu werden, der lediglich die fehlende Begriffsbestimmung verdeckt, die uns befähigen würde zu beschreiben, was eigentlich verschwindet oder verschwunden ist.*
>
> Peter V. Zima: 2017: *Theorie des Subjekts*

Axel Schmitt (2002) konstatiert in seiner Besprechung[318] von Silvio Vietas Theorie der *Ästhetik der Moderne* (Vietta 2001) den krisenträchtigen Zustand der Moderne als Folge gesteigerter Auto-Referentialität des Subjekts und problematisiert ihn aus dem Blickwinkel der Postmoderne als sinnleeren Erschöpfungszustand, der sich im *Verschwinden des Subjekts* manifestiert und mithin ein gesteigertes Kontingenzbewusstsein der Spätmoderne nach sich zieht[319]:

Je entschiedener und rücksichtsloser die Moderne sich auf sich selbst bezog und beschränkte, desto klarer traten das Verschwinden und die Unerreichbarkeit substantieller Sinngebung zutage. Am Ende kulminiert die Moderne in jenem >ästhetischen Nihilismus<, den nicht wenige philosophische Beobachter […] als das eigentliche Signum der Moderne verortet haben. Aus diesem Axiom wurde […] die Frage abgeleitet, ob man die aus der vollendeten Selbstreferenz und Selbstlegitimierung der Moderne sich ergebenden Sinn-Leere als völlige kulturelle Erschöpfung oder aber als *conditio sine qua non* der Befreiung von eben dieser Idee der Selbstermächtigung des Menschen, also als Befreiung vom >Projekt der Moderne< interpretieren soll. (A. Schmidt: 2002)

Es ist hier nicht der erforderliche Raum gegeben, um die von Schmitt angesprochen postmoderne Heilserwartung, die letztlich in der Prolongierung und Kulmination der epistemologischen Krise der Moderne mündet, um ihrerseits nach der zweiten großen gesellschafts- und kulturpolitischen Zäsur 1989 an Fukuyamas *Ende der Geschichte* anzukommen, eingehend zu diskutieren.[320] Für unsere Vorhaben – es ist dezidiert auf die frühe Schaffenspe-

[318] Axel Schmitt: 2002: *Wie viel Kontingenz verträgt die Moderne*. *Silvio Vietta kartiert die „Ästhetik der Moderne";* in: literaturkritik.de vom 08.08.2002. Letzter Zugriff: 17.1.2018

[319] Hierin zeichnet sich bereits die hier in der Folge konstatierte verschränkte Wirkungsweise der Leitbegriffe der ästhetischen Moderne *Subjektivität, Reflexivität* und *Kontingenz* ab

[320] Für eine kurzen Exkurs zu Lyotards Kritik der Ästhetik der Moderne empfehlen wir die Lektüre des Aufsatzes: *Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik*. (Lyotard: 1989: *Das Inhumane*: 1989: 231). Unter Punkt 2 kritisiert Lyotard Kants Analyse des Erhabenen und die darin postulierte Vernunftidee: „Da jede Darstellung in einer Formgebung der Materie der Gegebenheiten besteht, kann das von der Einbildungskraft erlittene Desaster als Zeichen dafür verstanden werden, dass die Formen für das erhabene Gefühl nicht mehr einschlägig sind. Doch wie ist es um die Materie bestellt, wenn die Formen nicht mehr da sind, um sie darstellbar zu machen? Wie ist es um die Präsenz bestellt?" (ebd.: 232-233).

riode Thomas Bernhards im Zusammenhang mit der „Latenzzeit“ von 1945 bis zur Zäsur der Studentenrevolte 1968 und deren poetologisch-ästhetischen Implikationen gerichtet, mithin kultur- und literaturhistorisch motiviert – erscheint es sinnvoller, den Fokus auf die erkenntnistheoretischen Möglichkeitsbedingungen der ästhetischen Moderne zu richten. Wir gehen daher von Viettas klarer methodischer Abgrenzung der ästhetischen Moderne zu den Rändern der Vormoderne und Postmoderne [321] aus, wenngleich wir – das sei hier vorweggenommen – Viettas beharrlichem Festhalten am Primat des Subjekts, von dem er, trotz der von ihm konstatierter Verschiebungen und semantischer Verflachung, nicht abrückt (Vietta: 2001: 43-46), nicht unkritisch gegenüberstehen. Dies betrifft vor allem die semiotische wie auch semantische Beweglichkeit und gegenseitige Bedingtheit von *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* in der späten Moderne des 20. Jahrhunderts.

6.3.2.5 Anmerkungen zur Beweglichkeit der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne

6.3.2.5.1 Subjektivität: Absoluter oder obsoleter Leitbegriff?

In Friedrich Schlegels „Transzendentalpoesie“, heißt es bei Vietta, „soll die moderne Dichtung nicht nur Darstellung von etwas sein, sondern >in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen<.“ Die durch Schlegel und Novalis „theoretische begründete Transzendentalisierung der Ästhetik führt zu einer neuen Form der Selbstrepräsentanz der Subjektivität.“ (Vietta: 2001: 37) Demnach avanciert in der Frühromantik der Begriff *Subjektivität* zum Schlüsselbegriff der literarischen Moderne, auf den, wie Vietta es sieht, alle anderen Leitbegriffe wie die hier angesprochenen Begriffe *Reflexivität*[322] und *Kontingenz*[323] „gene-

[321] Die hier nur skizzenhafte Auseinandersetzung mit dem makroepochalen Begriff der Ästhetischen Moderne ist vornehmlich der Absicht geschuldet, einerseits den *Kontingenzbegriff* hinsichtlich des mikroepochalen Begriffs der „Latenzzeit“ neu zu bewerten; nicht weniger liegt uns daran, die mit der ästhetischen Moderne verbunden Begriffe wie *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* auf Kompatibilität mit Bernhards immanenter Poetik abzufragen und nicht zuletzt zu überprüfen, ob und inwieweit die von Vietta postulierte und gleichzeitig von ihm für einen heutigen Literaturbegriff infrage gestellte „Transzendenzpoesie“ Schlegels als bestimmendes poetologisches Merkmal der Ästhetischen Moderne mit dem Begriff und dessen immanenten Merkmalen des *intransitiven Schreibens* einem Vergleich standhält. Hier stellt sich vor allem die Frage, ob und inwieweit die Semantik des Subjektivitätsbegriff unter den veränderten historischen Prämissen nicht gelitten und seine prioritäre Position eingebüßt hat.

[322] Christoph Menke (1999) sieht im Gegensatz zu Vietta, der dem *Subjektivität*sbegriff den Vorrang einräumt, in der *Reflexivität* das bestimmende Leitprinzip der ästhetischen Moderne. Menkes Begründung ist hier insofern nachzugehen, als sie möglicherweise argumentative Hinweise zur explizit gesetzten „Reflexionspoesie“ (Eyckeler: 1995) in Bernhards Prosa erwarten lässt. Dies umso mehr als Eyckeler bezüglich Bernhards poetologisch-reflexiver Verfahrensweise auf Schlegels „Transzendentalpoesie“ rekurriert. (Eyckeler: 1995: 10)

[323] Für den Begriff der Kontingenz gilt das insofern nur eingeschränkt, als der Begriff bereits in der Antike, freilich mit unterschiedlicher Gewichtung der beiden begrifflichen Pole *Notwendigkeit* und *Kontingenz*, Bedeutung erlangt hat. Kontigenzgeschichtlich könnte man aus der Perspektive der Moderne von einem zuneh-

tisch“ bezogen und abgeleitet werden können. (ebd.: 39) Die prioritäre Stellung der Subjektivität gerät – gerade weil sie im reflexiven Vollzug nicht isoliert dasteht, sondern mit den beiden anderen Leitbegriffen, ohne darin aufzugehen, verschränkt in Erscheinung tritt – in eine Gefahrenzone, in der ihre Position strittig zu werden droht; dies gipfelt letztlich in der, vermeintlich, vollständigen „Auflösung des Subjekts“, wie es von den Poststrukturalisten – nicht ganz zufällig gegen Ende der „Latenzzeit“, die auch den definitiven Einbruch der Postmoderne in die Moderne markiert – postuliert wird. Wir verstehen hier das „Verschwinden des Subjekts“[324] mithin den „Tod des Autors“ als provokatives philosophisches Konstrukt, Bürger nennt es ein „temporäres Symptom“ (Bürger: 1998: 7), dem letztlich die „Rückkehr“ des Subjekts unhintergehbar eingeschrieben ist. Wir versuchen vielmehr zu zeigen, dass es einerseits durch veränderte historische Prämissen – im gegenständlichen Fall ist es Schlegels Überwindung von Kants „Transzendentalphilosophie“, später dann bei Blumenberg (2012) die technisierte Lebenswelt in Verbindung mit einem gesteigerten Bewusstsein der Kontingenzen der Wirklichkeit[325] – zu einer Verschiebung der Funktion und Position der ästhetischen *Subjektivität* verbunden mit einer jeweils veränderten semantischen Gewichtung der drei Leitbegriffe *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* kommt; andererseits durch die verschränkte Bedingtheit[326] ihre begrifflichen Differenzen als konstitutives Merkmal des *intransitiven* Schreibens, insbesondere deren spezifischer Ausformungen in Bernhards früher Prosa klarer zum Ausdruck kommen.

Der poststrukturalistischen Paraphrase auf Nietzsches *Verschwinden Gottes* als totalisierende Kontingenzbedingung der Spätmoderne, namentlich die vermeintlichen oder offensichtlichen Ermüdung des Subjektparadigmas, widmen wir später etwas mehr Raum. Vor-

menden Kontingenzbewusstsein sprechen: „erst – in der Antike – war alles notwendig und (fast) nichts kontingent“, man orientierte sich an der Harmonie der kosmischen Ordnung; „dann – in der christlichen Welt – war Gott *notwendig* und alles, was nicht Gott ist (die geschaffene Welt) kontingent“, das *ordo-Denken* war die zentripetale Kraft des Notwendigen; verlässt man die göttliche Ordnung – *Wernher der Gärtner* zeigt mit „Meier Helmbrecht“ (um 1280) in drastischer Weise, was passiert, wenn man versucht, die zugedachte Standesordnung zu durchbrechen; „schließlich – in der modernen Welt: nach der Schwächung Gottes und der Schwächung des transzendentalen Subjekts – ist nichts mehr notwendig und alles kontingent.“ (Graevenitz/Marquard: 1998: XII)

[324] Vgl.: Peter Bürger: 1998: *Das Verschwinden des Subjekts*.

[325] Vgl. dazu: *Die Kettenreaktionen der Revolutionen der Neuzeit*, in Vietta (2001: 49-115, hier 85-97)

[326] Diese verschränkte Bedingtheit von *Subjektivität* und *Reflexivität* zeigt sich explizit im o. a. Zitat: „soll die moderne Dichtung nicht nur Darstellung von etwas sein, sondern >in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen<.“ Das am Beginn des 18. Jahrhunderts radikal angestiegene Kontingenzbewusstsein bildet hierin nicht nur die implizite Klammer dieser Bedingtheit, sie ist mitreflektierender Teil dieser Verschränkung.

erst setzen wir die poetologische und epistemologische Erörterung der Schlüsselbegriffe[327] der ästhetischen Moderne: *Subjektivität, Reflexivität* und *Kontingenz* im Hinblick auf ihre unauflösliche Verschränkung und semiotisch-semantische Beweglichkeit fort. Die verschränkte Bedingtheit dieser Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne erklärt sich Peter Zima (2017) aus dem ambivalenten Verhältnis dieser Leitfiguren zueinander: „ […] *Subjektivität* ist aber nicht nur deshalb *ambivalent*, weil sie aus der dialogischen Auseinandersetzung mit dem Anderen[328], aus der *Reflexivität* gestärkt „*oder"* geschwächt hervorgehen kann, sondern auch deshalb, weil sie der *Kontingenz* des Zufalls ausgeliefert ist." (Zima: 2017: 381; *Hervorhebung*; A.G.*)*. Zima problematisiert hierin den Subjektbegriff fast deckungsgleich mit unserer Beobachtung der verschränkten Wirkungsweise der von Vietta geschichtslogisch konstatierten Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne. An dieser Stelle nehmen wir den Ariadnefaden, der uns in der Folge dieser Anmerkungen zur *„immanenten Poetik"* Bernhards und deren spezifischen *intransitiven* Merkmalen führen sollte, wieder auf, um ihm nach einem weiteren, vertiefenden Exkurs in das ambivalente Feld des Subjektivitätsbegriffs an andere Stelle wieder zu folgen.

Vietta insistiert seinerseits auf der prioritären Position der Subjektivität für eine Theorie der Ästhetischen Moderne und begründet deren Entwicklung mit der Logik von historischen Prozessen, die sich nicht aus der Ambivalenz des Zufalls erklären lassen, sondern dass diese Prozesse der Veränderung aus einem geschichtsphilosophischen Verständnis heraus von einer „Kettenreaktion der Revolutionen der Neuzeit" ihren Ausgang nehmen. (Vietta: 2001: 49-115) Vietta misst der Kontingenz, ohne sie leugnen zu wollen, erklärtermaßen eine eher periphere Bedeutung in seiner Theorie der Ästhetischen Moderne bei, die von der These geleitet ist, „dass die Ästhetische Moderne selbst eine eigene Zufallsästhetik generiert, dies aber nicht zufällig, sondern aus geschichtslogischen Gründen." (Vietta 2001: 31-32) Daraus könnte man schließen, dass Vietta unter Bezugnahme auf dezidiert

[327] Wir sind uns darüber klar, dass jede selektive Darstellung von an sich interferierend in Erscheinung tretenden Begriffen dementsprechend jeweils andere blinde Flecken aufweist, die bei einer verschränkten Perzeption vom Leser – mehr oder weniger unbewusst semantisch aufgefüllt werden.

[328] In diesem Zusammenhang sei auf das Kapitel: *Subjektivität als Dialog* (Zima: 2017: 366-414), insbesondere auf das Unterkapitel: *Dialogizität und Reflexivität* (ebd.: 372-375) verwiesen. Zima versteht hier das individuelle Subjekt als dynamisch-dialogische Instanz. „[…] Daher mündet eine dialogische Theorie des Subjekts in die spätmoderne oder modernistische Problematik, die von der *Ambivalenz als unaufhebbare Einheit der Gegensätze* […] strukturiert wird. Zima führt als Beispiel einer poetologischen Kontingenzbewältigung Prousts *A la recherche du temps perdu,* Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* und Pirandellos *Uno, nessuno e centomilla* an, erinnert aber auch an die Risiken, „denen das Subjekt als erzählende oder erlebende Instanz ausgesetzt ist: Unentschiedenheit, Unentschlossenheit, Sprachlosigkeit des Erzählers und Zerfall der Romanhandlung."(ebd.: 366) (Vgl. dazu: Schönthaler (2011): insbesondere *2. Negation des Erzählers* bei Thomas Bernhard: 65-97.)

geschichtslogische Prämissen in seiner Theorie der Ästhetischen Moderne die Priorität der Subjektivität insofern zu retten versucht, als er das in der späten Moderne zunehmende Kontingenzbewusstsein zwar nicht bestreitet, es aber als historisch beiläufiges, durch die Postmoderne wieder überwundenes Phänomen erklärt.[329] Vergleichen wir dazu, was Franz Josef Wetz in diesem Zusammenhang zum Aspekt der geschichtlichen Determiniertheit der Moderne zu sagen hat: „[…] nach M. Foucault und R. Rorty und anderen Denkern der Gegenwart ist dagegen ein Ziel philosophischen Denkens in der Geschichte das Zufällige zu entdecken. Foucault beschreibt die Geschichte als >Ort der absoluten Kontingenz<, der weder von göttlicher Vorsehung noch von absoluter Vernunft beherrscht werde. Kohärenz, Totalität und Kontinuität seien der Geschichte fremde Kategorien. Erst recht stellt sie kein Fortschrittsgeschehen dar, das auf ein vorgegebenes Ziel zulaufe. Im Gegenteil werde sie von Diskontinuitäten, Konflikten, Brüchen durchzogen, welche die Eine Geschichte in eine Vielzahl von Geschichten auflösen, die ebenso regellos auftauchen, wie sie wieder verschwinden, ohne dass Menschen die eigentlichen Akteure wären. Die wirklichen Kräfte im Spiel der Geschichte gehorchen dem >Zufall des Kampfes<." (Wetz: 1998b; in: Graevenitz/Marquard: *Kontingenz*: 1998: 27-34) – In den beiden Positionen zeigt sich unübersehbar, dass sich, je nachdem in welche Richtung man die Schraube der *Kontingenz* innerhalb ihres zunehmenden Bewusstseins in der Ästhetischen Moderne dreht, die Position und Funktion der *Subjektivität* von ihrer Behauptung als primärer Leitbegriff der Ästhetischen Moderne bis zu einer nur noch marginalen Semantik mitverändern, oder, wie noch zu zeigen ist, zu eine anderen funktionalen Erscheinungsweise mutieren. Daraus vorschnell zu schließen, *Kontingenz* käme jetzt eine prioritäre Bedeutung bei der begrifflichen, mithin der im rezeptiven Vollzug wirksamen Verschränkung von *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* zu, ist so nicht zulässig, ist doch Kontingenz für sich ein Produkt mit-*reflexiver ästhetischer Prozesse*[330] und nicht zuerst deren Bedingung.[331] Dass Bernhards Prosa von

[329] Vgl. dazu: Michael Makropoulos: 2004: *Kontingenz*: Makropoulos eröffnet den Aufsatz mit einem Hinweis auf Niklas Luhmann: „ >>*Die Proklamation der >Postmoderne*<<, meint Niklas Luhmann in seinen >Beobachtungen der Moderne<, hatte mindestens ein Verdienst. Sie hat bekannt gemacht, dass die moderne Gesellschaft das Vertrauen in die Richtigkeit ihrer eigenen Selbstbeschreibung verloren hat. Auch sie sind jeweils anders möglich. Auch sie sind kontingent geworden."

[330] Vgl. dazu Makropoulos: „Kontingenz ist keine natürliche Tatsache, die allen Bestimmungen vorgängig wäre, sondern ein historisch und perspektivisch variables Reflexionsprodukt, das unauflöslich mit dem Selbstverständnis einer Gesellschaft korrespondiert. (Makropoulos: 1998a: *Kontingenz und Handlungsraum*; in: Graevenitz/Marquard: 1998: *Kontingenz* : 23-25; hier: 23)

[331] Kontingenz ist, solange man wie u.a. Derrida und de Man nicht nach dem Sinn des Gesagten fragt, keine substantielle Bedingung reflexiver Rezeptionsprozesse. Die Frage nach Notwenigkeit oder auch anders Möglichen stellt sich erst im Prozess reflexiver Perzeption des Gesagten ein. Das bedeutet allerdings nicht, dass es außerhalb der negativen Hermeneutik der *Unbegrifflichkeit* infolge des gefühlten In-der Welt-Seins le-

einer ausgewiesenen Reflexivität (vgl. Eyckeler) wesentlich bestimmt ist, gilt in der Bernhardforschung weitgehend als unbestritten; für uns stellt sich hier die Frage, inwieweit in Bernhards Prosa *Reflexivität*, wie sie Eyckeler konstatiert und ihre poetologische Folgeerscheinungen als diffuse, ungerichtete Stimmungen artikuliert, eine Vormachtstellung unter den Leitbegriffen einzunehmen imstande ist oder ob nicht doch das *intransitiv schreibende Subjekt*[332] in seiner prosopopaiischen Figuration[333] des *schreibend*-ein-*grabenden* „Auslöschers" diese Position für sich beansprucht, und dies umso mehr, als sie „auslöschend" erst recht, gewollt oder ungewollt, auf den vorpropositionalen Gehalt *anagrammatische Latenzen* verweist, die in der noch unreflektierten Wahrnehmung vom Subjekt des Unbewussten (Lacan) ausgelesen werden. Und ist es letztlich nicht diese prosopopäische Stimme – sie markiert die *anwesende* Abwesenheit des Schreibersubjekts – und sind es nicht die „grabend" (gràphein) schreibenden Geräusche, die die diffuse Atmosphäre für die hier angesprochene untergründige anagrammatische Stimmung in den *Wörtern unter Wörtern* (Starobinski) aufbereiten und zugleich die perzeptiven Bedingungen generieren? Und welche Rolle spielt Lacans psychoanalytischen Lektüre, bei der das Unbewusste, wie bereits ange-

---

bensweltliches Kontigenzbewusstsein nicht auch als Bedingung reflexiver Lesarten fungieren kann. Darin ist auch der Grund zu sehen, warum wir mithin in der „Latenzzeit" ein *ausgesetztes* Kontingenzbewusstsein, nachdem sich mit Bombardements und Vernichtungslager das totalisierende Ordnungsbedürfnis als Kontingenzbewältigung (Waldenfels) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – nicht erfüllt hatte, vermuten. (Vgl.: Rorty: 2016; Makropoulos: 1998a,b). Hier zeichnet sich eine gewisse, freilich noch vage Denknähe zwischen Kontingenz „als (latente; *Anm. A.G.*) Stimulans der Bewusstwerdung der demiurgischen Potenz des Menschen" (Blumenberg: 2012: 47) und der *anagrammatischen Gewalt*, wie Haverkamp sie als im Untergrund sprachlicher Strukturen fungierende Latenzen versteht, ab. Beide Phänomene, einmal sind sie lebensweltlich, einmal rhetorisch codiert, sind an der Textoberfläche unsichtbar, fungieren eher kryptisch und werden erst über reflexive Prozesse auslesbar. Ob das als erkenntnistheoretische Grundlage für ein tiefenstrukturelles Verständnis des frühen, des *eigentlichen Thomas Bernhard* ausreicht, muss vorläufig noch offen bleiben.

[332] Mit der von den Poststrukturalisten angestrengten Suspendierung des Autors setzt mit der Frage: *Wer spricht?* fast zeitgleich die unhintergehbare Suche – unter Berücksichtigung des in den 1960er Jahren einsetzenden materiell-körperlich ausgerichteten *écriture*-Begriffs Barthes – nach einem diese Leerstelle ausfüllenden Subjekt ein, die, nach der hier vertretenen Ansicht, von der *intransitiven Schreiberfigur*, oder anders gesagt, vom *eigentlichen Thomas Bernhard* in Form einer transzendentalen Anwesenheit im Sinne Schlegels *Transzendentalpoesie* besetzt wird, das heißt, dass sich dieses Subjekt in Bernhards Prosa nicht in den diskursiven Strukturen des Handlungsgeschehens, sondern in der Reflexivität der „überstarke[n] rhetorischen Durchformung" (Eyckeler: 11), also in den reflexiven formalästhetischen Implikationen als *prosopopäische Stimme* wiederfindet. Das bedeutet, wie bereits erwähnt, dass das ästhetische Subjekt, selbst noch in der Spätmoderne, sobald seine Evidenz – vornehmlich philosophisch konstruierend – bestritten oder verleugnet wird, es dynamisch mutierend nicht nur eine andere Gestalt annimmt, sondern auch ihre Funktionen den neuen ästhetischen Erfordernissen assimilativ angleicht. Es verschwindet, wie wir behaupten, nicht „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand." (Foucault: 1974: 462). Seine Präsenz verdankt sie seiner dynamischen Beweglichkeit und reflexiven Bestimmtheit.

[333] Es ist die Stimme, es sind die bedrohlichen Geräusche des *grabenden* Schreibens aus dunklem Grund anagrammatischer Latenzen, die an Kafkas „Der Bau" erinnern. Dazu Bettine Menke (2000): „Figur des Lesens ist die *Prosopopoiia*, insofern sie der rhetorische Name ist für die – das verstehende Lesen leitende – Frage nach der Quelle und dem Gesicht der Äußerung, nach dem Autor, der sie verantwortet: >Wer spricht?< Prosopopoiia ist die rhetorische Figur, durch die dem Text ein sprechendes Gesicht gegeben, vor und hinter den Buchstaben ein Gesicht vor-ausgesetzt wird, […] (B. Menke: *Prosopopoiia* 2000: 8)

sprochen, als Subjekt fungiert: „das Unbewusste ist einfach nicht das, *was gelesen werden muss*, sondern auch, und vielleicht in erster Linie, *das, was liest*." (Shoshana Felman: 1988) – Ob wir auf all diese Fragen adäquate Antworten finden werden, wird sich, so hoffen wir wenigstens, in weiterer Folge bei der Analyse der erwähnten frühen Prosatexte Bernhards noch zeigen.

Der begrifflichen Orientierungsphase zum *intransitiven Schreiben* Bernhards hinsichtlich einer möglichen immanenten Beziehung mit den erwähnten ambivalenten Leitbegriffen *Subjektivität, Reflexivität* und *Kontingenz* sind noch weitere Erläuterungsversuche, namentlich der von Beginn der ästhetischen Moderne an nicht unumstrittenen begrifflichen Positionen von *Subjektivität* und *Reflexivität* geschuldet. Christoph Menke (1999) versucht in seinem geschichtsphilosophisch fundierten Aufsatz *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik* (C. Menke: 1999: 593-611) die Position des *ästhetischen Subjekts* zugunsten einer prioritären Stellung von *Reflexivität* zurückzunehmen[334]:

Reflexionen oder die Art des Reflektierens sind jedoch Vollzüge, die ohne (Mit-) Tätigkeit von Subjekten – ohne „Dabeisein" (Adorno) von Subjekten – nicht möglich sind. Das bezeichnet den Platz des Subjekts in einer reflexionstheoretischen Bestimmung der Moderne. Dieser Platz ist der eines Subjekts von Reflexionen. […] Die subjektiven Reflexionsakte sind nur möglich im Nachvollzug von Darstellungsprozessen, denn Reflexivität muss statt als autonome Leistung des Subjekts als eine Leistung höherstufiger Darstellungsweisen verstanden werden (als Mit-Darstellung des Darstellenden im Dargestellten). *Ohne* Nach-

[334] C. Menkes historisch zirkulierende Argumentationskette beginnt mit Foucaults synthetischer Reformulierung von Hegels „absoluten Subjekt" und Heideggers „Herrschaft des Subjekts"; folgt dann kurz den ästhetiktheoretischen Ansätzen Adornos und Ritters; geht dann näher über Ritters Lesart von Baumgartens *Ästhetica* (1750) auf dessen „unterste Erkenntnislehre" als Wissenschaft der *sinnlichen Erkenntnis* ein – ein Aspekt, der für unsere Aufgabenstellung, insbesondere die Möglichkeitsbedingungen ästhetisch-sinnlicher Erkenntnis, sich noch als bedeutend erweisen könnte und auf den wir in den noch folgenden Betrachtungen zu einer *Poetologie latenter anagrammatischer Stimmungsimplikationen* in der frühe Prosa Bernhards zurückgreifen werden – ; C. Menke hebt hierin hervor: „Diese anfänglich traditionelle Verwendung des Subjektbegriffs erfährt im Verlauf von Baumgartens Abhandlung der Psychologie jedoch eine tiefgreifende Veränderung", […]; er geht dann über Herders Baumgarten Rezeption von dessen *Theorie der sinnlichen Erkenntnis* auf Mendelsohns Ansatz in der *Rhapsodie* genauer ein: „Ästhetisches Verhalten ist intern selbstreflexiv verfasst, das heißt, es reflektiert (und genießt) sich als Wirken von Kräften." (ebd.: 601) Von dort schließt C. Menkes Argumentationskette wenig überraschend an Schlegels Konzept der Transzendentalpoesie an: „Schlegels Werkbegriff löst die Figur ästhetischer Reflexion […] in doppelter Weise vom Subjektbegriff: Er denkt die ästhetische Reflexion nicht mehr als Akt eines Subjekts ebenso wie das reflexiv Erschlossene nicht mehr als Vermögen eines Subjekts."(C. Menke 1999: 607) Eyckeler benennt Bernhards poetisches Verfahren *Reflexionspoesie* in Anlehnung an Schlegels *Transzendentalpoesie*, sieht allerding – abweichend von C. Menkes These und anders, wie wir vorschlagen – die subjektive Leistung in der Figurenrede. Es sind, wie wir es sehen, nicht die Figuren, die hier sprechen, sie geben keine vernehmbaren Laute von sich, sie sind bestenfalls grammatisches Subjekt, dem Prädikat als *subjectum* unterlegt. Wir hören das eigentliche Subjekt in der *prosopopaiischen Stimme*, sehen das Gesicht aus dem dunklen Grund anagrammatischer Latenzen unter dem Totentuch der Schrift durchschimmern.

vollzug in den Reflexionsakten eines Subjekts verschwindet aber auch, was diese Reflexionsakte nachvollziehen und ermöglichen. Reflexivität ist keine >objektive< Eigenschaft von Darstellungen: Was die subjektiven Reflexionsakte *nach*vollziehen, gibt es nicht, ohne dass sie es nach*vollziehen*. […] Denn es muss die ästhetische Reflexion der Form als Wirken von Kräften […] metaphysisch, nämlich als ein Geschehen verstehen, das sich selbst vollzieht und das es, das Subjekt, nur zu wiederholen braucht. Ebenso wie das Subjekt nicht reflektieren kann, ohne zu wiederholen, so kann es aber auch keinen reflexiven Prozess wiederholen, ohne selbst zu reflektieren. Daher bleibt eine Theorie der Moderne als Theorie ihrer Reflexivität immer auch eine Theorie der Subjektivität. (C. Menke:1999; in: Graevenitz; Hg.: 1999: *Konzepte der Moderne*: 609-611)

Wenn C. Menke seine These von der prioritären Funktion der Reflexivität mit dem letzten Satz offensichtlich wieder relativiert, dann insistiert er gleichzeitig, dass dadurch das ästhetische Subjekt, wenn es auch das Primat seiner Position nicht mehr ungeteilt zu behaupten imstande ist, deswegen nicht von der bewegten, sich ständig verändernden Bildfläche der Ästhetischen Moderne verschwindet, sondern Subjektivität „eine Bestimmungsweise von ästhetischer Reflexivität" ist und nicht umgekehrt. (ebd.: 608) Bei diesem Prozess der Verschiebung, also beim Platztausch um das Primat der Leitbegriffe, wird *Kontingenz*, wie erwähnt, unhintergehbar *mit*-reflektiert. Das Wesentliche dieser Beobachtung liegt in der konstatierten Beweglichkeit dieser Leitbegriffe im interferierenden Zusammenspiel ihrer verschränkten Wirkung. Ästhetische Wahrnehmung kann es nur geben, wenn man nicht versucht ist, die hier angesprochenen Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne in ihrer jeweiligen *ambivalenten* Evidenz zu isolieren und zu fixieren. Dieses kurze, analytische Theorem sollte uns in der Folge tunlichst nicht mehr aus dem Blick geraten.

6.3.2.6 Montaigne und die Kontingenz

Bemerkenswert an den Erörterungen zu den Funktionen und Positionen der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne sind die in der einschlägigen Forschungsliteratur vorgefundenen indirekten, bisweilen auch direkten Hinweise zu den hier postulierten verschränkten Darstellungs- oder Erscheinungsweisen und deren poetologische Wirkungsfelder, wie sie erklärtermaßen in Montaignes (2005) *Essais* (1572-1592) exemplifiziert, also noch vornehmlich dem Denken der Renaissance verpflichtet ist, zum Teil völlig unabhängig voneinander konstatiert werden[335]. Nicht weniger Erstaunen löst Walter Haugs implizierte Darstellung

[335] Anzuführen sind auszugsweise dazu: Walter Haug: *Montaigne oder die dritte „Lösung" des Kontingenzproblems* (Haug: 1998; in: Graevenitz, Marquard, Hg.: 1998: 285-290); Peter Bürger: 1998: *Das Verschwinden des Subjekts. Die Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Walter Haug sieht neben den beiden Lösungsmöglichkeiten des „absoluten Determinismus" und „absoluten Chaos" im Montaignes Ver-

der Kontingenzproblematik insofern aus, als Montaigne durch reflexive *Sich-selbst- Befragung* basale Merkmale *intransitiven* Schreibens bis zu einem erstaunlichen Grad von Übereinstimmung mit unseren Beobachtungen antizipiert. (Haug: 1998) Montaignes *Essais* weisen mithin, allerdings mit gewissen, historisch bedingten Einschränkungen, alle wesentlichen Paradigmen auf, die zweihundert Jahre später als Konstituenten der *Intransivität*[336] der ästhetischen Moderne in Erscheinung treten.[337] – Peter Bürger stellt dem *Verschwinden des Subjekts* folgerichtig, denn verschwinden kann nur, was irgendwann zuvor evident geworden ist, zuerst dessen Entdeckung bei Augustinus, Montaigne, Descartes, Pascal u.a. voran, von denen wir uns hier vor allem für Montaignes essayistischen Vollzug reflexiver Subjektivität interessieren. Die Gründe dafür erschließen sich einerseits aus Bernhards selbsterklärter poetologischer Affinität zu Montaignes *intransitivem*, nicht auf ein Ziel gerichteten Schreiben. Montaigne, „der zu den wichtigsten literarischen Referenzfiguren (*Bernhards*; A.G.) zählt" (vgl.: Mittermayer: 2015: 271), nimmt einiges von dem vorweg, was die Poststrukturalisten mit Mallarmés autoreflexiver Schreibweise als *Intransivität*, also ein auf sich und nichts sonst gerichteter Schreibakt, konzeptualisiert haben. Andererseits, und das ist die eigentliche Überraschung, findet sich bei Bürgers kurzer Darstellung der Ich-Erfahrung Montaignes (Bürger: 1998: 32-37) die hier herausgestellte verschränkte Bedingtheit der Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* in ihrer komprimiertesten Form wieder. In der eminenten „reflexive[n] Formel >sich selbst<" (ebd.: 34) verweisen diese Begriffe nicht nur auf ihre gegenseitige

ständnis des Zufälligen als „Wegmarken zum Tod" eine dritte Möglichkeit, Kontingenzen zu begegnen. „Er radikalisiert damit das Kontingenzbewusstsein zum Todesbewusstsein." (Haug: 1998: 286) Nicht zufällig findet sich in Montaigne Akzeptanz des Todes als Kontingenzbewältigung, artikuliert als Annahme des Zufälligen, eine Parallele zu Thomas Bernhards poetologisch transformiertes Todesbewusstsein als basales Motiv seiner immanent reflexiven Schreibweise (vgl.: Bayer/Fellinger/Huber, Hg: 2012: *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur*, hier: *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur* aus: 1968; hier: 2012: 71-78) wenngleich sich die Subjekterfahrung bei Bernhard durch einen veränderten Subjektivitätsbegriff (vgl.: Bürger:1998) von Montaignes Ich-Erfahrung insofern unterscheidet, als das *intransitiv schreibende* Subjekt nicht mehr an der Textoberfläche auslesbar ist.

[336] Foucault verbindet die Anfänge der Intransivität mit dem Auftauchen des expliziten Literaturbegriffs am Beginn des 19. Jahrhunderts: „Die Literatur […] führt die Sprache der Grammatik auf die nackte Kraft zu sprechen zurück". In Mallarmé sieht er, wie auch Barthes, Intransivität in vollendetem Vollzug. „Literatur unterscheidet sich mehr und mehr vom Diskurs der Vorstellung, schließt sich in eine radikale Intransivität ein." (Foucault: 1974: *Die Ordnung der Dinge*:1974: 365). – Intransivität ist hier nicht nur als grammatische Kategorie mithin als autoreflexive Schreibweise zu verstehen, der Begriff der Intransivität steht im Zusammenhang mit der zu beobachtenden „Latenzzeit" für ein unbestimmtes, in sich verharrendes Kontingenzbewusstsein, ist also als gefühltes In-der-Welt-sein lebensweltlich codiert, also der *Wirklichkeit in der wir leben* (Blumenberg: 2012) verpflichtet.

[337] Vgl. dazu Bürger: „ […] Darüber hinaus klingen in den Reflexionen Montaignes […] bereits zentrale Motive des autobiographischen Schreibens", allerdings nicht als „nachträglicher Bericht mit dem Ziel der Selbstrechtfertigung, sondern der unabschließbare Versuch, alles über sich selbst in Erfahrung zu bringen." Montaigne schreibt sich im grammatischen Medium (Barthes, White) selbst.

Bedingtheit. Sie verweisen nicht weniger auf die Ich-Erfahrung „als etwas im höchsten Maße Unbeständiges“ auf das kontingente Bewusstsein dieser reflexiven Subjektivierung in der Formel des *sich selbst*, das gleichzeitig zum antizipierten Synonym der *Intransivität* des schreibenden auf *sich selbst* zurückgeworfenen Autors Montaignes wird. (ebd.: 33) – Walter Haug sieht im „widersprüchlichen Verhältnis zwischen Kontingenz und Sinnkonstitution“ bei Montaigne die Herausforderung, sich im Umgang mit Kontingenz für eine von zwei Lösungen zu entscheiden[338]. Entweder man nutzt den sich im Kontingenten bietenden Freiraum, um Sinn zu konstituieren, oder man sieht alles einer metaphysischen Notwendigkeit unterworfen. (Haug: 1998: 285-286). Haug vermeint in der Bejahung der Kontingenz in Montaignes *Essais* einen dritten Lösungsweg ihrer Bewältigung zu erkennen: „Montaigne versteht die Zufälligkeiten des Lebens, insofern sie nicht zu bewältigen sind und damit Sinn zerstören, als Wegmarken zum Tod.“ […] Wenn man in dieser Weise den Tod überall ständig vor Augen hat, kann der Zufall nichts Überraschendes mehr bringen. Damit wird Kontingenz nicht eigentlich überwunden, sondern in der Weise bewältigt, dass man ihre Willkürlichkeit vor dem Hintergrund ihrer radikalsten Manifestation, des Todes, als Lebensbedingung akzeptiert. Und dies mit einem durchaus positiven Effekt, denn die Bereitschaft zum Tod bringt ein höchstes Maß an Freiheit mit sich […]. Montaigne sieht sich nicht mehr darauf angewiesen, mit seinem Tun Ziele zu erreichen, um damit Sinn zu setzen […].“ (ebd.: 286-287)

Hierin klingt unüberhörbar das zentrale Motiv Bernhards – es ist in Bernhards literarischem Werk durchgehend evident[339] - *den Tod schreibend zu neutralisieren*, nur allzu deutlich an; Die Differenz latenten Todesbewusstseins zwischen Montaigne und Bernhard ist im jeweiligen Bewältigungsvollzug unter den Prämissen subjektiver Reflexion kontingenter Zeitlichkeit und des gefühlten In-der-Welt-Seins zu verstehen. Bei Montaigne mündet das „Todesbewusstsein als Kontingenzbewusstsein“ (ebd.: 286) unter dem Einfluss Epikurs und der Stoja in „einen Zustand der Heiterkeit und Leichtigkeit“ […]. (ebd.: 287) Bernhards literarisch-poetischer Kosmos hingegen wird von einer *allegorisch melancholi-*

[338] Walter Haug erklärt dazu: „Und wenn man meint, diesem Dilemma zu entgehen, indem man entweder die Kontingenz leugnet oder sie verabsolutiert, dann gerät man in noch unerträglichere Aporien.“ (Haug 1998: 285)

[339] In der 1982 in „Die Zeit“ erschienen Erzählung „Montaigne“ erklärt er ihn zu seinem wichtigsten philosophischen „Säulenheiligen“: „[…] Montaigne habe ich immer geliebt, wie keinen zweiten. Immer bin ich zu meinem Montaigne geflüchtet, wenn ich in Todesangst gewesen bin. […] Montaigne ist immer mein Retter und Erretter gewesen.“ Thomas Bernhard: *Montaigne*. 1982, in: *Die Zeit*: *Eine Erzählung in 22 Fortsetzungen*. Vgl.: TBW 14: *Montaigne. Eine Erzählung* (414-423).

schen Grundstimmung (*backgrounding*) eingehüllt und beherrscht (Scheffler: 2008); vgl. dazu auch Heidbrink (1994 und 1997), die nicht losgelöst von der lebensweltlichen *melancholischen Zeitstimmung* der „Latenzzeit" zu denken ist[340]. Wir möchten jedoch den dahingehenden Anmerkungen zur „Latenzzeit" nicht vorgreifen, sondern es bei dem Hinweis belassen, dass bei Bernhard ein direkter Zusammenhang zwischen „Todesbewusstsein als Kontingenzbewusstsein" insofern besteht, als sie im Vollzug eine alles diffundierende *melancholische Stimmung* reflektiert, die wie ein dunkler *anagrammatischer* Schatten über den frühen Prosatexten liegt. Anders als *Melancholie* als Krisenerfahrung der Moderne infolge wiederholten Utopie-Verlusts als Konsequenz der Aufklärung zu rekonstruieren, versuchen wir ihre latenten Bedeutungen über die textuellen Implikationen *melancholischer* Stimmungen über ihrer *ästhetische Erfahrbarkeit* lesbar zu machen.

Vietta wiederum beschränkt seinen Befund zur Literatur der Moderne auf die Entdeckung einer anderen *Subjektivität* und weist in diesem Zusammenhang in kritischer Anlehnung an Bürgers *Verschwinden des Subjekts* auf den „Prozess der Selbsterforschung" bei Autoren wie Montaigne, Pascal, Shaftesbury u.a. hin; Reflexivität, wie sie diesen Prozessen eingeschrieben ist und ein ausgeprägtes Kontingenzbewusstsein bewirkt, spricht er nicht oder nur implizit an. (Vietta 2001: 44-45) Die Grenzen der modernen Ästhetik sieht Vietta „mit dem Prinzip Subjektivität markiert". (ebd.: 45) Diese Position spießt sich allerdings mit dem Begriff der kreativen Freiheit[341], der sich mit dem Kontigenzbewusstsein und der Reflexivität des Bewusstseins-Ich schon bei Montaignes in verschränkter Darstellungs- und Erscheinungsweise eröffnet. Vietta konstatiert mit der modernen Form der Subjektivität auch einen „Prozess der Verflachung des Raumes und des Verschwindens der qualitativen Zeit" als einen Prozess der „Derealisierung der Realität." (ebd.: 46) Eine akzentuierte Er-

[340] Vgl. dazu: Ludger Heidbrink: 1994: *Melancholie der Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*: insbesondere: *III. Der melancholische Diskurs der Moderne*: 1994: 110-210. Uns interessiert hier der integrative Zusammenhang zwischen der melancholischen *Zeitstimmung* der „Latenzzeit" und der individuellen melancholischen *Gestimmtheit* der monologisierenden Redefiguren bei Thomas Bernhard, anders gesagt, dem Verschwinden der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, wie sie *ästhetischen Stimmungsevokationen* eigentlich sind. Diesem Phänomen, bei dem die ästhetische Wahrnehmung, wie dies Heidbrink konstatiert, „eine führende Rolle" übernimmt, „da sich aus ihr beispielhaft Welterschließungsweisen ableiten lassen, die auf keinen zentralen Sinnbegriff mehr bezogen sind, sondern sich erst im reflexiven Vollzug und in der sinnlichen Anschauung bewähren." (Heidbrink: 1994: 15), widmen wir im Zuge der Anmerkungen zur „Latenzzeit" besondere Beachtung.

[341] Vgl. Makropoulos, der sich im Zusammenhang von Kontingenz und Freiheit auf Troeltsch (1913) und Dewey (1988) bezieht. „Und deshalb bietet das Handeln nichts, >was einer absoluten Gewissheit auch nur nahekommt; das Handeln bietet eine Art Versicherung, aber keine Sicherheit. Das Tun ist immer Gefahren ausgesetzt, steht immer unter der Drohung des Fehlschlags<. (Dewey) Aber gleichzeitig ist eben diese Handlungskontingenz die notwendige Bedingung für die Möglichkeit der (kreativen, *Anm.* A. G.) Freiheit." (Makropoulos: 2004: 22-23)

klärung dieses Phänomens behält er allerdings bei sich. Für unser Vorhaben ist dies nicht weiter von Belang, denn bei Bernhard erfährt die integrative Dimension subjektiver Zeit-Räumlichkeit im „gestimmten Raum", mithin in der *Auflösung der Grenzen*[342] zwischen Objekt und Subjekt geradezu eine poetologische *Eigentlichkeit seines Schreibens*. Die Wahrnehmung des ästhetischen Phänomens Stimmung ist eine ausschließlich raum-zeitliche.

An dieser Stelle nehmen wir nochmals den mitgeführten Ariadnefaden auf und wagen uns, einer weiteren Vermutung folgend, noch ein Stück weiter in Montaignes labyrinthischen Kosmos seiner *Essais* vor: Liest man sich durch die *Essais*, ist man – anfangs noch unbedarft – vom Wankelmut, von der Unbeständigkeit, den spontanen Wendungen, den ständigen Schwankungen, die alles Gesagte in kontingenter Schwebe halten, irritiert und gleichermaßen fasziniert. Bürger bemerkt dazu, dass Montaigne „sein Ich als etwas im höchsten Maß Unbeständiges, das den eigen Launen und Stimmungen ebenso unterworfen ist, wie dem, was von außen auf ihn eindringt." (Bürger: 1998: 33) Man könnte dies durchaus den kontingenten Merkmalen der *Essais* zuschreiben und es dabei belassen, vielleicht konstatiert man in der Unbestimmtheit des Gesagten so nebenbei eine gewisse, allerdings eher noch vage Nähe zwischen Kontingenz und der *latenten Stimmung* des in Schwebe gehaltenen Nicht-Gesagten. Liest man sie allerdings bezüglich dissonanter Differenzen (von Arburg) etwas genauer, dann drängt sich der Vergleich mit Diderots *Rameaus Neffe* auf. Nicht viel anders als Montaignes ständige Wendungen, dem unverstellten Nachgeben plötzlicher Einfälle und inkohärenter Hereinnahme assoziativer Beobachtungen äußert sich die sprunghafte Performanz und unerwarteten, zumeist abrupten wechselnden Emotionen in den konträren Stimmungslagen im Gehabe des Neffen als *dissonante Differenzen*, die Jean Philippe Rameaus Prinzip der *Enharmonik* inhärent sind. Diderot erkennt „darin einen fundamentalen Effekt der Kunst, die sich ganz auf die Unterbrechungen und Verrückungen ein dialogischen Kontinuums konzentriert." (Arburg: 2011: 30) Arburg sieht, wie bereits in den erörternden Betrachtungen zuvor erwähnt, im *enharmonischen Prinzip* die Möglichkeit, der Latenzfigur Stimmung, die sich einer direkten sprachlichen Erfassung widersetzt, literaturwissenschaftlich, das heißt, als poetologische Bestimmtheit des ästhetischen Phänomens gerecht zu werden. So gesehen sind Montaignes *Essais* im Sinne des enharmonischen Prinzips als *stimmungsträchtige* Texturen lesbar.

[342] Die *Auflösung der Grenzen* referiert nicht die *Auflösung von Subjekt und Objekt*, Dies zeigt sich am deutlichsten am Integrationsvermögen von Subjekt und Objekt im „gestimmten Rau,"

6.3.2.7 Die Eigentlichkeit der Kontingenz bei Thomas Bernhard

Mit der versuchten Einbindung des *eigentlichen Thomas Bernhard* in die epochale melancholische Grundstimmung der ästhetischen Moderne bieten sich die wesentlichen Anknüpfungspunkte für den Entwurf einer Poetologie latenter anagrammatischer Stimmungen. Es sollte uns gelungen sein, die Zusammenhänge sichtbar und soweit zugänglich gemacht zu haben, als wir mit dem Aspekt der *verschränkten Beweglichkeit* ihrer Leitbegriffe als erkenntnistheoretische Bedingung im Vollzug ästhetischer Wahrnehmung anagrammatischer Latenzen vorausgesetzt haben. – In der Folge werden wir uns genauer mit der spezifischen Semantik des Latenzbegriffs und den begrifflichen Differenzen infolge Mehrfachcodierung befassen, gehen dort Haverkamps Intention, wie er sie in seinem Band *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg* (2004) artikuliert, nach: „Latenz als eine zentrale Bedingung vielfach differenzierter Formen des literarischen Schreibens und Lesens freizulegen“ und „die Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieg als >Latenzzeit< in den Blick zu bringen.“ (Gumbrecht: 2012: 13-61) Dahingehend legen wir unser Augenmerk auf den Zusammenhang latenter, sprachstrukturell implizierter Bedeutungen und der *Intransivität* der lebensweltlichen *Zeitstimmung* der Nachkriegszeit als eine der bestimmenden Einflussgrößen auf Bernhards „immanente Poetik“ ab Mitte der 1950er Jahre.

Es ist hier nicht der nötige Raum vorgesehen, um mehr als nur selektiv, also nur dort, wo Berührungspunkte mit Fragen der *immanenten Poetik* Bernhards erkennbar sind, auf die komplexe Problematik der Kontingenz der Ästhetischen Moderne einzugehen; zu verschliffen und ausgefranst treten uns die spätmodernen Theoreme der Kontingenz als rhizomatische Verwucherungen entgegen, gelegentlich schon zum philosophischen Gemeinplatz erklärt, der mehr vom jeweils Gemeinten verdeckt, als er zu offenbaren imstande ist.[343] Wir beschränken uns, und das keineswegs in der Absicht, die begriffliche Komplexion einer kontingent erfahrbaren Lebenswelt elegant reduktionistisch zu umgehen, auf den Aspekt eines *ausgesetzten* lebensweltlichen Kontingenzbewusstseins der Nachkriegszeit[344]als die vermutlich bestimmende Voraussetzung des erwähnten „qualitativen Wechsel“ Bernhards zu Intransivität seines Schreibens. Wenn wir es dabei nicht bei der lapidaren Feststellung belassen – kaum jemand von den ausgewiesenen Bernhard-Forschern zweifelt heute noch am poetologischen Paradigmenwechsel von einer transitiven zu einer

[343] Vgl. dazu auszugsweise: Makropoulos: 2004; ders.: 1998a,b; ders.: 1997; Rorty: 2016; Graevenitz; Marquard, Hg.: 1998.
[344] Auf diesen Aspekt gehen wir noch gesondert ein.

intransitiven Verfahrensweise in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre – dann ist dies der Vermutung, in der frühen Prosa die postulierte *Eigentlichkeit der Kontingenz* bestimmen zu können, geschuldet.

Wenn wir uns an dieser Stelle die eingangs erwähnte Problematisierung des *Eigentlichkeitsbegriffs* als Leitbegriff dieses Kapitels in Erinnerung rufen, dann haben wir uns darauf verständigt, dem Kontingenzbegriff als zentrale Kategorie der Philosophie der Moderne[345]dem Eigentlichkeitsbegriff nicht als strategisch motivierten Versuch einer Kontingenzbewältigung entgegenzustellen, sondern ihre begriffliche Gegensätzlichkeit mit der Frage nach der *Eigentlichkeit des Kontingenten* – ein an sich paradoxes Unterfangen[346] – dergestalt zu neutralisieren, als wir sie mit der Frage nach der *Kontingenz der Eigentlichkeit* verknüpft haben. In diesen Bemerkungen zur Eigentlichkeit haben wir versucht, die *Kontingenz der Eigentlichkeit* mit dem Aspekt der *Uneigentlichkeit des Eigentlichen* insofern zu begründen, als der Findungsprozess zum *eigentlichen Thomas Bernhard* vornehmlich, also nicht ausschließlich, über die Kontingenzbedingungen der *uneigentliche Rede*, mithin über die Intransivität seiner Rhetorik, die bekanntermaßen Kontingenzen in Form semantischer Unbestimmtheiten reflektiert und generiert, führt. Die Antwort auf die Frage nach der *Eigentlichkeit der Kontingenz* mussten wir mangels fundierter Erkenntnismöglichkeiten struktureller Zusammenhänge – wie etwa die Dynamik der wechselhaften Interdependenz und der damit verbundenen veränderten Gewichtung der Leitbegriffe *Subjektivität*, *Reflexivität* und *Kontingenz* – vor dem Hintergrund einer Theorie der Ästhetischen Moderne bis hierher in Schwebe halten. – Wollen wir das *Primat der Eigentlichkeit*, nur weil es durch ein in der Spätmoderne zunehmendes Kontingenzbewusstsein in Bedrängnis gerät, für unser Anliegen nicht aufgeben, dann kommen wir an den eingangs aufgeworfenen Fragen nicht länger vorbei. – Was eigentlich, so die anstehende Frage, was hat man sich unter der *Eigentlichkeit der Kontingenz* vorzustellen? Wie kann etwas, wenn es kontingent ist, gleichermaßen Anspruch auf Eigentlichkeit erheben? Die Frage nach der *Eigentlichkeit der Kontingenz* ist für unser Vorhaben umso dringlicher, als sie nicht zuerst einem der Kontingenz *eigentlichen* Bedürfnis nach „Ordnung in Potentialis“ (Waldenfels

[345] Vietta beruft sich im Zusammenhang mit dem Begriff der Kontingenz auf Richard Rorty (2016), dessen Denkweise den Vorteil bietet, „dass er explizit die moderne Erkenntniskrise reflektiert und die damit verbundenen Schwierigkeiten bewusst zu umgehen versucht. (Vietta: 1992: 15)

[346] Zuweilen finden sich in Paradoxa Möglichkeitsbedingung von Problemüberwindung, die von stimmiger Seite eher, weil die Fragestellungen andere sind, nicht angeboten werden.

2013: 15-27; vgl. dazu: Makropoulos 1998b: 68-69) entspringt, sondern Eigentlichkeit im Sinne poetologischer Intentionalität als „Kontingenzpoetik“[347] zu verstehen ist

Richard Rorty spricht mit Nietzsche, der die Vermutung hegte, „dass nur Dichter Kontingenz wirklich zu schätzen wissen“, eine Sichtweise an, die Kontingenz als poetologisch artikulierte Eigentlichkeit plausibel erscheinen lässt. […] „Wir sind dazu verurteilt, unser bewusstes Leben lang zu versuchen, der Kontingenz zu entrinnen, statt sie, wie der starke Dichter, anzuerkennen und sie uns zu eigen zu machen.“ (Rorty: 2016: 61) Rorty macht dahingehend, also den Begriff der Kontingenzpoetik betreffend, eine Trennungslinie zwischen einem vertrauten normativen Sprachgebrauch und „der Erschaffung einer anderen Sprache, die zwar zu Anfang unvertraut und idiosynkratisch ist,[348] […]. (ebd.). – Wenn, wie wir oben darzustellen versucht haben, in welcher Weise die historisch-lebensweltliche Kontingenz und ihr *melancholische Stimmungsgefüge* der „Latenzzeit“ einen bestimmenden Einfluss auf Bernhards Entwicklung seiner Schreibhaltung genommen hat, dann äußert sich dies nach Rorty nicht als Bewältigung eines ausgesetzten Kontingenzbewusstseins, sondern Kontingenz ist eigentlich nicht mehr Gegenstand als vielmehr Darstellungsmittel einer eminenten „Kontingenzpoetik“ (vgl. Wellbery: 1998). Bernhard übersetzt die evozierte *Melancholie der Zeitstimmung* nicht bloß in eine melancholisch fundierte *Gestimmtheit* seiner Protagonisten[349], er usurpiert sie zum Verfahren seiner intransitiven „Kontin-

[347] In diesem Zusammenhang möchten wir auf den brillante Aufsatz Wellberys *Der Zufall der Geburt* (Wellbery: 1998: 291-317) verweisen. Wellbery zeigt in seiner Studie in überzeugender Weise, wie Laurence Sterne in *Tristam Shandy* Kontingenz als poetologisch-narratives Verfahren einsetzt und nicht als Kontingenzbewältigungsstrategie. In ähnlicher, allerdings diskontinuierlich Weise haben wir Kontingenzpoetik auch bei Montaigne erfahren. Doch andere als Sterne, der Kontingenz mit dem Zufall gleichsetzt, äußert sich *Eigentlichkeit der Kontingenz* bei Bernhard erst im Prozess des reflexiven Vollzugs als melancholische Grundstimmung, mithin ein offenes Feld ständig variierender Stimmungskomplexionen.

[348] Vgl. dazu Blumenbergs Begriff der *Sprachsituation*: „Eine immanente Poetik wird nicht darum herumkommen können, die poetische Qualität der ihr vorliegenden Sprache wesentlich aus der Opposition gegen die zeitgenössische Normierungstendenz der Sprache zu verstehen. […] Der Widerstand der ästhetischen Sprache muss daher umso massiver sein, je mehr das öffentliche Sprachbewusstsein in dem Anspruch auf Eindeutigkeit (Eigentlichkeit des Klartexts. *Anm. A.G.)* vermeintlich oder reell sich bestätigt findet.“ (Blumenberg: 2012)

[349] Scheffler sieht den Melancholiebegriff Schopenhauers in Bernhards Prosa auf die sogenannten „Geistesmenschen“, zumeist Künstler und Wissenschaftler, übertragen. Wir gehen über Schefflers selektiven Zugang hinaus, in dem wir versuchen, *Melancholie* in Bernhards früher Prosa als Latenzfigur anagrammatischer Stimmungen vor dem Hintergrund der ästhetischen Krisenerfahrung der Moderne des 20. Jahrhunderts, wie bei Benjamin, Adorno und Heidegger als die *Diagnostiker des Zerfalls* artikulierten *Melancholie* Konzepts (Heidbrink 1994: 163-210) herauszustellen und gleichermaßen zu zeigen, auf welche Weise *Melancholie* bei Bernhard sowohl als Gegenstand als auch Mittel seines intransitiven Schreibens fungiert: *Melancholie* als „dritte Lösung des Kontingenzproblems“ nach dem Abschied von den Utopien der Moderne unter dem Aspekt der historischen Verzweiflung der Nachkriegszeiten des 20. Jahrhunderts (vgl.: Haug 1998: 285-290; vgl. Eva Horn: 1999: *Krieg und Krise. Zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs*; dieser Aufsatz steht hier in einem antizipierten Zusammenhang mit Haverkamps anagrammatischen Latenzkonzept von 2002 und 2004).

genzpoetik“. (vgl. Scheffler: 2008). Die Frage nach der *Eigentlichkeit der Kontingenz* in Bernhards Prosa ist untrennbar mit dem ästhetischen Phänomen der *Latenzfigur Stimmung* verknüpft. Sie kann insofern nicht ausgespart bleiben, als wir auf Erkenntnismöglichkeiten ästhetischer Phänomene bei der konkreten Textanalyse angewiesen sind, anders gesagt, wenn die Latenzen des ästhetischen Stimmungsgehalts in der Prosa Bernhards nicht anagrammatisch ausgelesen werden können, dann bleiben wir hinter der lapidaren Feststellung Eyckelers, dass Bernhards Texte mehr auf der Wirkung sinnesphysiologischer Wahrnehmung als auf diskursive Erkenntnismöglichkeiten beruhen, zurück (Eyckeler: 11). Wir können hier das Feld der Erkenntnismöglichkeiten nicht allein dem vordergründigen Diktat eines gesteigerten Kontingenzzustands überlassen, wir haben vielmehr danach zu trachten, Möglichkeitsbedingungen für eine Versöhnung der beiden Begriffe, dem der *Eigentlichkeit* und der *Kontingenz* herzustellen, will heißen, wir haben zu versuchen, den Begriff der Kontingenz – nicht aber den Modus ihres evidenten Vollzugs der Selbsterschaffung (Rorty: 2016: 162-201) – in der Eigentlichkeit seiner Semantik zu bestimmen. Vietta verweist im Zusammenhang mit dem Kontingenzbegriff in der Einleitung zur „Ästhetik der Moderne“ auf Musils „Mann ohne Eigenschaften“ hin: „ diese Ordnung ist nicht so fest, wie sie sich gibt; kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, alles ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen, im Unfesten liegt mehr von der Zukunft als im Festen, und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist.“ (Musil: 1997: 250, hier zitiert nach Vietta 2001: 30-31; vgl. dazu auch Vietta 1992: 89-103; Bernhard und Handke betreffend 153[350]-158). In der folgenden kurzen Replik Viettas vermeinen wir, die Semantik der Kontingenz im erwähnten Sinn ihrer immanenten Eigentlichkeit zu erkennen: „Dieser tiefgreifende Zweifel in die Festigkeit der bestehenden Ordnung führt in diesem Roman (MOE; A.G.) auch zu einer Auflösung der traditionellen Ordnungsmuster des Erzählens.“ (Vietta 2001: 30) In der und durch die Reflexion der inhaltlichen Kontingenz auf formale Strukturen, vor allem in deren bewusster Destruktion zeigt sich eine unübersehbare Denknähe zur Eigentlichkeit des *intransitiven Schreibens*, wie sie bisweilen in arabesken Ausformungen in Prosa Bernhards anzutreffen ist. Mit einer zusammenfassenden Darstellung der einleitenden Erkenntnisse zu einer Theorie der „Ästhetik der Moderne“ Viettas bestätigt sich implizit unsere Annahme,

[350] In der (österreichischen) Nachkriegsliteratur zeigt sich besonders die bei Handke und Bernhard als Sprachkrise zur Darstellung gebrachte Erkenntniskrise. (vgl. für Bernhard: Eyckeler: 1995) Vietta widmet den „zentralen Inhalts- und Formproblemen der literarischen Moderne“ ein umfangreiches Kapitel (Vietta 1992: 39-240), indem er anhand von ausgesuchten Beispielen überzeugend darstellt, dass die Problematisierung der literarischen Moderne „sich auf einer geschichtsphilosophischen Ebene vollzieht“. (ebd. 241)

dass der Begriff der Kontingenz unter bestimmten Voraussetzungen mit dem Konzept der Eigentlichkeit[351] figuriert werden kann:

Die vorliegende Theorie der Ästhetischen Moderne ist geleitet von der These, dass die Ästhetische Moderne selbst eine eigene Zufallsästhetik generiert, dies aber nicht zufällig, sondern aus geschichtslogischen Gründen. Wir werden zu zeigen versuchen, [dass] sich die Systemveränderung der Modernisierung, nachdem sie die Gesellschaft umzuwälzen begonnen hat, zwangsläufig auch in das System der Ästhetik eindringt und mit innerer Geschichtsnotwendigkeit auch dieses System von innen heraus transformiert, revolutioniert. Die Ästhetische Moderne zeigt sich so als ein Produkt von Prozessen, die ihrer eigenen Geschichtslogik folgen und alles andere als zufällig sind. Der gesamten Moderne und so auch der modernen Ästhetik liegen Konstruktionsprinzipien zu Grunde, die eben in der Destruktion traditioneller Ordnungsmuster jene Kontingenzstrukturen erzeugen, die uns für die Moderne charakteristisch zu sein scheinen, in ihrer inneren Geschichtslogik aber gerade nicht kontingent sind. […] (Vietta 2001: 56).

Michael Makropoulos greift in seinem Aufsatz zur *Kontingenz. Aspekt einer theoretischen Semantik der Moderne* (Makropoulos: 2004) auf eine Passage aus Niklas Luhmann: „Beobachtungen zur Moderne“ (Luhmann 1992: 7) zurück: „Die Proklamation der >Postmoderne<, meint Niklas Luhmann in seinen *Beobachtungen zur Moderne*, „hatte mindestens ein Verdienst. Sie hat bekannt gemacht, dass die moderne Gesellschaft das Vertrauen in die Richtigkeit ihrer Selbstbeschreibung verloren hat. Auch sie sind jeweils anders möglich. Auch sie sind kontingent geworden.“ – Darauf repliziert Makropoulos insofern, als er den Kontingenzbegriff der Systemtheorie Luhmanns grundsätzlich infrage stellt „[…] Das Bemerkenswerte an dieser Passage ist vielmehr ihre implizite Behauptung, dass die Kontingenz der Selbstbeschreibung moderner Gesellschaft am Ende des 20. Jahrhunderts zwar deren letztgültige Wahrheit freilegt, den begrifflichen Rahmen dieser Analyse, eben das Kontingenztheorem selbst, nicht erfasst.“ (Makropoulos: 2004: 1) In dieser Replik auf Luhmanns *Beobachtungen* liegt die systemtheoretische Problematik *der Kontingenz* insofern begründet, als eine Theorie der Kontingenz nicht mit dem Begriff der Beobachtung – „sie ist und bleibt in der Kunsttheorie ein *sekundärer* Begriff“ – nicht in den Griff zu bekommen ist. (Vgl. Vietta: 2001: 28) Makropoulos ergänzt seine kritische Replik auf Luhmanns systemtheoretische Konzeptualisierung, „dass sie Kontingenz gesellschaftstheoretisch ontologisiert, indem sie das Kontingenzbewusstsein […] aus seiner voraussetzungs-

[351] Es sei noch einmal erwähnt, dass mit der Entgegenstellung des kontradiktorischen Begriffs der Eigentlichkeit nicht der Versuch einer Kontingenzbewältigung zu verstehen ist, sondern der Semantik der Kontingenz eine der Eigentlichkeit anheimgestellt wird, um zu zeigen, dass das Theorem der Kontingenz paradoxale Eigenschaften in sich trägt, die man als die ihr eigentlichen bezeichnen könnte.

vollen Historizität herauslöst […]. Aber Kontingenz ist schon deshalb keine ontologische Tatsache, die aller Sozialität gewissermaßen unveränderlich als >factum brutum< vorgängig wäre und von einer illusionslosen Gesellschaftstheorie entdeckt würde.“ (Makropoulos: 2004: 2); Darin sehen wir die Verpflichtung, im Zuge der nächsten Erörterungen den Kontingenzbegriff der „Latenzzeit“ insofern historisch zu setzen, als er die immanente Zeitlichkeit des Kontingenzbewusstseins für das Verständnis latenter anagrammatischer Tiefenstrukturen in Bernhards früher Prosa geradezu voraussetzt. Bestärkt werden wir darin vor allem von Haverkamps Auffassung, wie Trüstedt es trefflich formuliert: „An dieser Bestimmung der Anagrammatik wird ein Modell der Zeitlichkeit sichtbar, und erkennbar, wie ein rhetorisches Modell der Latenz für ein Verständnis der Geschichte fruchtbar gemacht werden kann.“ (Trüstedt: 2011: 535)

6.3.2.8 Bemerkungen zur Kontingenz der „Latenzzeit“

Wir versuchen nunmehr, Makropoulos` prägnante Definition des Kontingenzbegriffs für die historisch gesetzte „Latenzzeit“ insofern fruchtbar zu machen, als wir das Kontingente in Bernhards Prosa aus dieser Zeit als „Reflexionsprodukt“ zufolge einer allgemeinen *historischen Verzweiflung*, die in Nachkriegszeiten noch einmal eine radikale Überhöhung erfährt, in Verbindung bringen. – Es fragt sich allerdings, wie sich der *eigentliche* zum *kontingenten Thomas Bernhard* verhält. Wir erinnern uns, dass wir die Relationen der Begriffe Eigentlichkeit und Kontingenz bereits in den Bemerkungen: *Zum Begriff der Eigentlichkeit* im ersten Kapitelabschnitt, zumindest andeutungsweise, problematisiert haben, dann aber eher in Schwebe gehalten haben: Wir haben sie unbegründet als ambivalent und als nicht vergleichbar bezeichnet und erst einmal zur Seite gelegt. Nunmehr gilt es, das ambivalente Verhältnis zwischen dem Eigentlichkeitsbegriff und dem der Kontingenz argumentativ genauer auszuleuchten, nämlich dergestalt, als wir die Begriffe nicht kontradiktorisch-dialektisch gegenüberstellen, sondern versuchen, mit der *Bestimmung des Eigentlichen* am Kontingenzbegriff die ihm *inhärente Unbestimmtheit* zu neutralisieren, ohne es in der *Bestimmtheit der Eigentlichkeit* aufgehen zu lassen; anders gesagt, die *Eigentlichkeit des Kontingenten* dominiert – im Moment präreflexiver Wahrnehmung – die ihr *eigentliche Unbestimmtheit*, wird aber gleichermaßen, in einer Art gegenläufigen Bewegung von der *Kontingenz ihrer Begrifflichkeit* eingeholt und unmissverständlich konterkariert: das *Eigentliche am Kontingenten* ist mithin seine immanente Unbestimmtheit – „Kontingent ist, was auch anders möglich ist“ (Makropoulos: 1998b: 59) – das ihrerseits das *Kontingen-*

te des ihm immanenten Eigentlichen reflektiert. So verstanden ist dieser Widerspruch nicht auflösbar. Wie aber begegnen wir, oder besser, wie entgehen wir diesem widersprüchlichen philosophischen Konstrukt auf der poetologischen Ebene der Prosatexte Thomas Bernhards. In welchen sprachstrukturellen Implikationen findet sich in seiner Prosa das *Eigentliche der Kontingenz*, mithin die *Unbestimmtheit des Eigentlichen*? Auf welche Weise artikuliert sich das lebensweltliche Kontingenzbewusstsein der „Latenzzeit" in seinen Texten? Ist Bernhards intransitive, also reflexive Schreibweise eine unumgängliche Konsequenz oder proportionale Voraussetzung subjektiver kontingenter Welterschließung in einem bestimmten historischen Moment? Inwieweit trifft auf Bernhards intransitive Poetik zu, was Rorty in diesem Zusammenhang konstatiert?: „Wenn wir mit Davidson das Verständnis von Sprache als etwas, das sich mit der Welt deckt, aufgeben, dann können wir den springenden Punkt in Blooms[352] und Nietzsches Behauptung erkennen, dass der kraftvoll Schaffende, die Person, die Wörter benutzt wie noch nie einer vor ihr, am besten die *eigene* Kontingenz schätzen zu wissen" (Rorty 2016: 60). Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist Harold Blooms Diktum von der „ Die Angst des Dichters vor Beeinflussung", nämlich „ erkennen zu müssen, dass er nur eine Kopie oder Replik ist." (ebd. 53) – Rorty befindet sich mit den Verweisen auf Bloom und Nietzsche in unmittelbarer Nachbarschaft zu Blumenbergs *Sprachsituation und immanente Poetik*, wo es, wie bereits oben angemerkt, heißt: „Der Widerstand der ästhetischen Sprache muss daher umso massiver sein, je mehr das öffentliche Sprachbewusstsein in dem Anspruch auf Eindeutigkeit vermeintlich oder reell sich bestätigt findet." (Blumenberg 2012: 152); von wo uns der rote Faden direkt zu Haverkamps rhetorisch fundierten anagrammatischen Latenzbeobachtungen, für die Literatur den privilegierten Ort bietet, sofern sie der *Sprachsituation* Blumenbergs, „des in einem gegebenen kulturellen Moment Sagbaren und Unsagbaren" (Haverkamp: 2004: 23) gerecht werden kann, führt: „Der untergründige Zusammenhang der Nachkriegsmanifestationsgeschichten von Gewalt, deren Latenz im 19. Jahrhundert wie nirgends sonst andrängt, hat selbst eine Geschichte, die sich auch selbst historisch geworden ist. Die Rezeptionsgestalten von Shakespeares *Hamlet*, des Nachkriegsdramas par excellence und als solche spätestens von Benjamin erkannt, geistern seither durch das dramatische Personal nicht nur, sie spuken weiter in den Hirngespinsten der Phänomenologien des Geistes, die das 20. Jahrhundert […] weitergeschrieben hat. (Haverkamp: 2004: 12)

[352] Vgl. zu Bloom und Nietzsche: *Die Kontingenz des Selbst* (Rorty: 2016: 52-60); Die Auffassung Davidsons erläutert Rorty im ersten Kapitel (ebd.: 31-51)

Am Schluss dieser umfangreichen Anmerkungen zur *Intransivität* als Signum der „immanenten Poetik“ Bernhards stellt sich die berechtigte Frage, inwieweit es nach den bisherigen Erörterungen gerechtfertigt erscheint, die „Reflexionspoesie“, wie es Eyckeler vorschlägt, mit Schlegels *Transzendentalpoesie* gleichzusetzen, beziehungsweise ob und inwieweit die „Reflexionspoesie“ als poetologische Konstituente der *intransitiven* Schreibweise Bernhards zu verstehen ist. Diese Frage erscheint uns insofern als angemesssen, als die oben besprochenen Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne schon in den Anfängen der Frühromantik dem Druck veränderter epochenimmanenter Prämissen ausgesetzt sind und die erwähnte Beweglichkeit dieser Leitbegriffe innerhalb ihres verschränkten Vollzugs permanent eingefordert werden, denn die Ästhetische Moderne ist kein erratischer Block, sondern eine Epoche kontingenter Unruhe und unabschließbarer Bewegtheit. (Vietta: 2001: 7-9) Nach Viettas *problemgeschichtlicher Darstellung der literarischen Moderne* beginnt die ästhetische Revolution in der philosophischen Frühmoderne „mit einer Reflexionswendung der denkenden Vernunft auf sich und ihre Erkenntnisformen. […] [D]ie poetische Einbildungskraft versteht sich nun ebenfalls als ein sich selbst begründetes und nur sich selbst verantwortliches Vermögen.[353] Die typisch moderne *Reflexivität* des Denkens führt nun zwangsläufig fort zur Frage: in welchem Stoff sich die literarische Phantasie bewege. Sie stößt dabei auf die *Sprache* als jenes Material, in dem Dichtung sich artikuliert. Dieser Erkenntnisschritt vollzieht sich in der Romantik. Die literarische Moderne hat seit der Romantik eine wesentlich *sprachreflexive* Dimension.“ (Vietta: 1992: 158)

Dieses bestimmende Merkmal der romantischen Moderne, namentlich die *Transzendentalpoesie* korrespondiert Eyckeler folgerichtig mit dem Begriff der „Reflexionspoesie“ in der Prosa Thomas Bernhards, allerdings ohne Berücksichtigung der erwähnten Positionsverschiebungen der Leitbegriffe infolge immer neuer, kontingenter „Zufallsästhetiken“ (Vietta: 2001: 32), zu verstehen als selbstbezügliche Wesenheit der Moderne. Schlegels *Transzendentalpoesie* hebt das Subjekt des Autors als zentrale Schöpfungsinstanz und dessen Einbildungskraft hervor, gesteht der Sprache als selbstwertige Instanz noch nicht uneingeschränkt Subjektivität zu, wie später dann Mallarmé, bei dem die Sprache als das eigentliche Subjekt bei gleichzeitiger Rücknahme des schreibenden Subjekts absolut gesetzt wird. Die „sprachreflexive Dimension“ erscheint in der Romantik insofern noch nicht voll entwickelt, als sie noch an die außersprachliche „Weltseele“ (Vietta: 1992: 15-159) rückge-

[353] Dies „bedeutet zugleich das Ende der Ästhetik des Enthusiasmus, der göttlichen Inspiration und der Musenbefruchtung.“ (Vietta: 2001: 183)

bunden bleibt, das heißt, dass auch das *psychologische Subjekt* berechtigten Anspruch auf Beteiligung am poetischen Geschehen stellt. Darin zeigt sich, dass das ästhetische Subjekt schon in der Romantik durch seinen Anspruch auf Vielheit eine gewisse Auflösungstendenz in sich trägt, die nach der nächsten reflexiven Wende von der Subjektphilosophie zur Sprachphilosophie den Boden für seine Infragestellung aufbereitet vorfindet, mithin die Erkenntniskrise der Ästhetischen Moderne sich auf die Sprachkrise verlagert. (Vgl.: Vietta: 1992: 131-136) Darin sieht Eyckeler verbunden mit einem „fanatischen" Wahrheitsanspruch das auslösende Moment der „Reflexionspoesie" in Bernhards Prosa, die sich vornehmlich in einer rhetorischen Überformung artikuliert und „die mehr auf Wirkung durch eine diffuse Stimmung, durch etwas Atmosphärisches, Ungreifbares – nach Art der musikalischen >Stimmung< - aus ist". (Eyckeler: 11) Mit Eyckelers grundsätzlich konstatierter Analyse der Stimmungsevokation stimmen wir vollends überein; wo sich unsere Auffassungen trennen, ist Eyckelers Folgerung, dass die „sinnliche, gleichsam >musikalische< Qualität" die suggestive Wirkung seiner Texte wesentlich bestimmt. Wir insistieren auf der Ansicht, dass dieser Befund nur die Oberflächenstruktur der Sprache Bernhards berührt, nicht aber, was die *immersive* Wirkung latenten Stimmungen über das Darstellende hinaus im Dargestellten betrifft, das heißt, dass die der Negativität seiner Texte immanenten melancholische Grundstimmung, obwohl sie fast schon zu einem rezeptiven Topos avanciert ist, nicht als das eigentliche Faszinosum eingedenk seiner anagrammatischen Latenzen erkannt worden ist[354]. Es kann daher nicht ausbleiben, die Ursachen des ästhetischen Phänomens der *melancholischen Grundstimmung* vor dem Hintergrund der ästhetischen Moderne infolge gesteigerten Kontingenzbewusstseins im 20. Jahrhunderts etwas genauer in den Blick zu nehmen.

Wenn wir uns zuerst auf die Position des Subjekts beschränken, ohne die beiden anderen Leitbegriffe aus den Augen zu verlieren, dann zeigt sich unter anderem, dass in Schlegel *Transzendentalpoesie* der Autor zum zentralen Subjekt und zur „Quelle des literarischen Schreibens" (Vietta: 2009: 17) avanciert. „Mit der Romantik beginnt eine Epoche, welche die innere Vielfalt des Begriffs der Subjektivität wahrnimmt." (ebd.: 18) Peter Bürger stellt

[354] Scheffel (2008) fokussiert seine Studie auf Bernhards melancholisch gestimmten „Geistesmenschen", er subjektiviert sie sozusagen unter Zugrundelegung Schoppenhauers Philosophie des Tragischen, den objektbezogen Aspekt, das atmosphärisch-melancholische des Räumlichen berücksichtigt seine Studie nicht; das heißt, sie vernachlässigt das Stimmungen an sich wesentliche Integrationsvermögen zwischen innerer Befindlichkeit und atmosphärischer Gestimmtheit. Erst dadurch kann, wie wir es sehen, die melancholische grundierte Zeitstimmung als Einflussgröße für die melancholische Gestimmtheit der „Geistesmenschen" erkennbar werden.

dazu fest, dass schon Heine und Baudelaire sich „jeweils ein Rollen-Ich“ schaffen und nicht mehr von einem „subjektiven Erleben“ sprechen. (Bürger 1998: 198) Mit Mallarmé – er markiert nach Barthes den Beginn des intransitiven Schreibens – das schreibende Subjekt zugunsten des Schreibakts als „Voraussetzung der Hervorbringung absoluter Werke“ vollends unter die Räder kommt. (ebd.). Die Poststrukturalisten (Foucault, Barthes) reflektieren die Involviertheit des schreibenden Subjekts im Akt des Schreibens, um es gleichzeitig zum Verschwinden zu bringen.[355] Dann aber ist es die in Schmitts Kritik konkludierende Feststellung: „dass der Sinn nicht die letzte Schicht eines Textes ist […]“ (A. Schmitt: 2002), und dass eine nicht mehr sinnzentrierten Lektüre, „die das Ausgegrenzte wieder ans Licht bringt“, der ein überdeutlicher Hinweis auf eine nicht-lineare, anagrammatische Lektüre impliziert ist […].[356] Dieses Verdienst schreibt Axel Schmitt der Postmoderne, für die er am Schluss als Gegenposition zum permanent ins Treffen geführten *Beliebigkeitsargument* eine Lanze bricht, „als Neutralisierung und Transformierung der Moderne zu“. (ebd.) Grundsätzlich ist beobachtbar, dass der gegenwärtige Diskurs der ästhetischen Moderne von ihren Krisensymptomen her bestimmt ist. Silvio Vietta verortet in der Einleitung die Erkenntniskrise der ästhetischen Moderne auf der „Grundlage der modernen Erkenntnistheorie“, der zufolge „die Frage nach der Wahrheit der Dinge“ nicht mehr zulässig ist und fragt gleich zu Beginn nach den Konsequenten für ein Erkenntniskonzept der ästhetischen Moderne (Vietta 2001: 11-47, hier 11). (Vgl. C. Menke: 1999: 593-611). Menke widmet sich, wie bereits erwähnt, einem der zentralen Krisenherde der ästhetischen Moderne, dem Subjekt.

Wenn nunmehr versucht wird, einen übergreifenden Zusammenhang zwischen der *intransitiven Schreibweise* Bernhards und einer explizit *anagrammatischen Lesart*[357] herzustellen, dann verlangt dies zuerst nach einer poetologisch fundierten Annäherung an den Begriff des *intransitiven Schreibens*, um ihn in weiterer Folge mit dem der Rezeption anagrammatischer Latenzen zu konfrontieren. – Wie ist eigentlich das *Eigentliche* der Bernhardschen Poetik bezüglich des *intransitiven* Schreibens zu verstehen? Und worin besteht dieses *eigentlich Gemeinte* in Bernhards Prosatexten aus der besagten „Latenzzeit“? Gibt

[355] Wie oben erwähnt, verschwindet das Subjekt nicht, sondern figuriert, wie von B. Menke so trefflich an Kafkas *Der Bau* dargestellt, als *Prosopopoiia*. (B. Menke 2000: bes. 29-135). Vgl. dazu Paul de Man: *Allegorie des Lesens* 19; C. Menke (Hg.): 2015: *Autobiographie als Maskenspiel*: 131-146.

[356] Hierin zeigt sich eine unbeabsichtigte Nähe zu Gumbrechts Vorschlag „ Stimmungen lesen“ und mithin eine verdeckte Wirklichkeit zu entdecken. (Gumbrecht 2011).

[357] Mit dieser Lesart ist eine analytische, also bewusst auf ästhetisch-poetologischen Erkenntnisgewinn gerichtete, parzellierte Re-Lektüre gemeint.

es einen direkten Zusammenhang zwischen der allgemeinen „intransitiven Stimmung“ (Gumbrecht: 2012: 46) der Nachkriegszeit und bestimmten, spezifischen Merkmalen der *intransitiven* Schreibweise Bernhards? (vgl.: Vietta: 2001)[358] Wie können überhaupt Bernhards Prosatexte, die sich erklärtermaßen hermeneutischen Zugriffen entschieden verweigern, Anspruch auf eine wirklichkeitsbezogene *Eigentlichkeit*, wie etwa der kollektiv gefühlten Atmosphäre der „Latenzzeit“ erheben? Wie können literarische Texte, die *expressis verbis* den kommunikativen (lebensweltlichen) Leitprinzipien, nach denen sich „jedes Sprechen und Schreiben [erstens] sachlich treffend auf die Welt beziehen und [zweitens] die wahren, eigentlichen Absichten des Sprechers zu erkennen geben“ (Brinker: 2015: 1) widersprechen, Texte, die dem alltagssprachlichen Eigentlichkeits-Paradigma der Angemessenheit eigentlich (und poetologisch naturgemäß) zuwiderhandeln, mit dem kommunikativen *Konzept der Eigentlichkeit* in Verbindung gebracht werden? Wie ist die so definierte Angemessenheit in literarischen Texten im Sinne einer „immanenten Poetik“ an sich zu verstehen? (Blumenberg: 2012) Welches sprachkritische Ellenmaß ist hier anzulegen? Diesen Fragen wollen wir versuchen, auf den Grund zu gehen, was nicht bedeuten muss, auf jede Frage eine erschöpfende oder gar endgültig schlüssige Antwort zu finden. Möglicherweise ist das Konzept der *Eigentlichkeit*, wenn es explizit darum geht, Bernhards *intransitive Poetik* nach ihrer kommunikativen Angemessenheit abzufragen, gar nicht geeignet, und wir sehen uns dann doch wieder gezwungen, wohl oder übel eine Allianz mit der „post-theologischen Kontingenz, die den Kanon im Mainstream der Rezeption nach wie vor beherrschen“, einzugehen. (Haverkamp: 2004: 12).

6.4 Dritter Kapitelabschnitt:

6.4.1 Vorbemerkungen

Dieser *dritte* Kapitelabschnitt ist im Wesentlichen als Vorstufe zur *anagrammatischen Lektüre* des Romans *Frost*, der aus unserer Sicht als *das* Schlüsselwerk Thomas Bernhards im engen historischen Rahmen der „Latenzzeit“ zu gelten hat, zu verstehen. Dazu erscheint es, nach einigen grundlegenden Überlegungen zur *Anagrammatik der „Latenzzeit“*, als unumgänglich, zuerst den Begriff der *Zeitstimmung* mit dem der „Latenzzeit“ nach ihrer inhä-

[358] Vietta sieht in Friedrich Schlegels „Transzendentalpoesie“ und Novalis „Allgemeinen Brouillon“ unter dem paradigmatischen Aspekt der Reflexion den Beginn der Ästhetik der Moderne einsetzen. (Vietta: 2001: 33-46) Inwieweit die signifikanten Merkmale bei Schlegel mit denen der immanenten Poetik intransitiven Schreibens Bernhards übereinstimmen sollte sich anhand konkreter Textanalysen zeigen. In diesem Zusammenhang ist auch Blumenbergs Begriff der „immanenten Poetik“ im Blick zu behalten. (Blumenberg: 2012)..

renten Bedingtheit zu befragen. Zudem reflektieren wir an bestimmten Modulationen des Latenzbegriffs das Stimmungsphänomen der „gestauten Zeit“ als Befindlichkeits-Paradigma der Latenzzeit. Den *Anagrammen der Gewalt* in Bernhards früher Prosa gehen wir insofern nach, als sie sich im *Gedächtnis der Texte* (Haverkamp: 2000: 152) verortet finden und ihnen, falls man sie zu memorieren bereit ist, historische Gerechtigkeit zuteilwerden kann. – Mithin versuchen wir, die Novelle: *Der Findling* von Heinrich von Kleist unter Bezugnahme von Haverkamps Lektüre der *Verlobung in St. Domingo* stimmungsorientiert mit dem Fokus auf latente Anagramme der Gewalt zu lesen. – Dieser dritte Kapitelabschnitt versteht sich zudem als Überleitung zum 7. Kapitel, zumal hierin weitere Aspekte des „qualitativen Wechsels“ an dessen erklärten „Umschlagplatz“, nämlich an der Erzählung *Der Schweinehüter* expliziert werden. Damit verbunden versuchen wir, in diesem 7. Kapitel ein *offenes Leitmodell* für eine stimmungsorientierte anagrammatische Lektüre der frühen Prosa Bernhards zu entwickeln, beziehungsweise zu finalisieren.

6.4.2 Anmerkungen zur Anagrammatik der „Latenzzeit“

> *Kontingenz ist keine natürliche Tatsache, die allen Bestimmungen vorgängig wäre, sondern ein historisch und perspektivisch variables Reflexionsprodukt, das unauflöslich mit dem Selbstverständnis einer Gesellschaft korrespondiert.“*
>
> Michael Makropoulos: 1998

> *Die Latenz der Texte offenbart sich, in ihrer Wahrheit wie ihrer möglichen Unwahrheit, in der Rezeption. Sie entwickelt sich entlang den Trassen ihrer philologischen Erschließung und, was dasselbe ist im Haushalt der Latenzen, ihrer Verstellung. Philologie ist nichts anderes als die Arbeit dieser Trassierung, Spurensicherung und Verwischung.*
>
> Haverkamp: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*

Georg Simmel geht in seinem Aufsatz *Das Wesen des historischen Verstehens* (Simmel: 1993: 61-83) der anthropologischen Dimension des Verstehens nach, in dessen Vollzug er „ein Grundereignis des menschliche Lebens“ (ebd. 61) sieht. Er konstatiert, dass ein solches Verstehen erst erkennbar wird, wenn die „Geschichtswerdung sich als eine bestimmte Formgebung vollzieht“ (ebd. 71). Simmel lenkt den historischen Blick auf kulturelle Formationen als sinnkonstituierende Ebenen „Geschichte ist nicht das Vergangene, das uns, unmittelbar und genau genommen, immer als *diskontinuierliche Stücke* (*Hervorhebung*; A.G.) gegeben ist, sondern ist eine bestimmte Form oder Summe von Formen, mit denen der betrachtende, synthetische Geist diesen zuvor festgelegten Stoff, die Überlieferung des Geschehens, durchdringt und bewältigt.“ (ebd. 71) Simmels Aufsatz erscheint am Ende des 1. Weltkriegs (Das Jahr 1918 ist auch sein Todesjahr). Über den paradigmatisch adaptierten Modus[359] des erkenntnistheoretischen Ansatzes des „historischen Verstehens“ Simmels versuchen wir nun, an die siebzig Jahre später, an den von Haverkamp literaturwissenschaftlich geprägten Begriff der „Latenzzeit“, mithin an den der *Zeitstimmung* als gefühltes In-der-Welt-sein (Heidegger: 2006: 134-142) anzunähern. Mit Haverkamps anagrammatischem Latenzbegriff „wird ein Modell der Zeitlichkeit sichtbar, und erkennbar, wie ein rhetorisches Modell der Latenz für ein Modell der Geschichte (über das wiederentdeckte Phänomen der *ästhetischen Stimmung*, (Anm. *A.G.*) fruchtbar gemacht werden kann“. (Trüstedt: 536). „[…] So ist diese Grundkonzeption der Latenz eine geschichtliche Kategorie, die dem Mythos – ihre bewältigt geglaubte Vergangenheit – in sich trägt“ [ebd.: 538] und, wie wir es hier einzubringen beabsichtigen, über die jeweilige *Zeitstimmungen* erfahrbar wird. – Heinz Bude (2016) konsatiert in der Wiederkehr der ästhetischen Stimmung um die Jahrtausendwende mitunter ein Unterlaufen der wissenschaftlich selbstverständlichen Unterscheidung zwischen dem Informationen verarbeitenden Subjekt und dem Objekt, „von dem Informationen ausgehen“ in dem der „irritierende Charakter der Stimmung“ liegt. (Bude: 2016: 38, Vgl. Wellbery: 2003: 703) Diese dem Stimmungsbegriff inhärente Indifferenz von Subjekt und Objekt erklärt sich in einer unbedingten Interdependenz sub-

[359] Zwischen dem Erscheinen des Aufsatzes 1918 und der gegenwärtigen allgemeinen Stimmungslage liegt eine Strecke tiefgreifender historischer und gesellschaftspolitischer Zäsuren von der Weimarer Republik, des Faschismus mit seinen unvorstellbaren Folgen, der „gestauten“ Nachkriegszeit, den radikalen Umwälzungen der 1968 Bewegung, des Mauerfalls 1989 und Zerfalls des Kommunismus als eine der beiden polarisierenden Konstituenten des Kalten Krieges und schließlich bis zu den Auflösungstendenzen eines *vermeintlich* rationalen, gefestigten Weltgefüges durch das singuläre Ereignisse des 9/11 und seinen traumatisierenden Folgen, namentlich der das Weltgefüge diffundierenden terroristischen Netzwerke. Diese Zäsuren verändern und erweitern natürliche den retrospektiven Blick auf den Zustand der Moderne, hier insbesondere auf die latente Stimmung der Nachkriegszeit, nicht aber an Simmels grundsätzlichem Verständnis des „historischen Verstehens“.

jektiver Gestimmtheit und objektiver Erfahrbarkeit der allgemeinen Stimmungslage einer Zeit. […] „ Die Welt ist in der Stimmung da, aber sie steht mir nicht gegenüber, sondern ich befinde mich in ihr.“ (Bude: 38). (Hierin zeigt sich noch einmal der von uns konstatierte Aspekt der Integrationsfähigkeit von Stimmungen zwischen subjektiv gestimmter und objektiv atmosphärischer Wahrnehmung.) Bude konstatiert mit dem nach einer Absenz von etwa fünfzig Jahren wieder aufkommenden Stimmungsdiskurses die Auflösung des dekonstruktivistischen Bildes vom Verschwinden des Menschen „wie ein Gesicht im Sand am Meeresufer“. (Foucault, hier in Bude: 2016:36-37). Über die leibliche, vorpropositionale Stimmungserfahrung gerät das wahrnehmende Subjekt wieder in den Blick des ästhetisch-literarischen und philosophischen Diskurses des In-der-Welt-Seins. In der Ich-Qualität gründet die *Eigentlichkeit* jeglicher Stimmungserfahrung, vorerst noch unter Ausblendung ihrer latenten anagrammatischen Dimension. [360] – In diese latente *Zeitstimmung*, sie bemisst sich gemäß der „Latenzzeit“ von 1945 bis 1968, fallen neben dem zentralen Untersuchungsgegenstand *Frost* die in der Folge beobachteten frühe Prosatexte *Der Schweinehüter* (1955) und *Die Mütze* (1966)[361]. „Latenzbeobachtungen“ – dafür ist Literatur die privilegierte Quelle – sind singulärer Natur und können nur im Einzelfall nachvollziehbar gemacht werden; […] also eine besonders krasse Engführung des Allgemeinen im Einzelnen verlangten.“ (Haverkamp 2004: 11) Bernhards kurze Prosastücke figurieren hier diese so verstandenen Einzelfälle als „diskontinuierliche Stücke“, mithin den Kernteil dieser „Formgebung“, die einer literaturwissenschaftlich motivierten erkenntnistheoretischen Synthese mit den ebenso latenten Wissensformationen der Nachkriegszeit erwarten lassen:

Im Herbst 1946 schreibt Martin Heidegger den in der Folge berühmt gewordenen Brief: *Über den Humanismus* an einen jungen, von seinen philosophischen Schriften begeisterten Leser, namens Jean Beaufret in Frankreich. (Auf diesen Brief kann hier wegen seiner nur peripheren Bedeutung im Zusammenhang mit dem eigentlichen Thema nicht näher eingegangen werden.) 1996, fünfzig Jahre danach, beantwortet Peter Sloterdijk Heideggers Brief in der sogenannten Elmauer Rede: *Regeln für den Menschenpark* (Sloterdijk: 2001: 302-337), die in der Folge einen veritablen Skandal an den maßgeblichen Lehrstühlen bis in die Redaktionsstuben des Feuilletons auslöst und aus der folgendes Zitat entstammt: „ […] [Die Antwort Heideggers an eine Frage Beaufrets] erfolgt zugleich mit denkerischem

[360] Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf den Artikel: *Anagramm* (Haverkamp 2000: 133-153); sowie Trüstedt 2011: 535-539). Aus diesen Aufsätzen werden wir in der Folge noch mehrmals zitieren.
[361] Die Auswahl dieser Texte erfolgte nicht ganz unbedarft; die konkreten Auswahlkriterien erschließen sich im Verlauf dieser Arbeit aus deren Kontext zum zentralen Begriff der Eigentlichkeit.

Ernst, denn die drei kuranten Hauptheilmittel in der europäischen Krise von 1945: Christentum, Marxismus und Existentialismus werden Seite an Seite als Spielarten des Humanismus charakterisiert, die sich nur in der Oberflächenstruktur voneinander unterscheiden - schärfer gesagt: als drei Arten und Weisen, der letzten Radikalität der Frage nach dem Wesen des Menschen auszuweichen. […] Heidegger bietet sich an, der unermeßlichen Unterlassung des europäischen Denkens – der Nicht-Stellung der Frage nach dem Wesen des Menschen in der einzig angemessenen, er meint: existential-ontologischen Weise – ein Ende zu bereiten; […]." (ebd.: 313-314)

2004 erscheint der Band: Anselm Haverkamp: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg* – dieser Band kann als auf die *Zeitstimmung der Latenzzeit* bezogene Transformation der literarischen Latenz seines 2002 erschienen Bandes *Figura cryptica* verstanden werden – aus dem hier wie folgt zitiert wird: „Das Datum, das zählt, […] liegt in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Kulturwissenschaft ist eine Nachkriegswissenschaft in dem Sinne, dass die Rückfälligkeit in die Barbarei nicht so sehr ihr Gegenstand als ihre methodische Voraussetzung ist. Nicht allein dieser letzte Weltkrieg und dieser Genozid sind als Gegenstand und Milieu prägend, sie bringen an den Tag, dass Philologie und historisch-hermeneutische Methoden Nachkriegsprojekte von Jahrhunderten sind, aus einer tiefen Verkommenheit kultureller Kämpfe hervorgegangen, die den Bedarf an Kulturwissenschaft produzieren, hervorrufen und verbrauchen, ohne ihn im Wiederholungszwang der Ereignisse zu befrieden oder zu widerlegen." (ebd.:7) – Erklärtermaßen von Haverkamps 2004 erschienen Publikation „Latenzzeit" angeregt legt Hans Ulrich Gumbrecht (2012): *Nach 1945. Latenz und Ursprung der Gegenwart* seine, streckenweise sehr persönliche Sicht der latenten Nachkriegsstimmung vor, wo er resümierend feststellt: „Der Grund für die Unfähigkeit, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, so glaubten wir 1968, musste im Schweigen und in der Verdrängung liegen, […]wodurch sich ein enormes Maß an Latenz ansammeln konnte, das heißt eine Präsenz der Vergangenheit, die gleichzeitig gegenwärtig, beunruhigend und unzugänglich war. Aus der Sicht des frühen 21. Jahrhunderts können wir rückblickend die Stimmung der Jahre nach 1945 als erste Furche innerhalb der linearen Zeitlichkeit des Chronotopos**,** der Geschichte hieß (und für metahistorisch gehalten wurde), verstehen, als Furche innerhalb der linearen Zeitlichkeit eines früheren Chronotopen, an dessen Stelle heute eine andere Zeitkonstruktion getreten ist, […]." (Gumbrecht 2012: 306)

So problematisch selektive Verfahren beim Aufspüren solcherart „Formationen" (Simmel) hinsichtlich historischer Episteme auch anmuten mögen, sind dennoch den *Bruchlinien* der

drei Textausschnitte die biographische Nähe, insbesondere die Geburtsdaten ihrer Verfasser eingeschrieben: Peter Sloterdijk wurde 1947 geboren, Hans Ulrich Gumbrecht 1948 und Anselm Haverkamp 1943. Die annähernd gleiche subjektive historische Distanz zur sogenannten „Latenzzeit" verleiht den, ihren Denkrichtungen entsprechend, durchaus unterschiedlich diagnostischen Herangehensweisen an die *latente Zeitstimmung* – der humanphilosophischen Sloterdijks, der kulturwissenschaftlichen Haverkamps und der am aktuellen Präsenz- und Stimmungsdiskurs orientierten Gumbrechts – eine gewisse disziplinübergreifende Kohärenz und Kongruenz in Verbindung mit einem außergewöhnlichen diagnostischen Gespür für die intellektuelle, gesellschaftspolitische und literarisch-poetologische Stimmung der Nachkriegszeit bis etwa 1968, in der die hier besprochene frühe Prosa Thomas Bernhards mit ihren zunehmend düster werdenden Stimmungsimplikationen und dem allgemeinen Einbruch negativer Poetiken zu verorten ist. Diese Stimmung nennen wir mit einem gewissen Vorbehalt *Zeitstimmung*; sie bildet den kollektiven raumzeitlichen Wahrnehmungsrahmen des Erlebten und der *erlebenden ereignislosen Ereignissen* der Nachkriegszeit.

Ohne diese historische Rahmensetzung und der damit einhergehenden erkenntnistheoretischen Öffnung im Sinne von Simmels „historischem Verstehen", mithin ohne interferierende Rezeption bestimmter „kultureller Formationen" vor dem atmosphärischen Hintergrund der existentiell grundierten Dimension *Zeitstimmung*, ergo der gefühlten Erfahrbarkeit der „Latenzzeit", ist unserem Verständnis nach das frühe Prosawerk Bernhards nicht, oder besser nicht *mehr lesbar*, kann die Synthese „historischen Verstehens" nicht gelingen. Diese grundlegende Einsicht sollte im Verlauf weiterer poetologischer Beobachtungen zu Bernhards Frühwerk möglichst nicht mehr aus dem Blick geraten.

6.4.2.1 Die Zeitstimmung der „Latenzzeit"?

Die *Zeitstimmung* der Nachkriegszeit – von Dan Dinner als „gestaute Zeit" bezeichnet – korrespondiert nicht bloß mit dem allgemeinen Lebensgefühl, sie findet vor allem in der Literatur nach 1945 ihren trefflichen Ausdruck. Die Latenz dieser Zeit bezieht ihre Begrifflichkeit aus dem Latenzmodus der Medizin. Dort spricht man „mit Blick auf die symptomfreie Phase bis zum Ausbruch einer Erkrankung oder Schädigung von Latenzzeit." (Thomas Khurana, Stefanie Diekmann; Hrsg.: 2007: 10). Die Semantik allerdings ist, unabhängig vom Verwendungskontext des Latenzbegriffs und den unterschiedlich bemesse-

nen Zeiträumen, eine ähnliche. Hier interessiert vor allem der Begriff der „Latenzzeit" bezüglich der literaturhistorischen Kontextualisierung der Stimmungslage zur Entstehungszeit der frühen Prosa Bernhards. Wie oben bereits erwähnt, spricht der Historiker Dan Dinner von der „gestauten Zeit" (Dan Dinner 2011: 165-172), Gumbrecht sieht in der Latenzzeit eine Zeit ohne „Ausgang und Eingang" (Gumbrecht 2012: 62-109) und einer „intransitiven Stimmung der Nachkriegszeit"; zusammengefasst könnte man die Latenzzeit als eine stillstehende, von *ereignislosen Ereignissen* geprägte Zeit verstehen. – Wenn man die *Grundstimmung* einer bestimmten Zeit, hier ist es dezidiert die Nachkriegszeit nach 1945 – doch bleiben wir, um eine terminologische Nähe zu Heidegger „Grundstimmungen" des Seins „Langeweile" und „Angst" zu vermeiden, beim Begriff der *Zeitstimmung*[362] – als einen bestimmten Modus von Latenz versteht, sollte es möglich sein, dieses grundlegende Paradigma der *ereignislosen Ereignisse* der „Latenzzeit" über sprachlich-ästhetische Implikationen der *Zeitstimmung* in literarischen Texten aus dieser „Latenzzeit", hier in den erwähnten Prosatexten Bernhards, literaturwissenschaftlich, also textanalytisch fruchtbar zu machen.

Zuvor noch versuchen wir, das Paradigma der *ereignislosen Ereignisse* selbst über eine vergleichende Anleihe aus der Codierung physikalischer und medizinisch-physiologischer Latenzzeiten in nuancierten Figurationen besser verstehbar zu machen. Auch wenn es sich um einen operativ anders verwendeten Begriff von Latenz, nämlich um die Prozesshaftigkeit latenter Zustände bis zu ihrer immanenten Realisierung, also um den *Vorgang des Entbergens* handelt, so ermöglichen sie doch grundlegende Einsichten in das für die historisch gesetzte „Latenzzeit" wesentliche Paradigma der *ereignislosen Ereignisse*. Anhand zweier empirischer Latenzen des *Entbergens*[363], bei denen die Dauer der *Latenzzeit* relativ kurz anzusetzen ist, aber dennoch unterschiedlich weit auseinanderliegt, ist zu zeigen, dass bestimmte physikalische und physiologische Latenzen, unabhängig von ihrer Dauer, den Zustand eines *ereignislosen Ereignisses* empirisch manifest erkennbar, mithin medientechnisch veranschaulicht werden können. Beim ersten Vorgang – es sind Hermann Helmholtz' „Messungen über den zeitlichen Verlauf der Zuckungen animalischer Muskeln" (Hoffmann: 2007: 31-34) – entdeckt Helmholtz, dass die Zeit zwischen der Reizung und der

[362] Die beiden Begriffe sind zudem unterschiedlich konnotiert, *Zeitstimmung* eine *temporal*-ontologisch konnotierte Qualität, *Grundstimmung* eine existenziell-ontologische.
[363] Nicht alle Formen der Latenz, wie etwa die ästhetisch-poetologische, widersetzen sich dem Vorgang des Entbergens; ganz im Gegenteil, das Entbergen ist Teil des latenten Geschehens. Andere wieder, wie die Latenz der *Zeitstimmung*, wiedersetzen sich durch nicht vorhersehbarer Verschiebung von Stimmungsparadigmen ihrer Auflösung.

Kontraktion des Muskels, in der sich der Zustand des Muskels nicht ändert, als Zeitraum der *latenten Reizung* zu verstehen und als „konstitutives Nichts“ (ebd.: 33) zu bestimmen ist. Ähnliche *Nichtphasen* sind bei einer ungleich längeren Latenzzeit eines analogen fotografischen Bildes bei der Entwicklung in der Dunkelkammer zu konstatieren. Dass sich während der Latenzzeit nichts am Zustand des Muskels verändert und im anderen Fall nichts vom Bild zu sehen ist, „ist weniger ein Merkmal eines Geschehens“, als ein Geschehen per se (ebd.: 33), eben ein *ereignisloses Ereignis*.

Das spezifische ästhetische Phänomen der *Zeitstimmung* – hier noch unter bewusster Ausblendung der damit verklammerten Wahrnehmung latenter anagrammatischer Bedeutungen – das in literarischen Texten im Stadium vorpropositionaler Wahrnehmung, also nicht reflektierend gedacht, im Idealfall als *ereignisloses Ereignis* paraphrasierend beschreibbar werden kann, spricht Gumbrecht implizit mit signifikanten Beispielen aus den Texten Becketts, Heideggers oder Camus an, wenn er etwa den berühmten Schluss aus Becketts *Warten auf Godot* zitiert:

„WLADIMIR: Also? Wir gehen? ESTRAGON: Gehen wir ! (Regieanweisung:) *Sie gehen nicht von der Stelle.*

„*Warten auf Godot* ist nicht nur eine bemerkenswerte Darstellung der Latenz nach dem zweiten Weltkrieg – es ist deren maximale Verdichtung in eine Stimmung, die aus einem wahren Meer der Latenz auftaucht.“ (Gumbrecht: 2012: 42) Die Latenz, die hier über die Stimmung einer *eingefrorenen Zeit*[364] wirksam wird, könnte man als äquivalente Texte zu einem Stimmungsgefüge verbinden, die dem *konstitutiven Nichts* bei Helmholtz‘ *latenter Reizstimmung* und dem analogen Beispiel der des latenten Bildes bei der Entwicklung des Negativs bis zu einem gewissen Grad entsprechen. Auf den wesentlichen Unterschied, dass, im Gegensatz zu den empirischen Beispielen, die Latenz in poetischen Texten, ohne den mit ihr verfugten Stimmungsgehalt zu zerstören, nicht entborgen werden kann, sei hier dezidiert hingewiesen: Der literarische Stimmung ist die Funktion, latente Anagramme zu antizipieren, eingeschrieben, nicht aber zwangsläufig deren Entbergung. Die bedarf der Mittelbarkeit des analytisch parzellierten Nachvollzugs.

[364] Nach dem das *konstitutive Nichts* ein Ereignis für sich ist, kann die Zeit, wie auch Gumbrecht feststellt, nicht gefroren sein, also nicht stillstehen, sondern latent im Sinne einer verlorenen Zeit sein.

Ein weiteres, nicht weniger anschauliches Beispiel für die Verschiebung eines Latenzmodus betrifft das *Turiner Grabtuch* und seine fotographischen Abbildungen 1898. (Diekmann, Stefanie: 2007: 85-90). Hier interessiert weniger der medienhistorische Diskurs als vielmehr der Aspekt einer eklatanten Verschiebung eines theologisch-spirituellen Latenz-Modus, der über einem Zeitraum von beinahe zweitausend Jahren bis zur Entdeckung einer neuen mimetischen Qualität bei der Entwicklung von Fotographien des Grabtuches in einen völlig unerwartet aufgetauchten Modus übergewechselt ist. Erstaunlicherweise ändert sich mit einem Schlag der Status des Grabtuchs, denn die Platten weisen überraschenderweise „alle Qualitäten des Positivs“ aus. (Dieckmann (2007: 87). Was hier zutage tritt, ist ein abrupter Wechsel von einem Modus theologisch-spiritueller Latenz des Grabtuchs in eine physikalisch latente Gegenwart der Turiner Offenbarung, die ihre Paradigmen radikal ausgetauscht hat. Die Latenz der spirituellen Offenbarung jedoch löst sich paradoxerweise nicht auf, sondern löst ihren Status des Erlösungsgedankens in der verstörenden *Lebensechtheit* des fotografischen Abbilds ein. (ebd.:)

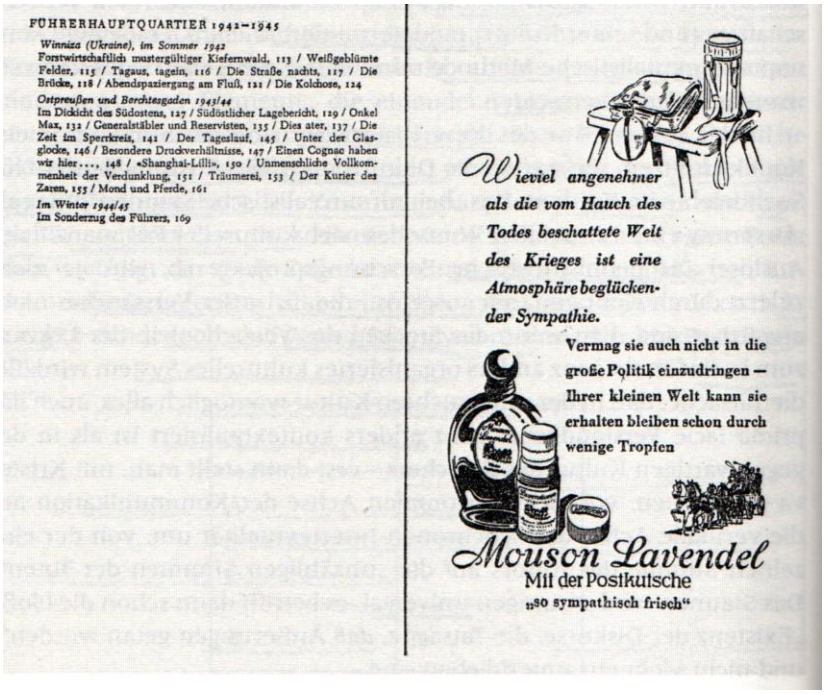
In ähnlicher Weise lösen sich die wesentlichen Stimmungsparadigmen der latenten *Zeitstimmung* über den bemessenen Zeitraum von 1945-1968 und vor allem darüber hinaus nicht auf, sie ändern nur ihren Status in modifizierter gedanklicher Anlehnung an das Turiner Grabtuch. Latenz ist in literarischen Texten als Figur des Verbergens und ihrer gleichzeitigen Wirkung aus dem Verborgenen zu verstehen, die über die ästhetische Kategorie der Stimmung evoziert und sowohl sinnesphysiologisch als auch über die poetologische Ebene reflexiv wahrnehmbar und somit literaturwissenschaftlich fruchtbar, mithin bis zu einem gewissen Grad objektiviert werden kann. Diese vielfältigen Arten von Stimmungen ermöglichen als richtungslose, jedoch dezidiert räumlich wirksame Modi einen Zugang zur Welt, den die Latenz ihrem Wesen entsprechend vorerst verwehrt, respektive nur über die sprachliche Medialität von Stimmungsimplikationen zugänglich ist. In dieser so verstandenen Verknüpfung finden wir die *Stimmung als Latenzfigur* im finalen Text der Erzählung *Die Mütze* vor, aus deren evokativen Implikationen ein erhellender Zugang zum *eigentlichen, intransitiv schreibenden* Thomas Bernhard möglich sein sollte. Das Beziehungsgeflecht zwischen sprachimmanenter Reflexion und Stimmungsevokation in Bernhards Prosa wurde bereits skizzenhaft dargestellt. Der historische *Latenzbegriff der Zeitstimmung* ist nicht so sehr durch seine verbergende Wirkung bestimmt, als sich die Unmöglichkeit des

Entbergens infolge ständiger Verschiebungen der Stimmungsparadigmen offenbart.[365] Dieser Gedanke führt in seiner Konsequenz über den abgesteckten Zeitraum von 1945-1968 hinaus zur historischen Einsicht, dass wir uns jederzeit, auch gegenwärtig, in einer permanenten, wenn auch in einem *verschobenen* Status von Latenz als Stimmung der Nachkriegszeit befinden und eigentlich nichts auf eine zukünftige Einlösung der latenten Versprechen, wie sie regelmäßig den großen Katastrophen folgen, hinweist. Es herrscht, pointiert formuliert, immer eine Stimmung von Nachkriegszeit. Diesen Gedanken noch weiter radikalisierend, erweist sich auch jede Kriegszeit mit ihren martialischen Heilsversprechen als *latente Nachkriegszeit*. Diese *latente Zeitstimmung*, die in nachvollziehbarer Form als ästhetische Stimmung in literarische Texte einfließt, erfährt durch bestimmte, in kulminierender Weise ausgelöste gesellschaftspolitische Zäsuren (1968 – 1989 – 2011) eine jeweils veränderte atmosphärische Färbung, verliert aber nichts von ihrem anhaltend latenten Zustand. Dies verlangt im Sinne unseres Vorhabens nicht nur, in Bernhards frühen Prosatexten den Spuren einer *assimilativen Schreibweise* unter den Bedingungen dieser *Zeitstimmung* nachzugehen und sie sichtbar zu machen. Es erfordert zugleich auch eine andere, kulturgeschichtlich kontextualisierte Lesart unter Berücksichtigung einer verschobenen, anders verstandenen *Zeitstimmung als Latenz*. In diesem Zusammenhang möchten wir auf das eigenartig befremdliche Stimmungsgefüge in der *Mouson-Lavendel* Werbung hinweisen, das in dieser Form durch die grundlegenden Verschiebungen der Stimmungsparadigmen nach 1968 nicht mehr denkbar wäre. Mit einem an sich bedrückenden Beispiel – ich bediene mich dessen wegen seiner Signifikanz für den in Anschlag gebrachten Begriff der *Zeitstimmung*, wenngleich es von Moritz Baßler (2005) für die Erklärung der Funktion des „Suchbefehls“ angeführt wird[366] - soll verdeutlicht werden, wie Verschiebungen von zeitbedingten Wertebegriffen eine Verschiebung von Latenzen, nicht aber ihre Auflösung mit sich bringt. Es legt vielmehr eine kulturwissenschaftliche Kontextualisierung von *Zeitstimmung* als allgemeines Lebensgefühl der Nachkriegszeit mit einem bestimmten, historisch bedingten Stimmungsgehalt in frappierender Weise offen. Moritz Basler (2005) dazu im Kapitel: *Suchbefehl und poetische Funktion*[367]: „Es ist gerade die Tatsache, dass sich in

[365] Vgl. Gumbrecht (2012). Wir folgen Gumbrechts Argumentation, was die Darstellung der Latenz durch die Zeitstimmungen betrifft, nicht aber beim Vorgang des Entbergens. Der Zeitstimmung ist unserem Dafürhalten nach ein unerfüllbarer Erlösungsgedanke im Sinne einer *apokalyptischen Latenz* immanent und kann nur zu einer Verschiebung der Stimmungsparadigmen beitragen, wobei diese ganz spezifische Latenz nicht entborgen werden kann, denn sie wird vom ständig imaginierten Wechselspiel der uneinlösbaren Kippfigur von *Defizienz zur Überfülle* genährt.
[366] Baßler (2005).
[367] Baßler (2005: 205-235).

einem historisch vorgefundenen Text Dinge in einem Kontiguitätsverhältnis finden, die für uns nicht ohne weiteres zusammengehen, es ist die *Kookkurrenz*[368] zweier für uns nicht zusammengehörender Diskurse, die das Staunen auslöst und den Wissenschaftler ins kulturelle Archiv schickt. (Baßler: 2005: 213)

Dazu ein illustrierter Werbetext einer Parfum Marke auf der letzten Seite des 1955 erschienen Taschenbuchs: Felix Hartlaube: *Im Sperrkreis*:



Erstaunlich an diesem Werbetext aus der Perspektive des Stimmungsdiskurses – konkret aus dem Blickwinkel der *Zeitstimmung* – auf den Moritz Baßler nicht explizit eingeht,[369] ist die direkte und ungenierte Bezugnahme zweier konträrer *Stimmungsgefüge* in pikturaler und verbaler Form. Als bedürfte eine so eigenartig chiastische, uns heute befremdlich anmutende Werbebotschaft noch einer intermedialen Stimmungsüberhöhung. – Mit diesem eindrücklichen Beispiel sollte der Begriff der *Zeitstimmung* als allgemeines kontextuelles

[368] Begriff: **Kookkurrenz:** (syntagmatisch-**ko**ntextuelle Dimension + **-okkurenz,** paradigmatisch-diskursive Dimension). Kontiguität = mind. 2 syntagmatisch benachbarte Elemente (intratextuell aufeinander bezogen), die aber auf das Paradigma bezogen sind. (Zusammenhang zwischen Äquivalenz und Kontiguität = **Kookkurrenz).** (Baßler: 2005: 208).

[369] Obwohl Stimmungen nicht Baßlers Thema sind, ist sein Beispiel der Inbegriff eines Belegs zur *Zeitstimmung* der 1950er Jahre.

Stimmungsparadigma der Literatur in der „Latenzzeit“ zumindest ansatzweise besser einsichtig geworden sein, denn eine derartige antithetische Nachbarschaft „einer Atmosphäre beglückender Phantasie“ und eine „vom Hauch des Todes beschattete Welt“ wäre schon wenige Jahre später infolge verschobener Stimmungsparadigmen einer einschneidend veränderten *Zeitstimmung* nicht mehr vorstellbar gewesen.

David E. Wellbery weist seinerseits mit Thomas Manns *Zauberberg* (1924) auf den kontextuellen Zusammenhang mit der *Stimmungslage* der Weimarer Republik hin, aus der heraus die komplexe Stimmung der „Langeweile“, wie sie wenige Jahre später in Heideggers Vorlesungen (2004) aus 1929/30 erscheint, unbestritten als ein Stimmungsparadigma der Weimarer Republik gilt. (Wellbery: 2011b: 265-276). Wenngleich man singulären Beobachtungen noch keine metonymischen Qualitäten für eine epochale Stimmungslage als gesellschaftlicher Zustand zubilligen kann – erst eine gewisse enzyklopädische Dichte von äquivalenten komplexen Stimmungsbelegen berechtigt zu einer tragfähigen Hypothese – ist es gerade die Verweiskraft einzelner derartiger Beobachtungen, die zu einer erweiterten Semiose der *Zeitstimmung* und schließlich zu einer enzyklopädischen *Textur* (Kilcher: 2006 und 2013) führen. Wenigstens der Anspruch sollte verdeutlicht werden, dass nämlich, ohne vorher eine entsprechend dichte kontextuelle Analyse dieser interferierenden Stimmungsparadigmen anzustellen, sowohl die Analyse der Stimmungserzeugung im Schreibprozess, als auch eine rezeptionsästhetische, phänomenologische Untersuchung von Stimmung als ästhetische Kategorie literaturwissenschaftlich nicht sinnvoll erscheint. Dies umso mehr, als Stimmungen nicht nur leib-sinnlich im Lesevorgang wahrgenommen werden, sondern auch in der bewussten Phase der Reflexion kognitive Prozesse auslösen, denen differenzierte Betrachtungen zu einem produktionsästhetischen Stimmungsdiskurs vorangehen müssen. In diesen nur skizzierten Zusammenhängen zeigt sich nur allzu deutlich, dass eine dezidiert textimmanente Analysemethode, wenn es um die bei der textuellen Stimmungsproduktion interfrierende Wirkungsweise kontextueller Wissensfelder im Sinne einer *rhizomatisch* anmutenden Semiose geht, nicht zielführend sein kann, und dass sich mit Kilchers *enzyklopädischer Archivpoetik* im Anschluss an Baßlers *Text-Kontext-Theorie* ein mögliches Methodenmodell für die Analyse der sogenannten *Zeitstimmung* anbietet. Die Anschlussfähigkeit dieses archivologischen Analysemodells erlaubt beinahe unbeschränkt Verknüpfungen mit anderen Methodenmodellen, wie sie im Stimmungsdiskurs durch die differenzierte Codierung des Begriffs auch unausweichlich notwendig werden. Wir denken zuvorderst an die neue Phänomenologie, wie sie von der Wissenschaft als

zentrale Konstituente eines veränderten Stimmungsbegriffs des 21. Jahrhunderts eingefordert wird.[370]

6.4.2.2 Die Eigentlichkeit des Anagramms[371]

Das ästhetische Phänomen des Anagramms geht, wie bereits oben herausgestellt, auf eine Untersuchung Ferdinand de Saussures aus den Jahren 1906 bis 1910 zurück, der allerdings seine schon umfängliche Studie abgebrochen und unveröffentlicht nachgelassen hat. Das Verdienst, Anagramme für die Literaturwissenschaft wiederzuentdecken, wird zu Recht dem sich auf seinem Höhepunkt befindlichen Strukturalismus der 1960er Jahre, allen voran dessen ausgewiesenen Exponenten Jean Starobinski und Julia Kristeva zugeschrieben. - Bevor wir uns der Begrifflichkeit und der expliziten Bedeutung des Anagramms im Zusammenhang mit den frühen Prosaarbeiten Thomas Bernhards zuwenden, bedarf es einer etwas genaueren, bei weitem nicht umfassenden Begründung eines komprimierten Nachvollzugs der extensiven Dissemination (Derrida: 1995) als Wesensmerkmal des wiederentdeckten Anagramms. Diesbezüglich stellen wir der Definition des ästhetischen Grundbegriffs *Anagramm* (Haverkamp: 2000) ein Zitat von Jean Starobinski, „selbst ein prominenter Vertreter eines tiefenhermeneutischen Strukturalismus“ (Haverkamp: 2000: 134), aus seiner richtungsweisenden Untersuchung *Wörter unter Wörtern* (1980) zu Saussures nachgelassen Studie zum Anagramm voraus. Darin resümiert er und sucht gleichzeitig einen Weg, Anagramme, die „zu den ältesten literarischen Techniken“ zählen (Haverkamp: 2000: 133) literaturwissenschaftlich zu reanimieren:

Hat Saussure sich getäuscht? Hat er sich von einer Luftspiegelung täuschen lassen? Ähneln die Anagramme jenen Gesichtern, die man in Tintenflecken lesen kann? Aber vielleicht bestand der einzige Irrtum von Saussure darin, so streng die Alternative zwischen »Wirkung des Zufalls« und »bewusstes Vorgehen« zu setzen. Warum sollte man nicht bei Gelegenheit den Zufall und das Bewusstsein gleichermaßen verabschieden? Warum könnte man nicht im Anagramm einen Aspekt der Rede sehen – des weder rein zufälligen noch voll bewussten Prozesses? Warum sollte nicht eine Wiederholung, eine fruchtbare Palialie existieren, die in der Rede die Materialien eines zugleich nicht ausgesprochenen und nicht stummen Wortes projizieren und verdoppeln würde? Ohne bewusste Regel zu sein, könnte

[370] Gessmann, Martin: 2012: *Die Zukunft der Hermeneutik*. Vgl. ders.: 2013: *Die Rückkehr des Realismus*. In: Reents, Friederike; Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) : 2013: *Stimmung und Methode*. Gessmanns Position steht in einem größeren Zusammenhang zu Hans Ulrich Gumbrechts Arbeiten zum Stimmungsdiskurs und Präsenzkultur, dezidiert zu dem nicht unumstritten Vorschlag, im Stimmungsbegriff eine *dritte ontologische Kategorie* der Literatur zu konstituieren.

[371] Vgl. dazu die vorweggenommenen grundlegenden Erörterungen Baudrillards (2011) zum Anagramm im Zusammenhang mit der anagrammatischen Lektüre der *Viehdiebsgesindel* Episode aus *Frost* im 4. Kapitel.

das Anagramm nichtsdestoweniger als eine Regularität (oder ein Gesetz) betrachtet werden, worin sich die Willkür des thematischen Wortes der Notwendigkeit eines Prozesses ausliefert.“ (Starobinski: 1980: 127)

Starobinski kommt, wie bereits erwähnt, das unbestrittene Verdienst des Initiators zu, Ferdinand de Saussure erforschte lateinische Anagrammatik sechzig Jahre später in dessen Nachlass wiederzuentdecken. (Starobinski: 1980). „ Starobinskis Titel bringt die Latenz der literarischen Tiefenstrukturen auf das Schema: Worten unterliegen Worte, nicht Sachen.“ An dieser Feststellung gründet Derridas Programm: „Was den Worten in Worten unterliegt, ist ihnen insistiert, sind Lettern, noch bevor sie zu Zeichen werden. Diese letzte Qualifikation, des >noch bevor< ist entscheidend.“ (Haverkamp: 2000: 134). Um den Sachverhalt der Wiederentdeckung und mithin die Bedeutung der latenten Anagrammatik in Thomas Bernhards frühen Prosa zu erhellen, bedarf es eines kurzen Eintauchens in die von Haverkamp erwähnten Vorarbeiten von Roman Jakobson und Jacques Lacan. „Die Vorgabe in Lacans *Écrits* war die >Insistenz< des Buchstaben im Unbewussten gewesen.“ (Vgl. Felman, Haselstein in: Bossinade: 174-176). „Sie hatte Jakobsons phänomenologischen Strukturalismus im ›Gleiten‹ der Signifikanten unabsehbar vertieft und aufgehoben. In der linguistischen ›découverte‹ der Anagramme Saussures sieht Lacan deshalb eine Bestätigung seiner eigenen These, dass das Unbewusste die ›condition‹ von Sprache sei, und er nimmt Saussures Scheitern als zusätzlichen Beweis, dass die Erforschung von Sprachen dieser ihrer ›condition‹ nicht Herr werden, sondern allenfalls symptomatisch machen kann.“ (Haverkamp: 2000: 134) Kristeva […] postuliert Saussures Anagramm als Beweis für eine „tiefer als alle Intentionen liegende Latenz der Textproduktion […]“, die „das gesamte signifikante Material eines Textes beherrsche“. (ebd.) – Nach Roman Jakobson: *Der Doppelcharakter der Sprache* kann sich eine Rede „in zwei verschiedenen semantischen Richtungen entwickeln: Der Gegenstand der Rede kann sowohl durch sie *Simularitätsoperation* (Selektion) als auch durch die *Kontiguitätsoperation* (Kombination) in einen anderen Gegenstand übergeführt werden. Den ersten Weg könnte man als den *metaphorischen*, dem zweiten als den *metonymischen* Weg[372] bezeichnen, da diese Wege durch die Meta-

[372] Dieser Hinweis führt zu Haverkamps Latenzkonzept: „Besteht die *Latenz der Metapher* in der Überlagerung, Verdichtung und Verdrängung verschiedener Bedeutungen, so funktioniert das *Anagramm* über die Verschiebung und Umstellung eines Bedeutungsgefüges in ein anderes. (Trüstedt: 2011: 535). Dazu Haverkamp: „Zwischen Klartext und Arabeske (infolge Simularitätsoperation, *Anm. A.G.)* erstreckt sich das Gelände der Metapher; es reicht von der literal fixierten Referenz bis an den Rand der a-referenziellen Zeichen-Konstellationen, Dagegen liegt zwischen Anagramm und Trauma (infolge Kombinationsoperation, *Anm. A.G.)* die Strecke der metonymischen Verknüpfungen und Verschiebungen; sie reicht von der unsichtbaren Inschrift bis zur unlesbaren Markierung. (Haverkamp 2002: 163).

pher bzw. die Metonymie am besten zum Ausdruck kommen.“ (Jakobson: 1996b: 163-174); (Vgl. dazu: Jean Baudrillard: 2011: 344-426); Baudrillard unterstellt den Linguisten: „Eine elegante Methode, das Poetische als Teilgebiet des Diskurses zurückzugewinnen, für den die Linguistik das Monopol beansprucht.“ (ebd.: 349)

Als eine für unser Vorhaben herausragende Eigenschaft von Anagrammen ist ihre latente Verortung im Gedächtnis literarischer Texte. „Im anagrammatischen Untergrund der Texte kommt die Vergangenheit der Bedeutungen zum Tragen – eine Vergangenheit, die in der Zukunft künftiger Umstellungen, Verschiebungen, Neuverknüpfungen und damit in die Zukunft einer neuen Vergangenheit verweist,“ (Trüstedt: 2011: 536) In den textuellen Gedächtnissen der von Gumbrecht und Haverkamp angeführten Werken von Beckett und Camus und im gleichen Maßen gilt das für Bernhards *Frost* finden sich Spuren zu den signifikanten *Anagrammen der Gewalt* der Nachkriegsliteratur; sie ermöglichen erst, diesen Texten Gerechtigkeit teilwerden zu lassen, in dem sie in ihren Gedächtnisräumen eingebettet liegen und für eine nachgerichtete Lektüre verfügbar bleiben. (vgl. Trüstedt: 2011: 538-539) – Wir werden uns auf dem Weg zu einer anagrammatischen Poetik in der erklärten Absicht, qua sprachstruktureller Stimmungsimplikationen zu einer, zumindest phänomenologischen Artikulation latenter Anagramme zu gelangen, noch weiterer unmittelbarer, als auch präsumtiver Wissensfelder bedienen müssen. Wir werden den Subjektbegriff außer dem erwähnten Aspekt des *Unbewussten* auch über die Perspektive *leiblicher Subjektivität* im Sinne sinnesphysiologischer Wahrnehmungsmöglichkeiten (Merleau-Ponty, Rappe, Schmitz) bei der Rezeption latenter Stimmung, der künstlerischen Subjektermächtigung in der Ästhetik des *Erhabenen* (Brucher: 2013) neu zu denken, uns mit dem Paradigma sphärischer Ursprünglichkeit (Sloterdijk: 1998), dem Phänomen raumzeitlicher Gestimmtheit des In-der-Welt-Seins (Heidegger: 2006, Bollnow: 2009) zu beschäftigen, mit Lacans zentralem Thema des *Begehrens* als anagrammatischer Lesbarkeit des Unlesbaren, alles in allem, um der latenten Komplexion literarisch-ästhetischer Erscheinungsformen gerecht zu werden, wenn auch um den Preis nachträglicher analytischer Parzellierung präsentischer Erfahrungen, in angemessener Weise auseinanderzusetzen haben.

6.4.2.3 Die „Anagrammatik der Gewalt“ bei Kleist

Wenn ästhetische Stimmungen, wie oben ausgeführt, Latenzen figurieren, dann lesen wir in der Phase der vorpropositionalen Erfahrung von Stimmungen, also bei einer noch unre-

flektierten Annäherung, die mit der Stimmung verfugte Latenzen, ohne sich dessen bewusst zu sein, mit. Um die darin verborgenen Latenzen literaturwissenschaftlich erfassbar, also bewusst lesbar, mithin verstehbar zu machen, sind wir allerdings, wie erwähnt, auf die eingeschränkten Möglichkeiten der Mittelbarkeit des analytischen Nahvollzugs angewiesen. Zudem bedürfen Latenzen wegen ihrer zeitlichen Dimension und vor allem ihrer texträumlichen Dissemination einer anderen methodischen Vorgehensweise als sie ein primäres Verstehensmodell ästhetischer Stimmungen aufgrund ihrer räumlichen Diffundierung erfordern würde[373]. Darin liegt letztlich die Krux der analytischen Rezeption von Stimmungen und Latenzen (Wellbery: 2011b), die in der präreflexiven Wahrnehmung dispergierend akkumuliert auftreten und sich gegenseitig unmerklich durchwirken, dass sie allerdings im Zuge einer literaturwissenschaftlichen Analyse parzelliert werden müssen und dabei ihre evokative Eigentlichkeit unwiederbringlich verloren geht. Das ist schlicht der Preis für die literaturwissenschaftliche und erkenntnistheoretische Forderung, die *Latenzfigur Stimmung* in ihrer poetologischen Funktionsweise operabel, mithin erkennbar und verstehbar zu machen. – Auch wenn in Anselm Haverkamps Konzept der Latenz, das er wesentlich aus der Rhetorik bezieht, von Stimmung nicht direkt die Rede ist, zeigt das bloß, dass sich Latenzen auch anderer Figuren wie etwa Metapher und Anagramm bedienen, gerade wenn es darum geht, verborgene historische, mithin mythische Bedeutungselemente anzusprechen und möglicherweise in ihrer Unlesbarkeit *lesbar* zu machen. Das heißt allerdings nicht, dass die *latent gehaltenen Stimmungen* in Haverkamps Latenz Theorie nicht unmittelbar miterfahren werden können, denn sie sind es, die in der gedachten Verklammerung mit anagrammatischen Latenzen diese erst aktivieren und verborgene mythische Bedeutungen erkennbar und *lesbar*, will heißen erfahrbar werden lassen. Darin liegt der Kern unserer Absicht, nämlich den Aspekt der *Eigentlichkeit intransitiven Schreibens* in Bernhards früher Prosa anhand der *Latenzfigur Stimmung* aufzuspüren. Aber noch steht diese Figur auf begrifflich wackeligen Beinen.

Nichts sonst bei einer heuristischen Vorgehensweise eignet sich besser, als im direkten Vergleich zweier kurzer, signifikanter Textstellen – nicht ganz absichtslos an Prosatexten Heinrich von Kleists exemplifiziert[374] – die Funktionsweise der Verschränkung der ästheti-

[373] Wir entwickeln hier nicht ein Verstehensmodell von Stimmungen (vgl. Hajduk: 2016), sondern ein solches von anagrammatische Latenzen, wie sie von Stimmungen implizit abgebildet werden. Darin liegt der wesentliche methodologische Unterschied.

[374] Die *Anagrammatik der Gewalt* figuriert grosso modo, wenn auch mit unterschiedlichen poetologischen Prämissen und Implikationen die „immanenten Poetiken" von Kleist, Kafka und Bernhard.

schen Phänomene Stimmung und Latenz vorstellbar zu machen. An der ersten Textstelle, sie entstammt der Erzählung: *Die Verlobung in St. Domingo*, arbeitet Anselm Haverkamp sein historisches Konzept *latenter Anagramme* ausführlich und nachvollziehbar ab, ohne notwendigerweise auf das damit verfugte Stimmungsgefüge einzugehen (Haverkamp: 2004: 121-137). – Im zweiten Textauszug aus dem Beginn der Kleist Novelle *Der Findling* versuchen wir, unter Anwendung des *enharmonischen* Prinzips, mit der Analyse akkumulierter Stimmungsevokationen Haverkamps latenzorientierte Lesart der *Verlobung* zu ergänzen, ohne vorerst die den Stimmungen inhärenten anagrammatischen Latenzen anzusprechen, was allerdings, da sei vorweggenommen, nicht bedeuten muss, dass sie deswegen nicht wirksam werden können. Damit verbinden wir den Versuch, eine philologisch belastbare Grundlage für ein literaturwissenschaftlich adäquates Verstehensmodell der Latenzfigur Stimmung herauszustellen, das einerseits der diffusen Flüchtigkeit und sprichwörtlichen Kontingenz ästhetischer Stimmungen[375], die sich bekanntlich einem direkten sprachlichen Zugriff verweigern, gerecht zu werden, und andererseits das Moment latenter anagrammatischer Bedeutungen, denen ein Modell der Zeitlichkeit eignet, mitzudenken, berücksichtigt. Hierin liegt erklärtermaßen der Anspruch, Thomas Bernhards frühe Prosaarbeiten unter der Prämisse der *Zeitstimmung* der „Latenzzeit“ und ihrer anagrammatischen *Figura cryptica* lesbar zu machen. Deren von der Kritik – zu Recht oder zu Unrecht – zugestandene mangelnde literarische Qualität, mithin die vermeintlich poetologische Defizienz in stilistischer und kompositorischer Hinsicht – dies gilt vornehmlich für die Prosatexte der 50er Jahre – steht hier nicht zur Disposition.

Beginnen wir mit Haverkamps anagrammatisch orientierter Lektüre eines Textausschnitts aus Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. (Sembdner: 200: 160-195; 2. Bd.) Vergegenwärtigen wir uns zuvor noch kurz Haverkamps Position im Sinne der Historizität der Figur des *Anagramms*. Für Haverkamp „zeigt sich die Barbarei in der Kultur als eine Wiederkehr des Verdrängten, nicht so sehr als Einbruch, sondern eher immer schon latent – anagrammatisch – enthaltenes Verdrängtes“ (Trüstedt: 2011: 538). Er sieht demnach Kulturwissenschaft als „Nachkriegswissenschaft in dem Sinne, dass die Rückfälligkeit in die Barbarei nicht so sehr ihr Gegenstand als ihre methodische Voraussetzung ist.“ (Haverkamp: 2004: 7). Dieser Einsicht entsprechend verweigert er sich der eingeübten reduktionistischen Les-

[375] Stefan Hajduk „erkennt in der Instabilität von Stimmung als epistemischem Gegenstand, also in der Flüchtigkeit des Phänomens, gerade seinen Vorzug für poetologische Gestaltung und Reflexion.“(aus einem Interview auf der Verlags-Homepage des transcript Verlags)

art der *Verlobung*, die auf eine formalästhetische Rettung des politisch unkorrekten Gehalts abzielt. Er drängt mit seiner rhetorisch-anagrammatischen Lesart auf die Bewusstmachung der traumatischen Folgeerscheinungen des überformten „Code Noir“ und den damit verbunden gewaltträchtigen „geschlechterpolitischen Implikationen“. (Haverkamp: 2004: 123-132)

Die alte Babekan, welche schon im Bette lag, erhob sich, öffnete, einen bloßen Rock um die Hüfte geworfen, das Fenster, und fragte, wer da sei? „Bei Maria und allen Heiligen“, sagte der Fremde leise, indem er sich unter das Fenster stellte: „beantwortet mir, ehe ich Euch das entdecke, eine Frage!“ Und damit streckte er, durch die Dunkelheit der Nacht, seine Hand aus, um die Hand der Alten zu ergreifen, und fragte: „seid Ihr eine Negerin?“ Babekan sagte: nun, Ihr seid gewiß ein Weißer, dass Ihr der stockfinsteren Nacht lieber ins Antlitz schaut als einer Negerin! Kommt herein, setzt sie hinzu, und fürchtet nichts; hier wohnt eine Mulattin, und die einzige, die sich außer mir noch im Haus befindet, ist meine Tochter, eine Mestize! (Sembdner: 2008: 161-162)

Haverkamp bemerkt dazu: „Das Gewaltverhältnis, das der *Code Noir*, die Sklavengesetzgebung der französischen Kolonien, begründet hatte“, wird durch die beiderseitige in naiver Weise vorgebrachte Klarstellung der >symbolischen Ordnung< in Sinne des „Code noir“ nicht entschärft, im Gegenteil, es führt dazu, dass die dahinter lauernde latente Bedrohung, der zwar durch die Ironie des geheuchelten Vertrauensangebots der „direkte Zugriff […] verwehrt wird, seine Wirksamkeit aber aus der Latenz der Darstellung, ihrer Verschiebung, gesteigert wird.“ (Haverkamp 2004: 127-128) Und genau diese rhetorische Figur der Ironie bewirkt gleichermaßen die unmittelbare Evokation des überaus dichten Stimmungsgefüges dieser Textstelle, der, ohne dass darauf dezidiert hingewiesen werden muss, die dialogisch-räumliche Situation unter dem Fenster Babekans in eine diffuse aufgeladene Atmosphäre hüllt. Ästhetische Stimmungen, das sollte nunmehr, zumindest im Ansatz, schlüssig erscheinen, ist eine, wie hier im gegenständlichen Text, mit den aus dem Verborgenen drohenden Bedeutungen, verschränkte Latenzfigur. Erst über die ironische Gestimmtheit der dramatisch dialogischen Darstellung der alten *Babekan* und dem Fremden können Latenzen, insbesondere die *anagrammatische Bedrohung* qua gesetzter institutioneller Gewalt des *Code Noir*, produktiv werden.

Wenden wir uns nunmehr dem zweiten Teil der Übung zu. Auch dieses Textbeispiel aus der Novelle Heinrich von Kleists *Der Findling* (Sembdner: 2008: 199-228; Bd.2) bedarf einer kurzen erklärenden Vorbemerkung: Die im Folgenden explizierte Lesart der sogenannten *Wagenszene* mit *Piachi* und *Nicolo* geht auf einen schon einige Jahre zurücklie-

genden Versuch des Verfassers zurück, das *Böse*, mit der Absicht; es zu objektivieren, auf die formalästhetischen Strukturen der Szene zu fokussieren.[376] Auf das dichte Stimmungsgefüge der kurzen Szene gingen wir damals nur insofern ein, als wir versucht haben, auf den Zusammenhang zwischen präsentischer Wahrnehmung, das heißt, dass Stimmungen primär nur unreflektiert, also im Jetzt erfahrbar sind, und der damit in der propositionalen Phase verbundenen unausweichlichen Referenz auf außersprachliche Wirklichkeiten hinzuweisen. Nach der erwähnten formalästhetischen Analyse werden wir diesmal versuchen, aus den sprachlich-ästhetischen Implikationen des Stimmungsgefüges deren evokative Wirkung unter Anwendung des *enharmonischen Prinzips* verstehbar, also lesbar zu machen. Damit soll gezeigt werden, dass einer anagrammatischen Lesart die Wahrnehmung eines gegebenen Stimmungsgehalts wie in der nächtlichen Fensterszene der *Verlobung* vorausgeht und wie vermittels einer stimmungsorientierten Rezeption des *Findlings* latente anagrammatische Bedeutungen, wie hier die *Archaik des Bösen*, an die Oberfläche drängen. Auch unser Zugang zum Stimmungsgefüge der Novelle ist von einer Abkehr einer reduktionistischen Lesart, die in *Nicolo* die Inkarnation des Bösen sieht, bestimmt.

Bis weit in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein meinte man, der Kleist'schen Novelle nur gerecht werden zu können, wenn man die stereotypen moralischen Argumente interpretatorisch in Anschlag bringt. Ein abgrundtiefer Bösewicht, wie Nicolo in Kleists kurzer Novelle *Der Findling*, ist schnell ausgemacht, alles Böse zur ungeteilten Hand auf ihn abgeladen. Die Schuld ist zugewiesen, *Nicolo* seiner *gerechten* Strafe durch seine Ermordung durch den *rechtschaffenen Piachi* zugeführt, der Zugang zur Eigentlichkeit in Kleists *Findling* über weitere Jahrzehnte verstellt.[377] Diesen *Findling* jedoch hat Kleist, wie wir es sehen, so nicht geschrieben. Dennoch liest man ihn immer noch, als sei darin vom Bösen die Rede und nicht die Rede selbst wäre das Böse. Die Frage nach den sprachstrukturellen Phänomenen der „Ästhetik des Bösen" (Alt: 2011) wird wissentlich beiseitegeschoben, am Narrativ des Bösen festgehalten. Kleists *Findling* verlangt, um dieser reduktionistischen Rezeption zu entkommen, gegen den Strich gelesen, *widergelesen* zu werden, den Blick

[376] Vgl. auszugsweise zum Paradigmenwechsel zur Ästhetik des Bösen empfohlen: Jürgen Schröder: 1985: *Kleists Novelle „Der Findling". Ein Plädoyer für Nicolo*. In: *Kleist Jahrbuch* 1985: 109-127; Karl Heinz Bohrer: 2004: *Imagination des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie.* (2004: 168-187 und 188-213). Peter-André Alt: 2011: *Ästhetik des Bösen*. (2011:11-12, 195-215).

[377] An dieser Stelle drängt sich – nicht ganz unvermittelt – Haverkamps anagrammatisches Diktum historisch anhaltender Verdrängung auf. Hat man eine das Böse substituierende Projektionsfigur wie *Nicolo* zur Hand, spielt man sich von den Mühen eines differenzierten Zugangs bis zum nächsten Mal frei. Das so verstanden Böse nährt sich aus der Prolongation seiner selbst.

von der unlogisch erzählten Geschichte um einen Findling, der gar nicht gefunden wurde, abzuwenden; ihn dorthin zu richten, wo das Böse keiner inhaltlich narrativen Schlüssigkeit bedarf, wo es in der ästhetischen Form seiner Sprache unverstellt zutage tritt. Kleists *Findling* erfordert vom Leser, sich aus der Umklammerung des Erzählers und des Erzählten energisch zu befreien. – Wie aber hat man sich die Darstellung des Bösen in materieller Zeichengestalt der Sprache vorzustellen? Eine Ikonographie des Bösen gibt es bekanntlich seit der Aufklärung nicht mehr. Das Böse existiert nur noch in der Vorstellung, in der Imagination (Bohrer: 2004), die sich irgendwo in den Innenräumen des menschlichen Geistes aufhält, um jederzeit, unverhofft oder auch angekündigt, abberufen zu werden. Um es jetzt nach außen zu kehren und sichtbar zu machen, reicht die herkömmliche Rede nicht mehr aus; man muss förmlich, im Wortsinn, eine neue Sprache erfinden – und Kleist hat sie erfunden. Man betrachte Kleists Experimentalanordnung nun etwas genauer: Die Gebrauchsanleitung liefert 1798 August Wilhelm Schlegel, wenn er schreibt: *Die moralische Würdigung ist der ästhetischen entgegengesetzt.*[378] Der Ästhetik-Diskurs in der Kunst verlangt schlicht nach einer radikalen Abkehr von der moralischen Selbstbestimmung des Schreibenden und bringt so das Paradigma der autonomen Kunst ins Spiel. Das kann Kleist nur recht sein. Von ihm selbst stammt auch der Hinweis, das Erzählen hätte allein die Funktion, das Böse in den narrativen Handlungssystemen anzulegen, wissend, es sei an sich nicht darstellbar und bedürfe der analogen Wirkungsfelder der Gewaltdarstellung. Die Narration ist für Kleist, so kann dies verstanden werden, das Medium, die Ästhetik der Form mutiert zum eigentlichen Gehalt des Bösen[379]. Die Aufladung des Textes mit dem Bösen kann mithin nur über die Analyse formalästhetischer Strukturen, genauer, über die Ästhetik der Zeichen sichtbar gemacht werden. Die Übertragungsleistung des Bösen aus der Imagination in die Semantik der sprachlichen, hier der wortlosen Zeichen des Schweigens ist die eigentliche poetologische Großtat Kleists[380], mit der er sich als moderner *Sprachaufklärer* seiner Zeit enthebt. (Ein untrügliches Merkmal *intransitiven Erzählens*, das sei hier anzumerken erlaubt, des *eigentlichen* Heinrich von Kleist.)

„In keiner anderen Erzählung Kleists, wird so wenig gesprochen wie im *Findling*." So wäre etwa das *Luthergespräch* mit *Kohlhaas*, ja selbst die Beweggründe dafür im *Findling*

[378] August Wilhelm Schlegel: 1798: *Athenäums Fragmente*; hier Rasch, Wolfdietrich (Hg.): (1972: 25-83)
[379] Hierin zeigt sich einmal mehr das *mimetische Potential* formalästhetischer Strukturen, die zum eigentlichen Bedeutungsträger mutieren, ein Aspekt, der uns bei der stimmungsanalytischen Rezeption von Bernhards Erzählung *Die Mütze* noch intensiv beschäftigen wird.
[380] Hierin findet sich der bestimmende paradigmatische Angelpunkt für Anwendung des *enharmonischen Prinzips* bei der Kenntlichmachung von sprachstrukturellen Stimmungsindikatoren.

nicht denkbar (Stephanie Marx: 1994: 88). Und wenn man sich darauf verständigt, dass das Schweigen, das Verstummen unter bestimmten Voraussetzungen eine extreme Form von, nicht bloß *latenter*, sondern *evidente*r Gewalt annehmen kann, wird die enge Beziehung von Gewalt und Ästhetik sehr schnell und überdeutlich offensichtlich. Isolieren wir nunmehr gezielt eine Textpassage aus den ersten Seiten – es ist die Wagenfahrt mit Piachi und Nicolo nach dem Pest-Tod des leiblichen Sohnes Piachis, angesteckt von Nicolo, der sie – und darin steckt die geballte Ironie der Novelle, aus der sich die *anagrammatische Bedeutung* des Bösen aus dem *pli* heraus ungeniert zu entfalten beginnt – überlebt und des leiblichen Sohnes statt von Piachi angenommen wird – und versuchen wir, sie formalästhetisch nach dem Zusammenwirken von Zeichen zweier Sprachmodi, des Modus des Schweigens und des Modus der überreichen körperlichen Gestik, abzufragen. Dabei wird augenfällig, mit welcher Präzision Kleist seine *tödlichen* Stilmittel die Aufladung des Bösen vorantreibt, um es dann gegen Ende der Erzählung, wenn die Zeichen bis zum Bersten akkumuliert sind, geradezu eruptiv zu entladen:

Auf der Straße, vor den Toren der Stadt, sah sich der Landmäkler den Jungen erst recht an. Er war von einer besonderen, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte. Der Alte tat mehrere Fragen an ihn, worauf jener aber nur kurz antwortete: ungesprächig und in sich gekehrt saß er, die Hände in die Hosen gesteckt, im Winkel da, und sah sich, mit gedankenvoll scheuen Blicken, die Gegenstände an, die an dem Wagen vorüberflogen. Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf. (*Hervorhebung*; A.G.)

Für einen ersten Stilbefund könnte man eine emblematische Anleihe am Text selbst nehmen und ihn so formulieren: Kleists Sätze sind *von einer besonderen, etwas starren Schönheit*.[381] Um die besagte Übertragungsleistung der „Imagination des Bösen" (Bohrer) konkret am Text zu verdeutlichen, schneiden wir aus der Textpassage noch einmal eine kurze Sequenz heraus:

Der Alte tat mehrere Fragen an ihn, worauf jener aber nur kurz antwortete: ungesprächig und in sich gekehrt saß er, die Hände in die Hosen gesteckt, im Winkel da, und sah sich, mit gedankenvoll scheuen Blicken, die Gegenstände an, die an dem Wagen vorüberflogen.

[381] Darin zeigt sich ein weiteres Mal das ausgeprägte mimetische Potential formalästhetischer Strukturen in Kleists Prosa. Ähnliches darf, wie sich noch zeigen sollte, auch in Bernhards Prosa erwartet werden.

Gerade so teilnahmslos wie Nicolos Blicke aus dem Wagen mutet in diesem Satz die mimetische Qualität der Syntax an. Nur ist der Satz, wie auch der *gedankenvoll scheue* Blick Nicolos, alles andere als an der Akkumulation des Bösen unbeteiligt. Fast unmerklich, geradezu beiläufig bereitet Kleist in jedem Satz vor, was man unter ästhetischer *Aufladung des Bösen* versteht. Nur bei genauerem Hinsehen erkennt man den allmählich einsetzenden Verdichtungsvorgang der „Imagination des Bösen" (Bohrer: 2004) – und nachgerade die akkumulative Wirkung des Stimmungsgefüges – nicht zuletzt in Kleists eigenwilliger hypotaktischer Syntax, im ständigen Relativieren, als drängte ihn etwas in ihm, seine Novelle vom *Findling* ohne Punkt zu erzählen.[382] – Kleist verweigert uns vorerst bewusst die gestimmte Innensicht Nicolos. Andererseits setzt er ganz bewusst dem Verstummen Nicolos die unverblümten Zeichen seiner Körpersprache entgegen. Dem immer häufiger anzutreffenden Argument, Kleist misstraue den Ausdrucksmöglichkeiten der verbalen Sprache, wird hier der Boden entzogen. Kleist setzt bewusst eine differenzierende Gewichtung zwischen den ausgefallenen Zeichen der verbalen Sprache und der unverstellten Gestik des Körpers ein. Das Verstummen ist als negativer Affekt formalästhetisch eingesetzt und weniger als Konsequenz eines sprachkritischen Motivs zu verstehen. Die inhaltliche Bedeutung, die hier nicht interessiert, auch wenn sie nicht restlos ausgeblendet werden kann, erschließt sich ohnehin erst mit dem Fortgang der Erzählung. Die Form als dominierender Bedeutungsträger ist jedoch bereits in den ersten Sätzen so stark entwickelt und verdichtet, dass es einem die beinahe die Luft nimmt. Quasi als Gegenleistung für den oralsprachlichen Verschluss Nicolos bietet uns Kleist ein Arsenal von *präsentischen Ersatzäußerungen* in körperlich gestischer Form an. So verstärkt die Gestik der in die Hosen gesteckten Hände Nicolos Weigerung auf Piachis Fragen zu antworten. Nicolos Körper, der sich in dieser Passage mit jedem Wort seiner Beschreibung mehr und mehr zu einem beredten Zeichen entwickelt, wendet sich im gleichen Maß vom äußeren Geschehen ab. Seinem Desinteresse an Piachis Fragen setzt Kleist mit der Gestik des nach außen gerichteten, den Gegenständen zugewandten Blickes ein affirmatives Zeichen auf. Nicolos Körper übernimmt bereitwillig, was ihm das Schweigen im Wageninneren an Ausdrucksmöglichkeiten überlässt, er äußert unverstellt, wie sich die „Imagination des Bösen" zu sammeln beginnt. Kleists Sprache wird bereits in den ersten Sätzen der Erzählung zu einem beredten Modus des Bösen. Diese Gestenvielfalt, die sich in der Erzählung weiter fortsetzt, ist als

[382] Es sei hier angemerkt, dass hierin die Konturen überdeutlich erkennbar werden, die das *enharmonische Prinzip* als Voraussetzung für die Identifikation von Stimmungen verlangt.

Ausdruck eines unbedingten artistischen Stilwillens zu werten. Im letzten Satz dieser Textpassage fügt er den körperlich-gestischen Zeichen noch ein akustisch-gestisches hinzu, das die „Imagination des Bösen“ vollends nach außen kehrt:

Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf.

Wieder überlässt Kleist die Darstellung des keimenden Bösen den, jetzt auch *hörbaren*, Zeichen des nussknackenden schweigenden Kindes und reflektiert sie in den *sichtbaren* Zeichen des weinenden *Piachi*. An dieser Textstelle wird deutlich, dass die nonverbale Körpersprache nicht einfach substituierend, sondern das Geschehen exponentiell überlagernd von Kleist eingesetzt wird. Beide Sprachmodi, der eine Modus durch seine drastisch *präsente Absenz*, der andere durch seine drastische *Präsenz*, sind gleichermaßen, aber eben nicht bloß additiv, an der Übertragungsleistung und der Aufladung des Bösen beteiligt. Die Ästhetisierung des Bösen an dieser Textstelle kann allerdings nur dann einsetzen, wenn man das Nüsse-Knacken nicht nach der Semantik symbolischer Hinweises abfragt, denn dabei verlöre zudem die körperlich-materielle Präsenz augenblicklich ihre Immanenz. Der Geste des Tränenauswischens als *weiches* Körperzeichen setzt Kleist mit dem *harten* Zeichen der laut Nüsse knackenden Zähne eine akustisch-gestische, ans Parodistische grenzende Figur entgegen, die einerseits die aufkommende Spannung zwischen den Zeichen sichtbar macht, andererseits der Gefährdung des beinahe mit jedem Wort sich verdichtenden Gefüges seiner *tödlichen Rede* entgegenwirkt.

Am Ende des *Findlings* zeigt das dreifache Verstummen den Augenblick der verheerenden Entladung des Bösen. Wieder sind es nonverbale Zeichen wie der Blick Elvires, das Zuziehen der Vorhänge, das Herunterholen der Peitsche, das Öffnen der Türe und schließlich das Zeigen des Weges, die jetzt beim sprachlosen Trio *die Imagination des Bösen* nach außen überträgt. Diese formalästhetischen Wahrnehmungen sind mit dem Hinweis ausreichend abgesichert, dass Kleist die für das Argument des Zusammenwirkens von Sprache und Körper maßgeblichen Aufsätze: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und *Über das Marionettentheater* vor dem *Findling* geschrieben hat. Das darin formulierte kulturanthropologische Programm Kleists kommt im tödlichen Stil des *Findlings* voll zur Entfaltung:

Und in der Tat war der Alte geneigt, die Sache still abzumachen; sprachlos, wie ihn einige Worte Elvires gemacht hatten, die sich von seinen Armen umfasst, mit einem entsetzlichen Blick, den sie auf den Elenden warf, erholt hatte, nahm er bloß, indem er die Vorhänge des Bettes, auf welchem sie ruhte, zuzog, die Peitsche von der Wand, öffnete ihm die Tür und zeigte ihm den Weg, den er unmittelbar wandern sollte.

Die poetologisch-semiotische Lesart der beiden Textpassagen, insbesondere die formalästhetische Analyse ausgestellter körperlichen Immanenz, verweist hier augenfällig auf den Zusammenhang zwischen der Zeichenhaftigkeit nonverbaler Körpersprache und dem akkumulativen Potential des Bösen, manifest angelegt in der ästhetisch durchgeformten Rhetorik der Rede selbst. – Wie aber hat man sich in dieser Textpassage der *Wagenfahrt* eine Beziehung zur thematisierten *Latenzfigur Stimmung* vorzustellen? Es bedarf keiner besonderen Erwähnung, dass die gesamte Novelle, ungeachtet der hier dargestellten Lesart, von einer extremen emotionalen Färbung durchwirkt ist, mithin ein überaus dichtes Stimmungsgefüge aufweist. Wie wir indes wissen, ist mit dieser Feststellung noch nichts geleistet, um dieses diffuse, flüchtige mehrfach kodierte Gefühlskonglomerat der Wagenszene literaturwissenschaftlich zugänglich zu machen, geschweige denn latente Bedeutungsfelder des Bösen zu offenbaren. Latenzen in der Literatur sind verborgene Episteme, die nicht an der textuellen Oberfläche, aber auch nicht irgendwo dahinter, sondern unmittelbar darunter liegen, mithin eine Tendenz zu erkennen geben, ihre anagrammatische Bedeutungen über das mit ihnen verfugte Stimmungsgefüge bis zu einem gewissen Grad sprachlich erfassbar und somit deutbar zu machen. (Vgl. Baumgartens ästhetische Erkenntnismöglichkeiten in: *Aesthetica*)

Versuchen wir nunmehr herauszufinden, über welche Textkonstituenten Diderots fundamentale Erkenntnis, nämlich das Unsagbare von Stimmungen unter Anwendung des *enharmonischen Prinzips* zum Sprechen zu bringen, und wie wir letztlich zu philologisch verlässlichen Aussagen zur Generierung und Evokation des dichten Stimmungsgefüges kommen können. Folgen wir in bewährter Manier Leo Spitzers philologisch begründetem Vorgehen, „Stimmungen und Gegenstimmungen“ im Sinne der *concordia discors* „in ein dynamisches Verhältnis zu setzen, indem er das konkrete Wortmaterial als einen sprachlichen Prozess beschreibt“. Diesen Prozess haben wir mit der formalästhetischen Interpretation bereits abgearbeitet, ohne auf die besagten textimpliziten Stimmungsdifferenzen und -dissonanzen konkret einzugehen. Das steht uns noch bevor. (Arburg: 2012: 258) – Die oben erwähnte sprachliche Transferleistung der *Imagination des Bösen* in ein narrativ-

ästhetisches Formgefüge spielt wie die Handlungssysteme der Novelle selbst bei den folgenden Überlegungen eine nur unwesentliche bis keine Rolle. Ästhetische Stimmungen zeichnen sich durch eine *illokutive Nullstellung* aus, was nicht heißen muss, Stimmungen verfügten über keine pragmatische Dimension, sie ist nur nicht gerichtet, vektorlos, somit als Konstituente eines Sprechakts ungeeignet. Ihre phänomenale Evidenz beziehen sie aus dem emotionalen Gehalt literarischer Texte, ihr differentes Gefüge aus dem emotionalen Gefälle und Steigerung, Engung und Weitung, wie sie durch das frontale Aufeinanderprallen gegenläufiger wortloser Äußerungen während der Wagenfahrt, konziser, mithin affektiver nicht vorstellbar sind. Auch hinter Nicolos raffiniert inszenierter Gleichgültigkeit, verbirgt sich die ungebändigte Leidenschaft keimender Gewalt. – Unbeabsichtigt offenbart sich hier unverkennbar der Ansatz zu einer anagrammatischen Lektüre. Sie äußert sich in der anthropologisch grundierten Verdrängung der Ahnung des katastrophalen Endes Piachis auf der Piazza del popolo, auf das Nicolos fehlende Skrupel angesichts der bedrückten Verfasstheit Piachis hinweisen. Ein Indiz mehr, die *Stimmung als Latenzfigu*r, als pragmatische Konstituente eines poetologischen Verstehensmodells zu sehen und nicht als philosophisch-metaphysisches Hilfskonstrukt abzutun. – Mehr Platz kann hier der Analyse latenter Anagramme der Wagenfahrt nicht zugestanden werden. Es galt bloß zu zeigen, dass die *jeweiligen* Formationen des Verstehens entsprechend der *jeweiligen* „Sprachsituation" eine andere Herangehensweise, um latente Episteme unter dem Stimmungsgefüge erkennbar zu machen, verlangt.

Ergänzend wäre noch anzumerken, dass der Kern des *enharmonischen Wechsels*, der die dissonante Differenz von Stimmungen philologisch begründbar macht, allerdings nicht vornehmlich im stummen Handlungssystem auffindbar ist. Die wohl augenfälligste dissonante Erfahrung bei der Schilderung der Wagenfahrt zeigt sich im paradoxalen Verhältnis zwischen der vermeintlich gleichmütigen Sprachbewegung –sie affiziert eine durch ständig wechselnde Hypotaxe und Parataxe prosodische Stimmung – und der körperlichen Immanenz wortloser Gestik, die der Szene eine parodistisch-ironischen gefärbte Stimmung verleiht[383]. Das sind im Wesentlichen die generativen Konstituenten der Wagenfahrt, die das energetische Potential für die Erstellung eines möglichen Verstehensmodells des gesamten anagrammatischen Stimmungsgefüges der Novelle *Der Findling* freizulegen ermöglichen, das freilich erst aus dem Textganzen der Novelle erschlossen werden kann. Allerdings

[383] Auch hier zeigt sich, dass die rhetorische Figur der Ironie sowohl ein anagrammatisches Paradigma darstellt, als auch zu einen Merkmal dissonanter Stimmungserfahrung avanciert.

führt der Weg zu den „Anagrammen der Gewalt“ nicht über die von Kleist herausgestellte analoge Darstellung der mittelbaren Gewalt, sondern über das subtile Geflecht des Unsagbaren, nicht Aussprechbaren der Wagenszene: Über die wortlose, sukzessive Aufladung des Wagens zur latenten Gewalt des „gestimmten Raums“, die sich dann am Ende im Schafgemach Elviras entlädt. .

Schließen wir nunmehr diesen Kapitelabschnitt mit einem kurzen Exkurs zu einer Poetik der ästhetischen Stimmung in Bernhards Prosa ab, allerdings ab nun nicht mehr, ohne das Moment der latenten Anagrammatik mitzudenken und gegebenenfalls auch anzusprechen. Denn die einschlägigen Literaturen der „Latenzzeit“ wie etwa die Stücke Becketts, Sartres und wie hier auch Bernhards Prosa drängen danach, die im „Gedächtnis der Texte“ (Haverkamp) verorteten Anagramme auszulesen, um ihnen im Sinne von Benjamins *Kritik der Gewalt* und *Agambens Homo sacer* jene Gerechtigkeit teilwerden zu lassen, die ihnen bei einer diskursiven. sinnorientierten Lesart vorenthalten wird: Bildet die enggeführte metonymische Metapher der „gestauten Zeit“ Dan Dinners die jüdische-islamische und westeuropäische Geschichte jenseits des Vorstellbaren im 20. Jahrhundert aus einer latenten historischen Betroffenheit heraus eindrucksvoll ab (Dinner 2003: 135-200; 2011: 165-172) – die kabbalistischen Anagramme der jüdisch-christlichen Leidensgeschichte werden stets in der nicht eingelösten Erlöserfigur Jesu Christi als das Verdrängte, das nicht abschließbare historische Wissen *unbewusst* mitgelesen – so verbirgt sich in den immanenten Poetiken der „Latenzzeit“ die Anagrammatik[384] des Unsagbaren, vom *Subjekt des Unbewussten* (Lacan) ausgelesenen *Unlesbaren*. Adorno stellt in der „Negativen Dialektik“ fest: „Das Bedürfnis[385], Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit[386]. Denn Lei-

[384] Die Entdeckung des *Anagramms* geht, wie oben schon wiederholt vermerkt, auf Ferdinand de Saussures linguistisch-phonologische Untersuchungen am Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Jean Starobinski kommt das unbestrittene Verdienst der Wiederentdeckung der *Anagramme* Saussures 1971 unter dem signifikanten Titel *Wörter unter Wörtern* zu. (Starobinski 1980). Den komplexen Zusammenhängen dieser tiefenstrukturalistischen „Sensation“ von Starobinski, Jakobson, Lacan, Kristeva bis Haverkamps rhetorisch motiviertem Konzept des Anagramms (Haverkamp 2000, 2002 und 2004) haben wir in der Folge noch genauer nachzugehen, insofern sie die Auslesbarkeit der Anagramme in Bernhards Prosatexte in der „Latenzzeit“ (und darüber hinaus auch im Gesamtwerk), und sei es über die poetologische Transformierung des latenten, vorreflexiven Phänomens ästhetischer Stimmungen (vgl. dazu: Hajduk 2016: 127-163), zu ermöglichen imstande sind. Denn Anagramme sind latente Phänomene und verschließen sich wie die mit ihnen verfugte Latenzfigur Stimmung diskursiven Zugriffen. Erst über den sich gegenseitig bedingenden Status und der überlagert diffundierende ästhetische Wirkung beider Latenzphänomene erwarten wir hier einen Zugang zu einem literaturwissenschaftlichen Verständnis anagrammatischer Bedeutungsfelder. Dies deutet unmissverständlich auf heuristischen Verfahrensweisen bei der Erstellung eines methodischen Leitmodells hin und rechtfertigt sie gleichzeitig.

[385] An die Stelle des Begriffs *Bedürfnis* kann hier durchaus Lacans zentraler Begriff des *Begehrens* treten. (Bossinade: 2000: 56-66; Widmer: 1997: *Subversion des Begehrens*.

den ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt." (Adorno: 2003b: Bd. 6: 29) Zu diesen Poetiken zählt zweifellos die immanente „Negative Poetik"[387] Thomas Bernhards, die im Zusammenhang mit dem ästhetischen und lebensweltlichen Krisendiskurs nach 1945 zu verstehen ist, wie dies übereinstimmend in der Forschungsliteratur konstatiert wird. (Vgl. u.a.: Schönthaler: 2011; und: Helms-Derfert: 1997: 1-7) Mit der „Suspension des Erzählers" (Schönthaler: 2011: 70) in Bernhards Prosa drängt ein anderes, das auf Lacan zurückgehende *Subjekt des Unbewussten*, dem, wie Haverkamp bemerkt, Anagramme dem Unbewussten „auf die Sprünge helfen sollen". (Haverkamp 2000: 139) […] „Tatsächlich durchziehen anagrammatische Befunde die Geschichte der Literatur als mehr oder minder bewusste Möglichkeit impliziter oder immanenter Poetiken, an der die jeweils historische >Sprachsituation< ablesbar ist." Über die impliziten Funktionen des *intransitiven* Schreibens Thomas Bernhards, genauer gesagt, über die Funktion sprachstruktureller poetologischer Implikationen der Latenzfigur *Stimmung* anagrammatische Bedeutungen im Sinne ästhetischer Verstehbarkeit zu artikulieren, könnte eine solche Weise als Formationen der „Sprachsituation" gesehen werden. Von den Anagrammen erhofft sich Haverkamp, dass sie das sogenannte *Unbewusste*, wie es Freud konstruiert und Lacan als sprachlich homologe Struktur postuliert hat, artikulieren, denn was das Anagramm „zu enthüllen verspricht, ist das Unbewusste der Sprache, wenn nicht die Sprache als das Unbewusste." (Haverkamp 2000: 134) All das ist den Poetiken der „gestauten Zeit" immanent und bedarf einer differenzierten Lesart, nämlich einer solchen, die die vielschichtigen Erörterungen zum *eigentlichen Thomas Bernhard* hinzuführen ermöglicht.

6.4.3 Zwischenresümee zur „immanenten Poetik" Thomas Bernhards

Das „Zwischen" vor dem Resümee lässt darauf schließen, dass noch nicht alles zur „immanenten Poetik" Bernhards, mithin noch lang nicht alles zum *eigentlichen Thomas Bernhard* gesagt ist. Im *ersten* Kapitelabschnitt haben wir uns mit der Uneigentlichkeit des Eigentlichen herumgeschlagen und uns um einen pragmatischen Eigentlichkeitsbegriff bemüht. Im *zweiten* Kapitelabschnitt waren wir mit der Genes der „immanenten Poetik"

[386] Diese von Bernhard permanent eingeforderte existentielle Wahrheit ist als *subversives Begehren* im Sinne Lacans mitzulesen, ohne dabei die strukturelle, rhetorisch motivierte Interpretation über Bord zu werfen.

[387] Der Begriff der *Negativität* als grundlegende Wesenheit der Moderne greift hier zu kurz. Konnotiert man Negativität mit *Negation*, treten hierbei zwei wesentliche Funktionen zutage: „Erstens leistet sie eine Kritik, die zweitens Widerstand impliziert, als >Resistenz gegen das ihm Aufgedrängte< sowie die >Auflehnung gegen die Zumutung jedes Unmittelbaren, sich zu beugen." (Adorno: 2003b: *Negative Dialektik* 2003b: 30; in: Schönthaler 2011: 267)

Thomas Bernhards insofern befasst, als wir den Begriff des „qualitativen Wechsels“ zu Intransivität seiner Schreibens expliziert haben. In der Folge haben wir den „eigentlichen Thomas Bernhard“ mit den Leitbegriffen der Ästhetischen Moderne konfrontiert. Im *dritten* Kapitelabschnitt haben wir versucht, die Eigentlichkeit der Anagrammatik in ein historisches Verhältnis zur „Latenzzeit“ zu setzen. – Was allerdings noch aussteht, ist u.a. die Frage, ab welchem Zeitpunkt die Rede vom „qualitativen Wechsels“ sein kann. Welche literaturimmanenten und lebenswirklichen Einflussgrößen haben diesen „qualitativen Wechsel“, dessen Angelpunkt mit der Erzählung *Der Schweinehüter* übereinstimmend festgemacht werden kann, ausgelöst und befördert? Den *Zwischen*-Raum, bevor wir uns dem 7. *Supplement*-Kapitel zuwenden, nutzen wir, kurzgefasste Antworten für noch ausstehende Fragestellungen zu finden:

6.4.3.1 Ab wann spricht man von einer „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards?

> *Wenn die Fragen verstummen, worin denn die Modernität [Bernhards] liege, das Neue, dann heißt das zweifellos, dass es äußerlich nicht ablesbar ist, kein Buchstabenexperiment, nicht kaligraphische Mutproben, sondern eine Radikalität, die im Denken liegt und bis zum Äußersten geht. Wie sehr diese Bücher die Zeit zeigen, was sie gar nicht beabsichtigen, wird eine spätre erkennen, wie ein spätre Kafka begriffen hat.*
>
> Ingeborg Bachmann (1969)

Gibt es bei Bernhard eine sogenannte *Kippfigur* in der Entwicklung seines poetologischen Verfahrens und woran ist der „qualitative Wechsel[388]“, der von der Bernhardforschung weitgehend übereinstimmend im Frühwerk zu suchen und zu finden ist, erkennbar? Mit einem ersten Erläuterungsversuch des Begriffs des *intransitiven Schreibens* gerät auch der von Roland Barthes ausgerufene *Tod des* impliziten *Autors* (der historische Autor ist ja bekanntlich davon nicht betroffen) in den Blick, der dann mit Michel Foucaults Replik: *Was ist eine Autor?* endgültig aus dem Text verschwindet. Inzwischen ist längst evident,

[388] Der Begriff „qualitativer Wechsel“ findet sich bei Paul Celan, mit dem er den prozessualen Übergang des lexikalischen Wortes zum poetischen Wort im Gedicht während des Schreibakts definiert. Axel Gellhaus hat den Begriff für die poetologische Textgenese adaptiert. Hier wird er sinngemäß für den Übergang vom transitiven zum *intransitiven* Schreiben bei Thomas Bernhard adaptiv verwendet.

dass das Verschwinden des Autors den Weg vom Text zum Leser freimachen sollte, der mit der auratischen Metonymie des Autornamens nur eingeschränkt zugänglich ist. – Wer aber, besser gesagt, welche Stimme nimmt die seither verwaiste Stelle in den Texten ein? Schlägt nun, vom impliziten Autor befreit, die Stunde der *rhetorischen Stimme der Prosopopoiia*? Wie aber verhält sich bei Thomas Bernhard dieses rhetorische „anagrammatische“[389] Gemurmel im Widerstreit mit den sprachimmanenten prosodischen Stimmen, die erklärtermaßen die Lektüre seiner Prosa infolge bewusst unterbundenen Handlungsangebots in einer außergewöhnlichen, bisweilen irritierenden Weise forcieren und so einen „Sprachsog“, wie Franz Eyckeler die suggestive – wir nennen sie *immersive* – Lektürewirkung bezeichnet. – Ab welchem Zeitpunkt kann man eigentlich von einer eigenständigen Poetik des *intransitiv schreibenden* Thomas Bernhard im Sinne von Blumenbergs „Sprachsituation“ sprechen? In welcher Art haben literaturimmanente Einflussgrößen und in welcher die lebensweltlichen Begegnungen[390], mithin die angesprochene *Zeitstimmung* den Bruch mit der noch weitgehend dem Literalsinn verpflichteten Schreibweise ab Mitte der 1950er Jahre bewirkt? Und wie und vor allem in welchen sprachlichen Strukturen äußern sich die subjektiven Merkmale des *intransitiven*, objektverneinenden Verbs *schreiben* in Bernhards Prosa? Gibt es die erwähnte Plötzlichkeit, wie sie in der Vorstellung einer Kippfigur in der Entwicklung seines poetologischen Verfahrens, freilich nicht unvermittelt, auftaucht, und wenn, woran ist der von dieser Kippfigur ausgelöste „qualitative Wechsel[391]“ erkennbar? Diese Fragen werden sich uns im Bemühen, textuell markierte Spuren dieses „qualitativen Wechsels“ in der frühen Prosa der „Latenzzeit“, konkret in der Erzählung *Der Schweinehüter* beispielhaft aufzuspüren, unausweichlich in den Weg stellen. Als weitgehend unbestritten gilt in diesem Zusammenhang, dass in den frühen bis späten 1950er Jahren, etwa in der Mitte der „Latenzzeit“, der nach eigenständigen Ausdrucksmöglichkeiten und seinem unverwechselbarem Sprachduktus ringende Bernhard die tiefsten Spuren in der *Genealogie seines Schreibens* hinterlassen hat.[392] Schon weniger findet sich in der For-

[389] Mit dem Konzept der Latenz verbindet Haverkamp die zentralen Paradigmen Metapher und Anagramm für Kultur und Geschichte. Vgl.: Anselm Haverkamp: 2002: *Figura cryptica*, weiter auch: Katrin Trüstedt: 2011: 532).

[390] Vgl. Mittermayer:2015: 88-144.

[391] Der Begriff „qualitativer Wechsel“ findet sich bei Paul Celan, mit dem er den *prozessualen* Übergang des lexikalischen Wortes zum poetischen Wort im Gedicht während des Schreibakts definiert. Axel Gellhaus hat den Begriff für die Darstellung der poetologischen Textgenese adaptiert. (Vgl.: *Ereignisse* TBW 14: Hier wird er in einem erweiterten Sinn für den Übergang vom transitiven zum *intransitiven* Schreiben bei Thomas Bernhard verwendet.

[392] Die im Nachlass vorgefundenen Typoskript Konvolute aus dieser Zeit sind mit Korrektur- und Textinterventionen übersät. Vgl. dazu Diplomarbeit des Verf.: 2012: *Beobachtungen zur Genealogie des Schreibens*

schungsliteratur über den zeitgeschichtlichen Aspekt der „gestauten Zeit", inwieweit die „Zeitstimmung" der „Latenzzeit" die Möglichkeitsbedingungen beim Übergang zum *intransitiven Schreiben* bei Thomas Bernhard in einem besonderen Maß begünstigt hat.[393] Oder ist es nicht vielmehr so, wie Julia Kristeva es sieht, dass die allen poetischen Texten inhärenten Anagramme „eine tiefer als alle Intentionen liegende Latenz der Textproduktion" darstellen. (Haverkamp 2000: 134) Inwieweit, oder besser, in welchem Ausmaß dies auch für Bernhards frühe Prosa zutrifft, sollte sich im Fortgang dieser Untersuchung noch erschließen. – Das zweite Motiv für dieses Supplement geht auf die Beobachtung zurück, dass sich der „qualitative Wechsel" bei Thomas Bernhard vom *transitiven* zum *intransitiven* Schreiben nicht aus einer kontinuierlich linearen Entwicklung erklären lässt, dass zwar ein zeitlich bedingter Ablösungsprozess (*Der Schweinehüter:* TBW 14: 580-583) erkennbar ist, dieser Wechsel allerdings mit der noch zu begründenden und durchaus vorstellbaren Figur des Kippens[394] (*Ereignisse:* TBW 14)[395] dem poetologischen *Prozess des paradigmatischen Übergangs* eher gerecht wird, als mit einer teleologisch grundierte Auffassung, wie sie in der Bernhard Rezeption größtenteils vertreten wird.[396]

---

bei Thomas Bernhard. Wertvolle Hinweise dazu finden sich im Kommentar zu TBW 14, auf die wir gelegentlich zurückgreifen werden.

[393] Im bereits erwähnten Kommentar zu TWB 14 erwägt man die Möglichkeit, dass „ Bernhards >Widerstand< gegen das naive Erzählen […] als epochales Bewusstsein des Kulturbruchs, den die Katastrophe von Krieg und nationalsozialistischen Vernichtungspolitik bedeuten" anzuschreiben, verstanden werden kann. (TBW 14: 553, *Hervorhebung*; A. G.). Das allerdings entspricht unserem Dafürhalten nach nicht exakt dem, was wir in Ingeborg Bachmanns Beobachtung auszulesen versuchen: *Wie sehr diese Bücher die Zeit zeigen, was sie gar nicht beabsichtigen*. Es liegt Bernhards drängenden *Wörtern unter Wörtern* (Starobinski) nicht die analoge Darstellung der Barbarei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern die ursprüngliche Latenz der „Anagrammatik der Gewalt" Walter Benjamins (Haverkamp 2004: 157-168) bis zur „Figur des altrömischen *homo sacer*" Giorgio Agambens (ebd.: 167) zugrunde. Das nicht Gesagte, nicht Sagbare. das im Verborgenen Verdrängte in Bernhards Prosa wird vom Subjekt Unbewussten als *latente Anagramme* ursprünglicher Gewalt als das *Unlesbare* mitgelesen. (Vgl. Shoshana Felman: 1988). – Das Nicht-Erzählen-Wollen als Eigenschaft *intransitiven* Schreibens kann, wie es hier gesehen wird, nicht vornehmlich auf subjektive Traumata eines Kriegsgeborenen oder auf Wittgensteins Sprachskeptizismus (Eyckeler) reduziert werden; das hier *eigentlich Gemeinte* korrespondiert mit der tiefenstrukturelle Verbindlichkeit des vom „Subjekt des Unbewussten" Ausgelesenen als Möglichkeitsbedingung einer „vermittelnden Dialektik" zwischen dem „Sagbaren" und dem „Unsagbaren". (Vgl.: Manfred Frank: 1989: 337-338).

[394] Die Kippfigur ist eine performative Figur, der das Moment der Zeitlichkeit eingeschrieben ist.

[395] Nicht unerwähnt, aber nicht besprochen bleiben zahlreiche kürzere (s. TBW 14) und längeren Prosaarbeiten wie die Romanversuche *Schwarzach Sankt Veit, Der Wald auf der Straße, Tamsweg* und *Hufnagel* (vgl. die Dissertation von Stefano Apostolo: 2019, und die Hinweise im Kommentar zu TBW 1: 2003 und in Mittermayer: 2015).

[396] Im Kommentar zu TBW 14 findet sich eine für unsere Einschätzung der frühen Prosaarbeiten Bernhards grundsätzliche und richtungsweisende Anmerkung: „Die Kenntnis dieser frühen, traditionellen Texte kann Bernhards schwierigen Weg zur Moderne nachvollziehen helfen, der mit *Der Schweinehüter* (1956) noch auf dem Terrain der Heimatliteratur seinen Ausgang nahm. Der Bruch mit der ländlichen Idyllik in dieser Selbstmordgeschichte und die einsetzende Rezeption der Avantgarde, die sich in den kurzen Prosastücken der *Ereignisse* spiegelt, stehen am Beginn der Entwicklung jener unverwechselbaren Textstimme, mit der man sein Werk assoziiert." (TBW 14: 534) Die kommentierenden Anmerkungen zum Band 14 der Werkaus-

Mit dem Begriff der „Latenzzeit“ ist die von anderer Seite vorgenommen Periodisierung zwischen den einzelnen Werkphasen keineswegs aufgehoben, diesen liegen nur andere, eher der Auffassung einer teleologisch-organischen Entwicklung poetischer Verfahren verpflichteten Kriterien zugrunde. Das Problem der Periodisierung in Werkabschnitte, sofern sie das Kriterium einer zeitgeschichtlich motivierten Rahmensetzung unberücksichtigt lässt, zeigt sich zum einen an der vagen historischen Bestimmtheit ihrer Ränder, in denen kulturelle, gesellschaftspolitische Zäsuren keinen Niederschlag finden und zum anderen in einer sich außersprachlichen Wirklichkeit widersetzenden Werkimmanenz ihrer Zuordnungskriterien.[397] Ablesbar bleibt dann eine diskret mitschwingende philologisch-kanonisch konnotierte Geringschätzung früherer Prosaarbeiten, die in einer dem Modell der Entelechie verhafteten Bewertungsorientierung, mithin an der *editionsphilologischen Fiktion des idealen* Textes gründet, wobei die *poetologische Eigentlichkeit* des im *Werden begriffene*, des noch *Unausgereiften*, noch *Unfertigen* weitgehend außer Acht gelassen wird. – Kein Gesellenstück eines Lehrlings, dem noch die schützende Aura, die unbedarfte Frische des Im-Werden-begriffenen eignet, wird an einem Meisterstück hinter der Glasvitrine gemessen. Nicht an der absoluten Qualität des Gesellenstücks, sondern vor allem am immanenten Potential der vom Gesellen zu erwartenden Meisterschaft bemisst sich sein Wert. – Dass das Maß der literarisch-poetologischen Qualität der frühen Prosa Bernhards bis Ende der 1950er Jahre an den Romanen ab *Frost* (1963) genommen wird, ist evident; es erklärt sich, wie es hier gesehen wird, aus dem immer noch vorherrschenden *Reinheitsprinzip* kontingenter Kanonisierungsprozesse, was streng genommen, zumindest aus der Perspektive einer immanenten poetologischen Genese eines Einzeltexts einem bis heute anhaltenden philologischen *missreading* der Gesellenstücke Bernhards *Der Schweinehüter* (1955) und *Ereignisse* (1959) gleichkommt[398]. Den frühen Prosatexten Bernhards und den darin beobachtbaren „qualitativen Wechsel“ im Kontext seiner radikal veränderten poeto-

---

gabe korrespondieren implizit mit noch weiteren Aspekte zur „Latenzzeit“, insbesondere mit dem Moment des Übergangs vom transitiv zum *intransitiv schreibenden Thomas Bernhard*. Dazu sei hier angemerkt, dass wir den „Beginn der Entwicklung“ als prozesshaften Übergang zum *intransitiven Schreiben*, der diese „unverwechselbaren Stimme“ inhärent ist, schon mit der Erzählung *Der Schweinehüter* festzumachen versuchen. Ablösungsprozesse zeigen sich ausschließlich im Werden und nicht in der kanonisch manifesten Evidenz eines poetischen Verfahrens.

[397] Auch in diesem Zusammenhang finden sich im Kommentar zu TBW 14 treffliche Hinweise auf eine literaturhistorische Kontextualisierung Bernhards, die u. a. mit dem Einsetzen des „avantgardistischen >linguistic turn< in der österreichischen Literatur der frühen sechziger Jahre“ begründet wird. „1962/1963 etabliert sich das Grazer Forum Stadtpark“ in dessen Atmosphäre des Neuen sich Peter Handke, „der repräsentativste Vertreter eines sprachkritisch reflektierenden Schreibens“ wirkungsvoll in Szene setzt. (TBW 14: 552-553).

[398] Vgl. Die Rezension Marcel Reich-Ranicki der 1969 erschienenen, jedoch schon zehn Jahre zuvor entstandenen *Ereignisse*.

logischen Verfahrensweise gilt unsere spezielle Aufmerksamkeit im supplementären 7. Kapitel zum *eigentlichen Thomas Bernhard*. Hierin finden auch Studien von Manfred Mixner, Eva Marquardt und die jüngsten Publikationen von Hans Höller insofern Berücksichtigung, als sie sich, wenn auch mit unterschiedlichen Intentionen, Marquardt mit dem Fokus auf Entwicklungstendenzen in Bernhards Prosa, Mixner mit der Beobachtung des Phänomens der aufkommenden Negativität und Höller auf der Suche nach dem *unbekannten Thomas Bernhard*, mit dem Frühwerk Thomas Bernhards auseinandersetzen.

Was hier darüber hinaus interessiert, ist vor allem der latente, in einem über zwei Dekaden anhaltenden Schockstarre verharrenden Zustand der Geistes- und Literaturwissenschaft (Haverkamp: 2004) im Zusammenhang mit den zur gleichen Zeit entstandenen frühen Prosatexten Bernhards. In Haverkamps (2004) *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg* findet sich implizit eine plausible Erklärung für die zum einen Teil verstörten und irritierten, zum anderen Teil ignoranten und ablehnenden Reaktionen der Literaturkritik, insbesondere nach dem Erscheinen des Debütromans *Frost*, denn auch die Literaturwissenschaft verharrte nach Haverkamp in einem Zustand der „gestauten Zeit", die erst mit der Gründung der Reformuniversität Konstanz (1966) wieder in Bewegung kommt. (Trüstedt 2011: 530-532) Mit dem Begriff der Rezeptionsästhetik erlangte die *Konstanzer Reform* eine erste nachhaltige Prägung, die ihren theoretischen Nährboden im sprachzentrierten, wirkmächtigen *linguistic turn*[399] vorfindet. Mit dieser nur skizzenhaften Einblick in die Aufbruchsstimmung der Geistes- und Literaturwissenschaften in den 1960er Jahren, die in den frühen Nachkriegsjahren vornehmlich damit zu ringen hatten, ihre Disziplinen von den immer noch, teils latent vorhandenen, teils ungeniert vor sich hergetragenen nationalistischen Färbung des 19. Jhd. und der ersten Hälfte des 20. Jhd. abzulösen. Mithin werden die einigermaßen unbeholfenen, bisweilen verschämt anmutenden, teils mit leeren Lobesfloskeln begleitenden Reaktionen der Literaturkritik erklärbar, als mit dem Erscheinen des Debütromans *Frost* 1963, mit dem bekanntermaßen der literarische Durchbruch Thomas Bernhards markiert ist, ein neuer Ton mit, vermeintlich[400], unerwarteter Wucht einsetzt. Diese in auffällig kurzatmiger Manier – vornehmlich die von der Literaturkritik konstatierte Defizienz stilis-

[399] Die Datierung des Einsetzens der sprachstrukturellen Wende ist umstritten, die einen legen sich auf Saussure fest, andere sehen in Vico: *Scienza nuova* (1730) den eigentlichen Ursprung.
[400] Mit der einschränkenden Fügung *vermeintlich* soll signalisiert werden, dass die Folgen des *intransitiven Schreibens* nicht erst mit dem Erscheinen von *Frost* evident geworden sind.

tischer und kompositorischer Mittel – bestimmte Rezeption des Vorangegangen[401] kreiert schließlich die bis in die Gegenwart beharrlich vorherrschende Rezensionsfigur des voraussetzungslosen Auftauchens des Autors und seinem Romandebüt *Frost*. Dem wird hier, begründet, entschieden widersprochen: Es gibt, und das ist bekanntlich ein literaturwissenschaftlicher Topos, keine voraussetzungslose Literatur; selbst die Avantgarden des 20. Jahrhunderts messen sich, woran auch sonst, am vorgefundenen Konventionellen, um sich kontrastiv davon abzusetzen. – Diese von Haverkamp konstatierte „Krise der Geisteswissenschaften, die sich in der Nachkriegszeit entfaltetet" (Trüstedt: 530) steht in einem engen Zusammenhang mit der unerwarteten Konfrontation der Leserschaft und der Literaturkritik mit der spezifischen sprachimmanenten Poetik des *intransitiven* Schreibens bei Thomas Bernhard.

Welchen Stellenwert, stellt sich jetzt die Frage, nimmt der erwähnte „qualitative Wechsel" in Bernhards poetologischen Verfahren ab Mitte der 1950er Jahre bezüglich der erst zehn Jahre später konstatierten Aufbruchsstimmung des *Konstanzer Kreises* um Wolfgang Iser, Hans Robert Jauß, Anselm Haverkamp, Hans Blumenberg (Mitbegründer der 1963 ins Leben gerufenen Forschungsgruppe „ Poetik und Hermeneutik") ein? Eine direkte Einflussnahme auf die frühe Prosa Bernhards ist schon aus Gründen der Nachträglichkeit nicht zu konstatieren. Und dennoch lassen die Ergebnisse dieser Forschungsgruppe aus deren prospektiven Beobachterposition[402] den Versuch erkennen, aus dieser latenten, belasteten „Zeitstimmung" auszubrechen, die erstaunlicherweise bei den Literaturschaffenden, wie hier bei Thomas Bernhard[403] beobachtet, schon weit früher, wenngleich mit traumatischen und anagrammatischen Implikationen durchsetzt, mit denen letztlich die *poetologische Eigentlichkeit* Thomas Bernhard schon in der „gestauten Zeit" um die Mitte der 1950er Jahre erkennbar einsetzt.

Ganz im Sinne von Simmels „historischem Verstehen" (1993: 61-83) wenden wir uns an dieser Stelle mit dem Begriff der „Sprachsituation" (Blumenberg 2012) einer inzwischen

[401] Dazu zählen auch die Romanversuche Schwarzach Sankt Veit, Der Wald auf der Straße und Tamsweg. Vgl. dazu die Dissertation meines Forschungskollegen Stefano Apostolo: 2019; vgl. auch Mittermayer: 2015; vgl. auch den Kommentar zum Band TBW 1.

[402] Die Reformuniversität Konstanz wurde 1966 gegründet. In diesem Jahr erscheint Bernhards hier noch zu besprechende Erzählung *Die Mütze*.

[403] Um nicht im gleichen Atemzug eine lange Reihe anderer Namen nennen zu müssen, wird darauf verzichtet und auf die Literaturgeschichten, die sich explizit mit der Literatur der Nachkriegszeit auseinandersetzen, verwiesen: u.a. Wilfried Barner Hg: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* 1994: XV-XXIV; 3-380; Schmidt-Dengler (2010): *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990* (2010: 9-206); Brauneck, Manfred (Hg.) (1984): *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*.

historischen *Formation* aus der „Latenzzeit“ zu. Dieser Begriff korrespondiert mit einem kongruenten Verhältnis zwischen den kulturellen Formationen der „Latenzzeit“ und der gegenwärtigen Lesbarkeit dieser Formationen, hier verstanden als historisch bedingte Lesbarkeit *intransitiven Schreibens* in Verbindung mit der darin angesprochenen *immanenten Poetik* in Thomas Bernhards früher Prosa. Der Hinweis auf diesen Aufsatz von Blumenberg findet sich in Haverkamps insistierenden Forderung nach einer neuen kulturwissenschaftlich begründeten Philologie: „Der Begriff der Sprachsituation wäre auszuarbeiten als der Inbegriff des in einem gegebenen kulturellen Moment Sagbaren und Unsagbaren, Gesagten wie auch und wesentlich Ungesagten, dessen Unterscheidung und Ununterscheidbarkeit vorzüglich in der Ambiguität verdichtet ist, wie Freud und Lacan in unersetzlicher Vorarbeit kulturwissenschaftlicher Fragen gezeigt haben. […] (Haverkamp: 2004: 23) – In Blumenbergs 1966, also in der ausklingenden „Latenzzeit“, im Rahmen der Forschungsgruppe II erschienen Aufsatz: *Sprachsituation und immanente Poetik* (hier Blumenberg 2012: 136-156) arbeitet er den Begriff der *Sprachsituation* an der *immanenten Poetik* Valérys ab. Dieser Aufsatz kann durchaus und ohne Augenzwinkern als *Vorschuss* auf das hier *eigentlich Gemeinte* und als *Entgelt* für das bisher Gesagte verstanden werden. – Blumenberg skizziert im ersten Teil seines etwa 20-seitigen Aufsatzes drei Konzepte von Sprache und Denken, bei der einmal der „Überschuss des Denkens“ die Sprache dominiert – übrigens von Thomas Bernhard in redundanter Permanenz thematisiert – im zweiten Konzept, das der cartesianischen Forderung nach Klarheit und Eindeutigkeit von sprachlichen Äußerungen verpflichtet ist, konstatiert Blumenberg eine Kongruenz zwischen Sprache und Denken und im dritten beruft er sich auf die Anmutung moderner Sprachphilosophie, „dass der Gedanke dem Vorgriff der Sprache nur zu folgen vermag und dass er dies in ständiger Unangemessenheit gegenüber einer nicht auslotbaren Sinntiefe tut.“ (Blumenberg: 2012: 137-139). Blumenberg empfiehlt, eine poetische Sprache nach diesen drei Grundvorstellungen zu befragen, denn „[eine] immanente Poetik wird ja notwendig darauf angewiesen sein, die Sprache eines Werkes auf ihre Funktion hin zu untersuchen. Die Explikation der *immanenten Poetik* eines Werkes wird also davon abhängen, die richtigen Fragen hinsichtlich der Sprache dieses Werkes zu stellen. Fingerzeige kann natürlich auch die exogene Poetik des Autors geben, seine Selbstbezeugung und Selbstbeobachtung, sofern sie dies wirklich ist und nicht nur Ableger einer normativen Kunsttheorie.“ (ebd.: 139) Auf die Evidenz der Selbstbeobachtung Bernhards, zumeist transformiert auf die narrative Projektionsfläche seiner Figuren sei hier nur kurz hingewiesen, nicht weniger auf die stän-

dige fiktionale Thematisierung selbstbezüglicher Beobachtung beim Schreiben, wie sie sich, wie noch zu zeigen sein wird, in evidenter Art und Weise in der Erzählung *Die Mütze* äußert. „Die Mitteilung von Selbstbeobachtungen setzt mithin voraus, dass überhaupt die Beobachterstellung gleichzeitig mit der Produktionsstellung eingenommen werden kann. […] Das bloße Vorhandensein von Texten, die ihr Autor als Selbstbeobachtung klassifiziert wissen möchte, unabhängig von ihrer Glaubwürdigkeit und Genauigkeit, ist also schon ein Faktum immanenter Poetik, […]." (ebd. 140) – Diese Selbstbeobachtung manifestiert sich in der fiktionalen narrativen Paraphrasierung, vor allem aber in der Materialität des Schreibvorgangs selbst, sofern sie wie bei Bernhard in den nachgelassen Typoskripten über die Spuren des Schreibprozesses rekonstruiert werden kann, das heißt, dass der Vorgang der „rekursiven Transkription"[404] (Jäger: 2008: 283-300) in den manifesten Spuren des „Schreibens und Streichens" (Gisi, Lucas M. u.a.; Hg.: 2011) als „Moment produktiver Negativität" nachvollziehbar ist, wenn die Korrekturen als Textinterventionen eine materiell fixierte, ergo unvermittelt evidente Mitteilung von Selbstbeobachtung darstellen. Diesem „Moment der Negativität" ist das Paradigma *intransitiven* Schreibens unübersehbar eingeschrieben[405]. Folgt man Blumenbergs Fingerzeig könnte man den Begriff der *immanenten Poetik* um die Dimension der *Poetik des intransitiven Schreibens* erweitern, aber nicht zu ihrer Bedingung erklären. – Über das Moment der Selbstbeobachtung als Selbstlektüre hinaus empfiehlt Blumenberg, poetische Texte „auf Inkonsistenz zwischen normativen und effektiven Elementen abzufragen". Dies trifft im Besonderen für die angesprochen Phase des „qualitativen Wechsels" Bernhards vom transitiven zum *intransitiven Schreiben* zu, wie wir sie im nächsten Kapitel dieser Arbeit in den sprachlichen Strukturen der frühen Erzählung *Der Schweinehüter* und andeutungsweise in der Kurzprosa Sammlung *Ereignisse* aufzufinden versuchen. Dazu nochmals Blumenberg: „Eine immanente Poetik wird nicht darum herumkommen können, die poetische Qualität der ihr vorliegenden Sprache wesentlich aus der Opposition gegen die zeitgenössischen Normierungstendenzen der Sprache zu verstehen. […] Der Widerstand der ästhetischen Sprache muss daher umso massiver sein, je mehr das öffentliche Sprachbewusstsein in dem Anspruch auf Eindeutigkeit vermeintlich oder reell sich bestätigt findet." (2012: 152) – Dieser massive

[404] Jäger weist in seinem Aufsatz auf die hier thematisierte *Intransivität des Schreibens* insofern hin, als er Hayden White aus dessen, hier bereits angeführten Essay „Schreiben als Medium" (White 1993: 311-318) zitiert: „Das schreibende Subjekt existiert nur *im* und *durch das* Schreiben, […] (Jäger: 2008: 285-286)

[405] Hierin zeigt sich, gemessen an der derzeit prekären Situation des Bernhard Nachlasses, wer immer und aus welchen Gründen auch dafür verantwortlich sein mag, dass man mit einer der Philologie gegenüber reservierten Haltung Thomas Bernhards *Nachleben* – per se eine unbestritten ökonomische Konstituente des literarischen Feldes – einen Bärendienst erweist.

Widerstand begegnet uns in Bernhards frühen Erzählungen insofern, als sich mit dem Rezeptionsphänomen der *kognitiven Dissonanz*[406] eine Kluft zwischen der Erwartungshaltung der Leserinnen und Leser (professionelle wie nicht professionelle) und der sinnorientierten *Unlesbarkeit* seiner Prosa aus dieser Zeit formiert. Auf dieses Phänomen, das wegen der unterschiedlichen Rezeptionsdispositionen der Leserschaft kein durchgehend kohärentes sein kann, kommen wir noch genauer zurück.

Was sind nun, folgt man den Empfehlungen Blumenbergs, die richtigen Fragen, die wir an die zu besprechenden Texte Bernhards zu richten haben? In welchem Verhältnis stehen sich darin Denken und Sprache gegenüber? Worin besteht die eigentliche Inkonsistenz zwischen normativen und effektiven Elementen, die bei den Lesenden die besagte und von der Bernhard Forschung oft beschworene Widerständigkeit auslösen? – Und nicht zuletzt, wenn wir uns auf Haverkamps Konzept der Latenz berufen, wie sind diese Texte unter dem Aspekt einer historischen Rahmensetzung, namentlich der „Latenzzeit" zu lesen? Und wie wäre, subsummiert man diese Fragen zu einer einzigen, entscheidenden, wie wäre dann der „Begriff der Sprachsituation" bei Thomas Bernhard „auszuarbeiten als der Inbegriff des in einem gegebenen kulturellen Moment Sagbaren und Unsagbaren […]." (Haverkamp: 2004: 23) – Es ist die zentrale, alle anderen Fragen diffundierende Frage nach dem bedrohlichen Potenzial *anagrammatischer Latenzen* in den frühen Prosatexten wie hier in *Die Mütze*, *Der Schweinehüter* und *Ereignisse*, an der wir, wollen wir den Paradigmen der „immanenten Poetik" Bernhards entschieden auf den Grund gehen, nicht vorbeikommen. Der Versuch, mögliche Antworten auf diese Kernfrage zu finden, steht uns noch bevor. – Mit der Formation der „Sprachsituation" Blumenbergs im Gepäck richten wir unseren Fluchtpunkt auf Bernhards *poetologische Eigentlichkeit*, wie sie sich in den mittleren 1950er-Jahren abzuzeichnen beginnt, noch innerhalb dieses Jahrzehnts konkrete Formen annimmt und wenige Jahre später vom Feuilleton und Kommunikationsabteilungen der Verlage zum poetologischen Paradigma Thomas Bernhards postuliert wird. – Worin besteht nun diese poetologische *Eigentlichkeit*, welche lebensweltlichen und literaturimmanenten Einflussgrößen führten zu dem besagten „qualitativen Wechsel" von einer noch stärker dem Literalsinn verpflichtete Schreibhaltung zur *intransitiven* Schreibweise und an

[406] Die Theorie der „kognitive Dissonanz" wurde vom Sozialpsychologen Leon Festinger (2012/1957 engl.) entwickelt, in der Folge weiterentwickelt und von Susanne Schubert modifizierend adaptiert und für Kürzestgeschichten literaturwissenschaftlich fruchtbar gemacht. (Susanne Schubert: 1997). Hier wird der Begriff sinngemäß für das Missverhältnis zwischen Lesererwartung und strukturelle Textwirkung, insbesondere der bewussten Sinndestruktion des Autors Thomas Bernhard verwendet.

welchen sprachlichen Strukturen werden ihre Merkmale evident? Dem zweiten Teil dieser Frage, er betrifft dem entsprechende sprachstrukturelle Auffälligkeiten – es bildet das Kriterium der erste Phase des von uns entwickelten offenen Leitmodells – gehen wir anhand der sprachstrukturellen und poetologischen Analyse der Erzählung *Der Schweinehüter* auf den Grund. – Zuvor noch richten wir den Blick auf ein ausgesuchtes, mit dem Begriff der *Latenz der Zeitstimmung* verbundenes Merkmal dieser poetologischen *Eigentlichkeit*, namentlich auf das von Haverkamp angeführte Moment des „*Sagbaren* und *Unsagbaren*, *Gesagten* wie auch und wesentlich *Ungesagten* […]". (Haverkamp 2004: 23).

Im Hinblick auf die bestimmenden Merkmale der *poetologischen Eigentlichkeit* der „Latenzfigur Stimmung" sei hier in aller Kürze die Bedeutung des Latenzbegriffs in literarischen Texten noch einmal hervorgehoben: „Latenz adressiert eine bestimmte Seinsweise von Entitäten, die mit einer besonderen Form indirekter oder verzögerter Erkennbarkeit verbunden ist und sich nur in komplexer Weise zur Darstellung bringen lässt."(Diekmann; Khurana (2007: 11). „Latenz meint immer mehr als eine einfache Abwesenheit." (ebd.: 12) Der Latenzbegriff artikuliert sich überaus komplex; eine Annäherung, um Aussagen über seine jeweils unterschiedlichen Modi machen zu können, verlangt eine exakt, differenzierte Vorgangsweise. So zeigt sich, dass Latenz nicht einfach eine vorweggenommene Gegenwart bezeichnet, die sich im nächsten Moment zur Gegenwart verwandelt und in einer anderen Artikulation nie entborgen werden kann, oder bewusst nicht soll, nicht anders als beim ästhetischen Modus der Stimmung in einem literarischen Text. – Wenn Stimmungen nach David Wellbery Latenzen im Sinne von Eigenschaften verkörpern, dann stellt sich für den atmosphärischen Stimmungsgehalt der „Latenzzeit", wenn wir Aufschluss über die Latenz historischer Momente gewinnen wollen, die Frage, in welchen sprachlich manifesten Ausformungen und Artikulationen von Stimmungen diese Eigenschaften erkennbar sind. Demzufolge führt nur die Verknüpfung: *Stimmung als Latenzfigur* zum verborgenen Charakter historischer Situationen. „Wenn *Latenz* eine Kategorie ist, die ein Feld genuin historischer Forschungen umfasst, dann stellt *Stimmung* eine Spezifikation dieser Kategorie dar." (Wellbery: 2011b: 269). Die Verknüpfung *Stimmung als Latenzfigur* darf daher in keiner Phase aus dem Blick der Analyse sprachlich-textueller Strukturen geraten. Stimmung als ästhetische Kategorie kann konsequenterweise nur in ihrer genuin latenten Präsenz produktiv werden. – Für die weitere Vorgangsweise unserer Beobachtungen sollte sich der von Wellbery vorgeschlagene Zugang zu den angesprochenen latenten Bedeutungen, der erst über die analytische Beschreibung von Stimmungen möglich wird, als prakti-

kabel erweisen. (ebd.: 266) Stimmung ist nach Wellbery eine Gattung von Latenz[407] in zweierlei Hinsicht: „Erstens stellt sie Latenz im Sinne einer nicht expliziten Bedeutung dar, die sich gleichwohl in einer bestimmten Situation aufdrängt. Zweitens verkörpern Stimmungen Latenzen im Sinne von Eigenschaften […] die sich noch nicht manifestiert oder enthüllt haben, aber dennoch präsent sind und insofern ihre vollständige Realisierung antizipieren. In dieser Hinsicht ist der dispositionelle oder zukunftsbezogene Aspekt der Stimmung relevant: Sie ist ein Anfangsstadium und somit als Latenzzustand expliziter Formulierungen oder individueller und kollektiver Handlungen beschreibbar." (ebd.: 268-269)

Doch bevor wir uns definitiv der konkreten Analyse der Stimmungsimplikationen – sie bildet die zweite Phase des *offenen Leitmodells* ab – in den sprachlichen Strukturen der Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* zuwenden, bedarf es noch einiger Bemerkungen zu den latenten Bedeutungen des ästhetischen Stimmungsbegriffs: Wellberys Darstellung der Verfugung von „Latenz und Stimmung" (Wellbery: 2011b) lässt darüber hinaus den berechtigten Schluss zu, dass die Stimmung insofern eine Latenzfigur ist, als sie die latente anagrammatische „Insistenz des Buchstaben im Unbewussten" (Lacan) im *pli*, in der Falte textueller Implikationen figuriert und dort vom Unbewussten ausgelesen wird[408], und über die ästhetische Stimmungsevokation aus dem *pli* heraus über das Medium eben dieser Stimmung selbst eine poetologische Dimension, nämlich die einer anagrammatischen Poetik, annimmt, mithin literaturwissenschaftlich fassbar, dezidiert verstehbar analysiert werden kann. Was sich auf den ersten Blick als so einfach erklärbar ausnimmt, ist schon allein aus dem Umstand, dass in der Lektüre das ästhetische Phänomen *Anagramm* über das *Unbewusste* codiert ist, das ästhetische Phänomen *Stimmung*, um die latenten Implikationen des Anagramms zu erkennen, von einer präreflexiven phänomenologischen Wahrnehmungsphase in eine poetologische codierte Ebene transformiert werden muss. – Das Anagramm für sich ist ebenso und insofern eine Latenzfigur, als sie „Wörter unter Wörtern" (Starobinski) in literarischen Tiefenstrukturen figuriert, in die Latenzfigur Stimmung diffundiert, sie durchdringt und dabei ihre historisierende Färbung erfährt, ohne

[407] Diese separierte Betrachtungsweise gilt nur für eine analytische Beschreibung von latenten Zuständen, nicht für den vorpropositionalen evokativen Vollzug. In der phänomenologischen Wahrnehmungsphase werden Stimmung und Latenz als Ganzheit im Sinne des „In-der-Welt-Seins" (Heidegger) rezipiert.

[408] Nach Shoshana Felmann bedeutet das, „dass der Text, den das Unbewusste liest, zugleich *unleserlich* sein muss. Den >Lesen< heißt zunächst, Zeichen auf einen Sinn zurückführen; die unbewusste Lektüre aber unterscheidet sich von der bewussten dadurch, dass das von ihm Gelesene >überdeterminiert< ist. *Zuviel* Sinn ist aber auch >zu wenig<. Überbestimmt heißt auch unterbestimmt.[…] (Samuel Weber: 1988: 231)

vorschnell etwas davon preiszugeben. Einer analytischen Logik folgend, gehen wir einem weiteren Hinweis Haverkamps nach und wenden wir uns dem *ästhetischen Phänomen Anagramm* zu. Wir erinnern uns in der gebotenen Kürze diese Zwischenresümees an Lacans berühmter These: „ Das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache“ (Lacan; hier zit. nach Pagel: 1989: 37) und erkennen darin eine gewisse Denknähe zu den unter dem manifesten Text, verborgenen anagrammatischen Implikationen. Allerdings stellt Lacan einen *wie*-Vergleich zwischen der Struktur der Sprache und der Struktur des Unbewussten an und weist explizit auf ein homologisches Verhältnis zwischen sprachlichen Strukturen und dem Unbewussten hin; er sagt aber nicht explizit, dass das Unbewusste den sprachlichen Strukturen latent eingeschrieben ist, dass sie sich unmerklich gegenseitig, in einer Art strukturell bedingten Interdependenz durchdringen und zwar nicht irgendwo im Hintergrund, sondern, wie es dem Wesen literarischer Latenzen entspricht, direkt unter der sprachstrukturellen Oberfläche. „Wie aber kann das Unbewußte“, fragt Gerda Pagel (1989: 39), das nie unmittelbar präsent ist, das nur aus Spuren zu erschließen ist, jemals zum Sprechen kommen?“ Wie kann „das Latente und Verborgene“ durch die manifeste Textoberfläche „durchscheinen“. (ebd.) Wir behalten Lacans These weiter im Blick, gehen jedoch den Weg zu den anagrammatischen Latenzen in Bernhards Prosa über die im *pli* der Stimmungsim*pli*kation verfugten, unlesbar eingefalteten Latenzen dergestalt, als wir über die sprachimmanenten Stimmungsindikatoren in der zweiten Phase des *offenen Leimodells* mit einer immer noch linearen Lesart in diese Falte einzudringen versuchen, denn Stimmung für sich sind nicht diskursfähig. Erst mit der dritten Phase des *offenen Leitmodells* wechseln wir in eine disseminativ verräumlichte Lektüre. (B. Menke: 2001a: 302-332; vgl. hier das 4. Kapitel: *Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre* am Beispiel der *Viehdiebsgesindel*-Episode)

6.4.3.2 Anmerkungen zur anagrammatischen Poetik der frühen Prosa Bernhards

> *Deshalb erscheint Literatur immer mehr als das, was gedacht werden muss, aber ebensowohl und aus dem gleichen Grund als das, was in keinem Fall ausgehend von einer Theorie der Bedeutung gedacht werden kann.*
>
> Foucault: *Die Ordnung der Dinge*

Ästhetische Stimmungen in literarischen Texten figurieren Latenzen insofern, als Latenzen *Folgen* von Stimmungen und gleichermaßen *Ursachen* für Stimmungen sind. Stimmung ist, so die hier vertretene These, zumindest im evokativen Vollzug keine Gattung von Latenz, sowenig sie eine Form von Latenz ist. Es gibt auf der primordialen Ebene der ästhetischen Wahrnehmung keine Wahlfreiheit zwischen Latenz und Stimmung. Das Unbewusste differenziert nicht. Aus der Darstellungsperspektive betrachtet werden Stimmungen als dezidiert literarisches Phänomen explizit in poetischen Im*pli*kationen manifest, Latenzen halten sich im *pli*, in der *Falte* dieser Implikationen verborgen, von wo aus sie ihr mythisches Potential unbemerkt offenbaren. Ästhetische Stimmungen sind von latenten *Anagrammen* durchdrungen und mithin als Phänomene latenter historischer Bedeutungen wirksam, sofern und solange sie – außerhalb einer gerichteten Aufmerksamkeit – im Moment der vorpräpositionalen Phase wahrgenommen werden. Ihr poetologisch-ästhetischer Erkenntnisgehalt, wie er hier ein solcher zu destillieren versucht wird, erschließt sich daher immer nur in der nachgerichteten Analyse. Dies verlangt, um dieser Nachträglichkeit gerecht zu werden, um Mittelbarkeit in Form einer begrifflichen Trennung von Stimmung und Latenz unter der Prämisse, ein ästhetisch-poetologisch begründetes Verstehensmodell der *Latenzfigur Stimmung* zu entwickeln und in der Folge anhand der beiden Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* zu exemplifizieren.

Was wir bisher erfahren konnten, geht aus der ästhetische Stimmung als sprachimmanentes Medium die generativen Energie hervor, die der Latenz im Status der Verborgenheit ihren operativen Modus verleiht, das heißt, die *latente Anagrammatik* kann nur über den evokativen Vollzug der Stimmung aus dem *pli* heraus produktiv werden. Auf der Beschreibungsebene anagrammatischer Latenzen (vgl. Haverkamp: 2004: 121-137) ist die generative Energetik der Stimmung, ohne dass davon die Rede sein muss, immer gegenwärtig, ergo mitzudenken. Dem wollen wir, bevor wir uns auf das Feld des anagrammatischen Stimmungsdiskurses begeben, anhand eines kurzen Exkurses nachgehen. – Wenn David Wellbery am Ende seines wegweisenden und oftmals zitierten Beitrags über die historische Entwicklung des ästhetischen Stimmungsbegriffs (Wellbery 2003: 703-733) von einer „Erschöpfung des Stimmungsdiskurses“ um die Mitte des 20. Jahrhunderts spricht und in Aussicht stellt, dass im Hinblick auf die „gegenwärtige Diskussionslage“ für „eine Reaktualisierung des Stimmungsbegriffs wenig Chancen“ bestehen (ebd. 733) – die Gründe dafür sieht Wellbery vor allem im Aufkommen der wirkmächtigen „linguistischen Wende“ und einer „alltagssprachlichen Trivialisierung“ des Stimmungsbegriffs. Wenn zur Entstehungs-

zeit der frühen Prosa Bernhards der Stimmungsbegriff mangels Theoriefähigkeit – mag man darin einen Vorwand für eine wissenschaftliche Resistenz angesichts eines ideologischen kontaminierten Begriffs (Heidegger) sehen – wenn er wegen ihrer flüchtigen und kontingenten Eigentlichkeit, mithin wissenschaftliche Ernsthaftigkeit abgesprochen wird, aus den Diskursen der Geisteswissenschaft ausgeschieden und wie eine heiße Kartoffel an die Wissensfelder der Psychologie weitergereicht wurde, wo man mit Stimmungen wegen ihrer, im Gegensatz zu Emotionen, ungerichteten, vektorlosen Eigentlichkeit nicht so recht etwas anzufangen weiß. Wenn entgegen aller von philologischer Vernunft geleiteten Unkenrufen ein hermeneutischer Zugang zum ästhetischen Phänomen *Stimmung als Latenzfigur* angestrebt, nichts weniger eine *anagrammatisch konnotierte Poetik der Stimmung* als thematischer Fluchtpunkt anvisiert wird, welches konkrete Motiv verbirgt sich dann hinter dem hier ausgewiesenen Untersuchungsziel, der *Latenzfigur Stimmung* im Thomas Bernhards frühen Prosa auf den Grund zu gehen? (Vgl. hierzu das *Vorwort*): Sind es bloß vage Vermutungen, dass die bestimmende Wesenheit der Ich-Qualität von Stimmungen dem Subjekt neue Wege zu latenten Bedeutungen eröffnet? Oder ist es die Gewissheit, dass Bernhards Prosa, die sich bewusst jeglichen Deutungsversuchen entzieht. Das heißt, dass ästhetische Stimmungen, um sie literaturwissenschaftlich zu objektivieren und in der Folge analysieren zu können, ihr kognitives Potential, allerdings nicht explizit, sondern über ihre sprachstrukturellen Indikatoren vermittels des *Stimmungskongruenzeffekts* (Reents/Meyer Sickendiek: 2013) in der zweiten Phase des *offenen Leitmodells*, freigelegt werden muss.

Unter der Forschungsliteratur zum Prosawerk Thomas Bernhards, namentlich in der breit angelegten Studie Franz Eyckelers *Reflexionspoesie* (Eyckeler 1995) stößt man wiederholt auf den Begriff der *Stimmung*. Franz Eyckeler erkennt in Bernhards Prosa die eminent evokative Wirkung ästhetischer Stimmungen, allerdings ohne die angesprochene Konsequenz, den konstatierten Stimmungsevokationen entsprechend nachzugehen. Eyckelers aufschlussreiche Studie knüpft direkt an die zuvor angesprochenen sprachtheoretischen Prämissen von Ausdrucksmöglichkeiten an. Er isoliert und beschreibt „die Wirkung bestimmter rhetorischer Figuren und ihre intuitiv-geniale Kombination“ […][409]. Was die Studie allerdings schuldig bleibt, zwangsläufig schuldig bleiben muss[410], ist der nächste Schritt, nämlich der poetologischen Eigentlichkeit des ästhetischen Phänomens *Stimmung*

[409] In dieser Studie hebt Eyckeler „das Stimmungshafte und die sinnlich erfahrbare Intensität“ als ausgewiesene ästhetische Qualität hervor.
[410] In den 90 Jahren, der Entstehungszeit der Studie gab es so gut wie keinen geisteswissenschaftlich Diskurs zum ästhetischen Stimmungsbegriff.

mit einem literaturwissenschaftlich gegebenen Anspruch nachzugehen. Damit ist gemeint, Eyckelers Beobachtung lassen außer Acht, dass präreflexive Wahrnehmungsmuster von *Stimmungen* bereits ein „imaginatives Vorverständnis“ (*Stimmungskongruenzeffekt*; vgl. Reents/Meyer-Sickendiek: 2013: 1f.) generieren und mithin gleichzeitig „die hermeneutische Zirkelbewegung initiieren und selbst noch in deren Reflexionsstadien an ihren wahrnehmungssinnlichen Ursprung zurückkehren.“[411] In der Einleitung konstatiert Eyckeler: „Thomas Bernhards umfangreiches, thematisch und formal homogenes Prosaoeuvre ist, so lautet die These, entscheidend von einer radikalen Sprachskepsis und einem darauf beruhenden erkenntnistheoretischen Relativismus geprägt, die beide sowohl die Form erzwingen als auch die immanente Poetik bestimmen. (Eyckeler: 9) […] Die Sprachskepsis in Verbindung mit dem fanatischen Willen zur Wahrheit erzwingt gleichsam die an Mündlichkeit orientierte überstarke rhetorische Durchformung der Texte, die mehr auf Wirkung durch eine diffuse Stimmung, durch etwas Atmosphärisches, Ungreifbares – nach Art der musikalischen "Stimmung" – aus ist, denn auf diskursive, sprachliche, begrifflich vermittelte und rational nachzuvollziehende (wenn auch poetisch vermittelte) Erkenntnis. Wenn nichts gewiss sein kann, dann muss genau das, diese Ungewissheit buchstäblich transformiert, formal umgesetzt werden, mehr noch, die Form müsste performativ eben diese Ungewissheit und Stimmungshaftigkeit vollziehen, die Thema ist. An die Stelle von Gewissheit tritt sinnlich erfahrbare hochgradige *Intensität.* (ebd.: 11; *Hervorhebung*; A.G.) – Diesem einleitenden Befund Eyckelers kann man aus der Sicht einer sinnorientierten Rezeption der Prosa Bernhards vorbehaltlos zustimmen, aus der angesprochenen stimmungsanalytische Perspektive ist er insofern zu ergänzen, als ästhetische Stimmungen alle textkonstitutiven Elemente, also nicht nur die formalästhetischen Strukturen diffundieren können. Stefan Hajduk weist in seiner Studie zur *Poetologie der Stimmung* dezidiert auf diesen Umstand hin: „Dieser Darstellungsgegenstand >Stimmung< wird einerseits unter inhaltlichem Aspekt, also mit Rücksicht auf das Dargestellte aufgefasst; andererseits unter formalem Aspekt, also mit Rücksicht auf das Darstellende. Ohne die Voraussetzung eines strukturellen Ineinandergreifens von phänomenbezogenem Inhaltsaspekt und materialgebundenem Formaspekt gäbe es den definierbaren Darstellungsgegenstand der ästhetischen Stimmung nicht.“ (Hajduk: 2016: 133)

[411] Stefan Hajduk: 2016: *Poetologie der Stimmung*. (2016: 144). Es sollte im Zusammenhang mit Eyckelers Hinführung auf den Stimmungsbegriff bei Thomas Bernhard nicht unerwähnt bleiben, dass der literaturwissenschaftliche Stimmungsdiskurs erst nach der Jahrtausendwende nach einer Absenz von mehr als fünfzig Jahren wieder eingesetzt hat. Vgl. David Wellbery: 2003: 703-733; Hans Ulrich Gumbrecht: 2011a: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*.

Gumbrecht widerspricht implizit in seinen zahlreichen Aufsätzen zum Begriff der ästhetischen Stimmung Wellberys Absage an den Stimmungsbegriff, der die Stimmung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als philosophisch belanglos, mithin als „dumm geworden" erklärt (Wellbery: 2003: 733) und insistiert auf der Möglichkeit, die Wirklichkeit der Literatur neu zu denken. (Gumbrecht: 2011a und 2012) Darin keimen im Hinblick auf die Absicht, eine Verstehensmodell für die Produktion und Rezeption von Stimmungen zu entwickeln, literaturwissenschaftlich begründete Zweifel, ob es für eine professionelle Lesart als legitim erachtet werden kann, literarische Texte, wie Gumbrecht es emphatisch vorschlägt, stimmungsorientiert unter weitgehender Ausblendung von Referentialität zu lesen. Ist eine vornehmlich präsentische, vorpropositionale Lesart überhaupt in der Lage, Referentialität, falls man ihr abseits der Dekonstruktion eine zuerkennt, zu ignorieren oder gar auszuschalten, wenn sie über die Hintertür der poetologischen Reflexion unvermittelt wieder Platz zu greifen versucht?

Diese Fragen bestimmen einen weiteren Annäherungsversuch an den Stimmungsbegriff im Zusammenhang mit der irritierenden, bisweilen verstörenden Rezeption der Prosatexte Thomas Bernhards. Über einen literaturhistorischen theoretischen Überbau der Entstehungszeit, der „Latenzzeit" der frühen Prosa wird sich kaum ein thematischer Zugang finden, wie sich auch Aussagen Bernhards über seine poetische Verfahrensweise und vor allem die sich ständig wiederholenden Hinweise auf produktionsästhetische Anleihen musikalischer Sprachelemente als wenig hilfreich erweisen. Denn anders als in den evidenten Stimmungspoetiken der Romantik und der Wiener Moderne findet sich bei Thomas Bernhard und darüber hinaus, soweit wir es sehen, in der gesamten österreichischen Nachkriegsliteratur[412] kein dezidierter Hinweis auf eine poetologisch begründete Absicht, Stimmungen bewusst als wirkungsästhetische Strategie einzusetzen, was aber nicht bedeutet, dass ästhetischen Stimmungen, wie noch zeigen sein wird, ihre poetologisch-rezeptive Berechtigung in der sogenannten „Latenzzeit" eingebüßt hätten. Der fehlende theoretische Überbau kann daran nichts ändern, denn ästhetische Stimmungen sind neben, vielleicht noch vor dem Sinngehalt eines literarischen Textes, das bestimmende Movens des Lesens. – Daraus leitet sich eine weiter Hypothese ab: Es gibt keinen stimmungsfreien und ebenso keinen absolut referenzlosen poetisch-sprachlichen Ausdruck. Diese Hypothese versuchen wir, mit einer in diesem Kontext stehende Beobachtungen argumentativ abzusichern. An-

[412] Nachzulesen in den diversen Literaturgeschichten, vor allem in den *Bruchlinien* im Abschnitt 1945-1966 (Schmidt-Dengler 2010: 15-199)

geregt von Wellbery (2003) und in zeitlicher Fortsetzung von einem Aufsatz Gisbertz´s (Gisbertz: 2011: 177-179) zeigt sich in der sprachphilosophischen Auffassung Fritz Mauthners – er steht in der sprachskeptischen Tradition der Wende ins 20. Jahrhundert – eine doppelte Wahrnehmungsmöglichkeit von Sprache, die nach Mauthner über einen *Bedeutungsinhalt* und einen *Stimmungsgehalt* verfügt.[413] Die Gewichtung dieser Wahrnehmung verschiebt sich in der poetischen Sprache in Richtung *Stimmungsgehalt*, der nicht begrifflich fixierbar ist und erst dadurch ästhetisch wirksam werden kann. „Jedes einzelne Wort ist geschwängert von seiner eigenen Geschichte, jedes einzelne Wort trägt in sich eine endlose Entwicklung von Metapher zu Metapher“ (Mauthner 1923: 92; hier zitiert nach Gisbertz: 2011: 177)

Wenn wir im Anschluss an die Ausführungen zum *eigentlichen Thomas Bernhard* die Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* mit entsprechendem Nachdruck auf poetologische Funktionsweise ihres Stimmungsgehalt, mithin ihrer latenten Anagrammatik befragen werden, ist von der Verfahrensweise des *enharmonischen Prinzips* noch nicht allzu viel zu erwarten. Wir können nicht so tun, als hätten wir, wenn wir Stimmungen über dissonante dialogische Differenzen – wie am Beispiel von Rameaus Neffen – identifizieren, schon eine klare Vorstellung von ihrer eigentlichen Erscheinungsform. Die Identifikation von Stimmungen und ihren sprachlichen Implikationen unter Anwendung des Prinzips der Enharmonik ist ein erster, entscheidender Schritt auf dem langen Weg zu einem poetologisch-ästhetischen Erkenntnismodell, denn sie bietet im Zustand der Vorbegrifflichkeit die Grundlage des ästhetischen Vor-Verstehens. Nur über die Identifikation von Stimmungsindikatoren an sich kommt außer einem diffusen Gebilde „transsubjektiver ausfransender Gefühlstexturen“[414] dabei nichts zum Vorschein. Um Stimmungen *verstehen* zu können, muss, nämlich um sie zu reflektieren, ein hinreichend großer Abstand eingenommen werden, denn Stimmungsindikatoren bilden keine Stimmungen, sondern verweisen nur auf Spuren zu ihren mit ihnen verklammerten Latenzen ab. Um diesen Spuren zu folgen, bedarf es der schrittweise Entwicklung eines *offenen Leitmodells* im Sinne einer anagrammatischen *Stimmungshermeneutik*, um diese Latenzen im analytischen Vollzug der beiden erwähnten Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* erkennbar und diskursiv lesbar zu machen.

[413] Und zwar in Form einer interferierenden Wahrnehmung und nicht, wie Gumbrecht vorschlägt, in einer Art Pendelbewegung.
[414] Hajduk: 2016: 11.

7 Supplementkapitel zum „eigentlichen Thomas Bernhard“

Vom „qualitativen Wechsel“ zur „immanenten Poetik“ in Bernhards Prosa der „Latenzzeit“. Expliziert anhand der beiden Erzählungen „Der Schweinehüter“(1956) und Die Mütze (1966)

> *Tatsächlich durchziehen anagrammatische Befunde die Geschichte der Literatur als mehr oder minder bewußte Möglichkeiten impliziter oder immanenter Poetiken, an denen die jeweilige historische „Sprachsituation“ ablesbar ist.*
>
> Anselm Haverkamp 2000: 139

7.1 Erster Kapitelabschnitt

7.1.1 Auswahlkriterien und Motive

Die Auswahl der beiden Erzählungen ist durchaus keine beliebige, ihr gingen bestimmte Überlegungen voraus, in deren Zusammenhang die Ausführungen dieses Kapitelsupplements zum *eigentlichen Thomas Bernhard* zu sehen sind und sich darin weitgehend erschließen sollten. Im Wesentlichen fundieren diese Überlegungen auf drei in einem inneren Zusammenhang stehenden Auswahlkriterien: *Erstens:* Die beiden Erzählung bilden die virtuellen Grenzen der lebensweltlichen und literaturimmanenten „Latenzzeit“ von den frühen 1950er Jahren bis zur ersten tiefgreifenden kulturpolitischen Zäsur in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre ab, zwischen denen sich der „qualitative Wechsel“ Thomas Bernhards von einer vornehmlich noch konventionellen Schreibweise zur „immanenten Poetik“, wie Blumenberg sie definiert, vollzieht. *Zweitens:* Die jeweiligen „Sprachsituationen“ der beiden Erzählungen offenbaren nicht nur die Entwicklung der frühen Prosa Thomas Bernhards zu einer „immanenten Poetik“, sondern verlangen nach einer jeweils anderen Herangehensweise hinsichtlich der Identifikation ästhetischer Stimmungsimplikationen, mithin der Möglichkeitsbedingungen ihrer anagrammatischen Lektüre. Diese Bedingungen implizieren die Einschätzung, inwieweit sich in den beiden Erzählungen *anagrammatische Räume* (Kristeva) für disseminative Konstellation des jeweiligen Anathemas eröffnen. Die-

se ständig anders unterstellten Bedingungen sollten eine bewegliche Position unter den präsumtiven Variablen des *offenen Leitmodells* einnehmen können. *Drittens:* Das gewichtigste Argument, das für die getroffene Auswahl sprechen sollte, hängt wohl damit zusammen, dass wir mit Herauslösung der beiden Erzählungen aus dieser Schaffensperiode Bernhards und ihrer poetologisch kontrastiven Gegenüberstellung die Absicht verbinden, durch jeweils andere, unterschiedlich in Erscheinung tretenden *melancholischen* Stimmungsmodulationen, das heißt, über die Medialität leiblicher Erfahrbarkeit von textuellen Stimmungen einen jeweils anderen Zugang zu ihren anagrammatischen Latenzen zu finden[415]. – Mit der differenziert dargestellten Auswahlmotivik verbindet sich zudem die zentrale und für unser Vorhaben unhintergehbare Frage, die wiederum weitere Fragen nach sich zieht: Wie verhält sich hinsichtlich der Spurenfindung des jeweiligen *Anathemas* die *retrospektive* Herangehensweise der *vor Frost* erschienene Erzählung *Der Schweinehüter* (1956) und die Spurenfindung der prospektiven, also der *nach Forst* erschienene Erzählung *Die Mütze* (1966) und welche erkenntnistheoretische Schlüsse im Sinne des jeweiligen *Anathemas* können daraus gezogen werden? Welche Art von *Gerechtigkeit* bringt das *Erinnerungsvermögen* ihrer Texte über ihre dort verorteten Anagramme zutage und wie manifestiert sich eine solche *Gerechtigkeit* in den textuellen Implikationen? Auf welche Art und Weise können diese Erkenntnisse eine weitere Grundlage sein für die Erstellung eines *offenen methodologischen Leitmodells*[416] für eine *stimmungsorientierte anagrammatische Lektüre* von *Frost*, denn letztlich verbinden wir mit der dialektisch gesetzten Versuchsanordnung der beiden Erzählungen die erklärte Absicht, ein basales, als *epistemischen Rohling* zu verstehendes analytisches *Leitmodell* mit *offenen Rändern* zu explizieren, das in der Folge für den eigentlichen Untersuchungsgegenstand in jeweils adaptierter Form Anwen-

[415] Vgl. dazu: Gottfried Böhme (2013b): *Stimmung und Atmosphäre am Beispiel von Margarete in Goethes Faust*, in: Reents/Sickendiek Hg. (2013: 155-167): Böhme veranschlagt, „die Tragödie der Margarte als die Geschichte leiblicher Erfahrung von Gefühlen zu lesen". (ebd.: 156) Unsere Aufmerksamkeit hat insbesondere eine Passage im 3. Abschnitt: Margarte: ihr Melos leiblicher Existenz auf sich gezogen: „ Die Verwendung des Signifikanten >Schoß< ist gerade wegen seiner Verpönung besonders geeignet, bei männlichen und weiblichen Zuhörern oder Lesern erregte Teilnahme zu erwecken. Hier wird nicht nur eine Leibesgegend ausgerufen, sondern geradezu ein Schwarm mythologischer Vorstellungen und Archetypen. […]. Beschränkt man diese Wahrnehmungsmöglichkeit allein auf die Rezeption, dann wäre der Signifikant nach Derridas anagrammatischen Verständnis: „Was den Worten in Worten unterliegt, in ihnen insistiert, sind die Lettern [*Schoß*; Anm. A.G.], noch bevor sie zu Zeichen werden." oder wie Kristeva das Zuvor als „Beweis für eine tiefer als alle Intentionen liegende Latenz der Textproduktion, […]". (Haverkamp 2000: 134) Böhme bietet mit seiner Interpretation der leiblichen Wahrnehmung Margaretes „Schoß" implizit die Möglichkeit, sie als ein *unlesbares* anagrammatisches Phänomen zu lesen. „Schoß" würde dann zum „thematischen Wort" nach Saussures anagrammatischen Regeln avancieren.

[416] Das in der Einführung explizierte Mallarmésche Modell der disseminativen Konstellation berücksichtigt noch nicht den rezeptiven Zusammenhang von *Stimmung und Latenz*. Dennoch nimmt es eine konstitutive Rolle als Variable in der Anwendung des methodischen Leitmodells ein.

dung finden sollte. Diese dergestalt postulierte Offenheit zu einer dezidiert assoziativen Vorgangsweise ist eine unabdingbare Voraussetzung, denn ästhetische Stimmungen in literarischen Texten sind singuläre Phänomene, deren diffuser vielstimmigen Modulationsmöglichkeiten mit einer starren theoretischen Matrix nicht beizukommen ist. Das bedeutet zudem, dass der angestrebten anagrammatischen Lektüre der beiden Erzählungen divergierende Stimmungsmodi und ebenso unterschiedliche sprachliche Ausformungen zugrunde liegen. Ein analytisches *Leitmodell*, falls es ein solches überhaupt geben kann, müsste so angelegt sein, dass es für jede literarische Stimmungsmodulation oder auch für ein gesamtes textuelles Stimmungsgefüge, sofern es in einem größeren Textraum noch imstande ist, als immanente Latenzfigur zu fungieren[417], mithin entsprechend adaptiert werden kann. Die angesprochene Offenheit meint hier: eine der thematischen Komplexität angemessene methodische Beweglichkeit. Diese Beweglichkeit ist nicht zuletzt den Erkenntnissen der gegenwärtigen interdisziplinären Ansätze von Stimmungskonzepten aus Ästhetik und Poetik, Psychologie, Philosophie, Emotionsphilosophie, Musikwissenschaft und neuer Phänomenologie geschuldet[418]. – Mit diesem Anspruch und darüber hinaus, diesen Anspruch bis zu einem gewissen Grad von Anwendbarkeit auch zu explizieren, bildet dieses Kapitel mitunter den Versuch ab, zu allererst den Begriff des ästhetischen Phänomens Stimmung wissenschaftlich insofern neu zu positionieren, als wir in Bernhards Prosatexten nicht nur das evokative Potential ästhetischer Stimmungen, sondern auch deren sprachlichen und poetologischen Textimplikationen produktionsästhetisch *mittelbar* zu beschreiben trachten.[419]. Diesem so verstandenen Anspruch gehen bestimmte Fragestellungen voraus, die bisweilen diverse, kürzere und auch einmal breitere, und nicht zuletzt auch

[417] Latente Bedeutungen sind kein Apriori ästhetischer Stimmungen; sie sind ihnen nicht vorausgesetzt. Sie zeigen sich nicht, sind quasi-transzendente Phänomene, die sich ihrer Entbergung widersetzen und nicht zuerst deren Bedingung. Bei der Analyse größerer Textsequenzen besteht demnach die Gefahr, das Anathema insofern aus dem Auge zu verlieren, als die über größere Textstrecken diskontinuierlichen Textbewegungen eine „magische", also anagrammatische Lektüre zunehmend erschweren würden. Diese Gefahr erwartet und bei der anagrammatischen Lektüre von Frost.

[418] Als richtungweisend in dieser Hinsicht erscheint uns der von Reents und Meyer-Sickendiek herausgegeben Tagungsband: *Stimmung und Methode* (2013), der dieses Spektrum nicht nur anspricht, sondern bis in die Stimmungsästhetik des 21. Jahrhunderts exemplifiziert. An geeigneter Stelle kommen wir auf einzelne Beiträge noch zurück. Vorweg zitieren wir aus der Einleitung der Herausgeber: „Die vielleicht wichtigste Erkenntnis unserer Tagung lag und liegt wohl darin, daß Stimmungen sich nicht nur angesichts einer Naturlandschaft entfalten. Stimmungen beeinflussen vielmehr selektive Wahrnehmung-, Erinnerungs- und Erwartungsprozesse, die sich weit ab der Natur tagtäglich auch und gerade in urbanen Räumen vollziehen. Stimmungen haben nicht nur einen Bezug auf das >Gemüt<, sondern zudem aufgrund ihrer Dynamiken einen spezifischen Einfluss auf kognitive Prozesse. […] (ebd.: 12).

[419] Vgl. dazu: Simone Winko: 2003: *Kodierte Gefühle*. Winko widersetzt sich der dominanten Meinung der empirischen Emotionsforschung, Emotionen seien allein als Rezeptionsphänomen zu untersuchen. Ihrem literaturwissenschaftlichen Zugang gemäß problematisiert sie *Emotionen als Textphänomen*. Im Abschnitt: *Stimmung als Textphänomen* kommen wir auf Winkos Argumentation noch etwas genauer zurück.

rhizomatisch ausufernden Exkurse nach sich ziehen, mithin insgesamt dieses an Umfang und Diversität opulente Supplement-Kapitel zum *eigentlichen Thomas Bernhard* rechtfertigen sollten.

Ein weiteres, poetologisches Motiv für die Auswahl der beiden Erzählungen liegt im spezifischen Bemühen begründet, nämlich herauszufinden, wie sich die stilistisch-poetologische Differenz, also die jeweilige poetische „Sprachsituation" der beiden Texte hinsichtlich einer *stimmungsimmanenten* Rezeption verhält; das heißt, ab wann und unter welche Prämissen kann von einer Stimmungen *generierenden Reflexionspoesie*, ähnlich wie Eyckeler dies in seiner Studie konstatiert hat[420], die Rede sein und wie funktionieren und wirken Stimmungen im eher noch dem Literalsinn verpflichteten *Schweinehüter* im Vergleich zur *intransitiven* Schreibweise der *Mütze*; und in welchen Textkonstituenten sind sie jeweils impliziert und vor allem, wie können sie identifiziert werden[421] – Was allein die beiden Erzählungen an der textuellen Oberfläche verbindet, ist die jeweilige iterative Schussformel: *Sie läuten, läuten, läuten* im *Schweinehüter* und *ich schrieb und schrieb und schrieb.*[422] in *Die Mütze*. Ein Auswahlkriterium ist in dieser Analogie allerdings nicht zu sehen.

Neben diesen unterschiedlich akzentuierten Auswahlmotiven versuchen wir in einem literaturhistorisch angelegten Exkurs, den spezifischen Produktionsbedingungen in der Erzählung *Der Schweinehüter* insofern nachzugehen, als sich in deren sprachlicher Realisierung der *qualitative Wechsel* von einem überwiegend noch klartextuellen Schreibstil der frühen 50er Jahre zu Bernhards „immanenter Poetik", die dann im Roman *Frost* – dem eigentlichen Untersuchungsgegenstand – über die Maßen Irritation und Verstörung in der Literaturkritik und Leserschaft ausgelöst hat, abzuzeichnen beginnt. Mithin erinnern die stilistischen und sprachlichen Ausformungen dieser Erzählung an Nancys Zitat: „aber, *ich kenne kein Schreiben, das nicht berührt*, das hier so zu verstehen ist, dass literarische Stimmungen von Schreibstilen und literarischen Gattungen unabhängig in Erscheinung treten kön-

[420] Bezeichnenderweise geht auch Eyckelers Studie kaum auf die frühen Prosaarbeiten Bernhards ein.
[421] In diesem Zusammenhang sei auf den Aufsatz von Martin Gessmann: 2013: *Die Rückkehr des Realismus* verwiesen.
[422] Vgl. dazu den Aufsatz von Martin Huber:2002: *>schrieb und schrieb und schrieb…<. Erste Anmerkungen zu Nachlass und Arbeitsweise Thomas Bernhards*, in: M. Huber, M. Mittermayer, P. Karlhuber: *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlass* (2002: 69-79). Dieser Aufsatz korrespondiert antizipierend in äußerst knapper, informativer Form mit der von Martin Stingelin in den frühen 2000er Jahren initiierte Schreibprozessforschung. (vgl. dazu: Verf.: DA: *Zur Genealogie des Schreibens bei Thomas Bernhard* 2012)

nen[423]. Die einzige produktionsästhetische Variable von Stimmungen liegt in der jeweiligen subjektiven sprachlich-poetologischen Codierung. Diese vielschichtige Variabilität von Stimmungscodierungen wird uns im Zuge der stimmungsorientierten Untersuchung der beiden Erzählungen noch weiter beschäftigen. – Nachdem wir eingangs die unterschiedlichen melancholischen Modulationen der beiden Erzählungen als primäres Auswahlkriterium herausgestellt haben, nimmt sie auch in dem hier zur entwickelnden *offenen Leitmodell* eine primordiale Stellung ein.

7.1.1.1 Eschatologische versus allegorische Melancholie

Den beiden ausgewählten Erzählungen liegen unbestritten *melancholische Stimmungen* zugrunde, Doch während diese textuelle Grundstimmung[424] im *Schweinehüter eschatologisch-melancholisch* (Kierkegaard: 2017: *Die Krankheit zum Tode*) codiert in Erscheinung tritt und sich aus einer gegenseitig potenzierenden Überlagerung von gottverlassener Verzweiflung und der existentiellen Bedrohung durch Erschütterung seines bescheidenen An-

[423] Was nicht bedeuten muss, dass bestimmte *Zeitstimmungen*, wie etwa die Dekadenz des fin de siécle, literarische Stimmungsevokationen nicht besonders begünstigen hätten. Vgl. Thomas Mann: *Der Zauberberg* oder *Tod in Venedig*. Dies trifft auch für die Literatur, die unter der Prämisse der *gestauten Zeit* als spezifische *Zeitstimmung* der Nachkriegszeit entstanden ist, zu. Vgl. S. Beckett: *Endspiel* oder *Warten auf Godot* und J.P. Sartre: *Geschlossene Gesellschaft*. Genaueres dazu in: Gumbrecht: *Nach 1945* (2012). Vgl. dazu auch: Martin Gessmann (2013: 43-44). Nur ein Theorem für die *gestaute Zeitstimmung* harrt noch seiner Explikation.

[424] Vgl. dazu: Arthur M. Jacobs, Jana Lüdtke, Burkhard Meyer-Sickendiek: *Bausteine einer Neurokognitiven Poetik: Foregrounding/Backgrounding, Lyrische Stimmung und ästhetisches Gefallen*, in: Reents, Meyer Sickendiek: *Stimmung und Methode* (2013: 63-94) „Backgrounding meint im Kontext bestehender Stimmungstheorien stets Auflösung des Bildvordergrunds bzw. die Loslösung vom gegenständlichen Bezug." Backgrounding, als analoger Begriff zur *Grundstimmung* bildet keine äußere Wirklichkeit ab. Das „Verfahren des *backgrounding*" ist in etwa vergleichbar mit dem Begriff der „Immersion bzw. Ingression, also auf das Hineingeraten in eine Dimension des Atmosphärischen, wie sie der Kieler Phänomenologe Hermann Schmitz theoretisiert, der Stimmungen zum Grundprinzip seiner Theorie des >Gefühlsraums< entwickelt hat. Gefühle seien generell >räumlich ergossene Atmosphären< (Schmitz: 2009: *Der Leib, der Raum, die Gefühle*), wobei Schmitz die von Lipps und Geiger theoretisierte Stimmungseinfühlung im Anschluss an die Leib-Philosophie Maurice Merleau-Pontys als >leiblich spürbares Hineingeraten< in solche Atmosphären beschreibt. Solche Atmosphären nennt Schmitz >Halbdinge<, zu diesen Halbdingen gehören etwa Licht, Wärme, Wind, Frische oder Stille (Jacobs u.a.: 72-73). Vgl. auch: Gernot Böhme: 2013: *Atmosphäre. Essays zur Neuen Ästhetik* und: ders.: 2001: *Aisthetik. Vorlesung zu einer allgemeinen Wahrnehmungslehre*: Dort heißt es: „Als Ingressionserfahrung will ich solche Wahrnehmung bezeichnen, bei denen man ein Etwas wahrnimmt, indem man in es hineingerät. […]" (G. Böhme: 2001: 45). Vgl. dazu den von Eyckeler explizierten Begriff des „Sprachsogs" (72-113), dem er in den Texten *Gehen, Alte Meister* und *Der Untergeher* fundiert und differenzierend nachgeht. Bedenklich im Sinne einer perspektivisch anagrammatischen Lesart finden sich darin reihenweise affirmativ motivierte Sätze wie dieser: „Der Leser gerät in eine Stimmung, einen Zustand hinein, in eine ständige Bewegung, die abrupt erst mit dem Schluß des Romans oder der Erzählung abbricht. Inhaltlich wird, wo nicht das Paradox oder die Paralogik vorherrscht, häufig der Eindruck von Tiefsinn erweckt, der freilich bei genauerem Hinsehen von Banalität kaum zu unterscheiden ist." Es ist das übliche Apriori der epistemologischen Verweigerung, wenn man seine einmal gefasste Theorie der Musikalität partout nicht aufzugeben bereit ist. Im nächsten Satz unterstellt er ihm unverblümt *name droping*; die Möglichkeit einer anagrammatischen Lesart von Namen (Saussure) zieht er nicht in Betracht und trägt dadurch zum hinlänglich verzerrten Bild der „immanenten Poetik" Bernhards sein Scherflein bei.

wesens durch die in Abständen herannahende Eisenbahn manifestiert, ist es in *Der Mütze* die *allegorische* Melancholie (Benjamin: 1991a) des Erzählersubjekts, die sich, wie bei der konkreten Textanalyse zu zeigen sein wird, in jeweils unterschiedlichen *Anathemen* und deren ebenso unterschiedlich dispergierende Konstellation äußern und ihre Spuren über den gesamten Text verteilt hinterlassen, die es letztlich aufzufinden gilt. Dabei zu Hilfe kommt uns in beiden Texten vermittels des ausgeprägten Integrations- und Kommunikationsvermögens ästhetischer Stimmungen der phänomenologische Aspekt des „gestimmten Raums" – konkret: in *Der Mütze* zeigt sich explizit eine sukzessive Entfremdung des durch Misserfolg verunsicherten, bedrückt gestimmten Erzählers vom erfolgreichen Bruder über die Atmosphäre des vom wahrnehmenden Erzählersubjekt melancholisch *aufgeladenen* Hauses – der die melancholische Grundstimmung (*backgrounding*) der Erzählung dahingehend codiert, als ihre latente Bedeutung als *Anathema*, das hier als implizites *Kainsmal* gelesen werden kann, in den *Wörter[n] unter Wörtern* verborgen bleibt. – Die beiden ausgewählten Erzählungen – sie markieren in etwa die zeitgeschichtlichen Pole der *Latenzzeit* – in der sich die *historische Verzweiflung* (Heidbrink: 1994) nach dem zweiten Rückfall in eine unermessliche humanitäre Katastrophe im 20. Jahrhundert einen Kulminationspunkt erreicht, offenbart, und die besonders beim jungen Bernhard in jahrelangen mühevollen Versuchen, das *Unsagbare sagbar* (A. Botond: 1970/2018) zu machen, zum Ausdruck kommt. Damit sollte die Frage, warum wir ein der Stimmungsästhetik der *Latenzzeit* adäquates analytisches *Leitmodell* ausgerechnet an den beiden Erzählungen zu erproben und zu explizieren versuchen, vorerst einmal beantwortet sein. Es sind die Heuristiken dieser beiden Erzählungen, die letztlich die Probe aufs Exempel für eine mögliche Anwendung des besagten offenen *Leitmodells* am Roman *Frost* begründen.

Bei der analytischen Besprechung des *Schweinehüters* gehen wir der konstitutiven *eschatologisch gefärbten* melancholischen Grundstimmung der Erzählung insofern nach, als wir sie in einem ersten Analyseschritt als textuelles Phänomen und erst in zweiter Linie als Rezeptionsphänomen zu definieren versuchen[425]. Auch wenn im *Schweinehüter* die oben erwähnte Grundstimmung sich noch weitgehend über eine konventionelle analoge Generierung von Bedeutungen konstituiert, wird die mediale Dynamik der Stimmungsevokation in der vorthematischen Wahrnehmungsphase in den ab- und anschwellenden *Textbewe-*

[425] Damit verbunden ist ein Perspektivenwechsel von der klassischen, *lebensweltlichen* Phänomenologie Husserls zu einer „erneuerte[n] Phänomenologie". (Fellmann: 1989: 54-59. Näheres dazu im Abschnitt: *Der phänomenologische Paradigmenwechsel*.

gungen innerhalb des resonanten, mithin stimmungsgeladenen Textraums evident.[426] – In der Erzählung *Die Mütze* wiederum fokussieren wir insbesondere auf das Phänomen des „gestimmten Raums" unter der Prämisse des der ästhetischen Stimmung eigentlichen Integrationsvermögens zwischen der melancholischen Gestimmtheit des raumwahrnehmenden Subjekts und der Atmosphäre des ihn umgebenden Raumes. Diese vom Erzähler wahrgenommene situative Atmosphäre, wie er sie bei seiner Ankunft im Haus des Bruders vorfindet – das über die Fenster übermäßig einfallende Licht, die als störend empfundene Anwesenheit des Hauspersonals u.a.m. – macht dem Erzähler einen seinem bedrückten Zustand entsprechenden Aufenthalt im Haus des Bruders unmöglich. Nach der Theorie des „gestimmten Raums", wie wir sie im letzten Kapitel verhandelt haben, würde die Atmosphäre des so vorgefundenen Hauses, der die *Anwesenheit* des *abwesenden* Bruders inhärent ist, das raumwahrnehmende Subjekt des Erzählers unweigerlich dominieren. Es würde über die Medialität der melancholischen Gestimmtheit des Textes auch das negativ konnotierte Narrativ des durchgehend melancholisch gestimmten Textraums empfindlich stören. Der Erzähler beginnt, sukzessive die an den abwesenden Bruder erinnernde Atmosphäre *auszulöschen*, indem er das Hauspersonal beurlaubt, also das Haus menschlich *entleert*, die Lichtverhältnisse radikal bis zur Finsternis verändert, indem er die Fensterläden auch tagsüber schließt. Erst dann kann es ihm gelingen, die atmosphärischen Raumverhältnisse mit seiner allegorisch melancholischen Gestimmtheit zu dominieren; dabei erfüllen sich die wesentliche Bedingungen des Integrationsvermögens ästhetischer Stimmungen, mithin die Bedingungen der intransitiven Poetik des empirischen Autors: *Die Latente, prosopopaiische Involviertheit des schreibenden Subjekts*. Anhand dieser kurzen Sequenz bietet sich die Gelegenheit, den grundlegenden Wesensunterschied zwischen der *Emotion* als intentionales und auf Objekte gerichtetes Phänomen und dem intentions- und vektorlosen Phänomen *Stimmung* zu explizieren: Die Veränderung der Lichtverhältnisse und die Hinausweisung des Hauspersonal gründet auf einem *emotional* motivierten, intentionalen, objektgerichteten Handlungssystem, wogegen die allmähliche melancholisch Aufladung des Hauses zu einem *gestimmten Raum* nach den Regeln des alles diffundierenden Integrationsvermögens von *Stimmungen* intentionslos und völlig ungerichtet erfolgt. – Im Zusammenhang mit dem Begriff des „gestimmten Raums" versuchen wir, über die oben heraus-

[426] Vgl. Sergej Rickenbacher: 2012: *Vibrationen des Textes. >Stimmung< in Robert Musils „Vereinigung"*, in: von Arburg/Rickenbacher (Hg.); 2012: *Concordia discors* (2012: 61-82)

gestellten Beobachtungen hinaus, der latenten Ursprünglichkeit, wie sie Sloterdijk[427] (1998) in den *Sphären* I: *Blasen* expliziert, auf den Grund ihrer anagrammatischen Bedeutungen zu gehen. – Und nicht zuletzt liegt uns daran, dem Paradigmenwechsel von der in frühen Erzählungen bis nach *Frost* vorherrschenden *Anagrammen der Gewalt* zum *Anagramm* mit dem Akzent auf die Ursprünglichkeit des *grabend grübelnden Schreibens* als autopoietisches Moment dieser Erzählung herauszuarbeiten.

7.1.2 Parameter zu einer Stimmungsästhetik der „Latenzzeit"

Es ist dies neben der Problematisierung der melancholischen Grundstimmung die zweite grundlegende Frage, die aus den Vorbemerkungen abzulesen und zu formulieren wäre: Definiert sich eine Theorie der Ästhetik der Stimmung, wie Friederike Reents es veranschlagt[428], über historisch-zyklische Parameter, nämlich mit einem jeweiligen Höhepunkt zur Jahrhundertwende und im arithmetischen Mittel mit einem Tiefpunkt zur Jahrhundertmitte, dann wäre die Beobachtung von Katharina Gisbertz von der gegenwärtigen *Wiederkehr der Stimmung* als ästhetische Kategorie folgerichtig; dann wäre ebenso folgerichtig, dass die Stimmungsästhetik in der hier verhandelten „Latenzzeit" am Tiefpunkt angelangt sei. Das trifft, ohne jetzt auf die komplexen Ursachen einzugehen, in gewisser Hinsicht auch zu. Nach Martin Heidegger und Otto F. Bollnow setzt ein Bruch im Stimmungsdiskurs ein, der erst – nach Reents folgerichtig – mit der Jahrtausendwende eine Renaissance erfährt, die sich allerdings weitgehend in diversen, vielschichtigen Erörterungen der Stimmungsästhetik der historischen, jeweils zur Jahrhundertwende kulminierten Höhepunkte,

[427] Sloterdijk geht dem verlorenen Epos der *Zweieinigkeit* des Fruchtblasen-Daseins nach: „Bei diesen Randgängen zu den Quellengebieten von Seele, Selbstgespür und Ineinandersein kommt ans Licht, in welchem Maß die Urgeschichte des Intimen auch immer schon als eine psychische Katastrophengeschichte prozessiert." Wir erwarten uns von Sloterdijks *Sphären* Hinweise einen Zugang zu den anagrammatischen Latenzen *des gestimmten Raums* (Binswanger/Wellbery) in *Der Mütze.* Vgl. dazu auch: Peter Sloterdijk: 2011: *Über Verborgenheit*, in: Gumbrecht/Klinger (Hrsg.): *Latenz* (2011: 227-233): „Die >Krypta< als Inbegriff der Verborgenheit aufgefasst, bildet eine Kategorie von elementar gedankenhafter Universalität – sie ist die niemals wegdenkbare Kehrseite der ausgeleuchteten Welt, in der sich der alltägliche Aufenthalt der menschlichen Kommunen vollzieht. […] Ohne Zweifel bestand die höchste protometaphysische Abstraktionsleistung der frühmenschlichen Vernunft in der Verknüpfung der beiden Dunkelheiten, jener der geburtlichen Herkunft und jener des mortalen Verschwindens." (ebd.: 227) Möglicherweis erfährt der in Bernhards Prosa allgegenwärtige Begriff der *Finsternis* eine *kryptisch* konnotierte Schlagseite, die über das bisher zur *Finsternis* bei Bernhard Gesagte (zuletzt bei Mathias Knopik: 2017: *Die Geburt der Finsternis*) hinaus auf das Nichtsagbare latenter Bedeutungen verweist. Dann wäre *Finsternis* ein Anathema und keine Chiffre oder Metapher, sondern der eigentliche Grund für eine metonymische Verschiebung.

[428] Vgl. Reents:2015: Die Gliederung des Inhaltsverzeichnisses bildet den ersten Höhepunkt um 1800, den zweiten um 1900, der ersten Tiefpunkt um 1850 (mit Fragezeichen), den zweiten nach 1945 ab; um 2000 spricht Reents, bzw. Gisbertz von einer *Wiederkehr von Stimmungen*. Der nach der zyklischen Logik zu erwartende Höhepunkt bleibt mangels historischer Distanz noch aus, nicht aber die Frage nach dem Potential gegenwärtiger Stimmungsästhetiken. (ebd.: 477-482). Den Erörterungen dieses Abschnitts gilt unsere besondere Aufmerksamkeit.

der Romantik um 1800 und des Fin de siécle um 1900, erschöpft. Abgesehen von den epochenspezifischen Monographien, so unverzichtbar sie für das historische Verständnis der Beziehung zwischen den jeweiligen literarischen Stimmungsrealisierungen und der lebensweltlicher Zeitstimmung einzuschätzen sind, erweisen sich die vielschichtigen, mehr oder weniger disziplinübergreifenden Erkenntnisse der diversen Tagungsbände für unser Vorhaben, nämlich im Zuge der Entwicklung des *analytischen Leitmodells* in Verbindung mit der erwähnten methodischen Beweglichkeit im Hinblick auf die Singularität ästhetischer Stimmungen, als besonders förderlich. Die substanziellen Erkenntnisse der entsprechenden Beiträge werden gegebenenfalls gesondert herauszustellen und zu behandeln sein. Um einen spezifischen Stimmungsbegriff der Literatur der „Latenzzeit", insbesondere einen für Bernhards früher Prosa definieren zu können, werden wir unsere Bemühungen im unterstellten Rahmen der Renaissance des Stimmungsdiskurses[429] anzusetzen haben. Allerdings die Frage nach einer Definition eines hinsichtlich der Miniepoche der „Latenzzeit" historisch und poetologisch adäquaten Stimmungsbegriffs kann nicht losgelöst von der Frage gestellt werden, ob und wie die jeweiligen *Anathemen* sich aus dem *Gedächtnis ihrer Texte* (Haverkamp: 2000) zu offenbaren bereit sind oder ob sie weiterhin unausgelesen im Verborgenen ihrer Entbergung harren; nicht zuletzt ist dies auch eine Frage einer feinsinnigen analytischen Handhabung des *philologischen Echolots*. An der (Nagel-) Probe aufs Exempel der beiden *Latenzzeit-Erzählungen* sollte versucht werden, diese Handhabung nachvollziehbar zu explizieren.

7.1.2.1 Die Renaissance des ästhetischen Phänomens Stimmung. Ursachen und Folgen[430]

> *Wer in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren von Stimmungen sprach – etwa im Geiste Heideggers oder Emil Staigers –, hatte angesichts des Siegeszugs von Strukturalismus, kritischer Theorie, Poststrukturalismus […] wohl nur ein müdes Lächeln oder gar Kopfschütteln geerntet.*

[429] Es ist, wörtlich genommen, darunter keine Renaissance des ästhetischen Phänomens Stimmung zu verstehen, sondern dessen diskursive Wiederkehr, denn literarische Stimmungen sind auch, oder erst recht ohne Diskurs evidente poetologische Phänomene. Es geht also um die Möglichkeitsbedingungen ihrer Beschreibung. Vgl. dazu: die folgende Anmerkung.

[430] Vgl. zur Wiederkehr der literarischen Stimmung: Hajduk: 2011: *Vom Reden über Stimmungen*

Aus der Einführung der Hrsg. F. Reents/ B. Meyer-Sickendiek zu *Stimmung und Methode* 2013

Wenn Anna-Katharina Gisbertz von der *Wiederkehr der Stimmung*[431] (Gisbertz: 2011) spricht, so ist nicht zu erwarten, dass sie im 21. Jahrhundert nach einer geisteswissenschaftlichen *Karenz* von beinahe einem halben Jahrhundert – die Gründe hierfür sind vielfältig[432] und hinlänglich bekannt – als ästhetischer Begriff unverändert wiederkehrt. Wie jeder Begriff unterliegt auch der Stimmungsbegriff den Einflussfaktoren veränderter oder neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse, selbst wenn er, oder gerade weil er in den 1970er Jahren in das Forschungsfeld der Emotions-Psychologie[433] *ausgelagert* wurde, denn mit der empirischen wie der literarischen Emotionsforschung ging ein wesentlicher Impuls für die *Wiederentdeckung* des Stimmungsbegriffs einher (vgl. :Thomas Anz: 1999 und Simone Winko: 2003). – Auch wenn man nicht nahtlos an die Bruchstelle – sie ist mit O.F. Bollnow *Das Wesen der Stimmung* (2009) im Anschluss an M. Heideggers *Sein und Zeit*[434] (2006) und der Ablösung von E. Husserls *Bewusstseins-Phänomenologie* durch Merleau-

[431] Es ist nach Gisbertz nicht die Stimmung als solche, die wiederkehrt, sondern ihre wissenschaftliche Begrifflichkeit als ästhetische Kategorie. Stimmungen sind, unabhängig davon, ob von ihnen die Rede ist oder nicht, ubiquitäre, existenzialistische Phänomene. Sie konstituieren den Ich-Bezug zur Welt; aber nicht weniger sind sie poetologische Konstituenten literarischer Texte, unbeirrt davon, ob wir imstande sind, sie wissenschaftlich zu objektivieren oder nicht. Was also wiederkehrt, ist die wissenschaftliche Rede, der Diskurs ästhetischer Stimmungen.

[432] Ausführlich dargestellt von F. Reents: 2015: *Stimmungsästhetik*: Kap. D: *Tiefpunkt der Stimmung nach 1945*: 375-458 und Kap. E: *Ausblick. Wiederkehr von Stimmung nach 2000*: 459-476; insbesondere die Schlussbemerkungen: *Zum Potential gegenwärtiger Stimmungsästhetik*: 477-482, hier 482: „Die Abneigung gegenüber dem inflationär gebrauchten, unscharf gewordenen und schließlich auch historisch kontaminierten Stimmungsbegriff […] hat sich für die Reanimierung von Stimmungskunst beziehungsweise einer Poetik der Stimmung im 20. und frühen 21. Jahrhundert als hinderlich erwiesen. […] Der Blick in die Literatur- und Begriffsgeschichte von *Stimmungen* hat aber vor allem eines gezeigt: die fortbestehende Relevanz einer sich stets im Wandel befindlichen Stimmungsästhetik."

[433] Dort hat man die Forschung auf die objektgerichteten Emotionen fokussiert. Auch wenn seitens der Stimmungsforschung auf eine differenzierte begriffliche Herangehensweise an die Erkenntnissee der literarischen Emotionsforschung hingewiesen wird, sollte man sich doch vergegenwärtigen, dass letztlich der grundlegende Aufsatz von Thomas Anz: *Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung* (1999) und in der Folge Simone Winkos: *Kodierte Gefühle* (2003) die neuerliche Hinwendung der Geisteswissenschaften zum Stimmungsbegriff maßgeblich beeinflusst, wenn nicht überhaupt initiiert haben. Damit sollen die wegweisenden Arbeiten H. U. Gumbrechts, der mit *Diesseits der Hermeneutik* (2004) das Phänomen der „Präsenz" mithin die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung von Stimmung in das Zentrum seiner Überlegungen stellt und mithin die Möglichkeit der Interpretation von Stimmungen entschieden in Abrede stellt, nicht abgewertet werden. Allerdings sollte nicht unbeachtet bleiben, dass Gumbrecht sich implizit auf Heideggers fundamental-ontologischen Stimmungsbegriff beruft, der den reflexiven Charakter ästhetischer Stimmungen zu erfassen nicht in der Lage, also für die Entwicklung einer *Poetologie der Stimmung* (Hajduk: 2016) nicht zu gebrauchen ist. – Auch wir werden die Erkenntnisse der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung im Blick behalten und gegebenenfalls auf die Arbeiten von Ronald Sousa:1997: *Die Rationalität des Gefühls*, Claudia Meier-Seethaler: 2001: *Gefühl und Urteilskraft. Ein Plädoyer für die emotionale Vernunft* und Daniel Goleman:1997: *Emotionale Intelligenz* zurückgreifen. Denn was die Zurückweisung der cartesische Vernunftlogik betrifft, befinden wir uns im gleichen Lager: Gefühle, Emotionen und Stimmungen sind extensive Phänomene.

[434] Vgl. dazu auch Heidegger: 2004: *Die Grundbegriffe der Metaphysik*; insbesondere das Kapitel über die Weckung der Grundstimmung (der Langeweile) S.89-116.

Pontys leibzentrierter Phänomenologie (1966) zeitlich markiert – anknüpfen kann, so kann, will man ernsthaft dem ästhetisch Stimmungsbegriff der literarischen Moderne der Nachkriegszeit am Beispiel Thomas Bernhards früher Prosa auf seinen latenten semantischen Grund gehen, eine zumindest graduelle Auseinandersetzung mit Problemgeschichte der Stimmung von der Harmonielehre der Antike bis zur Diversität gegenwärtiger Stimmungskonzepte[435] nicht ausbleiben. Dazu empfiehlt sich vor allem David. E. Wellberys begriffsgeschichtlich fundierter, vielzitierter Aufsatz *Stimmung* aus 2003 (Barck: 2005) als Einstieg in den Stimmungsdiskurs. Wellberys Beitrag stellt allerdings nicht den Anspruch, eine Stimmungstheorie oder ein Methodenmodell zu problematisieren. Ein solcher Versuch findet sich erst 2016 und in Ansätzen bereits 2011 und 2012 bei Stefan Hajduk (Hajduk: 2011; Hajduk: 2021) – Ein auf Wellberys Beitrag (2003) zu den *Ästhetischen Grundbegriffen* (Barck: 2005) aufbauender wissenshistorisch angelegter Überblick über die vielschichtigen, rhizomatisch verflochtenen Veränderungsbedingungen der Stimmungsästhetik findet sich in F. Reents (2015): *Stimmungsästhetik.* Eine knappe Übersicht bietet sich auch bei Gumbrecht in: *Stimmungen lesen* (2011a: 16-22) an. Eine kurze Erörterung zur aktuellen Lage der Stimmungsforschung findet sich in: Hajduk: *Poetologie der Stimmung* (2016: 24-29) und übrigens in fast jeder Einführung der gegenwärtigen Forschungsliteratur zur ästhetischen Stimmung. – Nach Wellberys impulsgebenden Aufsatz von 2003, der bis heute nichts an Bedeutung verloren hat, ist besonders Stefan Hajduks Aufsatz[436] aus 2011[437] hervorzuheben, insofern sich darin einige grundlegende Anregungen, aber auch solche, die unserem Ansatz in weiten Teilen entgegenstehen[438] für die Erstellung unseres methodischen Leitmodells anbieten. Hajduk veranschlagt einen paradigmatische Wechsel von einem methodisch revisionistischen, epochenbezogenen Stimmungskonzepte zu einer ahistorischen, stimmungsimmanenten Theorie ästhetischer Stimmungen: „So muss eine Konzeption von Stimmung als begriffliches Instrument für historische Analysen deutlich abgrenzbar sein von einem >reinen Kontextualismus<, der auf der unsicheren Basis von dem, was

[435] Vgl. dazu Hajduk: 2016: 24-29: „*Zur aktuellen Lage der Stimmungsforschung und der Bedarf an Theoriebildung.* […] Aufgrund ihrer sprachlichen Verfasstheit ist Literatur und das in ihr poetisch organisierte Denken besonders dazu geeignet, die noch wahrnehmungsgeleiteten Spuren, Vorstufen und Übergängen zum begrifflichen Denken und dessen exklusivem Rationalitätstypus zu erkunden."

[436] Stefan Hajduk: 2011: *Vom Reden über Stimmungen*, in: *KulturPoetik* Bd. 11 (2011: 76-96)

[437] Hajduk zeichnet die germanistische *Forschungsgeschichte* der Stimmung nach und knüpft damit an die *Begriffsgeschichte* der Stimmung, wie sie von Wellbery 2003 vorgelegt wurde, an.

[438] Hajduks Festlegung auf den Untersuchungsgegenstand Stimmung (2016) haftet etwas Irritierendes an: „Denn wir wollen Stimmungen vornehmlich nicht erkenntnis- oder wahrnehmungstheoretisch oder allgemein, sondern ästhetiktheoretisch und speziell untersuchen." Nachdem, was wir bisher über ästhetische Theorien erfahren konnten, ist die sinnliche Erkenntnis seit Baumgarten deren erklärtes Ziel.

immer wieder als Zeitgeist mehr angesprochen als erfasst wurde, diskursspezifische Entwicklungen in der Wissensgeschichte ins Allgemeine einer (un)gewissen epochalen Stimmung relativiert. […] Demnach kann Zeit-Stimmung nur als eine transitorische Gestalt nachgezeichnet werden, deren Konturen sich mit dem historischen Prozess verschieben, den sie figuriert." (Hajduk: 2011: 90) Hajduks Forderung steht dem von uns verwendeten, *kontextualisierten* Begriff der *Zeitstimmung* der *Latenzzeit*, die wir mit Dan Diner als „gestaute Zeit" definiert und sie mit Gumbrechts Hinweis auf literarische Texte aus dieser Zeit (Beckett, Sartre, Borchert) differenziert exemplifiziert haben, in wesentlichen Aspekten entgegen. Hajduks Einschätzung der Zeitstimmung trifft zudem für unsere Vorgangsweise nicht zu, insofern wir *Zeitstimmung* nicht mit *Zeitgeist* gleichsetzen, denn wir perspektiveren die *Zeitstimmung*, die sich in den Literaturen der Nachkriegszeit, vor allem aus der Funktion des zeitgeschichtlichen *backgrounding* als textuelles Phänomen niederschlägt, „[d]enn wenn die ästhetische Erfahrung als ästhetisches Gestimmtsein verstanden werden muss, dann sind eben diese Verfahren des *backgrounding* die für diese Gestimmtheit entscheidenden". (A. Jacobs u.a.: 2013: 63-94) – Doch die eigentlich wichtigste Anregung aus Hajduks Aufsatz beziehen wir aus der Erweiterung seiner Theorie mit dem Aspekt der Medialität ästhetischer Stimmungen im Kontext mit Literatur als Medium. (Hajduk: 2011: 92-96) Die performative Medialität der im Wahrnehmungsvollzug verklammerten ästhetischen Phänomene, zum einem ist es die Materialität der Schrift, die nichts weiß von ihrer poetischen Botschaft, zum anderen die Vermittlerfunktion der indifferenten Unbestimmtheit der Stimmung, die von ihren *latenten Bedeutungen* nichts weiß, erfüllt mithin deren basale Bedingung, wie sie Emmanuel Alloa mit dem Bild des Boten veranschaulicht: „Der verlässlichste Bote ist jener, der seine Botschaft nicht kennt." (Alloa: 2017) Auf Hajduks Argumentationslinie, der im „prozessualen Wahrnehmungsvollzug" konstituierten Wirklichkeit als „transitorisches Ergebnis" kommen wir, um diesen Exkurs nicht zu überfrachten, bei der Erstellung unseres *offenen Leitmodells* noch genauer zu sprechen.

Wer allerdings eine Literatur in Form der frühen Prosa Thomas Bernhards zum Gegenstand einer stimmungsorientierten Untersuchung, die zudem auf eine mögliche Entbergung latenter anagrammatischer Bedeutungen gerichtet ist, gewählt hat, sieht sich einer vor allem methodologischen Problemlage[439] gegenüber, die durch eine deduktive Adaptierung

[439] Sie gründet auf dem Faktum, dass Bernhards Prosa apriori nicht der sogenannten *Stimmungsliteratur* zugerechnet wird, dass ihr zwar, abgesehen vom Topos der sprachmusikalischer Wirkungsästhetik, ein extensives emotionales Potential bescheinigt wird, jedoch bisher nirgendwo versucht worden ist, diesem Potential

eines der diversen historischen Stimmungskonzepte nicht zu bewältigen ist. Zu unterschiedlich sind die stimmungsimmanenten Fragestellungen und die angestrebten Erkenntnisse des gegenwärtigen Stimmungsdiskurses im Vergleich zum *epistemologischen Niemandsland* des Bernhardschen Stimmungsgefüges. Aber sind es nicht gerade die Heuristiken des Stimmungsdiskurses, die erst ein tieferes Verständnis für das ästhetische Phänomen Stimmung ermöglichen, und dass eine allzu frühe Fokussierung auf ein vermeintlich oder tatsächlich zutreffendes, den Anforderungen eines noch unerprobten Zugangs zur immanenten Poetik Bernhards entsprechendes Stimmungskonzept, sich im Fortgang der Untersuchung als nur bedingt brauchbar erweisen könnte. Und dennoch können wir unter der Prämisse, ein analytisch-methodisches Leitmodell anhand der beiden Erzählungen zu entwickeln, nicht umhin, uns die vielfältigen, umfangreichen und überaus trefflichen und anregenden Erkenntnisse des gegenwärtig herrschenden Stimmungsdiskurses[440] in einer Art assimilativen Verfahren anzueignen, sofern sie den spezifischen textuellen Implikationen der von Stimmungen figurierten Latenzen in den beiden hier zu untersuchenden Erzählungen – und erst recht im Roman *Frost* – förderlich zu sein versprechen. Es zeichnet sich aus der Lektüre der beiden Erzählungen verbunden mit einem gewissen, aus den noch disparaten Vorstudien erworbenen stimmungsimmanenten Vorwissen[441], eine noch nicht gefestigte Präferenz einer Stimmungsästhetik ab, der das raumzeitliche und leibzentrierte Phänomen der Stimmung mit dem Rückgriff auf sprachliche Darstellung und deren Wahrnehmungsformen als zentraler Fluchtpunkt zugrunde liegt, wie es quasi prototypisch im Begriff des „gestimmten Raums“ (Binswanger, Bollnow, Ströker, Wellbery) zum Ausdruck kommt; ein ästhetisches Konzept also, das auch den poetologisch-literarischen Raum (Blanchot: 2012) für das in Bernhards früher Prosa vorherrschende ästhetische Phänomen

literaturwissenschaftlich auf den Grund zu gehen, das heißt, auf ein möglichen epistemologischen Mehrwert nicht zu verzichten. Begünstigt wir diese philologische Defizienz durch ein nach wie vor herrschendes Missverständnis, bei Stimmungen handelt es sich um subjektive Wahrnehmungsphänomene, die mithin nicht objektivierbar wären. Allmählich beginnt man allerdings zu erkennen, dass die Literatur der „Latenzzeit“, man denke nur an die Beckett-Stücke, in denen die bis an die Grenze des Erträglichen getriebene Sinn- und Hoffnungslosigkeit durch das *permanente* Stimmungsmoment der *gestauten Zeit*, latente Anagramme als *Wörter unter Wörtern* über die Medialität des eminenten Stimmungsgehalts unbewusst wahrgenommen werden (vgl. Gumbrecht: 2012), nicht nur Stimmungen reflektieren (vgl. Eyckeler), sondern die konstatierten Stimmungen für sich wieder Reflexionen in Form subjektiver Gestimmtheit des *In-der Welt-Seins* des Rezipienten auslösen.

[440] Diese Forschungseminenz zeugt davon, wie breit inzwischen das wissenschaftliche Interesse, am Stimmungsdiskurs teilzuhaben, angelegt ist und mithin von der Evidenz multipler Stimmungsmodulationen.

[441] Vgl. dazu die im 5. Kapitel detailliert explizierte historische Entwicklung der ästhetischen Philosophie Baumgartens bis zu ontologischen Philosophie Nancys. Hierin zeigt sich Baumgartens Widerstand gegen die Dominanz der logischen Vernunft, aus der heraus die extensiv leiblichen Wahrnehmungsformen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Renaissance erfahren. Es ist daher unserer Ansicht nach kein kontingentes Phänomen, wenn fast zeitgleich der ästhetische Stimmungsbegriff ebenfalls eine Wiedergeburt erlebt.

der Melancholie, insbesondere in der Erzählung *Die Mütze* für die „Melancholie des Schreibens“ bereitstellt. (H. Pfeiffer[442]: 1988; vgl. dazu vor allem M. Wagner-Egelhaaf[443]: 1997). – Nicht zu vergessen ist, dass die bestimmenden Bezugskonstituenten des Stimmungsbegriffs *Phänomen* und *Ästhetik* sich nicht in wissenschaftlicher *Karenz* befunden haben, sich gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend weiterentwickelt haben. Denken wir nur an die ambivalenten Bestrebungen zu einer Neuorientierung der *Aesthetica* Baumgartens gegen Ende des 20. Jahrhunderts und den Aspekt der leiblichen Medialität, wie ihn Emmanuel Alloa im Anschluss an Merleau-Ponty herausgestellt und mit dem Begriff der Dia-Phänomenologie weiterentwickelt hat. Auch alle dem *linguistic turn* folgenden geistes- und kulturwissenschaftlichen Wenden sind nicht ganz spurlos am latent gehaltenen Stimmungsbegriff vorübergegangen sind, haben bis zu einem erstaunlich hohen Grad seine Wiederkehr begünstigt (vgl.: T. Anz: 2006: *emotional turn*; *spacial turn, ikonic turn etc.*). – Wie oben erwähnt, wird das Phänomen der literarischen Stimmung seit etwa zwanzig Jahren von der Literaturwissenschaft – wenn auch immer noch zögerlich aber doch – wieder ernst genommen. Man gesteht ihr inzwischen eine eigene ästhetische Kategorie, eine *Ästhetik des Berührens* zu. Diese Form von Ästhetik erfordert eine Lesart, die, wie Gumbrecht es vorschlägt[444], nicht mehr nach dem Sinn fragt, ohne sogleich das grundlegende Bedürfnis nach Erkenntnis aufzugeben. Es ist eine ästhetische

[442] Helmut Pfeiffer:1988: *Melancholie des Schreibens. Girolamo und sein „De vita propria“* 1988: 218-235; „[…] Bemerkenswerterweise steht die von Machiavelli evozierte Lektüre unter dem Signum einer massiven Metaphorik der Präsenz. Der Leser Machiavelli hört im Buchstaben des überlieferten Textes die Stimme seines Autors und erfährt sich in einer imaginären Gesprächssituation. […]“ Vgl. dazu eine Bemerkung E. Auerbachs (1982) in seiner *Mimesis*, in der auf eine ähnliche Erfahrung bei der Lektüre Montaigne verweist. (ebd.: 222-223)

[443] Wagner-Egelhaaf betitelt ihre Studie *Die Melancholie der Literatur* und nicht Melancholie *in der* Literatur. In der Einleitung formuliert sie die Grundthese: „Melancholie ist nicht ein Motiv der Literatur wie andere, z. B der Wald oder die Liebe, auch nicht eine in der Literatur zum >Ausdruck< gebrachte Befindlichkeit des Autors, sondern die Affinität von Melancholie und Literatur läßt sich auf eine gemeinsame Struktur der Repräsentation zurückführen." Im Zuge der stimmungsorientierten Analyse von *Frost* befassen wir uns noch eingehender mit dem Aspekt der literarischen Anthropologie von Melancholie.

[444] H. U. Gumbrecht (2011a): *Stimmungen lesen*. Nach Gumbrecht „haben oder sind“ Stimmungen keine Bedeutung. (ebd.: 30-31) Demnach zweifelt er an ihrer theoretischen Erklärbarkeit und methodischer Identifikation. Gumbrecht fordert ein „gegenintuitives Denken“ ein, denn oft ist es „die Irritation und die Faszination eines einzelnen Wortes oder Details, das Fragment eines Tons oder eines Rhythmus“, das unsere Aufmerksamkeit erregt. (ebd.: 29) *Stimmungen lesen*, so Gumbrecht, „meint Stimmungen in Texten und anderen Artefakten entdecken, sich affektiv und auch körperlich auf sie einlassen und auf sie zeigen“. (ebd.: 31) Hierin werden wiederum unsere Zweifel geweckt, denn jede *Bewusstmachung von Stimmungen* heißt, sie reflektieren, mithin können sie nicht „lesend“ entdeckt werden, sondern nur noch – gerade dagegen verwehrt sich Gumbrecht entschieden – im analytischen Nachvollzug identifiziert werden. Das steht auch im Widerspruch zu seinem Anspruch an die Effekte von „Präsenz“ (ebd.: 15) im Sinne des *Sich-Zeigens* (Mersch: 2002), der *Ästhetik des Erscheinens* (M. Seel 2003) und des *Berührt-Werdens* im Wahrnehmungsvollzug ästhetischer Phänomene. (Nancy: 2007). Möglicherweise ist es der Umstand, dass Gumbrecht seinen Anspruch, das Potential von Stimmungen freizulegen, in essayistischer Manier problematisiert, der uns irritiert. – Wir kommen in der Folge dieses Kapitels noch mehrmals auf Gumbrechts Verständnis, wie Stimmungen zu lesen seien, zurück.

Erkenntnis, die extensiv, also *leiblich* wahrgenommen wird (vgl.: 5. Kapitel: *Von Baumgartens „Aesthetica" zu Nancys „Corpus"*), denn „die jeweilige Leistung der Stimmung vollzieht sich vorthematisch". (Wellbery: 2003: 705) Sobald wir sie im Nachvollzug reflektieren, geht sie irreduzibel darin auf. Wir können, so uns bei der Analyse der Boden der *präsentischen* Erfahrung des Phänomens Stimmung entzogen ist, nur noch über Stimmungen, ihren Funktionen und Wirkungen reden, ohne sie erklären zu können, aber, sobald wir sie reflektieren, können nicht mehr von ihnen *berührt* werden. Mit dem berechtigten wissenschaftlichen Anspruch auf Diskursivität geht für den Philologen der Verlust der Wirkung ästhetischer Stimmungen unwiederbringlich einher[445]. – Mit der Mittelbarkeit dieser Rede sind bestimmte Fragestellungen verbunden, für die es in der Folge adäquate Antworten zu formulieren gilt. Diesem Anspruch versuchen wir, den Möglichkeiten bereits erworbener und gegebenenfalls noch zu erwerbender Erkenntnisse entsprechend, gerecht zu werden. – Neben dem wirkungsästhetischen Aspekt von literarischen Stimmungen ist unser Augenmerk auf die bei Bernhard besonders ausgeprägten individuellen Produktionsfaktoren seiner „immanenten Poetik" als Dispositiv der sprachlichen Realisierung von literarischen Stimmungsimplikationen gerichtet. Schon bei Humboldt mündet dieses Interesse in einer Gattungsdiskussion, indem der Fokus nicht mehr auf Kants ästhetischer Urteilskraft, „sondern [auf] der künstlerischen, zumal der dichterischen Produktion und Wirkung" liegt. (Wellbery 2003: 711) Dieser Anspruch findet sich bereits bei Baumgarten u.a. im Abschnitt III der *Aesthetica*: *Die ästhetische Übung*. (Mirbach 2007: 39-48) Vgl. dazu auch Frauke Berndt: 2016: *Die Kunst der Analogie*.

7.1.3 Der phänomenologische Paradigmenwechsel

Vor der konkreten stimmungsorientierten Textanalyse, verbunden mit dem angekündigten Ansinnen einer anagrammatischen Lektüre der beiden Erzählungen, sei noch angemerkt, dass die für unser Vorhaben bestimmenden Paradigmenwechsel – wir haben im 5. Kapitel versucht, sie ausführlich, wenn auch nicht vollständig kenntlich zu machen – Eingang in diese Analyse finden sollten. Wir begannen diese historische Darstellung der Phänomenologie mit der Ablösung der klassischen Bewusstseins-Phänomenologie Husserls vermittels

[445] Aus genau diesem Grund insistieren wir auf der *präsentischen, vorpropositionalen Erfahrung* ästhetischer Stimmungen, denn nur in deren Wahrnehmungsvollzug wird es möglich, vermittels performativen Medialität von Stimmungen deren latente Bedeutungen anzusprechen; das heißt, dass Stimmungen, wie Gumbrecht es expliziert, keine „Bedeutungen haben oder sind", jedoch *latente anagrammatische Bedeutungen* figurieren. Darin liegt unserer Ansicht nach das empirisch-leibliche Erkenntnisvermögen ästhetischer Phänomene begründet, wie sie die philosophische Ästhetik Baumgartens entwickelt hat.

der *Phänomenologie der Wahrnehmung*[446] (Maurice Merleau-Ponty: 1966), der *Phänomenologie des Leibes* und den ontisch-anthropologischen Beziehungen von *Mensch und Raum* (Bollnow: 2010). Die neue *Phänomenologie der Wahrnehmung* eröffnet dann ein überaus breites Forschungsfeld, das vom *Phänomen der Leiblichkeit* über das *Phänomen der Räumlichkeit* direkt zum *Phänomen der ästhetischen Stimmung* und ihren latenten Bedeutungen führt. Diese Darstellung wird von Bernhard Waldenfels[447], Hermann Schmitz[448] und hinsichtlich einer *Phänomenologie der Stimmung* von Thomas Fuchs[449] maßgeblich besetzt. Gernot Böhme bezieht sich in seinen *Essays zur neuen Ästhetik* (Atmosphäre: 2013) auf die sinnlichen Wahrnehmung (Aisthetik: 2001) einer zunehmend ästhetisierten Realität[450]. Ergänzend, ohne Vollständigkeit zu beanspruchen, seien dazu noch folgende Titel angeführt: Gisbertz: *Stimmung – Leib – Sprache*: 2009[451]; Gertrude Lehnert (Hg.):

[446] Dazu fasst Thomas Fuchs zusammen: „In der >Phänomenologie der Wahrnehmung< erhält der Leib zum ersten Mal eine ontologisch fundamentale Stellung. Der Leib selbst ist das >Subjekt der Wahrnehmung < ebenso wie die Bewegung. Merleau-Ponty verknüpft die Leiblichkeit so unauflöslich mit der Existenz, daß sie schließlich als qualitative Bestimmung des Bewusstseins selbst erscheint. […] [G]egenüber Husserl und Heideggers Priorität des Bewusstseins bzw. des Daseins, das sich in seiner Leiblichkeit verräumlicht, ist damit eine extreme Gegenposition markiert: Bewusstsein und Dasein war nie ohne den Leib; ein leibliches Bewusstsein ist weder aufweisbar noch denkbar, da alle seine intentionalen Gehalte immer von leiblich-sinnlichen Strukturen durchzogen sind. Bewusste Erkenntnis bleibt immer von einer *opacité*, der Undurchdringlichkeit umgeben, die sie anerkennen muß, um sich nicht fälschlicherweise absolut zu setzen. […] Allerdings hat Merleau-Ponty in seiner Analyse unter dem Primat des >Zur-Welt-Seins< des Leibes in Wahrnehmung und Bewegung die subtile Befindlichkeit des Leibes selbst weitgehend im Verborgenen belassen. […] Das leibliche Spüren selbst hat – gleichsam in den 60er Jahren – Hermann Schmitz in subtiler phänomenologischer Analyse aus einer gewöhnlichen Verborgenheit gehoben und damit die Basis gelegt, auf der sich die Phänomenologie der leiblichen Beziehung zur Welt erst eigentlich entfalten kann.“ (Thomas Fuchs: 2018: 72-73).

[447] Bernhard Waldenfels: 2010: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*; ders.: 2009: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*; ders.:2004: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*; ders.: 2018: *Das leibliche Selbst*; ders.: 2013: *Der Stachel des Fremden*. Waldenfels knüpft hierin direkt an Merleau-Pontys Phänomenologie des Leibes an und erweitert sie mit den Fragen nach der räumlichen Grenzüberschreitung des Leiblichen und der Konfrontation mit dem Anderen nach E. Levinas und M. Foucault. Wir gehen u.a. Waldenfels „Phänomenologischen Grenzbetrachtungen“ insofern nach, als wir im Schwellenphänomen „zwischen Drinnen und Draußen“ (Waldenfels: 2013: 28-40) in Verbindung mit Gaston Bachelard *Poetik des Raumes* (2011) und im Zusammenhang mit Sloterdijk Sphärendiskurs der *Blase* (1998) einen tragfähigen Zugang zu den anagrammatischen Latenzen in Bernhards Raumdarstellungen erwarten.

[448] Hermann Schmitz (2009): *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Für Schmitz ist „der Leib der Ausgangspunkt unseres gesamten Daseins“. […] „Schmitz‘ differenzierte Analysen leiblicher Wahrnehmung (u.a. >Engung< und >Weitung<)“ sind phänomenologische Kartierungen, die neben den Wahrnehmungsformen des „Drinnen und Draußen“ (vgl. Waldenfels: 2013), bei der stimmungsorientierten Textanalyse im Zusammenhang mit dem „gestimmten Raum“ eine tragende Funktion übernehmen sollten.

[449] Thomas Fuchs: 2018: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*; ders.: 2013: *Phänomenologie der Stimmung*. Thomas Fuchs differenziert das anthropologische Phänomen der räumlichen Wahrnehmung in einen Richtungsraum, einen Stimmungsraum, einen personalen Raum und einen Lebensraum.

[450] Vgl. dazu auch: Wolfgang Welsch: 2006: *Ästhetisches Denken*; ders.: 2012: *Blickwechsel*; ders.: 2010: *Grenzgänge der Ästhetik*.

[451] Gisbertz expliziert ihren Zugang, den sie mit Leib, Sprache und physikalischer Welt im Zusammenhang mit der Wiener Moderne definiert, mit einer analytischen Auseinandersetzung mit den Stimmungsphilosophien von Nietzsche bis Ernst Mach.

Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung: 2011; Alloa u.a. (Hg.) *Leiblichkeit*: 2012; Guido Rappe: *Leib und Subjekt: Phänomenologische Beiträge zu einem erweiterten Menschenbild*: 2012; Michaela Marzano: *Philosophie des Körpers*: 2013. – Hierzu Thomas Fuchs zur begrifflichen *Kontamination* von Stimmungen:

Die Phänomenologie der Stimmungen und Gefühle sieht sich einer Gemengelage von eher diffusen, oft flüchtigen, schwer beschreibbaren und noch schwerer abgrenzbaren Phänomenen gegenüber. Dies spiegelt sich im Begriffsfeld der Affektivität wider, in dem verschieden Bezeichnungen miteinander konkurrieren oder in ihren Bedeutungen ineinander übergehen: Atmosphäre – Klima – Ausstrahlung – Stimmung – Laune – Gefühl – Gespür – Befinden. […] Das Phänomen, mit dem wir es zu tun haben, changiert offensichtlich zwischen dem umgreifenden Charakter einer Räumlichkeit oder Situation einerseits und einer persönlichen Befindlichkeit andererseits. In einem Fall werden wir von einer äußeren Stimmung erfasst, im anderen strahlt die Stimmung von uns selbst aus und färbt die erlebte Umwelt[452]." (Fuchs: 2013: 17)

Was unsere erklärte Absicht, einen Zugang zu den latenten Anagrammen des melancholischen Stimmungsgehalt der beiden Erzählungen zu suchen und zu finden, betrifft, erwarten wir uns, dass sich über die Möglichkeitsbedingungen der Dia-phänomenologischen Wahrnehmung (Alloa: 2017) ein solcher über formalästhetische und inhaltlich phänomenologische Implikationen eröffnet, denn erst im Wahrnehmungsvollzug können sie vom kryptischen Subjekt ausgelesen werden. Wir werden im Zuge unserer stimmungsorientierten Analyse gegebenenfalls auf die dahingehend einschlägige Forschungsliteratur[453] zurückgreifen, sofern ihre jeweiligen Erkenntnisse den von uns eigeschlagenen Weg erhellend zu beeinflussen versprechen. Dazu auszugsweise Ulla Haselstein:

[…] An dieser Suche hat die Psychoanalyse Anteil – ob sie sich detektivisch und psychographisch der Rekonstruktion *unbewusster Motive* widmet, archäologisch das Kontinuum der Geschichte aufsprengen will oder eine Theorie des Lesens entwickelt, die unter Rekurs auf die Theorie der Schrift, aber auch in Abgrenzung von ihr das Gewicht auf die Wirkung legt, die Texte auf ihre Leser ausüben. Eine historische Wirkung freilich, die in sich gespalten ist, Kommentare auf sich zieht, Umschriften erfährt; eine Wirkung mithin, die Lacan als *Movens des Schreibens* begreift und im Text *lesbar* macht. Die Insistenz auf dem Moment der Praxis des Schreiben-Lesens muss notwendig auf den Begriff des Subjekts rekurrieren, doch entbehrt dieser wenigstens vorübergehend seiner geschichtsphilosophi-

[452] Implizit spricht hier Thomas Fuchs das Phänomen des „gestimmten Raums"(Binswanger, Bollnow, Ströker Wellbery), das in den beiden Erzählungen zum bestimmenden Modus des ästhetischen Phänomens Stimmung avanciert, an.
[453] U.a.: Anselm Haverkamp: 1988; U. Haselstein: 1991; dies.: 1988; S. Felman: 1988

schen Bürde und verweist nur noch formal auf den Text, *der sich durch andere Texte liest und zu lesen aufgibt*." (Haselstein 1991: 101–121; *Hervorhebung*; A. G.)

Mit Martin Gessmann (2013), um auch die jüngsten Beobachtungen zu einer möglichen Zukunft einer Phänomenologie des Stimmungsbegriffs hier zur Sprache zu bringen, taucht eine bemerkenswerte Sichtweise „[w]ie aus einer philosophischen Stimmung Literatur wird" auf, die in der „Rückkehr des Realismus" ihr phänomenologisches Heil sucht. „Die zeitgemäßen Stichworte geben Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre. Heidegger spricht von der >Langeweile< als eine Grundstimmung modernen Daseins" (Heidegger: 2004; vgl. dazu: Wellbery: 2011b). Sartre problematisiert die „Stimmung der Leere" in seinem ersten, 1938 erschienen Roman *Der Ekel*. Gessmann nimmt dann die „Zeit nach dem zweiten Weltkrieg" ins Visier seiner Beobachtung und verweist auf Camus „Neujustierung der >condition humaine< im Zeichen des >Absurden<" (Gessmann: 2013: 43-44). – Gessmann thematisiert in der Folge das philosophische Grundproblem der Stimmung unter Einbeziehung der klassischen Phänomenologie und insistiert auf der Erneuerung der Phänomenologie der Stimmung für das 21. Jahrhundert (vgl. Thomas Fuchs: 2013). Er gründet seine These von der *Rückkehr des Realismus* unter Berufung auf „Gewährsleute" wie Émile Zola und Balzac, macht sie dann an Michel Houellebecq fest, bei dem er „erstaunliche Parallelen zu Zola und Balzac" zu erkennen meint. Insgesamt ein überlegenswerter Ansatz für eine zukünftige Etablierung des phänomenologischen Stimmungsbegriffs. Darüber hinaus liefert Gessmanns Ansatz einen weiteren Beleg für Nancys Diktum: *aber, es gibt kein Schreiben, das nicht berührt*.

7.1.4 Die Mimesis der Syntax in Bernhards Prosa. Stimmung als textuelles Phänomen

All den noch folgenden Überlegungen vorausgestellt ist die Frage, ob in Bernhards Prosa eine analytisch dichotomische Zuordnung der Stimmung als inhaltliches Phänomen und ihre formalästhetische Entsprechung in der Darstellung, wie dies Hajduk in seiner Definition von Stimmung veranschlagt[454], aufrechterhalten werden kann (Hajduk: 2016: 133), erfahren doch gerade in Bernhards Prosa die linguistischen Mittel der Darstellung mehr und

[454] Hajduks *Poetologie der Stimmung* ist auf Goethes *Werther*, also auf das Schlüsselwerk der sogenannten *Empfindungsliteratur* gerichtet, d. h. dass das Phänomenale im Dargestellten analog eingebettet ist, das Ästhetische im Darstellenden erfahren wird. In der literarischen Moderne, explizit bei intransitiven Schreibweisen ab den späten 19. Jahrhunderts kommt es zu einer signifikanten Verschiebung der dichotomischen Textkonstituenten. Dies erfordert eine andere begriffliche Herangehensweise an das *ästhetische Phänomen* Stimmung. (vgl. dazu: Die *linguistische Definition von Stimmungsindikatoren* in der Erzählung *Die Mütze*)

mehr eine bedeutungstragende Funktion, so gesteht man seiner eigenwilligen Syntax durchaus mimetische Qualitäten (A. Betten: 2011) zu, mithin erfährt die inhaltliche Seite zunehmend eine subliminale Dimension, die mehr der performativ-medialen Funktion des intransitiven Schreibens verpflichtet ist. Es gilt also zu klären, ob bei Bernhard Stimmung nicht zuerst als textuelles Phänomen, ähnlich wie dies Simone Winko herausgestellt hat, zu denken sei und erst in zweiter Linie als inhaltliche Implikationen ästhetischer Phänomene. – Stefan Hajduk sieht in der Studie Simone Winkos *Kodierte Gefühle* (2003) die „vielleicht wichtigste Referenz in der *literaturwissenschaftlichen* Emotionsforschung". (Hajduk: 2016: 25) Katharina Gisbertz konstatiert in Winkos Arbeit ein „produktives Analyseverfahren zur Erfassung von Gefühlen in literarischen Texten". (Gisbertz: 2009: 14). Simone Winko wendet sich demnach entschieden gegen die drei vorherrschenden Thesen der *empirischen* Emotionsforschung, die besagen, dass Emotionen nur als Rezeptionsphänomen wissenschaftliche erforschbar sind. Diesem Vorbehalt stellt Winko ihre erste These entgegen: *Emotionen in der Literatur sind nicht nur als Rezeptions-, sondern auch als Textphänomene wissenschaftlich erforschbar.* – Auf den zweiten Vorbehalt, dass es sich bei Emotionen um subjektiv erfahrbare Phänomene handelt, „die nur intuitiv erfasst werden können", antwortet Winko mit ihrer zweiten These: *Literarisch gestaltete Emotionen lassen sich ´wissenschaftlich fundiert´ analysieren, da es sich um keine subjektiven Phänomene handelt, die nur intuitiv erfasst werden könnten.* – Der dritten vorbehaltlichen These, dass es sich bei Emotionen um diskursive Elemente handelt, „die in literarischen wie nicht-literarischen Texten gleichermaßen nachweisbar sind, begegnet Winko mit ihrer Gegenthese: *Die These, Emotionen seien allein als ´diskursive Elemente´ in literarischen und nicht-literarischen Texten aufzufassen, reduziert das Phänomen unnötig.* Wenn man Emotionen, so Winko, als diskursive Elemente bezeichnet, sagt das noch nichts über ihre Beschaffenheit und Funktion aus. (Winko: 2003: 12-16). Aus ihrer differenziert und fundiert angelegten Studie, für deren Erörterung hier nicht der nötige Raum gegeben ist, verweisen wir insbesondere auf das 4. Kapitel: *Zur Rekonstruktion der sprachlichen Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten* (ebd.: 110-150). Daraus beziehen wir in der Folge einige signifikante Anregungen, vor allem eine solche zum Problem der sprachlichen Identifikation von Stimmungsindikatoren, denn eine unserer grundlegenden Bedingungen für die Erstellung des *offenen methodischen Leitmodells* gründet in der Auffassung, dass Stimmungen *in* poetischen Texten sprachlich evident, also analog nicht vorzufinden sind – und sind sie das, dann droht ihnen, in die rezeptive Banalität eines Klartextes abzugleiten –, sondern

erst *durch* sie identifiziert werden können. Hierin definiert sich explizit die zweite Phase unseres offenen Leitmodells, namentlich die textimmanente *Identifizierung von Stimmungsindikatoren*. Im Zuge dieser textuellen Kenntlichmachung sprachlicher Implikationen von Stimmungen gründen auch die Möglichkeitsbedingungen ihrer *anagrammatischen Lektüre*, denn die symbiotisch verfugten Phänomene „Latenz und Stimmung" (Wellbery: 2011b) sind auf ein und dieselben sprachstrukturellen Elemente angewiesen. Allerdings ist mit der anagrammatischen Lektüre eine disseminative Verräumlichung des jeweiligen *Anathemas* vorausgesetzt, das kann bedeuten, dass die *stellare* Spurensuche nach dem „thematischen Wort" (Saussure), Wortgruppen, ganzen Sätzen, mitunter größeren Textpassagen sich über den gesamten Textraum erstrecken kann.

Winkos literaturwissenschaftlich motiviertem Zugang zu *Emotionen als Textphänomen* steht Rickenbachers materielles Verständnis leiblicher Wahrnehmungsformen als Textphänomen diametral gegenüber. Die hier von uns ins Spiel gebrachte Figur der *Textbewegung* korrespondiert dem Grunde nach mit S. Rickenbachers: *Vibrationen des Textes*. *„Stimmung" in Robert Musils „Vereinigungen"* (Rickenbacher: 2012: 61-82), insbesondere: 4. *Der vibrierende Text*: (ebd.: 76-82). Der Schlusssatz dieses Beitrags wird uns vermutlich, hinsichtlich raum-leiblicher Beziehungen von textuellen Bewegungen, in der Folge der Textanalyse noch weiter beschäftigen: „Da es sich bei Vibrationen um immaterielle, ubiquitäre Phänomene handelt, wird das in Stimmungskonzepten vorformulierte Integrationsversprechen aufgerufen. Durch die Rückbindung der Vibrationen an ihre körperliche Wahrnehmbarkeit und dank ihrer Ferne von metaphysischen Harmoniekonzepten werden sie auf eine materielle Basis gestellt, die sogar eine Wirkungsästhetik des Textes denkbar macht." (ebd.: 82) – Rickenbacher versucht in seiner Zusammenschau Vibrationen als textuelles Phänomen von Stimmungen als ästhetisch wirksames Rezeptionsphänomen auf einer materiellen Ebene zusammenzuführen, zumindest hält er es für denkmöglich. Musil definiert sein Stimmungskonzept über die Gestaltpsychologie, die mithin keine mediale Funktion bei der Übertragung von textuellen Phänomenen auf wirkungsästhetische Implikationen übernehmen kann. Es fehlt das Wort. Unserer Auffassung nach müsste das Phänomen des Leibraumes – er verfügte über die entsprechende Medialität – als Integral bei der Wahrnehmung von Vibrationen als Stimmungsevokation zwischengeschaltet werden.

Der Versuch einer Rekonstruktion der sprachlichen Gestaltung von Stimmungen liegt in der, wie wir es sehen, berechtigten Annahme begründet, dass eine allein auf Rezeptions-

phänomene gerichtete stimmungsorientierte Analyse den Prosatexten Bernhards insgesamt nicht gerecht werden kann, dass gerade bei Thomas Bernhard Stimmungen in textuellen, linguistisch konnotierten Phänomenen nach einer fundierten Analyse der Produktionsästhetik verlangen. In der jüngeren Forschungsliteratur zum Stimmungsdiskurs mehren sich die Anzeichen, die *Textbewegungen* selbst als *Stimmungsindikatoren*[455] identifizieren zu können. Begriffe wie *Der vibrierende Text* in Robert Musils Vereinigung oder Lutz Seilers Verweis auf „physikalische Prozesse der Gravitation als zentrales Movens der Poesie: >jedes gedicht geht langsam von oben nach unten<." (Reents, Rickenbacher: 2013:12) Für unser erklärtes Vorhaben, anagrammatische Strukturen in Bernhards Prosa über die Medialität von Stimmungen zu identifizieren, erscheint uns die Anmerkung der Herausgeber in der Einleitung im höchsten Maß bemerkenswert: „Damit ist zum einen die Bewegungsrichtung seiner Gedichte bekannt, denn entsprechend der Gravitation ist Seilers Poetik eine Wahrnehmungskunde der >rohen Stoffe< und der >Knochen der Erde<, sie fundiert auf der Mythologie des Bergbaus." (ebd.) Hierin zeigt sich explizit die vorpropositionale phänomenologische Erinnerungsfunktion ästhetischer Stimmungen, der das biblische *Anagramm der Gewalt* des *Macht euch die Erde untertan* (Gen. 1, 28) eingeschrieben ist und nach Lacan vom Unbewussten *ausgelesen* wird. – Ein weiterer Beleg für das Primat formalästhetischer Analysen von Stimmung findet sich bei Martin Gessmann (Gessmann 2013), indem er „jenen neuen phänomenologischen Stimmungsbefund in literarische Traditionen (des Realismus; *A.G.*) einzuordnen und eine Verbindung zwischen H. Balzac, E. Zola und Michelle Houellebecq herzustellen versucht. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass es sich bei Gessmann wie auch bei Reents – um ihre Thesen bloß in des 21. Jahrhundert hinüberzuretten – nicht um ein deduktives Aufpfropfen eines neuen formalästhetischen Stimmungskonzepts handelt, und in diesem Sinn weiter, dass literarische Stimmungen nicht auf epochale Stilfragen wie solchen der Romantik oder des Fin de siécle reduziert werden können. Formalästhetische Stimmungsimplikationen sind in der literarischen Moderne – in exemplarischer Ausprägung von Heinrich von Kleist über Franz Kafka bis zu Thomas Bernhard – signifikanter Bestandteil ihrer immanenten poetologischen Strahl-

[455] Zur Klarstellung: Stimmungen sind insofern *textuelle Phänomene*, als sie Stimmungen über sprachstrukturelle Implikationen *anzeigen*, aber es Stimmung *im* Text nicht gut geben kann, sondern Stimmungen *durch* den Text wahrgenommen werden. Auf diese Unklarheitsstelle in Winkos *Kodierte Gefühle*, wo sie Emotionen als textuelles Phänomen zwar anspricht, aber über die Vagheit des Nennens nicht weiter hinausgeht, wird mehrmals hingewiesen. Darin liegt letztlich unsere Vorgangsweise begründet, nämlich vor der eigentlichen Textanalyse ästhetischer Stimmungen über textuelle *Stimmungsindikatoren* zu identifizieren und zu isolieren. Konkret heißt das, dass wir das von Arburg vorgeschlagene *enharmonische Prinzip* nicht direkt auf die Stimmungsanalyse anwenden, sondern zuerst die sprachstrukturellen Indikatoren latenter Stimmungsimplikationen zu identifizieren beabsichtigen.

kraft. Die banale *Conclusio* lautet somit: Poesie ohne Stimmung gibt es nicht, mithin muss es eine sowohl eine Poetik, als auch eine Ästhetik der Stimmung geben; um die es sich verdient zu machen, sich allemal lohnt.

7.1.5 Überlegungen zu einer Theorie ästhetischer Stimmungen

Es besteht in der gegenwärtigen Stimmungsforschung weitgehend Übereinstimmung, dass „der Literatur die Funktion eines zentralen Reflexions- und Darstellungsmediums von Stimmungen“ zukommt, aber man reklamiert auch zu Recht einen „Bedarf an Theoriebildung“. (Hajduk: 2016: 24-29). Hajduk sieht in der gegenwärtigen Stimmungsforschung eine „Ambivalenz hinsichtlich der Möglichkeit oder Unmöglichkeit“ einer Theoriebildung und ortet hierin zwei Richtungen der Orientierung, von der die eine Richtung von Gumbrechts interpretations- und theorieresistenten Zugang besetzt ist und die andere von einer Forschungsgruppe, deren Methoden „wissenspoetologischen Perspektivierung von Stimmungen innerhalb von diskurshistorischen Rekonstruktionen“. Dazu zählen nach Hajduk Caroline Welsh, Hans-Georg von Arburg, Serge Rickenbacher, Katharina Gisbertz, Frederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek. (ebd.: 30-31) Die eine Richtung um Gumbrecht deklariert sich als theorieabstinent, die andere definiert sich durch die „Ausklammerung der Stimmung aus Methodenfragen“. Dem stellt Stefan Hajduk die Entwicklung einer „Theorie literarischer Stimmung auf der Basis eines Dialogs mit einer Philosophie aus dem ersten Drittel des 20, Jahrhunderts“ entgegen. Er gründet seine Argumente auf Martin Heideggers Stimmungskonzepts, bei dem er erstmals eine Systematik feststellt. Seine *Poetologie der Stimmung* entwickelt er in einem dreistufigen Verfahren. „Die Ausarbeitung eines theoretischen Profils von Stimmung erfolgt also über die methodische Funktionalisierung ihres Begriffs.“ (ebd. 33) Wir stellen Hajduks Versuch zu einer Theoretisierung des Stimmungsbegriffs keinen weiteren entgegen, sondern knüpfen in Teilen daran an und erweitern ihn um die Funktion als *Latenzfigur*. Was wir an Hajduks Ansatz zu einer Stimmungstheorie entschieden nicht teilen, ist die Ablehnung von zeitgeschichtlich bedingten Kontextualität. Darin besteht die offenkundige Absicht, den Stimmungsbegriff historisch zu neutralisieren. Aus einem abstrakt phänomenologischen Blickwinkel mag das zutreffen, nicht aber für einen Stimmungsbegriff als literarische ästhetische Kategorie, wie wir ihn mit der *Zeitstimmung* der „Latenzzeit“ zu konstatieren versucht haben. Nicht anders sehen wir den Stimmungsbegriff, wie in Hajduk seiner Theorie zugrunde legt, an die *Zeitstimmung* der Empfindsamkeit der „Goethezeit“ historisch kontextualisiert, in den „Netzen der Lebens-

welt“ (Waldenfels: 2016b) eingebunden. Nicht die Stimmung als leibgebundenes Phänomen ist den historischen Veränderungen ausgesetzt, sondern ihre poetologischen Implikationen im Zusammenhang mit der jeweiligen „Sprachsituation“. (Blumenberg) Diese historische Einschränkung ist auch dem Titel der Studie Hajduks: *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit* inhärent, der Anspruch Hajduks auf einen universellen Stimmungsbegriff erweist sich bereits nach wenigen Seiten für unser Vorhaben als nicht nachvollziehbar. – Ebenso anders als Hajduks Ansatz gründen wir unsere methodische Herangehensweise nicht auf Heideggers fundamentalontologisches Stimmungskonzept, sondern bedienen uns der ontologischen *Phänomenologie der Leiblichkeit* Merleau-Pontys und Jean-Luc Nancys *Philosophie des Berührens*, die beide, wie im 5. Kapitel expliziert, auf Baumgartens *Aesthetica* als *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* rekurrieren. Mit Baumgartens *literarischer Epistemologie* kommt es nicht nur zu einer Aufwertung der Literatur als epistemisches Medium, sie eröffnet hierin zugleich Möglichkeiten, sinnliche Erkenntnisse ästhetischer Phänomene wie Stimmungen literaturwissenschaftlich zu beschreiben. (vgl.: Frauke Berndt: 2016). In der Folge setzen wir uns von Hajduks theoretischem Konzept insofern ab, als wir es um eine Theorie der *Stimmung als Latenzfigur*, mithin um eine anagrammatische Poetologie zu erweitern versuchen.

Stimmung als Latenzfigur, das sagt uns, dass Stimmungen – neben anderen Funktionen – in literarischen Texten als Latenzfigur fungieren. Dem Phänomen der ästhetischen Stimmung eignet eine vornehmlich erschließende Funktion: In Stimmungen offenbaren sich latente Bedeutungen, die das wahrnehmende Ich berühren, indem sie sich ihm entziehen. Diese, vermeintliche, Funktionsbeschränkung des ästhetischen Stimmungsbegriffs als Latenzfigur – im eigentlichen Sinn ist sie eine begriffliche Erweiterung – entlastet hierin den Stimmungsbegriff so wenig, wie sie den der Latenz überfordern könnte. Sie sind wesensgleiche ästhetische, symbiotisch in Erscheinung tretende Phänomene und werden mithin als irreduzibel verklammerte Ganzheit wahrgenommen. Latenz ist demnach eine extensive Funktion ästhetischer Stimmungen. – Der *poetologischen Theorie* der ästhetischen Stimmung Stefan Hajduks ist demzufolge eine *Theorie der literarischen Latenz* (Haverkamp) eingeschrieben. Stimmungen fungieren als *figura cryptica* aus ihrer diffusen Medialität heraus. Stimmungen als ästhetische Erscheinung für sich zeigen sich wiederum über die Medialität literarischer Texte, sind allerdings nicht direkt, sondern über ihre sprachlichen Indikatoren diskursivierbar. Etwas genauer betrachtet: Die o.a. Beobachtungen bleiben in der vorthematischen Perzeption auf der Unmittelbarkeit der ontisch-leiblichen Wahrnehmung be-

schränkt. Um sie literaturwissenschaftlich beschreiben zu können, kommen wir nicht umhin, nämlich ohne die Möglichkeit ihrer sinnlichen Erkenntnisse aus den Augen zu verlieren, uns deren poetischen und sprachstrukturellen Implikationen der jeweiligen Texte zuzuwenden. Dies ist allerdings nur möglich, wenn wir die beiden in sich verklammerten Begriffe etwas genauer explizieren: 2011 erscheint in der von H. U. Gumbrecht und Florian Klinger herausgegeben Anthologie: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften* ein Beitrag von David E. Wellbery, den er mit „Latenz und Stimmung" betitelt, worin die Konjunktion *und* „als etwas allgemein Geteiltes und also Gemeinsames" des so Wahrgenommenen verweist. (Wellbery: 2011b: 265-276) Wellbery expliziert seine Beobachtungen zur Verknüpfung von Latenz und Stimmung an zwei Passagen – sie verhandeln die Langeweile als Grundstimmung – aus der Vorlesung Heideggers im Wintersemester über *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* (Heidegger: 2004/1929): „Beschreibungen von Stimmungen dienen als Zugang zu latenten Bedeutungen. Und dies führt uns zu der These, die ich im Folgenden zu konkretisieren versuchen möchte: Stimmung ist eine Gattung von Latenz, deren Deutung Einblick in verborgene ontologische Konfigurationen gewährt. Die Untersuchung von Stimmungsdarstellung ist in diesem Sinne als Forschungsinstrument innerhalb eines größeren Rahmens einer historische Ontologie einsetzbar." (Wellbery: 2011b: 266) Implizit spricht Wellbery hierin die symbiotische Verknüpfung – nämlich Stimmung als eine Figur von Latenz zu denken – als theoretische Grundlage für unser methodisch *offenes Leitmodell* an. Bei der konkreten stimmungsorientieren Lektüre der Erzählung *Der Schweinehüter* rekurrieren wir gegebenenfalls auf Wellberys Beobachtungen und werden sie in der diesen Beobachtungen entsprechenden angewandten Probe als Exempel herausstellen. Für den Moment begnügen wir uns mit Wellberys Anregung zu einer Methodik zur Untersuchung und Beschreibung von historischen Grundstimmungen, die wir hier als *Zeitstimmung* der „Latenzzeit" bezeichnet haben: „Heideggers eigene Methodik, die auf der historischen Singularität der Grundstimmung beharrt, legt uns einen chronologischen Vergleichsmaßstab nahe. Was wir benötigen, sind Texte, in denen die gleiche historisch-spezifische Latenz zum Ausdruck kommt, Texte, die in der Stimmung des >gegenwärtigen Augenblicks< wurzeln, aus der heraus Heidegger schrieb: >Ontologie […] entsteht in Akten des Verstehens; sie ist eine Deutung des Seins.<" (ebd.: 274) Mit der nachfolgenden Textanalyse versuchen wir, diesem Bedürfnis, den#m Aspekt eines möglichen Einblicks in verborgene ontologische Konfiguration von Anagrammen betreffend, im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten nachzu-

kommen. Ebenso trachten wir, Wellberys expliziter Forderung nach methodischer Beweglichkeit bei der Interpretation der ontischen Qualität von Grundstimmungen gerecht zu werden. Stimmungen in literarischen Texten sind vorthematisch erfahrbare ästhetische Phänomene, denen latente Semantiken eingeschrieben sind, die aber vom Bewusstsein nicht erfasst werde können, allerdings im Sinne Husserls „Intentionalität des Bewusstseins" danach drängen. (Fellmann: 1989: 43 und 72-76) Um sie literaturwissenschaftlich diskursfähig zu machen, müssen sie von der ontologisch phänomenologischen Ebene auf eine sprachlich ästhetisch-poetologische Ebene transformiert werden. Dazu bedarf es den „ästhetischen Gegenstand Stimmung auf eine Reflexionsstufe" anzuheben. (Hajduk: 2016: 13-14)[456] – Wenn Simone Winko in ihrer literaturwissenschaftlich wegweisenden Studie zu einer „Poetik der Emotionen"[457] – nicht ohne Grund – Emotionen als „textuelle Phänomene" (Winko: 2003: 9-17) konstatiert, dann weist sie implizit auf die hier, ebenso nicht grundlos, gewählte Annäherung an das *ästhetische Phänomen* der Latenzfigur Stimmung hin. Sie deckt sich mit Winkos Auffassung insofern, als wir Stimmung nicht als intuitiv subjektives, ergo nicht objektivierbares Wahrnehmungsphänomen verstehen. Als Vergleich bieten sich dazu die Gegenthesen Winkos zur immer noch bestehenden philologischen Widerständigkeit zur theoretischen Thematisierung ästhetische Stimmung in literarischen Texten[458] Hajduk vermerkt in diesem Zusammenhang, der „Phänomenbestand findet sich […] eingelassen in die Darstellungsformen der poetischen Sprache. In ihnen wird die Stimmung rhetorische generiert und über ihre textuelle Organisation poetologisch entfaltet." Auf diese Einsicht ist letztlich sein Definitionsversuch von Stimmung ausgerichtet. (Hajduk: 2016: 13) Mit dem phänomenologischen Zugang zur Textualität von Stimmung ist aber nur einer der beiden für uns maßgeblichen methodischen Pflöcke eingeschlagen.

[456] Vgl. dazu: Angelika Jacobs: 2013: *Die Reflexionskomponente der Stimmung*, in: Jacobs: 2013: 17-22: „Für unsere Untersuchungen sind zwei Befunde zentral. Zum einen die Hypothese, dass die Vermittlungs- und Erschließungsqualitäten sowohl in seiner (analogen) Erfahrbarkeit als Resonanz als auch in seiner (digitalen) Diskursivierbarkeit als Ausgleich begründet sind. Diese Doppelkodierung prädestiniert ihn zum Brückenschlag zwischen präreflexiven und reflexiven Komponente des Darstellens und Erkennens und ermöglich seine Anwendung im metaphorischen Bereich des impliziten Wissens." (ebd.: 21) Zuvor noch expliziert Jacobs die kognitive Komponente ihre Stimmungskonzepts: „Aus der Sicht der kognitiven Metaphertheorien enthält das Stimmungskonzept notwendig ein Reflexionsmoment, hinter dem eine *konstruktive* Leistung des Erkennens […] steht." (ebd.: 20)

[457] Wenn Winko von Emotionen spricht, denken wir bis zu einem gewissen Grad Stimmungen mit. Begrifflich zu differenzieren sind sie jedoch in ihrem unterschiedlichen räumlichen und objektbezogenen Verhalten: Emotionen sind auf Objekte gerichtete Phänomene (ich liebe dich), Stimmungen diffundieren vektorlos, Schallereignissen ähnlich; die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt werden unkenntlich. Für einen analytischen Ansatz, der vornehmlich die textuellen Implikationen von Stimmungen oder Emotionen zum Gegenstand hat, sind diese spezifischen Paradigmen vernachlässigbar, solange sie in ihrer unterschiedlichen Wirkungsweise nicht als epistemische Analogie gleichgesetzt werden.

[458] Genaueres zu der problematischen Position innerhalb der traditionellen Germanistik ab den 1970er Jahren findet sich bei Winko in der argumentativ trefflich fundierten Einführung.

Über Winkos vornehmlich auf textuelle Phänomene von Emotionen gerichteter Ansatz hinaus, hat uns die perzeptive Wirkungsweise des ästhetischen Phänomens insofern zu interessieren, als die *kryptische Subjektivität* latenter (anagrammatischer) Bedeutungen sich nicht in den Objektbereich deskriptiver Analysen von Emotionen/Stimmungen eingliedern lässt, hermeneutisch verfahrend nicht objektivierbar ist. Demnach können, wie schon mehrmals angesprochen, unsere analytischen Beobachtungen nicht beim phänomenologischen *Wahrnehmungs-Paradigma* verharren. „Es genügt nicht", ist bei Fellmann zu lesen, „daß der Phänomenologe sich als asketischer Visionär gebärdet, der nur selbst etwas sieht, was anderen verborgen bleibt und nicht mitteilbar ist". (Fellmann: 1989: 189) Auf einer rein phänomenologischen Analyseebene bleibt uns der Zugang zu den latenten Stimmungsimplikationen, mithin zu den „Wörtern unter Wörtern" verwehrt. Erst durch die Verknüpfung zu einer *ästhetischen Phänomenologie*[459] können Stimmungen auf eine Reflexionsstufe angehoben werden, um über „die Untersuchung ästhetischer Stimmungskonfigurationen" dem „spezifisch Poetischen auf die Spur"[460] zu kommen, also gerade demjenigen, was sich seiner begrifflichen Erhellung entzieht. (Hajduk: 2016: 14). Wir werden uns im Zuge der konkreten Textanalyse, insbesondere bei der Fokussierung auf anagrammatische Latenzen diesem Aspekt noch genauer zuwenden, mithin ihn an den sprachstrukturellen Stimmungsimplikationen exemplifizieren.

Der hier mitunter gestellte Anspruch, Bernhards frühe Prosaarbeiten mit der „Latenzzeit" in ein korrespondierendes Verhältnis zu stellen, verlangt, die *melancholische Grundstimmung* als textuelles Phänomen mit der *Zeitstimmung* als *lebensweltlich* historisches Phänomen zu reflektieren. Und wer den Begriff der *Lebenswelt* in den Mund nimmt, kommt an Husserls phänomenologischen Erfahrungsbegriffen nicht vorbei. (Vgl. dazu: Blumenberg: 2012: 7-54; hier bes. 46-51[461]; vgl. dazu auch: F. Fellmann:1989: *Phänomenologie als äs-*

[459] Hajduk insistiert auf der Untrennbarkeit von *phänomenologischer* Wahrnehmungs*nähe* und *ästhetische*r *Distanz*, um sie überhaupt auf eine Reflexionsstufe anheben und poetologisch auslesen zu können. (Hajduk: 2016: 133) und affirmiert implizit Fellmanns Ansatz: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*

[460] Hajduk spricht hierin implizit das Auffinden der disseminativen Spuren des Anathemas an, ohne darauf näher einzugehen; wie auch der Begriff des Anagramms in seiner Poetologie der Stimmung nicht vorkommt, wenngleich sich mit Erwähnung „Klopstock" im von ihm untersuchten *Werther* sich geradezu eine paradigmatische anagrammatische Implikation, das eigentliche *Anathema* im Werther aufdrängt.

[461] Blumenberg geht in seinem Aufsatz von 1959 auf den Aspekt der Kontingenz als Konsequenz der Phänomenologie Husserls ein: „[…]Diese Feststellung lässt die kritische Funktion des Begriffs der „Lebenswelt" in der Auseinandersetzung Husserls mit der neuzeitlichen Technisierung noch einmal deutlich werden. […] Dass Husserls in der späten Phase seines Denkens nach dieser Lebenswelt geforscht hat, und zwar noch bevor ihm das Problem der Technisierung akut geworden war, ist eine aus der immanenten Entwicklung der Phänomenologie selbst hervorgegangene Dringlichkeit gewesen; denn – und das ist entscheidend für unseren Gedankengang – die phänomenologische Methode ist selbst ein Paradigma des Kontingenzbewusstseins.

thetische Theorie[462]; vgl. weiter: B. Waldenfels: 2016: *In den Netzen der Lebenswelt*[463]). – Vorausgreifend kann zu dem gesagt werden: Die *Zeitstimmung* der „Latenzzeit" im Zusammenhang mit der „historischen Verzweiflung" (Heidbrink 1994: 211) grundiert die *eschatologisch-melancholische* Grundstimmung in Bernhards Werk über die frühe Prosa hinaus.

7.1.6 Stimmungsorientierte, anagrammatische Lektüre anhand des offenen Leitmodells.

Was sich aus den bisherigen Erörterungen in klaren Konturen abzeichnet, sollte im gegebenen Fall der beiden Erzählungen diese Analyse sinnvollerweise in *drei* aufeinanderfolgende *Phasen* erfolgen, die zugleich das hier explizierte *offene Leitmodell* in groben Zügen abbilden. Die besagte Probe aufs Exempel der beiden Erzählungen sollte man, nach einer *ersten Beobachtung* sprachlicher und konzeptioneller Auffälligkeiten, damit beginnen, den *Nährboden* der melancholischen Grundstimmung hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Kodierung freizulegen und dementsprechend zu befragen, d.h. worauf gründet die *eschatologisch* gefärbte Melancholie im *Schweinehüter* und wodurch unterscheidet sich die *allegorisch* konnotierte Melancholie in *Die Mütze*. – Der lapidare, quasifatalistische Hinweis, der melancholische Diskurs sei infolge nachhaltig historischer Verzweiflung ein Paradigma der Moderne, könnte man ja dem Grunde nach teilen, ist für Bernhards Prosatexte der „Latenzzeit" zu eng gesteckt; zu einschneidend tiefgreifend wirkt hier das Trauma der Kriegsereignisse in diese Zeit hinein. Es kann überdies dem Anspruch der konkreten Textanalyse nicht restlos genügen, die Beschreibung in Bernhards Prosa undifferenziert

[…]Die Lebenswelt selbst zum Gegenstand theoretischer Deskription zu machen, ist ja nicht eine Errettung und Bewahrung dieser Sphäre, sondern in der Enthüllung die unvermeidliche Zerstörung ihres essentiellen Attributs der Selbstverständlichkeit." (Blumenberg: 2012: 47-48)

[462] Fellmann (1989) resümiert über die transzendentale *Phänomenologie als ästhetische Theorie*: „Phänomenologie als ästhetische Theorie kann und will keine Letztbegründung geben. Sie muss sich darauf beschränken, die reduktiven Strukturen (*Husserl*; A.G.) narrativer Repräsentation freizulegen, die Entwicklung der Ideen in Geschichten herauszuarbeiten, die den Reichtum und die Verständlichkeit der menschlichen Welt ausmachen." (Fellmann: 214-215) Für unsere Vorgangsweise bietet sich hier der Anknüpfungspunkt für eine mediale Transformation zu einer Poetologie der ästhetisch-phänomenologischen Latenzfigur Stimmung.

[463] B. Waldenfels (2016) ergänzend zu Blumenberg: „[…] Husserls Versuch einer Grundlegung scheitert daran, daß das angebliche Fundament, nämlich die Lebenswelt als Wahrnehmungswelt bzw. die lebensweltliche Erfahrung als Wahrnehmung, inadäquat bestimmt wird. Die Alternative, die in einer angemesseneren Bestimmung zu suchen ist, führt dann allerdings nicht zu dem Resultat, daß die Grundlegung besser gelingt, sondern dazu, daß der Anspruch auf eine letzte Grundlage selber eine Einschränkung erfährt. >Abgründigkeit des Sinnes<, das soll besagen, daß der Prozess der Sinnbildung gar nicht auf den letzten Grund gestellt werden kann, weil von vornherein kontingente Voraussetzungen in ihn einfließen. Der Versuch einer totalen Grundlegung würde unweigerlich dazu führen, daß die konkreten Ordnungsleistungen, die eine Lebenswelt entstehen lassen, sich dem Zugriff entziehen. […] Alltägliche Erfahrung, wissenschaftliche Forschung und philosophische Explikation treten in ein Spannungsgefüge, das einseitige Über- und Unterordnungen ausschließt." (Waldenfels: 2016: 15-16)

auf ein bloß nominelles Wissen über die melancholische Grundstimmung der Moderne zu beziehen. Wir kommen nicht darum herum, die unterschiedlichen Kodierungen hinsichtlich ihrer sprachlichen Gestaltung und rezeptiven Wirkungsweisen noch vor oder im Zuge der konkreten Textanalyse zu problematisieren. In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass der Anspruch dieser Probe aufs Exempel nicht vornehmlich auf den melancholisch gestimmten *Geistesmenschen*, wie er erst mit *Frost* einsetzt und in der Folge zum bestimmenden poetologischen Paradigma in Bernhards Prosa avancieren sollte (vgl. Scheffler: 2008: 211-258), gerichtet ist, sondern vielmehr auf das textuelle Phänomen der *immersiven* Wirkung der Figurenrede, also auf das, was Eyckeler als „Sprachsog" bezeichnet; anders gesagt, es ist das Verfahren des *backgrounding*, dem die beiden Erzählung ihre *textuelle* melancholische Grundstimmung – ein Merkmal *der* und nicht *in* der Bernhardschen Prosa (Wagner-Egelhaaf: 1997) – verdanken.

Die *zweite Phase* des offenen Leitmodells ist dann vornehmlich auf die Identifikation von Stimmungsindikatoren – sie können grundsätzlich in allen textkonstituierenden Sprachelementen auftreten und identifiziert werden – mit der wir an geeigneter Stelle dieses Kapitelabschnitts noch genauer befasst sein werden, gerichtet. Mit dieser Phase sollte bereits ein verräumlichtes, bewegungs-operatives Denken *mitgedacht* werden, als dieses texträumliche, nichtlineare Denken die *dritte Phase*, die der Suche nach den disseminierten Spuren des Anathemas, geradezu vorauszusetzen ist. Auch diese Phase harrt ihrer differenzierten Explikation bei der Probe aufs Exempel. – Erst nach diesen grundlegenden Überlegungen zu den einzelnen Analyseschritten und den damit verbundenen Fragestellungen kann das angesprochene *offene Leitmodell* veranschlagt werden.

7.1.6.1 Anmerkungen zum offenen Leitmodell

Der konkreten analytischen Vorgangsweise liegen als Basis die drei Beschreibungsphasen zugrunde, die dem *epistemischen Rohling* des *offenen Leitmodells* Kontur und Fasson verleihen sollten. Seine vollständige Funktionsweise erschließt sich allerdings erst im konkreten analytischen Vollzug der jeweiligen textuellen Stimmungsmodulation selbst. Die *Identifikation von Stimmungsindikatoren* in den sprachlichen und poetologischen Textstrukturen ist die *zentrale Größe* dieses Leitmodells und generiert zugleich die entsprechenden *Variablen* für die weitere Vorgangsweise im Spurenfindungsprozess der latenten Bedeutungen. Diese Hypothese gründet in der Auffassung, dass ästhetische Stimmung sich nicht

im Text als evidentes Phänomen konstituieren, sondern *durch* dessen sprachlichen und poetologischen Implikationen vermittels einer besonderen Herangehensweise *angezeigt* werden. Diese *Stimmungsindikatoren* sind, wie wir es bei der folgenden Textanalyse der beiden Erzählungen auszugsweise zu exemplifizieren versuchen, nach dem Prinzip des *enharmonischen Wechsels*[464] identifizierbar und beschreibbar (Arburg: 2011: 15-32). Die konkrete Anwendung dieses *enharmonischen Prinzips* verlangt allerdings nach einer besonderen Aufmerksamkeit und einem seismographisch sensorischen Talent bei der Isolierung latente linguistischer wie poetologisch-narrative Textstrukturen und mutiert letztlich zur eigentlichen Nagelprobe der postulierten methodischen Beweglichkeit des *offenen Leitmodells*. Durch die bewusst kontrastive Gegenüberstellung der beiden Erzählungen wird die angesprochen Variabilität der analytischen Vorgangsweise im vollen Umfang offenkundig, als die unterschiedlichen Codierungen der melancholischen Grundstimmung, wie zu zeigen sein wird, nach unterschiedlichen analytischen Lesarten verlangen. – Erst im *Vollzug der Identifikation* von Stimmungsindikatoren werden vermittels adäquater Lesarten jene ästhetischen und phänomenologischen Implikationen sichtbar, aus denen bei der vorthematischen, extensiven Wahrnehmung die latenten anagrammatischen, *intertextuellen* Bedeutungen vom *kryptischen Subjekt* ausgelesen (Haverkamp: 1988) werden. Im analytischen Nachvollzug bleibt es uns vorbehalten – und mangels anderer Möglichkeiten auch gar nichts anderes übrig – aus dieser verklammerten, ganzheitlichen Wahrnehmung der *Stimmung als Latenzfigur* die Prozesse ihrer Gestaltwerdung als auch ihre perzeptiv immersiven Erscheinungsformen partiell zu extrahieren und zu beschreiben. Die Entscheidung, das Leit- und Vorgehensmodell offen und beweglich zu halten, erfährt schon nach den ersten Schritten eine gewisse Bestätigung, denn was sich in der oben skizierten Beschreibung als unproblematisch gangbare Vorgangsweise erscheinen mag, erweist sich in der analytischen Umsetzung als überaus aufwendiger und komplexer Prozess. Im Fortgang der Textanalyse werden immer mal kleinere, bisweilen auch größere epistemische Leerstellen augenfällig, und zwar immer dort, wo die bisherigen, sukzessive aus direkt beteiligten oder peripheren Begriffs- und Wissensfeldern gewonnenen Erkenntnisse bei der analytischen Anwendung, was bei einem methodisch noch unerprobten Zugang[465] vorauszuse-

[464] Eine genauere Erklärung der analytischen Funktion des *enharmonischen Prinzips* haben wir der konkreten Analyse der Erzählung *Der Schweinehüter* vorangestellt. Hier begnügen wir uns vorerst auf die Feststellung, dass es sich um ein musikalisches Prinzip aus der *Harmonielehre Rameaus*, um ein auf Differenz und Identität beruhendes Modell handelt.

[465] Mit Fortgang unserer methodologischen Aufbereitung, die sich nunmehr in der analytischen Praxis partiell fortsetzt, drängt sich das Bild einer *hermeneutischen Spirale* und nicht das eines *Zirkels* auf, das heißt, mit

hen ist, zu kurz greifen, und das zeigt sich *naturgemäß* erst im Verlauf der konkreten Analyse selbst, ist das *offene Leitmodell* um weitere, partiell extrahierte Erkenntnisse aus den bereits angesprochenen oder notwendigerweise aus weiteren, noch anzusprechenden Wissens- und Begriffsfeldern des Stimmungsdiskurses adaptiv zu erweitern[466]. – Diese permanente Pendelbewegung zwischen theoretischen Erörterungen[467] und praktischer Anwendung verlangt – um den Gewinn eines besseren Verständnisses – nach einer generellen Feststellung zu einem an sich literaturwissenschaftlichen Gemeinplatz: Kein Prosatext Thomas Bernhards, und darüber hinaus kein auf seinen latenten Stimmungsgehalt zu untersuchende literarische Text weist auch nur annähernd gleiche textuelle Implikationen des ästhetischen Phänomens Stimmung auf, vor allem weil das textuelle Umfeld dieser Implikationen immer ein strukturell anderes ist. Dies geht mit einer zweiten Feststellung einher, dass ästhetische Stimmungen singuläre Erscheinungen sind, die, so wie sie erscheinen, nicht vorher schon genauso erschienen sind und auch so nicht wieder erscheinen werden. Dem allgemeinen Vorverständnis ästhetischer Stimmungen nach können diesen textuellen Einschreibungen von Stimmung nach Wittgensteins Analogiedenken bestenfalls eine *Familienähnlichkeit* – nachzulesen in den *Philosophische Untersuchungen* von 1959; hier 2003 – zugeschrieben werden[468]. Das erklärt den im oben explizierten Umstand, dass ei-

jedem noch so gering erscheinenden Erkenntniszuwachs steigen die Voraussetzungen, daraus ein Verstehenskonzept zu extrahieren, das uns einen literaturwissenschaftlich-poetologischen Zugang zum komplexen, leiblich erfahrbaren Phänomen latenter Stimmungen ermöglicht. Das bedeutet, dass uns vermutlich der Reflexionsraum der Fußnoten noch weiter im gewohnten Umfang erhalten bleibt.

[466] Es erscheint uns rückblickend nicht sinnvoll und auch nicht gut möglich, die vielfältigen, für unser Vorhaben oft nicht oder nur marginal relevanten Bedeutungsfelder in der methodologischen Aufbereitung über das Wesentliche hinaus umfassend darzustellen. Umso mehr erfahren die zahlreichen Literaturhinweise und die aus den spezifischen Diskursen erwachsenen Erläuterungen und Kommentare für ein breiter angelegtes Leserinteresse eine besonders gewichtige Funktion. Für ein besseres Verständnis sei dazu ergänzt: Dem von uns angewandten Vorgehenskonzept von den Begriffserörterungen in den vorangegangenen Kapiteln bis zur konkreten stimmungsorientierten Textanalyse ist ein selbstbegründendes, dezidiert archivologisches Denken eingeschrieben – allerdings ohne den dispositiven Anspruch im Sinne Michel Foucaults, alle, auch periphere, bisweilen vermeintlich unbeteiligten diskursiven Wissensbestände umfassend auszubreiten – das mithin auf sinnvoll beschränkte enzyklopädisch kontextuelle Wissensfelder gerichtet ist. Dieses archivologisch kontextuelle Denken ist allerdings, was die poetologische Genese der gegenständlich zu untersuchenden Erzählungen betrifft, durch die prekäre, *archivlose Situation* des Bernhard Nachlasses von einer nicht unbeträchtlichen philologisch epistemologischen Trübung begleitet. So sind etwa, wie in der Folge noch genauer angeführt, kontextuelle Archivalien wie etwa Bernhards Privatbibliothek, der nicht veröffentlichte Briefverkehr u. ä. für wissenschaftliche Publikationen derzeit nicht, oder nur einem ausgesuchten Personenkreis zugänglich. Dahinter verbirgt sich offensichtlich mehr als eine editionsphilologisch defizitäre Nachlasspolitik.

[467] […]die sinnvollerweise schon mit praktischen Beispielen unterlegt sind.

[468] Diese Feststellung erfährt in den Analysen der beiden Erzählungen eine anschauliche Bestätigung, als im *Schweinehüter* eine andere Modulation von melancholischer Stimmung als in der *Mütze*, mithin unterschiedlich codierte Latenzen beobachtbar sind. Dem sei hier zur gefälligen Erinnerung noch angefügt: Melancholische Stimmungen in Literaturen sind komplexe ästhetische Phänomene, die dem integrativen und kommunikativen Vermögen von Stimmungen entsprechend nicht auf subjektive Befindlichkeiten reduziert werden können; selbst wenn der Ich-Bezug von Stimmungen die unhintergehbare Voraussetzung der räumlichen Besetzung dieser Stimmung darstellt. Stimmungen sind zuallererst ein ontologisches Phänomen, durch das

gentlich für jeden literarischen Text, auch für die gegenständliche Untersuchung der beiden Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* das *offene Leitmodell* vom Zustand des epistemischen *Rohlings* zu einem dementsprechend adäquaten Untersuchungsmodus adaptiert werden, und darüber hinaus, wenn sich die notwendig erscheinende Assimilation zusätzlicher Erkenntnisse in das bestehende Modell als widerständig erweisen sollte, punktuell neu formuliert werden muss. Wenn es nach diesen einschränkenden Feststellungen dennoch einen analytisch epistemologischen Mehrwert dieser hier skizzierten Vorgehensweise geben sollte, und wir erlauben uns, davon auszugehen, erklärt er sich mit der thematischen und begrifflichen – wenn auch nicht umfassend dargestellt – Aufbereitung der betreffenden Wissensfelder. Das offene Vorgehensmodell – wir haben es, wie oben erwähnt, als *epistemischen Rohling* bezeichnet – erfährt also seine Feinabstimmung erst im expliziten archäologischen Prozess der Analyse selbst. Es muss demnach nicht mehr ausdrücklich hervorgehoben werden, dass die hier veranschlagte analytische Vorgangsweise eine ausgesuchte methodische Beweglichkeit – das Spektrum reicht von rhetorisch bestimmten, textimmanenten und diskursanalytischen Verfahrensweisen, das *melancholischen Subjekt* betreffend, über psychoanalytische, auf das *kryptische Subjekt* gerichtete Lektüre bis zu linguistisch ausgerichtete Textanalysen bei der Identifikation von Stimmungsindikatoren – für gegebenenfalls rekursive operationale Eingriffe in den jeweiligen temporäre Zustand des nachhaltig offen gehaltenen Vorgehensmodells voraussetzt.

Die konkrete *stimmungsorientierte* Analyse hinsichtlich latenter anagrammatischer Semantiken der beiden Erzählungen sieht sich ungeachtet stilistisch-poetologischer Differenzen einem ästhetischen Phänomen gegenüber, das eine Lesart voraussetzt, die die *Phänomenologie als ästhetische Theorie*[469] begreift und poetologisch reflektiert werden kann. Dies

das Ich erfährt, *wie ihm gerade ist*. Dieser Umstand lässt einen Erkenntniszuwachs erwarten, der sich aus dem üblichen dichotomischen Status von Subjekt und Objekt in literarischen Texten nicht entfalten kann. Durch die Dominanz der körperlich-sinnlichen Involviertheit des wahrnehmenden Subjekts erfährt der Begriff der Subjektivität möglicherweise wieder eine zentrale Bedeutung, die ihm durch die disparaten Denkstrukturen der Postmoderne mit dem zunehmend verflachenden Topos des *verschwundenen Subjekts* abgesprochen wurde.

[469] Ferdinand Fellmann: 1989: *Phänomenologie als ästhetische Theorie.* Fellmann expliziert mit Husserls Begriff der *Lebenswelt* die ästhetische Wende der Phänomenologie um die Jahrhundertwende. Fellmann zitiert mit Wilhelm Windelbrand einen Neukantianer: *Was ist Philosophie* (1882): „Die von Windelbrand gebrauchte gestaltpsychologische Metapher des >Hervorspringens< deute darauf hin, dass die im >Normalbewußtsein< enthaltene Evidenz ästhetischen Charakter besitzt und daß demnach die Realisierung dieser Evidenz nur mit Mittel der ästhetischen Theorie analysiert werden kann." (ebd.: 22) Eine Feststellung, die unserer literaturwissenschaftlichen Vorgangsweise bei der stimmungsorientierten Textanalyse ein entsprechendes Gewicht verleihen sollte. Vgl. weiter: „Die transzendentale Bedeutung des Ästhetischen findet ihre direkt Bestätigung in der Kategorienlehre von Peirce, die den Versuch darstellt, die Vorstufen des Normativen als gestalthafte Vermittlung zwischen Idee und Sinnlichkeit zu interpretieren. In diesem Sinne hat Peirce

deckt sich bis zu einem gewissen Grad mit Hajduks Definitionsschritten, die bei der Analyse eine Nichttrennung vom *dargestellten* Phänomengehalt und *darstellender* Erscheinungsweise voraussetzt. An das *kryptische* Subjekt latenter Anagramme allerdings kommt das analytische Subjekt, das im nachgerichteten Rezeptionsvollzug auf die ästhetische Erfahrung angewiesen ist, nicht heran. Um die „Wörter unter Wörtern" zum Sprechen zu bringen, bedarf es einer vom ontisch Unbewussten *auszulesenden* Lesart. Dazu erläuternd: Stimmungen in literarischen Texten sind nicht nur als rezeptionsästhetisch wahrnehmbare Phänomene zu verstehen, sie bilden auch ein explizit textuelles Phänomen insofern ab, als der Text als Medium von Stimmungen und den mit ihnen verknüpften Latenzen, die für sich über einen nicht-sprachlichen, wahrnehmungstheoretischen Mediencharakter verfügen, fungiert. (vgl. Hajduk: 146-154) Den Aspekt der medialen Verortung von Stimmungen in den Textbewegungen werden wir bei der konkreten Analyse noch genauer in den Blick nehmen. Zuvor bedarf es jeweils einiger weniger elementarer, kontextueller Anmerkung zu den beiden Erzählungen im Sinne ihrer unterschiedlichen poetologischen Positionierung innerhalb der Prosatexte der „Latenzzeit". Es sollte sich zeigen, dass durch die erhebliche Verschiebung und Erweiterungen der ästhetischen *Darstellungsmittel* und der *dargestellten* Phänomene von Stimmungen vom *Schweinehüter* bis zur *Mütze* von einer diegetischen Textbewegung in Richtung formalästhetischer Textualität eine anders gewichtete analytische Herangehensweise erfordert. Dem entsprechend beginnen wir mit der stimmungsorientierten Analyse der Erzählung *Der Schweinehüter*. Nicht jedoch, bevor wir sie in werkimmanenter wie auch literaturhistorischer Hinsicht für die konkrete Analyse kontextuell-diskursiv *aufbereitet* haben.

7.2 Zweiter Kapitelabschnitt

7.2.1 „Der Schweinehüter". Auf den Spuren des „Anathemas der Gewalt"

7.2.1.1 Vorbemerkungen

Um die Erzählung *Der Schweinehüter* auf ihre sprachliche Ausgestaltung und immersive Wirkungsästhetik der melancholischen Grundstimmung und deren latente Bedeutungen

unabhängig von Husserl eine eigene Phänomenologie entwickelt. […] Die von Peirce für die pragmatische Begriffserklärung vorausgesetzte Kommunikationsgemeinschaft erweist sich insofern als Interpretationsgemeinschaft, als die konkreten Ideen der sich gegenseitig ergänzenden und erläuternden Geschichten realisiert, die sich zu einem Netz verdichten, in dem die Lebenserfahrung zwingende Gestalt annimmt." (ebd. 24-25) Im zweiten Teil seiner Untersuchung wendet sich Fellmann der Analyse der phänomenologischen Reduktionslehre (Husserl) und ihren ästhetischen Implikationen zu.

befragen zu können, bedarf es nicht bloß einer fundierten Textkenntnis, sondern dem ist auch eine gewisse philologische Übung vorauszusetzen, nämlich die sprachlichen und stilistischen Ausformungen den analytischen Anforderungen entsprechend zu kartieren, im gegebenen Fall heißt das, sie zuvorderst nach sprachstrukturelle Auffälligkeiten, mithin nach *foregrounding* Effekten zu untersuchen. Nachdem mit dem *Schweinehüter* eine erkennbare poetologische Genese von einer noch überwiegend konventionellen Schreibweise zu der angesprochen Intransivität ihren Anfang nimmt, kommen wir nicht umhin, supplementäre, intensive Beobachtungen zur Genealogie der *immanenten Poetik* Thomas Bernhards – konkret – Beobachtungen zur Art und Weise anzustellen, wie sich der *qualitative Wechsel* in der frühen Prosa, hier an der Erzählung *Der Schweinehüter* expliziert, abzuzeichnen beginnt. Erst aus dem *Prozess des Werdens* einer bestimmten „Sprachsituation" eröffnet sich ein Zugang zu den sprachlichen und poetologischen, den ästhetischen und phänomenologischen Stimmungsimplikationen, mithin zu den dispergierten Spuren zum Anathema, den verborgenen „Wörtern unter den Wörtern". – Neben diesen skizzierten Anforderungen liegt uns entschieden daran, die poetologische Eigenwertigkeit des *Schweinehüters* im Sinne einer *Poetik des Werdens* fernab des üblichen Kanondenkens, demzufolge die frühe Prosa Bernhards als das Unreife, noch Unfertige und Unbeholfene weitgehend unterbewertet wird, herauszustellen. Und nicht zuletzt versuchen wir herauszufinden, auf welchem Narrativ die melancholische textuelle Grundstimmung des *Schweinehüters* vornehmlich gründet, welche spezifischen, außersprachlichen Einflussgrößen – wie etwa die kulminierte historische Verzweiflung der Nachkriegszeit als *der* ideale Nährboden der *Zeitstimmung der Latenzzeit* – diese Wahrnehmung begünstigen oder sogar dominieren. Zum einen werden wir einige Überlegungen zum *mangelhaften Subjekt* [470] als *patiens* der melancholischen Grundstimmung in Thomas Bernhards Erzählung *Der Schweinehüter*

[470] Der Begriff des „mangelhaften" Subjekts geht auf Kierkegaards philosophisch-theologisches Denken, explizit auf *Die Krankheit zum Tode* und *Der Begriff der Angst* zurück. (Kierkegaard: 2017) Wir beziehen uns in den wesentliche Aspekten der „beschädigten Subjektivität" (Benjamin) auf die bereits erwähnte Studie von Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff: 1980: *Das Elend des Polyphem* (1980: 1-57), insbesondere auf den Teil der Studie, dem das *eschatologisches Subjekt* in Bernhards Prosa im Sinne Kierkegaards Existenzdialektik zugrunde liegt (ebd.: 28-32), zumal die beiden Autoren zum besseren Verständnis der „mangelnden Subjektivität" in Kierkegaards „Krankheit zum Tode" – wir beschränken uns hier auf die Auswirkungen des „beschädigten Subjekts" im Zusammenhang mit der melancholischen Grundstimmung in Bernhards Prosa – eine historisch bestimmte, in der späten Moderne zunehmend abgeschwächte Charakteristik des Subjektbegriffs ihren textuellen Untersuchungen der Autoren Thoms Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß voranstellen. Für unser Vorhaben als besonders zuträglich erscheint uns der Hinweis des Autorenpaars auf die „ambivalente Kategorie des Augenblicks", die im „qualitative[n] Augenblick" den alles entscheidenden „Moment einer Synthese von Endlichkeit und Unendlichkeit, […]" in dem sich der Subjektgewinn oder Subjektverlust vollzieht. (ebd.: 32-36)

(1956) [471] anstellen, zum anderen kurze Betrachtungen zur Melancholie als mystischen Grund des „kryptische Subjekts[472]“ latenter Anagramme. – Der Weg dorthin ist bisweilen ein beschwerlicher, ein, wie oben erwähnt, nicht immer teleologisch ausgerichteter und erfordert – wenn analysieren zu allererst ordnen bedeutet – bestimmte Schritte gemäß unseres *offenen Leitmodells* im Wesentlichen einzuhalten und kann aus mehreren, vornehmlich methodischen Gründen nicht abgekürzt werden. Bisweilen, wenn es sich aus dem *Flow der Analyse* ergibt oder eine spontane Assoziation Anlass dafür bietet, erlauben wir uns vorgreifend zu reflektieren, und sofern es uns für ein besseres punktuelles oder auch generelles Verständnis der analytischen Ergebnisse zuträglich erscheint, auch einmal Zwischen-Exkurse einzuflechten. – In der *ersten Phase* versuchen wir, anhand sprachstrukturell auffälliger Veränderungsprozesse, Bernhards stilistischen und poetologischen Paradigmenwechsel, auch wenn sich ein solcher noch in zögerlichen Anfängen befindet, in ausgesuchten Textpassagen nachvollziehbar sichtbar zu machen. Die *zweite Phase* gilt der Kenntlichmachung sogenannter textueller *Stimmungsindikatoren*[473].vermittels einer immer noch linearen Lektüre. Mit dem *dritten Schritt* sollte es uns gelingen, die maßgebliche *Stimmungsmodulation* soweit zu definieren, als sie bereits Rückschlüsse auf bestimmte latente anagrammatische Inhalte, die mithin poetologisch „auszulesen“ versucht wird, zulässt. – Auf diese umfangreichen Fragestellungen versuchen wir, über einem weiteren Exkurs die entsprechenden Antworten zu finden.

7.2.1.2 Ergänzungen zur Genese der „immanenten Poetik“ Bernhards

Der Zweck dieser supplementären Übung erschöpft sich nicht nur in der Beobachtung und poetologischen Erörterungen des *qualitativen Wechsels* anhand der Erzählung *Der Schwei-*

[471] Diese Erzählung haben wir, wie oben angeführt, aus mehreren Gründen ausgewählt: Zum einen markiert sie den besagten „qualitativen Wechsel“ vom transitiven zum *intransitiven Schreiben*, zum zweiten, weil hier, und das vermuten wir inzwischen nicht nur, der Zusammenhang zwischen *eschatologisch-melancholischen Subjekt* und *kryptischen Subjekt* der latenten tiefenstrukturellen Bedeutungen analytisch nachvollzogen werden kann.

[472] Bei der poetologischen Analyse des „kryptischen Subjekts“ beziehen wir uns explizit auf Haverkamps Beitrag im Sammelband „Individualität“ (1988), indem er Benjamins allegorischen Melancholiebegriff mit Freuds psychoanalytischen Sichtweise in *Trauer und Melancholie*, mehr gegenseitig erhellend als widersprechend, gegenliest.

[473] Auch wenn wir schon über ein gewisses nominelles Vorwissen von Melancholie in Bernhards Prosa verfügen, reicht das nicht aus, die jeweils spezifische Stimmungsmodulation soweit zu definieren, um sie literaturwissenschaftlich operabel zu machen. Ästhetische Phänomene an sich, insbesondere ein solches, wie es bei Bernhard in Form melancholisch grundierte textueller Gestimmtheit (*Backgrounding*) zutage tritt, sind nicht direkt diskursiv erfassbar, sie bedürfen einer definitorischen Aufbereitung, der die textuelle Kenntlichmachung von Stimmungsindikatoren unter Anwendung des von Arburg vorgeschlagenen *Prinzips der Enharmonik*, exemplifiziert in „Rameaus Neffe“, vorausgeht.

nehüter (1956), sondern sie bezieht sich insgesamt auf die Genese der *immanenten Poetik* Thomas Bernhards innerhalb der „Latenzzeit", deren Ende hier mit der Erzählung *Die Mütze* (1966) behelfsmäßig markiert ist. Die Kurzprosa Sammlung *Ereignisse* (1959/ersch.:1969), wir werden ihrer poetologischen Bedeutung hier nicht gerecht werden können, bildet das genealogische Scharnier zwischen den beiden zeitlichen Polen. Mit dieser Übung verbinden wir zugleich eine jeweils kurze Analyse sprachlicher Realisierung ästhetischer Stimmungen und deren leiblichen Wahrnehmungsformen und Erkenntnismöglichkeiten im Sinne von Baumgartens *Aesthetica* und Nancys *„Corpus"* (2007). Denn, wenn in den bisherigen Ausführungen etwas augenfällig geworden ist, dann die Einsicht, dass dem ästhetischen Phänomen Stimmung mit den herkömmlichen Mitteln literaturwissenschaftlicher Methoden nicht beizukommen, mithin eine völlig andere Denkweise, fernab jeglicher Versuche einer objektiven Bestimmbarkeit, anzulegen ist, die zudem einen epistemischen Mehrwert, der sich den üblichen, profanen Interpretationensmethoden nicht erschließt, erwarten lässt.

Bevor wir mit den eigentlichen Beobachtungen zur Genealogie der „immanenten Poetik" Bernhards an der Erzählung *Der Schweinehüter* beginnen, wollen wir nur wenige, kurze Textsequenzen, an denen sich das Ablösen von der mimetischen Dominanz des Literalsinns zur uneigentlichen Rede, zumindest ansatzweise vollzieht, auf poetologisch-stilistische Auffälligkeiten vermittels der *ersten Phase* des *offenen Leitmodells* untersuchen. Während man in Bernhards Prosatexten nach *Frost* eine ausgesprochen „antimimetische Tendenz[474]", also einen radikalen Wechsel zur „Nachahmung der sprachlichen Wirklichkeit" konstatiert (Kahrs: 2000: 10), findet man in den Texten ab Mitte der 50er Jahre wie in der gegenständliche Erzählung Textpassagen, in denen der Sinnzusammenhang noch nicht, oder nur im marginalen Umfang durch die mit *Frost* und vor allem danach anzutreffende künstlich überzeichnete Sprache unterlaufen wird und dennoch eine *rhetorische Lektüre* begünstigen, allerdings mit einer gewissen Anhäufung von Zweifelsfällen. Darin ist möglicherweise auch der Grund zu sehen, warum etwa Peter Kahrs den frühen Texten aus den 50er Jahren, die aus seiner dezidiert rhetorischen Lektüreperspektive aus gesehen noch überwiegend *mimetische Kontaminierungen* der eigentlichen Rede aufweisen, aus dem Weg geht. (Kahrs: 2000) Unser Absichten sind aus philologischer Sicht an-

[474] Wir sind hier der Auffassung, dass es das *Antimimetische* in den Texten Bernhards auch nach *Frost* in Reinkultur nicht geben kann, denn selbst eine Sprache, die *vermeintlich* nur ihrer Wirklichkeit reflektiert, ist nicht ganz frei von Referentialität. Der Topos der *radikalen Sinndestruktion* sollte demnach bei Bernhard nicht unreflektiert verwendet werden.

ders gelagert; wir wollen in einem ersten Schritt nicht mehr und nicht weniger, als dem Phänomen der Ablösung von einem eher restaurativen Tonfall hin zur selbstreflexiven uneigentlichen Rede des intransitiven Schreibens auf die Spur kommen.

7.2.1.2.1 Die Kippfigur zum „qualitativen Wechsel" beginnt sich aufzurichten

Wie bereits angekündigt, nutzen wir, bevor wie uns dem zentralen Fluchtpunkt der Textanalyse schrittweise zuwenden, die Gelegenheit, anhand nur weniger, signifikanter Textstrukturen und der nur spärlich vorhandenen Forschungsliteratur[475] zu dieser frühen Erzählung den darin sich ankündigenden *qualitativen Wechsel* vom *transitiven,* betont referenziellen zum *intransitiven,* weitgehend antimimetischen[476] Schreiben Bernhards darzustellen. Die Problematik, die in dieser Erzählung – sie ist hinsichtlich der Schreibweise Bernhards noch weitgehend der referenziellen Transitivität des Literalsinns und einer noch vornehmlich beschreibungsimmanenten Narrativik verpflichtet – sichtbar wird, macht es, gerade weil es sich um ein explizites Übergangsphänomen der Bernhardschen Schreibhaltung handelt, möglich, das *Aufrichten* der Kippfigur des *qualitativen Wechsel* vom transitiven zum intransitiven Schreiben, der erst – wie in einer anderen Studie des Verfassers ausführlich erörtert – mit den 1957-1959 entstandenen kurzen Prosatexten der *Ereignisse* zur vollen Entfaltung kommen sollte, zu beobachten.

7.2.1.2.2 Die Forschungsliteratur zur Erzählung „Der Schweinehüter"

Die Erzählung *Der Schweinehüter* gilt weitgehend übereinstimmend in der Forschungsliteratur als Thomas Bernhards poetologischer „Umschlagplatz"[477]. Sie markiert die Phase der *Ablösung* Bernhards von einer noch mehr dem Literalsinn verhafteten Schreibhaltung und

[475] Manfred Mixner (1981) hat als einer der ersten Bernhard Rezipienten auf die Bedeutung des Frühwerks dahingehend hingewiesen, als er hierin die Initialphase des Negationsprozesses in Bernhards poetologischer Entwicklung sieht. Im Frühwerk wird nach Mixner verdeutlicht, dass „die absolut gesetzte Negativität bei Bernhard nicht eine affektive Grundhaltung, böse gesprochen eine Trotzreaktion auf privates >Schicksal<, sondern in langen Jahren des Nachdenkens und (assimilativen; A.G.) Schreibens entwickelte Konsequenz ist. (Mixner: 1981: 65)

[476] Mit der Einschränkung, dass, wenn Referentialität wie bei Bernhard bewusst unterdrückt wird, die auf sich selbst reflektierende Sprache die Abbildung der latenten Bedeutungen übernimmt. Diese Bedeutungen darzustellen, ist der eigentliche Gegenstand dieses und es letzten Kapitels, nämlich den *eigentlichen Thomas Bernhard* an der formalästhetisch mimetischen Qualität, die der Intransivität seines Schreibens inhärent ist, festzumachen. Darin nimmt letztlich der Findungsprozesse zu den Spuren der *anagrammatischen Latenzen* seinen Ausgang.

[477] TBW 14: Komm.: 580-583. Auf Bernhard schreibprozessuale Textinterventionen, wie sie im Kommentar (582-583) dargestellt sind, und deren semantische Folgen gehen wir hier nicht ein. Auf unsere Beobachtungen, die mangels archivologischen Voraussetzungen nicht auf die Textgenese der Erzählung gerichtet sind, haben sie keinen direkten Einfluss.

seiner Bemühungen, an die „negative Poetik“[478] der Moderne anzuschließen. Bei Philipp Schönthaler heißt es: „Ausgangpunk ist zunächst die Diagnose vom Destruktionszusammenhang der Geschichte und Gesellschaft im 20. Jahrhundert, die das Schreiben der Autoren maßgeblich prägt.“ (Schönthaler: 20). [479] Während Schönthaler Bernhards Anschlussbemühungen an die ästhetische Moderne in den historischen Blick nimmt, ist Michael Billenkamp (2008) auf den Prozess der *Ablösung* des Einflusses Johannes Freumbichlers fokussiert. Er verrechnet dem *Schweinehüter* unter Bezugnahme auf den im Kommentar zu TBW 14 konstatierten „Umschlagplatz“ eine Ausnahmestellung unter den frühen Prosaarbeiten Bernhards: „*Der Schweinehüter* nimmt in Bernhards literarischen Frühphase vor allem deshalb eine singuläre Position ein, weil sich hier – deutlicher als in den vorangegangenen Texten – der Bruch mit der formelhaften Darstellung ländlicher Idylle festmachen lässt.“ (Billenkamp: 2008: 70-79) Der für unser Vorhaben vorwegnehmende signifikante Hinweis findet sich in der Anm. 10 seiner Studie, als in der unten zitierten Textstelle *ödipal anagrammatische* Töne, vom schmerzhaften „Objektverlust“ genährt, anklingen:

[…] Die einzige Rettung ist der Tod, sagen ihm alle Gegenstände im Zimmer. Er hat sich von ihnen getrennt. Er hängt nicht mehr an den Bildern, die von der Wand gaffen, staubig, alt, zerrissen[480]*. Er empfindet nichts mehr vor dem Bildnis seiner Mutter. Sie schaut ihn furchtbar aus dem schwarzgeschnittenen Rahmen an. Ihre großen Augen hassen ihn. Er könnte sich schlagen: in diesem Bild hat er nie so deutlich die Lieblosigkeit seiner Mutter entdeckt. Die Kälte ihrer Augen, die Finsternis ihres ganzen Wesens. Ein sich ständig steigender Haß gegen die Urheberin seines Leidens steigt in ihm auf. Haß gegen alle Menschen. […]* (531-532)

Diesem der eigentlichen Textanalyse vorausgreifenden Hinweis gehen wir, unserer Arbeitsthese entsprechend, weiter unten explizit unter Bezugnahme auf den „Objektverlust“ als melancholisches Syndrom bei Freud nach. Nur so viel zu dem mit Freuds Melancholie Verständnis korrespondierenden „Objektverlust“ an dieser Textstelle: „Es spinnt sich also in der Melancholie eine Unzahl von Einzelkämpfen um das Objekt an, in denen Haß und Liebe miteinander ringen.“ (S. Freud: 2018/1923: 21) Ergänzend unterlegt sei diese kurze Replik zu Sigmund Freud mit Billenkamps Hinweis in der Anm. 10 seiner Studie: „In *Der Schweinehüter* artikuliert sich auch erstmals die Abneigung von Bernhards Protagonisten gegen die leibliche Mutter als vermeintliche Urheberin des eigenen Unglücks […]“ Ob und

[478] Vgl. Philipp Schönthaler (2011): *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész.*

[479] Vgl. dazu auch: Manfred Mixner (1981): *Vom Leben zum Tode*. In: Manfred Jurgensen (Hrsg.): Bernhard. *Annäherungen.* 1981: 65-97, hier 78-80; Hans Höllers Kommentar (2001) in: *Thomas Bernhard. Erzählungen*. Insbes. S. 107: *Absurde Prosa.*

[480] Dieser erste Teil der Textpassage kann durchaus rhetorisch, als Metapher der besagten *Ablösung* gelesen werden.

inwieweit hier Billenkamp gezielt die autobiographische Stimme Bernhards durchklingen lässt, ist aus unserer Sicht, auch wenn wir diesen Zusammenhang nicht grundsätzlich verneinen, nicht von sonderlicher Bedeutung; wir vertrauen unser Gehör dann doch eher dem Echolot der *prosopopaiischen Stimme*, die aus dem *versteinerten* Bild der Mutter vernehmbar ist, indem es der melancholisch gestimmte Korn sprechen lässt, an. Es ist Korns Rede und nicht die Imagination des Bildes, die die *Prosopopoiia* zum Sprechen bringt. (Vgl. Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, in: C. Menke: 2015: 131-145)

Unsere Beobachtungen zur *Aufrichtung* der Kippfigur, die dann in den *Ereignissen* ihr volles energetisches Potential entfalten sollte, knüpfen in wesentlichen Punkten an die Einschätzung Manfred Mixners (1981) in seinem Aufsatz: *Vom Leben zum Tode. Die Einleitung des Negationsprozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard*[481] an. Dort heißt es thesenhaft: […] dass es sich beim Frühwerk Bernhards […] um eine nahezu isolierte[482], eigenständige, im Nachhinein als eine Art >Vorbereitung< bezeichnende Arbeitsphase handelt, durch die und mit der Bernhard erst ein für ihn heute charakteristisches poetisches Darstellungsverfahren entfalten konnte.“[483] Diese Auffassung deckt sich im Wesentlichen mit dem Hinweis der Editoren im Kommentar TBW 14: 580: „Man kann die Erzählung *Der Schweinehüter* als Umschlagplatz zwischen der Serie der frühen Prosatexte […] und der radikalen Entzauberung der Idylle in Bernhards späteren Werk ansehen.“ Was aus Mixners und Schefflers Perspektive als *Ablösungsprozess* vom poetologischen Einfluss Johann Freumbichlers gesehen wird, bestätigt der Kommentar zu den frühen Erzählungen in TBW 14: 578-580[484]. In Mixners Zugang zum Frühwerk findet sich lediglich der implizite Hinweis auf den Einfluss des *assimilativen Schreibens* (über das einleitende Pascal Motto), dessen stetes Movens in der mit dem Ablösungsprozess verbundene Befreiung aus

[481] In: Manfred Jurgensen (Hrsg.):1981: *Bernhard. Annäherungen*: (1981: 65-97)

[482] Dies widerspricht dem von uns ins Treffen geführte Moment des *assimilativen Schreibens*, das mit dem impliziten Topos der Turmmetapher *isoliert* nicht vereinbar ist. Erwähnt sei hier nur der mehrmalige Aufenthalt Bernhards am Tonhof des Ehepaars Lampersberg. Der Kontakt mit der Wiener Gruppe ist bekanntermaßen gescheitert, was allerdings nicht gerade für die Weitsicht dieser losen Vereinigung, der Gruppemythos wurde ihr erst im Nachziehverfahren durch Gerhard Rühm aufgepfropft, spricht. (Vgl. dazu den Vortrag von Evelyn Polt-Heinzl anlässlich der Bernhard Tage 2016 in St. Veit, der bedauerlicherweise hier nicht verfügbar ist)

[483] Mixner begründet diesen Umstand mit den fehlenden Möglichkeiten, „an jene ästhetischen Traditionen anzuknüpfen, die zum Beispiel für die Autoren der Wiener Gruppe bestimmend wurden.“ (Mixner: 69; vgl. Anm. 14)

[484] Zum besseren Verständnis dieses Ablösungsprozesses empfiehlt es sich, die beiden Erzählungen *Ein älterer Mann namens August* (1954) und *Von einem, der auszog die Welt zu sehen* (1956) bei der Lektüre *Der Schweinehüter* mitzudenken.

dem „traditionellen Sinnsystem“ der Poetik Johannes Freumbichlers genährt wird.[485] Was von den Editoren der TBW 14: (hier 580) aus der Perspektive der Ablösungsversuche von Freumbichlers poetologischen Einfluss[486] und dem Findungsprozess zu einer eigenständigen Ausdruckseise treffend als „Umschlagplatz“ zwischen einer (vermeintlich) intakten „ländlichen Welt“ und der „radikalen Entzauberung der Idylle in Bernhards späteren Werk“ bezeichnet wird, korrespondiert mit dem von uns verwendeten Begriff der *Kippfigur*, deren Entstehen ebenso prozesshaft vor sich geht, ihre Wirkung allerdings als eine momenthafte zu verstehen ist, die mit dem Hilfsbegriff „qualitativer Wechsel“, der ja nur eine vage temporale Qualität aufweist, nur unzureichend zum Ausdruck kommt. An den extrem verdichteten, aufwühlenden Texten der Kurzprosastücke *Ereignisse* zeigt sich dann insofern die voll entfaltete Funktionsweise dieser Kippfigur zum „qualitativer Wechsel“, als mit der radikalen Destruktion des Literalsinns der kurzen, oft nur eine halbe Seite umfassenden Texte erstmals, und, vermeintlich, völlig unvermittelt die Rezeptionsfigur der „kognitiven Dissonanz“[487][488] ins Spiel kommt, die dem *intransitiven* Schreiben Thomas Bernhards ab dieser Kurzprosasammlung eigentlich werden sollte, der „qualitative Wechsel“ in den *Ereignissen* somit momenthaft vollzogen ist. In dieser Form sollte es, bei allem figuralen und wirklichkeitsbezogenen (Petrasch: 1987) Variantenreichtum der großen Romane nach *Frost*, eine singuläre Erscheinung bleiben. So gesehen trifft der von Mixner konstatierte Beginn des „Negationsprozesses“ explizit nicht auf die intentionale Funktionsweise des „qualitativen Wechsels“ zu, er markiert vielmehr die im Zuge der *Befreiungsphase* entstehende Leerstelle, die nun die Möglichkeit eröffnet, sie mit dem von Bern-

[485] Mixner geht noch einen Schritt weiter und deutet Korns schuldhaftes Verhalten mit „Pascals Apologie der christlichen Religion“. (Mixner: 1981: 79). Vgl. auch Michael Billenkamp:2008: *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis* (2008: 70-79): Die Emanzipation vom Großvater: *Der Schweinehüter* und *Ave Virgil.*

[486] Vgl. dazu: Harold Bloom: *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung* 1995.

[487] Dass die „kognitive Dissonanz“ kein durchgehendes Rezeptionsphänomen der Kurzprosastücke *Ereignisse* darstellt, zeigen allein das völlig unterschiedliche Rezeptionsverhalten von Marcell Reich-Ranicki (1969) und Anneliese Botonds Lektüre der *Ereignisse* (1964, Brief an Thomas Bernhard: hier in: Raimund Fellinger: 2018).

[488] An dieser Stelle erscheint es uns angebracht, auf Werner Hamachers:1998: *Entferntes Verstehen* hinzuweisen. Im Essay: *Die Sekunde der Inversion* (ebd. 324-368, hier 324-325) findet sich unter dem Hinweis auf die „semantische Funktion“ der Sprache eine für Bernhards poetologischem Anliegen der semantische Destruktion passgenaue Erörterung der aporetischen Funktion zwischen einerseits Sprache als „Mittel der Verweisung, das [Sprache] dort“, wo sich (nach Dieter Mersch) etwas *zeigt*, verschwinden soll und andererseits, so Hamacher, „die Sprache zum Schema aller Wirklichkeit erhoben wird. […] So steht am Ende jeder semantischen Theorie der Sprache und ihrer Wahrheit der aporetische Satz: Die Sprache spricht nicht; sie hat nichts, nur eben sich selbst oder ihr Verschwinden, zu bedeuten.“ Aus dem Hintergrund dieser für unser Vorhaben höchst aufschlussreichen Darstellung äugt das bestimmende sprachreflexive Merkmal des intransitiven Schreibens hervor, dem die Evokation von Stimmungen, wie von Eyckeler konstatiert, eingeschrieben ist. Auch wenn dieser die problematische semantische Funktion bei Bernhard stark verkürzende Hinweis, die Gefahr der Vereinfachung in sich birgt, halten wir vorläufig daran fest.

hard angestrebten Anschluss an die ästhetische Moderne[489] zu schließen. Ebenso wenig kann dieser Prozess des Werdens der „immanenten Poetik" Bernhards mit der sich erst in nuce befindlichen Eigentlichkeit des *intransitiven* Schreibens erklärt werden, Dieser Wechsel ist in der Erzählung *Der Schweinehüter* erst in Ansätzen, wie sich w. u. zeigen wird, erkennbar. Das Narrativ der Erzählung ist trotz der von Mixner zu Recht konstatierten aufkeimenden *negativen Poetik* doch noch zu sehr der mimetischen Qualität des Literalsinns verpflichtet. Die fast unvermittelte, durch Sinndestruktion entstehende semantische Unbestimmtheit wie in den Prosatücken *Ereignisse*, ist im *Schweinehüter* nur in tiefenstrukturellen Ansätzen biblisch konnotierter, *unlesbarer* Anagramme erkennbar.[490]

Nicht unerwähnt im Zusammenhang mit der historischen Rahmensetzung der frühen Prosatexte der „Latenzzeit", also mit den *lebensweltlichen* ontisch-atmosphärischen wie auch literaturimmanenten Wahrnehmungsbedingungen der Nachkriegszeit, sollte der kurze Hinweis im Kommentar zum Band 14 der Werkausgabe bleiben: „An dieser Erzählung und ihrem Entstehungszeit lässt sich auf besonders instruktive Weise die Auseinandersetzung des Autors mit der nicht mehr in traditionellen Sinnsystemen aufzufangenden Problematik der Existenz im Gefolge der geschichtlichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts ablesen." (TBW 14: 581) Was hier dezidiert historisierend angesprochen wird, ist Bernhards Suche nach einer, dieser teils unbewussten, teils bewussten Seins-Wahrnehmung adäquaten, also objektivierenden Ausdrucksweise. Der Hinweis korrespondiert gleichermaßen mit Haverkamps *Forderung* nach einer *Sprachsituation* (Blumenberg 2012), mithin einer „immanenten Poetik", in der das „in einem kulturellen Moment" *Unaussprechliche* verdichtet wäre. So gesehen kann dieser kommentierende Hinweis zur Genese des *Schweinehüters*, wie es sich in der Folge bei der Beobachtung latenter Anagramme in dieser Erzählung noch zeigen sollte, gar nicht hoch genug verrechnet werden, denn er hat unser philologische Neugierde, mithin die noch im Keimen begriffene Absicht, im frühen Thomas Bernhard, im Bernhard der „Latenzzeit" den *eigentlichen Thomas Bernhard*, in dessen früher Prosa die

[489] Vgl. Phillip Schönthaler (2011): *Negative Poetik*. *Abstrakt*: „Im Zuge der Destruktionsgeschichte des 20. Jahrhunderts haben klassische Erzählpositionen ihre Legitimation eingebüßt." (…) Schönthalers Fokus ist auf die Krisendiskurse der „Latenzzeit", bei Bernhard auf „Suspension des Erzähler", gerichtet. Mit diesem Blick auf die Krise des Erzählens (Adorno, Benjamin) gründet auch die Korrespondenz mit dem hier veranschlagten Begriff des „qualitativen Wechsels" von einer transitiven zu einer intransitiven Schreibhaltung Thomas Bernhards.

[490] Der Kontakt mit der Avantgarde ab 1957, die mit längeren Aufenthalten beim Ehepaar Lampersberg am Tonhof verbunden sind – Stefano Apostolo (2019) geht dieser Frage in seiner Dissertation genauer nach – dürfte den „qualitativen Wechsel", wie er in *Ereignisse* zutage tritt, wesentlich beeinflusst haben. Vgl. dazu auch TBW 14: 543.

tiefen Wunden ursprünglicher anagrammatischer Gewalt Wort für Wort, Zeile für Zeile *unlesbar* eingeschrieben sind, zu entdecken, zusätzlich genährt. Das Motiv dieser Absicht war von Beginn von der Zuversicht begleitet, der *Eigentlichkeit seines Schreibens* insofern gerecht werden zu können, als wir es als unbewussten sprachlichen Ausfluss einer leidvollen Erkenntnis, dass – in Anlehnung an Haverkamps vielfach zitierten kulturwissenschaftliches Diktum – *der Rückfall in die Barbarei nicht sosehr zum Gegenstand als vielmehr zur latenten Bedingung seines Schreibens* zu sehen ist, begreifen.

7.2.1.2.3 „Assimilatives Schreiben" und die „Einfluss-Angst"[491]

Möglichkeitsbedingungen für den „qualitativen Wechsel" und ein präsumtives Hindernis

Bernhards Findungsphase nach einer eigenständigen Poetik, die sich in *Der Schweinehüter* abzuzeichnen beginnt, knüpft unser oben angekündigtes Interesse, textuell erscheinende Konturen der *erwachenden* Kippfigur des „qualitativen Wechsels" vom transitiven zum *intransitiven* Schreiben sichtbar zu machen, direkt an. Das zentrale Augenmerk unserer Beobachtungen hinsichtlich dieser Kippfigur im *Schweinehüter* gilt dabei dem Aspekt des *assimilativen Schreibens* – er ist den meisten Forschungsarbeiten, die den Paradigmenwechsel der Poetik des Schreibens bei Thomas Bernhard zum Gegenstand ihrer Untersuchen gewählt haben, in unterschiedlicher Weise inhärent[492]. Wie überhaupt jedes literarische Schreiben, bei all den erkennbaren Absetzbemühungen, ein, mehr oder weniger, an *Bestehendes angleichendes*[493] Schreiben ist. Bei einer derart tiefgreifenden poetologischen und formalästhetischen Veränderung der Bernhardschen Schreibweise, wie sie in der gegenständlichen Erzählung nur marginal, also erst im Entstehen begriffen zutage tritt, erfährt der Prozess der Aneignung ein besonderes, ein entschieden poetologisch ausgewiesenes Gewicht. Die Problematik, der wir uns dabei gegenübersehen, besteht in der Frage, inwieweit es uns möglich ist, die *Genese* dieses *assimilativen Schreibens* rekonstruierend darzustellen, mithin die vielfältigen kontextuellen Einflussgrößen nach Art und Chronolo-

[491] Harold Bloom (1995): *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*: „Die poetische Geschichte wird im Gedankengang dieses Buches für ununterscheidbar vom poetischen Einfluss gedacht, da starke Dichter diese Geschichte machen, indem sie einander fehllesen und so einen imaginativen Raum für sich selber schaffen." (ebd.: 9)

[492] Vgl. Neben den Kommentaren der TBW sei hier exemplarisch auf Michael Billenkamp (2008): *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*; insbesondere auf das Kapitel 2: *Thomas Bernhards intertextuelles Bezugssystem (91-126) hingewiesen.*

[493] Der habituelle Sprachgebrauch des Sprechers geht im Prozess des assimilativen Schreibens nicht wirklich auf, er mutiert bloß zu einem anderen, künstlich vorgetäuschten Sprachduktus. Darin liegen die waren Mühen des poetischen Schreibens, mithin zur Potenz beim Prozess des „qualitativen Wechsels". Es gilt die Einflussangst zu kaschieren, will man nicht von der Kritik als Epigone gehandelt und vernichtet werden.

gie zu identifizieren. Manchmal gelingt es, diese Daten aus der Forschungsliteratur und glaubwürdigen Selbstaussagen Bernhards zu extrahieren, größtenteils ist man auf das editionsphilologische Verfahren der *poetologischen Textgenese* (Gellhaus: 1994 und 2010) angewiesen, und wo das nicht oder nur schwer möglich ist, bleibt nur noch, den Drucktext darauf abzufragen, der allerdings verschließt sich bekanntermaßen rekursiven Analysen von Schreibprozessen. Am konjunkturellen Begriff der „Kognitiven Dissonanz“[494], der in der Bernhard Rezeption schon zur abgegriffenen Münze geworden ist, versuchen wir, die unabdingbare Notwendigkeit der *Genese des assimilativen Schreibens* anhand eines kurzen Links sichtbar, mithin verständlich zu machen. Es soll an zwei, in ihrer Gegensätzlichkeit kaum zu übertreffenden Beispielen aus der Literaturkritik und einem brieflichen Kommentar die eingeschränkte Reichweite des Begriffs „Kognitive Dissonanz“ expliziert werden: Einmal artikuliert in dem erwähnten Brief Anneliese Botonds von 1964 (Fellinger: 2018) an Thomas Bernhard und der diesem Briefkommentar gegenübergestellte Rezension Marcel Reich-Ranickis der *Ereignisse* von 1969. (*Hervorhebungen und Bezifferung;* A.G.)

Wien vom 18.1.63

Lieber Herr Bernhard!

Hier kommt als Vorbote „Der Briefträger“ mit unseren wenigen Hauskorrekturen. Die Nymphenburger machen die Sache eilig. Seien Sie doch so gut, die Fahnen rasch durchzusehen und an uns zurückzuschicken.

Ich gebe auch die „Ereignisse“ an Sie zurück. Es sind sehr schöne Stücke dabei. Ich hätte sie an Stelle von Fischer auch genommen. Eigentlich sagen sie alle dasselbe aus: Sozusagen die Fehlgeburt des Ungeheuerlichen im Alltag, in dem es aufbricht, aber gleich eigeebnet, erstickt wird, in dem es aber dann doch umgeht wie eine Agonie, die ihn merkwürdig verrückt. (2) „Gott hat die Welt aus nichts geschaffen, aber das Nichts äugt hindurch“ hat Valéry einmal geschrieben. So ähnlich ist es hier mit ihrer Sprache, dieser konkreten präzisen Sprache des Sagbaren aus der das schreckliche Unbegriffene und Unsagbare hindurchäugt. (1) Arbeiten Sie? Lassen Sie doch gelegentlich von sich hören. Allerdings habe ich die Vorstellung, dass Briefeschreiben nicht gerade zu ihren Lieblingsbeschäftigungen gehört. Mit herzlichen Grüßen Ihre

Dr. Anneliese Botond

[494] Leon Festinger (2012/1957): *Theorie der kognitiven Dissonanz*.

Dieser konzentrierten, nicht weniger emphatischen Einschätzung der Kurzprosa Sammlung *Ereignisse*[495] durch Bernhards Lektorin Anneliese Botond stellen wir die im editorischen Kommentar zu den *Ereignissen* im Werke Band 14 angeführte kritische Position Marcel Reich-Ranickis gegenüber, wo es da heißt: „So etwa – um nur das pointierteste Beispiel dieser Art von Rezeption anzuführen – in Marcel Reich-Ranickis Rezension mit dem plakativen Titel *Leichen im Ausverkauf*: Durch die >Anhäufung makabrer Motive< würden die Leser nicht mehr aufgeschreckt, statt dessen entstünde ein >harmlos gemütliches Gruselkabinett<; ein Urteil, das weder den einzelnen Texten noch der Bedeutung der Kurzprosasammlung für die Entwicklung des Bernhardschen Werks gerecht wird." (TBW 14: 563) Eine plausiblere Erklärung, warum sich der empirische Leser der Bernhardschen Prosa eher von der immersiven Wirkung der prosodischen Rhythmik angezogen fühlt und mithin die Sinnsuche aufgibt, liegt in Bernhards Verfahren des *foregrounding*, d.h. wenn die „poetische Sprachverwendung" die „Sprachverarbeitungsroutinen" beim Leser durchbricht[496] (van Holt/Groeben 2006: 111-130, hier zit. nach Jacobs u.a. : 2013: 67) und über die Routinen der „Reflexionspoesie" (Eyckeler) Stimmungen evoziert. – Weitere Anmerkungen zu diesen konträren Einschätzungen der *Ereignisse* durch Botond und Reich-Ranicki müssen hier ausbleiben, nicht aber eine schlussfolgernde, diesen unterschiedlichen Zugängen zu den kryptisch anmutenden *Ereignissen* unterlegte Feststellung, dass uns nämlich das oben erwähnte archäologische Denken in dem Sinn als unerlässlich erscheint, als die *Genese des assimilativen Schreibens* ohne kontextuelle Archivalien, wie dies der Brief Anneliese Botonds[497] eindrucksvoll vor Augen führt, auf der Ebene vager Vermutung hängenbliebe,

[495] Es ist schon erstaunlich, dass Anneliese Botond 1963 mit ihrer zustimmenden Einschätzung der *Ereignisse* antizipiert, was nach Hans Blumenberg 1966/2012 unter dem Begriff der *immanenten Poetik* von einer bestimmten *Sprachsituation* an Sagbaren und Unsagbaren zu erwarten ist, und sich mithin der stummen poetologischen Zeugenschaft Paul Valérys versichert: (1). Möglicherweise ist Botonds emphatischer Zugang zu Bernhards *Ereignissen* ihrem französisch-philologisch geprägtem Denken geschuldet. Zudem weist sie in diesem Brief implizit auf anagrammatische Latenzen, die allerdings erst Jahre später von Starobinski wiederentdeckt und thematisiert wurden, hin. (2) Dieser Brief hat nicht zuletzt den Verfasser mitveranlasst, die erwähnte, noch unveröffentlichte Studie: Thomas Bernhard *Ereignisse*. *Anagramme der Gewalt* zu erstellen.

[496] Vgl.: A. M. Jacobs u.a. (2013): *Bausteine einer Neukognitiven Poetik: Foregrounding/Backgrounding. Lyrische Stimmung und ästhetisches Gefallen*, in: Reents, Sickendiek 2013: 61-94, hier 66: „Foregrounding beschreibt demnach im Sinne Peter Stockwells die durch die abweichende Textgestaltung ausgelöste Aufmerksamkeitssteuerung des Lesers, wobei Stockwell als Elemente des foregrounding etwa >repetition, unusual naming, innovativ description, creative syntactic ordering, puns, rhyme, alliteration, metrical emphasis, the use of creative metapher, and so on< nennt." Gestalterische Elemente, die in Bernhards Prosa ab den 1960er Jahren geradezu paradigmatischen Charakter seiner „immanenten Poetik" annehmen.

[497] Der explizite Hinweis auf Paul Valéry wäre ein enzyklopädisch-archivologisches Motiv, die Leseexemplare von Valérys *Monsieur Teste*, nach einer Bestandsliste der Privatbibliothek Bernhards sind es vier, zum Teil sehr stark abgegriffene, nach Spuren von Eintragungen und Notizen oder sonstige Hinweise auf Gebrauchsdaten zu untersuchen. Aber diese Bestände sind, vom wem auch immer, in einer Nacht-und Nebelaktion aus dem Thomas Bernhard Archiv in Gmunden entfernt worden; wo auch immer sie sich jetzt befinden,

ob, wann und in welchem Umfang die unterschiedlichen intertextuellen und kontextuellen Einflussgrößen[498], dazu zählt auch der intersubjektive Austausch bei literarischen und künstlerischen Zusammenkünften (etwa der Aufenthalt Bernhards am Tonhof, der Kontakt zu Wieland Schmied und Gerhard Fritsch u.a.) zu einer veränderten Schreibhaltung geführt haben. Interpretationen und seien sich noch so textimmanent, können keine „poetologische Genese" im Sinne von Axel Gellhaus (1994 und 2010) ersetzen, bleiben allerdings derzeit als einzige Alternative übrig. Dieser Umstand ist mehr als bedauerlich, nachlasspolitisch unverständlich, wissenschaftlich bedenklich.

7.2.1.2.4 Anmerkungen zur „poetologischen Textgenese" (A. Gellhaus)

Um der erwähnten Dringlichkeit nach einer editionsphilologisch erweiterten poetologischen Textgenese der Nachlassarchivalien Thomas Bernhards, so man einer *Poetik des Schreibens*, das heißt, der Einsicht Genüge zu leisten gewillt ist, dass Poetik immer zuerst im Prozess des Werdens entsteht, bevor sie im Drucktext als Totenmaske des Schreibprozesses endgültig Platz greift, das Wort reden will, und das beabsichtigen wir, ist man angesichts der resistenten Kräfte der traditionellen Editionsphilologie gut beraten, sich der Zeugenschaft einer gewichtigen Stimme, wie sie Michel Espagne (1996) expliziert und die wir hier zum Teil wörtlich, zum Teil paraphrasiert wiedergeben, zu versichern:

Der französische Schriftsteller Louis Aragon, er stirbt Ende 1982, vermacht schon zu Lebzeiten seinen gesamten literarischen Nachlass dem *CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique)* und nicht der Handschriftenabteilung der *Pariser Nationalbibliothek*. Dort würde, so Espagne, seine unschätzbare Sammlung von Skizzen, Arbeitshandschriften und Korrespondenzen der „übliche Reliquienkult der Kanonisierung" erwarten; schon der Gedanke daran ist Aragon widerwärtig.[499] Mit der Übergabe der Materialien an das *CNRS* verbindet Aragon den Auftrag, die Entstehungsprozesse seiner literarischen Werke zu erforschen, „wie Naturwissenschaftler für den weiteren Fortschritt der Medizin eine Leiche

sie sind jedenfalls für die Forschung derzeit nicht zugänglich. Damit erweist man dem poetologischen Nachleben Bernhards einen Bärendienst.

[498] Ein positives Beispiel zu einem der Genese des assimilativen Schreibens angemessenen editionsphilologischen Denkens bieten die Veröffentlichung des Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Gerhard Fritsch (2013) in den Jahren von 1956 und 1968: *Thomas Bernhard und Gerhard Fritsch. Der Briefwechsel*; hrsg. Von Raimund Fellinger und Martin Huber. Der Band beinhaltet neben der Korrespondenz zwischen T. Bernhard und G. Fritsch Aufzeichnungen zu den persönlichen Begegnungen und die von G. Fritsch erstellten Verlagsgutachten zu Bernhards Texten.

[499] Espagne, Michael:1996: *Genetische Textanalyse: Edition – Archiv – Anthropologie*. In: König, Christoph und Siegfried Seifert (Hg.):1996: *Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit*.

obduzieren.“[500] – Hinter der kurz geschilderten Nachlassentscheidung Aragons, eigentlich ist es eine *Vorlassentscheidung*, scheinen aus dem Blickwinkel des Autors ganz bestimmte archivologische Positionen durch. Zum einen erklärt Aragons ungewöhnliche Vorgangsweise das Bedürfnis des Autors auf ein literarisches Nachleben; ein solches wäre nämlich mit einer unproduktiven Aufbewahrung der Nachlassdokumente in der Pariser Nationalbibliothek allein nicht gegeben. Den Autor für die Nachwelt lebendig zu halten, also sein Nachleben sicherzustellen, bedarf einer permanenten produktiven Zirkulation latenter Wissensfelder[501], die nur durch permanente archäologische Kleinarbeit in den Literaturarchiven zutage gebracht werden können. Es ist die kontingente Materialität primärer und präsumtiver Archivalien und es sind nicht die biographischen Ordnungsprinzipien, die solcherart archivologische Voraussetzungen für ein literarisches Nachleben bietet.[502] Ein *vitales Wachhalten* eines Autors findet zu allererst im Kontext eines „potentiell unabschließbaren semiotischen Prozesses“ [503] im Literaturarchiv statt, sofern die Bestände nach den Bedingungen einer auf Wissenszirkulation ausgerichteten Editionsphilologie abgefragt werden, wie dies mit Einschränkung den Analysemethoden der *critique génétique* [504] entspricht, der versuchten Rekonstruktion des Schreibakts mit allen körperlichen, instrumentalen uns sprachlich-mentalen Implikationen[505] sowie medienhistorischer[506] und poetologisch-textgenetischer Verfahrensanalysen[507]. Die zweite Position betrifft das private Archivierungsverhalten der Autoren selbst, denn die Ordnung der Archive geht zuerst nicht von der Institution aus; Archivalien sind zumeist bereits „intentional oder akzidentiell vorgeordnet“.[508] Autoren, so sie noch selbst entscheiden können, überlassen nicht gerne vorbehaltslos den Archivaren die Selektionshoheit über ihre Nachlässe und damit die Grenzziehung zwischen literarisch relevanten und anderen historischen, vermeintlich irrelevante

[500] Ebd.
[501] Vgl. Verf.: Artikel in der Standard Beilage: *Album*: *Das Thomas Bernhard Archiv. Eine Auslöschung.* 2.3.1914.
[502] Raulff , Ulrich: 2013: *Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv*. In: Cudré-Mauroux, Stephanie und Irmgard M. Wirtz (Hg.):2013: *Literaturarchiv - Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive* (2013: 26).
[503] Kilcher, Andreas: 2013: *Die Kafka Enzyklopädie*. In: Cudré-Mauroux / Wirtz (Hg.) (2013: 92-93). Der Begriff der *potentiell unabschließbaren Semiose* geht auf Umberto Ecos enzyklopädischer Kontexttheorie zurück.
[504] Vgl. Grésillon, Almuth: 1999:: *Literarische Handschriften. Einführung in den critique génétique*.
[505] Vgl. Hurlebusch, Klaus: 1998: *Den Autor besser verstehen aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*; in: ders.: 2010: *Buchstabe und Geist. Geist und Buchstabe. Arbeiten zur Editionsphilologie*.
[506] Wirtz , Ingrid M: 2013: *Einführung*. In: Cudré-Mauroux / Wirtz, Hg: 2013: 8.
[507] Vgl. Gellhaus, Axel: 1994: *Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung*. In: ders. u.a.: 1994: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*.
[508] Wirtz (2013: 7).

Archivstücken.[509] Sie wissen nur zu gut um die nachhaltige kulturanthropologische Dimension der Archivbestände Bescheid, die sich nicht allein in der Erschließung der aufgenommenen Bestände erschöpft, sondern auch in bewussten oder unbewussten Auslassungen zeigt.[510] So gesehen wird das Literaturarchiv durch die ausgeschlossenen Sammlungsteile negativ bestimmt.[511] Die Hinwendung der Autoren zu den Archiven ist demnach stets verbunden mit einer mehr oder weniger bewussten Anerkennung der Ordnungs- und Wissensmacht, die von der Institution Archiv und ihren Praktiken in Form einer *Kybernetik des Wissens* ausgeht (oder unterbleibt). M. Espagne weist ausdrücklich darauf hin, dass die Erforschung von Schreibprozessen kulturanthropologisch vorbestimmt ist. Nicht wie sich der Text aus einer historischen Perspektive zu seiner Genese verhält, sondern „wie er sich auf ein umfassendes Schreibsystem bezieht", muss die Frage nach dem anthropologischen Stellenwert heißen. „Wer schreibt, bedient sich einer bestimmten Technik, die kulturell vorgeprägt ist", heißt es im Sammelband „Schreiben als Kulturtechnik".[512] (Zanetti: 2012)

7.2.1.2.5 Schreibprozessforschung[513] als Textgenese

Damit sollte fürs Erste dem redundant vorgebrachten Argument einer philologischen Beiläufigkeit, Schreibprozesse zu erforschen sei eine entbehrliche Alternative zur historisch kritischen Erschließung eines literarischen Nachlasses, begegnet sein. Erst über die Erforschung von Schreibprozessen, hier im Besonderen einer Ablösung von einer traditionellen und Hinwendung zu einer eigenständigen, nicht weniger *assimilativen Schreibweise*,[514] so unser erklärter Analyseansatz, werden die kulturanthropologischen Bedingungen sichtbar, die das Werden eines Textes, seine Genese, das Entstehen poetischer und ästhetischer Verfahrensweisen, die instrumental, körperlich und mental bedingten Störfälle des Schreibens, schlicht alle relevanten Konstituenten des Schreibvorganges, die von Autor zu Autor als

[509] Das Privatarchiv bei Goethe verweist bereits auf den jüngst virulent gewordenen Begriff des Vorlasses in der Bedeutung der Einflussnahme des Autors auf sein literarisches Nachleben. Auf die ökonomischen Aspekte der gegenwärtigen Gepflogenheiten sei hier kurz hingewiesen, ohne darauf weiter einzugehen.
[510] Espagne (1996: 100).
[511] Espagne (1996:101). Vgl. dazu: Wolfgang Ernst: 2002: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung* (2002: 22-26)*: Das Archiv sind die Lücken;* Baßler, Moritz: *Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion.* Vortrag zum 6. Göttinger Workshop zur Literaturtheorie, 13.01.2006.
[512] Zanetti, Sandro (Hg.): 2012: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*.
[513] Soweit sie nicht auf die Materialität beschränkt bleibt
[514] Der Begriff *lesendes Schreiben* (Kilcher) deckt m.E. nicht alle Aspekte kontextueller Einflüsse auf ein *assimilatives Schreiben* ab. Der Assimilationsvorgang beim Schreiben ist eine äußerst komplexe und nicht immer bewusste Verknüpfung von Bestehendem mit neuen, peripheren Wissensfeldern oder wie bei der gegebenen Untersuchung mit *Stimmungsparadigmen* aus dem alltäglichen Lebensbereich, dem literarischen und intellektuellen Umfeld des Autors.

unterschiedlich gewichtetes *Ensemble einer Schreib-Szene*[515] im Schreibakt wirksam werden, bis zu einem gewissen, erstaunlich hohen Grad reproduzierbar erscheinen lassen. Schreibprozessforschung steuert nicht bloß einen wahlweise in Anspruch zu nehmenden philologischen Mehrwert zur textorientierten editorischen Erschließung von Archivbeständen bei, sondern sie ist, seit sich in den 1970er Jahren ein neuer Wissensdiskurs konstituiert hat,[516] einem epistemischen Archivbegriff eingeschrieben und demzufolge einer kulturwissenschaftlich literaturwissenschaftlichen Analyse von textuellen und kontextuellen Nachlassdokumenten verpflichtet. Wir versuchen daher in der Folge, wenn auch nur skizzenhafte, doch, so hoffen wir wenigstens, einigermaßen schlüssige Argumente für die Entwicklung eines kontextuellen archivologischen Methodenmodells zu formulieren. Es sollte sich zeigen, dass ein erklärt makrostrukturelles Analyseziel, nämlich die kontextuellen Bedingungen bei der *Stimmungserzeugung* aufzuspüren und in Verbindung mit einer bestimmten Ergebniserwartung die Entwicklung des poetischen Verfahrens der *Stimmung als Latenzfigur* (*figura cryptica*: Figur des Verbergens) in den textuellen Artikulationen der *Vorstufen* nachzuweisen, ein Methodenmodell präferiert, das von einer über die Materialität der Textdokumente hinausführende Vorgangsweise bestimmt ist. Das Interesse an der ästhetischen Wirkungsweise von Stimmungen im finalen Text ist hier von sekundärer Bedeutung. Hier stehen der *intransitiv schreibende* Thomas Bernhard und seine Verfahrensweisen bei der Realisierung von Stimmungen im Zentrum literaturwissenschaftlicher Beobachtungen: Also vermittels Schreibprozessforschung als poetische Textgenese. (Vgl. Gellhaus: 1994)

7.2.1.2.6 Archivologisches Denken

Das Motiv, ein Literaturarchiv aufzusuchen, ist oftmals mit einem empirischen Forschungsvorhaben begründet. Dass jedoch das Quellenmaterial in einem größeren kulturanthropologischen Zusammenhang eingegliedert ist, wird oft geflissentlich übergangen.[517] (Espagne: 1996) Die standardisierten Vorgehensregeln der traditionellen Editionsphilolo-

[515] Vgl. Stingelin, Martin: 2004: *„Schreiben“.* In: ders. (Hg.): 2004: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Zur Genealogie des Schreibens.* Band 1. (2004: 7-21, hier 14-15).
[516] Foucault, Michel: 1974: *Die Ordnung der Dinge*.
[517] Ein Grund mag darin liegen, dass die zum wesentlichen Teil traditionell ausgerichtete Editionsphilologie in Österreich und auch in weiten Teilen Deutschlands die Schreibprozessforschung als *entbehrlichen Wurmfortsatz* der Editionsphilologie versteht. Das einzige Literaturarchiv im deutschen Sprachraum, das unseres Wissens Schreibprozesse in Beziehung zur Textgenese in den Mittelpunkt seiner Forschungsarbeit stellt, ist das Schweizer Literaturarchiv. Jedenfalls ist uns derzeit in Österreich kein Forschungsprojekt bekannt, dass sich dezidiert der literarischen Schreibprozessforschung als erklärte Textgenese in einer größer angelegten Untersuchung widmet.

gie lassen literaturtheoretische Betrachtungen, wie sie sich aus der „inneren Ordnung“[518] von Sammlungen anbieten, kaum einmal zu.[519] (Vgl.: Kilcher: 2013: 113) Literarische Nachlässe dienen allemal als Steinbruch für die editorische Arbeit an historisch-kritischen Ausgaben. Die Darstellung der Textgenese wird „mitunter […] mit einer Kausalkette verwechselt“, denn eine „Vorstufe ist nämlich nicht die Ursache der nächstfolgenden“ (Espagne: 1996: 102) in der Textgenese. Vorstufen sind insofern als eigenwertig anzusehen, als *kontextuelle Texte* wie Briefe, die Lektüre aus Beständen der Privatbibliothek oder auch andere präsumierte Archivalien aus dem literarischen *Privatarchiv*[520] (Cudré-Mauroux/Wirtz: 2013) eines Autors, die vermittels einer „assimilativen poetologischen Technik“ (Kilcher: 2013: 91-113)in den Schreibprozess einfließen, einen „höheren Erklärungswert besitzen.“ (Espagne: 1996:102) – In diesen einleitenden Bemerkungen, die weitgehend auf eine Vergleichsstudie deutscher und französischer Archivpraxis von Michel Espagne (1996) zurückgehen, scheint implizit der Begriff des *assimilativen Schreibens* im Sinne einer *lesenden Schreibweise* (Kilcher: 2013: 113) unverkennbar durch, der eine zentrale Bedeutung in den nachfolgenden Betrachtungen zu einer *enzyklopädischen Archivpoetik* (Kilcher: 2013: 91-113) einnehmen wird.

Mit dem seit den 1970er Jahren aufkommenden Archivdiskurs geht in den 1990er Jahren eine Faszination und eine damit erklärbare „Ästhetik des Entbergens“ einher, (Ebeling/Günzel: 2009: 7-8) die Aragon offenbar bereits zehn Jahre zuvor antizipiert. Michel Espagne bezieht seine Argumentation in diesem Aufsatz zum einen aus den historisch unterschiedlich gewachsenen Auffassungen zur Literatur in Frankreich und Deutschland und verweist zum anderen auf die anthropologischen Zusammenhänge der jeweiligen Archivpraxis, insbesondere der Anthropologie der Schreibarbeit, ohne die Metapher „Text als Kultur“ oder Clifford Geerts anthropologische Kulturtheorie[521] direkt anzusprechen: „Der Übergang von der historisch-kritischen Entstehungsgeschichte kanonisierter Texte zu einer kulturanthropologischen Perspektive auf Schreibprozesse ist in den Archiven vorprogrammiert und lässt sich auch dort vorprogrammieren.“ (Espagne: 1996: 103)

[518] Die Sammlungsordnung der Entwürfe und Vorstufen bis zur Reinschrift orientiert sich in der traditionellen Editionsphilologie am idealen Text, wobei kontextuelle Zusammenhänge aus dem Schreibprozess mit außerhalb des Textkorpus vorhandenen Archivalien in der Textgenese unberücksichtigt bleiben.
[519] Schreibspuren in literarischen Nachlässen sind als materielle und immaterielle indexikalische Zeichen zu verstehen, deren Verweispotential in einer *rhizomatischen Semiose* über die Textgenese hinaus auf eine kulturanthropologische *Text-Kontext-Struktur* verweist.
[520] Vgl. Cudré-Mauroux / Irmgard M. Wirtz (Hg.): 2013: *Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive*.
[521] Geertz, Clifford: 1987: *Dichte Beschreibung*.

Das Dokumentationsmaterial der Autoren umfasst weit mehr als im finalen Buchtext erkennbar ist. Die prozesshaften Momente der Auslösung eines Schreibaktes, der mannigfachen Beeinflussung, selbst die der Störungen und Unterbrechungen, die manifesten Textinterventionen sind nicht nur in den direkten Text-Archivalien sondern auch im Kontext mit den Umfeld-Materialen auffindbar. Die individuellen Schreibsysteme eines Autors „sind wie die fertigen Schriften das Ergebnis einer schöpferischen Leistung des Schriftstellers." (Espagne: 1996: 98) Sie verweisen auch auf zeitbedingte Gewohnheiten und Schreibtechniken. Schreibsysteme und kontextuelle Einflüsse aus den Archivalien der Privatsammlung, der Briefsammlung, der Privatbibliothek u.a., hier verstanden als kontextuelle Archivalien, kann man kaum in den Leseapparat einer Historisch kritischen Ausgabe zwängen. Denn die Klassifikationsformen stellen letztendlich „den Bezug des Schreibprozesses zu üblichen wissenschaftlichen Beschreibungsmodellen in Frage." (Espagne: 1996: 98) Unterzieht man etwa „Benjamins Symbolisierung der einzelnen Kategorien im Passagenwerk" einer mikrostrukturellen Untersuchung, sie erinnern unweigerlich an ein Gemälde Paul Klees, (Espagne: 1996: 98) dann findet sich für nonverbale, pikturale Schreibspuren wie Streichungen, Einfügeklammern u. ä. keine übliche Klassifikationsform.[522] Die Beziehung zwischen den Klassifikationssystemen der Arbeitsmaterialien einzelner Autoren sowie zwischen den Schreibsystemen und den Archiven verlangt eine hermeneutische Erläuterung der kulturgeschichtlichen und kulturanthropologischen Zusammenhänge.[523]

Kehren wir nach dem ausführlichen Exkurs wieder zum Begriff des *assimilativen Schreibens* im Zusammenhang mit Bernhards *Schweinehüter* zurück: Unserem Dafürhalten nach beschränkt sich diese allgemein übliche Schreibtechnik bei Thomas Bernhard vor allem auf den Ablösungsprozess – konkret ist damit die Phase der Befreiung aus der poetologischen Einflusssphäre und Weltsicht seines Großvaters Johannes Freumbichler gemeint – der schon vor den Kurzprosastücken *Ereignisse* mit der Erzählung *Der Schweinehüter* einsetzt.[524] Welchen Anteil die im Zuge dieser Befreiungsphase immer wieder angeführten Poetiken der Frühromantiker, allen voran Novalis und F. Schlegel, die Lektüre Pascals, Schopenhauers u.a. mehr beanspruchen, kann hier nicht weiter nachgegangen werden.[525]

[522] Mit Ausnahme der diplomatischen Umschriften.

[523] Hier scheint der kulturanthropologische Ansatz Clifford Geertz (1987): *Dichte Beschreibung* und der *New Historicism* bereits unübersehbar durch.

[524] Eine Überblick zu den gesellschaftlichen und literarischen Einflussgrößen der 1950er Jahre findet sich in: Manfred Mittermayer: 2015: *Thomas Bernhard. Eine Biografie*.

[525] In diesem Zusammenhang möchten wir das Interesse auf einen weiteren, vorausweisenden Aspekt des *assimilative Schreibens* wecken, auf den Hermann Helms-Derfert (1997): *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*. 1997: 68-83, bei der die Interpretation der Erzählung *Ungenach*

Wesentlich ist, dass mit dem Prozess des *assimilativen Schreibens*, hier zu verstehen als poetologische Emanzipation von einer traditionellen Schreibhaltung, der Weg für den *qualitativen Wechsel* zum *eigentlichen Thomas Bernhard* frei geworden ist. Ob und auf welche Weise dieser Wechsel als vollzogen oder doch eher als *prospektiv* ausgerichtet angesehen werden kann, ist letztlich Gegenstand dieser partiellen Untersuchung.

7.2.1.2.7 Textuellen Formationen[526] an denen das „Erwachen" und „Aufrichten" der Kippfigur beobachtbar ist?

Der Metaphorik von *Erwachen* und *Aufrichten* ist die des *Werdens* und des *Ablösens* inhärent; sie gehen der Vorstellung des *Kippens*, das sein energetisches Vermögen erst in der wenige Jahre später entstehenden Kurzprosasammlung *Ereignisse* voll entfalten sollte, voraus. Diese anthropomorph konnotierte Metaphorik zeugt von einem eminent prozesshaften, von kontextueller Assimilation multipler Einflussgrößen begleiteten „qualitativen Wechsel" vom transitiven zum intransitiven Schreiben. Mit dem performativen Moment der Zeitlichkeit des Kippens geht auch die Vorstellung von Endlichkeit dieser Figur in Bernhards Poetik einher. Dem poetologischen Phänomen des „qualitativen Wechsels" in Thomas Bernhards früher Prosa haftet demnach das emphatische Attribut *habitueller Einmaligkeit* an. – Vom „qualitativen Wechsel" ist an der sprachlichen Oberfläche des *Schweinehüters* noch nicht allzu viel erkennbar (Die Kippfigur ist ja erst im Erwachen begriffen, ihre Augen noch vom Literalsinn getrübt). Von der vielgerühmten, in seiner poetologischen Bedeutung maßlos überschätzten prosodischen Rhythmik der Prosatexte ab den frühen 1960er Jahren sind *nur* marginal Ansätze erkennbar. Die Syntax weist *noch mehr* parataktische als hypotaktische Merkmale auf, wie sie später in den labyrinthisch ausufernden Schachtelsätzen als destruktiv ironisches Stilmittel eingesetzt wird. Das Binnengefüge der Sätze entspricht noch *weitgehend* den üblichen Wortstellungparadigmen[527]. Auch die Tendenz zu einer antimimetischen Semantik hält sich *noch* in engen, überschaubaren Grenzen, wie überhaupt außersprachliche Referentialität (im Gegensatz zur späteren

---

mit dem Motiv der „Abschenkung" und den damit verbundenen *historischer Ablösungsvorgang* implizit hinweist.

[526] Es empfiehlt sich, zur *besseren Kontrastierung* unserer Beobachtungen die Erzählungen: *Von sieben Tannen und vom Schnee…Eine märchenhafte Weihnachtsgeschichte* (1952), *Der Schweinehüter* (1956) und *Die Mütze* (1966) übereinanderzulegen; gleichzeitig mit dieser Empfehlung möchten wir den naheliegende Eindruck zerstreuen, mit dieser Vorstellung die poetologische Entwicklung Bernhards im Sinne eines *teleologischen Modells* ansprechen zu wollen. Dies würde unserem Verständnis von der Funktion der Kippfigur im Sinne einer alles andere, als einer linear verlaufenden, poetologischen Genese widersprechen.

[527] Die einschränkenden, kursiv gesetzten Partikel und Partizipien weisen implizit auf eine tendenzielle Ablösung von einer konventionellen Schreibweise, dem oben erwähnten Kommentar entsprechend, und einer Hinwendung zu einer eigenständigen Poetik hin.

sprachlichen Selbstreflexion) *beinahe* noch ungebrochen ihr poetologisches *Unwesen* treibt.

Wir werden diese stilistischen Auffälligkeit an nur wenigen, signifikanten Textpassagen zur exemplarischen Anwendung bringen, wie überhaupt auf einen expliziten Interpretationsversuch des *Schweinhüters* über die vorliegenden Rezeptionen hinaus bewusst verzichtet wird; denn der Fokus unserer Absicht ist hier allein auf die textuelle Kenntlichmachung des Ablösungsvorgangs von einer eher konventionellen Narrativik, bisweilen revisionistischen Beschreibungssprache verbunden mit der Hinwendung zu einer in der Werkfolge ab dem Debütroman *Frost* konstatierten rhetorisch aufgeladenen, von vermeintlich oder offensichtlichen *kognitiven Dissonanzen* (vgl.: Hinweis auf das *foregrounding* Verfahren; Jacobs: 2013) durchwirkten Sprache, gerichtet. Das eigentliche dynamische Spannungsfeld erstreckt sich im Zuge der Analyse aus der Konfrontation expliziter *Klartext*passagen und einer deutlich erkennbaren Tendenz zu rhetorischen *Arabesken*, wie sie sich beispielsweise in der iterativen Schlussformel: *Sie läuten, läuten, läuten!* vornehmlich onomatopoetisch fungierend abgebildet finden. Auch wenn die Kritik an der durch den konservativen Herold Verlag erzwungene Änderung der Schlusspassage durchaus zu Recht erfolgt (TBW 14: 581), kann man der textbeendenden, aber nicht sinnschließenden Iteration – denn nach Derrida ändert sich mit jeder Wiederholung die Wortbedeutung, bis sie sich in der anagrammatisch-arabesken Struktur aufzulösen beginnt – und hält so gesehen den Text nach hinten unabschließbar offen (vgl. auch: *Die Mütze*), eine positive Seite abgewinnen. Eine andere, eine von uns bevorzugte Lesart der Iteration *Sie läuten, läuten, läuten!* lässt im (sprachlautlich vermittelten) *Echo* des österlichen Geläuts die eschatologisch klagende *prosopopäische* Stimme Korns/Christi weit über das textuelle Ende hinaus nachklingen. Gerade an der iterativen Schlussformel ist Bernhards Wechsel zu einer verdichteten, „immanenten Poetik“, wie sie erstmal in der Prosa-Großform Roman in *Frost* durchgängig konstatiert worden ist, wenn hier auch nur partiell, so doch deutlich erkennbar.

7.2.1.2.8 Stilistisch-poetologische Kriterien des „qualitativen Wechsels“

Wir beabsichtigen hier nicht, eine vollständige Stilanalyse des *Schweinehüters* anzustellen, vielmehr trachten wir, punktuell auf Stilmittel hinzuweisen, die in einem auffälligen Kontext zum *qualitativen Wechsel* stehen; andererseits beschränken wir unsere Beobachtungen nicht allein auf rhetorische Stilmittel, sondern beziehen bei den folgenden Überlegungen

auch spezifische Merkmale der Syntaxkonstruktionen als Stilmittel mit ein, die in Bernhards Prosa ab *Frost*, neben der bisweilen überbordenden Rhetorik, als das dominierende Stilmittel angesehen wird, der auch „mimetische Qualitäten" in dem Sinn zugerechnet werden, als der Satzbau, hypotaktischer wie parataktischer Art, und bisweilen von der Norm abweichende prädikative Wortstellungen (*foregrounding*) bestimmte, von Bernhard durchaus gewollte semantische Irritationen bewirken (A. Betten: 2011). Vorausgreifend sei hier angemerkt, dass die von der Bernhard Rezeption fast durchgängig konstatierte radikale Sinndestruktion, die Gründe dafür sind hinlänglich bekannt (bspw. bei Eyckeler und Kruse), sich als durchaus aporetische Beobachtung entpuppt, denn Referentialität sucht sich in jedem noch so kryptischen, autoreflexiv angelegten literatursprachlichen Ausdruck seinen Weg, wenn ihr, wie etwa in Bernhards Prosa ab den 60er Jahren, der semantische Zugang verstellt ist, über formale Sprachstrukturen; und wenn, wie bei Bernhard bewusst kulminierend, die Sinnzerstörung ganz gezielt auch dort Platz greift, avancieren die *Mittel der Sinndestruktion* selbst zu Bedeutungsträgern. Dieser Beobachtung ist insofern nachzugehen, als sie mithin ein generatives Potential bei der rezeptiven Evokation von ästhetischen Stimmungen bereitstellen. (Vgl.: Eyckeler (1995): *Reflexionspoesie*)

7.2.1.2.9 Anmerkungen zur Ironie als Stilmittel im „Schweinehüter"

Das von Thomas Bernhard bewusst, also strategisch eingesetzte Stilmittel der Ironie (vgl.: Kruse: 2016) gilt in der Bernhardforschung schlechthin als stilistischer Gemeinplatz[528]. Doch wie es pauschalen Zuordnungsversuchen an sich eigentlich ist, verdecken sie den Blick auf besonders diffizile begriffstheoretische und poetologische Nuancen, die, kämen sie zutage, dazu angetan wären, etwa dem Stilmittel der Ironie in Bernhards Prosa den so zugewiesenen *Platz des Gemeinen* streitig zu machen; anders gesagt, wir sähen uns zu einer differenzierten Sichtweise dieses Stilmittels veranlasst. Und falls das, davon gehen wir aus, zutreffen sollte, sind diese Nuancen nachweisbar darzustellen. Diesem Aspekt einer differenzierten Beobachtung der Ironie gerade im *Schweinehüter* versuchen wir nunmehr im eingeschränkten Rahmen dieser Analyse gerecht zu werden, denn es kann hier erklärtermaßen nicht Aufgabe sein, den ironische Implikationen in Bernhards Prosa über die beabsichtigten Beobachtungen hinaus, inwieweit und in welcher Ausformung das Stilmittel

[528] Dieser Topos greift allerdings nicht bei den vor *Frost* entstandenen Prosatexten. Von einer strategische Setzung der Ironie kann vor dem „qualitativen Wechsel" nicht gesprochen werden. Daraus kann geschlossen werden, dass bei Bernhard von *Frost* an, mit geringen Einschränkung schon von den *Ereignissen* an, Ironie als dominantes Merkmals seiner „immanenten Poetik" in Erscheinung tritt. Was nicht bedeuten muss, dass der *Schweinehüte*r frei von Ironie zu lesen wäre,

der Ironie im *Schweinhüter* nachweisbar bewusst eingesetzt wird, umfassend nachzugehen. Dennoch können wir bei einer angemessen knappen textuellen Analyse die spezifische Semantik, die Bernhards eigentliches Stilmittel der Ironie insgesamt ausmacht, nicht aussparen: Bernhards bewusst gesetzte Ironie in der Prosa ab seinem Debütroman *Frost* unterscheidet sich erheblich von der Ironie der „gestandenen Ironiker" des 20. Jahrhunderts[529], hervorzuheben sei hier Thomas Mann im Roman *Zauberberg*, durch eine fast schon paradigmatische Radikalität und Totalität, nämlich alle referenziellen Bezüge auszulöschen[530]. Bernhard reflektiert und thematisiert in den späten Romanen zunehmend seine ironische Strategie, im Roman *Auslöschung* völlig ungeschminkt, wobei aber zu bedenken ist, dass, auch wenn er das bis zum Absoluten kulminierende Ironische *Murau in Auslöschung* in den Mund legt, sich dahinter, wie von Paul de Man expliziert, ein autobiographisches Maskenspiel der *prosopopaiischen* Stimme verbirgt. (vgl. C. Menke (Hg): 2015: 131-145; vgl. dazu auch: Bettine Menke: 2000: 7-28). Kurz gesagt: Aus der radikal überhöhten Differenz zwischen *fiktional Gesagtem* und *eigentlich Gemeintem*[531] bezieht die Ironie bei

[529] Ob die diesem Vergleich inhärente Auffälligkeit, dass nämlich ausgerechnet in den *stimmungsträchtigen* literarischen Epochen *Romantik* und *Fin de Siécle* – nicht ganz zufällig scharrt sich der aktuelle Stimmungsdiskurs vornehmlich um die Literaturen dieser Epochen – Ironie zum poetologischen Schlüsselbegriff avanciert ist, in den jeweiligen Poetiken begründet ist, kann hier nicht schlüssig beantwortet werden. Bemerkenswert bleibt es allemal.

[530] Dazu sei hier spontan angemerkt, dass der schon leierhaft anmutende Suada von der radikalen Sinndestruktion die Beobachtung entgegensteht, dass es – zuerst nur ganz grundsätzlich zu verstehen – keinen sprachlichen Ausdruck, vom Wort an beginnend, ohne expliziten Bedeutungsgehalt geben kann, bei Bernhard zu Bedeutungsverschiebungen von der inhaltlichen in die formalästhetische Ebene kommt, seiner Syntax durchaus mimetisches Potential zugerechnet wird. Und wir wagen uns hier noch weiter aus dem epistemologischen Fenster, als wir Bernhards formimmanentem Schreiben, konkret seinen komplexen Satzkonstruktionen, die gleichen ironisch motivierten destruktiven Absichten unterstellen; damit ist gemeint, dass Bernhard mit seiner bisweilen labyrinthischen Syntax versucht, Ironie jetzt als formalästhetisches destruktives Stilmittel einzusetzen, um selbst die Form als verbliebener Bedeutungsträger *auszulöschen*. Das führt dann dazu, dass vorschnell zur Metapher einer verfinsterten Sprachwelt gegriffen wird. anstatt zu versuchen, die Finsternis Metapher im Sinne Blumenbergs (Lichtmetapher) zu *remetaphorisieren* und sich nicht mit dem unverbindlichen Hinweis auf das suggestive Faszinosum des unlösbaren Rätselcharakter des Bernhardschen Werkes um die epistemische Eigentlichkeit, die allerdings eine Abkehr von üblichen hermeneutischen Prämissen voraussetzt, herumdrückt. (Finsternis lesen wir dezidiert im Sinne Saussures als *Anathema der Gewalt*) Darin ist die eigentliche Absicht, Bernhards Prosa stimmungsorientieren zu analysieren, zu sehen. Darin unterscheidet sich allerdings unser Zugang von Gumbrechts postuliertem *Stimmungen lesen*, denn liest man sie bewusst, also reflektierend, lösen sie sich vor den Augen des Lesers auf. Stimmungen entfalten ihre Wirkung ausschließlich in der vorpropositionalen Phase ihrer Wahrnehmung. Sie zu verstehen, hat man mit dem Preis der Mittelbarkeit zu bezahlen.

[531] Wenn Bernhard *Murau* die Rede von der totalen *Auslöschung* in den Mund legt, beweist das nichts anderes, als dass die *Auslöschung* sobald sie im Schreibakt buchstäbliche manifest wird, nicht mehr ausgelöscht werden kann, erst recht nicht, wenn sie vom Leser in ihrer Zeichenhaftigkeit reflektiert wird. So kann man Ironie auf die Spitze treiben, indem ihr mit der Bedeutung der Bedeutungslosigkeit auf die Sprünge hilft. Und gerade weil es der Ironie eigentlich ist, wenn mit dem *Gesagten* das *Gemeinte* zu hintertreiben versucht wird, wird sie von Bernhard bis an die Grenze des gerade noch Erträglichen ausgereizt. Sie bildet den Schlussstein seines umfangreichen Prosawerks in beindruckender Weise ab.

Bernhard ihre jeglicher Referentialität destruierende Wirkung[532]. Schon Bernhards Romandebüt *Frost* ist, wie bereits erwähnt, nicht frei vom Spiel ironisch verschiebender Bedeutungen (vgl.: Kruse: 2016: 235-237). Die „ironische Entwertung" der Figurenrede des Malers Strauch in *Frost* zeigt sich unter anderem durch die „Distanz schaffende Funktion" (Kruse: 236) der indirekten Rede des Erzählers, sie findet allerdings in dieser Ausprägung im *Schweinehüter* noch nicht statt. Hierin ist Ironie noch sehr verhalten in den reflexiven Denkfiguren und direkten Rede eingebunden, zeugt allerdings schon da und dort von einer Tendenz, die Figur der Ironie nicht nur als Stilmittel, sondern als strategisch destruktives Mittel bewusst einzusetzen. Ein außersprachliches Motiv des stilistischen Paradigmas der Ironie in der späten literarischen Moderne findet sich bei Silvio Vietta. Er geht in seiner Studie zur literarischen Moderne den „zentralen Inhalts- und Formproblemen der Gegenwartsliteratur auf den Grund und vermerkt unter den „Formen literarischen Dekonstruktion", dass mitunter der Umstand, warum die *Ironie*, *Parodie* und *Satire* zum stilistischen Paradigma der Gegenwartsliteratur avancierten, in den nicht erfüllten Versprechen der Moderne[533] insgesamt und die veränderten politischen Verhältnisse der Weimarer Republik, endend in der finalen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, ihr Motiv zugrunde liegt. Bei Bernhard liegen die intentionalen Verhältnisse seiner destruktiven ironischen Strategie – ganz abgesehen davon, dass er in seinem Bemühen, den Anschluss an die literarische Moderne auch deren signifikanten Stilmittel sukzessive in sein Schreiben assimiliert hat – vornehmlich in seiner sprachskeptischen, auf Wittgenstein zurückgehend Schreibhaltung, die Welt mit sprachlichen Mitteln nicht abbilden zu können, begründet.

Wir versuchen nunmehr, signifikante Textpassagen, in denen Korn religiös-eschatologisch konnotierte, mitunter irrational anmutende Handlungen setzt, nach textuellen Ausformungen ihres ironischen Gehalts abzufragen und entsprechend zu begründen. Wenige Zeilen vor dieser Textpassage wird die gesamt Erzählung vom Dispositiv einer melancholischen Grundstimmung[534] überschattet, aus deren düsterem Licht der ironische Gehalt der nachfolgenden Szene erst seine atmosphärische Wirkung beziehen und reflektieren kann[535]. Wir

[532] Vorausweisend sei hier erwähnt, dass das energetische Potential der Differenz, auf das von Arburg insistiert, das Kraftfeld für das enharmonische Prinzip darstellt, Stimmungsindikatoren textuell erkennbar und definierbar zu machen.
[533] Mithin ein Hauptmotiv der „Melancholie der Moderne" bei Heidbrink (1994).
[534] Der hier verwendete Begriff der Grundstimmung korrespondiert nicht Heideggers ontologischen Grundbegriff der Langeweile, sondern ist als textuell perzeptives Phänomen zu verstehen.
[535] Es gilt als anerkannt, dass es eine direkte Beziehung zwischen Melancholie und Ironie gibt. Bei Heidbrink (1994: 150) heißt es, G. Lukács zitierend: „Die Ironie ist >die negative Mystik der gottlosen Zeit< […]. Sie ist das ästhetische Pendant zur ethischen Melancholie […]". Das verzweifelte Individuum findet, wie dies

wollen diese melancholisch aufgeladene Einstiegspassage in die Erzählung der von uns ausgewählten Textstelle voranstellen:

Der Schweiß rinnt ihm herunter, sein Herz klopft, seine Hände verkrampfen sich, und er beißt in die Bettdecke. Aber das Unheil ist niemals ausgeblieben. Der Zug muss dem Geleise folgen, und jedesmal, wenn er den alten Nußbaum erreicht hat, senkt sich der Boden und das ganze Haus zittert und droht, ober Korns Bett zusammenzustürzen. Manchmal hält er es nicht mehr aus im Bett, und er muß aufstehen und hinausschauen beim Fenster. In solchen Augenblicken hält er sich an der Mauer fest und starrt in die gelben Augen, die in der Finsternis auftauchen. Noch nie hat er so gehasst wie in dieser Zeit. Alles haßt er plötzlich, jeden Menschen, jeden Zug, jedes Stück Erde. Er verflucht die Erde, weil er weiß, dass sie ihn erbarmungslos verschlingen wird. Die Gnade ist keine Gnade. Wenn er nur nicht wieder aufwachen würde am Morgen, denkt er. Alles ist sinnlos. – Am Morgen geht er hinaus und legt seine Hand in den Mauerriß. Er wird immer größer. Jeder Zug vergrößert den Riß, jeder Frost. >Heiliger allmächtiger Vater! < schreit er. (516)

Die ironisch aufgeladene *exclamatio*: „Heiliger allmächtiger Vater!“ mit der Korn seine verzweifelte, *gottverlassene* existentielle Situation herausschreit, bildet die Überleitung zur eigentlichen Textpassage, umso mehr sie die *eschatologisch* aufgeladene Disposition im folgenden Geschehen ironisch reflektiert:

Er zieht seinen Rock an und steigt in den Schweinestall. (1) *Es gibt keinen Tag, an dem er nicht das Schwein anstarrt, mit dem Schwein redet, ihm zuredet, damit es fett wird. Wie schön so eine Schwein sein kann. Welch wunderbare Augen in seinem Fleisch stecken. – (2) „Herz hast du keines, nicht wahr?“ sagt Korn vor sich hin. Er klopft dem Schwein mit einem Haselnußstock auf den Rücken und lacht plötzlich laut auf. Das Schwein macht einen Sprung zur Mauer und stößt sich den Schädel an. Es grunzt vor Vergnügen, vor Lebenslust und rührt mit dem Maul in der Gemüsesuppe um, die drei Tage in der Sonne gestanden ist. Ein furchtbarer Gestank hebt sich von der Suppe, aber Korn riecht es nicht. –* (3) *Er bricht in Gelächter aus und sagt „du“ zu seinem Schwein. „Du allein wirst mich retten, du, ein Schwein!“ sagt er. Er lehnt sich an das Holzbrett und schaut in den Koben.* (4) *Er denkt, wie wunderbar der Rücken eines Schweines glänzt, was für ein herrliches Rosa sich in den schlaffen Ohren heranbildet, gleichsam wie eine neue Sonne. „Es lebt“, flüstert er. – Das Schwein grunzt, hebt die Schnauze und starrt ihn an. Das nasse Maul zittert und bebt. Am liebsten würde Korn über das Holzbrett springen und mit dem Schwein auf dem Boden herumtollen. – Aber Korn bleibt am Holzbrett stehen. Er ist wie festgenagelt.* (5) *Seine Augen bohren sich in den Speck und sein Mund verändert sich zu einem Lächeln, denn er weiß, dass das Schwein, wenn er es am Karfreitag schlachten wird, mehr als hundertvierzig Kilogramm wiegen wird. Hundertvierzig Kilogramm! Mit dem Fleisch fährt er dann in die Stadt und verkauft es auf dem Markt. Wenn er alles verkauft hat, bleiben immerhin noch fünfzig Kilogramm reiner Speck übrig. Der wird ausgelassen und in den Rauchfang gehängt.* (6) *Zu Weihnachten ist er dann ein glücklicher Mensch, denn er wird sich ein paar Säcke Birnen kaufen und Most daraus machen, und Marie wird weißes Brot backen und Lieder zu der Gitarre singen. –* (7) *„Wenn es Sinn hätte“, sagt Korn zu seinem Schwein, „würde ich dir jetzt auch noch die faulen Zwiebeln vom Keller in den Rachen schoppen. Aber es hat keinen Sinn mehr. Die Zeit der Mast ist vorbei. Ich könnte dich heute schon auseinanderschneiden, aber ich will mich heute nicht anpatzen mit deinem Blut. Hast du ein süßes Blut? Das Blut der Schweine ist einzig und allein da, um gepfeffert zu werden und gut zu schmecken.“ – Korn redet so lange auf das Schwein ein, bis es den Schädel auf einen Buschen schmutziges Stroh legt und zu schnarchen anfängt. Aber Korn kann kein schnarchendes Schwein ertragen.*

Lukács „gnostisch dramatisiert“, nur noch in der Ironie die Möglichkeit, sich aus dem dunklen Kerker einer >Welt ohne Gott< zu befreien.

(8) *Er denkt an die schlaflosen Nächte, an die Gedanken, die ihn quälen, an den Gott, der ihn immer wieder in Stich lässt, wenn er ihn notwendig braucht. Gierig bohrt sich das Schwein immer tiefer in den Schlaf. Er hasst es plötzlich, weil er es liebt. Er kann es nicht hören, wie sich sein Grunzton verstärkt und verlängert, er kann nicht mehr sehen, wie der kurze magere Schwanz des Viehs auf und ab wippt. Er hat gute Lust, hinüberzuspringen und auf dem Schwein herumzutrampeln, so langedarauf herumzutrampeln, bis es den letzten Schrei ausstößt und verendet. Eine abscheuliche Lust, aber er kann sie nicht halten. Er presst den Stock zwischen die Finger, hebt ihn hoch und schaut einen Moment auf die fettglänzende Mauer. Jetzt riecht er das Schwein. Er getraut sich kaum zu atmen.* (9) *Alles ist still. Korn wartet mit abgespannten Muskeln den Grunzton des Schweines ab, wartet solange, bis der Schwanz nach unten gebogen ist und das linke Auge des Schweines zuckt. Dann bricht er in Gelächter aus, springt empor und schlägt dem ahnungslosen Tier schreiend auf die Schnauze. Mit einem entsetzlichen Wehlaut wird es emporgerissen. Es ist, als spränge der Teufel aus einem Abgrund hervor. Korn schlägt und schlägt, einmal über die Schnauze und dann auf den Rücken, solange bis er atemlos ist und sein Herz ein paar rasche Sprünge macht. Er lässt den Stock fallen und greift sich an die Brust.* (10) *Der Schweiß rinnt im über das bleiche Gesicht. Das Schwein heult auf. Es rast plötzlich von einem Stallende zu anderen, wälzt sich auf dem Boden, bäumt sich auf uns stürzt zusammen. Aus seinem roten Maul fließt Blut.*[

Die erwähnten stilistischen Auffälligkeiten, die wir uns mit ersten Phase des offenen Leitmodells vorgenommen haben, hier kenntlich zu machen, sehen wir letztlich darin, dass im *Schweinehüter* Ironie noch nicht als *das* Stilmittel einer radikalen Dekonstruktion der großen Romane Verwendung findet, sondern hier im Motiv der Ironie einerseits ein effektives Besänftigungssmittel der bedrückenden gottverlassen Existenz Korns zu sehen ist, andererseits dadurch kenntlich wird, dass der Ironie potentielle Möglichkeiten inhärent sind, den doch noch überwiegend herrschenden Literalsinn sukzessive zu unterwandern und mithin einen Zugang zu einer eigenen Poetik, aus der Unsagbaren zwischen den ironischen Implikationen herausäugt (Botond: 1964/2018), zu suchen und zu finden. Über die gesamte Erzählung gesehen, befindet sich der „qualitative Wechsel", was das Stilmittel der Ironie betrifft, noch auf schwankenden Boden des nach einer „immanenten Poetik" ringenden Thomas Bernhard. Anzumerken wäre noch, was in der kurzen Erzählung noch nicht zutrifft, aber schon merklich latent vorhanden ist, wenig später in Bernhards Romanen zum Signum seiner dezidiert formalästhetisch ausgerichteten Poetik avanciert. Dazu Heidbrink (1994) unter Berufung auf G. Lukács: „Die ironische Subjektivität weiß um die Unmöglichkeit der Wiederherstellung der Ganzheit und intendiert dennoch deren Erfüllung durch die>Weihe der Form<, mit der das Bewusstsein der Kontingenz in der ästhetischen Gestaltung ethisch diszipliniert wird. Die Form wir zum Mittel gegen das Verhängnis der tragischen Kultur, die in der heroischen Melancholie des asketischen Individuums nicht nur ertragen, sondern von innen her gesprengt werden soll." (Heidbrink: 1994: 151)

Analyse der ironischen Mittelbarkeit:

zu (1):

Es gibt keinen Tag, an dem er nicht das Schwein anstarrt, mit dem Schwein redet, ihm zuredet, damit es fett wird. Wie schön so eine Schwein sein kann. Welch wunderbare Augen in seinem Fleisch stecken.

Durch die unmittelbare Konfrontation von Korns existentiell bedingten pragmatischem Nutzwert-Denken geleiteten Blick auf das Fettwerden des Schweines und dem geradezu liebevollen ästhetisierenden Blick erfährt dieser Satz sein immanentes ironisches Gewicht[536]. In diesem emotionalen Gefälle von ästhetisch akzentuierter Zuneigung zur lebensnotwendigen Sachlichkeit der Gewichtszunahme zeigt sich die ganze Zerrissenheit des *melancholischen Subjekts*[537], die wie eine dunkle Wolke die gesamte Erzählung atmosphärisch überzieht.

zu (2)

„Herz hast du keines, nicht wahr?" sagt Korn vor sich hin. Er klopft dem Schwein mit einem Haselnußstock auf den Rücken und lacht plötzlich laut auf.

Der ironische Charakter des unvermittelt lauten Auflachens erfährt mit Gestik des Abklopfens des Schweinerückens mit dem Haselnussstock einen irrationalen, hysterisch anmutenden Beigeschmack. Verstärkt wird der Eindruck zusätzlich mit der ironischerweise an sich selbst gestellten, in der direkten Rede gehaltenen rhetorischen Frage: „*Herz hast du keines, nicht wahr?*"

zu (3)

Er bricht in Gelächter aus und sagt „du" zu seinem Schwein. „Du allein wirst mich retten, du, ein Schwein!" sagt er

Hier kulminiert die eschatologisch-melancholisch getönte Ironie in der Vorstellung, von eines Schweines Gnaden und nicht von der des allmächtigen Gottes gerettet zu werden, mit einem wahnhaft ausbrechenden Gelächter zum direkt geduztem Schwein in der verbal-

[536] Es sei hier spontan und vorausgreifend zu einer weiteren beobachteten Auffälligkeit angemerkt, dass die ständigen Stimmungswechsel, von tiefer Verzweiflung bis zur idyllisch verbrämten Glücksgefühlen Korns an Diderot: *Rameaus Neffe* erinnert. Wir kommen weiter unten darauf zurück.

[537] Das *melancholische Subjekt* ist der eigentliche Träger des textuellen Phänomens der *Grundstimmung.* Sie bildet den atmosphärischen Hinter*grund* (*backgrounding*), aus dem heraus erst sich die integrative und kommunikative Dimension der subjektiven melancholischen Gestimmtheit des Protagonisten Korn entwickeln kann.

ironischen Eskapade *du, ein Schwein!* Im distanzierendem *sagt er*[538], setzt der Erzähler den ironischen Schlussstein.

zu (4)

Er denkt, wie wunderbar der Rücken eines Schweines glänzt, was für ein herrliches Rosa sich in den schlaffen Ohren heranbildet, gleichsam wie eine neue Sonne. „Es lebt", flüstert er.

Der bewundernde Blick des Schweinehalters gleitet vom glänzenden Schweinerücken zu den rosa herabhängenden Ohren, der dann mit dem Vergleich *wie eine neue Sonne* urplötzlich ins Ironische kippt. Mit der knappen Feststellung, dass *es lebt,* als traute er plötzlich seinen Augen nicht mehr, flüstert er es vor sich hin. Wieder prallt hier die Bewunderung animalischer Schönheit mit der ständigen Rückversicherung der materiellen Werthaltigkeit des (noch) lebendigen Fleisches in einem die Szene ironisierenden Tonfall zusammen. Die eigentliche poetologisch-ironische Auffälligkeit hinsichtlich des „qualitativen Wechsels" findet sich allerdings in der kontradiktorischen, *intransitiven* Setzung „Es lebt". Sie ironisiert durch die intransitive, selbstreflexive Verknappung die deiktische Redseligkeit des ersten Satzes dieser Textpassage. Sie zeigt aber zugleich, auch wenn es ihr, könnte man einwenden, noch an sprachlicher Beholfenheit[539] mangelt, eine deutliche Tendenz, sich an neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu versuchen.

zu (5)

(5) *Seine Augen bohren sich in den Speck und sein Mund verändert sich zu einem Lächeln, <u>denn er weiß</u>, dass das Schwein, wenn er es am Karfreitag schlachten wird, mehr als hundertvierzig Kilogramm wiegen wird. Hundertvierzig Kilogramm!*

Hier richten wir das Augenmerk nicht direkt auf die besonders ausgeprägten ironischen Implikationen dieser kurzen Textpassage, sondern versuchen, sie im Licht der Erzählerfunktion, der wir viel mehr die eigentliche ironische Bedeutung zumessen, als dem was und wie er das kurze Geschehen erzählt, zu beobachten. Bernhards auktorialer Erzähler, der offensichtlich zu wissen scheint, *was Korn weiß,* fungiert hier als allwissend auftretende Instanz der „Vermittlungs- und Synthetisierungsleistung" (Schönthaler: 84) des partiellen Geschehensverlaufs. Von „der Suspension des Erzählers" wie dies Schönthaler in *Un-*

[538] Diese *inquit Formel* wird zunehmend zum rhythmisierend textstrukturierenden Element seiner Prosa.

[539] Möglicherweise bildet die *gewollte* sprachliche Unbeholfenheit die unzulängliche Artikulationsfähigkeit Korns hinsichtlich seines existentiellen Daseins in einer Weise ab, die eine poetologische Qualität abseits jeglicher kanonisierenden Bewertung erkennen lässt. Wenn das so sein sollte, verbirgt sich dahinter eine ausgesprochen latente ironische Absicht. Diesen paradigmatischen Aspekt einer ironischen Darstellung des Dargestellten werden wir in der Folge im Auge zu behalten haben.

genach konstatiert und ausführlich begründet,[540] (ebd. 70-98) ist im Schweinehüter noch nicht die Rede. Um die narrative Kohärenz der Erzählung, mithin der kurzen Textsequenz, nicht zu instabilisieren, ist sie der ordnenden, synthetisierenden und vermittelnde Instanz ausgeliefert – das antithetische Schreiben des späteren Bernhard setzt erst in den Romanen mit der erwähnte Suspension des Erzählersubjekts in Gang. Unter diesem Aspekt betrachtet, verlagert sich der ironische Gehalt dieser kurzen Sequenz auf das diegetische Erzählersubjekt. Mit dem vollzogenen „qualitativen Wechsel" Bernhards vom transitiven zum intransitiven Schreiben verliert die Diegese ihren poetologischen Anspruch auf referentielle Vermittlung, sie wird von der „Reflexionspoesie" im Sinne F. Schlegels abgelöst (Eyckeler; 1995)).

zu (6)

Zu Weihnachten ist er dann ein glücklicher Mensch, denn er wird sich ein paar Säcke Birnen kaufen und Most daraus machen, und Marie wird weißes Brot backen und Lieder zu der Gitarre singen.

Diese Textstelle ist nicht so einfach linear zu lesen, wie es ersten Moment scheint. Liest man sie aus dem Zusammenhang ihres semantischen Textumfelds herausgelöst, könnte man etwas voreilig schlussfolgern: In dieser kurzen Sequenz bricht nicht nur das Moment der bäuerlichen Idylle unvermindert durch, sondern auch die spannungslose Poetik seiner ersten Prosatexte, was darauf schließen ließe, dass Bernhard, vermeintlich unkontrolliert, bisweilen von seinem konventionellen Schreibstil, von dem er sich eigentlich zu lösen versucht, eingeholt wird.[541]. – Liest man den Satz allerdings vor dem Hintergrund der melancholischen Grundstimmung, gerät diese erste Einschätzung einigermaßen ins Wanken. Folgt man der gedanklichen Teleologie Korns vom Absatzbeginn bis zum Ende, dann erfährt die beobachtete Textpassage insofern eine ironische Schlagseite, als einerseits in ihr eine Hoffnung zu keimen scheint, die fatalerweise nur dazu angetan ist, ihn noch tiefer in den melancholischen Grund seiner verzweifelten Situation, wie der nächste Absatz es bestätigen sollte, zu stoßen, andererseits ist der Versuch, Distanz zu den bedrückenden Le-

[540] Es sei hier anzumerken erlaubt, dass in *Auslöschung* von einer Verdoppelung des Erzählers die Rede ist. Dem extradiegetischen Erzähler kommt die doppelte Funktion, durch die erst die intradiegetisch Rolle des Ich-Erzählers Murau, der ja stirbt, gerettet werden kann. (Schönthaler: 93-98)

[541] Es ist kaum vorstellbar, dass Bernhard in der Phase der versuchten Ablösung von dieser Schreibhaltung eine sentimentale Reminiszenz an den harmonisierenden Stil etwa der Weihnachtsgeschichte von 1952 anklingen lässt. Wir halten daher unsere Einschätzung, dass er sie parodierend als Kontrastfolie zum drohenden Unheil einsetzt, für plausibler.

bensaussichten Korns zu gewinnen, mit den Mitteln der Ironie oder Parodie noch das adäquateste. (Ironische Distanzierung; vgl. dazu: Kierkegaard: 1984)

zu (7)

„Wenn es Sinn hätte", sagt Korn zu seinem Schwein, „würde ich dir jetzt auch noch die faulen Zwiebeln vom Keller in den Rachen schoppen. Aber es hat keinen Sinn mehr. Die Zeit der Mast ist vorbei. Ich könnte dich heute schon auseinanderschneiden, aber ich will mich heute nicht anpatzen mit deinem Blut. Hast du ein süßes Blut? Das Blut der Schweine ist einzig und allein da, um gepfeffert zu werden und gut zu schmecken."

Unvermittelt fällt Korn aus den Bildern seines weihnachtlichen Tagtraums heraus, erinnert sich, dass „es lebt" und er es erst am Karfreitag zu Tode bringen muss. Er setzt den Dialog fort, indem er dem Schweine unverblümt eröffnet, dass es eigentlich schon schlachtreif sei und es in seiner Macht stünde, es heute schon *auseinanderzuschneiden*. Die Galgenfrist begründet er mit der schon an Zynismus grenzenden ironischen Bemerkung, dass er sich nicht schon heute mit Schweineblut *anpatzen* wolle. – Folgt man den mehrheitlich religiös konnotierten Interpretationen der Schweinehüters, im Leidensweg des Schweines bilde sich die Passion Christi ab, dann erinnert dieses Bild an die 2. Kreuzwegstation:

Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern (Mt 27,27-31):Jesus wird den Soldaten übergeben. Sie ziehen ihm die Kleider aus, legen ihm einen purpurroten Mantel um und setzen ihm eine Dornenkrone auf. Die Soldaten verhöhnen, bespucken und schlagen Jesus. Nachdem sie ihn verspottet haben, ziehen sie ihm seine Kleider wieder an. Dann wird er hinausgeführt und muss das Kreuz selbst zum Hügel Golgatha tragen.

Bleibt man bei diesem allegorischen Bild, dann nimmt Korn an dieser Stelle die Rolle der biblischen Spötter und Quäler ein. Die Frage, ob denn sein Blut süß sei, hat mit der Feststellung, dass es erst in der gewürzten verwursteten Konsistenz gut schmecken würde, den absoluten Kulminationspunkt der Verhöhnung erreicht. – Bevor wir uns, wollten wir auch noch der Schuld- und Sühnefrage nachgehen, im exegetische Labyrinth des Evangeliums verlieren, kehren wir wieder zur ursächlichen Absicht, in einem ersten Schritt, stilistisch-poetologische Auffälligkeiten aufzuspüren, zurück, gestatten uns, zuvor einen anlassbedingtem, von der religiös-eschatologisch motivierten Lesart ausgelösten Blick über den Tellerrand dieses ersten Analyseschrittes, die nächsten vorwegnehmend, zu werfen: Es ist nicht zuerst die allegorisch-religiöse Symbolik dieser Textpassage, die unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, es sind die unübersehbaren Symptome *latenter anagrammatischer*

Gewalt, die aus Korns eschatologisch-melancholischer Gestimmtheit spricht. Diese Symptome ästhetisch-phänomenologisch *auszulesen*, steht uns noch bevor.

zu (8)

Er denkt an die schlaflosen Nächte, an die Gedanken, die ihn quälen, an den Gott, der ihn immer wieder im Stich lässt, wenn er ihn notwendig braucht. Gierig bohrt sich das Schwein immer tiefer in den Schlaf. Er hasst es plötzlich, weil er es liebt.

Korn ordnet *seinen* Gott, der sich nicht blicken lässt, wenn er ihn nötig braucht, dem gleichen bäuerlichen Nutzwertdenken unter, das auch sein Verhältnis zum Schwein bestimmt. Korn, dem das Leben ein glückloses und beschwerliches Los beschert hat, ruft in seiner Verzweiflung *seinen* Gott um Hilfe an, die er ihm jedes Mal aufs Neue versagt. Seine Welt ist nicht gottlos, aber sie versagte ihm die göttliche Gnade. Seine Melancholie ist *keine absolute*, sie ist eine *eschatologische Melancholie*. – Die kontradiktorische Rede von der Hassliebe erfährt hier durch den Kausalsatz *weil er es liebt* eine doppelte semantische Verschiebung. Korn macht mit der Konjunktion *weil* den Hass zur *logischen* Bedingung der Liebe; würde er nämlich sagen, *er hasst es plötzlich, obwohl er es liebt* entspräche dies der *alogischen* nicht erfüllten Erwartung und erfüllte die semantischen Bedingungen des Literalsinns, indem das Gesagte dem Gemeinten entspricht. Der Satz bliebe völlig spannungslos. – So wie es vom Erzähler gesagt ist, stellt es das Gemeinte auf den Kopf. An diesem Gliedsatz können wir erstmals beobachten, dass im Schweinehüter Ironie konsequenterweise als noch zögerliches Mittel der Dekonstruktion verwendet wird.

zu (9)

Alles ist still. Korn wartet mit angespannten Muskeln den Grunzton des Schweines ab, wartet solange, bis der Schwanz nach unten gebogen ist und das linke Auge des Schweines zuckt. Dann bricht er in Gelächter aus, springt empor und schlägt dem ahnungslosen Tier schreiend auf die Schnauze.

Mit der Stille geht die atmosphärische Entleerung des Textraums einher und öffnet ihn bereitwillig für das hereinbrechende Unheil. Sie wird allerdings durch die eigenartig motivierte Semiotik vom *nach unten gebogenen Schwanz* (der kurz zuvor noch *auf und ab wippt*, aber von Korn, der sich bereits in einem emotionalen Ausnahmezustand befindet, nicht mehr gesehen werden kann) *und dem zuckenden linken Auge* ironisch gebrochen, die Vorstellung von den angespannten Muskeln Korns kippt urplötzlich ins Lächerliche, der Schrei des auf das ahnungslose Tier einschlagenden Schweinehüters wird zur kläglichen

Parodie der eröffnende Stille dieser *Hinrichtungs*szene, der Schlag auf die Schweineschnauze verliert völlig an Wucht. Die Frage, ob mit der semiotischen Ironisierung der emotionalen Entladung Korns bewusst die Schärfe genommen werden sollte, oder ob es eher der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln insofern geschuldet ist, als Bernhard ständig bemüht ist, die Buchstäblichkeit des Klartexts zu destruieren, ist eine spezifisch interpretatorische, die uns primär nicht angelegen ist. Unsere Aufgabe erschöpft sich vornehmlich in der Kenntlichmachung stilistisch-poetologischer Auffälligkeiten im Hinblick auf die nächsten Analyseschritte.

zu (10)

Der Schweiß rinnt im über das bleichliche Gesicht. Das Schwein heult auf.

Korn droht augenblicklich zu kollabieren. Das Schwein quittiert Korns Erschöpfung, bevor es selbst erschöpft zusammenbricht, mit lautem Schmerzensgeheul. – Im *Töten* und *getötet werden* vereinigen sich Mensch und Kreatur auf eine seltsame urtümliche Weise. Erst eine allegorische und dezidiert nicht eine ironische Lesart ermöglicht es, zum latenten Gehalt dieser anthropologischen Einsicht vorzudringen, das „kryptische Subjekt" zum Sprechen zu bringen.[542] In dieser kurzen Passage kommt die ganze kulturanthropologische Schwere des Menschseins als *Anagramm der Gewalt* nur bedingt zum Ausdruck. Bernhard ringt im *Schweinehüter* noch allzu sehr um eine dieser anthropologischen Einsicht adäquate Sprache, die das Unsagbare auf eine Weise zum Sprechen bringt, die dem Literalsinn versagt bleiben muss. Dem sei in affirmativer Absicht ein Zitat aus Werner Hamachers Einleitung zu Paul de Mans (1988): *Allegorie des Lesens* angefügt: „Das Allegorische" – so zitiert de Man aus Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – „bedeutet genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt". Die Sprache der Allegorie, so ließe sich aus Benjamins und de Man folgern, ist die Rhetorik einer Ontologie des endlichen Seins, deren negative Semantik in der Selbstrevokation aller ihrer Aussagen mündet. […]. „Anders die Ironie. Auch sie ist eine Form der Entmystifizierung der mimetischen und repräsentativen Rede-

[542] Vgl. Bettine Menke: 1991a: *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin* (1991a:161-238). *II. Die Allegorie. Melancholische Lektüre: Tod und Bedeutung*: „Mit der Allegorie als Figur melancholischer Lektüre wird Benjamins Ursprung des Trauerspiels eine Figur >negativer Exzentrizität< exponiert, eine Figur des >Ausdrucks< und einer >Mitteilung< *in* Sprache im Sinne von *Über die Sprache*, die mit der Abwesenheit, die als primäre Spaltung in den Raum der Sprache eingeschrieben ist, zusammengedacht werden muss. […] In der Figur der Allegorie wird der Binarität des Zeichens von Anfang an gedacht." (ebd. 161) Vgl. Haverkamp:1988: *Kryptische Subjektivität* (1988: hier 349-350): „Gegen die Melancholie der allegorischen Wiederholungszwänge wäre die Ironie der endlosen Anläufe als ein Antidot aufzufassen."

weise, […]; auch sie dementiert jede Anstrengung, eine Aussage zum getreuen Abbild einer Intention und derart zum Garanten von deren Mitteilbarkeit zu machen, als illusorisch; […]. Doch im Unterschied zu der Redeweise der Allegorie, die eine unabsehbare Dauer der Vergangenheit und Zukunft eröffnet, ist die ironische die des Moments, eines Zeitpunkts, der keine Ausdehnung in die Vergangenheit oder Zukunft kennt, sondern sich in der Pointe erfüllt und erlischt. (W. Hamacher:1988; in: *Paul de Man: Allegorie des Lesens* 1988: 11-12)

Es ist bei einem ambivalent anmutenden Text des poetologischen Übergangs, des Ablösens, des Findungsprozesses um eine „immanenten Poetik", wie der *Schweinehüter* einer ist, nicht immer einfach, eine so verstandene adäquate Lesart zu finden. Wie es sich gezeigt hat, trifft etwa bei der Sequenz der weihnachtlichen Glückseligkeit Korns eine allegorische Lektüre das hinter dem Gesagten Gemeinte eher, als eine ironische. Hamachers Differenzierung zwischen der rezeptiven Wirkungsweise einer ironischen und einer allegorischen Lesart erleichtert hier die Herangehensweise der analytische Lektüre bis zu einem gewissen Grad. Allerdings geht jede vermeintlich treffliche Lesart ins Leere, wenn sie nicht schon dem Text selbst inhärent ist, wenn sie nicht aus ihm hervorgeht. Versuchen wir uns an dem schon bekannten Textausschnitt:

[…] Die einzige Rettung ist der Tod, sagen ihm alle Gegenstände im Zimmer. Er hat sich von ihnen getrennt. Er hängt nicht mehr an den Bildern, die von der Wand gaffen, staubig, alt, zerrissen. Er empfindet nichts mehr vor dem Bildnis seiner Mutter. Sie schaut ihn furchtbar aus dem schwarzgeschnittenen Rahmen an. Ihre großen Augen hassen ihn. Er könnte sich schlagen: in diesem Bild hat er nie so deutlich die Lieblosigkeit seiner Mutter entdeckt. Die Kälte ihrer Augen, die Finsternis ihres ganzen Wesens. Ein sich ständig steigender Haß gegen die Urheberin seines Leidens steigt in ihm auf. Haß gegen alle Menschen. […] (531-532)

Die fiktive Möglichkeit diese Textsequenz ihrem Literalsinn nach zu lesen, möglichst nicht vom Buchstäblichen abzuweichen, sollte zumindest versucht werden. Auf den ersten Blick lädt der Text auch dazu ein. Man folgt einfach dem linear vermittelnden und synthetisierenden Erzählersubjekt und verlässt möglichst den vorgegebenen Pfad der Referentialität nicht. Dann sollte man allerdings vom Text nicht mehr erwarten, als er *buchstäblich* herzugeben in der Lage ist. Er bleibt flach und spannungslos. Er berichtet, dramatisiert *ohne Schnürboden, ohne Vorhang*, mehr schon nicht, dazu mutet er zu analog an. Er weckt keine Emotionen, keine Gedanken an latente Bedeutungen. Er nennt allzu viel beim Namen – Auf dem zweiten Blick will diese Lesart nicht so recht gelingen, das Uneigentliche, das Allegorische dieser Textsequenz drängt unhintergehbar nach vorne, verdrängt die schwä-

cher werdenden Signale der klartextuellen Lesart. Folgt man dann dem eschatologisch-melancholischen Signal am Textbeginn *Die einzige Rettung ist der Tod* und bezieht dazu ein größeres semantisches Textumfeld in die Rezeption mit ein, dann bietet eine *allegorische Lektüre* die Möglichkeit, den Textraum zu öffnen, um über das „kryptische Subjekt" zu den „Wörtern unter Wörtern" vorzudringen, sie vom Subjekt des Unbewussten *auslesen* zu lassen. Stimmungsorientiertes *analytisches* Lesen heißt gegen den Strich der Buchstäblichkeit lesen, auch wenn sich durch die analytische Mittelbarkeit die Affektivität der literarischen Stimmung unmittelbar aufzulösen beginnt. Eine an sich banale Feststellung. Nicht jedoch beim genaueren Hinsehen. Wir wollen an dieser Stelle über den direkten Hinweis hinaus, dass der *analytischen* Lesart unhintergehbar die poetologisch epistemische Effizienz – zum Preis des Nicht-mehr- von berührt-werden-Könnens – eines literarischen Textes abhängig ist, nicht vorwegnehmen, was in den nächsten Seiten Gegenstand der stimmungsorientieren, mithin anagrammatischen Lektüre sein wird.

Zum Abschluss des ersten Analyseschritts soll an einem weiteren kurzen Textauszug, er betrifft das Dispositiv der melancholischen Grundstimmung, das Gegenteil dessen, was wir soeben reklamiert haben, verdeutlich werden. Man kann es durchaus als spezifische Unart der Bernhard Rezeption bezeichnen, wenn hermeneutisch konditionierte Interpreten sich allzu gern von einer Tendenz zur Metaphorisierung und Chiffrierung (vgl.: Schmidt-Dengler: 1997: 54) leiten lassen, statt zuvor das Gesagte abzufragen, ob es sich nicht doch mit dem Gemeinten decken könnte. Dazu Hans Blumenberg in aller Kürze: „In aller Rhetorik steckt die Gefahr der Selbstüberredung" (Blumenberg: 2012: 5). Lassen wir diesen Satz einmal so stehen, wie er steht, buchstäblich gelesen. Wenden wir uns, bevor wir Blumenbergs Zitat reflektieren, der besagten Textstelle zu:

Am Morgen geht er hinaus und legt seine Hand in den Mauerriß. Er wird immer größer. Jeder Zug vergrößert den Riß, jeder Frost. „Heiliger allmächtiger Vater! schreit er. (516)

Michael Billenkamp weist in einer Fußnote auf die uneigentliche Lesart dieser Textpassage hin: „Auch in *Korrektur*, *Auslöschung*, *Verstörung*, *Midland in Stilfs* oder *Ja* benutzt Bernhard das Bild des langsam verfallenden Gebäudes als Metapher für den maroden Zustand der Gesellschaft beziehungsweise der menschlichen Existenz seiner Figuren." (Billenkamp 2008: 70; Anm. 7) Wir stellen Billenkamps konzeptionelle metaphorische Lesart dieser Textpassage nicht grundsätzlich in Frage, sie ist eine mögliche, entscheiden uns allerdings für eine analog grundierte Lektüre. Wir berufen uns bei unserer Entscheidung auf das *le-*

bensweltliche Erwartungsdilemma der historischen Moderne, das zwischen technischem Fortschritt und den damit einhergehenden Enttäuschung und dem Verlust der utopischen Verheißungen oszilliert, (vgl. Blumenberg: 2012: insb. *Lebenswelt und Technisierung*: 7-54) mithin auf eine von Chiffren freie Rede, mit der die empirisch messbaren Erschütterungen des am Haus vorbeifahrenden Zuges und dem dadurch, zusätzlich verstärkt durch den winterlichen Frost, immer größer werdenden Mauerriss unvermittelt abgebildet werden. Die angeführte Textstelle verlangt, so wie wir es sehen, eher nach einer eigentlichen Lesart und nicht nach einer ständig nach bildlichen Ähnlichkeiten suchenden rhetorischen Lesart.

7.2.1.2.10 Resümee zur ersten Analysephase des offenen Leitmodells

Im ersten Teil sahen wir uns gemäß unserer offenen Methodenmodells veranlasst, den *Schweinehüter* nach textuellen Auffälligkeiten beobachtend abzufragen, inwieweit und in welchen Textkonstituenten der „qualitative Wechsel" zu einer immanenten Poetik manifest geworden ist und in welchen nicht. Der in poetologischer Hinsicht ambivalente Charakter dieser Erzählung zwang uns mithin, einige Gedanken zu einer möglichst textnahen Lesart anzustellen. Bisweilen wurde uns selbst der Boden der *kontingenten Gewissheit* unter den Füßen weggezogen. Wir mussten uns eingestehen, dass es hinsichtlich unseres offenen Vorgehensmodells nicht *die* adäquate Lesart des *Schweinehüters* geben kann. Mit im Blick stand jederzeit das zentrale Motiv, Anknüpfungspunkte für den zweiten Schritt, textuelle Indikatoren bestimmter melancholischer Stimmungsmodulationen zu isolieren und zu definieren; das heißt, die ästhetische melancholische Stimmung von einer Beschreibungsebene ihrer sprachlichen Indikatoren auf eine vorerst ontische phänomenologische zu transformieren. – In diesem Zusammenhang sei noch angemerkt, dass, wie in den Vorbemerkungen angekündigt, mitunter adaptive Erweiterungen des offenen Leitmodells zu erwarten sind. Wir sind von der Annahme ausgegangen, eine ironische Lesart führt uns auf kürzestem Weg zu den erwähnte Anknüpfungspunkten – so gesehen behält sie auch die volle Bedeutung – sie wird nur im Hinblick der latenten Bedeutungen melancholischer Stimmungen um eine *allegorische* Lesart erweitert werden müssen[543], denn bei der textuell-

[543] Vgl. dazu: Willem von Reijen (Hrsg.): 1992: *Allegorie und Melancholie*. (1992: 7-16); insb. der Beitrag von Michael Kahl: 1992: *Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk de Mans* (292-317): „Aufgrund des arbiträren Charakters der Allegorie kommt der Willkür des Dichters bei der Kombination von Signifikant und Signifikat zum allegorischen Zeichen eine entscheidende Rolle zu. De Man zieht daraus eine extreme Konsequenz, wenn er das Verhältnis von Signifikat in der Allegorie in Entsprechung zur Struktur der Ironie bestimmt: >in beiden Fällen (ist) die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeu-

analytischen Beobachtung konnte *beobachtet* werden, dass unser analytischer Zugang zu den verborgenen Anagrammen nicht über die *momenthafte Pointe der Ironie*, sondern vielmehr über die *zeitliche Unbestimmtheit* der *allegorisch gestimmten Melancholie* (nach Benjamin) möglich ist. – Als textuelle Anknüpfungspunkte für die Bestimmung der ästhetischen Stimmungsindikatoren bieten sich, wie es dem Wesen ästhetischer Stimmungen entspricht, sowohl formalästhetische als auch inhaltliche Textkonstituenten an. Stimmungen breiten sich nicht nur in den realen *Sphären der Lebenswelt* vektorlos aus, sie verhalten sich auch in den *Texträumen* nicht anders. Das genau macht sie so schwer fassbar, und wenn, wie wir es hier versuchen, dann nur um den Preis der Mittelbarkeit. In der partiellen Analyse verlieren sie augenblicklich ihre ontische Qualität. Schon der leiseste Anflug von Reflexivität löst ihren Sekundentod aus.

7.3 Dritter Kapitelabschnitt

7.3.1 Die Identifikation von Stimmungsindikatoren im „Schweinehüter“

7.3.1.1 Vorbemerkungen

Unser zuvor erworbenes Vorwissen um eine treffliche Codierung des melancholischen Stimmungsgehalts des *Schweinehüters* hilft uns bei der Bestimmung von Stimmungsindikatoren nicht entscheidend weiter, es könnte sich vielmehr als störend und kontraproduktiv erweisen; allzu verlockend bietet sich im nominellen Wissen des ästhetischen Phänomens der Stimmung die Gelegenheit, den Weg zum Fluchtpunkt unseres Vorhabens als ungangbar zu erklären und mithin abzukürzen. Ungangbar in dem Sinn, als wir ästhetische Phänomene in der Phase der ontischen, vorreflexiven Erfahrung diskursiv nicht zu fassen kriegen. Allerdings werfen Stimmungen unhintergehbar ihre zeichenhaft indikativen Schatten voraus. Zur Erklärung: Ästhetische Stimmungen sind phänomenologische Komplexionen, sie beziehen ihre ontisch vorpropositionale Wirkung aus einer Vielzahl fein nuancierter Stimmungsevokationen[544], die, auch das wissen wir bereits, nicht direkt erfassbar sind.

tung diskontinuierlich und schließt ein äußeres Prinzip ein, das bestimmt, wo und wie die Beziehung gestiftet wird.“ (ebd.: 293) Als Vorgriff auf den nächsten Schritt unserer Analyse, der Identifikation von Stimmungsindikatoren, sei hier angemerkt, dass die Diskontinuität zwischen Gemeinten und Gesagten von Ironie und Allegorie ein bestimmendes Merkmale von Stimmungsindikatoren darstellt.

[544] Bei Stefan Hajduk (2016) liest sich das so: „Die topologisch offene Struktur ist zudem prozessual offen für die Integration einer potenziell unbegrenzten Menge an welt- und ichhaften Elementen gleichermaßen. […] Stimmung ist ein freies Kombinationsspiel von Wirklichkeitsmöglichkeiten, […]. Durch ihre strukturelle Offenheit für Ereignisse genauso wie für deren Ausfall – Die Leere der Zeit – ist die Stimmung aber auch einem virtuellen unausgesetzten Gestaltungswandel unterworfen. Ihr Mitgleiten im Strom der Zeit qualifi-

Worin Stimmungen sich als zugänglich erweisen, ist die Zeichenhaftigkeit ihrer textuellen Indikatoren. Wie ist das zu verstehen? Nehmen wir zur epistemischen Erhellung eine vergleichende Anleihe[545] aus der Alltagserfahrung von Stimmungen: Eine Gewitterstimmung wird nicht als *eine* Stimmung sondern als komplexes, interferierendes Phänomen von gestimmten Einzelerscheinungen erfahren. Aus der erlebten Erfahrung manifester Gewitter weiß man ihre zeichenhaften Indikatoren, die dem Ausbruch des Gewitters vorangehen, zu lesen und zu *deuten*: Insektenschwärme werden vom atmosphärischen Tief nach unten gedrückt, Schwalben folgen ihnen mit der Aussicht auf dicht versammelte Beute, Windstille wird als Ruhe vor dem Sturm gelesen, Quellwolken schieben sich bedrohlich ineinander, verdunkeln den Himmel, Stromleitungen und metallische Gegenstände beginnen hörbar zu surren und zu knistern; die Liste dieser Stimmungsindikatoren ließe sich mühelos fortsetzen. Und diese Stimmungsindikatoren sind in ihrer Zeichenhaftigkeit, sie kündigen die latente atmosphärische Entladung, die in ihren manifesten Erscheinungen wie Blitz und Donner, Sturm und Regen nicht mehr Teil der eigentlichen *Gewitterstimmung* sind, unmissverständlich an, diskursiv erfassbar. Die unterschiedlichsten, von angstvollen bis zu faszinierenden Reaktionen, die diese Stimmungsindikatoren bei den unmittelbar Betroffenen auslösen, stehen hier nicht zur Diskussion. Sie sind Gegenstand alltäglicher landläufiger Narrative. Verrechnet man diesen Vergleich mit der ästhetisch phänomenologischen Stimmungserfahrung in literarischen Texten, muss ein wenig am epistemischen Räderwerk gedreht werden, nicht aber am Prinzip des Anzeigens selbst. Die textuellen Stimmungsindikatoren sind etwas zurückhaltender, geben sich nicht gleich auf den ersten Blick zu erkennen, es bedarf einer gewissen rezeptiven seismografischen Sensualität und kombinatorischer Übung – eine Fähigkeit übrigens, die nicht als eine konstruktivistische, sondern als eine habituelle, und bis zu einem gewissen Grad eine angelernte zu verstehen ist – vor allem, um sie in den textuellen Strukturen kenntlich zu machen, sie herauszulösen und zu bestimmen[546]. Erst dann ist es möglich, die jeweils herrschende Stimmung in ihrer Wir-

ziert sie zum Wahrnehmungsorgan für Geschichte. Dadurch kann Stimmung in literarischer Darstellung zum Gegenstand einer Literaturforschung werden, die Texte innerhalb historischer Konstellationen untersucht und die Bedingungen ihrer Entstehung und Wirkung rekonstruiert." (Hajduk: 2016: 157) Darin sehen wir unsere Absicht, die *Zeitstimmung* der „Latenzzeit" als historischen Rahmen für die frühe Prosa zu setzen, bestätigt.

[545] Der Vergleich hinkt insofern, als Gewitterstimmungen meteorologisch physikalisch codiert sind, literarisch textuelle Stimmungen ästhetisch-phänomenologisch, also philosophisch. Das erfordert ein andere definitorische Herangehens- und Verfahrensweise.

[546] Um Stimmungsindikatoren kenntlich machen zu können, bedarf dabei, einen kognitiven Prozess in Gang zu setzen, der auf einer so oder ähnlichen Stimmungserfahrung gründet: nämlich die unbewusste Aktivierung der Regulatoren des o. e. *Stimmungskongruenzeffekts*, ohne den die sprachimmanenten Indikatoren ästhetischer Stimmungen nicht bestimmt werden können. Mit dem angesprochen Prinzip des harmonischen Wechsel können vornehmlich die sogenannten foregrounding Verfahren kenntlich gemacht werden.

kungsweise und ihre latenten Bedeutungen zu definieren, wie dies nach der Kenntlichmachung der Stimmungsindikatoren im nächsten, dem dritten Schritt des offenen Leitmodells versucht wird. Nachdem es uns in literarischen Texten an Selbstverständlichkeit der alltäglichen Stimmungserfahrung wie der eines Gewitters mangelt, müssen wir uns bei der Identifikation von Stimmungsindikatoren im *Schweinehüter* einer adäquaten Technik bedienen.

7.3.1.2 Das Prinzip des „enharmonischen Wechsels“

In einer der ersten Anmerkungen haben wir bereits auf die Möglichkeit, Stimmungsindikatoren – genau gesehen, sind es die diesen Indikatoren inhärenten foregrounding Effekte – über das *Prinzip der Enharmonik* identifizieren zu können, hingewiesen. Bevor wir uns konkret daran versuchen, bedarf es noch einiger Erläuterungen über dessen Anwendbarkeit und Funktionsweise. Wir berufen uns dabei im Wesentlichen auf die Darstellung und Erkenntnisse H. Georg von Arburgs, der in seinem Beitrag (2011): *Enharmonik: Rameau, Diderot. Goethe,* in: Anna-Katharina Gisbertz (Hrsg.): 2011: 15-32, eindrucksvoll expliziert, wie dieses musiktheoretische Prinzip für die ästhetische Stimmung in literarischen Texten fruchtbringend Anwendung finden kann. Das *enharmonische* Prinzip, so von Arburg, „gleicht den Fehlbetrag“ des >pythagoreischen Kommas< der zwischen „Physik und Physiologie bleibt“, aus, das heißt, es verteilt ihn auf das Instrument. Dieses „Prinzip der Differenz“ gibt ein Modell ab, „nach welchem auch die Literaturwissenschaft ästhetische Stimmungen in Texten analytisch nachvollziehen kann.“ (von Arburg: 15-16)[547]. Gegen Ende seines Beitrags bringt von Arburg das so Gemeinte auf den Punkt, indem er es zugleich in seiner Folgerung verneint: „Einerseits sind >Stimmungen< wie ästhetische Erfahrungen in der Literatur nicht unmittelbar zu erfassen. Ihre Erkenntnis ist deshalb immer nachträglich. Andererseits stellen eben diese Stimmungserfahrungen ein primäres und vorrationales Energiepotenzial dar, weil sie das bergen, was uns an der Literatur fasziniert.“[548] Hier gerät von Arburgs Argumentation ungewollt in die Denknähe Gumbrechts, der in *Stimmungen lesen* implizit fordert, dass man Stimmungen eigentlich nicht verstehen müsse, wohlwissend, dass diese, sobald sie reflektiert werden, nicht mehr erfahrbar sind. Für den nichtprofessionellen Leser mag das durchaus zutreffen, nicht aber für eine analytische Rezeption. Das energetische Potenzial der präreflexiven ontischen Stimmungserfahrung

[547] Vgl. dazu: H-G. von Arburg, Rickenbacher (Hrsg.) (2012): *Concordia discors*: 2012: 7-20.
[548] Vgl. S. Hajduk: 2016: *Poetologie der Stimmung*: 2016: 29: „Die methodische Ausrichtung auf historische Kontextualität samt der in dieser rekonstruierbaren systematischen Analyse sichert aber noch keine Verfahren, wie die Stimmung in ihren medialen und materialen Bindungen beobachtet und analysiert werden kann.“ Hajduk bezieht sich hierin auf Wellbery: 2003.

kann nicht in die nachträgliche Analyse hinübergerettet werden. Von Arburg bleibt auch die Probe aufs Exempel, die melancholische Gestimmtheit des „Neffen“[549] nach dem Prinzip der Enharmonik mit literaturwissenschaftlichen Mitteln zu analysieren, schuldig. Aus gutem Grund, wie sich noch zeigen sollte. Was allerdings sich am Modell der Enharmonik für unser Vorhaben als äußerst praktikabel erweisen sollte, ist die Möglichkeit, *Stimmungsindikatoren*, die sich in den textuellen Effekten des foregrounding Verfahrens äußern, kenntlich und in ihrer Zeichenhaftigkeit diskursiv erfassbar zu machen. Problematisch genug bleibt dann, herauszufinden, in welchen Textkonstituenten sich die Indikatoren materiell, also zeichenhaft manifestieren und damit verbunden die Art und Weise ihrer Funktionalisierung für ein ästhetisches Verstehenskonzept, dem die philologische Einsicht zugrunde liegt, dass ästhetische Phänomene nie restlos sprachlich objektiviert werden, oder gar beim Namen genannt werden können-.

Es gilt also, den *Schweinehüter* nach Differenzen und Dissonanzen, seien sie sprachimmanenter oder inhaltlich-semantischer Natur, abzufragen und sie gegebenenfalls als Stimmungsindikatoren zu identifizieren und zu definieren. In Bernhards Romanen, mit *Frost* beginnend, reflektieren und affizieren Stimmungen vor allem über formalästhetische Strukturen, von den bisweilen überbordenden rhetorischen Stilmitteln bis zu oft labyrinthischen und arabesken Satzgefügen. Inwieweit diese Einschätzung auch für den *Schweinhüter* zutrifft oder, was zu erwarten ist, revidiert werden muss, wird sich an der Übung am Text selbst erweisen[550]. Dazu stellt Hajduk (2016) fest: „[…] Dieser Darstellungsgegenstand >Stimmung< wird einerseits unter inhaltlichem Aspekt, also mit Rücksicht auf das Darstellende aufgefasst. Ohne die Voraussetzung eines strukturellen Ineinandergreifens von phänomenbezogenem Inhaltsaspekt und materialgebundenen Formaspekt gäbe es den definierbaren Darstellungsgegenstand der ästhetischen Stimmung nicht.“ (2016: 133) Das bedeutet für unser Vorhaben eine von unterschiedlichen Prämissen begleitete Herangehens-

[549] Vgl. S. Anselm: 1990: *Vom Ende der Melancholie zur Selbstinszenierung des Subjekts*. Hier besonders das Unterkapitel: *Denis Diderot: Das bedrohte Universum der Sprache* (64-71): „Durch Rameau macht der Philosoph die Erfahrung seines eigenen Mangels, ohne doch das eigene daran formulieren oder lokalisieren zu können. Die Beziehung der beiden Figuren zeigt, inwiefern – so war die These – Rameau der Platzhalter der Melancholie des Philosophen genannt werden kann.“ In diesem Aufsatz zeigt sich zudem die Bedingtheit von Melancholie und Ironie. Ein Aspekt, dem wir im *Schweinhüter* in weiterer Folge noch nachzugehen haben.

[550] Wir werden im Zuge der dritten Phase unseres Leitmotivs noch einen Textvergleich aus dem *Schweinhüter* anstellen, und mit diesem Vergleich sichtbar zu machen versuchen, dass ästhetische Stimmungen, wenn sie analog, das heißt, klartextuell in Erscheinung treten, ihre Funktion als Latenzfigur nicht gerecht werden; bestenfalls als Metapher für die atmosphärische Beschreibung einer Landschaft und Naturerscheinungen fungieren können. Dieser Vergleich korrespondiert mithin mit dem Begriff der „Sprachsituation“ und den der „immanenten Poetik“ (Blumenberg: 2012) in der frühen Prosa Thomas Bernhards.

weise bei der Bestimmung von Stimmungsindikatoren im *Schweinehüte*r im Vergleich mit der *Mütze*, bei denen die Formalaspekte und Inhaltsaspekte jeweils anders gewichtet sind, d. h, dass die zweite Erzählung bereits der sprachlich-poetologischen Immanenz Bernhards der mittleren 1960er Jahre verpflichtet ist.

Es sei hier daran erinnert, dass ästhetische Stimmungen in literarischen Text sehr wohl als ganzheitliche Phänomene rezipiert werden, jedoch aus analytischer Sicht aus einem dichten, fein nuancierten, diffusen, nur schwer zu differenzierenden Stimmungsgefüge bestehen. Daraus erklärt sich unsere Vorgangsweise, das enharmonische Prinzip der „Concordia discors" nicht zuerst anzuwenden, um „den Stimmungen der Literatur auf den Grund" zu gehen (vgl. Arburg: 2011: 30), sondern zu versuchen, in den zum Teil auffälligen, bisweilen unmerklichen Differenzen und Dissonanzen Stimmungsindikatoren zu identifizieren. Ein weiterer Grund ist dem literaturhistorischen Umstand geschuldet, dass Bernhards Werk nicht gerade der sogenannten *Stimmungsliteratur* – eigentlich ein philologisches Oxymoron – zugerechnet wird, der Stimmungsgehalt für sich nicht in deduktiv thematisierter Form, wie in den ausgewiesenen *Stimmungsepochen* Romantik und Fin de Siécle, anzutreffen ist. Als hilfreich sollte sich der im ersten Analyseschritt angestellten Diskurs zu einer adäquaten Lesart des *Schweinhüters* erweisen, denn sowohl die Allegorie als auch die Ironie zeichnen sich durch typische Merkmale, wie *Diskontinuität*, *dissonante Verschiebung* zwischen Gemeintem und Gesagtem. Die beiden Rezeptionsfiguren weisen signifikante Symptome von Stimmungsindikatoren auf, stellen aber, wie sich in der Folge zeigen sollte, durchaus keine singulären Erscheinungen dar. – Es empfiehlt sich, beim Aufspüren von Stimmungsindikatoren den Hinweisen bei der Findung einer adäquaten Lesart des *Schweinhüters* hinsichtlich einer diesbezüglichen Anwendbarkeit insofern nachzugehen, als sich mit den Figuren von *Ironie* und *Allegorie* vermöge ihrer uneigentlichen Wesenheit geradezu ideale Anknüpfungspunkte bei der Identifikation textuell zeichenhafter Stimmungsindikatoren anbieten. Bei der stimmungsorientierten Analyse der Exposition des *Schweinehüters* versuchen wir, neben den Figuren der Allegorie und Ironie *inhaltlich semantische* Indikatoren und formalästhetische, wie auch solche der sinndestruierende *Syntax* zu isolieren, und wo sich *diegetische Dissonanzen* zeigen, werden wir sie nach ihrer möglichen Funktion als Stimmungsindikatoren abfragen. Den Einfluss unseres nominalen Vorwissens um die melancholische Grundstimmung der Erzählung können wir nicht gänzlich ausschalten, also versuchen wir es als epistemische Hintergrund-Folie mitzulesen (*backgrounding*). Anders betrachtet, es stellt sich hier die Frage, was wissen wir eigentlich

über ästhetische Stimmungen? Wir wissen, dass sie in einem vorpropositionalen Zustand erfahren werden, wir wissen auch, dass sie dem „an symbolischen Operatoren verhaftenden Bewusstsein verschlossen" bleiben. (Hajduk 2016: 12). Wir wissen allerdings (noch) nicht, wie wir sie aus der ontischen Erfahrung heraus in eine poetologische, literaturwissenschaftlich erfassbare Ebene transformieren können, denn erst dann werden sie symbolisch operativ erschließbar. Wir wissen, dass Stimmungen latente Bedeutungen figurieren, dass sie mit ihnen unhintergehbar verklammert in Erscheinung treten, aber wissen nicht, wie wir die „Wörter unter [den] Wörtern" zum Sprechen bringen können[551]. Wir verbinden jedoch mit der nach Hajduk angestrebten *Poetologisierung* des ontischen Phänomens ästhetischer Stimmungen[552] die *kontingente Gewissheit*, über deren Medialität (Hajduk 2016: 127-163) mit den Mitteln literaturwissenschaftlicher Analytik an die latenten Bedeutungen *anagrammatischer Gewalt* im *Schweinehüter* heranzukommen. Wir werden daher nicht umhin können, Hajduks Studie zu einer „Poetologie der Stimmung" in Verbindung mit der Identifizierung von Stimmungsindikatoren aus den sprachlichen Implikationen der melancholischen Grundstimmung im *Schweinehüter* etwas genauer in den Blick zu nehmen. Hajduks fundierter, mit entsprechend großem theoretischem Aufwand betriebener definitorischer Dreischritt von Stimmungen endet allerdings dort, wo wir, einer elementaren Wesenheit ästhetischer Stimmungen folgend, einen eigenen Weg einschlagen: Stimmungen figurieren, ihrer jeweiligen sprachlichen Codierung entsprechend, latente Bedeutungen oder Ereignisse; anders gesagt, im *Schweinehüter* figuriert und reflektiert die melancholische Grundstimmung[553] die unter der sprachlichen Oberfläche verborgenen *Anagramme*

[551] Bei Hans Höller (2012) findet sich ein Bachmann Zitat aus 1961: „Und ich wusste plötzlich, alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache […]. Denn darunter schwellt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück." (2012: 34). Es erscheint uns, auch wenn Hans Höller es nicht explizit anführt, nicht ganz zufällig, dass die von ihm angeführten Autorinnen und Autoren der „Latenzzeit" eine spezifisch österreichisch ausgeprägte Sensorik für *anagrammatische Latenzen*, die sich in sprachlichen Strukturen als das Unlesbare eingebettet finden, auszeichnet.

[552] Vgl. dazu Hajduk (2016:136-142): *3. Ästhetisches Verstehen: Die Funktionalisierung von Stimmung zur Kategorie Poetologischer Analyse und historischer Reflexion*. Hajduk sieht Heideggers Deutungsversuch Hölderlins „ebenso philologisch unhaltbar wie poetologisch unfruchtbar" schlägt aber vor, sich „so weit wie nötig, um Stimmungen *verstehen*" zu können, von Heideggers Seinsdenken zu entfernen, andererseits sich so nahe wie möglich dranzubleiben, um sie „noch ästhetisch erfahren" zu können. Unter dieser Prämisse entwickelt Hajduk seinen definitorischen Dreischritt des Stimmungsbegriffs.

[553] Zur dazu notwendigen Reflexivität von Stimmungen hat das *intentionale Bewusstsein* keinen Zugang, denn die Referentialität ist *latent gehalten*, ist ontologisch verortet, mithin diskursiv nicht erfassbar. Diese epistemische Kluft kann, folgt man Hajduks zweiten Definitionsschritt, über die *Medialität von Stimmung* geschlossen werden. (Hajduk: 2016: 146-150: *5. Stimmung als Medium der Wahrnehmung*. Hajduk insistiert darauf, „dass Stimmungstheorie immer auch Medientheorie, Literatur ein klassisches Medium und Stimmung selbst eine Medium ist, […]", das an das „wahrnehmungstheoretische Konzept von Aristoteles *medium diaphane*" anknüpft. „Nach dem Refraktionsmodell der Luft, die das Licht erfahrbar macht, indem sie es bricht, ist Stimmung als Medium zweierlei in einem: die *Mitte* zwischen wahrnehmenden Ich und wahrge-

ursprünglicher Gewalt. Wie die ontische Erfahrung dieser Stimmung mit „präreflexivem Verstehen (Erschließen) für die Literaturwissenschaft dienstbar“ (Hajduk: 2016: 34) gemacht werden kann und was die Identifikation von textuell implizierten Stimmungsindikatoren dazu beizutragen imstande ist, ist Gegenstand des nächsten Analyseschritts. Wir wählen dazu nur längere Textabschnitte aus, insofern sie sich in diegetischer Hinsicht als in sich kohärent erweisen sollten. Wir wollen nun darangehen, unsere Beobachtungen an der eschatologisch konnotierten Exposition der ersten Textseite zu explizieren, der, wie wir es sehen, das absolute Apriori der melancholischen Grundstimmung[554] eingeschrieben ist. Wie sich das in deren textuellen Implikationen darstellt, gilt es jetzt zu zeigen. – Zuerst allerdings wollen wir wissen, *wer hier eigentlich spricht*, denn es ist zu erwarten, dass die Stimme hinter der Rede die allegorisch melancholische Lesart beeinflusst, wenn nicht überhaupt kontrolliert, also als präsumtiver Stimmungsindikator fungiert:

7.3.1.3 Anmerkungen zur Funktionsweise der Grundstimmung

Die eschatologisch-melancholische Grundstimmung in der Erzählung *Der Schweinehüter* wird, wie jede andere ästhetische Stimmung auch, zwar rezeptiv ganzheitlich erfahren, allerdings wird sie nicht gleichförmig linear wahrgenommen, sondern ihre Rezeption ist eng mit den unterschiedlich verlaufenden Textbewegungen, insbesondere bei größeren Textabschnitten verbunden und mithin den evokativen Diskontinuitäten, Brüchen und Leerstellen ausgesetzt. Sie ist, wie jede andere ästhetische Stimmung auch, ein fein nuanciertes textuelles Gefüge von vom Bewusstsein nicht direkt fassbaren Stimmungselementen, das sich, den Textbewegungen entsprechend, ungleichförmig akkumulierend von Seite zu Seite einstellt. Für eine stimmungsorientierte Textanalyse bedeutet das nicht mehr und nicht weniger, dass nur eine vollständige Identifikation von Stimmungsindikatoren von der ersten bis zur letzten Seite zum gewünschten Ziel führen kann. Wie auch könnte man, wenn man sich schon der analytischen Mittelbarkeit verpflichtet sieht, sinnvollerweise aussparen, was sich der Leser (unbewusst) nicht entgehen lässt. Und dennoch müssen wir uns in Anbetracht des eigentlichen, zentralen Analysegegenstands *Frost* mit einer

---

nommener Welt sowie das *Mittel*, durch welches geschichtliche Wirklichkeit durchscheint, aber auch eingefärbt wird.“ (ebd.: 148). – Die von Stimmungen figurierten anagrammatischen Latenzen offenbaren sich im *Schweinehüter* über deren Medialität. Darin liegt der eigentliche Kern unseres Vorhabens, nämlich ästhetische Stimmungen in literarischen Texten in ihrer Erscheinungsform und Wirkungsweise verstehbar zu machen.

[554] Unter dem Begriff der melancholische Grundstimmung verbinden wir die Vorstellung eines den gesamten Textraum der Erzählung diffundierendes, an- und abschwellenden, engenden und weitenden Stimmungsgefüges, dessen Indikatoren sich in allen Textkonstituenten etablieren können.

selektiven, beispielhaften Abhandlung dieses zweiten Analyseschritts des *Schweinehüters* bescheiden, verbunden mit der Zuversicht, dass dennoch sich eine kohärente Vorstellung, wie die Wirkungsästhetik der eschatologischen Grundstimmung als Textkonstituente zu verstehen ist, einstellt.

7.3.2 Selektive Identifikation von Stimmungsindikatoren

Erste Seite (516) – *Die Exposition*

Der Mensch wird alt. Korn spürt es. In der Nacht träumt er von endlosen Wäldern und von Riesenstädten. Aber sie alle liegen so weit zurück, dass er nicht mehr den Mut aufbringt, in sie hineinzugehen. Er liegt stundenlang wach und wartet auf den Zug, der in der Schlucht drüben auftaucht. – Der Schweiß rinnt ihm herunter, sein Herz klopft, seine Hände verkrampfen sich, und er beißt in die Bettdecke. Aber das Unheil ist niemals ausgeblieben. Der Zug muss dem Geleise folgen, und jedesmal, wenn er den alten Nussbaum erreicht hat, senkt sich der Boden und das ganze Haus zittert und droht, über Korns Bett zusammenzustürzen. Manchmal hält er es nicht mehr aus im Bett, und er muss aufstehen und hinausschauen beim Fenster. In solchen Augenblicken hält er sich en der Mauer fest und Starrt in die gelben Augen, die in der Finsternis auftauchen. Nie noch hat er so gehasst wie in dieser Zeit. Alles hasst er plötzlich, jeden Menschen, jeden Zug, jedes Stück Erde. Er verflucht die Erde, weil er weiß, dass sie ihn verschlingen wird. Die Gnade ist keine Gnade. Wenn er nur nicht mehr aufwachen würde am Morgen, denkt er, alles ist sinnlos. – Am Morgen geht er hinaus und legt seine Hand in den Mauerriß. Er wird immer größer. Jeder Zug vergrößert den Riß, jeder Frost. „Heiliger allmächtiger Vater!" schreit er. – Er zieht seinen Rock an und steigt in den Schweinestall. Es gibt keinen Tag, an dem er nicht das Schwein anstarrt, mit dem Schwein redet, ihm gut zuredet, damit es fett wird. Wie schön so ein Schwein sein kann. Welch wunderbare Augen in seinem Fleisch stecken.

7.3.2.1 Der Text als imaginärer Raum der melancholischen Grundstimmung

Der Schallraum der Stimme

Folgen wir zur Ein*stimmung* der Stimme des Erzählers und hören gleichzeitig zu, wie sich die Stimme aus dem Medium des Textes dabei verhält, die sich vernimmt, ohne sich in der Selbstpräsenz zu verflüchtigen.[555] Die Stimme, gemeint ist hier die Figur der Prosopopoiia[556], ist ein performatives, generatives Element, in deren Schallraum sich Stimmungen vektorlos ausbreiten; sie ist zugleich stummes, aus dem Verborgenen agierendes Steuerorgan im Prozess von Stimmungsveränderungen durch immanente Textbewegung (Engung, Weitung, Kippen, Schwanken, Schweben, Schwellung, Steigerung, Verschiebung, Zusammenbruch etc.). Hören wir also zu, wie sich in der Erzählung *Der Schweinehüter* die

[555] Vgl. Jacques Derrida: 2015: *Die Stimme und das Phänomen*; hier aus dem sechsten Kapitel: *Die Stimme, die das Schweigen wahrt* (95- 117)

[556] Vgl. Bettina Menke: 2000: *Prosopopoiia. Stimmen und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*; hier ergänzend zu Derrida: „Die Figur, die sprechen lässt, Prosopopoiia, ist *als* Figur (der Stimme, die sie verleiht und nur verliehen ist) selbst stimmlos, stumm. (2000: 11)

melancholische Grundstimmung in den beiden einleitenden Sätzen unvermittelt einstellt und schon nach wenigen Sätzen kumulierend auf die katastrophale emotionale Entladung im weiteren Verlauf der Erzählung verweist. Die Stimmung im *Schweinehüter* als *eschatologisch-melancholische* zu bezeichnen, ermöglicht unser Vorwissen aus Kierkegaard (2017): *Die Krankheit zum Tode,* wie uns unser Vorwissen über *allegorisch* melancholischer Stimmungserfahrung aus Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*[557] ermöglicht, die melancholische Stimmung in der *Mütze* als *allegorisch* zu bezeichnen. Es bliebe jedoch ohne epistemischen Mehrwert auf der analogen Ebene, wenn wir nicht versuchten, indikative sprachstrukturelle Implikationen aufzuspüren und parallel dazu ihre ontische Funktion im Sinne Hajduks *erstem Schritt* zu definieren.

Allerdings Stimmungen werden im *Schweinehüter* nicht ausschließlich von der anonymen prosopopaiischen Stimme des Erzählers generiert, sie sind in ihrer evokativen Wirkung nicht unwesentlich auf die linguistische (und nicht narrative) Prozessualität des Textes angewiesen. Die beiden gerafften Eingangssätze etwa verzichten auf jede überschüssige syntaktische Bewegung. Sie ruhen, linguistisch (und nicht metaphorisch) verstanden, geduldig in sich. Die sparsame syntaktische Bewegung kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich im Schatten ihrer linguistischen Eigentlichkeit, ein Heer von allegorisch-melancholischen Stimmungsindikatoren, die wir nunmehr kenntlich zu machen versuchen, in Bewegung setzt.

Der Mensch wird alt. Korn spürt es.

Die beiden kurzen Eröffnungsätze bilden das absolute Apriori der melancholischen Grundstimmung (*backgrounding*) der Erzählung ab, indem sie den gesamten Textraum für die atmosphärische Diffundierung von Stimmungen öffnen und zugänglich machen. – Die eher banal anmutende, unpersönliche Einleitung – *Der Mensch (wird alt)* hat eine indefinite „*man*"-Qualität[558] – *wechselt* bereits im zweiten Satz gezielt auf die Diegese[559] des Protagonisten Korn und dessen sinnesphysiologischer Wahrnehmung: *das Alter spüren*. Auf den

[557] Vgl. dazu: Haverkamp: 1988: *Kryptisch Subjektivität.*

[558] Die Verallgemeinerung des *Altwerdens* ist ein alltagssprachlicher subliminaler Topos, das heißt, er übt keinen, oder nur schwachen affektiven Reiz aus und wird demnach nur unterschwellig wahrgenommen. Steht er allerdings als *Incipit* eines narrativen Textes, erfährt er eine folgenreiche Denotation, die ihn insofern als Stimmungsindikator ausweist, als er das allegorische Motiv der Vergänglichkeit ins Spiel bringt.

[559] Unter *Diegese* verstehen wir hier nicht den synthetisch vermittelten narrativen Handlungsverlauf der Erzählung, sondern den textuellen Bewegungen im Stimmungsraum, die ständig auf Kohärenz des Stimmungsgefüges bedacht sein muss. Sie avanciert dann zum Stimmungsindikator, wenn es durch linguistisch sprachstrukturelle Dissonanzen zu einer perzeptiven Störung (*foregrounding*) dieser textuellen Atmosphäre kommt.

ersten Blick ist eine kaum merkliche diegetische Dissonanz herauszuhören, die es rechtfertigen würde, das *enharmonische Prinzip* als Stimmungsindikator auf den Plan zu rufen. Nichtsdestoweniger sollte sich, sieht man nur etwas genauer hin, diese Disposition als einigermaßen folgenreich für die gesamte textuelle Grundstimmung der Erzählung erweisen. Die satzübergreifende metonymisch motivierte Metapher: *das Alter spüren* stellt aus dem ihr eigentlichen Spannungsverhältnisses[560] ein „vorrationales Energiepotenzial" (von Arburg 2011: 30) dar, durch die erst die beiden ineinandergreifenden Einleitungssätze als erweiterte Stimmungsindikatoren kenntlich werden. Die metaphorische Lektüre löst eine ebenso mögliche eigentliche Lesart der beiden semantisch verknüpften Eingangssätze auf und öffnet sie für imaginative Sinn-Bezüge, sie bietet mithin den Raum für einen suchenden Reflex, verlangt sie zu „deuten", dem sie sich bekanntermaßen in der vorpropositionalen Phase der ästhetischen Stimmungserfahrung *erfolgreich entzieht*. Erst dadurch erfährt das enharmonische Prinzip ihr für die Kenntlichmachung von Stimmungsindikatoren erforderliches energetisches Potenzial.

Die metonymisch motivierte Metaphorik der beiden Einleitungssätze mutiert, wie wir es darzustellen versucht haben, zum performativen Epizentrum der sich vektorlos ausbreitenden geballten Ladung melancholischer Stimmung im Textraum des *Schweinehüters*, die für sich gesehen auf latente Bedeutungsfelder[561], wie dies jeder literarisch-ästhetischen Stimmung eigentlich ist, verweisen. – Aber was eigentlich wird angezeigt und wie könnte man definieren, was angezeigt wird? Wie können wir, und darin liegt die eigentliche methodologische Herausforderung, das Angezeigte für die symbolischen Operatoren des Bewusstseins öffnen, ohne, wie Hajduk das so trefflich formuliert, einen „Kollaps des argumentationsfähigen Diskurses" zu erleiden? (Hajduk: 2016:12) – Denken wir also die beiden Incipit-Sätze bei der weiteren Beobachtung von Stimmungsindikatoren möglichst mit.

7.3.2.2 Der Wechsel zur allegorischen Ironie

Der Mensch wird alt. Korn spürt es. In der Nacht träumt er von endlosen Wäldern und von Riesenstädten. Aber sie alle liegen so weit zurück, dass er nicht mehr den Mut aufbringt, in sie hineinzugehen. Er liegt stundenlang wach und wartet auf den Zug, der in der Schlucht drüben auftaucht.

[560] Vgl. dazu: Blumenberg: 2007: 28: „ Die *Metapher* ist gerade deshalb eine ästhetisches Medium, weil sie sowohl in der Ursprungssphäre des Begriffs beheimatet ist als auch für die Unzulänglichkeit des Begriffs und seine Leistungsgrenzen noch fortwährend einzustehen hat." Darin liegt das ähnlichkeitsbezogene Spannungsverhältnis der Metapher.

[561] Der Zusammenhang zwischen allegorisch-melancholischer Stimmung und anagrammatischer Latenzen – hier dezidiert das Anathema der Gewalt – ist der zentrale, induktiv bestimmte Gegenstand der stimmungsorientierten analytischen Lektüre des *Schweinehüters*.

Uns interessiert hier weniger die narrativ-diegetische Dissonanz des *Träumens* und *Wachliegens*, sie wäre besser mit einer anthropologisch-psychoanalytischen *Theorie des Wachträumens* erklärt, sondern der atmosphärisch-melancholische *Wechsel* von der „Sehnsucht nach dem Ganzen“[562] zur angespannten Erwartung einer sich ständig wiederholenden unheilvollen Bedrohung in verdinglichter Form des sich nähernden nächsten Eisenbahn-Zugs. In diesem *Wechsel* vom melancholischen *Schwebezustand* der „Sehnsucht nach dem Absoluten“[563] zu einem konkreten angstvollen melancholischen Zustand liegt in dieser Textpassage das enharmonische Potenzial zur Identifizierung eines weiteren, für sich spezifischen Stimmungsindikators der atmosphärischen Grundstimmung der Erzählung begründet. Das Umschlagen in eine *allegorisch ironische* Reflexion als Reaktion auf den Verlust der utopische Versprechen der vernunftgeleiteten Aufklärung kommt hier noch sehr verhalten zur Geltung, nimmt aber im Fortgang der Erzählung beträchtlich an Wirkung zu. Der Mangel an illusionärem Mut zur Erinnerung an *endlose Wälder* und *Riesenstädte* angesichts der existentiell bedrohlichen kleinen Welt Korns trägt schon den Keim einer *allegorischen Ironie* in sich. Für die Kenntlichmachung eines Stimmungsindikators reicht es allemal.

7.3.2.3 Die Mimesis der Parataxe

Der Schweiß rinnt ihm herunter, sein Herz klopft, seine Hände verkrampfen sich, und er beißt in die Bettdecke. Aber das Unheil ist niemals ausgeblieben. Der Zug muss dem Geleise folgen, und jedesmal, wenn er den alten Nussbaum erreicht hat, senkt sich der Boden und das ganze Haus zittert und droht, über Korns Bett zusammenzustürzen

In der viergliedrigen Parataxe, die diese Textpassage einleitet, wirken die Sätze trocken aneinandergereiht. Sie differenziert zwar die narrative Diegese, es fehlt ihr allerdings das Spannungsmoment des hypotaktisch *unter*stellten Satzgefüges. Was sich im ersten Moment möglicherweise als nachteilig erweisen könnte, erscheint beim zweiten Hinsehen für die Identifikation eines Stimmungsindikators als durchaus geeignet: Die indexikalische Wirkung der parataktischen Einleitung erschöpft sich hier erklärtermaßen in der syntaktischen Entsprechung der Parataxe mit der einförmigen Kinetik des herannahenden Schie-

[562] Vgl. dazu L. Heidbrink: 1994:22: „ […]. Dabei wird sich zeigen, dass der Wille zur Einheit und die Sehnsucht nach dem Absoluten, die der Melancholie der Moderne zugrunde liegen, von Anfang an in sich gebrochen sind.“ Das bedeutet, dass der Mensch der Moderne sich weitgehend fremdbestimmt vorfindet, „dass er der *Herrschaft der historischen Zeit* ausgeliefert wird, […].“

[563] Vgl. dazu: ebd.: 89: „Dass der Verlust der Totalität, […], nicht umkehrbar ist, sondern nur *umdeutbar* in einer ästhetische Reflexion, die an der >Sehnsucht nach dem Unendlichen< im melancholischen Bewusstsein des Verzichts festhält.“ Dieses „Umschlagen“ in eine *allegorische Ironie*, wie sie im *Schweinehüter* explizit zutage tritt, aber noch nicht in der Radikalität der großen Romane Bernhards, führt zu einer reflexiven Verinnerlichung der historischen Verzweiflung am Verlust der utopischen Versprechen der Moderne.

nenfahrzeugs, die hier von ihr abgebildet wird. – Damit wird offensichtlich, dass das indexikalische Potential von Stimmungsindikatoren sich nicht monokausal aus den Mitteln des Dargestellten konstituiert, sondern aus dem Spannungsfeld der interferierenden inhaltlichen und formalen Mittel. Diese grundlegende Erkenntnis erfährt bei der Analyse der Romans *Frost* mit der Umkehrung der Verhältnisse – das Darstellende dominiert mit zunehmender sprachlicher Ausformung der „immanenten Poetik" das Dargestellte – eine andere Gewichtung.

7.3.2.4 Das Fenster als Schwellenort zwischen innen und außen

Manchmal hält er es nicht mehr aus im Bett, und er muss aufstehen und hinausschauen beim Fenster. In solchen Augenblicken hält er sich an der Mauer fest und starrt in die gelben Augen, die in der Finsternis auftauchen. Nie noch hat er so gehasst wie in dieser Zeit. Alles hasst er plötzlich, jeden Menschen, jeden Zug, jedes Stück Erde. Er verflucht die Erde, weil er weiß, dass sie ihn verschlingen wird. Die Gnade ist keine Gnade. Wenn er nur nicht mehr aufwachen würde am Morgen, denkt er, alles ist sinnlos.

Das Fenster figuriert in zweifacher Hinsicht einen Stimmungsindikator. Es ist zum einen der klassische *Schwellenort* zwischen *innen* und *außen*, metaphorisch gelesen, zwischen Innenwelt und Außenwelt. Zum anderen fokussiert und dramatisiert es den anthropomorph anmutenden Bildausschnitt der sich nähernden *gelben Augen* der Eisenbahn.

Im Satz *Nie noch hat er so gehasst wie in dieser Zeit. Alles hasst er plötzlich, jeden Menschen, jeden Zug, jedes Stück Erde* entsteht durch die Aneinanderreihung der Stilmittel Anapher und Akkumulation eine sich steigernde und rhythmisierende Wirkung. Hier tritt ein Phänomen zutage, das dem eigentümlichen Sprachduktus Bernhards ab dem Romandebüt *Frost* eine paradigmatische Dimension verleihen sollte. Es ist das widersprüchliche Aufeinandertreffen der narrativen *Diegese* und formalästhetischen *Mimesis*; anders gesagt, der extensional kulminierende Emotionsausbruch Korns bildet sich in der sich kumulativ steigernden Textbewegung ab. Ein weiteres Beispiel, dass Stimmungsindikatoren nicht allein in inhaltlichen Implikationen vorzufinden sind – Zuletzt ist es die Inquit-Formel *denkt er*, die die Textbewegung abrupt unterbricht und so den letzten Satzteil *alles ist sinnlos* wirkungsvoll potenzierend hinauszögert.[564] Es ist insgesamt die geballte Ladung „existenzial-ontologische[r] Verzweiflung" (Vgl. dazu: Heidegger: 2006: 134-140) „an der epo-

[564] Was die Funktionsweise der Inquit-Formel hinsichtlich der Erzählerinstanz betrifft, verweisen wir auf Oliver Jahraus (1992): *Das >monomanische< Werk* (1992: 60-61)

chalen Seinsvergessenheit“ (Heidbrink. 1994: 195), die hier das generative Potenzial eines Stimmungsindikators bereitstellt.

Facit: Schon nach wenigen Zeilen kumuliert die textuelle melancholische Grundstimmung, die dann im exklamativen Ausruf um himmlischen Beistand eskaliert. Zu der feindlichen, in die Natur einbrechende Technik, gesellt sich auch noch die Natur selbst mit ihren unbändigen Kräften des Gefrierens und Auftauens.

7.3.2.5 Die „buchstäbliche“ eschatologische Melancholie

Am Morgen geht er hinaus und legt seine Hand in den Mauerriß. Er wird immer größer. Jeder Zug vergrößert den Riß, jeder Frost. „Heiliger allmächtiger Vater!“ schreit er.

Wieder sind es die rhetorischen Stilmittel der Wortwiederholung *größer* und *vergrößert* verbunden mit der einfachen Akkumulation *jeder Zug*, *jeder Frost*, die den buchstäblichen *Riß* zusätzlich zu *vergrößern* scheinen. Als Stimmungshinweis funktioniert diese Lesart nur, wenn nicht voreilig nach der symbolischen Bedeutung des Geschehens gefragt wird, mithin ein Bewusstseinsstrom darüber hereinbricht. Die eschatologisch-melancholische Verzweiflung Korns gründet auf einem zweifachen realen Bedrohungsszenario, der langzyklisch, jährlich wiederkehrenden empirisch-physikalischen Kraft gefrierenden Wassers und der mit jedem, kurzzyklisch passierenden Zug größer werdenden Mauerspalt. Weder sollte hier der *Zug* als *Metapher des Unausweichlichen*, noch der den Mauerriß vergrößernde *Frost* als *Metapher einer erkalteten, gottverlassen Welt* gelesen werden, sondern als *latente Anathemen*. Es ist die verzweifelte Ohnmacht Korns, sich den kumulativen feindlichen Kräften von Natur und Technik ausgeliefert zu wissen, die die exklamative Entladung „Heiliger allmächtiger Vater“ erklären, die allerdings, wie Blitz und Donner in der Gewitterstimmung, nicht mehr Teil des Stimmungsgefüges in diesem Textausschnitt ist. Ganz anders die der direkten Rede nachgesetzte Inquit Formel *schreit er*. Sie mutiert zum allegorisch-ironischen Schlussstein dieser Textpassage.

7.3.2.6 Zwischen kreatürlicher Schönheit und merkantilem Objektwert

Er zieht seinen Rock an und steigt in den Schweinestall. Es gibt keinen Tag, an dem er nicht das Schwein anstarrt, mit dem Schwein redet, ihm gut zuredet, damit es fett wird. Wie schön so ein Schwein sein kann. Welch wunderbare Augen in seinem Fleisch stecken.

Es ist der emotionale Schwellenzustand dieser kurzen Szene, der ein geradezu prototypisches dissonantes Potenzial für einen Stimmungsindikator generiert. Es ist der abrupte

Wechsel von der existenziell-utilitaristischen Perspektivierung auf den merkantilen Objektwert des Schweines zur Hingezogenheit kreatürlicher Erhabenheit, der diese Szene in ein eigenartiges allegorisches, anthropologisch konnotiertes Spannungsverhältnis versetzt. Es ist nicht die innere Zerrissenheit Korns, die uns hier interessiert, unsere Analyse ist von der Beobachtung bestimmt, ob, und wenn, inwieweit in dieser kurzen Szene bereits Konturen eines *anagrammatischen Anathemas* als Stimmungskonstituente erkennbar sind. – Der plötzliche Perspektivenwechsel ist auch auf der diegetischen Ebene dieser Szene beobachtbar. Vom vermittelten Tonfall des Erzählers wechselt die Diegese unvermittelt, also unter Verzicht auf die Inquit Formel *denkt er*, auf die Figurenrede.

7.3.2.7 Zwischenanmerkung zu den Textbewegungen

Wir haben oben ausgeführt, dass die melancholische Grundstimmung im *Schweinehüter* nicht als ästhetisch-phänomenologische Konstante einzustufen ist, dass sie sukzessive, entsprechend der Textbewegung wechselhaft akkumulierend vom Leser wahrgenommen wird. In diesen diskontinuierlichen – einmal anschwellenden, dann wieder niederschwelligen inhaltlichen wie auch formalästhetischen, bisweilen bruchhaften – Textbewegungen zeigen sich die Stimmungsindikatoren in besonders ausgeprägter Form. Das enharmonische Prinzip findet hierin geradezu ideale Bedingungen vor. – Wenn wir dennoch den Findungsprozess von Stimmungsindikatoren in den nächsten beiden Seiten ähnlich immanent wie bei der ersten fortführen, dann ist das mit unserer Auffassung begründet, dass der diegetischen Exposition bei der akkumulativen Entwicklung der melancholischen Grundstimmung dieser Erzählung eine besondere Bedeutung zukommt. Für den weiteren Textverlauf der Erzählung reicht es unserem Dafürhalten nach durchaus, wenn wir den Fokus bei der Identifikation von Stimmungsindikatoren auf besonders signifikante diskontinuierliche *Ausreißer* von Textbewegungen richten. Die Textpassagen werden möglicherweise an Umfang zunehmen, unsere beobachtende Aufmerksamkeit jedoch um nichts nachlassen können. – Die nächsten beiden Seiten erfordern allerdings, selbst den kleinsten diegetischen Bewegungsnuancen, den linguistischen Mikro-Dissonanzen nachzugehen. Ab Seite 519 gilt selbstredend das zuvor Gesagte.

„Herz hast du keines, nicht wahr?“ sagt Korn vor sich hin. Er klopft dem Schwein mit einem Haselnußstock auf den Rücken und lacht plötzlich laut auf. Das Schwein macht einen Sprung zur Mauer und stößt sich den Schädel an. Es grunzt vor Vergnügen, vor Lebenslust und rührt mit dem Maul in der faulen Gemüsesuppe um, die drei Tage in der Sonne gestanden ist. Ein furchtbarer Geruch hebt sich von der Suppe, aber Korn riecht es nicht. Er bricht in Gelächter aus und sagt

„du" zu seinem Schwein. – „Du allein wirst mich retten, du, ein Schwein?" sagt er. Er lehnt sich an das Holzbrett und schaut in den Koben. Er denkt, wie wunderbar der Rücken eines Schweines glänzt, was für ein herrliches Rosa sich in den schlaffen Ohren heranbildet, gleichsam wie eine Sonne. – „Es lebt" flüstert er. Das Schwein grunzt, hebt die Schnauze und starrt ihn an. Das nasse Maul zittert und bebt. Am liebsten würde Korn über das Holzbrett springen und mit dem Schwein herumtollen. – Aber Korn bleibt am Holzbrett stehen. Er ist wie festgenagelt. Seine Augen bohren sich in den Speck und sein Mund verändert sich zu einem Lächeln, denn er weiß, dass das Schwein, wenn er es am Karfreitag schlachten wird, mehr als hundertvierzig Kilogramm wiegen wird. hundertvierzig Kilogramm! Mit dem Fleisch fährt er dann in die Stadt und verkauft es auf dem Markt. Wenn er alles verkauft hat, bleiben immer noch gute fünfzig Kilogramm reiner Speck übrig. Der wird ausgelassen und zur Hälfte in den Rauchfang gehängt. Zu Weihnachten ist er dann ein glücklicher Mensch, denn er wird sich ein paar Säcke Birnen kaufen und Most daraus machen, und Marie wird weißes Brot backen und Lieder zur Gitarre singen. „Wenn es Sinn hätte", sagte Korn zu seinem Schwein, „würde ich dir jetzt auch noch die faulen Zwiebeln vom Keller in den Rachen schoppen. Aber es hat keinen Sinn mehr. Die Zeit der Mast ist vorbei. Ich könnte dich heute schon auseinanderschneiden, aber ich will nicht. Ich will mich heute nicht anpatzen mit deinem Blut. Hast du ein süßes Blut? Das Blut der Schweine ist einzig und allein da, um gepfeffert zu werden und gut zu schmecken."

6.3.2.9. Das Unmittelbare der Mittelbarkeit

„Herz hast du keines, nicht wahr?" sagt Korn vor sich hin

Mit der Unscheinbarkeit dieser von Korn *an sich* gerichteten rhetorischen Frage tritt eine, über den Findungsprozess von Stimmungsindikatoren hinaus[565], auf ein latentes Anathema verweisende veritable diegetische Wende ein: Wenn du *kein Herz* hast, kann ich dich (ungeniert) töten – [Wenn du *kein Mensch* bist, kann ich dich (massenhaft) vernichten] – [Wenn du ein *homo sacer* bist, kann ich dich – nach römischen Recht – (ungestraft) töten]. Für den ersten Moment mag diese konditionale Anspielungsreihe, nämlich das, was Korn in der *direkten Rede* vor sich hersagt, als Spur zu einem Anathema zu lesen, etwas weit hergeholt anmuten. Liest man jedoch diese Textstelle nur etwas genauer, kommt man an der besagten *Latenz* der *Wörter unter den Wörtern* nicht so einfach vorbei[566], es sei denn

[565] Dieser kurze, gezielte analytische Vorgriff ist durch die *Unmittelbarkeit* dieser Beobachtung insofern gerechtfertigt, als der *Stimmungsindikator* dieser Textstelle erst dadurch sein eigentliches Potential erfährt. Wir werden es im weiteren Verlauf, wenn anagrammatische Latenzen derart an die textuelle Oberfläche drängen, genauso halten, auch wenn wir den eigentlichen epistemischen Mehrwert latenter Anagramme erst über die Archäologie der „kryptische Subjektivität" der allegorisch-melancholischen Grundstimmung *nachliefern* werden können. Die *Mittelbarkeit* ist bekanntermaßen der Preis der Analyse. Indes wenn wir mit der *Unmittelbarkeit* derartiger Beobachtungen bisweilen versuchen, entgegen wissenschaftlicher Usancen, aus dem teleologischen Prozess der Analyse auszubrechen, dann ist das der Überzeugung geschuldet, dass dabei ein gewisser Rest an ästhetisch phänomenologischer Unmittelbarkeit, zumindest die Vorstellung davon in den analytischen Prozess hinübergerettet werden kann.

[566] Der Text bildet in *vorpropositionalen* Wahrnehmungsphase das *Medium* für die dem Bewusstsein verschlossene Stimmungserfahrung; die so wahrgenommene Stimmung wiederum bildet das *Medium* für die Transmission ihrer latenten Bedeutungen. Wir rufen uns in Erinnerung: Stimmung als ästhetische Kategorie ist eine Latenzfigur, denn jede literarische Stimmung bezieht ihre Wirkung aus verborgenen Bedeutungen, und aus umgekehrter Perspektive verweist jede textuelle Implikation bestimmter Stimmungsmodi auf einen latenten Bedeutungsgehalt; oder wie Hans. U. Gumbrecht dazu feststellt: „Eine mit Erfolgsversprechen aus-

man verdrängt sie, bewusst oder unbewusst. Allerding müssen wir, was die verklammerte Funktion und Wirkungsweise von Latenz und Stimmung hinsichtlich ihrer „kryptischen Subjektivität“ betrifft, auf halben Weg stehen bleiben. In der dritten Analysephase kommen wir darauf zurück – Diese skizzenhafte Darstellung entspricht dezidiert keinem weiteren Interpretationsversuch des *Schweinhüters*, sondern dient allein dem zentralen Fluchtpunkt unserer Untersuchung, nämlich über eine stimmungsorientierte Analyse zu den anagrammatischen *Latenzen* in der Erzählung *Der Schweinehüter* vorzudringen.

7.3.2.8 Störungen und Blockaden

Er klopft dem Schwein mit einem Haselnußstock auf den Rücken und lacht plötzlich laut auf. Das Schwein macht einen Sprung zur Mauer und stößt sich den Schädel an. Es grunzt vor Vergnügen, vor Lebenslust und rührt mit dem Maul in der faulen Gemüsesuppe um, die drei Tage in der Sonne gestanden ist. Ein furchtbarer Geruch hebt sich von der Suppe, aber Korn riecht es nicht.

Die seriellen propositionalen Prädikationen in Verbindung mit der parataktischen Syntax verleihen der Szene ihren gleichförmigen, in sich beruhigten Bewegungscharakter, der durch das *plötzliche laute Auflachen* und der *blockierten olfaktorisch Wahrnehmung* der übelriechenden Suppe gehörig ins Trudeln gerät. Ein untrügliches Zeichen *enharmonischer Differenz*, mithin ein klassisches Beispiel perzeptiver Dissonanz. Man ahnt, es braut sich mit der bruchhaften Störung des an sich subliminalen textuellen Bewegungsausschlags und der gestauten Sinneswahrnehmung *etwas* zusammen, und dieses *Etwas* macht die latente Gestimmtheit dieser Szene aus. Dass sich hierin die prosopopäische Stimme unverstellt diskontinuierlich bemerkbar macht, tut ein Übriges dazu.

7.3.2.9 Eschatologische Ironie

Er bricht in Gelächter aus und sagt „du“ zu seinem Schwein. „Du allein wirst mich retten, du, ein Schwein?“ sagt er.

Die Stilfigur der Klimax erfährt mit dem *ausbrechenden Gelächter* einen Doppelsinn, sie führt neben der Steigerung der emotionalen Befindlichkeit Korns auch zu einer beträchtlichen Intensivierung der Schweinestall-Szenerie und gipfelt in der eschatologisch ironisierten Melancholie des *„du“* Sagens zum Schwein, das plötzlich vom merkantilen Objekt

---

gestattete Methode zur Entdeckung und Hervorbringung des Latenten gibt es nicht. Gerade deshalb ist schließlich die Verfugung der Dimensionen von >Latenz< und >Stimmung< besonders wichtig.“ Wenn das zutrifft, sollte es möglich sein, über die Medialität der Stimmung zum referenziellen Gehalt von Latenzen vorzudringen. (Hans U. Gumbrecht: 2011: *Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz*, in: ders. und Florian Klinger (Hrsg.): 2011: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. (2011:11).

zum Subjekt des (christologischen) Retters umschlägt. Es ist genau dieses *Umschlagen*, das dieses angesprochen energetische Potential für eine rezeptive Stimmungserfahrung generiert.

7.3.2.10 Die Verklärung des Schweines

Er lehnt sich an das Holzbrett und schaut in den Koben. Er denkt, wie wunderbar der Rücken eines Schweines glänzt, was für ein herrliches Rosa sich in den schlaffen Ohren heranbildet, gleichsam wie eine Sonne.

Das hysterische Gelächter Korns der letzten Szene *schlägt* in eine verklärende Betrachtung des Schweines *um*. Zu guter Letzt hüllt er den *rosa* Schweinekopf in eine *sonnengelbe* Aureole. Die kontemplative Transfiguration des Schweines in ein ästhetisches Objekt spiegelt sich auch in der beruhigten Textbewegung wider, sie fällt wieder in einen unterschwelligen Bereich zurück, wird augenfällig, weil die hysterische Klimax der letzten Szene noch nachklingt und so die volle emotionale Schwankungsbreite Korns perzeptiv wirksam wird. Diese ständigen Gemütsschwankungen Korns in Verbindung mit textuellen Bewegungswechseln zwischen Klimax und subliminaler Abschwächung bildet ein ästhetisches Phänomen ab, das für die *enharmonische* Erfahrung der Grundstimmung im *Schweinehüter* eine zentrale Funktion einnehmen sollte.

7.3.2.11 Die Rückverwandlung

„Es lebt" flüstert er.

Völlig unvermittelt holt dieses geflüsterte knappe *Es lebt* das Schwein wieder in seine kreatürliche Existenz zurück. Es ist die reflexive Intransivität, die dem konstatierenden *Es lebt* ihre Wucht verleiht und zum absoluten Angelpunkt der Rückverwandlung von der allegorischen Verklärung des Schweines zum merkantilen Objekt werden lässt.

7.3.2.12 Die Ruhe vor dem Sturm als Stimmungsindikator

Das Schwein grunzt, hebt die Schnauze und starrt ihn an. Das nasse Maul zittert und bebt. Am liebsten würde Korn über das Holzbrett springen und mit dem Schwein herumtollen.

Wie die Ruhe vor dem Sturm tritt noch einmal eine beruhigende unterschwellige Phase der Textbewegung ein, in der man der Todesahnung des Schweines eigentlich erst dadurch vollinhaltlich gewahr wird, als Korn sich anschickt, über den Koben zu springen, um *mit dem Schwein herum[zu]tollen*. Hierin wird die *dissonante Perzeption* durch den ironisch

motivierten Widerspruch zwischen der knappen parataktischen Abfolge der von elementare Ängstlichkeit bestimmten Prädikationen *grunzt*, *hebt*, *starrt*; *zittert* und *bebt* und der unterschwellig prosodischen Textbewegung der beiden ersten Sätze offensichtlich.

7.3.2.13 Latente Archaik hinter idyllischem Literalsinn

Aber Korn bleibt am Holzbrett stehen. Er ist wie festgenagelt. Seine Augen bohren sich in den Speck und sein Mund verändert sich zu einem Lächeln, denn er weiß, dass das Schwein, wenn er es am Karfreitag schlachten wird, mehr als hundertvierzig Kilogramm wiegen wird. hundertvierzig Kilogramm! Mit dem Fleisch fährt er dann in die Stadt und verkauft es auf dem Markt. Wenn er alles verkauft hat, bleiben immer noch gute fünfzig Kilogramm reiner Speck übrig. Der wird ausgelassen und zur Hälfte in den Rauchfang gehängt. Zu Weihnachten ist er dann ein glücklicher Mensch, denn er wird sich ein paar Säcke Birnen kaufen und Most daraus machen, und Marie wird weißes Brot backen und Lieder zur Gitarre singen.

Die starre Unbewegtheit Korns wirkt wie ein diegetischer Kontrapost zur linearen Textbewegung, die für sich gesehen Korns merkantiles Sinnieren über die gewinnbringende Verwertung des Schweines und die ländlich-idyllische Vorstellung weihnachtlichen Glücksgefühls korrespondiert. – Wäre da nicht der zweite Satz dieser Textstelle, könnte man sie als partiellen Rückfall in den restaurativen idyllischen Tonfall, von dem Bernhard sich im *Schweinehüter* eigentlich zu lösen versucht, abtun. Lesen wir den Satz zuerst für sich, um ihn dann mit der Semantik der beiden ersten Sätze zu verbinden. *Seine Augen bohren sich in den Speck und sein Mund verändert sich zu einem Lächeln.* Es ist ein a*rchaisch* anmutendes *Lächeln*, das erst durch die statuarische Konnotation des *wie festgenagelt Stehenbleibens* der beiden ersten Sätze seine anthropologisch Konnotation erfährt, mithin seine *anagrammatische* Untergründigkeit gewinnt. Es scheint gerade so, als äugte hinter dem archaischen Lächeln das *kryptische Subjekt* der Erzählung *Der Schweinehüter* hervor.

7.3.2.14 Ironischer Sarkasmus

„Wenn es Sinn hätte“, sagte Korn zu seinem Schwein, „würde ich dir jetzt auch noch die faulen Zwiebeln vom Keller in den Rachen schoppen. Aber es hat keinen Sinn mehr. Die Zeit der Mast ist vorbei. Ich könnte dich heute schon auseinanderschneiden, aber ich will nicht. Ich will mich heute nicht anpatzen mit deinem Blut. Hast du ein süßes Blut? Das Blut der Schweine ist einzig und allein da, um gepfeffert zu werden und gut zu schmecken.“

Der eingeschobene Begleitsatz *sagte Korn zu seinem Schwein* am Beginn, er wäre an sich entbehrlich, funktioniert allerdings als Stilmittel wie eine Startklappe für die längere direkte Rede. Der unverblümte, unvermittelte Sarkasmus dieser Rede wird nur noch vom ironischen Tonfall des letzten Satzes überboten. Sie äußert sich in der Verbindlichkeit, dass *süßes Blut* nur dann *gutschmeckt*, wenn es *gepfeffert* wird, will heißen, zur Blutwurst ver-

arbeitet wird. Die Gemütsschwankung Korns bildet sich im Wechsel vom narrativen Tonfall der oberen Textpassage in den dramatischen Modus der direkten Rede ab. Diese Textstelle erweist sich als gewichtiger Stimmungsindikator, insofern sie Spuren der Verhöhnung im Sinne einer christologischen *anagrammatischer Gewalt* in sich birgt.

7.3.2.15 Überleitung zur dritten Phase des offenen Leitmodells

Als Übergang zur dritten Phase des Leitmodells fügen wir hier den angekündigten Textausschnitt aus dem Schlussteil der Erzählung ein, um ihn einem Vergleich hinsichtlich seiner Stimmungsimplikationen zu den Textteilen aus der Exposition des Schweinehüters auszusetzen.

Die Wolkenschatten umhüllen das Haus, das wie ein letztes Zeichen der Menschheit vor dem Waldstück steht, während der über dem See der in seiner Todesangst schweigende Mond aufgeht. Er verlässt das schwarze Gebirge und wirft seine Strahlen auf den Rücken der Landschaft. Ein schwächliches Licht schwankt vom Haus fort in den Graben, bewegt sich unregelmäßig an den Geleisen der Eisenbahn. Es ist Korn, der vor seiner Behausung die Flucht ergreift. Seine Schritte werden rascher, es ist, als triebe ihn der Teufel über die nassen Felder [536]

Diese Textsequenz – die textuelle Peripherie ist hier selbstredend mitzudenken – weist unbestritten Merkmale einer noch mehr der poetologisch restaurativen, konventionellen Beschreibungsliteratur verpflichteten Schreibhaltung auf, die Bernhard mitunter in dieser Erzählung hinter sich zu bringen trachtet. Es wäre auch nicht zutreffend, sie als partiellen Rückfall in den idyllischen Tonfall Freumbichlers zu verstehen. Es ist dies, wie wir es sehen, der Versuch, die explizit angekündigten Selbstmordabsichten Korns mit der stimmungsträchtigen Atmosphäre seiner idyllischen Landschaftsbeschreibung zu konfrontieren und mithin poetologisch zu überhöhen. – Unsere besondere Aufmerksamkeit gilt hier allerdings vornehmlich der Art und Weise, wie sich die Stimmung in diesem Textausschnitt artikuliert und welche Konsequenzen daraus hinsichtlich ihrer Funktion als Latenzfigur zu ziehen sind. Wir haben uns zuvor darauf verständigt, dass diese Erzählung als „Umschlagplatz“ für den „qualitativen Wechsel“ von einer eher auf Referenzialität ausgerichteten Schreibweise zu einer „immanenten Poetik“ einzustufen ist. Es sind daher Textstellen wie diese auch, die auf einer Skala zwischen „Klartext und Arabeske“ eher der Referenzialität des Klartexts zuzurechnen sind, nicht als Kontaminierung zu verstehen sind, sondern als eigenwertige Übergangsphänomene. Wir haben uns auch darauf verständigt, dass das Phänomen der ästhetischen Stimmung jedem poetischen Text, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, inhärent ist, allerdings sich auch unterschiedlich artikulieren kann, immer

aber gilt: „Schreiben berührt seinem Wesen nach“ (Nancy) – Im Klartext treten Stimmungen in propositionaler Form, also betont diskursiv in Erscheinung und werden auch so wahrgenommen. Aus analytischer Perspektive bedeutet das, dass hier Stimmung nicht mehr als emotionaler Ausfluss einer „Reflexionspoesie“ zu sehen sind, sie nicht mehr, wie oben dargestellt, einer Identifikation von Stimmungsindikatoren bedürfen, denn sie werden explizit beim Namen genannt. Daraus kann gefolgert werden, dass Stimmungen, wie sie sich in Klartexten artikulieren, indem sie an der Oberfläche agieren nicht als Latenzfigur fungieren können, Anagramme, die bekanntlich jedem literarischen Text inhärent sind, sind auch an dieser Oberfläche markiert und folglich *evidente* textuelle Phänomene.

7.3.3 Die selektive Suche nach Spuren des „Anathemas der Gewalt“.

> *Das Unbewusste entstehe aus der Einschreibung des Traumas, des Traumas der Symbolisierung zuletzt, die als solche nicht aufhebbar sei. Das Subjekt des Unbewussten trage einen Text nicht wie eine Rede vor. Es sei dem Text unterworfen, ihm einverwoben. […] „Genau dies schuldet die Psychoanalyse dem Vorbild der Literatur: das Wissen darum, dass die Lektüre dem Text eingeschrieben ist“.*
>
> Haselstein, in: Johanna Bossinade: 2000: 175

7.3.3.1 Vorbemerkungen

Wenn in Anlehnung an Haselsteins Zitat die *anagrammatische Lektüre* dem Text des *Schweinehüters* als eschatologisch-christologisches Trauma eingeschrieben ist, dann liegen die Spuren des *Anathemas* über den gesamten Textraum disseminativ aufgelöst vor und muss die Suche nach diesen Spuren des *Anathemas* bei der Suche nach einem immanenten Schlüsselwort einsetzen. Denn anders, als bei der Explikation der Textsequenz der *Viehdiebsgesindel*-Episode aus *Frost*, weist die „Sprachsituation“ im *Schweinhüter* noch nicht diese kaskadenartigen, arabesken Ausformungen auf, an denen das Modell der dispergierenden Konstellation nach Mallarmés *Coup de dés* in einem überschaubaren Textraum immanent werden könnte. An dieser erweiterten Suche führt demzufolge kein Weg vorbei, allerdings kommt uns dabei die vorausgehende Identifikation der Stimmungsindikatoren insofern zugute, als von den Stimmungsindikatoren Hinweise auf bestimmte, traumatisch

eschatologisch konnotierten Implikationen ausgehen. – Bevor wir in die *dritte* analytische Phase unseres offenen Leitmodells eintreten, erscheint es uns als sinnvoll, einen kurzen, gedanklichen Übergang von der *zweiten* Phase, der Identifikation von Stimmungsindikatoren, herzustellen. In dieser Übergangsphase sollte sich der Vollzug von einer *profanen linearen* Lektüre zu einer *verkörperlichten*, für die Dispersion des Anathemas *raumschaffenden* Lektüre manifestieren. Es verlangt zudem nach einem dieser anderen Lektüre entsprechenden anderen Verständnis von sinnlichen Wahrnehmungsprozessen, wie sie jüngst von den kognitiven Literaturwissenschaften[567] entwickelt wurden. Es wird vor allem bei der stimmungsorientierten Textanalyse von *Frost* versucht werden, dieses neue Verständnis auf mögliche Übereinstimmungen der hinsichtlich der hier präferierten allegorische Lesart in Anlehnung an Benjamins *Trauerspielbuch* und Freuds *Trauer und Melancholie*, mithin an die Begriffe der *Introjektion* und *Inkorporation* (Haverkamp 1988: 352-355), sofern sie unter dem Aspekt der *körperlichen Einschreibung* im Sinne der *embodied cognition* (Sibylle Moser: 2016: 54-77) literaturwissenschaftlich Anwendung finden können, abgeglichen werden. – Vorwegnehmend kann hinsichtlich der kritischen Positionen der Geisteswissenschaften gegenüber den kognitiven Literaturwissenschaften vermerkt werden, dass der redundante Vorwurf an die Empirie, hier im naturwissenschaftlichen Sinn, gewisse Prallelen zu den Anfeindungen Baumgartens revolutionären empirischen Ansatz, Erkenntnisse aus der ästhetischen, sinnlich-körperlichen Wahrnehmung zu generieren, aus den Reihen der traditionellen Philosophie erkennbar sind. Es ist daher unserer Ansicht nach kein Zufall, wenn zeitnahe mit dem Bedürfnis nach einer Erneuerung der *Aesthetica*, wie wir dies im 5. Kapitel ausführlich expliziert haben, mit der *Wiederkehr* der sinnlich erfahrbaren ästhetischen Phänomene literarischer Stimmungen und ihrer verborgenen Anathemen aus den mehrfach angeführten Gründen zusammenfällt. Nicht weniger sehen wir in diesem Zusammenhang, wenn auch nicht unter den gleichen Intentionen, das Aufkommen der kognitiven Literaturwissenschaften, die sich in guter wissenschaftlicher Praxis zu den Grenzen ihrer Möglichkeiten infolge ihrer heterogenen methodischen Ansätze bekennen. (Müller-Wood: 2016: 13-27).

Diesen Beobachtungen ist ein gewisses kongruentes Moment nicht abzusprechen, denn implizit rekurrieren sie in auffälliger Akkordanz auf die angesprochene Erkenntniskrise der Moderne, mithin dem Scheitern der Kant'schen Vernunftslogik. (vgl. G. Böhme/H. Böhme

[567] Vgl. vor allem die Beiträge von Sibylle Moser, Anja Müller-Woog und Roman Mikuláš in: Mikuláš, Roman; Wege, Sophia (Hg.): 2016: *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*.

:1985: *Das Andere der Vernunft*) – Der gesamte im 5. Kapitel vorgezeichnete Weg von Baumgartens *Aesthetica* bis Nancys Philosophie des *Berührens* wird vom Begriff der leiblichen Wahrnehmung begleitet, wenn nicht sogar bestimmt. Daran wollen wir mit dem Versuch, über das kognitive Potential, das jeder leiblichen Erfahrung (seit Baumgartens *Aesthetica*) literarisch ästhetischer Formationen eingeschrieben ist, und abseits jedes propositionalen Textverständnisses zu der latenten Bedeutung des verborgenen Anathemas der Erzählung *Der Schweinhüter* vordringen. Der Gefahr, die einer selektiven Analyse droht, nämlich der *backgrounding* Effekte der gesamten Erzählung verlustig zu werden, kann insofern begegnet werden, als nicht nur eine profunde Textkenntnis vorauszusetzen ist, sondern auch die Immanenz der textuell manifesten melancholischen Stimmungsindikatoren in jedem selektiven Textausschnitt mitzudenken ist. Die Phase des Übergangs leiten wir sinngemäß mit einem – hinsichtlich seiner Funktion als Stimmungsindikator – signifikanten Textausschnitt, dem eine gewisse Insistenz, die Gründe dafür sollten sich noch erschließen, unserer Betrachtungen nicht abzusprechen ist:

Die einzige Rettung ist der Tod, sagen ihm alle Gegenstände im Zimmer. Er hat sich von ihnen getrennt. Er hängt nicht mehr an den Bildern, die von der Wand gaffen, staubig, alt, zerrissen. Er empfindet nichts mehr vor dem Bildnis seiner Mutter. Sie schaut ihn furchtbar aus dem schwarzgeschnittenen Rahmen an. Ihre großen Augen hassen ihn. Er könnte sich schlagen: in diesem Bild hat er nie so deutlich die Lieblosigkeit seiner Mutter entdeckt. Die Kälte ihrer Augen, die Finsternis ihres ganzen Wesens. Ein sich ständig steigender Haß gegen die Urheberin seines Leidens steigt in ihm auf. Haß gegen alle Menschen. […] (531-532)

In einem ersten Schritt versuchen wir unter Berücksichtigung seiner emotionalen Funktion, das Phänomen des *melancholisch gestimmten Raums* in seiner grundsätzlichen Wesenheit skizzenhaft zu explizieren, um im zweiten Teil den *anagrammatischen Inschriften* hinsichtlich ihrer latenten Bedeutungen auf den Grund zu gehen. Dieser Schritt bedarf allerdings, wie oben angekündigt, eines entsprechenden Exkurses über die Möglichkeiten und Grenzen der *Kognitiven Literaturwissenschaft* im Zusammenhang mit dem Stimmungsdiskurs latenter Bedeutungen. Diesen Exkurs stellen wir für den Moment zugunsten des ersten durchzuführenden Schrittes zurück.

7.3.3.2 Der „gestimmten Raum“. Das Verfahren des „backgrounding“

Der erste, etwas enigmatisch anmutende Eröffnungssatz: *Die einzige Rettung ist der Tod, sagen ihm alle Gegenstände im Zimmer* kann insofern als dispositiver Stimmungsindikator angesehen werden, als ihm ein basales Merkmal des „gestimmten Raums“ inhärent ist, nämlich das ästhetischen Stimmungen eigentliche raum-zeitliche Integrations- und Kom-

munikationsvermögen, hier zwischen Korn, dem wahrnehmenden Subjekt, und der extensiven Atmosphäre der sich im Zimmer befindlichen Objekte: *Die einzige Rettung ist der Tod, sagen ihm alle Gegenstände im Zimmer* . Die Prosopopoiia, das Echo der Gegenstände im zweiten Satzteil leitet die im nächsten Satz *Er hat sich von ihnen getrennt* explizierte Trennung Korns von den ihn umgebenden Gegenständen ein. Die beiden Sätze signalisieren die radikale *Entstimmung* – zu verstehen *als affektive innere Entleerung* – des zuvor durch die gleichen Objekte, positiv oder negativ, *gestimmten* Zimmers: *Entleerung* im Sinne von *Auslöschung* als Folge subjektiver Verzweiflung und objektiver lebensweltlicher Bedrohung verbunden mit dem Wunsch nach Bestrafung. Ein Phänomen, das von der Psychoanalyse als regressive Affektion des *pathologischen* Melancholikers bezeichnet wird. Mit dem nächsten Satz: *Er hängt nicht mehr an den Bildern, die von der Wand gaffen, staubig, alt, zerrissen* unterstreicht Korn den *emotionalen* Aspekt seiner fortschreitenden *Raum-Entstimmung*, indem er die Wandbilder, an denen er vermeintlich *nicht mehr hängt* – die subliminale, assoziativ verwendete Metapher *hängen* verweist nur bedingt implizit auf den geplanten Freitod durch *Erhängen* – mit abfälligen, akkumulierend gereihten Attributen *staubig, alt, zerrissen* versieht. Das abwertende Verb: *gaffen* nimmt noch einmal das Moment der *Personifizierung* der Gegenstände auf, hier explizit die Wandbilder. Mit dem nächsten Satz: *Er empfindet nichts mehr vor dem Bildnis seiner Mutter* wird die *Entstimmung* des Zimmers weiter vorangetrieben. Dieser akkumulative Vorgang der Raum-*Entstimmung* legt gleichzeitig eine emotionale Leerstelle offen, die von Korns lebensmüder Befindlichkeit umgehend besetzt wird, denn einen *nicht-gestimmten Raum*, sobald er wahrgenommen wird, gibt es nicht. Die geometrische Dimension des Zimmers verliert im „gestimmten Raum" zur Gänze ihre Semantik, sie wird zur entgrenzenden Bedingung der richtungslos diffundierenden verzweifelten Gestimmtheit Korns. Demgemäß treffen diese vektorlosen Bedingungen auch für den bedrohlich *gestimmten Landschaftsraum*, der als das eigentliche Dispositiv der eschatologisch melancholischen Grundstimmung der Erzählung fungiert, zu[568]. Um dies zu veranschaulichen, gehen wir auf die Seite davor zurück. – Nach einer längeren Phase des Grübelns[569] entschließt sich Korn, freiwillig aus dem Leben zu scheiden:

[568] Vgl. dazu den richtungsweisenden Aufsatz Georg Simmels: 1993: *Philosophie der Landschaft* (1913), in : ders.: *Das Individuum und die Freiheit* (1993: 130-139)

[569] Vgl. Meyer-Sickendiek: 2010: *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns*. Insbesondere das Kapitel: *Das Grübeln als „erinnerndes Denken". Walter Benjamin und Rainer Maria Rilke* (277-328). Beide haben auf unterschiedliche Weise aus dem Grübeln eine *Poetik des Erinnerns* entwickelt. – Im *Schweinehüter* wird das

In der Schlucht tauchen die Lichter eines Zugs auf. Die Schienen erzittern und tönen. Aber Korn, den man um alle Zukunft betrogen hat, bleibt hart, er steht mit geschlossenen Lidern fest auf dem Boden, bis das fahrende Ungeheuer, von riesigen Pranken des Todes angetrieben, vorbei ist. Sein Entschluss steht fest. Er wird sich vernichten. Er wird sich auf einen Baum hängen oder erschlagen oder auf die Schienen legen. (530)

Korn setzt noch eine Zeit lang seine Grübelei fort und präferiert schließlich das Aufhängen auf einem Baum als die angemessene Art aus dem Leben zu scheiden.

Am liebsten möchte er auf einem unauffindbaren Baum verwesen, sich in Nichts aufzulösen. Alle Spuren seines Daseins möchte er auslöschen, er möchte sich gänzlich ungeschehen machen. (531)

Korns geplanter *Auslöschung* geht die sukzessive *Entstimmung* seines Zimmers voraus, die dann in der *Auslöschung der Mutter* ihren vorläufigen emotionalen Kulminationspunkt erreichen sollte:

Die einzige Rettung ist der Tod, sagen ihm alle Gegenstände im Zimmer. Er hat sich von ihnen getrennt. Er hängt nicht mehr an den Bildern, die von der Wand gaffen, staubig, alt, zerrissen. Er empfindet nichts mehr vor dem Bildnis seiner Mutter. Sie schaut ihn furchtbar aus dem schwarzgeschnittenen Rahmen an. Ihre großen Augen hassen ihn. Er könnte sich schlagen: in diesem Bild hat er nie so deutlich die Lieblosigkeit seiner Mutter entdeckt. Die Kälte ihrer Augen, die Finsternis ihres ganzen Wesens. Ein sich ständig steigender Haß gegen die Urheberin seines Leidens steigt in ihm auf. Haß gegen alle Menschen. (531-532)

Die metaphorische *Auslöschung der Mutter* Korns sollte dreißig Jahre später zum *Anathema* der *schreibenden Auslöschung* im letzten Roman Thomas Bernhards *Auslöschung* avancieren. (Vgl.: TBW 9: 2009: 558-560) Im Kommentar der Editoren findet sich ein umsichtiger Hinweis auf die Erzählung *Der Schweinehüter*: „Am Ende steht Muraus antimütterliche Schrift >Auslöschung<, die noch immer auf die Vernichtung der >Urheberin< seines Leidens zielt, […]." (ebd.: 560). Die schreibende *Auslöschung der Mutter* wird bei Bernhard zum werkimmanenten Paradigma der Wiederkehr des anagrammatischen Verdrängten. Die Unterscheidung und Überschneidung des *anagrammatischen* Paradigmas *Auslöschung* zeigt sich in der Immanenz ihrer Poetik der jeweiligen „Sprachsituation" (Blumenberg) zwischen der Erzählung *Der Schweinehüter* (1956) und dem Roman *Auslöschung* (1986).

Noch einmal rekurrieren und insistieren wir auf das Zitat Nancys: „aber, *es gibt kein Schreiben, das nicht berührt*". Dieses Berühren als buchstäbliche Einverleibung des Geschriebenen setzt das *Nicht-Wissen-Können,* was uns berührt und warum uns etwas be-

Grübeln Korns über sein unglückliches Dasein zur pathologischen Triebfeder seiner expliziten Todessehnsucht.

rührt, voraus. – Lesen, so Jacques Lacan, verpflichtet uns durchaus nicht zu verstehen. *Es muss gelesen werden zuerst*. (Haselstein 1988: 209) – Daraus folgern wir in aller gebotenen Kürze: Das Leser-Subjekt wird vom latent *abwesend* Anwesenden, von den verborgen Anagrammen leiblich berührt, solange er sich als unwissendes Leser-Subjekt hinter seiner Unwissenheit verborgen hält und den Stab an das *kryptische Subjekt* der allegorischen Melancholie weiterreicht. Es wird mithin zum „blinden Passagier" in der Personifizierung der Latenz. (Gumbrecht: 2011b: 10). Um der Logik, die Latenzfigur der allegorisch melancholischen Stimmung als Textphänomen zu begründen, gerecht zu werden, muss die *kryptisch Rede Korns*, um sie beschreiben zu können, die Grenze zum Text überschreiten, sie muss also – in Umkehrung der *figura cryptica* – im Nachvollzug Text werden. Mit dem nüchternen und zugleich schmerzlichen Bewusstsein, es ist dies der Preis philologischer Analysen latenter Bedeutungen von Stimmungen, von der Rede Korns nicht mehr berührt werden zu können. Diesem schmerzlichen Bewusstsein kann die Spitze genommen werden, wenn wir uns an Baumgartens Konzept der sinnlichen Wahrnehmung, der eine kognitives Potenzial inhärent ist, erinnern und es mit dem Anspruch der kognitiven Literaturwissenschaften, den Begriff der Wahrnehmung neu zu definieren, assoziieren.

7.3.3.3 Die „Auslöschung" des Bildes der Mutter

Im Vorfeld der Probe aufs Exempel im Zusammenhang mit der heuristischen Annäherung an das *kryptische Subjekt* des Anagramms der „Auslöschung" versuchen wir, die differenzierten Möglichkeitsbedingungen dieser Annäherung am Beispiel der herausgestellten Textsequenz thesenhaft darzustellen. Diese Thesen intendieren keinen Anspruch auf eine Theoriebildung, sie sind vielmehr als Variable innerhalb unseres offenen methodischen Leitmodells zu verstehen und gründen hier auf der textuellen *melancholischen* Grundstimmung der Erzählung *Der Schweinehüter*:

Erstens: Das poetologische Paradigma der *melancholischen* Grundstimmung – die Bernhards Prosa von den Anfängen bis zum Roman *Auslöschung* umspannt – verstehen wir als textuelles Phänomen nach Wagner-Egelhaaf (1997) und ganz im Sinne des Verfahrens des *backgrounding* (Jacobs u.a.: 2013: 63-94) und nicht zuerst als Thema der seelische Befindlichkeit der Protagonisten.

Zweitens: Über die *leibliche* Wahrnehmung des ästhetischen Phänomens Stimmung erfährt sie im Vollzug ihrer Wahrnehmung eine *autopoetisch* fungierende *mediale* Funktion.

Drittens: Der *medialen* Funktion der *melancholischen Grundstimmung* ist die „Spur des Anderen“ als *latente Ahnung* eingeschrieben, über deren Medialität das Nicht-Wahrnehmbare wahrnehmbar wird. Die latente Ahnung *ist* die Spur, die zum *kryptischen Subjekt* des Nicht-Lesbaren führt.

Viertens: Die Allegorie der „Auslöschung“ des „verlorenen Objekts“ und der Versuch, das Unbewusste *hermeneutisch zu entziffern* (Haselstein) – Das Unbewusste *liest sich* (Lacan). – Die Stimme *vernimmt sich* (Derrida) – Die Prosopopoiia (B. Menke) fungiert als *Figur der Lesbarkeit* des kryptischen Subjekts.

Anmerkung zu Erstens:

Wagner-Egelhaaf (1997) gesteht der Grundstimmung der Melancholie keine thematische Dimension zu, sie spricht daher von Melancholie *der* Literatur, also sieht sie als textuelles Phänomen, und nicht von Melancholie *in* der Literatur; so schlagen sich etwa die Stimmungsschwankungen von Korn (als *foregrounding* Effekt) im *Schweinehüter* in diskontinuierliche Textbewegungen nieder. – Der Begriff des *backgrounding* (Jacobs u. a: 2013) im Zusammenhang „bestehender Stimmungstheorien“ ist nicht einfach >als Darstellung einer außertextuellen Wirklichkeit< zu verstehen, sondern ist als Prozess der „Immersion bzw. Ingression“ wie sie Hermann Schmitz[570] „im Anschluss an die Leib-Philosophie Maurice Merleau-Pontys als >leiblich spürbares Hineingeraten<“ expliziert hat und in der Folge von Gernot Böhme in Anlehnung an Schmitz, der Atmosphären als >Halbdinge< bezeichnet, weitergeführt hat. (A. Jacobs u.a. 2013: 72-73). Böhme versteht *Ingression* als ein >Hineingeraten< in atmosphärische Stimmungen, „die stets von einer Erfahrung der >Diskrepanz< als Abweichung vom je eigenen Gestimmtsein begleitet“ ist. (Vgl.: Böhme: 2001: 45; hier: A. Jacobs u.a.: 73). – Mit dem stimmungstheoretischen Diskurs von backgrounding als Grundstimmung und foregrounding als Störfaktor des Leseflusses erfährt die textuelle Identifikation von Stimmungsindikatoren ein zusätzlich Dimension und verfügt mit über eine größere analytische Reichweite als das Prinzip des harmonischen Wechsels nach von Arburg (2011

Anmerkung zu Zweitens:

[570]Schmitz: 2006: Leib, Raum, Gefühle (2007: 26).

Über die leib-sinnliche Wahrnehmung des ästhetischen Phänomens Stimmung erfährt sie im Vollzug ihrer Wahrnehmung eine autopoetisch fungierende mediale Funktion.

Beschreibungen von Stimmungen dienen nach David Wellbery als Zugang zu latenten Bedeutungen. Es sind dies *Ahnungen*, die sich einer *direkten* Wahrnehmung entziehen. Latente Bedeutungen haben über die *mediale Funktion* von Stimmungen an diesen untergründig teil, denn über die sprachliche Oberfläche sind sie selbst nicht wahrnehmbar. Auch Stimmungen sind keine lexikalischen Textelemente, sie werden extensiv, also leiblich wahrgenommen. Über diese in der zweiten Phase des methodischen Leitmodells identifizierten textuellen Implikationen sind nicht Stimmungen selbst, sondern ihre sprachstrukturellen Indikatoren zugänglich und mithin analysierbar, d.h. diskursivierbar. Ihre latenten Bedeutungen in Form von Anagrammen allerdings liegen unter der textuellen Oberfläche verborgen und geben sich nicht widerstandslos zu erkennen. Demzufolge sind die latenten Bedeutungen nur über die *performativ* mediale Dimension von Stimmungen zugänglich. Dies erfordert allerdings zuvor einen um die kommunikativ-mediale Dimension modifizierten Wahrnehmungsbegriff (Sibylle Moser: 2016), bei dem die epistemologischen Möglichkeiten der Materialität von Texten und nicht ihr propositionaler Gehalt in den Vordergrund rücken. – doch zuvor gilt es ein den oben skizzierten Anforderungen entsprechendes Medienkonzept in Anlehnung an Sybille Krämers *Botenmodell* (Krämer 2008: 103-121) zu explizieren. Im Prolog erörtert Krämer die Frage was „im Horizont von *Übertragungs*vorgängen“ ein Medium ist. Die Figur des Boten ist nach Krämer weniger eine Figur der Kommunikation im Sinne von Verständigung, sondern eher eine des „Wahrnehmbarmachens und Erscheinenlassens“. „Birgt also die >Rehabilitierung des postalischen Prinzips< eine Rehabilitierung der kulturstiftenden und gemeinschaftsbildenden Funktion des Wahrnehmens und Wahrnehmbarmachens? (ebd.: 18-19) – Die Funktionsweise der Figur des Boten erfordert allerdings im Fall der Medialität von Stimmungen als *Mitte und Mittler* der Übertragung von Latenzen insofern eine Problematisierung der Beziehung zwischen Boten und *latenter* Botschaft, als hierin eine *mediale* Fehlstelle entsteht, mithin der Empfänger mit der *Ahnung als Spur des Anderen* anstelle einer konkreten *Botschaft* vorlieb nehmen muss. Mit der *Spur des Anderen* wird die *heteronomische* Bedingtheit der medialen Übertragung offensichtlich, denn es bedarf an dieser Stelle jener Dimension des „Botenmodells, welche die Botenrolle mit dem Wahrnehmbarmachen“ des Unzugänglichen verknüpft. (ebd. 266) „Wenn es aber so ist, dass wir uns das Übertragen als Wahrnehmbarmachen eines sinnlich *Unzugänglichen* vorzustellen haben, dann drängt sich eine Ähnlichkeit auf:

Begegnet dieses Prinzip – im Wahrnehmbarmachen von etwas zugleich dessen Entzogensein aufzuzeigen – nicht im Zusammenhang unseres Umgangs mit Spuren? Im Phänomen und Konzept der Spur kulminiert die Idee, dass nicht einfach >etwas<, vielmehr die >Abwesenheit von etwas<gezeigt wird.“ (ebd. 270-271) „Die Präsenz der Spur vergegenwärtigt die Nichtpräsenz desjenigen, der sie hinterließ. Nicht einen Abwesenden, vielmehr die Abwesen*heit* verkörpert die Spur“ (ebd.: 277) der *Ahnung* latenter ursprünglicher Bedeutungen von Anagrammen. „Und es ist Emmanuel Levinas´ Reflexion der Spur, die uns diese Dimension (der Ahnung des Verborgenseins; *Anm.* A.G.) erschließt.“ (ebd.: 285)

Anmerkungen zu Drittens:

Der medialen Funktion der melancholischen Grundstimmung ist die „Spur des Anderen“ als latente Ahnung eingeschrieben, über deren Medialität das Nicht-Wahrnehmbare wahrnehmbar wird. Die latenten Ahnungen sind die Spur, die zum kryptischen Subjekt des Nicht-Lesbaren führen, ohne es lesbar machen zu können.

Nach Emmanuel Levinas unterscheiden sich Spuren durch das Kriterium der Nichtintentionalität von der Intentionalität der Zeichen, „aber die Spur hat immer >*auch* die Funktion des Zeichens.“ (Krämer: 2008: 285) Und als Zeichen ist die Spur epistemologisch zugänglich. Doch die eigentliche Bedeutung, so Sybille Krämer, ist „nicht auf das Bezeichnen und Identifizieren und auch nicht auf das Entbergen und Enthüllen“ zurückzuführen. (ebd.: 286) Als eine solche ist die Spur als störende Funktion „im Zusammenhang mit einer uneinholbaren Andersartigkeit“ zu begreifen, „die im Namen des Spurenkonzepts für uns eine Medialität jenseits des Übertragens aufscheinen lässt. (ebd.) Denn in seiner hermeneutisch entzifferbaren Zeichenhaftigkeit erschöpft sich seine eigentliche Bedeutung nicht. Emmanuel Levinas führt sie auf das Phänomen des *Antlitzes* als „die Erscheinung des Anderen“ zurück. Für Levinas ist die „metaphysisch bewährte Figur“ eine *epistemische Krücke,* um das Nicht-Vorstellbare vorstellbar zu machen. Im Antlitz zeigt sich ein Zeigen, „das kein Verweisen mehr ist. (ebd.: 288) Das Unnachahmliche der Spur in der Deutung von Levinas, führt Sybille Krämer weiter aus, liegt nun in dem irreversiblen Vorübergegangensein von etwas; Zeugnis einer Bewegung, die als bloßes >*Übergehen*< bestimmbar ist, (ebd.: 288-289). – Über Levinas Verständnis der *Spur des Anderen* (2017) sind wir an einen Punkt angelangt, an dem wir beobachten konnten, wie die *Ahnung als Spur* in Levinas *Antlitz* des Anderen Platz gegriffen hat, an dem wir zu einer Vorstellung gelangt

sind, wie wir dem allegorisch-kryptischen *Subjekt der Melancholie* über dieses Antlitz des Anderen näher kommen könnten. An diesem Punkt wird uns auch gewiss, dass die Spur der *Ahnung* über das Antlitz des Anderen nicht weiter als zu einem *pun* führt, der sich jeder Gewissheit widersetzt, der sich mit dem *echo* der Mnemosyne verschwistert, um das *Trauma der Auslöschung* unter der textuellen Oberfläche schreibend zu verbergen, dass das Trauma als *pun* der *Auslöschung* nicht ausgelöscht, sondern sich schreibend in das Gedächtnis der Texte umso tiefer eingräbt (*graphein*) und ihnen letztlich Gerechtigkeit zuteilwird, als man versucht, es *schreibend auszulöschen*; mithin es als *latent* Abwesendes im manifesten Text seine Insistenz behauptet. – Wir müssen uns nunmehr wohl oder übel eingestehen, dass uns die Ariadne zum Eingang des kryptischen Labyrinths, nämlich zur textuellen Oberfläche zurückgeführt hat, denn wo sonst könnte sich der *pun der Auslöschung* verbergen.

Zu *Viertens*:

Das Paradoxal der „Auslöschung" des „verlorenen Objekts" und die hermeneutische Entzifferung ihrer textuellen Implikationen

Exkurs:

Für ein besseres Verständnis der *Unlesbarkeit* von Anagrammen versuchen wir in aller gebotenen Kürze, dieses Moment der *Unlesbarkeit* an Roland Barthes *Die helle Kammer* (1985) und an Bettine Menkes (1991a) *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*; hierin das 4. Kapitel: *Das Negativ der Konstellation Zwischenraum und Hintergrund* zu explizieren. Die Entscheidung zu diesem Exkurs gründet in der Beobachtung, dass in den beiden Studien auf unterschiedliche Weise diese *anagrammatische Unlesbarkeit* sichtbar, also bildlich herausgestellt wird. Bettine Menke geht dem schriftbildlichen, stellaren Moment der Dissemination an Mallarmés Gedicht: *Un Coup de dés* nach; Roland Barthes stellt dem semiotisch grundierten *studium* der Photographie das sinnlich erfahrbare *punctum* als anagrammatisches Phänomen der *Unlesbarkeit* anhand der *Nicht-Zeigbarkeit* der Wintergarten Photographie seiner Mutter als fünfjähriges Kind gegenüber[571]. Gemein

[571] Vgl. dazu: Anselm Haverkamp:1993: *Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus*; in Haverkamp/Lachmann (Hg.): 1993: *Poetik und Hermeneutik XV: Memoria. Vergessen und Erinnern*. (1993: 47-66). Haverkamp impliziert in die Theorie der *memoria* das Gedächtnis, das „innerhalb dessen das >verlorene Objekt<, von dem Freud spricht, als >Subjekt< überlebt und übersteht". Mithin spricht er das *kryptische Subjekt* des unter der Bildoberfläche Verborgenen an. (ebd.: 56) Es ist die Trauerar-

ist beiden Beispielen die epistemologische Einsicht, dass Anagramme sich jeglicher propositionalen Lesart widersetzen[572]. Das gilt es nunmehr zu zeigen:

Bettine Menke expliziert die als Text gelesene *Konstellation* – unter Bezugnahme auf die „*Lehre vom Ähnlichen*" (Benjamin) – auf das aus Lichtpunkten bestehenden Alphabet der Sterne, die allerdings, und das ist das Entscheidende, der Dunkelheit bedürfen, die „zwischen ihnen liegt und unter ihnen", also im „Zwischenraum" und auf dem „Hintergrund". „Die Dunkelheit des Nachthimmels, vor dem sich die Lichtpunkte abheben, die in/als Konstellation lesbar werden", bedürfen die Zeichen „ihres Untergrunds: der Weiße, vor dem sie sich abheben und sich einander zuordnen, indem sie sich dem Untergrund zuordnen". (B. Menke: 1991a: 302-303) Menke verweist in diesem Zusammenhang auf F. Kittlers „Aufschreibesysteme", der die „Notwendigkeit der Unterbrechung linearer Lektüre historisch indiziert: [..]". „Seine Sichtbarkeit gewinnt der Text gegen seine Lesbarkeit. (ebd.: 305)". Was Mallarme durch die *anagrammatische* Operation seiner typographischen *Dissemination* (Derrida) expliziert, entspricht dem, was Derrida in Anspielung auf Starobinskis „Wörter unter Wörtern" zum Programm erhebt: „Was den Worten in Worten unterliegt, in ihnen insistiert, sind Lettern, bevor sie Zeichen werden." (Haverkamp: 2000: 134) Auch wenn Bettine Menke die *Dissemination* auf der Basis der anagrammatischen Praxis bei Mallarmé herausstellt, ist die Anagrammatik bei unserer Analyse Gegenstand ihrer latenten Implikationen. Was bei Mallarmé aus dem intransitiven Bewusstsein seines Schreibens sich als Autonomie der „ihr eigenen Medialität als >*letteratur*< (Mallarmé) gewinnen lässt (B. Menke: 306), ist in der latenten Verborgenheit anagrammatischer Bedeutungen, wie wir sie im Zusammenhang mit Stimmungen in Bernhards Prosa verhandeln, auf das Subjekt des Unbewussten insofern angewiesen, als die psychoanalytische Produktionslogik des Unbewussten als eine „Theorie der Lektüre" sich als beschreibbar erweisen sollte, wie dies etwa Ulla Haselstein in ihrer Studie: *Entziffernde Hermeneutik* (1991: 159-236; insbesondere: *VII: Traumatische Texte*; 191-200) versucht hat.

Die Textkenntnis des Essays von Roland Barthes *Die helle Kammer* vorausgesetzt, steigen wir in eine signifikante Textpassage ein, die eine Wende des *punctum* im Zusammenhang

---

beit des allegorischen Schreibens, in der Barthes im *punctum* Zuflucht vor der semiotischen *studium* der Wintergarten Photographie sucht.

[572] Vgl. dazu: Sibylle Moser: 2016: *Intermedialität und synästhetisches Textverstehen im Kontext der Embodied Cognition*. In: Mikulás: 2016: Wege: *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft* 2016: 55-79; 2. *Jenseits des Mediums: Konzeptuell-Propositionales Modell der Textbedeutung*. (ebd.: 57-61).

mit der Wintergarten Photographie bei Barthes signalisiert: „Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (>Es ist so gewesen<), seine reine Abbildung. Barthes erläutert seine Entdeckung in drastischer und eindrücklicher Weise anhand eines Photos eines Delinquenten: „Das Photo ist schön. Schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*. (Barthes: 1985: 106-107) Gegen Ende zu beginnt Barthes über seine Neubewertung des *punctums* zu resümieren, bedient sich der Zeugenschaft Blanchots: […] „so besteht das Wesen des Bildes darin, ganz außen zu sein, ohne Intimität, und dennoch unzugänglicher und rätselhafter als die innere Vorstellung; ohne Bedeutung, doch zugleich eine Herausforderung der Unergründlichkeit jeden Sinns; verborgen und doch offenbar, von jener Anwesenheit-Abwesenheit, die die Verlockung und Faszination der Sirenen ausmacht.“ (ebd.: 117) – Obwohl im gesamten Essay das Anagramm wörtlich nicht vorkommt, ist es dem *punctum* in dem Sinn inhärent, als es die Unleserlichkeit der Photographie zu seinem phänomenologischen Gehalt, zum anagrammatischen Phänomen *pun* erhebt. Haverkamp präzisiert diese Unleserlichkeit der Photographie unter Berufung auf Wittgensteins Skandalon >Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden<. „Das Gefühl der Denotation ist so stark, dass die Deskription einer Photographie buchstäblich unmöglich ist. Denn Beschreiben besteht eben genau darin, der denotierten Botschaft das ´Relais´ einer zweiten Botschaft hinzuzufügen, der aus einem anderen Code, der die Sprache ist, stammt. Beschreiben heißt, etwas anderes zu bedeuten, als das, was gezeigt ist.“ (Haverkamp: 1993c: 50-51) Für Barthes besteht die Evidenz der Photographie darin, dass sie „sich nicht ergründen lässt“. Diese Gewissheit bringt es mit sich, „dass ich nichts darüber sagen kann“. (Barthes: 1985: 117-118). Haverkamp sieht in diesem Befund „die phänomenologische Pointe Sartres“ bestätigt, demnach „das Bild die Absenz dessen voraussetzt, was in ihm präsent gemacht ist, […]“. (Haverkamp: 1993c: 51). Die Wintergarten Photographie „lässt den Vorwand der Bilder, die Barthes´ Analyse illustrieren, hinter sich; es ist nicht abgebildet, obwohl es durchaus abbildbar sein müßte, wie die Reihe der Photos *Barthes sur Barthes*. Was nicht abbildbar ist, ist das *punctum*, […]“. (ebd.: 55) Was sich nicht zeigt, muss gesagt werden, ist im Umkehrschluss des nicht Zeigens der Beschreibung ausgeliefert. Doch nicht die Beschreibung der photographischen Evidenz des *verlorenen Objekts* ist es, was zählt, sondern die Latenz der abwesenden Photographie ist das eigentliche *punctum* des zweiten Teils des Essays *Die helle Kammer*, das in der Intransivität der Trauerarbeit des Schreibens selbst und nicht in der

Beschreibung der Wintergarten Photographie aufgeht. (ebd.: 56-64) – Was aber können wir aus Barthes *punctum* an Erkenntnis für den letzten, entscheidenden Schritt zur Annäherung an das kryptische Subjekt der *Auslöschung* des Bildes der Mutter im *Schweinehüter* gewinnen? – Es ist die unergründliche anagrammatische Latenz des *punctum*, die uns an der sprachlichen Oberfläche den Zugang zu ihrem propositionalen Gehalt verstellt. Was für den Fall des Versuchs noch zu sagen bliebe, wäre bloß eine kryptologische Ahnung, mit der schwachen Hoffnung, aus der dunklen Ferne des Unbewussten die prosopopaiischen Stimmen des kryptischen Subjekts aus dem „Gestöber der Lettern", bevor sie zu Zeichen werden, zu erlauschen. Und dennoch bleibt uns kein anderer Weg, als die textuellen Bewegungen zu beobachten, offen. Dies steht uns nach diesem Exkurs noch bevor:

Rekapitulieren wir, bevor mit dem Rekurs auf die allegorische Lektüre dieser Textstelle dem anagrammatischen Untergrund beizukommen versuchen, in groben Zügen die analytischen Bedingungen der weiteren Vorgangsweise. *Erstens:* Stimmungen in literarischen Texten gehören zur Kategorie ästhetischer Phänomene. Sie werden extensiv, also leiblich, also *unbewusst* wahrgenommen. *Zweitens:* Stimmungen figurieren Latenzen, explizieren aber nicht deren Bedeutungen. Sie implizieren Ahnungen als Spur des Anderen, über deren performative Medialität es zu Berührungen zwischen evozierter Stimmung und dem Subjekt des Unbewussten kommt, insofern Bereitschaft besteht, den *Wörtern unter den Wörtern*, noch bevor sie zu Zeichen werden, auf den Grund zu gehen, denn anagrammatische Latenzen in poetischen Texten widersetzen sich der Transformation in die propositionale Ebene. Was gezeigt werden kann, ist, was sich zeigt: ihre poetologische Wirkungsweise. Mehr nicht. Es gilt zu zeigen, nicht zu erklären.

7.3.3.4 Das Anathema der „Auslöschung"

Kehren wir mit der Suche nach Spuren des Anathemas, den Spuren des „thematischen Wortes" auf den einen Satz zurück:

Am liebsten möchte er auf einem unauffindbaren Baum verwesen, sich in Nichts aufzulösen. Alle Spuren seines Daseins möchte er auslöschen, er möchte sich gänzlich ungeschehen machen. (531)

Nach nur wenigen Zeilen vollzieht Korn den Versuch seiner *Auslöschung* durch die *Entstimmung* seines Zimmers, indem er sich von allen *Gegenständen im Zimmer*, die ihm *sagen*, die *einzige Rettung ist der Tod*, trennt. Das Schlüsselwort das zur Spur des Anathemas

„Auslöschung“ führt, findet sich im Prozess der (versuchten) *Entstimmung* von allen Gegenständen seines Zimmers. Doch erst mit dem Vollzug der *Entleerung* des von diesen Gegenständen „gestimmten Raums“ wird mit der „Auslöschung“ alle *Spuren seines Daseins* in Gang gesetzt. Das *Bild der Mutter* widersetzt sich dieser *Entleerung* mit anhaltendem Erfolg. Es ist das *Bild* die unauslöschliche Spur zum Anathema der „Auslöschung“, es ist die Spur im *Schweinehüter*, die sich der „Auslöschung“ bis zum gleichnamigen Roman erfolgreich entzieht. Das Gedächtnis der Prosatexte Bernhards von der Erzählung *Der Schweinehüter* bis zum Roman *Auslöschung* verleiht dem *Bild der Mutter* jene Gerechtigkeit, die Korn meint, im Mutterhass ertränken, *auslöschen* zu können. Was geschrieben ist, ist geschrieben, und sobald es geschrieben, ist deren „Auslöschung“ ein vergebliches Unterfangen. Es ist dies die Gerechtigkeit der Literatur, nicht die des Gesetzes. Die gibt es dort nicht.

7.4 Vierter Kapitelabschnitt

7.4.1 Die Erzählung „Die Mütze“

Selektive Stimmungsanalyse und die anagrammatischen Lektüre

[…] ich bin kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt.

Thomas Bernhard: *Drei Tage*

7.4.1.1 Vorbemerkungen

Die Erzählung *Die Mütze* erscheint 1966, zehn Jahre nach *Der Schweinehüter*, also in der letzten Phase der „Latenzzeit“ und zeugt bereits von einer ausgeprägten Immanenz der Poetik Thomas Bernhards, denn drei Jahre zuvor ist Bernhards Debütroman *Frost* erschienen, in dessen sprachlichen Ausformungen der besagte „qualitative Wechsel“ als weitgehend vollzogen[573] angesehen werden kann. Und dennoch kann in der *Mütze* ein weiterer poetologischer Paradigmenwechsel konstatiert werden, der eine deutliche Akzentuierung seiner „immanenten Poetik“ in Richtung *Intransitivität*, hier insbesondere mit der impliziten Thematisierung dieses sprachreflexiven Schreibverfahrens, zu erkennen gibt[574]. Dieser Paradigmenwechsel erfordert zugleich eine andere Herangehensweise bei der Identifikati-

[573] Weitgehend vollzogen, heißt hier, dass auch in *Frost* noch Phasen von Klartext vorzufinden sind.
[574] Diese Argumentation wird, wie zu erwarten ist, nicht von allen Rezensenten, vor allen von jenen nicht, die im Narrativ der *Mütze* – zu Recht oder zu Unrecht – ein Dingsymbol zu erkennen meinen, geteilt.

on von Stimmungsindikatoren und umso mehr bei der Spurensuche nach einem adäquaten *Anathema*. Die *Mütze* ist, wie wir es sehen und auch zeigen werden, weder der eigentliche Erzählgegenstand und auch kein leitmotivisches Dingsymbol, sondern diegetisches Mittel für das Movens dieses *grabenden, sich selbst tilgenden anagrammatischen Schreibens*[575] und zugleich die poetologische Chiffre des auf propositionaler Ebene nicht zugänglichen *Anathemas*.[576] Wir kommen in der Folge noch auf diesen Aspekt zu sprechen. Die unterschiedlichen Motive und Auswahlkriterien für die beiden Erzählungen haben wir am Beginn dieses Kapitels ausführlich besprochen, wie wir auch die analytische Vorgangsweise nach den *drei Phasen* des offenen Leitmodells, die auch bei der Analyse der Erzählung *Die Mütze* und im Anschluss daran bei *Frost*, dem zentralen Untersuchungsgegenstand, Anwendung finden wird, differenziert dargestellt haben. Somit können wir unser ungeteiltes Augenmerk, *erstens*, auf die sprachstrukturellen und stilistisch-poetologischen Besonderheiten, *zweitens*, auf die Indexikalität ihres Stimmungsgefüges legen und, *drittens*, uns mithin auf die Spurensuche nach dem bestimmenden *Anathema* der Erzählung *Die Mütze* begeben.

Zuvor noch ist es uns aus bestimmten, vor allem methodologischen Gründen angelegen, eine bemerkenswerte Beobachtung Wendelin Schmidt-Denglers zum poetologisch kritischen Diskurs, wie er nach dem Erscheinen von *Frost* unvermittelt einsetzt und bis heute mit unterschiedlicher Intensität und zunehmender Redundanz anhält, einzuflechten. Bemerkenswert dergestalt, weil in diesem Aufsatz der weitgehend übereinstimmend konstatierten subversiven Schreibweise nicht zuerst auf den Topos der *rhythmisch-musikalischen* Qualität der Prosa Bernhards auszuweichen versucht wird. – Wendelin Schmidt-Dengler problematisiert in einem 1981 erschienen Aufsatz[577] die Möglichkeitsbedingungen, Bernhards Prosa sinnorientiert zu lesen. Allerdings zweifelt er nicht annähernd so entschieden an der Deutungsmacht der Hermeneutik wie etwa zwanzig Jahre später Hans U. Gumbrecht, der stimmungsorientiertes Lesen unter der Prämisse, Stimmung neben Hermeneu-

[575] Das anagrammatische Schreiben ist ein zentrales Merkmal des *intransitiven Schreibens* (vgl. Roland Barthes und Hayden White in: Sandro Zanetti (Hg.): 2012: *Schreiben als Kulturtechnik*. Vgl. dazu: Maurice Blanchot: 1982: „Schreiben heißt, zum Echo dessen zu werden, was nicht aufhören kann zu sprechen – und um sein Echo zu werden, muß ich ihm auf gewisse Weise Schweigen auferlegen. […] Diese Stille hat ihre Quelle in der Tilgung, zu welcher der Schreibende eingeladen ist.“ Hierin ist unschwer eine Nähe zu Bernhards *Auslöschung* als paradigmatisches Anagramm erkennbar.

[576] Den Beweis für die bewusste Setzung des anagrammatischen Prinzips ist Saussure in seinen Untersuchungen der vedischen Verse verwehrt geblieben und hat sie daraufhin abgebrochen.

[577] Wendelin Schmidt-Dengler:1997: *Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten*; in: ders.: *Der Übertreibungskünstler* : 1997: 36-55.

tik und Dekonstruktion als dritte Dimension einer „Ontologie von Literatur“[578] einzuführen, als vorpropositionale, präsentische Erfahrung versteht. Diese präreflexive Wahrnehmungsphase ist für das Verständnis der ästhetisch-phänomenologische Erfahrung von Stimmungen unverzichtbar[579], allerdings unreflektiert hinsichtlich ihrer poetologischen Funktion als Latenzfigur können Stimmungen diskursiv nicht fruchtbar gemacht werden; unterdrückt man ihre latente Referenzialität, bleiben ihre potentiellen Episteme ungenutzt.[580] Gumbrecht bestreitet auch die Referentialität literarischer Texte nicht, drängt sie allerdings zugunsten sinnlicher Wahrnehmung in den Bereich der Sekundarität ab. Stimmungen sind für Gumbrecht zuallererst Effekte präsentischer Erfahrungen. – Schmidt-Dengler stellt ebenso, allerdings mit unterschiedlicher Intention, infrage, ob es, ganz allgemein gesehen, also über die gegenständliche Prosatexte Bernhards hinaus, überhaupt eine verbindliche, abschließende Interpretation eines literarischen Textes geben kann. Er bleibt allerdings, was seine Bernhard Lektüre betrifft, dem wohlbestellten Feld der traditionellen germanistischen Deutungshoheit verhaftet und schlägt vor, den immanenten Funktionen formalsprachlicher Strukturen auf den Grund zu gehen und weniger „nach einem konkreten Sinn zu fragen oder in allem Chiffren zu sehen, deren Auflösung zu suchen wäre.“ (Schmidt-Dengler: 1997: 54). Gedanken an eine anagrammatische Lektüre, die in der französischen Philosophie mit der Wiederentdeckung der Anagramme Saussures 1970 durch Jean Starobinski schon voll entbrannt ist, verliert er noch keine. Sieht man etwas genauer hin, ist in Schmidt-Denglers Argumentation, was seine Zweifel an der Effektivität von Interpretationen betrifft, eine, zumindest dem Grunde nach, gewisse Nähe zu Gumbrechts Position erkennbar. In der Schlussfolgerung liegen sie wieder weit voneinander entfernt. Allerdings setzte der intensive Stimmungsdiskurs erst zwanzig Jahre nach dem Verfassen des Schmidt-Dengler Aufsatzes ein und ein solcher bot sich – im Rahmen der philosophischen Ästhetik der Spätmoderne – noch nicht als epistemologische Option an. Allerdings weist die Neubewertung der *Aesthetica* Baumgartens implizit auf die nicht zufällige

[578] H. U. Gumbrecht: 2011a: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*: 2011a: 10.

[579] Genau das energetische Potential dieser präsentischen, vorpropositionalen Wahrnehmungsphase versuchen wir, als überleitendes Medium zur literaturwissenschaftlichen Analyse von Stimmungsindikatoren zu nutzen. Ohne ästhetisch-phänomenologisches Vorverständnis können Stimmungen als poetisch-inhaltliche und materiell-formale Implikationen nicht identifiziert werden. Was untere Vorverständnis in diesem Kontext zu verstehen ist, wird noch näher zu erläutern sein.

[580] Wenn David Wellbery (2003: 705) in seiner begriffsgeschichtlichen Darstellung der ästhetischen Kategorie Stimmung konstatiert, dass die „jeweilige Leistung der Stimmung“ sich vorthematisch vollzieht, übergeht er die zwischen präreflexiver Wahrnehmung und dem reflexiven Prozess des Sich-Zeigens vermittelnde integrative Funktion der Stimmung, die in dieser Phase als Medium der Übertragung fungiert. Vgl. dazu auch Jacobs: 2013: 23; und Hajduk: 2016: 127-160.

Wiederkehr des Stimmungsdiskurses hin. – Schmidt-Dengler gründet seine Argumentation unter anderem auf Peter Szondis Interpretation der *Engführung* Paul Celans, wo Szondi im letzten Absatz seinen Versuch, einen „konkreten Sinn" zu isolieren, zurücknimmt und resümiert: „Wer Celans Schriften zu lesen gelernt hat, weiß, dass es nicht darum geht, sich für eine der verschiedenen Bedeutungen zu entscheiden, sondern zu begreifen, dass sie nicht g e s c h i e d e n sind, sondern eins. Die Mehrdeutigkeit, Mittel der Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sichtbar, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision."[581] Entsprechend dieser resümierenden Formel Szondis sieht Schmidt-Dengler die elementare Schwierigkeit, den Texten Bernhards auf konventionellem hermeneutischem, vornehmlich inhaltsbezogenem Weg allgemein gültige Bedeutungen abzuringen. Dieser Erkenntnis folgend insistiert er in seinen Bemerkungen zu Bernhards Prosatexten vornehmlich auf der Beobachtung der Sprache als bestimmenden Bedeutungsträger.[582] Dieser Sichtweise folgt unter anderen Anne Betten (A. Betten: 2011). Von ihren linguistisch motivierten Beobachtungen zur Bernhardschen Syntax bleiben auch, wie sich noch zeigen sollte, die Identifikationsversuche des Stimmungsgehalts in der Erzählung *Die Mütze* nicht unberührt. – Die Rekurrenz auf die Selbstreflexivität der Sprache nimmt auch die rhetorische Lesart Peter Kahrs[583] (2000) der *Mütze* im Sinne des Dekonstruktionsbegriffs Paul de Mans[584] für sich in Anspruch. „Rhetorizität avanciert hier zum herausragenden linguistischen und sprachphilosophischen Paradigma, […] (Kahrs: 17). Auch de Man gesteht der literarischen Sprache Referenzialität zu, „Sprache referiert immer, >aber nie auf den richtigen Referenten<"(de Man: 1988, hier zitiert nach Kahrs: 17). „Um rhetorisch lesen zu können, muß ein Sinn zuerst schon verstanden worden sein." Ein eleganter Weg, den Sinnfindungsprozess in einer Art Rückwärtsbewegung einzuleiten, um so den *Fangarmen* des hermeneutischen Zirkels zu entkommen. Wegen der betont rhetorischen Verfasstheit der Prosa Bernhards werden wir Kahrs rhetorischen Zugang, insbesondere die nicht unbeträchtlichen Schnittmengen zwischen rhetorischer und stimmungsorientierter Lesart, die sich bis zu einem gewissen Grad gegenseitig bedingen, bestimmter Tropen weiter im Auge behalten.

[581] Peter Szondi: 2011: *Schriften. Band II*. 2011: 389; hier zitiert aus: Schmidt-Dengler 1997: 54-55.
[582] Eine dezidierte Hinwendung zur formalästhetischen Rezeption setzte etwa zeitgleich mit Schmidt-Denglers Aufsatz ein, erschöpfte sich allerdings im Nachweis des Aspekts musikalischer Versprachlichung. Vgl.: Jurgensen: 1981: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*. In: ders. Hg.: 1981: *Annäherungen*: 1981: 99-122. In dieser Anthologie erscheint auch der erwähnte Aufsatz Schmidt-Denglers.
[583] Peter Kahrs: 2000: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*.
[584] Paul de Man: 1988: *Allegorie des Lesens*.

Die von der Philologie beharrlich gestellte Frage, was eigentlich von einer stimmungsorientierten Lesart zu erwarten sei, wenn es trotz berechtigter Zweifel an den interpretativen Möglichkeiten der Prosatexte Bernhards immer noch, wie sich in den jüngsten Publikationen zeigt, um den literaturwissenschaftlicher Anspruch, einen Text aus der Vielfalt seiner inhaltlichen und formalästhetischen Wirkung zu verstehen, darum geht, sie stimmungsorientiert mit dem Fokus auf anagrammatische Latenz zu lesen. Warum sollte gerade ein vornehmlich auf den ästhetischen Stimmungsgehalt eines literarischen Textes gerichteter Lektüreversuch diese Erwartung erfüllen können? Wie kann ein Begriff, dem man aufgrund seiner diffusen, disparaten, flüchtigen, sich vektorlos ausdehnenden Eigenschaften die Fähigkeit zur Theoriebildung abspricht, auf den selbst David Wellbery in seiner begriffsgeschichtlichen Analyse den geisteswissenschaftlichen Abgesang angestimmt hat[585], überhaupt hermeneutisch zugänglich sein? – Für den Moment kann hier solcherart Fragen, in Ermangelung einer allgemein gültigen Theorie, nicht schlüssig beantwortet werden; das käme ja einer unzulässigen Präjudizierung einer weitgehend noch vagen Vorstellung literaturwissenschaftlicher Verstehbarkeit von Stimmungen gleich. Mehr als ein elementares Vorverständnis der sinnlichen Wahrnehmung ästhetischer Stimmungen im Sinne der *Aesthetica* Baumgartens verbunden mit einem noch dürftigen analytischen *apriori* können wir an dieser Stelle nicht anbieten. – Jedenfalls, um die Funktionsweise ästhetischer Stimmungen, also dezidiert nicht Stimmungen selbst, verstehbar zu machen, bedarf es unseres, wenn auch noch vagen Vorverständnisses nach, keiner extrapolierten Theorie der „dritten Dimension literarischer Ontologie", solange sie sich vornehmlich auf eine vorpropositionale, leib-sinnesphysiologische Rezeption von Stimmungen beruft und deren Erkenntnismöglichkeiten als Latenzfigur ausklammert: Stimmungen brauchen nicht verstanden werden. (Gumbrecht: 2011).

Im Hinblick auf die hinlänglich bekannten rhetorisch überformten Texte Bernhards bietet sich über Franz Eyckelers *Reflexionspoesie* ein möglicher Zugang zur Beobachtung sprachimmanenter Vorgänge abseits jeglicher Diskursivität an. Zudem stellt Eyckeler dezidierte eine Beziehung zwischen dem Rezeptionsphänomen „Sprachsog" – der weitgehend dem von uns verwendeten Begriff der *Immersion* entspricht – und der evokativen Leistung von Stimmungen, freilich, ohne sie aus den sprachlichen Strukturen – mit Ausnahme ihrer musikalisch-prosodischen Wirkung – zu isolieren und zu identifizieren, mithin

[585] Wellbery: 2003:733: „Die Stimmungssemantik, könnte man sagen, ist während der zweiten Hälfte des 20. Jh. dumm geworden, und auch das wird zu ihrer philosophischen Belanglosigkeit beigetragen haben."

sie auf ihre poetologische Funktion als Latenzfigur zu befragen. Und genau diese bisher nicht gestellten Fragen stehen im Zentrum unserer Beobachtungen. Eyckeler hat erkannt und in eindrucksvoller Weise expliziert, dass über die sprachlich nicht direkt fassbaren Stimmungsimplikationen die *sogartige* affektive Vereinnahmung der Leser verstehbar werden kann. „Ein konkreter Inhalt, ein propositionaler Gehalt spielt dabei eine nur untergeordnete Rolle. […] Im Zentrum der Texte steht ihre materielle, ihre sprachliche Seite und der dadurch hervorgerufen Rhythmus und >Sprachsog<.“[586] Es kann hier zum wiederholten Mal festgehalten werden, dass diese Schlussfolgerung aus dem Blickwinkel einer profanen Lektüre ihre Plausibilität nicht abgesprochen werde kann. Damit klammert Eyckeler allerdings implizit die für uns grundlegende Möglichkeitsbedingung aus, dass Stimmungen, wie gesagt, außer in den von ihm angeführtem formalästhetischen Strukturen der Prosodie ihr affektives Potential, ihre evokative Produktivität erst aus der Verschränkung inhaltlicher und formaler, sprachmaterieller Aspekte isoliert und identifiziert werden, und diese nur so und nicht anders literaturwissenschaftlich verstehbar gemacht werden können. Darin gründet der Anspruch des Begriffs: *Stimmungshermeneutik*. – Das Vertrauen der Bernhardforschung, dem inhaltlichen Aspekt seiner Prosatexte Bedeutungen abzuringen, ist aus den bekannten Gründen nicht sonderlich ausgeprägt; lieber meidet man dieses schwer zu bestellende Feld, als man verliert sich im hermeneutischen Zirkel und sucht letztlich Zuflucht, wie etwa mit der zu kurz greifenden Metaphorisierung der Beziehung von Sprache und Musik, in den Untiefen der Spekulation.[587]

Einen vielversprechenden Ansatz für eine mögliche Identifikation von Stimmungsindikatoren in den Prosatexten sehen wir in der von Anne Betten (2011) ins Spiel gebrachte sprachwissenschaftliche Argumentation, insbesondere ihr Hinweis auf die syntaktischen „Kerkerstrukturen“ und den „mimetischen Charakter“ der syntaktischen Konstrukte Bernhards.“[588] Möglicherweise bietet sich mit einer betont linguistischen Herangehensweise an Bernhards eigenwilliger Satzkonstruktionen ein nicht weniger generatives Stimmungspotential als es von einer betont rhetorischen Lektüre (Kahrs) oder einer weitgehend sprachkritisch und formalästhetisch ausgerichteten Lesart (Eyckeler) zu erwarten wäre. Besonders auffällig im Hinblick auf unsere stimmungsorientierte Analyse der Erzählung *Die*

[586] Eyckeler: 1995: 112.
[587] Vgl. Gudrun Kuhn: 1996: 7: „Das Reden über Bernhards musikalische Schreibweise gerät offensichtlich allzu leicht zur bloßen Metaphorik.“
[588] Anne Betten: 2011: *Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards sprachliche Mimesis in Thomas Bernhards Syntax*. In: Joachim Knape, Olaf Kramer, Hrsg.: 2011: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*.2011: 63-80. Vgl. dazu: Christian Klug: 1993: *Thomas Bernhards Roman „Frost“*.

Mütze erscheint Bettens impliziter Hinweis auf eine verschränkte Sichtweise inhaltlich – aus einer *stimmungshermeneutischen* Perspektive nur *vermeintlich – ausgefallener* Deutungsmöglichkeiten und der in die komplexen syntaktischen Strukturen transformierten mimetischen Bezüge. So gesehen lässt diese semantische Verschiebung des Paradigmas der Referenzialität auf die syntagmatische Achse den noch vorsichtigen Schluss zu, dass die formalästhetischen Strukturen der Bernhardschen Syntax möglicherweise als bestimmende *Stimmungsgeneratoren* fungieren. Diese Annahme, falls sie in der Folge zu einem tragfähigen Theorem werden sollte, könnte dann auf eine nachvollziehbare Darstellung der poetologischen Funktion der ästhetischen Stimmung als Latenzfigur in Bernhards Prosa nicht ohne Einfluss und Wirkung bleiben. – Wollte man dem ästhetischen Stimmungsgefüge in literarischen Texten wie hier in der Erzählung *Die Mütze* in seiner Gesamtheit auf den Grund gehen, würde es – wie etwa in den einführenden Beispielen der Kleist'schen Texte – genau genommen nicht ausreichen, eine phänomenologisch-poetologisch ausgerichtete Analyse auf nur wenige signifikante Textstellen zu beschränken. Doch die Auffassung, dass nur im Textganzen das generative Potential hinsichtlich der poetologischen Wirkungsweise des ästhetischen Textphänomens der Latenzfigur Stimmung erschöpfend erschlossen werden kann, mag zwar berechtigt erscheinen, sie ist aber in Anbetracht der Gefahr, sich in den Amplituden der an-und abschwellenden Textbewegungen, der in sich diffusen, vektorlosen Verhältnisse von Stimmungsgefügen zu verlieren, nicht aufrecht zu erhalten. Es erscheint uns sinnvoller, nach einer – besser nach mehrmaliger – fokussierten Lektüre den nötigen Abstand zum Analysegegenstand einzunehmen und den Gesamttext hinsichtlich auffälliger Stimmungsimplikationen in möglichst kohärente Einheiten zu parzellieren, um in überschaubaren Satzgefügen wieder in den unerlässlichen Nahbereich ontologisch-existenzieller Erfahrbarkeit des Analysegegenstands zu gelangen. Unserem Vorverständnis nach und mit den zuvor gemachten bescheidenen analytischen Erfahrungen des *Schweinehüters*, verlangt eine profunde Identifikation potentieller Stimmungsindikatoren in Hinblick auf ihrer Funktion als Latenzfigur nach einer isolierten Betrachtung der jeweiligen sprachlichen Strukturen und sollte, um das Textganze nicht aus den Augen zu verlieren, von Abschnitt zu Abschnitt interferierend – rekursiv wie progressiv – , also mit- und vorgedacht werden. Das bedeute zugleich, dass die Auffindung und Isolierung von Stimmungsindikatoren eine *lineare* Lesart voraussetzt, die erst in der dritten Phase unseres Leitmodells zu einer *verräumlichten* mutiert. Anders könnte die sich ständig in Schwebe befindlichen Stimmungsverlaufskurve, genährt von ständigen Stimmungswechsel, Stim-

mungsbrüchen u. ä. Stimmungsdiskontinuitäten, die fast unmerklich und doch unhintergehbar an der Produktivität latenter Bedeutung beteiligt sind, nicht differenziert kenntlich gemacht werden. Das Phänomen der ästhetischen Stimmung ist die Insistenz einer Latenzfigur eingeschrieben.

Nach den überschaubaren, auf das Wesentliche beschränkten Vorbemerkungen setzen wir nunmehr mit dem *ersten Schritt* unseres offenen Leitmodells, nämlich der Kenntlichmachungen sprachstruktureller und poetologischer Auffälligkeiten fort. – Im Rahmen dieser Beobachtungen ist eine signifikante Abwendung Bernhards von der die frühe Prosa (*Ereignisse, Der Schweinehüter, Frost*) prägenden Thematisierung latenter Gewalt, auf die wir bei der Textanalyse von *Frost* noch genauer zu sprechen kommen, zugunsten der thematisch *weichen* Herausstellung des Anathemas des *grabenden Schreibens*, zu konstatieren. Ein Umstand, der mit der zu dieser Zeit einsetzenden kulturhistorischen Zäsur der 68er Bewegung begründet werden kann, überzeugender allerdings erscheint uns Bernhards allmähliche Hinwendung zu einer „immanenten Poetik“ *des Schreibens*, die im Roman *Auslöschung* mit der vergebliche *Auslöschung* – bei Blanchot heißt es *Tilgung* – des schreibenden Subjekts den werkübergreifenden *anathematischen* Kulminationspunkt erfahren sollte.

7.4.1.2 Die Erzählung „Die Mütze“ zwischen „Klartext und Arabeske“

Der *erste Schritt* bei der Realisierung unseres offenen Leitmodells setzt mit der Beobachtung der Erzählung nach sprachstrukturell-syntaktischen und stilistischen *Auffälligkeiten* ein. Auf den Punkt gebracht: wir versuchen zu allererst herauszufinden, an welchen Textstellen die Erzählung in der schon bekannten Skala sich dem *referenzbestimmten Klartext*, also dem Literalsinn nähert und wo sie als *a-referenzielle Arabeske* – wie etwa der in der im 4. Kapitel explizierten *Viehdiebsgesindel*-Episode aus *Frost* – in Erscheinung tritt. Nicht weniger gilt es bei diesen Beobachtungen ein besonderes Augenmerk auf die erwähnten syntaktischen und diegetischen Auffälligkeiten zu richten. Dadurch wird es in der Folge des *zweiten Schritts* möglich, die Identifikation von Stimmungsindikatoren selektiv, also auf signifikante Textausschnitte zu beschränken, ohne den assoziativ-integrativen oder auch assimilativen Blick auf das Ganze zu verlieren. Nachdem, wie erwähnt, der „qualitative Wechsel“ zu einer immanent *intransitiven* Schreibweise Bernhards in der *Mütze* weitgehend erfolgt ist, ist zu erwarten, dass das Pendel dieser Beobachtungen signifikant nach

oben ausschlagen, beziehungsweise aus linguistischer Perspektive auf das mimetische Vermögen der eigenwilligen Syntax Bernhards ausgerichtet sein wird. Wenn wir uns bei der Beobachtung bestimmter Auffälligkeiten auf nur wenige, ausgewählte Textbeispiele beschränken, ist dies dem Umstand geschuldet, dass im *zweiten analytischen Schritt* und erst recht in der *dritten Phase* ohnehin eine erweiterte Auswahl von Textausschnitten, die auf diesen ersten Beobachtungen basiert, erfolgt. Das Kriterium für die Auswahl dieser signifikanten Textausschnitte geht auf die in den Vorbemerkungen explizierte Unterscheidung zwischen einer *linguistischen*, vor allem syntaktischen und einer *referentiellen* Perspektivierung zwischen „Klartext und Arabeske" zurück. Schon in der Exposition der Erzählung zeigt sich eine erste linguistisch denotierte Auffälligkeit:

Während mein Bruder, dem eine ungeheure Karriere vorausgesagt ist, in den Vereinigten Staaten von Amerika an den wichtigsten Universitäten Vorträge über seine Entdeckung auf dem Gebiet der Mutationsforschung hält, worüber vor allem die wissenschaftlichen Blätter auch in Europa mit einem geradezu beängstigenden Enthusiasmus berichten, habe ich, der zahllosen auf den kranken Menschenkopf spezialisierte Institute in Mitteleuropa müde, in seinem Haus Quartier nehmen dürfen, und ich rechne es ihm hoch an, dass er mir das ganze Gebäude völlig bedingungslos zur Verfügung gestellt hat. (18)

Diese erste signifikanten Auffälligkeiten (im Vergleich mit dem *Schweinehüter*) äußern sich zum einen im mehrgliedrigen hypotaktischen Satzgefüge, zum anderen in der Satz*erststellung* der Konjunktion *während* und der hypotaktischen Verschleppung des Konsekutivsatzes *habe ich […] dürfen,* die zudem auf einen generativen Stimmungsindikator vorausweist, insofern mit der *Verschleppung* ein Spannungsmoment evoziert wird.

Aber immer werde ich die Mütze auch nicht auf meinem Kopf haben können …In Wahrheit bin ich ja schon die längste Zeit von dieser Mütze beherrscht, die ganze Zeit habe ich an nichts anderes als auf die Mütze auf meinem Kopf gedacht … Ich befürchte, daß dieser Zustand, die Mütze auf dem Kopf zu haben und von der Mütze auf meinem Kopf beherrscht zu sein, (25-26)

Mit dem zweiten Textbeispiel zeigt sich ein ausgeprägter arabesker Charakter, das heißt, durch die ornamentale, d.h. *stellare* Konstellation der Satzteile, denen die Terme *Mütze* und *Kopf* eingeschrieben sind, lösen sich deren Signifikanten in Anlehnung an das „Gesetz der Paarbildung" Saussures und der Unterbrechung der Linearität auf. Es sind also nicht Redundanz und Akkumulation der wiederholten Terme *Mütze* und *Kopf,* wie die Linguistik es sieht und die letztlich in Diskursivität mündet, sondern die „Auslöschung" der Identitäten durch die Wiederholung. (Baudrillard: 2011: 350ff.) Dies allerdings bedingt einen Umschlag von der *linearen* Lesbarkeit zur *verräumlichten*, dispergierten *Buchstäblichkeit*. An dieser Stelle geben wir den Stab für einen kurzen Moment an die *dritte,* die *magische* Lek-

türe weiter. – Dieser kurze Binnentext steht exemplarisch für das über den gesamten Text disseminierte *Anathema* des *intransitiv grabenden Schreibens*. Dazu dann mehr in der konkreten *dritten* analytischen Phase. Dem ist übrigens vorausgesetzt, dass mit diesem signifikanten Textausschnitt ein unübersehbarer Stimmungsindikator in Form eines *foregrounding* Effekts zu konstatieren ist. In diesem Sinne kehren wir zur *zweiten Phase* unseres offenen Leitmodells zurück:

7.4.1.3 Die Identifikation von Stimmungsindikatoren

7.4.1.3.1 Die Eröffnung eines subtilen Täuschungsmanövers: Die Exposition: [18]

Während mein Bruder, dem eine ungeheure Karriere vorausgesagt ist, in den Vereinigten Staaten von Amerika an den wichtigsten Universitäten Vorträge über seine Entdeckung auf dem Gebiet der Mutationsforschung hält, worüber vor allem die wissenschaftlichen Blätter auch in Europa mit einem geradezu beängstigenden Enthusiasmus berichten, habe ich, der zahllosen auf den kranken Menschenkopf spezialisierte Institute in Mitteleuropa müde, in seinem Haus Quartier nehmen dürfen, und ich rechne es ihm hoch an, dass er mir das ganze Gebäude völlig bedingungslos zur Verfügung gestellt hat. [18] [589]

Ist hier in der Folge von ästhetischen Stimmungen die Rede, dann sind diese Stimmungen begrifflich stets als Figuration latenter Bedeutungen zu denken; ist hier *a priori* die Rede von Stimmungen, ist mithin die Rede von ihren sprachstrukturellen Implikationen vorausgesetzt. Diese stimmungsinhärenten latenten Bedeutungen können allerdings literaturwissenschaftlich nur dann produktiv werden, wenn das ästhetische Phänomen Stimmung über eine erste vorpropositionale Wahrnehmung, verbunden mit einem gewissen Vorverständnis, oder besser über dem *Stimmungskongruenzeffekt*, in eine reflexive Phase poetologischen Verstehens übergeleitet wird. Nachdem auf Stimmungen bekanntermaßen sprachlich nicht direkt zugegriffen werden kann, was nichts anderes bedeutet, als dass Stimmungen für sich keine Inhalte vermitteln können, bedarf es, um sie literaturwissenschaftlich verstehbar machen zu können, heuristischer Verfahrensweisen.[590] Wir folgen dabei weitgehend der anregenden Vorgangsweise Stefan Hajduks[591], gehen allerdings insofern darüber hinaus, als wir den verborgene, oft an anthropologische Ursprünge zurückreichenden anagrammatischen Bedeutungen auf die Spur zu kommen versuchen. Hierin könnte sich eine weitere Dimension der poetologischen Eigentlichkeit des *intransitiven Schreibens* Bernhards offenbaren, um gleichzeitig darauf hinzuweisen – und wie sich bei der anagrammati-

[589] Die Seitenangabe bezieht sich auf den Text in TBW 14 [18-34]
[590] Wir können vermutlich gar nicht herausfinden, was Stimmungen sind, sondern lediglich versuchen, ihren poetologischen Funktionen und ihrer latenten Wirkungsweise auf den Grund zu gehen.
[591] Stefan Hajduk: 2016.

schen Lektüre des Schweinehüters gezeigt hat – dass dem anagrammatisches Lesen keine bestimmte „Sprachsituation“ zugrunde liegen muss, sie allerdings sehr wohl begünstigen *kann*. Was sich allerdings entschieden ändert, ist eine jeweils andere Herangehensweise, die letztlich auch die Beweglichkeit des offenen Leitmodells affirmativ begründet.
Nach der erfolgten Text-Parzellierung bedarf die gewählte Vorgehensweise – nämlich zu versuchen, die Indikatoren eines möglichen Stimmungsgehalts dieser kurzen einführenden Textpassage aufzufinden, zu isolieren und zu identifizieren – zu allererst einer Differenzierung der inhaltlich verborgenen und formal evidenten Stimmungsimplikationen. Innerhalb des formalen Aspekts ist noch einmal zwischen rhetorischen Stilmitteln und der syntaktischen Struktur zu unterscheiden. In diesem Konnex weist Anne Bettens explikative Darstellung der *mimetischen* Qualität in Bernhards Syntax unmissverständlich auf die paradigmatische Eigenschaft seiner komplexen Satzkonstruktionen hin, nämlich Inhalte abzubilden und sie in einer Art Doppelbewegung mit den genuin inhaltlichen Stimmungsindikatoren der rhetorisch fundierten Narrative korrespondierend zu spiegeln.

Es muss im weiteren Verlauf dieser Untersuchung nicht weiter erwähnt werden, dass der empirische Leser ästhetische Stimmungen in literarischen Texten nicht bewusst, also weitgehend vorpropositional, also sinnesphysiologisch wahrnimmt, dass sie dennoch, besser gesagt, gerade deshalb als bestimmendes Movens des Lesevorgangs fungieren. Ästhetische Stimmungen bleiben mithin in der vorpropositionalen Wahrnehmungsebene „hängen“, was für die kommunikative Funktion von Stimmungen beim Lesakt als völlig ausreichend anzusehen, ja sogar vorauszusetzen ist.[592] So gesehen gewinnt Gumbrechts Position, namentlich die der leiblich-sinnlichen *Rezeption* von ästhetischen Stimmungen für eine nichtprofessionelle Lesart an Bedeutung, wie sie beim analytisches Vorgehen – mit dem zwangsläufigen Ausfall der vorthematischen ästhetisch-phänomenalen Wahrnehmung – daran verliert.

Wir folgen unter Einbeziehung anderer diesbezüglicher Anregungen (Arburg: 2012: 245-259) weitgehend Stefan Hajduks plausibler, nachvollziehbarer Begründung für diese Vorgangsweise: „ […] Dieser Darstellungsgegenstand >Stimmung< wird einerseits unter inhaltlichem Aspekt, also im Hinblick aus das Dargestellte aufgefasst; andererseits unter formalem Aspekt, also mit Rücksicht auf das Darstellende.“ (Hajduk: 2016: 133). Hajduk

[592] Hier bleibt das Moment der Kognition bei der Wahrnehmung von Stimmungen der Einfachheit halber noch unerwähnt. Die Erkenntnisse der Studie von Caroline Welsh (2003): *Hirnhöhlenpoetiken* halten wir für eine Explikation an der Analyse des phänomenologisch-ästhetischen Wahrnehmungsprozesses evident.

weist in der Folge darauf hin, dass das, was im Vollzug der Rezeption nach einer unbedingten „ästhetischen Nicht-Trennung von Phänomengehalt und Erscheinungsweise“ verlangt, bei der analytischen vorbegrifflichen Identifikation von Stimmungen aus methodischen Gründen besser differenziert behandelt werden sollte. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass inhaltliche Stimmungen nicht direkt als Literalsinn[593], also nicht analog sprachlich materialisiert anzutreffen sind, sondern ästhetische Stimmungen in einem vorpropositionalen phänomenologischen Zustand wahrgenommen werden, hingegen in den formalen (syntaktischen: Anm. A.G.) Strukturen in materialisierter Form, nämlich als indikative Implikationen direkt zugänglich und somit identifiziert werden können. „Ihre zweifache Bestimmung als phänomenales Wahrnehmungsmedium *und* ästhetisches Darstellungsmedium definiert Stimmung […] als einen poetologischen Gegenstand.“ (Hajduk: 135). Hajduk umschifft mit dem Begriff „ästhetisches Darstellungsmedium“ die Nicht-Darstellbarkeit von Stimmungen und unterschlägt mithin die von uns präferierte Möglichkeit, Stimmungen über die Indexikalität ihrer sprachlichen Implikation zu diskursivieren.

Aber noch befinden wir uns einen Schritt vor der Herangehensweise der Bestimmung von Stimmungsindikatoren und versuchen, Hajduks Intentionen zu einer Definition von Stimmungen skizzenhaft nachzuvollziehen. Wenn wir von literaturwissenschaftlichem Verstehen von Stimmungen reden, meinen wir stets ästhetisches, also leibliches Verstehen, das bekanntermaßen nicht restlos objektiviert werden kann. Dies führt uns nach Hajduk zu allererst auf Heideggers ontologisch existentiellen Stimmungsbegriff[594] des *Daseins* als *in-der-Welt-Seins* zurück. Um Stimmungen ästhetisch erfahren zu können, so Hajduk, müssen wir ein adäquates Naheverhältnis zu Heideggers Stimmungsbegriffs einnehmen; um sie poetologisch verstehen zu können, müssen wir uns so weit als jeweils nötig davon entfernen. (Hajduk: 137). Diese Voraussetzung ästhetischen Verstehens sei mit der „Trennung von inhaltsbezogenem Phänomen-Aspekt und formbezogenem Darstellungsaspekt“ mit dem *ersten* Definitionsschritt soweit erfüllt. „Die reflektierte Nicht-Trennung jener Aspekte hingegen ermöglicht die ästhetische Erfahrung von literarischen Stimmungen in ihrer korrelativen Einheit von Dargestelltem und Darstellenden, von Phänomengehalt und Sprachform.“ (Hajduk: 137) – Für die perzeptive Erfahrung von Stimmungen der literatur-

[593] Sie finden sich implizit in der analogen Beschreibung von Befindlichkeiten, Zeit- und Raumbeziehungen, Konfliktmilieu, Sehnsucht, Enge, Weite, Kälte, Finsternis, Wahnvorstellung, Traumata u. ä.

[594] Eine genaue Darstellung dieses Zusammenhangs zwischen Heideggers ontologisch-existentiellem Stimmungsbegriffs und der vorpropositionalen Wahrnehmung ästhetischer Stimmungen in literarischen Texten findet sich in: Stefan Hajduk: 2016.

epochalen Empfindsamkeit mag dies zutreffen, denn der „Sprachsituation“ der Goethezeit erlaubt die klare Zuordnung von Phänomengehalt zur Inhaltseite und der ästhetischen Wahrnehmung zur Darstellungsseite. Spätestens in der ästhetischen Moderne, namentlich mit Mallarmé (Barthes), also mit der poetologischen Wirksamkeit intransitiven Schreibens, lösen sich diese klaren Grenzen auf, mithin wird ein Positionswechsel zwischen Signifikat und Signifikant möglich (Jakobson), das heißt, dass die Darstellungsseite mitunter mimetische Funktionen ausübt. (A. Betten) Ein weiterer Grund, warum wir Hajduks Definitionsschritte nicht weiter verfolgen, ist darin zu sehen, weil wir mit dem Stimmungsbegriff ein anagrammatische Lektüre verknüpfen und daher andere Parameter zur Anwendung kommen. Wir versuchen nicht Stimmungen zu definieren, sondern in der zweiten Phase des *offenen Leitmodells* die Indexikalität ihre sprachlichen Implikationen zu identifizieren, denn Stimmungen selbst entziehen sich einer Diskursivierung, sie könne keine Inhalte vermitteln.

Versuchen wir nunmehr die ambivalente analytische Bedingtheit zwischen Dargestelltem und Darstellendem schrittweise, beginnend mit der Exposition der Erzählung *Die Mütze*, abzuarbeiten. – Schon bei der ersten Annäherung an die syntaktische Struktur der Exposition zeigt sich die Notwenigkeit, die oben skizzierte Vorgehensweise bei der Identifikation von Stimmungen beweglich und für oft überraschend wechselnde Stimmungskonstellationen offen zu halten. Wie schon eingangs dieses Abschnitts erwähnt, verfügen Bernhards syntaktische Konstrukte, abgesehen von ihrer auffälligen stilistischen Hyperbolik, neben der weitgehend regelhaften kombinatorischen Funktion sprachlicher Zeichen über ein beträchtliches mimetisches Potential (Anne Betten). Das bedeutet für unsere Stimmungsanalyse, dass die Syntax bei Bernhard nicht nur darstellendes, sondern gleichzeitig dargestelltes Stimmungspotential aufweist. Die Stimmung selbst wird zum verbindenden Medium zwischen der noch unreflektierten ästhetisch-phänomenalen Wahrnehmung und der Reflexion materiell fundierter poetischer Funktionen. – Ausgehend von der von Anne Betten veranschlagten linguistischer Perspektive gilt es zu allererst, die semantische Funktion der Satz einführenden Konjunktion *während* zu klären. Reduzieren wir zu diesem Zweck die hyperbolische, mit Relativsätzen überladene Satzkonstruktion auf den gerade noch ausreichend prädikativ lesbaren Literalsinn:

„Während mein Bruder […] Vorträge […] hält, […] habe ich […] in seinem Haus Quartier nehmen dürfen, […]“

Zweifelsfrei gewinnt die semiotisch und semantisch auf das Notwendigste abgemagerte Version an direkter Mitteilbarkeit, mithin an ungestörter Literarität, zerstört allerdings die für die Bestimmung einer Stimmungsindikation ausschlaggebende *dissonante* Zweideutigkeit der Konjunktion *während,* die sich erst bei der Beobachtung der gesamten Satzkonstruktion erschließt. Es ist vornehmlich die semantische Unbestimmtheit verbunden mit der *Erst-Stellung* der Konjunktion *während* im Satzgefüge, die eine vorpropositionale indefinite Unruhe – ein untrüglicher Stimmungsindikator – bei der Lektüre des komplexen Bernhardschen Satzgebildes auslöst und den Stimmungsgehalt verbunden mit möglichen latenten Bedeutungen forciert. Bevor wir die syntaktische Konstruktion auf ihre formalen und inhaltlichen Stimmungsindikatoren und deren mögliche poetologische Funktion untersuchen, versuchen wir zuvor noch die Semantik des vermuteten „Stimmungsgenerators" *während* zu ergründen. An dieser Stelle sei auf den Umstand hingewiesen, dass die hier versuchte Entwicklung einer *Stimmungshermeneutik* sich zu den eingeübten Deutungsversuchen nicht gegensätzlich oder gar substituierend verhält, dass sie sich diese Interpretationen für eine stimmungsgerecht modifizierte Hermeneutik notwendigerweise, also ohne die geringste *methodische Verschämung* dienstbar zu machen hat. Die Latenzfigur Stimmung ist in ihrer disparaten und flüchtigen Unbeständigkeit anders nicht verstehbar zu machen, zumal ihrem *Verstanden-können-Werden* keine anderen sprachlich-formalen und inhaltlichen Mittel zugrunde liegen.

Hans Höller weist in der Interpretation zu Bernhards Erzählung *Die Mütze* (Höller: Interpretation: 2001: 149-155) auf den Satzbeginn mit *während* als temporale <u>oder</u> adversative Konjunktion hin, geht allerdings auf den damit angezeigten unterschiedlichen semantischen Hintergrund nicht weiter ein.[595] Er erwähnt, dass man diese Konjunktion auch in anderen Texten Bernhards als strategische Stilmittel zur Brechung des Erzählflusses finde, nicht aber, wie das die Satzkonstruktion einleitende *während* in ihrer elementaren semantisch-dispositiven Funktion in diesem Satzgefüge zu verstehen wäre.[596] Uns interessiert hier, der dezidierten Absicht folgend, Stimmungsindikatoren aufzuspüren, primär dieses von Höller gesetzte *<u>oder</u>* als markierte *Nicht-Entschiedenheit* zwischen den semantischen Möglichkeiten der bloßen Temporalität der Konjunktion *während* und ihrer *adversativen* Konnotation. Mit dieser angezeigten Unbestimmtheit rührt Höller indirekt an den multip-

[595] Möglicherweise überlässt Höller die Entscheidung zwischen temporaler oder adversativer Lesart dem Leser selbst.
[596] Für einen kurze Interpretation, die ja keinen Anspruch auf linguistische Analyse stellt, reicht der Hinweis auch völlig aus.

len Stimmungsindikatoren dieser Konjunktion. Beobachten wir vorerst den von der unbestimmten *Erst-Stellung* der Konjunktion *während* evozierten Schwebezustand, nämlich wie dieser durch die zwei Relativsätze „verschleppten" Anbindung des zweiten, des konsekutiven Gliedsatzes *habe ich* nicht allein durch eine bewusste Störung des Erzählflusses (*foregrounding* Effekt), sondern gleichermaßen durch die unerfüllte Erwartung, wie das Satzgefüge eigentlich zu lesen wäre, eine weitere Steigerung erfährt. Im Rezeptionsvorgang bleibt es für den Moment bei einer vorpropositionalen, phänomenologischen Wahrnehmung dieser Stimmungsimplikation[597], analytisch können wir uns mit diesem unreflektierten Status nicht zufriedengeben. Um Stimmungen *begreifen*, mithin ihrer poetologischen Funktionalität bestimmbar machen zu können, müssen wir ihre rezeptive Wirkung neutralisieren. Greifen wir nochmals auf Hans Höllers Kommentar zurück. Er konstatiert darin eine „polare Brüder-Konstellation."[598]. Dies könnte durchaus als Hinweis, die Konjunktion *während* adversativ, folglich das gesamte syntaktische Gefüge als *Adversativsatz* zu lesen, verstanden werden, der ein (bewusst) verborgenes dissonantes Brüderverhältnis erahnen lässt[599]. Eine konkrete formalästhetische Bestätigung könnte diese Annahme in der strategisch angelegten *Verschleppung* des zweiten adversativen Gliedsatzes über vier Zeilen erfahren. Die *darstellende* performativ-syntaktische Distanzierung der beiden grammatischen Subjekte über vier Zeilen geht mit der offen *dargestellten* geografischen und bewusst *latent gehaltenen* emotionalen Entfernung des Brüderpaars einher, die mit dem diminutiven Gestus der Dankbarkeit und geheuchelter brüderlicher Verbundenheit in den beiden letzten Zeilen nur unzureichend zu kaschieren versucht wird. Hier bildet die syntaktische Figur der *Verschleppung* die „polare Brüder-Konstellation" direkt materiell ab, was inhaltlich mit rhetorischen Mitteln zu verbergen versucht wird. – Dieser erste Eindruck inhaltlich latent gehaltener brüderlich-emotionaler Dissonanzen sollte sich in weiterer Folge der Lektüre noch verstärken. Wenn wir uns gestatten, einen kurzen vorausschauenden Blick auf diese von Höller explizit konstatierte dissonante Brüder-Beziehung zu werfen, dann erfährt das Moment der Unaufrichtigkeit des verängstigten, betrübt gestimmten Erzählers gegenüber seinem Bruder eine weitere Potenzierung.

[597] Auf den Umstand, dass mit jeder sinnesphysiologischen Wahrnehmung ein kognitiver Prozess eigeleitet wird, wurde bereits hingewiesen.
[598] Die vom Erzähler zu Beginn noch zu verbergen versuchte Dissonanz der Brüderbeziehung sollte sich in weiterer Folge als das bestimmende Dispositiv des komplexen Stimmungsgefüges erweisen.
[599] Auf diese latente Bedeutung sei vorerst nur hingewiesen, sie kann nur im Gesamttext erschöpfend erschlossen werden.

Was ich aber in diesem Haus am meisten fürchtete, und worüber ich meinem Bruder in Amerika nicht das geringste berichtete, im Gegenteil, ich schrieb ihm verabredungsgemäß wöchentlich zweimal, es ginge mir gut, ich wäre ihm dankbar, ich machte Fortschritte in meinen Studien genauso wie in meiner Gesundheit, ich liebte sein Haus und die ganze Umgebung, Was ich aber am meisten in Unterach fürchtete, war die Dämmerung und die kurz auf die Dämmerung folgende Finsternis. [20]

Die bewusst gesetzte Geste der Verheimlichung seines Leidens und seiner Angstzustände vor seinem Bruder, hier indes verstanden als eine Form unbewusster Verdrängung latenter Bedeutungen, lässt den vorläufigen Schluss zu, dass die Ursachen seiner bedrückten und verängstigten Befindlichkeit, auf die einzugehen, der Erzähler auffällig beharrlich vermeidet, zwar in der düsteren Gestimmtheit des Hausinneren – hierin ist das integrative Moment „gestimmter Räume“[600] mit dem Ich-Bezug als eine wesentliche Eigenschaft von Stimmungen direkt beobachtbar[601] – wie ihre drastische evokative Wirkung zeigt, aber in Wahrheit in der gestörten Beziehung des ungleichen Brüderpaars zu suchen sind – „ars adeo latet arte sua“ (Ovid). Folgt man diesem Gedanken, dann wird hier die anthropologisch-anagrammatische Latenz hinter der dissonanten *Brüderlichkeit*, die bis in die kabbalisch-biblischen Schriften, bis in die griechisch-römischen Mythen und historisch anhaltend dynastischen Bruderzwiste zurückverweisen, zu einem immer wiederkehrenden, unbewältigten, weil nicht bewältigbaren Motiv in der Literatur, möglicherweise zum bestimmenden Moment der Erzählung *Die Mütze*. Das bereits in der Exposition als Zufluchtsort ausgewiesene Bruderhaus wird zum metaphorischen Austragungsort des erdrückenden Traumas des leidenden, weil liebenden, weil hassenden Bruders, zusätzlich figuriert im gescheiterten Forstwissenschaftler. Dann allerdings ist hier der Schreibprozess der *Mütze* vornehmlich als Prozess bewusster, möglicherweise auch unbewusster Ablenkung, mithin als anthropologisch motivierter Verdrängungsprozess bis zur – vergeblichen – *Auslöschung* der bis Ursprünge zurückreichenden Latenzen zu verstehen. Wir werden im Fortgang der weiteren Analyse des Stimmungsgehalts noch genauer darauf zurückkommen, vor allem erfahren, ob hier die poetologische Funktion der aufkommenden Stimmungen in der Exposition nicht etwas verspricht, was sie im weiteren Verlauf der analytisch stimmungsorientierten Lektüre möglicherweise nicht erfüllen kann.

[600] Vgl. Wellbery: 2011a: *Der gestimmte Raum*. In: Gisbertz: 2011: 157-168, hier 159. „Ein wichtiges Strukturmerkmal des gestimmten Raums ist die Indifferenz zwischen Innen und Außen: >Leibraum und Fremdraum sind hier keineswegs so geschieden wie im orientierten Raum; vielmehr tendiert alles hier auf eine Aufhebung der Subjekt-Objekt Spannung, auf ein Einswerden.< (Binswanger)“.
[601] Wellbery: 2003: 705.

Doch damit sind die performativen Möglichkeiten der Stimmungsproduktion der Konjunktion *während* in Verbindung mit ihrer syntaktischen Funktion noch nicht ausreichend erschöpft. Sie entpuppt sich zunehmend zum zentralen „Stimmungsmacher" der Exposition, und dies sowohl als Triebkraft latenter inhaltlich-thematischer Stimmungsevokationen[602] als auch in formalästhetischer Hinsicht. Sie fungiert als *der* bestimmende Stimmungsindikator des Eröffnungssatz-Gebildes. Die Konjunktion *während* in Erst-Stellung weist, die vorpropositionale Stimmungswahrnehmung betreffend, neben der semantischen eine veritable irritierende pragmatische Dimension auf. Sie eröffnet in Erwartung der klärenden Information im anschließenden Gliedsatz einen Spannungsbogen, der sich umso weiter ausdehnt, je weiter sich dieser Gliedsatz davon entfernt. Dieser Spannungsbogen wird mit (vermeintlich oder tatsächlich) redundanten Informationen und überladenen Relativsätzen derart überdehnt, dass mithin das *während* semantisch zu schwächeln beginnt und die sinnesphysiologische Wahrnehmung die herabgeminderte sinnorientierte Rezeption zunehmend dominiert. Vereinfacht gesagt, der Stimmungsgehalt des Satzgefüges beginnt den Bedeutungsgehalt zurückzudrängen (vgl.: Mauthner: 1923). Die Konjunktion *während* mutiert zur effektiven pragmatischen Kippfigur, und zwar insofern, als die vorpropositionale inhaltliche Wahrnehmung der Stimmung über den Rezeptionsvorgang zur Verschränkung mit der *mimetischen Qualität* des Satzgefüges führt, das heißt, die inhaltlich latenten Stimmungsindikatoren erfahren hier eine konkrete linguistisch-formalästhetische Entsprechung. Um sie für die Stimmungsanalyse verständlich zu machen, müssen wir die für die Produktivität der Stimmung maßgeblichen Strukturelemente des Satzgefüges differenziert betrachten. Wenden wir uns nunmehr etwas genauer der syntaktischen Struktur des gesamten Satzgefüges zu. In einer Art Doppelbewegung können wir einerseits ihr Verhältnis zur ästhetischen, rhetorischen Überformung dieses Satzgefüges und andererseits das Zusammenspiel ihrer syntaktisch-mimetischer Qualität (beides betrifft das Darstellende) mit den thematisch-inhaltlichen Stimmungsindikatoren (das Dargestellte) beobachten. Erst über die Verschränkung beider Aspekte, also über die interferierende Rezeptionswirkung des Darstellenden mit dem Dargestellten können wir die poetologische Funktion des Stimmungsgehalts der gesamten Exposition verstehbar machen.

[602] Wellbery: 2011a: 159: „Um Stimmungsevokationen kann es sich nicht handeln, wo die Darstellung in einen narrativen Handlungsgang eingebunden ist und diesem als übergreifendem Zweck dient." Das bedeutet, dass Stimmungen im Dargestellten nicht direkt darstellbar sind; umgekehrt allerdings kann das Darstellende, wie sich hier zeigt, über die textuelle Materialität sehr wohl das Darstellende abbilden (mimetische Qualität der Syntax).

Während mein Bruder, dem eine ungeheure Karriere vorausgesagt ist, in den Vereinigten Staaten von Amerika an den wichtigsten Universitäten Vorträge über seine Entdeckung auf dem Gebiet der Mutationsforschung hält, worüber vor allem die wissenschaftlichen Blätter auch in Europa mit einem geradezu beängstigenden Enthusiasmus berichten, habe ich, […]

Die syntaktische Klammerstellung – bewirkt durch die rhetorische Überformung, insbesondere durch die syntaktisch-strategisch eingezwängte Hypotaxe – bildet hier das stimmungsimmanente, inhaltlich nicht Sagbare, ab. Sie erfährt fast unbemerkt die Qualität eines latenten Stimmungsindikators, die erst mit der Verschränkung des Darstellenden mit dem Dargestellten im Rezeptionsvorgang zur vollen Entfaltung kommt. Wenn Anne Betten von der „formalen Gestaltung der Kerkerthematik", mit der *Gefühle des Eingeschlossenen* evoziert werden, spricht, dann rückt sie explizit eines der Kernthemen Bernhards in das Zentrum einer stimmungsorientierten Rezeption, ohne, wie auch Klug (1993) und Eyckeler (1995), auf die epistemischen Möglichkeitsbedingungen des Stimmungsgehalts näher einzugehen. Deren beider auf den Bernhardschen Stimmungsdiskurs indirekt hinweisende Studien können aus dieser Perspektive nicht hoch genug veranschlagt werden.

Neben dem linguistischen Aspekt bei der Auffindung von Stimmungsindikatoren kommt den rhetorischen Figuren und Tropen wegen ihrer Unbestimmtheit und ihres uneigentlichen, *dissonanten* Funktionierens eine elementare Bedeutung bei der Produktion von Stimmungen zu. „Zwischen Klartext und Arabeske erstreckt sich das Gelände der Metapher, […]" (Haverkamp: 2002: 163). In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass neben der überbordenden Rhetorizität, die man Bernhards Prosatexten bisweilen, zu Recht oder zu Unrecht, unterstellt, bei genauerem Hinsehen ein gewisser Anteil an Literalsinn nicht abgesprochen werden kann. Das heißt, dass in literarischen Texten Stimmungen nie ganz losgelöst von Referenzialität in Erscheinung treten können. (vgl.: Mikuláš: 2016) Dass die Grenzen dazwischen nicht aufrechterhalten werden können, zeigt sich in der Freiwerdung des epistemischen Potentials bei der Wahrnehmung von Stimmungen. Dahingehend ist auch die Studie von Caroline Welsh zu interpretieren: „Wahrnehmung ist das Ergebnis eines Zusammenspiels zwischen sinnesphysiologischen Daten und ihrer kognitiven Verarbeitung."[603] (Welsh: 2003: 9-16) In diesem Sinn ist auf das subtile Zusammenspiel von *ästhetisch-phänomenologischen* Wahrnehmungen und *ästhetischem*

[603] Vgl. dazu: Roman Mikuláš: 2016: *Auf der Spur einer Wahrnehmungsästhetik im Rahmen der kognitiven Literaturwissenschaften*, in: Mikuláš, Roman; Wege Sophia (Hg.): 2016: *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft* 2016: 185-209: „Wahrnehmungen können nur in Kontexten erfasst werden, also in Transformationen, wodurch sie Sinn ergeben und somit beobachtbar werden. […]." (ebd.: 186)

Verstehen (Hajduk: 2016) besonders zu achten. Nicht weniger sind, bei Bernhards Prosa in besonderem Maß, die Satz und Wortfiguren, wie etwa die besondere Stellung der Konjunktionen *während* oder die Hypotaxe – hier verstanden als rhetorische Lesart (Kahrs) – an der Generierung von Stimmungen beteiligt. – Insgesamt kann bereits nach der Analyse generativer Stimmungsindikatoren im Eröffnungssatzgefüges festgestellt werden, dass ästhetische Stimmungen in allen Textkonstituenten, in Thomas Bernhards Prosa vornehmlich in den linguistischen und formalästhetischen Strukturen produktiv werden. Allerdings, konstitutive Elemente für die Erstellung einer geschlossenen Methodenmatrix hinsichtlich der angestrebten *Stimmungshermeneutik* sind daraus nicht abzuleiten, die eingangs reklamierte offene, bewegliche Herangehensweise (*offenes Leitmodell*) ist unbedingt beizubehalten. Zu unterschiedlich und variantenreich liegen die Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten hinsichtlich ihrer Stimmungsgenerierung in Bernhards früher Prosa vor.

7.4.1.3.2 Anklang an die antike „concordia discors“

Dieses Haus, ein Erbstück seiner vor einem halben Jahr ganz plötzlich verstorbenen Frau, das ich vorher nie gesehen habe, ist mir in den ersten Wochen, in welchen ich es mit der mir eigenen Vorliebe für derartige alte, in ihren Proportionen, das heißt in ihren Gewichten und Maßen sich mit der allgemeinen und besonderen Naturharmonie vollkommen deckenden, habe ich bewohnen dürfen, entgegen sämtlichen Ahnungen, die mich jahrelang auf das tiefste zu quälen und bis in die tiefsten Zellen hinein auf das tödlichste zu stören imstande gewesen waren, zu einer möglichen Zuflucht für meine zweifelhafte Existenz geworden. [18]

Mit dem Demonstrativpronomen *dieses* knüpft dieses hypotaktische *Ungetüm* an den vorhergehenden Satzkomplex an und wird somit als fortgesetzte Exposition textuell kenntlich gemacht. – Bevor wir uns der syntaktischen Struktur dieses Satzgefüges hinsichtlich der Identifikation von Stimmungsindikatoren zuwenden, fragen wir diesmal zuerst diesen Textausschnitt nach inhaltlich relevanten Aspekten bei der Identifikation generativer Stimmungsindikatoren ab. Nachdem ästhetische Stimmungen, wie erwähnt, im direkten Wortsinn nicht produktiv werden können, müssen wir versuchen, sie im uneigentlichen, im figurativen Sprachgebrauch ausfindig zu machen. So kann etwa der in dieser Erzählung zentrale Begriff der *Finsternis* Stimmungen nur aus einem metaphorischen Verständnis seiner unbestimmten, arabesken Darstellung heraus generieren. Der Wortsinn von *Finsternis* selbst weist bloß auf das Fehlen von Licht hin. Erst in der uneigentlichen Rede findet sich das für die Generierung von Stimmungen dispositive Korrelat. Dispositionen verweisen auf Erwartungen und Vorstellungen. Sagt man, *heute wird es schön*, entspricht das noch keiner Stimmung, erst die mit dem *schönen Tag* verbundenen subjektiven oder kol-

lektiven Erwartungen und Vorstellungen lösen die jeweilige Gestimmtheit aus. Stimmungen bedürfen, um inhaltlich wirksam werden zu können, dem latenten, unter rhetorischer *Verkleidung* schlummernden, spürbaren, aber nicht direkt sprachlich fassbaren ästhetisch phänomenologischen Potential. Im gegenständlichen, rhetorisch überlasten Satzkomplex wird nicht nur *dieses Haus* zur Metapher *einer mögliche Zuflucht*, es figuriert gleichermaßen in einer Art *dissonanter* Gegenbewegung das obsessive Trauma des latenten Bruderkonflikts. In *diese[m] Haus* verschmilzt – gemäß einem „Strukturmerkmal des gestimmten Raumes" – die subjektive Gestimmtheit des Ich-Protagonisten mit der fremdbestimmten Gestimmtheit des Objekts zu einem indifferenten Zustand von Innen und Außen.[604] Dieser Verschmelzungsprozess klingt in der zeitlichen eingeschränkten, subjektiven Wahrnehmung der Aura des vererbten, alten Hauses an:

ihren Gewichten und Maßen sich mit der allgemeinen und besonderen Naturharmonie vollkommen deckenden, […]

bei der untrüglich die Sehnsucht nach innerer harmonischer Gestimmtheit als gleichursprünglich anthropologisch-räumlicher Gesetztheit und Geborgenheit durchscheint.[605] Erst im letzten Satz dieses syntaktischen Gefüges

[…], entgegen sämtlichen Ahnungen, die mich jahrelang auf das tiefste zu quälen und bis in die tiefsten Zellen hinein auf das tödlichste zu stören imstande gewesen waren, […]

vollzieht sich das in *entgegen sämtlichen Ahnungen* dispositiv angelegtem Einswerden von subjektiver Gestimmtheit und des jetzt mit der Wahrnehmung der Metaphorik von Leere und Dunkelheit *aufgeladenen* Raumes. So gesehen fungiert die Präposition *entgegen* als der eigentliche auf Integration gerichtete Stimmungsindikator in diesem verwirrenden Satzgefüge. Ihrer adversativen Bedeutung inhärente Dissonanz im Sinne der *enharmonischen Differenz*, eignet offensichtlich ein gleichursprüngliches generatives Stimmungspotential der *concordia discors*, namentlich dem „konfliktuös und dynamisch" zu denkenden Versuch „Ungleiches zu vereinigen." (Arburg, Rickenbacher: 2012: 11) – Nun lösen wir aus dem gesamten Satzgefüge nochmals ein semantisch kohärentes Binnengefüge heraus und versuchen, der anagrammatischen Latenzfigur des obsessiven Traumas auf den Grund zu gehen:

[604] Wellbery: 2011a: 159.
[605] Binswanger (1955) spricht hier von einem „*orientierten Raum* als den Raum leiblicher Aktion" – hier zitiert nach Wellbery: 2011a:159 – zu der der Protagonist der *Mütze* in den ersten Wochen gestimmt, also disponiert ist. Diese Disposition schlägt alsbald in eine gegenteilige um.

Dieses Haus, […] das ich vorher nie gesehen habe, ist mir […], entgegen sämtlichen Ahnungen, die mich jahrelang auf das tiefste zu quälen und bis in die tiefsten Zellen hinein auf das tödlichste zu stören imstande gewesen waren, zu einer möglichen Zuflucht […] geworden.

Diese *Unbestimmtheit* – ein untrügliches Merkmal eines generativen Stimmungsindikators – des mit der Vorstellung des *vorher nie gesehenen* Hauses sich über Jahre hinziehenden dunklen Vorgefühls bestärkt uns in der Annahme, dass das Haus als metaphorisches Zentrum der, von der im Gedächtnis verborgenen dissonanten Bruderbeziehung genährten, obsessive Bedrücktheit des gescheiterten Forstwirtschaftlers figuriert. Dieses rhetorische, der Zeitlichkeit verpflichtete Modell der Latenz eröffnet ein gewisses Verständnis für den Zusammenhang zwischen der im Gedächtnis eingebetteten, aus dem Bewusstsein verdrängten Traumata und der bedrückten Gestimmtheit des in der Folge von Leere und Dunkelheit umgebenden Forstwissenschaftlers. Vorausschauend verdichten sich hierin die Anzeichen, die *Mütze*, derweil ist sie noch nicht im Spiel, könnte als das eigentliche Objekt einer versuchten Verdrängung und Bernhards sprichwörtlicher *Auslöschung* fungieren. Infolge der rhetorischen Verfasstheit verharrt die poetologische Dimension im Dargestellten solange in Schwebe, bis sie aus den materiellen Textstrukturen des Darstellenden eine konkrete Arretierung erfährt. Also wenden wir uns zu diesem Zweck nunmehr den linguistischen Eigenheiten der syntaktischen Struktur des zweiten Teils der Exposition zu. – Peter Kahrs (Kahrs: 2000: 54) konstatiert bei seiner rhetorischen, unter Berufung auf Paul de Man, dekonstruktivistischen Lektüre dieses Textausschnitts die Auffälligkeit des bis in die letzte Zeile verschleppten infiniten Prädikatteils *geworden*, geht aber nicht weiter auf die syntaktisch-poetologische Klammerfunktion ein. Er wendet sich unvermittelt mit dem Blick des dekonstruktivistisch ausgerichteten Lesers der *kommunikativen Dissonanz* zwischen inhaltlichem Zusammenhang und unklarer Redeweise im eingefügten Satz zu:

[…], das heißt in ihren Gewichten und Maßen sich mit der allgemeinen und besonderen Naturharmonie vollkommen deckenden, […]

Würde man *Häuser* an die grammatisch „offene" Stelle anfügen, wäre, wie Kahrs feststellt, bei einer mündlichen Rede „die Satzwelt wieder in Ordnung". Die Regeln semantischer Kohärenz würden eher nach einem ergänzenden Nomen *Proportionen* verlangen, „womit die Regeln schriftkonstituierender Rede deutlich verlassen wären. Das Satzbild *suggeriert* nun ein erregtes bzw. >verrücktes< dramatisches Sprechen. Damit stehen sich hier also mündliche und schriftkonstituierende Elemente mindestens zweier Lesarten gegenüber, die nicht miteinander zu vereinbaren sind. (Kahrs: 54). […] Eine Denkweise wird zur Rede-

weise veräußerlicht.“ Hans Höller sieht in der von Peter Kahrs konstatierten grammatischen Inkohärenz eine „Metapher der >Ich-Dissoziation<“ (Höller 2001: 152) und spricht damit implizit die mimetische Qualität des Darstellenden an. Mit unterschiedlicher Intention, als sie Eyckeler zugrunde liegt, aber mit dem gleichen Ergebnis, verweist Kahrs indirekt auf die kommunikative Qualität der Stimmung, indem er der sprachlichen Materialität (Sprachbild) die Eigenschaft zumisst, die eine Stimmung erregten dramatischen Sprechens *suggeriert*.

Betrachten wir das verwirrende, mit zum Teil destruktiven Korrelaten überladene Satzgefüge und versuchen daraus inhaltlich kongruente Stimmungsindikatoren zu isolieren und nach ihrer Funktionalität zu identifizieren. Die bereits von Kahrs erwähnte Auffälligkeit des *verschleppten* infiniten Verbs *geworden* – die Trennung entspricht durchaus den Stellungsregeln zwischen finitem und infinitem Verb – bildet im syntaktischen Gesamtgefüge die von Höller im Zusammenhang mit der grammatischen Dissonanz durch das fehlende Nomen (Kahrs: *Häuser* oder *Proportionen*) konstatierte „Ich-Dissoziation“ ab.

ist mir in den ersten Wochen, in welchen ich es mit der mir eigenen Vorliebe für derartige alte, in ihren Proportionen, das heißt in ihren Gewichten und Maßen sich mit der allgemeinen und besonderen Naturharmonie vollkommen deckenden, habe ich bewohnen dürfen, entgegen sämtlichen Ahnungen, die mich jahrelang auf das tiefste zu quälen und bis in die tiefsten Zellen hinein auf das tödlichste zu stören imstande gewesen waren, zu einzig möglichen Zuflucht für meine zweifelhafte Existenz geworden.

Es zeigt sich, dass hier durch die „Verschleppung“ keine verklammerte „Kerkerstruktur“ dargestellt, sondern das durch die rhetorische Unbestimmtheit verstellte Auseinanderdriften der Ich-Bezüge abgebildet ist. Die temporäre Beschränkung dieser gerade noch ausbalancierten Befindlichkeit *in den ersten Wochen* verweist auf einen bruchhaften Wechsel der Gestimmtheit zwischen Subjekt und Objekt nach diesen *ersten Wochen*.

Diese ausführliche Darstellung sollte uns von einer textumfassenden Identifikation von Stimmungsindikatoren der Mütze insofern dispensieren, als es in der exemplarischen Explikationen vornehmlich um die Art und Weise der Herangehens geht und nicht um eine allumfassende Stimmungsanalyse. – Ganz anders verhalten sich die Dinge bei der anagrammatischen Lektüre der Erzählung, vor allem bei der Suche nach *Spuren des Anathemas*, die, wie wir inzwischen wissen, bis in den letzten Textwinkel disseminieren können. Es bleibt uns also nicht erspart, die *dritte Phase* unseres Leitmodells, um *alle* Spuren, die

zu dem vermuteten Anathema der „ schreibenden Auslöschung“ führen könnten, zu erfassen, über den gesamten Textraum auszudehnen.

7.4.1.4 Auf der Suche nach Spuren des Anathemas

> *Das Anagramm ist kein linguistischer, kein diskursiver, es ist ein zutiefst poetologischer, alle sprachlichen Regeln „auslöschender“ Begriff.*
>
> Frei nach Jean Baudrillard

7.4.1.4.1 Von der „ersten“, linearen zur „zweiten“, anagrammatischen Lektüre

Mit der *dritten* Analysephase kommen wir, folgen wir den Bedingungen einer anagrammatischen Lektüre, wie wir sie im 4. Kapitel an der *Viehdiebsgesindel*-Episode beispielhaft expliziert haben, ein wenig in Verlegenheit, denn die Konstellation des „thematischen Wortes“ nach Saussure, also des „Anathemas“ nach Baudrillard entpuppt sich hier als über den gesamten Textraum der Erzählung disseminierte Implikation. Die *erste*, die lineare Lektüre ermöglicht zwar und verlangt sogar, die jeweiligen sprachlichen Strukturen vexierbildartig zu arretieren, nicht aber sie aus dieser Arretierung wieder zu befreien. Erst die *zweite*, durch die Unterbrechung der Linearität *verräumlichte* Lektüre, die die *erste*, lineare Lektüre voraussetzt und bedingt, schafft den *anagrammatischen Raum*, der sich mit dem Hinweis auf Mallarmés *Un Coup de dés* zwar als vorstellbar, allerdings nicht so einfach darstellbar erweisen sollte, denn als eine *verräumlichte* Erscheinung ist sie, nicht anders als die disseminative, stellare Konstellation der Lettern in Mallarmés *Un Coup de dés* auf ihre *Sichtbarkeit* angewiesen. Es bleibt uns, wollten wir die Erzählung in ihrer Gesamtheit einer *zweiten*, einer anagrammatischen Lektüre unterziehen, daher nicht erspart, den gesamten Textraum als „anagrammatischen Raum“ (Kristeva) als Bedingung für eine nachvollziehbare *Tilgung* der jeweiligen Signifikanten (Baudrillard) möglichst anschaulich zu simulieren. Immer ist es die Medialität ästhetischer Stimmungen, über die latente Anagramme und ihr Anathema aufgespürt werden können. Dies ist jeder anagrammatischen Lektüre vorausgesetzt und stets mitzudenken – Um das *Umschlagen* von der linearen Lesbarkeit bis

zur *verräumlichten* Sichtbarkeit in Anbetracht der räumlichen Begrenztheit einer Buchseite veranschauliche zu können, diminuieren wir, wie schon bisher, das jeweilige Textelement, das einmal ein Wort, ein Satz, aber auch ein längerer Textabschnitt sein kann auf die Schriftgröße (10) und den Zeilenabstand (1). Sinngemäß beginnen wir mit der Suche nach Spuren des Anathemas mit der Exposition der Erzählung:

[18] *[…]habe bewohnen dürfen,* ***entgegen sämtlichen Ahnungen****, die mich jahrelang aufs tiefste zu quälen und bis in die Zellen hinein auf das tödlichste zu stören imstande gewesen waren, zu einzigen Zuflucht […]geworden.*

Aus der Perspektive der anagrammatischen Analyse führt eine erste Spur zum *Anathema* des paradigmatischen Anagramms „Auslöschung" bei Bernhard über die mit der *ersten* Lektüre *herausgelesene* Wortgruppe ***entgegen sämtlichen Ahnungen***, die letztlich die *atmosphärische Entleerung*, also *Entstimmung* des von den Lebensgewohnheiten des Bruders „gestimmten Raumes" unmissverständlich ankündigt, allerdings auch nicht preisgibt, was sich hinter den bedrohlichen „Ahnungen" tatsächlich verbirgt. Diese *atmosphärische Entstimmung* des brüderlichen Hauses erfolgt dann explizit in den Texträumen der beiden nächsten Seiten:

[19-20] *[…][schickte ich alle Dienstboten weg und befahl ihnen, das Haus solange nicht mehr zu betreten, bis mein Bruder aus Amerika zurück und* ***alles wieder in gewohnter Ordnung*** *ist. […] Ich schloß sämtliche Jalousien an der Vorderfront des Hauses, um nicht mehr hinausschauen zu müssen.*

Es ist genau diese *Tilgung* der „gewohnten Ordnung", also die atmosphärische *Entstimmung* des brüderlichen Hauses, die dem melancholisch gestimmten Erzählersubjekt erst ermöglicht, das Haus seiner Gestimmtheit entsprechend atmosphärisch *aufzuladen*, jedoch – hier führt die Suche nach der Spur des Anathemas der *Mütze* mittelbar durch Sloterdijks Sphärentheorie angeregt – von der *latenten Archaik* der gestörten „Zwei-Einigkeit" beim Verlassen der Fruchtblase (Sloterdijk: 1998) und dem lebenslang begleitenden gegenseitigen *Mutterneid* eingeholt wird und mithin zur latenten Spur des Anathema des *biblischen Brudermords* führt[606], das nie beim Namen genannt, ja dezidiert verleugnet wird, um ihre Bedrohung umso wirkungsvoller aus dem Verborgenen. Aus dem *pli* des Textes zu entfalten:

7.4.1.4.2 Die Tilgung der Signifikanten

[606] Vgl.: Peter Sloterdijks Theorie der sphärischen „Zwei-Einigkeit" in: *Sphären I. Blasen* 1998.

> *Mit Benennung der Dinge verschwinden die Dinge darunter, traktiert man die Worte dann, indem man sie unaufhörlich wiederholt, verschwinden auch sie.*
>
> Anspielung auf das Titelmotto

Mit dem nächsten Textausschnitt versuchen wir, einerseits die Verortung der bedrückenden Schwellenstimmung des Haus*inneren* in das *Außen* der Ortschaft „Unterach" und der gleichzeitigen Ankündigung der nächtlichen Fluchtbewegungen des Erzählers nach „Parschallen", wie sie dann die letzten Seiten der Erzählung beherrschen sollten, und andererseits die im Zuge der *ersten*, linearen Lektüre die für die *zweite*, anagrammatischen Lektüre herausgelesenen Terme in einer Art simulierten Verräumlichung den Umschlag von der linearen Lesbarkeit zur Sichtbarkeit ihrer „stellaren Konstellation" einigermaßen nachvollziehbar darzustellen. Zu diesem Zweck lösen wir den engen Zeilenabstand wieder auf und setzen die prädikativen und attributiven Satzteile als *Korrelat ihres Verschwindens* infolge der *Tilgung* der Signifikanten in einen nur noch schwachen (aber für die *erste* Lektüre gerade noch lesbaren) Grauton zurück und verringern zudem die Schriftgröße. Gleichzeitig bilden sie die derart gewonnenen Weißräume, die den räumlichen Tiefengrund simulierend darstellen, in Anlehnung an Mallarmés *Un Coup de dés* ab.

[20-21]*[…] Was ich aber in diesem Haus am meisten fürchtete, […] was ich aber am meisten in Unterach fürchtete, war die Dämmerung und kurz auf die Dämmerung folgende Finsternis. Von dieser Dämmerung ist hier die Rede. Von dieser Finsternis.* Nicht von den Ursachen *dieser Dämmerung, dieser Finsternis, nicht von ihren* Ursächlichkeiten*, sondern allein davon, wie sich diese Dämmerung und diese Finsternis in Unterach auf mich auswirken. […] ich will mich überhaupt nur auf die Dämmerung in Unterach und auf die Finsternis in Unterach in bezug auf mich in dem Zustand, in welchem ich mich in Unterach befinde, beschränken. […] Die Dämmerung und die auf die Dämmerung folgende Finsternis in Unterach kann ich nicht in meinem Zimmer aushalten, aus diesem Grund laufe ich jeden Tag, wenn die Dämmerung die Finsternis […] entweder in Richtung Parschallen oder in*

Richtung **Burgau** *oder in Richtung* **Mondsee** *zu laufen, ich bin aber noch nie in Richtung* **Mondsee** *gelaufen, weil ich diese Richtung fürchte, ich laufe die ganze Zeit nur nach* **Burgau***; aber heute bin ich einmal nach* **Parschallen** *gelaufen.*

Diese bei Bernhard paradigmatisch anmutenden nicht mehr lesbaren syntaktischen Arabesken verweisen explizit *nicht* auf *verborgene Wörter* des latenten Anathemas unter nur noch als ornamental unlesbaren Kaskaden hin, sondern bilden mit den so gewonnenen Weißräumen die modellhafte Voraussetzung für die Vorstellung einer anagrammatische Verräumlichung und dem „Gestöber der Lettern". Das eigentlichen Anathema erschließt sich hierin in der *Intransivität* dieses Satzgebildes, die bei Bernhard zur Eigentlichkeit seines Schreibens, dem ein latenter werkübergreifender Drang nach *Auslöschung* immanent ist, von *Frost* an avancieren sollte. (vgl.: 6. Kap.: *Der eigentliche Thomas Bernhard*). Es ist die *Tilgung* des Geschriebenen durch das Schreiben selbst[607]. – In der Bernhard-Rezeption reagiert man auf diese intransitiven, arabesken Satzgebilde mit den üblichen Begriffen wie Redundanz, Alliteration oder ihre akkumulative Wirkung des Wiederholten anstatt der anagrammatischen Bedeutung des *Ausbrechens aus der Linearität* und der *Auslöschung der Terme* durch ihre mehrmalige Wiederholung[608] und deren Signifikanten nachzugehen.

7.4.1.4.3 Die Rede von der Todessehnsucht entzieht ihr zugleich den Boden

Die immersive Todessehnsucht des allegorischen Melancholikers nimmt beinahe eine ganze Buchseite [22] in Anspruch, allerdings für eine Spur zu einem anagrammatischen Anathema wirkt diese immersive Todessehnsucht zu aufgesetzt, zu sehr geschrieben[609] und zu wenig durchlitten, letztlich zu sehr dem Literalsinn angenähert, folglich anagrammatisch zu leichtgewichtig. Genau genommen reicht diese flache analog Beschreibung von Selbstmordgelüsten nicht einmal für eine poetische Stimmung, geschweige denn für eine latente Bedeutung aus. Schließlich ermahnt sich der Erzähler selbst, (endlich) „zur Sache" zurückzukehren.

---

[607] Vgl. Thomas Bernhard: 1986: *Auslöschung*: […] „mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen"

[608] Bei der Anwendung des „Gesetzes der Paarbildung" Saussures kann in Prosatexten ein vernachlässigbarer „Rest" übrigbleiben. Vernachlässig insofern, als nach Baudrillard der Rest einen diskursiven Wert darstellt, der anders als im Gedicht, wo das paarweise Auftreten von Vokalen und Konsonanten als gesetzt vorausgesetzt wird, sich einfach ergeben kann, denn kein Prosaschriftsteller der Moderne verschwendet einen Gedanken an das Erbsenzählen von Vokalen und Konsonanten, was allerdings nichts am analytischen Prinzip von Anagrammen ändert.

[609] Mit dem Entschluss zur Nachträglichkeit, nämlich „diese Sätze zu schreiben"

Zur Sache: ich bin nach Parschallen gelaufen, weil ich nicht verrückt werden will; ich muß aus dem Haus, wenn ich nicht verrückt werden will. Die Wahrheit aber ist, daß ich verrückt werden will, ich will verrückt werden, *nichts lieber als* wirklich *verrückt werden, aber ich befürchte, daß ich noch lange nicht verrückt werden* kann. *Ich will endlich verrückt werden! Ich will nicht nur Angst haben vor dem Verrücktwerden, ich will endlich verrückt werden. […] 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 unvorstellbaren Schmerzes, das Haus auf gar keinen Fall verlassen würde, daß ich dann verrückt werden* müßte. [22-23]

Nach profaner Lesart wäre die Irritation allein durch die explizite Willenskundgebung zum Verrücktwerden und der Überwindung der Angst vor dem Verrücktwerden, hinter der sich die eigentliche Angst vor dem Licht verbirgt, denn er müßte ja, hätte der *schreibende* Erzähler – dieses narrative und zugleich diskursive *mise en abyme* sorgt für eine weitere Verwirrung – wirklich Angst vor der Finsternis, bei Einbruch der Dunkelheit und plötzlich hereinbrechenden Finsternis[610] bloß das Licht anknipsen und müßte auch nicht nach Burgau oder Parschallen laufen, könnte im Haus bleiben und seine Zustände unter dem Licht einer Tischlampe niederschreiben. Das tut er offenkundig auch. Auch die Mütze trägt er schon die längste Zeit auf dem Kopf. – Doch bekanntermaßen ist logisch-sinnsuchendes Lesen solcher Textformationen wenig zielführend. *Lesen* wir den markierten Binnensatz aus seinem Textumfeld *heraus* und fragen ihn nach seiner (möglichen) inhärenten Funktion ab:

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, […]*

Der totale Ausfall des Sehvermögens des Erzählers widerspiegelt die *profane* Unlesbarkeit der gesamten Textsequenz und verweist implizit auf eine ausgesprochen stimmungsorientierte Lektüre hin, denn es ist gerade die *kognitive Dissonanz* diese Textabschnitts (*foregrounding*) eine ideale Bedingung für eine Identifikation von Stimmungsindikatoren. Mit der *zweiten* Lektüre finden sich überdeutliche Spuren des latenten *Anathemas des Kainsmals*, der gestörten „Zwei-Einigkeit" mit der gemeinsamen Mutter in der Fruchtblase (Sloterdijk) des Brüderpaars. Was dem schreibenden Protagonisten offensichtlich zu schaffen macht, ist das *Gedächtnis* des eigenen Textes, das umso intensiver zutage tritt, wenn er *nichts mehr sieht*, aber umso intensiver *hört und wie hört*, nämlich das Echo der Stimme

[610] Dunkelheit und Finsternis sind hier dezidiert nicht als Metaphern oder Chiffren der melancholischen Befindlichkeiten des Erzählers zu lesen, sondern als reale, stimmungsimmanente Phänomene, die das textuelle *backgrounding* der gesamten Erzählung figurieren.

des aus dem Haus (vergeblich) „ausgelöschten“ Bruders im vom erzählenden Protagonisten melancholisch „*um*gestimmten Raum“. Und es ist diese nicht mehr verstummen wollende Stimme, der er sich, erfolglos, schreibend zu entledigen versucht. – Lesen wir als nächstes die *Kinnwunden* Episode aus dem Text heraus:

7.4.1.4.4 Einen Reihung gleichklingender Lautbilder ergibt noch kein Anagramm

[24-25]*In dem großen Spiegel in meinem Zimmer in welchem ich, wenn ich heimkomme, sofort den Grad meiner Erschöpfung feststelle, meiner* Körpererschöpfung, *meiner* Geisteserschöpfung, *meiner* Tageserschöpfung, *habe ich dann die Kinnverletzung gesehen (eine solche Verletzung hätte ja von einem Arzt zusammengenäht werden müssen, aber ich habe keinen Arzt aufgesucht, ich suche nie mehr einen Arzt auf, ich verabscheue die Ärzte, ich lasse die Kinnwunde, wie sie ist), zuerst nicht einmal die Kinnverletzung selbst, sondern eine große Menge* ***gestockten*** *Blutes auf meinem* ***Rock****. Ich bin* ***erschrocken****, wie ich den blutigen* ***Rock*** *gesehen habe, denn nun ist, fuhr es mir durch den* ***Kopf****, der einzige* ***Rock****, den ich habe, blutig.[…] Ich habe auch gar nicht versucht, meinen blutigen* ***Rock*** *zu reinigen. Noch vor dem Spiegel bin ich in ein Gelächter ausgebrochen, und während des Gelächters habe ich dann gesehen, daß ich mir ja das Kinn aufgeschlagen habe, daß ich eine schwere Körperverletzung mit mir herumtrage.*

In der phonetischen Wiederholung in: *gest**ock**ten – R**ock** – erschr**ock**en – Kopf – R**ock** – **Rock*** wird die Grenze zwischen der unablässig reklamierten rhythmisch-musikalisch organisierten Sprache Bernhards und anagrammatischen Implikationen augenscheinlich, denn es handelt sich hierin erklärtermaßen nicht um eine *Dissemination* eines „thematischen Wortes“ (vgl.: „Agamemnon“) sondern um eine explizite Akkumulation und Alliteration des im Satzgefüge Gesagten. (vgl. den Vers Swinburnes im 4. Kapitel) Mit diesem Beispiel findet der Topos der Musikalität unbestritten seine Bestätigung, jedoch für eine anagrammatische Lektüre taugt es nicht. – Ganz anders und weniger auffällig finden sich *latente Bedeutungen* in den beiden unterstrichen markierten Satzteilen:

ich lasse die Kinnwunde, wie sie ist

Ich habe auch gar nicht versucht, meinen blutigen Rock zu reinigen.

In der Insistenz des in der Dunkelheit ausgehenden Erzählers, die Kinnwunde so zu belassen, *wie sie ist* verbirgt sich im Zuge der *zweiten* Lektüre eine Spur zu einem *latenten Anathema*, die es freizulegen gilt. Es ist das zum einen das christologische Symbol der offenen Wunde, aus dem Blut und Waser austritt, die zum eucharistischen Gedächtnis mutiert ist und zum anderen ist es die mangels ärztlicher Versorgung grob vernarbte Kinnwunde, die mithin zum unauslöschlichen Zeugnis des allegorischen Gedächtnisses der Selbstverletzung in der zur Schau gestellten Verweigerung der Wundversorgung. – Auch die unversuchte Reinigung des blutigen Rocks des Erzählers anagrammiert mit den vor der

Kreuzigung abgelegten blutgetränkten Kleidern die Passion Christi. Es ist davon auszugehen, dass diese anagrammatischen Latenzen nicht bewusst gesetzt sind, wie Saussure dies erfolglos nachzuweisen versucht hat, sondern das analytische Ergebnis der *zweiten* Lektüre. Jakobson spricht in diesem Zusammenhang von der unbewussten „sprachlichen Gestaltung in der Dichtung.[611]“ (Jakobson: 2016: 311-327)

7.4.1.4.5 Der Erzähler kommt endlich zur Sache:

„Wie das Sprechen zur Sprache wird“

Ferdinand Saussure[612]

Aber wie gesagt, das war letzten Sonntag, nicht heute, und ich will sagen, daß ich heute auf dem Weg nach Parschallen eine Mütze gefunden habe und daß ich diese Mütze jetzt, während ich dies aufschreibe, aufhabe, ja ich habe die gefundene Mütze aus verschiedenen Gründen auf …diese graue, dicke, derbe, schmutzige Mütze, ich habe sie schon solange auf, daß sie schon meinen eigenen Kopfgeruch angenommen hat …Ich habe sie aufgesetzt, weil ich sie nicht mehr sehen habe wollen. Ich habe sie sofort, nach dem ich zuhause war, in meinem Zimmer verstecken wollen, im Vorhaus verstecken wollen, und zwar aus wahrscheinlich auch in Zukunft völlig unaufgeklärten Gründen; im ganzen Haus habe ich sie irgendwo verstecken wollen, aber ich habe für die Mütze keinen geeigneten Platz finden können, also habe ich sie aufgesetzt. Ich habe sie nicht mehr anschauen können, aber auch nicht wegwerfen, vernichten können. Und jetzt bin ich schon mehrere Stunden lang im ganzen Haus herumgelaufen mit der Mütze am Kopf, ohne sie anschauen zu müssen. Die ganzen letzten Stunden habe ich unter der Mütze verbracht, denn ich habe sie schon auf dem Heimweg aufgehabt und nur einen Augenblick lang vom Kopf heruntergenommen, um für sie einen geeigneten Platz zu suchen, und da ich für sie keinen geeigneten Platz gefunden habe, habe ich sie einfach aufgesetzt. Aber immer werde ich die Mütze auch nicht auf meinem Kopf haben können …In Wahrheit bin ich ja schon die längste Zeit von dieser Mütze beherrscht, die ganze Zeit habe ich an nichts anderes als auf die Mütze auf meinem Kopf gedacht … Ich befürchte, daß dieser Zustand, die Mütze auf dem Kopf zu haben und von der Mütze auf meinem Kopf beherrscht zu sein, von ihr bis in die kleinsten und allerkleinsten Existenzmöglichkeiten meines Geistes wie meines Körpers, und sie nicht von Kopf herunter zu nehmen, sie aufzubehalten, und nicht *mehr herunter zu nehmen, mit meiner Krankheit zusammenhängst, das vermute ich: mit dieser Krankheit, die mir bis heute im ganzen neun Ärzte nicht haben erklären können, neun Ärzte wohlgemerkt, die ich alle in den letzten Monaten, bevor ich vor zwei Jahren mit den Ärzten Schluß gemacht habe, aufgesucht hatte; oft waren diese Ärzte für mich nur unter unvorstellbar schwierigen Bedingungen erreichbar und mit den ungeheuerlichste Kosten verbunden gewesen. Bei dieser Gelegenheit habe ich die Unverschämtheit der Ärzte kennengelernt, Aber, denke ich jetzt, ich habe die Mütze den ganzen Abend lang aufgehabt und ich weiß nicht,* warum *ich sie aufgehabt habe! Und ich habe sie nicht vom Kopf heruntergenommen und ich weiß nicht,* warum! *Sie ist mir eine fürchterliche Last, als ob sie mir ein Schmied auf den Kopf geschmiedet hätte. Aber das ist alles nebensächlich, denn ich wollte ja nur notieren, wie ich zu der Mütze gekommen bin, festhalten, wo ich die Mütze gefunden habe und, natürlich, warum ich sie noch immer auf dem Kopf habe. Das alles wäre mit einem einzigen Satz gesagt, wie alles mit einem einzigen Satz gesagt ist, aber niemand vermag alles mit einem Satz zu sagen* …[25-26]

[611] […] Doch ist auch hier die Frage, ob nicht in gewissen Fällen ein intuitiv erfaßtes latentes Wirken der Sprache selbst derartigen vom Wissen getragenen Erwägungen vorangeht und zugrundeliegt. Das rationale Erfassen des Baues selbst mag beim Verfasser ex post facto oder auch nie erfolgen. […] (Jakobson: 2016: 312)

[612] Vgl. dazu: Saussure in: Starobinski: 1980: 8-9: „ […] doch was ist es, was Sprache und Rede voneinander trennt, oder was erlaubt es, in einem bestimmten Augenblick zu sagen, daß die Sprache *als Rede tätig wird?*

Dieser erste Textabschnitt ist ein Beispiel der für Bernhard typischen rhetorischen Opulenz und Redundanz, auf die selbst der erzählende Protagonist am Ende diese Ausschnitts hinweist, die zwar uneingeschränkt als Stimmungsindikator fungiert, der jedoch hier das Zeug zur reinen Sichtbarkeit einer Arabeske noch nicht eignet – zu sehr ist der Text noch lesbar (vgl. beispielsweise die Viehdiebsgesindel-Episode) – ; allerdings ist er von der Referenzialität des Literalsinns noch ein Stück weiter entfernt. Er ist, könnte man sagen, als stilistischer *Anlauf* für die *Intransitivität* – hier als Bedingung für die mit der zweiten Lektüre initiierten „Aufhebung der linearen Sukzession" (Blanchot: 2012: 88) und der *Auslöschung* der Signifikanten zu verstehen – des nächsten Textabschnitts aufzufassen. – Wäre da nicht die mit der *ersten* Lektüre auffällig gewordene und mithin *herausgelesene* Bemerkung des schreibenden/erzählenden Protagonisten:

Aber das ist alles nebensächlich, denn ich wollte ja nur notieren, wie ich zu der Mütze gekommen bin, festhalten, wo ich die Mütze gefunden habe und, natürlich, warum ich sie noch immer auf dem Kopf habe. Das alles wäre mit einem einzigen Satz gesagt, wie alles mit einem einzigen Satz gesagt ist, aber niemand vermag alles mit einem Satz zu sagen …

In dieser Bemerkung verbirgt sich ein alter Traum der Dichterzunft, alles mit einem *verräumlichten Satz* zu sagen; nirgendwo fanden wir eine bessere Erklärung dieses Traumes als bei Maurice Blanchots: *Joubert und der Raum* in: M. Blanchot: *Der Gesang der Sirenen* (1982: 72-82); aus dem wir eine signifikante Textstelle zu zitieren:

Joubert besaß jene Gabe (der Verschwiegenheit, A.G.). Er schrieb nie ein Buch; er traf lediglich Vorbereitungen, eines zu schreiben. Dann vergaß er sogar seinen ursprünglichen Vorsatz. Genauer gesagt; das was er suchte, jene Quelle der schriftlichen Aussage, jener Raum, um hineinzuschreiben, jenes Licht, das es im Raum zu umschreiben galt, forderten von ihm und bekräftigten in ihm Anlagen, die ihn für jede gewöhnliche literarische Arbeit untauglich machten. In diesem Punkt ist er einer der ersten ganz modernen Schriftsteller gewesen, da er dem Kreisumfang das Zentrum vorzog, die Ergebnisse den Voraussetzungen ihrer Entdeckung opferte, indem er nicht schrieb, um Buch an Buch zu reihen, sondern die Herrschaft über jenen Punkt zu erlangen, aus dem alle Bücher hervorgehen und der, wenn er ihn einmal gefunden hätte, ihn der Aufgabe, welche zu schreiben, entheben würde. (ebd.: 73)

Es ist einigermaßen erstaunlich, dass Joubert seinen Traum vom *verräumlichten* Schreiben nahezu hundert Jahre vor Mallarmé, dem das unbestritten Verdienst, mit *Un Coup de dés* der „Sprache ihre Tiefe zurückgeben zu haben", zugesprochen wird, beharrlich verfolgt hat. – Wenn der jetzt schreibende Protagonist in der *Mütze* sich implizit der Umständlichkeit seiner Schilderung bezichtigt, dann kann das nicht drüber hinwegtäuschen, dass mit

Bernhards *Intransivität* der angesprochenen Textsequenz unausgesprochen die Liquidierung der „Rede“, von der nur noch das „Gestöber der Lettern“ übrigbleibt. Die „Mütze“ verschwindet und mit ihm das Wort; sichtbar bleibt nur noch in der Tiefe des Weißen der Gestus der schreibenden Hand.

Gestern um diese Zeit habe ich noch nichts von dieser Mütze gewusst, und jetzt beherrscht mich die Mütze ...Noch dazu handelt es sich um eine ganz alltägliche Mütze, um eine von Hunderttausenden Mützen! Aber alles, was ich denke, was ich fühle, was ich tue, was ich nicht *tue, alle, was ich bin, was ich darstelle, ist von dieser Mütze beherrscht, alles, was ich bin, ist unter der Mütze, alles hängt auf einmal (für mich, für mich in Unterach!) mit dieser Mütze zusammen, mit einer dieser Mützen, wie sie, das weiß ich, vornehmlich die Fleischhauer in der Gegend aufhaben, mit dieser derben, dicken, grauen Mütze. Es muß nicht unbedingt eine Fleischhauermütze sein, sie kann auch eine Holzfällermütze sein, auch Holzfäller haben solche Mützen auf, auch die Bauern. Alle haben hier diese Mützen auf. Aber endlich zur Sache: es hat damit angefangen, daß ich nicht nach Burgau, den kürzeren, sondern nach Parschallen, den längeren Weg gelaufen bin, warum ich ausgerechnet gestern nicht nach Burgau, sondern nach Parschallen bin, weiß ich nicht. Auf einmal bin ich, anstatt nach rechts, nach links nach Parschallen gelaufen. Burgau ist für meine Zustände besser. Ich habe eine große Abneigung gegen Parschallen. Burgau ist häßlich, Parschallen nicht. So sind auch die Menschen in Burgau häßlich, in Parschallen nicht. Burgau hat einen fürchterlichen Geruch, Parschallen nicht. Aber für meinen Zustand ist Burgau besser. Trotzdem bin ich heute nach Parschallen gelaufen. Und auf dem Weg nach Parschallen habe ich dann die Mütze gefunden. Ich bin auf etwas Weiches getreten, zuerst habe ich geglaubt, auf ein Aas, auf eine tote Ratte, auf ein zerquetschtes Katzenvieh. Immer wenn ich in der Finsternis auf etwas Weiches trete, glaube ich, ich sei auf eine tote Ratte oder auf ein zerquetschtes Katzenvieh getreten ... Aber vielleicht ist es gar keine tote Ratte, gar kein zerquetschtes Katzenvieh, denke ich, und ich trete ein Schritt zurück. Mit dem Vorderfuß schiebe ich das Weiche in die Straßenmitte. Ich stelle fest, daß es sich weder um eine tote Ratte noch um ein zerquetschtes Katzenvieh, um gar kein Aas handelt.*

Eine Simulation der dispergierenden Auflösung der typographischen Linearität, die zudem der Flächigkeit der Buchseite verpflichtet ist, in eine räumliche Konstellation ist nur möglich, wenn zugleich der profane Lesemodus von einem „magischen“, einem herauslesenden Lesemodus[613] abgelöst wird. Mit diesem Lesemodus werden die prädikativen und attributiven Satzelemente zurückgedrängt, bleiben aber immer noch lesbar. Es bleibt der nachfolgenden *zweiten,* der anagrammatischen Lektüre vorbehalten, die Suspendierung der Signifikanten und die Auflösung der Linearität einzuleiten und zu manifestieren.

Gestern um diese Zeit habe ich noch nichts von dieser ***Mütze*** *gewusst, und jetzt beherrscht mich die* ***Mütze*** *...Noch dazu handelt es sich um eine ganz alltägliche* ***Mütze****, um eine von Hunderttausenden* ***Mützen****! Aber alles, was ich denke, was ich fühle, was ich tue, was ich* nicht *tue, alle, was ich bin, was ich darstelle, ist von dieser* ***Mütze*** *beherrscht, alles, was ich bin, ist unter* ***der Mütze****, alles hängt auf einmal (für mich, für mich in Unterach!) mit dieser* ***Mütze*** *zusammen, mit einer dieser* ***Mützen****, wie sie, das weiß ich, vornehmlich die Fleischhauer in der Gegend aufhaben, mit dieser derben, dicken, grauen* ***Mütze****. Es muß nicht unbedingt eine Fleischhauer****mütze*** *sein, sie kann auch eine Holzfäller****mütze*** *sein, auch Holzfäller haben solche* ***Mützen*** *auf, auch die Bauern. Alle haben hier diese* ***Mützen*** *auf. Aber endlich zur Sache: es hat damit angefangen, daß ich nicht nach* ***Burgau****, den kürzeren, sondern nach* ***Parschallen****, den längeren Weg gelaufen bin, warum ich ausgerechnet gestern nicht nach* ***Burgau****, sondern nach* ***Parschallen*** *bin, weiß ich nicht. Auf einmal bin ich, anstatt nach rechts, nach links nach* ***Parschallen*** *gelaufen.* ***Burgau*** *ist für meine Zustände besser. Ich habe eine große Abneigung gegen* ***Parschallen****.* ***Burgau*** *ist häßlich,* ***Parschallen*** *nicht. So sind auch die Menschen in* ***Burgau*** *häßlich, in* ***Parschallen*** *nicht.* ***Burgau*** *hat einen fürchterlichen Geruch,* ***Parschalle****n nicht. Aber*

[613] Vgl. Bettine Menke: 1994: *Ornament, Konstellation, Gestöber* in: Kotzinger, Rippl (Hg.): 1994: *Zwischen Klartext und Arabeske* (307-326; hier 315-316)

*für meinen Zustand ist **Burgau** besser. Trotzdem bin ich heute nach **Parschallen** gelaufen. Und auf dem Weg nach **Parschallen** habe ich dann die **Mütze** gefunden. Ich bin auf etwas **Weiches** getreten, zuerst habe ich geglaubt, auf ein **Aas,** auf eine tote **Ratte**, auf ein zerquetschtes **Katzenvieh**. Immer wenn ich in der Finsternis auf etwas **Weiches** trete, glaube ich, ich sei auf eine tote **Ratte** oder auf ein zerquetschtes **Katzenvieh** getreten ... Aber vielleicht ist es gar keine tote **Ratte**, gar kein zerquetschtes **Katzenvieh**, denke ich, und ich trete ein Schritt zurück. Mit dem Vorderfuß schiebe ich das **Weiche**. in die Straßenmitte. Ich stelle fest, daß es sich weder um eine tote **Ratte** noch um ein zerquetschtes **Katzenvieh**, um gar kein **Aas** handelt.*

Walter Benjamin spricht von einem „mimetischen Vermögen", von einer anthropologischen Begabung, die auf dem Begriff der „Hellsicht" gründet und „allmählich in Schrift und Sprache hineingewandert" ist und die Sprache dergestalt „die höchste Verwendung des mimetischen Vermögens", die sich im „Ornament" als deren abstrakte „Vorlage" abbildet und mithin die „hohe Schule der Einfühlung" impliziert. (B. Menke: 1991a: 285-287) Der arabeske Blick, der der Motor des „mimetischen Blicks" ist, korrespondiert mit der Arabeske als „gelesene Konstellation" in dem er sie als stellaren Blick festhält. Darin liegt allerdings die Gefahr der Arretierung dieses momenthaften „mimetischen Blicks". (ebd.: 288-289) Dieser Gefahr kann nur mit dem Umschlag in die *zweite* Lektüre begegnet werden. Bettine Menke erklärt dies mit dem „Wechselspiel von Satz und Gegensatz, dass das „Vexierbild strukturell bestimmt" sich in der *zweiten* Lektüre vollzieht. In der *zweiten* Lektüre sieht Bettine Menke, dass sie das „Wort in seinen Primat (wieder)" einsetzt, „sie liest, was der ersten zugrunde liegt", nämlich sie macht die „Sprachlichkeit der Sprache", das >Sein der Sprache< (Foucault: 1974: Die Ordnung der Dinge; *Erg*. A.G.) sichtbar. (B. Menke: 2001a: 297). Resümierend formuliert Menke im Hinblick auf die *zweite* Lektüre die Bewegungen zwischen >Satz< und seinem >Gegensatz<, „der – als Suspendiertes – diesen bestimmt", die den anagrammatischen Raum der Texte für eine Dissemination des Suspendierten, also nicht mehr Lesbaren, nur noch Sichtbaren, erst durch diese Bewegung bereitstellt.

7.4.1.4.6 Versuch einer zweiten, „magischen" Lektüre

*Gestern um diese Zeit habe ich noch nichts von dieser **Mütze** gewusst, und jetzt beherrscht mich die **Mütze** ...Noch dazu handelt es sich um eine ganz alltägliche **Mütze**, um eine von Hunderttausenden **Mützen**! Aber alles, was ich denke, was ich fühle, was ich tue, was ich* nicht *tue, alle, was ich bin, was ich darstelle, ist von dieser **Mütze** beherrscht, alles, was ich bin, ist unter **der Mütze**, alles hängt auf einmal (für mich, für mich in Unterach!) mit dieser **Mütze** zusammen, mit einer dieser **Mützen**, wie sie, das weiß ich, vornehmlich die Fleischhauer in der Gegend aufhaben, mit dieser derben, dicken, grauen **Mütze**. Es muß nicht unbedingt eine Fleischhauer**mütze** sein, sie kann auch eine Holzfäller**mütze** sein, auch Holzfäller haben solche **Mützen** auf, auch die Bauern. Alle haben hier diese **Mützen** auf. Aber endlich zur Sache: es hat damit angefangen, daß ich nicht nach **Burgau**, den kürzeren, sondern nach **Parschallen**, den längeren Weg gelaufen bin, warum ich ausgerechnet gestern nicht nach **Burgau**, sondern nach **Parschallen** bin, weiß ich nicht. Auf einmal bin ich, anstatt nach rechts, nach links nach **Parschallen** gelaufen. **Burgau** ist für meine Zustände besser. Ich habe eine große Abneigung gegen **Parschallen**. **Burgau** ist häßlich, **Parschallen** nicht. So sind auch die Menschen*

*in **Burgau** häßlich, in **Parschallen** nicht. **Burgau** hat einen fürchterlichen Geruch, **Parschallen** nicht. Aber für meinen Zustand ist **Burgau** besser. Trotzdem bin ich heute nach **Parschallen** gelaufen. Und auf dem Weg nach **Parschallen** habe ich dann die **Mütze** gefunden. Ich bin auf etwas **Weiches** getreten, zuerst habe ich geglaubt, auf ein **Aas,** auf eine tote **Ratte**, auf ein zerquetschtes **Katzenvieh**. Immer wenn ich in der Finsternis auf etwas **Weiches** trete, glaube ich, ich sei auf eine tote **Ratte** oder auf ein zerquetschtes **Katzenvieh** getreten ... Aber vielleicht ist es gar keine tote **Ratte**, gar kein zerquetschtes **Katzenvieh**, denke ich, und ich trete ein Schritt zurück. Mit dem Vorderfuß schiebe ich das **Weiche**. in die Straßenmitte. Ich stelle fest, daß es sich weder um eine tote **Ratte** noch um ein zerquetschtes **Katzenvieh**, um gar kein **Aas** handelt.*

So eindrucksvoll Mallarmés *Un Coup de dés* die disseminative Organisation seines Textes vor Augen führt, als Modell für eine anagrammatische Lektüre, die sich das Auffinden von Spuren des Anathemas zum Ziel setzt, ist sie nicht oder nur bedingt geeignet. Die Akzentuierung liegt in Mallarmés Modell auf einer „nicht-profanen, nicht linearen Lektüre“ (B. Menke: 1991a: 311)

In simultaner Anlehnung an das Modell der disseminativen Sichtbarkeit bei Mallarmés *Un Coup de dés* versuchen wir, das bar jeder Referenzialität nur noch Sichtbare, dem materiellen Getöse der rumorenden Lettern ihrer immanenten Literarität dem „magischen Blick“ preiszugeben. Simultanität ist hier nicht als Verfahren der Analogie, sondern als eine von einer Metaebene des „mimetischen Vermögens“ ausgehende *zweite* oder *magische* Lektüre der negativen „stellaren Konstellation“ zu denken. Das Weiß der Zwischenräume und des Hintergrunds werden von den durch die Suspendierung der Signifikanten und der Auflösung der profanen Linearität obsolet gewordenen prädikativen und den attributiven Satzelementen bereitgestellt. Damit ist der disseminative Restbestand an Wörtern nicht mehr grammatisch, sondern nur noch anagrammatisch lesbar. Die verbliebenen Terme scheinen in diesem Weißem zu schweben, falls das vorstellbar sein sollte, denn die hier gewählte Darstellung ist dann doch zu sehr der Fläche verhaftet.

*Gestern um diese Zeit habe ich noch nichts von dieser **Mütze** gewusst, und jetzt beherrscht mich die **Mütze***

*...Noch dazu handelt es sich um eine ganz alltägliche **Mütze**, um eine von*

*Hunderttausenden **Mützen**[614] Aber alles, was ich denke, was ich fühle, was ich tue, was ich nicht tue, alle, was ich bin, was ich darstelle, ist*

*von dieser **Mütze** beherrscht, alles, was ich bin, ist unter der **Mütze**, alles hängt auf einmal (für mich, für mich in Unterach!)*

*mit dieser **Mütze** zusammen, mit*

[614] Die im schwachen Grauton zurückgenommenen Wörter sollen deren periphere Sichtbarkeit, aber nicht mehr verstehende Lesbarkeit simulieren.

einer dieser ***Mützen****, wie sie, das weiß ich, vornehmlich in der Gegend aufhaben, mit derben, dicken, grauen* ***Mütze****. Es muß nicht unbedingt eine Fleischhauer****mütze*** *sein, sie kann auch eine Holzfäller****mütze*** *sein, auch haben solche* ***Mützen*** *auf, auch die haben hier diese* ***Mützen*** *auf. Aber endlich zur Sache: es hat damit angefangen, daß ich nicht nach* ***Burgau*** *kürzeren, sondern nach* ***Parschallen****, den längeren Weg gelaufen bin, warum ich ausgerechnet gestern nicht nach* ***Burgau****, sondern nach* ***Parschallen*** *bin, weiß ich nicht. Auf einmal bin ich, anstatt nach rechts, nach links nach* ***Parschallen*** *g* ***Burgau*** *für meine Zustände besser. Ich habe eine große Abneigung* ***Parschallen***

Burgau *ist häßlich,* ***Parschallen*** *nicht. So sind auch die Menschen in* ***Burgau*** *häßlich,* ***Parschallen*** *nicht*

Burgau *einen fürchterlichen Geruch,* ***Parschallen*** *nicht. Aber für meinen Zustand* ***Burgau*** *besser. Trotzdem bin ich heute nach* ***Parschallen*** *gelaufen. Und auf dem Weg nach* ***Parschallen*** *aber ich dann die* ***Mütze*** *gefunden. Ich bin auf etwas*

Diese simultane Darstellung von Räumlichkeit findet ihre Entsprechung bei B. Menke (1991a: 306), die wiederum auf Julia Kristevas Aufsatz „Zu einer Semiotik der Paragramme“ in: Helga Gallas (Hg.): 1972: 165-200) „Strukturalismus als interpretatives Verfahren“ zurückverweist. Bei B. Menke heißt es dazu: Erst in der *Unterbrechung* linearer Kontinuität und damit des „geläufigen Lesens“ ist am Text auf dessen räumliche, d.i. „simultane“ Organisiertheit und dessen *Sichtbarkeit* erneut hingewiesen. Darum kam im *Coup de dés „*dem Dichter alles auf den Akt des Lesens“ an, und in diesem auf die „Aufhebung der linearen Sukzession“ (Blanchot) (B. Menke: 2001a: 306). – Zwanzig Jahre

zuvor liest sich dies bei Kristeva im IV. Kapitel: *Das tabuläre Modell des Paragramms* (1972: 174-175) so:

In dieser Perspektive stellt sich der literarische Text als ein System mehrfacher *Verknüpfungen* dar, das als Struktur paragrammatischer Raster beschrieben werden kann. Als paragrammatischer Raster bezeichnen wir das tabuläre (nicht-lineare) Modell der Herausarbeitung des literarischen Bildes, anders ausgedrückt, den dynamischen und räumlichen Graphismus, […]. Der Begriff des Rasters ersetzt die Eindeutigkeit (Linearität), indem er sie aufnimmt, […].

Dieser Gedanke liegt auch Blanchots Begriff des „literarischen Raums“ (Blanchot: 1982 und 2012) zugrunde. Für unser gegenständliches Vorhaben, Spuren des Anathemas ursprünglichen Schreibens der *Mütze* zu isolieren, bildet diese verräumlichte Darstellung die Basis, uns der *anagrammatischen Schreibweise* dieser Erzählung anzunähern, denn anders als Mallarmé, wie dies B. Menke konstatiert, liegt uns an der Sichtbarmachung ihrer Setzung, nämlich, dass die *fingierte Mütze* in der kurzen Erzählung als *latentes Anagramm* des intransitiven Schreibens fungiert. „Geschichten“ werden bei Thomas Bernhard anders, nämlich sich selbst *auslöschend* geschrieben

7.4.1.4.7 Das Anathema des „grabend auslöschenden“ Schreibens

„schrieb und schrieb und schrieb…“

Schluß der Erzählung: *Die Mütze*

Die Spuren zum Anathema des *grabend auslöschenden* Schreibens führen über die nicht vorhandene *Mütze*, über das Gestöber ihrer Lettern und deren „stellare Konstellation“ (Menke/Benjamin: 2001a), über ihre *nicht mehr lesbare Sichtbarkeit*. Die oftmals beschworene Redundanz als sinndestruierendes Element in Bernhards Prosa erfährt hier die Qualität anagrammatischen Schreibens, zu deren Schlüsselwort die redundante *ausgelösch-*

te Anwesenheit der Mütze avanciert. So gesehen kann die Erzählung die *Mütze* als *anagrammatische Metalepse*[615] intransitiven Schreibens gelesen werden.

7.5 Resümee zum 7. Kapitel

Diesem annähernd einhundertdreißig Seiten umfassenden, in vier Abschnitte unterteilten Kapitel kommt in mehrfacher Hinsicht eine Relaisfunktion zu. Zum einen knüpft es ergänzend und erweiternd an die Ausführungen zum *eigentlichen Thomas Bernhard* im 6. Kapitel an, zum anderen rekurriert es mit der stimmungsorientierten, anagrammatischen Lesart unter Bezugnahme auf B. Menke (2001a) Blanchot (1982) und Baudrillard (2011) der beiden Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* auf die theoretischen Erörterungen im 5.- und zum Teil auch 6. Kapitel und verweist zugleich auf das 8. Kapitel mit der gegenständlicher anagrammatischen Lektüre von *Frost* voraus, insofern die gewonnen Erkenntnis dieses 7. Kapitels explizit Anwendung finden können. Die Auswahlkriterien für die beiden Erzählungen wurden mitunter von den Besonderheiten der Übergangsphänomene, einmal mit dem „qualitativen Wechsel" vom transitiven zum intransitiven Schreiben Bernhards in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, die hier mit der Erzählung *Der Schweinhüter* abgedeckt wurde und zum anderen der anagrammatische Paradigmenwechsel vom Anathema der Gewalt zum Anathema des *grabenden Schreibens* in *Die Mütze*, bestimmt. Ein dieser Besonderheit äußerte sich dahingehend, dass die textuelle, eschatologisch melancholischen Grundstimmung im *Schweinehüter* und vor allem die spezifische „Sprachsituation" einer anderen methodische Herangehensweise als in der Erzählung *Die Mütze*, die von einer allegorisch melancholischen Grundstimmung bestimmt ist, mithin einer anderen analytischen Lesart bedurfte. Doch die wohl wichtigste und nachhaltigste Entdeckung dieses Supplementkapitels besteht insbesondere darin, dass im Bernhardschen paradigmatischen Narrativ der *Auslöschung* – seine Funktion spannt einen historischen Bogen von der Erzählung *Der Schweinhüter*, unter einer anderen poetologischen Prämisse in der Erzählung *Die Mütze* bis zur textuellen Immanenz im gleichnamigen Roman *Auslöschung* – eine doppelte Semantik zu erkennen gibt, die darin zu sehen ist, dass dieses Narrativ einerseits die Dimension einer anagrammatischen Bedeutung aufweist, explizit in der *Auslöschung* des Bildnis der Mutter im *Schweinehüter* und im *auslöschenden*, tilgenden Schreiben in

[615] Unter *anagrammatischer Metalepse* verstehen wir hier die a-logische Vermengung der Erzähler-Ebene mit der Ebene der der Erzählung, die insofern eine anagrammische ist, als sie sich im manifesten Text ihrer Entbergung widersetzt und ihre Wirkung aus ihrer Latenz entfaltet. Sie äußert sich nicht als narratives Manöver des empirischen Autors, sondern als implizite Strategie der *schreibenden* Erzählerfigur.

der *Mütze*, und es gleichzeitig mit dem Begriff der *Auslöschung* eine elementare Wesenheit von Anagrammen, nämlich ihre autoreflexive *Tilgung* der Terme, zum Ausdruck bringt. (Baudrillard: 2011: 353) So gesehen weist dieses Narrativ unübersehbar die Qualität einer Metalepse, in Form eines *mise en abyme* auf. Es bildet etwas ab, indem es sich selbst abbildet – Diese nicht unbeträchtlichen Einsichten in die spezifischen Besonderheiten der beiden Erzählungen sollten uns bei der gegenständlichen anagrammatischen Lektüre von *Frost* im 8. Kapitel zugutekommen. Es ist allerdings zu erwarten, dass aufgrund der epischen Gattung Roman ein weiteres Mal an bestimmten Schrauben des offenen Leitmodells gedreht werden muss, denn die Dispergierung des „Anathemas der Gewalt" über einen größeren Textraum bedarf einer anderen Herangehensweise bei der Auswahl signifikanter Textpassagen, die oft über mehr als hundert Seiten auseinanderliegen können, das heißt, dass bereits bei dieser Auswahl dieser Textsegmente ein *verkörperlichtes Denken* Platz greifen wird müssen.

8 Bernhards „Frost“: Versuch einer anagrammatischen Lesart

Die Verortung der „Anagramme[616] der Gewalt“ im textuellen Gedächtnis

> Zum Studienrat: wenn wir einen Menschen betrachten, *der auf rätselhafte Weise getötet wird, aber dessen Tod nicht sofort eintritt, sondern nur nach und nach, ohne daß der Betreffende weiß, wer seine Mörder sind,* obwohl keine Zweifel darüber besteht, daß es ein gewaltsamer Tod ist; […]
>
> *In der Höhe Rettungsversuch Unsinn*

8.1 Erster Kapitelabschnitt

8.1.1 Vorbemerkungen

Die Sinnhaftigkeit einer anagrammatischen Lektüre erschöpft sich nicht allein in der Absicht, *latente* Anathemen unter *manifesten* Texten aufzuspüren, sondern u.a. auch in der Entspannung der „hermeneutischen Aporie des Strukturalismus“ (Haverkamp 2000: 134) infolge der im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der Anagramme Ferdinand de Saussures durch Jean Starobinski am Ende der 1960er Jahre von Julie Kristeva[617] ins Leben gerufenen neuen Texttheorie (ebd.). Zudem werden dabei andere epistemologische Sichtweisen des Romans durch eine andere, eine anagrammatische Lektüre ermöglicht, die einer linear diskursiven Lesart nicht zugänglich sind. Eine wesentliche Bedeutung dieser

[616] Um mit dem wechselweisen Sprachgebrauch der Begriffe *Anagramm* und *Anathema* keine unnötige Verwirrung zu stiften, bedarf es dazu vorweg einer klärenden Anmerkung: Der ästhetische Grundbegriff *Anagramm* steht für all das, was Anselm Haverkamp in seinem schon mehrmals erwähnten Beitrag in: *Ästhetische Grundbegriffe* (Barck, Hg: 2005: 133-153) als solchen, umfangreich kommentierend, definiert hat. – Der Begriff des *Anathemas* geht auf das „glücklicherweise “ (Baudrillard: 2011) unbewiesen gebliebene *zweiten Gesetz* in Saussures Theorie der Anagramme zurück und steht in der dadurch möglich gewordenen freien Anwendung für den Saussureschen Begriff des „thematischen Wort[es]“. In diesem Sinne kann das *Anathema* sowohl in der manifesten sprachlichen Ebene markiert, als auch *unter den manifesten* Wörtern, bisweilen auch unter längeren Textpassagen verborgen sein. Jedenfalls, und das sei nochmals herausgestellt, geht es uns nicht zuerst um eine adäquat korrespondierende Anwendung der immanenten Vokalität der „vedischen Verse“ der Entdeckung Saussures, wenngleich der Zugang zu einem grundlegenden Verständnis nicht daran vorbeiführen kann.

[617] Vgl. die Einleitung von Reinhold Werner in: Julia Kristeva: 1978: *Die Revolution der poetischen Sprache.*

anagrammatischen Lektüre sehen wir im dabei angestrebten Versuch, dem Roman *Frost* insofern Gerechtigkeit teilwerden zu lassen, als darin das Bemühen Bernhards, eine neue Sprache zu suchen, in der die latenten *Manifestationen der Gewalt* (Haverkamp 2004: 157-168) in der Immanenz seiner Poetik ihren adäquaten Ausdruck finden. Dem Analytiker ist es letztlich vorbehalten, im Nachvollzug diese „Anagramme der Gewalt" aufzuspüren, die im *Gedächtnis* des Romantextes verortet sind. Letztlich ist von der *zweiten,* der anagrammatischen Lektüre ein epistemologischer Mehrwert, wie wir am Beginn dieser Arbeit verheißungsvoll postuliert haben, zu erwarten. Und der besteht nicht zuletzt darin, das in den Texten eingebettete latente Wissen lesbar zu machen.

8.1.1.1 Vorgangsweise

Mit der expliziten Bezugnahme auf den Titel dieser Arbeit „Stimmung als Latenzfigur in Thomas Bernhards Roman *Frost*. Versuch einer anagrammatischen Lektüre" drängt sich in diesem Kapitel eine Vorgangweise auf, mit deren Vollzug sich im Romantext in seiner Gesamtheit als *zeitbezogenes Gedächtnis* latente Bedeutungen in Form vom „Anagrammen der Gewalt" offenbaren sollten. – Zeitbezogen meint hier den Bezug auf die nur wenige Jahre vor der Zäsur der 1968er Jahre „gestaute[n] Zeit" (Dan Diner: 2011:165-172), in denen der restaurative Geist des Verdrängens, Unterdrückens und Wegschauens im kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Alltag bereits wieder Platz gegriffen hat. – Thomas Bernhards Debütroman kann mit Fug und Recht als singuläre, bisweilen radikale Ausformung *literarischen Wachrüttelns* aus der kulturellen Lethargie[618] der „Latenzzeit" verstanden werden. – So ist dieses Kapitel mit der erklärten Absicht und dem Bemühen verbunden, dem Roman *Frost* insofern *Gerechtigkeit* teilwerden zu lassen, als es von der Überzeugung bestimmt ist, dass dem verborgenen *Anathema der Gewalt* eine zutiefst humanitäre Schreibhaltung des historischen Autors Thomas Bernhard, die er mit aller Wortgewalt im Sinne des Ovidschen „ars adeo latet arte sua" zu verbergen wusste, inhärent ist, wie überhaupt Bernhards *intransitives* Schreiben selbst als typische *Latenzfigur* verstanden werden kann, die weniger nach Sinndeutung verlangt, als vielmehr nach einem sich von der Ästhetik ihrer Stimmungen *Einfach-berühren-lassen*, denn „Schreiben rührt an den Körper, seinem Wesen nach", wie es bei Jean-Luc Nancy in *corpus* heißt. (2007: 15) –

[618] Vgl.: Kommentar zu TBW 1: 354: „In den meisten früheren Besprechungen dieses Romans wird als Grundtenor die Betroffenheit durch eine völlig neue Stimme erkennbar, durch die auch der Wandel des Literatur- und Kunstverständnisses im Vorfeld des Jahres 1968 markiert werden kann." In dieser neuen Stimme ist all das, was den Strukturalisten der späten 1960er Jahren, zu Recht, zugeschrieben wird, in Bernhards „immanente Poetik" implizit vorweggenommen. Man muss sich bloß von dieser Stimme berühren lassen.

Dieses oben skizzierte Bild des bewusst latent, also verdeckt gehaltenen menschen*freundlichen* Thomas Bernhard mag so gar nicht ins selbst- und fremdinszenierte Bild des *öffentlichen* Thomas Bernhard, an dem beharrlich festgehalten wird, und schon gar nicht zur menschen*hassenden* Figur des Malers Strauch in seinem Debütroman passen, aber allemal in das in dieser Arbeit herausgestellte Bild des *eigentlichen Thomas Bernhard* im Sinne seiner „immanenten Poetik", den es allerdings nur im Zusammenhang mit der hier angestrebten anagrammatischen Lektüre geben kann. – Wenn wir in der Folge unserer analytischen Beobachtungen an nur wenigen, ausgesuchten Textpassagen die vielfältigen Möglichkeiten anagrammatischer Lesart zu explizieren versuchen, dann deshalb, weil wir uns ein Mehr an epistemologischer Ergiebigkeit versprechen, wenn wir unter diesem Aspekt diese Passagen – es sind dies im Wesentlichen solche der Exposition des *ersten* und *zweiten Tages* und oft weit auseinanderliegende, und dennoch mit der Exposition korrespondierenden Textpassagen – etwas gründlicher verhandeln werden, als dies von einem zwangsläufig nur dünnen Destillat einer den gesamten Text erfassenden Analyse zu erwarten wäre, zumal diesen Erkenntnissen und Einsichten aus den kurzen Textstücken eine performativ diffundierende Kraft inhärent ist, die sich in den wesentliche Grundzügen ihrer zentraler Motive über den gesamten Romantext erstreckt und erst dadurch Kohärenz erlangt. Es geht auch nicht vornehmlich darum, den unzähligen Deutungsversuchen des Romans *Frost* eine weitere, ähnlich geartete anzufügen, sondern vielmehr darum Möglichkeiten erkennbar zu machen, dass sich über eine andere, einer anagrammatischen, also tiefenstrukturellen Lesart, neue, verborgene Einsichten offenbaren können, deren poetologischer Mehrwert in Form des in *Frost* latenten Anathemas der *Gewalt als stummes Echo* des zu Asche gewordenen „bloßen Lebens" (vgl.: Agamben 2002, Haverkamp 2004: 157-168) der Shoa seine Entsprechung findet und der über eine rein diskursive Lesart nicht zutage treten kann. Wir werden uns im Vollzug der stimmungsorientierten Textanalyse mit dem Fokus auf *Anagramme der Gewalt* wieder des offenen Leitmodells bedienen, es gegebenenfalls, das heißt, nach den Erfordernissen der textuellen Implikationen, adaptieren und erweitern. Mehr dazu dann in den Vorbemerkungen zur Textanalyse.

8.1.1.2 Wie kann man der „Gerechtigkeit des Textes“[619] gerecht werden?

Die Ausführungen zu diesem Kapitel beschränken sich nicht allein auf die methodologische Affirmation durch eine weitere, differenzierte Anwendung des *offenen Leitmodells* an Bernhards Debütroman, sondern es wird unter Hinweis auf bestimmte, jüngere, vor allem den Roman *Frost* betreffende Forschungsansätze[620] zu zeigen versucht, dass darin, wenn auch aus unterschiedlichen Intentionen, bereits eine gewisse Nähe zu dem von uns präferierten Anspruch, über den „Text als Gedächtnis“ der „Gerechtigkeit“[621] des Romans *Frost* gerecht zu werden, erkennbar ist.[622] Den angeführten Arbeiten ist allerdings – erklärtermaßen aus der, zwangsläufig, perspektivischen Enge der hier präferierten Lesart – ein noch näher zu bestimmendes Forschungsmanko gemein, das sie letztlich daran hindern sollte, den entscheidenden *zweiten* Lektüreschritt in Richtung *textimmanenter* latenter „Anagramme der Gewalt“ zu setzen, die sie zwar allesamt mehr oder weniger implizit artikulieren, aber dann doch, wie schon zuvor Franz Eyckeler u.a., auf halben Weg zurückstecken, in einer linearen Lesart verharren und mithin sich diesen Zugang zum eigentlichen *Anathema* des Romans *Frost* verstellen. Dazu bedarf es vorweg einiger klärender Anmerkungen.

8.1.1.2.1 Anmerkungen zu einem nachhaltigen Forschungsmanko[623]

Es gilt erst einmal aufzuzeigen, dass in der hier nur auszugsweise angeführten Forschungsliteratur ein durchaus feines Gespür für das nach Ausschwitz *nicht mehr Sagbare* aber latent Vorhandene konstituiert werden kann und dem mitunter auch bis zu einem gewissen, über dieses Gespür hinausgehenden Ausmaß auch nachgegangen wird. – Unbestritten

[619] Anselm Haverkamp:1993: *Die Gerechtigkeit der Texte*, in: Ders. und R. Lachmann (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. (1993: 17-27)

[620] Die Arbeiten von Bernhard A. Kruse (2016) und Stefan D. Kaufer (1999) haben wir im 4. Kapitel: *Hindernisse auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre* schon eingehend besprochen. Weitere Arbeiten zu Bernhards Prosa, sofern sie mit unserem Anliegen zu tun haben, dem Roman *Frost* Gerechtigkeit zuteilwerden zu lassen, werden gelegentlich ad hoc besprochen.

[621] Vgl. dazu auch: Bettine Menke: 2001b, in: Haverkamp, Lachmann, Hg.: 1991: 74-110.

[622] Vgl.: Kommentar zu TBW 14 2003: 545-546: „[…] Wie sehr Bernhards Schreiben in den sechziger Jahren zum expliziten und indirekten Gedächtnis dieser vom Nationalsozialismus und der Restauration nach 1945 verdrängten Kultur wurde, zeigen die österreichischen Lebensläufe, die als Palimpseste des Bernhardschen Werkes gelten müssen, […].“ Auf den Begriff „Palimpsest“ als Denkfigur nach Gérard Genette rekurriert unter anderem an Julia Kristevas *Intertextualität* und gerät mithin implizit in die Nähe der *Anagramme* von Saussure. (Genette: 1993: 9-18).

[623] Herauszustellen ist hier der Umstand, dass in keiner Forschungsarbeit zu Bernhards Prosa nach dem Jahrtausendwechsel – er markiert mitunter den Beginn eines intensiven Stimmungsdiskurses – der Ariadnefaden, den Franz Eyckeler 1995 explizit ausgelegt hat, aufgenommen und ihm entsprechend nachgegangen wurde.

kommt Hans Höller[624] unter den ausgewiesenen Bernhard Forschern das Verdienst zu, der poetologischen Bedeutung der frühen Prosa Bernhards in zahlreichen Aufsätzen[625] und vor allem als Mitherausgeber und editorischer Kommentator des TBW 14: *Erzählungen – Kurzprosa* gerecht zu werden. Zuletzt zeugt sein Zugang zum „anderen Thomas Bernhard", als er in der 1962 entstandenen Erzählung *Zwei Freunde* Anknüpfungspunkte zum späteren Prosawerk, „indem alles miteinander in Beziehung steht", insbesondere zum letzten Roman „Auslöschung" zu erkennen glaubt. (Höller: 2014: 15) Auch seinem Erklärungsversuch für das den frühen Texten Bernhards immanente reflexive Moment des Grauens und der Katastrophen der ersten Jahrhunderthälfte über die „Definition des Absurden" durch Wolfgang Hildesheimer stehen wir, was sein Bemühen, das Nicht-mehr-Sagbare zu ergründen, ungeteilt gegenüber, nicht jedoch, wenn es auch noch 2014 als hermeneutische Matrix einer wissenschaftlichen Lesart der frühen Prosatexten herhalten muss. Nicht weniger setzt uns Höller in der Folge mit seinem Eingeständnis, dass er vierzig Jahre nach seiner Dissertation „keine prinzipiell andere Gedanken gehabt" und er sich „keine prinzipiell anderen Fragen gestellt habe als heute", einigermaßen in Erstaunen. (ebd.) Diese Insistenz auf die frühen Erkenntnisse Höllers lässt nicht nur auf eine ignorante und widerständig Haltung gegenüber neuer Zugangsmöglichkeiten zu verborgenen Wissensbeständen in Bernhards Prosa durch im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts einsetzenden, bisweilen bruchhafte wissenschaftliche Verwerfungen und Paradigmenwechsel von einer rationalistischen, *Kant-lastigen* Lesart zu leiblichen Wahrnehmungsformen, wie sie der philosophischen Ästhetik von *Merleau-Pontys bis Nancy* eingeschrieben sind, also von sinnzentrierten zu leiblich berührenden, stimmungsorientierten Lesarten schließen, sondern

[624] Neben Hans Höllers herausgestellter Position seien hier noch zwei weiter Forschungsarbeiten beispielhaft ins Treffen geführt, die ebenfalls in die erwähnte Richtung weisen, aber deren Zugang eher zeithistorisch denotiert ist, allerdings zulasten einer textuellen Annäherung, denn Anagramme sind entschieden textuelle Phänomene: Hermann Helms-Derfert: 1997: *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa Thomas Bernhards*; Steffen Vogt: 2002: *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards `Der Italiener" und `Auslöschung`*. – Diese beiden Prosatexte liegen auch Hans Höllers Überlegungen zugrunde (Höller: 2014: 13) – Auch wenn Steffen Vogt nur marginal auf *Frost* eingeht und noch weniger auf frühere Prosatexte, sind wir an seiner topographischen Akzentuierung des mnemotechnischen Verfahrens interessiert, insofern sie Anregungen zu einer Anwendung auf der von uns bevorzugten textuellen Ebene beinhalten.

[625] Vgl. Kommentar von Hans Höller: 2001; in: Thomas Bernhard: *Erzählungen*. *Text und Kommentar*. Hierin findet sich neben den erwähnten Rekurs auf Wolfgang Hildesheimers (1969) Definition des *Absurden* ein kurzer Absatz: *Geschichtslandschaften und Gedächtnisspuren*, in dem Höller implizit die *Anagrammatik der Gewalt* anspricht und sie als das dem Prosawerk von *Frost* über *Der Italiener* bis zum Roman *Auslöschung* Eingeschriebene unter expliziter Bezugnahme auf Steffen Vogts (2002): *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards `Der Italiener` und Auslöschung*. Anders als Vogts und Höllers topographischen Erinnerns insistieren wir auf das im Text *eingebettete Gedächtnis*, zu verstehen als „innertextliche Gedächtnisräume" (Haverkamp: 2000:152, vgl. Trüstedt: 2011: 535-537), denn der Text ist der Ort anagrammatischer Latenzen.

zeugt auch von einer poetologischen Verkennung oder eines Nicht-erkennen-Wollens der in den frühen Texten als *Gedächtnis* eingebetteten *Anagramme der Gewalt*, mithin einer bis in das 21. Jahrhundert anhaltende Resistenz gegenüber einer *zweiten, nichtlinearen* Lektüre. – „Kultur funktioniert textuell und hat eine komplexe sprachliche Tiefendimension, […]". (Trüstedt: 2011: 532), der man mit einer ausschließlich diskursiven Herangehensweise nicht beikommen kann (Baudrillard: 2011). Höllers insistierende Position auf das schon mehrfach Gesagte, mithin auf das sich selbst *Auslöschende* ist nicht die Ausnahme, die eine Regel bestätigen könnte; sie ist vielmehr, wie noch zu zeigen ist, Teil eines nachhaltigen Forschungsmankos hinsichtlich der Genese der „immanenten Poetik" Thomas Bernhards[626]. Anstatt den *latenten* Wörtern oder dem *Anathema* unter den *manifesten* Wörtern, bisweilen auch in längeren Textpassagen nachzugehen, ergeht man sich nach wie vor in der Manie des Wiederholens des schon mehrfach Wiederholten, als sei man von der Angst getrieben, man könnte hinter dem, was man zum wiederholten Mal bespricht: *Wiederholungen*, zurückfallen.

Für ein erstes, konstitutives Impulsmoment zu einem nur grundlegenden Verständnis dieses Forschungsmankos bietet sich Höllers auf das Jahr 1968 zurückgehende Lektüreerfahrung der Erzählung *Die Mütze* im Vorwort zu seinem Sammelband *Der unbekannte Thomas Bernhard* an. Seit dieser Lektüre erklärt sich für Höller die *immersive* Wirkung der Prosatexte Thomas Bernhards in der latenten Bedeutung des „Unbekannten", des „Unsagbaren", wie es Anneliese Botond (Fellinger: 2018) in einem Brief an Thomas Bernhard, die *Ereignisse* betreffen, mit Hinweis auf P. Valéry konstatiert[627], das zu erforschen, er sich als junger Germanist vorgenommen hat. In „diesem Unbekannten" glaubte er, nach und nach „etwas von dem Schrecken der Katastrophen im letzten Jahrhundert zu begreifen". Über die „schockierende" Definition des *Absurden* durch Wolfgang Hildesheimer[628] beginnt Höller das latente Potential der >Dimension Ausschwitz< in Bernhards Prosa, als das „verstörende" >Neue<begrifflich zu erfassen. Höllers Erkenntnis bleibt dennoch nur eine, wenn auch folgerichtige *Anmutung*, denn auf die explizit sprachstrukturelle Kenntlichma-

[626] Mit der kürzlich veröffentlichte Dissertation von Stefano Apostolo: 2019: *Thomas Bernhards unveröffentlichtes Romanprojekt „Schwarzach St. Veit"* wird eine längst fällige Lücke, die im Kommentar zu TBW 1 dezidiert angesprochen wird, geschlossen.
[627] Vgl. Raimund Fellinger (Hg.): 2018: *Anneliese Botond. Briefe an Thomas Bernhard* (2018: 9-11); insbesondere die Anmerkungen 1-3.
[628] Wolfgang Hildesheimer: 1969: *Frankfurter Vorlesungen*, in: ders. (1969): *Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner*; dieser Verweis auf W. Hildesheimer findet sich ich auch im Kommentar zu *TBW 14*: 554-555

chung des „verstörenden Neuen“ im *manifesten* Prosatext verzichtet er geflissentlich. Dieser Verzicht gründet unserer Ansicht nach auf der entscheidenden, aber von Höller offensichtlich nicht als erwähnenswert befundene Passage der ersten Frankfurter Vorlesung Wolfgang Hildesheimers (1969): *I. Die Wirklichkeit des Absurden*:

[…] Über dies hinaus möchte ich kurz über jene unfreiwillige Freiheit sprechen, die sich der Autor nicht bewußt nimmt, die ihm viel mehr die Begrenzung seiner Ausdrucksfähigkeit und seiner Phantasie setzt. Damit meine ich nicht den Verstoß gegen die sogenannte Verständlichkeit. […] In englischen Schulen bekommt man […] zwei Begriffe für die Anwendungsmöglichkeiten der Sprache eingeprägt. Sie heißen *emotive meaning* und *reference meaning* [Hervorhebung A.G.]. […] Wer in Sprache denkt, wird die beiden Begriffe nicht so leicht verwechseln: subjektive Empfindung und objektiver Tatbestand. Wer schreibt, sollte diese beiden Kategorien nicht aus dem Auge verlieren. (Hildesheimer 1969: 58)[629]

Hildesheimer erklärt die beiden Begriffe als für die Literatur, in der Tatbestände subjektiv dargestellt werden, als nicht anwendbar. In der Literatur, so Hildesheimer, „ergibt sich die Subjekt-Objekt-Einstellung von allein“. Hildesheimer nimmt implizit[630] vorweg, was ästhetischen Stimmungen in literarischen eigentlich sind, nämlich die Auflösung der Grenzen von subjektiver Wahrnehmung und räumlich wahrgenommenen Objekten (vgl. *Der gestimmte Raum* bei Binswanger (1955), Bollnow (2010) und Wellbery (2011a). Einen Absatz weiter erklärte er:

Leider ist die deutsche Sprache, in der die beiden Kategorien verwechselt werden, in der Emotion als Definition ausgegeben und – schlimmer noch – auch anerkannt wird. Dadurch entsteht ein Schaden, der weit über die Sprache hinausreicht. (ebd.: 59)

Wenn wir Hildesheimer hier richtig verstanden haben, misstraut er dem regulativen Vermögen der deutschen Sprache, Diskursivität und präsentische Erfahrung von Emotionen entsprechend zu erfassen und zuzuordnen; das heißt letztlich, folgt man seinem Gedanken,

[629] Vgl. zu Hildesheimer: Anna-Katharina Gisbertz: 2011: *Ver-/Stimmung in der Moderne*, in : dies.: Hg.: 2011; hierin insbesondere der Hinweis auf Fritz Mauthners (1923) sprachkritischer Position, die sich in der Unterscheidung von „Begriffsinhalt“ und „Stimmungsgehalt“ äußert. Wenn auch die Intention Mauthners im Vergleich zu Hildesheimer eine andere ist, so ist ihnen im Ergebnis die Unterscheidung von diskursiver und präsentischer Erfahrung von sprachlichen Ausdrücken gemein.

[630] Explizit spricht Hildesheimer mit Begriff *Tatbestand* ein ästhetisches Handlungssystem an und nicht den Wahrnehmungsvorgang von literarischen Stimmungen an. Den Begriff *Stimmung* erwähnt er mit keinem Wort. Eine differenzierte Begriffsbestimmung zwischen *Emotion* und *Stimmung* setzt erst mit der literarischen Emotionsforschung mit den Arbeiten von Thomas Anz (1999) und Simone Winko (2003) ein. (vor allem Thomas Anz: 2007: *Kulturtechniken der Emotionalisierung*, in: Karl Eibl, Katja Mellmann, Rüdiger Zymner, Hg.: 2007: *Im Rücken der Kulturen*. (2007: 207-239). In der Folge gerät auch Otto F. Bollnow: 2009: *Das Wesen der Stimmung* in das Blickfeld des Stimmungsdiskurses, der mit Wellberys beeindruckenden Beitrag: *Stimmung* (2003) in: Karl-H- Barck, Hg: 2005: *Ästhetische Grundbegriffe* initiiert wurde.

emotionalen Erfahrungen ist ihr kognitives Potential dem Grunde nach abzusprechen und dass sie letztlich *unbestimmt* zu bleiben haben. – Diese Behauptung wirft aktuelle, zuletzt virulent gewordene Fragen nach den Erkenntnismöglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung ästhetischer Texte auf, wie sie im Anschluss an Baumgartens *Aesthetica* seit den 1980er Jahren wieder Platz zu greifen beginnen. Hier ist nicht ausreichend Platz dafür gegeben, wenn es durchaus wünschenswert wäre, dieser Fragestellung weiter nachzugehen. – Jedenfalls, soweit können wir uns aus der Deckung wagen, dürfte sich der von Hildesheimer angesprochene Schaden angesichts der kognitiven und vor allem der literarischen Emotionsforschung, wie sie von Thomas Anz und Simone Winko expliziert werden, eher in engen Grenzen halten[631]. Zu dieser spezifischen Akzentuierung findet sich in der jüngsten Forschungsliteratur zu Bernhards *Frost* so gut wie nichts. Aus der Sichtweise einer anagrammatischen Lektüre ist der Schaden, als ein gegebener und nicht mehr abwendbarer zu verstehen, solange man auf einer ersten, linearen Lektüre insistiert, denn kein poetischer Ausdruck ist, sobald er vom präsentischen Modus in einen reflexiven Modus wechselt, frei von Diskursivität. Ein anhaltend effektiver Schaden kann nur durch die Auflösung der Linearität, durch eine verräumlichte Lesart (Blanchot: 1982 und 2012) abgewendet werden, die jeden vordergründigen Sinnzusammenhang suspendiert.

Und dennoch ist eine Nähe von Hans Höllers Anmerkungen zur >Gewalt auch über das Ganze – Die Überwindung der ‚Einflussangst'< (Höller: 2014) zu unserem Zugang unverkennbar, denn einerseits spricht er hierin implizit die von uns präferierte anagrammatische Lektüre *der Gewalt* an und zudem den Aspekt der „Einflussangst" vor den *vorbildlichen* „Feinden", die wir allerdings schon beim *Schweinehüter* als Gegenpol zur assimilativen Aneignung des Vorhandenen als eine Bedingung des „qualitativen Wechsels" konstatiert haben. Dass diese „Einflussangst", wie Harald Bloom sie expliziert (Bloom: 1995), mit dem *Schweinehüter* nicht als überwunden angesehen werden kann, bestätigt Höllers Anmerkungen zu *Frost*, denn die Überwindung der „Einflussangst" steht in einem reziproken Verhältnis zur zunehmenden *Schreibsicherheit*, die Bernhard erst in den Romanen nach 1970 weitgehend übereinstimmend zugestanden wird. Höller reflektiert im Vorwort des Sammelbandes das *Verborgene* in der Lektüre der *Mütze*, „von dem wir im Text kaum etwas mitgeteilt bekommen". Kurz resümierend kann gesagt werden:

[631] Dem könnte man entgegenstellen, dass die Erkenntnisse der sogenannten „kognitiven Poetik" vornehmlich im angloamerikanischen Sprachraum ihren Anfang genommen haben. (vgl. dazu: Jacobs u.a.: 2013: *Bausteine einer Neurokognitiven Poetik: Foregrounding/Backgrounding, lyrische Stimmungen und ästhetisches Gefallen*, in: Reents, Meyer-Sickendick: *Stimmung und Methode* (2013: 63-94).

Das auffälligste Manko der jüngsten Forschungsliteratur zu *Frost* äußert sich zuvorderst in der anhaltenden Widerständigkeit, den seit dem Erscheinen des Romans brachliegenden Spuren[632] seiner latenten Bedeutungen nachzugehen. Sie erschöpft sich – nach mehr als fünfzig Jahren – einerseits in der Insistenz auf den Mythos der „Rätselhaftigkeit seiner Entstehung[633]“, anstatt der Genese seiner immanenten Poetik, die mit der Erzählung *Der Schweinehüter* als poetologischer „Umschlagplatz“ (TBW 14: 543) einsetzt, auf den Grund ihrer Anfänge zu gehen, andererseits in der *verstörenden* Wiederholung des schon mehrfach über das *Verstörende* von *Frost* Gesagten[634]. Es äußert sich mithin in der Weigerung, den überdeutlich im Text ausgelegten Ariadnefaden zum ästhetischen Phänomen anagrammatischer Latenzen, wie dies vom, unbestritten, dichten Stimmungsgefüge des Debütromans *Frost* präfiguriert wird, aufzunehmen. Dieses Manko ist weniger als Folge einer fehlgeleiteten Herangehensweise an die eigenwillige und widerständige Sprachwelt Bernhards zu konstatieren, es ist vielmehr eine gewisse philologische Mutlosigkeit zu beobachten, sich zu einer *zweiten*, einer *anagrammatischen* Lektüre aufzuraffen, den unübersehbaren Spuren zum Kern des *Unsagbaren*, das seit den *Ereignissen* (entstanden 1957-59, veröffentlicht 1969) überall „durchäugt“ (A. Botond in: Fellinger: 2018: 9), zu folgen, zum *Unlesbaren*, zu den *Wörtern unter Wörtern* vorzudringen, um letztlich wieder auf halben Weg stehenzubleiben und sich mit dem *Wiederholen des Wiederholten*, mit der versuchten Dechiffrierung der Strauchschen *Rede als Sprache* (Saussure), die, weil sie mimetisch agiert, eben nicht dechiffriert werden kann, und letztlich mit der durch ständiges Wiederholen müde gewordene Metapher der *musikalisch organisierten Sprache* zu begnügen. – Diese Arbeit versteht sich demnach nicht so sehr als eine von den üblichen Bemühungen, eine mögliche Forschungslücke zu schließen, unterschiedene, sondern vielmehr in dem Anspruch, die festgefahrenen philologischen Paradigmen der Bernhard-Forschung insofern

[632] Vgl. dazu stellvertretend den Schlusssatz der Rezension von Carl Zuckmayer (1970): „Wenn man das Buch gelesen hat, fühlt man sich auf eine Spur gesetzt, die so alt ist wie die menschliche Überlieferung und dennoch so neu, und in unerforschte Gebiete weisend als der Flug in den Raum“ (in: Botond: 1970); in der Besprechung von *Verstörung* von Peter Handke findet sich ein kurzer Absatz: „Der Fürst redete wie zur Lebensrettung. Er wiederholte viele Sätze wieder und wieder, wobei er immer nur die Worte umstellte. Seinen endlosen Verallgemeinerungen schloß er plötzlich den Satz an: Diese riesige Mure! Diese riesige Mure! Der Fürst sagte nicht, daß er verzweifelt sei, er sagte: Diese riesige Mure! (ebd.: 101). Offensichtlich verfügen Schriftstellerinnen und Schriftsteller über ein feineres Sensorium selbst für die geringsten sprachlichen Erschütterungen. Vgl.: Höller: 2014: 24-26. Vgl. dazu auch den erwähnten Brief Anneliese Botonds an Thomas Bernhard nach der Lektüre der *Ereignisse*.

[633] Hans Höller: 2014: *Der unbekannte Thomas Bernhard* ; Raimund Fellinger, Martin Huber, Hg.: 2013: *Thomas Bernhard. Argumente eines Winterspaziergängers*. Die in diesen noch jungen Publikationen konstatierte Rätselhaftigkeit widerspricht den im Kommentar zu TBW 1 relativierenden Hinweis auf die unveröffentlichten Romanversuche *Scharzach St. Veit* und *Der Wald auf der Straße*, die zum Steinbruch für die späteren Romane avancieren sollten.

[634] Mathias Knopik: 2017: *Die Geburt der Finsternis*

infrage zu stellen und unter anderen Prämissen wieder in Gang zu bringen, als sie in ihrer herkömmlicher Herangehensweise vornehmlich in einer *ersten*, linearen Lektüre verharren, allerdings ohne ihre vielfältigen Erkenntnisse *sui generis* revidieren zu wollen. Der Roman *Frost* bietet nicht zuletzt aufgrund seiner literaturhistorischen und werkimmanenten Bedeutung eine breite und offene Projektionsfläche für diesen Anspruch, zumal ein durch Haverkamp intensivierter Diskurs der literarischen Latenz mit dem Wechsel ins 21. Jahrhundert eingesetzt hat und sich über den Zeitraum der Abfassung dieser Studie hinaus voll in Gang befindet. – Aus editionsphilologischer Sicht äußert sich dieses Manko im Desiderat einer Feinerschließung der entsprechenden Archivalien, denn die bisherige Erschließung ist erklärtermaßen auf deren Aussagewerte der kommentierten Werkausgabe, genauer, kommentierten Leseausgabe TBW 1-22 ausgerichtet und auch beschränkt. Es ginge bei der so verstandenen Feinerschließung u.a. um eine mögliche Sichtbarmachung des poetischen Verfahrens des Verbergens und des Verbergens dieses poetischen Verfahrens im Sinne Ovids „ars adeo latet arte sua“, denn die Poetik eines Textes, so das erklärte Manko, findet zuerst im Prozess seiner Entstehung, der sich oft über mehrere Vorstufen erstreckt, statt und nicht vornehmlich im manifesten Buchtext[635]. Er ist letztlich nicht mehr als die *Totenmaske* seines Werdens. Die Kenntlichmachung dieses Aspekts bedarf allerdings einer poetologisch-genetisch ausgerichteten Feinerschließung auf der Basis der Materialität des Schreibprozesses[636], wie eine solche vom Verfasser dieser Arbeit für die Kurzprosasammlung *Ereignisse* 2018 angestrengt wurde, jedoch in Ermangelung einer Druck-Freigabe der Faksimile der inzwischen eingescannten Typoskripte durch die Nachlassverwalter und deren verlängerten *Verlagsarm* unveröffentlicht brachliegt.

[635] Vgl. dazu: Axel Gellhaus / Karin Herrmann, Hg.: 2010: *„Qualitativer Wechsel“ Textgenese bei Paul Celan*; insbesondere der Beitrag von Gunter Martens: *Textgenese als Möglichkeit der Texterschließung*. Im Vorwort findet sich die Bemerkung der Herausgeber: „Die Verwendung der Termini >Genese< und >Prozess< könnte vermuten lassen, hier würde das Modell des >organischen Wachstums< (Friedrich Beißner) sprachlicher Artefakte vorausgesetzt. Das Gegenteil ist der Fall. […] Die mit philologischen Argumenten untermauerte Rekonstruktion einer Abfolge von Textzuständen, wie sie in genetischen Editionen vorgenommen wird, suggeriert wohl immer auch deren Hierarchisierung und Ausrichtung auf einen möglichen Endzustand der Identität des Textes mit sich selbst. Es ist nicht leicht, sich von diesem idealistischen Textbegriff, der implizit mit dem Modell der Entelechie operiert, zu lösen. Dies kann nur gelingen, wenn man den einzelnen Stadien der Textgenese die gleiche Aufmerksamkeit widmet wie dem gedruckten Text und die Bedeutung des noch Nichtfixierten nicht vergißt.“ (ebd.: 7)

[636] Darin liegt auch das Manko von Matthias Knopiks: 2017: *Die Geburt der Finsternis*. Die von Knopik reklamierte Textkritik – die diplomatische Umschrift der Typoskript Seite einer Vorstufe ist nur der erste Schritt zu einer Genese des Schreibprozesses – erschöpft sich nur allzu schnell im Versuch einer weiteren Interpretation, bei der die materielle Basis der Textgenese weitgehend auf der Strecke bleibt.

8.1.1.3 Anmerkungen zur Entstehungszeit von „Frost“[637]

Die literarische Zeitstimmung in der ersten Hälfte der 1960er Jahre

Thomas Bernhards Romandebüt *Frost* erscheint im letzten Drittel der „Latenzzeit“:1963. Der in der frühen Prosa um 1955 eingeleitete *qualitative Wechsel* erfährt mit *Frost* eine beindruckend singuläre Ausformung, denn von der allmählich aufkommende Frühlingsluft der 1968er Bewegung ist der Roman nicht einmal vom geringsten Hauch durchweht und vom frühen *Wiener Aktionismus* bleibt er weitgehend unberührt, wie überhaupt der international in Gang gesetzte revolutionäre Stimmungswechsel in Österreichs aufgrund seiner kulturellen Randlage und der allgemein vorherrschenden restaurativen Stimmung – Dan Dinner nennt sie so trefflich die „gestaute Zeit“ – keinen besonderen Niederschlag gefunden hat. Das Phänomen der „gestauten Zeit“ erwies sich hier gegenüber den in Frankreich und Deutschland aufkeimenden Veränderungstendenzen als besonders resistent.[638] – Die für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts das europäische Geistesleben prägenden Hauptwerke der Konstruktivisten und Dekonstruktivisten erscheinen in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und auch Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (1944) erscheint erst 1969 in einer größeren Auflage, und dass sie, wie dies Hartmut und Gernot Böhme in den frühen 1980er Jahren konstatieren, „noch nicht zu Ende gedacht“ sei. (Böhme/Böhme: 1985) – Vor dem Hintergrund der in Österreich noch länger anhaltenden Stimmung der „gestauten Zeit“ – für die österreichischen kulturpolitischen Verhältnisse der Nachkriegszeit wäre der Begriff der *verdrängten Zeit* zutreffender – nimmt Bernhards Roman *Frost* insofern eine Ausnahmestellung[639] ein, als der Entwicklung seiner „immanenten Poetik“ ein Findungsprozess vorausgeht, dem die von Freumbichlers poetologischem *Einfluss losgelösten* Ausdrucksmöglichkeiten inhärent sind[640]. Initiiert wird der *qualitative Wechsel*, wie 6. Und 7. Kapitel ausführlicher expliziert, bereits in den ersten Prosaversuchen, konkret in der Erzählung *Der Schweinehüter* und im gedrängten, eruptiven Sprachduktus der Kurzprosasammlung *Ereignisse*, deren Bedeutung bei der Genese

[637] Vgl. dazu auch: Hans U. Gumbrecht: 2012: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*.
[638] Vgl. dazu in: Höller: 2014: *Bernhards Werk in der österreichischen Literaturgeschichte nach 1945* (51-57; Die Seitenangaben im Inhaltsverzeichnis stimmen mit dem Basistext nicht überein)
[639] Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass die seismographisch feinsinnige Lyrik und Prosa Ingeborg Bachmanns, die aufwühlenden Texte von Konrad Bayer, die literarische Umtriebigkeit von Gerhard Fritsch, die klare, unverfälschte Poetik von Christine Lavant und die sprachkritischen Arbeiten des frühen Peter Handke sich dem restaurativen literarischen Klima mit unterschiedlichem Erfolg widersetzen. Jedenfalls bringen sie wieder Bewegung in die „gestaute Zeit“ der späten 1950er und der folgenden1960er Jahre.
[640] Vgl. dazu Harold Bloom: 1995: *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*: Genaueres dazu im 6. Kapitel *Der eigentliche Thomas Bernhard.*

der „immanenten Poetik“ Bernhards infolge eines nachhaltig dominanten Kanondenkens immer noch verkannt wird[641]. Bernhards endgültiger Anschluss an die literarische Moderne sollte erst mit dem Erscheinen von *Frost* gelingen.

8.1.1.4 Der Ariadnefaden zur textuellen „Gerechtigkeit“

Wie auch bei den oben besprochenen Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* – bei deren Analyse war es uns mitunter angelegen, uns das nötige Rüstzeug für ein stimmungsorientierte anagrammatische Lektüre für *Frost* anzueignen – versuchen wir nunmehr einen Ariadnefaden für eine mögliche Herangehensweise im Rahmen unseres *offenen Leitmodells* für eine *zweite, anagrammatische* Lektüre des Debütromans *Frost* auszulegen, der einerseits von dessen Position in der Entstehungszeit, der „Latenzzeit“ in Beziehung zum Gesamtwerk und andererseits vom vorherrschenden *Anathema der Gewalt* vorgezeichnet ist. – Der Schwerpunkt der *zweiten* Lektüre des Romans *Frost* liegt hier allerdings auf dem Aspekt der „Gerechtigkeit“ dieses Textes in Anbetracht seiner historischen Bedeutung als ein Werk der Nachkriegszeit, eben der „Latenzzeit“; eine öffentliche Gerechtigkeit, die Bernhards Werk erst 1988 mit dem Stück *Heldenplatz* angemessen zuteilwurde; zumindest von denen, die *Heldenplatz* nicht verstehen mussten, und weniger von denen, die es vermöge ihres ausgeprägten, spezifisch österreichischen Talents des Verdrängens nicht verstehen *wollten*; eine Gerechtigkeit, die dem Roman *Frost* in Anbetracht seiner historischen und literaturgeschichtlichen Bedeutung, als *das* herausragende Werk Thomas Bernhards der „Latenzzeit“ bis heute weitgehend versagt geblieben ist. Noch fünfzig Jahr nach dem Erscheinen geistert immer noch das Diktum vom „Rätsel der Entstehung“ (Höller: 2014) durch die Forschungsliteratur; offenkundig resignierend vor der interpretativen Widerständigkeit der „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards veranschlagt man die *Negative Poetik*[642] im Anschluss an Adorno als Erklärungsversuch für den *Geschichten- und Sinnzerstörer* oder man tritt in bewährter Weise die Flucht in die linguistisch motivierte Zuordnung der Musikalität seiner Sprache an, anstatt sich mit dem *Unlesbaren*, mit dem „mit dem Saft

[641] In den Kurzprosastücken der *Ereignisse* zeichnen sich unübersehbar Bernhards Bemühungen ab, literarische Ausdrucksmöglichkeiten für das *Nicht-mehr-Sagbare* zu finden, ohne auf die Ebene der bloßen Mitteilung auszuweichen, sondern deren latenten, anagrammatischen Charakter *unter* den kurzen Texten zu reflektieren. Ohne diese kurzen Prosastücke ist der Weg zur „immanenten Poetik“, wie sie dann in *Frost* ihre manifeste Ausformung findet, nicht nachvollziehbar. Vgl. dazu das 6. Kap.: *Der eigentliche Thomas Bernhard* .

[642] Wir haben uns auf Phillip Schönthalers *Negative Poetik* insofern nicht näher eingelassen, als sie zum allgemeinem Signum der Nachkriegsmoderne unter dem primären Einfluss der Philosophie Adornos geworden ist und sich nicht uneingeschränkt in das Bild der Singularität der „immanenten Poetik“ Bernhards einfügen ließe.

einer Zwiebel“ (Haverkamp: 1993a: 19) Geschriebenen, den anagrammatischen Untiefen einzulassen. Dieser bis heute vorenthaltenen Gerechtigkeit seiner Texte versuchen wir, vornehmlich in diesem Kapitel gerecht zu werden, mithin ihrer verborgenen, im *manifesten* Text nicht lesbaren Gestalt auf den Grund zu gehen; das heißt mit anderen Worten, wir haben uns mit einem *anagrammatischen Verständnis* des Textes, nämlich mit dem jedem poetischen Text inhärenten *Gedächtnis*, als deren „erstes Paradigma“ das Anagramm gilt (Haverkamp: 2000), auseinanderzusetzen. Es sind vornehmlich die *Anagramme des Auftrags*, den Maler zu beobachten, denen jene der *verdrängten Gewalt* eingeschrieben sind. Und genau dort, im textuellen *Gedächtnis des Auftrags* sind sie auch zu verorten, es sind die *Anagramme der Gewalt*, die das frühe erzählerische Werk durchziehen und in denen sich das antike Modell des Memorierens als Verortung des Gedächtnisses (Simonides von Keos) widerspiegeln. Doch anders als Steffen Vogt, der das „politische Gedächtnis“ als „topographisches Erinnern“ in der Erzählung „Der Italiener“ und im Roman „Auslöschung“ zwischen der der *Ortlosigkeit* im „Italiener“ und dem empirischen (letztlich dann doch fiktionalen) *Wolfsegg* präferiert, fokussieren wir das im Text selbst „eingebettete Gedächtnis“. Und genau auf diese textuelle *Verortung des Gedächtnisses* im „Auftrag“ des Assistenten an den Famulanten ist in der Folge auch der zentrale Blick der *zweiten* Lektüre des Romantextes von *Frost* gerichtet.

8.1.1.4.1 Ergänzende Anmerkungen zum „Gedächtnis der Texte“

Diese Anmerkungen sind als Supplemente zu unserem offenen Leitmodell zu verstehen, ohne die eine Auseinandersetzung mit dem *anagrammatischen* Gedächtnis ins Leere laufen würde. Der Begriff der „Gerechtigkeit der Texte“ geht auf einen Beitrag Haverkamps im Sammelband *Poetik und Hermeneutik Bd. XV*: *Memoria. Vergessen und Erinnern* 1993 zurück. Die gemeinsame Herausgeberschaft Haverkamps mit Renate Lachmann impliziert zugleich die *Verknüpfung* von Gedächtnis[643] und der „Gerechtigkeit der Texte“.[644] All unsere darauf gerichteten Bemühungen, der Gerechtigkeit des Romans *Frost* gerecht zu werden, setzen demnach ein Verständnis dafür voraus, dass Anselm Haverkamp angesichts der geistesgeschichtlichen Krise der Nachkriegszeit seine Theorie der literarischen Latenz (Figura cryptica: 2002) als Grundbegriff der Kulturwissenschaft entwickelt hat. In diesem Kontext „fungiert das Anagramm“ neben der Metapher, die das Feld zwischen „Klartext

[643] Vgl. Renate Lachmann (1990): *Gedächtnis und Literatur* 1990; vgl. dazu auch: A. Haverkamp, R. Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift* 1991.
[644] Vgl.: Bettine Menke: 2001b.

und Arabeske“ durchzieht, „als ein zweites Paradigma der rhetorischen Latenz“ […] Darin wird ein „Modell der Zeitlichkeit sichtbar, und erkennbar, wie ein rhetorisches Modell der Latenz für ein Verständnis der Geschichte fruchtbar gemacht werden kann. Im anagrammatischen Untergrund der Texte kommt die Vergangenheit der Bedeutungen zum Tragen“. […] (Trüstedt: 2011: 536) Dazu Haverkamp: „Das Gedächtnis in den Texten besteht als eine Art ‚embedded intelligence‘ in der Einbettung der >innerlichen Gedächtnisräume<.“ (Haverkamp: 2000; zit. n. Trüstedt: ebd.:) – Haverkamp sieht die Rückkehr der Barbarei (wie sie sich auch gegenwärtig als globales Phänomen abzeichnet, als geopolitischer Flächenbrand längst in seiner globalen Ausbreitung manifest geworden ist; A. G.) in der Wiederkehr des Verdrängten. Es ist, so Trüstedt, in „diesem Sinne zu verstehen, dass Haverkamp die Kulturwissenschaft zurückführt auf eine Krise der Nachkriegszeit als eine Latenzzeit, die den Krieg nicht überwunden hat; […]. Eine derart an der Latenz als Leitbegriff orientierte Literatur- und Kulturwissenschaft zielt darauf ab, diese verdeckte Form des Wissens, des Ahnens und Verleugnens, des Halb-Wissens und >nicht gut Wissens<in ihrer Wirksamkeit lesbar zu machen. […] In der Aufgehobenheit und Lesbarkeit ihrer Latenz liegt so eine besondere >Gerechtigkeit der Texte<.“(ebd.: 538) – Dieses kontextuelle Verständnis ist bei der anagrammatischen Lektüre von *Frost,* als *der* signifikante Text Bernhards der „Latenzzeit“, stets mitzudenken. – Nunmehr steht dem *ersten* Schritt unseres Leitmodells, der Beobachtung von sprachstrukturellen und stilistischen Auffälligkeiten nichts mehr im Weg. Etwaige Unwägbarkeiten oder Divergenzen, wie sie jeder Textanalyse, oft unvermittelt, zu Eigen werden, wird unmittelbar mit so kurz wie möglichen und so lang wie nötigen Exkursen und Anmerkungen begegnet.

8.1.2 Stimmungsorientierte Textanalyse des Romans „Frost“

Nach dem bereits im Vorspann skizzierten Pfad der Herangehensweise beschränken wir uns hier auf die Erklärung der Auswahl und (vermeintlich) disseminativen Anordnung der einzelnen Textausschnitte. Da sich diese Erklärungen im analytischen Vollzug direkt erschließen werden, reduziert sich diese Vorbemerkungen auf die Funktion einer *leserlenkenden* Ankündigung: Wir gehen von der, *begründeten,* Annahme aus, dass der „Auftrag“ des Assistenten, den Maler Strauch durch den Famulanten beobachten zu lassen und darüber zu berichten, der Schlüsseltext, mithin das Schlüsselereignis der anagrammatischen Lektüre ist und dem zugleich das Gedächtnis, in dem letztlich die Anagramme der Gewalt verortet sind, inhärent ist. In der Hoffnung, dass sich diese Annahme im analytischen Voll-

zug bestätigt, haben wir den entsprechenden Textausschnitt „Der Auftrag“ aus dem *zweiten Tag* allen anderen vorangestellt. – Auch das Kriterium für die Auswahl und Positionierung der übrigen Textsequenzen, die im Extremfall über dreihundert Seiten voneinander getrennt sind, ist keine kontingentes; immer ist es das Kriterium, inwieweit diese Textstücke Mit dem Schlüsseltext hinsichtlich der latenten „Manifestation von Gewalt“ (W. Benjamin, in Haverkamp: 2004: 157-168) korrespondieren. Wenn man so will, bildet diese disseminative Anordnung dieser Textsequenzen die Entsprechung zur *zweiten*, zur anagrammatischen Lektüre, bei der die Linearität des Texts aufgelöst wird und in eine räumliche Rezeption übergeht. Dabei ist grundsätzlich zu unterscheiden, dass die geschilderte Anordnung der Texte eben von ihrer anagrammatischen Lektüre her bestimmt ist, während bei der *ersten* Lektüre, der Identifikation von Stimmungsindikatoren, Linearität insofern eine rezeptive Bedingung ist, als sie eine den gesamten Roman umfassende Textkenntnis hinsichtlich der textuellen Grundstimmung (backgrounding) voraussetzt. Diese Einsicht ist auch bei der stimmungsorientierten Analyse der hier angeführten kurzen Textausschnitte mitzudenken.

8.1.2.1 Anmerkungen zu sprachstrukturellen und poetologischen Auffälligkeiten

Diese Beobachtungen betreffen vor allem den inzwischen als weitgehend abgeschlossen geltenden „qualitativen Wechsel“ zur „immanenten Poetik“ Thomas Bernhards, was nicht bedeuten kann, dass die poetologische Genese Bernhards selbst als abgeschlossen – und was auf *Frost* folgt, nur noch als Varianten des *eigentlichen Thomas Bernhard*, wie er uns in der frühen Prosa begegnet – zu verstehen ist, denn das *Paradigma der Eigentlichkeit* Thomas Bernhards ist die *Kontingenz* der in der Aufgehobenheit und mithin unbeschränkten Wiederholbarkeit eingeschriebene anagrammatischen Latenz. Darin liegt der elementare Anspruch der „Gerechtigkeit“ seiner Texte, dem wir hier nicht weiter vorgreifen wollen. – Als wesentlich auffällig erscheint uns die hier noch zögerliche Realisierung seiner „immanenten Poetik“ in der Großform des Romans; das heißt, neben den sprachlichen „Arabesken“ des monologisierenden Malers, die jegliche Referentialität suspendieren, finden sich über weite Strecken Passagen, die auf der imaginären Skala Haverkamps eher dem „Klartext“ zuzumessen, dem also vornehmlich verweisendes Potential inhärent sind. – Die herausragende Auffälligkeit äußert sich allerdings im unterschwelligen Handlungssystem, in dem zulasten der narrativen Zeitlichkeit die Räumlichkeit, etwa im *Ergehen der Landschaft* um *Weng* durch die beiden Protagonisten, die Stellung eines dominierenden Narrativs erfährt. Diese Beobachtung findet in der Intransivität – die sprachreflexive Räume

generiert – auf der poetologischen Ebene seine offensichtliche Entsprechung. Und diese Reflexionsräume bereiten letztlich den Nährboden für die ihnen eigentliche diffuse Extension sprachlicher Stimmungsevokationen auf. Die Zeitlichkeit als poetologische Konstituente für sich geht allerdings nicht verloren, sondern wechselt in die Ebene latenter Anagramme, die allerdings erst mit der *zweiten* Lektüre wirksam und erfahrbar werden kann. – Die konzeptionelle temporale Strukturierung der Beobachtung des Malers durch den Famulanten auf *siebenundzwanzig Tage* bildet vor allem die paratextuelle Verlegenheit des Schreibprozesses ab, als sie einen erkennbaren Einfluss auf das eigentliche, bewusst zugunsten der sprachlichen Mimesis der „Rede als Sprache" (Saussure) flach gehalten Handlungssystem des Romans nehmen könnte. Soweit wir es sehen, findet sich eine derartige paratextuelle Strukturierung in keinem der nachfolgenden Prosatexte Bernhards. Mehr und mehr wird der reflexive *räumliche Gestus des Schreibens* zum dominanten narrativen Movens der Prosatexte Thomas Bernhards. (vgl. *Die Mütze* und *Auslöschung*)

Eine weitere singuläre Auffälligkeit konstatieren wir im zeitweisen (vermeintlichen) Rückfall der Rede des Malers in die Literarität. Wir sehen darin allerdings nicht eine buchstäbliche Kontamination unter dem Aspekt verletzter kompositorischer und stilistischer *Reinheitsgrade*, sondern als Passagen unterschwelliger Bewegtheit im Sinne einer *enharmonischen Dissonanz* des überaus dichten und bewegten Stimmungsgefüges: Erholungsphasen der *Rede als Sprache*. Ein rhetorisches Luftholen. – Auffallend im Hinblick auf das Stimmungsgefüge ist zudem ein ständiges Changieren zwischen den impliziten Verfahren von *backgrounding* und *foregrounding*, das heißt, dass die unbestritten eschatologisch-melancholische Grundstimmung nicht als starrer, konstanter Hintergrund des Romans, sondern als eine permanent diskontinuierliche, nie zur Ruhe kommende Modulation ihrer selbst wahrzunehmen ist.

Mit dem *ersten Tag*, der zugleich eine Seite im Typoskript und im Buchtext einnimmt, wird die den Roman beherrschende Dialektik zwischen körperlicher Gewalt und „außerfleischlichem" Leiden vom beobachtenden Erzähler angesprochen. Auffällig erscheint uns gleich einmal die teils latente, teils offenkundige Neigung des Erzählers zur *textuellen Gerechtigkeit*, indem er die *institutionalisierte* Gewaltanwendung im medizinischen Alltag und das „Vorspiegeln falscher Tatsachen" ironisierend herabwürdigt und den Auftrag, den Bruder des Assistenten zu beobachten, als „außerfleischliche" *Abwechslung* und Erleichterung des Krankenhaus-Alltags empfindet und zudem eine gewisse, noch unbedarfte Bereit-

schafft, sich von den *immersiven* Monologen des Malers vereinnahmen zu lassen, den Naturwissenschaftler zugunsten der „Eindrücklichkeit“ des leiblich wahrnehmenden Beobachters von „Krankheit, Verbrechen und Elend“ zurückzulassen. (Vgl. TBW 1: Kommentar: 355-356) – Bezüglich der sprachstrukturellen und syntaktischen Auffälligkeiten setzt sich *Frost* entschieden vom *Schweinehüter* ab, verfügt allerdings noch nicht über die *feinsinnig destruktive Virtuosität*, wie sie in der drei Jahre später entstandenen Erzählung *Die Mütze* anzutreffen ist. Was die drei hier besprochenen Texte über alle strukturellen und poetologisch konzeptionellen Unterschiede verbindet, ist das atmosphärische Moment des „gestimmten Raums“, mitunter in den konzisen Ausformungen der *gestimmten* „Ortsbegehungen“ (Vogt: 2002) als die werkübergreifende Konstante in Bernhards Prosa. Mehr dazu im nächsten Schritt, der Findung signifikanter Stimmungsindikatoren.

8.1.2.2 Das komplexe Stimmungsgefüge im Roman „Frost“

Vornehmlich aus methodologischen Gründen[645] – sie äußern sich mitunter in der schon angesprochenen diskontinuierlichen Dialektik zwischen dem hintergründigen Verfahren des *backgrounding* und den textuellen Dissonanzen des *foregrounding* – sehen wir uns veranlasst, in einer Art loser Anlehnung an die von Jacobs u.a. (2013) veranschlagte Theorie, die latenten Stimmungsindikatoren, die sich bisweilen über mehrere Seiten konstituieren, zu identifizieren. Es sei hier nochmals darauf hingewiesen, dass ästhetische Stimmungen in literarische Texten nicht direkt von analogen atmosphärischen Stimmungswörtern wie etwa *düster* oder *Finsternis* oder das titelgebende Wort *Frost* evoziert werden, sondern von den assoziativ erinnernden Vorstellung analoger Stimmungserfahrungen, dem sogenannten „Stimmungskongruenzeffekt“ Gordon Bowers. – In der Einleitung zum Sammelband (2013) *Stimmung und Methode* konstatieren die Herausgeber Reents und Meyer-Sickendiek einen „Einfluss von Stimmungen auf kognitive Prozesse“ und berufen sich auf den erwähnten, von Gordon Bower geführten Nachweis von „Stimmungskongruenzeffekte[n] in Erinnerungsprozessen“: „Stimmungen und Erinnerungen seien demnach durch netzwerkähnliche Verknüpfungen miteinander verbunden, […]“:

Aus Sicht der philosophischen Tradition, die den Begriff der „Stimmung“ seit den Arbeiten Wilhelm Diltheys, Otto Friedrich Bollnows oder Martin Heideggers kennt, mögen diese Einsichten der empirischen Emotionsforschung reichlich verspätet kommen. Gleichwohl

[645] In kürzeren Prosatexten wie *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* ist der Begriff der textuellen „Grundstimmung“ bis zu einem gewissen Grad ohne diese Differenzierung durchzuhalten, beim Roman Frost käme das einer unzulässigen Verkürzung gleich.

hat die Psychologie Paradigmen entwickelt, die trotz der „Wiederkehr" der Stimmungen (Gisbertz 2011, A.G.) als „ästhetische Kategorie" im Zuge des *emotional turn* (Winko 2003, Anz 1999, 2006 u. 2007; A. G.) von den Geisteswissenschaften bislang nahezu übersehen wurde. (Reents/Meyer-Sickendiek: 2013: 2)

Diese empirischen Untersuchungen bieten, wie die Herausgeber feststellen, „reichlich Anknüpfungspunkte" für den inzwischen in Gang gebrachten wissenschaftlichen Stimmungsdiskurs. „William N. Morris unterschied im Anschluss an Bower […] zwei Arten von Stimmungen: Stimmungen, die als Hintergrundphänomene ausschließlich aufgrund automatischer Prozesse Einfluss ausüben, und Stimmungen, die im Fokus der Aufmerksamkeit stehen, deren Genese also intendiert ist. […]." (ebd.: 2) – Diese Einsichten gilt es nunmehr für Identifikation von textuellen Stimmungsimplikationen adaptiv fruchtbar zu machen, einmal also solche des *backgrounding* und zudem solche des *foregrounding* in ihrer Wirkungsweise hinsichtlich ihrer Verknüpfungen mit den Erinnerungsprozessen zu differenzieren, und sie als intentional textuell gesetzte Dispositive des Erinnerungsprozesses zu unterscheiden. Hier allerdings unter der unserem Ansatz inhärenten Prämisse ästhetischer und phänomenologischer, also extensiver leiblicher Wahrnehmung, was unübersehbar Baumgartens *ars analogi cogitandi* ins Spiel weiterer Überlegungen bringen sollte. Diesem Anspruch kommen die Autoren und Autorin des Beitrags: „Bausteine einer Neurokognitiven Poetik" im besagten Sammelband insofern nach, als sie hierin konstatieren, dass bislang mit der kognitiven Poetik die ästhetische Erfahrung von Stimmungen nur unzureichend erfasst werden konnte. Sie versuchen, diese Fehlstelle mit ihrer Untersuchung der Verfahren *backgrounding* und *foregrounding* zu schließen, wodurch es auch hier möglich wird, diese Einsichten für das gewählte Vorhaben anwendbar zu machen[646]. (Jacobs u.a.: 67-78) In der Folge der Identifikation von Stimmungsindikatoren nach den Verfahren des *backgrounding* und *foregrounding* werden wir punktuell noch näher darauf einzugehen haben. Vorweg sei erwähnt, dass einerseits *backgrounding* „nicht als Darstellung einer

[646] „Das von Jacobs entwickelte neurokognitive Prozessmodell beschreibt vor dem Hintergrund der *cognitive poetics* das Zusammenspiel von Leseprozessen und ästhetischen Erfahrungen am Beispiel von Prosatexten. Es hypostasiert, dass Hintergrundelemente i.d.R. durch das schnelle, hochautomatische Lesesystem der linken Hirnhälfte verarbeitet werden. Diese schnelle Route ermöglicht immersive Prozesse der Transportation oder Absorption durch mühelose Worterkennung, (implizite) Satzverarbeitung, die Aktivation vertrauter (mentaler) Situationsmodelle und das Empfinden nicht-ästhetischer narrativer Emotionen, wie stellvertretende Angst, Wut, Hoffnung, Empathie, Hoffnung oder Spannung (auch Fiktionsemotionen genannt). Im Gegensatz dazu operiert die langsame (untere) Route immer dann, wenn Stil- und Verfremdungsmittel die poetische Funktion aufrufen, Aufmerksamkeit anziehen und das flüssige Lesen abbremsen. […] Das Modell postuliert somit ein Spannungsfeld zwischen Immersion und ästhetischer Trajektorie." (Jacobs u.a.: 66-67). Man ging in der Folge entschieden davon ab, mit *backgrounding* eine extratextuelle Wirklichkeit damit anzusprechen. (ebd.: 67)

>außertextuellen Wirklichkeit< zu verstehen“ ist (ebd.: 72), und zum anderen, dass ästhetische Stimmungen dadurch immersiv, also vornehmlich leiblich erfahrbar werden. Dem Verständnis der Verfasser folgend, „kann *backgrounding* somit durch Prozesse der Immersion als Form der ästhetischen Erfahrbarkeit gekennzeichnet sein.“ (ebd.: 73) – Für die Autorin und die Autoren wird dann *foregrounding* als Manifestation der gestaltpsychologischen Figur-Grund-Relation angesehen. (ebd.: 67) Unter Bezug auf Moritz Basler (1994) *Die Entdeckung der Textur* definieren sie *foregrounding* dahingehend, dass (intransitiv, A. G.) destrukturierte Texte nicht paraphrasierbar sind und auf die eigentliche Textur zurückverweisen. (ebd. 77) Wir sehen darin eine frappierende Ähnlichkeit zu der von Arburg konstatierten enharmonischen Dissonanzen als ein Moment der Lesestörung, mithin eine weitere Möglichkeit textuelle Stimmungsindikatoren zu identifizieren.

Wenn wir uns mit den beiden ersten Tagen –sie bilden weitgehend das Dispositiv des überaus dichten und bewegten Stimmungsgefüges des Romans *Frost* ab – intensiver als mit anderen Abschnitten befasst sein werden, dann ist dies dem Umstand geschuldet, dass die anfangs initiierte textuelle Atmosphäre körperlicher und seelischer Gewaltanwendung in unterschiedlichen Modulationen bis in die letzten Seite wirksam bleibt. Zudem erfährt das spezifische, ständig wechselnd gewichtete Zusammenwirken von *backgrounding* und *foregrounding* einen für den gesamten Romantext paradigmatischen Charakter. In dieser Phase unseres Leitmodells sind wir allerdings – wie in den Vorbemerkungen konstatiert – an eine weitgehend lineare Lektüre insofern angewiesen, als nur so die kumulativ anschwellenden und bis zur Unmerklichkeit abschwellenden Stimmungsbewegungen erfasst werden können. Beginnen wir nunmehr mit der Identifikation von Stimmungsindikatoren über die beiden skizzenhaft besprochenen Verfahren des *backgrounding* und *foregrounding* in der ersten Textseite des Romans. – Diese so beschrieben Herangehensweise bedarf, das sei hier noch anzumerken erlaubt, einer besonderen analytischen Aufmerksamkeit[647], die vom empirischen Leser, der ja nicht zuletzt der Adressat der immersiven Textbewegungen ist, allerdings seine eigene Gestimmtheit, die für die Absorption der textuell vorgefundenen Stimmung eine wesentliche Bedingung darstellt, in den Akt des Lesens einbringt, nicht erwartet werden kann und auch nicht soll, denn die „Lust am Text“ (R.

[647] Vgl.: Bernhard Waldenfels: 2004: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. „Die Aufmerksamkeit gehört zu den nomadischen Begriffen, die nirgends recht seßhaft werden. Sie hat mehr von einem Syndrom als von einer Synthese. In ihr läuft vielerlei zusammen, was nicht vorweg zusammengefügt ist und vielleicht niemals zusammengefügt sein wird. Ist Aufmerksamkeit ein Geschehen, ein Ereignis, ein Akt, eine Disposition, ein Können, eine Pflicht, ein Geschenk? Offensichtlich hat sie von allem etwas. […] (ebd.: 9)

Barthes) setzt voraus, dass sie an sich nicht erklärt werden kann. Es ist mithin die analytische Mittelbarkeit des Philologen, die ihn von diesem Lustgewinn ausschließt, möglicherweise ihm ein anderer, ein solcher der *sinnlichen Erkenntnis* ästhetischer Phänomene zuteilwird. Erst nach dieser längeren Phase der ersten, linearen Lektüre zur Findung der Stimmungsindikatoren kann der Versuch, die Verortung des *Anathemas der Gewalt* über die *zweite*, verräumlichte Lektüre in Anlehnung an Maurice Blanchots Konzept[648] der anagrammatischer Auflösung der Linearität ausfindig zu machen, einsetzen. Die nachfolgende Verschiebung des Findungsprozesses von Stimmungsindikatoren des *ersten Tages* an das Ende der beiden in einer unkommentierten Gegenüberstellung eingeschobenen Abschnitte „Der Auftrag" und der „Der räsonierende Famulant" mag im Moment Irritationen auslösen, ist aber letztlich dem Ansinnen geschuldet, diesen Textausschnitt aus dem *zweiten Tag* in gedachter Beziehung zum „räsonierenden Famulanten" als emotionalen Hintegrund schon bei *ersten*, linearen Lektüre des *ersten Tages* nicht aus den Augen zu verlieren. Mit dieser Gegenüberstellung wird ein Stimmungsgefälle vom „apollinischen Blick" bis zum „dionysischen Blick" (Pfabigan: 1999) des Famulanten, mithin eine progressive Traumatisierung des Famulanten infolge zunehmender psychischer Belastung seines „Auftrags" im Geschehensverlauf von etwa dreihundertzwanzig Seiten evident. Dies ist keine unerhebliche Prämisse bei der Identifikation von Stimmungsindikatoren und schlussendlich auch für die *zweite*, anagrammatische Lektüre der ausgewählten Textsequenzen ohne Rücksicht auf ihre analytische Anordnung.

8.1.2.2.1 Der Auftrag [12-13]

Der „Auftrag des Assistenten", der Famulant schildert ihn am *zweiten Tag*, schwebt als latente Spur zum *Anathema der gesetzten institutionellen Gewalt* über den gesamten Romantext und fungiert in der Rolle des Famulanten als *anagrammatisches Dispositiv*. Der „Auftrag" sollte sich mit zunehmender Lektüre zum eigentlichen Anathema entwickeln. Dies erklärt, weshalb wir seine textuelle Präsenz unkommentiert vor die anstehende Textanalyse gestellt haben. Die eigentlichen Motive dafür erschließen sich erst vollends in den Schlussfolgerungen dieses Kapitels.

Mein Auftrag ist streng geheim, und er ist mir absichtlich, wohlberechnet so überraschend von einem Tag auf den anderen gegeben worden. Dem Assistenten war sicher schon vor längerer Zeit der Einfall gekommen, mich mit der Beobachtung seines Bruders zu beauftragen. Warum mich? Warum nicht einen von den anderen. Die ebenso Famulanten sind wie ich? Weil ich ihm oft mit schwierigen Fragen gekommen bin und

[648] Maurice Blanchot: 1982: *Der Gesang der Sirenen*.

die anderen nicht? Er hat mir eingeschärft, daß ich unter keinen Umständen im Maler Strauch den Verdacht erwecken dürfe, ich stünde mit ihm, dem Chirurgen Strauch, seinem Bruder, in irgendeinem Zusammenhang. Deshalb werde ich auch sagen, wenn man mich fragt, ich studiere Jus, um radikal von der Medizin abzulenken. Der Assistent übernahm die die Reise- und Aufenthaltskosten. Er gab mir einen Geldbetrag, der ihm reichlich erschien. Er verlangte vor mir eine präzise Beobachtung seines Bruders, nichts weiter. Beschreibung seines Verhaltens, seines Tagesablaufs; Auskunft über seine Ansichten, Absichten, Äußerungen, Urteile. Ein Bericht über seinen Gang. Über seine Art, zu gestikulieren, aufzubrausen, „Menschen abzuwehren". Über die Handhabung seines Stockes. „Beobachten Sie die Funktion seines Stockes in der Hand meines Bruders, beobachten Sie sie genauestens."
Der Chirurg hat den Maler schon zwanzig Jahre nicht mehr gesehen. Seit zwölf Jahren kommen sie ohne Briefverkehr aus. Der Maler bezeichnet das Verhältnis zwischen ihnen als Feindschaft. „Trotzdem mach ich, als Arzt, einen Versuch", sagte der Assistent. Dazu brauche er meine Hilfe. Meine Beobachtungen seien ihm nützlicher als alles andere, auf das er schon gekommen sei. „Meine Bruder", hat er gesagt, „ist wie ich unverheiratet. Er ist, wie man sagt, ein Gedankenmensch. Aber heillos verwirrt. Verfolgt von Laster, Scham, Ehrfurcht, Vorwürfen, Instanzen – mein Bruder ist ein Spaziergängertypus, also eine Mensch, der Angst hat. Rabiat. Und ein Menschenhasser."
Dieser Auftrag ist eine Privatinitiative des Assistenten, und er gehört zu meiner Schwarzacher Famulatur. Es ist das erste Mal, daß ich Beobachten als eine Arbeit anschaue.
Ich hatte vorgehabt, das Buch über die Gehirnkrankheiten von Koltz mitzunehmen, das eingeteilt ist in >erhöhte Tätigkeit< (Reizerscheinungen) und in >herabgesetzte Leistungen< (Lähmungen) des Gehirns, habe es aber liegenlassen. Dafür habe ich ein Buch von Henry James mit, das mich schon in Schwarzach abgelenkt hat.

Dieser Auftragsbeschreibung steht die mehr als dreihundert Seiten entfernte, hier stellenweis markierte Textsequenz aus dem Ende des *siebenundzwanzigsten Tages*, jetzt direkt, gegenüber:

8.1.2.2.2 Der Famulant räsoniert [329]

[…] Das Material über Strauch (in meinem Gedächtnis) ist ungeheuer. Das Aufgeschriebene so, wie es mir möglich ist. Ich kann wohl Bericht erstatten. Aber wie man den Zustand eines Tieres erklärt, kann man einen Menschen nicht erklären. Mein Auftrag ist ein Lehrmittel. Dem Maler Strauch wird es sicher nichts nützen. Warum? Der Assistent mag mich ausfragen. Ich kann ihm Sätze sagen, warum Strauch nach Weng gekommen ist. Warum er Schluß gemacht hat mit Wien. Warum er seine Bilder verheizt. Warum er haßt. In die Wälder hineinrennt. Nicht schläft. Warum! Ich kann sagen, was er sagt und wie er`s sagt und warum es zwischen Verrücktheit und Abneigung Wellen schlägt. Ich kann sagen, was er empfindet, wenn er der Wirtin begegnet, was, wenn er den Wasenmeister mit seinem Rucksack trifft. Warum er auf manches pfeift und worauf, ich weiß, was in ihm fortwährend vorgeht, wer dieser Maler Strauch ist, dieser ständig verfolgte, sich nichtsnutzig vorkommende Mensch, der zwar auf dem Papier einen Bruder und eine Schwester und andere Leute hat, aber in Wahrheit immer allein gewesen ist, viel erbärmlicher allein, als man es sich auch nach meinem Bericht wird vorstellen können, allein, so wie eine Fliege allein ist, die im Winterzimmer eines Großstädters von diesem und seinen gehetzten Angehörigen verfolgt und schließlich an die Wand gepatzt wird, wenn sich diese Leute, wie sie meinen, von dieser Fliege verfolgt fühlen, irritiert fühlen, auf die unerhörteste Weise attackiert fühlen, sich zusammenrotten in ihrer Behausung und stillschweigend beschließen, dieser Fliege den Garaus zu machen, dieser Bestie, wie sie in ihrem Rauschzustand sagen, diesem Ungeheuer!, das ihnen die Luft und den Feierabend verpestet – ohne zu wissen, was eine Fliege ist und was in ihr vorgeht, und gar in einer Großstadtwinterzimmerfliege. Ich habe den Maler Strauch beobachtet, ich habe ihm aufgelauert, ich habe ihn, weil es der Auftrag erfordert, belogen, und ich habe ihn mit meinen Fragen verrückt gemacht, noch viel verrückter, ihm auch mit meinem Schweigen oft auf dem Kopf geschlagen, auf seinen von ihm so gefürchteten Hinterkopf. Ich belästigte ihn mit meiner Jugend. Mit meinen Plänen. Mit meinen Ängsten. Mit meinen Unfähigkeiten. Mit meiner Launenhaftigkeit. Ich rede über den Tod, ohne zu wissen, was der Tod ist, was das Leben ist, was das alles ist … alles, was ich tue, tue ich nichtwissend, ja, und ich dränge ihm zu seinem eigenen auch noch meinen Ruin auf. Ruin? Schließlich versuchte ich heute auch noch die verschiedensten Sterbemöglichkeiten zu schildern, damit verfinsterte ich ihn vollkommen. „Der Selbstmord ist meine Natur, müssen Sie wissen", sagte er. Schlägt mit dem Stock durch die Luft, in der gar kein Himmel ist,

nicht einmal mehr die Hölle. Die Luft, in die er schlägt, ist nur Luft und sonst nichts und ist, wie ich sehe, nicht einmal eines der Elemente. […]

Auch die Auswahl weiterer Texte ist von der Absicht geleitet, sie nach Korrespondenzen abzufragen, die sie in Verbindung mit dem „Auftrag des Assistenten bringen" könnten. Der Konjunktiv ist hier insofern angebracht, als Zweifelsfälle und Fehleinschätzungen, wie sich noch zeigen wird, erst direkt im analytischen Vollzug zutage treten und nach einer *dritten Lektüre* verlangen. Dazu mehr in der konkreten Textanalyse. – Es sei noch darauf hingewiesen, dass bei der Auswahl der Texte ein besonderes Augenmerk auf das ästhetische Phänomen des „gestimmten Raums" hinsichtlich seiner latenten Bedingtheit, wie wir sie im abendlichen Aufeinandertreffen des Famulanten mit dem Maler Strauch in der Gaststube am *dritten Tag* und mit dem „Bezug des Fremdenzimmers" durch den Famulanten am *zweiten Tag* ergänzend zu explizieren versuchen werden. Nach der Zitation des „Auftrags" und der erwähnten Konfrontation mit ihrem Scheitern des „räsonierenden Famulanten" setzen wir mit der ersten Lektüre des *ersten Tages* fort.

8.1.2.2.3 Der erste Tag [7]

Die nunmehr folgenden, ausgesuchten, Textausschnitte sind vornehmlich auf präsumtive anagrammatische Latenzen und deren impliziten Gewaltmotive gerichtet. Der zentrale Blick liegt indes auf die im *Gedächtnis* dieser Texte verorteten *Anagramme der Gewalt*. Zu zeigen gilt es auch, dass diese unterschiedlich motivierten Ausformungen unterschiedliche Zugangsweisen dieser analytischen Lesart nach sich ziehen; das heißt, dass wir uns mehr oder weniger gezwungen sehen, das offene Leitmodell diesen jeweils unterschiedliche Anforderungen entsprechend zu adaptieren.

Die erste, lineare Lektüre des „ersten Tages"

*Eine Famulatur besteht ja nicht nur [1] aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur [2] aus Totenaugenzudrücken und Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur [3] das: abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emailkübel werfen. Auch besteht sie nicht [4] aus dem ständig hinter dem Primarius und dem Assistenten und dem Assistenten des Assistenten Dahertrotteln, aus dem Schwanzdasein der Visite. [5] Aus dem Vorspiegeln falscher Tatsachen allein kann eine Famulatur auch nicht [6] bestehen, nicht aus [7] dem, dass ich sage: >Der Eiter wird sich ganz einfach in ihrem Blut auflösen, und Sie sind wieder gesund.< Und aus hundert anderer Lügen- Nicht nur [8] daraus, daß ich sage: >Es wird schon!< - wo nichts mehr wird. Eine Famulatur ist ja nicht nur [9] eine Lehrstelle für Aufschneiden und Zunähen, für Abbinden und Aushalten. Eine Famulatur muß auch mit [10] **außerfleischlichen** Tatsachen und Möglichkeiten rechnen. Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich, mich mit [11] solchen **außerfleischlichen** Tatsachen und Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken. Wie man eine Verschwörung aufdeckt. Und es kann sein, daß das **Außerfleischliche**, ich meine damit nicht die Seele, daß das, was **außer-***

***fleischlich** ist, ohne die Seele zu sein, von der ich ja nicht weiß, ob es sie gibt, von der ich aber erwarte, daß es sie gibt, daß diese jahrtausendalte Vermutung jahrtausendalte Wahrheit ist; es kann durchaus sein, daß das **Außerfleischliche,** nämlich das ohne Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht nur umgekehrt und nicht nur eines aus dem anderen.*

Schon das Temporaladverb in der Überschrift *Erster Tag* schafft bei genauerer Betrachtung eine gewisse Verwirrung, denn das *zeitlose* Narrativ des ersten Tages – es beschränkt sich auf die im ironischen Ton erfolgte Aufzählung klinischer Routinen durch den Famulanten – nimmt keinerlei diegetischen Bezug auf die dem Paratext eingeschriebene Zeitlichkeit. – Der empirische Leser wird vermutlich von dieser semantisch prekären Konstellation nicht sonderlich Notiz nehmen; er wird wahrscheinlich nicht mehr als das niederschwellig evozierte Spannungsmoment, dass dem *ersten* Tag noch *weitere* Tage folgen werden, wahrnehmen. Was aber kann der analytische Leser dieser ersten Beobachtung hinsichtlich der Identifikation von Stimmungsindikatoren abgewinnen? Zugegeben nicht allzu viel, aber dennoch ausreichend Substantielles, um zumindest den Findungsprozess von Stimmungsindikatoren in Gang zu bringen. Er wird angesichts dieser diegetischen Diskrepanz, von der wir annehmen, dass er sie wahrnimmt, innehalten, seine Lektüre unterbrechen und aufgrund seiner auf sprachliche Strukturen fokussierte, also gerichtete Aufmerksamkeit konstatieren, daß mit diesem diegetischen *Störfall* das Verfahren des textuellen *foregrounding* als Stimmungsindikator unmittelbar abgebildet ist, selbst wenn dieser Zusammenhang dem empirischen Leser verborgen bleibt, denn es geht hier weniger um die rezeptive Wirkung des *foregrounding* Effekts, sondern vielmehr um deren sprachstrukturelle Setzung durch den Autor. – Diese erste Beobachtung bedarf zum besseren Verständnis einer kurzen Erläuterung: Ähnlich wie beim „enharmonischen Wechsel“ in Diderots *Rameaus Neffe* (von Arburg: 2011) ist es der Modus der dissonanten Differenz von Stimmungsschwankungen und Stimmungswechsel, der den Text von *Frost* insgesamt beherrscht. Doch anders als von Arburg in seinem Aufsatz veranschlagt, versuchen wir hier, der „eigentümliche Bewegungslogik“ dieser Brüche und Verschiebungen in *Frost* über das *interferierende* Zusammenspiel von *backgrounding* und *foregrounding*, das heißt, anstelle des musiktheoretischen Zugangs zu den Stimmungsindikatoren bedienen wir uns dieses Mal eines gestaltpsychologischen, dem das zweidimensionale Verhältnis des Figur-Grund-Modells unterlegt ist. Die Entscheidung für dieses Modell ist allerdings keine wahlweise, sondern ist der Eigentlichkeit der „immanenten Poetik“ Bernhards, wie sie erstmals in der epischen Großform des Romans *Frost* zur Entfaltung kommt, geschuldet. Das zeigt sich schon allein in der o.a. Beobachtung, dass die sogenannte textuelle Grund-

stimmung nicht als ein kontinuierliches Textphänomen zu verstehen ist, dass sie vielmehr dem assoziativen und mithin auch assimilativen Einfluss der ständig changierenden Ponderation von *backgrounding* und *foregrounding* Verfahren ausgesetzt ist. Es wird nicht gut möglich sein, diese Beobachtung auf den gesamten Textraum auszudehnen, daher steht in der Folge, um Aussagen über diese Textsequenzen hinaus treffen zu können, eine bedachtsame Auswahl signifikanter Textpassagen zu Gebote. Dies ist allerdings erst durch die späte Besinnung der kognitiven Poetik auf die ästhetisch-epistemische Erfahrbarkeit von literarischen Stimmungen, die letztlich bis Baumgartens *Aesthetica* im Sinne der dritten Säule, der *ars analogi rationis*, zurückreicht, möglich geworden.

Ein weiterer, ein linguistisch konnotierter *foregrounding* Effekt zeigt sich in der *bewusst* gesetzten Trennung der mehrteiligen Konjunktion *nicht nur, sondern auch*, wobei der zweite, der konsekutive Teil der Konjunktion überhaupt ausgespart bleibt. Der Spannungsbogen dieser syntaktischen Auffälligkeit reicht über mehr als zwei Drittel der ersten Textseite und steigert mithin beim empirischen Leser die Erwartungshaltung infolge des unterschlagenen *sondern auch* und generiert so das spannungsgeladene Dispositiv als weiteren *foregrounding* Effekt der ersten Textseite. – Aber damit nicht genug zeigt sich im letzten Teil der ersten Seite eine weitere Auffälligkeit, die ob ihres durch die zweiteilige Konjunktion angekündigten konsekutiven Anschlusses und der vermeintlichen Redundanz des *Außerfleischlichen*[649], mit dessen Begrifflichkeit zugleich ein semantischer Wechsel von der klinischen Körperlichkeit des *Nicht-nur* zur „metaphysisch verbrämten Thanatologie des Außerfleischlichen" (Helms-Derfert: 17) des absenten aber latent wirksamen *sondern-auch* eingeleitet wird, eine gewisse Lesehemmung[650], oder zumindest eine Leseverzögerung auslöst, die eindeutig dem *foregrounding* Verfahren zuzurechnen ist:

Eine Famulatur muß auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen. Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich, mich mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken. Wie man eine Verschwörung aufdeckt. Und es kann sein, daß das Außerfleischliche, ich meine damit nicht die Seele, daß das, was außerfleischlich ist, ohne die Seele zu sein, von der ich ja nicht weiß, ob es sie gibt, von der ich aber erwarte, daß es sie gibt, daß diese jahrtausendalte Vermutung

[649] Mit der mehrmaligen Wiederholung des „Außerfleischlichen" kündigt sich zudem, ohne jetzt schon darauf eingehen zu können, eine anagrammatische Latenz an, die nicht als bloße Alliteration oder Kulmination zu verstehen ist, sondern als dessen *Auslöschung*. (Baudrillard: 2011: 350ff.)

[650] Dazu bemerkt Helms-Derfert: 1997: „Daß ausgerechnet ein Organmediziner den Famulanten mit der Existenz des Außerfleischlichen konfrontiert, bleibt zunächst ebenso widersprüchlich und rätselhaft wie das metaphysische Konstrukt eines Außerfleischlichen selbst. (ebd.:20) Aus rein analytisch stimmungstheoretischer Sicht bildet dies eine Zäsur zwischen der empirisch-klinischen *Fleischlichkeit* des *Nicht-nur* und der außerfleischliche *Metaphysik* des *sondern-auch* und bildet folglich den gewichtigsten Stimmungsindikator des *ersten Tages* ab.

jahrtausendalte Wahrheit ist; es kann durchaus sein, daß das Außerfleischliche, nämlich das ohne Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht nur umgekehrt und nicht nur eines aus dem anderen.

Nicht zuletzt avanciert die vom Famulanten angesprochene semantische Ambivalenz zwischen körperlicher und seelischer Befindlichkeit zum bestimmenden hermeneutischen Leitmotiv des gesamten Romans, wie auch der *cartesianisch* anmutende Wankelmut eine unhintergehbare Durchlässigkeit für die immersiven Wirkung der Strauchschen Rede bewirkt, das heißt, etwas genauer betrachtet, der Famulant konfiguriert und verstärkt möglicherweise mit Fortgang der Rede des Malers die verstörende Faszination und rezeptiven Irritationen des Lesers, wie sie von der Bernhardforschung weitgehend übereinstimmend konstatiert wird. – Als evident gilt inzwischen, das sei an dieser Stelle eingefügt, die Einsicht der kognitiven Poetik, dass das Verfahren des *foregrounding* nur interferierend mit dem Verfahren des *backgrounding* Verfahrens effektiv werden kann. Mit dieser Einsicht ist auch ein entschieden methodologischer Fortschritt in der Stimmungsforschung verbunden. Dieser Erkenntnis folgend richten wir unser Augenmerk nunmehr auf die strukturellen Implikationen der *backgrounding* Effekte der *ersten Tag*-Seite. Wenn wir uns kurz erinnern: Während mit *foregrounding* ein Analysemodell bezeichnet wird, mit der „Mikroprozesse des Textverstehens" […] rekonstruiert werden können (Jacobs u.a. 2013: 67), wird mit *backgrounding* vornehmlich ein Verfahren bezeichnet, das für die Wahrnehmung der texträumlichen – dezidiert nicht außertextuellen – Atmosphäre verantwortlich ist. Damit verbunden ist die assoziative Wahrnehmung von Stimmung als ästhetisch-phänomenologische Immersionserfahrung. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass es, wie es Dichotomien eigentlich ist, zu komplementären Erscheinungen beider Verfahrensweisen kommen kann. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal zur besseren Kenntlichmachung der *backgrounding* Effekte die erste Romanseite:

Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emailkübel werfen. Auch besteht sie nicht aus dem ständig hinter dem Primarius und dem Assistenten und dem Assistenten des Assistenten Dahertrotteln, aus dem Schwanzdasein der Visite. Aus dem Vorspiegeln falscher Tatsachen allein kann eine Famulatur auch nicht bestehen, nicht aus dem, dass ich sage: >Der Eiter wird sich ganz einfach in ihrem Blut auflösen, und Sie sind wieder gesund.< Und aus hundert anderer Lügen- Nicht nur daraus, daß ich sage: >Es wird schon!< - wo nichts mehr wird. Eine Famulatur ist ja nicht nur eine Lehrstelle für Aufschneiden und Zunähen, für Abbinden und Aushalten. Eine Famulatur muß auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen. Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich, mich mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken. Wie man eine Verschwörung aufdeckt. Und es kann sein, daß das Außerfleischliche, ich meine damit nicht die Seele, daß das, was außerfleischlich ist, ohne die Seele zu sein, von der ich ja nicht weiß, ob es sie gibt, von der ich aber erwarte, daß es sie gibt, daß diese jahrtausendalte

Vermutung jahrtausendalte Wahrheit ist; es kann durchaus sein, daß das Außerfleischliche, nämlich das ohne Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht nur umgekehrt und nicht nur eines aus dem anderen.

Stimmungen und Erinnern sind, wie Gordon Bower es mit dem Begriff der „Stimmungskongruenzeffekte" nachweisen konnte, „durch netzwerkartige Verknüpfungen miteinander verbunden". (Reents, Meyer-Sickendiek: 2013: 1) Stimmungen, die als Netzknoten zu verstehen sind, senden „Signale zu assoziierten Gedächtnisinhalten" aus, „wodurch Erinnerungen an Vorkommnisse mit adäquaten Stimmungsgehalten aktiviert würden". (ebd.: 2) – Die Zustandsschilderung des Klinik-Alltags bietet für die Rekonstruktion des *backgrounding* Verfahrens und ihrer Wirkungsweise eine dafür geradezu prädestinierte Projektionsfläche. Versuchen wir diese Erinnerungsleistung an der dieser Passage inhärenten Stimmung – die zudem in ihrer medialen Erscheinungsform bereits die latente anagrammatische Bedeutung figuriert – zu explizieren:

Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emailkübel werfen.

Kaum einem Leser wird es schwerfallen, mit den substantiviert aufgereihten chirurgischen Tätigkeiten (unterstrichen markiert) adäquate Erinnerungen zu assoziieren, die sich zu einem emotionalen, äußerst bewegten textuellen *Stimmungsgefüge* verknüpfen, das von direkt oder indirekt gemachten Lebenserfahrungen, die von Freude, Zuversicht, Hoffnung, Bedrücktheit und Trauer unterstellt sind, bestimmt ist. Eine Lesehemmung wie bei *foregrounding* Effekten ist also von diesem Textausschnitt nicht zu erwarten, woraus zu schließen ist, dass sich der Leser der immersiven Wirkung dieses durchaus heterogenen Stimmungsgefüges nicht entziehen kann und auch nicht soll. – Dieser ersten Einsicht folgend, können die beiden einleitenden Sätze als *direkt assoziierte* Stimmungsindikatoren im Gegensatz zu den abstrakten Stimmungsindikatoren der *foregrounding* Effekte angesehen werden, die dem gesamten Romantext unter Berücksichtigung von Stimmungsschwankungen nicht bloß, wie sie in der Rede Strauchs zutage treten, sondern vor allem in der zunehmend melancholisch werdenden Gestimmtheit des beobachtenden Famulanten. – Ein gewichtiger Beleg des Kommunikationsvermögens von Stimmungen, hier zwischen dem wahrnehmenden Subjekt des Beobachters und der melancholischen Gestimmtheit des beobachteten Objekts[651], das aus der veränderten Perspektive des Famulanten zunehmend zum

[651] Vgl.: Siegfried J. Schmidt: 2010: *Die Endgültigkeit der Vorläufigkeit*; insbesondere: *Beobachter/Beobachtung* (2010: 17-22): Schmidt listet mit einer 12 Punkte umfassenden Darstellung die Positionen

Subjekt seines Anderen mutiert und mithin den „Auftrag“ des Assistenten zu konterkarieren beginnt.

Auch besteht sie nicht aus dem ständig hinter dem Primarius und dem Assistenten und dem Assistenten des Assistenten Dahertrotteln, aus dem Schwanzdasein der Visite. Aus dem Vorspiegeln falscher Tatsachen allein kann eine Famulatur auch nicht bestehen, nicht aus dem, dass ich sage: >Der Eiter wird sich ganz einfach in ihrem Blut auflösen, und Sie sind wieder gesund.< Und aus hundert anderer Lügen- Nicht nur daraus, daß ich sage: >Es wird schon!< - wo nichts mehr wird. Eine Famulatur ist ja nicht nur eine Lehrstelle für Aufschneiden und Zunähen, für Abbinden und Aushalten.

Mit den nächsten Sätzen erfährt das Stimmungsgefüge eine zusätzliche, negative Färbung, denn es konfrontiert den Leser mit den hierarchischen Interna des Klinikbetriebs, in die der erzählende Famulant offenkundig als Teil des *Schwanzdaseins* involviert ist. Ob der Leser auf die negative klinische Gestimmtheit, wie sie vom inzwischen örtlich distanzierten Erzähler vorgebracht wird, mit rezeptiver Empathie oder Ablehnung reagiert, muss offen bleiben, jedenfalls besteht die Möglichkeit, dass die negativ, oder besser, ironisch konnotierte Gestimmtheit des Erzählers assoziative Erinnerung an seine subjektiven Erfahrungen wachruft, die sich – ohne sein bewusstes Zutun – mit den rezipierten Erfahrungen interferierend ineinander verknüpfen und somit Einfluss auf seine Lesehaltung nehmen könnten. Diese rezeptive Interferenz wäre demnach als ein prototypischer *backgrounding* Effekt zu verstehen. – Wesentlich aus analytischer Perspektive ist allerdings eine andere Beobachtung, nämlich die des erfolgten Wechsels des *famulierenden* Subjekts zum *beobachtenden*, mithin zum *erzählenden* Subjekt. Wie noch zu zeigen sein wird, mutiert der beobachtende Erzähler zunehmenden zum eigentlichen Protagonisten der nachfolgenden anagrammatischen Lektüre. Das ist an sich noch keine originelle Erkenntnis, sehr wohl allerdings im Zusammenhang mit dem *Anathema der institutionellen Gewalt*, das dem „Auftrag“ eingeschrieben ist.

8.2 Zweiter Kapitelabschnitt

8.2.1 Die anagrammatische Lektüre der „Manifestation von Gewalt“

Bevor wir die Identifikation von direkten oder indirekt-abstrakten Stimmungsindikatoren mit dem *Zweite[n] Tag* fortsetzen, versuchen wir herauszufinden, wie und in welchen tex-

von Maturana über Luhmann bis Förster. Die Quintessenz dieser Darstellung besteht in der Feststellung, „dass nicht nur die Beobachtung, sondern auch die beobachteten Objekte vom Beobachter abhängen. Mit anderen Worten: Die relevanten Eigenschaften des Beobachters/Beschreibers und das Beobachtet/Beschriebene werden als identisch angesehen. (ebd.: 17). Nicht die Beobachterunabhängigkeit, sondern vielmehr dessen Involviertheit steht im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Beobachtung der Beobachter/Beobachtung/Beobachtetes Objekt.

tuellen Implikationen die „Anagrammatik der Gewalt[652]“ in der *Erste[n] Tag*-Seite verortet ist. Nicht weniger interessiert uns, inwieweit in der Darstellung der Manifestation institutionalisierter ärztlicher Gewalt auf das von Agambens Diktum des „bloßen Lebens“ des homo sacer im Anschluss an Benjamins „Kritik der Gewalt“ rückgeschlossen werden kann. In diesem Sinn setzen unsere Beobachtungen die durchaus nicht einfach zu verstehende Einsicht Walter Benjamins voraus, demzufolge Gewalt „nicht Mittel“ sondern ihre „Manifestation“ ist. (Haverkamp 2004: 166). Damit befinden wir uns bereits in der Spur zu Haverkamps *Hypothese* (ebd.: 159), der wir über weite Strecken folgen werden:

> […] Benjamins Kritik der Manifestation von Gewalt, einschließlich der Kritik ihrer mythischen Manifestationsformen im mythenbildenden Umlauf von rechtssetzenden und rechtserhaltenden Gewalt (das ist Benjamins darstellende Leistung in diesem Essay) etabliert eine Theorie der Latenz als der Latenz von Gewalt. Dies im allerklassischsten Sinn des lateinischen *latere*, des >Aus-dem-Verborgenen-Drohens<, das Vergil ins Gründungsszenario Roms anagrammatisch, in den Namen Latium eingeschrieben gefunden hat: Der Gott Saturn liebt, *maluit*, Rom aus der Verborgenheit seines Verstecks Latium […] [Haverkamp 2004: 159)

Haverkamp knüpft mit der *prothetischen* Hereinnahme von Giorgio Agambens *Homo sacer* (2002) an Benjamins „Logik der Manifestation der Gewalt“ insofern an, als sie „sich bei allem historischen Interesse nicht selbst als >historisch< herausstellt, sondern „geschichtsbildend“ ist. Haverkamp sieht Geschichte als ihr Resultat und nicht als Voraussetzung ihrer Diskurse (ebd.: 160)

> Wie die Figur des altrömischen *homo sacer* bei Agamben zeigt, ist die Zone der Einkreisung der Isolierung, Abschottung und mithin Bloßlegung der schieren, minimalen, biologischen Lebens und die darauf gestützte biopolitische Ausnutzung eine von den Anfängen des römische Rechts herrührende Latenz der Rechtspraxis – der *homo sacer* ist ihre Deckerinnerung – die in jeder Zäsur des Umlaufs der mythischen Manifestation von Gewalt begraben liegt. In der Unterbrechung kreiert sie eine Zone des Zugriffs, die im Ausnahmezustand der Konzentrationslager ihre furchtbarste Form gefunden hat und in der Praxis der Flüchtlings- und Auffanglager omnipräsent geworden ist. In der neuern medizinischen Verwaltung des Todes entfaltet sie (auch hier nicht ohne nationalsozialistische Vorarbeit) eine ungeahnte Verallgemeinerungsfähigkeit bloßen Lebens, die in der juristischen Administration des Strafvollzugs ihr längst bekanntes, öffentlich nur schulterzucken quittiertes Vorspiel hat; […] (ebd. 167)

[652] Der Eintrag von Anselm Haverkamp: „Anagramm der Gewalt“ in: Latenzzeit: 2004: 159-168 geht auf Benjamins *Kritik der Gewalt* (GS II-1: 179-203) zurück.

Haverkamps Darstellung der „Manifestation von Gewalt“ ist die latente Spur in der Zustandsbeschreibung der klinischen Verhältnisse durch den Famulanten implizit eingeschrieben, der wir nunmehr hinsichtlich ihrer latenten *Anagrammatik der Gewalt* nachgehen werden. Wir haben uns mit Bezug auf Haverkamps anagrammatische Theorie darauf verständigt, dass Anagramme im „Gedächtnis der Texte“, das in einer Art „embedded intelligence“, also in der Einbettung „innertextlicher Gedächtnisräume“ besteht (Haverkamp: 2000: 152), verortet sind. Diese Verortung der *anagrammatischen Gewalt* ist im ersten Teil der Exposition von *Frost* zweigeteilt (1) und (2) und bildet zugleich das *anagrammatische Dispositiv* des gesamten Romans *Frost* ab. Bringen wir uns ein weiteres Mal diese beiden Textpassagen in Erinnerung:

Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emailkübel werfen (1). Auch besteht sie nicht aus dem ständig hinter dem Primarius und dem Assistenten und dem Assistenten des Assistenten Dahertrotteln, aus dem Schwanzdasein der Visite. Aus dem Vorspiegeln falscher Tatsachen allein kann eine Famulatur auch nicht bestehen, nicht aus dem, dass ich sage: >Der Eiter wird sich ganz einfach in ihrem Blut auflösen, und Sie sind wieder gesund.< Und aus hundert anderer Lügen- Nicht nur daraus, daß ich sage: >Es wird schon!< - wo nichts mehr wird. Eine Famulatur ist ja nicht nur eine Lehrstelle für Aufschneiden und Zunähen, für Abbinden und Aushalten (2).

Der Weg zu diesem latent im Textgedächtnis verorteten „Anagramm der Gewalt“ als Manifestation des nackten, des „bloßen Lebens“ (Agamben) der geschundenen, und hilflos der medizinischen Macht (1), die sich im täglichen Ritual der Visite mitsamt dem streng hierarchisch reglementierten „Schwanzdasein“ und den hinterhältigen Beteuerung des erzählenden Famulanten ausgelieferten Patienten (2), dass es schon wieder werden wird, *wo nichts mehr wird* unmissverständlich äußert, führt über die Medialität der mit der bedrückenden, klinisch konnotierte Stimmung verknüpften Erinnerungsarbeit, mit der das gesetzte institutionalisierte Recht zur straffreien, meist schweren Körperverletzung durch die Chirurgie unter Missachtung der jeweiligen politischen Verhältnissen zutage tritt. Diese *Manifestation der Gewalt* bezieht ihre Substanz aus den ungehindert weiterbestehenden Verhaltensmustern des Dritten Reichs, aus denen heraus völlig unverschämt Verallgemeinerungsroutinen des „bloßen Lebens“, […] „öffentlich nur noch schulterzuckend“ quittiert werden. (Haverkamp: 2004: 167) Eine literarische, also keine juristische Gerechtigkeit, wenn es eine solche überhaupt geben sollte, kann dem Roman *Frost* insofern zuteilwerden, als die in seinem Gedächtnis eingebettete latente Möglichkeit des wiederholbaren Lesens *des Unlesbaren* eingedenk des damit verbundenen unhintergehbaren leiblichen *Berührt-*

werdens (Nancy) erhalten bleibt. Diese Einsicht gilt es, an der einleitenden Textpassage zu explizieren:

Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emailkübel werfen.

Eine besondere Aufmerksamkeit evoziert die parataktische Anhäufung substantivierter Infinitivphrasen. (Vgl. dazu die unterstrichen markierte, disseminierte Infinitivphrase am Ende dieser Textpassage) An sich ist diese Möglichkeit der Wortbildung eine sprachökonomische Routine der Alltagssprache, hier zeigt sie durch die aufzählende Aneinanderreihung und vor allem durch deren Stellung zueinander eine Funktionsweise, die über ihre *linguistische Semantik* hinausverweist: *Erstens*: Sie erfährt erst dadurch ihren dominanten ästhetischen Charakter, durch den der Eindruck erweckt wird, als löste sich das syntaktische und semantische Umfeld in den substantivierten Komposita restlos auf; *zweitens*: ihre körperlich konnotierten Semantiken schaffen eine textuelle Stimmung, die mit assoziativen Erinnerungen an analoge Stimmungen verknüpft sind; *drittens*: in den verbalen Teilen der substantivierten Komposita findet sich letztlich das *Anathema der Gewalt* seine markierte Verortung. Im Detail expliziert:

zu *Erstens*: Die sprachästhetische Erscheinungen der aneinander gereihten substantivierten Komposita: *Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern, Fußabsägen, Totenaugenzudrücken und Kinderherausziehen* werden in der vorreflexiven Phase extensiv wahrgenommen und bilden mithin, zu Z*weitens*; die texträumliche Voraussetzung für die Entfaltung einer kumulierenden Stimmungsevokation. Zu *Drittens*: mit der Diegese der verbalen Elemente der Komposita *Bauchfell<u>aufschneiden</u>, Lungenflügel<u>zuklammern</u>, Fuß<u>absägen</u>, Totenaugen<u>zudrücken</u> und Kinder<u>herausziehen</u>* tritt ein Jargon zutage, der auf die nur noch auf chirurgisch-mechanische Funktionalität reduzierte *Versorgung* des verstümmelten „bloßen Lebens“ in den Lazaretten der Schlachtfelder erinnert. Dies lässt den an Haverkamp angelehnten Schluss zu, dass diese chirurgisch mechanisierten und klinischen Routinen unverschämt, streng hierarchisiert und ritualisiert auch in der „Latenzzeit“ (und drüber hinaus noch heute) weitergepflegt werden.

8.2.1.1 Das Trauma des Famulanten: Zehnter Tag [106-108]

Zwischen Anagramm und Trauma liegt die Strecke der metonymischen Verknüpfungen und Verschiebungen

Haverkamp 2002

Der „Traum des Famulanten" bildet dessen zunehmende Traumatisierung im Zusammenhang mit der Ausführung des „Auftrags" des Assistenten in eindrücklicher Weise ab. Zudem korrespondiert er mit der im ironischen Ton gehaltenen Beschreibung des klinischen Alltags am *Ersten Tag*; und es liegt auf der Hand, dass der Traum in einer *direkten* Beziehung zum „Auftrag" des Assistenten, seinen Bruder zu beobachten, steht. Dieser Traum – wir werden ihn hier nicht im Sinne Freuds Theorie der *Traumdeutung* zu interpretieren versuchen, sondern sehen in ihm erklärtermaßen ein textuelles, genauer, ein rhetorisches Ereignis latenter Anagramme[653], in dem die *metonymischen Verschiebungen* vom psychischen *Trauma* des Famulanten zur latenten anagrammatischen Gewalt verdeckt werden – bildet den eigentlichen Angelpunkt zwischen dem „apollinischen Blick" des Famulanten, wie er sich im medizinischen Ausbildungsrahmen seiner Famulatur eingestellt hat, und dem „dionysischem Blick" (Pfabigan: 1999: 62-63) des hier bereits unter dem permanent immersiven Einfluss der geballten wie *Speichel ausgestoßenen Sätze* des Malers traumatisierten Beobachters im „räsonierenden Famulanten" am Ende des *siebenundzwanzigsten Tages*. Dieses melancholisch konnotierte *psychische* Trauma des Famulanten findet seine verborgene anagrammatische Entsprechung in der medizinischen Begrifflichkeit des *körperlichen* Traumas als Synonym für die Schädigung lebendigen Gewebes durch äußere Gewalteinwirkung, wie hier beim chirurgischen Eingriff am Körper des Malers Strauch im „Traum des Famulanten".

[653] „Anagramme stellen in diesem Sinne Umstellungen dar, die auf der textuellen Oberfläche unsichtbar sind. Sie können noch auslesbar sein, funktionieren aber gerade dadurch, dass sie das Ausgelesene nicht garantieren und kryptisch fungieren, indem „ihre rhetorische Funktion systematisch verdeckt ist". Ihr Grenzwert ist das Trauma, die gänzlich unlesbare Inschrift."(Trüstedt: 2011: 535)

Die perspektivische Erkenntniserwartung[654], die der anagrammatischen Lektüre der Traumschilderung des Famulanten vorausgeht, verlangt nach anderen Herangehensweise an diese Textsequenz, die zudem innerhalb dieses Textausschnitts –aus Gründen, die sich im Verlauf der analytischen Lektüre erschließen sollten – mehrmals adaptiert oder überhaupt neu angesetzt werden muss. Als erschwerend erweist sich, so paradox dies im ersten Moment erscheinen mag, das die exzessive Gewaltanwendung des chirurgischen Eingriffs unverblümt beim Namen genannt werden, das heißt, dass der *metonymische Umschlag* zur anagrammatischen Lesart nicht *direkt* stattfinden kann, und wir letztlich auf die *linguistischen* Strukturen zugreifen müssen.

8.2.1.2 Die Qual des Beifalls

[…] und ich war schon im Rang eines Arztes, ich war, wie man mir von allen Seiten, während ich durch die große Klinik ging, sagte, ein „angesehener Arzt", ja ein" berühmter Arzt, eine „Kapazität", sagte man von allen Seiten, ich hörte das Wort Kapazität von überallher, aus allen Richtungen, es dröhnte alles vor und unter dem Wort „Kapazität" und dazwischen auch „medizinische Kapazität" , es war ein qualvolles Durch-diesen-Begriff Durchgehen, […]

In der *vermeintlich* redundanten Wiederholung des Wortes *Kapazität* entsteht zwischen den einzeln aufgezählten Wörtern ein sukzessiv kumulierend *dröhnendes* Echo, das letztlich das *Durch-diesen-Begriff-Durchgehen* zur Qual macht. Es sind die Worte, nicht die beifällig rufende Ärzteschaft selbst, die sich zu einem *buchstäblich gestimmten* „Ornament der Masse" (Kracauer: 1977) und dessen latenter anagrammatischer Bedrohung zusammenfügen, mithin assoziative Erinnerungen an die beängstigend kulminierende Stimmung dröhnender „Heil" Rufe am Heldenplatz wachrufen. An diesem kurzen Textausschnitt zeigt sich, dass bei einer anagrammatisch motivierten Lektüre kein Weg an der textuellen Stimmung vorbeiführt

8.2.1.3 Die Selektion

Nach einer skurrilen Szene, in der der Satz: *Es gibt natürlich Konstellationen, die das Leben verbieten!* fällt, (an den sich der Famulant *genau erinnert*) und die Patienten, *die sich gegen diesen meinen Satz aufzulehnen schienen,* >entfernt<, *unsichtbar gemacht* wurden, flüchtete er unter dem *unerträglichen Gelächter* der Ärzteschaft in *einen anderen Raum.*

[654] Unter selektiver Erkenntniserwartung ist ein Verzicht auf eine komplexe Sinndeutung des Traums des Famulanten zu verstehen. Unser Ansinnen ist vielmehr im Erkenntnisgewinn, wie er sich im Nachvollzug metonymischer Verschiebung manifester Gewalt und deren latenter Anagramme einstellt, begründet.

Es bedarf wohl keines gesonderten Hinweises, dass der vom Famulanten erwähnte *Satz* mit dem (im Buchtext) kursiv gesetzte Wort *entfernt* korrespondiert und hierin eine assoziative Semantik offengelegt wird, der die unselige Nazi-Diktion der „Selektion" inhärent ist, mit der die *Auswahl* kranker, arbeitsuntauglicher Ankömmling in den Vernichtungslagern bezeichnet wurde, wo sie sich dann *mittelbar* in Rauch und Asche aufgelöst haben, also *unsichtbar gemacht*, „ausgelöscht" wurden. Hier wird das *Anagramm der Gewalt* in der Entsprechung der mörderischen Übererfüllung ihres *Auftrags* zur *Selektion* der zuständigen Ärzteschaft so überdeutlich beim Namen genannt, dass es Gefahr läuft, in Anbetracht der Unmittelbarkeit unsäglichen Leidens der *Shoa*, die ihr wesentliche immanente Unzeitlichkeit, nämlich ihre latente Qualität zu verlieren. Selbst die Bewegungen der metonymischen Umstellungen und Verschiebungen sind nur noch als Schwundstufe ihrer ursprünglichen anagrammatischen Semantik erkennbar. – Neu anzusetzen wäre dann an dem, was übrigbleibt, nämlich an der textuellen, von der „Ästhetik des Bösen[655]" genährten Stimmung, in dessen intertextuellem[656] Gedächtnis[657] wiederum latente *Anagramme der Gewalt* innewohnen.

8.2.1.4 Der Operationssaal als Schlachthaus

[…] ich befand mich in einem schlachthausähnlichen, weißgekachelten Raum, […] plötzlich sah ich Strauch auf dem Operationstisch angeschnallt. […] Das Fürchterliche war, dass sich der Operationstischt >fortwährend< *bewegte. […] Die Ärzteschaft, die draußen stand, drohend, brach aber in Gelächter aus. Sie schrie; „Operieren Sie! Operieren Sie nur!" und lachte. In dem Gelächter der Ärzteschaft hörte ich immer wieder den Assistenten sagen: „Schneiden Sie doch! Warum warten Sie! Schneiden sie doch! Sie müssen schneiden! Fangen Sie an! Sehen Sie nicht, daß Sie schneiden müssen? Sie sind meinem Bruder >alles< schuldig!*

Die bewusste, also nicht naive Similarisierung des Operationsraums mit einem Schlachthaus erfährt im weiteren Geschehensverlauf eine eigenartig makabre Logik, denn der geschilderte operative Eingriff am Körper des Malers kommt der Schlachtung eines Tieres gleich. Davon beeinflusst haben wir im ersten Moment den Begriff *angeschnallt* mit dem Anschnallen des Delinquenten bei seiner Hinrichtung durch die Giftspritze assoziiert; erst nach Einholung einer fachkundigen Meinung, nämlich dass die *Fixierung*[658] des Patienten

[655] Peter-André Alt: 2011: *Ästhetik des Bösen*.
[656] Vgl. dazu das von Julia Kristeva angesprochen Verhältnis von Genotext und Phänotext in: *Die Revolution der Sprache*: 1978. Daraus ist abzuleiten, dass Intertextualität dem Begriff des Anagramms inhärent ist.
[657] Vgl.: Alt: 2011: 3. *Verwickelte Verhältnisse, verschmutzte Begriffe* (ebd.: 195-215) insbesondere zu beachten sind die Bezüge zu Kleist *Der Findling*.
[658] Der chirurgische Begriff der *Fixierung* neutralisiert – bewusst oder unbewusst – die von uns konstatierte negative Konnotation des *Anschnallens*, während der Begriff des *Anschnallens* bei der Verwendung von Sicherheitsgurten im Autoverkehr unbelastet weiterlebt.

der gängigen chirurgischen Praxis entspricht, haben wir diese Assoziation zu Recht, wie wir meinen, wieder aufgegeben[659].

Trotz korrekter, penibler Anwendung chirurgischer Regeln war der *vollkommen zerschnittene Körper* Strauchs *überhaupt nicht mehr als Körper erkennbar*. Die Ärzteschaft *überschüttete* ihn neuerlich mit Gelächter.

[…] jeden Einschnitt begleitete sie mit herausgelachten, herausgekotzten fachmännischen Besserwissensergüssen.

Obwohl der Famulant *selbst glaubte,* er hätte *erst alles „aufgerissen, aufgeschnitten und aufgeschnitten und vollkommen verkehrt zusammengenäht*, erklärte die Ärzteschaft seine Operation als gelungen und konstatierten sie als großartige Leistung, brach in einen *entsetzlichen Jubel* aus und hoben ihn bis an die Operationsdecke hoch, von wo er …

auf eine Haufen vollkommen verstümmelten Fleisches, das sich unter elektrischen Stößen zu bewegen schien, zu zucken schien, einen Haufen völlig zerstückelten Fleisches, das schlagweise Blut ausstieß, riesige Mengen Blutes und langsam alles in Blut ertränkte, alles, die Ärzteschaft, alles, auch das Rufen des Assistenten, diese entsetzlichen, in den ungeheuren Blutströmen seines Bruders ertrinkenden Sätze: „Fürchte dich nicht, die Operation ist gelungen …“

hinunterblickte. Der träumende Famulant nimmt in diesem kurzen, an metaphorischer Intensität kaum mehr überbietbaren Textausschnitts, die exponierte Position einer über dem Operationstisch justierten Beleuchtung ein, die jedes Detail der *Entkörperlichung* des Malers in ein unwirklich grelles Licht hüllt; wie ein Hohn lesen sich die *in den ungeheuren Blutströmen seines Bruders ertrinkenden Sätze: „Fürchte dich nicht, die Operation ist gelungen …“* Fast ist man geneigt, den abgebrochenen Satz mit *aber du bist tot* abzuschließen. – Aber das ist nicht das, was wir dieser Textpassage abzugewinnen versuchen. Erst mit der nun folgenden *zweiten*, anagrammatischen Lektüre erschließt sich, so hoffen wir wenigsten, unsere hier nur angedeutete Absicht. Zur besseren Veranschaulichung der Weißräume lockern wir den Zeilenanstand auf 1,5 Punkte und befreien in bewährter Weise die grau unterlegten Wörter aus ihrem syntaktischen und semantischen Umfeld:

auf eine Haufen vollkommen verstümmelten Fleisches , das sich unter elektrischen Stößen zu bewegen schien, zu zucken schien, einen Haufen völlig zerstückelten Fleisches, das schlagweise Blut ausstieß, riesige Mengen Blutes und langsam alles in Blut ertränkte, alles, die Ärzteschaft, alles, auch das Rufen des Assistenten, diese entsetzlichen, in den ungeheuren Blutströmen seines Bruders ertrinkenden Sätze: „Fürchte dich nicht, die Operation ist gelungen …“

[659] Diesen Hinweis verdanke ich meinem Freund, dem ehemaligen Primarius für innere Chirurgie am *Klinikum Wels*, Dr. Gunter Neuwirth.

Die Auswahl der verblieben Wörter ist keine kontingente; sie ging aus der mehrfach wiederholten *ersten*, linearen Lektüre, deren Fokus auf der verbalen Diegese, die letztlich die erwähnte Intensität begründet und in der wir die Bewegung der metonymischen Verschiebungen zu erkennen hoffen, gerichtet ist, hervor. Erst durch eine verräumlichte Dissemination dieser Wörter entspannt sich die eminente Verdichtung dieser Textsequenz und spielt so den nötigen Raum für ein diffus durchdringendes „Echo als Reflexionsfigur" (Evelyn Annuß: 2007) mithin der Forderung, latente Inhalte preiszugeben oder zumindest erkennbar zu machen, frei. Bei dieser verräumlichten Lektüre ist die Reihenfolge, die das Echo, das sich vektorlos reflektierend ausdehnt, nicht kennt, ohne Belang. Die metonymische Verschiebung ist als latentes, ganzheitliches ästhetisches Phänomen zu begreifen, das als Folge ihrer leiblichen Wahrnehmungsform der analytischen Logik ihrer nachvollziehenden Mittebarkeit nicht zugänglich ist, aber uns dennoch im Bemühen, gewisse Einsichten zu generieren, nicht erspart bleiben kann. So ist dieser Versuch eher als philologisch-analytische Krücke zu verstehen, als eine diskursiv erfassbare Offenlegung latenter Anagramme unter den manifesten Wörtern dieser Textsequenz.

Holen wir uns an dieser Stelle eine linguistische Auskunft ein: Demnach wäre bei der derivativen Wortbildung der aus ihrer Semantik *isolierten* manifesten Wörter als *linguistisches Echolot* vorstellbar. Möglicherweise sind in den lexikalischen Morphemen dieser konversiven Derivate – aus dem Grundmorphem entsteht bei der Konversion eine neues Lexem – Hinweise auf ihre latenten metonymischen Verschiebungen zum *Anathema der Gewalt* vorzufinden. Explizieren wir die Anwendung des *linguistische Echolots* beispielhaft am manifesten Verb verstümmeln: Das lexikalische Grundmorphem, entfernt man das Präfix *ver* und das ablautende *eln* und unterdrückt die obsolet gewordene Diphthongierung, lautet substantiviert *Stumpf,* dem eine andere Semantik als *verstümmeln* inhärent ist. Wir haben also mit dem Substantiv *Stumpf* ein anderes, in diesem Zusammenhang, ein neues Lexem vor uns, das allerdings im konversiven Derivat Verb *verstümmeln* als latente *metonymische Umstellung* impliziert ist. Das Substantiv *Stumpf* korrespondiert mithin mit einem intratextuelles *Anagramm der Gewalt* bei der „ersten Begegnung" des Famulanten und seinem Beobachtungsobjekt am *Zweiten Tag*: [13]

Da sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldete, ging ich ins Freie hinaus. Ich stolperte über einen Eisklumpen, richtete mich gleich wieder auf und machte mir ein Ziel aus: einen Baumstumpf in zwei Dutzend Metern Entfernung. Vor dem Baumstumpf blieb ich stehen. Jetzt sah ich lauter solche Baumstümpfe aus dem Schnee herausragen, von Geschossen zerfetzt, Dutzende und aber Dutzende.

Wie mit dem Grundmorphem ***Stumpf*** in *verstümmeln* assoziiert man mit der Wort-Komposition Baumstumpf eine Amputation, bei ersterem im chirurgischen Wortsinn, beim zweiten eine *von Geschossen zerfetzte* Verstümmelung. Gemein ist den beiden Begriffen die assoziative Implikation latenter anagrammatischer Gewalt. Einen Hinweis auf ein soldatdeskes „Ornament der Masse" sehen wir, bei aller gegebenen Verlockung dazu, nicht. (Vgl. „Erste Begegnung" auf Seite 16)

8.2.1.5 Die Kastration

Man muß sich vorstellen, diese Ärzte, Männer zwischen neunzehn und siebzig Jahren, oft mit dicken Bäuchen und runden aufgeschwemmten Medizinerköpfen, schrien und lachten wie drei- oder vier- oder dreizehn- oder vierzehnjährige Kinder!

Mit dem Erwachen aus seinem überaus bewegten und bedrückendem Traum setzt beim Famulanten die Erinnerung an die Kinderstimme der Ärzte ein und setzt mit der Vorstellung der gewaltsam durch Kastration verhinderte Mutation eine unverblümte Assoziation mit der metaphorischen Kastration der Ärzte einen ironischen Kontrapunkt zur ihren institutionell gesetzten Gewaltanwendungsmöglichkeiten am wehrlosen „bloßen Leben", ganz im eigentlichen Sinn von Agambens *Homo sacer* und Benjamins *Kritik der Gewalt*. (vgl. Haverkamp 2004: 157-168)

8.2.1.6 Der „fünfte Brief" [326-327]

Unter Bezugnahme auf die *zweite* Lektüre des *ersten Tages* springen wir nunmehr an das Ende, kurz vor dem *siebenundwanzigsten Tag*, explizit, von den abgeklärten, ironisch konnotierten Schilderungen des klinischen Alltags durch den Famulanten zu dessen, im melancholischen Ton gehaltenen *Fünften Brief* an den Assistenten. Die so verstandene *zweite Lektüre* ist eine – angeregt vom Erinnerungsimpuls der *ersten*, der linearen Lektüre – die Linearität auflösende verräumlichte Lesart. Sie ist hier vornehmlich auf *intratextuelle* Gedächtnisräume, in denen letztlich die latente Verortung weiterer Ausformungen des *Anathemas der Gewalt* vermutet wird, gerichtet. Hier wird vor allem zu explizieren versucht, der immersive Wirkung und dadurch ausgelöste assimilative Aneignung des wirren und irritierenden Redeschwalls des Malers durch den Famulanten als *latente Bedrohung* sprachlicher Gewalt, der er schlussendlich zu erliegen scheint, auf den Grund zu gehen. Kurz gesagt: Der Brief bildet das Kommunikationsvermögen zwischen *evozierter* Stimmung und deren *rezeptiver* Wahrnehmung nachvollziehbar ab.

Fünfter Brief

Verehrter Herr Assistent,

das Medizinische ist finster, das sind nur finstere Wege, ich gehe augenblicklich mit meinem „schutzlosen Kopf" durch das Labyrinth unserer Wissenschaft, die ich wohl als die glorreiche unter allen unseren Wissenschaften bezeichnen möchte, als die Schreckensherrschaft aller Wissenschaften zusammen, die alle, im Gegensatz zu der unsrigen, nur Scheinwissenschaften sind, obwohl auch die unsere eine Vorstufen*wissenschaft ist. Ich kann mir Ihre Kenntnisse nicht* vor*stellen, man kann sie aus unserem Denken heraus wohl auch nur in allen ihren mutmaßlichen Veränderungen* fühlen*. Das Medizinische ist eine mit dem Aberglauben vielleicht eng zusammenhängende, methodisch ineinandergreifende Folge von Dunkelheiten, wagemutige Einschnitte in die vielleicht auch schon längst versunkene Geometrie der Welt. Dabei wird der Zellstoff, das Fleisch, werden die unteren Zirkulationsmöglichkeiten des* umstoßbaren *Organischen mehr und mehr bedeutungslos vor dem wahrscheinlich einzigen Natürlichen, der Natur Entsprechenden, vor dem Finsteren, das ohne Grenzen ist. Unsere Wissenschaft ist diejenige, von der alles ausgeht, auszugehen hat, und alles, selbst von den höchsten philosophischen Graden, hat in ihr und aus ihr alles. Und um ein Wort Ihres Herrn Bruders, dem ich mich mehr und mehr verbunden fühle, in einer Verwandtschaft, die auf dem Phantastischen umkehrungswürdiger Überlegungen beruht, zu gebrauchen: „Die Wissenschaft von den Krankheiten ist die poetischste aller Wissenschaften."*

Vor dem *siebenundzwanzigsten Tag*, also nach mehr als dreihundert Buchseiten, erfährt die Stimme des Famulanten eine andere, eine melancholische Färbung und löst den ironischen Ton, der die klinische Zustandsschilderung am *Ersten Tag* dominiert, auf. Inzwischen ist der beobachtende Famulant den buchstäblich gewalttätig *herausgestoßenen Sätzen* des monologisierenden Malers ausgesetzt, deren immersive Wirkung er, längst müde und kraftlos geworden, völlig ausgeliefert ist[660]. Er wird mehr und mehr zum irritierten, verzweifelten, melancholisch gestimmten Beobachter seiner nicht mehr auftragsgemäßen, weil jeglicher rationalen, *außerfleischlichen* Distanz verlustig gewordenen Beobachtung des Malers *Strauch*.[661] Das Auftragsprojekt des Assistenten ist in jeder Hinsicht gescheitert, der Famulant ist das eigentliche Opfer infolge der „Züchtigung"[662] durch den Assistenten und der suggestiven Gewalt der vom Maler *ausgestoßenen Sätze*. Die ursprüngliche Absicht des Famulanten, den Maler mit dem „apollinischen Blick" des angehenden Mediziners zu beobachten, zerfällt zwischen dem, unterschwelligen, zangenartig ausgeübten

[660] Aus dem Blickwinkel der Stimmungsimplikationen geht damit im Vergleich mit der Exposition eine stärkere Gewichtung von lesestörenden *foregrounding* Effekten einher, mithin ein sprachstrukturelle und metaphorische Annäherungsbewegung an die „Arabesken" der Rede des Malers *Strauch*.

[661] Vgl. dazu: Alfred Pfabigan: 1999: „[…] Der scheinbar Hinfällige verfügt über eine kommunikative Stärke: schnell involviert er den Famulanten durch seine magischen Sprachspiele. Seine Sprachkraft ist eine destruktive und verdunkelt die Gedankenwelt des Famulanten und der Leser; im Verlauf der Initiation wird Strauch mit seiner >Charakterstärke, die zum Tod führt< immer mächtiger, der Famulant dagegen verliert in der dunklen Bilderwelt des Malers die Kohärenz seines Ichs." (Pfabigan: 1999: 42)

[662] Vgl. im *Vierten Brief* an den Assistenten (325): „ […] Im Grunde aber empfinde ich diesen Aufenthalt als eine furchtbare Züchtigung, eine Züchtigung in ihrer ganzen Doppelbedeutung. Tatsache ist, daß ich von den Gedanken Ihres Herrn Bruders durchsetzt bin. […] Sie müssen verzeihen, dieser Brief ist von einer Kopflosigkeit diktiert, für die ich nicht verantwortlich bin. Es ist zu spät." Dem Begriff der *Züchtigung* ist das *Anathema der gesetzten Gewalt* in Form der manifesten Körperstrafe gegen das unversehrte Leben eingeschrieben und steht in impliziter Verbindung mit Giorgio Agambens *Homo sacer*, mithin zu Benjamins *Kritik der Gewalt.*

Machtgefüge der ungleichen Brüder in eine Rat- und Hilflosigkeit. Es sind nicht die unterschiedlichen Mittel ausgeübter Gewalt, sondern deren latenten Manifestationen, einmal die der institutionell *gesetzten* Macht des Assistenten über den Famulanten, zum anderen die der suggestiv-manipulativen Macht, die in der immanenten Materialität der wahnhafter Äußerungen des traumatisierten Malers körperlich manifest wird. Die fiktionale Unmittelbarkeit der Briefform macht diese Wahrnehmung nur allzu deutlich.

8.2.1.6.1 Die zweite Lektüre des „fünften Briefs“

Setzen wir in Anlehnung an Michel Blanchot[663] die verräumlichte, nichtlineare Lektüre, bei der die verbliebenen dispergierenden Terme in einen Schwebezustand übergehen, innerhalb dieser Brieftextpassage fort, dann entsteht – sofern ein permanentes Changieren zwischen der vorreflexiven *Sichtbarkeit* der *manifesten* Wörter und der *unlesbaren Lesbarkeit* der *latenten* Wörter stattfindet – aus dem „Gestöber der Lettern“ ein *Gebilde* mit der Eigenschaft, sich prozesshaft aus dem syntaktischen und semantischen Umfeld zu lösen[664]. Losgelöst von ihrer sprachstrukturellen Eingebundenheit markiert dieses aus dem „Gestöber der Lettern“ entstehende Gebilde das *latente textuelle Gedächtnis,* das über die Medialität der sich, in diesen frei gewordenen Räumen, diffus extendierenden *melancholischen* Stimmungsimplikationen zugänglich wird. Erst durch das verdrängte, analytisch störende semantische und syntaktische Umfeld wird das Auffinden einer Spur zur Verortung des Anathemas in den Weißräumen erst möglich, oder zumindest erleichtert[665].

[…]das Medizinische ist finster, das sind nur finstere Wege, ich gehe augenblicklich mit meinem „schutzlosen Kopf“ durch das Labyrinth unserer Wissenschaft, die ich wohl als die glorreiche unter allen unseren Wissenschaften bezeichnen möchte, als die Schreckensherrschaft aller Wissenschaften zusammen, die alle, im Gegensatz zu der unsrigen, nur Scheinwissenschaften sind, obwohl auch die unsere eine Vorstufen*wissenschaft ist. Ich kann mir Ihre Kenntnisse nicht* vorstellen, *man kann sie aus unserem Denken heraus wohl auch nur in allen ihren mutmaßlichen Veränderungen* fühlen. *Das Medizinische ist eine mit dem Aberglauben vielleicht eng zusammenhängende, methodisch ineinandergreifende Folge von Dunkelheiten, wagemutige Einschnitte in die vielleicht auch schon längst versunkene Geometrie der Welt. Dabei wird der Zellstoff, das Fleisch, werden die unteren Zirkulationsmöglichkeiten des* umstoßbaren *Organischen mehr und mehr bedeutungslos vor dem wahrscheinlich einzigen Natürlichen, der Natur Entsprechenden vor dem Finsteren, das ohne Grenzen ist. Unsere Wissenschaft ist diejenige, von der alles ausgeht, auszugehen hat, und alles, selbst*

[663] Das Modell der Verräumlichung von Mallarmés *Coup de dés* wie dies Blanchot eindrucksvoll expliziert, figuriert letztlich die Möglichkeiten anagrammatischer Schreibweisen; wir hingegen nutzen hier dieses Modell, um die *anagrammatische Latenz der Gewalt* als rezeptionsästhetisches Phänomen zu verhandeln.

[664] Die behelfsmäßige Simulierung dieses Prozesses, nämlich den der Zurückdrängung des sprachstrukturellen Umfeldes durch die ästhetisch -phänomenologische Dominanz der markierten Schlüsselworte kann den, dieser Simulierung vorausgehenden mentalen Vorgang nicht bildlich darstellen. Sie ist an das Vorstellungvermögen allfälliger Rezipienten angewiesen.

[665] Die grau unterlegte Markierung der Wörter und Wortgruppen ist keine willkürlich selektive, sie ist mit der Textkenntnis der ersten, linearen Lektüre begründet und dient vornehmlich einer eindrücklicheren Darstellung.

von den höchsten philosophischen Graden, hat in ihr und aus ihr alles. Und um ein Wort Ihres Herrn Bruders, dem ich mich mehr und mehr verbunden fühle, in einer Verwandtschaft, die auf dem Phantastischen umkehrungswürdiger Überlegungen beruht, zu gebrauchen: „Die Wissenschaft von den Krankheiten ist die poetischste aller Wissenschaften." Ich möchte es nicht unterlassen, Ihnen ein paar, wie es scheint, durchaus bedenkenswerte Sätze aufzuschreiben. Ich gehe natürlich nicht systematisch vor, Das ist mir gar nicht möglich. Es ist ja ein Stadium, *das* auch ich *durchmache. Unter anderem sagte ihr Bruder heute: „Die Tragödie hängt mit allen Tragödien zusammen." Dann: Wert ist Unwert, das Verhängnis des Unwerts ist der Unwert der eigenen wie der* von der eigenen abgetrennten Welt*." Diesen Satz sagte er, nachdem er heute aus einer längeren Ohnmacht erwacht ist, ich fand ihn, in seinem Zimmer liegend, ich habe zuerst, tief erschrocken, wie sie sich vorstellen können, an einen Sekundherzschlag gedacht. Er sagte: „Alles ist fast schwarz." Er gehe durch den „Stickstoff der Urzustände des Teufels". Am Abend hat er gesagt: „Die Erde, die Welt ist blutunterlaufen." Das ist ungewöhnlich. Er habe immer eine Existenz geführt, die „sowohl unter als auch über allen Existenzen nicht an sein Existenzminimum herangereicht hat".*

Ja, wenn man über Nacht herausbekäme, was die Organe *sind. Aber vielleicht haben Sie schon im Kopf, geordnet im Kopf, was mir heillos verwildert erscheint: eine Operation vielleicht? Unsere Wissenschaft weiß es, handelt jedoch nicht danach, nach dem „furchtbaren Grundsatz" des „Dort wie da, Schein!"*

Wenn ich nur einmal an die >Fabulierbücher< Ihre Herrn Bruders herankommen könnte! Haben Sie von der Existenz dieser >Fabulierbücher<, in die er alles, was ihn beschäftigt, seit vielen Jahren, Jahrzehnten hineinschreibt, Kenntnis? Ich kann hier nur Anhaltspunkte notieren, auch das kommt mir plötzlich wie eine bedauernswerte Verrücktheit vor.

Wir haben heute ein Spiel miteinander gemacht: wem von und beiden es gelingt, den anderen zum Weinen zu bringen! (Dieses Spiel haben Sie, wie ich jetzt weiß, oft mit Ihrem Bruder gespielt.) Ihr Bruder hat verloren.

Aus einem stimmungshermeneutischen Blickwinkel wird nunmehr versucht, eine emotionale und strukturelle Kohärenz zwischen den einzelnen, präsumtiven Stimmungsindikatoren herzustellen. Vorauszusetzen ist allerdings die Einsicht, dass ästhetische Stimmungen ihre *latenten* Bedeutungen nicht nur figurieren, sondern über ihre mediale Modalität mit ihnen unhintergehbar verfugt sind. Es sind vor allem die Effekte des *foregrounding*, die diesen markierten Wörter und Wortgruppen das eigentliche Potential von Stimmungsindikatoren verleihen, denn es sind vornehmlich die ihnen inhärenten dissonanten Konnotationen dieser räumlich aufgelösten Satzteile wie: *das Medizinische ist finster* oder *glorreich* und *Schreckensherrschaft,* oder die Gleichsetzung der Abstrakta *Wert ist Unwert,* oder *geordnet* versus *heillos verwildert,* aber auch die Anhäufung von atmosphärischen Stimmungswörtern wie *fast schwarz, finster, Finsternis* und *Dunkelheit* sind bewusste gesetzte Stimmungsindikatoren, die eine reflexive Intervention des lineare Lesevorgans auslösen, aber sie selbst sind noch keine analogen Stimmungen. Die Leitbegriffe *Finsternis* und *Dunkelheit* in Bernhards Prosa[666] sind nicht zuerst als Metapher für das *Nicht-mehr-*

[666] Vgl. dazu: Knopik: 2017: *Warum die Finsternis das wohl beste Konzept ist, an dem man die Prosa Bernhards verstehen kann.* Knopik sieht im Begriff der Finsternis ein Verstehenskonzept für das Inkommensurable, das Unvergleichliche der Bernhardschen Poetik. Er differenziert zwischen *Dunkelheit* und *Finsternis* und ihrem unterschiedlichen Sprachgebrauch im deutschsprachigen Raum; schließlich fügt er der Finsternis das Attribut *poetologisch* hinzu, mithin versteht er darin die manifeste Abschottung „des Werkes gegen allzu schnelle und interpretatorische fragwürdige Zugriffe", kann es sich in der Folge nicht verhalten, eine bemerkenswerte, allerdings sinnzentrierte Interpretation hintan zuschließen. Vgl. dazu auch: Margarete Kohlen-

Sagbare zu lesen, sondern verweisen auf eine elementare Absenz des Lichtes, wie auch *Frost* – bei aller Eindringlichkeit literaturkritischer Lockrufe – nicht vornehmlich als Chiffre für gesellschaftskulturelle Zustände und Verhaltensmuster zu verstehen ist, sondern zu allererst als empirische Tatsache winterlicher Temperaturen im Salzburger Oberland. Stimmungen werden erst durch die assoziative Erinnerung an bedrohliche Situationen, wie sie der subjektiven, wenn auch unterschiedlich gewichteten Wahrnehmung von unbeleuchteten Wegen und Straßenecken, nächtlichen Waldstücken immanent sind, und mit *Frost* der bedrohlichen Vorstellung dem Tod durch Erfrieren ungeschützt ausgesetzt zu sein[667]. Wenn wir diese Sichtweise noch einmal herausstellen, dann ist dies der Überzeugung geschuldet, dass eine allzu schnelle Zuweisung dieser atmosphärischen Phänomene in die Uneigentlichkeit von Metaphern und Chiffren den Zugang zu deren latenten Bedeutungen insofern verstellt, weil man sich vorschnell, als gäbe es keine andere Möglichkeit, für eine Zuweisung in die uneigentlichen Rede entscheidet, anstatt sich der ästhetischen, sinnlich wahrnehmbaren Buchstäblichkeit und deren Erkenntnismöglichkeiten anzuvertrauen. – In dieser kurzen Textpassage offenbart sich eine weitere Einsicht, nämlich: es zeigt sich, dass selbst in einem kurzen Textausschnitt sich das Stimmungsgefüge aus den unterschiedlich modulierten Stimmungsindikatoren wie *blutunterlaufen, Ohnmacht, erschrocken, Stickstoff* und die o.a. emotional konnotierten Schlüsselwörter konstituiert. – Eine Besonderheit findet sich einer kontingenten und verqueren räumlichen Lesart von: *ein Spiel – verloren – zum Weinen bringen – mit Ihrem Bruder* (die Reihenfolge ist ohne Belang). Diese Lesart impliziert, wenn auch unmarkiert, dennoch nicht ganz zufällig, die Latenz des anthropologisch konnotierten „Anathemas der Gewalt" des Bruderzwists, die über die intertextuellen europäisch-dynastischen Bruderkonflikte (Shakespeare, Schiller, Grillparzer) bis zu den biblischen Figuren von Kain und Abel zurückverweist. Damit ist auch das Stichwort für den nächsten Schritt gefallen

8.2.1.6.2 Die Verortung der „Anagramme der Gewalt" im „Fünften Brief"

Wie schon mehrmals erwähnt, ist die Wahrnehmung ästhetischer Stimmungen in literarischen Texten untrennbar mit dem assoziativen Prozess des Erinnerns insofern verknüpft,

bach: 2002: *Das Unbehagen an der Wissenschaft*; in: Huber, Schmidt Dengler: *Wissenschaft als Finsternis?* (2002: 27-38). Kohlenbach geht mit der „Finsternis als eine Wissenschaft" in *Verstörung* den umgekehrten Weg. (ebd.: 27) Jedenfalls, der Begriff der Finsternis steht immer für etwas, nur nicht für das, was dem Begriff eigentlich ist, nämlich der Verweis auf einen *sinnästhetisch* wahrzunehmenden atmosphärischen Zustand und seiner latenten Erkenntnismöglichkeiten.

[667] Vgl.: Die Angst des *Schweinehüters* vor den rissbildenden Folgen der winterlich eisigen Temperaturen an seinem Haus. Auch hier haben wir eine nichtmetaphorische, eine buchstäbliche Lesart herausgestellt.

als sie adäquate Erfahrungen des Lesers vergegenwärtigen. Der Text wird demzufolge zum Gedächtnisort uneinholbarer anagrammatischer Latenzen, die wiederum für sich mit dem ästhetischen Phänomen Stimmung verfugt sind. (Wellbery: 2011b) Daraus beziehen wird letztlich den Anspruch, dass Stimmungen – neben anderen Funktionen – als Latenzfiguren fungieren. Der Ariadnefaden zu den textuell verorteten *Anagramme der Gewalt* führt demnach über die im freien Textraum vektorlos diffundierende Medialität des impliziten Stimmungsgefüges dieser kurzen Briefsequenz. Diesen Faden nehmen wir mit der Absicht, dem *Anathema der Gewalt* in ihrer textuellen Verortung nachzugehen, auf:

[…] das Medizinische ist finster – also im Wortsinn – alles die Medizin Betreffende ist *intransparent*,

dann legt der Famulant nach und postuliert *das sind nur finstere Wege*. Dieses melancholisch gefärbte Dispositiv korrespondiert eine Seite später: *Ja, wenn man über Nacht herausbekäme, was die >Organe sind<*. Dies zeugt von einem aufgestauten Vertrauensverlust des Famulanten an den kontingenten, ungewissen *Wegen* der medizinischen Wissenschaft, insbesondere der Chirurgie. Eine ähnliche Beobachtung macht Hans Höller in seinem Beitrag: *Bernhards Wissenschaft*, in: Huber/Schmidt-Dengler (2002: 22): „[…] Ganz anders das Bild des jungen Famulanten, der die überkommene Wissenschaft in Frage stellt, sich der Welt des geisteskranken Malers so weit öffnet, daß er seine Identität zu verlieren scheint, und doch fortlaufend diesen Prozess des drohenden Distanzverlust notiert und reflektiert. […]." – Die vom Famulanten zitierte Äußerung des Malers: *„Wert ist Unwert, das Verhängnis des Unwerts ist der Unwert der eigenen wie der* von der eigenen abgetrennten *Welt"* weckt – möglicherweise – Erinnerungen an die *Vernichtung unwerten Lebens* durch die Eugeniker des Dritten Reiches. Die „Manifestation der Gewalt", also nicht ihre Mittel, äußert sich über die gesetzte, straffrei gestellte Entscheidungsmacht über das „bloße Leben" unwerten Lebens. – Dabei belassen wir es, denn es geht uns hier nicht vornehmlich um eine umfassende Textanalyse des *fünften Briefes*, sondern unter anderem, das heißt, neben der herausgestellten thematischen Kongruenz der intratextuellen Konstellationen des *ersten Tages* und des *fünften Briefes*, zu exemplifizieren, dass die Möglichkeiten einer anagrammatischen Lektüre weder von der Textgattung, noch von stilistischen und poetologischen Texteigenschaften und schon gar nicht von den Poetiken bestimmter literarischer Epochen bestimmt werden. Diese Beobachtung (Haverkamp: 2000: 134) ist wohl das Revolutionäre an Saussures Entdeckung der Anagramme.

8.2.1.7 Rückkehr zum zweiten Tag [8-16]

Das bislang analytisch Explizierte bildet allerdings nur eine erste textuelle Ausformung der *Verortung* des latenten Anagramms der Gewalt ab. Man würde allerdings der paradigmatischen Durchlässigkeit des *Anathemas der Gewalt* über den gesamten Textraum nicht gerecht werden, beließe man es bloß auf textanalytische Beobachtung des *Ersten Tages*, den die vom erzählenden Famulanten vorgetragene Exposition erstreckt sich über mehrere Seiten und erschöpft sich erst mit dem ersten Zusammentreffen mit dem Maler Strauch. Wir parzellieren diese Textpassage des *zweiten Tages* in drei längere[668] vom Erzähler vorgegebene Abschnitte, allerdings nicht zur Gänze, sondern filtern die für die weitere Vorgangsweise, nämlich die für andere Möglichkeiten der Verortung in das textuellen Gedächtnisses signifikanten Textausschnitte heraus. Das sind die von uns behelfsmäßig überschriebenen Abschnitte: *Der Eisenbahnwaggon*, *Das Zimmer*, *Der düstere Ort Weng*. Wir beabsichtigen wie schon zuvor, in diesen Textausschnitten textuelle Gedächtnisräume, in denen ein – jedoch jeweils anders moduliertes – latentes *Anathema der Gewalt* verortet ist, ausfindig zu machen. Gemäß unseres offenen Leitmodells beginnen wir mit der Beobachtung von sprachstrukturellen und stilistischen Auffälligkeiten, versuchen dann, über das indexikale Vermögen von Stimmungsindikatoren zu einem partiellen Stimmungsbild zu gelangen. Die mit diesen Stimmungen verknüpfte Erinnerungsleistung sollte dann zur Verortung anagrammatischer Latenzen der Gewalt im textuellen Gedächtnis führen.

8.2.1.7.1 Beobachtung der üblichen Auffälligkeiten nach dem offenen Leitmodell

Als auffällig im Vergleich mit dem *ersten Tag* erscheinen uns vor allem der Textumfang und die motivisch differenzierte Parzellierung des zweiten Teils der Exposition in mehrere Abschnitte. Die nächste Abweichung gegenüber dem *ersten Tag* betrifft die Kongruenz der expliziten Temporalität des Paratextes und der Raum-Zeitlichkeit des Handlungsschemas des *zweiten Tages*. Die irritierende temporale Dissonanz des *ersten Tages* löst sich in der diskursiven Übereinstimmung von Paratext und Basistext auf. Zudem wechselt der Fokus der Exposition von einer klinischen Zustandsschilderung des *ersten Tages*, der wir immerhin die erste textimmanente Ausformung der anagrammatischen Gedächtnisverortung ver-

[668] Um ein kohärentes Stimmungsbild zu entwickeln, bedarf es aufgrund der extensiven raum-zeitlichen Wesenheit von Stimmungen größerer Textabschnitte, denn ein Stimmungsindikator allein lässt noch keine verlässlichen Schlüsse auf ein bestimmten Stimmungsmodus zu. Ästhetische Stimmungen in literarischen Texten sind mikrostrukturelle, assimmilativ-diffundierende Phänomene, die sich der direkten Diskursivierung entziehen. Ein halbwegs kohärentes Stimmungsbild ist nur über eine bestimmte Anzahl von Indizes ihrer textuellen Implikationen herstellbar.

danken, in ein weitgehend konventionelles Handlungsschema, in dessen *raumzeitlichen* Konstituenten sich weitere, mitunter auch andere Möglichkeiten anagrammatischer Gedächtnisverortung auftun werden. Es finden sich im Text des *zweiten Tages* kaum Anzeichen von *foregrounding* Effekten, mithin kaum nennenswerte Signale *intransitiven* Schreibens, das heißt, dass die immersive Textwirkung vornehmlich vom hintergründigen Stimmungsraum (backgrounding) ausgeht. Er zeigt aber auch demonstrativ, das heißt, dem erzählenden Famulanten ist entschieden daran gelegen, dass der Assistent zu Recht seiner feinsinnigen Beobachtungsgabe vertraut und gerade ihm den Auftrag, seinen Bruder zu beobachten, überträgt. Diese Akzentuierung ist das bestimmende Narrativ der Berichte des Famulanten im Verlauf des *zweiten Tages*.

8.2.2 „Gestimmte Räume" als textuelle Gedächtnisräume

> *Daß Menschen Wesen sind, die an Räumen teilhaben, von denen die Physik nichts weiß […]*
>
> Peter Sloterdijk*: Blasen* 1998: 83

> *„[…] Es hat also den Anschein, als kennte das Unbewußte selbst eine parmenidische Sphäre als ein Symbol des Seins. Diese Sphäre besitzt nicht die rationale Schönheit des geometrischen Volumens, dafür aber die großen Sicherheiten eines Bauches."*
>
> Gaston Bachelard; zit. nach P. Sloterdijk

8.2.2.1.1 Der Eisenbahnwaggon [8-9]

Ich bin mit dem ersten Zug gefahren, mit dem Halbfünfuhrzug. Durch Felswände. Links und rechts war es schwarz. (P[669]) Mich fröstelte (1), als ich einstieg. Dann wurde mir langsam warm (1). Dazu die Stimmen (1) von Arbeitern und Arbeiterinnen, die aus der Nachtschicht heimkehrten. Ihnen galt sofort meine Sympathie. Frauen und Männer, jung und alt, aber gleichgestimmt (2), vom Kopf bis über die Brüste und über die Hoden bis zu den Füßen übernächtig. Die Männer mit grauen Kappen, die Frauen mit roten Kopftüchern (2). Ihre Beine haben sie in Lodenfetzen eingewickelt, das ist die einzige Möglichkeit, der Kälte einen Strich durch die

[669] Die Textmarkierungen (P und 1-6) der Stimmungsindikatoren berücksichtigen die unterschiedlich modulierten Stimmungsimplikationen, die letztlich das Stimmungsgefüge der Zugfahrt-Episode bestimmen.

Rechnung zu machen. Ich wußte gleich, daß es sich um eine Schneeschauflergruppe handelt, die in Sulzenau zugestiegen war. Es war wie in einem Kuhbauch so warm: die Luft, so als pumpte sie sich selber fortwährend unter ungeheuren Herzmuskelstößen aus den Menschenkörpern wieder in dieselben Menschkörper hinein. Man darf nicht nachdenken !(1) Ich drückte mich mit dem Rücken an die Waggonwand. Weil ich die ganze Nacht nicht geschlafen habe, nickte ich ein. Als ich aufwachte, sah ich wieder die Blutspur (3), die auf dem nassen Waggonboden ziemlich unregelmäßig verlief, wie ein von Gebirgsmassiven immer wieder abgedrängter Strom auf einer Landkarte, und zwischen Fenster und Fensterrahmen unter der Notbremse endete. Sie war von einem zerquetschen Vogel (3)ausgegangen, den das plötzlich emporgesauste Fenster in der Mitte abgedrückt (3)hatte. Vielleicht schon vor Tagen (3). So fest, daß kein Luftzug hereinkam- Der Schaffner, der in Ausübung seines trostlosen Amtes vorrübergekommen war, hatte von dem toten Vogel gar nicht Notiz genommen. Aber er muß ihn schon gesehen haben. Das merkte ich. (3) Plötzlich hörte ich die Geschichte von einem im Schneetreiben erstickten Streckenwärter, die so schloß:>Der hat sich um nichts gekümmert.< (3) War mein Äußeres mein Inneres, das sich dort ausdrückte, wohin man sehen konnte, die Ausstrahlung meiner Gedanken, meines Auftrags, der sich in mir energisch vorbereitete – zu mir setzte sich niemand, obwohl jeder Platz mit der Zeit kostbar wurde. (4)
Der Zug ächzte durch das Flußtal (5). In Gedanken war ich kurz einmal zu Hause. Dann weit fort, in irgendeiner durchkreuzten Großstadt. Dann sah ich die Staubpartikel auf meinem linken Ärmel, die ich mit dem rechten Arm abzuwischen versuchte. Die Arbeiter zogen Messer heraus und schnitten Brot.(6) Große dicke Brotbrocken (6) würgten (6) sie hinunter, dazu aßen sie Fleischstücke und Wurst. Brocken (6), die man an keinem Tisch essen würde. Nur auf dem Schoß. Alle tranken sie eiskaltes Bier und waren offenbar zu schwach, um über sich selbst zu lachen, die sie sich zum Lachen vorkamen. Ihre Müdigkeit war so groß, daß sie gar nicht daran dachten, ihre Hosentüren zuzumachen, ihre Mundwinkel abzuwischen. Ich dachte: wenn sie aussteigen, fallen sie gleich ins Bett. Und um fünf Uhr am Abend, wenn die anderen aufhören, fangen sie wieder an. Der Zug polterte und stürzte, wie der Fluß neben ihm, hinunter. Immer düsterer wurde es.(5)

Zu *(P)*:
Die parataktische Aneinanderreihung der ersten Sätze bildet Vorwärtsbewegung des Zugs und somit einen typischen *backgrounding* Effekt, nämlich den des ungestörten kontinuierlichen Lesens ab, wie überhaupt in dieser Episode der Ball des *foregrounding* Verfahrens relativ flach gehalten wird. Dies erklärt sich damit, dass dieser Textabschnitt über weite Strecken dann doch noch mehr einer konventionellen Literarität verpflichtet ist, der „qualitative Wechsel" noch nicht so zur Entfaltung kommt, wie es der Roman insgesamt verspricht und letztlich über weite Strecken auch hält. Insgesamt verlangt der Umstand, dass die Metaphorik in diesem Textteil am unteren Ende der Skala zwischen „Klartext und Arabeske" (Haverkamp: 2002: 163) anzusiedeln ist, eine andere Herangehensweise an die *zweite*, die anagrammatische Lektüre, wie wir sie beispielsweise bei der *Viehdiebsgesindel*-Episode im 4. Kapitel dieser Arbeit angelegt haben. Dennoch soll auch hier nicht unerwähnt bleiben, dass, entgegen aller Abgrenzungsversuche vom noch „Unzureichende[n], Schwächere[n]" (Höller: 2014: 24), sich das poetische Verfahren Bernhards in *Frost* noch einem gewissen Schwebzustand zwischen Immanenz und Referentialität befindet und mithin unübersehbar auf die frühen Prosatexte und der ersten Romanversuche[670] rekurriert,

[670] Vgl. Stefano Apostolo: 2019: *Thomas Bernhards unveröffentlichtes Romanprojekt Schwarzach St. Veit*: Im vorderen Klappentext ist zu lesen: „Das gängige Bernhard-Bild bedarf aufgrund der Ergebnisse dieser Dissertation einer grundlegenden Revision: Die unterschiedlichen Romanmanuskripte, von dem unbekannten Typoskript *Jakob Zischek*, über das nicht einmal beschriebene *Hufnagel*-Manuskript bis *Schwarzach St. Veit*

und somit die Rede vom „Rätsel der Entstehung von Frost“ (ebd.) spätestens mit der Studie von Stefano Apostolo ins Leere geht. Ähnliche Schlüsse zieht auch Alfred Pfabigan, indem er dezidiert auf den poetologischen Zusammenhang zwischen den in den letzten 1950er Jahren entstanden Kurzprosatücke *Ereignisse* und *Frost* verweist. Dieser Beobachtung stimmen wir aus dem anathematischen Blickwinkel der Manifestation von Gewalt uneingeschränkt zu[671].

Zu (1)

Dem Findungsprozess von Stimmungsindikatoren tut dieses vermeintliche Manko keinen erwähnenswerten Abbruch. So zeigt sich im Satz: *Mich fröstelt, als ich einstieg,* ein allmählicher Umschlag der körperlichen Befindlichkeit des beobachtenden Famulanten zu *mir wurde langsam warm* von der unwirtlichen Kälte der engen, felsigen Landschaft in die von menschlichen *Stimmen* der *übernächtigen* Arbeiter aufgewärmte Atmosphäre des Waggoninneren. *Es war wie in einem Kuhbauch so warm: die Luft, so als pumpte sie sich selber fortwährend unter ungeheuren Herzmuskelstößen aus den Menschenkörpern wieder in dieselben Menschkörper hinein. Man darf nicht nachdenken!* – Wir erachten es im Zusammenhang mit dieser markierten Textpassage als nicht vermessen und keineswegs zu weit gegriffen, wenn wir mit dem hier explizit angesprochenen *gestimmten Raum* des Waggoninneren eine gedankliche Verbindung zu Peter Sloterdijks *Überlegungen* zum *Innenraum* (vgl. Eingangsmotto zu diesem Abschnitt) herzustellen versuchen. (Peter Sloterdijk: *Sphären I. Blasen* 1998: 83-100). Stimmungsräume sind in Anlehnung an die Thetik von Bachelard und Sloterdijk keine geometrischen Räume[672], Stimmungsphänomene diffundieren richtungslos, also sphärisch, Schallereignissen ähnlich. Der Vergleich des Famulanten *wie in einem Kuhbauch* so warm verweist auf die „Intimität des Runden“ (Bachelard: 2011: 229ff.) und erinnert zugleich an die biblische Jonasgeschichte, in der Jonas den Bauch des Wales zum *glücklichen Raum* apostrophierte. – Einen weiteren, typisch räumlichen Stimmungsindikator bildet der zweite Teil dieser Textstelle ab: *die Luft so, als pumpte sie sich selber fortwährend unter ungeheuren Herzmuskelstößen aus den Men-*

und *Der Wald auf der Straße,* erweisen sich als >das Experiment einer neuen Prosa und einer neuen Sprache, das Experiment der Syntaxausdehnung und -reduktion“´<, also Texte eines originären Autors.

[671] Im unveröffentlichten Forschungsbericht der textgenetischen Feinerschließung der Kurzprosasammlung *Ereignisse* an der Akademie der Wissenschaften in den Jahren 2016 bis 2018 ist dieser Zusammenhang nachvollziehbar dargestellt. In einer leicht veränderten Form sind diese Erkenntnisse in das Buch Manuskript: *Der eigentliche Thomas Bernhard* eingeflossen.

[672] Im Eingangszitat von Bachelard in Sloterdijk *Sphären I. Blasen* heißt es dazu: „Die Schwierigkeit, die wir überwinden mußten, … lag darin, uns von jeder geometrischen Evidenz fernzuhalten. Anders gesagt, wie mußten von einer Art Intimität des Runden ausgehen. (Sloterdijk: 1998:9)

schenkörpern wieder in dieselben Menschkörper hinein. Dieses Bild vermittelt den gegenseitig emulgierenden Austausch von körper-temperierter Atemluft, der zugleich die wärmende Kuhbauchatmosphäre erfahrbar macht. *Man darf nicht nachdenken!* wirft der Famulant ein. Möglicherweise darüber, dass diese Atemluft mit Krankheitserregern angereichert sein könnte, denen man bei Menschenanhäufung in bewegten geschlossenen Räumen unausweichlich ausgeliefert ist. Implizit verweist der Famulant hierin auf die Grenzen der medizinischen Empirie im Zusammenhang mit seinem Auftrag, den Bruder des Assistenten zu beobachten; beobachten, im Sinne einer gerichteten Aufmerksamkeit, die im Auftrag vom Assistenten ausdrücklich präzisiert wird.

Zu (2)

Frauen und Männer, jung und alt, aber gleichgestimmt (2), vom Kopf bis über die Brüste und über die Hoden bis zu den Füßen übernächtig. Die Männer mit grauen Kappen, die Frauen mit roten Kopftüchern (2)

Die schwere Nachtarbeit eint die Befindlichkeit der *übernächtig*en Schneeschauflergruppe ungeachtet ihrer Geschlechtsunterschiede, um sie im nächsten Satz mit den geschlechtsspezifisch uniformen *grauen Kappen* und *roten Kopftüchern* über ihre Geschlechtsmerkmale hinweg wieder zu betonen. Die Schneeschauflergruppe mutiert zu einem aller Identität verlustig gewordenen rotgrauen „Ornament der Masse“ (S. Kracauer: 1977) und weckt latente Erinnerungen an das Phänomen der *Vermassung*[673] am Ende der Weimarer Republik, die in Österreich wenig später mit dem Anschluss an Hitlerdeutschland am Heldenplatz seine ornamentale, nur noch musterhaft wahrnehmbare Entsprechung und mit Bernhards Stück seine späte, aber wirkungslos geblieben Gerechtigkeit erfahren hat[674]. Dieser anthropologisch-ontisch motiviert Tendenz zu Vermassung ist eine Verräumlichung vorausgesetzt, in der das Individuum vom Auflösen begriffen ist und das körperlich musterhafte Bild Platz zu greifen beginnt[675]: *Die totale Entmenschung*. Martin Heidegger versteht das räumliche Existential, das er unter dem Begriff der *Ent-fernung* „als eine Seinsart des Da-

[673] Dem Begriff der „Vermassung“ ist eine Latenzfigur eingeschrieben, die mit einer Erinnerung an die unsägliche Barbarei des Zweiten Weltkriegs verknüpft ist und in der letztlich ein weiteres Mal das *Anathema der Gewalt* zutage tritt.

[674] Literatur zeichnet sich durch ihre durchschlagende Wirkungslosigkeit aus. (Sinngemäß nach Max Frisch, Brecht kommentierend)

[675] Bei Kracauer, der auf den „Geschmackswandel“ der „Körperkultur“ verweist, den er an den Phänomenen tanzender *Tillergirls* und gefüllter Stadien der 1920-Jahre festmacht, und dabei unmerklich das latente *Anathema der Gewalt* – es äußert sich im Verlust der Individualität – wie es in den inszenierten *Massenornamenten* der Olympischen Spiele 1936 augenfällig werden sollte, antizipiert. In seinem Essay findet sich zum *Ornament der Masse* eine bemerkenswerte, ja geradezu geniale Explikation seines Denkens, das an Walter Benjamin erinnert: „[…] Die Muster der Stadions und Kabarette verraten von solcher Herkunft (Einzelpersönlichkeit; A.G.) nichts. Sie werden aus Elementen zusammengebaut, die nur Bausteine sind und nichts außerdem.“ In: Siegfried Kracauer: 1977: *Das Ornament der Masse*: 1977: 50-51.

seins“ ein „Verschwindenmachen der Ferne“ den „Charakter der Näherung. *Im Dasein liegt eine wesenhafte Tendenz auf Nähe*“[676] verhandelt. Dies soll und kann nicht Rechtfertigung sein für die unsäglichen, raumgreifenden Ausformungen der entmenschlichten *Vermassung* im Dritten Reich, sondern deren gedankliche und methodische Voraussetzung beim Ausfindigmachen der Verortung des *Anathemas der Gewalt* im textuellen Gedächtnis der Rede des beobachtenden Famulanten.

Zu (3)

Ich drückte mich mit dem Rücken an die Waggonwand. Weil ich die ganze Nacht nicht geschlafen habe, nickte ich ein. Als ich aufwachte, sah ich wieder die Blutspur, die auf dem nassen Waggonboden ziemlich unregelmäßig verlief, wie ein von Gebirgsmassiven immer wieder abgedrängter Strom auf einer Landkarte, und zwischen Fenster und Fensterrahmen unter der Notbremse endete. Sie war von einem zerquetschen Vogel ausgegangen, den das plötzlich emporgesauste Fenster in der Mitte abgedrückt)hatte. Vielleicht schon vor Tagen. So fest, daß kein Luftzug hereinkam- Der Schaffner, der in Ausübung seines trostlosen Amtes vorrübergekommen war, hatte von dem toten Vogel gar nicht Notiz genommen. Aber er muß ihn schon gesehen haben. Das merkte ich.

Der feinsinnigen Beobachtung des Verlaufs der *Blutspur* durch den Famulanten, die vom *nassen Waggonboden* bis zum zwischen *Fenster und Fensterrahmen zerquetschten Vogel* führt, steht dessen Beobachtung des Gleichmuts, des bewussten Wegschauens des Schaffners, der *von dem toten Vogel gar nicht Notiz genommen hatte*, entgegen und bildet den wahrscheinlich gewichtigsten Stimmungsindikator, nämlich den der Stimmung der „gestauten Zeit“ (Dan Diner) als Signum der „Latenzzeit“ ab, die der Vergangenheit den Zutritt in die Gegenwart nachhaltig verwehrt. Und gerade hier wird der Rede des Famulanten jene Gerechtigkeit zuteil, die sich in der Verortung der mit der *Stimmung der gestauten Zeit* verknüpften Erinnerung insofern offenbart, als „die Latenz der Anagramme […] die „diachronen Sprach-Tatbestände“ in die Ebene der „aktuellen Sprachhandlungen“ projiziert (Haverkamp: 2002: 11; zit. nach Trüstedt 2011: 537). Diese latenten Anagramme, auch wenn sie so deutlich wie hier als solche der nackten Gewalt der hinaufschnellenden Fensterguillotine in Form des zerquetschten Vogels markiert sind, sind nicht direkt lesbar. Sie bedürfen, wie wir es oben expliziert haben, der Medialität der jeweiligen Stimmungsimplikationen. Anagramme entblößen selbst das nachhaltig Verdrängte, indem sie Einblicke in den Prozess des Verdrängens über das textuelle Gedächtnis ermöglichen.

[676] Martin Heidegger (2006): § 23. *Die Räumlichkeit des In-der-Welt-seins*, in: *Sein und Zeit* (2006: 104-110). Vgl. dazu: Peter Sloterdijk: 1998: *Exkurs 4*, in dem er Heideggers Lehre vom existentialen Raum nachgeht und mithin den Hinweis auf Heideggers Begriff der Nähe als räumliches Existential liefert.

Zu (4)

War mein Äußeres mein Inneres, das sich dort ausdrückte, wohin man sehen konnte, die Ausstrahlung meiner Gedanken, meines Auftrags, der sich in mir energisch vorbereitete – zu mir setzte sich niemand, obwohl jeder Platz mit der Zeit kostbar wurde.

Urplötzlich läßt der Famulant eine *Verstimmung*, eine besorgte Befindlichkeit[677], die mit der Wahrnehmung *zu mir setzte sich niemand* einhergeht, erkennen. Er konstatiert, dass seine Beobachtungen im Zugwaggon mit seinem „Auftrag", den Maler Strauch zu beobachten, korrelieren und von den Beobachteten trotz aller Anzeichen von Müdigkeit und vermeintlichen Stumpfsinn ihres Schneeschaufler-Daseins, hinter der sich die seismographische Sensorik der Benachteiligten verbirgt, missgünstig reflektiert werden. Seine begründeten Zweifel, dass medizinische Empirie – Pfabigan verwendet in diesem Zusammenhang das Bild vom „apollinischen Blick"[678] – und etwas *Unerforschliches zu erforschen* nicht vereinbar sind, was ihm durch die halb intuitive, halb bewusste Distanzierung der neu Zugestiegen vor Augen geführt wird, lösen offensichtlich seine plötzliche Verstimmtheit aus. Dieses Misstrauen des Beobachteten gegenüber dem Beobachter setzt sich im merklich distanzierten Verhalten des Malers fort. Es ist die verweigerte „Ent-fernung", des Verschwindens der Ferne, denn im „*Dasein liegt eine wesenhafte Tendenz auf Nähe"* (Heidegger), die die besorgte Befindlichkeit des Famulanten begründet.

Zu (5)

Der Zug ächzte durch das Flußtal. In Gedanken war ich kurz einmal zu Hause. Dann weit fort, in irgendeiner durchkreuzten Großstadt. Dann sah ich die Staubpartikel auf meinem linken Ärmel, die ich mit dem rechten Arm abzuwischen versuchte. Die Arbeiter zogen Messer heraus und schnitten Brot.(6) Große dicke Brotbrocken (6) würgten (6) sie hinunter, dazu aßen sie Fleischstücke und Wurst. Brocken (6), die man an keinem Tisch essen würde. Nur auf dem Schoß. Alle tranken sie eiskaltes Bier und waren offenbar zu schwach, um über sich selbst zu lachen, die sie sich zum Lachen vorkamen. Ihre Müdigkeit war so groß, daß sie gar nicht daran dachten, ihre Hosentüren zuzumachen, ihre Mundwinkel abzuwischen. Ich dachte: wenn sie aussteigen, fallen sie gleich ins Bett. Und um fünf Uhr am Abend, wenn die anderen aufhören, fangen sie wieder an. Der Zug polterte und stürzte, wie der Fluß neben ihm, hinunter. Immer düsterer wurde es.

Wie frei und unbedarft der protokollierende Famulant mit den topographischen Begriffen wie Berg und Tal, hinauf und hinunter umgeht, denn Weng als Zielort liegt erklärtermaßen oberhalb vom Ausgangsort Schwarzach, lässt darauf schließen, dass es ihm nicht um die faktische geodätische Lage von Weng und Schwarzach geht, sondern vordergründig um

[677] Vgl. Martin Heidegger: 2006: *Sein und Zeit* (2006: 136-137): „*In der Befindlichkeit liegt existenzial eine erschließende Angewiesenheit auf Welt […].*

[678] Das Bild des *apollinischen Blicks* steht für die anfängliche Beobachtungshaltung des Famulanten, die sich dann im Verlauf des Romans durch den Einfluss des *dionysischen Blicks* des Malers sukzessive ins Gegenteil verkehrt: Klarheit mutiert zur Ungewissheit; Bestimmtheit zur Kontingenz.

die symbolische Analogie des *polternd* neben dem Fluß *hinunterstürzenden* Zuges.[679] Vergleicht man den Eingangssatz: *Der Zug ächzte durch das Flußtal* tritt eine semantische Dissonanz, ein untrügliches Signum eines (bewusst oder unbewusst) gesetzten *foregrounding* Effekts, der letztlich zu einer Lesestörung führt, zutage, denn ein regionaler, möglicherweise dampfbetriebener Personenzug *ächzt* erfahrungsgemäß nur bei der Bergfahrt, und wenn er *polternd hinunterstürzt*, lässt dies auf eine Talfahrt schließen. Also müht sich der Zug nun nach *Weng* hinauf oder stürzt er neben Fluß nach *Weng* hinunter? Die Frage mag aus der Sichtweise einer realen topographischen Logik berechtigt sein, nicht aber wenn man sie aus der Perspektive der *verquerten Logik* der poetologischen Intransivität Thomas Bernhards betrachtet, der zufolge nicht mehr Fragen nach Logik und Bedeutung im Vordergrund stehen, sondern deren ästhetische Suspendierung durch das Aufeinanderprallen gegensätzlicher, onomatopoetisch motivierter Metaphern *ächzen* und *poltern*, mithin deren selbstreflexiver ästhetischer Charakter. Der Schlusssatz *Immer düsterer wurde es* bildet nicht nur einen in Bernhards Prosa permanent auftauchenden Stimmungsindikator ab, er steht auch für das intransitive ästhetisch-poetologische Verfahren des *foregrounding*, der an Textstellen wie dieser der hintergründigen Stimmung zwar nicht vorausgeht, aber zumindest entgegenwirkt: Ein Innehalten für eine gewisse Dauer.

Zu (6)

In Gedanken war ich kurz einmal zu Hause. Dann weit fort, in irgendeiner durchkreuzten Großstadt. Dann sah ich die Staubpartikel auf meinem linken Ärmel, die ich mit dem rechten Arm abzuwischen versuchte. Die Arbeiter zogen Messer heraus und schnitten Brot. Große dicke Brotbrocken würgten sie hinunter, dazu aßen sie Fleischstücke und Wurst. Brocken, die man an keinem Tisch essen würde. Nur auf dem Schoß. Alle tranken sie eiskaltes Bier und waren offenbar zu schwach, um über sich selbst zu lachen, die sie sich zum Lachen vorkamen. Ihre Müdigkeit war so groß, daß sie gar nicht daran dachten, ihre Hosentüren zuzumachen, ihre Mundwinkel abzuwischen. Ich dachte: wenn sie aussteigen, fallen sie gleich ins Bett. Und um fünf Uhr am Abend, wenn die anderen aufhören, fangen sie wieder an.

Es sind die *semantischen* und *buchstäblichen* Antinomien, in denen die soziale Diskrepanz zwischen der *grobschlächtigen* Schneeschauflergruppe, die *große dicke Brotbrocken* hinunter*würgt* und dem *klinisch penibel* konditionierten Famulanten, der die entdeckten Staubpartikel *abzuwischen* versucht, augenfällig wird. In der buchstäblich-phonetischen Dialektik des *Brocken-hinunterwürgens* und *Staubpartikel-abwischens*, auf dem *Tisch- und Schoßessen* werden assoziative Stimmungsimplikationen freigesetzt, denen ein *latentes*

[679] Auf die topographische Diskrepanz dieser Textstelle hat schon Andreas Gößling explizit hingewiesen, hat sich jedoch offensichtlich, ohne darüber zu reflektieren, damit abgefunden. Ein Grund mag darin liegen, dass dieses punktuelle, tiefenstrukturelle Insistieren möglicherweise nicht mit seiner interpretatorischen Intention vereinbar war. (Andreas Gößling: 1978: *Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens* (1978: 152): „ >Durch Felswände< dringt der Zug, man weiß nicht recht, ob auf- oder abwärts; […]".

sprachliches Gewaltpotential und *begriffliches* Machtgefälle inhärent sind und die deren Bedingtheit gleich mitabliefern: die verweigerte „Ent-Fernung" ihrer Distanziertheit. – Einmal mehr deutet diese Textpassage darauf hin, dass die *latente Evidenz* des „Anathemas der Gewalt" in *Frost* vornehmlich in der *beobachtenden* Rede des Famulanten und nicht zuerst in den *arabesken* Monologen des Malers vermutet werden kann. (vgl.: *Die Viehdiebsgesindel*-Episode). Darin liegt letztlich unsere Absicht, der textuellen Analyse der Exposition einen breiteren Raum zu widmen, begründet. Darüber hinaus richten wir in der Folge, wenn auch nur an selektiven Textpassagen, unser Augenmerk auf die Berichtsebene der Beobachtungen des Famulanten, inwieweit sie dem Auftrag des Assistenten entsprechen und wo sie davon abweichen, wo der Famulant der immersiven Wirkung – Eyckeler nennt sie im Zusammenhang mit der poetischen Reflexivität Bernhards „Sprachsog" – der monologisierenden Rede des Malers Strauch nachzugeben beginnt und er letztlich sein Medizinstudium in Frage stellt, mithin daran tiefgreifenden seelischen Schaden nimmt.

8.2.2.2 Das Anagramm der prosopopaiischen Stimme

Es war wie in einem Kuhbauch so warm: die Luft, so als pumpte sie sich selber fortwährend unter ungeheuren Herzmuskelstößen aus den Menschenkörpern wieder in dieselben Menschkörper hinein. Man darf nicht nachdenken!

In gedanklicher Kontinuität der von Bettine Menke eindrucksvoll fundierten Explikation der rhetorischen Figur der Prosopopoiia[680] anhand Kafkas Erzählung *Der Bau* sehen wir zudem in der Prosopopoiia eine Figur des Verbergens, ein „Maskenspiel" (de Man), mithin eine Latenzfigur. Hinter dem markierten Textzitat aus der Waggon-Episode verbirgt sich die Stimme des Autors Thomas Bernhard als „Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird." (de Man: 2015: 140). Auch wenn es, oder gerade weil es in *Frost* im *zweiten Tag* heißt: *Man darf nicht daran denken!* sehen wir uns veranlasst, von der „Möglichkeit einer Antwort" (ebd.:) umgehend Gebrauch zu machen und zitieren aus dem Nachruf im „Spiegel" Nr. 8/ 1989:

[680] Bettine Menke: 2000: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. Vgl. dazu auch: Paul de Man: 2015: *Autobiographie als Maskenspiel*; in: Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke (2015); vgl.: Michel Foucault: 2003: *Was ist eine Autor*? In: Michel Foucault: 2003: Schriften zur Literatur. Mit dem Beckett Zitat: „Was liegt daran, wer spricht?" repliziert Foucault auf Roland Barthes: 1968: *Der Tod des Autors*: „Die Auslöschung des Autors ist für die Literaturwissenschaft zu einem gängigen Thema geworden. Das Wesentliche besteht indes nicht darin, ein weiteres Mal sein Verschwinden zu konstatieren; es gilt vielmehr, als – zugleich gleichgültige und zwingende – als Leerstelle die Orte ausfindig machen, an denen seine Funktion ausgeübt wird." (Foucault: 2003: 234)

Die Krankheit war sein Lebenselixier. Der Morbus Böck, der ihm seit langem in Herz und Lunge saß, rätselhaft und unheilbar, seine Krankheit zum Tode, die ihm den Atem verschlug und ihn an Österreich ersticken ließ, bestimmte sein Verhältnis zur Welt der Gesunden und seinen Platz im Leben.

Mit dieser kurzen, aber aufschlussreichen Einsicht in die prosopopaiische Stimme erfährt das Zitat aus der Waggon-Episode eine latente Bedeutung, verliert mithin seine Kompetenz als Stimmungsindikator, dessen Schuldigkeit allerdings längst getan ist. Diese Einsicht ist allerdings ein Problem des parzelliert-analytischen Nachvollzugs und nicht eines der rezeptiven Wahrnehmung. Latenz und Stimmung sind ein untrennbar verknüpftes Phänomen (Wellbery: 2011b)

8.2.2.3 Der dritte Tag. Ein Abend im Gasthaus [25-26]

Mit einer kurzen Sequenz aus dem abendlichen *dritten Tag* versuchen wir, dem Phänomen des „gestimmten Raums" der Waggonszene des *zweiten Tages* ein weiteres eindrückliches Bespiel des integrativen Vermögens von Stimmungen gegenüberzustellen. Dahinter steht die Absicht, zu zeigen, wie unter Anwendung des offenen Leitmodells, das subtile Ineinandergreifen sprachlich manifester Stimmungsimplikationen selbst in kürzeren Textsequenzen sich zu einem kohärenten Stimmungsgefüge konstatiert, und dieses offene Leitmodell immer wieder, nach den jeweiligen Erfordernissen bestimmter Implikationen einer Adaptierung bedarf. Dies betrifft sowohl das Herangehen an die *erste*, lineare Lektüre, bei der es gilt, präsumtive Stimmungsindikatoren zu identifizieren, als auch für die Herangehensweise an die *zweite*, verräumlichte anagrammatische Lektüre.

Wie alte Leute Speichel, so stößt der Maler Strauch seine Sätze aus. (1) Ich sag ihn erst wieder zum Nachtmahl. In der Zwischenzeit habe ich mich im Gastzimmer hingesetzt und dem Essengetriebe zugeschaut.(2) Der Maler erschien der Wirtin viel zu spät, nach acht Uhr, um diese Zeit waren nur noch die Stammplätze von den Säufern besetzt. Ein übler Geruch nach Schweiß und Bier und Arbeitsanzugstoffen stand, dick geworden,, im Gastzimmer.(2) Der Maler suchte, als er im Türrahmen auftauchte, mit hoch erhobenem Kopf einen Platz, und als er mich sah, kam er auf mich zu und setze sich mir gegenüber. Er sagte der Wirtin, er wolle nicht das von ihr Aufgekochte essen. Sie solle ihm ein Stück Leberkäs und abgebratene Kartoffeln bringen. Auf die Suppe verzichte er. Er sei schon tagelang von Appetitlosigkeit geplagt, aber heute sei er hungrig. >Ich habe nämlich gefroren.< Es sei ja nicht kalt, im Gegenteil, aber: >der Föhn, wissen Sie. Innerlich, verstehen Sie, habe ich gefroren. Man friert innerlich.<(3)

Er ißt nicht wie ein Tier, nicht wie die Arbeiter, nicht mitten aus einem Urzustand heraus. Jeder Bissen ist wie ein Hohn gegen ihn gerichtet. Das Stück Leberkäs vor ihm sei ein >Stück Leichnam<, sagte er. Bei diesem Satz schaute er mich an. Ich zeigte aber nicht den Abscheu, den er sich von mir erhofft hatte. Ich arbeite ja immer mit Leichenfleisch, da ekelt einem vor nichts. >Alles, was Menschen essen, sind Leichenteile<, sagte er. Ich sah, wie enttäuscht er war. Eine kindische Enttäuschung ließ sein Gesicht in einer schmerzhaften Unsicherheit zurück. Dann redete er über Wert und Unwert der Menschen mit mir. >Das Viehische<, sagte er, >das im Menschen auf der Lauer liegt und das wir mit Raubtiertatzen in Verbindung bringen, das mit einem Wink zum Sprung und zum Reißen ansetzt, ist auch das Viehische, das wir wahrnehmen, wenn wir

eine Straße überqueren, wie Hunderte andere Leute mit uns, verstehen Sie …< Er kaute und sagte: >Ich weiß nicht mehr, was ich sagen wollte, aber es war etwas Bösartiges, das weiß ich. Oft bleibt von allem, was man sagen will, nur das Gefühl, daß man etwas Bösartiges sagen wollte, zurück.< (4)

Schon bei der ersten Lektüre fällt auf, was ja nach den Betrachtungen zum *fünften Brief* nicht weiter verwunderlich ist, dass dem „apollinisch Blick" des Klinikers der vom Maler offen zur Schau gestellten *dionysischen* Absichten, *etwas Bösartiges* zu sagen, noch nichts anhaben kann; möglicherweise löst die gleichmütige Reaktion des Famulanten, *keine Abscheu* vor *Leichenfleisch* zu zeigen, die *kindische Enttäuschung* über die ins Leere gegangene Offensive aus, und erklärt letztlich den Wechsel in der Rede des Malers in den *man*-Modus des *im Menschen* lauernde *Viehische*. Ebenso bilden die olfaktorischen Sinneswahrnehmungen des Famulanten eine nicht zu unterschätzende Konstituente im Prozess der atmosphärischen Raumstimmung des Gastzimmers ab. Diesem und weiteren konstitutiven Stimmungsindikatoren für die integrativ interferierende Bildung des räumlichen Stimmungsgefüges versuchen wir, in der Folge auf den Grund zu gehen.

8.2.2.3.1 Das Gastzimmer als olfaktorisch und polyphon „gestimmter Raum"

Die atmosphärisch bestimmende Größe im Wenger Gasthaus bildet, auch wenn sie in diesem Textausschnitt nur marginal in Erscheinung tritt, die matriarchalische Dominanz der Wirtin[681], die der Famulant schon bei seiner Ankunft unverblümt zu spüren bekommt. Infolge der Hellhörigkeit des Hauses und der, mittelbaren und unmittelbaren, Omnipräsenz der Wirtin – sie ist jederzeit und überall sichtbar, hörbar, spürbar – bleibt kaum ein Winkel im Haus von der dominanten Präsenz der Wirtin unberührt. Sie bildet zugleich den alles beherrschenden atmosphärischen Stimmungsindikator der allen anderen Objekten, Dingen wie Menschen im Gasthaus unhintergehbar anzuhaften scheint. Wir legen allerdings unser besonderes Augenmerk beim Findungsprozess atmosphärischer Stimmungsindikatoren auf die multiple Gestimmtheit des Gastzimmers zur abendlichen Essenszeit, das wie alle Stimmungsräume, wie bereits mehrmals erwähnt, *sphärisch* zu denken ist, also nicht auf die Geometrie des Gastzimmer beschränkt bleiben kann. (Sloterdijk, Bachelard) Dass die erwähnte Hellhörigkeit – die Holzhäusern an sich eigentlich ist – das sphärische Denken bildlich, also mittelbar unterstützt, gereicht ihr in diesem Zusammenhang nicht zum Nach-

[681] Vgl. dazu: Alfred Pfabigan: 1999: 58-64: *Die Wirtin: Hure – Magna Mater – Madame La Mort*: „[…] Im Gasthaus als matriarchalem Territorium geht es so rauh zu, wie es schon Bachhofen (Johann Jakob Bachhofen 1815-1887; Schweizer Anthropologe; Theorie des Mutterrechts) der Herrschaft der Mütter nachgesagt hat, […] Sie verkörpert das reine, schrankenlose chthonische Prinzip der Rücksichtslosigkeit der Natur, die sich um jeden Preis ohne moralische Bedenken erhalten will. […]" (hier: 58-59)

teil. Beim nachfolgenden, Aufspüren präsumtiver Stimmungsindikatoren haben wir zwischen den – vermeintlich objektiven – räumlich atmosphärischen, immersiv wirkenden Stimmungskonstituenten[682] und der vom Famulanten subjektiv, also aus der Perspektive seiner momentanen Gestimmtheit wahrgenommen Raumstimmung zu unterscheiden. Allerdings nur im analytischen Nachvollzug, denn der Prozess der Stimmung eines Raumes ist ein komplexes, interferierend diffundierendes Phänomen multipler Stimmungskonstituenten. Es gilt also einmal mehr darum, das integrative Vermögen zwischen dem wahrnehmenden Subjekt des Famulanten und den atmosphärisch-immersiven Kraftfeldern seiner Umgebung herauszustellen. In bewährter Weise parzellieren wir auch diesen Textausschnitt in motivisch überschaubare Einheiten von (1) bis (7):

Zu (1):

Wie alte Leute Speichel, so stößt der Maler Strauch seine Sätze aus.

Mit dem Vergleich des Famulanten mit der stoßartigen Absonderung überflüssigen *Speichels* alter Menschen – landläufig als *Spuken* bezeichnet – bringt er seine Empfindung, Strauchs Redeschwall als *gespuckte* Absonderung angesammelter, überflüssiger gewordener Sätze mit der Unverblümtheit des (noch) distanzierten Beobachters – möglicherweise als unbewusster Abwehrreflex einer latenten Bedrohung – zum Ausdruck. Fast unmerklich bahnt sich hierin eine erste Kontaminierung des „apollinischen Blicks" des Famulanten an. Mit der Gestimmtheit des nachklingenden Echos des Redeschwalls Strauchs, das ihn wie den Schweif eines Kometen bis in den Gastraum verfolgt, setzt der Famulant seine Beobachtung des abendlichen Essensbetriebs fort. Die semantische Dissonanz zwischen der physischen Materialität des *Speichels* und der buchstäblichen Materialität der *Sätze* fungiert in diesem kurzen Satzgefüge, für sich betrachte, noch zu sehr als isolierter Stim-

[682] Gernot Böhme: 2013: 15-16: „ Wenn ich in einem Raum hineintrete, dann werde ich in irgendeiner Weise durch diesen Raum gestimmt. Seine Atmosphäre ist für mein Befinden entscheidend. Erst wenn ich sozusagen in Atmosphäre bin, werde ich auch diesen oder jenen Gegenstand wahrnehmen. Atmosphären, wie man sie in Umgebungen, aber auch an Dingen oder an Menschen empfindet, sind, das ist meine zweite These, das zentrale Thema der Ästhetik. Sie untersucht den Zusammenhang der Qualitäten von Umgebungen und Befindlichkeiten. Sie fragt, wie bestimmte, durchaus objektiv feststellbare Eigenschaften von Umgebungen unser Befinden in diesen Umgebungen modifizieren." Wie schon an anderer Stelle hervorgehoben, unterschlägt Böhme in seiner These das Integrationsvermögen von Stimmungen, bei dem es zu einer Interferenz der immersiven Energie räumlicher Atmosphären und der momentanen Gestimmt des wahrnehmenden Subjekts kommt. Das bedeutet für unseren Fall, dass die räumliche Wahrnehmung des Famulanten noch vom distanzierten „apollinischen Blick" bestimmt ist und er die atmosphärischen Verhältnisse der „Umgebung", der „Dinge" und „Menschen" anders wahrnimmt, als er sie spätestens am 25. Tag mit dem inzwischen „dionysischen Blick" wahrnehmen würde.

mungsindikator, der sein eigentliches Gewicht erst mit dem multipel aufgeladenen Stimmungsgefüge der abendlichen Szenerie, nämlich wie es der Famulant wahrnimmt, erfährt.

Zu (2):

In der Zwischenzeit habe ich mich im Gastzimmer hingesetzt und dem Essengetriebe zugeschaut. Der Maler erschien der Wirtin viel zu spät, nach acht Uhr, um diese Zeit waren nur noch die Stammplätze von den Säufern besetzt. Ein übler Geruch nach Schweiß und Bier und Arbeitsanzugstoffen stand, dick geworden, im Gastzimmer.

Wenn Beobachten an sich eine habituelle Gabe ist – und die dürfte der Assistent dem Fabulanten zugemessen haben – dann beschränkt sie sich im Fall des Famulanten nicht allein auf das auftragsgemäß gerichtetes Beobachten des Malers Strauch, dann wird sie mitunter zur seismographischen Bürde, der nichts entgehen will und auch nicht kann, es ständig zu reflektieren drängt, was letztlich den Nährboden für eine melancholische Gestimmtheit aufbereitet. (Heidbrink: 1994). Daraus könnte man schließen, das sich der klare, klinische Blick des Famulanten nicht allein unter dem immersive Einfluss des monologisierenden Malers allmählich zu verunklären beginnt, sondern daran auch die immanente Reflexivität seiner Beobachtungen Anteil hat. – Dem gerichteten Blick des Beobachters ist zudem ein gewisses *besitzergreifendes* Moment inhärent. Aus der Perspektive des integrativen Vermögens von Stimmungen betrachtet, bestimmt die momentane Gestimmtheit des Beobachters die Wahrnehmung der atmosphärischen Gestimmtheit seines unmittelbaren Umfeldes. Mit der Beobachtung, dass *nach acht Uhr nur noch die Stammplätze von den Säufern besetzt* waren, konstituiert der Famulant eine relative Entleerung des zuvor dicht besetzten Essensbetriebs. Erst in der relativen Leere des Gastzimmers kann sich der *dick gewordenen üble[n] Geruch[s] nach Schweiß und Bier und Anzugstoffen* zu einer nachhaltig olfaktorisch geschwängerten Atmosphäre ausdehnen und zugleich die *abwesende* Anwesenheit der Verursacher markieren. Diese Wahrnehmung der *dick gewordenen* olfaktorischen Atmosphäre im Gastzimmer durch den Famulanten wird durch seinen immer noch klaren, distanzierten Blick des Klinikers noch verstärkt; das heißt, dass eine integrative Interferenz zwischen Raumatmosphäre und der spezifischen, distanzierten Gestimmtheit – jedoch bereits vom nachhaltige Echo des tagsüber ausgesetzten Redeschwalls des Malers und der immanenten Reflexivität seiner Beobachtungen beeinträchtigt – des wahrnehmenden Famulanten erfolgt.

Zu (3):

Der Maler suchte, als er im Türrahmen auftauchte, mit hoch erhobenem Kopf einen Platz, und als er mich sah, kam er auf mich zu und setze sich mir gegenüber. Er sagte der Wirtin, er wolle nicht das von ihr Aufgekochte essen. Sie solle ihm ein Stück Leberkäs und abgebratene Kartoffeln bringen. Auf die Suppe verzichte er. Er sei schon tagelang von Appetitlosigkeit geplagt, aber heute sei er hungrig. >Ich habe nämlich gefroren.< Es sei ja nicht kalt, im Gegenteil, aber: >der Föhn, wissen Sie. Innerlich, verstehen Sie, habe ich gefroren. Man friert innerlich.<

Das Auftauchen des Malers im Schwellenbereich des *Türrahmens mit hoch erhobenem Kopf* verleiht dem Gastraum ein additives, ambivalentes Stimmungsmoment des Innen und Außen, das seine Entsprechung in der widersprüchlichen Kausalität seiner Erklärung, dass es *ja nicht kalt* sei aber er dennoch *gefroren* habe: *Innerlich, verstehen Sie, habe ich gefroren. Man friert innerlich*, findet. Mit der demonstrativen Geste des erhobenen Kopfes distanziert er sich offensichtlich vom *dick gewordenen üble[n] Geruch[s] nach Schweiß und Bier und Anzugstoffen* und deren absenten Verursacher und betont mithin seine Andersheit. Vor möglichen Rückschlüssen, im Romantitel *Frost* eine Metapher für die innere Befindlichkeit des Malers oder für ein allgemeines Zustandsbild der Nachkriegszeit festmachen zu müssen, sei an dieser Stelle nochmals ausdrücklich gewarnt. *Frost* steht, wie wir es sehen, ausschließlich für die ambivalente textuelle Gestimmtheit, wie sie in der Beschreibung des Famulanten zutage tritt. *Frost* ist ein sprachatmosphärisches Phänomen, ist ein zentraler, über den gesamten Roman diffundierender, textueller Stimmungsindikator.

Zu (4):

Er ißt nicht wie ein Tier, nicht wie die Arbeiter, nicht mitten aus einem Urzustand heraus. Jeder Bissen ist wie ein Hohn gegen ihn gerichtet. Das Stück Leberkäs vor ihm sei ein >Stück Leichnam<, sagte er. Bei diesem Satz schaute er mich an. Ich zeigte aber nicht den Abscheu, den er sich von mir erhofft hatte. Ich arbeite ja immer mit Leichenfleisch, da ekelt einem vor nichts. >Alles, was Menschen essen, sind Leichenteile<, sagte er. Ich sah, wie enttäuscht er war. Eine kindische Enttäuschung ließ sein Gesicht in einer schmerzhaften Unsicherheit zurück. Dann redete er über Wert und Unwert der Menschen mit mir. >Das Viehische<, sagte er, >das im Menschen auf der Lauer liegt und das wir mit Raubtiertatzen in Verbindung bringen, das mit einem Wink zum Sprung und zum Reißen ansetzt, ist auch das Viehische, das wir wahrnehmen, wenn wir eine Straße überqueren, wie Hunderte andere Leute mit uns, verstehen Sie …< Er kaute und sagte: >Ich weiß nicht mehr, was ich sagen wollte, aber es war etwas Bösartiges, das weiß ich. Oft bleibt von allem, was man sagen will, nur das Gefühl, daß man etwas Bösartiges sagen wollte, zurück.<

Mit dem auffälligen Erscheinen des Malers im Gastraum fokussiert der Famulant – auftragsgemäß – seine *seismografische* Aufmerksamkeit auf dessen habituelle Gebärden *nichttierischen Essens* und sprachlichen Veräußerungen seiner abstrusen Gedanken über das *Stück Leberkäs vor ihm*, das er mit einem *Stück Leichnam* assoziiert.

Bei diesem Satz schaute er mich an. Ich zeigte aber nicht den Abscheu, den er sich von mir erhofft hatte. Ich arbeite ja immer mit Leichenfleisch, da ekelt einem vor nichts.

Diese kurze Sequenz verlangt aus der Perspektive der ersten, linearen, also stimmungsorientierten Lektüre unsere besondere, auf die wortlose Szenerie gerichtete Aufmerksamkeit: Mit dem nonverbal geäußerten Gleichmut des Famulanten und die dem Maler ins Gesicht geschrieben Enttäuschung über dessen stoischen Reaktion, die nicht das zeigt, was sich der Maler von ihm *erhofft hatte*, und auch nicht, was der Famulant denkt, nämlich dass er *immer mit Leichenfleisch* arbeite und ihm demnach *vor nichts ekeln* würde. Hier gerät allerdings die Verstellung seine Famulanten-Herkunft ernsthaft in Gefahr, denn es weckt offensichtlich das Misstrauen des Malers, genährt durch das unverstellte verräterische Mienenspiel des vermeintlichen Jus-Studenten, der von der berufsbedingten Abgeklärtheit praktizierender Juristen noch völlig unbedarft sein müsste und der das eigentliche Objekt der provokativen Äußerung des Malers darstellt. Im Zuge dieser nonverbalen – und gerade deshalb – eindrücklichen Szenerie am Abendtisch des Wenger Gasthauses lädt sich ein dissonantes, spannungsgeladenes Verhältnis zwischen dem beobachtenden Famulanten und dem beobachtenden Objekt seiner Beobachtungen auf und avanciert mithin zu einem nachhaltig anhaltenden Stimmungsindikator, der in der Diskrepanz zwischen Gedachtem und physiognomisch Gezeigtem des Famulanten seine nonverbale Entsprechung findet. Diese Beobachtung des Famulanten bildet zudem und zugleich die Dissonanz zwischen olfaktorisch aufgeladen Konstituenten der Raumstimmung in einer Art *intellektuellem Kontrapost* und damit einen weiteren Stimmungsindikator ab. Dem bisweilen subtilen Aufladungsprozess der Raumstimmung geht eine permanente, gewaltimmanente atmosphärische Grundstimmung voraus, die von der Omnipräsenz der Wirtin bestimmt ist und dem Gasthaus in jeder Fuge seiner Materialität und seiner immateriellen Medialität anhaftet und sich mit beträchtlicher immersiver Energie auf alle festen Dingen und anwesenden Menschen nachhaltig überträgt. Der „gestimmte Raum" wird einmal mehr zum *Schlachtfeld* ursprünglicher Konflikte zwischen subjektiver Wahrnehmung und der immersiven atmosphärischen Energie, dem das latente Moment *anagrammatischer Gewalt* überdeutlich eingeschrieben ist. Nirgendwo sonst ist die Ambivalenz körperlicher Nähe und gleichzeitiger Fremdheit augenfälliger spürbar als in „gestimmten Räumen"[683]. Ohne diese hinter-

[683] In diesem Zusammenhang steht auch Sloterdijks *Exkurs 4*: *„Im Dasein liegt eine wesenhafte Tendenz auf Nähe."* in: Sloterdijk: 1998: *Sphären I. Blasen*. (1998: 336-345). Sloterdijk weist darauf hin, dass Heideggers *Sein und Zeit* auch der Raum als Existential eingeschrieben ist. „ Mit dem Hinweis auf das altdeutsche Verbum *innan*, bewohnen, (sich aufhalten, A.G) legt Heidegger bereits an einem frühen Punkt seiner Untersuchung die Pointe der existentialen Analyse von Räumlichkeit offen; […]. Für ein Verständnis des gestimmten Wenger Gastzimmers ist das Existential des *innan* als wohnen, *habitare*, sich aufhalten eine unerlässliche auf die Ursprünglichkeit unseres Blasen-Daseins im Mutterleib zurückreichende Denkfigur. (vgl.: Kap. 4: Die Klausur in der Mutter. (ebd.: 275-296)

gründige sphärische Stimmung permanent mitzudenken, würde die anagrammatische Lektüre dieser Textsequenz zu einer bloßen, beziehungslosen akademischen Übung ohne tiefenstrukturellen Mehrwert verflachen.

8.2.2.4 Die zweite, verräumlichte Lektüre der Gastzimmer Episode

Damit verbunden ist der Versuch, die Verortung des „Anathemas der Gewalt“ im textuellen Gedächtnis zu bestimmen. Mit den in der ersten Lektüre beschriebenen Konstituenten der Raumstimmung sind assoziative Erinnerungen an ähnliche, mehr oder weniger weit zurückliegende textuelle oder außertextuelle Stimmungsereignisse untrennbar verknüpft. Sie äußern sich nicht direkt, sondern liegen in einer Art „embedded intelligence“ im Gedächtnis der manifesten Wörter verborgen, die es nunmehr nach Möglichkeit und Kräften erkennbar zu machen gilt. Mit der schon bewährten Herangehensweise einer verräumlichten anagrammatische Lesart in Anlehnung an Bettine Menkes Beobachtung zu Mallarmés *Coup de dés* unter Bezugnahme an Walter Benjamins Konzept der stellaren „Konstellationen“ und in analoger Bedeutung der Benjaminschen Denkfigur des „Gestöber[s] der Lettern“. Dazu bedarf es zu allererst der Auflösung der Linearität und der Suspendierung des bedeutungstragenden semantischen und syntaktischen Umfelds, die wir wiederum in der Art eines simulativen Modells darzustellen versuchen.

*Wie alte Leute Speichel, so **stößt** der Maler Strauch seine Sätze aus. Ich sah ihn erst wieder zum Nachtmahl. In der Zwischenzeit habe ich mich im Gastzimmer hingesetzt und dem Essengetriebe zugeschaut. Der Maler erschien der Wirtin viel zu spät, nach acht Uhr, um diese Zeit waren nur noch die Stammplätze von den Säufern besetzt. Ein übler Geruch nach Schweiß und Bier und Arbeitsanzugstoffen stand, dick geworden,, im Gastzimmer. Der Maler suchte, als er im Türrahmen auftauchte, mit hoch erhobenem Kopf einen Platz, und als er mich sah, kam er **auf mich zu** und setze sich mir gegenüber. Er sagte der Wirtin, er wolle nicht das von ihr Aufgekochte essen. Sie solle ihm ein Stück Leberkäs und abgebratene Kartoffeln bringen. Auf die Suppe verzichte er. Er sei schon tagelang von Appetitlosigkeit geplagt, aber heute sei er hungrig. >Ich habe nämlich gefroren.< Es sei ja nicht kalt, im Gegenteil, aber: >der Föhn, wissen Sie. Innerlich, **verstehen Sie**, habe ich gefroren. Man friert innerlich.*

*Er ißt nicht **wie ein Tier**, nicht wie die Arbeiter, nicht mitten aus einem Urzustand heraus. Jeder Bissen ist wie ein Hohn **gegen ihn** gerichtet. Das Stück Leberkäs vor ihm sei ein >Stück **Leichnam**<, sagte er. Bei diesem Satz schaute er mich an. Ich zeigte aber nicht den Abscheu, den er sich von mir erhofft hatte. Ich arbeite ja immer mit **Leichenfleisch**, da ekelt einem vor nichts. >Alles, was Menschen essen, sind **Leichenteile**<, sagte er. Ich sah, wie enttäuscht er war. Eine kindische Enttäuschung ließ sein Gesicht in einer schmerzhaften Unsicherheit zurück. Dann redete er über Wert und **Unwert** der Menschen mit mir. >**Das Viehische**<, sagte er, >das im Menschen auf der Lauer liegt und das wir mit **Raubtiertatzen** in Verbindung bringen, das mit einem Wink zum **Sprung** und zum **Reißen** ansetzt, ist auch das Viehische, das wir wahrnehmen, wenn wir eine Straße überqueren, wie Hunderte andere Leute mit uns, **verstehen Sie** ...< Er kaute und sagte: >Ich weiß nicht mehr, was ich sagen wollte, aber es war **etwas Bösartiges**, das weiß ich. Oft bleibt von allem, was man sagen will, nur das Gefühl, daß man **etwas Bösartiges** sagen wollte, zurück*

Im *stellaren Gestöber* der verbleibenden manifesten Wörter liegt in deren textuellen Gedächtnis das „thematische Wort“ also das *Anathema der Gewalt* verborgen. Im analytischen Nachvollzug ist jedoch besonders auf das *vermittelnde* Echo zwischen den disseminierten manifesten Wörtern und Wortgruppen zu achten, wodurch erst eine kohärente Vorstellung des anathematischen Gebildes der Gewalt entstehen kann. Vorauszusetzen ist zudem, ohne es hier gesondert zu explizieren, das Bernhards immanenter Poetik an sich eine Sprache *als* anagrammatische Gewalt inhärent ist, also *als* eine von mehreren sprachlichen Funktionen, nicht zu verwechseln mit dem oft zitierten, subsummierenden Begriff der potentiellen Sprachgewalt Bernhards. Es sind dies oft kaum merkliche, subtile sprachliche Erscheinungen, wie sie etwa im (Befehls-) Gewalt assoziierenden Imperativ des *verstehen Sie* zutage treten. Wie überhaupt die Rede des Malers als permanenter Angriff auf sein anvisiertes Opfer in der Person des vermeintlichen Jus-Studenten, dies äußert der Maler unverblümt in *etwas Bösartiges* zu sagen, als assoziatives Gedächtnis verstanden werden kann, und das letztlich mit Erfolg gekrönt wird, denn der Famulant kann sich zunehmend der immersiven *Sprache als Gewaltakt* nicht widersetzen. – Ein vermittelndes Echo kann auch zwischen das auf eine dritte Person verweisende aktive Performativ *stößt*, dem gerichteten Adverbial *gegen ihn* und dem im Passiv stehenden *auf mich zu* konstatiert werden. – Die Redundanz des Phonems *Leiche* in *Leichenfleisch*, *Leichnam* und *Leichenteile* ist hier weniger als akkumulative wirkende Wiederholung zu verstehen, sondern als textuelles Gedächtnis, in dem das Anagramm des gewaltsamen Todes in der Korrespondenz mit *Raubtiertatzen Sprung und Reißen* unhintergehbar verortet ist. – Mit der nächsten Textpassage kehren wir wieder in den *zweiten Tag* zurück

8.2.2.5 Die Ankunft. Das Zimmer in Weng [9-10]

Das Zimmer ist so klein und so ungemütlich wie mein Famulantenzimmer in Schwarzach. Rauschte dort der Fluß neben ihm unerträglich, ist es hier unerträglich still.(1) Auf meinen Wunsch hat die Wirtin die Vorhänge herunter genommen. (Es ist immer dasselbe: ich mag keine Vorhänge in Räumen, die mich abschrecken.) (2) Mich ekelte (3) vor der Wirtin. Es ist derselbe Eckel(3), der mich als Kind vor offenen Schlachthaustüren hat erbrechen lassen. Wäre sie tot, würde mich – heute – nicht vor ihr ekeln (3) – die toten Sezierkörper erinnern mich nie an lebendige Körper –, aber sie lebt, sie lebt in einem faulen, uralten Gasthausküchengeruch.(3) Anscheinend hat sie Gefallen an mir gefunden, den sie hat meinen Koffer heraufgeschleppt und sich erbötig gemacht, mir jeden Morgen eine Frühstück ins Zimmer zu bringen, ganz gegen ihre Regel, die ein ins Zimmer gebrachtes Frühstück nicht kennt. „Der Herr Kunstmaler ist eine Ausnahme“ sagte sie. Er sei auch ein Stammgast und Stammgäste hätten Vorrechte. Und „mehr Nachteile als Vorteile“ seien sie für die Wirtsleute. Wie ich denn auf ihr Gasthaus gekommen sei? „Durch Zufall“(4), sagte ich. Ich wolle mich rasch erholen und wieder nach Hause zurückkehren, wo ein Berg ungetaner Arbeit auf mich warte. (4)Sie zeigte Verständnis. Ich sagte ihr meinen Namen und gab ihr meinen Paß. (4)

Bis jetzt habe ich noch niemand außer der Wirtin gesehen, obwohl in der Zwischenzeit einmal viel Lärm im Gasthaus gewesen ist. Zur Essenszeit, die ich im Zimmer zubrachte. Ich fragte die Wirtin nach dem Maler,

und sie sagte, er sei im Wald. „Er ist fast immer im Wald", sagte sie. Vor dem Nachtmahl werde er nicht zurückkommen. Ob ich den „Herrn Kunstmaler" kenne, fragte sie. „Nein" (4), sagte ich. Stillschweigend schien sie mich, noch im Türrahmen, etwas zu fragen, das nur eine Frau einen Mann blitzschnell fragen kann. Ich war überrumpelt. Es gab keinen Irrtum. Ich schlug ihr Angebot, ohne ein Wort zu sagen und nicht ohne plötzliche Übelkeit, (3) aus.

Besondere Auffälligkeiten sind auf den ersten Blick in dieser Textpassage kaum zu beobachten. Es sind die üblichen Gesprächsmuster bei der Ankunft eines Gastes in einer Provinzunterkunft: Der angekommene Famulant taxiert das Zimmer, wird seinerseits von der Wirtin taxiert, sie *horchen* sich mit umschweifenden Floskeln gegenseitig *aus* und verstellen nach Kräften ihrer jeweiligen Position; der Gast lüftet seine Identität, nennt seinen Namen und bezeugt ihn mit dem staatsbürgerlichen Passdokument, verschleiert tunlichst, wer er tatsächlich ist und mithin seine wahren Absichten. – Liest man diese Textstelle mit der erwähnten, auf feine Nuancen gerichteten Aufmerksamkeit, dann werden hinter der vermeintlichen Unauffälligkeit latente Dissonanzen sichtbar, die sich in ihrer Wirkung allemal als potentielle Stimmungsindikatoren erweisen sollten.

Zu (1)

Das Zimmer ist so klein und so ungemütlich wie mein Famulantenzimmer in Schwarzach. Rauschte dort der Fluß neben ihm unerträglich, ist es hier unerträglich still.

Beinahe unmerklich verweist der Famulant mit dem Vergleich der beiden ähnlich gearteten, *kleinen* und *ungemütlichen* Zimmer auf die seinem Auftrag inhärente Belastung seiner klinischen Herkunft, die ihn zu ständigen Verleumdungen und Verstellungen zwingt, und die er offensichtlich im Zimmer des *Wenger* Gasthofes verortet sieht, mithin seine Abneigung gegenüber dem Gasthausquartier, dessen *unerträgliche stille* Abgelegenheit ihn an das *unerträgliche Rauschen* des Nahen Flusses erinnert, erklärt. Es ist dies eine Beobachtung, mit der sich das veritables Trauma infolge der spannungsgeladenen Erfüllung seines „Auftrages" durch den Assistenten allmählich einstellt. – Um nichts weniger evoziert die sinnliche Wahrnehmung von *Stille und Rauschen* die komplementär wirksame Implikationen von Stimmungsindikatoren: dem *unerträglichen Rauschen* ist das Bedürfnis nach *Stille* eingeschrieben, die *unerträglich* empfunden *Stille* wird zum Echolot des fernen Rauschens.

Zu (2)

Auf meinen Wunsch hat die Wirtin die Vorhänge herunter genommen. (Es ist immer dasselbe: ich mag keine Vorhänge in Räumen, die mich abschrecken.)

In dieser kurzen Sequenz wird die integrative Funktion des „gestimmten Raums“ geradezu prototypisch offenkundig: Es ist weniger die physikalisch-geometrische Dimension des Zimmers, als vielmehr die immersive Wirkung seiner Erinnerung an ähnlich geartete, beengte Raumatmosphären, die letztlich den Famulanten abschrecken. Durch die Abnahme der „Vorhänge“ durch „die Wirtin“ verbindet er eine räumliche Erweiterung über den Schwellenort des Fensters unter Einbeziehung des Außen in das Innere, und mithin die Erwartung einer erträglichen Wahrnehmung des Fremdenzimmers, folglich eine Beeinflussung seiner subjektiven Gestimmtheit.

Zu (3)

Mich ekelte vor der Wirtin. Es ist derselbe Eckel, der mich als Kind vor offenen Schlachthaustüren hat erbrechen lassen. Wäre sie tot, - würde mich – heute – nicht vor ihr ekeln – die toten Sezierkörper erinnern mich nie an lebendige Körper –, aber sie lebt, sie lebt in einem faulen, uralten Gasthausküchengeruch.

Wieder holt den auf penible Sauberkeit bedachten *Kliniker* der olfaktorische *Eckel* vor der – zu seinem Überdruss – noch *in einem faulen, uralten Gasthausküchengeruch* lebenden Wirtin ein, der Erinnerungen an seine Kindheit, als er *vor offenen Schlachthaustüren erbrochen hat*, wachruft. Es ist dann doch noch zu sehr dem klinisch empirischen Habitus des Famulanten verpflichtet, wenn er erklärt: *Wäre sie tot, würde mich – heute – nicht vor ihr ekeln – die toten Sezierkörper erinnern mich nie an lebendige Körper*. – Was uns darüber hinaus – und auch davon angeregt, an dieser Textsequenz mehr zu interessieren beginnt, ist die prosopopäische Stimme des intransitiv Schreibenden hinter der des Ich-Erzählers. Sie wird nur allzu deutlich vernehmbar in der poetologischen Immanenz der Wiederholung der doppelten Vokalisierung der Wörter *Eckel, ekelt, ekeln,* in der sich eine Tendenz zur textuellen Verräumlichung und gleichzeitigen *Auslöschung* der Signifikanten ankündigt, wie sie mit den arabesken Ausformungen der Prosa Bernhards zum Paradigma einer anagrammatischen Lesart avancieren sollte. (vgl.: *Die Viehdiebsgesindel*-Episode). Mit der Erwähnung des *Schlachthofes,* der fälschlicherweise als anthropologisch konnotierte Metapher gewaltsamen Tötens gedeutet wird, erfährt im Roman *Frost* ein anagrammatische Dimension des Leidens des den Schlächtern ausgelieferten *bloßen animalischen Lebens,* die ihre kriegsrechtlich gesetzte Entsprechung in der *Abschlachtung – Beseitigung* im Nazi-Jargon – *unwerten Lebens* findet.

Zu (4):

Wie ich denn auf ihr Gasthaus gekommen sei? „Durch Zufall", sagte ich. Ich wolle mich rasch erholen *und wieder nach Hause zurückkehren, wo ein Berg ungetaner Arbeit auf mich warte. Sie zeigte Verständnis. Ich sagte ihr meinen Namen und gab ihr meinen Paß.*

Die Verleumdung seiner Absicht, den Maler Strauch im Auftrag seines Bruders zu beobachten und darüber zu berichten, nimmt hier seinen Anfang. Die daraus resultierende spannungsgeladene Grundstimmung zwischen dem beobachtenden Famulanten und seinem zentralen Beobachtungsobjekt und auch den peripher involvierten Figuren findet in der *manifesten* Textimplikation *Sie zeigte Verständnis* seine *latente* Entsprechung: Beiden, der Wirtin und dem jungen Gast, ist voll bewusst, dass man in einem Ort wie *Weng* unter normalen Umständen keine rasche Erholung vom Alltag zu erwarten hätte. Sie wissen es und geben *Verständnis* vor. Von Beginn an entsteht eine dem Text implizite, nachhaltige Atmosphäre der Lüge, Hinterlist und Missgunst, die offensichtlich zum Überlebensparadigma der seelisch und körperlich verunstalteten, zudem *gleichgeschalteten, im Suff gezeugten, durchschnittlich nur ein Meter vierzig großen* Menschen dieser unwirtlichen Gegend gehören. Diese zeitgeschichtlich konnotierte Hintergrundstimmung weckt Erinnerungen an den nur wenige Jahre zurückliegenden *endlösenden* Umgang *mit unwertem Leben.* Hinter all dem verbirgt sich das Anathema der Gewalt, das sich den Argumenten einer anthropologischen Rechtfertigung, zumeist erfolglos, zu widersetzen versucht.

Bis jetzt habe ich noch niemand außer der Wirtin gesehen, obwohl in der Zwischenzeit einmal viel Lärm im Gasthaus gewesen ist. Zur Essenszeit, die ich im Zimmer zubrachte. Ich fragte die Wirtin nach dem Maler, und sie sagte, er sei im Wald. „Er ist fast immer im Wald", sagte sie. Vor dem Nachtmahl werde er nicht zurückkommen. Ob ich den „Herrn Kunstmaler" kenne, fragte sie. „Nein" , sagte ich. Stillschweigend schien sie mich, noch im Türrahmen, etwas zu fragen, das nur eine Frau einen Mann blitzschnell fragen kann. Ich war überrumpelt. Es gab keinen Irrtum. Ich schlug ihr Angebot, ohne ein Wort zu sagen und nicht ohne plötzliche Übelkeit, aus.

Wir wollen an dieser Textstelle es nicht verabsäumen, auf eine Besonderheit des „gestimmten Raums" hinzuweisen, das im Gliedsatz des ersten Satzgefüges […], *obwohl in der Zwischenzeit einmal viel Lärm im Gasthaus gewesen ist. Zur Essenszeit, die ich im Zimmer zubrachte* zutage tritt. Hierin erfährt die physikalische Dimension des Fremdenzimmers durch die Hellhörigkeit der Zimmerwände eine Extensität, wie wir sie der über die geometrischen Dimensionen hinaus diffundierende Raumatmosphäre zugemessen haben. Pragmatisch gesehen mag dies der eine oder andere Gast als störend empfinden, dem Unterhaltungswert der anderen und vor allem der Neugierde der Wirtin könnte sich das als zuträglich erweisen. In anthropologisch phänomenologischer Lesart mutiert das hellhörige Haus zur sphärischen *Rundheit einer Blase* (Sloterdijk), die Erinnerungen an das „Epos der

„verlorenen", und dennoch latent vorhandenen „Zweieinigkeit", hier explizit in der Bruderschaft des Assistenten und des Malers, wachruft.

Die Frage der Wirtin, ob der Neuankömmling den „Kunstmaler" kennen würde, *verneint* der Famulant, obwohl er ihm, auch wenn er noch nicht zu Gesicht bekommen hat, nach den Beschreibungen seines Auftraggebers nicht unbekannt war, ja er der eigentlich Grund ist für seinen Aufenthalt in Weng. Diese ambivalente Haltung des Famulanten zwischen Wahrheit und Lüge fügt sich der permanent gespannten Stimmung, die nicht zuletzt aus dem soziokulturellen Gefälle zwischen dem Gast und der Wirtin resultiert, unvermittelt ein. Eine mögliche, rein *fleischlich* motivierte Entspannung durch das *stillschweigende* Anbot ihrer grobschlächtigen Erotik beantwortet der neue Gast ebenso *wortlos* mit einem Anflug *plötzlich* aufkommender *Übelkeit*. Die anzügliche, beziehungsweise abweisende Körperlichkeit ihrer unmissverständlichen Gesten sollte vorstellbar sein.[684]

8.2.3 Der düstere Ort „Weng" [10-12]

> *„Was nun die Seele des modernen Menschen bewußt oder unbewußt ersehnt, das erfüllt sich im einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe […]. Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nenne wir Stimmungen. Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht."*[685]

[684] Die Dominanz ihrer omnipräsenten Körperlichkeit und ihre habituelle Durchtriebenheit erinnert m. E. an Grimmelshausens Figur der „Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche" aus dem Dreißigjährigen Krieg, die dann bei Berthold Brecht – „Mutter Courage und ihre Kinder" 1938- 1939– und George Tabori – „Mutters Courage" 1979 – zu Heroin, zu einer, aus dem Blickwinkel des sozialistischen Realismus, negativen bei Brecht und zur mütterlich bei Tabori, wenn auch unterschiedlichen Beweggründen, metaphorisiert wird. – Diesen Vergleich haben wir mit der Absicht, darauf hinzuweisen, dass in den beiden in größeren Abständen nachfolgenden Texten von Brecht und Tabori – beim ersten hat Zweite Weltkrieg mit dem überfallsartigen Einmarsch in Polen gerade erst begonnen, beim zweiten findet die jüdische Stimme nach längerem Schweigen wieder Mut, sich zu ihrem persönliche Schicksal literarisch zu artikulieren – das intertextuelle *Anagramm der Gewalt* unhintergehbar mitzudenken ist, angestellt. Und so lebt auch in der Figur der Wirtin in *Frost* das latente *Anagramm der Gewalt* in seiner ursprünglichsten Ausformung, in der die anthropologischen Wurzeln der immer wiederkehrenden Barbarei zu liegen scheinen, weiter. Was all den angeführten Texten gemein ist: ihnen ist ein Gedächtnis eingeschrieben, in denen die die *Anagramme der Gewalt* verortet sind. Vgl. dazu: Pfabigan (1999): *Madam La Mort* (58-63)

[685] Die Herausgeber des Sammelbandes: 2013: *Stimmung und Methode* sehen in Riegels Stimmungstheorie das Verfahren des *backgrounding* eingeschrieben. Für die bildendende Kunst mag Riegels Theorie symptomatisch erscheinen, für ein Sprachkunstwerk gilt es nur bedingt, da sich mit der linearen Rezeption des backgrounding die Effekte des *foregrounding* nicht, wie im Bild nach Riegel, aufzulösen beginnen. Wie noch zu zeigen sein wird, dominieren die Störfälle des *foregrounding* die semantisch intransitiven Texte Bernhards. Auch wenn keine direkte Bedingtheit der beiden Verfahren besteht, so tritt keines ohne das andere, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, in Erscheinung.

> Alois Riegel: *„Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst"*, 1899; zit. nach Reents, Meyer Sickendiek 2013.

An dieser Stelle erscheint es uns als einigermaßen dringlich, ein anhaltend herrschendes topographisches Missverständnis anzusprechen: Bei einer profanen, also ungestört linearen Lektüre der Ortsnamen *Weng* und *Schwarzach* in *Frost* ist man allzu leicht geneigt, sie mit den realen Ortschaften im Salzburger Pongau zu assoziieren. Bisweilen findet sich in der Forschungsliteratur eine lebhafte dialektische Auseinandersetzung zwischen dem Spannungsfeld der Fiktionalität und Faktizität der Ortsnamen[686]. Betrachten man sie buchstäblich, dann bildet der fiktionale Ortsname W*eng* die *schwarze Enge* der „Felswände" der vorangegangenen Zugfahrt ab und mit der restlos anagrammatischen Umstellung *Schwarzach* zu *Ach!-schwarz*[687] gesellen sich beide Ortsnamen zu den schon geläufigen *Verdunkelungsparadigmen* der frühen Prosa Thomas Bernhards[688]. So gesehen erfährt die Buchstäblichkeit der beiden Ortsnamen, abseits realer topographischer Assoziationen, eine ästhetische, dezidiert mimetische Dimension. – In diesem Textabschnitt reflektiert der Famulant seine subjektive Landschafts- und Ortswahrnehmung in einer Art und Weise, die nach einer perspektivisch akzentuierten Stimmungshermeneutik verlangt. Wie schon in den beiden Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* expliziert, äußern sich ästhetische Stimmungen in literarischen Texten nicht direkt, sondern über das indexikalische Vermögen sprachlicher Indikatoren. Das Stimmungsgefüge mit allen auf- und abschwellenden Textbewegungen in diesem Abschnitt ist von der subjektiven momenthaften Befindlichkeit

[686] Vgl. Andreas Gößling: 1987: 17-24; hier 19: „Die scheinbar unvereinbaren Deutungsmuster sind zumindest zwei elementare M ä n g e l gemein: Erstens mißachten sie einträchtig die dialektische Beziehung zwischen empirischer Realität und literarischem Artefakt, das deren Elemente und Kategorien sowohl übernimmt als auch, durch dialektische Vermittlung mit literarischer Form, verwandelt, aus empirisch vertrauten Bezügen löst und seinem Formgesetz unterwirft."

[687] Vgl. dazu: Stefano Apostolo: 2019: 157: „SCHWARZ-ACH-SANKT-VEIT" Apostolo konstatiert die hinlänglich bekannte Vorliebe Bernhards für das Klangbild von Ortsnamen. Dies deckt sich im Wesentlichen mit unserer Beobachtung bei der Wahl des Ortsnamens *Weng* als Schauplatz des Romangeschehens in *Frost*. Allerdings weicht unsere Beobachtung von Benjamins *Theorie der Namen* ab: Benjamin spricht dem „Namen" jegliche Referenzialität ab, „Benjamin behauptet für den >Namen< , dass er als Wort, *durch* das nichts mitgeteilt wird, die sprachliche Figur ist, die nicht-signifikativ ist oder: die Signifikation verweigert." Bettine Menke (1991a: 78) Und dennoch insistieren wir auf unserer These, dass der Ortsname W*eng* die *Enge* der felsigen Landschaft abbildet. Für das Beharren auf dieser These führen wir ins Treffen, dass Thomas Bernhard aufgrund seiner Gesangsausbildung auf die Artikulationsorte von stimmlichen Klangbildern – bei *Weng* kommt es beim stimmlosen velaren Nasal *[ng]* zu einer relativen Ver*eng*ung zwischen Zungenrücken (*velar*) und weichem Gaumensegel (*Velum*) – konditioniert war und die Wahl des Ortsnamens *Weng* sehr wahrscheinlich physiophonetisch motiviert ist.

[688] Vgl. Mathias Knopik: 2017: 98-110.

des Famulanten und den schockartigen Gefühlsempfindungen beim Anblick der *hässlichen* Gegend und deren von dieser Landschaft hervorgebrachten verwachsenen und versoffen Menschen geprägt. Der zentrale Blick ist allerdings zuerst auf das integrative Vermögen landschaftsräumlicher und ortsbezogener Stimmungsindikatoren und den jeweiligen Empfindungen des Beobachters gerichtet. Auch bei diesem Textauszug sollte es sich als vorteilhaft erweisen, eine grobe analytische Parzellierung zwischen den stimmungsimmanenten Wahrnehmungsformen der Landschaft und des Ortes *Weng* und der klinisch motivierten Beobachtung der *ganz kleinen, ausgewachsenen Menschen.* Dass diese subjektive Wahrnehmung der *Gegend* und des *düsteren* Ortes *Weng* durch den Famulanten und die auf ihn einwirkende Landschaftsatmosphäre mitsamt dem befremdlichen Verhalten der einheimischen Bewohner erst als integratives Ganzes das bestimmende Stimmungsgefüge dieser Textsequenz evozieren, muss hier nicht mehr weiter erklärt werden. Was indes nach einer genaueren Darstellung des Verhältnisses von Stimmung und Landschaft und der subjektiven Wahrnehmung dieser Stimmung durch den Famulanten verlangt, äußert sich in der Frage, ob Landschaften als eine Art „gestimmter Räume" wahrgenommen werden, bei der, wie bei geschlossenen Räumen, die Grenz zwischen wahrnehmenden Subjekt und wahrgenommener Landschaft aufhoben wird. – Soweit wir es sehen, war Georg Simmel[689] der erste einer Philosophengarde am Beginn des 20. Jahrhunderts, der mit seiner Stimmungstheorie die Spaltung von Subjekt und Objekt überwunden hat (Wellbery: 2003: 721-722), was letztlich die neueren Erkenntnis zur Wesenheit ästhetischer Stimmungen hinsichtlich ihres Integrationsvermögens nachhaltig geprägt hat[690]. Literarisch oder bildlich[691] dargestellte Landschaften eignen sich besonders, die extensive Diffundierung von Stimmungsphänomenen an sich und deren immersive Wirkungsweise auf das wahrnehmenden Subjekts vor Augen zu führen.

[689] Georg Simmel: 1993/1913: *Philosophie der Landschaft,* in: *Das Individuum und die Freiheit* (1993: 130-139).

[690] Simmels Fragestellungen zum Problem der Wahrnehmung von Landschaften zielt implizit auf das Integrationsvermögen zwischen wahrnehmenden Subjekt und der wahrgenommen Landschaft hin, das nicht auf dem „Verhältnis von Ursache und Wirkung" beruht, sondern auf deren Gleichzeitigkeit. (ebd.: 137). Vgl. dazu: Wellbery: 2003: 705: Wellbery konstatiert am Beginn seiner Betrachtungen die grundlegenden Wesenheit von Stimmung, die auf den drei Säulen von *Ichbezug*, *Integrationspotential* und *kommunikative Wirksamkeit* ruht. Simmel nimmt vorweg, was wenig später Binswanger und in der Folge Bollnow u.a. in den Diskurs des „gestimmten Raums" einbringen werden.

[691] Vgl. beispielsweise die Landschaftsbilder von Caspar David Friedrich und William Turner

8.2.3.1 Thomas Bernhard und die Beschreibung von Landschaften

Krista Fleischmann fragt Thomas Bernhard in einem Interview[692], welche Bedeutung die Landschaft in seinem Werk habe. Bernhards Antwort setzt uns einigermaßen in Staunen:

Na, eine untergeordnete. Ich schreibe immer nur über innere Landschaften, […] Ich glaub´, ich hab´ überhaupt noch in keinem Buch eine Landschaft beschrieben. Das gibt´s nämlich gar net. Ich schreib´ immer nur Begriffe, und da heißt´s >Berge< oder >eine Stadt< oder >Straßen<, aber wie die ausschauen – ich hab´ nie eine Landschaftsbeschreibung gemacht. Das hat mich auch nie interessiert.

Ob Bernhards Antwort zutrifft oder nicht, ist hier nicht von sonderlichem Belang; wir haken uns in den apodiktisch konnotierten Satz: „Das gibt´s nämlich gar net." ein. Ersetzt man das Adverb *nämlich* durch das Synonym *bekanntlich*, dann meint Bernhard wohl, dass *bekanntlich* eine Landschaft nicht beschrieben werden kann. Die konsekutive Erklärung auf diese Frage, warum kann sie nicht beschrieben werden kann, findet sich bei Georg Simmel: weil eine Landschaft als Landschaft nicht *gesehen*[693] werden kann, bevor sie nicht als „ein vielleicht optisches, vielleicht ästhetisches, vielleicht stimmungsmäßiges Für-sich-Sein wahrgenommen wird." (Simmel: 1993: 131). Was hier von Simmel angesprochen wird, sind subjektiv *gestimmte Landschaften*, und die entziehen sich fürwahr ihrer Beschreibung. Was beschrieben werden kann, sind ihre indikativen Symptome, also Symptome, die auf Stimmungen verweisen, wie etwa erhöhte Blutzuckerwerte auf eine Kreislauferkrankung hinweisen.

8.2.3.2 In Weng angekommen

Weng ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe. Viel düsterer als in der Beschreibung des Assistenten. Der Doktor Strauch hat ihn angedeutet, wie man ein gefährliches Wegstück andeutet, das ein Freund zu gehen hat. Alles, was der Assistent gesagt hat, waren Andeutungen. Unsichtbare Stricke, mit denen er mich von Sekunde zu Sekunde fester an den Auftrag fesselte. Den er mir zu geben hatte, erzeugten eine schier unerträgliche Spannung zwischen ihm und mir, der ich die Argumente, die er in mich hineintrieb, rücksichtslos, wie in mein Hirn hineingetrieben Nägel empfand. Er vermied es aber, mich zu irritieren. Beschränke sich auf die von mir streng einzuhaltende Punkte. Tatsächlich erschreckte mich diese Gegend, noch mehr die Ortschaft, die von ganz kleinen, ausgewachsenen Menschen bevölkert ist. Nicht größer als ein Meter im Durchschnitt, torkeln sie zwischen Mauerritzen und Gängen, im Rauch erzeugt. Sie scheinen typisch zu sein für das Tal.
Weng liegt hoch oben, aber immer noch 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 versof-

[692] *Monologe auf Mallorca*:1991; in: *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*.
[693] *Gesehen* können immer nur Teile von Landschaften, Bäume, Wiesen, Felsen, Bäche usw., werden, indes werden Landschaften in der vorreflexiven Phase als ganzheitliches, vektorlos diffundierendes ästhetisches Stimmungsphänomen wahrgenommen.

fene, bis zum hohen C hinaufgeschliffene Kinderstimmen, mit denen sie, wenn man an ihnen vorbeigeht, in einen hineinstechen. Zustechen. Aus Schatten zustechen, muß ich sagen, denn in Wahrheit habe ich bis jetzt nur Schatten von Menschen gesehen, Menschenschatten, in Ärmlichkeit und in wie tobsüchtig zitternden Schwüle. Und diese Stimmen, die aus diesen Schatten zustechen, haben mich vorerst verwirrt, zum Weiterhetzen gezwungen. Diese Wahrnehmung machte ich trotzdem ziemlich nüchtern, sie zersetzte mich nicht. Eigentlich war mir nur alles lästig, weil grenzenlos unbequem. Noch dazu mußte ich meinen Pappkoffer schleppen, in dem der Inhalt kreuz und quer durcheinanderpolterte. Den Weg von der Bahnstation unten, wo die Industrie ist und das große Kraftwerk gebaut wird, hinauf nach Weng kann man nur zu Fuß hinter sich bringen. Fünf Kilometer die man nicht abkürzen kann, jedenfalls nicht in dieser Jahreszeit. Überall bellende, heulende Hunde. Ich kann mir vorstellen, daß die Menschen verrückt werden , die solche Wahrnehmungen machen, wie ich sie jetzt auf dem Weg nach Weng und in Weng gemacht habe, wenn sie sich nicht durch Arbeit oder Vergnügen oder andere dementsprechende Tätigkeiten ablenken, wie Huren oder Beten oder Saufen oder all diese Tätigkeiten gleichzeitig. Was zieht einen Menschen in eine solche Gegend, und zu dieser Zeit in eine solche Gegend, die ihm ja fortwährend ins Gesicht schlagen muß?

Schon zum ersten Satz: *Weng ist der düsterste Ort, den ich je gesehen habe*, sei nochmals angemerkt, dass atmosphärische Stimmungswörter, wie sie in Bernhards Prosa, vor allem in *Frost* vermehrt, attributiv oder als suffigierte Substantive, in Erscheinung treten: *düster, dunkel, trübe*; *Finsternis, Dunkelheit, Klarheit etc.* allein noch keine Stimmung ausmachen – sie haben eher den Charakter einer Mitteilung – sondern es ist hier die assoziative Erinnerung des Famulanten an als *düster* wahrgenommen Situationen, wie dies im relativen Anschluss, *den ich je gesehen habe* zum Ausdruck kommt und die *Wahrnehmung* Weng als *düsteren* Ortes durch den Famulanten erst möglich macht. (*Stimmungskongruenzeffekt*) Im eigentlichen Sinn ist das Stimmungswort *düster* für sich als Verweis auf eine latente Stimmung, also als potentieller Stimmungsindikator auszuweisen.

Mit der Differenzierung seiner schockhaften Wahrnehmung: *Tatsächlich erschreckte mich diese Gegend, noch mehr die Ortschaft* verweist der Famulant implizit auf die unterschiedlichen Wahrnehmungsformen landschaftlicher und architektonischer Räume. – Mit der topographischen Einordung des Ortes *Weng*: *Weng liegt hoch oben, aber immer noch tief unten in einer Schlucht* wird eine vertikale Bewegung von *hoch oben* nach *tief unten* generiert, der ein handfester Indikator für die bedrohliche Raumstimmung der felsigen Landschaft um Wenig herum inhärent ist.

Es ist eine Landschaft, die, weil von solcher Häßlichkeit, Charakter hat, mehr als schöne Landschaften, die keinen Charakter haben[694] Wir sehen im ästhetischen Urteil des Landschaftscharakters durch den Famulanten weniger ein poetologisches Zugeständnis an die „negativen Poetik" (Schönthaler) als ein Merkmal der Nachkriegsmoderne, sondern viel-

[694] Mit dem ästhetisch Urteil entgeht Thomas Bernhard zwar der von ihm verpönten direkten Landschaftsbeschreibung, es widerspricht allerdings seinem im Interview mit Fleischmann postulierten Desinteresse, denn ein ästhetisches Urteil impliziert eine ihm vorausgehende extensive ästhetische Wahrnehmung im Sinne Baumgartens *Aesthetica*. Vgl. dazu: Joachim Ritter: 1989: *Subjektivität*: *6. Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1989: 141-163; insb. 155-158)

mehr eine Konstituente eines latenten melancholischen Stimmungsgefüges. Es zeigt aber auch, dass der Famulant die Landschaft als antipodisch ästhetische Erscheinung dialektisch zu reflektieren imstande ist und gleichzeitig von seiner Fähigkeit, den einmal gewonnene atmosphärischen Eindruck der Wenger Landschaft nach ästhetischen Kriterien einzuordnen, zeugt. Ungeklärt muss allerdings bleiben, ob die Befindlichkeit des Famulanten im Moment des ästhetischen Urteils ein Ergebnis der immersiven Wirkung des Hässlichen ist, oder seine immanente Gestimmtheit als a priori seine Landschaftswahrnehmung beeinflusst haben könnte. Nach der Theorie „gestimmter Räume" ist das eine weder die *Ursache* und das andere die *Wirkung,* sondern bloß die Interferenz unterschiedlicher Seiten der gleichen Münze.

Im nachfolgenden Satzgebilde: *Den Weg von der Bahnstation unten, wo die Industrie ist und das große Kraftwerk gebaut wird, hinauf nach Weng kann man nur zu Fuß hinter sich bringen. Fünf Kilometer die man nicht abkürzen kann, jedenfalls nicht in dieser Jahreszeit* tritt ein weiteres Phänomen zutage, das in der Prosa Bernhards zu ein werkübergreifenden Paradigma avancieren sollte. Der Famulant *ergeht* sich regelrecht die Landschaft über eine Wegstrecke von *fünf Kilometer* von der *Bahnstation unten hinauf nach Weng,* das bedeutet, dass der integrative Prozess der Landschafts-Raumstimmung kein momenthafter, als vielmehr ein sukzessiver, ein von ständiigen sich veränderten Landschaftsformen begleitet ist. Diese nur skizzierte Beobachtung steht auch für alle *gehenden* Protagonisten von *Frost* bis *Auslöschung*.[695] Mit Recht, wie wir meinen, kann bei Bernhard von einer *Ästhetik des Gehens* (als Antithese zu Paul Virilios *Ästhetik des Verschwindens*) gesprochen werden. Daran knüpft der nächste Satz direkt an und unterstreicht die performative, sich ständig verändernde Wahrnehmung beim Gehen nach Weng.

daß die Menschen verrückt werden, die solche Wahrnehmungen machen, wie ich sie jetzt auf dem Weg nach Weng und in Weng gemacht habe.

Auch der letzte Fragesatz fügt sich in den performativen Prozess der landschaftlichen Raumstimmung lückenlos ein.

Was zieht einen Menschen in eine solche Gegend, und zu dieser Zeit in eine solche Gegend, die ihm ja fortwährend ins Gesicht schlagen muß?

[695] Vgl: auszugsweise zum Thema Gehen: Bernhard Fischer: 1985: *„Gehen" von Thomas Bernhard*; Michael Billenkamp: 2008: 264-267; Claudia Albes: 1999: *Der Spaziergang als Erzählmodell* (1999: 31-37); Stefan Winterstein: 2005: *Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Ein Relektüre der Erzählung „Gehen",* in: Martin Huber u.a. Hrsg. (2005): *Thomas Bernhard Jahrbuch* 2004: 31-54, Wendelin Schmidt-Dengler (1997): *Der Übertreibungskünstler* 1997: 36-58; Peter Kahrs (2000): *Thomas Bernhards frühe Erzählungen* 2000: 147-183

Das dreimalige Vorkommen des *hinweisenden* und zugleich *abweisenden* Pronomens *solche* trägt ein geradezu auffälliges Merkmal eines Stimmungsindikators räumlicher Gestimmtheit einer *solchen Gegend* in sich. Dem Begriff der *Gegend* eignet hier eine Vorstellung von Fremdheit und markiert den Schwellenbereich „zwischen Drinnen und Draußen", figuriert einen „aus- und abgrenzenden" (Waldenfels: 2013: 28-29) Status des raumwahrnehmenden Subjekts und avanciert mithin zu einem veritablen Stimmungsindikator, der mit *ins Gesicht schlagen* eine martialische Ausformung erfährt.

8.2.3.3 Die zweite, anagrammatische Lektüre

Weng ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe. Viel düsterer als in der Beschreibung des Assistenten. Der Doktor Strauch hat ihn angedeutet, wie man ein gefährliches Wegstück andeutet, das ein Freund zu gehen hat. Alles, was der Assistent gesagt hat, waren Andeutungen. Unsichtbare Stricke, mit denen er mich von Sekunde zu Sekunde fester an den Auftrag fesselte. Den er mir zu geben hatte, erzeugten eine schier unerträgliche Spannung zwischen ihm und mir, der ich die Argumente, die er in mich hineintrieb, rücksichtslos, wie in mein Hirn hineingetrieben Nägel empfand. Er vermied es aber, mich zu irritieren. Beschränke sich auf die von mir streng einzuhaltende Punkte. Tatsächlich erschreckte mich diese Gegend, noch mehr die Ortschaft, die von ganz kleinen, ausgewachsenen Menschen bevölkert ist. Nicht größer als ein Meter im Durchschnitt, torkeln sie zwischen Mauerritzen und Gängen, im Rauch erzeugt. Sie scheinen typisch zu sein für das Tal.
Weng liegt hoch oben, aber immer noch 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 hinaufgeschliffene Kinderstimmen, mit denen sie, wenn man an ihnen vorbeigeht, in einen hineinstechen. Zustechen. Aus Schatten zustechen, muß ich sagen, denn in Wahrheit habe ich bis jetzt nur Schatten von Menschen gesehen, Menschenschatten, in Ärmlichkeit und in wie tobsüchtig zitternden Schwüle. Und diese Stimmen, die aus diesen Schatten zustechen, haben mich vorerst verwirrt, zum Weiterhetzen gezwungen. Diese Wahrnehmung machte ich trotzdem ziemlich nüchtern, sie zersetzte mich nicht. Eigentlich war mir nur alles lästig, weil grenzenlos unbequem. Noch dazu mußte ich meinen Pappkoffer schleppen, in dem der Inhalt kreuz und quer durcheinanderpolterte. Den Weg von der Bahnstation unten, wo die Industrie ist und das große Kraftwerk gebaut wird, hinauf nach Weng kann man nur zu Fuß hinter sich bringen. Fünf Kilometer die man nicht abkürzen kann, jedenfalls nicht in dieser Jahreszeit. Überall bellende, heulende Hunde. Ich kann mir vorstellen, daß die Menschen verrückt werden , die solche Wahrnehmungen machen, wie ich sie jetzt auf dem Weg nach Weng und in Weng gemacht habe, wenn sie sich nicht durch Arbeit oder Vergnügen oder andere dementsprechende Tätigkeiten ablenken, wie Huren oder Beten oder Saufen oder all diese Tätigkeiten gleichzeitig. Was zieht einen Menschen in eine solche Gegend, und zu dieser Zeit in eine solche Gegend, die ihm ja fortwährend ins Gesicht schlagen muß?

Ihrem semantischen und syntaktischen Umfeld entbunden, erfahren die verbleibenden Wörter eine lexikalische Eigenwertigkeit, der die Funktion eines Gedächtnisses, wie jedem Lexikoneintrag auch, eignet. Allerdings haben diese präfigierten Wörter *zustechen, hineinstechen, hineingetrieben* Wortbildungsprozesse mit einem diegetischen Bedeutungswandel zu anderen, performativen Assoziationsmöglichkeiten hinter sich. Die diese Wörter umgebenden Weißräume, lösen sie aus ihren linearen Zwängen, ermöglichen so eine räumlich verkörperlichte Rezeption und bieten letztlich Platz für assoziative Erinnerungen, gemäß der Drastik ihrer präfigierten Form, denn das infinite *stechen* löst flachere Assoziationen

aus als das finite, martial konnotierte *zustechen* oder *hineinstechen*. Eine weitere Beobachtung der zweiten Lektüre betrifft die vermeintlich redundante Wiederholung des präfigierten infiniten Verbs *stechen:*

hineinstechen. Zustechen. Aus Schatten zustechen, muß ich sagen, denn in Wahrheit habe ich bis jetzt nur Schatten von Menschen gesehen, Menschenschatten, in Ärmlichkeit und in wie tobsüchtig zitternden Schwüle. Und diese Stimmen, die aus diesen Schatten zustechen,

Die weitverbreite Ansicht von der sprachlich-musikalischen Rhythmisierung der Prosa Bernhards mag bis zu einem gewissen Grad berechtigt sein, aus der Sicht einer anagrammatischen Lesart kann sie nicht geteilt werden. Die disseminierte, also verräumlichte Konstellation des präfigierten Verbs *stechen* bildet die Vorstellung des mehrmaligen *Zu- und Hineinstechens* direkt ab und weckt latente, bisweilen traumatische Erinnerungen an manifeste Gewaltanwendung, die als Anagramme im Gedächtnis dieser Worte verortet sind.

8.2.4 Erste Begegnung [13-15]

Mit einer weiteren Textsequenz aus dem *zweiten Tag*, versuchen in bewährter Herangehensweise mit der ersten, linearen Lektüre präsumtive, möglicherweise anders modifizierte Stimmungsindikatoren zu identifizieren; um dann mit der *zweiten*, verräumlichten Lesart, andere Modi latenter Anagramme aufzuspüren. Wie schon in den bisher besprochenen Textausschnitten schwebt auch hier der „Auftrag des Assistenten" als semantischer Overhead über diesem Textausschnitt, der über die jeweilig besprochen Sequenz hinaus stets mitzulesen ist. Zudem korrespondiert die Textsequenz „Erste Begegnung" mit dem Textausschnitt „Der Traum des Famulanten" im Zusammenhang ihrer jeweiligen anagrammatischen Lektüren.

8.2.4.1 Die lineare Lesart: Die Identifikation von Stimmungsindikatoren

Um vier Uhr verließ ich das Gasthaus. In der plötzlichen groben Ruhe erfaßte mich, nicht nur bis in die Gelenke hinein, eine ungeheure Unruhe. Das Gefühl: ich habe das Zimmer wie eine Zwangsjacke angezogen, und ich muß es jetzt ausziehen, ließ mich hinunterstürzen. Ich ging ins Gastzimmer. Da sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldete, ging ich ins Freie hinaus. Ich stolperte über einen Eisklumpen, richtete mich gleich wieder auf und machte mir ein Ziel aus: einen Baumstupf in zwei Dutzend Metern Entfernung. Vor dem Baumstumpf blieb ich stehen. Jetzt sah ich lauter solche Baumstümpfe aus dem Schnee herausragen, von Geschossen zerfetzt, Dutzende und aber Dutzende. Daß ich, länger als zwei Stunden auf dem Bett sitzend, geschlafen hatte, fiel mir jetzt ein. Die Ankunft und das neue Milieu waren schuld an meiner Erschöpfung. Der Föhn, dachte ich. Da sah ich aus dem Waldstück, keine hundert Meter von mir entfernt, ohne Zweifel den Maler Strauch. Für mich trat nur sein Oberkörper heraus, seine Beine waren hinter gewaltigen Schneehaufen versteckt. Sein großer schwarzer Hut fiel mir auf. Widerwillig, wie ich glaubte, bewegte sich der Maler von einem Baumstumpf zum anderen. Stützte sich auf seinen Stock, mit dem er sich antrieb, so, als wäre er Viehtreiber, Stock und Schlachtvieh in einem. Aber dieser Eindruck verflüchtigte sich augenblick-

lich, und übrig blieb die Frage, wie ich so schnell als möglich und am besten an ihn herankomme. Wie stelle ich mich ihm vor? Dachte ich. Gehe ich auf ihn zu und frage ihn etwas, wende ich also die bewährte, wenn auch simple Methode des nach Zeit oder Ort Fragenden an? Ja? Nein? Ja? So ging es hin und her. Ja. Ich entschloß mich, ihm den Weg abzuschneiden,
„Ich suche das Gasthaus", sagte ich. Und alles war gut gegangen. Er musterte mich, denn mehr unheimlich als vertrauenserweckend war mein plötzliches Auftauchen – und nahm mich mit. Er sei ständiger Gast im Gasthaus, sagte er. Es müsse sich wohl um Exzentrik oder um einen Irrtum handeln, wenn einer in Weng absteige. Hier Erholung suche. „In dem *Gasthaus dort?" So jung könne man gar nicht sein, daß man nicht gleich sehe, daß das unsinnig sei. „In dieser Gegend?" Eine derartig ausgefallene Idee habe nur ein Dummkopf. „oder ein Selbstmordkandidat." Er fragte, was ich sei, was ich studierte. Denn ich studierte doch sicher „noch etwas", und ich sagte, als sagte ich das Selbstverständlichste von der Welt: „Jus". Das genügte ihm. „Gehen Sie ruhig voraus. Ich bin ja eine alter Mann", sagte er. Wie er ausschaut, das hat mich für Augenblicke so erschreckt, daß ich mich ganz in mich zurückzog, als ich ihn zum ersten Mal sah, so hilflos.*
„Wenn Sie die Richtung, die ich Ihnen da mit meinem Stock anzeige, wandern, kommen sie in ein Tal, in dem Sie stundenlang hin- und hergehen können, ohne die geringste Angst haben zu müssen. Keine Bodenschätze, keine Getreide, nichts. Etliche Spuren aus dieser oder jener Zeit finden Sie, Steine, Mauerbrocken, Zeichen von was, weiß niemand. Ein bestimmtes, geheiminivolles Verhältnis zur Sonne. Birkenstämme. Eine verfallene Kirche. Skelette. Spuren von eingedrungenem Wild. Vier, fünf Tage Einsamkeit, Schweigsamkeit", sagte er. "Die Natur ganz unbelästigt von Menschen. Vereinzelte Wasserfälle. Es ist der Gang durch ein vormenschenwürdiges Jahrtausend."

Eine besondere analytische Aufmerksamkeit hinsichtlich der Identifikation von Stimmungsindikatoren erfordern bereits die einleitenden Sätze, allen voran der folgende: *In der plötzlichen groben Ruhe erfaßte mich, nicht nur bis in die Gelenke hinein, eine ungeheure Unruhe*. – Der Famulant spricht nicht von einer *plötzlichen Stille,* sondern er sagt, ihn erfasste in der *plötzlichen groben Ruhe* […] *eine ungeheure Unruhe.* Es ist die *bewusste* Vermeidung des Stimmungswortes *Stille*[696] und es sind nicht zuerst die Stimmungswörter *Ruhe* und *Unruhe*, die als Stimmungsindikatoren zu identifizieren wären. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich dieser Satz als multipler Stimmungsindikator. Die antipodische Semantik der Stimmungswörter *Ruhe* und *Unruhe* und selbst die prosodisch codierte Hebung des Anlautes in *Unruhe* und die Senkung der *groben Ruhe* impliziert weitere, jeweils anders modulierte Stimmungsindikatoren Dem nachfolgende Satz: *Das Gefühl: ich habe das Zimmer wie eine Zwangsjacke angezogen, und ich muß es jetzt ausziehen, ließ mich hinunterstürzen,* liegt eine *analog geäußerte* Gefühlsempfindung zugrunde, er verfügt somit über kein indexikalisches Vermögen und scheidet als Stimmungsindikator aus.
Dem an sich lapidaren Narrativ: *Ich ging ins Gastzimmer. Da sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldete, ging ich ins Freie hinaus,* ist indes ein indexikalischer Topos insofern eingeschrieben, als es auf den Schwellenbereich zwischen Innen und Außen *verweist* und ihm somit eine wesentliches Merkmal eines Stimmungsindikators inhärent ist. Mit dem

[696] Stille ist die Form der absoluten Ruhe; Ruhe kann auch mit (be*ruhig*enden Ge*räuschen* – Blätter*rauschen*) durchsetzt sein. Die *Ruhe nach dem Sturm* sagt nicht, dass es nach dem Sturm still ist, sondern bloß dass die stürmischen Geräusche verebben, aber nicht, dass nach dem Sturm Windstille herrscht. Mit dem Begriff der *groben Unruhe* wird unserer Beobachtung nach die friedliche Konnotation der Stille (Stille Nacht) bewusst unterbunden.

vorangestellten Relativsatz *Da sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldete* ist ein weiter Stimmungsindikator codiert, der auf die *Leere* einer ansonsten dichten Raumatmosphäre verweist.

Dann macht der Famulant *ein Ziel aus*: *einen Baumstupf in zwei Dutzend Metern Entfernung. Vor dem Baumstumpf blieb ich stehen. Jetzt sah ich lauter solche Baumstümpfe aus dem Schnee herausragen, von Geschossen zerfetzt, Dutzende und aber Dutzende.* Zum einen ist es die Klimax von *Baumstumpf* über *Baumstümpfe* zu *Dutzende und aber Dutzende* die zu einem potentialen Stimmungsindikator mutiert, der auf die martialische Stimmung vorausweist, die wiederum, wie noch zu zeigen sein wird, latente *Anagramme der Gewalt* präfigurieren. Mit der stimmungsorientierten Analyse der ersten Sätze – sie geben im Wesentlich Aufschluss über die Entwicklung des Stimmungsgefüges dieses Textabschnitts – belassen wir es. und wechseln in den Modus der anagrammatischen Lesart. (Wiederholung aus dem *zehnten Tag*)

8.2.4.2 Die zweite Lektüre der „ersten Begegnung“

Ein erster Ansatz dazu findet sich bereits im „Traum des Famulanten“ im vorgezogenen *zehnten Tag*. Dort diente sie als Fluchtpunkt beim gescheiterten Versuch, eine Spur zum *Anathema der Gewalt* ausfindig zu machen. Rufen wir uns zum besseren Verständnis die entsprechende Passage aus der anagrammatischen Lektüre des *Traums des Famulanten* in Erinnerung. Dort haben wir den gegenwärtigen verhandelten Textausschnitt, um eine assoziative Korrespondenz zwischen den Begriffen *verstümmelt* aus dem „Traum des Famulanten“ am *zehnten Tag* [106-109] und *Baumstumpf* aus der „ersten Begegnung“ am *zweiten Tag* [13-14] herzustellen, zitiert, den wir nunmehr unverändert rezitieren:

Da sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldete, ging ich ins Freie hinaus. Ich stolperte über einen Eisklumpen, richtete mich gleich wieder auf und machte mir ein Ziel aus: einen Baumstumpf in zwei Dutzend Metern Entfernung. Vor dem Baumstumpf blieb ich stehen. Jetzt sah ich lauter solche Baumstümpfe aus dem Schnee herausragen, von Geschossen zerfetzt, Dutzende und aber Dutzende.

Wie mit Grundmorphem *Stumpf* in *verstümmeln* assoziiert man mit der Wort-Komposition Baum*stumpf* eine Amputation, bei ersterem im chirurgischen Wortsinn, beim zweiten eine *von Geschossen zerfetzte Verstümmelung*. Gemein ist den beiden Begriffen die martialisch konnotierte Implikation anagrammatischer Gewalt. Einen Hinweis auf ein soldatdeskes „Ornament der Masse“ sehen wir, bei aller gegebenen Verlockung dazu, nicht. (*Zitatende*) – Soweit die Wiederholung der kurze anagrammatische Lesart der „ersten Begegnung“ aus der Perspektive des „Traums des Famulanten“ – Mit der Bemerkung: *Gemein ist den bei-*

den Begriffen die martialisch konnotierte Implikation anagrammatischer Gewalt sind wir indes einem analytischen Irrtum aufgesessen, den wir mit dem anschließenden Einschätzung: *Einen Hinweis auf ein soldatdeskes „Ornament der Masse" sehen wir, bei aller gegebenen Verlockung dazu, nicht*, weil wir den Irrtum offensichtlich erkannt haben, aber nicht weiter nachgegangen sind, ihn zu kaschieren versucht haben. – An diesem Schuldbekenntnis knüpfen wir mit weiteren Überlegungen zum eigentlichen Anathema der Gewalt der ersten Begegnung an. Mit diesem Bekenntnis verbunden ist der Versuch, eine *dritte*, textübergreifend korrespondierende Lesart anzustellen. Dieser Versuch ist der, *gezielt*, disseminative Anordnung der zu analysierenden Textausschnitte in diesem Kapitel geschuldet und bedarf einiger klärender Anmerkungen:

8.2.4.3 Anmerkungen zur „dritten Lektüre" der „ersten Begegnung"

Der dritten Lektüre liegt die aus der Erfahrung der zweiten Lektüre genährte Absicht zugrunde, ihr Augenmerk ausschließlich auf die *Latenz* der Manifestation, also der aus dem *Verborgenen* drohenden *gesetzten* Gewalt und nicht auf die *manifesten* Mittel ihres Vollzugs zu richten. In gedanklicher Erweiterung unseres offenen Leitmodells mit der *ersten, linearen, hier insbesondere* der *zweiten,* der *anagrammatischen* Lektüre steht diese *dritte* Lesart in einem direkten Zusammenhang mit der disseminativen Anordnung der hier analysierten Textausschnitte. Um Benjamins Denkbild der *Konstellation* noch einmal zu strapazieren, bildet diese Anordnung die *gezielte* Loslösung der Einzeltexte aus ihrer linearen narrativen Chronologie, und gleichzeitig die Möglichkeit, die beiden motivisch korrespondieren Binnentexte, denen bei der separaten Lektüre hinsichtlich latenter *Anagramme der Gewalt* nicht beizukommen ist, interferierend zu verräumlichen, ab.

8.2.4.3.1 Die Herangehensweise der dritten Lektüre am konkreten Fallbeispiel

Sie gestaltet sich einfacher, als es die o.a. Anmerkungen vermuten lassen, wenn wir sie auf den einfachen Grund ihrer Notwendigkeit zurückführen: Der eigentliche Grund, sich einer die beiden Texte übergreifende Lesart zu bedienen, liegt im ersten Text, dem „ Der Traum des Famulanten", am Scheitern der anagrammatischen Lektüre an der Fokussierung auf die Darstellung der „Mittel" der „reinen Gewalt" bei der chirurgischen *Entkörperlichung* des Malers Strauch und nicht auf die ihrer institutionellen „Manifestation" (Benjamin); im zweiten Text, dem der „ersten Begegnung" ist es die vordergründig anmutende Metaphorisierung der *zerfetze*n *Baumstümpfe* zu einem aus *zerfetzten* Soldatenleichen gebildetes

„Ornament der Masse“, das für sich schon eine *Anagramm der Gewalt* figuriert, demnach ist darin kein Platz mehr für eine weitere *metonymische Verschiebung*. – Ein Anagramm kann nicht gut anagrammatisch gelesen werden, sondern bloß der manifeste Text im Status ihrer Verborgenheit. Es gilt also zu erkennen und darauf zu reagieren, dass ein Text, sobald er es, das Anagramm, beim Namen nennt, über keinerlei anagrammatisches Potential mehr verfügt. Wie aber ist dann diese dritte Lektüre anzulegen, wenn das textuelle Phänomen der latenten „Manifestation der Gewalt“ in jeweils unterschiedlicher Modulation des Verbergens anzutreffen ist? Ganz einfach: Wir fragen – fokussiert auf textuelle Implikationen latenter Gewaltmanifestationen – jeden der beiden Text für sich ab, um dann korrespondierend darüber zu resümieren.

Aus „erste Begegnung“ [13]

Bei der dritten, auf die erwähnten Implikationen fokussierten Lektüre tritt dann ein anderer Textteil in den Vordergrund:

[…]Das Gefühl: ich habe das Zimmer wie eine Zwangsjacke angezogen, und ich muß es jetzt ausziehen, ließ mich hinunterstürzen. Da sich auf mehrmaliges Rufen niemand meldete, ging ich ins Freie hinaus. Ich stolperte über einen Eisklumpen, richtete mich gleich wieder auf und machte mir ein Ziel aus: einen Baumstumpf in zwei Dutzend Metern Entfernung. Vor dem Baumstumpf blieb ich stehen. Jetzt sah ich lauter solche Baumstümpfe aus dem Schnee herausragen, von Geschossen zerfetzt, Dutzende und aber Dutzende.

Hinter dem Vergleich des *Zimmers* mit einer *Zwangsjacke* verbirgt sich das *Gefühl* der *Bedrohung* als latente Manifestation der Gewalt, die ursächlich mit dem Auftrag des Assistenten, den Maler zu *beobachten* zusammenhängt. Dem Begriff des *beauftragten Beobachtens* als Synonym für *observieren, beschatten, abhören* und dem landläufig üblichen, überaus trefflichen Synonym „aushorchen“ ist der Begriff des *Bedrohlichen* als latente Manifestation der institutionell gesetzten Rechtsgewalt des Auftraggebers inhärent. Auszuleuchten wäre in diesem Zusammenhang, inwieweit der Beobachter mit der Verleugnung seiner wahren Identität fertig wird, und ob die permanente Angespanntheit, sich nicht zu verraten, möglicherweise den „Traum des Famulanten“ erst ausgelöst hat und hierin zur radikalen chirurgischen Entkörperlichung des Malers Strauch führt:

Aus „Der Traum des Famulanten“

Auch hier gerät im Zuge der dritten Lektüre eine andere Textstelle aus dem „Traum des Famulanten“ ins Blickfeld unserer, auf den Auftrag, den Maler *zu beobachten*, gerichteten Aufmerksamkeit:

Die Ärzteschaft, die draußen stand, drohend, brach aber in Gelächter aus, Sie schrie: „Operieren Sie! Operieren Sie nur! und lachte. In dem Gelächter der Ärzteschaft hörte ich immer wieder den Assistenten sagen; „Schneiden sie doch! Warum warten Sie! Schneiden Sie doch! Sie müssen schneiden! Fangen Sie an! Sehen Sie nicht, dass sie schneiden müssen? Sie sind meinem Bruder alles schuldig! [108]

Ersetzt man das Performativ *schneiden* durch *beobachten*, dann schließt sich mit der korrespondieren dritten Lektüre der beiden Textsequenzen der Kreis der latenten *Manifestation der Gewalt*, die uns über die Darstellung ihrer Mittel im Vollzug verwehrt wurde. Dieser Einsicht entsprechend kann resümiert werden, dass das *Anagramm der Gewalt* im Gedächtnis des „Auftrags" des Assistenten zu verorten ist, der als *anagrammatischer Overhead* über den gesamten Roman schwebt und als *stummes* Echo seiner *latenten* Stimmen unter den *manifesten* Wörtern vernehmbar ist.

8.3 Kurzresümee zum 8. Kapitel

Mit dem Abschlusskapitel wurde erkennbar, dass eine *anagrammatische Lektüre* auch über die epische Breite eines Romans, sofern die jeweilige „Sprachsituation" zwischen der Metaphorik von „Klartext und Arabeske" und zwischen den metonymischen Verschiebungen und Verknüpfungen von „Anagramm und Trauma" (Haverkamp: 2002: 163-174) entspricht – die jedem poetische Text, freilich mit unterschiedlicher Gewichtung eigentlich ist, Anwendung finden kann. Eine weitere Erkenntnis liegt in der Möglichkeit, den unterschiedlichen Modulationen ästhetischer Stimmungen entsprechend, andere Herangehensweisen im Findungsprozess verborgener *Anathemen* im Rahmen unseres offenen Leitmodells zu entwickeln. Dieser Aspekt wurde bereits im 7. Kapitel bei der Besprechung der beiden Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* infolge ihrer unterschiedlich codierten textuellen melancholischen Stimmungen, mithin ihrer unterschiedlichen „Sprachsituation" herausgearbeitet. Nicht unerwähnt sollte der Umstand bleiben, dass im Roman *Frost* das *Anathema der Gewalt* nicht in den analog dargestellten Mitteln, sondern in der latenten Manifestation des *Auftrags des Assistenten*, seinen Bruder zu beobachten, zu sehen ist. Daraus leiten wir letztlich den Anspruch, durch den versuchten Zugang zu den latenten Anagrammen, einen epistemischen Zugewinn zu *lukrieren*, ab. Dies ist der entscheidende Unterschied zu den linearen, profanen Lesarten der Prosa Bernhards. – Und dies alles mit der gebotenen Zuversicht, die Übung möge gelungen sein.

9 Conclusio oder das Setzen eines vorläufigen Schlusssteins

Der Roman Frost kann nur leiblich verstehend gelesen werden

Eingangshypothese

All der in dieser Studie betriebene theoretische Aufwand ist letztlich dem wissenschaftlichen Erfordernis geschuldet, diese *Hypothese* ausführlich und fundiert zu begründen. Eine Hypothese, der die leib-sinnliche Wahrnehmung des ästhetischen Stimmungsgefüges und dessen anagrammatischen Latenzen im Roman *Frost* zugrunde liegt, erfordert, um sie mit dem entsprechenden epistemologischen Leben erfüllen zu können, die Einbindung und Verknüpfung direkter oder präsumtiver kultur- literaturwissenschaftlichen Heuristiken zu einem kohärenten Bündel vorhandener und neuer Episteme. Wir erlauben uns, am Ende dieser Untersuchungen davon auszugehen, dass uns dies im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten auch weitgehend gelungen ist. – Mit dieser kurzgefassten Erklärung geht dann eine Fragestellung einher, ob mit den gewonnenen Erkenntnissen aus der konkreten stimmungsorientierten anagrammatischen Lektüre des Romans *Frost* das erklärte Forschungsziel, nämlich mit dieser Lesart einen erkenntnistheoretischen und poetologischen Zugewinn erzielen zu können, als erreicht angesehen werden kann, und wenn, worin und in welchem Maß äußert sich dieser Mehrwert? Mit dieser resümierenden Fragestellung werden zugleich die Tore für einen Schwall weiterer, unterschiedlicher Fragen geöffnet, aus denen wir hier nur wenige, signifikante herausgreifen werden. Die entsprechenden Antworten dazu sollten sich in wesentlichen Teilen aus einem gerafften Rückblick auf die einzelnen Kapitel dieser Studie erschließen:

Unter welchen theoretischen Voraussetzungen und mit welcher Herangehensweise kann bei dieser Lesart der Anspruch, einen Erkenntnis-Zugewinn im Sinne einer in den textuellen Gedächtnisräumen verborgenen, anagrammatischen Gerechtigkeit zu konstatieren, erfüllt werden und woran bemisst er sich? Kann sie als eine mögliche Lesart neben anderen verstanden werden, oder ist sie möglicherweise, unter Berücksichtigung der hier angestrebten Kenntlichmachung latenter Bedeutungen, eine unhintergehbare Lesart? Welche neuen

Zugangsweisen zur singulären „Sprachsituation“ von *Frost* eröffnen die Wiederkehr des Diskurses um des ästhetischen Phänomens Stimmung und die Wiederentdeckung der Saussureschen Anagramme? Kommt ihrer Wiederentdeckung tatsächlich der „Charakter einer wissenschaftlichen Sensation“ zu (Haverkamp: 2000: 134), und wenn, durch welche poetologischen und epistemologischen Paradigmen äußert sich dieser Charakter? In welchem Verhältnis steht das ästhetische Phänomen Stimmung zu den in den Gedächtnisräumen des Romans verborgenen Anagrammen? – In *Frost* sind es erklärtermaßen solche der *institutionell gesetzten* Gewalt. – Ist es letztlich gelungen, dem Roman *Frost* jene Gerechtigkeit zu teil werden zu lassen, die ihm allzu lange versagt geblieben ist und erst, wie wir es hier sehen, mit dem Stück *Heldenplatz* eine späte – und wie hinlänglich bekannt – nicht ungeteilte Anerkennung zuteilwurde? Haben die anagrammatischen Latenzen der „gestauten“ Zeit in *Frost* ihre fragwürdige Fortsetzung in den Gedächtnisräumen des Stücks *Heldenplatz* erfahren? Hierin klingt bereits, das sei hier vorwegnehmend anzumerken erlaubt, ein prospektiver Aspekt der Schlussfolgerungen an, nämlich dass es dem Verfasser als durchaus erstrebenswert erscheint, Überlegungen zu einem weiterführenden Diskurses zu einer ausgewiesenen „Poetologie des Anagramms“ in Thomas Bernhards Gesamtwerk anzustellen. Ein derart angedachter Diskurs könnte dem Grunde nach über Thomas Bernhards Werk insofern hinausgehen, als das Anagramm erklärtermaßen als *literarisches Paradigma* quer über alle Stilrichtungen, Gattungen und literarischer Epochen anzusehen ist. Das heißt nach Haverkamp: mit dem Anagramm ist „ein poetisches Prinzip am Werk, das Literatur ganz allgemein zugrunde liegt“. (Haverkamp: 2000: 134) Und genau hierin erfährt seine Wiederentdeckung den von Haverkamp konstatierten „Charakter einer wissenschaftlichen Sensation“ (ebd.). Der Dreh- und Angelpunkt zwischen den konkludierenden Fragestellungen und den prospektiven Überlegungen zu einem weiterführenden Diskurs sollte sich erst im konkreten Vollzug der stimmungsorientierten anagrammischen Lektüre des Romans *Frost* im 8. Kapitel erschlossen haben. Dort sollte sich gezeigt haben, dass das anagrammatische Paradigma der *Dissemination* auch in der epischen Großform uneingeschränkt Anwendung finden kann. So selbstverständlich ist dies in Anbetracht der Anwendungsgeschichte des Anagramms, die mit der Untersuchung der gesetzmäßigen Lautfolge und der Auffindung des Schlüsselwortes in den vedischen Versen durch Saussure ihren Ausgang nimmt, nicht. Erst mit dem Scheitern Saussures an seinem selbstgestellten Anspruch eröffnen sich in der Folge seiner Wiederentdeckung neue, noch zu erprobende Adaptionsmöglichkeiten des anagrammatischen Prinzips auf alle literarischen Texte. – Vergegenwärtigen

wir uns nunmehr den Eingangssatz aus dem 1. Kapitel dieser Arbeit: *„Zu den paratextuellen Paradigmen der Titelgebung wissenschaftlicher Studien zählt vornehmlich der implizite Verweis auf die im eigentlichen Basistexts verhandelte Thematik mit der Absicht, eine noch nicht genau bestimmte, aber durchaus schon gerichtete Erwartungshaltung des Lesers zu eröffnen und – ebenso unausgesprochen – deren Erfüllung durch den Verfasser einzufordern."*

So dürfen wir mit der Zusammenschau dieser Studie die Hoffnung verbinden, diese dem Titel: *Stimmung als Latenzfigur in Thomas Bernhards Roman „Frost". Versuch einer anagrammatischen Lektüre* implizierte Forderung im Rahmen der gebotenen Möglichkeiten mit dem entsprechenden epistemologischen Leben erfüllt zu haben. Der Weg dorthin erforderte eine differenzierte und bisweilen breit angelegt theoretische Aufbereitung, denn der hier gewählte Zugang kann sich nicht auf ein erprobtes Methodenmodell berufen, zudem stellten sich uns, nicht ganz unerwartet, auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre veritable Schwierigkeiten entgegen, die es nach Kräften zu überwinden galt. – Schon im 4. Kapitel haben wir versucht, bestimmte Hindernisse, um ihnen argumentativ wirksam begegnen zu können, kenntlich zu machen. Sie bestehen zum einem in der These zur „Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard" (Kaufer: 1999) und der unserem Ansatz diametral gegenüberstehenden cartesianischen Trennung der *res extensa* und der *res cogitans*, zum anderen in der aporetischen Schlussfolgerung, dass die mehrfach konstatierte Sinndestruktion in Bernhards Prosa zwangsläufig in eine „rhythmisch-musikalisch" organisierten Sprache münden müsse. (u.a.: Kruse: 2016, vgl. dazu auch: Eyckeler: 1995). Diese Thesen hätten wir für den Moment durchaus teilen können, stellte sich dabei nicht die unausweichliche Frage, ob nicht hinter der *bewusst gesetzten* Sinnzerstörung der *eigentliche Sinn* in Form des paradigmatischen Anagramms der „Auslöschung" verborgen sein könnte; das würde dann bedeuten, dass die Sinndestruktion selbst zum *eigentliche Sinnträger* avancierte. Dann aber wäre die Schlussfolgerung Kruses, Eyckelers u. a. fürwahr als eine aporetische anzusehen und bildet mithin ein gewichtiges Hindernis auf dem Weg zu einer anagrammatischen Lektüre. – Diese zuerst kenntlich gemachten Hindernisse haben wir in der Folge beispielhaft zu überwinden versucht, indem wir einerseits der von Kaufer problematisierten „Abwehr von Körperlichkeit bei Bernhard" die Suspendierung der Trennlinie zwischen Subjekt und Objekt als Bedingung sinnlicher Wahrnehmungsprozesse ästhetischer Phänomene in Form latenter Stimmungsevokationen entgegengestellt, und zum anderen mit der Lesart der *Viehdiebsgesindel*-Episode Kruses eine anagrammati-

sche Lektüre unter Berufung auf Saussures Gesetze der literarischer Anagramme gegenübergestellt haben. Es sollte allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass diese Episode einen *buchstäblichen*, mithin arabesken Charakter aufweist, das heißt, die *Lesbarkeit* dieser Episode zur reinen *Sichtbarkeit* ihrer zeichenhaften Materialität mutiert, und dass Anagramme, wie gezeigt wurde, auch in mehr oder weniger referentiellen Textpassagen des Romans verborgen sein können und bisweilen an der sprachlichen Oberfläche aufzufinden sind, also nach einer differenzierten analytischen Herangehensweise verlangt haben. Für ein tieferes Verständnis dieser anagrammatischen Lektüre, der eine obligate Identifikation von Stimmungsindikatoren vorausgeht, bedurfte es allerdings zuvorderst einer differenzierten Darstellung der Entwicklung von Baumgartens *Aesthetica* als *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis* (um1750) zu Nancys *corpus*, der mit seiner *Philosophie des Berührens* auf Baumgartens revolutionäres Denken rekurriert und sie im Anschluss an Merleau-Pontys *Phänomenologie der (leiblichen) Wahrnehmung* weiterführt. Besonders herauszustellen war in Anbetracht der weiteren Vorgangsweise der prekäre Umstand, dass infolge der Erkenntniskrise der ästhetischen Spätmoderne und den dabei zutage getretenen Zweifel an der Vernunftphilosophie Kants im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts eine Neuorientierung der ästhetischen Philosophie einsetzte, die dann in einer bekenntnisanalogen Rückbesinnung auf die *Aesthetica* Baumgartens ihre Entsprechung finden sollte.

Damit war es an der Zeit, die umfangreichen theoretischen Erörterungen und Erkenntnisse mit dem erklärten Ziel, den Roman *Frost* stimmungsorientiert mit besonderem Augenmerk auf anagrammatisch Latenzen zu lesen, zu einer praktikablen, adäquaten Übereinstimmung zu bringen. Dies bedingte wiederum, diese Lesart zuvor mit Bernhards spezifischer „Sprachsituation“ – die das prozesshafte Ergebnis des „qualitativen Wechsel“ zu seiner singulären Poetik zeitigt und letztlich mit deren irritierenden sprachlichen Ausformungen in *Frost* der Durchbruch in die literarische Moderne gelingen sollte – zu konfrontieren und in diesem Konnex in den zeitgeschichtlichen Horizont der „Latenzzeit“ einzuordnen, denn eine derart auf latente Bedeutungen angelegte Lesart ist nur schwer vorstellbar, wenn man außer Acht ließe, dass der Roman *Frost* zu tiefst geprägt ist von der *Intransivität* der literarischen und lebensweltlichen Situation der „gestauten“ Nachkriegszeit.

Mit dem 6. Kapitel: *Der eigentliche Thomas Bernhard* sollte es insgesamt gelungen sein, die Genese der „immanente Poetik“ Thomas Bernhards als eine „Poetik der Latenz“ zu explizieren. Sie gründet im Wesentlichen in der Autoreflexivität der *intransitiven* Schreib-

weise, die in den Grundzügen auf Roland Barthes und Hayden White zurückgeht und die bei Bernhard mit *Frost* ihren beeindruckenden Anfang nimmt und dann im weiteren Prosawerk voll zur Entfaltung kommen sollte, der sie letztlich den redundanten Topos der Unverständlichkeit und Sinnzerstörung verdankt. Daraus leitet sich die Insistenz der hier vertretenen These ab, der Debütroman Thomas Bernhards *Frost* sei nur *leiblich verstehend* im Sinne der *Aesthetica* Baumgartens *ars analogi rationis* zu lesen. *Leibliches Verstehen* inkludiert, wie zu zeigen versucht wurde, genau dieses Moment der vorreflexiven leiblichen Wahrnehmung ästhetischer Stimmungen und der dabei ausgelösten kognitiven Prozesse durch den *Stimmungskongruenzeffekt*. (Reents; Meyer-Sickendiek: 2013: 1-2), denn die Wahrnehmung einer bestimmten Stimmungen ist nur möglich, wenn eine solche oder ähnlich gelagerte schon einmal durchlebt wurde, also vorstellbar sein muss, mithin ist ihre Wahrnehmung immer mit dem Prozess des Erinnerns gekoppelt. Darin gründet letztlich die Möglichkeit einer diskursiven Identifikation von Stimmungsindikatoren in der zweiten Phase unseres *offenen Leitmodells*. – Mit einem Exkurs zu Kleists Novellen und deren unterschiedlichen Lesarten haben wir uns der hier veranschlagten anagrammatischen Lesart merklich angenähert, um gleichzeitig herauszustellen, dass die *analoge Darstellung* von Gewalt, wie sie u.a. bei Kleist und Kafka anzutreffen ist, keiner metonymischen Verschiebung bedarf, weil ihre Anagramme bereits an der sprachlichen Oberfläche sichtbar markiert vorliegen.

In der Folge versuchten wir, nachvollziehbar darzustellen, dass ästhetische Stimmungen, die in literarischen Texten latente Bedeutungen, hier explizit in Form von Anagrammen, figurieren, in der vorpropositionalen Phase *verklammert* wahrgenommen werden. Erst durch die Mittelbarkeit im analytischen Nachvollzug dieser *Verfugung* von „Latenz und Stimmung“ (Wellbery: 2011b) werden sie durch die notgedrungene begriffliche Parzellierung in eine *zweite* und *dritte* Phase des *offenen Leitmodells* diskursivierbar. Dieser Aspekt tritt insbesondere bei der Wahrnehmung von „gestimmten Räumen“ in den beiden Erzählungen *Der Schweinehüter* und *Die Mütze* und zuletzt in beeindruckender Weise im Roman *Frost* zutage. Die Auswahlkriterien der beiden Erzählungen *Der Schweinhüter* und *Die Mütze*, zu verstehen als Probe aufs Exempel der anagrammatischen Lektüre von *Frost*, rekurrieren auf die bisweilen rigorose Veränderung der „Sprachsituation“ Bernhards innerhalb der „Latenzzeit“ und verweisen auf eine unterschiedliche Herangehensweise und auf die im analytischen Vollzug differenziert gewonnenen poetologischen Erkenntnisse der jeweiligen anagrammatischen Lektüre. Darin keimt das bereits oben angeführte Ansinnen,

über diese Arbeit hinaus weiterführende Überlegungen zu einer „Poetik der Anagramme“ im Sinne eines literaturwissenschaftlichen Paradigmas anzustellen. Wir kommen w. u. noch darauf zurück.

Im 8. und letzten Kapitel konnte gezeigt werden, dass bei der epischen Großform Roman die Herangehensweise an die anagrammatische Lektüre insofern von der Lesart der beiden Erzählungen zu unterscheiden ist, als das anagrammatische Paradigma der *Dissemination* bereits ein grundlegendes Kriterium bei der Auswahl der zu analysierenden Textsequenzen darstellt. Sie wurde bestimmt von der *begründeten* Annahme, dass das eigentliche „Anathema der Gewalt“ in *Frost* im „Auftrag des Assistenten“ an den Famulanten, seinen Bruder zu beobachten und davon zu berichten, verortet ist. Diese Annahme fand ihre Bestätigung in der mittelbaren Korrespondenz der oft weit auseinanderliegenden Episoden, das heißt, die Linearität musste bereits bei der Erstlektüre zugunsten einer *verräumlichten* Textauswahl aufgegeben werden. Damit rücken – infolge der direkten Bezugnahme bestimmter disseminierten Textsequenzen – der Assistent in der Manifestation der seinem „Auftrag“ inhärenten *institutionellen Gewalt* und der dadurch zunehmend traumatisierte Famulant in den Mittelpunkt der Verschiebung des *Anathemas der Gewalt* von den monologisierend „ausgestoßenen“ Satzkaskaden des Malers zum evidenten Machtgefälle zwischen den institutionell abhängigen Protagonisten, das sich „Auftrag“ explizit niederschlägt. Aus dem Redeschwall des Malers ist aus diesem Blickwinkel unüberhörbar die prosopopäische Stimme zu vernehmen, die nur noch das Echo der *verstummten Laute des grübelnd grabend Schreibenden* von sich gibt. Dem Maler Strauch kommt bloß noch die prekäre Funktion zu, den *intransitiven* Schreibprozess unablässig in Bewegung zu halten. Darin liegt der eigentliche Sinn der *vermeintlichen* Sinndestruktion in Frost begründet. Nicht in der Rede ist ein allfälliger Sinn zu suchen, sondern im nichtsnutzigen Gerede selbst.

Aus dieser Sichtweise ist die *Viehdiebsgesindel*-Episode eine prototypische Textsequenz, die nur noch der *Intransivität* der arabesken Zeichengebilden, abseits jeglicher referentieller Lesbarkeit, verpflichtet ist. Zugleich stellte sie eine willkommene Übung dar, wie eine *nicht analog* dargestellte Gewaltmanifestation anagrammatisch, weil sich die metonymische Verschiebung nicht schon an der Oberfläche verbraucht hat, ausgelesen werden kann. (Vgl. dazu beispielsweise die analoge Darstellung von Gewalt in: Kleist: *Das Erdbeben in Chile* und Kafka: *In der Strafkolonie*) – Mit der oben explizierten perspektivischen Verla-

gerung des „Anagramms der Gewalt“ sollten wir dem Anspruch, durch die anagrammatische Lektüre einen erkenntnistheoretischen Zugewinn – an andere bewährte Deutungen anknüpfend – zu lukrieren, entsprochen haben. In diesem Konnex ist der diesem Kapitel vorangestellte Anspruch, dem Roman *Frost* jene Gerechtigkeit zu zollen, die ihm bislang verwehrt geblieben ist, insofern sie als „Anagramme der Gewalt“ in den textuellen Gedächtnisräumen verortet und dort vergessen worden und über eine lineare, sinnorientierte Lektüre nicht mehr zugänglich sind. Es ist nicht zuletzt die oben dargestellte Verlagerung des „Anathemas der Gewalt“ vom Trauma des monologisierenden Malers Strauch zur zunehmenden Traumatisierung des Famulanten, die die Erfüllung dieses Anspruchs, wie wir zu hoffen wagen, einigermaßen eindrucksvoll abbildet. – Jedoch der *eigentliche* epistemologische Zugewinn ist dem Roman *Frost* insofern zuzumessen, als ihm das unbedingte und insistierende Bemühen um eine Sprache, nämlich das Unsagbare zur Rede zu bringen, eingeschrieben ist und vor allem in der spezifischen Sensorik Bernhards bei der Findung von Ausdrucksmöglichkeiten für eine Poetik *der anagrammatischen Gewalt* der Nachkriegszeit seine Entsprechung findet.

Eine *Poetologie der Anagramme* falls es eine solche in der Bernhard-Forschung und darüber hinaus geben kann, steht mit der vorliegenden Arbeit erst am Anfang. Was entschieden dafür spricht, ist die Erkenntnis, dass mit der Anagrammatik „ein Prinzip am Werk ist“ das den Charakter eines literarischen Paradigmas über alle Stil-, Gattungs- und Epochengrenzen hinaus aufweist. Er erscheint daher im Sinne des erwähnten gnoseologischen Mehrwerts durchaus als erstrebenswert, wenn Bernhards literarisches Gesamtwerk (TBW 1-22) quer über alle Gattungen einer anderen, einer nicht linearen, anagrammatischen Lesart zu unterziehen. Diese universellen literaturwissenschaftlichen Anwendungsmöglichkeiten – darauf gründet letztlich die von Haverkamp postulierte Sensation ihrer Wiederentdeckung der Anagramme Saussures – bedürfen gegebenfalls einer verfeinerten Weiterentwicklung des hier angewandten offenen Leitmodells. Immer aber aus der Gewissheit heraus, das ästhetische Stimmungsimplikationen und ihre Latenzen in literarischen Texten nie die gleichen sprachlichen Codierungen aufweisen, worin mit ein Grund liegen könnte, warum sie nicht direkt beschreibbar sind, sondern ihr semantisches und syntaktisches Umfeld bei der konkreten Textanalyse unausweichlich miteinbezogen werden muss.

In bloß angedachter Kontinuität dieser Studie wäre es durchaus vorstellbar, wenn das Stück *Heldenplatz* (UA: 1988) korrespondierende mit *Frost* im Sinne einer Neubewertung der „Anagramme der Gewalt“ im antizipierten zeitgeschichtlichen Rahmen der zweiten

tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Zäsur von 1989, die mit dem *Mauerfall* ihre symbolische Entsprechung erfahren hat, gelesen werden könnte, denn das Stück *Heldenplatz* steht untrüglich für eine über die erste Zäsur 1968 hinausweisende *zweite* „Latenzzeit". Die *aufgestauten* Latenzen der Zeit um 1988, in der das Stück angesiedelt ist, sind in dessen Gedächtnis unhintergehbar verortet und als Echo seiner Erinnerung hörbar, wenn es dort schon in der ersten Szene heißt: „Jetzt ist alles schlimmer als vor fünfzig Jahren […]. – In dieser Deutlichkeit findet sich in keinem anderen Werk Bernhards das verdrängte Gedächtnis der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten augenfälliger, mithin rigoroser eingeschrieben als in *Heldenplatz* und im Widerhall seiner *gespaltenen Rezeptionsgeschichte*, wie auch der *reale Heldenplatz* über den Anschluss Österreichs an das Hitler-Deutschland hinaus mit latenten Anagrammen seiner historischen Heldennamen *über*besetzt ist und kaum Platz für andere Konnotationen freizugeben bereit ist. Dieser Umstand erhöht die an sich schon aufgeladen Stimmung des Stückes noch zusätzlich. Mit *Heldenplatz* hat Bernhard den Finger in die offene Wunde einer fünfzig Jahre anhaltenden Verdrängungs- und Verleugnungsgeschichte gelegt und hat dadurch, wenigsten von denen, die das Stück nicht verstehen mussten, jene Gerechtigkeit erfahren, die ihm mit *Frost* aus nur schwer nachvollziehbaren Gründen versagt geblieben ist. – Dem gegenüber steht die allgemeine Wahrnehmung des Wohlfahrt-Staates Österreich am Ende der 1980er Jahre, dessen Ohren sich jeglicher *künstlerischen Niederträchtigkeit* reflexartig verschließen, die Akteure umgehend mit dem Attribut *Nestbeschmutzer* (vgl. Jelinek) bedacht werden. – Soweit ein paar, nur vage angesprochenen Gedanken zu den umfassenden literaturwissenschaftlichen Möglichkeiten einer *Poetologie des Anagramms*, hier zu verstehen als kulturelles Gedächtnis in Bernhards vielstimmigen Werk, bei dem sie, wie zu zeigen versucht wurde, nicht Halt machen müssen. Anagramme sind das literarische Gedächtnis der nicht enden wollenden „gestauten Zeiten", denen die bewährten Muster der unaufhaltsamen „Rückfälligkeit in die Barbarei" (Haverkamp: 2004) unhintergehbar eingeschrieben sind.

10 Literaturverzeichnis

Thomas Bernhard Werke (TBW)

Besprochene Werke:

Bernhard, Thomas: *Frost*; Martin Huber; Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) (2003); Frankfurt am Main: Suhrkamp. [TBW 1]

Bernhard, Thomas: *Der Schweinehüter*. In: Thomas Bernhard: *Erzählungen, Kurzprosa*; Hans Höller, Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) (2003); Frankfurt am Main: Suhrkamp Bd. 14, S. 516-539. [TBW 14]

Bernhard, Thomas: *Die Mütze*. In: Thomas Bernhard: *Erzählungen, Kurzprosa*; Hans Höller, Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) (2003); Frankfurt am Main: Suhrkamp Bd. 14, S. 18–34. [TBW 14]

Angeführte Werke:

Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*; Renate Langer (Hg.) (2004); Frankfurt am Main: Suhrkamp. [TBW 3]

Bernhard, Thomas: *Auslöschung*; Hans Höller, Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) (2009); Frankfurt am Main: Suhrkamp. [TBW 9]

Bernhard, Thomas: *Die Autobiographie*; Martin Huber, Manfred Mittermayer (Hg.) (2004); Frankfurt am Main: Suhrkamp. [TBW 10]

Bernhard, Thomas: *In der Höhe. Amras. Der Italiener. Der Kulterer*; Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) (2004); Frankfurt am Main: Suhrkamp. [TBW 11]

Bernhard, Thomas: *Ungenach. Watten. Gehen*; Hans Höller, Manfred Mittermayer (Hg.) (2006); Frankfurt am Main: Suhrkamp. [TBW 12]

Bernhard, Thomas: *Ereignisse* in: *Erzählungen, Kurzprosa*; Höller, Hans; Huber, Martin; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.) (2003); Frankfurt am Main: Suhrkamp.[TBW 14].

Bernhard, Thomas: *Dramen 6*. Martin Huber und Bernhard Judex (Hg.) (2012): Frankfurt am Main: Suhrkamp. [TBW 20]

Bernhard, Thomas (1989): *Der Italiener*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas (2001): *Erzählungen*; Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBibliothek.

(*Alle Seitenangaben zu den Bernhard Werken in dieser Arbeit beziehen sich mit Ausnahme „Der Italiener" und „Thomas Bernhard Erzählungen" auf die Thomas Bernhard Werke: TBW 1-22*)

Forschungsliteratur

Adler, Hans (2016): *Was ist ästhetische Wahrheit*? ; in: Allerkamp/Mirbach, Hg.: 2016: *Schönes Denken*; Hamburg: Meiner.

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (2003a): *Dialektik der Aufklärung*; Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1703).

Adorno, Theodor W. (2003b): *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*; Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1706).

Adorno, Theodor W. (2003c): *Ästhetische Theorie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1707).

Adorno, Theodor W. (2003d): *Noten zur Literatur*; Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1711).

Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Albes, Claudia; Frey, Christiane (Hg.) (2003): *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 23).

Allerkamp, Andrea; Mirbach, Dagmar (Hg.) (2016): *Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik.* Hamburg: Felix Meiner Verlag (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Sonderheft 15).

Alloa, Emmanuel u.a. (Hg.) (2012a): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*; Stuttgart, Tübingen: UTB GmbH; Mohr Siebeck

Alloa/Depraz (2012b): *Edmund Husserl – „Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding"*; in: Alloa: (2012a). S. 7-21.

Alloa, Emmanuel (2012c): *Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz*; in: Alloa: (2012a). S. 37-51.

Alloa, Emmanuel (2017): *Interview mit Emmanuel Alloa über Wahrnehmung, Leiblichkeit und Medialität*; Internetdokument et.al: http://ndpr.nd.edu/news/resisdanc-of-the-sensible-world-an-indroduction-to merleau-ponty/ . Letzter Zugriff: 12.Jänner 2019.

Alloa, Emmanuel (2018): *Das durchscheinende Bild- Konturen einer medialen Phänomenologie*; Zürich: Diaphanes.

Alt, Peter-André (2011): *Ästhetik des Bösen*. 2. Aufl. München: Beck. (*Kleist* A.G.)

Annuß, Evelyn (2007): *Echo.* In: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.) (2007): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin: Kulturverlag Kadmos (Kaleidogramme, Bd. 24).

Anselm, Sigrun (1990): *Vom Ende der Melancholie zur Selbstinszenierung des Subjekts*; Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges.

Anz, Thomas (1999): *Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung. Zur Resonanz von Daniel Golemans "Emotionale Intelligenz" und aus Anlass neuer Bücher zum Thema "Gefühle"*. literaturkritik.de.

Anz, Thomas (2006): *Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung*. literaturkritik.de.

Anz, Thomas (2007): *Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung*. In: Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner (Hg.) (2007): *Im Rücken der Kulturen*; Paderborn: Mentis-Verl. (Poetogenesis, 5), S. 207–249.

Apostolo, Stefano (2019): *Thomas Bernhards unveröffentlichtes Romanprojekt "Schwarzach St. Veit". Das Konvolut, die Fassungen und ihre Deutung*; Mattighofen: Korrektur Verlag

Arburg, Hans-Georg von (2011): *Enharmonik: Rameau, Diderot, Goethe*. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.) (2011): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*; Paderborn: Fink, Wilhelm (Einzeltitel Fink), S. 15–30.

Arburg, Hans-Georg von; Rickenbacher, Sergej (Hg.) (2012): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*; Würzburg: Königshausen & Neumann (Philologie der Kultur, 5).

Arburg, Hans-Georg von (2012a): *Stimmung und Methode? Überlegungen zur Staiger-Heidegger-Spitzer-Debatte.* In: Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher (Hg.) (2012): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Philologie der Kultur; Tagungsband; Königshausen & Neumann (Philologie der Kultur, 5), S. 245–259.

Auerbach, Erich (1982): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 10. Aufl. Tübingen: Francke (Sammlung Dalp).

Bachelard, Gaston (2011): *Poetik des Raumes*; Frankfurt a. M: S. Fischer

Barck, Karlheinz (Hg.) (2005): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*; Stuttgart, Weimar: Metzler.

Barck, Karlheinz (Hg.) (1993): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais* [mit 13 Künstlersprüchen]; Leipzig: Reclam.

Barner, Wilfried (Hg.) (2006): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Bd. 12; München: C.H. Beck.

Barthes, Roland (1964): *Die Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Barthes, Roland (1984): *Die Lust am Text*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1985a): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1985b): *Am Nullpunkt der Literatur*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2006): *Variations sur l'ecriture*. *Variationen über die Schrift*. Franzosisch-Deutsch. Mit einem Nachwort von Hans-Josef Ortheil; Paris, Mainz, 2002/2006: Éditions du Seuil, Paris; Übersetzung: Deutsche Verlagsbuchhandlung Mainz

Barthes, Roland (2012): *Schreiben, ein intransitives Verb?*. In: Sandro Zanetti (Hg.) (2012): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*; Berlin: Suhrkamp Verlag.

Baßler, Moritz (2005): *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*; Tübingen: Francke (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur, 1).

Baßler, Moritz (1994): *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*; De Gruyter

Baudrillard, Jean (2011): *Der symbolische Tausch und der Tod*; Berlin: Matthes & Seitz.

Bayer, Wolfram; Raimund Fellinger; Martin Huber (Hg.) (2012): *Der Wahrheit auf der Spur*; Berlin: Suhrkamp Verlag.

Bedorf, Thomas (2012): *Emmanuel Levinas - Der Leib des Anderen*. In: Emmanuel Alloa (Hg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*; Stuttgart, Tübingen: UTB GmbH; Mohr Siebeck

Benjamin, Walter (1991a): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Walter Benjamin, Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften* I-1; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 203–409.

Benjamin, Walter (1991b): Abhandlungen. Gesammelte Schriften I-2; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991c): *Zur Kritik der Gewalt*. In: W. Benjamin, Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften II-1*; Frankfurt am Main: Suhrkamp , S. 179-203.

Berndt, Frauke (2016): *Die Kunst der Analogie. A.G. Baumgartens literarische Epistemologie*. In: Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach (Hg.): *Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Sonderheft, 15), S. 183–199.

Berndt, Frauke (2011): *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*; Berlin/Boston: de Gruyter.

Betten, Anne (2011): *Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis*. In: Joachim Knape und Olaf Kramer (Hg.) (2011): *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 63–80.

Bieger, Laura (2007): *Ästhetik der Immersion*; Bielefeld: Transcript.

Bieger, Laura (2011): *Ästhetik der Immersion*. In: Gertrud Lehnert (Hg.) (2011): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*; Bielefeld: transcript Verlag.

Billenkamp, Michael (2008): *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*; Heidelberg: Winter.

Binswanger, Ludwig (1955): *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. Band II. *Das Raumproblem in der Psychopathologie* (1932); Bern: Francke Verlag. (S. 174-225).

Blanchot, Maurice (1982): *Der Gesang der Sirenen*. *Essays zur modernen Literatur*; Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein Verlag.

Blanchot, Maurice; Gutjahr, Marco; Hock, Jonas (Hg.) (2012): *Der literarische Raum*; Zürich: Diaphanes-Verl. (Transpositionen, 49).

Bloemsaat-Voerknecht, Lisbeth (2006): *Thomas Bernhard und die Musik*. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 539).

Bloom, Harold (1995): *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*; Basel: Stroemfeld (Nexus, 4).

Blumenberg, Hans (1973): *Der Prozess der theoretischen Neugierde*; Frankfurt am Main: Suhrkamp

Blumenberg, Hans (1986): *Die Lesbarkeit der Welt*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (1997): *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*; Frankfurt am Main: Suhrkamp (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 1263).

Blumenberg, Hans; Haverkamp, Anselm (Hg.) (2007): *Theorie der Unbegrifflichkeit*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (2012): *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*; Stuttgart: Reclam.

Blumenberg, Hans (2015): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (2016): Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (2017): *Die Legitimität der Neuzeit*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (2017a): Ästhetische und metaphorologische Schriften; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böhme, Gernot, Böhme, Hartmut: (1985): *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants;* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böhme, Gernot (2001): *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.

Böhme, Gernot (2004): *Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium der Darstellung*. In: Sybille Krämer (Hg.) (2004): *Performativität und Medialität*. München: Fink, S. 129–140.

Böhme, Gernot (2013): *Wirklichkeiten. über die Hybridisierung von Räumen und die Erfahrung von Immersion*. In: Hermann Schmitz (Hg.) (2013): *Atmosphären. Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung.* Marburg: Schüren (Jahrbuch immersiver Medien: 2013), S. 17–22.

Böhme, Gernot (2013a): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*; Berlin: Suhrkamp.

Böhme, Gernot (2013b): *Stimmung und Atmosphäre am Beispiel von Margarete in Goethes Faust*. In: Friedericke Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 155–167.

Bohrer, Karl Heinz (2002): *Ästhetische Negativität*; Wien, München: Hanser Verlag.

Bohrer, Karl Heinz (2004): *Imaginationen des Bösen*; Wien, München: Hanser Verlag.

Bollnow, Otto Friedrich (2010): *Mensch und Raum*; Stuttgart: Kohlhammer.

Bollnow, Otto Friedrich (2009): *Das Wesen der Stimmungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Schriften / Otto Friedrich Bollnow, Bd. 1).

Bosse, Heinrich; Renner, Ursula (Hg.) (2010): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. 2. Aufl. Freiburg, Br. u. a: Rombach (Rombach-Grundkurs, 3).

Bossinade, Johanna (2000): *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler Einführungen, Methodenlehre, 324).

Botond, Anneliese (Hg.) (1970): *Über Thomas Bernhard*. Edition suhrkamp 401

Bozzi, Paola: *Rezension zu Kaufer* (1999), in: PhiN – Philologie im Netz 14/2000

Brandstetter, Gabriele (2006): *"Stück mit Flügel". Über Gehen schreiben*. In: Eva Horn (Hg.) (2006): *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur*. München, Paderborn: Fink, S. 319–330.

Brinker-von der Heyde, Claudia; Kalwa, Nina; Klug, Nina-Maria; Reszke, Paul (Hg.) (2015): *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt.* Berlin/Boston: De Gruyter Mouton.

Brucher, Rosemarie (2013): *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*; Darmstadt: transcript Verlag.

Bude, Heinz (2016): *Das Gefühl der Welt. Über die Macht von Stimmungen*; München: Carl Hanser Verlag.

Bürger, Peter (1988): *Prosa der Moderne*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bürger, Peter (1998): *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Busch, Kathrin (2012): *Jean-Luc Nancy - Exposition und Berührung*. In: Emmanuel Alloa (Hg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*; Stuttgart, Tübingen: UTB GmbH; Mohr Siebeck, S. 305–319.

Campe, Rüdiger (1991): *Die Schreibszene, Schreiben*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.) (1991): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 759–772.

Campe, Rüdiger (2001): Bella Evidentia; in DZPhil, Berlin 49-2; S. 243-255.

Campe, Rüdiger (2014): *Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rand der Metaphysik*. In: Rüdiger Campe, Christoph Menke und Anselm Haverkamp (Hg.) (2014): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*; Berlin: August Verlag, S. 117–144.

Campe, Rüdiger; Menke, Christoph; Haverkamp, Anselm (Hg.) (2014): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. Berlin: August Verlag.

Cassirer, Ernst; Rosenkranz, Claus (2007): *Die Philosophie der Aufklärung*; Hamburg: Meiner.

Cassirer, Ernst; Rosenkranz, Claus (2010): *Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil*; Hamburg: Meiner.

Caygill, Howard (2001): *Über die Erfindung und Neuerfindung der Ästhetik*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (2001:49-2); Berlin: Akademie Verlag, S. 233–241.

Celan, Paul (2004) *Die Todesfuge und andere Gedichte*; Frankfurt am Main: Suhrkamp

Cudré-Mauroux, Stéphanie (Hg.) (2013): *Literaturarchiv - Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive* = Archives littéraires et poétiques d'archives : écrivains et institutions en dialogue; Göttingen: Wallstein.

Deleuze, Gilles (2017): *Logik des Sinns. Aesthetica*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1976): *Die Schrift und die Differenz*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1995): Dissemination; Wien: Passagen Verlag

Derrida, Jacques (2007): *Berühren, Jean-Luc Nancy*; Berlin: Brinkmann & Bose.

Derrida, Jacques; (2015): *Die Stimme und das Phänomen*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dewey, John (2001): *Die Suche nach Gewißheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Diderot, Denis (2008): *Rameaus Neffe. Ein Dialog*; Frankfurt, M.: Fischer-Taschenbuch-Verl.

Dieckmann, Stefanie (2007): *Fotografie. Turin, 28. Mai 1898*. In: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*; Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 85–90.

Diekmann, Stefanie; Khurana, Thomas (Hg.) (2007): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff.* Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Diner, Dan (2003): *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*. München: Beck.

Diner, Dan (2011): *Vom Stau der Zeit. Neutralisierung und Latenz zwischen Nachkrieg und Achtundsechzig*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) (2011): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Dombois, Florian; Mira Fliescher; Dieter Mersch; Julia Rintz (Hg.) (2014): *„Ästhetisches Denken. Nicht-Proportionalität, Episteme, Kunst*; Zürich: Diaphanes.

Ebeling, Knut; Günzel, Stephan; Assmann, Aleida (Hg.) (2009): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*; Berlin: Kunstverlag Kadmos.

Eco, Umberto (2002): *Einführung in die Semiotik*; München: Fink.

Eibl, Karl; Mellmann, Katja; Zymner, Rüdiger (Hg.) (2007): *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: Mentis-Verl.

Ernst, Wolfgang (2002): *Das Rumoren der Archive*; Berlin: Merve Verlag.

Espagne, Michel (1996): *Genetische Textanalyse: Edition-Archiv-Anthropologie*. In: Christoph König und Siegfried Seifert (Hg.): *Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit.* München, New Providence: Saur (Literatur und Archiv, Band 8), S. 83–103.

Eyckeler, Franz (1995): *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*; Berlin: E. Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 133).

Fellinger, Raimund und Martin Huber (Hg.) (2013a): *Argumente eines Winterspaziergängers. Zwei Fragmente zu Frost*; Berlin: Suhrkamp Verlag.

Fellinger, Raimund; Martin Huber (Hg.) (2013b): *Thomas Bernhard - Gerhard Fritsch: Der Briefwechsel*; Mattighofen: Korrektur Verlag.

Fellinger, Raimund (Hg.) (2018): *Anneliese Botond. Briefe an Thomas Bernhard*; Mattighofen: Korrektur Verlag.

Fellmann, Ferdinand (1989): *Phänomenologie als ästhetische Theorie*. Freiburg: Alber (Alber-Reihe Philosophie).

Felman, Shoshana (1988): *"Die Lektürepraxis erneuern*. In: Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Hg.) (1988): *Individualität*; München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 13).

Festinger, Leon (2012): *Theorie der kognitiven Dissonanz*; Bern: Verlag Hans Huber.

Fischer, Bernhard (1985): *„Gehen"" von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne*; Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Foucault, Michel (2013): *Archäologie des Wissens*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel; Defert, Daniel (Hg.) (2003): *Schriften zur Literatur*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2003): *Was ist ein Autor?* In: Michel Foucault (2003): *Schriften zur Literatur*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 234–270.

Frank, Manfred; Haverkamp, Anselm (Hg.) (1988): *Individualität*. Kolloquium der Forschungsgruppe "Poetik und Hermeneutik". München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 13).

Frank, Manfred (1988a): *Subjekt, Person, Individuum*. In: Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Hg.): *Individualität*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 13), S. 3–20.

Frank, Manfred (1989): *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie;* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Franke, Ursula (1972): *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*; Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Franke, Ursula; Kleinschmidt, Nicolas (2018): *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*; Münster: Mentis.

Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*. Nachdruck *Amazon*.(2018)

Fuchs, Thomas (2018): *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Fuchs, Thomas (2013): *Zur Phänomenologie der Stimmung*. In: Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 17–31.

Gamper, Herbert (1970): *"Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn"*. In: Anneliese Botond (Hg.) (1970): *Über Thomas Bernhard*, S. 130–136.

Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hg.) (2012): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Arbeitstagung. 1. Aufl. Zürich: Diaphanes (Thesen).

Gellhaus, Axel; Eckel, Winfried (Hg.) (1994): *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Gellhaus, Axel; Herrmann, Karin (Hg.) (2010): *"Qualitativer Wechsel". Textgenese bei Paul Celan*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Genette, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gerigk, Horst Jürgen (Hg.) (1990): *Melancholie in Literatur und Kunst*; Hürtgenwald: Pressler Verlag

Gessmann, Martin (2012): Zur Zukunft der Hermeneutik; München: Fink Verlag.

Gessmann, Martin (2013): *Die Rückkehr des Realismus. Wie aus einer philosophischen Stimmung Literatur wird*. In: Friedericke Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*; Tübingen: Mohr Siebeck, S. 43–59.

Gisbertz, Anna-Katharina (2009): *Stimmung - Leib - Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*; München: Fink.

Gisbertz, Anna-Katharina (Hg.) (2011): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. Paderborn: Fink.

Gisbertz, Anna-Katharina (2012): *Stimmung im Diskurs der Ästhetik und Psychologie um 1900*. In: Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher (Hg.) (2012): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*; Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 183–198.

Gisi, Lucas Marco; Huber Thüring und Irmgard W. Wirtz (Hg.) (2011): *Schreiben und Streichen*; Göttingen: Wallstein Verlag; Zürich: Chronos Verlag,

Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.) (2008): *"Schreiben heisst: sich selber lesen". Schreibszenen als Selbstlektüren*; München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens: 9).

Goffman, Erving (1980): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goodman, Nelson (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goodman, Erving (2017): *Weisen der Welterzeugung*; Frankfurt am Main: Suhrkamp

Gößling, Andreas (1987): *Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen : Frost, Verstörung, Korrektur*. Berlin, New York: De Gruyter.

Gößling, Andreas (2018): *Frost*. In: Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.) (2018): *Bernhard-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 37–46.

Graevenitz, Gerhart von (Hg.) (1998): *Kontingenz*; München: Wilhelm Fink Verlag (Poetik und Hermeneutik: 17).

Graevenitz, Gerhart von (Hg.) (1999): *Konzepte der Moderne*; Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Grésillon, Almuth (2012): *Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben*. In: Sandro Zanetti (Hg.) ((2012): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*; Berlin: Suhrkamp, S. 152–186.

Gross, Steffen W. (2001; 49-2): *Felix Aestheticus und Animal Symbolicum. Alexander G. Baumgarten - die "vierte Quelle" der Philosophie Ernst Cassireres*? In: (2001): *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49-2: Berlin: Akademie Verlag.

Grunwald, Martin (2017): *Homo hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*; München: Droemer.

Gumbrecht, Hans Ulrich; K-Ludwig Pfeiffer (Hg.) (1988): *Materialität der Kommunikation*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.) (1991): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2011a): *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*; München: Hanser.

Gumbrecht, Hans Ulrich; Klinger, Florian (Hg.) (2011b): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2011c): *Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz.* In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) (2011): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 9–19.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*; Berlin: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich; Klein, Jürgen (2012a): *Präsenz*; Berlin: Suhrkamp.

Günzel, Stephan (Hg.) (2007): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*; Bielefeld: Transcript.

Günzel, Stephan (Hg.) (2006): *Raumtheorie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hajduk, Stefan (2011): *Vom Reden über Stimmungen*; in: Kultur Poetik Bd. 11; Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, S. 76-96.

Hajduk, Stefan (2012): *Kann es eine Theorie der Stimmung geben? Probleme philosophischer Begriffsbildung und methodischer Grundlegung bei Wilhelm Dilthey.* In: Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher (Hg.) (2012): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften. Philologie der Kultur*; Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 281–293.

Hajduk, Stefan (2016): *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*; Bielefeld: transcript-Verlag.

Hamacher, Werner (1988): Unlesbarkeit; in: Paul de Man (1988): Allegorien des Lesens; Frankfurt am Main: Suhrkamp

Hamacher, Werner (1998): *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Harrasser, Karin; Helmut Lethen, Elisabeth Timm (Hg.) (2009): *Sehnsucht nach Evidenz*; Bielefeld: Transcript Verlag.

Harrasser, Karin u.a. (Hg.) (2017): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*. Frankfurt: Campus Frankfurt / New York (Schauplätze der Evidenz: 4).

Haselstein, Ulla (1988): *"Le Sujet Supposé Savoir Lire". Versuch eines Kommentars zur Lacan-Lectüre von Shoshana Felmann.* In: Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Hg.) (1988): *Individualität*; München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 13).

Haselstein, Ulla (1991): *Entziffernde Hermeneutik. Zum Begriff der Lektüre in der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten*; München: Fink.

Haug, Walter (1998): *Montaigne oder die dritte "Lösung" des Kontingenzproblems*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1998): *Kontingenz*; München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 17).

Haverkamp, Anselm (1988): *Kryptische Subjektivität*. In: Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Hg.) (1988): *Individualität*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 13).

Haverkamp, Anselm; Renate Lachmann (Hg.) (1991a): *Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift ; Studien zur Mnemotechnik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Haverkamp, Anselm (1991b): *Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik*. In: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.) (1991a): *Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift*; *Studien zur Mnemotechnik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (1991c): *Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion*.; in: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.) (1991a): *Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift ; Studien zur Mnemotechnik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp..

Haverkamp, Anselm (1991d): *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*; München: Fink.

Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate; Herzog, Reinhart (Hg.) (1993a): *Memoria. Vergessen und Erinnern*; München: Fink (Poetik und Hermeneutik, 15).

Haverkamp, Anselm (1993b): *Die Gerechtigkeit der Texte*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.) (1993a): *Memoria. Vergessen und Erinnern*; München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 15), S. 17–27.

Haverkamp, Anselm (1993c): *Lichtbild - Das Bildgedächtnis der Photographie*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.) (1993a): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik, 15), S. 47–66.

Haverkamp, Anselm (1994a): *Anagramm und Trauma: Zwischen Klartext und Arabeske*. In: Susi Kotzinger und Gabriele Rippl (Hg.) (1994): *Zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, S. 169–174.*

Haverkamp, Anselm (1994b): *Ein unabwerfbarer Schatten: Gewalt und Trauer in Benjamins „Kritik der Gewalt“*; in: ders. (Hg.) (1994): *Gewalt uns Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Haverkamp, Anselm (Hg.) (1996): *Theorie der Metapher*; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Haverkamp, Anselm (2000): *Anagramm*; in: Barck, Karl-Heinz (Hg.) (2005): *Ästhetische Grundbegriffe*; Historisches Wörterbuch in sieben Bänden; Stuttgart, Weimar: Metzler.

Haverkamp, Anselm (2002): *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Haverkamp, Anselm (2004): *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*; Berlin: Kadmos.

Haverkamp, Anselm (2011*): Eine Allegorie der Latenz. The Pun of Pound*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) (2011): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Haverkamp, Anselm (2014): *"Wie die Morgenröthe"*. In: Rüdiger Campe, Christoph Menke und Anselm Haverkamp (Hg.) (2014): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. Berlin: August Verlag, S. 15–47.

Haverkamp, Anselm (2016): *Alexander Gottlieb Baumgarten als Provokation der Literaturgeschichte.* In: Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach (Hg.) (2016): *Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Sonderheft: 15), S. 35–48.

Heidbrink, Ludger (1994): *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*; München: Fink.

Heidbrink, Ludger (Hg.) (1997): *Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne*. München, Wien: Carl Hanser Verlag (Edition Akzente).

Heidbrink, Ludger (1999): *Die Moderne als Projekt der historischen Zeit*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1999): *Konzepte der Moderne*; Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 544–564.

Heidegger, Martin (2006): *Sein und Zeit*; Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Heidegger, Martin (2004): *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*; Frankfurt am Main: Klostermann.

Helms-Derfert, Hermann (1997): *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*; Köln: Böhlau (Kölner germanistische Studien, 39).

Heß, Regine (2013): *Stimmung, Atmosphäre, Präsenz*. In: Hermann Schmitz (Hg.) (2013): *Atmosphären. Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*. Marburg: Schüren (Jahrbuch immersiver Medien, 2013).

Hildesheimer, Wolfgang (1969): *Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Hoffmann, Christoph (2007): *Aufschub. Talbot, Helmholtz und das Ereignis der Latenzzeit*. In: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.) (2007): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 31–34.

Höller, Hans (1981): *>Es darf nichts Ganzes geben<, und >In meinen Büchern ist alles künstlich<. Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbildes von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache.* In: Manfred Jurgensen (Hg.) (1981): *Bernhard. Annäherungen*, S. 45–63.

Höller, Hans (2001): in : *Thomas Bernhard. Erzählungen. Text und Kommentar*; Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBibliothek.

Höller, Hans (2012): *Die Kritik der instrumentalen Vernunft in den Romanen Thomas Bernhards*. In: Johann Georg Lughofer (Hg.) (2012): *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag (Literatur und Leben, Neue Folge, Band 81).

Höller, Hans (2014): *Der unbekannte Thomas Bernhard*; Mattighofen: Korrektur Verlag

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2003): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* GS Bd. 3; Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1703). S. auch unter Adorno (2003a)

Horn, Eva (1999): *Krieg und Krise. Zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1999): *Konzepte der Moderne*; Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Horn, Eva u.a. (Hg.) (2006): *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur*. München, Paderborn: Fink Verlag..

Horn, Eva; Menke, Bettine, Menke Christoph (2006a): *Einleitung*. In: Eva Horn (Hg.) (2006): *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur*. München, Paderborn: Fink, S. 7–14.

Huber, Martin; Mittermayer, Manfred; Karlhuber, Peter; Bernhard, Thomas (Hg.) (2002a): *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlass*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler (2002): *Wissenschaft als Finsternis?*; Wien: Böhlau.

Huber, Martin / Bernhard Judex / Manfred Mittermayer / Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) (2006a): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*. Wien: Böhlau

Huber, Martin (2006b): *Von Schwarzach St. Veit nach Weng. Zur Vorgeschichte von Thomas Bernhards literarischem Durchbruch mit seinem Roman Frost*. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006, S. 35–44.

Huber, Martin / Manfred Mittermayer (Hg.) (2018): *Bernhard Handbuch. Leben – Werk –* Wirkung. Stuttgart: Metzler

Hurlebusch, Klaus (2010a): *Buchstabe und Geist, Geist und Buchstabe. Arbeiten zur Editionsphilologie*; Frankfurt am Main: Lang (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 50).

Hurlebusch, Klaus (2010b): *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens* (1998). In: ders.: (2010a).

Husserl, Edmund (1980/1913): *Logische Untersuchungen*, Bd. 1u.2; Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Ingold, Felix Philipp (1988): *Das Buch im Buch*. Berlin: Merve-Verl. (Internationaler Merve-Diskurs, 145).

Ingold, Felix Phillip (1993): *Das Buch*. In: Karlheinz Barck (Hg.) (1993): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais ; Leipzig: Reclam.

Jacobs, Angelika (2013): *Stimmungskunst: Von Novalis bis Hofmannsthal*; Hamburg: Igel.

Jacobs, Arthur M.; Lüdke, Jana; Meyer-Sickendiek, Burkhard (2013): *Bausteine einer Neurokognitiven Poetik. Foregrounding/Backgrounding, lyrisches Stimmung und ästhetisches Gefallen*. In: Friedericke Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 63–94.

Jäger, Ludwig (2008): *Rekursive Transkription*. In: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.) (2008): *"Schreiben heisst: sich selber lesen". Schreibszenen als Selbstlektüren*. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 9), S. 283–300.

Jahraus, Oliver (1992): *Das "monomanische" Werk. Eine strukturale Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Lang (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, 16).

Jakobson, Roman; Holenstein, Elmar; Schelbert, Tarcisius (Hg.) (2016): *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jakobson, Roman (1996): *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*. In: Anselm Haverkamp (Hg.) (1996): *Theorie der Metapher*; Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges, S. 163–174.

Judex, Bernhard (2006): *Schreiben in der "Denkkammer"*. In: Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler, Bernhard Judex und Manfred Mittermayer (Hg.) (2006): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005-2006*. Wien: Böhlau.

Judex, Bernhard (2010): *Thomas Bernhard. Epoche, Werk, Wirkung*; München: C.H. Beck (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

Judex, Bernhard (2018): *Frühe Erzählungen*. In: Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Bernhard-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 28–31.

Jurgensen, Manfred (Hg.) (1981a): *Bernhard. Annäherungen*; B. Franke Verlag

Jurgensen, Manfred (1981b): *Die Sprachpartituren Thomas Bernhards*. In: Manfred Jurgensen (Hg.) (1981): *Bernhard. Annäherungen*, S. 99–122.

Kafka, Franz (1960): *Der Prozess*; Hamburg, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Kahl, Michael (1992): *Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans.* In: Willem van Reijen (Hg.) (1992): *Allegorie und Melancholie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kahrs, Peter (2000): *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*; Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kant, Immanuel (2017a): *Kritik der praktischen Vernunft; Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (2017b): *Kritik der reinen Vernunft 1*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (2017c): *Kritik der reinen Vernunft 2;* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (2017d): *Kritik der Urteilskraft*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kappes, Christoph (2006): *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauss*; Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kaufer, Stefan David (1999): *Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard*. Berlin: Logos-Verl.

Khurana, Thomas (2007): *Latenzzeit. Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz*. In: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.) (2007): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*; Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Kern, Andrea (2000): *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kern, Andrea; Sonderegger, Ruth (Hg.) (2002a): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kern, Andrea (2002b): *Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn*. In: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hg.) (2002): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 81–111.

Kern, Andrea (2006): *Zwei Seiten des Verstehens*. In: Eva Horn (Hg.) (2006): *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur*. München, Paderborn: Fink, S. 57–80.

Kierkegaard, Sören (1976: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*; Frankfurt am Main: Suhrkamp

Kierkegaard, Søren (2017): *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Behriff der Angst*; München: Dt. Taschenbuch-Verl.

Kilcher, Andreas (2006): *"Absturz aus dem Wort oder Rückkehr ins Allwort"*. die *Enzyklopädisierung des Schreibens.* In: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.) (2006): *"System ohne General". Schreibszenen im digitalen Zeitalter*; München: Wilhelm Fink (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 3).

Kilcher, Andreas (2013): *Die Kafka Enzyklopädie*. In: Stéphanie Cudré-Mauroux (Hg.) (2013): *Literaturarchiv - Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive* = Archives littéraires et poétiques d'archives : écrivains et institutions en dialogue. Göttingen: Wallstein , Band 3), S. 91–113.

Kittler, Friedrich A. (1995, c1985): *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3. Aufl. München: W. Fink.

Klass, Tobias Nikolaus (2012): *Friedrich Nietzsche -Denken am "Leitfaden des Leibes"*. In: Emmanuel Alloa (Hg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*; Stuttgart, Tübingen: UTB GmbH; Mohr Siebeck, S. 162–177.

Klein, Uta; Mellmann, Katja; Metzger, Steffanie (Hg.) (2006): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn: Mentis-Verl. (Poetogenesis, 3).

Kleist, Heinrich von; Sembdner, Helmut (Hg.) (2008): *Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band*; München: Dt. Taschenbuch-Verl.

Klug, Christian (1986): *Simultane Widersprüche. Die "Finsternis"-Metapher*. In: *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 64*.

Klug, Christian (1993): *Thomas Bernhards Roman „Frost“* (1963). *Problemgehalt, Erzähltechnik und literaturgeschichtlicher Standort.* In: Manfred Brauneck (Hg.) (1993): *Der deutsche Roman nach 1945*. 2; Bamberg: Buchner, S. 119–135.

Knape, Joachim; Kramer, Olaf (Hg.) (2011): *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*; Würzburg: Königshausen & Neumann.

Knape, Joachim (2015): *Eigentlichkeit als Rhetorik „Frame“*. In: Brinker; Kalwa, Klug, Reszke (Hg.) (2015); *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt*; Berlin-München-Boston: Walter de Gruyter.

Knopik, Matthias (2017): *Die Geburt der Finsternis. Thomas Bernhards Roman „Frost“: Entstehung - Wirkung – Interpretation*; Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kohlenbach, Margarete: 2002: *Das Unbehagen der Wissenschaft*. In: Huber, Martin; Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): 2002: *Wissenschaft als Finsternis?*; Wien: Böhlau.

Köller, Wilhelm (2015): *Die Negation als Sprachspiel*. In: Claudia Brinker-von der Heyde, Nina Kalwa, Nina-Maria Klug und Paul Reszke (Hg.) (2015): *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt.* Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, S. 417–441.

Korte, Hermann (Hg.) (2016): *Thomas Bernhard*. Vierte Auflage: Neufassung. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG (Text + Kritik, Heft 43).

Koselleck, Reinhart (2015a): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 757).

Koselleck, Reinhart (2015b): *Zeitschichten. Studien zur Historik*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1656).

Kotzinger, Susi; Rippl, Gabriele (Hg.) (1994): *Zwischen Klartext und Arabeske*; Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

Kracauer, Siegfried (1977): *Das Ornament der Masse*. Essays; Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag

Krämer, Sybille (1998): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. 1. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1379).

Krämer, Sybille (Hg.) (2004): *Performativität und Medialität*. München: Fink.

Krämer, Sybille (2006): *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*. In: Susanne Strätling, Georg Witte (Hg.) (2006): *Die Sichtbarkeit der Schrift*; München: Fink.

Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kristensen, Stefan (2012): *Maurice Merleau-Ponty I - Körperschema und leibliche Subjektivität*. In: Emmanuel Alloa (Hg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*; Stuttgart, Tübingen: UTB GmbH; Mohr Siebeck, S. 23–36.

Kristeva, Julia (1972): *Zu einer Semiologie der Paragramme*. In: Helga Gallas (Hg.) (1972): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt und Neuwied: Sammlung Luchterhand, S. 163–200.

Kristeva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*; Frankfurt: Suhrkamp.

Kruse, Bernhard Arnold (2016): *Melancholie, Wahnsinn und Musik. Ironisches Spiel in "Frost"*. In: Hermann Korte (Hg.): *Thomas Bernhard*. 4. Auflage, Neufassung. München: edition text + kritik (Text + Kritik, Heft 43), S. 223–238.

Küchenhoff, Joachim (1988): *Der Leib als Statthalter des Individuums?* In: Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Hg.) (1988): *Individualität*; München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 13), S. 176–202.

Kuhn, Gudrun (1996): *"Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger". Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*; Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lacan, Jacques (1996): *Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud*. In: Anselm Haverkamp (Hg.) (1996): *Theorie der Metapher;* Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges.

Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lachmann, Renate (1991): *Die Unlöschbarkeit der Zeichen*: *Das semiotische Unglück des Mnemonisten.* In: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.) (1991): *Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift ; Studien zur Mnemotechnik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 111–141.

Lachmann, Renate (1993a): *Gedächtnis und Weltverlust*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.) (1993): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 15).

Lachmann, Renate (1993b): *Kultursemiotischer Prospekt*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.) (1993): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 15), S. XVII–XXVII.

Lehnert, Gertrud (Hg.) (2011): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*; Bielefeld: Transcript.

Leonardo da Vinci (2012): *Jede Erkenntnis beginnt mit den Sinnen*. Aphorismen, Rätsel, Prophezeiungen; München: Schirmer Mosel

Lepenies, Wolf (1998): *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*. 3. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Lévinas, Emmanuel (2017): *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie.* Freiburg (Breisgau): Alber (Alber-Studienausgabe).

Löffler, Davor (2013): *Leben im Futur II. Konjunktiv*. In: Hermann Schmitz (Hg.) (2013): *Atmosphären. Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*; Marburg: Schüren (Jahrbuch immersiver Medien, 2013).

Lohse, Nikolaus (1994): *Dichterische Inspiration? Überlegungen zu einem alten Topos und zur Frage zur Entstehung von Texten*. In: Axel Gellhaus und Winfried Eckel (Hg.) (1994): *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 287–309.

Lughofer, Johann Georg (Hg.) (2012): *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

Lyotard, Jean-François (1988): *Ob man ohne Körper denken kann*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) (1988): *Materialität der Kommunikation*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 813–829.

Lyotard, Jean-François; Engelmann, Peter (Hg.) (1989): *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*; Wien: Passagen-Verl. (Edition Passagen, 28).

Makropoulos, Michael (1997): *Modernität und Kontingenz*. München: Fink.

Makropoulos, Michael (1998a): *Kontingenz und Handlungsraum*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1998): *Kontingenz*; München: Wilhelm Fink Verlag (Poetik und Hermeneutik: 17), S. 23–25.

Makropoulos: Michael (2004): Kontingenz; Internetdokument: www.michael-makropoulos de/pdf. Letzter Zugriff 12.2.2018.

Makropoulos, Michael (1998b): *Modernität als Kontingenzkultur, Konturen eines Konzepts*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1998): *Kontingenz*. München: Wilhelm Fink Verlag (Poetik und Hermeneutik: 17), S. 55–79.

Man, Paul de (1988): *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Man, Paul de (1996): *Epistemologie der Metapher*. In: Anselm Haverkamp (Hg.) (1996): *Theorie der Metapher;* Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges, S. 414–437.

Man, Paul de; Menke, Christoph (Hg.) (2015): *Die Ideologie des Ästhetischen*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Marquardt, Eva (1990): *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*; Tübingen: M. Niemeyer.

Martens, Gunter (2010): Textgenese als Möglichkeit der Texterschließung; in : Gellhaus/Herrmann (2010): „Qualitativer Wechsel".

Marx, Stefanie (1994): *Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*; Würzburg: Königshausen & Neumann.

Marzano, Michela; Liebl, Elisabeth (2013): *Philosophie des Körpers*; München: Diederichs.

Mauss, Marcell (2010*): Soziologie und Anthropologie*, Bd. 1; Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Mauthner, Fritz (1923): *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Erster Band; Leipzig: Meiner.

Meier-Seethaler, Carola (2001): *Gefühl und Urteilskraft. Ein Plädoyer für die emotionale Vernunft*; München: Beck.

Menke, Bettine (1991a): *Sprachfiguren. Name ; Allegorie ; Bild nach Benjamin*; München: Fink.

Menke, Bettine (1991b): *Das Nachleben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte*. In: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.) (1991): *Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift ; Studien zur Mnemotechnik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 74–110.

Menke, Bettine (1994): *Ornament, Konstellation, Gestöber*. In: Susi Kotzinger und Gabriele Rippl (Hg.) (1994): *Zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, S. 307–326.

Menke, Bettine (2000): *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*; München: Fink.

Menke, Christoph (1991): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und* Derrida; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Menke, Christoph (1999): *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1999): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 593–611.

Menke, Christoph (2001; 49-2): *Schwerpunkt: Zur Aktualität der Ästhetik von Alexander G. Baumgarten*. In: Axel Honneth u.a. (Hg.) (2001) Deutsche Zeitschrift für Philosophie: Akademie Verlag, S. 229–231.

Menke, Christoph (2002): *Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik.* In: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hg.) (2002): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik;* Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1576), S. 19–48.

Menke, Christoph (2014a): *Das Wirken dunkler Kraft: Baumgarten und Herder*. In: Rüdiger Campe, Christoph Menke und Anselm Haverkamp (Hg.) (2014): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*; Berlin: August Verlag, S. 73–115.

Menke, Christoph (2014b): *Die Disziplin der Ästhetik ist die Ästhetik der Disziplin. Baumgarten in der Perspektive Foucaults*. In: Rüdiger Campe, Christoph Menke und Anselm Haverkamp (Hg.) (2014): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. Berlin: August Verlag, S. 233–247.

Menke, Christoph (2014c): *Die Kraft der Kunst*; Berlin: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2044).

Menke, Christoph (2017): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*; Berlin: Suhrkamp.

Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*; Berlin: de Gruyter (Phänomenologisch-psychologische Forschungen de Gruyter-Studienbuch, 7).

Merleau-Ponty, Maurice (2003): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*; Hamburg: Meiner.

Merleau-Ponty, Maurice (2004): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Gefolgt von Arbeitsnotizen. Hg. v. Claude Lefort; München: Wilhelm Fink Verlag.

Merleau-Ponty, Maurice (2016): *Das Primat der Wahrnehmung*. Hg. v. Lambert Wiesing; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mersch, Dieter (2002a): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*; München: Fink.

Mersch, Dieter (2002b): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*; Frankfurt am Main: Suhrkamp (Aesthetica).

Mersch, Dieter (2006): *Spur und Präsenz. Dekonstruktion der Dekonstruktion*. In: Susanne Strätling (Hg.) (2006): *Die Sichtbarkeit der Schrift*; München: Fink.

Meyer-Sickendiek, Burkhard (2010): *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns.* München: Fink.

Meyer-Sickendiek, Burkhard (2011a): *Gefühlstiefen. Aktuelle Perspektiven einer vergessenen Dimension*. In: Gertrud Lehnert (Hg.) (2011): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*; Bielefeld: Transcript, 26-46.

Meyer-Sickendiek, Burkhard (2011b): *Über das Gespür. Neuphänomenologische Überlegungen zum Begriff der "Stimmungslyrik"*. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.) (2011): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. Paderborn: Fink, S. 45–61.

Meyer-Sickendiek, Burkhard (2013): *Foregrounding, Backgrounding*. In: Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, 63-.

Mikuláš, Roman (2016a): *Auf der Spur einer Wahrnehmungsästhetik im Rahmen der kognitiven Literaturwissenschaft*. In: Roman Mikuláš und Sophia Wege (Hg.) (2016): *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Münster: mentis (Poetogenesis, Band 11), S. 185–209.

Mikuláš, Roman (2016): *Vorwort*. In: Roman Mikuláš und Sophia Wege (Hg.): *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Münster: mentis (Poetogenesis, Band 11), S. 7–12.

Mirbach, Dagmar (2007): *Baumgarten, Alexander G. Ästhetik*; Band 1 und 2.; Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH (Philosophische Bibliothek, Bd. 572a).

Mittermayer, Manfred (2006): *Thomas Bernhard*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mittermayer, Manfred (2015): *Thomas Bernhard. Eine Biografie*; St. Pölten: Residenz.

Mixner, Manfred (1981): *Vom Leben zum Tode. Die Einleitung des Negations-Prozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard*. In: Manfred Jurgensen (Hg.) (1981): *Bernhard. Annäherungen*, S. 65–94.

Mixner, Manfred (1983): *"Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist"*. Der Roman *Frost* von Thomas Bernhard. In: Kurt Bartsch (Hg.) (1983): *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein/Ts.: Athenäum-Verl., S. 42–68.

Moebius, Stephan, Dirk Quadflieg (Hg.) (2011): *Kultur. Theorien der Gegenwart*; Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften.

Montaigne, Michel de; Franz, Arthur (Hg.) (2005): *Die Essais*; Köln: Anaconda.

Moser, Sibylle (2016): *Intermedialität und synästhetisches Textverstehen im Kontext der embodied cognition*. In: Roman Mikuláš und Sophia Wege (Hg.): *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Münster: mentis (Poetogenesis, Band 11).

Müller-Wille, Klaus (2012): *Kierkegaards Stimmungen*. In: Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher (Hg.) (2012): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Nancy, Jean-Luc; Dittrich, Christoph (2008): *Noli me tangere*. Zürich: Diaphanes.

Nancy, Jean-Luc; Fischer, Miriam (2015): *Ausdehnung der Seele*. Texte zu Körper, Kunst und Tanz; Zürich, Berlin: Diaphanes.

Nancy, Jean-Luc (2007): *Corpus*; Zürich: Diaphanes.

Ortland, Eberhard (2001): *Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Ansätze zur Wiedergewinnung von Baumgartens uneingelöstem Projekt*. In: : Deutsche Zeitschrift für Philosophie: Akademie Verlag 2001, 49-2, S. 257–274.

Pagel, Gerda (1989): *Jacques Lacan zur Einführung*; Hamburg: Junius Verlag.

Peres, Constanze (2016): *Die Doppelfunktion der Ästhetik im philosophischen System A. G. Baumgartens*; in (2016): Allerkamp/Mirbach (Hg.): *Schönes Denken*; Hamburg: Meiner Verlag

Petrasch, Ingrid (1987): *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung*; Frankfurt am Main: Lang.

Pfabigan; Alfred (1999): *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*.; Wien: Zsolnay.

Pfeiffer, Helmut (1988): *Melancholie des Schreibens*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeifer (Hg.) (1988): *Materialität der Kommunikation*; Frankfurt am Main: Suhrkamp

Pippin, Robert B. (1999): *Nietzsche und die Melancholie der Moderne*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*. DFG-Symposion 1997. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 462–480.

Prange, Regine; Pollock, Jackson (1996): *Jackson Pollock, Number 32, 1950. Die Malerei als Gegenwart*; Frankfurt am Main: Fischer.

Rappe, Guido (2012): *Leib und Subjekt. Phänomenologische Beiträge zu einem erweiterten Menschenbild*. Bochum: Projekt-Verl.

Rasch, Wolfdietrich (Hg.) (1972*): Friedrich Schlegel. Schriften zur Literatur*; München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Raulet, Gérard (2016): *Logica inventionis und episteme esthetike*. *Die leisen Übergänge eines bahnbrechenden Umbruchs.* In: Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach (Hg.) (2016): *Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik.* Hamburg: Meiner.

Recki, Birgit (2010): *Stimmung und Lebensgefühl bei Immanuel Kant, Ernst Cassierer unf Walter Benjamin.* In: Kerstin Thomas (Hg.) (2010): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis;* Berlin: Dt. Kunstverl.

Reents, Friedericke (2011): *Über-Stimmungen. Zu Friedrich Schlegels Kritikästhetik*. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. Paderborn: Fink, S. 113–129.

Reents, Friedericke (2012): *Der moderne Dichter als Stimmungsmacher*. In: Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher (Hg.): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*; Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 45–60.

Reents, Friederike (2013): *Ästhetik der Materialschlacht*. In: Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 249–262.

Reents, Friederike; Meyer-Sickendiek, Burkhard (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Wiss. Tagung. Tübingen: Mohr Siebeck.

Reents, Friedericke und Burkhard Meyer-Sickendiek (2013): *Einleitung*. In: Friedericke Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 1–14

Reents, Friederike (2015): *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*; Göttingen: Wallstein Verlag.

Rickenbacher, Sergej (2012): *Vibrationen des Textes. >Stimmung< in Robert Musils Vereinigungen*; In: Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher (Hg.) (2012): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*; Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 61–82.

Rieger, Stefan (2010): *Die Kybernetik des Menschen*. In: Joseph Vogl (Hg.) (2010): *Poetologien des Wissens um 1800*; München: Fink.

Ritter, Joachim (1989): *Subjektivität*. Sechs Aufsätze; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rorty, Richard (2016): *Kontingenz, Ironie und Solidarität*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rorty, Richard; Schulte, Joachim (2008): *Philosophie als Kulturpolitik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rupert-Kruse, Patrick (2013): *Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*. In: Hermann Schmitz (Hg.) (2013): *Atmosphären. Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*. Marburg: Schüren (Jahrbuch immersiver Medien, 2013).

Ryle, Gilbert; Baier, Kurt (1992): *Der Begriff des Geistes*. Stuttgart: Reclam (Reclam Universal-Bibliothek, Nr. 8331-36).

Scheer, Brigitte (1997): Einführung in die philosophische Ästhetik; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Scheffler, Markus (2008): *Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa.* Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2006. Heidelberg: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 252).

Schiwy, Günther (1989): in: KLL Bd.2; Hrsg. v. Walter Jens (1989): Roland Barthes: *Le Plaisir du Text*; München: Kindler

Schlegel, Friedrich (1991): *Transcendentalphilosophie*. Philosophische Bibliothek Bd. 416. Hamburg: Meiner

Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.) (1997a): *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*; Wien: Sonderzahl.

Schmidt-Dengler, Wendelin (1997b): *Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von Frost*. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) (1997a): *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*; Wien: Sonderzahl, S. 176–195.

Schmidt-Dengler, Wendelin (2012): *Bruchlinien Band 1. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*; St. Pölten: Residenz Verlag.

Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann (2012): *Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008*; St. Pölten: Residenz.

Schmidt, Dorothea (1997): *Schreiben nach dem Krieg. Studien zur Poetik Claude Simons*; Heidelberg: Winter.

Schmidt, Siegfried J. (2010): *Die Endgültigkeit der Vorläufigkeit*; Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Schmitt, Axel (2002): *Wieviel Kontingenz verträgt die Moderne*. (Rezension zu Vietta: 2001); in: *literaturkritik.de*

Schmitt, Wolfram (1990): *Zur Phänomenologie und Theorie der Melancholie*. In: Horst-Jürgen Gerigk (Hg.) (1990): *Melancholie in Literatur und Kunst*, S. 14–28.

Schmitz, Hermann (Hg.) (2013): *Atmosphären. Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*. Institut für Immersive Medien; Marburg: Schüren (Jahrbuch immersiver Medien, 2013).

Schmitz, Hermann (2009): *Der Leib, der Raum und die Gefühle*; Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Schönthaler, Philipp (2011): *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész*; Bielefeld:. transcript Verlag.

Schubert, Susanne (1997): *Die Kürzestgeschichten*; Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang

Schuhmacher-Chilla, Doris (2012): *Körper – Leiblichkeit*, in: Boockhorst, H. u.a. (Hg.) (2012); *Handbuch Kulturelle Bildung*; München: kopaed

Seel, Martin (1996): *Ethisch-ästhetische Studien*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Seel, Martin (1997): *Die Kunst der Entzweiung*. *Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Seel, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sembdner, Helmut (Hg.) (2008): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe; München: dtv

Siegert, Bernhard (2010): *Das trübe Wasser der Vernunft*. In: Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. 2. Aufl. München: Fink.

Simmel, Georg (1993): *Das Individuum und die Freiheit. Essais*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.

Sloterdijk, Peter (2001): *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger;* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sloterdijk, Peter (1998): *Blasen. Sphären I*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sorg, Bernhard (1992): *Thomas Bernhard*; München: Beck.

Sousa, Ronald de; Pape, Astrid (1997): *Die Rationalität des Gefühls*. Unter Mitarbeit von Helmut Pape; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Starobinski, Jean (1980): *Wörter unter Wörtern*. *Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*; Frankfurt am Main: Ullstein.

Sternagl, Jörg (2012): Bernhard Waldenfels: *Responsivität des Leibes*. In: Emmanuel Alloa (Hg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*; Stuttgart, Tübingen: UTB GmbH; Mohr Siebeck.

Stierle, Karlheinz (1975): *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft.* München: Fink.

Strätling, Susanne (Hg.) (2006a): *Die Sichtbarkeit der Schrift*; München: Fink.

Strätling, Susanne; Witte, Georg (2006b): *Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Einführung*. In: Susanne Strätling (Hg.) (2006a): *Die Sichtbarkeit der Schrift*; München: Fink.

Ströcker, Elisabeth (1965): *Philosophische Untersuchungen zum Raum*: Vittorio Klostermann

Szondi, Peter (1975): *Das lyrische Drama des Fin de siècle*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Szondi, Peter (2011): *Schriften* Bd. I und II; Berlin: Suhrkamp.

Thiel, Detlef (2017): *Die Haut ist nicht die Grenze des Leibes. Exzentrische Tastempfindung bei Ernst Marcus und Jacques Derrida*. In: Karin Harrasser u.a.(Hg.) (2017): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*: Campus Frankfurt / New York (Schauplätze der Evidenz, 4), S. 173–187.

Thomas, Kerstin (Hg.) (2010a): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*; Berlin: Dt. Kunstverl. (Passagen.

Thomas, Kerstin (2010b): *Einleitung.* In: Kerstin Thomas (Hg.) (2010a): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis.* Berlin, München: Dt. Kunstverl. S. VII–X.

Trüstedt, Katrin (2011): *Anselm Haverkamp: Latenz und Geschichte*. In: Stephan Moebius (Hg.) (2011): *Kultur. Theorien der Gegenwart*; Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss, S. 530–540.

Valéry, Paul 2011): *Monsieur Teste*. Unter Mitarbeit von Max Rychner, Bernd Schwibs und Achim Russer; Berlin: Suhrkamp.

van Holt, Nadine; Groeben, Norbert (2006): *Emotionales Erleben beim Lesen und die Rolle text- sowie leserseitiger Faktoren.* In: Uta Klein, Katja Mellmann und Steffanie Metzger (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur; Paderborn: Mentis-Verl., S. 111–130.

van Reijen, Willem (Hg.) (1992): *Allegorie und Melancholie*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Vietta, Silvio (1992): *Die literarische Moderne*. *Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*; Stuttgart: Metzler.

Vietta, Silvio (2001): *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*; München: Fink.

Vietta, Silvio (2009): *Transzendente Texttheorie und Dezentrierung der Subjektivität bei Schlegel und Nietzsche.* In: Viehweg, Klaus (2009): *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche*; Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Vieweg, Klaus (Hg.) (2009): Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen; Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Vogl, Joseph (Hg.) (2010): *Poetologien des Wissens um 1800*. 2. Aufl. München: Fink.

Vogl, Joseph (2011): *Fragen der Latenz*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) (2011): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 159–161.

Vogt, Steffen (2002): *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards "Der Italiener" und "Auslöschung"*; Berlin: Erich Schmidt.

Vom Hofe, Gerhard; Pfaff, Peter; Henkel, Arthur (1980): *Das Elend des Polyphem*. Königstein i.Ts.: Athenäum.

Wagner-Egelhaaf, Martina (1997): *Die Melancholie der Literatur*. *Diskursgeschichte und Textfiguration*; Stuttgart: Metzler.

Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2009): *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2010): *Sinne und Künste im Wechselspiel*; Frankfurt am Main: Suhrkamp

Waldenfels, Bernhard (2013): *Der Stachel des Fremden*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2016a): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2016b): *In den Netzen der Lebenswelt*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2018): *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Hg. v. Regula Giuliani; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Weber, Samuel (1988): Kritische Nachbemerkungen: In: Frank, Manfred; Anselm Haverkamp (Hg.) (1988): *Individualität*; München: Fink Verlag.

Weiß, Gernot (1993): *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*; Würzburg: Königshausen und Neumann.

Weiß, Peter (2005): *Ästhetik des Widerstands*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wellbery, David E. (1998): *Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1998): *Kontingenz*; München: Wilhelm Fink Verlag (Poetik und Hermeneutik: 17), S. 291–317.

Wellbery, David E. (2003): *Stimmung*. In: Karlheinz Barck (Hg.) (2005): *Ästhetische Grundbegriffe* S. 703–733.

Wellbery, David E. (2010): *Übertragungen: Metapher und Metonymie*. In: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.) (2010): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*; Freiburg a.Br, Berlin, Wien: Rombach, S. 121–136.

Wellbery, David E. (2011a): *Der gestimmte Raum. Von der Stimmungslyrik zur absoluten Dichtung*. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.) (2011): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*; München: Fink, S. 157–176.

Wellbery, David E. (2011b): *Latenz und Stimmung. Skizze einer historischen Ontologie*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) (2011): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften;* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 265–276.

Wellmer, Albrecht (2002): *Das musikalische Kunstwerk*. In: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hg.) (2002): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 133–175.

Wellmer, Albrecht (2009): *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser.

Wellmer, Albrecht (2015): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Welsch, Wolfgang (2006): *Ästhetisches Denken*; Stuttgart: Reclam.

Welsch, Wolfgang (2010): *Grenzgänge der Ästhetik*; Stuttgart: Reclam.

Welsch, Wolfgang (2012): *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*; Stuttgart: Reclam .

Welsh, Caroline (2003): *Hirnhöhlenpoetiken. Theorie zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*; Freiburg im Breisgau: Rombach.

Werner, Reinhold (1978): *Einleitung*; in: Julia Kristeva (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*; Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7-25.

Wetz, Franz Josef (1998a): *Die Begriffe "Zufall" und "Kontingenz"*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1998): *Kontingenz*; München: Fink (Poetik und Hermeneutik: 17), S. 27–34.

Wetz, Franz Josef (1998b): *Kontingenz der Welt - Ein Anachronismus*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.) (1998): *Kontingenz*; München: Fink(Poetik und Hermeneutik: 17), S. 81–106.

Weymann, Ulrike (2007): *Intermediale Grenzgänge. "Das Gespräch der drei Gehenden" von Peter Weiss, "Gehen" von Thomas Bernhard und "Die Lehre der Saint-Victoire" von Peter Handke*; Heidelberg: Winter.

White, Hayden (2012): *Schreiben im Medium*. In: Sandro Zanetti (Hg.) (2012): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*; Berlin: Suhrkamp Verlag.

Widmer, Peter (1997); *Subversion des Begehrens*; Wien: Turia Kant.

Wiesing, Lambert (Hg.) (2002): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wiesing. Lambert (Hg) (2016): Maurice Merleau Ponty. *Das Primat der Wahrnehmung*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Winko, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*; Berlin: Schmidt.

Winterstein, Stefan (2005): *Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung Gehen von Thomas Bernhard*; Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag

Wittgenstein, Ludwig (2018): *Über Gewissheit*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig (2016): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig (2003): *Philosophische Untersuchungen*; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wunderli, Peter (1972): *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur*; Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Zanetti, Sandro (Hg.) (2012): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*; Berlin: Suhrkamp.

Zima, Peter V. (2017): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*; Tübingen: A. Francke Verlag.

Zuckmayer, Carl (1970): *Ein Sinnbild der Großen Kälte*. In: Anneliese Botond (Hg.) (1970): *Über Thomas Bernhard*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 81–88. .

10.1 Bildnachweis:

S. 64: Seite 239 aus: Mallarmé, Stephane (2016)*: Sämtliche Dichtungen*

S. 222: Jackson Pollock: *Number 32*, 1950; aus Prange, Regine: 1996: Vordere Umschlagseite

S. 278: Abb.: *Mouson Lavendel*; aus Baßler, Moritz: 2005: 210.

11 Anhang

11.1 Abstract (deutsch, englisch)

Im vorliegenden Dissertationsvorhaben wird versucht, den Debütroman *Frost* von Thomas Bernhard (1963) anagrammatisch zu lesen: - Damit ist gemeint, dass vom ästhetischen Stimmungsgefüge des Romans "Frost" verborgene Bedeutungen, hier erklärtermaßen "Anagramme der Gewalt" figuriert werden, die es aus dem *Unlesbaren* des manifesten Textes *auszulesen* gilt. Anagramme sind als latente Wörter, Sätze oder ganze Textpassagen in den Gedächtnisräumen des manifesten Textes eingebettet. Es bedarf, um die über den gesamten Textraum disseminierten "Schlüsselworte" oder „Anathemen“ diskursiveren zu können, einer anderen, nicht-linearen Lesart. Diese Lesart ist eine bislang unerprobte und verlangt nach einem allen Wissensfeldern der ästhetischen Phänomenologie offenen, heuristischen Methodenmodell. Dieses Methodenmodell korrespondiert mit den bisweilen radikalen, bruchhaften Veränderungen der ästhetischen Philosophie der Moderne und vor allem mit dem Paradigmenwechsel von der rationalen Erkenntnis der "res cogitans" zur leib-sinnlichen Erkenntnis der "res extensa", mithin mit einem historischen Bogenschlag von Alexander G. Baumgartens "Aesthetica" (1750) zu Jean-Luc Nancys Leibphilosophie am Ende des 20. Jahrhunderts. – Diese skizzierten komplexen Zusammenhänge offenbaren sich in der praktischen Anwendung stimmungsorientierter Textanalysen mit dem Fokus auf anagrammatische Latenzen der frühen Prosa Thomas Bernhards, insbesondere einer solchen des Romans "Frost". Diesen konkreten Textanalysen gehen umfangreiche theoretische Erörterungen und spezifische Begriffserläuterungen im 5. und 6. Kapitel voraus. Im 6. und im ersten Teil des 7. Kapitels wird der damit implizit verbundene "qualitative Wechsel" Bernhards von einer vornehmlich noch konventionellen zu einer "intransitiven" Schreibweise ab Mitte der 1950er Jahre, mithin zur Singularität seiner "immanenten Poetik" verhandelt. - Ein zentrales Anliegen dieser Dissertation liegt nicht zuletzt im Bemühen, dem Roman "Frost" jene Gerechtigkeit zuteilwerden zu lassen, die im Gedächtnis seines Textes verborgen liegt: Das "Anathema der Gewalt" als literarisches Attribut der verdrängten und verdeckten Latenzen der Nachkriegszeit.

*

In this doctor thesis project an attempt is made to read Thomas Bernhards debut novel *Frost* anagramatically: This means that the aesthetic emotions of the novel *Frost* are used

to figure the cryptic meanings, here explicitly „Anagramme der Gewalt“, which lie hidden behaind the evident text. Anagrams are embedded as latent words, sentences or entire text passages in the memory of the manifest text. In order to be able to make the disseminated „key words“ or „Anathemen“, which are spread across the entire text, discribable, a different, non-linear reading is required. This form of reading is a previously untestet one and therfore calls for a heuristic methodological model, which is open to all fields of knowledge in aesthetic phenomenology. This methodological model corresponds to the sometimes radical, discontinuous changes of the ästhetic philosophy of modernety. This means especially the paradigm shift from the rational knowledge of the „*res cogitans*“ to the extensiv knowledge of the „*res extensa*“. This requires to establishing a link from Alexander G. Baumgarten`s „Aesthetica“ (1750) to Jean-Luc Nancy`s „Leibphilosophie“ at the end of the 20th century. These complex connections are revealed in the concrete text analysis of the novel *Frost*. These concrete text analysis are preceded by extensive theoretical discussions and specific explanation of terms in chapter 5 and 6. In the 6th as well as in the first part of the 7th chapter, it implies the „qualitative change“ of Bernhard from a primarily conventional to an „intransitive“ notation from the mid-1950s onward.. – The central concern of this doctor thesis lies in der effort to give the novel *Frost* the justice being hidden in the memeory of this text: The „Anathema der Gewalt“, as a literary attribute of the repressed and hidden latencies of the post-war period.

11.2 Danksagung

Meiner Familie, vor allem meiner Gattin gebührt mein uneingeschränkter Dank, ohne deren Geduld und Nachsicht hätte ich diese Studie nur schwerlich fertigstellen können. Sie hat mir in dieser Zeit die üblichen kleinen und großen Mühen des Alltags abgenommen und mir stets den Rücken für ein störungsfreies Arbeiten freigehalten. Vielen Dank dafür!

Einen besonderen Dank darf ich an dieser Stelle meinem Betreuer Professor Dr. Roland Innerhofer aussprechen. Er hatte immer ein offenes Ohr für meine kleinen, bisweilen auch größeren Probleme und hat mir auch in schwierigen Zeiten bei der Verfassung meiner Dissertation Mut Zuversicht zugesprochen. Zudem verdanke ich Herrn Professor Innerhofer den Großteil meiner bescheidenen philologischen Kenntnisse und wissenschaftlichen Kompetenz.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch Dr. Bernhard Judex für die umsichtige Erstlesung und den zahleichen Anregung zur Bernhard Forschung im inzwischen geschlossenen Bernhard Archiv in Gmunden. Nicht ganz unerwähnt lassen möchte ich die zahlreichen anregenden Gespräche mit Stefano Apostolo aus der gemeinsamen Zeit an der Akademie der Wissenschaften, wo mir die Möglichkeit, als Gastforscher die textgenetische Feinerschließung der Kurzprosasammlung *Ereignisse* anhand der digitalisierten Typoskripte zu bewerkstelligen, zuteilwurde. – Für die tatkräftige Unterstützung bei der Formatierung meiner Dissertation möchte ich mich bei Frau Ulitzki und Frau Lugmayr herzlich bedanken-