

Das Nichts und seine poetische Alternative.
Zur Rezeptionsästhetik und Intertextualität in Thomas Bernhards
Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986)

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Vorgelegt von

Xiaomeng Zang (臧晓萌)

Heidelberg 2024

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gertrud Maria Rösch

Zweitgutachterin: Apl. Prof. Dr. Julia Bohnengel

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	6
1.1 Fragestellung	6
1.2 Forschungsstand und -lücken	9
1.3 Forschungsmethode	23
1.3.1 Rezeptionsästhetik	23
1.3.2 Intertextualität	25
1.4 Breite der intertextuellen Bezüge und Textauswahl	29
2. Der Auslöschungs- und Zerfallsprozess im Roman <i>Auslöschung. Ein Zerfall</i>	33
2.1 Unterschiedliche Dimensionen des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses	33
2.1.1 Ästhetische Dimension	34
2.1.2 Politische Dimension	38
2.1.3 Philosophische Dimension	40
2.2 Schopenhauer als das Zentrum im Auslöschungs- und Zerfallsprozess	42
2.2.1 Thomas Bernhards Schopenhauer-Erlebnis	44
2.2.2 Über Schopenhauers Philosophie des Tragischen	47
2.2.2.1 Die Dichotomie des Willens und der Vorstellung	48
2.2.2.2 Leiden als Basis des Existierens	53
2.2.2.3 Askese und Resignation als Weg zur ewigen Geistesruhe	55
2.2.3 Der Auslöschungs- und Zerfallsprozess als ein willentlicher und zugleich willensverneinender Prozess	57
2.2.4 Das ‚Nichts‘ als das Ergebnis des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses	59
2.3 Die Begrenztheit von Schopenhauers Philosophie	61
3. Eine poetische Vernichtung des Nichts. Intertextuelle Bezüge zwischen <i>Auslöschung</i> und <i>Siebenkäs</i>	66
3.1 Der Zustand des ‚Nichts‘ in <i>Siebenkäs</i>	67
3.1.1 Der Gottesverlust	67

3.1.2 Der Heimatverlust.....	69
3.1.3 Der Sinnverlust.....	72
3.2 Überlebensmittel im Zustand des Nichts in <i>Siebenkäs</i> und Zusammenhänge mit <i>Auslöschung</i>	74
3.2.1 Lesen und Schreiben als Akte der Ich-Konstituierung in <i>Siebenkäs</i>	74
3.2.2 Lesen und Schreiben als geistiges Refugium in <i>Auslöschung</i>	80
3.2.3 Siebenkäsens Wiedergeburt durch seinen Doppelgänger Leibgeber.....	85
3.2.4 Muraus zeitweilige Erlösung durch Gambetti	90
3.2.5 Humor als ein Rettungsmittel in <i>Siebenkäs</i>	93
3.2.6 Humor als eine ‚Existenzüberbrückung‘ in <i>Auslöschung</i>	100
3.2.7 Fantasiervolle Natalie als Symbol der Hoffnung für Siebenkäs	106
3.2.8 Maria als Muraus ‚Mentorenfigur‘ und Leuchtturm	110
3.2.9 Die bildliche Rede der Poeten und ihr Vorrang vor der Philosophie.....	113
3.2.9.1 Jean Paul als Metaphoriker	113
3.2.9.2 Die Rolle der bildlichen Rede in <i>Auslöschung</i>	121
3.2.9.3 Die bildliche Rede bei Franz Kafka, Robert Musil und Hermann Broch ...	127
4. Humor als eine Waffe gegen das Nichts. Intertextuelle Verweise zwischen <i>Auslöschung</i> und <i>Der Prozess</i>	135
4.1 Das Nichts als eine Erzählstrategie in <i>Der Prozess</i>	135
4.2 Der ernsthafte Kampf des Kaufmanns Block mit der Gegenordnung	141
4.3 Der Humor als die Waffe Franz Kafkas	143
4.3.1 Die grotesken Elemente in <i>Der Prozess</i>	144
4.3.2 Die Befreiung vom Sinnanspruch durch das Lachen	147
4.3.3 Kafka als ein Humorist	150
4.4 Thomas Bernhards humoristisches Programm in <i>Auslöschung</i>	153
4.4.1 Die grotesken Elemente im Werk Bernhards.....	153
4.4.2 Das Lachen als eine Waffe gegen Verzweiflung und Absurdität.....	154
4.4.3 ‚Philosophisches Lachprogramm‘ als Alternative zur Willensverneinung.....	156

5. Poetische Alternative jenseits des Nichts. Intertextualität zwischen <i>Auslöschung</i> und <i>Amras</i>	162
5.1 <i>Amras</i> als Zerfallsgeschichte einer Familie	162
5.2 Stilmittel des Humors als Medium der Rekonstitution in <i>Amras</i> und <i>Auslöschung</i>	163
5.2.1 Die Strategie des Lachens in <i>Amras</i>	163
5.2.2 Exkurs: Die Entwicklungslinie des Lachens im Werk Thomas Bernhards	165
5.2.3 Humor als ein Überlebensmittel in <i>Auslöschung</i>	169
5.3 Das Doppelgängertum: Rekonstruktion durch intersubjektive Beeinflussung?	171
5.3.1 K. und Walter als ein Brüderpaar.....	171
5.3.2 Siebenkäs und Leibgeber, Murau und Gambetti	172
6. Der andere Zustand als möglicher Ausweg. Textbezüge zwischen <i>Auslöschung</i> und <i>Die Portugiesin</i>	175
6.1 Herr von Ketten als eine Verkörperung des Nichts	175
6.2 Die Portugiesin als Figuration für den anderen Zustand.....	178
6.3. Literarische Anspielungen auf <i>Auslöschung</i>	182
6.3.1 Rom als ein anderer Ort.....	182
6.3.2 Maria als eine alternative Figur	184
6.4 Konstituierung des anderen Zustandes durch andere Sprache.....	186
6.5 Musils ‚konstruktive Ironie‘ und Bernhards Strategie des Karikierens	187
7. Daseinsbezogene Alternative im Zustand des Nichts. Intertextuelle Referenzen zwischen <i>Auslöschung</i> und <i>Esch oder die Anarchie</i>	192
7.1 Wertezerfall und Wertevakuum in <i>Esch oder die Anarchie</i>	192
7.2 Wiedergeburt durch Ausbruch aus der Heimat?.....	201
7.2.1 Amerika als eine Fluchtutopie für Esch.....	201
7.2.2 Rom als ein Gegenentwurf zu Wolfsegg für Murau	205
7.3 Die Vernichtung für das Neue: Der Hoffnungsschimmer in der Übergangsphase... 208	
8. Resümee	215

Literaturverzeichnis	223
Primärliteratur	223
Sekundärliteratur	229
Lexika.....	253
Danksagung.....	254

1. Einführung

1.1 Fragestellung

Als Pionier einer Ära diagnostiziert Friedrich Nietzsche (1844–1900) in *Der Wille zur Macht* die Kulturkrise der modernen Gesellschaft wie folgt: „Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: die Heraufkunft des Nihilismus“.¹ Nietzsches Philosophie findet im 20. Jahrhundert bei vielen Literaten Resonanz. Schriftsteller wie Vladimir Nabokov (1899–1977), Jean-Paul Sartre (1905–1980), Samuel Beckett (1906–1989), Albert Camus (1913–1960), Victor Pelevin (1962–) usw. skizzieren in ihren Werken eine nihilistische Welt, in der kein eindeutiger Sinn gestiftet wird. Dazu gehört auch Thomas Bernhard (1931–1989), der ungefähr ein Jahrhundert nach Nietzsches Geburt geboren ist und tatsächlich mit der von Nietzsche prophezeiten nihilistischen Welt konfrontiert wird. Angesichts einer entzauberten Welt, die unter dem Schatten des Weltkriegs und der autokratischen Herrschaft liegt, strebt er danach, den Nihilismus durch das Schreiben zu überwinden. In diesem Zusammenhang stellt Charles W. Martin fest, dass ein extremer Nihilismus als der prägendste Charakter der Prosa, Autobiographie und Theaterstücke Bernhards gilt.²

Besonders in Bernhards *Opus magnum Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) nimmt der Topos des Nichts einen wichtigen Platz ein. In diesem Roman³ steht der Protagonist Murau dem Nihilismus, dem „unheimlichste[n] aller Gäste“,⁴ gegenüber. Angesichts der zunehmenden Kälte, der Einsamkeit und des Massenwahns, die aus der Entgötterung resultieren, möchte er einerseits seine politisch kontaminierte Heimat und die verzerrte ästhetische Tradition der ganzen Welt auslöschen, während er andererseits den

¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, Nietzsche's Werke. Bd. 15, Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1911, S. 137.

² Vgl. Charles W. Martin, *The nihilism of Thomas Bernhard: The portrayal of existential and social problems in his prose works*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 1995, S. 5.

³ Thomas Bernhard findet die literarische Gattung „Roman“ ungeeignet für seine Werke. Er habe – so Bernhard – „nie einen Roman geschrieben, sondern einfach mehr oder weniger lange Prosatexte“ (Thomas Bernhard und Jean-Louis de Rambures, *Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften*, in: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, S. 107). In der vorliegenden Arbeit wird jedoch die literarische Gattung „Roman“ zur Beschreibung der Langform der Prosa verwendet, obwohl sie nicht mit Bernhards Definition übereinstimmt.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, a. a. O., S. 141.

Zerfallsprozess seiner Familie erlebt und sich gleichzeitig, einhergehend mit einer nüchtern-aufklärenden Desillusionierung, der Zwangsläufigkeit des durch den natürlichen Neigungswinkel bedingten unausweichlichen Zerfalls des Individuums bewusst wird. Nach dem im Titel *Auslöschung. Ein Zerfall* angedeuteten intentionalen Auslöschungsprozess und natürlichen Zerfallsprozess mündet alles unvermeidlich ins leere Nichts.

Dies steht in Übereinstimmung mit der Philosophie von Arthur Schopenhauer (1788–1860), deren Zielpunkt das Nichts ist. Für Thomas Bernhard war der Einfluss Schopenhauers weitreichend und geistesentscheidend. Bernhards Schopenhauer-Rezeption lässt sich auf seinen Großvater, den Schriftsteller Johannes Freumbichler, zurückführen. Die Spur Schopenhauers schlägt sich im Roman *Auslöschung* vor allem in der Figur Murau nieder, dessen geistiges Zentrum niemand anders als Schopenhauer ist.⁵ Es liegt nahe, dass Muraus Weg zum Zustand des Nichts durch Schopenhauers Philosophie präzise nachgezeichnet werden kann. Aber da das Nichts das Ergebnis der Willensverneinung und somit der Höhe- und Endpunkt von Schopenhauers Philosophie ist, kann diese Philosophie Murau keine daseinsbezogenen Alternativen im Zustand des Nichts bieten.

Um Daseinsmöglichkeiten jenseits des Nichts zu eröffnen, werden fünf literarische Texte, die von Murau bereits auf der ersten Seite des Romans erwähnt wird und auf die der Text immer wieder zurückkommt, ins Spiel gebracht. Sie sind Jean Pauls *Siebenkäs* (1796),⁶ Franz Kafkas *Der Prozess* (1925), Thomas Bernhards *Amras* (1964), Robert Musils *Die Portugiesin* (1923) und Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie* (1931) (vgl. A 7f.).⁷ All diese fünf Bücher beschäftigen sich mit dem Topos des Nichts und offenbaren daseinsbezogene Alternativen im Zustand des Nichts, was intertextuelle Bezüge mit *Auslöschung* aufzeigt und neue Perspektiven für das Verständnis dieses Romans anbietet.

⁵ Vgl. Thomas Bernhard, *Auslöschung: Ein Zerfall*. 15. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017, S. 149. Im Folgenden wird die Abkürzung „A“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet.

⁶ Der vollständige Titel des Romans lautet *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschnappel*. In der vorliegenden Arbeit wird der Roman kurz *Siebenkäs* genannt.

⁷ Der Originaltext lautet wie folgt: „Ich hatte Gambetti fünf Bücher gegeben, von welchen ich überzeugt gewesen bin, daß sie ihm für die nächsten Wochen nützlich und notwendig sein werden, und ihm aufgetragen, diese fünf Bücher auf das aufmerksamste und mit der in seinem Falle gebotenen Langsamkeit zu studieren: *Siebenkäs* von Jean Paul, *Der Prozeß* von Franz Kafka, *Amras* von Thomas Bernhard, *Die Portugiesin* von Musil, *Esch oder Die Anarchie* von Broch“ (A 7f.).

Anders als bei Schopenhauer ist das Nichts in Muraus Denken nicht der Endpunkt. Mit der Figur Murau führt Bernhard stattdessen den Weg weiter, wo Schopenhauer zu philosophieren aufhört. In diesem Sinne ist es lohnenswert, den Roman *Auslöschung* aus einer intertextuellen Perspektive zu lesen, womit nicht nur ein neuer Blickwinkel für das Verständnis dieses Werkes gewonnen wird, sondern auch Daseinsmöglichkeiten im Zustand des Nichts im lebenspraktischen Sinne offenbart werden.

Die vorliegende Arbeit ist somit in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil wird der Topos des Nichts als ein Ergebnis von Auslöschungs- und Zerfallsprozessen im Spiegel von Schopenhauers Philosophie verdeutlicht. In diesem Teil werden zuerst verschiedene Dimensionen des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses in dem behandelten Werk analysiert. Auf dieser Grundlage wird Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption in diesem Prozess erörtert, indem ein Überblick über sein Schopenhauer-Erlebnis sowie Schopenhauers Willensmetaphysik gegeben und dann die Rolle Schopenhauers auf Muraus Weg zum Zustand des Nichts beleuchtet wird. Schopenhauer erweist sich als eine wichtige Koordinate für Thomas Bernhard, er beschreibt die pessimistische Seite der Weltsicht Bernhards und kann als eine wichtige Station in Bernhards Entwicklungsprozess betrachtet werden. In diesem ersten Teil werden die folgenden Fragen beantwortet: Was versteht man unter dem Topos des Nichts? Welche Dimensionen enthält er? Ist das Nichts – wie Stephan Atzert angibt – eine „tatsächliche, gänzliche Auslöschung“⁸, oder verfügt es noch über einen metaphorischen Sinn und beinhaltet – wie Sarah Kohl aufzeigt – ein „deutlich schöpferisches Element“?⁹ Welche Verbindung besteht zwischen dem Topos des Nichts und dem Nihilismus der modernen Gesellschaft? Was für einen Einfluss übt Arthur Schopenhauer auf Thomas Bernhard aus? In welcher Form und mit welchen Funktionen schlägt sich die Schopenhauer-Rezeption Bernhards im Roman *Auslöschung* nieder? Warum bleibt Schopenhauers Lehre aus lebensethischer Perspektive heraus unbefriedigend? Worin liegen

⁸ Stephan Atzert, *Schopenhauer und Thomas Bernhard: Zur literarischen Verwendung von Philosophie*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999, S. 33.

⁹ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur: Die Philosophie Schopenhauers als Rezeptionsphänomen unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Aufnahme durch Thomas Bernhard*. Hamburg: Kovač, 2014, S. 255.

die Begrenztheit und die inhärente Ambivalenz von Schopenhauers Philosophie? Warum reicht es nicht aus, lediglich im Spiegel von Schopenhauers Philosophie *Auslöschung* zu lesen und die Weltsicht des Protagonisten zu verstehen?

Im zweiten Teil werden poetische Alternativen im Zustand des Nichts eröffnet, indem fünf literarische Texte, die Murau bereits auf der ersten Seite des Romans erwähnt, einbezogen werden. Bei der Interpretation dieser fünf Texte wird im ersten Schritt der Topos des Nichts im jeweiligen Werk analysiert. Im zweiten Schritt werden die daseinsbezogenen Alternativen jenseits des Nichts in diesen Orientierungstexten erörtert. Danach werden die intertextuellen Bezüge zu *Auslöschung* aufgedeckt, sodass neue Perspektiven für das Verständnis dieses Romans angeboten werden. Durch die fünf Referenztexte gibt Bernhard implizit seine Antwort auf die Frage, wie man mit dem Nichts leben kann. So bereichert er Schopenhauers Topos des Nichts, entwickelt ihn weiter und schlägt seinen eigenen Pfad ein. In diesem Sinne gilt dabei die Literatur als lebenspraktisches Korrektiv der Philosophie. In diesem zweiten Teil werden somit die folgenden Fragen beantwortet: Wie wird der Topos des Nichts von den fünf Referenztexten reflektiert? Wie setzen sich die Protagonisten in den Orientierungstexten gegen das Nichts zur Wehr, um diesen Zustand endlich zu überwinden? Worin bestehen die intertextuellen Bezüge zwischen den fünf Texten und Bernhards Roman *Auslöschung*? Was für neue Perspektiven für das Verständnis des Romans *Auslöschung* lassen sich eröffnen? Findet Murau zuletzt poetische Alternative jenseits des Nichts? Ist das Nichts ein Beweis für Bernhards Misanthropie – seinem Etikett eines pessimistischen Autors entsprechend – oder versteckt sich hinter dem Nichts noch etwas Positives und Optimistisches? Inwiefern lässt sich *Auslöschung* als Fortschreibung und Weiterentwicklung der Philosophie Schopenhauers beschreiben? Diesen Fragestellungen geht die vorliegende Arbeit nach. Durch eine genaue Textanalyse soll Bernhards literarische Arbeit im Folgenden als Antwort auf bestimmte philosophische Fragestellungen aufgezeichnet werden.

1.2 Forschungsstand und -lücken

Zur Analyse des Romans *Auslöschung. Ein Zerfall* ist bereits umfangreiche Forschungsliteratur vorhanden, und Bernhard Judex bietet eine Zusammenfassung der vielfältigen Interpretationsversuche.¹⁰ Im Folgenden werden die häufig diskutierten Themen dieses Romans aufgelistet, um einen Überblick über die Forschung zu geben. Vor allem werden das Motiv des Herkunftskomplexes und die Kritik am Nationalsozialismus in Österreich in diesem Roman oft erörtert.¹¹ Zudem wird Rom als ein Gegenpol zur Heimat und als eine ideale Utopie gedeutet.¹² Da Thomas Bernhards Werke von musikalischen Elementen durchtränkt sind, werden die musikalischen Gestaltungsprinzipien in diesem Roman ebenfalls analysiert.¹³ Auch wird das Motiv der Fotografie und des Blicks als ein zentrales Thema erforscht.¹⁴ Darüber hinaus wird auf die Frauenbilder in diesem Roman, vor allem die Beziehung zwischen der Frauenfigur Maria und Ingeborg Bachmann, eingegangen.¹⁵ Nicht zuletzt werden die Schimpftiraden sowie die Übertreibungskunst, die als typische Merkmale des Spätwerks Bernhards betrachtet werden können, untersucht.¹⁶

¹⁰ Vgl. Bernhard Judex, *Thomas Bernhard: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck, 2010, S. 114–123.

¹¹ Vgl. dazu z. B. Manfred Mittermayer, „Die Meinigen abschaffen“: *Das Existenzgefüge des Franz-Josef Murau*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 116–131; Ulrich Weinzierl, *Bernhard als Erzieher: Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *The German Quarterly*, 63.3/4 (1990), S. 455–461; Irene Heidelberger-Leonard, *Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, a. a. O., S. 181–196.

¹² Vgl. dazu z. B. Birgit Nienhaus, *Rom als Zentrum der Welt? Die Topografie einer Stadt bei Thomas Bernhard*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2005/06), S. 119–138.

¹³ Vgl. dazu z. B. Andreas Herzog, *Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1994), S. 35–44; Karin Marsoner, *Musikalische Gestaltungsvorgänge in Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch. Wien; Graz: Universal Edition, 2000, S. 153–168; Stephan Marc Schneider, „Blick durch Bernhards Weltenstück“ ... weil er kein Lied mehr singen kann ... *Ein Versuch*, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, a. a. O., S. 190–202.

¹⁴ Vgl. dazu z. B. Hermann Helms-Derfert, *Die Last der Geschichte: Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*. Köln [u.a.]: Böhlau, 1997, S. 163–173; Kathleen Thorpe, *Reading the Photographs in Thomas Bernhard's Novel Auslöschung*, in: *Modern Austrian Literature*, 21.3/4 (1988), Special Thomas Bernhard Issue, S. 39–50; J. J. Long, „Die Teufelskunst unserer Zeit“? *Photographic Negotiations in Thomas Bernhard's „Auslöschung“*, in: *Modern Austrian Literature*, 35.3/4 (2002), S. 79–96; Detlef Kremer, *Ekphrasis. Fensterblick und Fotografie in Thomas Bernhards später Prosa*, in: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, hg. von Franziska Schößler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 191–207; Andreas Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*. 1. Aufl., Münster: Kleinheinrich, 1988, S. 17–22.

¹⁵ Vgl. dazu z. B. Mireille Tabah, *Dämonisierung und Verklärung: Frauenbilder in „Auslöschung“*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, a. a. O., S. 148–158; Mireille Tabah, *Die Methode Misogynie in „Auslöschung“*, in: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*, hg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 77–82; Holger Gehle, *Maria: Ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, a. a. O., S. 159–180; Claude Haas, *Arbeit am Abscheu: Zu Thomas Bernhards Prosa*. München: Fink, 2007, S. 165–186; Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*. Berlin: VanBremen, 1995, S. 143–172.

¹⁶ Vgl. dazu z. B. Hermann Korte, *Dramaturgie der »Übertreibungskunst«: Thomas Bernhards Roman »Auslöschung. Ein Zerfall«*, in: *Text + Kritik* 43 (1991), Thomas Bernhard, S. 88–103; Wendelin Schmidt-Dengler, *Thomas Bernhard's Poetics of Comedy*, in: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, hg. von Matthias Konzett. Woodbridge: Boydell & Brewer,

Obwohl bereits umfangreiche Untersuchungen zu *Auslöschung* vorhanden sind, ist Bernhards Schopenhauer-Rezeption in diesem Roman bisher noch nicht ausreichend erforscht worden. Über Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption liegen bis heute fünf Monografien vor,¹⁷ von denen sich drei mit dem Roman *Auslöschung* befassen. Doch all diese Forschungsergebnisse haben ihre Grenzen. Eines der Ziele der vorliegenden Arbeit besteht daher darin, basierend auf den vorliegenden Forschungsbefunden Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman *Auslöschung* voranzutreiben.

Das erste Buch, das in aller Ausführlichkeit die Geistesverwandtschaft zwischen Thomas Bernhard und Arthur Schopenhauer herausarbeitet, ist Jurdzinskis Monografie *Leiden an der Natur. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers* (1984). Obwohl diese Studie vor der Veröffentlichung des Romans *Auslöschung* verfasst wurde und somit keinen Zusammenhang mit diesem Roman aufweist, soll sie aufgrund ihrer fundamentalen Rolle vorgestellt werden. Anhand der Analyse zahlreicher Werke Bernhards, einschließlich seiner autobiografischen sowie fiktionalen Schriften, fasst Jurdzinski die geistesverwandten Gedanken beider Autoren unter den drei Aspekten des beherrschten Menschen, des leidenden Menschen und des handelnden Menschen zusammen. Im ersten Teil, „Der beherrschte Mensch“, erörtert der Autor die Analogie zwischen Schopenhauers Willens- und Bernhards Naturbegriff, die ähnliche Eigenschaften aufweisen. Im zweiten Teil, „Der leidende Mensch“, wird das von beiden aufgezeigte Leiden als Basis des Existierens betrachtet. Im dritten Teil, „Der handelnde Mensch“, analysiert der Autor die Handlungsweisen der Figuren bei Bernhard, was den

2010, S. 105–115; Adrian Stevens, *Schimpfen als künstlerischer Selbstentwurf: Karneval und Hermeneutik in Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *Thomas Bernhard: Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposium*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens und Fred Wagner. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1997, S. 61–91; Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Tragödien sind die Komödien oder die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft*, in: *Kontinent Bernhard: Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, hg. von Wolfram Bayer. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995, S. 15–30; Mireille Tabah, *Narrentum und Anarchie. Thomas Bernhards subversive Poetik des Lächerlichen*, in: *Thomas Bernhard: Persiflage und Subversion*, hg. von Mireille Tabah und Manfred Mittermayer. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2013, S. 15–26.

¹⁷ Zur Schopenhauer-Rezeption im Gesamtwerk Bernhards siehe Gerald Jurdzinski, *Leiden an der Natur: Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1984; Martin Huber, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm: Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1992; Stephan Atzert, a. a. O.; Markus Scheffler, *Kunsthaf im Grunde: Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa*. Heidelberg: Winter, 2008; Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O.

bedeutendsten Unterschied zwischen Schopenhauer und Bernhard offenbart.¹⁸ Schließlich wird der Roman *Korrektur* interpretiert, um die zuvor genannten drei Teile in eine integrierte Ganzheit zu bringen.¹⁹ Trotz der wegweisenden Bedeutung dieser Studie treten auch Unzulänglichkeiten zutage: Der Autor überinterpretiert an einigen Stellen Bernhards Texte, um eine Übereinstimmung mit Schopenhauers Philosophie nachzuweisen, wobei diese oft unangemessen auf Bernhards Texte angewendet wird. Wie Martin Huber anmerkt, ist der Einfluss Schopenhauers auf die Werke Bernhards in dieser Dissertation „eher self-fulfilling-prophecy als hermeneutische Einsicht“²⁰. Zudem vertieft Jurdzinski das traditionelle Bild von Bernhard als einem völlig pessimistischen und düsteren Autor, wobei er dessen humoristischen Charakter unbeachtet lässt. Schließlich erscheint die Auseinandersetzung mit dem philosophischen Hintergrund in dieser Studie als unzureichend.

Martin Hubers Monografie *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm: Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards* (1992) trägt ebenfalls zur Forschung über Bernhards Schopenhauer-Rezeption bei, wobei der Roman *Auslöschung* berücksichtigt wird. In dieser Studie beschäftigt sich Huber nicht nur mit der formalen Aufnahme Schopenhauers²¹ in *Auslöschung*, sondern auch mit den konkreten thematischen Affinitäten zwischen der Philosophie Schopenhauers und dem Roman *Auslöschung*. Bei der Analyse der thematischen Parallelen werden mehrere Themen in Betracht gezogen, nämlich Anschauung/Beobachtung,²² Wahnsinn²³ und Theater,²⁴ die sowohl in Schopenhauers Philosophie als auch im Roman *Auslöschung* zentrale Themen sind, wodurch die geistige Beziehung zwischen den beiden verdeutlicht wird. Im Vergleich zu Jurdzinski, der Schopenhauers Philosophie unangemessen auf Bernhards literarische Texte anwendet, stellt Huber in seiner Dissertation fest, dass Bernhards Schopenhauer-Rezeption eine Brechung

¹⁸ Jurdzinski ist davon überzeugt, dass Schopenhauer die Möglichkeit sieht, das Leiden zu überwinden und das menschliche Schicksal zu verändern, während Bernhard diese Möglichkeit leugnet. Vgl. Gerald Jurdzinski, a. a. O., S. 184f.

¹⁹ Vgl. ebenda, S. 20f.

²⁰ Martin Huber, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*, a. a. O., S. 33.

²¹ Die formale Aufnahme – das sogenannte „name-dropping“ – bedeutet eine schlichte Erwähnung des Namens Schopenhauers. Vgl. ebenda, S. 17f.

²² Vgl. ebenda, S. 47.

²³ Vgl. ebenda, S. 65f.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 93.

beinhaltet: Sie ist eher eine „Aufnahme als Veränderung“.²⁵ Aber Huber orientiert sich bei der Analyse von *Auslöschung* weniger an Bernhard als vielmehr an seinen eigenen Deutungskategorien, denen auch die Texte Bernhards unterworfen werden.²⁶ Seine Analyse des Romans *Auslöschung* bezieht sich somit nur auf „Bruchstücke“²⁷ und man bekommt davon kein ganzheitliches oder systematisches Verständnis dieses Romans.

Stephan Atzert analysiert in seiner Monografie *Schopenhauer und Thomas Bernhard: Zur literarischen Verwendung von Philosophie* (1999) den Roman *Auslöschung* in aller Ausführlichkeit. Auf der Basis von Hubers Forschung geht Atzert auf weitere Aspekte von Bernhards Schopenhauer-Rezeption in diesem Roman ein. Ihm zufolge stimmen die beiden miteinander hinsichtlich der Subjektivität der Welt,²⁸ des Kunstbegriffs,²⁹ der Verwandtschaft von Leben und Traum³⁰ usw. überein. Im Gegensatz zu Huber geht Atzert dabei „stärker von Bernhard als von Schopenhauer“³¹ aus, somit sind seine Analysen detaillierter und systematischer. Aber die Monografie von Atzert zeigt auch ihre Begrenztheit auf, denn sie – wie Sarah Kohl zu Recht kommentiert – „bewegt sich [...] noch ganz im Bereich literaturwissenschaftlicher Fragestellungen“,³² sodass sie nicht beantworten kann, wie Bernhards literarische Werke eine Rückwirkung auf die Philosophie Schopenhauers ausüben.

Die von Markus Scheffler verfasste Dissertation *Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa* (2008) stellt als erstes der relevanten Werke den philosophiegeschichtlichen Hintergrund in den Vordergrund. In den ersten zwei Teilen seiner Dissertation untersucht Scheffler ausführlich „die antiken Wurzeln der Melancholiedebatte“³³ sowie Schopenhauers Philosophie und bildet damit ein solides Fundament für die Interpretation von Bernhards

²⁵ Ebenda, S. 23.

²⁶ Vgl. Stephan Atzert, a. a. O., S. 67.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 94.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 108f.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 120.

³¹ Ebenda, S. 68.

³² Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 18.

³³ Markus Scheffler, a. a. O., S. 23.

Prosa im dritten Kapitel. Dort werden sechs Werke analysiert: *Der Kulterer*, *Frost*, *Amras*, *Korrektur*, *Der Untergeher* und *Alte Meister – Auslöschung* bleibt jedoch unberücksichtigt. Dabei wird Bernhards Schopenhauer-Rezeption als eine Akzeptanz mit Weiterführung und Veränderung betrachtet, die sich hauptsächlich in Bernhards Auffassung von Kunst niederschlägt: Im Gegensatz zu Schopenhauer verzichtet Bernhard auf eine Erlösung durch das Kunstschaffen und wendet sich stattdessen der Gelassenheit zu.³⁴ Scheffler hebt jedoch übermäßig die melancholische Seite von Bernhards Protagonisten hervor, sodass diese als melancholische Geistesmenschen wahrgenommen werden, während die humoristischen Elemente unzureichend berücksichtigt bleiben.

Die von Sarah Kohl verfasste Dissertation *Die Komödie der Kultur: Die Philosophie Schopenhauers als Rezeptionsphänomen unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Aufnahme durch Thomas Bernhard* (2014) ist die neueste Monografie in diesem Forschungsgebiet, in der auch der Roman *Auslöschung* interpretiert wird. Die Autorin setzt sich in dieser Dissertation zunächst mit Schopenhauers Lebensphilosophie, seinem Nachwirken um 1900, der Funktion des Lachens sowie dem Schopenhauer-Kult zu Beginn des 20. Jahrhunderts auseinander. Auf dieser Basis analysiert sie die Schopenhauer-Rezeption im Werk Bernhards am Beispiel von *Verstörung*, *Alte Meister* und *Auslöschung*. Bei der Analyse des Romans *Auslöschung* fokussiert sich Kohl hauptsächlich auf Bernhards „radikale Ablehnung des Programms der Aufklärung“,³⁵ die in Übereinstimmung mit Schopenhauer den eigentlichen Wegbereiter der Gegenteilstendenz zur rationalistischen Moderne darstellt. Zudem weist Kohl darauf hin, dass Muraus Auslöschungsprojekt keine reine Zerstörung ist, sondern ein „schöpferisches Element“³⁶ beinhaltet, was in gewissem Maße von Schopenhauers Geschichtspessimismus abweicht. In diesem Sinne tritt er „mit Schopenhauer gegen Schopenhauer“³⁷ auf. Aber in der Interpretation Kohls beschränkt sich Bernhards Schopenhauer-Rezeption lediglich auf die gemeinsame Kritik an der Moderne

³⁴ Vgl. ebenda.

³⁵ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 216.

³⁶ Ebenda, S. 255.

³⁷ Ebenda, S. 257.

und der daraus resultierenden geistigen Erstarrung, während die anderen Aspekte völlig ignoriert werden, sodass die Erforschung der inhärenten Beziehung zwischen Schopenhauer und Bernhard nicht gründlich und eingehend genug ist.

Es ist anzumerken, dass neben diesen fünf Monografien noch weitere Aufsätze zur Schopenhauer-Rezeption in Thomas Bernhards Werken existieren.³⁸ Da sich diese jedoch nicht mit dem Roman *Auslöschung*, sondern mit anderen Werken Bernhards befassen, stehen sie in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung. Daher wird an dieser Stelle auf eine detaillierte Darstellung ihrer Forschungsergebnisse verzichtet.

Aus der Analyse der bisherigen einschlägigen Forschungsergebnisse ergibt sich, dass, obwohl viele Aspekte von Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman *Auslöschung* bereits aufgedeckt worden sind, die Rolle Schopenhauers auf dem Weg zum Zustand des Nichts als ein Ergebnis vom Auslöschungs- und Zerfallsprozess noch nicht untersucht worden ist. Zudem übt Bernhards literarisches Werk eine Rückwirkung auf die Philosophie Schopenhauers aus. Durch die Analyse des Romans *Auslöschung* wird die inhärente Ambivalenz von Schopenhauers Philosophie zutage gebracht, was in der bisherigen Forschung noch nicht beachtet wird.

Diese Begrenztheit von Schopenhauers Philosophie wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit durch den Einbezug der fünf erwähnten literarischen Texte überwunden. Dabei wird die Frage beantwortet, wie diese Antinomie in der Philosophie Schopenhauers aufgelöst werden und im Zustand des Nichts weiterexistieren kann. Es ist zudem festzustellen, dass die vorliegende Arbeit einem weiteren bislang unbearbeiteten

³⁸ Vgl. dazu z. B. Bernhard Sorg, *Überlebenskunst: Zur Schopenhauer-Rezeption bei Thomas Bernhard und Arno Schmidt*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 74 (1993), S. 137–150; Sarah Kohl, *Kleist, Klo, Klima: Die karnevaleske Verkehrung von Schopenhauers Kunstmetaphysik in Alte Meister*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2009/10), S. 177–195; Tim Mehigan, *From Kant to Schopenhauer: The philosophical discussion about science in Thomas Bernhard's baroque novel Das Kalkwerk*, in: *Gegenwartsliteratur* 13 (2014), S. 67–85; Martin Huber, *Vom Wunsch, Klavier zu werden: Zum Spiel mit Elementen der Schopenhauerschen Musikphilosophie in Thomas Bernhards Roman Der Untergeher*, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum: Thomas Bernhard und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch. Wien; Graz: Universal Edition, 2000, S. 100–110; Yongqiang Liu und Xiaomeng Zang, *Wille, Genie, Musik: Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman Der Untergeher*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 54.3 (2022), S. 135–150; Ritchie Robertson, *Bernhard's Frost and the philosophy of pessimism*, in: *Thomas Bernhard: Language, History, Subjectivity*, hg. von Katya Krylova und Ernest Schonfield. Leiden; Boston: Brill, 2023, S. 89–105.

Forschungsansatz nachgeht, der die Literatur als lebenspraktisches Korrektiv der Philosophie betrachtet.

Wie bereits verdeutlicht, können die intertextuellen Bezüge zwischen den fünf literarischen Texten und dem Roman *Auslöschung* neue Perspektiven für das Verständnis des Letzteren anbieten. Dabei wird wiederum eine Lücke in der literaturgeschichtlichen Forschung gefüllt. Obwohl bereits mehrere Untersuchungen zu der Funktion dieser fünf Texte für das Verständnis von *Auslöschung* vorhanden sind, werden der Topos des Nichts und die poetischen Alternativen im Zustand des Nichts dabei kaum behandelt. Im Folgenden wird vor allem die einschlägige Intertextualitätsforschung zu Thomas Bernhards Werken in chronologischer Reihenfolge vorgestellt.

Die erste Monografie zur Intertextualität zwischen *Auslöschung* und den fünf Orientierungstexten ist Oliver Jahraus' Dissertation *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard* (1992). In diesem Buch überträgt Jahraus den Begriff der Monomanie auf das Konzept der Wiederholung³⁹ und entwickelt diese als generalisierbares Prinzip zur Beschreibung der gesamten Werkkonstitution Bernhards. Dabei erweist sich die Intertextualität als Ausdrucksform der wiederholten Textkonstitution im Werk Bernhards. Bei der Analyse der Intertextualität in *Auslöschung*⁴⁰ wird neben den fünf genannten Referenztexten auch Goethes *Die Wahlverwandtschaften* berücksichtigt. In diesem Zusammenhang werden drei zentrale Themenkomplexe – Ehe, Individuum und Männerfreundschaft bzw. -partnerschaft – skizziert. Die Untersuchung befasst sich nicht mit dem Topos des Nichts, sondern analysiert thematische Parallelen auf einer umfassenderen Ebene in Verbindung mit biografischen Aspekten. Aufgrund des begrenzten Umfangs von vier Seiten bleibt die Analyse notwendigerweise eher skizzenhaft und kann keine tiefgehende Auseinandersetzung leisten. Wie Jahraus selbst betont, verzichtet er auf eine „vollständige Analyse“.⁴¹ Dennoch liefert

³⁹ Vgl. Oliver Jahraus, *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1992, S. 30.

⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 218–221.

⁴¹ Ebenda, S. 218.

sein Ansatz eine wesentliche Grundlage und Orientierung für die weiterführende Forschung in diesem Bereich.

Tobias Heyls Dissertation *Zeichen und Dinge, Kunst und Natur: Intertextuelle Bezugnahmen in der Prosa Thomas Bernhards* (1995) führt die Forschung auf diesem Gebiet weiter und eröffnet wichtige neue Perspektiven. Im ersten Teil dieses Buches schafft Heyl eine solide theoretische Grundlage zur Beschreibung der „intertextuelle[n] Konstellation“,⁴² basierend auf Nelson Goodmans „Enzyklopädie des kulturellen Wissens“⁴³ und Charles Sanders Peirces Zeichenmodell. Im zweiten Teil seiner Untersuchung wendet Heyl sein theoretisches Modell auf Thomas Bernhards Prosa an, um eine systematische Erfassung intertextueller Bezüge in Bernhards Werken zu leisten. Dabei werden die intertextuellen Bezugnahmen verschiedenen Kategorien zugeordnet: dem paratextuellen Vorspiel, der Erzählsituation, den Aktanten, Geld und Arbeit sowie Zentrum und Peripherie. Die Kategorie der Aktanten wird weiter in Außenseiter und Exzentriker, Familien, zufällige Familien und Freunde untergliedert.⁴⁴ Die intertextuellen Bezugnahmen in *Auslöschung* werden ebenfalls in diesen Kategorien systematisiert und analysiert, insbesondere die Analogie der Freundschaft in *Auslöschung* und *Siebenkäs*⁴⁵ sowie die dichotome Raumstruktur in *Auslöschung*, *Die Portugiesin*, *Esch oder die Anarchie* und *Siebenkäs*.⁴⁶ Da Heyl bei seiner Analyse stärker auf eigene Deutungskategorien als auf die Werke Bernhards zurückgreift, erscheint seine Untersuchung eher fragmentiert, sodass kein umfassender Eindruck des Werks vermittelt wird. Zudem sollte – wie Thomas Klinkert zu Recht kommentiert – das „ökonomische[] Verhältnis zwischen theoretischem Aufwand und interpretatorischem Resultat“⁴⁷ weiter verbessert werden.

⁴² Tobias Heyl, *Zeichen und Dinge, Kunst und Natur: Intertextuelle Bezugnahmen in der Prosa Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1995, S. 13.

⁴³ Ebenda, S. 25.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 137–226.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 205ff.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 219ff.

⁴⁷ Thomas Klinkert, *Tobias Heyl, Zeichen und Dinge, Kunst und Natur: Intertextuelle Bezugnahmen in der Prosa Thomas Bernhards*, in: *Arbitrium*, 17.2 (1999), S. 245.

Anders als die Untersuchungen von Jahraus und Heyl konzentriert sich die von Joachim Hoell verfasste Monografie *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman Auslöschung* (1995) ausschließlich auf den Roman *Auslöschung*. Sie stellt die bislang umfassendste und detaillierteste Untersuchung in diesem Forschungsfeld dar und erweist sich daher als besonders anregend für die vorliegende Arbeit. In dieser Untersuchung werden nicht nur die fünf zentralen Referenztexte, sondern zusätzlich eine Reihe ausgewählter im Roman erwähnter Werke und Autor*innen in Betracht gezogen, darunter *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis, *Kalendergeschichten* von Johann Peter Hebel sowie die Autor*innen Ingeborg Bachmann, René Descartes und Jean-Jacques Rousseau. Hoell unterteilt diese „Liegenschaften“ in deutschsprachige und fremdsprachige Literatur und analysiert ihre intertextuellen Bezüge in chronologischer Reihenfolge. Zu den wesentlichen Aspekten seiner Analyse zählen unter anderem die Dichotomie von Norden und Süden, die Thematik der Krankheit sowie politische Botschaften.⁴⁸ *Amras* wird als eigenständige Erzählung Bernhards jedoch nicht in einem eigenen Kapitel behandelt. Zudem wird Schopenhauer als Zentrum der „Bibliothek [...] des bösen Geistes“ (A 149) lediglich im Kapitel über Ingeborg Bachmann kurz erwähnt.⁴⁹ Da Hoells Analyse der intertextuellen Aspekte nicht gezielt ein spezifisches Thema wie den Topos des Nichts untersucht, sondern auf einer breiteren inhaltlichen Ebene stattfindet, wirkt die Interpretation mitunter etwas zerstreut. Darüber hinaus erweisen sich einige von Hoells Deutungen als unplausibel; manche Abschnitte tendieren zur Überinterpretation.⁵⁰

Um die genannten Arbeiten zu ergänzen und mit ihnen in einen Dialog zu treten,⁵¹ hat Mittermayer den Aufsatz *Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre: Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards Auslöschung* verfasst. Ausgehend von Montaignes Motto

⁴⁸ Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 208–215.

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 170f.

⁵⁰ Ein Beispiel dafür ist in Fußnote 275 der vorliegenden Arbeit zu finden.

⁵¹ Vgl. Manfred Mittermayer, *Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre: Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards Auslöschung*, in: *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*, hg. von Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 159.

untersucht er die intertextuellen Bezüge in *Auslöschung*, wobei der Fokus auf der Analyse der fünf zentralen Referenztexte liegt. Ihre Verbindungen zu Bernhards Schreiben beschränken sich jedoch nicht nur auf *Auslöschung*; auch andere Werke wie *Frost*, *Das Kalkwerk*, *Der Atem*, *Die Kälte* und *Beton* werden skizzenhaft einbezogen. Da Mittermayer seinen Schwerpunkt eher auf die Prätexte legt, ist die Analyse ihrer Zusammenhänge mit *Auslöschung* nicht hinreichend systematisch und detailliert. Zudem scheint sein Ziel, die Prätexte enger miteinander zu verknüpfen und „ein zusammenhängendes Bild zu gewinnen“, ⁵² nicht vollständig erreicht. Zwar werden im Anschluss an die Einzelerläuterung „fünf Grundkonstellationen“⁵³ zusammengefasst, doch im Grunde wird kein wesentlicher Zusammenhang zwischen ihnen hergestellt. Mittermayer betrachtet seine Reflexion selbst als ein „komplexes Bild“.⁵⁴ Trotz dieser Unvollkommenheiten stellt diese Studie dennoch eine wichtige Ergänzung zu den bisherigen Forschungsergebnissen auf diesem Gebiet dar.

Die einschlägige Studie, die hier zuletzt erwähnt werden soll, ist Georg Jansens Monografie *Prinzip und Prozess Auslöschung: Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard* (2005). Diese Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil wird die Polarisierung als das charakteristische Verfahren zur Textentstehung des Romans *Auslöschung* erläutert.⁵⁵ Im zweiten Teil wird die Untersuchung der Intertextualität als entscheidendes produktionsästhetisches Verfahren in den Fokus gerückt,⁵⁶ wobei vor allem den fiktiven Texten, die ausschließlich in diesem Roman existieren – wie Onkel Georgs „Antiautobiografie“, Gambettis „Notizblock“ und Marias Spadolini-Buch – und die noch nie als Forschungsgegenstand untersucht wurden, mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. In diesem Kapitel werden auch die realen Werke wie *Siebenkäs*,⁵⁷ *Die Welt als Wille*

⁵² Ebenda, S. 166.

⁵³ Ebenda, S. 170.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Vgl. Georg Jansen, *Prinzip und Prozess Auslöschung: Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 14–67.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 68–126.

⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 113f.

und *Vorstellung*⁵⁸ und *Amras*⁵⁹ skizzenhaft berücksichtigt, aber es geht dabei nicht um die intertextuellen Bezüge zwischen *Auslöschung* und diesen Texten, sondern um die Art und Weise, wie Murau literarische Werke destruiert, um sie in seine eigene narrative Logik zu integrieren. Der dritte Teil beleuchtet Kafkas Sonderstellung unter den im zweiten Teil analysierten Texten.⁶⁰ In *Der Prozess* wird die Verbindung zwischen polarisierender Rede und dem intertextuellen Produktionsprozess, der auch in Muraus Schrift Anwendung findet, aufgezeigt.⁶¹ In beiden Texten erweist sich die Beschreibung des Scheiterns als konstitutive Voraussetzung für die Entstehung des Textes, wobei eine „paradoxe Verquickung von Destruktion und anschließender Konstitution“⁶² hervorgehoben wird. Im Grunde setzt sich diese Studie nicht mit den thematischen Parallelen zwischen den berücksichtigten Texten auseinander, sondern vielmehr mit dem Prinzip des Schaffensverfahrens im Roman *Auslöschung*, und hat somit streng genommen einen anderen Forschungsgegenstand als die vorliegende Arbeit. Dennoch ergänzt diese Studie die Intertextualitätsforschung des Romans im allgemeineren Sinne, indem sie die fiktiven Texte innerhalb des Werkes erforscht. Darüber hinaus ist die Kafka-Analyse, die mehr als ein Drittel des Buchumfangs einnimmt, für die vorliegende Arbeit aufschlussreich.

Bisher wurden die einschlägigen Intertextualitätsstudien zu *Auslöschung* zusammengefasst und ihre Argumentationslinien in einer vertikalen Perspektive dargelegt. Da sich die vorliegende Arbeit mit den thematischen Parallelen zwischen *Auslöschung* und den fünf zentralen Referenztexten befasst, werden im Folgenden – zur Hervorhebung der neuen Akzente dieser Untersuchung – die intertextuellen Forschungsergebnisse zwischen *Auslöschung* und jedem der fünf Texte auf einer horizontalen Ebene betrachtet sowie die Bezüge zwischen *Auslöschung* und den einzelnen Texten auf Grundlage der relevanten Studien dargestellt.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 120.

⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 122f.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 127–202.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 155–165.

⁶² Ebenda, S. 205.

Die bisherige Forschung über die intertextuellen Bezüge zwischen *Siebenkäs* und *Auslöschung* fokussiert hauptsächlich das Motiv des Doppelgängers sowie die dichotome Raumstruktur in den beiden Werken,⁶³ zudem wird die Ehe in beiden Werken als eine Behinderung für den Geistesmenschen angesehen.⁶⁴ Joachim Hoell ist der Meinung, dass die Hoffnung sich in beiden nur als „Illusion“⁶⁵ erweise, was jedoch nicht zutrifft. Tomasz Waszak kommentiert zu Recht, dass in Hoells Interpretation einige Parallelisierungen sehr fragwürdig erscheinen.⁶⁶

Nach den bisherigen Forschungsergebnissen liegen die inhaltlichen Parallelen zwischen *Der Prozess* und *Auslöschung* vor allem darin, dass die beiden Protagonisten „vereinsamt einen sinnlosen Kampf gegen die sie beherrschende »Maschine« und sich selbst führen“.⁶⁷ Darüber hinaus betrachten beide Werke die Niederschrift als Selbstrechtfertigung.⁶⁸ Bei der Analyse wird Kafka oft mit der fiktiven Figur Murau verglichen,⁶⁹ wodurch aber die Grenze zwischen Realität und Fiktion verwischt wird, was unwissenschaftlich ist. Beachtenswert ist, dass die Parallelen zwischen Kafka und Bernhard bereits untersucht wurden: Beide zeigen Gemeinsamkeiten in Bezug auf ihre Kriegserlebnisse, ihre Todeskrankheit, ihr Verständnis von Kunst sowie ihre gleichnishafte Schreibweise auf.⁷⁰

⁶³ Vgl. Tobias Heyl, a. a. O., S. 205–210, 219–222; Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 34–54; Manfred Mittermayer, *Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre: Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 166f.; Vera Kotelevskaya, *Jean Paul's „Siebenkäs“ as an explicit and implicit intertext in Thomas Bernhard's fiction*, in: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)* 122 (2017), S. 59. Auch online unter: <http://dx.doi.org/10.2991/ipc-16.2017.16> (Letzter Aufruf: 05.03.2025)

⁶⁴ Vgl. Oliver Jahraus, *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 219.

⁶⁵ Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 39.

⁶⁶ Vgl. Tomasz Waszak, *Das zerstreute Kunstwerk und die Zusammenleser: Über Multitextualität als literarisches Motiv, theoretisches Konzept und empirische Rezeptionspraxis, mit besonderer Berücksichtigung eines Bernhardschen Multitexts*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005, S. 111.

⁶⁷ Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 125.

⁶⁸ Vgl. Georg Jansen, a. a. O., S. 140f.

⁶⁹ Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 119–124.

⁷⁰ Vgl. Walter Weiss, *Franz Kafka – Thomas Bernhard: Ein Teil-Vergleich*, in: *London German Studies* 2 (1983), S. 184–198; Gerald A. Fetz, *Kafka and Bernhard: Reflections on Affinity and Influence*, in: *Modern Austrian Literature*, 21.3/4 (1988), Special Thomas Bernhard Issue, S. 217–241; Roman Halfmann, *Ein Korrektur des ›Prager Meisters‹: Thomas Bernhards Kafka-Rezeption*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2007/08), S. 153–169.

Nach der bisherigen Forschung besteht die thematische Parallele zwischen *Amras* und *Auslöschung* hauptsächlich in der „Männerfreundschaft -partnerschaft“;⁷¹ die beiden Werke können somit als „Brüdergeschichten“⁷² aufgefasst werden. In Robert Musils Novelle *Die Portugiesin* ist eine Polarität von Norden und Süden abzulesen, was in Übereinstimmung mit *Auslöschung* steht.⁷³ *Esch oder die Anarchie* und *Auslöschung* beschreiben beide die Erscheinung des Zerfalls und die geistige Entfremdung des modernen Menschen,⁷⁴ zudem spielt die dichotome Raumstruktur in *Esch oder die Anarchie* auch eine Rolle.⁷⁵

Offensichtlich ist, dass die bisherige Forschung nur oberflächlich auf die intertextuellen Analogien zwischen den hier relevanten Texten eingeht und diese noch vertieft werden müssen. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, auf Basis des aktuellen Forschungsstandes die Untersuchung voranzutreiben, inadäquate und falsche Forschungsergebnisse zu korrigieren sowie unbeantwortete Fragen zu klären. Es ist anzumerken, dass die Fragmentierung oder Zerstreuung der Interpretation, die sich als Unzulänglichkeit früherer Forschungen erweist, in der vorliegenden Arbeit vermieden wird, indem der Topos des Nichts und seine Alternative in den Mittelpunkt gerückt werden. Dadurch wird ein enger Zusammenhang zwischen den Prätexten hergestellt und ein umfassender Eindruck vermittelt.

Diese Arbeit weist sowohl inhaltliche als auch methodische Originalität auf. Sie betritt methodisch Neuland, da sie die Literatur als lebenspraktisches Korrektiv für die Philosophie betrachtet. Inhaltlich eruiert sie einerseits die Rolle Schopenhauers auf dem Weg zum Zustand des Nichts im Roman *Auslöschung*, was bisher noch nicht diskutiert worden ist, und ergänzt dadurch einen wichtigen Aspekt von Bernhards Schopenhauer-Rezeption. Andererseits füllt sie eine Lücke in der literaturgeschichtlichen Forschung, indem sie die

⁷¹ Oliver Jahraus, *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 218.

⁷² Tobias Heyl, a. a. O., S. 191.

⁷³ Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 126–131; Tobias Heyl, a. a. O., S. 221.

⁷⁴ Vgl. Sándor Komáromi, *Anarchie und Roman: Zum Problem des Zerfalls bei Hermann Broch und Thomas Bernhard*, in: *Hermann Broch: Perspektiven interdisziplinärer Forschung*, hg. von Árpád Bernáth, Michael Kessler und Endre Kiss. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998, S. 57–69; Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 136–142.

⁷⁵ Vgl. Tobias Heyl, a. a. O., S. 221.

daseinsbezogenen Alternativen jenseits des Nichts jeweils in *Auslöschung* und in den anderen fünf herangezogenen literarischen Texten mit einer intertextuellen Sichtweise verdeutlicht. Es ist dabei wichtig zu beachten, dass die vorliegende Arbeit keine rein theoretische Untersuchung ist. Sie kann auch praktische Anregungen für Menschen bieten, die wie Thomas Bernhard tatsächlich mit der von Nietzsche prophezeiten nihilistischen Welt konfrontiert werden.

1.3 Forschungsmethode

1.3.1 Rezeptionsästhetik

Um die obengenannten Forschungsfragen zu beantworten, soll in der vorliegenden Arbeit vor allem eine rezeptionsästhetische Vorgehensweise angewendet werden. Der Begriff der Rezeption war ursprünglich der *Terminus technicus* für die Aneignung der römischen Antike im Bereich der Rechtsgeschichte in der Neuzeit. Im Jahre 1967 hielt Hans Robert Jauß seine Antrittsvorlesung *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, die als der Grundstein der Rezeptionsästhetik betrachtet werden kann. Seitdem wird dieser Begriff auch im Bereich der Literaturwissenschaft verwendet.

Die Rezeptionsästhetik betont eine wechselseitige Beziehung zwischen Autoren, Werken und Rezipienten, besonders die Funktion der Leserperspektive:

Sie forderte, die Geschichte der Literatur und der Künste nunmehr als einen Prozeß ästhetischer Kommunikation zu begreifen, an dem die drei Instanzen von Autor, Werk und Empfänger (Leser, Zuhörer oder Betrachter, Kritiker oder Publikum) gleichermaßen beteiligt sind. Das schloß ein, den Rezipienten als Empfänger und Vermittler, mithin als Träger aller ästhetischen Kultur, endlich in sein historisches Recht einzusetzen⁷⁶.

Im Laufe der Zeit verändert sich das soziale Umfeld, in dem Werke rezipiert werden, was zur Veränderung des Verstehens der Leser führen kann. Somit spielt der soziale Kontext für die Rezeptionsästhetik eine bedeutende Rolle.

⁷⁶ Hans Robert Jauß, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Abschiedsvorlesung von Hans Robert Jauß am 11. Februar 1987 anlässlich seiner Emeritierung mit einer Ansprache des Rektors der Universität Konstanz, Horst Sund*. Konstanz: Universitätsverlag, 1987, S. 5.

Beachtenswert ist, dass der Rezeptionsprozess keine rein passive Aufnahme oder anhängige Nachahmung ist, sondern auch schöpferische Elemente – beispielsweise die Kritik am Autor oder die Weiterentwicklung des vergangenen Werks – beinhalten kann. Dies bezeichnet man mit dem Begriff „produktive Rezeption“. ⁷⁷ Jauß beschreibt die Aktivität der Rezipienten sowie diesen produktiven Prozess wie folgt:

Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar. Denn erst durch seine Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich die ständige Umsetzung von einfacher Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption, von anerkannten ästhetischen Normen in neue, sie übersteigende Produktion vollzieht. ⁷⁸

Es ist festzustellen, dass zwischen dem Werk und den Rezipienten ein schöpferischer Dialog besteht, der Anregungen für die eigenen produktiven geistigen Aktivitäten liefert.

Mittels einer rezeptionsästhetischen Vorgehensweise wird in der vorliegenden Arbeit Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* verdeutlicht. Thomas Bernhard ist unumstritten ein erfahrener Leser von Schopenhauers Philosophie. Der weitreichende Einfluss Schopenhauers auf Bernhard zeigt sich darin, dass er der meisterwähnte Philosoph in Bernhards Werken ist. ⁷⁹ In *Auslöschung* gilt Schopenhauer auch als das geistige Zentrum des Protagonisten Muraus. In welchem Sinne rezipiert Thomas Bernhard Schopenhauers Philosophie? Welche Aspekte von Bernhards Schopenhauer-Rezeption reflektierten sich in der Figur Murau? Was für eine Rolle spielt Schopenhauer auf Muraus Weg zum Zustand des Nichts? Aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive werden diese Fragen bei der Analyse des Romans beantwortet.

Jedoch betrachtet Thomas Bernhard Schopenhauer nicht als einen vollkommenen Vorgänger, sondern geht über seinen Einfluss hinaus. Bernhards Schopenhauer-Rezeption

⁷⁷ Zur „produktiven Rezeption“ siehe Hannelore Link, *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1976, S. 86–89.

⁷⁸ Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning. München: Fink, 1975, S. 127.

⁷⁹ „Für Statistiker: Er [Schopenhauer – Anm. d. Verf.] wird in 27 Texten genannt, in vielen davon mehrfach.“ (Martin Huber, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*, a. a. O., S. 17).

gilt demzufolge als eine „produktive Rezeption“. Dies spiegelt sich auch in Muraus Behauptung wider, dass er „gegen Schopenhauer auftreten“ (A 155) müsse. In welchem Sinne widerlegt Thomas Bernhard Schopenhauers Philosophie und entwickelt sie weiter? In welcher Form schlägt sich diese „produktive Rezeption“ Bernhards in *Auslöschung* nieder? Diesen Fragestellungen geht die vorliegende Arbeit nach und stützt sich dabei auf die Theorie der Rezeptionsästhetik.

1.3.2 Intertextualität

Neben der Rezeptionsästhetik wird in der vorliegenden Arbeit auch Intertextualität als Forschungsmethode verwendet. Dieser Terminus wurde von Julia Kristeva in den sechziger Jahren auf der Grundlage von Michail Bachtins Literaturtheorie eingeführt. Unter Intertextualität versteht Kristeva eine „Transposition eines Zeichensystems (oder mehrerer) in ein anderes“.⁸⁰ Ihr zufolge sind Texte nicht voneinander isoliert, sondern jeder Text nimmt Bezug auf einen anderen Text: „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“.⁸¹ In diesem Sinne steht Thomas Bernhard in Übereinstimmung mit der Ansicht Kristevas. So drückt Bernhard in der Erzählung *Gehen* mithilfe der fiktiven Figur eine ähnliche Meinung aus: „*Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*“.⁸² In *Auslöschung* betrachtet Murau, der Protagonist und auch der fiktive Autor dieses Romans, sich selbst nicht als einen Schriftsteller, sondern als einen „literarische[n] Realitätenvermittler“ bzw. einen „Vermittler von Literatur“ (A 615), was auf die intertextuelle Eigenschaft des Romans hindeutet.

Es liegt nahe, dass jeder Text kein isoliertes oder starres Objekt ist, sondern eine konstitutive Dialogizität⁸³ besitzt. Kristeva plädiert dafür, dass „die literarische Struktur

⁸⁰ Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, übersetzt und mit einer Einleitung vers. von Reinhold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 69

⁸¹ Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, übersetzt von Michel Korinman und Heiner Stück, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3, hg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, S. 348.

⁸² Thomas Bernhard, *Gehen*. 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 22.

⁸³ Das Konzept der Dialogizität lässt sich auf Michail Bachtin zurückführen. Ihm zufolge reflektiert der Roman die soziale Redevielfalt als eine Eigenschaft der gesellschaftlichen Struktur. Somit wird die Romangattung durch die individuelle

nicht *ist*, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer *anderen* Struktur *herstellt*“.⁸⁴ In diesem Sinne ist eine interaktive Beziehung zwischen Text und Prätext zu beobachten. Oliver Jahraus bezeichnet dieses Verhältnis mit dem Begriff der Projektion, die über das Bild zweier Folien erläutert wird:

Die Projektion stellt durch Signale aus dem Text eine Beziehung zwischen Prätext und Text her, so dass der zitierte Prätext als eine Projektion hinter dem Text zu lesen ist. Anschaulich wird sie in der Vorstellung von zwei transparenten Folien, wobei durch eine entsprechende Positionierung der zweiten hinter der ersten über Anhaltspunkte aus der ersten das darauf Abgebildete stärker akzentuiert zutage tritt.⁸⁵

Durch diese dynamische Beziehung zwischen Text und Prätext wird eine neue Perspektive für das Verständnis des Textes gewonnen. Texte können einander berühren, sich verweben, beeinflussen und sich gegenseitig integrieren, wodurch sich ein neuer semantischer Sinn herauskristallisiert. Dies reflektiert eben die Kreativität des Textes.

Nach Ulrich Broich und Manfred Pfister sind Einzeltextreferenz und Systemreferenz zwei grundlegende Formen der Intertextualität. Die Einzeltextreferenz stellt eine zentrale Kategorie der Intertextualität in der Literaturwissenschaft dar und bezeichnet die direkte Bezugnahme eines Textes auf einen anderen konkreten Text. Dazu zählen beispielsweise das Zitat, das Motto, die Paraphrase, die Übersetzung und die Kontrafaktur.⁸⁶ Im Gegensatz dazu beschreibt die Systemreferenz die Relation eines Textes zu einem übergeordneten Diskurstyp, wie beispielsweise dem religiösen, dem philosophischen oder dem politischen Diskurs.⁸⁷ Broich weist darauf hin, dass Gérard Genette bereits in *Palimpsestes* (1982) eine klare Differenzierung zwischen Einzeltext- und Systemreferenz vornimmt und beide unter dem Oberbegriff der Transtextualität zusammenfasst. Während Intertextualität und

Stimmenvielfalt gekennzeichnet (vgl. Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 157). Die Redevielfalt/Dialogizität steht der Monologizität gegenüber und hat das Potenzial, die monologische und autoritäre gesellschaftliche Struktur zu untergraben.

⁸⁴ Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, a. a. O., S. 346.

⁸⁵ Oliver Jahraus, *Intertextualität als Verfahren*, in: *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler, 2018, S. 465.

⁸⁶ Vgl. Ulrich Broich, *Zur Einzeltextreferenz*, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 49.

⁸⁷ Vgl. Manfred Pfister, *Zur Systemreferenz*, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a. a. O., S. 54.

Hypertextualität Formen der Einzeltextreferenz darstellen, gehört die Architextualität zur Systemreferenz, da sie auf Gattungsstrukturen verweist.⁸⁸

Ein anschauliches Beispiel für das Zusammenspiel dieser beiden Formen der Intertextualität bietet Thomas Bernhards *Auslöschung*. Einerseits manifestiert sich die Einzeltextreferenz in dem Montaigne-Motto, dem wiederholten „Name-Dropping“ sowie der expliziten Nennung literarischer Werke. Andererseits verweist die Systemreferenz sowohl auf Österreich als einen komplexen Raum in geographischer, historischer und politischer Hinsicht als auch auf die im Text erwähnten französischen Philosophen und Schriftsteller der Renaissance und Aufklärung, die einem übergeordneten Zeitgeist und kulturellen Diskurs zuzuordnen sind. Dabei ist zu beachten, dass Einzeltext- und Systemreferenz nicht immer strikt voneinander getrennt sind, sondern sich in bestimmten Fällen überschneiden können. So umfassen einige Phänomene wie Pastiche, Allusion, Parodie und Travestie sowohl Einzeltext- als auch Systemreferenzen.⁸⁹

Manfred Pfister entwickelt ein Modell zur Skalierung der Intertextualität, um intertextuelle Bezüge nach ihrem Intensitätsgrad abstufen zu können. Seine Skalierung der Intertextualität basiert auf sechs qualitativen Kriterien. Das Kriterium der Referentialität beschreibt die Intensität der Intertextualität danach, inwieweit ein Text nicht nur Elemente eines anderen Textes übernimmt, sondern explizit auf diesen verweist und dessen Eigenart sichtbar macht. Das Kriterium der Kommunikativität misst den Intensitätsgrad anhand der kommunikativen Bedeutung, also dem Bewusstsein sowohl des Autors als auch des Rezipienten sowie der Klarheit der Markierung im Text. Nach dem Kriterium der Autoreflexivität steigert sich der Intensitätsgrad der Intertextualität, wenn ein Autor nicht nur intertextuelle Bezüge setzt, sondern diese auch im Text reflektiert und thematisiert. Das Kriterium der Strukturalität beschreibt, inwieweit ein Prätext nicht nur punktuell zitiert, sondern als strukturelles Muster in den neuen Text integriert wird. Das fünfte Kriterium,

⁸⁸ Vgl. Ulrich Broich, *Zur Einzeltextreferenz*, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a. a. O., S. 49.

⁸⁹ Vgl. ebenda.

Selektivität, misst die Prägnanz der intertextuellen Verweise, wobei die Intensität steigt, je gezielter und konkreter ein Element aus einem Prätext ausgewählt wird. Ein wörtliches Zitat ist somit intensiver intertextuell als eine allgemeine Anspielung. Schließlich beschreibt das letzte Kriterium, die Dialogizität, dass ein intertextueller Bezug umso intensiver ist, je stärker er in einem spannungsvollen oder kontrastierenden Verhältnis zum Prätext steht.⁹⁰ Ergänzend dazu lässt sich der Grad der Intertextualität auch quantitativ bewerten, wobei insbesondere „die Dichte und Häufigkeit“ der intertextuellen Bezüge sowie „die Zahl und Streubreite“⁹¹ der verwendeten Prätexte von Bedeutung sind.

Nach den quantitativen Kriterien ist der Grad der Intensität der intertextuellen Bezüge in Bernhards *Auslöschung* sehr hoch, da in diesem Roman – nach der Statistik von Joachim Hoell – 49 Autoren und 22 Werke genannt werden.⁹² Auf der anderen Seite zeigt sich, dass nicht alle sechs qualitativen Kriterien gleichermaßen auf die Messung des Intensitätsgrads intertextueller Bezüge in Bernhards Werken anwendbar sind. Oliver Jahraus analysiert bereits in seiner Monografie *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard* die Übertragbarkeit dieser sechs Kriterien auf Bernhards Werke;⁹³ eine erneute Untersuchung wird daher hier nicht vorgenommen. Hervorzuheben ist jedoch, dass das Kriterium der Autoreflexivität den „Wesenskern Bernhardscher Intertextualität“⁹⁴ bildet und dass der Intensitätsgrad der intertextuellen Bezüge in seinen Werken folglich als sehr hoch einzustufen ist. Das Prinzip der Wiederholung gilt als ein zentrales Konstitutionsprinzip in Bernhards Werk. Indem er in seinen Texten immer wieder auf sich selbst verweist – sei es durch Zitate, Anspielungen oder die Thematisierung eigener Werke –, manifestiert sich ein hoher Grad an Selbstbezüglichkeit. In *Auslöschung* wird diese Autoreflexivität besonders deutlich, indem der Titel seines Frühwerks *Amras* zitiert wird.

⁹⁰ Vgl. Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a. a. O., S. 25–30.

⁹¹ Ebenda, S. 30.

⁹² Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 23.

⁹³ Vgl. Oliver Jahraus, *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 200f.

⁹⁴ Ebenda, S. 201.

Der Rückbezug auf dieses Frühwerk verweist einerseits auf die thematische Verknüpfung beider Werke und damit auf die Kohärenz von Bernhards literarischem Schaffen, andererseits auf die Entwicklungslinie seiner Werke und somit auf die Selbstreflexion des Autors.

Nicht nur Thomas Bernhards *Amras*, auch auf der ersten Seite des Romans *Auslöschung* werden noch die Titel anderer literarischer Texte zitiert, nämlich Jean Pauls *Siebenkäs*, Franz Kafkas *Der Prozess*, Robert Musils *Die Portugiesin* und Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie* (vgl. A 7f.), auf die der Text immer wieder zurückkommt. Zwischen *Auslöschung* und diesen fünf Texten ist ein konstitutiver und kreativer Dialog festzustellen, durch den der semantische Sinn von *Auslöschung* beträchtlich erweitert werden kann. Im Folgenden werden die inhärenten Bezüge zwischen *Auslöschung* und den fünf Referenztexten mit der Forschungsmethode der Intertextualität aufgedeckt, sodass neue Perspektiven für das Verständnis dieser Romane angeboten und poetische Alternativen im Zustand des Nichts eröffnet werden. Die Autorin der vorliegenden Arbeit, als eine Leserin, lässt sich auch selbst als ein Glied dieses kreativen Vorgangs bzw. der Konstitution des neuen semantischen Sinns der Texte betrachten.

1.4 Breite der intertextuellen Bezüge und Textauswahl

Wie im letzten Abschnitt hervorgehoben, weist *Auslöschung* eine hohe Dichte an intertextuellen Bezügen auf, da in diesem Roman 49 Autoren und 22 Werke⁹⁵ erwähnt werden. Darunter finden sich nicht nur die in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Texte, sondern auch Werke wie Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Jean-Paul Sartres *Die Wörter*, Cesare Paveses *Das Handwerk des Lebens* sowie Namen wie Montaigne, Dostojewski, Hebel, Pascal, Tolstoi, Ingeborg Bachmann und viele weitere. Diese weitreichenden intertextuellen Verweise erstrecken sich nicht nur über die

⁹⁵ Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 23.

deutsch-, französisch-, russisch- und italienischsprachige Literatur, sondern auch über einen Zeitraum von rund 400 Jahren – von Montaigne bis Ingeborg Bachmann.

Die erste intertextuelle Markierung in *Auslöschung* bildet das vorangestellte Montaigne-Motto: „Ich fühle, wie der Tod mich beständig in seinen Klauen hat. Wie ich mich auch verhalte, er ist überall da“ (A 5). Montaigne ist einer der am häufigsten genannten Autoren in Bernhards Werk. Bereits 1982 erschien eine gleichnamige Erzählung von Bernhard, deren Stoff von den Erfahrungen des französischen Philosophen inspiriert ist. Zudem steht der Turm-Topos in *Amras*, wo der Turm als ein Zufluchtsort fungiert, in enger Verbindung mit Montaignes Rückzug in einen Turm.

Beachtenswert ist, dass sich das Montaigne-Motto in *Auslöschung* nicht direkt bei Montaigne selbst, sondern in einer populärwissenschaftlichen Publikation nachweisen lässt.⁹⁶ Georg Jansen vertritt die Ansicht, dass Bernhard dies bewusst gesteuert haben könnte – eine typische Variante seines literarischen Spiels.⁹⁷ Dadurch wird die Autorität des Originaltextes gezielt untergraben.

Unbestritten ist, dass das Todesmotiv, auf das sich das Montaigne-Motto bezieht, ein zentrales Thema bei Montaigne darstellt. Montaignes Denken ist stark von der antiken Philosophie geprägt, insbesondere von dem „aristotelische[n] Maß“, der „kynische[n] Freimütigkeit“ und der „epikureische[n] Genussfähigkeit“.⁹⁸ Ziel seiner Philosophie ist es, mit dem Bewusstsein des Todes zu leben. Ein Kernstück seiner *Essais* (1580), der Abschnitt „Philosophieren heißt sterben lernen“,⁹⁹ widmet sich explizit dem Umgang mit dem Tod. Diese Reflexion dient jedoch nicht der Verneinung des Lebens, sondern vielmehr einer Haltung, die ein freimütiges Leben trotz des Bewusstseins des Todes ermöglicht. In diesem Sinne kann Montaigne als ein Lebenskünstler und somit Gegenfigur zu Schopenhauer

⁹⁶ Vgl. Georg Jansen, a. a. O., S. 115f.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 116.

⁹⁸ Wilhelm Schmid, *Die Philosophie wird uns lehren zu leben: Die Neuübersetzung der »Essais« und neue Literatur zu Montaigne*, in: *Philosophische Rundschau* 48.2 (2001), S. 129.

⁹⁹ Michel de Montaigne, *Essais*, übersetzt von Hans Stilett, hg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main: Eichborn, 1998, S. 45–52.

verstanden werden, dessen Philosophie auf der Negation des Lebens basiert. Damit wird zugleich die Grundstimmung des gesamten Romans vorgezeichnet.

Abgesehen vom Montaigne-Motto lassen sich im Haupttext von *Auslöschung* eine Reihe von intertextuellen Bezügen festzustellen: Die Biografie Ingeborg Bachmanns wird auf die Frauenfigur Maria im Roman projiziert. In Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* findet sich eine latente Spannung zwischen Nord und Süd, die in *Auslöschung* expliziter und deutlicher wird. Sowohl in *Auslöschung* als auch in Sartres *Die Wörter* wird die Fotografie als bedrohliche Technik dargestellt, deren Wirkung – sei es als „Teufelskunst“ (A 243) oder als Mittel der Autorität – zugleich kritisch und humorvoll hinterfragt wird.¹⁰⁰ In *Auslöschung* spiegelt sich Kropotkins Idee wider, dass Erneuerung nur durch Zerstörung möglich ist – hier bezogen auf die Abrechnung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Auch eine biografische Projektion Goethes lässt sich in *Auslöschung* beobachten; sein Bild wird jedoch durch eine literarische Karikatur herabgesetzt und lächerlich gemacht. Zwischen *Die Wahlverwandtschaften* und *Auslöschung* existieren ebenfalls intertextuelle Bezüge: Goethes Roman ist von Beginn an von einer Todesmetaphorik durchzogen – ähnlich wie *Auslöschung* –, jedoch wird in Goethes Werk keine poetische Alternative jenseits des Nichts eröffnet, da alle zentralen Figuren letztlich dem unausweichlichen Schicksal des Todes oder der inneren Leere verfallen. Am Ende von *Die Wahlverwandtschaften* sterben sowohl Ottilie als auch Eduard an seelischem Schmerz und unerfüllter Liebe, während Charlotte und der Hauptmann zwar überleben, jedoch ohne Lebensfreude und Glück.

Die aufgelisteten intertextuellen Bezüge sind zwar vielfältig und weitreichend, erscheinen jedoch eher zerstreut und fragmentarisch. Um eine systematische Interpretation zu bieten, die mit dem zentralen Thema des Romans in Einklang steht, wird sich die folgende intertextuelle Analyse auf den Topos des Nichts und seine poetische Alternative jenseits dieses Zustands konzentrieren. Da Schopenhauer das geistige Zentrum von Murau darstellt und sein Weg zum Zustand des Nichts anhand von Schopenhauers Philosophie

¹⁰⁰ Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 205.

nachvollzogen werden kann, wird insbesondere *Die Welt als Wille und Vorstellung* – bereits auf der zweiten Seite des Romans erwähnt (vgl. A 8) – näher betrachtet. Zudem werden die fünf Texte (Jean Pauls *Siebenkäs*, Franz Kafkas *Der Prozess*, Thomas Bernhards *Amras*, Robert Musils *Die Portugiesin* und Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie*), die auf den ersten Seiten von *Auslöschung* genannt werden (vgl. A 7f.), in die Analyse einbezogen, da sie sich mit dem Topos des Nichts auseinandersetzen, daseinsbezogene Alternativen im Zustand des Nichts aufzeigen und somit eine besondere Relevanz besitzen. Diese Werke repräsentieren zentrale intertextuelle Bezugspunkte des Romans. Die übrigen Texte, obwohl sie umfassende und fragmentierte Bezüge zu *Auslöschung* enthalten, werden in der vorliegenden Arbeit nicht weiter berücksichtigt.

2. Der Auslöschungs- und Zerfallsprozess im Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*

Der im Jahr 1986 erschienene Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* gilt als Thomas Bernhards „bedingungsloses Geschenk an die Weltliteratur“¹⁰¹. Obgleich der Roman erst Jahre später erschien, ist er bereits im Jahr 1981/82 entstanden, also deutlich vor der Fertigstellung von *Alte Meister. Komödie* (1985).¹⁰²

Der Roman ist in zwei Teile geteilt: „Das Telegramm“ und „Das Testament“. Den ersten Teil bildet ein innerer Monolog des Protagonisten Muraus, nachdem er vom Tod seiner Eltern sowie seines Bruders erfahren hat. Dabei erinnert er sich an ein Erlebnis in seiner Heimat Wolfsegg, von dem er sich befreien will. Im zweiten Teil werden Muraus unwilliger Aufenthalt in Wolfsegg sowie der Vorgang der Beerdigung seiner Familienmitglieder erzählt. Der Roman mündet in einer gründlichen „Auslöschung“: Nach dem Begräbnis schenkt Muraus als Alleinerbe ganz Wolfsegg der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien (vgl. A 650f.).

Wie der Titel *Auslöschung. Ein Zerfall* andeutet, kann dieser Roman einerseits als ein intentionaler Auslöschungsprozess, andererseits als ein natürlicher Zerfallsprozess aufgefasst werden. In diesem Auslöschungs- und Zerfallsprozess lassen sich unterschiedliche Dimensionen beobachten. Durch die Analyse dieser Dimensionen können der Grund, der Vorgang und das Ziel dieses Prozesses verdeutlicht werden. Ebenso können das Motiv, der innere Widerspruch sowie die Erwartung des Protagonisten Muraus klargestellt werden, wie im Folgenden dargelegt wird.

2.1 Unterschiedliche Dimensionen des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses¹⁰³

¹⁰¹ Franz Josef Görtz, *Wer ohne Scham ist, werfe den ersten Stein. Thomas Bernhards bedingungsloses Geschenk an die Weltliteratur: Sein Roman Auslöschung*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.9.1986, S. L3.

¹⁰² Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Sätze über Thomas Bernhards Auslöschung*. (Unveröffentlichtes Typoskript, Wien 1987), S. 2. Der Originaltext lautet wie folgt: „Zunächst eine Information, die nützlich sein mag; ich verdanke sie einem glaubwürdigen Gewährsmann, dem Thomas Bernhard am 5. November 1986 mitgeteilt hat, er, Bernhard, habe ‚Auslöschung‘ vor fünf Jahren fertiggestellt“. Zitiert in: Ulrich Weinzierl, a. a. O., S. 461, Anmerkung 29.

¹⁰³ 2.1 wurde auf der Grundlage eines Teils des folgenden Aufsatzes überarbeitet: Xiaomeng Zang, *Die Transzendenz des Nichts: Über den Humor in Jean Pauls Siebenkäs und Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *Literaturstraße* 25.2 (2024), S. 109–112.

2.1.1 Ästhetische Dimension

Zunächst soll auf die ästhetische Dimension eingegangen werden. Um diesen Punkt zu verdeutlichen, soll vor allem der gesellschaftliche Hintergrund von Bernhards literarischem Schaffen untersucht werden. Wie vorher schon betont wurde, lebte Bernhard in einer Epoche, in der Gott als höchster Wert entwertet wurde. Er steht dem Nihilismus, dem „unheimlichste[n] aller Gäste“,¹⁰⁴ gegenüber.

Nach dem Zerfall dieses zentralen Wertes trat die menschliche Rationalität an die Stelle Gottes, was die Entwicklung der Wissenschaft und Technik förderte. Die Verbreitung wissenschaftlicher Vernunft und praktischer Technologie führte zu einem Wandel im menschlichen Leben, sodass die überlieferten Erfahrungen und Wahrnehmungsweisen entsprechend verändert wurden. Kraft nüchterner Beobachtung, strenger Logik und klarer Argumentation erkannte man die Welt neu, was eine Auflösung der mystisch-animistischen Glaubenshaltung bewirkte. Max Weber bezeichnet diesen Wandel mit dem Terminus der „Entzauberung der Welt“.¹⁰⁵ Auch Thomas Bernhard berücksichtigt diese Zäsur. Helms-Derfert weist darauf hin, dass bei Bernhard eine „geschichtliche Dichotomie von Märchenwelt und Wissenschaftszeitalter“¹⁰⁶ zu beobachten ist. Bernhard zufolge wird die Welt in dem Modernisierungsprozess objektiviert, sodass man – anders als in der antiken Gesellschaft – keine Verknüpfungen mehr mit der Welt hat. Im Laufe der Zeit wird man zum Sklaven der Rationalität, und man wird von dem durch die Vernunft beherrschten Leben entfremdet. Demzufolge betrachtet Bernhard dies als einen negativen Prozess: „Wir stehn auf dem fürchterlichsten Territorium der ganzen Geschichte“.¹⁰⁷ In dieser Hinsicht bewertet Herbert Gamper das literarische Werk Bernhards angemessen: „Bernhards Werk [kann]

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, a. a. O., S. 141.

¹⁰⁵ Max Weber, *Vom inneren Beruf zur Wissenschaft*, in: Ders., *Soziologie, universalgeschichtliche Analysen, Politik*, hg. von Johannes Winkelmann. 5. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1973, S. 317.

¹⁰⁶ Hermann Helms-Derfert, a. a. O., S. 11.

¹⁰⁷ Thomas Bernhard, *Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu*. Ansprache in Bremen anlässlich der Verleihung der Rudolf-Alexander-Schroeder-Stiftung / Literaturpreis der Freien und Hansestadt Bremen, in: *Jahresring 12* (1965/1966), S. 244.

selber begriffen werden [...] als im buchstäblichen Sinn radikale, nämlich an die (historischen) Wurzeln zurückgehende Kritik an Rationalismus und Aufklärung“.¹⁰⁸

Die Fotografie als ein Produkt der industriellen Revolution respektive des „Maschinenzeitalters“ (A 380) ist ein Spiegel dieses Modernisierungsprozesses. In *Auslöschung* wird die fotografische Technologie immer wieder scharfer Kritik ausgesetzt, was Muraus Haltung gegenüber der modernen Technik reflektiert. Dies macht auch die ästhetische Dimension des Auslöschungsprozesses aus.

Im Text entpuppt sich die Fotografie als eine „Teufelskunst“ (A 243). Muraus Ansicht, dass die Fotografie „nur den grotesken und den komischen Augenblick“ (A 26) zeige. Sie führe unbedingt „die Verzerrung und die Perversität“ (A 29) des Objekts herbei, sodass die fotografierten Menschen zu den „verstümmelte[n] Puppen“ (A 29) würden, die starr, verlogen und bar jeder Lebendigkeit seien. Muraus Betrachtung der Erfindung der fotografischen Technik als den Beginn eines „Verdummungsprozesses“ (A 645), der die Verschlechterung des menschlichen Geisteszustandes (vgl. A 646) sowie die „Verletzung der Menschenwürde“ (A 27) verursache.

Es liegt nahe, dass nach Muraus die fotografische Kunst die „menschenfeindlichste aller Künste“ (A 29) ist. Wie die anderen modernen Technologien verändert auch die fotografische Technik die Wahrnehmungsweise des Menschen. Im Gegensatz zur antiken Gesellschaft, in der man eine enge Verbindung mit der Umgebung hatte und als ein Teil der gesamten Welt galt, wird man in der Moderne durch die fotografische Technologie zum Objekt der Betrachtung. Was fotografiert wird, ist die äußerliche Seite eines Menschen;¹⁰⁹ die reichhaltige Innenwelt bzw. die komplexen Gedanken, die rasch wechselnden Emotionen, das spezifische Temperament usw. werden durch diese Technik ausgeblendet. Atzert stellt fest, dass „die Fotografie die Komplexität des menschlichen Daseins reduziert“.¹¹⁰ Zudem

¹⁰⁸ Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, S. 52.

¹⁰⁹ Andreas Göbbling stellt diese Eigenschaft der fotografischen Technik mit der Bezeichnung „Oberflächenrealismus der Fotografie“ (Andreas Göbbling, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 19) angemessen dar.

¹¹⁰ Stephan Atzert, a. a. O., S. 88.

besteht eine Inkongruenz zwischen der Äußerlichkeit und der Innerlichkeit. In diesem Sinne ist die Fotografie eine verlogene Kunst. Da alle Leute eitel und „durch die Fähigkeit der Verstellung verhüllt“¹¹¹ sind, leben sie – wie Murau sagt – „in zwei Welten, [...] in der wirklichen, die traurig und gemein ist [...] und in der fotografierten, [die] [...] die gewünschte und die ideale ist“ (A 128). Durch die fotografische Technik wird somit die Wahrheit des Lebens verschleiert und heuchlerisch verschönert.

Darüber hinaus wird die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt durch diese Technik verändert. Wenn man ein Foto sieht, wird es automatisch zu einem Objekt. Man kommuniziert nicht mit lebendigen Menschen in einer echten Welt, sondern beobachtet und überprüft das Objekt in einem starren Foto. In diesem Fall taucht man nicht in die Umgebung ein, sondern verliert die immersive Erfahrung und entzieht sich der Umwelt sowie dem Augenblick. Dies hat eine immer weitere Spaltung zwischen dem Subjekt und dem Objekt zur Folge, was eben ein Reflex vom – um Walter Benjamins Begriff anzuführen – „Verfall der Aura“¹¹² ist. Das Foto als ein reproduzierbares Kunstwerk verliert nicht nur das „Hier und Jetzt des Kunstwerks“¹¹³ bzw. seine „Echtheit“¹¹⁴, es erniedrigt den Menschen auch als „Sklave der Maschine“ (A 380). So sind die Menschen „keine Individuen mehr, sondern groteske Kunstmaschinen, die sich entweder von ihren eigenen Erzeugnissen zerstören lassen oder durch ihren Kulturbetrieb zu lächerlichen und abgeschmackten Marionetten verkommen“.¹¹⁵ Durch die moderne Technik werden die Menschen herabgesetzt und entfremdet, sodass sie von ihrer eigenen Erfindung beherrscht werden. Wie Helms-Derfert zusammenfasst, ist die „Degradierung des Menschen durch die Technik [...] allgegenwärtig“.¹¹⁶ Bisher kann man also sagen, dass Bernhards Opposition gegen die

¹¹¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Sämtliche Werke. Bd. 2, Wiesbaden: Brockhaus, 1949, S. 186. Im Folgenden wird die Abkürzung „WaWuV.I“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet.

¹¹² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)*, in: Ders., *Gesammelte Schriften. Bd. 1,2: Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 479.

¹¹³ Ebenda, S. 475.

¹¹⁴ Ebenda, S. 476.

¹¹⁵ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 215.

¹¹⁶ Hermann Helms-Derfert, a. a. O., S. 171.

rationalistische Moderne ihren Niederschlag in seiner scharfen Kritik an der fotografischen Technik findet.

Erwähnenswert ist, dass Murau zufolge die fotografische Technik andererseits „die Wahrheit und die Wirklichkeit“ (A 30) aufzeige. Diese Behauptung scheint im Widerspruch zu seinem Urteil zu stehen, dass die Fotografie eine verlogene Kunst sei (vgl. A 128). Aber genauer betrachtet sind die beiden Aussagen nicht unbedingt unvereinbar. Wie vorher verdeutlicht wurde, werden die Menschen durch die moderne Technik bereits erniedrigt und entfremdet. In einem „Maschinenzeitalter“ (A 380) hat man keine reichhaltige Innenwelt mehr bzw. weder tiefsinnige Gedanken noch feinen Sinn. Der „Industriemensch“ (A 380) hat keinen unabhängigen und lebendigen Geist, sondern erweist sich als starre Puppe respektive Opfer des Konsumismus und Bürokratismus. Gößling formuliert, dass eben im Foto „die innere Starre und Eindimensionalität der Individuen im späten zwanzigsten Jahrhundert“¹¹⁷ objektiviert werden. Die Menschen sind im Grunde genommen genauso komisch, starr und pervers wie ihre Gestalt im Foto.

Angesichts des aus der fotografischen Technik resultierenden unumkehrbaren „Verdummungsprozesses“ (A 645) und der von ihm als stumpfsinnig empfundenen Welt ist es für Murau unmöglich, weiter zu existieren. Nach intensiver Abwägung vertritt er die Ansicht, dass es besser wäre, wenn man sich vor diesem Verdummungsprozess umbringen könnte (vgl. A 646). Diese Meinung steht in Übereinstimmung mit seinem Auslöschungsprojekt, in dem er die Welt „ganz und gar radikal zuerst *zerstören*, beinahe bis auf nichts *vernichten*“ (A 209) will.

Muraus Auslöschungsprojekt reflektiert eben den geistigen Zustand des Individuums in der rationalistischen Moderne. In einer entzauberten und nihilistischen Welt ohne Gott wird weder eindeutiger Sinn noch fester Halt angeboten. In einem Wissenschafts- und Maschinenzeitalter wird die Wahrnehmungsweise des Menschen entsprechend verändert. Die Entwicklung der Wissenschaft und Technologie hat nicht nur Klarheit, sondern auch

¹¹⁷ Andreas Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 20.

eine zunehmende Kälte zur Folge. In einer von der Rationalität beherrschten Welt fühlt man sich unvermeidlich entfremdet, distanziert und einsam. Man wird des freien und lebendigen Geistes beraubt und erweist sich als Sklave der Technologie. In diesem Sinne kann Muraus Auslöschungsprojekt¹¹⁸ als ein Ergebnis des Gottesverlustes sowie seiner Unzufriedenheit mit der darauffolgenden rationalistischen Moderne aufgefasst werden. Es liegt nahe, dass er durch sein Auslöschungsprojekt die ganze Welt mitsamt ihrer Verzerrung, Verlogenheit und Lächerlichkeit ganz und gar vernichten will, um – wie Gößling formuliert – „einer unverstümmelten, menschenwürdigen Wirklichkeit zu begegnen“.¹¹⁹

2.1.2 Politische Dimension

Die zweite zu untersuchende Dimension ist die politische Dimension. Die Geschichte des Romans findet nicht nur im Wissenschafts- und Maschinenzeitalter, sondern auch in der Nachkriegszeit statt. Weinzierl zufolge ist *Auslöschung* Bernhards „einziges dezidiert politisches Buch“, weil es „die über vier Jahrzehnte verdrängte Mitschuld am Nationalsozialismus“¹²⁰ Österreichs deutlich vor Augen führt. Durch eine „ästhetische Brechung“¹²¹ bringt Bernhard nicht nur die Mitschuld der Österreicher während der Ära des Nationalsozialismus, sondern auch die restaurative Tendenz bzw. das Verbrechen des Vergessens in der Nachkriegsgesellschaft Österreichs zur Darstellung. Es liegt nahe, dass *Auslöschung* sich als ein „großes Buch des Protestes aus Mitleiden. Ein Schrei der Empörung gegen schreiendes Unrecht“¹²² erweist.

¹¹⁸ Dies ist nicht das erste Mal, dass dieser Topos des Auslöschens im Werk Thomas Bernhards auftaucht, sondern er taucht bereits in *Der Weltverbesserer* (1979) auf. In diesem Theaterstück sind folgende Worte als Essenz zu lesen: „Mein Traktat will nichts anderes / als die totale Abschaffung / nur hat das niemand begriffen / Ich will sie abschaffen / [...] Wir können die Welt nur verbessern / wenn wir sie abschaffen“ (Thomas Bernhard, *Der Weltverbesserer*, in: Ders., *Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 177). Schon in *Frost* (1963), dem ersten Roman von Bernhard, lässt sich das Motiv des Nichts erkennen. In diesem Buch bildet Bernhard das Wort „Entschöpfungstag“ (Thomas Bernhard, *Frost*. 24. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020, S. 310. Im Folgenden wird die Abkürzung „F“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet) als einen Gegensatz zum Wort „Schöpfungstag“. Der Maler Strauch will die bestehende Welt vernichten, rückgängig machen und eine Welt auf seine eigene Weise wieder erschaffen (vgl. F 313).

¹¹⁹ Andreas Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 22.

¹²⁰ Ulrich Weinzierl, a. a. O., S. 459.

¹²¹ Josef P. Mautner, „In ihre fürchterlichen Geschichtsabgründe hinunter zu schauen“: *Thomas Bernhards Auslöschung* (1988) als *Auslöschung der Geschichte*, in: *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*, hg. von Ina Ulrike Paul und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 218.

¹²² Rolf Michaelis, *Vernichtungsjubel: Thomas Bernhards monumentales Prosawerk „Auslöschung – Ein Zerfall“*.

Zunächst soll hier die Beziehung zwischen dem Nihilismus der modernen Gesellschaft und dem Nationalsozialismus im 20. Jahrhundert anhand der Massenwahntheorie Hermann Brochs, des Autors eines Referenztextes, verdeutlicht werden. Broch zufolge besteht eine enge Beziehung zwischen der Entstehung des Nationalsozialismus und dem Nihilismus: Nach dem Tod Gottes bzw. der Entwertung des obersten Zentralwertes sind die Menschen der Wertezersplitterung ausgeliefert. Die Welt ist in einen anarchischen Zustand geraten, und man vermag keinen festen Halt in einer solchen Welt zu finden. Da es in diesem Zustand an einem eindeutigen Ziel und rationaler Erkenntnis mangelt, ist man dem Irrationalen unterworfen und wird leicht von der Außenwelt beeinflusst. Ein „dämonische[r] Demagoge“¹²³ wie Hitler erhält dadurch eine Gelegenheit, die Leute auszunutzen:

So führt er „die Massen (– nicht die Menschheit! –) stets auf den Weg des Rationalverlustes, d. h. der Triebausübung in archaisch-infantilen Ekstaseformen [...], doch da er weiß, daß das Individuum niemals geeignet ist, die Angstquelle in sich selber zu suchen, vielmehr immer danach strebt, dieselbe nach außen zu verlegen und irgendwelche außenstehende Personen (– Hexen, Neger, Juden oder andere »Feinde« –) für die Angstbeunruhigung verantwortlich zu machen, fordert er vor allem auf, diese »feindlichen«, symbolischen Angsterzeuger zu »besiegen« und physisch zu vernichten. Es ist der kulturzerstörende, kulturzersprengende, humanitätsvernichtende Weg der Rationalverarmung“ (KW12, 301).

Murau als eine Projektion Thomas Bernhards wagt es, in die „fürchterlichen Geschichtsabgründe hinein und hinunter zu schauen“ (A 57). Er gelangt zu der Schlussfolgerung, dass seine Heimat Wolfsegg¹²⁴ eine „Hochburg des Nationalsozialismus“ (A 196) ist. Sein Vater ist ein „überzeugter“ Nationalsozialist, seine Mutter ebenfalls eine „fanatische“ (A 193) Nationalsozialistin. Damals steht Wolfsegg unter der Herrschaft der brutalen Nationalsozialisten. Am Geburtstag Hitlers wird „in Wolfsegg regelmäßig die Nazifahne gehißt“ (A 193). In dieser fieberhaften Atmosphäre wird der Bergmann Schermaier von seinem Schulfreund angezeigt und ins Konzentrationslager

Politisches Pamphlet und Roman der Trauer, in: *Die Zeit*, 3.10.1986.

¹²³ Hermann Broch, *Massenwahntheorie: Beiträge zu einer Psychologie der Politik*, Kommentierte Werkausgabe. Bd. 12, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 301. In der vorliegenden Arbeit werden die Werke Brochs zitiert nach der von Paul Michael Lützelers zwischen 1974 und 1981 herausgegebenen *Kommentierte Werkausgabe*, die im Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main erschienen ist. Im Folgenden werden die Bände mit KW abgekürzt, dahinter folgt die Bandnummer, und nach dem Komma folgt die Seitenzahl.

¹²⁴ Beachtenswert ist, dass Wolfsegg in engem Zusammenhang mit dem Wölfischen des Nationalsozialismus steht. Die Wolfsschanze war zum Beispiel eines der Hauptquartiere Hitlers während des Zweiten Weltkriegs.

geschickt, weil „er den Schweizer Sender hört“ (A 446). Die Wolfsegger befinden sich in einem Zustand des Massenwahns, „eines Rationalverlustes zugunsten eines irrationalen Gemeinschaftserlebnisses“ (KW12, 279).

Dieser Zustand des Massenwahns setzt sich im Wolfsegg der Nachkriegszeit in gewissem Maße weiter fort. Währenddessen verstecken Murau Eltern ihre Freunde, zwei ehemalige Gauleiter, in der Kindervilla, wo sie gerne empfangen werden. Zudem wird das Verbrechen während der Nazizeit nicht abgerechnet; keine Reflexion über die Vergangenheit findet statt. Während das Opfer Schermaier vergessen wird und „nicht die geringste Entschädigung bekomm[t]“, erhält der Massenmörder hingegen eine „immense Pension“ und führt ein „luxuriöses Leben“ (A 447). Die zwei Gauleiter nehmen sogar offen an dem Familienbegräbnis teil, sodass es zu einem „nationalsozialistische[n] Restaurationstheater“¹²⁵ wird.

Es liegt nahe, dass Murau hierdurch mit einem Heimatverlust konfrontiert wird. Ihm ist die Heimat kein geborgener Zufluchtsort mehr, sondern eine Quelle der Widerwärtigkeit und des Schuldgefühls. Er hat ein gebrochenes Verhältnis zu seiner Heimat und will sich daher seines „Herkunftskomplexes“ entledigen. Dies stellt einen Grund für sein Auslöschungsprojekt dar. Zur Befreiung von diesem „Herkunftskomplex“ will Murau Wolfsegg und die Seinigen zersetzen und auslöschen. Am Ende des Romans übereignet Murau Wolfsegg, „als ein völlig bedingungsloses Geschenk, der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien“ (A 650).

2.1.3 Philosophische Dimension

Schließlich soll die philosophische Dimension des Romans beleuchtet werden. Wie der Titel *Auslöschung. Ein Zerfall* andeutet, lassen sich hier zwei diametral entgegengesetzte Kräfte erkennen. Der Text kann einerseits als aktiver Auslöschungsprozess, andererseits als natürlicher Zerfallsprozess aufgefasst werden. In einem Gespräch mit Fleischmann erklärt

¹²⁵ Andreas Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 56.

Bernhard dieses Spannungsfeld so: „Auslöschung“, ein guter Titel, ausgezeichnet: ‚Auslöschung, ein Zerfall.‘ Einer löscht alles aus, und drum herum zerfällt sowieso alles, also ist es eigentlich ein Blödsinn, daß er es auslöscht, weil eh alles zerfällt“.¹²⁶ Die in diesem Teil erläuterte philosophische Dimension reflektiert eben den naturbedingten Zerfallsprozess im Text.

Der Roman schildert die rasche Verwandlung einer Hochzeit – einer prächtigen und hoffnungsvollen Szene – in ein Begräbnis, das für Untergang und Zerfall steht: Ein paar Tage nach der Hochzeit seiner Schwester erhält Murau die Todesnachricht seiner Eltern und seines Bruders und muss an ihrer Beerdigung teilnehmen. „Mit welcher Schnelligkeit sie die Szene verwandelt haben“, so denkt Murau. „Schwarze Tücher bedeckten alle sonst blankgeputzten und strahlenden Gegenstände in der Kapelle, die Leuchter und Schüsseln, die Gläser und Ketten und die beiden Fenster waren ebenfalls jeweils mit einem schwarzen Tuch verhängt“ (A 363). So werden die Zufälligkeit, die Vergänglichkeit sowie die Zerbrechlichkeit des Lebens anschaulich gemacht.

Zwar beobachtet Murau den Tod sehr nahe, aber er gibt der Sentimentalität nicht nach. Er vermag die Situation mit einer unbeteiligten Zuschauerhaltung zu betrachten. Er sieht das Verhalten der Teilnehmer und das Begräbnis als ein „Schauspiel“ an (A 319, 633, 634 usw.). Er erfährt das Begräbnis ohne darin verwickelt zu werden: „Das Schauspiel ist großartig, habe ich gedacht und es geht dir in seiner ganzen Großartigkeit doch auf die Nerven, aber es greift dich überhaupt nicht an“ (A 634), so beschreibt er sein eigenes Gefühl. Nicht nur das Begräbnis, sondern das Leben als Ganzheit erweist sich für ihn als ein Schauspiel (vgl. A 432), in dem jeder seiner eigenen Rolle entsprechend spielt. Diese Ansicht Muraus steht in der Tradition von Schopenhauers Philosophie. Schopenhauer zeichnet das Leben auch als ein Theaterstück nach, das ein Zusammenspiel von Tragik und Komik ist. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* stellt Schopenhauer das Leben als „die ganze Tragikomödie“¹²⁷ und

¹²⁶ Thomas Bernhard und Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard – Eine Begegnung: Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Edition, 1991, S. 252.

¹²⁷ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Sämtliche Werke. Bd. 3, Wiesbaden: Brockhaus, 1949, S. 406f. Im Folgenden wird die Abkürzung „WaWuV.II“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet.

„die gesammte tragikomische Weltgeschichte“ (WaWuV.II 408) dar. Ihm zufolge hat die Tragikomödie auf der Weltbühne kein Publikum, stattdessen sind alle Teilnehmer Akteure, die unter unendlicher Not und Qual leiden. Als unbeteiligte und willenslose Zuschauer vermögen Murau und Schopenhauer die Wahrheit des Lebens zu durchschauen. Wenn alles nur ein Schauspiel ist, erscheinen Streben und Anstrengung auch sinnlos. Murau wird somit mit dem darauffolgenden philosophischen Sinnverlust konfrontiert. Dies kann als ein von sich ausgehender geistiger Zerfallsprozess betrachtet werden.

Mit dieser Geisteshaltung entpuppt sich die Vergangenheit für Murau als eine „gähnende Leere“ (A 600). Ehemalige lebendige Erlebnisse, unvergessliche Erinnerungen und mannigfaltige Erscheinungen offenbaren sich lediglich als Leere. Außerdem wirft er einen Blick in die Zukunft und ist davon überzeugt, dass alles unausweichlich ins „Nichts“ (A 156) münden wird. Nichts kann das Vergehen der Zeit sowie das Verwelken des Lebens verhindern. Alles Dasein ist dem Zerfall notwendigerweise preisgegeben. Es kommt aus dem Nichts und erfährt einen Individuationsprozess, der vom Willen bestimmt ist; genauso erlebt es dann einen naturbedingten Zerfallsprozess, dem man niemals entkommen kann. Alle haben das gleiche Endergebnis.

So kann man sagen, dass der natürliche Zerfallsprozess nicht nur als ein körperlicher Verfallsprozess, sondern auch als ein geistiger Desillusionierungsprozess angesehen werden kann. Dadurch werden die Wahrheit des Lebens sowie die Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit des irdischen Daseins verdeutlicht.

2.2 Schopenhauer als das Zentrum im Auslöschungs- und Zerfallsprozess

In Muraus Auslöschungs- und Zerfallsprozess spielt Schopenhauer eine bedeutende Rolle. Unumstritten nimmt Schopenhauer eine zentrale Stellung in Muraus geistiger Welt ein. Mit seinem Schüler Gambetti spricht er über Schopenhauers philosophische Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Darüber hinaus bildet er eine „bewegliche Bibliothek“ (A 149), indem er die wichtigsten Bücher in seinem Kopf zusammenstellt, einschließlich der Werke

von prominenten Philosophen und Schriftstellern wie Montaigne, Voltaire, Novalis, Hebel, Dostojewski, Tolstoi usw. Er gibt unverhohlen zu, dass deren „Zentrum [...] naturgemäß kein anderer als Schopenhauer“ (A 149) sei.

Es liegt nahe, dass Schopenhauer als ein Schlüssel für das Erfassen dieses Romans angesehen werden kann. In der Figur Murau lassen sich viele Aspekte von Bernhards Schopenhauer-Rezeption beobachten. Beispielsweise gibt Murau im Auslöschungs- und Zerfallsprozess keine absolute Wahrheit wieder, sondern stellt die Welt als ein subjektives Konstrukt dar, was indirekt die Ansicht Schopenhauers bestätigt, dass die Welt eine Vorstellung sei. Murau will letztlich die Welt als Ganzes auslöschen; diese metaphorische Auslöschung reflektiert Schopenhauers Aufnahme des buddhistischen Nirwana.¹²⁸

Im eigentlichen Sinne gilt Bernhards Schopenhauer-Rezeption nicht nur in diesem Roman als ein Kernpunkt, sondern auch im Gesamtwerk Bernhards. Für den österreichischen Schriftsteller Thomas Bernhard war der Einfluss Arthur Schopenhauers weitreichend und entscheidend. Einerseits ist Schopenhauer der meisterwähnte Philosoph in Bernhards Werk, andererseits sind zahlreiche inhaltliche und formalästhetische Affinitäten zwischen den beiden Autoren und ihren Textwelten zu beobachten.¹²⁹ Beide vertreten die Ansicht, dass das Leiden als Basis der Existenz und die Kunst als Zuflucht im Leben angesehen werden können. Außerdem stimmen sie miteinander hinsichtlich des Geniekonzepts und der hohen Wertschätzung der Musik überein. Nicht zuletzt weisen ihre Konzepte im Hinblick auf eine Erlösung vom irdischen Leid weitreichende Gemeinsamkeiten auf. All diese Gesichtspunkte sind keine nebensächlichen, sondern zentrale Elemente ihrer Weltanschauung. Sie deuten darauf hin, dass die Schopenhauer-

¹²⁸ Vgl. Andreas Gößling, *Auslöschung: Ein Zerfall*, in: *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler, 2018, S. 92.

¹²⁹ Martin Huber teilt Bernhards Schopenhauer-Rezeption in zwei Kategorien auf, nämlich „Name ohne Inhalt“ und „Inhalt ohne Name“, womit er die schlichte Erwähnung des Namens ‚Schopenhauer‘ und die inhaltliche Auseinandersetzung mit seiner Philosophie ohne Verweis auf den Namen voneinander abgrenzt (vgl. Martin Huber: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*, a. a. O., S. 17–21).

Rezeption im Werk Bernhards keine periphere Referenz ist, sondern in dessen Zentrum steht.¹³⁰

In diesem Sinne ist es lohnenswert, auch den Roman *Auslöschung* ausgehend von Schopenhauers Philosophie zu lesen, damit eine neue Perspektive für das Verständnis dieses Werks gewonnen wird. Im Spiegel von Schopenhauers Philosophie lassen sich die die Persönlichkeiten, die inneren Motivationen und Widersprüche sowie die Entwicklungslogik des Protagonisten begründen und die Weltsicht Bernhards besser nachvollziehen.

2.2.1 Thomas Bernhards Schopenhauer-Erlebnis

Arthur Schopenhauer ist einer der einflussreichsten Philosophen des 19. Jahrhunderts. Seine Philosophie findet bei vielen Künstler:innen, Schriftsteller:innen und Philosoph:innen in der Nachwelt Resonanz. So demonstriert etwa Nietzsches Schopenhauer-Erlebnis seine Bekehrung von der Philologie zur Philosophie. Auf der Grundlage von Schopenhauers ästhetischem Dualismus entwickelte Nietzsche seine Kunstwelten des Traumes und des Rausches weiter und verfasste folglich seine erste philosophische Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Außerdem übte Schopenhauer einen starken Einfluss auf Thomas Mann aus: Mann folgte konsequent der Dichotomie von Wille und Vorstellung im Sinne Schopenhauers¹³¹ und übersetzte wesentliche Teile von Schopenhauers Philosophie in seine Romane.¹³² Ähnlich ist es bei Wilhelm Busch, in dessen Texten sich „Schopenhauers Lehren vom Leiden der Welt, von der Unfreiheit des Willens und der Unveränderlichkeit des Charakters unmißverständlich“¹³³ wiederfinden. Nicht zuletzt lässt sich bei Richard Wagner, Wilhelm Raabe, Samuel Beckett und vielen anderen die Schopenhauer-Rezeption ebenfalls deutlich erkennen.

¹³⁰ Vgl. zu dieser Passage den Kommentar in Yongqiang Liu und Xiaomeng Zang, *Wille, Genie, Musik: Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman Der Untergeher*, a. a. O., S. 135.

¹³¹ Vgl. Helmut Koopmann, *Humor und Ironie*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, 1990, S. 843.

¹³² Vgl. Helmut Koopmann, *Doktor Faustus*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, a. a. O., S. 484.

¹³³ Arthur Hübscher, *Schopenhauer bei Wagners Zeitgenossen*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 61 (1980), S. 64.

Auch Thomas Bernhard hatte eine Art Schopenhauer-Erlebnis, das für seine intellektuelle Entwicklung entscheidend war. Dieses ‚Erweckungserlebnis‘ kann auf seinen Großvater, den Schriftsteller Johannes Freumbichler, zurückgeführt werden.

Freumbichler war ein überzeugter Anhänger Schopenhauers. Schon früh sah er Schopenhauer als sein geistiges Vorbild an, sodass der Danziger Philosoph an der Gestaltung seines Weltbildes teilnahm: „Schopenhauer Bücher! Alle binden lassen und mit Spinoza und Kant meine ständigen Begleiter [/] Mit Schopenhauerlektüre sofort täglich beginnen!“¹³⁴ Im Laufe des Lesens wurde er durch die Philosophie Schopenhauers aufgeklärt, wodurch er seine eigene Position in der Welt fand: „Nachdem ich längere Zeit in Schopenhauer gelesen, wird mir so recht klar, was den Dichter und was den Philosophen ausmacht und mir / ist mein Beruf in des Wortes höchster Bedeutung ganz klar“.¹³⁵

Dem weitreichenden Einfluss Schopenhauers wurde durch Freumbichler auch sein Enkel Thomas Bernhard zugeführt. In Bernhards autobiographischen Romanen¹³⁶ beschreibt er seinen Großvater als einen „in allem lebens- und existenzentscheidenden Menschen“¹³⁷. Mit dem Großvater unternahm er lange Spaziergänge in der Natur, während denen der Großvater ihm „Naturgeschichte, Philosophie, Mathematik, Geometrie“¹³⁸ usw. beibrachte, was ihn glücklich machte. Auch seine erste Begegnung mit Schopenhauers Lektüre ging auf seinen Großvater zurück:

Ich hatte Montaigne gelesen und Pascal und Peguy, die Philosophen, die mich später immer begleitet haben und die mir immer wichtig gewesen sind. Und selbstverständlich Schopenhauer, in dessen Welt und Denken, naturgemäß nicht in dessen Philosophie, ich noch von meinem Großvater eingeführt worden war.¹³⁹

Für Bernhard war der Einfluss Schopenhauers weitreichend und entscheidend. Im Vergleich zu Nietzsche, der Arthur Schopenhauer erst mit 21 Jahren während einer innerlichen existentiellen Krise las und dann eine Wende von der Philologie zur Philosophie vollzog,

¹³⁴ NL JF, SL 91 (1913). Nachlass Johannes Freumbichler. Zitiert in: Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 196f.

¹³⁵ NL JF, SL 69 (1907/08). Zitiert in: Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 200.

¹³⁶ Bemerkenswert ist, dass Bernhards autobiographische Romane keine treuen Beschreibungen seiner Lebensgeschichte, sondern vielmehr Verschränkungen von authentischen und fiktionalen Elementen sind.

¹³⁷ Thomas Bernhard, *Ursache: Eine Andeutung*. Salzburg: Residenz Verlag, 1975, S. 129.

¹³⁸ Thomas Bernhard, *Ein Kind*. Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 1982, S. 82.

¹³⁹ Thomas Bernhard, *Der Atem: Eine Entscheidung*. Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 1978, S. 140f.

war Schopenhauer der Erste, dem Bernhard in seiner gezielten Lektüre begegnete.¹⁴⁰ In *Erste Lese-Erlebnisse* wird sein Schopenhauer-Erlebnis wie folgt dargestellt:

Die Welt als Wille und Vorstellung des Schopenhauer aus Frankfurt und die Gedichte des Christian Wagner aus Maulbronn waren, geistesentscheidend, die ersten Bücher, die ich (heimlich und freiwillig im Arbeitszimmer meines Großvaters mütterlicherseits) gelesen und studiert habe. Alle Bücher, die ich von da an bis heute gelesen und studiert habe, sind, so oder so, wie diese zwei Bücher: die Unmöglichkeit, die Wahrheit zu sagen und (oder) die Unfähigkeit, die menschliche Existenz zu überwinden.¹⁴¹

Von da an gestaltete sich Bernhards Weltanschauung unter dem Einfluss von Schopenhauers Philosophie. Sie wurde zu einem Grundbaustein seines Lebens; die späteren Lektüren scheinen nur eine Bestätigung oder Verstärkung des ersten Eindrucks von Schopenhauers Weltanschauung zu sein.

Es ist unumstritten, dass Schopenhauer eine wichtige Koordinate für Bernhard war. Er macht einen unentbehrlichen Teil seines frühen Bildungserlebnisses aus und beschreibt passend seine pessimistische Weltsicht. Doch trotz dieser weitreichenden Beeinflussung war Bernhard nicht völlig von seinem philosophischen Vorbild abhängig. Wie die anderen Philosoph:innen und Schriftsteller:innen, die Schopenhauer vor verschiedenen Lebenshintergründen lasen und trotz dessen Einfluss zu unterschiedlichen Endpunkten gelangten, war Schopenhauer für Bernhard auch lediglich eine Station in seinem Entwicklungsprozess. Er betrachtete Schopenhauer nicht einfach als ein unhinterfragbares Genie, sondern konnte seinen Einfluss überwinden, indem er auf der Basis seiner Philosophie eine eigene Denkhaltung entwickelte.

Aber bevor Bernhards Weiterentwicklung von Schopenhauers Philosophie verdeutlicht wird, soll hier zuerst Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman *Auslöschung* ausgeführt werden. Hierfür ist eine Auseinandersetzung mit der Lehre Schopenhauers unerlässlich.

¹⁴⁰ Martin Huber steht der Wahrhaftigkeit dieser Aussage Bernhards skeptisch gegenüber. Er ist der Meinung, dass eine Lektüre von *Die Welt als Wille und Vorstellung* als erstes Lese-Erlebnis zumindest verdächtig früh sei (vgl. Martin Huber, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*, a. a. O., S. 21).

¹⁴¹ Thomas Bernhard, *Thomas Bernhard*, in: *Erste Lese-Erlebnisse*, hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 96.

Demzufolge wird im nächsten Teil ein Überblick über Schopenhauers Philosophie des Tragischen gegeben.

2.2.2 Über Schopenhauers Philosophie des Tragischen

Wie in 2.1.1 verdeutlicht wurde, übte Thomas Bernhard eine scharfe Kritik an Aufklärung und Rationalismus. Hier findet sich ein Anknüpfungspunkt zu der Philosophie Schopenhauers. Im Grunde genommen gilt Schopenhauer als der Wegbereiter der Gegenteilstendenz zur rationalistischen Moderne; er „steht in der Tradition der aufklärerischen Kritik und wendet diese gegen die positivistisch-rationalistischen Tendenzen, er klärt über die Aufklärung auf.“¹⁴² Silvio Vietta fasst diese Strömung im 19. und 20. Jahrhundert folgendermaßen zusammen:

Quer zu diesem auf den Fortschritten der wissenschaftlich-technisch-ökonomischen Moderne fußenden Utopismus läuft – andererseits – ein tiefer geschichtsphilosophischer Pessimismus, der im 19. Jahrhundert philosophisch sich im Werk Schopenhauers und Nietzsches artikuliert, im 20. Jahrhundert u.a. in der Metaphysikkritik Heideggers und der Aufklärungskritik Adornos.¹⁴³

Seit der Aufklärung ist der Verstand zum grundlegenden Kriterium für die Definition des Menschen geworden, Rationalität erscheint als die wesentliche menschliche Funktion und Menschen erscheinen als Vernunftwesen. Das schlägt sich nicht nur in der Geisteswissenschaft, sondern auch in der Entwicklung im naturwissenschaftlich-technischen Bereich nieder. Dieses quasi wie ein Dogma fungierende Prinzip wurde zuerst von Schopenhauer im neunzehnten Jahrhundert radikal abgelehnt und durch die Akzentuierung des Seins bzw. des Wollens ersetzt. Diese radikale Veränderung spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Entwicklung der menschlichen Erkenntnisse:

Diese Achsendrehung im Begriff des Menschen: daß die Vernunft nicht mehr seine tiefste, wie auch etwa überdeckte Realität bildet, sondern nur ein Inhalt, oder, wenn man will, eine Form ist, die von dem eigentlich realen Leben, von dem Produktionsprozeß unseres Seins erst sekundär aufgenommen

¹⁴² Stephan Atzert, a. a. O., S. 30.

¹⁴³ Silvio Vietta, *Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1992, S. 86. Schon Atzert bezieht sich auf dieses Zitat (Stephan Atzert, a. a. O., S. 28).

oder abgewiesen wird – diese Drehung ist ein Symptom und ein Faktor einer sehr tief reichenden Erkenntnisbewegung.¹⁴⁴

Was als das erste Axiom betrachtet wird, ist nicht mehr die Rationalität, sondern der Wille, das Innerste des menschlichen Wesens. Die Rationalität entpuppt sich nun als das Sekundäre, das im Dienst des Willens steht. Die Dichotomie von Wille und Vorstellung bildet eben die Grundlage von Schopenhauers Philosophie.

2.2.2.1 Die Dichotomie des Willens und der Vorstellung

In dem ersten Band von Schopenhauers philosophischer Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* gestaltet Schopenhauer die Welt in einer Zweiheit. Seines Erachtens entfaltet sich die Welt in einer Dichotomie des Willens und der Vorstellung: „Das Reich der Ideen und das der zeit-räumlichen Zufälligkeit; [...] der zweckfremde Mechanismus der Dinge und ihr Sinn und Wert, von dem wir nicht lassen können“.¹⁴⁵ Nach seiner Auffassung ist der Wille das Innere des menschlichen Wesens, während die Welt der Vorstellung die Objektivierung des Willens ist. Die Welt ist also „wie einerseits durch und durch Vorstellung, so andererseits durch und durch Wille“ (WaWuV.I 5), und nichts anderes bleibt übrig.

„Die Welt ist meine Vorstellung:– dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt“ (WaWuV.I 3). Mit diesem Satz beginnt Schopenhauer seine philosophische Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Er ist der Meinung, dass „[a]lles, was für die Erkenntniß daist, also diese ganze Welt, nur [...] Vorstellung“ (WaWuV.I 3f.) ist. Diese Ansicht lässt sich auf das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt zurückführen. Schopenhauer geht davon aus, dass „[a]lles, was irgend zur Welt gehört und gehören kann, [...] unausweichbar mit diesem Bedingtseyn durch das Subjekt behaftet [ist], und [...] nur für das Subjekt da [ist]“ (WaWuV.I 4). Das heißt, dass die ganze Welt der Objekte durchweg durch das Subjekt bedingt ist. Ein Subjekt fasst die Welt durch die menschliche Sinnlichkeit, den Verstand und die Reflexion auf; anhand dieses

¹⁴⁴ Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche: Ein Vortragszyklus*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1907, S. 39f.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 28.

Erkenntnisvermögens blicken wir „in verspiegelte Scheiben, die uns bloß das zurückgeben, was wir selbst sind und selbst erzeugt haben.“¹⁴⁶ In diesem Sinne betrachtet man die Welt stets aus der eigenen Perspektive heraus, auf voreingenommene Weise und mit den eigenen Wünschen und Absichten. Dabei ist man dem *principium individuationis* unterworfen. So deckt sich die Grenze der Erscheinungswelt mit der Grenze der menschlichen Wahrnehmung und Vernunft. In dieser Hinsicht lässt sich die inhärente Beschaffenheit der Welt, die außerhalb der Ordnung des menschlichen Erkenntnisvermögens liegt, anhand der reinen Sinnlichkeit und Denkfähigkeit nicht erfassen.

Infolgedessen wird der Inhalt der Erkenntnis von Schopenhauer als Imagination und Illusion des Subjekts bezeichnet. Er entlehnt die Metapher vom „Schleier der Maja“ aus der indischen Philosophie:

[D]ie uralte Weisheit der Inder spricht: „Es ist die Maja, der Schleier des Truges, welcher die Augen der Sterblichen umhüllt und sie eine Welt sehn läßt, von der man weder sagen kann, daß sie sei, noch auch, daß sie nicht sei: denn sie gleicht dem Traume, gleicht dem Sonnenglanz auf dem Sande, welchen der Wanderer von ferne für ein Wasser hält, oder auch dem hingeworfenen Strick, den er für eine Schlange ansieht.“ (WaWuV.I 9)

Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass die Erscheinungswelt wegen der Art und Weise, in der man sie auffasst, nichts anders als ein substanzloser Schimmer, ein Luftgebilde, ein Traum ist. „Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches. Das Lesen im Zusammenhang heißt wirkliches Leben“ (WaWuV.I 21). Das ganze Leben gleicht demnach einem langen Traum, dessen sich die durchschnittlichen Menschen nicht bewusst sind. Nur die Philosophen streben danach, in einer Welt als Vorstellung aufzuwachen.

Schopenhauer zufolge ist die Welt als Vorstellung der Gesetzmäßigkeit, der Zweckmäßigkeit und der Kausalität unterworfen, denn die Materie ist „durch und durch nichts als Kausalität, welches Jeder unmittelbar einsieht, sobald er sich besinnt“ (WaWuV.I 10). Durch den Verstand wird das Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung erkannt. Es lässt sich aber nicht übersehen, dass die Vorstellungswelt „das innerste Wesen der Welt nie

¹⁴⁶ Martha C. Nussbaum, *Nietzsche, Schopenhauer und Dionysos*, in: *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer, Schelling, Nietzsche*, hg. von Lore Hühn und Philipp Schwab. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2011, S. 322.

trifft“ (WaWuV.I 34). Schopenhauer zufolge liefert die Welt als Vorstellung nur oberflächliche Erkenntnisse nach dem Satz vom Grunde, d. h. die Verhältnisse zwischen unterschiedlichen Vorstellungen, was nur mit der Außenfläche der Welt zu tun hat. Aus der Perspektive der menschlichen Vernunft bleibt das Wesen der Welt stets unberührt.

Nachdem Schopenhauer die Welt als Vorstellung erforscht hat, fragt er, ob diese Welt nichts Weiteres als wesenlose Luftschlösser bzw. eine vorgestellte Welt ist. Er beantwortet diese Frage im zweiten Teil des ersten Bands von *Die Welt als Wille und Vorstellung*, indem er sich zunächst mit dem Verhältnis vom Subjekt zum Leib beschäftigt.

In der Welt als Vorstellung ist der Leib ein Objekt der Anschauung, ein Gegenstand der Intellektualität. Allerdings gibt es noch eine andere Art von Verhältnis, das man zu seinem Leib hat. Der Leib fühlt das Zustandekommen von etwas Treibendem, das nicht vorgestellt ist, sondern direkt auf den Leib einwirkt. Schopenhauer nennt diese innere Begierde den Willen. Eine Einwirkung auf den Leib ist auch eine Einwirkung auf den Willen: Wenn sie dem Willen entspricht, wird sie als Wollust bezeichnet, und wenn sie dem Willen widerspricht, wird sie als Schmerz bezeichnet (vgl. WaWuV.I 120). Es ist dabei festzustellen, dass beide Seiten der Welt in uns selbst gegeben sind. Das Ich gilt als eine Brücke zwischen beiden Welten, der Welt als Vorstellung und der Welt als Wille.

Aus Schopenhauers Perspektive ist der Wille die Voraussetzung der Vorstellung. Die ganze Erscheinungswelt ist seines Erachtens eine stufenweise Objektivierung des Willens. Zu den niedrigeren Stufen dieser Objektivierung des Willens gehören die allgegenwärtigen Naturkräfte wie Gravitation, Undurchdringlichkeit, Magnetismus usw., während die höchste Stufe der Objektivierung des Willens die Persönlichkeit des Menschen ist. Trotz der Vielfältigkeit der Erscheinungswelt ist ihre Triebkraft dasselbe, nämlich der Wille, der alle sichtbaren Erscheinungen von der leblosen Materie bis zum Menschen umfasst. Im wesentlichen Sinne steht dieser Wille für „einen blinden Drang, ein finsternes, dumpfes Treiben“, das „fern von aller unmittelbaren Erkennbarkeit“ (WaWuV.I 178) ist.

Schopenhauer zufolge fehlen dem Willen Intelligenz und Künstlertum, stattdessen ist er stets negativ, amoralisch, blind und exzessiv.

Schopenhauer ist der Meinung, dass der Wille das Innerste unseres eigenen Wesens, „der Kern jedes Einzelnen und eben so des Ganzen“ (WaWuV.I 131) sei. Aber das innere Wesen des Willens ist rätselhaft. Wie Schopenhauer schreibt, bleibe das innerste Wesen aller Dinge einem unabwendbar „verschlossen und ein tiefes Geheimniß“ (WaWuV.I 149). Die Unerklärlichkeit des Willens besteht darin, dass der Wille anders als die Vorstellung außerhalb der Kette der Ursachen und des Gebietes des Satzes vom Grunde liegt. Der menschliche Charakter, der die höchste Stufe der Objektivierung des Willens ist, ist z. B. durchaus grundlos.

Da sich der Wille in jedem Menschen manifestiert, besitzt jedes Individuum einen starken Willen: Einen Willen zur Selbstrechtfertigung, einen Willen zur Weiterexistenz, alles in allem, einen unbezwingbaren Willen zum Leben, da – wie Schopenhauer formuliert – „was der Wille will immer das Leben ist, eben weil dasselbe nichts weiter, als die Darstellung jenes Wollens für die Vorstellung ist; so ist es einerlei und nur ein Pleonasmus, wenn wir statt schlechthin zu sagen, ‚der Wille‘, sagen ‚der Wille zum Leben‘“ (WaWuV.I 324). Wegen der inhärenten Eigenheit des Willens soll seine Stärke nie unterschätzt werden; niemand wird sich selbst aufgeben oder beschädigen: „Die je eigene Willensbejahung geht so weit, daß sie in den Bezirk anderer Willensbejahung einbricht und den Willen zum Leben im anderen Individuum zu vernichten strebt“.¹⁴⁷ Schopenhauer beschreibt diesen Zustand wie folgt:

[N]un erklärt es sich, daß jedes in der gränzenlosen Welt gänzlich verschwindende und zu Nichts verkleinerte Individuum dennoch sich zum Mittelpunkt der Welt macht, seine eigene Existenz und Wohlseyn vor allem Andern berücksichtigt, ja, auf dem natürlichen Standpunkte, alles Andere dieser aufzuopfern bereit ist, bereit ist die Welt zu vernichten, um nur sein eigenes Selbst, diesen Tropfen im Meer, etwas länger zu erhalten (WaWuV.I 392).

¹⁴⁷ Friedhelm Decher, *Wille zum Leben, Wille zur Macht: Eine Untersuchung zu Schopenhauer und Nietzsche*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1984, S. 33.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Schopenhauer eine innerlich entzweite Welt darstellt, die aus einer Sonnenseite und einer Schattenseite bzw. aus der Welt als Vorstellung und der Welt als Willen besteht. Die Sonnenseite ist der Schein, die Schattenseite ist das Sein.

Als erster Metaphysiker erkannte Schopenhauer den Willen als Wesensgrund der Welt, was den fest verwurzelten Glauben an das Primat des Intellekts vor dem Trieb seit der Aufklärung revolutionierte. Wie zuvor bereits verdeutlicht, gilt Schopenhauer als Wegbereiter der Gegenteilstendenz zur rationalistischen Moderne. Walter Schulz beschreibt diese Wende folgendermaßen: „Schopenhauer sucht als erster Denker die Konsequenz aus dem Dahinschwinden der traditionellen Metaphysik der Vernunft zu ziehen. Er entwirft das Bild einer Welt, die nicht mehr von der Vernunft, sondern vom Willen bestimmt ist, dessen Wurzel der Egoismus ist.“¹⁴⁸ Schopenhauer zufolge ist der Wille „das Primäre und Substantiale“, während der Intellekt „ein Sekundäres, Hinzugekommenes, ja, ein bloßes Werkzeug zum Dienste des Ersteren“ (WaWuV.II 228) ist. Er vergleicht die Beziehung zwischen dem Willen und dem Intellekt mit der der Wurzel und der Krone: „Die Wurzel stellt den Willen, die Krone den Intellekt vor“ (WaWuV.II 226). Während die Wurzel das Wesentliche und das Primäre ist, ist die Krone das Sekundäre und das Bedingte, denn das Sterben der Wurzel resultiert unausweichlich in dem Absterben der Krone, aber die Krone kann auch verwelken, wenn die Wurzel nicht stirbt (vgl. WaWuV.II 226).

Aus dieser Perspektive ist der Wille beherrschend, während der Intellekt gehorchend ist. Als Ding an sich bleibt der Wille stets unveränderlich. Es ist unmöglich, nach der Neigung des Intellektes den Willen zu verändern oder zu verbessern. „In dieser Hinsicht würde der Titel *Ἡγεμονικόν* dem Willen gebühren“ (WaWuV.II 233), so Schopenhauer. Der Wille lässt sich infolgedessen als der Herr betrachten. Im Vergleich dazu hat der Intellekt gar keine Macht. Er ist ein Diener des Herrn, dessen Bedürfnisse er befriedigen soll.

¹⁴⁸ Walter Schulz, *Philosophie in der veränderten Welt*. Pfullingen: Neske, 1984, S. 399.

2.2.2.2 Leiden als Basis des Existierens

Schopenhauer stellt die Konzeptionen der Vorstellung und des Willens nicht nur auf, um die Welt als eine Dichotomie zu beschreiben, sondern legt seiner fundamentalen Weltsicht die Doppelnatur der Welt zugrunde. Obendrein ist Schopenhauer zufolge alles Leben im eigentlichen Sinne Schmerz und Leiden, was sich auf die inhärenten Eigenschaften des Willens zurückführen lässt. Die erste dieser Eigenschaften besteht in der „Entzweiung“ (WaWuV.I 174) des Willens. Zwar ist der Wille allein Einer, aber die Erscheinungen sind als Objektivierung des Willens vielfältig. Zur Selbsterhaltung vernichtet jede Erscheinung anderes fremdes Leben, sodass ewige Kämpfe und Konflikte in der Vorstellungswelt die Folge sind. Die zweite inhärente Eigenschaft des Willens liegt in dessen Ruhelosigkeit. Da er „ein hungriger Wille ist“ (WaWuV.I 183), hat er keine endliche Befriedigung. Er befindet sich stets in einem Prozess des Strebens, der ewigen Schmerz und ewiges Leiden herbeibringt. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* stellt Schopenhauer die kämpferischen Phänomene in der Natur wie folgt dar:

So sehn wir in der Natur überall Streit, Kampf und Wechsel des Sieges, und werden eben darin weiterhin die dem Willen wesentliche Entzweiung mit sich selbst deutlicher erkennen. Jede Stufe der Objektivierung des Willens macht der andern die Materie, den Raum, die Zeit streitig. Beständig muß die beharrende Materie die Form wechseln, indem, am Leitfaden der Kausalität, mechanische, physische, chemische, organische Erscheinungen, sich gierig zum Hervortreten drängend, einander die Materie entreißen, da jede ihre Idee offenbaren will (WaWuV.I 174 f.).

Dieses Zitat offenbart einen wesentlichen Grund für den inneren Widerstreit unterschiedlicher Erscheinungen und das darauffolgende Leiden. Da die Vorstellungswelt dem *principium individuationis* unterworfen ist, funktioniert sie auf der Grundlage des Egoismus, was mit der Ansicht der Selbsterhaltung von Spinoza übereinstimmt. Da jede Erscheinung nur auf sich selbst gerichtet ist, vernichtet sie die anderen Existenzen zur Befriedigung ihrer Eigeninteressen und Bedürfnisse. Nur durch diesen Kampf erkämpft sich eine Stufe der Objektivierung des Willens ihr Dasein, so „[zehrt] der Wille zum Leben durchgängig an sich selber“ (WaWuV.I 175). Die ewigen Feindseligkeiten, Widerstreite und Leiden entstehen demzufolge aus dieser inhärenten Eigenschaft des Willens.

Die Selbstentzweiung des Willens schlägt sich in allen Phänomenen der Erscheinungswelt nieder, von den unteren Stufen der Objektivierung des Willens im Bereich des anorganischen Teils der Natur bis zur höchsten Stufe der Objektivierung im Menschen: „[W]ann z. B. anschließende Krystalle sich begegnen, kreuzen und gegenseitig so stören, daß sie nicht die rein auskrystallisirte Form zeigen können“ (WaWuV.I 176), so wird die Selbstentzweiung des Willens in der niedrigsten Stufe seiner Objektivierung vor Augen geführt. Diese im Inneren des Willens behaftete Eigenschaft gelangt am deutlichsten zur Sichtbarkeit im Menschen; zahlreiche innerliche Schmerzen wie Eifersucht, Hass, Angst, unaufhörliche Streitigkeiten und Konflikte zwischen Individuen werden wegen der Entzweiung des Willens in der menschlichen Welt zur Darstellung gebracht. Wie Schopenhauer zusammenfasst, ist „[d]ie Welt [...] eben die Hölle, und die Menschen sind einerseits die gequälten Seelen und andererseits die Teufel darin“.¹⁴⁹

Der zweite Grund für das Leiden des Existierens ist die Ruhelosigkeit des Willens. Im Grunde genommen ist der Wille „ein finsternes, dumpfes Treiben“ (WaWuV.I 178). Er kann niemals gänzlich befriedigt werden, denn ein erfüllter Wunsch schafft sofort Raum für einen neuen. Mithin befindet sich ein Individuum stets in einem Prozess des Forderns. Das Begehren ist langfristig, die Erfüllung dagegen kurzfristig, instabil, karglich und sogar illusionär. In diesem Sinne kann „[d]as Streben der Materie [...] daher stets nur gehemmt, nie und nimmer erfüllt oder befriedigt werden. So aber gerade verhält es sich mit allem Streben aller Erscheinungen des Willens. Jedes erreichte Ziel ist wieder Anfang einer neuen Laufbahn, und so ins Unendliche“ (WaWuV.I 195). Es liegt nahe, dass sich keine Materie in der Erscheinungswelt von dem Willen und folglich von dem Leiden befreien kann. „[W]as auch Natur, was auch das Glück gethan haben mag; wer man auch sei, und was man auch besitze; der dem Leben wesentliche Schmerz läßt sich nicht abwälzen“ (WaWuV.I 371). Das Leiden lässt sich infolgedessen als Basis des Existierens charakterisieren. Je deutlicher die Erkenntnis ist, desto stärker wird die Qual. Deshalb erreicht das Leiden den höchsten Grad

¹⁴⁹ Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena II*, Sämtliche Werke. Bd. 6, Wiesbaden: Brockhaus, 1947, S. 319.

im Menschen und in der menschlichen Welt leidet der Genius am meisten (vgl. WaWuV.I 366).

Zusammenfassend ist der Wille aufgrund seiner inhärenten Eigenschaften, also seiner Selbstentzweiung und seiner Ruhelosigkeit, als eine Quelle von Schmerz und Leiden zu erachten. „[S]olange unser Bewußtseyn von unserm Willen erfüllt ist, [...] wird uns nimmermehr dauerndes Glück, noch Ruhe“ (WaWuV.I 231), ganz zu schweigen von der wahren und ewigen Geistesruhe. Nach Schopenhauer ist eine Befreiung aus der Fessel der endlosen Forderungen nur durch das Ablenken der Aufmerksamkeit vom Willen möglich.

2.2.2.3 Askese und Resignation als Weg zur ewigen Geistesruhe

Schopenhauer zufolge kann eine ewige Geistesruhe erst durch die Vernichtung des Willens bzw. durch Resignation verwirklicht werden. Da der Wille aufgrund seiner inhärenten Eigenschaften die Quelle des Leidens ist, bleibt in logischer Konsequenz nur eine einzige endliche Erlösung: die Verneinung des Willens selbst.

Die Willensverneinung basiert auf einer Einsicht in das Wesen der Welt. Sobald man sich bewusst ist, dass der Sinn des Willens nichts als Sinnlosigkeit ist, dass der Wille nichts als entsetzliche Ziellosigkeit und Quelle von ewiger Qual ist, und dass das Wesen von einem im Grunde genommen mit dem Wesen der anderen gleichgesetzt werden kann, denn der Wille liegt außerhalb von Zeit und Raum und ist dem *principium individuationis* nicht unterworfen, bejaht der Wille sein eigenes Wesen nicht mehr. Ein „Abscheu vor dem Wesen“ (WaWuV.I 449) führt zu einer Verleugnung des eigenen Kerns, einer Verneinung des Willens selbst. Infolgedessen gibt das Individuum es auf, etwas zu begehren, ganz zu schweigen von der Befriedigung der eigenen Wünsche. Unter diesen Umständen hat man keine Lust mehr an Geschlechtsbefriedigung und Reichtum, stattdessen wird eine Haltung der Gleichgültigkeit gegenüber allen Dingen eingenommen. Da das Individuum sich dem Willen entzogen hat, kann nichts mehr seine Interessen, Neigungen, Streben, Ängste, Leiden oder Qualen erregen. Zur Verdeutlichung dieses psychologischen Zustandes führt

Schopenhauer eine Beschreibung von Madame de Guyon gegen Ende ihres Lebens an: „Mir ist Alles gleichgültig: ich kann Nichts mehr wollen: ich weiß oft nicht, ob ich da bin oder nicht“ (WaWuV.I 462). Diese Gleichgültigkeit hat freiwillige Askese und Resignation zur Folge, in denen die vorher unlöslichen Leiden und Qualen, Sehnsüchte und Habgier mit der Wurzel ausgerissen werden. Schopenhauer stellt diesen Umstand so dar: „Der Wille wendet sich nunmehr vom Leben ab: ihm schaudert jetzt vor dessen Genüssen, in denen er die Bejahung desselben erkennt. Der Mensch gelangt zum Zustande der freiwilligen Entsagung, der Resignation, der wahren Gelassenheit und gänzlichen Willenslosigkeit“ (WaWuV.I 448).

Georg Simmel stellt einen Vergleich zwischen der „Schwäche des Willens“ und dem „Erlöschen des Willens“¹⁵⁰ an. Seines Erachtens fehlt es dem Vertreter der Ersteren „durchaus nicht an Willen, im Gegenteil, er pflegt viele Ziele und oft mit verzweifelter Heftigkeit zu begehren; allein es fehlt ihm die dauernde Konzentration auf das einzelne Ziel“.¹⁵¹ Im Vergleich dazu verfügt der Asket über „die höchste Konzentration und zugespitzte Wirkung“.¹⁵² Die Asketen und Resignierten lenken ihre Aufmerksamkeit nicht auf die Außenwelt, sondern auf sich selbst, also auf ihren eigenen Willen. Durch das Erlöschen des eigenen Willens wird die Außenwelt ebenfalls bezwungen, denn ohne Subjekt existiert auch kein Objekt. Leute in asketischer Resignation werden von Schopenhauer als Heilige dargestellt. Ihm zufolge überwinden sie die Welt, indem sie ihren eigenen Willen überwinden.

Im Vergleich zu den Künstler:innen, die sich während des ästhetischen Genießens vorläufig von der Herrschaft des Willens emanzipieren können, sind nach Schopenhauer die Asket:innen und Resignierten, die den Willen verneinen und aufgeben, fähig, sich ewig von der Kontrolle des Willens zu befreien. Da sie zum „ungetrübte[n] Spiegel der Welt“ (WaWuV.I 462) werden, werden sie nicht mehr streben, nicht mehr kämpfen, sich

¹⁵⁰ Georg Simmel, a. a. O., S. 193.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Ebenda.

nicht mehr sorgen und folglich nicht mehr leiden. Die Welt erscheint ihnen nun als ein völliges Nichts, die Mannigfaltigkeit der Erscheinung wird aufgehoben. Schopenhauer fasst zusammen: „[k]ein Wille: keine Vorstellung, keine Welt“ (WaWuV.I 486). Endlich wird jene ewige Geistesruhe, „jener Friede, der höher ist als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüths, jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit“ (WaWuV.I 486) – so Schopenhauer – durch Askese und Resignation fortwährend zur Verwirklichung gebracht.

2.2.3 Der Auslöschungs- und Zerfallsprozess als ein willentlicher und zugleich willensverneinender Prozess

Wie oben bereits verdeutlicht wurde, war der Einfluss Schopenhauers auf Thomas Bernhard weitreichend und entscheidend. Im Roman *Auslöschung* spielt Schopenhauer auch eine wichtige Rolle bei Muraus Auslöschungs- und Zerfallsprozess. Es ist unumstritten, dass Bernhards Schopenhauer-Rezeption als ein Schlüssel für das Verständnis dieses Romans angesehen werden kann. Aus der Perspektive Schopenhauers gesehen ist der Auslöschungs- und Zerfallsprozess ein zugleich willentlicher und willensverneinender Prozess.

Einerseits ist Muraus Auslöschungs- und Zerfallsprozess ein willentlicher Prozess. Im Auslöschungsprozess zeichnet Murau ein Familien- und Wolfseggbild, das auf seinem subjektiven Willen zu Distinktion und Selbsterhöhung basiert. Er demütigt seine Familienmitglieder, deren Geistlosigkeit und Gemeinheit er kaum ertragen kann, und betrachtet Wolfsegg als eine Quelle der Widerwärtigkeit und des Schuldgefühls. Infolgedessen will er die Seinigen zersetzen und auslöschen. Nicht nur seine Familienmitglieder, sondern auch seine Freunde werden von ihm missbraucht, indem er sie erniedrigt und zerstört, damit er sich aus seiner Verzweiflung retten kann (vgl. A 596f.). Da er ausschließlich auf sich selbst fokussiert ist, vernichtet er die anderen zur Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse. Er will wie „Jeder Alles für sich, [...] und was sich ihm widersetzt, möchte er vernichten“ (WaWuV.I 391). In diesem Sinne ist er dem *principium*

individuationis unterworfen und bestimmt sich selbst durch eine Abgrenzung gegenüber den anderen. Seine „eigene Willensbejahung geht so weit, daß sie in den Bezirk anderer Willensbejahung einbricht und den Willen zum Leben im anderen Individuum zu vernichten strebt“.¹⁵³ Hier zeigt sich Murau starker Wille eindeutig. Ferner schreibt Murau nicht nur gegen die Menschen, er polemisiert auch gegen die ästhetische Tradition und die fotografische Technologie. Da sein Streben und seine Weltsicht als gerecht und überlegen dargestellt werden, will er alles, was seinem ästhetischen Konzept und seinem idealen Weltbild widerspricht, radikal auslöschen. So will er durch sein Auslöschungsprojekt die ganze Welt mitsamt ihrer Verzerrung, Verlogenheit und Lächerlichkeit ganz und gar vernichten – sein Bericht ist nichts anderes als ein Auslöschungsverfahren. Murau betrachtet die Welt stets aus seiner eigenen Perspektive heraus, auf seine voreingenommene Weise und mit seinen eigenen Wünschen und Absichten. In diesem Sinne ist er kein „willenloses Subjekt der Erkenntniß“ (WaWuV.I 209), kein „klarer Spiegel des Objekts“ (WaWuV.I 210) im Schopenhauer’schen Sinne, sondern ein Individuum mit starkem Willen.

Auf der anderen Seite ist der Auslöschungs- und Zerfallsprozess ein willensverneinender Prozess. Im Roman verfügt Murau neben einem starken Willen auch über ein objektives und klares Bewusstsein: Ihm werden sein „Hochmut“ (A 435) und seine Ungerechtigkeit gegenüber seinen Familienmitgliedern sowie Freunden deutlich bewusst. Darüber hinaus erlebt er eine rasche Verwandlung von der Hochzeit zur Beerdigung, sodass ihm die Vergänglichkeit sowie die Gebrechlichkeit des irdischen Daseins vor Augen geführt werden. Zudem bezeichnet er die Vergangenheit als eine „gähnende Leere“ (A 600) und sieht eine unausweichlich mit dem „Nichts“ (A 156) endende Zukunft voraus. In diesem Punkt gelangen alle Menschen zum selben Endergebnis, wodurch ihn eine große Gleichgültigkeit überkommt. Er ist somit imstande, die Tragikomödie auf der Weltbühne unbeteiligt zu beobachten. Wenn alles nur ein Schauspiel (vgl. A 432) ist, scheinen alle Anstrengungen sinnlos zu sein. So ist Murau einem von ihm ausgehenden geistigen Zerfallsprozess preisgegeben. Es liegt nahe, dass Murau in einem gewissen Moment den

¹⁵³ Friedhelm Decher, a. a. O., S. 33.

„Schleier der Maja“ zerreißt und eine Einsicht in die Wahrheit der Welt gewinnt. In diesem Sinne ist dies ein Prozess der Desillusionierung, ein Ergebnis der Enthüllung der Wahrheit des Lebens. In diesem Moment wird Murau zu einem „ungetrübte[n] Spiegel der Welt“ (WaWuV.I 462). Es ist nicht unvorstellbar, dass Murau am Ende des Romans auf sein Erbe verzichtet. Als Alleinerbe schenkt er ganz Wolfsegg der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien (vgl. A 650f.), was auch mit dem „Prinzip der Resignation“¹⁵⁴ erklärt werden kann. Diese Willensverneinung basiert auf seiner Einsicht in das Wesen der Welt. Da er ein objektives und klares Bewusstsein hat, bejaht er in gewissen Momenten seinen eigenen Willen nicht mehr, sodass er unter diesen Umständen keine Freude mehr an seinem eigenen Reichtum hat. Gößling weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass diese metaphorische Auslöschung Schopenhauers Aufnahme des buddhistischen Nirwana reflektiert.¹⁵⁵

2.2.4 Das ‚Nichts‘ als das Ergebnis des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses

Der Endpunkt von Muraus Auslöschungs- und Zerfallsprozess ist das Nichts. Einerseits richtet sich das auf seinem subjektiven Willen basierte Auslöschungsprojekt auf die Vernichtung seiner Familienmitglieder, seiner Freunde und sogar der ästhetischen Tradition der ganzen Welt mitsamt ihrer Verzerrung und Lächerlichkeit, andererseits reflektiert der Zerfallsprozess – ein Prozess der nüchtern-aufklärenden Ent-Täuschung – den durch den natürlichen Neigungswinkel des Daseins bedingten unausweichlichen Zerfall des Individuums. Die beiden Prozesse münden ins leere Nichts.

Dies steht wiederum in Übereinstimmung mit Schopenhauers Philosophie, deren End- und Zielpunkt das Nichts ist. Wie in 2.2.2.3 der vorliegenden Arbeit verdeutlicht wurde, ist der Wille aufgrund seiner inhärenten Eigenschaften die Quelle des Leidens. Demzufolge verbleibt in logischer Konsequenz nur eine einzige endliche Erlösung: die Verneinung des

¹⁵⁴ Riccarda Novello, *Die „rücksichtslose Freiheit“ des Neinsagens: Bernhards Auslöschung und die Philosophie Schopenhauers*, in: *Studia theodisca* VIII (2001), S. 163.

¹⁵⁵ Vgl. Andreas Gößling, *Auslöschung: Ein Zerfall*, a. a. O., S. 92.

Willens selbst. Da unsere Welt, bzw. die Welt als Vorstellung, eine Objektivation des Willens ist, ist die Aufhebung des Willens ebenso die Aufhebung der Welt:

[M]it der freien Verneinung, dem Aufgeben des Willens, nun auch alle jene Erscheinungen aufgehoben sind, jenes beständige Drängen und Treiben ohne Ziel und ohne Rast, auf allen Stufen der Objektivität, in welchem und durch welches die Welt besteht, aufgehoben die Mannigfaltigkeit stufenweise folgender Formen, aufgehoben mit dem Willen seine ganze Erscheinung, endlich auch die allgemeinen Formen dieser, Zeit und Raum, und auch die letzte Grundform derselben, Subjekt und Objekt. Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt (WaWuV.I 486).

Was nach der Willensverneinung übrig bleibt, ist der Zustand des Nichts. Dieses leere Nichts reflektiert Schopenhauers Aufnahme des buddhistischen Denkens. Tuan Tran zeigt auf, dass Schopenhauers Erlösungsgedanken „näher an der indischen Auffassung [...] als an der abendländischen“¹⁵⁶ sind. Mit einer Darstellung des Zustands des Nichts endet Schopenhauers Hauptwerk: „was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrig bleibt, ist für alle Die, welche noch des Willens voll sind, allerdings Nichts. Aber auch umgekehrt ist Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts“ (WaWuV.I 487).

Für Schopenhauer ist das Nichts ein idealer Zustand. In diesem Zustand existieren kein an sich selbst zehrender Wille und keine Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, stattdessen befindet man sich im Zustand des Nichts in einer wiedervereinigten Situation. Man befreit sich endlich von der ewigen Qual, der vergeblichen Bestrebung sowie der unaufhörlichen Streitigkeit und gewinnt nun „jene[n] Friede, der höher ist als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüths, jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit“ (WaWuV.I 486). Schopenhauer zufolge wird man in diesem Zustand ruhig, weil man nicht mehr fordert, wünscht oder begehrt; furchtlos, als man im leeren Nichts nichts zu verlieren hat; friedlich, denn man kann nicht mehr vom anderen willentlichen Individuum zerstört werden. Im Gegensatz zu populären Ansichten lobt Schopenhauer das Nichts. Für ihn ist das Nichts „das Beste, was überhaupt möglich ist, und deswegen unter allen Umständen das »Liebere«“.¹⁵⁷ Seines Erachtens hat man keinen Grund, mit Abscheu auf

¹⁵⁶ Tuan Tran, *Asiatische Philosophie: Schopenhauer und Buddhismus*. Nordhausen: Traugott Bautz, 2007, S. 99.

¹⁵⁷ Ludger Lütkehaus, *Nichts: Abschied vom Sein, Ende der Angst*. Zürich: Haffmans, 1999, S. 195.

den Zustand des Nichts zu reagieren; „das Nicht-seyn-werden ist so wenig ein Uebel als das Nicht-gewesen-seyn“.¹⁵⁸ Er ist davon überzeugt, dass das Nichts kein kalter und furchtbarer Zustand, sondern ein wiedergewonnenes Paradies ist. Für ihn ist nicht das Nichts, sondern die Existenz ein Irrtum. Mit seinem pessimistischen Blick zieht Schopenhauer endlich die Konsequenz: Das Leben soll verneint werden.

2.3 Die Begrenztheit von Schopenhauers Philosophie

Bemerkenswert ist, dass die Philosophie Schopenhauers aus lebensethischer Perspektive heraus unbefriedigend bleibt. Wie oben bereits verdeutlicht wurde, ist der Zustand des Nichts der Endpunkt seiner Philosophie. Nicht nur Schopenhauers Ästhetik, sondern auch seine Ethik haben eine Tendenz zum Tod. Schopenhauers „Anti-Theodizee kulminiert in einer Anti-Biodizee“,¹⁵⁹ so fasst Ludger Lütkehaus es zu Recht zusammen. Schopenhauer zufolge wäre es die beste Situation, wenn die Welt nie existiert hätte.

Es ist unumstritten, dass eine Erlösung nach Schopenhauer erst durch eine Befreiung aus der Kontrolle des Willens verwirklicht werden kann. Aber da der Wille im Grunde genommen der Wille zum Leben ist, führt die Willensverneinung unvermeidlich zu einem Erlöschen der lebenden Subjekte selbst. In diesem Sinne hat die Verneinung des Willens unvermeidlich eine Tendenz zur Selbstausslöschung. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* wird Schopenhauers Todeslob unabsichtlich zur Darstellung gebracht, indem er die „Ethik der Hindus“ preist, die nach ihm der Natur der Menschheit entspricht:

mit freiwilliger Buße und schrecklicher, langsamer Selbstpeinigung, zur gänzlichen Mortifikation des Willens, welche zuletzt bis zum freiwilligen Tode geht durch Hunger, auch durch Entgegengehen den Krokodilen, durch Herabstürzen vom geheiligten Felsengipfel im Himalaja, durch lebendig Begrabenwerden, auch durch Hinwerfung unter die Räder des unter Gesang, Jubel und Tanz der Bajaderen die Götterbilder umherfahrenden ungeheuren Wagens (WaWuV.I 459).

¹⁵⁸ Arthur Schopenhauer, *Berliner Manuskripte 1818–1830*, Der handschriftliche Nachlaß. Bd. 3, hg. von Arthur Hübscher. Frankfurt am Main: Kramer, 1970, S. 409.

¹⁵⁹ Ludger Lütkehaus, a. a. O., S. 190.

Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass manches extreme Verhalten zugunsten der Willensverneinung von Schopenhauer bejaht wird. Das Leben wird paradoxerweise durch die Vernichtung des Lebens erlöst. In diesem Sinne hat Terry Eagleton Recht: „The Schopenhauerian subject thus masters its own murder by suicide, outwits its predators through the premature self-abnegation of the aesthetic. The Schopenhauerian aesthetic is the death drive in action“.¹⁶⁰ Um die Philosophie Schopenhauers in die Tat umzusetzen, muss man zugleich willentlich und willensverneinend, begehrend und vernichtend, lebend und tot sein. Eagleton stellt fest: „this is not a happiness which could ever be actively realized: like the aesthetic state of a Schiller, it betrays and undoes itself as soon as it enters upon material existence“.¹⁶¹

Schopenhauers philosophische Schrift reflektiert eben diese unauflösbare Ambivalenz. Für ihn ist die Willensverneinung die höchste Form der Erkenntnis, aber spricht nicht aus jeder Zeile seines Werks seine klare Eigenschaft sowie sein starker Wille? Ist er – trotz seines Glaubens an die Vernichtung des Willens – nicht ein ehrgeiziger Philosoph, der sich mit Hegel in einem erbitterten Wettstreit befindet und die Herrschaft in der deutschen Philosophie anstrebt? Wenn er seine Philosophie wirklich glaubt und praktiziert, ist er streng genommen unfähig, zu schreiben und zu existieren, denn ohne den Willen existiert das lebende Subjekt auch nicht. Diesem latenten, sogar komischen Widerspruch bei Schopenhauer wird sich auch Thomas Bernhard bewusst. So kommt es, dass er Schopenhauer einen „Lachphilosophen“ sowie einen „großen Spaßmacher“ nennt. In einem Gespräch mit Fleischmann sagt Bernhard: „Aber beim Schopenhauer kann ich auch lachen. Je verbissener er ist, desto mehr ist er zum Lachen“.¹⁶²

Unter Beeinflussung von Schopenhauers Philosophie sind bei Thomas Bernhard auch diese unauflösbaren Widersprüche deutlich zu erkennen, besonders in seinem von der vorliegenden Arbeit analysierten Roman. Wie der Titel „Auslöschung. Ein Zerfall“ bereits

¹⁶⁰ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford [u.a.]: Blackwell, 1990, S. 164.

¹⁶¹ Ebenda, S. 165.

¹⁶² Thomas Bernhard und Krista Fleischmann, a. a. O., S. 44.

andeutet, entfaltet sich dieser Roman mit einer inhärenten Ambivalenz. Während Muraus Schreiben gegen seine Herkunft im familiären und geschichtlich-gesellschaftlich-sozialen Sinne in höchstem Maße affektgebunden ist und von seinem starken Willen bestimmt wird, entspricht seine Einsicht in den unausweichlichen Zerfallsprozess des Individuums, die Vergänglichkeit sowie die Gebrechlichkeit des irdischen Daseins eher der willensverneinenden Erkenntnis Schopenhauers. Während ersteres ein Prozess der Ich-Konstitution und Selbstrechtfertigung ist, ist letzteres ein Prozess der Desillusionierung und Selbstentäußerung.

Es soll aber deutlich gezeigt werden, dass Schopenhauers Philosophie humoristische Elemente enthält. Eagleton merkt an: „Though Schopenhauer is undoubtedly one of the gloomiest philosophers who ever wrote, there is an unwitting comedy about his work which has to do with the presence of the body within it.“¹⁶³ Schopenhauer stellt in seinem Hauptwerk eine Inkongruenztheorie des Lächerlichen auf, laut deren ein Kontrastphänomen als Grundlage für die Entstehung des Lachens betrachtet werden kann: „Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten“ (WaWuV.I 70). Dies bleibt unverzichtbar für die heutigen ausgereiften Theorien des Lachens. Obwohl seine Philosophie humoristische Elemente enthält, entwickelt Schopenhauer aber keine systematische Theorie über das Lachen. Die humoristischen Elemente sind stattdessen über seine ganzen philosophischen Schriften verstreut. Seines Erachtens ist das befreite Lachen eine Welthaltung, durch die man zwar zu einem „relativ tüchtige[n] Weltbewältiger“¹⁶⁴ werden kann, die einen im Grunde aber nicht zu erlösen vermag. Demzufolge kommt es ihm niemals in den Sinn, das befreite Lachen als eine Alternative zu der resignierten Willensverneinung zu betrachten. Für ihn gilt eine resignierende Willensverneinung stets als einziger Ausweg aus der Kontrolle durch den Willen und als der einzige Weg zur ewigen Geistesruhe.¹⁶⁵ Die

¹⁶³ Terry Eagleton, a. a. O., S. 153.

¹⁶⁴ Heinz Gerd Ingenkamp, *Erlösung durch Humor: Ansätze einer weitbejahenden Ethik bei Schopenhauer*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 79 (1998), S. 143.

¹⁶⁵ Vgl. zu dieser Passage den Kommentar in Yongqiang Liu und Xiaomeng Zang, *Wille, Genie, Musik: Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman Der Untergeher*, a. a. O., S. 150.

inhärente Ambivalenz innerhalb von Schopenhauers Philosophie bzw. die unauflösbaren Widersprüche zwischen dem Willen als grundlegendem ‚Ansich‘ und der Willensverneinung als höchster Form der Erkenntnis bleibt demzufolge ungelöst.

Das ist auch Nietzsches zentraler Einwand gegen Schopenhauer, denn es wird Nietzsche bewusst, dass die Schopenhauer'sche Willensverneinung aus einer lebensethischen Perspektive heraus unbefriedigend bleibt. Infolgedessen bestreitet er die Voraussetzung von Schopenhauers Philosophie. Nachdem er eine Einsicht in die Wahrheit der Welt gewonnen hat, folgt er nicht Schopenhauers Weg der Askese und Resignation, sondern schlägt einen eigenen Pfad der Bejahung ein. Er betrachtet das Leiden nicht als einen Anlass zur Verneinung des Lebens, sondern als einen Zwischenzustand zu einer höheren Lebensform. Nietzsche zufolge können die Lust und das Schöne niemals isoliert von dem Leiden und dem Hässlichen angesehen werden, und er schafft somit eine Zusammenschau von Leiden und Lust, Schönheit und Hässlichkeit. Er ist der festen Überzeugung, dass das Leben selbst dem Leben Wert und Sinn geben kann, indem das Leben nach seinem eigenen Trieb sich erweitert, erhöht, bereichert und vervollkommnet. Nietzsche verweigert das Endziel des Daseins und betrachtet die Menschheit in einem ewigen Entwicklungsprozess, in dem jede gegenwärtige Stufe von einer höheren überwunden werden soll. Durch die Aufstellung des Entwurfs des aufstrebenden Übermenschen transzendiert Nietzsche den passiven Nihilismus Schopenhauers und gibt dem menschlichen Dasein die unerlässliche Würde.

Auch für Thomas Bernhard ist Schopenhauers Philosophie aus einer lebensethischen Perspektive heraus nicht zufriedenstellend. Zwar war Schopenhauers Einfluss geistesentscheidend für Bernhard, jedoch erweist Schopenhauer sich lediglich als eine Station in Bernhards Entwicklungsprozess. Bernhard betrachtet Schopenhauer nicht einfach als ein unhinterfragbares Genie, sondern rezipiert ihn produktiv, indem er auf der Basis von Schopenhauers Philosophie seine eigene Denkhaltung entwickelt. Bernhards Haltung gegenüber Schopenhauers Philosophie reflektiert sich beispielsweise in seinen fiktiven Figuren. Im Roman *Alte Meister* sagt der Protagonist Reger, dass er Schopenhauer für seinen

eigenen Zweck missbrauchen müsse, damit er eine Überlebenschance habe.¹⁶⁶ Reger nimmt die Essenz von Schopenhauers Philosophie bzw. die Willensverneinung nicht auf. Er will nicht sterben, sondern „mit einer noch größeren Intensität“ (AM 28) weiterleben, er verneint den Willen nicht, sondern betrachtet die Lebenskraft als ein Gegengewicht des erstarrten Geistes. Auch in *Auslöschung* gesteht Murau, dass er das, was er über Schopenhauer spricht, zuerst selbst als besonders qualifiziert ansieht, jedoch schon nach wenigen Augenblicken erkennen muss, dass es ziemlich verrückt ist (vgl. A 157). Und er behauptet, dass er „gegen Schopenhauer auftreten“ (A 155) muss.

Für Murau ist das Nichts ein Endpunkt des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses, aber zugleich auch ein Zustandsort, an den die Frage anknüpft, wie man in diesem Zustand des Nichts im lebenspraktischen Sinne weiterexistieren kann, ohne sich selbst verneinen zu müssen, und wie man die Antinomie zwischen Willen und Willensverneinung, Auslöschung und Zerfall, Ich-Konstitution und Selbstentäußerung auflösen kann. Mit der Figur Murau führt Bernhard den Weg weiter, wo Schopenhauer zu philosophieren aufhört. Schon auf der ersten Seite des Romans deutet Murau die Daseinsmöglichkeiten nach dem Auslöschungs- und Zerfallsprozess an, indem er fünf literarische Texte erwähnt. Am Anfang des Romans gibt Murau seinem Schüler Gambetti fünf Bücher, auf die der Text immer wieder zurückkommt, nämlich Jean Pauls *Siebenkäs*, Franz Kafkas *Der Prozess*, Thomas Bernhards *Amras*, Robert Musils *Die Portugiesin* und Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie* (vgl. A 7f.). Diese fünf Bücher gelten als fünf Orientierungstexte, die poetische Alternativen im Zustand des Nichts offenbaren. Dadurch gibt Bernhard mit der Figur Murau seine Antwort, wie man mit dem Nichts leben kann, ohne sterben zu müssen. So bereichert er Schopenhauers Topos des Nichts, entwickelt ihn weiter und schlägt seinen eigenen Pfad ein. Dies wird in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit ausgeführt.

¹⁶⁶ Vgl. Thomas Bernhard, *Alte Meister: Komödie*. 17. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018, S. 287. Im Folgenden wird die Abkürzung „AM“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet.

3. Eine poetische Vernichtung des Nichts. Intertextuelle Bezüge zwischen *Auslöschung* und *Siebenkäs*

Der erste und wichtigste Orientierungstext ist Jean Pauls *Siebenkäs*.¹⁶⁷ In *Auslöschung* steht *Siebenkäs* als Muraus Kindheitslektüre für unversöhnliche Konflikte zwischen ihm und seiner Mutter, was eine Quelle seines „Herkunftskomplexes“ ausmacht.¹⁶⁸ Die intertextuellen Bezüge beider Werke lassen sich also nicht verneinen. Wie in 1.2 verdeutlicht wurde, fokussiert die bisherige Forschung allerdings hauptsächlich auf das Motiv des Doppelgängers sowie die dichotome Raumstruktur in den beiden Werken; der Topos des Nichts sowie die poetische Vernichtung des Nichts werden jedoch kaum beachtet. Zur Behebung dieses Untersuchungsdefizits soll in diesem Kapitel versucht werden, die Referenzen zwischen den beiden Texten auf Grundlage der vorliegenden Forschungsbefunde zu analysieren, damit nicht nur eine neue Perspektive für das Verständnis beider Romane gewonnen wird, sondern auch Daseinsmöglichkeiten im Zustand des Nichts im lebenspraktischen Sinne offenbart werden.

Siebenkäs, dessen Protagonist der Armenadvokat Firmian Stanislaus Siebenkäs ist, wird als „der erste realistische Eheroman der deutschen Literatur“¹⁶⁹ bezeichnet. Zur Befreiung aus einer bedrückenden Ehe und philisterhaften Umgebung nimmt Siebenkäs den Vorschlag seines „Seelenbruder[s]“¹⁷⁰ Leibgeber an, den eigenen Tod vorzutauschen. Nach dem Scheintod verlässt er seine Heimat Kuhschnappel und geht in die Baireuther Fantaisie, wo er seine Wiedergeburt erlebt. Wie für Murau in *Auslöschung* ist auch für Siebenkäs das

¹⁶⁷ Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 53. Der Originaltext lautet: „Der Jean-Paulsche SIEBENKÄS gehört sicherlich zu den wichtigsten der hier vorgestellten »Liegenschaften«.“

¹⁶⁸ Als Kind liest Murau stundenlang Jean Pauls *Siebenkäs* in der Bibliothek. Er ist so besessen, dass er das Briefordnen und das Abendessen vergisst, was seine Mutter, die keine Ahnung davon hat, was oder wer *Siebenkäs* und Jean Paul sind, überhaupt nicht verstehen kann. Als Strafe wird Murau für drei Tage in seinem Zimmer eingeschlossen (vgl. A 264–272). Dies spiegelt die unüberbrückbaren Konflikte zwischen Murau als einem ‚Geistesmenschen‘ und seiner geistlosen Mutter wider.

¹⁶⁹ Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 36.

¹⁷⁰ Jean Paul, *Siebenkäs*. Werke. Abt. I, Bd. 2, hg. von Norbert Miller. München: Carl Hanser Verlag, 1959, S. 55. Jean Pauls Werke werden im Folgenden im Fließtext nach der Ausgabe zitiert: Jean Paul, *Werke*, Abt. I: Erzählende und theoretische Werke, 6 Bd., hg. von Norbert Miller. München: Carl Hanser Verlag, 1959ff.; Abt. II: Jugendwerke und vermischte Schriften, 4 Bd., hg. von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann. München/Wein: Carl Hanser Verlag, 1974ff. Die römische Ziffer bezeichnet die Abt., die arabischen Ziffern bezeichnen die Band- und Seitenangabe.

Nichts ein wesentliches Problem, da er gleichzeitig mit Gottesverlust, Heimatverlust und Sinnverlust konfrontiert wird.

3.1 Der Zustand des ‚Nichts‘ in *Siebenkäs*¹⁷¹

3.1.1 Der Gottesverlust

Das „gottverlassene Nichts“¹⁷² schlägt sich vor allem im ersten ‚Blumenstück‘ des Romans, der apokalyptischen Traumdichtung *Rede des toten Christus*, nieder, die als „Essenz von Jean Pauls Dichtertum angesehen werden“¹⁷³ kann. Dieser Text wird oft als ein isoliertes Stück gelesen. Durch Madame de Staëls Übersetzung ins Französische aus dem Jahre 1810 hat sich dessen Einflussbereich über Frankreich auf ganz Europa ausgedehnt. Seine späteren Auswirkungen auf Heine, Gottfried Keller, Nietzsche und Dostojewski sind deutlich erkennbar. In diesem Text wird dem Leser ein leeres Nichts vor Augen geführt: Gott als äußeres Ordnungsprinzip existiert nicht mehr, stattdessen wird die Schreckensvision eines Verlustes des Gottesglaubens inszeniert. Dadurch will Jean Paul „Schrecken erregen, um die philosophischen Atheisten – und sich selbst – heftig zu rühren und zu erschüttern“.¹⁷⁴ Der Text hat drei Vorstufen, in denen der Verkündiger des Atheismus von einem personifizierten atheistischen Geist über Shakespeare bis zu einem Engel verändert wird. In der Endfassung von 1796 wird schließlich Christus als Sprecher ausgewählt, der unübertrefflich und am überzeugendsten ist.

Vor dem Auftritt Christi wird in dieser Traumdichtung zunächst eine schreckliche Atmosphäre geschildert. Das Ich erwacht um Mitternacht auf einem Gottesacker. Offene Gräber, fliegende Schatten und ein Ziffernblatt ohne Zahl machen zusammen eine Angstvision aus. Das erwachte Ich geht durch fremde Schatten und das Brausen von

¹⁷¹ 3.1 wurde auf der Grundlage eines Teils des folgenden Aufsatzes überarbeitet: Xiaomeng Zang, *Die Transzendenz des Nichts: Über den Humor in Jean Pauls Siebenkäs und Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 112–114.

¹⁷² Ludger Lütkehaus, a. a. O., S. 707.

¹⁷³ Herbert Gamper, *Jean Pauls Siebenkäs: Beitrag zu einer Interpretation*. Winterthur: Schellenberg, 1967, S. 94.

¹⁷⁴ Götz Müller, *Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“*, in: Ders., *Jean Paul im Kontext: Gesammelte Aufsätze*, hg. von Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, S. 116.

Lawinen, als der Beginn eines enormen Erdbebens ein grausames Unheil anzukündigen scheint.

In diesem Augenblick tritt Christus auf, „eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz“ (I/2, 269). So beginnt Jean Paul mit seinem „Experimentalnihilismus“.¹⁷⁵ Es handelt sich um einen erfundenen Christus, eine „nicht von der religiösen oder literarischen Überlieferung gedeckte Christusgestalt“.¹⁷⁶ Er verneint die Existenz Gottes: „Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater“ (I/2, 269), so verkündigt er. Er beraubt daneben die Toten aller Hoffnung der Erlösung: „[E]s kommt kein Morgen und keine heilende Hand“ (I/2, 271), hallt seine Stimme in dem unendlichen Raum wider. Der tote Christus hebt seine Augen empor „gegen das Nichts und gegen die leere Unermeßlichkeit und sagt: Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall!“ (I/2, 270) Das christliche Glaubenssystem wird vom Atheismus als ungültig verurteilt. Der unermessliche Raum, die unerträgliche Kälte sowie das absolute, leere Nichts werden als Folgen von Werte- und Gottesverlust manifestiert. In einer Epoche, in der das Christentum zunehmend säkularisiert wird, stand Jean Paul zwar im Gegensatz zu einigen seiner Zeitgenossen, wie den Politikern europäischer Länder, die versuchten, die christliche Religion als politische Legitimation für ihre Herrschaft zu nutzen. Dennoch hatte er bereits im 18. Jahrhundert – ein Jahrhundert vor Nietzsches Ausrufung, dass Gott tot sei – eine Einsicht in die Schreckensvision infolge des Gottesverlustes.

Die gottverlassene Welt hat eine Verabsolutierung der Einsamkeit des Individuums zu Folge: „[D]as ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahlenlose quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen- und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand.“ (I/2, 266) Die Menschen sind wie isolierte Atome über das unendliche Universum verstreut, ohne einen zusammenhaltenden Weltgeist. In einer atheistischen und entseelten Welt bewegen sie sich

¹⁷⁵ Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Maschine und Teufel: Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*. Freiburg [u.a.]: Alber, 1975, S. 277.

¹⁷⁶ Götz Müller, *Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“*, a. a. O., S. 111.

gefühllos und mechanisch, während sie von einer unheilbaren Wunde sowie der formlosen und unbegrenzten Ewigkeit bedroht werden. Ohne Mitgefühl und Übertragungskraft scheinen die Menschen einsame und heimatlose Waisen zu sein, die zufällig in die Welt geworfen werden.

Obwohl diese Traumdichtung oft als ein isoliertes Stück gelesen wird, hat sie eine enge Verknüpfung mit der Handlung des Romans *Siebenkäs*. Der Protagonist wird von seiner frommen Frau Lenette, der Tochter eines lutherischen Ratkopisten, als Atheist angesehen. Er äußert sich oft blasphemisch und scherzt über Gott. Im Gegensatz zu Lenette kann er in seiner Notlage keinen Trost durch die Religion erhalten.

Beachtenswert ist dabei, dass Siebenkäs zwar die Existenz Gottes leugnet, jedoch stets an die Unsterblichkeit der Seele glaubt. Im Vergleich dazu ist sein „Seelenbruder“ (I/2, 55) Leibgeber ein absoluter Atheist. Der auf einem Schiff zur Welt gekommene Leibgeber gehört sein Leben lang zum endlosen und gestaltlosen Meer. Er glaubt auf keinen Fall an die Unsterblichkeit der Seele. Hinter seiner Freiheit versteckt sich „Anarchie und Gefahr“¹⁷⁷. Die Schreckensvision, die in der apokalyptischen Traumdichtung dargestellt wird, deutet somit auf das Geschick Leibgebers hin.

An diesem Punkt stellen sich die Fragen: Wenn Gott nicht mehr als eine objektive Existenz betrachtet wird, wenn er als äußeres Ordnungsprinzip wegfällt, wenn man mit Glaubens- und Werteverlust konfrontiert wird, wie kann man das Ich und die Welt wiederherstellen? Wie kann die innere Notwendigkeit wieder konstituiert werden, sodass man einen Anker auf dem chaotischen und unendlichen Meer der Welt hat und nicht mehr als heimatlose Waise gefühllos und mechanisch existiert? Im Folgenden werden diese Fragen behandelt.

3.1.2 Der Heimatverlust

¹⁷⁷ Herbert Kaiser, *Jean Paul lesen: Versuch über seine poetische Anthropologie des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, S. 86.

Neben dem Gottesverlust wird Siebenkäs auch mit Heimatverlust konfrontiert. Seine Familie bietet ihm keine Wärme, und in seiner Heimat Kuhschnappel wird er als ein Sonderling betrachtet. Wie Murau, dessen Heimat kein geborgener Zufluchtsort ist, hat Siebenkäs ebenfalls ein gebrochenes Verhältnis zu seiner Familie und seiner Heimat.

Trotz anfänglicher Süße leidet die Ehe von Siebenkäs und Lenette unter langfristigen Streitigkeiten. Die Zwiste zwischen dem Ehepaar werden oft durch Kleinigkeiten im Alltag, die aus dem Namenstausch resultierende Zweifelhaftigkeit, ihre unlösbare, fortdauernde finanzielle Notlage usw. verursacht. Im Laufe der Zeit wird die Kluft zwischen den beiden immer weiter, sodass sie wie „zwei immer entferntere Inseln“ (I/2, 289) erscheinen. Es geht so weit, dass keine Versöhnung mehr durch menschliche Anstrengung zustande gebracht werden kann.

Bei genauerem Hinsehen wird klar, dass die obengenannten Zwiste nur oberflächliche Ursachen für den Bruch zwischen den beiden sind. Im Grunde genommen lassen sich die ehelichen Streitigkeiten auf die unterschiedlichen Charaktere von Siebenkäs und Lenette zurückführen; die ‚Wahlverwandtschaften‘ zwischen den beiden sind zu schwach. Während Siebenkäs einen Januskopf besitzt und trotz seiner philisterhaften Umgebung ein poetisches Ich zu konstituieren imstande ist, berücksichtigt Lenette nur die materielle und reale Welt. In Lenettes Blickfeld findet sich keine ‚zweite‘, poetische Welt als Alternative zur irdischen und endlichen Wirklichkeit.

Siebenkäsens Humor als ein Bindeglied der Endlichkeit und der Unendlichkeit kann Lenette auch nicht verstehen: „Er brachte sie nie dahin, seinen Spaß, anstatt zu widerlegen, ordentlich zu schmecken oder gar die menschliche Gesellschaft an seiner Seite auszulachen“ (I/2, 304). Lenette ist als eine typische Kleinbürgerin in Siebenkäsens Heimat Kuhschnappel anzusehen. Ähnlich wie Lenette nehmen die Spießbürger in Kuhschnappel dem Leben gegenüber keine humoristische Haltung ein. Sie können Siebenkäsens Scherze nicht begreifen, über die sie sich oft ärgern, und sie können sein komisches Verhalten nicht akzeptieren oder schämen sich sogar deswegen. Sie betrachten Siebenkäs und seinen Freund

Leibgeber als Sonderlinge, „so daß viele mit den Fingern auf beide wiesen und sagten: »Ei, seht das Paar oder par nobile fratrum!«“ (I/2, 475) Sie haben keinen Maßstab, an dem Siebenkäs gemessen werden kann. Er gehört nicht zu ihnen. Diese Konflikte zwischen Siebenkäs und den Spießbürgern in seiner Heimat können ebenfalls durch ihre unterschiedlichen Charaktere erklärt werden: „Die starre, durch ängstlich beachtete Konventionen geprägte Maske des Bürgers ist blind und und [sic!] undurchdringlich“.¹⁷⁸ In den „verknöcherten Herzen“ (I/2, 319) dieser Spießbürger gibt es keinen Platz für freie Schöpfung, ihre nur an Brauchbarkeit orientierten Seelen können die Herrlichkeit der Poesie nicht wahrnehmen, sodass sie – gefangen vom endlichen und realen Leben – keine Sehnsucht nach der ‚zweiten‘, unendlichen Welt haben. In *Hesperus oder 45 Hundposttage* (1795) weist Jean Paul bereits auf die Erbärmlichkeit des Lebens der Spießbürger hin,

weil es nichts hat als lange Tröge für den Magen, aus denen die Ketten für die Phantasie herabhängen – weils den Menschen zum Kleinstädter umsetzt – weils unser fliehendes Dasein aus einem Fruchttacker zur Säemaschine macht – weils einen fatalen Dunst ausdampft, der sich dick vor das Grab und über den Himmel ansetzt, und in dem sich der arme Expeditionrat von Mensch schwitzend, käuend, feist, beschmieret, ohne einen warmen Sonnenstrahl für sein Herz, ohne ein Streiflicht für sein Auge herumtreibt, bis ihn der Fall-Bock des Pflasterers auf den morastigen Drehplatz einrammt (I/1, 940f.).

So kommt es, dass Siebenkäs mit Heimatverlust konfrontiert wird. Die Realität ist ihm unzureichend, er sehnt sich nach Unendlichkeit und Freiheit. Im Unterschied zu den philisterhaften Spießbürgern seiner Heimat erkennt er die Möglichkeit der Harmonie zwischen Seele und Geist, Ideal und Leben, Gebundenheit und Freiheit. So wird er in seiner Heimat zu einem Fremden und befindet sich dort in einem Zustand der Unbehaglichkeit. Seine Familie und Kuhschnappel sind für ihn kein geborgener Zufluchtsort, sondern eine Quelle des Unverständnisses, des Zwistes und der Einsamkeit. Diese Unhaltbarkeit hat einen Ausbruch aus der Heimat zur Folge: Wie Murau, der zur Befreiung aus seinem „Herkunftskomplex“ nach Rom emigriert, verlässt Siebenkäs Kuhschnappel und geht in die Baireuther Fantaisie. Auf die Fragen, wie er dort mit seinem Heimatverlust umgeht, ob er in der endlichen und philisterhaften Welt einen Zufluchtsort finden und eine

¹⁷⁸ Herbert Gamper, *Jean Pauls Siebenkäs: Beitrag zu einer Interpretation*, a. a. O., S. 14.

Zusammenführung von Ideal und Real verwirklichen kann bzw. wie er seine seelische Heimat konstituiert, wird in 3.2 eingegangen.

3.1.3 Der Sinnverlust

Der Zustand des Nichts schlägt sich in *Siebenkäs* – wie in *Auslöschung* – in der philosophischen Dimension nieder. Mit seinem empfindsamen Herzen realisiert Siebenkäs die Leiden und die Vergänglichkeit des Lebens, die Absurdität und die Nichtigkeit der Welt sowie die Gebrechlichkeit und die Einsamkeit des Daseins. Dadurch erfährt er einen existentiellen Sinnverlust.

Siebenkäs beobachtet den Tod ganz aus der Nähe. Er durchlebt nicht nur seinen eigenen Scheintod, sondern auch den Tod seiner Ehefrau Lenette. Nach dem Tod Lenettes kehrt er in seine Heimat zurück; ein Gefühl der Unbeständigkeit ergreift ihn. Wie Murau, der den raschen Verfall von der Hochzeit zum Begräbnis erlebt, erfährt Siebenkäs in kurzer Zeit die Verwandlung von Leben zu Tod, von Freude in ewiges Schweigen, den Zerfall eines Lustschlosses zu Asche. Es kommt ihm vor, „als lägen um den Vulkan des Grabhügels mit seinem Krater die Landhäuser und unsere Lustschlösser und Weingärten angebaut, und die nächste Nacht verschütte sie“ (I/2, 516). Er kommt zu der Erkenntnis, dass das Vergehen der Zeit und das Verwelken des Lebens absolut und unveränderlich sind. Er überträgt den Schmerz und die Einsamkeit, die er empfindet, auf die allgemeine menschliche Situation. Die Existenz des Menschen auf der Welt erscheint wie ein kleiner Vogel, der auf einem zerbrechlichen Ast steht – nicht nur vergänglich, sondern auch einsam.

Siebenkäs akzeptiert diese Realität und hat Einsicht in die Wahrheit der Welt. Es ist ihm bewusst, dass „der Traum des Lebens [...] ja auf einem zu harten Bett geträumt“ (I/2, 564) wird. Mit einer unbeteiligten Zuschauerhaltung bezeichnet er die Welt als eine „opera buffa e seria“ (I/2, 382), in der jeder Mensch Akteur und Zuschauer zugleich ist. In einer ähnlichen Sichtweise sieht Siebenkäsens „Seelenbruder“ (I/2, 55) Leibgeber das Leben als eine „Partie

à la guerre“ (I/2, 504), ein „Karten- und Bühnenspiel“ und ein „Glück- und Kommerz-Spiel“ (I/2, 466).

Hierin liegt wiederum ein Anknüpfungspunkt zwischen Murau und Siebenkäs. Wie Murau, der das Leben als ein Schauspiel betrachtet (vgl. A 432), steht auch Siebenkäs in der Tradition von Schopenhauers Philosophie. Der Letztere stellt das Leben ebenso als ein Theaterstück bzw. eine „Tragikomödie“ (WaWuV.II 406f.) dar. Nach Schopenhauer können übermäßige Ernsthaftigkeit und Anstrengung einen Menschen nur lächerlich machen. Dies beschreibt er in *Parerga und Paralipomena* folgendermaßen:

Wenn man von der Betrachtung des Weltlaufs im Großen und zumal der reißend schnellen Succession der Menschengeschlechter und ihres ephemeren Scheindaseyns sich hinwendet auf das Detail des Menschenlebens, wie etwan die Komödie es darstellt; so ist der Eindruck, den jetzt dieses macht, dem Anblick zu vergleichen, den, mittelst des Sonnenmikroskops, ein von Infusionsthierchen wimmelnder Tropfen, oder ein sonst unsichtbares Häuflein Käsemilben gewährt, deren eifrige Thätigkeit und Streit uns zum Lachen bringt.¹⁷⁹

Alles ist lächerlich, alles ist vergänglich und vergeblich. Um den Anfang und den Schluss des Lebens walten ewiges Schweigen und Nichts. Der Mensch gleicht einer „Eintagfliege über *einer* Welle Zeit“ (I/2, 412). „Hin ist hin, tot ist tot“ (I/2, 316), so zieht sich der Gesang einer wandernden Sängerin durch *Siebenkäs*. Am Ende sind alle Sinne zerstreut und verschwunden, alles mündet in absolutes Nichts. Siebenkäs und Murau kommen zu dem gleichen Schluss.

Hieraus folgt die Frage, wie man mit dem Zustand des Sinnverlusts umgehen kann. Ist es möglich, angesichts des Nichts in der philosophischen Dimension eine neue Ordnung, einen neuen Sinn herzustellen? Wie kann man in dieser Situation das Leben aushalten und das Ich wieder konstituieren? Es ist festzustellen, dass anders als bei Schopenhauer das Nichts nicht der Schlusspunkt von Siebenkäsens Denken ist. Angesichts des Gottes-, Heimat- und Sinnverlusts will Siebenkäs einen neuen Raum erschließen. Somit lassen sich aus *Siebenkäs* Überlebensmittel im Zustand des Nichts ablesen. Diese Mittel eröffnen

¹⁷⁹ Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena II*, a. a. O., S. 308.

wiederum neue Möglichkeiten für das Verständnis des Bernhard'schen Romans *Auslöschung*, was im folgenden Unterkapitel ausgeführt wird.

3.2 Überlebensmittel im Zustand des Nichts in *Siebenkäs* und Zusammenhänge mit *Auslöschung*

Jean Paul und Thomas Bernhard führen den Weg weiter, wo Schopenhauer zu philosophieren aufhört. Sowohl in *Siebenkäs* als auch in *Auslöschung* lässt sich eine daseinsbezogene Alternative jenseits des Nichts erkennen – ein Konzept, das Überlebenswege angesichts des Nichts beschreibt. Damit soll die Frage beantwortet werden: Was kann man alternativ zur Willens- oder Lebensverneinung im Schopenhauer'schen Sinne tun, das nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch umsetzbar ist? Die beiden Protagonisten, Siebenkäs und Murau, versuchen, sich durch ästhetische Aktivitäten wie Lesen und Schreiben, mithilfe ihrer Mentorenfiguren, durch einen Ausbruch aus der Heimat und besonders durch eine Haltung des Humors gegen das Nichts zur Wehr zu setzen. Anders als Schopenhauers Philosophie, die in abstrakten Begriffen geschrieben ist, schreiben Jean Paul und Thomas Bernhard als Literaten in metaphorischer Sprache, die bei der Beschäftigung mit der Frage nach der Vernichtung des Nichts kraftvoller ist. Im Folgenden sollen die intertextuellen Bezüge zwischen *Siebenkäs* und *Auslöschung* sowohl auf anthropologischer als auch auf sprachlicher Ebene analysiert werden, damit neue Möglichkeiten jenseits des Nichts sowie neue Perspektiven für das Verständnis beider Werke offenbart werden.

3.2.1 Lesen und Schreiben als Akte der Ich-Konstituierung in *Siebenkäs*

Im Angesicht des Zustands des Nichts hat Siebenkäs seine Überlebensstrategien, zu denen das Lesen und das Schreiben gehören. Das Lesen bedeutet in diesem Roman kein einfaches Aneinanderreihen von Buchstaben, keine reine Aktivität zum oberflächlichen Amüsement, sondern es hat eine Auswirkung auf die Konstitution des Ichs. Mithilfe des Lesens werden

Leib, Seele und Geist miteinander versöhnt, das poetische Ich wird realisiert und die menschliche geistige Welt, die durch den Atheismus in unzählige flüchtige Teile zersprengt wurde, wird wieder geheilt und hergestellt. Doch wie kann diese Wiederherstellung erreicht werden? Im Folgenden wird die innere Logik dieser Frage verdeutlicht.

In der Vorrede von *Siebenkäs* kategorisiert Jean Paul das Publikum in drei Teile, nämlich das Leib- oder Kaufpublikum, das Seelen- oder Leseublikum und das Geist- oder Kunstpublikum (vgl. I/2, 16). Das Leib- oder Kaufpublikum interessiert sich nur für Geld und nimmt eine distanzierte Haltung zur Literatur ein. Diese Gruppe umfasst Geschäftsleute wie den Kaufherrn Jakob Öhrmann. Mitglieder dieser Gruppe betrachten sowohl Philosophen als auch Dichter als Narren und haben kein Interesse an anspruchsvoller Literatur. Das Seelen- oder Leseublikum besteht aus „Mädchen, Jünglingen und Müßigen“ (I/2, 17). Pauline, die Tochter Öhrmanns, gehört zu dieser Gruppe und liest nach ihrer eigenen Vorliebe. Beim Lesen wird ihr gefangenes Herz befreit, und ihre verborgene Seele erhält einen Blick auf eine blühende, weite Welt. Das Geist- oder Kunstpublikum besteht aus anderen Autoren, „die nicht nur für alle Nationen und alle Arten des Geschmacks Geschmack haben, sondern auch für höhere, gleichsam kosmopolitische Schönheiten“ (I/2, 17). Die Anzahl solcher Autoren ist sehr gering, sodass man sie leicht übersehen kann. Außerdem lesen sie die Werke Jean Pauls nicht, weshalb sie von ihm nicht in Betracht gezogen werden. Alles in allem zeigt sich, dass Jean Paul kein ihm passendes Publikum findet. Er muss sich folglich sein eigenes Publikum erschaffen.¹⁸⁰

Die notwendige Voraussetzung dafür ist, dass der Schriftsteller und der Leser über eine gemeinsame Ich-Natur verfügen.¹⁸¹ Jean Paul zufolge trägt jeder Mensch in sich alle Charaktere der Menschheit: „In jedem Menschen wohnen alle Formen der Menschheit, alle ihre Charaktere, und der eigne ist nur die unbegreifliche Schöpfung-Wahl *einer* Welt unter der Unendlichkeit von Welten“ (I/5, 208). Nur unter dieser Bedingung kann man die anderen verstehen, mit ihnen mitfühlen und reibungslos kommunizieren. Das Genie der Dichter liegt

¹⁸⁰ Vgl. Herbert Kaiser, a. a. O., S. 73.

¹⁸¹ Zur gemeinsamen Natur in Leser und Schriftsteller siehe Herbert Kaiser, a. a. O., S. 73–76.

darin, dass der Ton der Ich-Natur bei ihnen besonders laut, hell und deutlich klingt, während er bei durchschnittlichen Menschen schwach und vage ist. Deswegen kommt im Dichter „die ganze Menschheit zur Besinnung und zur Sprache; darum weckt er sie wieder leicht in andern auf“ (I/5, 209). Dies deutet bereits auf die Bedeutung des Lesens hin. Jean Paul beschreibt den Widerhall des Lesers beim Lesen in der Vorrede zum zweiten, dritten und vierten Bändchen von *Siebenkäs* folgendermaßen:

Und was tut denn, wenn dieses richtig ist, die Feder des Schriftstellers? Sie zieht wie eine Knabenfeder die Schrift, die die Natur schon mit bleicher Bleifeder in den Leser geschrieben, mit ihrer Dinte gar aus. Der Saite des Autors tönen nur die Oktaven, Quinten, Quartan, Terzen der Leser nach, keine Sekunden und Septimen; unähnliche Leser werden ihm nicht ähnlich, sondern nur ähnliche werden ihm gleich oder ähnlicher (I/2, 145).

In diesem Sinne sind Schriftsteller keine Erfinder, sondern sie bringen lediglich das deutlich zum Ausdruck, was bereits in ihnen angelegt ist und bei den Lesern vage und unbeleuchtet bleibt. Erst durch das Lesen wird die gemeinsame Ich-Natur des Lesers erweckt, sodass sich die beiden ähnlicher werden. Dadurch wird das dem Autor angemessene Publikum ausgesucht und aufgebaut.

Was genau aber ist diese gemeinsame Natur zwischen Autor und Leser? Jean Paul zufolge ist die „Entzifferung der Natur“¹⁸² bzw. der Ausdruck der Natur in uns die Poesie. Erst durch die Poesie wird der „Janus-Kopfe des Menschen“ (I/5, 66) bzw. die gedoppelte Menschennatur dargestellt, wird die latente Polarität, wie Materie und Geist, Gebundenheit und Freiheit, Realismus und Idealismus, harmonisiert. Wie Jean Paul schreibt, können nur „durch die Allmacht des poetischen Lebens [...] streitende Elemente [...] verschmolzen werden“ (I/5, 225).

Um diese These in allen Einzelheiten zu erörtern, werden hierbei die Kernsätze in *Vorschule der Ästhetik* angeführt: „[D]ie Poesie ist die einzige zweite Welt in der hiesigen“ (I/5, 30); „[d]ieselbe unbekannte Gewalt, welche mit Flammen zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in *ein* Leben verschmelzte, wiederholt in und außer uns dieses

¹⁸² Hans-Jürgen Schings, *Der anthropologische Roman: Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung*, in: *Deutschlands kulturelle Entfaltung: Die Neubestimmung des Menschen*, hg. von Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann und Rudolf Vierhaus. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016, S. 267.

Veredeln und Vermischen“ (I/5, 182); „wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrscht und knüpft, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich“ (I/5, 39); „[i]st eine Harmonie zwischen Leib und Seele, Erden und Geistern zugelassen: dann muß, ungeachtet oder mittelst der körperlichen Gesetze, der geistige Gesetzgeber ebenso am Weltall sich offenbaren, als der Leib die Seele und sich zugleich ausspricht“ (I/5, 97).

Jean Pauls Bemühung um das *Commercium mentis et corporis*, sein Versuch, die körperliche und die spirituelle Seite des Menschen miteinander zu verbinden, unterscheidet ihn stark von Descartes. Der kartesische Dualismus von *res cogitans* und *res extensa* führt zu einer unversöhnlichen Trennung des denkenden Erkenntnissubjekts und des rein körperlichen Daseins, sodass eine Zusammenführung zwischen Geist und Materie unmöglich ist. Die Anthropologie Jean Pauls ist dagegen der Versuch, „den Menschen in seiner Totalität zu verstehen“.¹⁸³

Zusammenfassend kann man sagen, dass Jean Paul zufolge das Lesen ein Akt der Ich-Konstituierung ist. Erst durch das Lesen wird die gemeinsame Natur erweckt und das poetische Ich wiederhergestellt. Wenn Gott als äußeres Ordnungsprinzip nicht mehr anerkannt wird und man mit Heimatlosigkeit und Sinnverlust konfrontiert ist, sollte man sich nicht nach außen, sondern nach innen zum „Bewusstsein des Ichs“ wenden, in dem die Ziffer der Natur ruht. Anders als alles andere wird das Ich am häufigsten vergessen, und erst nachdem man sich selbst zu einem Gegenstand der Betrachtung macht und sieht, kann man Totalität und Freiheit gewinnen. „Ohne dieses helle Bewußtsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt“ (I/2, 137).

Mithilfe der Konstituierung des poetischen Ichs kann somit eine neue Ordnung hergestellt werden. Einerseits wird die Synthese von Körper und Geist durch den Akt des Lesens bzw. durch die Realisierung des poetischen Ichs ermöglicht. Im Roman *Siebenkäs* geht beispielsweise die Lösung der finanziellen Notlage des Protagonisten mit seiner

¹⁸³ Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen: Niemeyer, 1983, S. 14.

geistigen Wiedergeburt einher. Andererseits werden die kraft des Atheismus in unzählige flüchtige Punkte zersprengten Menschen wieder in Harmonie gebracht. Jeder Mensch hat zwar wie eine Monade keine Fenster, aber die Menschen können dank ihres gemeinsamen poetischen Ichs miteinander verbunden werden.¹⁸⁴ Das Lesen und die Realisierung des poetischen Ichs gelten demzufolge als eine Heilung, eine geistige Auferstehung.

Beachtenswert ist, dass das Schreiben bei Jean Paul als eine Art Fortentwicklung des Lesens betrachtet wird. Während das Lesen ein Prozess der passiven Aufnahme ist, ist das Schreiben ein Vorgang der positiven Produktion: „Lesen heißt in die Schulkasse oder den Armensäckel einsammeln, Schreiben heißt eine Münzstätte anlegen; aber der Prägstock macht reicher als der Klingelbeutel. Schreiben verhält sich als eine sokratische Hebammenkunst, die man an *sich selber* übt, zum Lesen, wie Sprechen zum Hören“ (I/6, 1095).

Da der Ton des Göttlichen bei den Genies deutlicher klingt, können sie als Produzenten das poetische Ich durch das Schreiben zum Ausdruck bringen, während andere erst durch das Lesen ihre poetische Natur erwecken können. Im Vorgang des Schreibens wird die Polarität zusammengeführt, die Totalität hergestellt; „so wird Harmonie und Schönheit von beiden Welten widerstrahlen und die zu *einem* Ganzen machen, da es vor dem Göttlichen nur *eines* und keinen Widerspruch der Teile gibt“ (I/5, 66). Das Schreiben hat also eine ähnliche Funktion der Ich-Konstituierung wie das Lesen, aber im Vergleich mit dem Lesen ist das Schreiben mit stärkerer Energie geladen; dieses kann mit der schaffenden Kraft den Geist doppelt so sehr regen als jenes, „weil jenes dem weiblichen Empfangen ähnlich nur die Kräfte der Aufnahme bewegt, dieses aber dem männlichen Erzeugen ähnlich die Kraft des Schaffens in Anspruch nimmt und in Bewegung setzt“ (I/6, 1095).

Im Roman *Siebenkäs* hat die Hauptfigur eben diese Fähigkeit des Schreibens. Siebenkäs ist der Autor des Werks *Auswahl aus des Teufels Papieren* – eigentlich ein gleichnamiges Werk von Jean Paul selbst –, das satirisch, „ganz göttlich [...] und sehr himmlisch“ (I/2, 362)

¹⁸⁴ Zu Jean Pauls und Leibniz' Monadologie siehe Hans-Jürgen Schings, a. a. O., S. 261 und Wulf Köpke, *Erfolglosigkeit: Zum Frühwerk Jean Pauls*. München: Fink, 1977, S. 194–201.

ist. Der Instinkt des Göttlichen in Siebenkäs ist so laut, dass er seinen Schreibimpuls kaum zu unterdrücken vermag. Wenn Siebenkäs schreibt, versetzt in ihm „die Schreibfreude alle Blutkügelchen in ein solches Rennen und alle Ideen in einen solchen Wirbelwind [...], daß er bei seiner Lebhaftigkeit [...] als Platzgold losgegangen wäre, hätt' er nicht auf der Stelle nach einem besondern Temperier- oder Kühl-Pulver gegen freudige Entrüstung gegriffen und solches eingenommen“ (I/2, 81f.).

Angesichts der finanziellen Notlage, der unbefriedigenden Ehe, des Philistertums in der Kleinstadt Kuhschnappel und der durch die Hand des Atheismus zerschlagenen Welt wendet Siebenkäs sich zum Schreiben, mit dem er seine eigene Welt errichtet. Das Schreiben dient ihm demzufolge als eine Waffe, um sich gegen die Hindernisse des Lebens zu wehren. Damit wird Siebenkäs aus seiner heiklen Situation erlöst.

Zusammengefasst zeigt sich, dass Jean Paul bzw. Siebenkäs nicht aufgibt, durch das Lesen und Schreiben eine neue Ordnung zu etablieren, während Gott als äußeres Ordnungsprinzip nicht mehr funktioniert, weshalb sie unter der Hand des Atheismus einen Sinnverlust erleben und sich in einem Zustand der Unbehaustheit befinden. In diesem Sinne richtet sich Jean Paul „gegen die Nihilisten“,¹⁸⁵ welche die Wirklichkeit lieber selbstsüchtig vernichten, „um sich nur freien *Spiel*-Raum im Nichts auszuleeren“ (I/5, 31). Er drückt seine Ansicht über das Nichts wie folgt aus: „[I]ch kann niemals Nichts gewesen sein, denn ich war ewig ein Etwas für den Gedanken Gottes; sein Blick auf mich schuf mich“.¹⁸⁶ Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass Gott für Jean Paul im eigentlichen Sinne nicht tot ist, sondern als eine schöpferische Instanz in sich lebt. Gott zeigt sich jedoch nicht als traditionelles Bild von Jesus, sondern als das innere poetische Ich. Wenn man das Göttliche in sich bewahrt, kann man eine geistige Wiedergeburt verwirklichen und den Zustand des Nichts transzendieren. Da Lesen und Schreiben Prozesse der Realisierung des poetischen Ichs und

¹⁸⁵ Hans-Jürgen Schings, a. a. O., S. 265.

¹⁸⁶ Jean Paul, *Verstreut gedruckte Schriften*. Sämtliche Werke. Historische-kritische Ausgabe. Abt. 1, Bd. 18, hg. von Eduard Berend. Weimar: Böhlau, 1963, S. 44.

somit Akte der Ich-Konstituierung sind, fungieren sie zweifellos als Überlebensmittel im Zustand des Nichts.

3.2.2 Lesen und Schreiben als geistiges Refugium in *Auslöschung*

In *Auslöschung* spielt das Lesen ebenfalls eine relevante Rolle. Murau, der Protagonist des Romans, bringt seinem Schüler Gambetti das Lesen bei. Wie vorher erläutert wurde, gibt Murau Gambetti am Anfang des Romans fünf Bücher und um ihn zu erziehen, fordert er ihn auf, diese fünf Bücher mit aller Aufmerksamkeit zu lesen.

Das Lesen ist auch für Murau selbst von Bedeutung. Für ihn fungiert das Lesen als ein Fluchtpunkt, um dem Philistertum und der Banalität des Lebens seiner Elternwelt zu entkommen. In Wolfsegg gibt es fünf Bibliotheken, die von Muraus Urururgroßeltern gegründet wurden und in denen zahlreiche Bücher gesammelt sind. Diese Bibliotheken dienen als eine Fluchtutopie und ein ästhetischer Schutzraum für Murau. Einmal hat er sich „in der linken oberen Bibliothek verschanzt, [...] um Jean Pauls *Siebenkäs* zu lesen [...]. Stundenlang las [er] in dem Buch und hatte nach und nach alles um [s]ich herum vergessen“ (A 264). Hier befindet Murau sich in einem Zustand der Besonnenheit im Sinne Jean Pauls. Er wird von einem „überirdischen Trieb“ vorangetrieben, der „jenes Licht durch die ganze Seele“ wirft und einen „augenblickliche[n] Sieg über das Irdische, über dessen Gegenstände und unsere Triebe“ (I/5, 62) verwirklicht. Als eine Fähigkeit des Genies zeigt die Besonnenheit eine „Qualität der Mäßigung“¹⁸⁷. Im Vergleich mit durchschnittlichen Menschen, die stets von der verwirrenden Umwelt beeinflusst werden, vermag der geniale Mensch „auf Grund seiner Besonnenheit [...] eine sie reflektierende Distanz“¹⁸⁸ zur Außenwelt zu wahren. Demzufolge ist der geniale Mensch imstande, nicht der Außenwelt ausgeliefert zu sein, sondern sich vom Jetzt und vom Irdischen zu lösen. Wenn Murau in der

¹⁸⁷ Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, a. a. O., S. 65. Jean Paul orientiert seine Theorie der Besonnenheit an Herders Sprachtheorie. Zur Besonnenheit bei Herder siehe Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, a. a. O., S. 65–66.

¹⁸⁸ Sandra Hesse, *Von der Poesie der Religion zur Religion der Poesie: Überlegungen zum Verhältnis von Jean Paul, Schopenhauer und George*, in: *George-Jahrbuch* 8.1 (2010), S. 72.

Bibliothek völlig gebannt fünf Stunden lang Jean Pauls *Siebenkäs* liest, befindet er sich in eben diesem Zustand, denn er lässt alles Irdische außer Acht, öffnet das eigene Leben dem literarischen Werk und verbindet die eigenen Lebenserfahrungen mit denen des Poeten. Dadurch wird sein Gefühl von Einsamkeit zeitweilig aufgelöst und er gewinnt einen inneren Freiraum.

Schopenhauer beschreibt den ästhetischen Genuss bzw. ein vom Willen abgelöstes freies Schweben des Intellekts unter einem direkten Verweis auf Jean Pauls Begriff der Besonnenheit (vgl. WaWuV.II: 436).¹⁸⁹ Während des ästhetischen Genusses sind nach Schopenhauers Verständnis Subjekt und Objekt Eins. Man vergisst gänzlich seinen Willen, sodass man „nicht mehr, dem Satze vom Grunde gemäß, den Relationen nachgeht; sondern in fester Kontemplation des dargebotenen Objekts, außer seinem Zusammenhange mit irgend andern, ruht und darin aufgeht“ (WaWuV.I 209f.). Wenn Murau in der Bibliothek *Siebenkäs* liest, vergisst er alle irdischen Gegebenheiten und „[verliert] sich gänzlich in diesen Gegenstand“ (WaWuV.I 210). Damit befindet er sich in einem Zustand der reinen Kontemplation. Erst durch den Akt des Lesens in der Bibliothek ist er fähig, seiner philisterhaften Elternwelt zu entfliehen, die Kluft zwischen sich und seinem Objekt aufzulösen und als ein „reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntniß“ (WaWuV.I 210f.) zu existieren. In diesem Sinne schafft der Akt des Lesens trotz der scheußlichen Umgebung ein geistiges Refugium und verwirklicht ein Erlösungserlebnis; der Mensch kann „auf dem Sklavenmarkte des Augenblicks jede Minute verkauft werden und doch dichtend sich sanft und frei erheben“ (I/5, 58). Beachtenswert ist, dass die Befreiung aus der prosaischen Welt durch den Akt des Lesens nicht dauerhaft ist. Sobald der ästhetische Genuss zu Ende ist, tritt man unvermeidlich wieder ins alltägliche und endliche Leben zurück.

In diesem Prozess wird Murau zu einem passenden Publikum für Jean Paul. Sein poetisches Ich kann durch das Lesen von *Siebenkäs* erweckt und konstituiert werden. Der

¹⁸⁹ Zum Verhältnis von Jean Paul und Arthur Schopenhauer siehe Sandra Hesse, a. a. O., S. 71–74.

Schriftsteller und der Leser werden sich immer ähnlicher, denn der Schriftsteller – nach dem Verständnis Jean Pauls – „zieht wie eine Knabenfeder die Schrift, die die Natur schon mit bleicher Bleifeder in den Leser geschrieben, mit ihrer Dinte gar aus“ (I/2, 145).

Das durch das Lesen errichtete geistige Refugium Muraus besteht nicht nur aus Jean Paul und *Siebenkäs*, sondern auch aus anderen Philosophen und Schriftstellern. Um der Kunstfeindlichkeit und Geisteslosigkeit in seiner familiären Umgebung zu entkommen, schafft sich Murau eine mobile Bibliothek mit den für ihn wichtigen Schriftstellern und Werken an, darunter Montaigne, Descartes, Voltaire, Kant, Schopenhauer, Novalis, Bakunin, Dostojewski, Tolstoi und Lermontow.

Dieses geistige Refugium erweist sich als eine alternative Realität zur Alltagswelt der Familienmitglieder um ihn herum, die keine Kenntnis darüber haben, was *Siebenkäs* ist, die das klare Verständnis und die tiefe Einsicht als „*abwegige Gedanken*“ (A 259) betrachten, die für Literatur und Musik sowie für alles Geistige unempfänglich sind und sich ausschließlich für das Banalste und Primitivste interessieren. Die Elternwelt Muraus erweist sich somit als ein geistiges Trümmerfeld. Wann immer die Außenwelt sein Bedürfnis nach dem geistigen Leben nicht erfüllen kann und der Strudel des Alltags die Konstituierung seines höheren Ichs behindert, wendet Murau sich nach innen, zu seinem Bewusstsein des Ichs. Durch das Lesen schafft er sich zeitweilig eine neue Ordnung, einen eigenen ästhetischen Zufluchtsort.

Dies zeigt eine Ähnlichkeit mit *Siebenkäs* auf. Siebenkäs schafft sich ebenso einen ästhetischen Zufluchtsort mithilfe des Lesens und des Philosophierens. Der durch den ästhetischen Genuss errichtete Freiraum wird zu einem „selbstgeschaffene[n] Refugium der Seele“,¹⁹⁰ das „die ganze Trauer der Seele in Halbtrauer verwandelt“ (I/2, 197). Für Jean Paul ist das Lesen eine Aktivität der Ich-Konstituierung, die dazu beitragen kann, die Seele zu trösten und eine Lebensweise der Besonnenheit zu fördern.

¹⁹⁰ Peter Michelsen, *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962, S. 333.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Muraus Akt des Lesens, seine „Beschäftigung mit Literatur und Philosophie“ als „Überlebens- und Bewältigungsstrategie“¹⁹¹ aufgefasst werden kann. Obwohl der Akt des Lesens bei Murau nicht den anthropologischen Aspekt der Wechselbeziehung zwischen Materie und Geist wie bei *Siebenkäs* umfasst, schafft das durch das Lesen errichtete geistige Refugium zweifellos eine neue Ordnung, die als eine Gegenwelt zum kunstfeindlichen Elternhaus betrachtet werden kann. Das Lesen gilt demzufolge als ein Prozess der Heilung und der Ich-Konstituierung. Angesichts der philisterhaften Atmosphäre und des geistigen Trümmerfelds seiner Umwelt baut Murau mithilfe des Lesens eine Fluchtutopie auf, dank derer er sich – wenn auch nur zeitweilig – aus seiner heiklen Situation erlösen und eine poetische Alternative zum Nichts finden kann.

Auf der anderen Seite fungiert das Schreiben in *Auslöschung* als eine „Methode der Selbsterrettung“.¹⁹² Angesichts der geistlosen und primitiven Elternwelt sowie der von ihm als stumpfsinnig empfundenen Heimat Wolfsegg kommt Murau es in den Sinn, einen Bericht – sozusagen eine „Existenzskizze“ (A 615) – mit dem Titel *Auslöschung* zu schreiben. Dieser „Bericht ist nichts anderes als eine Auslöschung“, denn sein „Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles auszulöschen“ (A 199). Daraus geht hervor, dass dieser Bericht im Grunde genommen eine Waffe gegen die verkommene Umgebung ist. Muraus bewusste Abgrenzung gegenüber der Außenwelt durch das Schreiben zielt darauf ab, sich selbst zu rechtfertigen. Dieser Bericht ist demzufolge als eine „Verteidigungsschrift“¹⁹³ bzw. als eine Art der Auflehnung anzusehen. Durch das Schreiben rebelliert Murau nicht nur gegen seinen eigenen „Herkunftskomplex“ – seine kunstfeindliche Familie und sein vom Nationalsozialismus kontaminiertes Heimatland – sondern auch gegen die von ihm als widerwärtig empfundene Welt und ihre Bevölkerung mit ihrer immer schlechter werdenden geistigen Situation. In diesem Sinne ist das Schreiben

¹⁹¹ Bernhard Judex, a. a. O., S. 128.

¹⁹² Georg Jansen, a. a. O., S. 162.

¹⁹³ Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 115.

für Murau kein reines Vergnügen, sondern er beabsichtigt, durch das Schreiben Widerstand zu leisten bzw. „schreibend zu widerstehen und widerstehend, sich widersetzend zu schreiben.“¹⁹⁴

Doch der Akt des Schreibens ist nicht nur eine Art des Widerstands, sondern er hat auch eine heilende Funktion. Er ist „Abwehr und ‚Heilung‘ in eins“.¹⁹⁵ Wie Siebenkäs, der durch das Schreiben eine eigene Welt errichtet, schafft auch Murau sich durch das Schreiben eine fiktionale Zufluchtsstätte. Sein primitives Elternhaus, seine politisch kontaminierte Heimat und die gesamte geistlose Welt bedrücken Murau seit Langem, erst durch das Niederschreiben als Prozess der Abrechnung fühlt Murau sich erleichtert und kann sich mit sich selbst versöhnen. Auf diese Weise wird seine Existenz gerechtfertigt und sein Ich konstituiert. Sobald Murau seine Erlebnisse in *Auslöschung* niederschreibt, gewinnt er einen freien Schutzraum.

Beachtenswert ist, dass das durch Schreiben durchgeführte Auslöschungsprojekt nicht einfach auf eine völlige Tilgung, sondern auf eine Wiedergutmachung abzielt. Murau sagt zu Gambetti: „[D]as Alte auflösen, um es am Ende ganz und gar auslöschen zu können für das Neue. Das Alte muß aufgegeben werden, vernichtet werden, so schmerzhaft dieser Prozeß auch ist, um das Neue zu ermöglichen“ (A 211f.). Dem ist zu entnehmen, dass Murau sich nicht mit dem aus Vernichtung resultierten Zustand des Nichts begnügt und dass seine Auslöschung zweifellos ein „deutlich schöpferisches Element“¹⁹⁶ beinhaltet. Aber im Vergleich zu Jean Paul, der die durch das Schreiben hergestellte neue Ordnung als eine Zusammenführung der Polarität präzise beschreiben kann, weiß Murau nicht, „was denn das Neue sei“ (A 212). Doch in Muraus scheinbar pessimistischen Worten steckt seine kaum bemerkbare Leidenschaft und sein vorsichtiger Optimismus. Das Schreiben bietet ihm zumindest eine poetische Alternative jenseits des Nichts.

¹⁹⁴ Hans-Ulrich Treichel, *Auslöschungsverfahren: Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. München: Fink, 1995, S. 60.

¹⁹⁵ Ebenda.

¹⁹⁶ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 255.

Für Thomas Bernhard selbst spielt das Schreiben auch eine bedeutende Rolle. Es ist ihm Widerstand und Heilung zugleich. In *Drei Tage* erzählt Bernhard in einem langen Monolog von der Motivation seines Schreibens: „[W]arum bin ich eigentlich zum Schreiben gekommen [...]? *Aus Opposition gegen mich selbst plötzlich*, und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände [...] *alles* bedeuten... Ich wollte eben diesen ungeheuren Widerstand, und dadurch schreibe ich Prosa...“¹⁹⁷ Das Schreiben ist für ihn sogar eine „Lebensnotwendigkeit“.¹⁹⁸ In einer seiner Autobiografien schreibt er, „ich existierte nur, wenn ich schrieb“.¹⁹⁹ Das Schreiben ist für ihn ein Beweis für das Leben, eine Waffe gegen die Verrücktheit.²⁰⁰ Nicht zuletzt ist das Schreiben für ihn eine Methode, um sich von der lästigen Melodie des Alltags zu befreien und sich gegen die nihilistische Verzweiflung zu wehren.²⁰¹

3.2.3 Siebenkäsens Wiedergeburt durch seinen Doppelgänger Leibgeber

Außer Lesen und Schreiben bietet Siebenkäs die Freundschaft mit seinem Doppelgänger durch intersubjektive Beeinflussung eine weitere, daseinsbezogene Alternative im Zustand des Nichts an. „Doppelgängertum beruht auf der physischen Ähnlichkeit zweier Personen. In der Dichtung wird dieses Phänomen einerseits durch reale Personen verkörpert, deren Ähnlichkeit auf Zufall oder Verwandtschaft, im Bereich von Sage und Märchen auch auf das Eingreifen überirdischer Mächte zurückgeht“.²⁰² Der Gedanke, dass man eine zweite Existenz hat, entspricht dem dualistischen Weltbild des Christentums. Das Christentum teilt die menschliche Seele in Gut und Böse und betont die dualistische Opposition von Geist und

¹⁹⁷ Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: Ders., *Der Italiener*. Salzburg: Residenz Verlag, 1971, S. 155.

¹⁹⁸ Thomas Bernhard, *Der Keller: Eine Entziehung*. Salzburg: Residenz Verlag, 1976, S. 45.

¹⁹⁹ Thomas Bernhard, *Die Kälte: Eine Isolation*. Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 1981, S. 36.

²⁰⁰ In *Drei Tage* sagt Bernhard im Monolog, „dann wird man entweder verrückt oder man fängt an zu schreiben an... [...] Und das ist sicher die Ursache allen Übels, mit dem ich jetzt fertig zu werden hab“ (Thomas Bernhard, *Drei Tage*, a. a. O., S. 156).

²⁰¹ In einem Interview mit Nicole Casanova im Jahre 1978 sagt Bernhard: „Man selbst füllt die Leere aus. Ich fülle sie mit Sätzen aus. Ich versuche, Gedanken zu haben, und die Gedanken werden zu Sätzen, wenn ich Glück habe. Und so kann ich existieren – vielleicht. Aber die Leere taucht immer wieder auf, naturgemäß. [...] Und ich muß schreiben, sonst würde ich mich umbringen.“ (Thomas Bernhard und Nicole Casanova, *Ich fülle die Leere mit Sätzen aus*, in: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 64f.).

²⁰² Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 2008, S. 92f.

Körper. Diese Dualität führt zu einem Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit im Menschen, und ein „doppeltes Bewusstsein des Menschen [ist] nahezu gleichbedeutend mit einem Doppelwesen.“²⁰³

Das Motiv des Doppelgängertums eröffnet ein breites Feld für literarisches Schaffen. Jean Paul erzielt einen entscheidenden Durchbruch auf dem Gebiet der Werke mit Doppelgängermotiv, indem er erstmals in *Siebenkäs* das Wort „Doppeltgänger“ verwendet.²⁰⁴ In diesem Roman ist Heinrich Leibgeber der sogenannte „Doppeltgänger“ (I/2, 66) und „Seelenbruder“ (I/2, 55) des Protagonisten Siebenkäs. Vor allem zeigen die beiden eine physiognomische Ähnlichkeit: „beide hatten denselben Blitz der Augen, dasselbe erdfarbige Gesicht, dieselbe Länge, Magerheit und alles“ (I/2, 40), sodass man den einen nicht von dem anderen unterscheiden kann. Daneben haben sie eine unvorstellbare ähnliche Seelenstruktur, als ob sie eine „in zwei Körper eingepfarrten Seele“ (I/2, 39) hätten. Sie sind beide Intellektuelle und kämpfen für die Gerechtigkeit; sie haben „dieselbe Anfeindung des Kleinlichen“ sowie denselben „Ingrimm gegen den ehrlosen Eigennutz“ (I/2, 39); sie haben Einsicht in die Vergänglichkeit des Lebens und die Vergeblichkeit der Betriebsamkeit; sie bezeichnen die Welt als ein Theaterstück und die Menschen als Schauspieler; sie können alles aushalten und existieren in einer von ihnen als scheußlich und absurd empfundenen Gesellschaft, die sich als eine „schöne Irrenanstalt der Erde“ (I/2, 39) entpuppt, indem sie eine humoristische und zynische Attitüde einnehmen.

Trotz ihrer Ähnlichkeit auf den ersten Blick sind sie jedoch zwei Individuen. Bei näherer Betrachtung kann man deutliche Unterschiede in ihrem Wesen entdecken: Bereits auf der physiognomischen Ebene zeigen sich trotz der Ähnlichkeit Ungleichheiten. Im Vergleich mit Leibgeber erscheint Siebenkäs „länger und schlanker und gesichtjünger“; Leibgeber hat dagegen eine „etwas stärkere Schulter und Brust“ (I/2, 370). Außerdem leidet Leibgeber unter körperlichen Beschädigungen und hinkt. „Das Hinken verleiht Leibgeber dabei nicht zufällig einen gewissen diabolischen Zug, erinnert es doch an die bereits bekannte

²⁰³ Ebenda, S. 99.

²⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 100.

antagonistische Seelenstruktur von Gut und Böse aus dem Aufsatz *Etwas über den Menschen*.“²⁰⁵

Nicht zuletzt wird auch die Ähnlichkeit ihres Geistes durch ihre individuelle Andersartigkeit durchbrochen: „Siebenkäs verlieh, Leibgeber bestrafte lieber, jener war mehr eine horazische Satire, dieser mehr ein aristophanischer Gassenhauer mit unpoetischen und poetischen Härten“ (I/2, 40). Im Vergleich mit dem unbestechlichen, unnachgiebigen und „ungestüm[en]“ Leibgeber ist Siebenkäs „milder“ (I/2, 383), wärmer und sentimentaler. Dies lässt sich vor allem auf die Umstände der Geburt Leibgebers zurückführen. Leibgeber ist auf einem Schiff zur Welt gekommen, inmitten eines heftigen Sturms auf See von London nach Holland. Nicht nur seine Herkunft, sondern auch seine Zukunft ist eng mit dem gestaltlosen Wasser verbunden. Nach dem Scheintod von Siebenkäs will Leibgeber wie ein Bach wieder ins grenzlose Meer münden: „Heinrich dachte daran, daß er in einigen Tagen mit weggeworfnem Namen als ein kleiner Bach in das Weltmeer falle und darin ohne Ufer fließe und in fremde Wellen zergehe“ (I/2, 513). Leibgebers Wesen ist von den Eigenschaften des Wassers geprägt. Er gehört nicht zum festen und unveränderlichen Land, sondern zum endlosen und gestaltlosen Meer. Er ist unruhig, stark und weltbürgerlich; er hat eine freie Seele und befindet sich stets in Bewegung, eine Fixierung auf einen bestimmten Namen, eine Familie oder Heimat ist ihm naturwidrig und würde seiner freien Seele schaden.

Im Unterschied dazu ist Siebenkäs solide. Liebe und Freundschaft machen seinen wesentlichen Kern aus. Er kann die Ehe akzeptieren und ist zur Liebe fähig. Mit seiner frommen Frau Lenette hat er eine Familie gegründet. Daneben ist Siebenkäs von der Unsterblichkeit der Seele überzeugt. Er hofft, dass die Liebe die Verwesung des Körpers überdauern und eine ewige Verbundenheit ermöglichen kann. In diesem Punkt kann Leibgeber die Ansicht von Siebenkäs nicht teilen, denn Leibgeber glaubt keinesfalls an die Unsterblichkeit der Seele. Er ist so nüchtern und kalt, dass jeder Schleier des Trugs enthüllt und jede Täuschung verworfen wird. Die Welt entfaltet sich vor ihm als eine

²⁰⁵ Thomas Bilda, *Figurationen des ‚ganzen Menschen‘ in der erzählenden Literatur der Moderne: Jean Paul – Theodor Storm – Elias Canetti*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 86–87.

desillusionierende Szenerie. Die Schreckvision, die in der apokalyptischen Traumdichtung *Rede des toten Christus* detailliert beschrieben wird, deutet bereits auf das Geschick Leibgebers hin: Das Jenseits erscheint ihm als „leere Unermeßlichkeit“ (I/2, 270); „er trauert mit einem verwaiseten Herzen, das den größten Vater verloren, neben dem unermeßlichen Leichnam der Natur, den kein Weltgeist regt und zusammenhält, und der im Grabe wächst“ (I/2, 266). Im Gegensatz dazu „läßt Siebenkäs die Dinge in sich eindringen und sieht sie als integrierte Bestandteile seines Ich“.²⁰⁶ Für Siebenkäs besteht die Natur nicht aus zerbröckelten Punkten, sondern er lässt seine Seele mit der schweigenden Natur verschmelzen, was sein Herz mit Trost erfüllt. Bei genauerer Betrachtung wird also deutlich, dass hinter der Freiheit Leibgebers „Anarchie und Gefahr“²⁰⁷ steckt. Ohne die Fähigkeit der Liebe neigt der illusionslose und gestaltlose Leibgeber zu Einsamkeit, Zerstörung und Wahnsinn. Dies lässt sich durch das Schicksal des wahnsinnigen Schoppes in *Titan* beweisen, dessen Erlebnis die Fortsetzung Leibgebers ist.

Aber mithilfe des Doppelgängers Leibgeber vermag Siebenkäs sein poetisches Ich zu konstituieren und ein höheres, freieres Dasein zu realisieren. Der freie, illusionslose und kühne Leibgeber erweist sich in gewissem Maße als Siebenkäsens Mentor, der Siebenkäs Vorschläge macht und ihn der Stimme seiner philosophischen und humorvollen Seele folgen lässt. Dank seiner Hilfe kommt „das Beseelen des Körperlichen, die Tendenz Siebenkäsens“²⁰⁸ schließlich zustande, wodurch Siebenkäs sich aus der heiklen Situation befreit.

Um Siebenkäsens Identitätsproblematik zu lösen und sich der unglücklichen Ehe sowie der erstickenden Atmosphäre in seiner Heimat zu entziehen, kommt Leibgeber der Einfall des Scheintodes und des Namens austausches. Als Zeichen des gesellschaftlichen Verhältnisses ist der Name unvermeidlich mit den empirischen und irdischen Angelegenheiten verbunden; bei Siebenkäs ist sein Name auch mit der Ehe, dem Prozess

²⁰⁶ Martin Anderle, *Jean Pauls Leibgeber zwischen Doppelgängertum und Ich-Verlust*, in: *The German Quarterly*, 49.1 (1976), S. 17.

²⁰⁷ Herbert Kaiser, a. a. O., S. 86.

²⁰⁸ Ebenda, S. 103.

und der Familie verflochten. In dieser Hinsicht stellt der Name ein Hindernis für den Übergang in ein freieres Dasein dar. Die Loslösung vom Namen deutet somit auf eine Befreiung „von aller bürgerlichen Geltung: vom Nominalismus des Rechts, der Orthodoxie der Religion, den Ritualen des Gelehrtenstands“²⁰⁹ hin. Der Namensaustausch zwischen Siebenkäs und Leibgeber erweist sich infolgedessen als eine Bedingung für Siebenkäsens Konstituierung seiner höheren Ich-Gestalt.

Der von Leibgeber entwickelte Plan des Scheintodes ist auch eine unentbehrliche Voraussetzung von Siebenkäsens Wiedergeburt. Nach dem Scheintod lebt Siebenkäs mit dem Namen Leibgeber weiter. Hervorzuheben ist, dass Siebenkäs nicht völlig durch seinen Freund Leibgeber ersetzt wird, sondern als eine Zusammenführung von sich und seinem Doppelgänger existiert, wobei die „Idee der Einheit“²¹⁰ verwirklicht wird. In Siebenkäs wird eine Gestalt „im Zeichen der gegenseitigen Ergänzung [...] als ‚ganzer Mensch‘“²¹¹ entworfen.²¹² Nun besitzt Siebenkäs nicht mehr nur die Fähigkeit der Liebe und den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, sondern auch das Vermögen, nicht als isoliertes Individuum, sondern als Teil der schweigenden Natur zu existieren. Zudem verfügt er über den freien Geist Leibgebers, der wie das Meer unendlich, gestaltlos und uferlos ist. Leibgeber sagt zu ihm: „jetzo bist du frei wie ich – die Ketten sind abgetan – die Welt ist aufgemacht – da fahre nur recht frisch hinein wie ich und hebe dein Leben ordentlich erst an.“ Darauf erwidert Siebenkäs: „Du hast recht, [...] ich habe ein Wiedersehen wie nach dem Tode, heiter und still und warm steht der Himmel über uns“ (I/2, 519). Somit ist „das Beseelen des Körperlichen“²¹³ gelungen, eine polare Ganzheit wird in Siebenkäs hergestellt, und er „lebt zwischen Gebundenheit und Freiheit, Körperlichkeit und Geistigkeit.“²¹⁴

²⁰⁹ Ebenda, S. 94.

²¹⁰ Manfred Durzak, *Siebenkäs und Leibgeber: Die Personenkonstellation als Gestaltungsprinzip in Jean Pauls Roman Siebenkäs*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft* 5 (1970), S. 137.

²¹¹ Thomas Bilda, a. a. O., S. 52.

²¹² Thomas Bilda erklärt diese Ganzheitsvorstellung durch den „Mythos des Kugelmenschen“ in Platons *Symposion*, in dem die Liebe als „steter Suche der verloren gegangenen Hälfte eines einst ‚ganzen Menschen‘“ dargestellt wird. (Ebenda, S. 91).

²¹³ Herbert Kaiser, a. a. O., S. 103.

²¹⁴ Ebenda, S. 85.

Mithilfe seines Doppelgängers Leibgeber wird Siebenkäsens Identitätsproblematik gelöst und eine poetische Alternative jenseits des Nichts wird angeboten.

3.2.4 Muraus zeitweilige Erlösung durch Gambetti

Die Beziehung zwischen Murau und Gambetti in *Auslöschung* zeigt eine Ähnlichkeit mit derjenigen zwischen Leibgeber und Gambetti. Obwohl Gambetti nominell ein Schüler von Murau ist, ist ihr Verhältnis im Grunde nicht hierarchisch aufgebaut, sondern sie befinden sich in einer gleichrangigen Beziehung. Einerseits ist Gambetti der Schüler Muraus, andererseits ist Murau auch Schüler Gambettis (vgl. A 10). Gambetti sieht Murau als einen „Partner“ und einen ihm „entsprechenden Menschen“ (A 14). Murau beschreibt ihr Verhältnis wiederum folgendermaßen: „Gambetti, an den ich mich anklammere genauso, wie er sich an mich“ (A 513).

Es ist deutlich erkennbar, dass Gambetti eine relevante Rolle in Muraus Leben spielt, denn in Gambetti sieht Murau eine neue Lebensmöglichkeit. Gambetti entpuppt sich als ein Gegengewicht zu Muraus Umgebung. Wie bereits beschrieben ist Murau einem „Herkunftscomplex“ unterworfen, von dem er sich befreien will. Seine politisch kontaminierte Heimat Wolfsegg ist für ihn eine schwere Last, die mit seiner nach Freiheit und Geistigkeit strebenden Seele unvereinbar ist. Diese Abneigung gegen die Heimat spiegelt sich in seiner Abneigung gegen ihre Sprache wider. Nach Muraus Meinung ist die deutsche Sprache „eine rohe Sprache, ohne jede Musikalität“ (A 239), schwerfällig und unbeholfen, wodurch jede Idee erdrückt wird. Dementsprechend ist das deutsche Denken für ihn kein sich frei entfaltendes Denken, denn es kommt sehr schnell zur Erschöpfung unter der Last der Sprache. Infolgedessen erscheinen die Mitteleuropäer für Murau wie Puppen, die steif, unnatürlich und verkrampft sind (vgl. A 42).

In dieser Hinsicht wird Rom als das Gegenteil von Wolfsegg betrachtet. Für Murau ist diese Stadt eine Verkörperung von Natürlichkeit, Munterkeit und Vitalität, was sich wiederum in ihrer Sprache reflektiert. Nach Murau ist die romanische Sprache durch

„Mühelosigkeit und Leichtigkeit und *Unendlichkeit*“ (A 9) gekennzeichnet. Im Gegensatz zum deutschen Denken kann sich das romanische Denken dank seiner Sprache frei entfalten und vollständig entwickeln. Die Leute in Rom sind dementsprechend natürlicher, lebendiger und mit „einem hohen Intelligenzgrad“ (A 645) ausgestattet. Nach dem jahrelangen Leben in seiner Heimat, wo Murau zu ersticken drohte, entdeckt er „einen neuen Anhaltspunkt“ (A 202) in Rom, das die Auffrischung seines Daseins ermöglicht.

Gambetti ist eine Inkarnation dieser vitalen Stadt Rom. „In Gambetti verkörpert sich, was ‚Rom‘ für Murau bedeutet.“²¹⁵ Sein italienischer Name deutet bereits seine romanische Herkunft an. Für Murau ist Gambetti ein unentbehrlicher Teil seines römischen Lebens: „Was wäre meine römische Existenz ohne Gambetti“ (A 512), so fragt er sich. Von Murau her gesehen ist Gambetti ein Widerpart zu den Wolfseggern. Dank ihm wird die jahrelang akkumulierte Erstarrung und Last aufgelöst, sodass Murau mit einem neuen schöpferischen und leichten Leben beginnen kann.

Darüber hinaus symbolisiert Gambetti, „der Jüngling“ (A 513) und „der geborene *Phantasierer*“ (A 544), die Unbeschwertheit und den Schwung der Jugend. Sein Temperament stimmt mit Jean Pauls Beschreibung der Jugend überein. Jean Paul zufolge ist die Jünglingszeit die Blütezeit des Menschen sowohl in körperlichen als auch in geistigen Aspekten, das „schönste und wichtigste Jahrzehends der menschlichen Flucht ins Grab“ (I/1, 173). Die Jugend verkörpert die edelsten Eigenschaften des Menschen: „sein Idealismus, seine Verklärung, seine reine Liebe, aber auch sein Enthusiasmus, sein gläubiges Zutrauen, sein Hoffnungsreichtum, seine Daseinsfreude, seine Heiterkeit“.²¹⁶ In der Jünglingszeit wird man noch nicht von Nützlichkeitsabwägungen getrübt, ist man noch kein Einzelteil der riesigen Staatsmaschine und kein Sklave des prosaischen und unveränderlichen Lebens, stattdessen wird man noch vom Glanz des reinen Idealismus umfasst. „Folglich wird dem Menschen sein individueller Idealmensch am hellsten [...] gerade in der Vollblüte des

²¹⁵ Andreas Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 35.

²¹⁶ Hans-Heino Ewers, *Kindheit als poetische Daseinsform: Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert; Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck*. München: Fink, 1989, S. 122.

Jugendalters erscheinen“ (I/5, 561). Das Vorbeigehen der Jugend geht zwangsläufig mit einem realistischen und verblassten Leben einher. Sobald das „heilige Feuer der Jugend“ (I/5, 787) erlöscht, „so hat eine kalte Hand unsere Brust und unser Auge berührt“ (I/1, 173).

Nach Muraus Ansicht trägt Gambetti alle Züge der Jugend, beispielsweise Heiterkeit, Hoffnung und Fantasie. Murau sucht daher „in Gambettis Gestalt seine eigene Jugend wiederzugewinnen“.²¹⁷ Dadurch werden seine verlorene jugendliche Lebendigkeit und sein Enthusiasmus wiedererweckt, was seinem Dasein eine größere Geltung verleiht. Wie Siebenkäs, der mithilfe seines Doppelgängers Leibgeber seine Identitätsproblematik löst und eine Wiedergeburt ermöglicht, sieht auch Murau neue Möglichkeiten in der Gestalt des Jünglings Gambetti. In ihm findet Murau das Gegengewicht zu seinem eigenen Dasein, wodurch er Vitalität und Heiterkeit wiedergewinnt und vorübergehend seine Krise wegen des Heimatverlusts bewältigt.

Es besteht allerdings auch ein deutlicher Unterschied zwischen dem Doppelgängerpaar Siebenkäs-Leibgeber und dem Paar Gambetti-Murau. Zwischen den ersten beiden findet tatsächlich ein Meinungs austausch statt, indem die beiden Gespräche miteinander führen und Briefe wechseln. Ein weitreichender und tiefgehender Einfluss Leibgebers wird auf Siebenkäs ausgeübt. Unterstützt durch den freien Geist Leibgebers wird Siebenkäsens höheres poetisches Ich schließlich konstituiert und seine Identitätsproblematik ein für alle Mal gelöst. Im Vergleich dazu ist in *Auslöschung* nur eine „Monoperspektivität“²¹⁸ abzulesen. Gambetti entpuppt sich stets als passiver Adressat, „applaudierende[s] Publikum“²¹⁹; ein tatsächlicher Meinungs austausch zwischen Murau und Gambetti ist nirgendwo zu finden, sodass man nie erfährt, was Gambetti denkt. In diesem Sinne ist er lediglich eine „Wunschprojektion“²²⁰ Muraus. Es ist offensichtlich, dass in der Gestalt Gambettis imaginäre Elemente enthalten sind. Was für ein Mensch Gambetti wirklich ist, scheint für Murau nicht wichtig zu sein. Er projiziert seine eigenen Hoffnungen und

²¹⁷ Andreas Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 39.

²¹⁸ Hermann Helms-Derfert, a. a. O., S. 213.

²¹⁹ Ebenda, S. 214.

²²⁰ Ebenda, S. 211.

Wünsche auf ihn und definiert Gambetti als jemanden, der sein Gegengewicht ausmacht. In gewissem Maße hat Murau ein klares Bewusstsein davon: Er gesteht, dass er Gambetti „möglicherweise schon zerstört habe“ (A 645). Es liegt somit nahe, dass „Murau und Gambetti [...] ihre Identitäten nur imaginär austauschen [können]“,²²¹ was im klaren Gegensatz zu Siebenkäs und Leibgeber steht.

Doch auch wenn Gambetti mehr oder weniger eine „Wunschprojektion“²²² ist, auch wenn kein wirklicher Meinungsaustausch zwischen Gambetti und Murau stattfindet, wird Murau zweifellos mithilfe der Kraft Gambettis vorübergehend verändert. „[T]agtäglich erfrischt“ Gambetti Murau (A 512); auf der Piazza Minerva wird Murau zu einem neuen Menschen und findet wieder zu sich selbst (vgl. A 202). Man kann infolgedessen nicht negieren, dass Muraus Erlösung durch Gambetti zwar wegen des imaginären Elements nicht gründlich und dauerhaft sein kann, er aber zumindest mithilfe der Kraft Gambettis momentan erlöst wird. Durch die Gestalt Gambettis findet Murau ein Gegengewicht zu seiner Heimat, wird die sogenannte „entsetzliche fotografische Erstarrung“ (A 241) aufgelöst, sodass Lebendigkeit und jugendliche Heiterkeit hervorgerufen werden. So wird Murau von seinem „Herkunftskomplex“ befreit, und dieser heikle Zustand wird ebenfalls kurzzeitig durchbrochen.

3.2.5 Humor als ein Rettungsmittel in *Siebenkäs*²²³

„Humor ist Jean Pauls Hauptdarstellungsweise“.²²⁴ Bei der Einführung des Humorbegriffs aus England ins europäische Festland spielt Jean Paul eine nicht zu übersehende Rolle. In *Vorschule der Ästhetik* – Jean Pauls philosophisch reflektierte Theorie der Dichtung – wird Humor, „die schöpferische Grundkraft“²²⁵ der Seele, in den Mittelpunkt gerückt. Jean Paul

²²¹ Tobias Heyl, a. a. O., S. 207.

²²² Hermann Helms-Derfert, a. a. O., S. 211.

²²³ 3.2.5 und 3.2.6 wurden auf der Grundlage eines Teils des folgenden Aufsatzes überarbeitet: Xiaomeng Zang, *Die Transzendenz des Nichts: Über den Humor in Jean Pauls Siebenkäs und Thomas Bernhards Auslöschung*, a. a. O., S. 114–123.

²²⁴ Leilian Zhao, *Humor, poetischer Geist und Göttlichkeit bei Jean Paul, am Beispiel der Vorschule der Ästhetik und des Siebenkäs*, in: *Literaturstraße* 18.2 (2017), S. 119.

²²⁵ Kurt Berger, *Jean Paul: Der schöpferische Humor*. Weimar: Böhlau, 1939, S. 381.

bietet nicht nur eine grundlegende und wegweisende Definition des Humors, sondern verwirklicht auch als „praktizierender Humorist“²²⁶ in seinen „Romane[n] [...] in enger Verbindung mit seiner Theorie erstmals und nachhaltig Humor im explizierten Sinn als integralen Diskurs- und Darstellungsmodus“.²²⁷

Jean Pauls Humorbegriff ist von modernen Eigenschaften gekennzeichnet und wird von einer „im christlich-dualistischen Weltbild wurzelnden Poesie aufgegriffen“.²²⁸ Ihm zufolge ist der Mensch ein „aus so vielen Kräften zusammengeimpftes Wesen“, das „zum Gedeihen fast Sonne und Regen und Frühling und Herbst und Licht und Schatten zugleich bedarf“.²²⁹ Der menschlichen Seelenstruktur entsprechend bringt Humor auch gegensätzliche Kräfte ins Spiel. Durch eine Mischung von unterschiedlichen Kräften wird ein harmonischer Ausgleich verwirklicht. „Daher erfreuet sich der Humor oft geradezu an seinen Widersprüchen“ (I/5, 131). Der Humor fußt auf Endlichkeit, aber er kann die Beschränktheit der Endlichkeit überwinden und sehnt sich nach der Unendlichkeit.²³⁰ Außerdem lassen sich komische und erhabene Momente in der humoristischen Darstellung Jean Pauls vereinigen.²³¹ Eine Mischung von Skurrilem und Sublimem, Gebundenheit und Freiheit, Leben und Ideal ist im Humor nicht unvorstellbar. Mithilfe des Humors versöhnt sich – wie Jean Paul formuliert – „das unbehülfliche Leben mit dem ätherischen Sinn, so wie am Ufer eines stillen Wassers der äußere und der abgespiegelte Baum aus *einer* Wurzel nach zwei Himmeln zu wachsen scheinen.“ (I/5, 67)

In *Siebenkäs* gilt der Humor auch als ein wichtiges Rettungsmittel. Mithilfe des Humors kann die Titelfigur sich trotz der aus dem Atheismus resultierenden Hilflosigkeit, der aus

²²⁶ Kai Rugenstein, *Humor: Die Verflüssigung des Subjekts bei Hippokrates, Jean Paul, Kierkegaard und Freud*. Paderborn: Fink, 2014, S. 28.

²²⁷ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2, hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: de Gruyter, 2000, S. 101f.

²²⁸ Ebenda, S. 101.

²²⁹ Jean Paul, *Die Briefe Jean Pauls: 1794 bis 1797*. Bd. 2, hg. von Eduard Berend. München: G. Müller, 1922, S. 372.

²³⁰ Dies stellt Jean Paul durch eine Metapher anschaulich dar: „Er [der Humor] gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt“ (I/5, 129).

²³¹ Im Gespräch mit Johann Friedrich Abegg hat Jean Paul sich so geäußert: „das gewöhnliche Kleine der Menschennatur widerstrebend zu finden und, indem man in seiner Erhabenheit über dasselbe in der Mitte zwischen Schmerz und Erhebung darüberschwebt, – dies auszudrücken, heißt Humor und gibt die Erscheinung der Erhabenheit und des Komischen nebeneinander“ (Jean Paul, *Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen*. Gesammelt und hg. von Eduard Berend. Berlin: Akademie-Verlag, 1956, S. 30).

dem Heimatverlust resultierenden Einsamkeit sowie der aus der Realisierung der Vergänglichkeit des Daseins kommenden Melancholie eine innere Harmonie schaffen. Dadurch ist er imstande, sich in ein höheres und poetisches Ich zu verwandeln. Aus dieser Perspektive hat der Humor eine versöhnende und transzendente Funktion.

In der Figur Siebenkäs sind widersprüchliche Kräfte zu beobachten. Er ist komisch und erhaben, skurril und sublim zugleich; er verbindet das prosaische Leben mit dem poetischen Geist. „[E]r geht auf dem niedrigen Sokkus, aber oft mit der tragischen Maske, wenigstens in der Hand“ (I/5, 129), was eben die Eigenschaft einer humoristischen Figur ist. Einerseits kann er „als das umgekehrte Erhabene“ (I/5, 125) bezeichnet werden. Er erscheint als eine närrische Figur: er verhängt „sein schönes Herz mit der grotesken komischen Larve und [...] macht das kurze Spiel seines Lebens zu einem Mokierspiel“ (I/2, 288). Im Roman werden viele seiner Erlebnisse humorvoll dargestellt: Mit einem humoristischen Geist tauscht er beispielsweise mit seinem „Seelenbruder“ Leibgeber den Namen aus, was zu Streitigkeiten über sein Erbe führt. Zudem schreibt er „aus satirischer Bosheit“ (I/2, 52) mit Leibgeber Besuchskarten und trägt den Denkkzettel zu jedem Gebäude hinauf (vgl. I/2, 52). Nicht zuletzt sieht er wie ein „Springhase“ (I/2, 288) aus, der immer pfeift, singt und tanzt sowie vor Klienten nie eine Amtsmiene ziehen kann (vgl. I/2, 289).

Hinter Siebenkäsens komischen Handlungen und seinem unernsten Umgang mit dem Leben steckt jedoch ein ernster Kern. Im Grunde ist der Ernst eine notwendige Bedingung für echten Humor, denn ohne Ernst erweist sich der Humor nur als oberflächliches Possenspiel. Siebenkäs ist im eigentlichen Sinne bewusst albern und sein groteskes Benehmen, das „sich durch ständige Verletzung des Angemessenen und Würdigen aus[zeichnet]“, ²³² basiert auf seiner Einsicht in die Wahrheit der Welt. Mit einer Zuschauerhaltung ist ihm bewusst, dass die Welt einer „Irrenanstalt“ (I/2, 39) gleicht, die voller Torheit, Chaos und Absurdität ist. Es ist ihm klar, dass „der Traum des Lebens [...] ja auf einem zu harten Bett geträumt“ (I/2, 564) wird. Angesichts der von ihm als unheimlich

²³² Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, a. a. O., S. 250.

empfundenen Welt hat er „das doppelte Bewußtsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers“ (I/2, 288). Nachdem er das Wesen der Welt durchschaut und sich jeder Illusion entledigt hat, nimmt er eine nicht-ernst-nehmende Attitüde ein und lebt befreit und lachend. Es liegt nahe, dass er eine „Lachlust“ (I/2, 39) hat, er lacht nicht nur über die Welt, sondern auch über sich selbst. Durch das Lachen und den Spielgeist wird ihm das Leben erträglich, sodass er erlöst werden kann.

Mit diesem klaren Bewusstsein erweist Siebenkäs sich nicht nur als eine närrische und komische Figur, sondern auch als ein Sucher nach Freiheit, Unendlichkeit und Erhabenheit. „Zum Wesen des Humoristen gehört es [...], daß er sich über seine Daseinsbedingungen zu erheben versucht“.²³³ Obwohl Siebenkäs in Kuhschnappel von einer philisterhaften Umgebung gefangen ist, sehnt er sich stets nach einem höheren, freieren und poetischen Dasein. Dies prägt sich vor allem in seinem dichterischen Schaffen aus. In finanzieller Notlage, in banalen Alltagsverhältnissen schreibt Siebenkäs die Satire *Auswahl aus des Teufels Papieren*. Sein Freund Leibgeber erkennt diese Leistung besonders an: Es ist für ihn unglaublich, dass Siebenkäs, „der Advokat, in einem Kleinstädtchen, das nur Krämer- und Juristenseelen samt einiger darangehängter hoher Obrigkeit beleben, sich in seiner Satire zu solcher Kunstfreiheit und Reinheit habe erhöhen können“ (I/2, 362). Durch dieses satirische Schaffen, das die Reife von Siebenkäsens Poesie kennzeichnet, vermag er in seiner philisterhaften Heimat einen Zufluchtsort zu finden und eine Zusammenführung von Ideal und Realität zu verwirklichen. Nachdem die äußere Welt einstürzt, „blüht in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf“ (I/5, 93).

Zudem „zeigt sich die Erhabenheit [...] in der Liebe, in der Freundschaft und in der Natur“.²³⁴ Nach den Streitigkeiten mit Lenette verlässt Siebenkäs seine Wohnung und geht an einem Garten vorbei, in dem „[d]ie Sonne [...] warm über die knospenvolle Gegend [glänzt]“ (I/2, 334). Die Natur besitzt die magische Kraft, das einsame und bedrückte Herz zu trösten, schwierige Situationen zu überwinden und eine innere Freiheit zu schaffen. Unter

²³³ Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. München: Carl Hanser Verlag, 1963, S. 84.

²³⁴ Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, a. a. O., S. 253.

der Fürsorge der Natur fühlt sich Siebenkäs, als wohne sein Leben „statt in einem festen Herzen, in einer warmen, weichen Zähre, und sein beschwerter Geist dränge sich schwellend durch eine Kerker-Fuge hinaus und zerlaufe [...] zu einer blauen Ätherwelle“ (I/2, 334). Somit entscheidet er sich, seiner Frau zu vergeben. In diesem Augenblick wird seine Seele sublimiert und ein erhabenes, reines, helles Gefühl bemächtigt sich seiner.

Im Roman erreicht die humoristische Darstellung ihren Höhepunkt mit dem Scheintod, der eine Mischung von widersprüchlichen Komponenten ist. Hinter seiner komischen und skurrilen Oberfläche versteckt sich ein ernster und erhabener Kern; er verknüpft das prosaische Leben mit einem poetischen Geist und kann als eine „opera buffa e seria“ (I/2, 382) bezeichnet werden. Zudem stellt sich die Wahl des Scheintodes als eine lebensbejahende humoristische Haltung heraus. Der Lug-Tod ist „im Gegensatz zum biologischen nicht das Ende des Ich, sondern Verjüngung, zweite Geburt“.²³⁵ Mit dieser Wiedergeburt affirmiert Siebenkäs das Leben.

Der Plan des Scheintodes wird von Leibgeber mit „einer feierlichen, leidenschaftlichen und humoristischen Begeisterung“ (I/2, 374) vorgeschlagen. Es ist im Grunde ein unernerster Umgang mit dem Leben, der „alle komische[n] Romane und komische[n] Opern übertr[iff]t“ (I/2, 377). Der ganze Vorgang wird närrisch und skurril dargestellt: Siebenkäs verstellt sich und tut, als bekomme er einen Schlaganfall. Vor dem Scheintod lädt er einen Landschreiber ein und testiert scherzhaft. Um zu vermeiden, dass der Plan vom Scheintod herauskommt, gibt Leibgeber dem Advokaten einen Totenkopf, der unerwünschte Besucher zurückschrecken soll. Schließlich hält Leibgeber eine ernsthafte und leidenschaftliche Rede an einem in Wirklichkeit leeren Grab. All dies sieht komisch und absurd aus; mit dem Täuschungsmanöver hintergehen Siebenkäs und Leibgeber alle.

Offenkundig ist aber, dass der humoristische Scheintod gleichzeitig ein Ausweg aus der Krise und ein Weg zur Freiheit ist. Durch den Scheintod wird Siebenkäs von der Ehe und der finanziellen Notlage befreit; seine Probleme im realen Leben werden gelöst. Zudem

²³⁵ Beatrix Langner, *Jean Paul. Meister der zweiten Welt: Eine Biographie*. München: Beck, 2013, S. 211.

beobachtet Siebenkäs den Tod von Lenette aus der Nähe, wodurch ihm die Nichtigkeit des Lebens deutlich bewusst wird. Mit klarem Bewusstsein und heiterem Gemüt lacht Siebenkäs den existentiellen Sinnverlust weg, somit wird er zu „ein[em] neue[n] Mensch[en]“, in dessen Herz „eine frühlingwarme, fruchtbare Liebe [...] alle Fibern und Adern aus[dehnt]“ (I/2, 516). Nach dem Scheintod geht er in die Baireuther Fantaisie, wo er seine Wiedergeburt zelebriert. Er „durchwandle [...] als Abgeschiedner von den Sterblichen eine zweite verklärte Welt“ (I/2, 517). Diese zweite Welt ist die poetische Welt, eine „Sphäre von Gott“, ²³⁶ die im Gegensatz zu der prosaischen irdischen Welt steht. Durch den humoristischen Scheintod wird Siebenkäs endlich von der Beschränktheit des Endlichen erlöst und in ein höheres und freieres Dasein versetzt.

Zu beachten ist, dass Jean Pauls Humor im Unterschied zu einer willensverneinenden Weltsicht zum Leben Ja sagt und die Formel der *amor fati* praktiziert. „Jean Pauls Humor ist im positiven Sinne ‚Welthumor‘, niemals nur eine Haltung, die das Leben im Grunde verneint“.²³⁷ Diese willensbejahende humoristische Haltung wird besonders im folgenden Textabschnitt aus dem „Extrablättchen über den Trost“ (I/2, 196) deutlich:

Eine große, aber unverschuldete Landplage sollte uns nicht, wie die Theologen wollen, demütig machen, sondern stolz. Wenn das lange schwere Schwert des Kriegs auf die Menschheit niedersinkt und wenn tausend bleiche Herzen zerspalten bluten [...]: so erhebe sich stolz dein Geist, und ihn ekle die Träne und das, wofür sie fällt, und er sage: »Du bist viel zu klein, *gemeines Leben*, für die Trostlosigkeit eines Unsterblichen, zerrissenes unförmliches Pausch- und Bogen-Leben (I/2, 199).

Die Leiden des Daseins führen für Jean Paul demnach nicht zu einer Verneinung des Lebens im Sinne Schopenhauers, sondern zu einer willensbejahenden humoristischen Haltung führen. Die Leidhaftigkeit und Gebrechlichkeit des Lebens werden im Humor nicht beklagt, sondern belächelt. „[E]rhebe sich stolz dein Geist“, dieser Ausdruck steht in Übereinstimmung mit Nietzsches dionysischem Jasagen und seiner Formel der *amor fati*. Angesichts der Leidhaftigkeit des Lebens und des existentiellen Sinnverlusts lobt Jean Paul

²³⁶ Zhao Leilian, *Humor; poetischer Geist und Göttlichkeit bei Jean Paul*, a. a. O., S. 120. Jean Paul zufolge kann die Göttlichkeit in der Poesie präsentiert werden. Er nimmt eine ambivalente Attitüde der Religion gegenüber ein. Lebend in einer Epoche der Säkularisierung des Christentums ist Jean Paul einerseits gegen die komplexen Riten und Zeremonien des Christentums und glaubt nicht mehr an Gott als ein äußeres Ordnungsprinzip, andererseits weist er auf die Beschränktheit der Rationalität sowie die Gefahr der Verneinung der Göttlichkeit hin.

²³⁷ Kurt Berger, a. a. O., S. 196.

den Mut und den aufstrebenden Geist des Menschen. Siebenkäs ist auch keine resignierende Figur: Nachdem er das Wesen der Welt durchschaut hat, lebt er nicht pessimistisch oder asketisch, sondern befreit und lachend, als ob er sagte: „Sieh’ her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen!“²³⁸ Mit seinem humoristischen Geist und seiner Liebe zur Welt ist er imstande, ein höheres, freieres und poetisches Dasein zu führen.

In summa ist der Humor bei Jean Paul „der große Versöhner“.²³⁹ Ein Leidender versöhnt sich mit dem Leiden, indem er „über sein Leiden scherzt, so bricht er den Bann seines Leidens über ihn“.²⁴⁰ Jean Paul zufolge stehen sich das Komische und das Erhabene, der Realismus und der Idealismus, die Endlichkeit und die Unendlichkeit, die Gebundenheit und die Freiheit nicht feindlich gegenüber, sondern können miteinander synthetisieren und durch den Humor einen Ausgleich schaffen. Aus dieser Perspektive kann Humor als ein „Gesamtgefühl“²⁴¹ aufgefasst werden. Dies entspricht einer göttlichen Welt, weil „es vor dem Göttlichen nur *eines* und keinen Widerspruch der Teile gibt“ (I/5, 66). Somit befreit man sich im Humor von allen widersprüchlichen Kräften und „kehrt zur ursprünglichen Harmonie der Innenwelt“²⁴² zurück. Es liegt nahe, dass Siebenkäs im Angesicht des gottesverlassenen Nichts, des Zustands der Unbehaustheit und des Sinnverlustes mithilfe des Humors die Konflikte mildern kann. Mit Spielgeist kann er den existentiellen Sinnverlust weglachen; durch satirisches Schaffen vermag er in seiner philisterhaften Heimat einen Zufluchtsort zu finden; anhand seines humoristischen Scheintodes ist er imstande, ein höheres und freieres Dasein zu finden. In diesem Sinne verfügt Humor über eine versöhnende und transzendente Funktion.

²³⁸ Sigmund Freud, *Der Humor*, in: Ders.: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, Gesammelte Werke. Bd. 14, hg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. Frankfurt am Main: Fischer, 1976, S. 389.

²³⁹ Kurt Berger, a. a. O., S. 188.

²⁴⁰ Max Kommerell, *Jean Paul*. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, S. 414.

²⁴¹ Harald Höffding, *Humor als Lebensgefühl (Der grosse Humor): Eine psychologische Studie*, übersetzt von Heinrich Goebel. Leipzig/Berlin: Teubner, 1918, S. 62.

²⁴² Zhao Leilian, *Humor, poetischer Geist und Göttlichkeit bei Jean Paul*, a. a. O., S. 119.

3.2.6 Humor als eine ‚Existenzüberbrückung‘ in *Auslöschung*

In *Auslöschung* ist der Humor auch eine Methode des Protagonisten, sich gegen die Verlogenheit, Absurdität und Nichtigkeit der Welt zur Wehr zu setzen und sein gebrechliches Ich zusammenzuhalten. In diesem Werk schlägt sich der Humor vornehmlich in einer Goethe-Invective nieder, in der die Strategie der literarischen Karikatur²⁴³ verwendet wird. Im Grunde genommen ist das Karikieren ein „Verfahren der Verringerung des Erhabenen durch groteske Übertreibung“,²⁴⁴ ein Prozess der „karikierende[n] Depotenzierung“.²⁴⁵ Depotenzieren ist das Gegenteil von Potenzieren; während Letzteres darauf hinzielt, ein niedriges Objekt zu erhöhen und zu idealisieren, zielt Ersteres darauf ab, ein hohes Objekt herabzusetzen und zu verkleinern.²⁴⁶

Mit dieser Strategie wird die konventionell akzeptierte geniale und großartige Gestalt Goethe in *Auslöschung* aufgelöst, stattdessen wird ein kleines und lächerliches Goethebild demonstriert. Dies stimmt mit der Ansicht von Jean Paul überein, dass Humor „als das umgekehrte Erhabene“ (I/5, 125) verstanden werden kann. Durch Muraus Strategie wird Goethes Identität als Naturforscher mit der Darstellung vom „Gesteinsnumerierer“ und dem „Sterndeuter“ (A 575) zersetzt. Dem genialen Dichter wird durch die Beschreibung des lächerlichen „Dichturfürst[es]“ (A 577) der Glanz genommen. Auch seinem Ruf als tief sinniger Philosoph wird durch die Schilderung des „philosophischen Rattenfänger[s]“ und des „philiströse[n] philosophische[n] Schrebergärtner[s]“ (A 576) entgegengewirkt. Von Murau wird Goethe als ein „Heilpraktiker der Deutschen“ dargestellt, der im Grunde „die größte Scharlatanerie der Deutschen“ (A 576) ist. Nicht zuletzt wird ein herabgesetztes und entstelltes Goethebild dadurch aufgezeigt, dass Murau mit seiner literarischen Karikatur die Differenz zwischen dem von ihm verehrten Shakespeare und

²⁴³ In *Alte Meister* (1985) wird die Strategie des Karikierens zur Aufhebung der sogenannten alten Meister auf den Gipfel getrieben. Der Protagonist Reger betrachtet die Kraft des Karikierens als die „Höchstkraft des Geistes“ (AM 121) sowie die „einzige Überlebenskraft“ (AM 121–122).

²⁴⁴ Franz Eyckeler, *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Erich Schmidt, 1995, S. 210.

²⁴⁵ Ebenda, S. 199.

²⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 211.

Goethe als die zwischen einem „hochgewachsene[n] Schweizer Sennenhund“ und einem „verkümmerten Frankfurter Vorstadtdackel“ (A 576f.) analog veranschaulicht.

Auf diese Weise wird das erhabene Goethebild der konventionellen Sichtweise vollständig umgestülpt. Genau durch diese Disparatheit zwischen dem traditionellen Goethebild und dem von Murau verzerrten Goethebild wird das Komische erzeugt: „Je größer die Fallhöhe zwischen dem Bestreben des Denkens und der trivialen Realität, desto sicherer die komische Wirkung.“²⁴⁷ Dies stimmt wiederum mit der Meinung Jean Pauls überein, dass das Komische durch eine Inkongruenz zwischen dem „unendlich Großen, das die Bewunderung erweckt“ und dem unendlich „Kleine[n]“, das „die entgegengesetzte Empfindung erregt“ (I/5, 109), entsteht.

In Muraus literarischer Karikatur artikuliert sich seine Übertreibungskunst. Die „eigentliche Übertreibungskunst [besteht] darin [...], alles zu *untertreiben*“ (A 612), nämlich alles kleiner, lächerlicher und widersinniger darzustellen, als es in Wirklichkeit ist. Es liegt nahe, dass Gambetti ihn als „typisch österreichischen Schwarzmalers“ (A 123) und „grotesken Negativisten“ (A 123f.) bezeichnet. Als Übertreibungskünstler zeigt Murau keinen erdachten Aspekt des Gegenstandes auf, sondern er führt das Objekt „in völlig disproportioniertem Verhältnis“²⁴⁸ vor. Er lässt die komischen Seiten des Gegenstandes, die schon existieren, aber in der konventionellen Sichtweise ignoriert oder unbewusst verdeckt werden, in Erscheinung treten. So deckt er die komischen Seiten der Großen auf und öffnet die vertraute Welt aus einer neuen Sichtweise. Mit einer auf die Spitze getriebenen Übertreibungskunst nennt Murau sich selbst „den größten Übertreibungskünstler“ (A 611).

Murau macht nicht nur Goethe mit seiner Übertreibungskunst lächerlich, sondern auch sich selbst. Wie Siebenkäs ist Murau bewusst närrisch. Er macht sich zu einem lächerlichen Narren, indem er nackt vor dem Spiegel steht, sein Gesicht einpinselt und sich selbst seine Zunge herausstreckt (vgl. A 431). Das Herausstrecken der Zunge macht ihm viel Spaß, sodass er es mehrmals wiederholt. Der entstellte und groteske Gesichtsausdruck zeigt

²⁴⁷ Mireille Tabah, *Narrentum und Anarchie. Thomas Bernhards subversive Poetik des Lächerlichen*, a. a. O., S. 20.

²⁴⁸ Franz Eyckeler, a. a. O., S. 244.

Muraus „unsparing self-parody“²⁴⁹ auf. Mit einer humoristischen Attitüde ist er imstande, seine Groteske und Perversität zuzugeben. Durch die bewusste Selbstparodie wird er entlastet, sodass er sich mit sich selbst versöhnen und seine eigene Erbärmlichkeit sowie Lächerlichkeit ohne Bitterkeit annehmen kann.

Doch nicht nur Goethe und er selbst werden lächerlich gemacht, Murau verleiht seine karikierende Depotenzierung der ganzen Welt. Er beschmutzt weltberühmte Schriftsteller wie Thomas Mann als „Beamtenliteraturerzeuger“ (A 607), beschimpft seine Familienmitglieder als unerträgliche und erstarrte Puppen, depotenziert Österreich zu einem „pervers geführte[n] Geschäftshaus“ (A 117), den Sozialismus zu einer „politische[n] Nervenkrankheit“ (A 118) und den Katholizismus zu einem „große[n] Zerstörer der Kinderseele“ (A 141). Ihm zufolge befindet sich die ganze Welt in einem „Verdummungsprozess“ (A 645). Nicht der Einzelne, sondern die ganze Welt ist im Grunde lächerlich und absurd. Durch Muraus literarische Karikatur und Übertreibungskunst wird der „Schleier der Maja“ zerrissen, der wahre Charakter der Welt zum Vorschein gebracht. Dies steht im eigentlichen Sinne in der Tradition von Jean Pauls „[h]umoristische[r] Totalität“ (I/5, 125). Nach Jean Paul gibt es für den Humor „keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt [...] keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, [...] weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts“ (I/5, 125). Mit der Einsicht in die „humoristische Totalität“ ist eine „humoristische Milde und Duldung gegen einzelne Torheiten“ möglich, weil „der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann“ (I/5, 128).

Murau betrachtet seine Übertreibungskunst bzw. seine „übertriebene Untertreibung“ (A 612) als eine „Existenzüberbrückung“ (A 611); ohne sie wäre er „zu einer gar nicht mehr existierenswerten Existenz“ (A 128) verurteilt. Erst mithilfe der Übertreibungskunst wird er „aus der Armseligkeit [s]einer Verfassung [...], aus [s]einem Geistesüberdruß“ (A 611) gerettet, sodass er sein Leben aushalten kann. Die Untertreibung bzw. die Erniedrigung des

²⁴⁹ Wendelin Schmidt-Dengler, *Thomas Bernhard's Poetics of Comedy*, a. a. O., S. 112.

Erhabenen zum Komischen ist keine Selbstvortäuschung und kein Ausweichmanöver, stattdessen entfernt sie vielmehr die Maske und fördert das Wesen des Gegenstandes zutage. Im befreienden Lachen wird die empfundene Widerwärtigkeit der Welt gemildert und die geistige Belastung abgenommen, wodurch die Nichtigkeit der Welt und die Gebrechlichkeit des Daseins akzeptiert werden können, sodass die Existenz aushaltbar wird. In diesem Sinne ist der heitere Humor eine versöhnende Reaktion auf die Verlogenheit und Absurdität der Welt. So merkt Gerhart Hauptmann an: „Als höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit: die Heiterkeit eines Kindes, die im gealterten Mann oder Volk entweder erlischt oder sich zur Kraft der Komödie steigert“.²⁵⁰

Muras literarische Karikatur und seine Übertreibungskunst reflektieren Bernhards Arbeit an einer Art „philosophische[m] Lachprogramm“, das er schon seit Beginn seines Schreibens umsetzt.²⁵¹ Infolgedessen kann er mit seinem Ruf als ernsthafter Schriftsteller nicht einverstanden sein: „Na, ich gelte ja als sogenannter *ernster Schriftsteller* [...] und der Ruf verbreitet sich ... Im Grunde ist es ein sehr schlechter Ruf ... Mir ist absolut *unbehaglich* dabei.“²⁵² Eigentlich wirkt alles in seinem Blick komisch, indem er die Lächerlichkeit der Welt enthüllt.

In *Auslöschung* deckt Bernhard quasi eine Kultur des Lachens unverhüllt auf. „Das Lachen baut sich gleichsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt“,²⁵³ die eine Welt des Ernstes ist. Diese Welt „ist mit Gewalt, Verbot und Einschränkung verquickt. Ein solcher Ernst trägt immer ein Element der Furcht und der Einschüchterung in sich.“²⁵⁴ Aber das Lachen hat eine zerstörerische Wirkung: „Das Moment des Lachens, das karnevalistische Weltempfinden, die der Grotteske zugrundeliegen, zerstören die beschränkte Ernsthaftigkeit sowie jeglichen Anspruch auf eine zeitlose Bedeutung und Unabänderlichkeit der

²⁵⁰ Gerhart Hauptmann, *Autobiographisches*. Sämtliche Werke. Bd. 7, hg. von Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen Verlag, 1962, S. 47.

²⁵¹ Vgl. Thomas Bernhard und Krista Fleischmann, a. a. O., S. 43f.

²⁵² Thomas Bernhard, *Drei Tage*, a. a. O., S. 152.

²⁵³ Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übersetzt und mit einem Nachw. vers. von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, S. 32.

²⁵⁴ Ebenda, S. 35.

Vorstellungen von der Notwendigkeit“.²⁵⁵ Erst durch das befreiende Lachen wird die Autorität travestierend erschüttert, das Erhabene parodierend in Frage gestellt, die Beschränkung außer Kraft gesetzt sowie die Angst, die aus dem Boden der Kultur der Ernsthaftigkeit wächst, endlich lachend überwunden. Wenn man mit Ernst gegen den Ernst kämpft, dann wird der Ernst immer stärker und bombastischer, er wird letztlich zu etwas Ungeheuerlichem, das man weder annähern noch durchschauen oder besiegen kann. Aber wenn man mit Lachen und Humor gegen den Ernst kämpft, dann wird dieser immer lächerlicher und absurder. Wie ein Luftballon zerplatzt er und ist plötzlich verschwunden. Mit diesem „philosophischen Lachprogramm“ wird eine „völlige Befreiung vom »Ernst des Lebens«“²⁵⁶ ermöglicht. Das Lachen bietet somit eine „die soziokulturelle Ordnung auflösende Dimension“²⁵⁷ und öffnet die Welt aus einer neuen Sichtweise.²⁵⁸

Es ist aber hierbei festzuhalten, dass Murau kein naiver Spaßmacher ist. Wie Siebenkäs steckt hinter Moraus komischer Oberfläche ein ernster Kern. „Das Ernste ist der Kitt für das Lachprogramm“;²⁵⁹ der Humor erwächst sogar aus der Wurzel des Ernstes. Wie Siebenkäs basiert Moraus humoristische Attitüde auf seiner Einsicht in die Wahrheit der Welt. Bei der Konfrontation mit dem kalten Modernisierungsprozess, dem berüchtigten Nationalsozialismus sowie dem heuchlerischen Katholizismus wird ihm bewusst, dass die Welt im Grunde erbärmlich und lächerlich sowie das Leben gebrechlich und nichtig ist. In einer Epoche, in der das äußere Ordnungsprinzip nicht mehr hält; führt das Volk ein Leben voller vergeblicher und lächerlicher Geschäftigkeit, befindet sich die Welt in einem unabwendbaren „Verdummungsprozeß“ (A 645). Um das Schreckliche auszuhalten, wendet Murau sich an die Kraft des Lachens. Robert Gernhardt hat die Entgrenzung des Schmerzes und des Komischen wie folgt beschrieben:

²⁵⁵ Ebenda, S. 28.

²⁵⁶ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einem Vorw. vers. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 288.

²⁵⁷ Mireille Tabah, *Narrentum und Anarchie. Thomas Bernhards subversive Poetik des Lächerlichen*, a. a. O., S. 25.

²⁵⁸ Vgl. zu dieser Passage den Kommentar in Yongqiang Liu und Xiaomeng Zang, „Die Kunst ist das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig“. *Über eine paradoxe Kunstauffassung in Thomas Bernhards Alte Meister*, in: *Literaturstraße* 23.1 (2022), S. 242f.

²⁵⁹ Thomas Bernhard und Krista Fleischmann, a. a. O., S. 43.

[D]a der Riß, der durch die Welt, also auch durch ihn geht, einfach nicht heilbar ist, da er den nur aushalten kann, indem er ihn nicht mit Macht leugnet oder zuschüttet oder überbrückt, sondern indem er in ihm herumbohrt, ihn erweitert, ihm auf den komischen Grund geht, so, wie die Zunge fortwährend den pochenden Zahn sucht, sich lauend in ihn schmiegt, in der Hoffnung, den Schmerz, da er nun mal nicht zu betäuben ist, wenigstens so weit zu reizen, dass er sich ganz und gar zu erkennen gibt und zugleich seine Grenzen offenbart: die Schmerzgrenze, die Grenze des Komischen.²⁶⁰

So wird das Tragische ins Komische gekippt. „Tragik und Komik sind bei Bernhard zwei Seiten ein und derselben Medaille“,²⁶¹ für ihn ist die Welt ein Zusammenspiel von Tragik und Komik. Das Lachen gilt als eine Überlebensstrategie für die Konfrontation mit der grausamen, absurden und nichtigen Welt.

Wie Siebenkäs erweist sich Murau nicht nur als eine komische Figur, sondern auch als ein Sucher nach einer besseren neuen Welt. „[D]as Alte auflösen, um es am Ende ganz und gar auslöschen zu können für das Neue“ (A 211), so äußert sich Murau. Anders als Siebenkäs beschreibt Murau aber nicht, wie das Neue genau aussieht. Siebenkäs sehnt sich stets nach einem höheren und freieren Dasein. Nach seinem humoristischen Scheintod wird er zu einem neuen Menschen und erlangt endlich „eine zweite verklärte Welt“ (I/2, 517). Diese zweite Welt ist die poetische Welt und göttliche Welt, die als ein Gegenbild zu der prosaischen irdischen Welt verstanden werden kann. Siebenkäs ist seitdem imstande, ein poetisches Leben zu führen. Im Vergleich dazu wird die gewünschte neue Welt von Murau nicht geschildert. Er gibt zu, dass er „auch nicht wissen könne, was denn das Neue sei“ (A 212).²⁶² Allerdings ist es unumstritten, dass das Nichts nicht der Endpunkt von Muraus Denken ist. Sein Auslöschungsverfahren zielt nicht auf eine völlige Zerstörung ab, sondern er kann mittels einer humorvollen Attitüde das Leben aushalten und einen neuen Raum erschließen. Anders als bei Schopenhauer, in dessen Weltsicht alles am besten mit der Aufhebung des Willens einhergehend ins Nichts mündet, beinhaltet Muraus Auslöschungsverfahren

²⁶⁰ Robert Gernhardt, *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker; Kritik der Kritiker; Kritik der Komik*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008, S. 536.

²⁶¹ Mireille Tabah, *Narrentum und Anarchie. Thomas Bernhards subversive Poetik des Lächerlichen*, a. a. O., S. 18.

²⁶² Mireille Tabah versteht das Neue als „Bernhards anarchistische Utopie des Lachens“ (ebenda, S. 25). Der Anarchismus Bernhards „erweist sich vielmehr als systematische Auflösung binärer, hierarchischer Positionen im Sinne von Derridas Dekonstruktion“ (ebenda, S. 26).

schöpferische Elemente. In seinen scheinbar pessimistischen Gedanken stecken eine Hoffnung und ein vorsichtiger Optimismus.

Zusammengefasst gilt der Humor sowohl für Siebenkäs als auch für Murau als ein wichtiges Überlebensmittel, um das Ich zusammenzuhalten und im Zustand des Nichts weiter existieren zu können. Aufgrund unterschiedlicher sozialer und kultureller Hintergründe sowie der großen Zeitspanne, die zwischen den beiden Werken liegt, kann der Humorbegriff bei Jean Paul und Thomas Bernhard dennoch nicht gleichgesetzt werden: Während bei Ersterem die „im christlich-dualistischen Weltbild wurzelnde Poesie aufgegriffen“²⁶³ wird, ist der Humor des Letzteren vielmehr „ein ironischer, sich selbst unterminierender Humor“.²⁶⁴ Aber der Humor beinhaltet bei beiden einen ernsten Kern und kann jeweils als ein Rettungsmittel betrachtet werden. Mithilfe des Humors kommt eine poetische Alternative im Zustand des Nichts zustande.

3.2.7 Fantasiervolle Natalie als Symbol der Hoffnung für Siebenkäs

Nicht nur Leibgeber, der Doppelgänger von Siebenkäs, sondern auch Natalie, seine Geliebte, helfen ihm, mit dem Nichts umzugehen. Natalie erweist sich als ein Gegengewicht zu der bedrückenden Ehe und eine Verkörperung der fliegenden Fantasie. Mit ihr flieht Siebenkäs aus der materiellen, philisterhaften und endlichen Realität in eine freie, imaginäre und poetische Welt.

Natalie kann als eine „Gegenfüßlerin“ (I/2, 386) Lenettes angesehen werden. Im Vergleich zu Lenette, die bürgerlich und scheu ist und jeden Wunsch von Siebenkäs gehorsam erfüllt, ist Natalie selbstständig, entschieden und kühn. Sie verfügt über jene männliche Stärke, die sich in ihrer Rettung eines ertrinkenden Kindes (vgl. I/2, 371) manifestiert. Im Unterschied zu Lenette, die Siebenkäsens Humor als ein Bindeglied der Endlichkeit und Unendlichkeit nicht verstehen und mit ihrem Ehemann nicht auf der

²⁶³ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2, a. a. O., S. 101.

²⁶⁴ Ebenda, S. 102.

gleichen geistigen Ebene kommunizieren kann, zeigt Natalie eine deutliche Geistesverwandtschaft mit Siebenkäs. Sie liest Siebenkäsens Satire *Auswahl aus des Teufels Papieren*, ist von seinem Talent überzeugt und kann die feinen geistigen Unterschiede zwischen Siebenkäs und Leibgeber deutlich erkennen. Während Lenette Tag für Tag den Haushalt besorgt, vom eintönigen Alltag umfungen wird, unter der finanziellen Notlage leidet und in einer unbeseelten Welt lebt, die sie nicht mit ihrer „malende[n] Phantasie“ (I/2, 557) verschönern kann, ist Natalie innerlich losgelöst von weltlichen Bindungen. Sie ist fantasievoll, dichterisch und geistvoll, gehört zu einer beseelten und poetischen Welt. Im Grunde ist Natalie ein überirdisches Wesen, gleicht „den höchsten Bergen [...], unter denen das Gewölke und der Sturm liegt, und um welche eine dünnere, kühlere Luft, aber auch ein dunkleres Blau und eine bleichere Sonne ruhen“ (I/2, 393). Es ist daher nicht schwer zu verstehen, dass Siebenkäsens „eheliche Liebe“ zu seiner Frau Lenette als ein „prosaischer Sommertag der Ernte und Schwüle“, seine Liebe zu der fantasievollen Natalie dagegen als eine „poetische Lenznacht mit Blüten und Sternen“ (I/2, 440) dargestellt wird.

Um sich von der unbefriedigenden Ehe, dem Philistertum in der Kleinstadt Kuhschnappel und dem Zustand der Unbehaustheit zu befreien, ist für Siebenkäs ein Ausbruch aus der Heimat vonnöten. Er verlässt daher Kuhschnappel und bricht nach Bayreuth aus, um dort seinen „Seelenbruder“ Leibgeber zu besuchen. Auf dem Weg dorthin lernt er Natalie in Fantaisie kennen, „einem artistischen Lust- und Rosen- und Blütental“ (I/2, 358) – der Name deutet bereits die Eigenschaften dieses Ortes an. Fantaisie ist ein „romantische[r] Lustgarten nahe Bayreuth“.²⁶⁵ Nach Jean Paul ist das Romantische „das Schöne ohne Begrenzung, oder das *schöne* Unendliche“ (I/5, 88), das im Gegensatz zu Realität, Endlichkeit und Unbeseeltheit steht.

Eigentlich ist Fantaisie eine Versinnbildlichung von Natalies fantasievoller und reizvoller Seele; Fantaisie kann somit als ein Synonym von Fantasie verstanden werden. Jemand, der unzufrieden mit der Endlichkeit ist, trachtet nach der Unendlichkeit, und die

²⁶⁵ Gisela Lindemann, *Fantaisie und Phantasie: Zu einer Szene in Jean Pauls Roman Siebenkäs*, in: *Jean Paul. Sonderband aus der Reihe Text + Kritik*, hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 1983, S. 65.

Fantasie, „deren Flügel einen unendlichen *Raum* und eine unendliche *Zeit* bedecken“ (I/4, 200), verfügt über die Fähigkeit, die „abgewandte Seite“²⁶⁶ zu sehen, die nicht real und gegeben ist. Dadurch wird mithilfe des „Fernrohr[s] der Phantasie“ (I/4, 197) eine andere, unendliche poetische Welt erschaffen. Im Vergleich zu den „dünnen *Blumen*“ der realen Welt sind die „unverwelklichen *Blumenstücke* der Phantasie“ (I/4, 205) bunter und attraktiver. So wird ein Freiraum innerhalb der endlichen und feststehenden Wirklichkeit geschaffen. Jean Paul merkt dazu an: „Was nun unserem *Sinne des Grenzenlosen* [...] die scharfabgeteilten Felder der Natur verweigern, das vergönnen ihm die schwimmenden nebligen elysischen der Phantasie“ (I/4, 200f.). Es ist unumstritten, dass die Fantasie jene Kraft besitzt, die Endlichkeit der Welt sowie die Leiden des Daseins zu transzendieren. Jean Paul bezeichnet die Fantasie daher als eine „transzendente und verpflanzte Empfindung“ (I/4, 196). Natalie – eine Inkarnation der Fantasie – bringt somit in Fantaisie, jenem „romantischen Lustgarten“, ²⁶⁷ Siebenkäs neue Hoffnung, der mit der aus dem Heimatverlust resultierenden Einsamkeit konfrontiert wird. Natalies Funktion als Quelle von Trost, Hoffnung und Licht für Siebenkäs inmitten von Schwierigkeiten wird folgendermaßen veranschaulicht:

Aber vor ihrem Freund lag jetzo das Leben wie ein aus- und ineinanderrinnendes Schattenreich, voll dumpfer, hereingesenkter Bergwerkgänge, voll Nebel wie Berggeister, und mit einer einzigen, aber so engen, so fernen, oben hereinleuchtenden Öffnung hinaus in den Himmel, in die freie Luft, in den Frühling, in den hellen Tag. Seine Freundin ruhte dort in dem weißen kristallinen Schimmer, wie ein Engel auf dem Grabe eines Säuglings (I/2, 407).

Zu beachten ist, dass die Fantasie ähnlich wie der Humor auch über die Fähigkeit verfügt, alles zu synthetisieren und zu totalisieren. Da die Fantasie „die Isolation der einzelnen Dinge durchbricht“,²⁶⁸ wird eine Zusammenführung von Himmel und Erde, Ideal und Leben, Freiheit und Gebundenheit zur Verwirklichung gebracht. „Die Phantasie macht alle Teile zu Ganzen – statt daß die übrigen Kräfte und die Erfahrung aus dem Naturbuche nur Blätter reißen – und alle Weltteile zu Welten, sie totalisieret alles, auch das unendliche All“ (I/5,

²⁶⁶ Herbert Kaiser, a. a. O., S. 126.

²⁶⁷ Gisela Lindemann, a. a. O., S. 65.

²⁶⁸ Waltraud Wiethölter, *Witzige Illumination: Studien zur Ästhetik Jean Pauls*. Bd. 58. Studien zur deutschen Literatur. Tübingen: Niemeyer, 1979, S. 142.

47). Siebenkäs entdeckt eine Ähnlichkeit zwischen dem Gewitter und der Fantasie, weil beide „das Höchste mit dem Niedrigsten verknüpfe[n]“ (I/2, 477). Mithilfe der Fantasie kann dementsprechend ein ganzes und poetisches Ich konstituiert werden. Siebenkäs beispielsweise erfährt durch die Liebe zu Natalie – eine Inkarnation der Fantasie – eine Wiedergeburt. Am Ende des Romans sagt Natalie, „ich hab’ ihn verloren – ich hab’ ihn wiedergefunden – die Ewigkeit ist auf der Erde“ (I/2, 565). Durch die Zauberei der Fantasie werden Himmel und Erde, Unendlichkeit und Endlichkeit miteinander verknüpft. So befindet sich Siebenkäs nicht an einem bestimmten Pol, sondern zwischen den Polen von Leben und Ideal, Freiheit und Determination.

Alles in allem kann man sagen, dass Siebenkäs durch den Ausbruch aus der Heimat und mithilfe von Natalie daseinsbezogene Alternativen jenseits des Nichts finden, die Totalität des Ich konstituieren und ein poetisches Leben führen kann. Natalie hat die Kraft, den „Wiedergeburt- und Verklärungsprozeß ihres Geliebten zur Entscheidung und zum Abschluß zu bringen“.²⁶⁹ Trotz seiner finanziellen Notlage, seiner unbefriedigenden Ehe, der prosaischen Umgebung in Kuhschnappel und seiner aus dem Heimatverlust resultierenden Einsamkeit vermag Siebenkäsens geistesverwandte Natalie ihn zu trösten, wodurch sein Leiden gelindert und neue Hoffnung erweckt wird. In der romantischen Fantaisie vermag Siebenkäs mit den Flügeln der Fantasie sowie mithilfe von Natalie und seinem Doppelgänger Leibgeber eine andere Welt, die im Gegensatz zu der gegebenen und realen steht, zu konstituieren. Nach seinem Scheintod begibt sich Siebenkäs als ein höheres Dasein nochmals nach Fantaisie, wo er seine Neugeburt zelebriert:

Endlich langte er in der Baireuther Fantaisie an einem Morgen an, wo die Welt glänzte von den Tautropfchen an bis zu den Silberwölkchen hinauf; aber still war es überall; alle Lüftchen schwiegen, und der August hatte in seinen Büschen und in seinen Lüften keine Sänger mehr. Ihm war, als durchwandle er als Abgeschiedner von den Sterblichen eine zweite verklärte Welt, wo die Gestalt seiner Natalie mit Augen der Liebe, mit Worten des Herzens frei ohne Erdenfesseln neben ihm gehen [...] durfte (I/2, 517).

²⁶⁹ Herbert Kaiser, a. a. O., S. 128.

3.2.8 Maria als Muraus ‚Mentorenfigur‘ und Leuchtturm

Maria in *Auslöschung* hat eine ähnliche Funktion wie Natalie in *Siebenkäs*.²⁷⁰ Sie erscheint wie ein Leuchtturm, der Murau Orientierung und Hoffnung gibt, sodass er trotz der Stumpfsinnigkeit und Geisteslosigkeit in seiner politisch kontaminierten Heimat Wolfsegg weiterexistieren kann.

Maria gilt als eine „Gegenfigur zu Wolfsegg“,²⁷¹ vor allem zu Muraus Mutter, die dumm, gierig und egoistisch ist und ihren Sohn Murau gewohnheitsmäßig leugnet. Im Gegensatz dazu ist Maria, ähnlich wie Natalie, intelligent, eigenständig und fantasievoll. Fernerhin besitzt sie ebenfalls eine männliche Stärke und kann als eine „weibliche Verkörperung des männlichen Geistesmenschen“²⁷² im Werke Bernhards angesehen werden. Sie trachtet nicht danach, durch ihre Gedichte die menschlichen Emotionen zu berühren, sondern den menschlichen Verstand zu klären. Ohne weibliche Empfindsamkeit sind ihre Gedichte „*antisentimental und klar*“ (A 512). Nicht zuletzt verfügt sie über die „Willensstärke“,²⁷³ um schwierigste Situationen und verzweiflungsvolle Gefühle auszuhalten. Murau äußert großzügig seine Anerkennung gegenüber Maria: Er nennt sie seine „größte Dichterin“ (A 215) und betrachtet ihre Gedichte als Höhepunkt seines Jahrhunderts (vgl. A 610). Maria als positive weibliche Figur bildet eine Ausnahme in Bernhards allgemein misogynen Frauenbild.

Es ist deutlich erkennbar, dass Murau mit Maria wie Siebenkäs mit Natalie eine „geistige Symbiose“²⁷⁴ erfährt. Murau zeigt eine Geistesverwandtschaft mit Maria, durch die die beiden auf der geistigen Ebene gut kommunizieren können. Maria schreibt beispielsweise neue Gedichte für Murau (vgl. A 21) und die beiden können über ihre Gedichte und Philosophie offen und uneingeschränkt diskutieren. Maria kann das Wesen Muraus gut

²⁷⁰ Zahlreiche Sekundärliteratur deutet darauf hin, dass das Urbild für Maria Ingeborg Bachmann ist (siehe Fußnote 15). Allerdings ist diese Beziehung zum Faktischen („Maria ist Bachmann“) für die vorliegende Interpretation nicht von Belang. Stattdessen konzentriert sich die vorliegende Arbeit ausschließlich auf die fiktive Figur Maria.

²⁷¹ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995, S. 116.

²⁷² Mireille Tabah, *Dämonisierung und Verklärung: Frauenbilder in „Auslöschung“*, a. a. O., S. 154.

²⁷³ Mireille Tabah, *Die Methode Misogynie in „Auslöschung“*, a. a. O., S. 81.

²⁷⁴ Mireille Tabah, *Dämonisierung und Verklärung: Frauenbilder in „Auslöschung“*, a. a. O., S. 155.

erfassen, sie nennt ihn – präzise und zutreffend – den „*sich an der Philosophie Vergreifenden*“ und „*den sich am Geist Verständigenden*“ (A 542). Da sie eine tief sinnige Kenntnis von Murau hat, ist sie in der Lage, die Manuskripte Muraus angemessen zu bewerten; der Titel von Muraus Schrift geht ebenfalls auf Maria zurück.

All dies zeigt, dass Murau und Maria Geistesverbündete sind. Ihre Kommunikation findet allerdings nur im Bereich des Geistes statt,²⁷⁵ sodass Maria dabei vollständig „entkörperert und entsexualisiert“²⁷⁶ wird. Ohne sinnliche Störungen bleibt ihre Freundschaft rein und stabil, und so können sie der Gefahr von Eros und Ehe entkommen. Damit vermag Maria Murau aus seiner Not und dem Zustand der Unbehaustheit zu helfen. Dies gleicht wiederum der Beziehung zwischen Siebenkäs und Natalie. Für Siebenkäs ist Natalie auch eine idealisierte, körperlose Geliebte. Ohne die Ehe einzugehen, endet ihre Geschichte mit reiner und poetischer Liebe, wodurch sie von den Begrenzungen und Komplikationen der Ehe verschont bleiben. Ihre Flucht in die imaginäre und freie Welt scheint folglich unvergänglich zu sein.

Wie Siebenkäs wird auch Murau mit dem Zustand des Heimatverlustes konfrontiert, denn er ist einem „Herkunftskomplex“ unterworfen. Maria, Muraus Geistesverbündete, hat – im Gegensatz zu Natalie, die aus Fantaisie, einem poetischen und imaginären Land kommt – ebenso ein gebrochenes Verhältnis zu ihrer Heimat.

Maria stammt aus Klagenfurt, eine „kleine südösterreichische lächerliche Provinzstadt“ (A 232), die, wie Muraus Heimat Wolfsegg, von Stumpfsinnigkeit, Nationalismus, Nationalsozialismus und Kleinbürgertum verschmutzt wird (vgl. A 232f.). Da ihre Heimat unwiderruflich kontaminiert ist und sie kein ungebrochenes Verhältnis mehr zur Heimat haben kann, ist das Leben in der Heimat für sie unerträglich. Daher muss sie

²⁷⁵ Diese Ansicht ist umstritten. Joachim Hoell ist der Meinung, dass auch „erotische Bande“ (Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 151) Murau an Maria fesseln. Er ist der Meinung, dass Murau bei dem in seinem Traum stattfindenden Schuhewechseln zwischen Maria und Eisenberg als „der störende Dritte in deren vertrautes Verhältnis einzudringen“ scheint. So wird eine „Dreieckskonstellation“ (ebenda, S. 149) geschaffen. Diesem Punkt ist jedoch nicht zuzustimmen, denn er zeigt eine Tendenz zur Überinterpretation.

²⁷⁶ Mireille Tabah, *Die Methode Misogynie in „Auslöschung“*, a. a. O., S. 81.

Abstand zur Heimat zu halten; ein Ausbruch aus der Heimat – wie bei Siebenkäs – scheint notwendig zu sein.²⁷⁷ Maria verlässt demzufolge Klagenfurt und zieht nach Wien, Paris und Rom. Erst in Rom vermag sie, „Gedichte schreiben zu können“ (A 512). Erst mit dem Blick von außen und aus einem „Spannungsverhältnis“²⁷⁸ heraus ist sie fähig, sich zu erfrischen, ihre Sehnsucht zu empfinden und die Fähigkeit zum Schreiben wieder zu erlangen.

Maria erweist sich als eine „Mentorenfigur“²⁷⁹ Muraus. Mit der Emigration nach Rom gelingt es ihr, ein neues, schöpferisches Leben zu beginnen. Wie in 2.1.2 bereits analysiert, ist auch für Murau seine Heimat, die von Maria geziemend als Wüste der Dichtung bezeichnet wird (vgl. A 548), unerträglich. Um sich von dem Philistertum und der Geistlosigkeit der Kleinstadt sowie dem Zustand der Unbehaustheit zu befreien, verlässt Murau, wie seine „Mentorenfigur“ Maria, ebenfalls die Heimat und emigriert nach Rom. In Rom trifft er sich wöchentlich mit Maria, deren Existenz ihm unentbehrlich ist: „Was wäre mir Rom wirklich ohne sie“ (A 237).

Murau wird durch die Emigration nach Rom und dank der Existenz Marias aus dem Zustand des Heimatverlusts gerettet. Rom beruhigt ihn, sodass er wieder Gedichte zu schreiben vermag. Spielt Rom für Murau also wie Fantaisie für Siebenkäs eine unersetzbare Rolle als utopischer Raum? Kann Murau durch die Emigration in ein anderes Land sein Leiden langfristig lindern, sich von seiner Kindheitshölle ganz und gar befreien, den Zustand des Nichts transzendieren und ein für alle Mal eine Wiedergeburt zelebrieren? Auf diese Fragen wird bei der intertextuellen Analyse von *Auslöschung* und Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie* genauer eingegangen.

²⁷⁷ Aufgrund des besonderen gesellschaftlichen Hintergrundes Österreichs ist die Antiheimatliteratur eine Schreibtradition der österreichischen Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts. Der Themenbereich Heimat und Exil nimmt nicht nur eine wichtige Stellung in den Werken Thomas Bernhards ein, sondern auch bei anderen Schriftstellern wie Franz Kafka, Joseph Roth, Hermann Broch, Peter Handke usw. W. G. Sebald hat ein darauf bezügliches Buch mit dem Titel *Unheimliche Heimat* geschrieben. Vgl. Winfried G. Sebald, *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1991.

²⁷⁸ Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 153.

²⁷⁹ Christian Klug, *Interaktion und Identität: Zum Motiv der Willensschwäche in Thomas Bernhards „Auslöschung“*, in: *Modern Austrian Literature*, 23.3/4 (1990), S. 24.

3.2.9 Die bildliche Rede der Poeten und ihr Vorrang vor der Philosophie

Nicht nur auf anthropologischer Ebene bieten die literarischen Referenztexte poetische Alternativen im Zustand des Nichts an, sondern auch auf sprachlicher Ebene werden neue Möglichkeiten jenseits des Nichts offenbart. Im Vergleich zu den traditionellen Philosophen wie Schopenhauer, die in abstrakten Begriffen denken, von strengen Kategorien abhängig sind und nach der Konstituierung eines vollständigen Systems trachten, ist die Sprache der Literaten metaphorisch und gleichnishaft. In diesem Unterkapitel soll die bildliche Rede der herangezogenen Poeten in aller Ausführlichkeit analysiert werden, um die Überlegenheit der poetischen Sprache gegenüber der philosophischen Sprache in Bezug auf die Frage des Nichts zu demonstrieren.

3.2.9.1 Jean Paul als Metaphoriker

Als Literat denkt auch Jean Paul nicht in abstrakten Begriffen, sondern in Gleichnissen und Metaphern.²⁸⁰ Solche Metaphern sind in seinen literarischen Werken in großer Anzahl zu finden. Seine Identität als „Metaphoriker“ kann durch die folgende Notiz belegt werden: „Ob ich gleich nicht weiß, wer unter allen Autoren der Erde die meisten Gleichnisse gemacht, so freuet es mich doch, daß ihn niemand übertrifft als ich.“²⁸¹

Im Kapitel 49 von *Vorschule der Ästhetik* definiert Jean Paul die Metapher als bildlichen Witz (vgl. I/5, 182–184). Die etymologische Wurzel von *Witz* ist *wissen*. Im 9. Jahrhundert bedeutete *wizzi*, der Terminus *Witz* in der althochdeutschen Sprache, noch ‚Wissen‘, ‚Einsicht‘ und ‚Bewusstsein‘. Erst im 19. Jahrhunderts erhielt *Witz* die heutige Bedeutung von ‚Scherz‘.²⁸² Als die Fähigkeit, Einsicht zu gewinnen, hat *Witz* eine enge Verbindung mit *Vergleich*. Reimarus definiert *Witz* als „eine Geschicklichkeit, die verborgene

²⁸⁰ In Hegels *Ästhetik* wird die Metapher „an sich schon als ein Gleichnis“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*. Bd. 1, 2. Aufl., Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1965, S. 390) angesehen. Zur Beziehung zwischen Metapher und Gleichnis siehe Hendrik Birus, *Der Metaphoriker Jean Paul*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 22 (1987), S. 42–43.

²⁸¹ Jean Paul, *Ungedruckte Aphorismen aus Jean Pauls «Gedanken»-Sammlung: Ausgewählt und mitgeteilt von Eduard Berend*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 1 (1966), S. 9.

²⁸² Vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. M – Z*. Bd. 2, 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Wolfgang Pfeifer. Berlin: Akademie Verlag, 1993, S. 1576.

Ähnlichkeit verschiedener Dinge einzusehen.“²⁸³ Analog dazu definiert Wolff *Witz* als „die Leichtigkeit, die Ähnlichkeiten wahrzunehmen“.²⁸⁴ Auch Jean Paul zufolge findet der Witz „im engern Sinne [...] die ähnlichen Verhältnisse *inkommensurabler* (unanmeßbarer) Größen“ (I/5, 172).

Die Metapher als ein bildlicher Witz reflektiert die Art und Weise, wie der Mensch die Welt erkennt. Eine Metapher vermittelt weder in rationalen Bahnen noch in abstrakten Begriffen, sondern zeigt Ähnlichkeiten und Analogien zwischen Gegenständen auf. Wie der Mensch eine Metapher Gottes ist, so ist auch die Natur eine Metapher des Menschen. Erst durch Vergleich und Analogie kann der Mensch seine eigene Koordinate festlegen, die Welt verstehen und konstruieren. Wie Ernesto Grassi formuliert, „[entsteht] die menschliche Welt [...], weil die Phänomene, die unsere Sinne uns offenbaren, ‚verbunden‘ werden auf Grund der Einsicht in Ähnlichkeiten, in Beziehungen“.²⁸⁵

Im Prozess des Vergleichs werden Körper und Geist, Herz und Verstand zusammengedacht. Jean Paul versteht Metaphern als „Brotverwandlungen des Geistes“ (I/5, 184). Beispielsweise wird die Sonne, die zur Körperwelt gehört, als Metapher für die Wahrheit, einen Terminus der Geisteswelt, aufgefasst (vgl. I/5, 172). Durch die Analogie wird ein Verhältnis zwischen den beiden Sphären hergestellt.

Den Schaffensideen Jean Pauls entsprechend handelt es sich bei *Siebenkäs* um ein Werk, das reich an Anspielungen und Metaphern ist. Wie in 3.2.7 erwähnt wurde, wird in diesem Roman die „eheliche Liebe“ des Protagonisten zu seiner Frau Lenette als ein „prosaischer Sommertag der Ernte und Schwüle“ metaphorisch dargestellt, und seine Liebe zu der fantasievollen Natalie als eine „poetische Lenznacht mit Blüten und Sternen“ (I/2, 440). Dabei wird die Polarität zwischen Konzept und Anschauung, Geist und Leib synthetisiert.

²⁸³ Hermann Samuel Reimarus, *Die Vernunftlehre: Als eine Anweisung zum richtigen Gebrauche der Vernunft in dem Erkenntniß der Wahrheit, aus zwoen ganz natürlichen Regeln der Einstimmung und des Widerspruchs hergeleitet*. 5. Aufl., Hamburg; Kiel: Bohn, 1790, S. 323.

²⁸⁴ Christian von Wolff, *Vernünfftige Gedancken von Gott, Der Welt Und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Den Liebhabern der Wahrheit*. Bd. [1], 3. Aufl., Halle: Renger, 1725, S. 223.

²⁸⁵ Ernesto Grassi, *Die Macht der Phantasie: Zur Geschichte abendländischen Denkens*. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag, 1979, S. 19.

Einerseits sind „Sommertag der Ernte und Schwüle“ sowie „Lenznacht mit Blüten und Sternen“ anschauliche und sichtbare Naturbilder, andererseits sind prosaische und poetische Liebe abstrakte Konzepte. In der metaphorischen Darstellung wird die Ähnlichkeit zwischen den beiden herausgearbeitet und eine Verbindung konstituiert. Dadurch wird sowohl der abstrakte Begriff bildhaft und anschaulich dargestellt als auch die konkrete Natur mit der unendlichen Idee verbunden. Wie Jean Paul zusammenfasst, kann der „bildliche Witz [...] entweder den Körper *beseelen* oder den Geist *verkörpern*“ (I/5, 184). Die Metapher ist weder eine reine, unmittelbare Wiedergabe der Tatsache, noch eine präzise und abstrakte Definition, und sie gibt auch keine logische oder syllogistische Schlussfolgerung. Stattdessen erbringt sie eine Übertragungsleistung. Nach dem Wesen der menschlichen Erkenntnisform wird durch Metaphern das Verhältnis zwischen bestimmten Gegenständen konstituiert. Sie enthalten sinnliche und vernünftige Dimensionen gleichzeitig und haben somit eine „synthetisierende Kraft“.²⁸⁶ Es liegt somit nahe, dass Metaphern nicht nur die „Sprache des Herzens“, sondern auch die „Sprache des Intellekts“²⁸⁷ sind.

Als ein weiteres Beispiel lässt sich die Analogie zwischen Gewitter und Fantasie, die bereits in 3.2.7 erwähnt wurde, anführen. In *Siebenkäs* wird die Ähnlichkeit zwischen dem Gewitter, das den „Himmel mit der Erde“ verbindet, und der Fantasie, die „das Höchste mit dem Niedrigsten“ (I/2, 477) verknüpft, vorgeführt. Durch diesen bildlichen Witz wird einerseits das Wesen der Fantasie, nämlich eine Zusammenführung der beiden Sphären, in Analogie zum Gewitter hell und anschaulich offenbart; andererseits wird die durch das Gewitter vertretene „begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee“ (I/5, 43) umgeben. Durch die Analogie werden daher „dem Körperlichen durch das Geistige“, „dem Geistigen durch das Körperliche höhere Farben“ (I/4, 199) verliehen.

Die Verwendung von zahlreichen Metaphern reflektiert Jean Pauls janusköpfige Weltsicht. Ihm zufolge ist das Leben eine „Äquation (oder Gesellschaftrechnung) zwischen

²⁸⁶ Monika Schmitz-Emans, *Das Leben Fibels als Transzendentalroman: Eine Studie zu Jean Pauls poetischen Reflexionen über Sprache und Schrift*, in: *Aurora* 52 (1992), S. 151.

²⁸⁷ Thomas Maier, *Der Vernichtglaube: Die Diagnose der modernen Systemphilosophie in Jean Pauls „Selina“*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1994, S. 73.

Seel' und Leib“ (I/2, 187). Wie Georg Christoph Lichtenberg formuliert, ist es, „als wenn in seinem Kopf sich jeder Gegenstand in dem Reiche der Natur- oder der Körper-Welt sogleich mit der schönsten Seele aus dem Reich der Sitten, der Philosophie oder der Gnade vermählte“.²⁸⁸ Die Metapher, „die kleine poetische Blume“ (I/5, 183), das Produkt der Fantasie, ist dazu fähig, „zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in *ein* Leben“ zu verschmelzen (I/5, 182).

Bemerkenswert ist, dass Jean Paul zufolge die lebhafteste Metapher eine Überlegenheit gegenüber den unanschaulichen und abstrakten Begriffen aufweist. In dieser Hinsicht ist die Poesie, eine „exzessive Reihung von Metaphern“,²⁸⁹ der Philosophie, die durch eine Reihung von Begriffen konstruiert wird, überlegen. Wie Jean Paul in *Vorschule der Ästhetik* schreibt, können „[s]ogar bloße Gleichnisse [...] oft mehr als Worterklärungen aussagen“; „[w]enigstens würde in Bildern sich das verwandte Leben besser spiegeln als in toten Begriffen“ (I/5, 30). Im Vergleich zum toten Begriff, der nur die „Unveränderlichkeit seines Abstraktums“ (II/3, 754) zeigen kann, werden in Gleichnissen und Analogien alle Phänomene miteinander verbunden, sodass Verhältnisse hergestellt sowie „sukzessives Entstehen und Vergehen“ (II/3, 754) vor Augen geführt werden. Somit liefert der bildliche Witz „die Keime zu neuen Gedanken“ (II/1, 268). Die Metapher ist nicht starr, sondern lebhaft und fließend, und kann daher neue Möglichkeiten freisetzen. Sie offenbart die Wahrheit der Welt ohne die Steifigkeit der Begriffe. Demgegenüber sind syllogistische Ableitungen und Schlussfolgerungen ungenügend – um die Welt tiefer und umfassender zu erkennen, braucht man die „Sprache des Herzens“.²⁹⁰ In diesem Prozess sollten das Gefühl und die sinnliche Dimension in den Überlegungen miteinbezogen werden, damit das Herz berührt werden kann, denn diese Art von Sprache ist kräftiger als die abstrakte Argumentation. Die Metapher als „Sprache des Herzens“ und „Sprache des Intellekts“²⁹¹ zugleich ist infolgedessen ein passendes sprachliches Werkzeug. Daraus ergibt sich auch,

²⁸⁸ „Lichtenberg an Johann Friedrich Benzenberg (Juli 1798)“, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Briefe*, Schriften und Briefe. Bd. 4, hg. von Wolfgang Promies. München: Carl Hanser Verlag, 1967, S. 988.

²⁸⁹ Thomas Maier, a. a. O., S. 167.

²⁹⁰ Ebenda, S. 73.

²⁹¹ Ebenda.

dass die Poesie eine langfristige und stärkere Lebenskraft als die Philosophie hat: „Bei dem Wechseln der Philosophie erhellt nicht der erste Philosoph den Kopf des letzten; aber wohl erwärmt der erste Dichter das Herz des letzten Lesers“ (I/5, 221). Folglich ironisiert Jean Paul in *Siebenkäs* die Magister, die sich mit der kritischen Philosophie beschäftigen, wegen ihrer Kaltblütigkeit und Kältherzigkeit (vgl. I/2, 267).

Aus diesen Beobachtungen lässt sich schließen, dass man mithilfe der metaphorischen Sprache vor der durch die Hand des Atheismus zerschlagenen Welt, vor dem absoluten Nichts gerettet werden kann. Wie in 2.2.4 erläutert, ist das Nichts als das Ergebnis der Willensverneinung der Endpunkt von Schopenhauers Philosophie. Aber Jean Pauls Denken endet nicht mit dem Zustand des Nichts. Im Unterschied zur Philosophie vermag die Poesie, eine „Reihung von Metaphern“²⁹², Transzendenz zu ermöglichen und eine neue Ordnung zu konstituieren, wodurch die Überlegenheit der Poesie gegenüber der Philosophie demonstriert wird. In diesem Sinne hat Monika Schmitz-Emans Recht: „What kind of language might be appropriate to deal with topics concerning religion, belief, and man’s relationship to transcendence? It is not the abstract language of systematic philosophy [...] – it is the language of imagination and emotion, the language of literature“.²⁹³

Das erste ‚Blumenstück‘ in *Siebenkäs*, die *Rede des toten Christus*, ein metaphernreicher Text, kann hierzu als Beispiel angeführt werden. Im Vorbericht wird das Ziel dieses Stücks verdeutlicht, nämlich eine heilende Wirkung auszuüben und den Leser vor dem Atheismus und dem schweigenden Nichts zu retten (vgl. I/2, 266). Das Stück inszeniert eine Schreckensvision aufgrund des Verlusts des Gottesglaubens, die nicht durch abstrakte, sondern metaphorische Sprache und traumhafte Bilder vorgeführt wird. Das gesamte Geschehen in der Rede entpuppt sich schließlich als ein Traum. Jean Paul zufolge ist der Traum, der dem „Instinkt des Menschen“ (I/5, 60) entspricht, „das Tempe-Tal und Mutterland der Phantasie“ (I/4, 197). „Wahrlich mancher Kopf würde uns mehr mit seinen

²⁹² Ebenda, S. 167.

²⁹³ Monika Schmitz-Emans, *Religious discourse and metapoetic reflection in Jean Paul’s novels: The Rede des toten Christus, the Clavis Fichtiana, and Kain’s monologue in Der Komet*, in: *Neohelicon* 42 (2015), S. 397.

Träumen als mit seinem Denken belehren“ (II/2, 1018). Im Unterschied zum philosophischen System vermögen die lebhaften Bilder und Metaphern das Gefühl und die Seele zu berühren, weshalb sie eine emotionale Wirkung haben. Die Entfaltung der traumhaften Bilder in der Rede ist eigentlich eine Reihe von Metaphern,²⁹⁴ die eine schreckliche Vision anschaulich und lebhaft demonstrieren: Die fehlende Sonne in der Rede ist eine Metapher für das Fehlen Gottes; der Schatten ist das „Sinnbild des gespenstischen Reiches zwischen Sein und Nichtsein“²⁹⁵ und dient als metaphorische Darstellung des Monsters oder Trugbilds; durch die Nebel-Metapher wird ein Gefühl von erstickender Bedrückung ausgedrückt, denn der Nebel ist ein Gleichnis der „Enge des endlichen Daseins ohne Öffnung in die andere Welt“;²⁹⁶ die vom Arm weggefallene Hand ist eine metaphorische Darstellung der „Hand des Todes“²⁹⁷ und der unrealisierbaren Liebe der Menschheit zu Gott;²⁹⁸ das Zifferblatt ohne Zahlen ist schließlich eine Versinnbildlichung der Totalität des ununterscheidbaren Jetzt sowie des absoluten, unendlichen Nichts.²⁹⁹

Durch die Verwendung von zahlreichen Metaphern werden alle sinnlichen Organe der Menschheit stimuliert. Angesichts der schrecklichen Welt ohne Gott verspürt man unvermeidlich Angst und Verzweiflung, was wiederum den Glauben an Gott bestätigt, denn nur die Existenz Gottes kann die Furcht zerstreuen. „Human emotions are addressed through negation, irritation, and shock until they are reconciled through the renewed affirmation of belief“,³⁰⁰ wie Monika Schmitz-Emans formuliert. „Die Negativität der Unendlichkeit wirkt als auslösendes Moment für eine neue positive Transzendenz“.³⁰¹ So wird die Überlegenheit der Poesie gegenüber der Philosophie offenbart. Während die philosophische Argumentation die Herrlichkeit der göttlichen Welt nicht begründen, das Innwerden Gottes nicht

²⁹⁴ Herbert Gamper erläutert in *Jean Pauls Siebenkäs: Beitrag zu einer Interpretation* die Metapher in *Rede des toten Christus* ausführlich (Herbert Gamper, *Jean Pauls Siebenkäs: Beitrag zu einer Interpretation*, a. a. O., S. 94–106).

²⁹⁵ Ebenda, S. 97.

²⁹⁶ Ebenda, S. 99.

²⁹⁷ Ebenda, S. 101.

²⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 102.

²⁹⁹ Vgl. ebenda.

³⁰⁰ Monika Schmitz-Emans, *Religious discourse and metapoetic reflection in Jean Paul's novels: The Rede des toten Christus, the Clavis Fichtiana, and Kain's monologue in Der Komet*, a. a. O., S. 400.

³⁰¹ Hans-Jürgen Benedict, *Zwischen Himmelsflug und Ackerfurche. Spiegelungen des Absoluten im Werk Jean Pauls*, in: Ders., „*Wär ich allmächtig, ich würde retten, retten*“: Aufsätze zur Gottesfrage in der deutschen Literatur. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2019, S. 60.

realisieren kann, vermag man durch die poetische metaphorische Sprache die göttliche Welt zu betreten. „[T]he poet’s metaphorical language is more impressive and efficient than the language of rational and abstract thinking“.³⁰²

Wie oben bestätigt wurde, ist die Existenz Gottes unerlässlich. „Wo einer Zeit Gott, wie die Sonne, untergeht; da tritt bald darauf auch die Welt in das Dunkel“ (I/5, 31). Die schreckliche Vision einer Welt ohne Gott gewährleistet umgekehrt die Existenz Gottes, der aber keine traditionelle Gestalt wie in einer eschatologisch geprägten Religion hat und nicht als Garant des äußeren Ordnungsprinzips dient, sondern eine schöpferische Instanz im Menschen ist. Laut Jean Paul kann „Gott selbst erscheinen dir an keinem andern Ort als mitten in dir“ (I/1, 605). In diesem Sinne wird Gott privatisiert.

Jean Paul zufolge erweist sich Gott im wesentlichen Sinne als „schöpferische Seelentätigkeit, als poetisches Metaphorisieren“.³⁰³ Er gibt uns die Fähigkeit der Übertragung und jene Kraft, die Dinge zu beseelen und zu verwandeln. So ist es möglich, das Ich ins Du, Er, Ihr und Sie zu verwandeln (vgl. I/2, 409). Dies entspricht auch der Erkenntnisart der Menschheit. Erst durch die Metaphorisierung, die Übertragung der eigenen Seele in den anderen, kann die Welt konstruiert, können die Elemente miteinander verbunden werden. Ohne Gott als das Schöpferische wird die Schreckensvision, die in der Rede beschrieben wird, zur Realität: „[D]as ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahllose quecksilberne Punkte von Ichs“ (I/2, 266). Wie isolierte Atome würden die Menschen über das ganze unendliche Universum verstreut. Das Universum wiederum erweist sich als eine leblose und gefühllose Leiche. Dank der Existenz Gottes, mithilfe des „metaphorische[n] Akt[s]“,³⁰⁴ entsteht jedoch ein zusammenhaltender Weltgeist. Alles wird miteinander verbunden, alle Leute werden vereinigt, und alle Weltteile werden zu einer Ganzheit. So wird die innere Notwendigkeit des Ichs wiederhergestellt, die Welt durch die zusammenhängenden Leben konstituiert,

³⁰² Monika Schmitz-Emans, *Religious discourse and metapoetic reflection in Jean Paul’s novels: The Rede des toten Christus, the Clavis Fichtiana, and Kain’s monologue in Der Komet*, a. a. O., S. 401.

³⁰³ Herbert Kaiser, a. a. O., S. 120.

³⁰⁴ Ebenda, S. 124.

sodass man einen Anker auf der Welt hat und nicht mehr als gefühllose und heimatlose Weise existiert. „Ohne Gott ist das Ich einsam durch die Ewigkeiten hindurch; hat es aber seinen Gott, so ist es wärmer, inniger, fester vereinigt als durch Freundschaft und Liebe. Ich bin dann nicht mehr mit meinem Ich allein“ (I/5, 578), wie Jean Paul es beschreibt. Das schreckliche „gottverlassene Nichts“³⁰⁵ wird dadurch überwunden und es öffnet sich endlich eine hoffnungsvolle Zukunft.

Mithilfe der Existenz Gottes kann zudem das Problem des Heimatverlustes, mit dem Siebenkäs konfrontiert wird, gelöst werden. Siebenkäs gehört nicht zu seiner materiellen, unbeseelten Heimat und ihrer irdischen, endlichen Wirklichkeit, sondern sehnt sich stets nach einer höheren Welt. Doch er sucht seinen idealen Zufluchtsort nicht in der äußeren, sondern der inneren Welt. Jean Paul beschreibt: „Das Große, das Göttliche, das du in deiner Seele hast und in der fremden liebst, such auf keinem Sonnenkrater, auf keinem Planetenboden – die ganze zweite Welt, das ganze Elysium, Gott selbst erscheinen dir an keinem andern Ort als mitten in dir“ (I/1, 605). Mithilfe Gottes als schöpferischer Instanz in sich vermag Siebenkäs sich einen poetischen, unendlichen Freiraum zu schaffen.

Schließlich hilft die Existenz Gottes dabei, mit dem Zustand des existenziellen Sinnverlustes umzugehen. Ähnlich wie Jacobi kritisiert Jean Paul daher die nihilistische Tendenz von Fichtes Philosophie. Der Glaube gibt einem die Kraft, die Vergänglichkeit des Lebens sowie die Absurdität und Nichtigkeit der irdischen Welt zu ertragen, denn er verspricht eine höhere Ordnung sowie einen neuen Sinn. Jean Pauls Gedankenwelt wird folgendermaßen dargestellt:

Es gibt eine höhere Ordnung der Dinge, als wir erweisen können – es gibt eine Vorsehung in der Weltgeschichte und in eines jeden Leben, welche die Vernunft aus Kühnheit leugnet, und die das Herz aus Kühnheit glaubt – es muß eine Vorsehung geben, die nach andern Regeln, als wir bisher zum Grunde legten, diese verwirrte Erde verknüpft als Tochterland mit einer höhern Stadt Gottes – es muß einen Gott, eine Tugend und eine Ewigkeit geben (I/1, 875).

³⁰⁵ Ludger Lütkehaus, a. a. O., S. 707.

3.2.9.2 Die Rolle der bildlichen Rede in *Auslöschung*

Die Interpretation von *Siebenkäs* auf der sprachlichen Ebene eröffnet mehr Perspektiven für das Verständnis des Bernhard'schen Romans *Auslöschung*. In *Auslöschung* ist die Sprache nicht abstrakt oder begrifflich, sondern anschaulich und bildhaft, sodass sie als bildliche Rede identifiziert werden kann. Die bildliche Rede trägt nicht nur zur ästhetischen Gestaltung der Sprache bei, sondern dient auch der Verdeutlichung komplexer Sachverhalte, indem sie abstrakte Inhalte anschaulich vermittelt. Sie erfordert eine bewusste Wahrnehmung von Analogien, die nicht aus allgemein bekannten Bedeutungskategorien hervorgehen. Analogien lassen sich in zwei Typen unterscheiden: triviale und nicht-triviale Analogien. Eine Analogie gilt als trivial, wenn die Gemeinsamkeit der verglichenen Dinge auf einem geläufigen, übergeordneten Begriff beruht, unter den beide fallen (z. B. die Analogie zwischen Hammer und Zange als Werkzeuge). Nicht-triviale Analogien hingegen entstehen durch unübliche, oft kreative Verknüpfungen zwischen Begriffen oder Konzepten.³⁰⁶ Die bildliche Rede basiert auf nicht-trivialen Analogien und umfasst „verschiedene Formen [...], darunter Metapher, bildlicher Vergleich, bildliches Sprichwort, Parabel, Gleichnis, Fabel und Allegorie“.³⁰⁷

Vor allem werden viele Orte in Muraus Heimat Wolfsegg, in der die Lebenswelten des Nordens und des Südens streng voneinander getrennt sind, durch bildliche Rede veranschaulicht. Ein Beispiel dafür ist die Orangerie in Wolfsegg, die als vergleichbare Darstellung des Südens sowie dessen Vitalität und Sanftmut dient, die im Gegensatz zur nördlichen Starrheit und Brutalität stehen. In Muraus Kindheit ist die Orangerie sein „Lieblingsaufenthalt“ (A 166). Dort gedeihen nicht nur Orangenbäume, sondern auch Azaleen, Zitronenbäume, Kamelien und andere vielfältige Tropen- und Subtropengewächse. Der Blumenduft und das sanft einfallende Sonnenlicht üben eine besondere Faszination auf Muraus aus. Er betrachtet die Orangerie daher als ein Kunstwerk im Norden, „das sich mit

³⁰⁶ Vgl. Hans Georg Coenen, *Analogie und Metapher: Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2002, S. 2.

³⁰⁷ Ebenda, S. 1.

den herrlichsten derartigen Schöpfungen Norditaliens und in der Toscana ohne weiteres messen lassen kann“ (A 167) und die „Charakteristika des Südens“ (A 318) in sich vereint. Durch diese vergleichbare Darstellung wird einerseits der Süden als abstraktes Konzept durch die idyllische Orangerie bildhaft und anschaulich dargestellt, andererseits wird die Orangerie als sichtbares und konkretes Naturbild mit einer begrifflichen Idee verbunden, wobei die Polarität zwischen Anschauung und Begriff, Körper und Geist synthetisiert wird. Dadurch werden „dem Körperlichen durch das Geistige“, „dem Geistigen durch das Körperliche höhere Farben“ (I/4, 199) gegeben.

Zudem stellt die Kindervilla in Wolfsegg eine vergleichbare Darstellung für die fantasievolle „Märchenwelt“³⁰⁸ dar. Die Kindervilla, Muraus „Kinderlieblingsgebäude“ (A 459), wurde unter dem „Einfluß der römischen Schule“ (A 463) errichtet. Dieses Gebäude wird von Muraus als ein Schatz angesehen. In der Kindervilla führt er mit anderen Kindern selbstgeschriebene Theaterstücke auf, in denen sie beispielsweise den erfundenen Konfuzius spielen. Dabei tragen sie „jahrhundertealte Kostüme“, die „so farbenprächtig sind, so phantasievoll“ (A 185). Das „florentinische“ (A 184) Gebäude, die von den Kindern aufgeführten fantasievollen Theaterstücke sowie ihre künstlerischen und dichterischen Kostüme machen zusammen einen Freiraum für Muraus Kindheit aus. Aus diesem Grund kann die Kindervilla als bildliche Rede der imaginativen Märchenwelt betrachtet werden, da in dieser Darstellung die analoge Struktur zwischen der Kindervilla und der Märchenwelt offenbart wird: Beide sind geprägt von Imagination, Kindheit und Reinheit, was im Gegensatz zu der vernünftigen, gewöhnlichen und kalten Erwachsenenwelt steht.

Die reine und fantasievolle Märchenwelt wird aber im Laufe der Zeit von der barbarischen Welt der Erwachsenen beschmutzt. Während der Nazizeit „[flattert] [j]ahraus, jahrein [...] von der Kindervilla die Hakenkreuzfahne, bis sie völlig verwittert“ (A 194) ist. In der Nachkriegszeit verstecken Muraus Eltern ihre Freunde, zwei Gauleiter in der

³⁰⁸ Hermann Helms-Derfert, a. a. O., S. 223.

Kindervilla. Seitdem ist die Kindervilla völlig kontaminiert und erniedrigt, die ehemalige Märchenwelt existiert nicht mehr.

Im Grunde genommen erweist sich die Kindervilla auch als Miniatur bzw. vergleichbare Darstellung von Wolfsegg. Die Entwicklung von Wolfsegg kann auch als ein Prozess der Selbsterniedrigung angesehen werden: „Heute ist alles das, das Wolfsegg einmal ausgezeichnet hat, verkümmert“ (A 263), so Murau. Die fünf Bibliotheken mit zahlreichen Büchern sind versperrt; die Orangerie ist von den Leichen der nationalsozialistischen Toten beschmutzt; die Kindervilla, das „steinerne Symbol der deutschen Geniezeit“,³⁰⁹ ist von der „Barbarei der Moderne“³¹⁰ herabgewürdigt. Von Wolfsegg ist der „epochalgeschichtliche Wandel“³¹¹ abzulesen. In der Gemeinde herrscht jetzt eine starre und erstickende Atmosphäre. Das ehemalige Paradies verwandelt sich für Murau allmählich in einen Albtraum.

Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass auch Wolfsegg nicht nur der Wohnort von Muraus Familie ist, sondern über die räumliche Dimension hinausgeht und sich mit der lebensgeschichtlichen Dimension Muraus verbindet, was seinen privaten „Herkunftskomplex“ verursacht. Durch die endgültige Schenkung von Wolfsegg an die Israelitische Kultusgemeinde in Wien (vgl. A 650) wird die Gemeinde einen Schritt weiter zu einem Symbol für das geschichtliche und kulturelle Österreich als Ganzes. Manfred Mittermayer weist darauf hin, dass das Schloss Wolfsegg „die österreichische Geschichte materialisiert“. ³¹² „Damit gewinnt Wolfsegg über die Dimension eines individualbiografischen Erinnerungsortes hinaus die Dimension einer geschichtlichen Chiffre“,³¹³ wie Willi Huntemann zusammenfasst. Dadurch verfügt das Schloss über eine

³⁰⁹ Ebenda, S. 222. Nach der Beschreibung von Murau stellen die Stuckaturen an der Decke der Kindervilla „Szenen aus klassischen Schauspielen wie beispielsweise aus dem *Nathan* von Lessing oder den *Räubern* oder aus dem *Urfaust*“ (A 462) dar.

³¹⁰ Ebenda.

³¹¹ Ebenda, S. 224.

³¹² Manfred Mittermayer, „*Die Meinigen abschaffen*“: *Das Existenzgefüge des Franz-Josef Murau*, a. a. O., S. 118.

³¹³ Willi Huntemann, *Thomas Bernhard: Auslöschung*, in: *Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd. 3. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 187.

„sowohl persönliche als auch kulturelle Identität stiftende Funktion“.³¹⁴ Es kann somit als ein Symbol für die komplexe Identität und das Problem Österreichs betrachtet werden.

Um sich selbst von dem „Herkunftskomplex“ zu befreien und das problematische Österreich, einschließlich der verkommenen Regierung, des stumpfsinnigen Volks, des heuchlerischen Katholizismus, des barbarischen Nationalsozialismus usw., zu retten, beginnt Murau mit dem Schreiben seines Berichtes *Auslöschung*; „alles, das in dieser *Auslöschung* niedergeschrieben ist, wird ausgelöscht“ (A 542). Aber das endgültige Ziel Muraus ist nicht die völlige Zerstörung – wie oben bereits erläutert – sondern eine Erneuerung: „[D]as Alte auflösen, um es am Ende ganz und gar auslöschen zu können für das Neue“ (A 211). Hier fungiert das Alte wiederum als Symbol für den von Wolfsegg vertretenen Komplex Österreichs, der erstarrt und verkommen ist. Das Neue ist demgegenüber eine Metapher für ein Gegenbild bzw. eine initiative Erneuerung, ein hoffnungsvolles Gesellschaftsbild. Es stellt sich heraus, dass ein Prozess der Veränderung bzw. ein Versuch des Austritts aus der alten und problematischen Gesellschaftsordnung sowie das Streben nach einem neuen und zuversichtlichen gesellschaftlichen Umfeld erhofft wird.³¹⁵ Als Individuum in einer Übergangsphase hat Murau allerdings keine Ahnung, „was denn das Neue sei“ (A: 212). Anders als Jean Paul, der von einer auf anderen Regeln basierten Vorsehung überzeugt ist (vgl. I/1, 875), eine „höhere Ordnung“ (I/1, 875) sowie eine zweite Welt darstellt und sein Ideal im Roman *Siebenkäs* durch die idyllische Fantaisie veranschaulicht, ist Murau nicht fähig, das Neue zu beschreiben oder zu konstituieren.

³¹⁴ Walter Pape, „Das Haus, in dem ich hier wohne, ist eine Ruine“: Metaphern und Symbole des Raumes als Konstituenten von kultureller Identität bei Thomas Bernhard und Franz Tumlner, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 13 (2004), S. 221.

³¹⁵ In der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* stellt Bachmann den Austritt der Protagonistin Charlotte aus der patriarchalischen Ordnung des Ehelebens und ihre Bestrebung, ein neues Reich zu errichten, metaphorisch dar. Im Text werden die psychologischen Aktivitäten Charlottes wie folgt geschildert: „Ich bin in kein Bild hineingeboren, dachte Charlotte. Darum ist mir nach Abbruch zumute. Darum wünsche ich ein Gegenbild, und ich wünsche, es selbst zu errichten. Noch keinen Namen. Noch nicht. Erst den Sprung tun, alles überspringen, den Austritt vollziehen, wenn die Trommel sich rührt, wenn das rote Tuch am Boden schleift und keiner weiß, wie es enden wird. Das Reich erhoffen. Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber“ (Ingeborg Bachmann, *Ein Schritt nach Gomorrha*, in: Dies., *Erzählungen*, Werke. Bd. 2, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1993, S. 211–212). Zur Interpretation dieser Passage hinsichtlich der metaphorischen Darstellung siehe Klaus Müller-Richter und Arturo Larcati, *Metapher und Geschichte: Die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1965)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007, S. 133–134. Arturo Larcatis Interpretation von Bachmanns Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* hat die vorliegende Interpretation der Metapher in *Auslöschung* mit angeregt.

Muraus Meinung steht in Einklang mit Ingeborg Bachmanns Ansicht. Bachmann zufolge ist der Versuch des Austritts aus dem Alten ein „Denken, das zuerst noch nicht um Richtung besorgt ist“.³¹⁶ Sie ist der Meinung, dass man das endliche Ziel der Erneuerung nicht bestimmen kann und dass es ein Ziel ist, „das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt“.³¹⁷ In gewissem Maße ist das Neue für Muraus wie für Bachmann etwas ‚Unsagbares‘ und ‚Mystisches‘.³¹⁸ „Eben dieses undenkbar ‚Mystische‘, das sich eigentlich nicht in der Sprache zeigen könnte, haftet immer noch an der Sprache, und zwar an der schönen Sprache, wo das Unausprechliche sich dennoch ausspricht und die Grenze überschritten wird“.³¹⁹ Durch das Auslöschungsverfahren, dieses „aufklärerische[] und emanzipatorische[] Projekt“³²⁰ Muraus, wird diese Problematik bewusst gemacht, das alte verkommene gesellschaftliche Umfeld in Frage gestellt und der Austritt aus der bestehenden Ordnung sowie der Erschließung einer neuen Struktur erahnt. Dadurch wird die Grenze in gewissem Maße überschritten. Bachmann beschreibt die menschliche Neigung, Grenzen zu erkennen und trotzdem den Wunsch zu haben, sie zu überschreiten, was genau dem Zustand Muraus entspricht, folgendermaßen:

Nun steckt aber in jedem Fall [...] der Grenzfall, den wir [...] erblicken können [...]. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene,

³¹⁶ Ingeborg Bachmann, *Fragen und Scheinfragen*, in: Dies., *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang*, Werke. Bd. 4, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1993, S. 192.

³¹⁷ Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in: Dies., *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang*, a. a. O., S. 276.

³¹⁸ Bachmann erklärt das ‚Unsagbare‘ und ‚Mystische‘ wie folgt: „Was ist nun dieses Unsagbare? Zuerst begegnet es uns als Unmöglichkeit, die logische Form selbst darzustellen. Diese zeigt sich. Sie spiegelt sich im Satz. Der Satz weist sie auf. Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische“ (Ingeborg Bachmann, *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*, in: Dies., *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang*, a. a. O., S. 20). Bachmanns Meinung über das Unsagbare und ihre Grenz-Überlegung basieren auf dem philosophischen Denken von Ludwig Wittgenstein. Während ihrer Studienzeit las Bachmann im Keller der Wiener Nationalbibliothek die logisch-philosophische Abhandlung Wittgensteins. Im Jahre 1953 erschien ihr Essay *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*. Im Jahre 1954 wurde ihr Radio-Essay *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins* gesendet.

³¹⁹ Jian Ma, „Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.“ *Das Überschreiten der Grenze zum ersehnten Ideal in den späteren Gedichten Ingeborg Bachmanns*, in: *Eurostudia* 7.1-2 (2011), S. 184.

³²⁰ Renate Langer, *Die Schwierigkeit, mit Wolfsegg fertig zu werden: Thomas Bernhards „Auslöschung“ im Kontext der österreichischen Schloßromane nach 1945*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, a. a. O., S. 210.

das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.³²¹

Zu beachten ist, dass die Metapher im Prozess der Erweiterung der Möglichkeiten eine relevante Rolle spielt:

[D]ie Metapher als ein ästhetisches Vermögen, das die Bedingung der Möglichkeit sinnvollen und ethisch motivierten literarischen Sprechens aus dem Mystischen heraus allererst schafft und – wichtiger noch – als „Gegenbild“ permanent die Neudifferenzierung der Welt im Medium der literarischen Sprache zu leisten imstande ist. In diesem Sinne erscheint die Metapher als intentionale Innovation³²².

Erst durch die Metapher werden neue Differenzierungen und Perspektiven geschaffen, wodurch die Wahrnehmung der Realität immer wieder verändert und erweitert wird. Mithilfe von Metaphern ist man fähig, aus der bestehenden Umgebung auszutreten, die Möglichkeiten zu erweitern und die Grenze zu überschreiten. Somit zeigen Metaphern „sukzessives Entstehen und Vergehen“ (II/3, 754) auf und erweisen sich als „die Keime zu neuen Gedanken“ (II/1, 268). Erneut bestätigt sich, dass die Poesie, deren Sprache aus bildlicher Rede wie Metaphern besteht, der Philosophie, deren Sprache auf Begriffen basiert, überlegen ist. Während die Philosophie mit der begrifflichen Sprache Objekte definiert, Phänomene beschreibt, Zusammenhänge analysiert und ein System konstruiert, sozusagen die „Unveränderlichkeit seines Abstraktums“ (II/3, 754) darstellt, vermag die poetische Bildsprache eine Einsicht in den Bereich außerhalb des Erfahrbaren zu gewinnen und neue Perspektiven anzubieten. Bachmann formuliert die unterschiedlichen Rollen von Philosophie und Poesie dementsprechend wie folgt:

Die wissenschaftliche Philosophie – und es ist eine Aufgabe der Philosophie, Wissenschaft zu sein – vermag nicht, wie die Religion oder die Dichtung, zu trösten, zu helfen oder Einsicht in etwaige, über das Erfahrbare hinausliegende Dinge zu geben, sondern sie hat zu ordnen, die Erkenntnisse, die uns in verschiedenen Wissenschaftszweigen werden, zu untersuchen, die gesetzmäßigen Zusammenhänge aufzudecken und in ein brauchbares System zu bringen³²³.

³²¹ Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, a. a. O., S. 276.

³²² Klaus Müller-Richter und Arturo Larcati, *Metapher und Geschichte: Die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1965)*, a. a. O., S. 117–118.

³²³ Ingeborg Bachmann, *Philosophie der Gegenwart*, in: Dies., *Kritische Schriften*, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München; Zürich: Piper, 2005, S. 33–34.

Als Philosoph führt Schopenhauer in seinen Schriften die Welt als Vorstellung und die Welt als Wille in aller Deutlichkeit aus. In seinem philosophischen System mündet jedoch alles mit der Willensverneinung ins Nichts. Der Endpunkt seiner Philosophie entpuppt sich als statisch und starr. Mit Muraus Bericht *Auslöschung* führt Bernhard den Weg weiter, wo Schopenhauer zu philosophieren aufhört: Murau will die Welt „ganz und gar radikal zuerst zerstören, beinahe bis auf nichts vernichten, um sie dann auf die [ihm] erträglich erscheinende Weise wieder herzustellen“ (A 209). Für Murau sind die völlige Auslöschung und das absolute Nichts kein Endpunkt, sondern er versucht, das unsagbare Neue durch die bildliche Rede zum Ausdruck zu bringen und die Möglichkeiten im „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“³²⁴ zu erweitern. So wird der Zustand des Nichts im Schopenhauer’schen Sinne überwunden. Muraus Weltsicht ist nicht statisch oder starr, sondern dynamisch, fließend und tröstend. Mit dem Auslöschungsprojekt will Murau seinen Willen nicht gänzlich verneinen, sondern nach der Zerstörung etwas Neues schaffen. Obwohl er das Neue nicht konstituieren kann, da ihn dies als Individuum in der Übergangsphase überfordert, deuten sich bereits neue Möglichkeiten jenseits des Nichts an.

3.2.9.3 Die bildliche Rede bei Franz Kafka, Robert Musil und Hermann Broch

Nicht nur Jean Paul, sondern auch alle anderen Poeten der Referenztexte in *Auslöschung* verwenden eine vielfältige bildliche Rede, die metaphorische, parabolische, gleichnishafte und andere bildhafte Ausdrucksformen umfasst. Dies bezieht sich nicht nur auf die sprachliche Ebene, sondern ist auch eng mit den Schaffensideen der Poeten verbunden und hat lebenswichtige Bedeutung, da es – im Gegensatz zu Schopenhauer – neue poetische Alternativen jenseits des Nichts offenbart.

Franz Kafka beispielsweise, dessen Roman *Der Prozess* einer der fünf Orientierungstexte von *Auslöschung* ist, schreibt gleichnishaft und parabolisch.³²⁵ In seinem

³²⁴ Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, a. a. O., S. 276.

³²⁵ Die moderne Dichtung macht in vielerlei Hinsicht das Parabolische zum Prinzip. Vgl. Helmut Arntzen, *Franz Kafka: Von den Gleichnissen*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83 (1964), S. 107.

Prosatext *Vor dem Gesetz*, dem einzigen von ihm veröffentlichten Teil aus *Der Prozess*, ist seine parabolische Schreibweise deutlich abzulesen. Mit diesem Schreibprinzip schließt er vom Besonderen auf das Allgemeine. Er weist mit seinen Texten nicht auf das Spezifische oder Einzelne hin, sondern auf das universelle, unnahbare und rätselhafte Ganze. Eine „Universalisierung auf Welt- und Lebensmodelle“³²⁶ ist also in seinen Werken nicht selten. Der Philosoph in Kafkas parabelartiger Prosa *Der Kriecher* (1920) drückt seine Gedanken über das Verhältnis zwischen dem Ganzen und dem Kleinen folgendermaßen aus: „[D]ie Erkenntnis jeder Kleinigkeit [...] genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. [...] War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt“.³²⁷

Wilhelm Emrich ist der Meinung, dass Kafkas Gleichnis nicht nur eine rhetorische Figur, sondern von existentieller Bedeutung ist.³²⁸ Wenn man die universalisierte Gleichniswelt Kafkas als „reale Darstellungen unserer ganzen menschlichen Existenz“³²⁹ erachtet, dann ist man fähig, mit einer teilnahmslosen Zuschauerhaltung vom höchsten Standpunkt auf die Welt hinabzusehen. Mit der Distanz schafft man sich einen Freiraum, wodurch man „selbst Herr und ‚Richter‘ über sein eigenes Dasein, über die Ganzheit seiner irdischen und geistigen Existenz“³³⁰ wird. In dieser Hinsicht hat die Gleichniswelt eine „befreiende, rettende Bedeutung“.³³¹

Diese gleichnishafte Schreibweise ist auch bei Thomas Bernhard zu beobachten. Wie im obigen Abschnitt dargelegt wurde, hat Muraus Heimat Wolfsegg eine universale Bedeutung. Sie ist nicht nur der Wohnort von Muraus Familie, sondern auch mit Geschichte und Kultur aufgeladen und dient als Symbol für die komplexe Identität Österreichs. Einen Schritt weiter versinnbildlicht es einen weltweiten, sich kontinuierlich verschlechternden Geisteszustand. Dementsprechend hat der Bericht *Auslöschung* auch eine universale Bedeutung: Er ist nicht nur eine persönliche Abrechnung mit der Familie, sondern auch eine

³²⁶ Walter Weiss, *Franz Kafka – Thomas Bernhard: Ein Teil-Vergleich*, in: *London German Studies* 2 (1983), S. 186.

³²⁷ Franz Kafka, *Der Kriecher*, in: Ders., *Beschreibung eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1946, S. 118.

³²⁸ Vgl. Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*. 8. Aufl., Wiesbaden: Athenaeon, 1975, S. 96–98.

³²⁹ Ebenda, S. 97.

³³⁰ Ebenda, S. 98.

³³¹ Ebenda, S. 97f.

umfassende Anklage gegen Österreich und Europa sowie gegen die dort herrschenden Verhältnisse. Darüber hinaus ist er eine Kritik an der gesamten Welt und eine Abrechnung mit den menschlichen Unzulänglichkeiten.³³² So gewinnt Murau eine unbeteiligte Zuschauerhaltung, er wird zu einem ‚Richter‘. Es liegt daher nahe, dass diese als eine Art der Auflehnung geschriebene Schrift Muraus eine „rettende Funktion“³³³ hat. Aus dieser Perspektive kann *Auslöschung* als „Hymnus der Errettung“³³⁴ angesehen werden.

Die Gemeinsamkeit der gleichnishaften Schreibweise zwischen Kafka und Bernhard ist auf keinen Fall zufällig, denn aus dem literaturgeschichtlichen Kontext betrachtet ist sie auf die Tradition der österreichischen Literatur zurückzuführen. Auch der österreichische Schriftsteller Robert Musil, dessen Novelle *Die Portugiesin* ebenfalls zu den fünf Orientierungstexten von *Auslöschung* gehört, schreibt gleichnishaft. Musil beschäftigt sich intensiv mit der Philosophie und der Naturwissenschaft. Im Jahre 1908 wurde er promoviert mit einer Dissertation über Ernst Mach, den österreichischen Physiker und Philosophen. Trotz seines gründlichen akademischen Trainings entfaltet Musil seine Gedanken aber nicht mittels logischer und eindeutiger philosophischer Abhandlungen, denn er ist der Ansicht, dass die metaphysischen Probleme nicht durch die begriffliche Sprache der Philosophie zu lösen sind. Stattdessen schreibt er vielmehr in einer literarischen Form, die Flexibilität und Aufgeschlossenheit aufweist.

Musil zufolge ist die Welt nicht statisch und strukturiert, sie ist nicht nach strengen Kategorien konstruiert. Stattdessen ist alles fließend, schwebend und dynamisch. Aus diesem Grund ist das Gleichnis eine der grundlegendsten Verfahrensweisen Musils, die Welt wahrzunehmen und zu beschreiben. „Es heißt etwas darstellen: seine Beziehungen zu hundert andern Dingen darstellen; weil es objektiv nicht anders möglich ist, weil man nur so

³³² Vgl. Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 115.

³³³ Wilhelm Emrich, a. a. O., S. 96.

³³⁴ Rolf Michaelis, *Vernichtungsjubel: Thomas Bernhards monumentales Prosawerk „Auslöschung – Ein Zerfall“*. Politisches Pamphlet und Roman der Trauer, in: *Die Zeit*. 03.10.1986.

etwas begreifbar und fühlbar machen kann“.³³⁵ Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass Musil die Objekte nicht isoliert betrachtet, sondern sie in ein weites zusammenhängendes Netz legt.

In einer Rede aus dem Jahre 1927 zur Rilke-Feier in Berlin kommentiert Musil die wandlungsfähige Schreibweise Rilkes: „*deshalb* sind alle Dinge und Vorgänge in seinen Gedichten untereinander verwandt und tauschen den Platz wie die Sterne, die sich bewegen, ohne daß man es sieht“.³³⁶ „Nie ist es das selbst, was den Inhalt des Gedichts ausmacht; sondern immer ist es ein Etwas wie das unbegreifliche Dasein dieser Vorstellungen und Dinge, ihr unbegreifliches Nebeneinander und unsichtbar Verflochtensein, was den lyrischen Affekt auslöst und lenkt“.³³⁷ Musil ist der Meinung, dass Rilke die Welt auf eine besondere Weise öffnet, indem bei ihm alles miteinander verflochten ist und als Gleichnis von etwas anderem angesehen werden kann. Eben diese komplexe, unsichtbare Beziehung und Verflechtung der Elemente machen den Kern des poetischen Ausdrucks aus. Dies reflektiert auch Musils eigene Schreibweise. Für ihn ist alles im Grunde genommen unterschiedslos und verwandelbar, wodurch ein „Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen“³³⁸ zur Verwirklichung gebracht werden kann. Gargani formuliert dies wie folgt: „through the pattern of metaphor everything is both itself and its contrary. Musil depicts a symmetrical and continuous world where everything can transform into its opposite“.³³⁹

Die traditionelle Philosophie trachtet danach, eine tiefere, wesentliche Realität jenseits der Oberfläche der sichtbaren realen Welt darzustellen, um das wahre Wesen der Welt aufzudecken. Als ein typisches Beispiel dafür kann man Schopenhauers Konzept der Welt als Wille nennen. Die Untersuchung dieser Welt durch philosophische Reflexion erweist sich als eine Bedingung für die endgültige und ewige Erlösung. Im Unterschied dazu strebt

³³⁵ Robert Musil, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst (1911)*, in: Ders., *Essays und Reden*, Gesammelte Werke. Bd. 8, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, S. 979.

³³⁶ Robert Musil, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, in: Ders., *Essays und Reden*, a. a. O., S. 1240.

³³⁷ Ebenda, S. 1237.

³³⁸ Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik: Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (1925)*, in: Ders., *Essays und Reden*, a. a. O., S. 1144.

³³⁹ Aldo G. Gargani, *Philosophy and Metaphor in Musil's Work*, in: *Robert Musil – Literatur, Philosophie, Psychologie: Internationales Robert-Musil-Sommerseminar 1983 im Musil-Haus, Klagenfurt, 22.–27. August*, Musil-Studien. Bd. 12, hg. von Josef Strutz und Johann Strutz. München [u.a.]: Fink, 1984, S. 51.

Musil nicht nach der Entdeckung und Schilderung einer wesentlichen Welt; was er anstrebt, ist ein alternatives Dasein, ein anderer Zustand, eine durch Verwandlung und Fließen verwirklichte Flucht und Erlangung. „Man gewinnt aus den menschlichen Gleichnissen eigentlich den Eindruck, daß der Mensch niemals dort recht aushalten kann, wo er sich gerade befindet. Er gibt das niemals zu; er umarmt das ernste Leben; aber er denkt dabei zuweilen an eine andere“,³⁴⁰ wie Musil formuliert. Angesichts der pragmatischen und brutalen Umgebung sowie der Leidhaftigkeit des Lebens sehnt man sich danach, ein anderes Leben zu führen, einen anderen Zustand zu erlangen. In *Auslöschung* beispielsweise erhofft Murau, sich von dem Alten bzw. von seiner Heimat Wolfsegg und seinem „Herkunftskomplex“ zu befreien und ein alternatives Dasein jenseits von Wolfsegg zu erlangen.

Für Musil ist das Gleichnis auch keine reine rhetorische Figur, sondern es ist mit existentieller Bedeutung aufgeladen. Erst durch den Tausch wird ein „etwas erschöpfter Gefühls- und Vorstellungsbereich [...] aufgefrischt“,³⁴¹ erst durch Flucht und Verwandlung wird den herkömmlichen Identitätszuschreibungen entgangen und ein neues Ich verwirklicht. In *Siebenkäs* wird beispielsweise ein anderer Zustand³⁴² durch eine andere Sprache erlangt. In diesem Roman ist „Siebenkäs [...] die Metapher Leibgebers, dieser die Metapher von jenem“. ³⁴³ Nach seinem Scheintod lebt Siebenkäs mit dem Namen Leibgeber weiter, wodurch er über den freien Geist Leibgebers, der wie das unendliche und uferlose Meer ist, verfügt. Er gewinnt somit ein anderes Selbstverständnis, wird zu „ein[em] neue[n] Mensch[en] ((I/2, 516) und erlangt einen anderen Zustand. Eben durch diese Verwandlung, durch den Tausch der Identität wird ein neuer Anfang gesetzt. Nun durchwandert Murau „als Abgeschiedener von den Sterblichen eine zweite verklärte Welt“ (I/2, 517). So findet er die poetische Alternative jenseits des Nichts und erreicht seine Wiedergeburt.

³⁴⁰ Robert Musil, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, a. a. O., S. 1238.

³⁴¹ Ebenda.

³⁴² Der andere Zustand in *Siebenkäs* erweist sich als eine poetische und göttliche Welt und ein Gegenbild zu dem prosaischen Leben in Kuhschnappel. Dies kann nicht mit dem anderen Zustand im Musil'schen Sinne gleichgesetzt werden. Letzterer wird in 6.2 ausführlich verdeutlicht.

³⁴³ Herbert Kaiser, a. a. O., S. 99.

Die „menschliche Neigung für Gleichnisse“³⁴⁴ entspricht der komplizierten menschlichen Seelenstruktur. Die Seele verfügt über eine Übertragungskraft sowie eine „gleitende Logik“;³⁴⁵ die Aktivität des Geistes „bringt durcheinander, löst auf und hängt neu zusammen“ (MoE 153). Dadurch wird nicht nur die Welt wahrgenommen und nachvollzogen, sondern auch ein alternatives Dasein ermöglicht.

Auch im literarischen Schaffen des österreichischen Schriftstellers Hermann Broch, dessen *Esch oder die Anarchie* ein weiterer der fünf Referenztexte von *Auslöschung* ist, nimmt die bildliche Rede eine bedeutende Stellung ein. Im Jahre 1925 schrieb sich Broch an der Universität Wien ein, um Philosophie und Mathematik zu studieren. Allerdings erkannte er nach und nach die Bedeutung der Literatur, sodass er ungefähr drei Jahre später einen Übergang von der Philosophie und Mathematik zur Literatur vollzog. Er kam zu dem Schluss, dass die logische, positivistische Philosophie angesichts eines fragmentierten Weltbildes seine Suche nach umfassender Erkenntnis nicht erfüllen konnte; stattdessen erachtete er nur die Dichtung als fähig, eine synthetische Funktion auszuüben und als Spiegel des Zeitalters zu dienen. Insbesondere der Roman erschien ihm als geeignete literarische Form, um das Weltbild als Ganzes zu erfassen.

Dementsprechend befasst Broch sich mit dem Symbol und entwickelt seine eigene Symboltheorie als eine Reaktion auf „den Krisenbefund des Wertezerfalls“.³⁴⁶ Seine Gedanken über das Symbol variieren in unterschiedlichen Phasen seines literarischen Schaffens. Die vorliegende Arbeit fokussiert vornehmlich auf seine Symboltheorie in *Bemerkungen zu den ‚Tierkreis-Erzählungen‘* (KW5, 293–300) aus dem Jahre 1933. Bei diesem Text handelt es sich um Erläuterungen Brochs für den Verleger seines geplanten Tierkreis-Zyklus, der aus dreizehn Erzählungen bestehen sollte und – mit der Ausnahme von

³⁴⁴ Robert Musil, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, a. a. O., S. 1238.

³⁴⁵ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 2, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, S. 593. Im Folgenden wird die Abkürzung „MoE“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet.

³⁴⁶ Klaus Müller-Richter, *Bild, Symbol und Gleichnis: Die Metapher in der Poetologie der klassischen Moderne*, in: *Der Streit um die Metapher: Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke: Mit kommentierenden Studien*, hg. von Klaus Müller-Richter, Arturo Larcati, Robert Matthias Erdbeer und Daniela Schmeiser. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2016, S. 84.

Meeresspiegel – später in *Die Schuldlosen* (1950) eingefügt wurde. Obwohl Broch sein Modell des Symbolischen im Laufe der Zeit weiterentwickelte und erweiterte, ist seine Symboltheorie aus dieser Zeit tonangebend, da Broch in der späteren Zeit immer wieder auf sie rekurrierte.

Wie für Robert Musil ist die Welt auch für Hermann Broch fließend und schwebend; das „echte Symbol“ ist für Broch eine Art der Verwandlung, sozusagen eine „Umsetzung in ein anderes Material“ (KW5, 293). Im Vergleich zu Musil strebt Broch aber nicht nach der Erlangung eines anderen Zustands, vielmehr will er durch das Symbol die Totalität ermöglichen, die im Wissenschaftszeitalter zerfällt und nicht mehr existiert. Broch fasst als Eigenschaften und Funktionen des Symbols zusammen, dass „einerseits das Symbol als solches immer weiter entnaturalisiert, vereinfacht und schematisiert wird, während der Symbolgehalt als solcher immer mehr wächst und einen immer größeren geistigen Bereich deckt. Das Symbol wird immer mehr zum Sigel, zu einem allgemein gültigen Zeichen“ (KW5, 293f.). Dieses Streben nach der Totalitätserfahrung lässt sich auf den Trieb des Menschen zurückführen, den Alltag zu überwinden und als ein reines Ich im „Zustand des Totalerlebens“ (KW5, 295) zu existieren. Das Streben nach der Totalitätserfahrung äußert sich zudem im „Anstreben jener Unendlichkeit, die gleichzeitig Zeitlosigkeit und Ewigkeit ist“ (KW 5, 296). So wird auch der Tod durch die Totalitätserfahrung transzendiert.

Broch zufolge liegt der „Sinn der Kunst“ vor allem darin, „mit einer begrenzten Anzahl von Motiven die Totalität ausdrücken zu können“ (KW5, 297). Am Ende des Romans *Der Tod des Vergil* (1945) wird beispielsweise die Titelfigur zum namenlosen Symbol der Menschheit. Er existiert lediglich als Urbild des Menschen, wobei dieses Symbol auf Wahrhaftigkeit, Reinheit und ewige Göttlichkeit verweist. Dadurch wird die Wirkung des künstlerischen Symbols vor Augen geführt, nämlich „in einem einzigen Bild, in einem einzigen Geschehen das Schicksal einer Gesamtheit und sohin auch das all ihrer Glieder erfaß[en] und zusammenfaß[en]“ (KW9/1, 132) zu können. Erst in der fiktiven Welt wird der „Zustand des Totalerlebens“ (KW5, 295) verwirklicht.

Brochs Systemtheorie kann als eine Reaktion auf das Zeitalter des Wertezersfalls und des daraus entstandenen Wertevakuums aufgefasst werden. In der Wirklichkeit ist es unmöglich, Totalität zu erfahren, besonders in einer Welt mit zunehmender Wertezersplitterung. Aber die Literatur bietet zumindest eine Möglichkeit an, ein „Totalsymbol der Welt“ (KW9/1, 303) zu lesen und ein reines totales Ich in der fiktiven Welt zu erleben. Dies ist eine Art der Erlösung und Rettung.

Es zeigt sich, dass all die in *Auslöschung* referenzierten Poeten – anders als Philosophen – ihre literarischen Werke in einer vielschichtigen bildlichen Rede entfalten, die Metaphern, Parabeln, Symbole und Gleichnisse umfasst. Der Zweck dieses Schreibstils ist nicht nur der einer rhetorischen Figur, sondern er ist von existentieller Bedeutung. Denn die Frage nach daseinsbezogenen Alternativen im Zustand des Nichts, auf die Schopenhauer in seiner Philosophie keine Antwort geben kann, wird von den Poeten in ihren literarischen Werken beantwortet. In diesem Sinne ist die Literatur der Philosophie überlegen.

4. Humor als eine Waffe gegen das Nichts. Intertextuelle Verweise zwischen *Auslöschung* und *Der Prozess*

Der zweite Orientierungstext ist Franz Kafkas *Der Prozess*. Es ist eines der fünf Bücher, die Murau seinem Schüler Gambetti empfiehlt, weil sie in den „nächsten Wochen nützlich und notwendig sein werden“ (A 7). Murau zählt Kafka zu den allergrößten Schriftstellern, die ihn beim Wiederlesen sogar in höherem Maße als beim ersten Lesen begeistern (vgl. A 139f.), was nur wenige Autoren schaffen.

Wie in 1.2 verdeutlicht wurde, sind bereits viele Untersuchungen über die Parallelen zwischen Kafka und Bernhard vorhanden. Die Forschungsergebnisse über intertextuelle Bezüge zwischen *Auslöschung* und *Der Prozess* sind aber noch nicht erschöpfend; sie fokussieren hauptsächlich auf den Kampf der beiden Protagonisten gegen die „Maschine“ sowie auf ihre Niederschrift als eine Art von Rechtfertigungsversuch. In diesem Kapitel sollen die Forschungsbefunde vorangetrieben werden, indem der Topos des Nichts sowie der Humor als Waffe gegen das Nichts in beiden Werken verdeutlicht werden.

4.1 Das Nichts als eine Erzählstrategie in *Der Prozess*

Im Roman *Der Prozess* stellt das Nichts eine Erzählstrategie dar, die ein typisches Merkmal von Kafkas Werken ist. Martin Walser beschäftigt sich in seiner Dissertation erstmals mit dieser Erzählstrategie.³⁴⁷ Er weist darauf hin, dass bei Kafka jede Aussage im nächsten Augenblick wieder durch eine andere Aussage nivelliert oder relativiert wird, sodass alle Erzählungen ins Nichts münden. Walser beschreibt diesen Erzählverlauf mit den Begriffen „Behauptung“ und „Aufhebung“. Er verweist darauf, dass bei Kafka „jeder Behauptung notwendig eine Aufhebung folgt“,³⁴⁸ und dass dies als der „Motor“³⁴⁹ des Erzählens Kafkas betrachtet werden kann.

³⁴⁷ Vgl. Martin Walser, *Beschreibung einer Form*. München: Carl Hanser Verlag, 1961, S. 73ff.

³⁴⁸ Ebenda, S. 102.

³⁴⁹ Ebenda, S. 119.

Ein Beispiel aus dem Roman *Der Prozess* soll dies veranschaulichen: Nachdem der Geistliche Josef K. die Parabel *Vor dem Gesetz* – der einzige von Kafka selbst veröffentlichte Prosatext aus dem Roman *Der Prozess* – erzählt hat, in der es um einen Mann vom Lande geht, der erfolglos versucht, eine Tür zum Gesetz zu durchqueren, die von einem Türhüter bewacht wird, stellt K. fest, dass der Türhüter den Mann vom Lande getäuscht hat.³⁵⁰ Diese Feststellung wird jedoch in der Folge durch die andere Aussage aufgehoben, dass „der Türhüter der Getäuschte ist“ (P 260). Auch auf die Behauptung, der Türhüter sei dem Mann vom Lande untergeordnet (vgl. P 261), folgt ihr Gegenteil: „Man darf dann auch nicht glauben, daß der Türhüter dem Manne untergeordnet ist“ (P 264). Auch von der Aussage des Advokaten Huld in *Der Prozess* ist diese Formel der Aufhebung abzulesen. Zunächst stellt er fest, dass es „gar keine vom Gericht anerkannten Advokaten“ gebe, und dass alle Advokaten eigentlich nur „Winkeladvokaten“ (P 140) seien. Diese Behauptung wird im nächsten Augenblick eingeebnet, indem er sagt, dass „nichts [...] aber verfehlter, als daraus zu folgern [wäre], daß bei diesem Gericht die Advokaten für den Angeklagten unnötig sind“ (P 141). So wiederholt sich die Formel „Behauptung – Aufhebung“ in Kafkas Roman.

Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass dieser Verlauf von Behauptung und Aufhebung nicht immer in einem Augenblick geschieht, sondern auch durch Einschränken allmählich zur Verwirklichung gebracht werden kann. Martin Walser beschreibt diesen Ablauf folgendermaßen:

Meist steht ein Aussagesatz, eine versuchte Feststellung am Anfang einer solchen Bewegung. Dieser Satz [...] wird nun nicht sofort aufgehoben, sondern zunächst in seinem Aussagewert eingeschränkt, die in ihm angelegte Positivität wird reduziert. Dieses Reduzieren ist ein Einschränken, das Schritt für Schritt vorwärtsgetrieben wird, bis der anfängliche Sachverhalt annulliert oder gar in sein Gegenteil verkehrt ist.³⁵¹

³⁵⁰ Vgl. Franz Kafka, *Der Prozess: Roman*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1958, S. 257. Im Folgenden wird die Abkürzung „P“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet. Die von Malcolm Pasley herausgegebene Ausgabe des Romans *Der Prozess*, die erst im Jahre 1990 veröffentlicht wurde, wird in der vorliegenden Arbeit nicht verwendet, denn sie stimmt nicht mit der von Thomas Bernhard genutzten Ausgabe überein.

³⁵¹ Martin Walser, a. a. O., S. 93.

Zur Verdeutlichung wird hier eine Textstelle aus *Der Prozess* als Beispiel angeführt. Nachdem der Fabrikant K. den Maler Titorelli empfohlen hat, damit K. im Prozess geholfen wird, sagt er zu K. Folgendes:

Wollen Sie nun aber zu Titorelli gehen? Auf meine Empfehlung hin wird er gewiß alles tun, was ihm möglich ist. Ich denke wirklich, Sie sollten hingehen. Es muß natürlich nicht heute sein, einmal, gelegentlich. Allerdings sind Sie – das will ich noch sagen – dadurch, daß ich Ihnen diesen Rat gebe, nicht im geringsten verpflichtet, auch wirklich zu Titorelli hinzugehen. Nein, wenn Sie Titorelli entbehren zu können glauben, ist es gewiß besser, ihn ganz beiseite zu lassen. Vielleicht haben Sie schon einen ganz genauen Plan, und Titorelli könnte ihn stören. Nein, dann gehen Sie natürlich auf keinen Fall hin! (P 164f.)

Die Textstelle beginnt mit der Feststellung, dass K. zu Titorelli hingehen sollte. Diese Behauptung wird nicht auf einmal aufgehoben, sondern Stufe für Stufe eingeschränkt bis zu einer endgültigen Dementierung, dass er auf keinen Fall hingehen sollte. Diese Einschränkung wird vor allem durch eine Prüfung von Details eingeleitet. „Jede allgemeine Behauptung wird zunächst überprüft, indem der Blickwinkel an die Details heran verlegt, also verengt wird“.³⁵² Der Zeitpunkt des Hingehens wird zuerst überprüft und ein heutiger Besuch wird negiert, wodurch der Aussagewert bereits reduziert wird. Danach findet eine weitere Einschränkung durch den Gebrauch der Partikel „allerdings“ statt, die Kafka bei einschränkenden Wendungen häufig verwendet, wodurch die Gültigkeit der Feststellung einen Schritt weiter vermindert wird. Schließlich werden durch die Verwendung des Konjunktivs zwei hypothetische Situationen angenommen, nämlich dass K. die Hilfe Titorellis nicht brauchen könnte und dass er einen anderen Plan haben könnte. Ohne diese ergänzenden Voraussetzungen wäre die Feststellung durchaus ungültig. Damit wird die Positivität der anfänglichen Behauptung rasch reduziert, sodass ein Umschlag von der Feststellung zur Aufhebung zur Verwirklichung gebracht wird.

Zu beachten ist, dass diese Entwicklung von Behauptung zu Aufhebung sich nicht unbedingt durch eine Einschränkung Schritt für Schritt vollzieht, sondern auch „in einem

³⁵² Heinz Hillmann, *Franz Kafka: Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*. Bonn: Bouvier, 1964, S. 152.

einzigem Satz erfolgen“³⁵³ kann. Beispielsweise sagt der Advokat Huld zu Josef K. über den Prozess Folgendes:

Es sei viel besser, vorläufig Einzelheiten nicht zu verraten, durch die K. nur ungünstig beeinflusst und allzu hoffnungsfreudig oder allzu ängstlich gemacht werden könnte, nur so viel sei gesagt, daß sich einzelne sehr günstig ausgesprochen und sich auch sehr bereitwillig gezeigt haben, während andere sich weniger günstig geäußert, aber doch ihre Mithilfe keineswegs verweigert haben (P 149).

In dieser Textstelle wird eine Aussage ohne jene einschränkende Wendung direkt im nächsten Augenblick in ihr Gegenteil verkehrt. K. wird infolgedessen zwischen Hoffnung und Enttäuschung hin- und hergerissen. Alles wird nivelliert.

In dieser Hinsicht ist eine Verwandtschaft zwischen Thomas Bernhard und Franz Kafka festzustellen. Bernhards Werke sind auch von deutlichen Gegensätzen geprägt. Es ist bei Bernhard allgegenwärtig, dass eine Aussage im nächsten Augenblick durch eine andere relativiert wird. In *Auslöschung* wird beispielsweise der Satz „das Höchste ist das Alleinsein“ durch den darauffolgenden Satz, dass „Alleinsein die fürchterlichste aller Strafen ist“ (A 309), eingeebnet. Solche Antithesen sind eines der hervorstechendsten Merkmale von Bernhards Werken.³⁵⁴

Bei Kafka findet diese Erzählstrategie ihren Niederschlag ebenfalls im Widerstreit zwischen den Helden und ihrer Gegenwelt, die im Roman *Der Prozess* jeweils von Josef K. und dem Gericht vertreten werden. Jede Bemühung von K., seine Unschuld zu beweisen, jede seiner Existenzbehauptungen, wird von dem Gericht unerbittlich aufgehoben, ohne die Gegenwelt auch nur ein wenig zu erschüttern oder zu schwächen. Alle seine Anstrengungen münden ins Nichts.

Am Anfang des Romans wird K. eines Morgens verhaftet. Zum Beweis seiner Unschuld zeigt K. den Wächtern seine Legitimationspapiere. Diese Bemühung erweist sich in der Folge als nutzlos, denn die Wächter sind nur niedrige Beamten, die mit den

³⁵³ Martin Walser, a. a. O., S. 93.

³⁵⁴ Vgl. Michael Billenkamp, *Thomas Bernhard: Narrativik und poetologische Praxis*. Heidelberg: Winter, 2008, S. 323.

Legitimationspapieren nicht vertraut und nur dafür zuständig sind, bei K. täglich zehn Stunden zu wachen (vgl. P 15).

Im leeren Gerichtssaal begegnet K. der Frau des Gerichtsdieners, die auch eine sexuelle Beute des Untersuchungsrichters ist. Die Anstrengung von K., diese Frau für sich zu gewinnen, um den Untersuchungsrichter zu demütigen, unterliegt ebenfalls der Aufhebung. Die Frau wird nach dem Befehl des Untersuchungsrichters von einem Studenten zu jenem getragen, was K. als seine „zweifellose Niederlage“ (P 75) betrachtet.

Danach wird die Bemühung des Onkels von K. um ihn annulliert. Unter Begleitung seines Onkels besucht K. den Advokaten Huld, einen Schulkollegen seines Onkels, um dessen Unterstützung zu erhalten. Diese Bemühung wird von ihm selbst aufgehoben, denn K. verweilt während des Besuchs bei der Pflegerin des Advokaten, während er den Advokaten, den Kanzleidirektor sowie seinen Onkel vernachlässigt. Anschließend wird die eigene Existenzbehauptung von K. durch die monotone, paradoxe und leere Rede des Advokaten aufgehoben. K. trifft die Entscheidung, dem Advokaten die Vertretung zu entziehen. Alle bisherigen Anstrengungen werden somit zunichtegemacht. Wie Walser zusammenfasst, „gibt es für K. [wirkliche Hilfe] nicht; [...] wer sich ihm zur Seite stellt, wird mit aufgehoben [...] oder schadet ihm“.³⁵⁵

Im Anschluss wendet sich K. an den Maler Titorelli, aber seine Anstrengung läuft erneut ins Leere. Von der dumpfen und drückenden Luft wird er aus dem Atelier des Malers vertrieben. Alle Hoffnungen lösen sich in Nichts auf.

Schließlich wird die Existenzbehauptung von K. durch den Gerichtskaplan aufgehoben. „Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein. Wir sind hier doch alle Menschen, einer wie der andere“ (P 253), so verteidigt sich K. gegen die Anklage. „Das ist richtig [...], aber so pflegen die Schuldigen zu reden“ (P 253), erwidert der Kaplan. Dadurch wird die Behauptung von K. annulliert, denn aus der Gleichheit aller Menschen kann auch die Schuld aller Menschen als Schlussfolgerung abgeleitet werden. Letztlich wird K. von dem

³⁵⁵ Martin Walser, a. a. O., S. 104.

Geistlichen durch dessen untereinander widersprüchliche Gedankengänge geführt; er ist aber zu müde, um allen Aussagen des Kaplans folgen zu können. Ohne Übereinstimmung geht K. fort.

Dieser Analyse des Kampfs zwischen Josef K. und dem Gericht ist zu entnehmen, dass jede einzelne der Existenzbehauptungen von K. von der Gegenordnung aufgehoben wird. Bemerkenswert ist, dass die zwei Parteien keine These und Antithese bilden, und dass sie nicht zu einer Synthese voranschreiten können, denn sie sind, wie Walser betont, „zwei einander völlig fremde Größen“;³⁵⁶ „[e]in echter dialektischer Bezug zwischen den K.s und ihrer Gegenordnung ist sicherlich nicht möglich“.³⁵⁷

Aber dennoch ist dieses Werk in abwechselnd auftretenden Behauptungen von K. und Aufhebungen der Gegenwelt entstanden. Diese Erzählstrategie hat zur Folge, dass der Anfang des Romans bereits auf den weiteren Vorgang hindeutet. Im Grunde genommen ist in diesem Werk keine Entwicklung vorhanden, denn sie wird durch die Aufhebungen erstickt. Trotz der Bemühungen von K. fällt er immer wieder auf den Nullpunkt zurück. Die Handlung kommt somit nicht voran, sondern bewegt sich stets auf einem gleichen Niveau. „Diese geschaffene Welt existiert nicht in der Entwicklung, sondern in der Wiederholung ihrer Teile“;³⁵⁸ wie Walser darstellt. In diesem Sinne entfaltet sich das Erzählen in einer Variation des gleichen Themas; jeder Teil des Werks ist unabhängig, und das Ganze stellt eine „Wiederholung der Leerform in einer Variation“ dar.³⁵⁹

Somit kann man das Nichts als Erzählstrategie dieses Werks betrachten. Durch das Erzählen werden alle Aussagen relativiert, und wenn man eine Frage an den Text stellt, bekommt man nie eine klare Antwort. Die Behauptungen von K. werden auch immer wieder durch die fortwährenden Aufhebungen annulliert, sodass all seine Hoffnungen sich in Nichts auflösen. Im Laufe seines Prozesses werden die Vergeblichkeit der Betriebsamkeit, die

³⁵⁶ Ebenda, S. 86.

³⁵⁷ Ebenda.

³⁵⁸ Ebenda, S. 118.

³⁵⁹ Ebenda, S. 119.

Sinnlosigkeit der Anstrengung sowie die Aussichtslosigkeit der Bestrebung zur Darstellung gebracht. Alle münden schließlich ins Nichts.

Im Roman *Auslöschung* wird Kafka von Murau besonders gepriesen:

Wenn wir Kafka außer acht lassen, habe ich zu Gambetti gesagt, der tatsächlich Angestellter gewesen ist, aber als einziger keine Beamten- und Angestelltenliteratur geschrieben hat, alle andern haben nichts anderes geschrieben, weil sie zu etwas anderem gar nicht befähigt gewesen sind. Der Angestellte Kafka, habe ich zu Gambetti gesagt, hat als einziger keine Beamten- und Angestelltenliteratur geschrieben, sondern eine große, was man von allen sogenannten großen deutschen Schriftstellern dieses Jahrhunderts nicht behaupten kann (A 608).

Beamter und Angestellter gehören zu einer Ordnung, sie sind einem bestimmten Ordnungssystem unterworfen, das als eine sinngebende Instanz angesehen werden kann. Kafka, der selbst ein Beamter ist, beschreibt auch solche Ordnungen, aber er schreibt keine Beamten- oder Angestelltenliteratur. In seinem Werk wird alles nivelliert; er verspricht keinen eindeutigen Sinn, sodass man nichts hat, woran man sich festhalten kann. In diesem Sinne wird man vom Sinnanspruch befreit.

Wie kann man trotz dieser fortwährenden Aufhebung die Existenz noch aushalten? Wie kann man weiterexistieren, wenn man mit der Sinnfreiheit konfrontiert wird? Ist es möglich, sich angesichts des Zustands des Nichts einen Freiraum zu schaffen? Im Roman *Der Prozess* lässt sich eine solche Möglichkeit jenseits des Nichts ablesen, was intertextuelle Verweise auf den Roman *Auslöschung* aufzeigt.

4.2 Der ernsthafte Kampf des Kaufmanns Block mit der Gegenordnung

Wie im letzten Teil verdeutlicht, wird in *Der Prozess* eine furchtbare Situation vorgeführt, in der der Protagonist einer undurchsichtigen und unbesiegbaren Gegenordnung hilflos ausgeliefert ist. Alle individuellen Anstrengungen münden unvermeidlich ins Nichts. Wie kann man mit einem solchen aussichtslosen und unerklärlichen Zustand umgehen? Vom Text sind verschiedene Möglichkeiten abzulesen.

Wenn man den Zustand des Nichts aus einer negativen Perspektive und die Gegenordnung als etwas Ungeheuerliches betrachtet, bestünde die Möglichkeit, ernsthaft gegen diese Situation kämpfen. Diese Möglichkeit drückt sich besonders in der Verhaltensweise des Kaufmanns Block aus. Wie Josef K. ist auch er angeklagt; schon länger als fünf Jahre ist er Klient des Advokaten Huld. Er hält die Anklage nie für einen Spaß, sondern behandelt den Prozess von Anfang an gewissenhaft und behutsam. Im Vergleich zu Josef K. ist er nicht so scharf und unnachgiebig. Er respektiert den Advokaten Huld, befolgt all seine Anweisungen und behandelt den Prozess besonders ernsthaft und sorgfältig. Um seinen Prozess zu gewinnen, engagiert er außer Huld noch fünf Winkeladvokaten (vgl. P 208). Aber er kommt nie zu einem Ergebnis; in fünf Jahren opfert er alles, einschließlich seiner Würde, seiner Freiheit und seiner Lebenslust, aber alles ist vergeblich. Von dem Advokaten Huld wird er physisch degradiert: Bei Huld wird er in einem dunklen Dienstmädchenzimmer, einem „niedrigen fensterlosen Raum“ (P 218), eingesperrt, wo er die Schrift des Advokaten liest. Wie in einem Kerker wird er dort von Zeit zu Zeit überwacht und nur, wenn er um Wasser bittet, wird ein Glas durch die Luke gereicht (vgl. P 234). Zudem verliert er allmählich seine Vernunft und gleitet in den Aberglauben ab. Er erzählt K., wie die Leute „aus dem Gesicht des Angeklagten, insbesondere aus der Zeichnung der Lippen, den Ausgang des Prozesses erkennen“ (P 210) wollen. Obwohl ihm die Lächerlichkeit dieser Vorstellung bewusst ist, muss er zugeben, dass er selbst nicht besser ist (vgl. P 209f.). Er fleht die Pflegerin des Advokaten an, kniet vor Huld nieder, wird „zur masochistischen Selbstdemütigung und Schaustellung vor beiden gezwungen“³⁶⁰ und zu einer hündischen Existenz erniedrigt. Aber alles ist umsonst, da er keine Fortschritte sieht. Alles, was verbleibt, ist seine Scham.

Auf der anderen Seite bleibt die Gegenordnung in diesem Fall unverändert, sie wird sogar „noch geschlossener, noch aufmerksamer, noch strenger, noch böser“ (P 146). Die Macht dieses großen Organismus ist allgegenwärtig, sodass man ihr nirgendwo entkommen kann. „Es gehört ja alles zum Gericht“ (P 181), wie es im Text heißt. Je mehr Leute in diesem

³⁶⁰ Wilhelm Emrich, a. a. O., S. 278.

Organismus verwickelt werden, desto unerschütterlicher, unermesslicher und unantastbarer wird seine Macht. Das Böse dieser Gegenordnung „ist gerade ihre Vergottung, ihre Anmaßung, eine göttliche Notwendigkeit darzustellen.“³⁶¹

Es bleibt also zu schlussfolgern, dass die Gegenordnung immer mächtiger und schwülstiger wird, wenn man ernsthaft gegen sie kämpft. Schließlich wird sie zu einer Ungeheuerlichkeit, die man weder durchschauen noch erschüttern kann, sodass man vor ihr unvermeidlich alle Vernunft, Menschenwürde und Freiheit verliert und niemals einen Sieg erlangen kann.

4.3 Der Humor als die Waffe Franz Kafkas

Außer dieser ernsthaften Behandlungsweise besteht noch andere Möglichkeit, der Gegenordnung zu widerstehen. Wie in 4.1 verdeutlicht wurde, verspricht Kafka keinen eindeutigen Sinn in seinem Werk, sondern alle Aussagen werden relativiert, sodass sie letztlich ins Nichts münden. Wenn man das Nichts aus einer positiven Perspektive betrachtet und davon überzeugt ist, dass man sich gerade dadurch von dem Sinnanspruch befreien kann, ist die Situation eine ganz andere. Kafkas Nichts kann sogar zu einer Quelle des Lachens werden.³⁶²

³⁶¹ Hannah Arendt, *Franz Kafka*, in: Dies., *Sechs Essays*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1948, S. 134.

³⁶² Zum Thema des Komischen im Werk Franz Kafkas siehe Hannah Arendt, *Franz Kafka*, a. a. O., S. 146; Felix Weltsch, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*. Berlin-Grunewald: Herbig, 1957, S. 78ff.; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka: Für eine kleine Literatur*, übersetzt von Burkhart Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 58f.; Walter Benjamin, *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 90; Peter West Nutting, *Kafka's „Strahlende Heiterkeit“: Discursive Humor and Comic Narration in Das Schloß*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57 (1983), S. 651–678; Milan Kundera, *Verratene Vermächtnisse: Essay*, übersetzt von Susanna Roth. Frankfurt am Main: Fischer, 2014, S. 61; Dietmar Goltschnigg, *Lachende Moderne – Kafkas Prozeß-Roman*, in: *Literatur für Leser* (1994), S. 66–76; Burghard Damerau, *Die Waffen der Groteske: Kafka, Kämpfe und Gelächter*, in: *Neohelicon* 22 (1995), S. 247–258; Serena Grazzini, *Das „Blumfeld“-Fragment: Vom Unglück verwirklichter Hoffnung. Noch einmal zur Frage der Komik bei Franz Kafka*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 120 (2001), S. 207–228; Peter Rehberg, *Lachen lesen: Zur Komik der Moderne bei Kafka*. Bielefeld: Transcript, 2007; Anja Gerigk, *Literarische Hochkomik in der Moderne: Theorie und Interpretationen*. Tübingen: Francke Verlag, 2008, S. 150–169; Joseph Vogl, *Kafkas Komik*, in: *Kontinent Kafka: Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8, 2006, S. 72–87; Astrid Dehe und Achim Engstler, *Kafkas komische Seiten*. Göttingen: Steidl, 2011; Sandra Fluhrer, *Konstellationen des Komischen: Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett*. Paderborn: Fink, 2016, S. 165–294 und andere.

4.3.1 Die grotesken Elemente in *Der Prozess*

Der Roman *Der Prozess* wird normalerweise als aussichtslos, düster und tragisch angesehen. Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch in diesem Roman auch komische bzw. groteske Elemente entdecken, die zum Lachen reizen können. Um dies zu veranschaulichen, soll zunächst die Definition der Groteske, einer Gattung des Komischen, verdeutlicht werden.

„Grotesk« ist in erster Linie ein Terminus ornamentaler Malerei, die verschiedene menschliche, Tier- und Pflanzenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen scheint.“³⁶³ In diesem Sinne wird eine Mischung von verschiedenen Kategorien, beispielsweise eine Verbindung des Menschen mit dem Tier oder des Skurrilen mit dem Sublimen als grotesk beschrieben.³⁶⁴

Carl Pietzcker hat den Begriff der Groteske präzisiert, ergänzt und weiterentwickelt. Nach seiner Meinung enthält dieser Begriff eine Struktur der Erwartung und ihrer Enttäuschung: „Im Grotesken versagt ein als selbstverständlich geltender Sinn- bzw. vor etwas, das ihm nicht entspricht und deshalb widersteht; die Spannung zwischen beiden ist unabdingbar.“³⁶⁵ Ihm zufolge verlangt die Groteske, „daß erstens eine bestimmte Weise, wie die Welt oder der Mensch ist, erwartet wird, und daß zweitens diese Erwartung scheitert“.³⁶⁶ Dem ist zu entnehmen, dass in der Groteske eine Diskrepanz zwischen dem Erwartungshorizont und der Tatsache bzw. dem ihm Widerstrebenden besteht. Dieser Kontrast stellt eine Quelle des Lachens dar, weil man sich gerade in dieser Inkongruenz von dem Sinnanspruch befreien kann, der mit der Erwartung verbunden ist. Die anfängliche Erwartung wird als Illusion aufgedeckt; das Lachen entsteht eben aus der Ungültigkeit der ehemaligen Forderung sowie der Befreiung von der ursprünglichen Vorstellung. Dies

³⁶³ Elisheva Rosen, *Grotesk*, übersetzt von Jörg W. Rademacher und Maria Kopp, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Dekadent – Grotesk*. Bd. 2. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001, S. 876.

³⁶⁴ Der Begriff der Groteske variiert im Laufe der Zeit. Jean Paul entwickelt in *Vorschule der Ästhetik* seine Theorie der Groteske, ohne diesen Terminus zu benutzen. Die Ausarbeitung der Gedanken Schlegels zur Groteske ist bei Jean Paul unter der Gattung Humor zu finden (vgl. ebenda, S. 889). Jean Pauls Theorie des Humors wird bereits in 3.2.5 erörtert.

³⁶⁵ Carl Pietzcker, *Das Groteske*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 199.

³⁶⁶ Ebenda.

entspricht Schopenhauers Kontrasttheorie des Lachens. Nach Schopenhauer entsteht das Lachen „jedesmal aus nichts Anderm, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten“ (WaWuV.I 70).

Genau solche grotesken Züge bzw. die Diskrepanz zwischen der Erwartung und der Tatsache, der Erscheinung und dem Wesentlichen beschreibt der Roman *Der Prozess*. Diese Inkongruenz findet ihren Niederschlag vor allem in dem Porträt eines Untersuchungsrichters. In einem großen Ölbild wird ein Richter im Richteralter dargestellt, auf einem Thronsessel sitzend, mit erhabener Körperhaltung, als ob er ein Urteil verkünden würde (vgl. P 131). In Wirklichkeit ist jedoch alles nur eine Erfindung. Der Gemalte ist nur einer der niedrigsten Untersuchungsrichter, der keinerlei Ähnlichkeit mit der Figur auf dem Ölbild aufweist. In der Tat ist er „fast winzig klein“ und sitzt auch nicht auf einem Thron, sondern „auf einem Küchensessel, auf dem eine alte Pferddecke zusammengelegt ist“ (P 132). So wird die Erwartung eines mächtigen, hehren und entschlossenen Richters durch die Tatsache einer kleinen, eitlen und mittelmäßigen Figur enttäuscht. Die Erwartung ist der Realität nicht gewachsen. Eben durch diesen Zusammenprall gegenläufiger Elemente ist der Text von der Groteske geprägt.

Beim Malen eines Richters zeichnet Titorelli, der Gerichtsmaler, „in der Mitte der Rückenlehne des Thronsessels“ (P 175) die Göttin der Gerechtigkeit, die das Symbol für die Rechtspflege ist. Landläufig trägt die Justitia – die Göttin der Gerechtigkeit – eine Augenbinde, hält eine Waage in der linken Hand und ein Schwert in der rechten Hand. Während das Schwert für die Härte der Strafe steht, symbolisiert die Waage die faire und unparteiliche Abwägung. Die Augenbinde verkörpert ihre Objektivität, denn sie trifft die Entscheidung mit ihrem klaren Herzen statt mit den täuschenden Augen. Dadurch wird das Gesetz üblicherweise dargestellt. Es soll Objektivität und Gerechtigkeit garantieren und mit Autorität und Würde ausgestattet sein. Aber die Wirklichkeit im Roman zeigt eine unversöhnliche Unverträglichkeit mit der herkömmlichen Erwartung auf: In *Der Prozess* sind die dem Gericht zugehörigen Beamten kindisch und läppisch. Sie ärgern sich über Belanglosigkeiten und versöhnen sich ohne besonderen Grund (vgl. P 147). Wenn das

Gesetzbuch des Untersuchungsrichters aufgeschlagen wird, kommen lediglich pornographische und obszöne Bilder zutage. Zudem ist das Gericht wie das Schloss im Kafka'schen Sinne ein „Sitz des männlich-erotischen Prinzips“,³⁶⁷ es setzt sich fast nur aus „Frauenjägern“ zusammen: „Zeig dem Untersuchungsrichter eine Frau aus der Ferne, und er überrennt, um nur rechtzeitig hinzukommen, den Gerichtstisch und den Angeklagten“ (P 253). Trotz ihrer scheinbaren Autorität und Unantastbarkeit ist die Arbeitsumgebung der Beamten unerträglich: Die Gerichtskanzlei befindet sich auf einem stickigen Dachboden, die Tür zu den einzelnen Abteilungen besteht aus einem „bis zur Decke reichende[n] Holzgitter“ (P 80); das Advokatenzimmer ist eine dunkle und enge Kammer, in deren Fußboden noch ein Loch zu sehen ist; auch der Gerichtsmaler haust in einer schwülen Kammer in einer schmutzigen und armen Gegend. Trotz ihres Ansehens und ihrer Macht zählen die Gerichtsangestellten fast zu den Ärmsten und Würdelosesten.

Mithilfe des „anarchischen Mittel[s] der Groteske“³⁶⁸ wird die verborgene Wahrheit zutage gefördert: Eben durch die Unanständigkeit der Beamten schwindet die Ehrfurcht vor ihnen. Das Gericht erweist sich als eine „Stätte der Obszönität“,³⁶⁹ die Autorität und die Würde des Gerichts werden als Illusion entlarvt, und die Macht-Instanz wird als abgestumpft und hohl demaskiert. Kafka „hebt sie zwar in unerreichbare Höhe; aber er reißt sie zugleich zu Boden“.³⁷⁰ Gerade durch diesen Kontrast der Erhöhung und Zerstörung wird die komische Wirkung gestärkt. Ähnlich wie Klamm im Roman *Das Schloss* (entst. 1922, postum ersch. 1926) ist das Gericht in *Der Prozess* eine „phantom authority“³⁷¹ sowie „symbolic and representational emptiness“.³⁷² Inmitten dieser undurchsichtigen und unantastbaren Gegenordnung steckt im Grunde genommen ein absolutes Nichts.

³⁶⁷ Hartmut Binder, *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: Metzler, 1976, S. 495.

³⁶⁸ Burghard Damerau, *Die Waffen der Groteske: Kafka, Kämpfe und Gelächter*, a. a. O., S. 256.

³⁶⁹ Dietmar Goltschnigg, a. a. O., S. 69.

³⁷⁰ Burghard Damerau, *Die Waffen der Groteske: Kafka, Kämpfe und Gelächter*, a. a. O., S. 256.

³⁷¹ Peter West Nutting, a. a. O., S. 664.

³⁷² Ebenda, S. 657.

4.3.2 Die Befreiung vom Sinnanspruch durch das Lachen

Wie im letzten Teil verdeutlicht wurde, ist die Inkongruenz eine Quelle des Lachens. In *Der Prozess* wird die Erwartung an das Gericht, ein Symbol der Gerechtigkeit und der Unparteilichkeit zu sein, das mit Autorität und Würde ausgestattet ist, durch die Aufdeckung dieser Macht-Instanz als eine Stätte der Unanständigkeit, Würdelosigkeit und Nichtigkeit enttäuscht. Diese grotesken Züge werden zum Anlass für befreiendes Lachen, mit dem man sich von dem mit der Erwartung verbundenen Sinnanspruch befreit. Wie Carl Pietzcker nachweist, „[kommt] [d]as Lachen [...] aus der Freude an der Vernichtung verhaßter Vorstellungen“.³⁷³ Durch das Mittel der Groteske wird nicht nur die Nichtigkeit, sondern auch die Lächerlichkeit der Macht-Instanz entlarvt.

Andererseits kann das Lachen die Autorität angreifen, auflösen und sogar zersetzen. In diesem Sinne ist das Lachen aggressiv. Mithilfe der Waffe des Lachens ist man imstande, sich gegen die Gegenordnung zur Wehr zu setzen. Somit ist das Lachen ein Feind der Autorität, Gewalt, Macht und des Verbotes. Durch das Lachen wird die Autorität entwürdigt und als Popanz entlarvt, das Verbot – einhergehend mit Scherz und Verfluchung – in Frage gestellt sowie die Hierarchie im sinnlichen und unbefangenen Gelächter automatisch aufgelöst. Wie Bachtin formuliert, „[verfügt] [d]as Lachen [...] keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens“.³⁷⁴ Zudem bringt das Lachen auch die „Überwindung der Furcht“³⁷⁵ zur Verwirklichung. Es „befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor“³⁷⁶, und zwar von Furcht vor der scheinbar unantastbaren, undurchsichtigen und unerschütterlichen Gewalt. Das Lachen steht demzufolge für „Siege über jede Gewalt, über die irdischen Herrscher, über die Mächtigen der Erde, über alles was knechtet und begrenzt.“³⁷⁷ Mit dem befreienden Lachen wird die Welt auf eine neue Weise vorgeführt.

³⁷³ Carl Pietzcker, a. a. O., S. 208.

³⁷⁴ Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, a. a. O., S. 35.

³⁷⁵ Ebenda.

³⁷⁶ Ebenda, S. 38f.

³⁷⁷ Ebenda, S. 37.

Daneben richtet sich das Lachen gegen jene Ernsthaftigkeit der Erwartung und der Anstrengung. Wie Kant formuliert, „[ist] [d]as Lachen [...] ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“.³⁷⁸ Für das Lachen ist die Erwartung etwas Offizielles und Ernsthaftes; erst durch die Auflösung der Erwartung wird man von der Bemühung entlastet. In diesem Sinne ist das Lachen gleichgültig und heiter. Dies setzt aber eine Einsicht in die Wahrheit der Welt voraus. Wenn man als unbeteiligter Zuschauer von einer hohen Warte auf die Welt herabsieht, erscheinen einem die menschlichen Aktionen wie „die Bewegungen eines Ameisenhaufens oder besser noch wie das Getriebe in einem Kindergarten.“³⁷⁹ Die Vergeblichkeit der Anstrengung, die Bedeutungslosigkeit der Menschheit kommen einem zu Bewusstsein und die Frage nach einem eindeutigen Sinn ist nicht zu beantworten. So hört man auf, die Situation ernst zu nehmen, eigensinnig nach etwas zu streben oder alles mit einem Sinn zu erfüllen, sondern betrachtet alles mit einem versöhnlichen und heiteren Lachen. Das Dasein wird damit trotz seiner Vergeblichkeit und Absurdität bejaht. Man ist von der Suche nach einem Sinn befreit. Felix Weltsch, ein Freund Kafkas, bewertet den Humor im Werk Kafkas folgendermaßen: „man begreift lächelnd den vorgegebenen Unsinn und wird frei. Der Humor schafft Distanz und – Luft.“³⁸⁰

Die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit sind im Roman *Der Prozess* besonders augenfällig: Wann immer der Kaufman Block eine ernste Haltung gegenüber der furchtbaren Situation einnimmt, dann kommt auf ihn eine große und unantastbare Organisation zu. Trotz seiner ernsthaften Bemühung sieht er nie Fortschritte, kommt nie zu einem Ergebnis. Auch Josef K. bekommt niemals eine Antwort, wenn er ernst nach dem Grund seiner Anklage fragt. Jede seiner Existenzbehauptungen wird unweigerlich von der Gegenordnung aufgehoben; was er fasst, wird als Leere entlarvt, sodass er immer wieder auf den Nullpunkt zurückfällt. In dieser furchtbaren Situation erweist sich das Lachen als eine passende Reaktion.

³⁷⁸ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Werke*. Bd. 5, 5. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 437.

³⁷⁹ Felix Weltsch, a. a. O., S. 94.

³⁸⁰ Ebenda.

Mithilfe des Lachens kann man sich nicht nur von der Furcht vor Gewalt und Macht befreien sowie die Autorität in Frage stellen und zerstören, sondern sich auch von der Erwartung und Bemühung loslösen. So wird man mit einem neuen Zustand bzw. mit der Sinnfreiheit konfrontiert. In diesem Sinne schafft das Lachen einen Freiraum und bietet ein Rettungsmittel an. Mit Heiterkeit und Versöhnlichkeit kann man auf der Welt weiterleben.

Erwähnenswert ist, dass K. nicht von Anfang an eine ernsthafte Attitüde gegenüber seiner Verhaftung einnimmt. Seine Haltung verändert sich allmählich im Laufe der Zeit. Am Anfang betrachtet K. seine Verhaftung noch lediglich als einen „Spaß“ (P 12), eine „Komödie“ (P 13) und einen Geburtstagsscherz, der von seinen „Kollegen in der Bank veranstaltet“ (P 13) wird. Somit misst er zunächst seiner Verhaftung nur geringe Bedeutung bei. Er macht sich über den Beamten lustig und behandelt das Ganze mit spielerischer Leichtigkeit. Diese Mühelosigkeit wird aber allmählich von einer ernsthaften Attitüde ersetzt. Als der Prozess ihm immer näherkommt, wird ihm bewusst, dass das, was er getan hat, gar nicht genügend ist. „Die Verachtung, die er früher für den Prozeß gehabt hatte, galt nicht mehr. [...] [E]r hatte kaum mehr die Wahl, den Prozeß anzunehmen oder abzulehnen, er stand mitten darin und mußte sich wehren“ (P 152). Er entscheidet sich, die Situation ernst zu nehmen und „seine Verteidigung selbst in die Hand zu nehmen“ (P 159). Aber – wie vorher dargestellt – erreicht K. trotz seiner ernsthaften Attitüde und behutsamen Bemühung niemals sein Ziel, und seine Existenzbehauptungen werden immer wieder von der Gegenordnung annulliert.

Zu beachten ist, dass im Roman *Der Prozess* zu der Perspektive von Josef K. noch die Perspektive des Erzählers hinzukommt. Wie Sokel feststellt, besteht in diesem Roman eine „Zweisinnigkeit“³⁸¹ bzw. „eine subtile Divergenz der Perspektiven von Erzähler und Hauptgestalt“.³⁸² Der Erzähler ist imstande, das ganze Geschehen von einem hohen

³⁸¹ Walter H. Sokel, *Franz Kafka: Der Prozess (1925)*, in: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen*, hg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983, S. 110. Auch Pavel Petr und Dietmar Goltschnigg sprechen sich dafür aus, dass eine Spaltung der Perspektive von Hauptfigur und Erzähler bei Kafka zu beobachten ist (vgl. Pavel Petr, *Kafkas Spiele: Selbststilisierung und literarische Komik*. Heidelberg: Winter, 1992, S. 118–128 und Dietmar Goltschnigg, a. a. O, S. 68).

³⁸² Walter H. Sokel, *Franz Kafka: Der Prozess (1925)*, a. a. O., S. 110.

Standpunkt aus zu beobachten, eine Distanz zu dem Protagonisten zu wahren, seine Schwäche sowie Begrenztheit zu durchschauen und „ihn gleichzeitig ironisier[en] und damit über ihn urteil[en]“³⁸³ zu können. So zieht sich „[e]in ironisierender Ton“³⁸⁴ durch den Roman. Einen Schritt weiter weist Sokel das Wesen dieser Ironie nach: „Zur Grundironie des Schicksals, das im *Prozeß* beschrieben wird, gehört K.s Entschlossenheit, den Prozeß eben nicht als Spiel aufzufassen, selbst wenn es eines sein sollte“.³⁸⁵ Diese Ironie erreicht den Höhepunkt am Ende des Romans: Vor dessen einunddreißigstem Geburtstag kommen zwei Herren in die Wohnung von K. Er betrachtet diese beiden „[a]lte[n], untergeordnete[n] Schauspieler“ (P 266) jedoch ernsthaft als wirkliche Henker; auch das vorgespilte „Theater“ (P 267), das nicht ernstgenommen werden soll, endet mit seiner unwiderruflichen Exekution.

An die Leser werden entsprechend hohe Anforderungen gestellt. „Die Distanz, die die Gestalt nicht gewinnt, wird dem Kafka-Leser abverlangt“.³⁸⁶ Im Gegensatz zu Josef K. werden die Leser nicht wirklich vor die furchtbare Situation gestellt, sie brauchen auch nicht wirklich eine Entscheidung in der Notlage zu treffen. Sie sollen aber die Erzählperspektive berücksichtigen, die Begrenztheit des Protagonisten durchschauen, nicht von seiner Perspektive beeinflusst werden und mit heiterem Lachen statt mit Ernsthaftigkeit mit der Realität umgehen.³⁸⁷

4.3.3 Kafka als ein Humorist

In gewissem Maße teilt Kafka die Perspektive des Erzählers. Es verwundert nicht, dass Kafka seine Lachlust nicht unterdrücken konnte, als er einigen Freunden den Anfang seines

³⁸³ Ebenda, S. 116.

³⁸⁴ Ebenda, S. 110.

³⁸⁵ Ebenda, S. 122.

³⁸⁶ Pavel Petr, a. a. O., S. 123.

³⁸⁷ Emrich ist der Meinung, dass Titorelli die „positivste Gestalt des Romans“ (Wilhelm Emrich, a. a. O., 293) ist, die „in affektloser, unbeteiligter und zugleich offener, hingebener Distanz“ (ebenda) zur Macht-Instanz steht und demzufolge „lebenslustig und heiter“ (ebenda, S. 289) ist. In diesem Punkt kann ihm nicht zugestimmt werden, denn als Gerichtsmaler ist Titorelli ein unentbehrlicher Teil der Macht-Instanz. Er wohnt in einer armen und schmutzigen Gegend der Vorstadt und zeichnet immer die gleichen Bilder. Bei ihm sind auch die Begrenztheit und Schwäche der Beamten zu beobachten. Es ist unrealistisch, dass er eine Distanz zum Gericht wahrt und als unbeteiligter Zuschauer existiert.

Romans *Der Prozess* vorlas: „Wenn Kafka selbst vorlas, wurde dieser Humor besonders deutlich. So zum Beispiel lachten wir Freunde ganz unbändig, als er uns das erste Kapitel des ›Prozeß‹ zu Gehör brachte. Und er selbst lachte so sehr, daß er weichenweise nicht weiterlesen konnte“³⁸⁸, so erinnert sich Max Brod. Kafkas Lachen reflektiert seine Heiterkeit. Er ist imstande, nicht von der Hauptfigur getäuscht zu werden, die Humorlosigkeit und Schwäche von K. zu durchschauen sowie die ganze Situation von einer hohen Warte aus zu betrachten und darauf mit unbefangenen Lachen zu reagieren. Damit schafft er sich einen Freiraum. Arendt formuliert präzise, dass „Kafkas Lachen [...] ein unmittelbarer Ausdruck jener menschlichen Freiheit und Unbekümmertheit [ist]“³⁸⁹.

Kafka verfügt generell über die Fähigkeit des Lachens, er lacht nicht nur beim Vorlesen von *Der Prozess* herzlich. Max Brod beschreibt Kafka wie folgt: „ja er lachte gern und herzlich und wußte auch seine Freunde zum Lachen zu bringen.“³⁹⁰ Auch Dora Diamant erinnert sich an den Humor Kafkas: „Er hatte braune, schüchterne Augen, in denen es aufleuchtete, wenn er sprach. Es erschien in ihnen mitunter ein Funke Humor, der jedoch weniger ironisch als schalkhaft war [...]. Aber der Sinn für Feierlichkeit fehlte ihm vollständig.“³⁹¹ In einem Brief an Felice bestätigt Kafka sein Selbstverständnis als „Lacher“: „Ich kann auch lachen, Felice, zweifle nicht daran, ich bin sogar als großer Lacher bekannt“.³⁹²

Manche Leser sehen Kafka als trübsinnigen, zerbrechlichen und pessimistischen Schriftsteller an. Wenn man jedoch die Werke Kafkas sorgfältig liest, kann man einen humoristischen Ton wahrnehmen, der jener Verzweiflung und Verdrießlichkeit fernbleibt. Milan Kundera weist scharfsinnig auf das Wesen Kafkas hin: „Kafka hat nicht für uns gelitten! Er hat sich für uns amüsiert!“³⁹³ Walter Benjamin betrachtet den Humor als das

³⁸⁸ Max Brod, *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer, 1966, S. 156.

³⁸⁹ Hannah Arendt, *Franz Kafka*, a. a. O., S. 146.

³⁹⁰ Max Brod, a. a. O., S. 42.

³⁹¹ J. P. Hodin, *Erinnerungen an Franz Kafka*, in: *Der Monat* 8/9 (1949), S. 91.

³⁹² An Felice Bauer, 8./9. Januar 1913, in: Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1967, S. 237.

³⁹³ Milan Kundera, *Verratene Vermächtnisse: Essay*, a. a. O., S. 61.

Wesentliche bei Kafka.³⁹⁴ Auch Thomas Mann bezeichnet Kafka als einen „religiösen Humoristen“³⁹⁵, der „eine sehr tiefgründige, verwickelte Heiterkeit“³⁹⁶ ausströmt. Nicht zuletzt charakterisieren Deleuze und Guattari Kafka als einen „lachende[n] Autor, erfüllt von einer tiefen Fröhlichkeit“.³⁹⁷ „Alles bei ihm ist Lachen, angefangen mit dem *Prozeß*“,³⁹⁸ so stellen sie fest.

Obwohl seine Werke furchtbare Lebenssituationen, eine unantastbare und unerschütterliche Gegenordnung, eine immer wieder aufgehobene Existenzbehauptung des Individuums sowie unvermeidlich ins Nichts mündende Bemühungen reflektieren, schreibt Kafka in seinem Tagebuch als letzten Eintrag: „Auch du hast Waffen.“³⁹⁹ Das Lachen ist seine Waffe, dank derer er imstande ist, als distanzierter Zuschauer die Welt von einem hohen Standpunkt aus zu beobachten, die Gegenordnung in Frage zu stellen, zu demontieren und sich von dem Sinnanspruch, von der vergeblichen Erwartung sowie Bemühung zu befreien. Damit schafft er sich Sinnfreiheit und Raum zum Atmen.

Bemerkenswert ist, dass das willensbejahende Lachen Kafkas allerdings nur eine Übergangslösung ist. Wie Vogl nachweist, hat „[a]uf der Suche nach Auswegen [...] Kafkas Komik (und sein Lachen) allerdings nur einen schmalen und wahrscheinlich bloß provisorischen Pfad angezeigt.“⁴⁰⁰ Es ist zwar unumstritten, dass der Humor nicht zu einem willensverneinenden Nihilismus führt und in gewissem Maße eine poetische Alternative im Zustand des Nichts anbietet. Aber er schafft keinen neuen Sinn,⁴⁰¹ der den Menschen in einer Übergangsphase überfordert. Auch wenn ein völlig neuer Sinn nicht zustande gebracht und eine endgültige Lösung nicht gefunden werden kann, erfüllt das Lachen dennoch erfolgreich seinen Auftrag.

³⁹⁴ Vgl. Benjamin an Scholem, 4. Februar 1939, in: Walter Benjamin, *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, a. a. O., S. 90.

³⁹⁵ Thomas Mann, *Dem Dichter zu ehren: Franz Kafka und ›Das Schloss‹*, in: Ders., *Reden und Aufsätze*. Bd. 2, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. X, 2. Aufl., Zürich: Buchclub Ex Libris, 1975, S. 773.

³⁹⁶ Ebenda, S. 778.

³⁹⁷ Gilles Deleuze und Félix Guattari, a. a. O., S. 58.

³⁹⁸ Ebenda, S. 59.

³⁹⁹ Franz Kafka, *Tagebücher: 1910–1923*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1954, S. 585.

⁴⁰⁰ Joseph Vogl, a. a. O., S. 87.

⁴⁰¹ Vgl. Felix Weltsch, a. a. O., S. 92.

4.4 Thomas Bernhards humoristisches Programm in *Auslöschung*

Als Orientierungstext enthält *Der Prozess* intertextuelle Bezüge zu Thomas Bernhards *Auslöschung*. Wie in 3.2.6 erörtert, spielt der Humor⁴⁰² auch in *Auslöschung* eine relevante Rolle. Der Humor ist eine Methode des Protagonisten Murau, sich gegen die Lächerlichkeit und Nichtigkeit der Welt zur Wehr zu setzen und sich einen Freiraum zu schaffen. Im Folgenden soll auf der Grundlage von 3.2.6 auf das humoristische Programm bei Bernhard eingegangen und sein Verhältnis mit der Willensverneigung im Sinne Schopenhauers verdeutlicht werden.

4.4.1 Die grotesken Elemente im Werk Bernhards

Ähnlich wie der Roman *Der Prozess* enthält *Auslöschung* ebenfalls groteske Elemente, die sich vor allem in der Goethe-Invektive niederschlagen. Wie bereits analysiert, wird Goethe in *Auslöschung* karikiert und depotenziert bzw. als „Sterndeuter“, „Insekten- und Aphorismensammler“ (A 575) sowie „philosophische[r] Rattenfänger“ (A 576) geschildert. Dadurch wird die allgemein erwartete hohe Einschätzung von Goethe enttäuscht; eine Inkongruenz zwischen dem Erwartungshorizont und dem ihm Widerstrebenden entsteht, was ein Kennzeichen der Groteske ist. Indem man sich von der mit der Erwartung verbundenen Vorstellung befreit, wird man zum Lachen gereizt. Der Protagonist Murau richtet seinen Spieß nicht nur gegen die großen Schriftsteller wie Goethe und Thomas Mann, sondern auch gegen den großen Organismus. Er degradiert beispielsweise die katholische Kirche, nach herkömmlicher Erwartung eine heilige Institution, zu einem „große[n] Zerstörer der Kinderseele“ (A 141), der „aus Menschen Katholiken, stumpfsinnige Kreaturen“ (A 142) macht. Dies erweist sich wiederum als eine Ähnlichkeit mit dem Roman

⁴⁰² Hier wird Humor als ein Synonym zur allgemeinen Komik angesehen. Wie Georgeta Vancea nachweist, werden „Komik und Humor [...] als verwandte Phänomene betrachtet“ (Georgeta Vancea, *Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 119 (2000), S. 134). Zu den Gattungen und Kategorien des Komischen siehe auch Anja Gerigk, a. a. O., S. 85–99.

Der Prozess, in dem Kafka die Autorität und Würde des Gerichts als Illusion entlarvt, indem er das Gericht als eine „Stätte der Obszönität“⁴⁰³ demaskiert.

Dieses „anarchische Mittel der Groteske“⁴⁰⁴ zeigt sich nicht nur im Roman *Auslöschung*, sondern erreicht seinen Höhepunkt im letzten Werk von Bernhards „Trilogie der Künste“,⁴⁰⁵ dem im Jahr 1985 veröffentlichten Roman *Alte Meister*. In diesem Roman wehrt sich die Hauptfigur Reger heftig gegen die sogenannten alten Meister: Er nennt Bruckner einen „schlampige[n] Komponist[en]“ (AM 76), stellt Stifter als „Provinzdilettant[en]“ (AM 73) dar und bezeichnet Heidegger als einen „lächerlichen nationalsozialistischen Pumphosenspießer“ (AM 87), wodurch er das Urteil über die Ungültigkeit der Erwartung bzw. des traditionellen hohen Bildes der alten Meister ausspricht, was ein Anlass zum Lachen ist. Dies steht auch in Übereinstimmung mit Jean Pauls Theorie des Komischen, dass das Komische durch eine Inkongruenz zwischen dem „unendlich Großen“ und dem unendlich „Kleinen“ (I/5, 109) entsteht. Erst durch diese befreiende Wirkung des Lachens vermag Reger trotz der von ihm als widerwärtig, absurd und nichtig empfundenen Welt weiter zu existieren.

4.4.2 Das Lachen als eine Waffe gegen Verzweiflung und Absurdität

Wie in 3.2.6 festgestellt wurde, ist Murau kein naiver Lacher. Hinter seiner komischen Oberfläche steckt ein ernster Kern. Ähnlich der Erzählperspektive in *Der Prozess*, die imstande ist, sich nicht von der Hauptfigur täuschen zu lassen, das Geschehen von einem hohen Standpunkt aus zu beobachten und eine ironisierende Attitüde gegenüber der Situation einzunehmen, vermag auch Murau als unbeteiligter Zuschauer von einer hohen Warte aus

⁴⁰³ Dietmar Goltschnigg, a. a. O., S. 69.

⁴⁰⁴ Burghard Damerau, *Die Waffen der Groteske: Kafka, Kämpfe und Gelächter*, a. a. O., S. 256.

⁴⁰⁵ Gregor Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Rochester; New York: Camden House, 1999, S. 18: „In den Jahren 1983 bis 1985 erschienen drei wichtige Prosawerke, *Der Untergeher*, *Holzfällen – Eine Erregung* und *Alte Meister – Komödie*, die hier als ein geschlossenes Projekt des Autors aufgefaßt werden. Anhand von drei Einzelinterpretationen wird nachgewiesen, daß es sich bei diesen Werken, wenn nicht in der Planung, so doch im Resultat, um eine Trilogie handelt.“

auf die Welt herabzusehen und das Wesen der Welt zu durchschauen. Seine humoristische Attitüde basiert auf seiner Einsicht in die Wahrheit der Welt.

Murau ist sich, wie bereits verdeutlicht wurde, bewusst, dass die Welt im Grunde lächerlich und unheimlich ist. Die Betriebsamkeit seiner Eltern und seines Bruders ist bedeutungslos, vergeblich und lächerlich; die humanistischen Grundsätze treten unter dem verlogenen Sozialismus, dem heuchlerischen Katholizismus, der bestechlichen Regierung usw. außer Kraft; die Welt befindet sich in einem unabwendbaren „Verdummungsprozeß“ (A 646). Aber diese negativen Bewertungen führen nicht zur Verzweiflung, aus dem Boden der Furchtbarkeit kann auch eine heitere Stimmung, eine Fähigkeit zum Lachen erwachsen. Nietzsche weist auf die wechselseitige Beziehung zwischen Leiden und Lachen folgendermaßen hin: „Vielleicht weiss ich am besten, warum der Mensch allein lacht: er allein leidet so tief, dass er das Lachen erfinden musste. Das unglücklichste und melancholischste Thier ist, wie billig, das heiterste.“⁴⁰⁶ Wenn man mit einer unbeteiligten Zuschauerhaltung den „Schleier der Maja“ zerreißt und eine Einsicht in die Wahrheit der Welt gewinnt, bzw. in die Nichtigkeit und Absurdität der Welt, in die Einsamkeit des Individuums sowie in den unvermeidlichen Widerspruch zwischen dem menschlichen Jagen und der Vergänglichkeit des Lebens, kommt einem die Vergeblichkeit und Lächerlichkeit der Betriebsamkeit zum Bewusstsein. „[E]s ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt“,⁴⁰⁷ so Thomas Bernhard. Auf diese Weise wird die Lächerlichkeit des Lebens durch die Distanz zu der Welt aufgedeckt. Es wird deutlich: Je ernster man nach etwas strebt, desto lächerlicher es ist, denn die Ernsthaftigkeit spiegelt unweigerlich Vergeblichkeit und Bedeutungslosigkeit wider. In den Worten Bernhards: „Je verbissener er ist, desto mehr ist er zum Lachen, nur nehmen die Leut’ das alles tragisch ernst.“⁴⁰⁸ Mit diesem Bewusstsein lässt man das starre Streben nach bestimmten Zielen los und verzichtet darauf, allem zwanghaft eine Bedeutung zuzuweisen. Stattdessen nimmt man eine nicht-

⁴⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, a. a. O., S. 206.

⁴⁰⁷ Thomas Bernhard, „Rede“, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 7.

⁴⁰⁸ Thomas Bernhard und Krista Fleischmann, a. a. O., S. 44.

ernst-nehmende Attitüde ein und lässt das Getriebe der Welt komisch auf sich wirken. Dadurch wird die Verzweiflung in herzhaftes Lachen verwandelt. Murau erlebt genau diese innere Verwandlung. Um dem Schrecklichen standzuhalten, sucht er Trost in der heilenden Kraft des Lachens.

Diese Lebenshaltung hat Ähnlichkeit mit der des Sisyphos', der trotz der Erkenntnis der Vergeblichkeit seiner Bemühungen ohne Klagen alles aushält, was ihm widerfährt. Dabei handelt es sich um einen unernsten Umgang mit dem Leben, der „die Haltung des Heiterkeit erzeugenden Humors“⁴⁰⁹ enthält, wodurch die Absurdität und die Nichtigkeit der Welt bejaht wird. Der chinesische Schriftsteller Xiaobo Wang (1952–1997) schreibt etwas Ähnliches in *The golden Age* (1991): „People live in this world to suffer torment until they die. Once you figure this out, you'll be able to bear everything calmly.“⁴¹⁰ Durch einen unernsten Umgang ist man dazu imstande, alles lächelnd und versöhnend zu ertragen, denn der „Humorist kann über sich selbst auch noch im Scheitern lachen.“⁴¹¹ Das Komische kann demzufolge „als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden“⁴¹² betrachtet werden, und der Humor gilt als angemessene Antwort auf die absurde und nichtige Welt.

4.4.3 ‚Philosophisches Lachprogramm‘ als Alternative zur Willensverneinung

Wie in 4.3.2 erörtert wurde, steht das Lachen im Gegensatz zur Ernsthaftigkeit von Erwartung und Bemühung. Erwartungen werden oft als formell und ernst betrachtet, während Lachen eine Befreiung von solchen Anstrengungen bedeutet. Das Lachen ist heiter und gleichgültig; man kann sich damit vom Sinnanspruch lösen. Dabei geht es im Grunde genommen um eine Alles-ist-egal-Haltung.⁴¹³ Da einem alles gleichgültig ist, vermag man illusionslos, hoffnungslos und befreit weiter zu existieren.

⁴⁰⁹ Franz Eyckeler, a. a. O., S. 269.

⁴¹⁰ Xiaobo Wang, *Wang in love and bondage: Three Novellas*, übersetzt und mit einem Vorw. vers. von Hongling Zhang und Jason Sommer. Albany: State University of New York Press, 2007, S. 112–113.

⁴¹¹ Franz Eyckeler, a. a. O., S. 268.

⁴¹² Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen: I – IV*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, S. 57.

⁴¹³ Diese Alles-ist-egal-Haltung schlägt sich auch in Reger – der Hauptfigur des Romans *Alte Meister* – nieder. Am Ende des Romans befindet sich Reger in einem neuen Existenzzustand. Er beschreibt seinen inneren Zustand so: „Mit diesem

Diese Gleichgültigkeit, die sich im Lachen manifestiert, steht in Übereinstimmung mit Bernhards eigener Grundhaltung gegenüber der Welt. Bernd Seydel fasst die Bernhard'sche Weltsicht so zusammen: „Die Gleich-Gültigkeit, Gleich-Wertigkeit ist Thomas Bernhards eigene Welt. Seine Werke werden davon inhaltlich als auch formal getragen.“⁴¹⁴ In einem Interview mit André Müller sagt Bernhard: „Mein Standpunkt ist die Gleichwertigkeit aller Dinge. Auch der Tod ist für mich nicht außergewöhnlich. Ich red' ja über den Tod wie ein anderer über a Semmel.“⁴¹⁵ Diese Weltsicht Bernhards wird in einem seiner autobiographischen Romane, *Der Keller. Eine Entziehung* (1976), bestätigt:

Mein besonderes Kennzeichen heute ist die Gleichgültigkeit, und es ist das Bewußtsein der Gleichwertigkeit alles dessen, das jemals gewesen ist und das ist und das sein wird. Es gibt keine hohen und höheren und höchsten Werte, das hat sich alles erledigt. [...] Die Natur kennt keine Wertunterschiede. [...] Aber es ist letzten Endes alles egal.⁴¹⁶

In gewissem Maße zeigen sich einige Parallelen zwischen Bernhards gleichgültiger Grundhaltung und der Schopenhauer'schen Resignation. Nach Schopenhauers Meinung nimmt ein Individuum eine Attitüde der Gleichgültigkeit gegenüber allen Dingen ein, nachdem es eine Einsicht in das Wesen der Welt gewonnen hat. Sobald man zu der Erkenntnis gekommen ist, dass der Wille nichts als eine Quelle ewiger Qual ist, gibt man auf jeden Fall sein eigenes Wollen auf. Dadurch kann nichts mehr Interesse, Streben oder Angst erregen, was freiwillige Resignation zur Folge hat. Madame de Guyon, eine von Schopenhauer verehrte große Seele, schildert diesen psychologischen Zustand in ihrer Lebensbeschreibung folgendermaßen: „Mir ist Alles gleichgültig: ich kann Nichts mehr wollen: ich weiß oft nicht, ob ich da bin oder nicht“ (WaWuV.I 462).

Gefühl, daß ich jetzt vollkommen frei bin, existiere ich jetzt schon längere Zeit. *Ich kann jetzt alles an mich herankommen lassen, wirklich alles, ohne daß ich mich dagegen wehren muß, ich wehre mich nicht mehr; das ist es*“ (AM 301). Daraus ergibt sich, dass Reger angesichts der Scheußlichkeit des Lebens eine Alles-ist-egal-Haltung einnimmt und demzufolge alles aushalten kann.

⁴¹⁴ Bernd Seydel, *Die Vernunft der Winterkälte: Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986, S. 128. In diesem Buch analysiert Bernd Seydel im Kapitel „Equilibrismus als ästhetisches Prinzip“ vier Werke von Bernhard, nämlich *Gehen*, *Immanuel Kant*, *Der Weltverbesserer* und *Der Schein trägt*, um die Gleichgültigkeit als wesentliche Weltsicht Bernhards zu verdeutlichen.

⁴¹⁵ André Müller, *Der Wald ist groß, die Finsternis auch: Ein Gespräch mit Thomas Bernhard*, in: *Die Zeit*. 29.06.1979.

⁴¹⁶ Thomas Bernhard, *Der Keller: Eine Entziehung*, a. a. O., S. 166–167.

Hier ist aber darauf hinzuweisen, dass die Weltsicht von Bernhard und Schopenhauer auf keinen Fall gleichgesetzt werden kann. Im Gegensatz zu Schopenhauer entwickelt sich die Gleichgültigkeit Bernhards nicht zu einer willensverneinenden Weltsicht, sondern zu einer willensbejahenden humoristischen Haltung.⁴¹⁷ Nachdem das Wesen der Welt durchdrungen ist, bzw. nachdem Bernhard sich jeder Illusion beraubt hat, lebt er nicht in Pessimismus oder Askese, sondern in Freiheit und mit einem Lächeln. Ohne Illusion, ohne Angst, ohne jegliche Hoffnung lebt er weiter, wodurch er vom Diener zum Herrn des Lebens wird.

So durchbricht Bernhard die Grenzen zwischen Ernst und Unernst. Im Grunde sind Humor und Hoffnungslosigkeit keine Gegenkonzepte, wie häufig angenommen wird, sondern sie haben einen inhärenten, engen Zusammenhang: „this source of hilarity is also, curiously, the root of our utter hopelessness“,⁴¹⁸ wie Terry Eagleton schreibt. Hoffnungslosigkeit kann so weit gehen, dass sie in Humor umschlägt. Die humoristische Grundhaltung ist daher auch kein Gegenkonzept zur pessimistischen Weltsicht, sondern ist als eine Weiterführung zu verstehen.

Soweit lässt sich feststellen, dass Murau eigentlich ein Humorist ist. Als solcher strebt er nicht absichtlich nach Lust oder oberflächlichem Optimismus, sondern befindet sich eher in einem neutralen Zustand: kein Wunsch, keine Angst, auch keine Illusion. Der Humorist hat daneben etwas Erhabenes, dank dessen er zu einem ‚Geistesmenschen‘ wird und sich in einer reinen, gelassenen Selbstvergessenheit entfaltet. Terry Eagleton schildert: „The sublime is therefore the most typical of all aesthetic moods, allowing us as it does to contemplate hostile objects with absolute equanimity, serene in the knowledge that they can no longer harm us.“⁴¹⁹

⁴¹⁷ In diesem Sinne ist Henrik Holm nicht zuzustimmen. Er ist der Meinung, dass die Figuren Bernhards stets „gegen die Existenz“ sind. „Bernhard endet nie beim ‚Ja zum Leben‘“ (Henrik Holm, *Das Denken zwischen Tragödie und Komödie: Friedrich Nietzsche und Thomas Bernhard*, in: *Nietzsche im Horizont der Literatur*, hg. von Jutta Georg, Renate Reschke und Vivetta Vivarelli. Paderborn: Fink, 2022, S. 4). Holm ignoriert die lebensbejahende Haltung Bernhards.

⁴¹⁸ Terry Eagleton, a. a. O., S. 155.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 163–164.

Nach Schopenhauers Erachten entstehen viel Schmerz, Angst, Beklemmung und Kampf aus dem unruhigen Willen; demzufolge kann eine ewige Geistesruhe erst durch die Vernichtung des Willens zur Verwirklichung gebracht werden. Auf diese Weise werden vorher unlöschbare Leiden und Qualen, Sehnsucht und Habgier mit der Wurzel ausgerissen. Die Willensverneinung geht aber unvermeidlich mit einem Erlöschen der lebenden Subjekte einher, weil der Wille das Wesen des Lebenden ist. Da unsere Welt, bzw. die Welt als Vorstellung, eine Objektivierung des Willens ist, führt die Aufhebung des Willens auch zur Aufhebung der Welt, d. h. nicht nur der Qual, des Schmerzens und der Sehnsucht, sondern auch der materiellen Welt und des Menschen selbst. Es liegt daher nahe, dass das Nichts der Endpunkt von Schopenhauers Philosophie ist. Aus dieser Perspektive bietet die Schopenhauer'sche Philosophie keine realisierbare Lebensweise. Das ist auch Nietzsches zentraler Einwand gegen Schopenhauer: Die Verneinung des Willens bleibt als grundlegendes ‚An-sich‘ aus einer lebensethischen Perspektive betrachtet unbefriedigend. Nietzsche gewinnt eine Einsicht in die Wahrheit der Welt und akzeptiert ihre Vergänglichkeit, Sinnlosigkeit sowie Nichtigkeit, will aber die Lebensverneinung im Sinne Schopenhauers bewältigen, indem er durch den Entwurf des Übermenschen das Dasein bejaht. So wird der passive Nihilismus überwunden.

Ebenfalls entwickelt Bernhard im Gegensatz zu Schopenhauers Philosophie der Willensverneinung eine willensbejahende Weltsicht weiter. Dies spiegelt sich im Roman *Auslöschung* vor allem in der Hauptfigur Murau wider, dessen Lebensprinzip auf keinen Fall die Willensverneinung ist. Murau hat seine eigene Existenzstrategie, nämlich die Übertreibungskunst, kraft derer er die komische Seite der Welt aufdeckt. Die Übertreibungskunst ist für ihn eine „Kunst der Überbrückung“ bzw. „Existenzüberbrückung“ (A 611), dank deren er sich „aus der Armseligkeit [s]einer Verfassung zu retten, aus [s]einem Geistesüberdruß“ (A 611) zu befreien vermag. Im Unterschied zu Schopenhauer verneint er weder seinen eigenen Willen noch sein eigenes Leben, sondern er ist imstande, trotz seiner Einsicht in die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Welt „[d]urch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz

auszuhalten“ (A 612) sowie illusionslos und lachend weiterzuleben.⁴²⁰ Es liegt somit nahe, dass Murau über eine lebensbejahende Weltsicht verfügt. Diese Haltung ist eine Art Galgenhumor, denn „[i]m Galgenhumor zeigt sich so etwas wie echter *amor fati*.“⁴²¹ In dieser Haltung drückt sich sein Heldentum aus, wie Romain Rolland (1866–1944) schreibt: „Es gibt nur ein Heldentum auf der Welt: Die Welt zu sehen, wie sie ist –, und sie zu lieben.“⁴²²

Es soll aber betont werden, dass – wie in 2.3 bereits verdeutlicht wurde – die Philosophie Schopenhauers ebenfalls humoristische Elemente enthält. Schopenhauer kann nicht nur die tragische, sondern auch die komische Seite der Welt sehen. Seines Erachtens ist das Weltstück ein Zusammenspiel von Tragik und Komik: In *Die Welt als Wille und Vorstellung* stellt er dieses große „Schauspiel der Objektivation des Willens“ (WaWuV.I 316) als „die ganze Tragikomödie“ (WaWuV.II 406f.) dar. Zudem ist er davon überzeugt, dass „nur wenige große Geister [...] aus lächerlichen zu lachenden Personen geworden“⁴²³ sind. Es muss dabei jedoch hervorgehoben werden, dass Schopenhauers Philosophie zwar humoristische Elemente enthält, er aber keine systematische Theorie über das Lachen aufstellt. Die humoristischen Elemente sind über seine ganzen philosophischen Schriften verstreut, doch er betrachtet das befreite Lachen niemals als Alternative zur resignierten Verneinung des Willens. Für ihn bleibt die resignierte Willensverneinung stets der einzige Weg, um der Kontrolle durch den Willen zu entkommen und zu ewiger geistiger Ruhe zu gelangen.

Es zeigt sich also, dass Bernhard basierend auf Schopenhauers willensverneinender Resignation durch die Figur Murau in *Auslöschung* einen Schritt weitergeht und eine

⁴²⁰ Auch Reger, der Protagonist des Romans *Alte Meister*, hat eine lebensbejahende Weltsicht. Nach dem Tod seiner Frau sagt er: „ich wollte ja auf einmal überleben und nicht sterben, meiner Frau nicht *nachsterben*, sondern *dableiben*, *auf der Welt* bleiben“ (AM 287). Er lebt nach dem Tod seiner Frau tatsächlich „mit einer noch größeren Intensität als vor ihrem Tod“ (AM 28). Es liegt daher nahe, dass *Alte Meister* den Untertitel „Komödie“ trägt, der die „Akzentuierung ihrer lebensbejahenden Tendenz“ (Nikolaus Langendorf, *Schimpfkunst: Die Bestimmung des Schreibens in Thomas Bernhards Prosawerk*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2001, S. 146) zeigt.

⁴²¹ Franz Eyckeler, a. a. O., S. 190.

⁴²² Romain Rolland, *Das Leben Michelangelos*, übersetzt von Dr. Werner Klette, hg. von Wilhelm Herzog. Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1922, S. 3.

⁴²³ Arthur Schopenhauer, *Frühe Manuskripte 1804–1818*, Der handschriftliche Nachlaß. Bd. 1, hg. von Arthur Hübscher. Frankfurt am Main: Kramer, 1966, S. 24.

lebensbejahende humoristische Haltung entwickelt. Das Nichts ist kein Endpunkt von Murau's Auslöschungsverfahren, stattdessen sehnt er sich nach dem Neuen (vgl. A 211f.). Er will nicht auf sein Leben verzichten, sondern mithilfe seiner Übertreibungskunst seine Existenz aushalten und bejahen. Angesichts der Unheimlichkeit, Nichtigkeit und Absurdität der Welt sowie der Vergänglichkeit, Leidhaftigkeit und Sinnlosigkeit des Lebens hat Murau seine eigene Waffe, nämlich den Humor. Der Humor ist auch die Waffe Jean Pauls und Franz Kafkas. In dieser Hinsicht bietet die Literatur eine mögliche Antwort auf die Frage, die in Schopenhauers Philosophie unbeantwortet bleibt. Zwar bietet der Humor keinen eindeutigen neuen Sinn, zwar weiß Murau nicht, wie das Neue aussieht, aber er schafft sich kraft seiner humoristischen Haltung, die als eine Alternative zur Willensverneinung im Schopenhauer'schen Sinne hingestellt werden kann, zumindest einen Freiraum.

5. Poetische Alternative jenseits des Nichts. Intertextualität zwischen *Auslöschung* und *Amras*

Der dritte Orientierungstext ist die im Jahre 1964 veröffentlichte Erzählung *Amras*, Thomas Bernhards „Lieblingsbuch“.⁴²⁴ Ursprünglich stand an dieser Textstelle in *Auslöschung* statt *Amras* Adalbert Stifters historischer Roman *Witiko*, Bernhard änderte dies jedoch kurz vor der Publikation des Romans zu *Amras* ab.⁴²⁵ Zwischen *Amras* und *Auslöschung*, Bernhards Früh- und Spätwerk, sind zahlreiche intertextuelle Bezüge zu beobachten, wobei sich die bisherige Forschung in diesem Rahmen lediglich auf die „Männerfreundschaft - partnerschaft“⁴²⁶ konzentriert und somit nicht umfassend mit der Intertextualität auseinandersetzt. Durch eine eingehende Analyse der intertextuellen Verweise dieser beiden Werke soll in diesem Kapitel nicht nur die poetische Alternative jenseits des Nichts offenbart, sondern auch die Entwicklungslinie des Lachens im Werk Thomas Bernhards verdeutlicht werden.

5.1 *Amras* als Zerfallsgeschichte einer Familie

Wie in *Siebenkäs* und *Der Prozess* wird der Zustand des Nichts auch in *Amras* deutlich zur Darstellung gebracht. Die Erzählung kann als Zerfallsgeschichte einer Familie betrachtet werden: Während der Vater des Ich-Erzählers K. die Kontrolle über seine Geschäfte verliert, leidet seine Mutter an Epilepsie, die ihr die Kontrolle über ihren eigenen Körper nimmt und ihre Autonomie aufhebt. Die einst wohlhabende und angesehene Familie existiert nicht mehr: Ihr Weinbau, ihr Sägewerk, ihr Kukuruzanbau und ihre Apfelgärten sind auf einmal verwahrlost, vermietet und verloren.⁴²⁷ Nach ihrem Niedergang lebt die ehemals blühende Familie unter dem Schatten von Schulden, Krankheit und Verzweiflung, was zu einem familiären Selbstmord führt. K. und sein sensibler jüngerer Bruder Walter sind zwei

⁴²⁴ Karin Kathrein, „*Es ist eh alles positiv*“: *Thomas Bernhard über seine Bücher, seine Feinde und sich selbst*, in: *Thomas Bernhard: Portraits. Bilder & Texte*, hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1991, S. 190.

⁴²⁵ Vgl. Joachim Hoell, *Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000, S. 127.

⁴²⁶ Oliver Jahraus, *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 218.

⁴²⁷ Vgl. Thomas Bernhard, *Amras*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018, S. 31. Im Folgenden wird die Abkürzung „Am“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet.

Überlebende dieses Selbstmordkomplotts. Angesichts des Verfallsprozesses ihrer Familie gelangen die beiden zu der Erkenntnis, dass „[a]lles auf ein paar Grabsprüche auf dem Wiltener Friedhof zusammenschumpft“ (Am 79). Wie Murau in *Auslöschung* sind sie davon überzeugt, dass das „(N)ichts“ (Am 65) der unumstrittene Endpunkt allen Daseins ist.

Nach dem Tod der Eltern werden die Brüder nicht nur von Schlaflosigkeit, Einsamkeit, Besinnung und Walters Todeskrankheit gequält, sondern auch von der Feindseligkeit der Außenwelt. Sie stehen unausweichlich direkt der Infamie, Engstirnigkeit und Geistlosigkeit der tirolischen Umgebung gegenüber, und ihnen steht sogar ein Gerichtsverfahren wegen des familiären Selbstmords bevor (vgl. Am 27). Ähnlich wie für Murau und Siebenkäs ist die Heimat kein geborgener Zufluchtsort für sie; somit erleben sie einen Heimatverlust. „Wie viele unserer Talente hätten wir zu erstaunlicher Größe in uns entwickeln können, wären wir nicht in Tirol geboren worden und aufgewachsen“ (Am 95), so K. Um das Brüderpaar vor der Feindseligkeit der Außenwelt zu schützen, werden die beiden von ihrem Onkel mütterlicherseits in einen Turm in Amras gebracht.

Es lässt sich feststellen, dass die Familie in *Amras* einem „totalen geistigen und körperlichen Verfall“⁴²⁸ ausgeliefert ist. Diese Auflösungsgeschichte kann als eine Vorstufe des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses im Roman *Auslöschung* betrachtet werden.

5.2 Stilmittel des Humors als Medium der Rekonstitution in *Amras* und *Auslöschung*

5.2.1 Die Strategie des Lachens in *Amras*

Zu beachten ist, dass *Amras* nicht nur einen Prozess des Zerfalls, sondern auch einen Prozess der Konstitution beschreibt.⁴²⁹ Letzterer schlägt sich vor allem in der Strategie des Lachens von K. nieder. In dem Turm in Amras wird er zweieinhalb Monate eingesperrt (vgl. Am 7). Währenddessen ist er in gewissen Augenblicken imstande, nicht nur eine Einsicht in die

⁴²⁸ Markus Scheffler, a. a. O., S. 258.

⁴²⁹ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Die Farbe Blau: Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen*. Wien: Verlag Turia + Kant, 2000, S. 82.

Lächerlichkeit von sich selbst und der Umgebung zu gewinnen, sondern auch einen unernsten Umgang mit dem Leben zu praktizieren, der eine heitere Attitüde enthält:

Und aus einer Entfernung, die für mich die beste war, jede Einzelheit an mir beobachtend, mit rücksichtsloser Verstandesschärfe mich kritisierend, mich lächerlich machend ... ich machte mich lächerlich, ich machte da alles lächerlich, alles (Walters Morgenschöpfung sogar, Walters Mittagsschlaf, Walters Durchdenturmtappen) [...] am meisten machte ich aber *mich* lächerlich, mich durch mich lächerlich ... verrückt, gemein, künstlich ... in dem verhexten Versuch, die Natur mit der Lächerlichkeit meiner selbst für mich selbst in Einklang zu bringen (Am 60).

Wie Murau, der eine bewusste Selbstparodie aufzeigt, indem er sich selbst als läppischen Narren betrachtet, macht K. sich auch bewusst lächerlich. Im Turm, einem Ort der Ruhe und Einkehr, ist K. in der Lage, sich durch Selbstdistanzierung als ein Objekt zu betrachten und zu kritisieren. Dadurch gewinnt er ein klares Selbstbewusstsein,⁴³⁰ das eine Voraussetzung für die „Selbst-Komisierung“⁴³¹ und den unernsten Umgang mit dem Umfeld ist. In einer augenblicklichen Distanzierung macht er alles lächerlich und bringt dadurch sich selbst mit der Natur in Einklang, was wiederum Jean Pauls Ansicht bestätigt, dass es „keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt“ (I/5, 125) gibt. Mit dieser unernsten Attitüde vergegenwärtigt sich K. den Tag des familiären Selbstmordes auf eine komische Weise: Die letzten gemeinsamen Stunden werden als ein Theater dargestellt, in dem seine Familienmitglieder sich „gegenseitig die besseren Plätze angeboten“ (Am 18) haben.⁴³² Mit dieser Selbstironie und unernsten Haltung kann K. in gewissem Maße als eine komische Figur aufgefasst werden.⁴³³

⁴³⁰ Der Originaltext lautet: „im Turm waren wir uns selbst bewußt geworden, da schauten wir uns, zum ersten Male, von außen und innen an ...“ (Am 42).

⁴³¹ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 53.

⁴³² Vgl. Burghard Damerau, *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, S. 286.

⁴³³ Die Fähigkeit zu einer distanzierten Selbst- und Weltbetrachtung taucht bereits in der Figur K. in *Amras* auf. In diesem Punkt scheint die Meinung von Anne Thill inadäquat zu sein, denn ihr zufolge weist diese Fähigkeit erst der Protagonist in *Beton* auf (vgl. Anne Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 701). Alfred Pfabigan und Markus Scheffler ignorieren diesen Prozess der Konstitution in *Amras* ebenfalls und betonen die pessimistische Seite der Figur K. übermäßig, sodass er als eine von Anfang an beschädigte und resignierte Figur sowie *Amras* als eine Erzählung der Lebensverneinung erachtet wird (vgl. Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Sonderzahl, 2009, S. 81 und Markus Scheffler, a. a. O., S. 259). Dabei wird die komische Eigenschaft von K. nicht in Betracht gezogen.

Es soll aber nicht ignoriert werden, dass die Selbstdistanzierung von K. und seine unernste Haltung sich nicht durch den gesamten Text ziehen, sondern nur flüchtig und gelegentlich in der finsternen und bedrückenden Atmosphäre auftauchen, wobei sie der schweren Gemütsverfassung und der unvertreibbaren Todesthematik untergeordnet sind. Zwar überlebt K., aber seine Lebenssituation ist so schwierig und hoffnungslos, dass er bis zum Ende keine absolute Autonomie erringt. „Mein ganzes Leben lang habe ich mich aus mir selbst und aus Walter, aus unserer Familie, aus den vielen Generationen unserer Familie zu befreien versucht, mich durch Körperschliche, Verstandeschliche daraus zu befreien versucht, erfolglos“ (Am 62), so äußert er sich. Es liegt daher nahe, dass der Ich-Erzähler K. nicht imstande ist, sich mit seiner heiteren Haltung von seinem „Herkunftskomplex“ zu befreien und seine eigene tragische Lebenssituation zu überwinden.

5.2.2 Exkurs: Die Entwicklungslinie des Lachens im Werk Thomas Bernhards

In *Amras*, einem Frühwerk Thomas Bernhards, sind komische Elemente noch nicht klar ersichtlich. In dieser Phase kommen die Strategie des Karikierens, die Schimpftiraden, die Neologismen usw., die die bedeutenden Quellen des Komischen in den Spätwerken Bernhards sind, noch nicht zum Vorschein. Wenn man einen Blick auf das Gesamtwerk Bernhards wirft, ist eine kontinuierliche Zunahme des Komischen festzustellen. Im Laufe der Zeit verringern sich Ernst und Finsternis allmählich in Bernhards Werken, stattdessen wird die Atmosphäre immer amüsanter und heiterer. „Ausgehend von dem konzentrierten Ernst in *Frost*, der durch die Unwirtlichkeit des gewählten Schauplatzes gefördert wird, über eine satirische Ironie mit dem Ziel der Ridikülisierung der Protagonisten entwickelt sie sich über eine dann allmählich milder, wohlwollender werdende Ironie hin zu einem befreienden, heiteren Humor“,⁴³⁴ Anne Thill fasst diese Entwicklungstendenz im Werk Bernhards treffend zusammen. Im Folgenden wird diese Entwicklungslinie⁴³⁵ anhand konkreter

⁴³⁴ Anne Thill, a. a. O., S. 677.

⁴³⁵ Über diese Entwicklungstendenz im Werk Thomas Bernhards erlangt die bisherige Forschung bereits eine Übereinstimmung: „In den späten Texten zeigt sich diese Gelassenheit immer deutlicher, die auch als Abkehr vom existenziellen Ernst der frühen Texte kritisiert wird. Das heitere und spielerische Spätwerk findet jedenfalls einen größeren

Beispiele kurz vorgestellt, um zu erläutern, wie sich die in *Amras* nur gelegentlich auftauchende „Selbst-Komisierung“⁴³⁶ in die allgemeine und entscheidende humoristische Attitüde als ein Überlebensmittel in *Auslöschung* verwandelt.

Trotz einer bedrückenden Atmosphäre enthält *Frost* (1963), Thomas Bernhards erster Roman, bereits komische Elemente, wenngleich diese nur kaum spürbar sind. „Wenn man ‚*Frost*‘ liest zum Beispiel, ich hab’ ja *immer* schon Material zum Lachen geliefert“,⁴³⁷ wie Bernhard sich in einem Gespräch mit Fleischmann äußert. Zu diesem „Material zum Lachen“ zählt beispielsweise die lächerliche Pose des Malers Strauch, wenn er „halb ausgezogen an der Wand“ (F 296) steht. Dies wird als ein „schamloser, ganz idiotischer Zustand“ (F 296) beschrieben, der Muraus bewusster Selbstparodie vorausgeht. Zudem verfügt Strauch unter gewissen Umständen bereits über die Fähigkeit des Lachens. Mit Scharfsinn und Sensibilität entdeckt er die Wahrheit über das Schlachten der Kühe, wodurch die Brutalität und die Niedertracht des Menschen aufgedeckt werden. Auf diese unheimliche Tatsache reagiert Strauch mit Gelächter: „Und ich bin beim Anblick der auf so grauenhafte Weise zerstückelten Tiere in Gelächter ausgebrochen, in ungeheures Gelächter. Wissen Sie, was das heißt? Das Fürchterliche muß sein Gelächter haben!“ (F 295) Aus dem Boden der Verzweiflung wächst somit die Fähigkeit zum Lachen. Um das Schreckliche auszuhalten, hat Strauch nichts anderes übrig, als sich an die heilende Wirkung des Lachens zu wenden. Aber solche komischen Elemente blitzen nur kurz im Roman *Frost* auf, sie sind unvermeidlich der düsteren und bedrückenden Atmosphäre untergeordnet. Im Unterschied zu den Figuren in den Spätwerken Bernhards, die sich mit heiterem Lachen von ihren schwierigen Lebenssituationen loslösen können, ist das Lachen Strauchs „eher einem Wahnsinnigen zuzutrauen“,⁴³⁸ mithilfe dessen er keine Entspannung und Befreiung

Leserkreis“ (Joachim Hoell, *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 115); „Zugleich zeigt die spätere Prosa zunehmend Humor: eine Einstellung, in der die Diskrepanz zwischen absolutem Anspruch und Wirklichkeit des Menschen nicht als Katastrophe zu Buche schlägt, sondern als etwas Komisches“ (Burghard Damerau, *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 191); „in der Prosa ist wohl eine Zunahme der komischen Elemente etwas von *Frost* bis zu *Alte Meister* evident; und ihren eigentlichen Platz hat die Komik in Bernhards Werk ganz sicher in den Dramen“ (Martin Huber, *Retlich und Klavier: Zur Komik im Werk Thomas Bernhards*, in: *Komik in der österreichischen Literatur*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt, 1996, S. 278).

⁴³⁶ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 53.

⁴³⁷ Thomas Bernhard und Krista Fleischmann, a. a. O., S. 43.

⁴³⁸ Alexandra Bormann, „*Die Unheimlichkeit des Daseins*“: *Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards*. Eine
166

realisieren kann, sodass seine „Erschöpfung“ (F 289) unwiderruflich den Höhepunkt erreicht. Am Ende des Romans ist Strauch in Weng abgängig, wodurch sein Scheitern und seine Unfähigkeit angedeutet werden.

Sechs Jahre nach der Veröffentlichung von *Amras* erschien der Roman *Das Kalkwerk* (1970). Wie *Frost* und *Amras* steht auch dieser Roman unter einer finsternen Atmosphäre, sodass die komische Wirkung „auf relativ wenige Momente beschränkt bleibt“.⁴³⁹ Aber diesem Roman wird eine Sonderstellung innerhalb von Bernhards Gesamtwerk eingeräumt, bzw. er kann als „die Wende hin zur Ironie Bernhards“⁴⁴⁰ betrachtet werden, denn in diesem Roman wird die Lächerlichkeit der Hauptfigur durch eine ironische Haltung des Autors gegenüber dem Protagonisten deutlich vor Augen geführt. Die komische Wirkung entsteht aus einer wahrgenommenen Inkongruenz, nämlich aus der Ambivalenz zwischen dem hohen Anspruch der Hauptfigur Konrad an sein ernsthaft durchgeführtes wissenschaftliches Experiment über das Gehör und dem zwangsläufig zum Scheitern verurteilten Ergebnis. Je mehr das Resultat vom Anspruch abweicht, desto komischer erscheint die Hauptfigur. Wegen des Scheiterns seines Experiments erschießt Konrad schließlich mit verzweifelter Gemütsverfassung seine Frau und vernichtet seine eigene Existenz.

Eine ironische Haltung des Schriftstellers dem Protagonisten gegenüber findet ihren Niederschlag ebenfalls in dem Roman *Korrektur* (1975). Dabei zeigt sich erneut eine Inkongruenz zwischen Anspruch und Resultat, nämlich zwischen Roithamers Bemühung, den für das Wohl seiner Schwester gebauten Wohnkegel zu errichten, und dem unerwarteten Resultat dieser Bauausführung als ein Anlass für den Tod der Schwester. Daraus entsteht eine subtile komische Wirkung. Ferner gilt *Korrektur* als ein weiterer Wendepunkt im Gesamtwerk Bernhards, denn seit diesem Roman wird auf die zuvor in Bernhards Werken vorherrschende finstere Atmosphäre verzichtet, stattdessen überwiegt allmählich eine heitere Haltung. „Nach *Korrektur* ändert sich dann der Ton auffallend, wird amüsanter,

Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers. Hamburg: Kovač, 2008, S. 200.

⁴³⁹ Anne Thill, a. a. O., S. 653.

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 669.

souveräner, entspannter: eine Tendenz zur Entspannung, die den früheren Prosatexten noch sehr fern ist“,⁴⁴¹ Damerau fasst diese Entwicklungstendenz treffend zusammen.

Die ironische Attitüde des Autors dem Protagonisten gegenüber erreicht ihren Gipfel in dem aus zwei Vorspielen und drei Szenen bestehenden Theaterstück *Die Berühmten* (1975). Wie der Titel des ersten Vorspiels und der ersten Szene, *Die Perfidie der Künstler*, bereits andeutet, werden in diesem Theaterstück die Niedertracht sowie die Heuchelei der Künstlerfiguren unverblümt aufgedeckt, die gerade das anstreben, was sie scheinbar kritisieren, nämlich Renommee und Reichtum. Dabei wird die Kunst zu einem Mittel ihres Zwecks degradiert. Die Ridikülisierung der Künstlerfiguren manifestiert sich besonders in der zweiten Szene des Theaterstücks, in der die sogenannten Berühmten essend und trinkend sowie ironischerweise Tierköpfe tragend um den runden Tisch sitzen.⁴⁴² Die Lächerlichkeit der Künstlerfiguren erreicht in der letzten Szene ihre Spitze, als sie statt mit Sprache, einem Merkmal der menschlichen Zivilisation, mit Tierstimmen kommunizieren; alles endet mit dem „dreimalige[n] schneidende[n] Kikeriki des Hahns“.⁴⁴³

Der im Jahre 1984 veröffentlichte Roman *Holzfällen. Eine Erregung* fokussiert auch die heuchlerische Künstlergesellschaft. Aber im Vergleich mit dem Theaterstück *Die Berühmten* ist die ironische Attitüde des Autors dabei nicht so radikal, stattdessen wird sie milder und verwandelt sich allmählich in eine versöhnende, humoristische Haltung. Der Ich-Erzähler des Romans besitzt eine humoristische Einstellung: Mit einer nicht-ernstnehmenden Attitüde ist er imstande, sich selbst lächerlich zu machen.⁴⁴⁴ Zudem hat er einerseits eine Erkenntnis über die Groteske seiner Gedanken, andererseits kann er sich darüber amüsieren,⁴⁴⁵ was nicht nur sein klares Selbstbewusstsein und seine Fähigkeit der

⁴⁴¹ Burghard Damerau, *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 85.

⁴⁴² Vgl. Thomas Bernhard, *Die Berühmten*, in: Ders., *Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 186, Regieanweisung.

⁴⁴³ Ebenda, S. 202, Regieanweisung.

⁴⁴⁴ Vgl. Thomas Bernhard, *Holzfällen: Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018, S. 235. Der Originaltext lautet: „Aber meine Aufregung war lächerlich, ich machte mich, indem ich mich über einen solchen Unsinn aufregte, tatsächlich vor mir selbst lächerlich und ich sagte mehrere Male zu mir, aber doch so, daß nur *ich* es hören habe können, *du machst dich lächerlich, du machst dich vor dir lächerlich, du hast dich vor dir lächerlich gemacht.*“

⁴⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 105. Der Originaltext lautet: „Ich habe ihnen die Annahme ihrer Einladung nur vorgespielt, dachte ich jetzt, und bin trotzdem ihrer Einladung in Wirklichkeit gefolgt, der Gedanke ist grotesk, dachte ich, und ich amüsierte mich über diesen Gedanken schon während ich ihn dachte.“

Selbstversöhnung, sondern auch seine humoristische Attitüde reflektiert. Der Ich-Erzähler praktiziert nicht nur einen unernsten Umgang mit sich selbst, sondern auch mit der ganzen Welt. Dank der versöhnenden Kraft des Humors kann er seine Verzweiflung und Misanthropie – zumindest temporär – überwinden.⁴⁴⁶

Letztlich ist auch Reger, der Protagonist des Romans *Alte Meister. Komödie* (1985), zweifellos eine humoristische Figur. Mit einer Strategie des Karikierens macht er die sogenannten alten Meister lächerlich, sodass das belastende geistige Erbe aufgelöst wird und er ein vitales Leben führen kann. Am Ende des Romans schaut Reger mit Atzbacher zusammen Kleists *Der zerbrochne Krug* im Burgtheater an. „Die Vorstellung war entsetzlich“ (AM 311), so wird die Theatervorstellung anschließend kommentiert. Trotz dieser Bewertung kann Reger das Theaterstück mit einer „*perversen Verrücktheit*“ (AM 311) genießen. Ungeachtet der Furchtbarkeit und der Unheimlichkeit des Lebens vermag Reger sich mithilfe seiner humoristischen Attitüde immer noch zu vergnügen. Das, was am furchtbarsten ist, kann ihn im höchsten Maße befreien. Dank der befreienden Wirkung des Humors schafft Reger sich einen Freiraum.⁴⁴⁷

5.2.3 Humor als ein Überlebensmittel in *Auslöschung*

Der obige Exkurs verdeutlicht, wie sich die Komik im Gesamtwerk Bernhards entwickelt und wie sie von dem nur gelegentlich im düsteren Klima auftauchenden komischen Element über eine scharfe Ironie des Autors zum allgemeinen heiteren und versöhnenden Humor

⁴⁴⁶ Vgl. Anne Thill, a. a. O., S. 518.

⁴⁴⁷ Anne Thill ist der Meinung, dass der Humor Regers „von trauriger Melancholie geprägt“ (Anne Thill, a. a. O., S. 683) ist. In diesem Punkt kann ihr nicht zugestimmt werden. Ihre Ansicht steht in Übereinstimmung mit der Schefflers. Letzterer ist der Meinung, dass *Alte Meister* „die heitere Resignation als Lebenskunst und Antwort auf die Frage entwirft“ (Markus Scheffler, a. a. O., S. 317). Es besteht aber ein grundlegender Unterschied zwischen der willensverneinenden resignierten Weltsicht und der willensbejahenden humoristischen Haltung, und Reger ist keinerlei eine resignierte, melancholische Figur. Nach dem Tod seiner Frau will er „mit einer noch größeren Intensität“ (AM 28) weiterleben, er verneint den Willen nicht, sondern betrachtet die Lebenskraft als ein Gegengewicht des erstarrten Geistes. Er reagiert auf die unvollkommene Welt nicht mit einer willensverneinenden Resignation, sondern mit seiner humoristischen Attitüde. Scheffler betont in seinem Buch *Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa* die melancholische Seite von Bernhards Protagonisten übermäßig, sodass sie als melancholische Geistesmenschen erachtet werden und die humoristischen Elemente nicht genügend berücksichtigt werden. Seines Erachtens betreiben die Bernhard'schen Protagonisten die Resignation als Lebenskunst und befreien sich durch Gelassenheit im Schopenhauer'schen Sinne. Die humoristische Attitüde der Bernhard'schen Figuren erwähnt Scheffler lediglich am Ende seiner Monografie, sodass dieser wichtige Punkt ungenügend erforscht bleibt.

wird.⁴⁴⁸ Als Protagonist des letzten veröffentlichten Romans Bernhards besitzt Murau zweifellos eine humoristische Einstellung. Im Unterschied zu K., der in einer hoffnungslosen Lebenssituation gefangen ist und nicht fähig ist, sich von seinem „Herkunftskomplex“ zu befreien, übersteht Murau, ein „Nachfolger“⁴⁴⁹ von K., die heikle Situation und den Zustand des Nichts, indem er mithilfe der Kraft des versöhnenden Humors seine Existenz aushält.

Im Vergleich zu *Amras* wird das Klima des Romans *Auslöschung* nicht mehr von einer „offensive[n] Zerstörung“, sondern von einer „eher heiter zu nennende[n] Entkrampfung“⁴⁵⁰ geprägt. Wie in 3.2.6 und 4.4 verdeutlicht, gilt Murau als eine humoristische Figur. Mit seiner Strategie des literarischen Karikierens, wie sie in der Goethe-Invektive demonstriert wird, wird seine geistige Erstarrung aufgehoben; durch eine bewusste Selbstironie, die als eine Weiterführung der „Selbst-Komisierung“⁴⁵¹ von K. nachzuvollziehen ist, kann er seine Lächerlichkeit ohne Bitterkeit akzeptieren und sich mit sich selbst versöhnen; mithilfe seiner Übertreibungskunst wird die komische Seite der Welt unverblümt enthüllt. Murau bezeichnet dies als notwendige Kunst der „Existenzüberbrückung“ (A 611). Mit Humor reagiert Murau auf die von ihm als nichtig und absurd empfundene Welt sowie auf das als leidvoll und sinnlos empfundene Leben, sodass er sich Raum für sich selbst verschafft.

Der unvermeidliche Zerfall von Muraus Familie wegen eines Autounfalls, die zerstörte ästhetische Tradition sowie der Wertezersplitterung und Massenwahn verursachende Nihilismus können gemeinsam als eine Tragödie aufgefasst werden, aber diese Tragödie stellt kein Ende dar: „Der Vorhang ist zugegangen, dachte ich. Noch nicht ganz, dachte ich, sozusagen das Satyrspiel hat begonnen. Das Schwierigste des ganzen“ (A 432), wie Murau sich äußert. Seine humoristische Attitüde der Tragödie gegenüber ermöglicht die Fortsetzung des anschließenden Spiels. Es liegt somit nahe, dass das Auslöschungsverfahren und das darauffolgende Nichts nicht das endgültige Ziel Muraus sind. „*Explicit tragoedia,*

⁴⁴⁸ Vgl. Anne Thill, a. a. O., S. 677.

⁴⁴⁹ Helga Schultheiß, *Wie überleben? Alles weglachen! Die Auslöschung von Österreichs Lieblingsfiesling Thomas Bernhard: schön böse!* in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, a. a. O., S. 80.

⁴⁵⁰ Ebenda.

⁴⁵¹ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 53.

incipit comoedia, so könnte dieses Finale der *Auslöschung* lauten“,⁴⁵² beschreibt Schmidt-Dengler diesen Prozess. Am Ende des Romans übereignet Murau Wolfsegg, „als ein völlig bedingungsloses Geschenk, der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien“ (A 650). Diese Geste des Verschenkens lässt sich einerseits als ein Teil von Muraus Auslöschungs- und Zerfallsprozess, andererseits auch als ein Akt des Widerstands und ein Versuch der Wiedergutmachung auffassen, was einen Schritt zum „Neue[n]“ (A 211) symbolisiert und einen vorsichtigen Optimismus offenbart.

5.3 Das Doppelgängertum: Rekonstruktion durch intersubjektive Beeinflussung?

5.3.1 K. und Walter als ein Brüderpaar

Ist es möglich, durch einen intersubjektiven Einfluss eine poetische Alternative im Zustand des Nichts zu finden? Das Motiv des Doppelgängertums, das im Referenztext *Siebenkäs* eine relevante Rolle spielt, taucht ebenfalls in der Erzählung *Amras* auf. Durch das als Doppelgänger erscheinende Brüderpaar Walter und K. fragt Thomas Bernhard in *Amras* nach dieser daseinsbezogenen Möglichkeit.

In dieser Erzählung erweisen sich Walter und K. als „ungleiche[s], aber untrennbar verbundene[s] Brüderpaar“.⁴⁵³ Nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch Unterschiede sind bei den beiden zu beobachten. Vor allem zeigen sich körperliche Unterschiede bei dem Paar: Während K. das Körperliche des Vaters geerbt hat und sthenisch ist, ist Walter asthenisch, denn er hat das Körperliche der Mutter einschließlich ihrer Krankheit geerbt. Im Vergleich zu K. ist Walter viel schwächer, sensibler und feiner. Dementsprechend zeigen ihr Temperament und ihre Denkweisen auch deutliche Differenzen auf: Während Walter musikalisch ist, ist K. wissenschaftlich. Es lässt sich aber nicht übersehen, dass die beiden als doppelgängerisches Paar dennoch eine unauflösbare Verknüpfung haben: Von Geburt an

⁴⁵² Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Tragödien sind die Komödien oder die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 27.

⁴⁵³ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 53.

sind sie durch ihre Identität als Geistesmenschen und ihre unvermeidliche Entfremdung von der Umwelt schicksalhaft eng miteinander verbunden.

Aber als Doppelgänger von K. verfügt Walter weder über die Fähigkeit des Lachens noch jene unernste Haltung; er ist unkontrollierbar der „Traurigkeit“ (Am 62) und einer ständigen Depression verfallen. In seiner Verzweiflung beendet Walter mit einem Sprung aus dem Turmfenster sein Leben. Es liegt daher nahe, dass K. nicht mithilfe seines Doppelgängers, der noch schwächer und trauriger als er ist, sein Gleichgewicht finden kann. Eine Rekonstruktion von sich selbst durch den anderen, nämlich durch den Doppelgänger, wird in dieser Erzählung als unrealisierbar beurteilt. Zwar ist K. der einzige Überlebende seiner Familie, jedoch gelingt es ihm nicht, die eigene Souveränität zu erringen. Schließlich entscheidet er sich für den Aufenthalt in einer Psychiatrie, in der „*beschämende Zustände*“ (Am 99) herrschen, und sein Leben endet in Isolation und Einsamkeit.

5.3.2 Siebenkäs und Leibgeber, Murau und Gambetti

In Hinsicht auf das Doppelgängertum sind deutliche intertextuelle Verweise zwischen *Siebenkäs*, *Amras* und *Auslöschung* festzustellen. Zu beachten ist, dass Jean Paul bereits in *Amras* erwähnt wird (vgl. Am 17). In dieser Erzählung ist Jean Pauls *Siebenkäs* die Lektüre Walters, der die *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab*, das erste ‚Blumenstück‘ in *Siebenkäs*, rezitiert (vgl. Am 24).

Im Unterschied zu K. vermag Siebenkäs mithilfe seines humoristischen Doppelgängers Leibgeber sein poetisches Selbst zu konstituieren und ein höheres sowie freieres Dasein zu realisieren.⁴⁵⁴ In diesem Roman erweist sich der freie und kühne Leibgeber als Siebenkäsens Doppelgänger. Als ein doppelgängerisches Paar weisen die beiden eine physiognomische und seelische Ähnlichkeit auf, aber im Vergleich zu Siebenkäs ist Leibgeber unsentimentaler und humoristischer. Anders als der Doppelgänger in *Amras* hat Leibgeber die Fähigkeit des Lachens; zudem besteht ein intersubjektiver Austausch

⁴⁵⁴ Zur ausführlichen Analyse des Doppelgängermotivs in *Siebenkäs* siehe 3.2.3 der vorliegenden Arbeit.

zwischen den beiden Figuren: Um Siebenkäsens Identitätsproblematik zu lösen und sich der erstickenden Umgebung seiner Heimat zu entziehen, kommt Leibgeber der Einfall des humoristischen Scheintodes und des Namensaustausches, die als unentbehrliche Voraussetzungen für Siebenkäsens Erlösung gelten. Dank Leibgebers Hilfe existiert Siebenkäs als eine Zusammenführung der beiden, nämlich als ein „ganzer Mensch“. ⁴⁵⁵ Mithilfe des Doppelgängers wird Siebenkäsens Identitätsproblematik gelöst, sein Zustand des Gottesverlusts, Heimatverlusts und Sinnverlusts endlich überwunden. In diesem Sinne bietet die intersubjektive Beeinflussung in der Freundschaft in *Siebenkäs* eine poetische Alternative im Zustand des Nichts an.

In *Auslöschung* zeigt die Beziehung zwischen Murau und Gambetti Ähnlichkeiten zu der Beziehung zwischen Leibgeber und Siebenkäs; ⁴⁵⁶ Murau sieht in Gambetti eine neue daseinsbezogene Möglichkeit. Anders als Walter in *Amras* hat Gambetti, ähnlich wie Leibgeber in *Siebenkäs*, ebenfalls die Fähigkeit des Lachens (vgl. A 480). Zudem ist Gambetti aus der Perspektive Muraus ein Gegenpol zu Wolfsegg, von dem Murau sich befreien will. Nach der Ansicht Muraus trägt Gambetti alle Züge der Jugend, wie Lebendigkeit, Fantasie und Enthusiasmus. Im Gegensatz zu Walter, der als Doppelgänger noch schwächer als K. ist und an seiner Krankheit sowie seiner ständigen Depression zugrunde geht, ist Gambetti viel vitaler und heiterer als Murau; in diesem Sinne lässt sich Gambetti als eine Ergänzung für Murau betrachten. Dank Gambetti wird die jahrelang akkumulierte Erstarrung aufgelöst, werden die Vitalität und die Heiterkeit wiedergewonnen, sodass Murau mit einem neuen schöpferischen Leben beginnen kann. Auch wenn in der Gestalt Gambettis imaginäre Elemente enthalten sind, auch wenn Gambetti mehr oder weniger eine „Wunschprojektion“ ⁴⁵⁷ Muraus ist, wird Murau mithilfe der Kraft Gambettis vorübergehend verändert. Auf der Piazza Minerva wird Murau zu einem neuen Menschen

⁴⁵⁵ Thomas Bilda, a. a. O., S. 52.

⁴⁵⁶ Zur ausführlichen Analyse des Doppelgängermotivs in *Auslöschung* siehe 3.2.4 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁵⁷ Hermann Helms-Derfert, a. a. O., S. 211.

und findet wieder zu sich selbst (vgl. A 202). Daraus ergibt sich, dass Murau mittels der Kraft Gambettis zumindest zeitweilig von dem heiklen Zustand des Nichts erlöst wird.

Als Bernhards „Lieblingsbuch“⁴⁵⁸ entwickelt *Amras* die Topoi, die zu den zentralen Themen von Bernhards späterem Schaffen werden. Die Gelassenheit, Heiterkeit und Autonomie, an denen es den Figuren in *Amras* noch mangelt, werden erst von den Protagonisten in Bernhards Spätwerken errungen. Besonders Bernhards Lachprogramm, das in *Amras* bereits zutage tritt, wenngleich nur gelegentlich und vorübergehend, wird in seinen späteren Werken immer deutlicher, sodass es zu einem Rettungsmittel seiner späteren fiktiven Figuren bei der Konfrontation mit dem Zustand des Nichts wird. In *Auslöschung* ist die Atmosphäre bereits viel heiterer und versöhnlicher. Der Protagonist Murau ist in der Lage, sich einen Freiraum zu schaffen. Auch Bernhard selbst wird nach der Niederschrift von *Auslöschung* immer amüsanter. Die Geistesmenschen in den danach entstandenen Romanen „geben allmählich Fanatismus und Zorn auf, um mit Humor und Gelassenheit das Leben zu ertragen“.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Karin Kathrein, „*Es ist eh alles positiv*“: *Thomas Bernhard über seine Bücher, seine Feinde und sich selbst*, a. a. O., S. 190.

⁴⁵⁹ Joachim Hoell, *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 133.

6. Der andere Zustand als möglicher Ausweg. Textbezüge zwischen *Auslöschung* und *Die Portugiesin*

Unumstritten übt Robert Musil einen Einfluss auf Thomas Bernhard aus. Im Interview *Drei Tage* sagt Bernhard, dass er Musil „restlos verfallen“⁴⁶⁰ sei. Intertextuelle Bezüge im Hinblick auf „andere Zustände“ lassen sich zum Beispiel zwischen Bernhards *Amras* und Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/1932/postum) feststellen.⁴⁶¹ Zudem erkennt Murau in *Auslöschung* Robert Musil als „große[n] Prosaschreiber“ (A 577) an. Es ist also nicht zufällig, dass der vierte Orientierungstext in *Auslöschung* Robert Musils Novelle *Die Portugiesin* ist. Die bisherige Forschung hierzu fokussiert sich hauptsächlich auf die Polarität von Norden und Süden in den beiden Werken, was aus einem Mangel an einer Auseinandersetzung mit Musils Wertvorstellungen resultiert und somit in der vorliegenden Arbeit erweitert werden soll.

Die Portugiesin wurde mit zwei anderen Erzählungen, *Grigia* und *Tonka*, zusammen im Jahr 1924 als ein Novellenzyklus unter dem Titel *Drei Frauen* publiziert. Als das Mittelstück der Trilogie vollendete Musil *Die Portugiesin* bereits im Jahr 1923 nach seinem Genesungserlebnis in Bozen. Der historische Hintergrund dieser Novelle liegt im Mittelalter, dennoch reflektiert sie den Zerfall der göttlichen Ordnung sowie den geistigen Zustand des modernen Menschen. Auch in dieser Novelle ist das Nichts ein zentrales Thema, das seinen Ausdruck besonders in der Figur des Herrn von Ketten findet.

6.1 Herr von Ketten als eine Verkörperung des Nichts

In *Die Portugiesin* verkörpert der Krieger von Ketten die Leere einer zyklisch wiederkehrenden Gewalt, die an seinem Willen zu Kampf und Unterwerfung angebunden ist. Seine Existenz wird von der Tradition sowie einer Reihe von Zufällen bestimmt. Im

⁴⁶⁰ Thomas Bernhard, *Drei Tage*, a. a. O., S. 157.

⁴⁶¹ Vgl. Fatima Naqvi, *Bernhard und die Musilsche Tradition: „Andere Zustände“ in Amras*, in: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“. Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard, hg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien: Praesens Verlag, 2010, S. 161–176.

Grunde genommen zeigt sein Dasein keine Souveränität, stattdessen ist es durchweg kontingent. Er offenbart sich demzufolge als eine sinnleere Figur.

Sein Name „von Ketten“ deutet bereits an, dass er ein Mitglied des Geschlechts der von Ketten ist und dass er über keine individuellen Charakteristika verfügt. Seine Lebensweise wird von seiner Familientradition bestimmt: Nicht nur sein Schloss auf der steilen Wand, sondern auch die Art und Weise seiner Versippung und Ehe erbt er von seinen Vorfahren. Nicht zuletzt erweist er sich wie alle von Ketten als gewaltsamer und kämpferischer Mann: Unvermeidlich wird er in einen elfjährigen Krieg hineingezogen, der schon seit seines „Urgroßvaters Zeit“⁴⁶² gegen die Bischöfe von Trient geführt wird. In diesem Sinne scheint sein Schicksal vorherbestimmt zu sein; er vermag nicht, als ein denkendes und unabhängiges Individuum zu existieren.

Beachtenswert ist, dass Herr von Ketten und sein Geschlecht der Logik des Kriegs und der Gewalt zugeschrieben werden. Sie sind gewaltsam, kämpferisch und „böse wie Messer“ (DF 253), traulich erscheinen ihnen „Kriegslist, politische Lüge, Zorn und Töten“ (DF 259). Sie alle haben ein ruheloses Streben nach Macht und Herrschaft. Dies entspricht dem Normalzustand, der gemeinsam mit dem anderen Zustand die Grundthese von Musils Weltanschauung bilden.⁴⁶³ Musil zufolge ist der „Normalzustand unserer Beziehungen zu Welt, Menschen und eigenem Ich“ durch „Aktivität, Tapferkeit, List, Falschheit, Ruhelosigkeit, Böses, Jägerhaftigkeit, Kriegslust und dergleichen“⁴⁶⁴ gekennzeichnet. Einhergehend mit dem ursprünglichen „Selbsterhaltungstreben“⁴⁶⁵ sind diese Eigenschaften unentbehrlich im Daseinskampf, damit der Mensch zum „Herren einer Erde“⁴⁶⁶ werden kann. Krämer fasst zusammen, dass der Normalzustand im Musil'schen

⁴⁶² Robert Musil, *Drei Frauen: Novellen (1924)*, in: Ders., *Prosa und Stücke*, Gesammelte Werke. Bd. 6, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, S. 254. Im Folgenden wird die Abkürzung „DF“ mit Seitenzahl im Fließtext in Klammern verwendet.

⁴⁶³ Zur ausführlichen Vorstellung der beiden Zustände siehe Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, a. a. O., S. 1137–1154.

⁴⁶⁴ Ebenda, S. 1143

⁴⁶⁵ Olav Krämer, *Denken erzählen: Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry*. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2009, S. 140.

⁴⁶⁶ Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, a. a. O., S. 1143.

Sinne „mal ein eher pragmatisches, utilitaristisches, auf Daseinsbewältigung abgestelltes Gepräge [...], mal ein eher aggressives und tatkräftiges“⁴⁶⁷ besitzt.

Der Normalzustand ist eng verwandt mit dem Baum der Gewalt, der von Ulrich, dem Protagonisten in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, gemeinsam mit dem Baum der Liebe als zwei „Grundsphären der Menschlichkeit“ (MoE 594) bezeichnet wird. Unter dem Baum der Gewalt versteht Ulrich nicht nur seine „Neigung zum Bösen und Harten“ (MoE 591), sondern auch seinen „Drang zum Angriff auf das Leben und zur Herrschaft darüber“ (MoE 592). Die Neigung im Bereich des Baums der Gewalt sowie des Normalzustandes wird meistens als unbefriedigend, defizitär und unwesentlich bewertet sowie als eine „Verkörperung des Bösen“⁴⁶⁸ betrachtet.

Der Normalzustand schlägt sich besonders in dem Lebensinhalt und der Verhaltensweise von Kettens nieder. Die Erfolge im Krieg, die Erweiterung des Lebensraums sowie das Erringen von größerer Macht machen sein ganzes Lebensziel aus, das er von seinen Vorfahren übernommen hat. Er hat keinen inneren individuellen Antrieb und entpuppt sich somit als eine sinnleere Figur, ein rein „entindividualisierte[r] Funktionsträger“.⁴⁶⁹

Nachdem sein Gegner, der Bischof, plötzlich stirbt, wird seine Lebensaufgabe unerwartet erfüllt. Der Tod des Bischofs symbolisiert einen Schritt weiter den Zerfall der göttlichen, religiösen Ordnung, was zum Verlust des Glaubens, zur Auflösung des Sinns sowie zu einer geistigen Krise führt. Hier ist von Ketten auch einer symbolischen „Auflösungserscheinung“⁴⁷⁰ ausgesetzt. Wegen eines Fliegenstichs wird er todeskrank, „er war mit einem Teil seines Wesens vorangestorben und hatte sich aufgelöst wie ein Zug Wanderer“ (DF 262). Der immer kleiner werdende Kopf und der immer schwächer werdende Körper reflektieren den Prozess seiner Selbstauflösung. Die Tötung eines Wolfs,

⁴⁶⁷ Olav Krämer, a. a. O., S. 140.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 150.

⁴⁶⁹ Marja Rauch, *Vereinigen: Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 94.

⁴⁷⁰ Ursula Meier Ruf, *Prozesse der Auflösung: Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils „Drei Frauen“*. Bern; Berlin; Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1992, S. 63.

der ein Symbol von Kettens ehemaliger Identität ist, beweist das Absterben seines früheren Ichs. Ohne die überlieferte Lebensaufgabe ist seine Identität also völlig problematisch und er gerät unvermeidlich in eine geistige Krise. Zweifellos ist er nun nur noch ein vermeintliches Subjekt ohne Autonomie.

Nicht nur die zyklisch wiederkehrende Gewalt, sondern auch die entindividualisierte, zerfallende und leere Innenwelt von Kettens erweisen sich als eine Nichtigkeit. Selbst der seit Generationen andauernde Krieg ist im Grunde genommen ein sinnloses Auslöschungsverfahren. Was kommt nach der Auslöschung? Gibt es andere poetische Alternativen jenseits des Nichts? Dies wird im Folgenden ausgeführt.

6.2 Die Portugiesin als Figuration für den anderen Zustand

Der Leere, die von Ketten verkörpert, steht die titelgebende Figur – die Portugiesin – gegenüber, die Liebe, Nachsicht und Miteinander im grenzüberschreitenden und transkulturellen Sinne verkörpert. Als die Ehefrau von Kettens stellt die Portugiesin eine Figuration für den anderen Zustand dar, eine daseinsbezogene Alternative jenseits des Nichts, die im Fall von Musils Text an diese Figur und ihre Tugenden wie Geduld, Langmut und Gelassenheit gebunden ist.

Musil zufolge existiert neben dem Normalzustand noch ein anderer Geisteszustand: „Man hat ihn den Zustand der Liebe genannt, der Güte, der Weltabgekehrtheit, der Kontemplation, des Schauens, der Annäherung an Gott, der Entrückung, der Willenlosigkeit, der Einkehr“.⁴⁷¹ Im Gegensatz zu dem Normalzustand, der durch Gewalt, Angriffslust und ruheloses Streben nach Macht gekennzeichnet ist, ist der andere Zustand von Ruhe, Nachsicht und Gelassenheit geprägt. Er bildet sozusagen „das Mark unsrer Moral und Idealität“.⁴⁷² Der andere Zustand ist eng verwandt mit dem Baum der Liebe, der eine „[u]rsprüngliche Erinnerung an ein kindhaftes Verhältnis zur Welt, an Vertrauen und

⁴⁷¹ Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, a. a. O., S. 1144.

⁴⁷² Ebenda.

Hingabe“ (MoE 592) enthält. In dem anderen Zustand erfährt man ein mystisches Erlebnis, denn das Subjekt und das Objekt befinden sich nicht in einer feindlichen Beziehung, stattdessen ist die Spaltung zwischen ihnen aufgehoben, sodass „ein geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen“⁴⁷³ eintritt und „alles zu einem universalen Ganzen verschmilzt und man nur eine ekstatische Herrlichkeit empfindet“.⁴⁷⁴ Nicht zuletzt ist der andere Zustand ein eigenschaftsloser und zuschreibungsloser Zustand: Die „Empfindungen weisen nicht auf Dinge außerhalb des Ichs, sondern bedeuten innere Zustände; die Welt wird nicht als ein Zusammenhang dinglicher Beziehungen erlebt, sondern als eine Folge ichhafter Erlebnisse“.⁴⁷⁵ Die Identität eines Menschen lässt sich nicht durch die äußere Ordnung, die vielfältigen Kategorienlehren, Regeln, Traditionen oder Normen definieren, sondern nur durch sich selbst. Man schafft sich einen Freiraum, indem man die Beeinflussung der Außenwelt ignoriert, sich nach seiner inneren Natur verhält und sein eigenes Ich verwirklicht. In diesem Sinne gilt der andere Zustand als ein autonomer Zustand. Im Gegensatz zu dem Normalzustand, der von Musil als defizitär und unbefriedigend beurteilt wird, sieht Musil den anderen Zustand als wertvoll und erstrebenswert an. Wie Döring zusammenfasst, ist für Musil die dem anderen Zustand „entsprechende Sichtweise des Lebens und der Welt [...] die höchste und beste dem Menschen mögliche oder kurz die rechte Sichtweise [...] und [...] somit jede in diesem Zustand entworfene Lebensmöglichkeit eine Möglichkeit des rechten Lebens und jede in diesem Zustand gewonnene Erkenntnis eine ethische Erkenntnis“.⁴⁷⁶

Der andere Zustand zeigt sich besonders in der Portugiesin. Nach der Heirat kommt sie mit Herrn von Ketten in seiner Heimat an, in der sein Schloss auf der Wand steht. Der steile Fels, die großen Steine, das massive Gebirge und verrottete Holz zeigen einen großen Unterschied zu ihrer Heimat am „pfaublauen Meer“ (DF 255) auf. Anders als ihre

⁴⁷³ Ebenda.

⁴⁷⁴ Yi Peng, *Erlösung der Welt durch Essayismus: Robert Musils literarisches Denken im Kontext der Modernekritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023, S. 64.

⁴⁷⁵ Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, a. a. O., S. 1153.

⁴⁷⁶ Sabine A. Döring, *Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethischen: Die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie*. Paderborn: mentis, 1999, S. 214.

verschönerte unrealistische Vorstellung des Geburtsorts ihres Mannes ist die reale Landschaft so hässlich und enttäuschend, dass sie ihr entfliehen möchte (vgl. DF 255). Aber sie tut dies nicht, stattdessen akzeptiert sie alles ohne Klage: „Aber da sie nun hier war, gehörte sie her, und vielleicht war das, was sie sah, gar nicht häßlich, sondern eine Schönheit wie die Sitten von Männern, an die man sich erst gewöhnen mußte“ (DF 255), so denkt sie. Unumstritten erwächst dieser Entschluss aus ihrer Liebe zu ihrem Mann. Nicht nur in ihrer verschönerten Vorstellung von Berg und Wald, sondern auch in ihrem Verhalten gegenüber der fremden Welt manifestiert sich ihre innige Liebe zum Herrn von Ketten. Im Wesentlichen ist dies ein tiefes Vertrauen und eine selbstlose Hingabe.

Wie vorher verdeutlicht, ist der andere Zustand ein Zustand der Einkehr, Zärtlichkeit und Ruhe. Dieser Geisteszustand, der sich in der Portugiesin widerspiegelt, wird im Text durch eine Szene aus der Sicht von Kettens anschaulich zur Darstellung gebracht:

Seltsam war die Erinnerung an den Abend, dem der zweite sein Leben dankte. Da war, als er kam, ein weiches hellgraues Kleid mit dunkelgrauen Blumen, der schwarze Zopf war zur Nacht geflochten, und die schöne Nase sprang scharf in das glatte Gelb eines beleuchteten Buchs mit geheimnisvollen Zeichnungen. Es war wie Zauberei. Ruhig saß, in ihrem reichen Gewand, mit dem Rock, der in unzähligen Faltenbächen herabfloß, die Gestalt, nur aus sich heraussteigend und in sich fallend; wie ein Brunnenstrahl (DF 259).

Die ganze Szene spielt sich in einer ruhigen und mystischen Atmosphäre ab. Dabei wird die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufgelöst: Der „schwarze Zopf“ der Portugiesin und die dunkle Nacht, ihre „schöne Nase“ und das „glatte Gelb“ des Buchs sind miteinander verschmolzen, sodass eine harmonische Vereinigung von Ich und Welt symbolisch zur Verwirklichung gebracht wird. Das ist „ein Zustand des Versinkens, des Eingehens, des Getragenwerdens“. ⁴⁷⁷ Darüber hinaus ist in diesem Zustand eine Nähe zur Mystik festzustellen. So verweisen ein „hellgraues Kleid mit dunkelgrauen Blumen“ sowie das Buch „mit geheimnisvollen Zeichnungen“ auf mystische Elemente. Zu beachten ist, dass die Wortwahl in diesem Abschnitt einen „gehobenen Stil“ ⁴⁷⁸ verrät. Wortbildungen wie

⁴⁷⁷ Irmgard Honnef-Becker, „Ulrich lächelte“: *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1991, S. 164.

⁴⁷⁸ Ebenda.

„Faltenbächen“ und „Brunnenstrahl“ zeigen eine Nähe zur mystischen Sprache auf; die bildhafte und poetische Beschreibung verleiht dem Text einen eleganten und lyrischen sprachlichen Stil.

Schließlich soll betont werden, dass die Portugiesin ein zuschreibungsloser und schwer zu fixierender Mensch ist. Ihre Innenwelt bleibt stets im Dunkeln, wie eine „Blackbox“⁴⁷⁹ ist sie rätselhaft und hermetisch. Wie im Text beschrieben wird, ist sie „fremd wie der Mond“ (DF 259) und „geheimnisvoll wie die vielen Perlenketten“ (DF 254). Ihr innerstes Wesen wird nie zur Darstellung gebracht: Sie spricht nie davon, „wie sie sein möchte, wenn sie älter sei, sondern sie hatte sich schweigend geöffnet wie eine Rose“ (DF 258). Sogar in der intimen Beziehung bleibt sie verschlossen. Wenn von Ketten ihr „in die Augen sah, waren sie wie frisch geschliffen, sein eignes Bild lag obenauf, und sie ließen seinen Blick nicht ein“ (DF 265). Sie verrät ihre inneren Geheimnisse nicht und erweist sich als ein „undurchdringlicher Spiegel“.⁴⁸⁰ Es bleibt undurchsichtig, was sie die ganze Zeit denkt, ob sie mit ihrem Mann zufrieden oder unzufrieden ist und wie sie sich zu ihrem Leben verhält. Man kann nicht feststellen, welche psychischen Motivationen sie antreiben, welche Ideologie sie repräsentiert, welchen Charakter sie hat. Sie ist demzufolge eine eigenschaftslose Figur.

Aber im Gegensatz zum Herrn von Ketten ist die Portugiesin eine Figuration mit Souveränität. Sie ist fähig, sich nach ihrer inneren Natur zu verhalten und ihre eigenen Entscheidungen zu treffen. Als von Ketten sie wegen des bevorstehenden Kriegs in ihre Heimat zurückkehren lassen möchte, lehnt sie diesen Vorschlag ab und besteht darauf, weiterzureiten (vgl. DF 254), was ihre Entscheidungsfreiheit und unabhängige Existenz zeigt. Ihr Entschluss wird nicht von der äußeren Umgebung beeinflusst, sondern ist von ihrem innersten Wesen motiviert. Sie tut das, was sie will. Ähnlich wie Agathe in *Der Mann ohne Eigenschaften*, die „das eigene Wesen zu realisieren und ihre innerliche Subjektivität

⁴⁷⁹ Wolfgang Müller-Funk, *Drei Frauen (1924)*, in: *Robert-Musil-Handbuch*, hg. von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2016, S. 201.

⁴⁸⁰ Wolfgang Müller-Funk, *Die Frau und das Fremde: Anmerkungen zu Robert Musils Drei Frauen*, in: *Ders., Komplex Österreich: Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Sonderzahl, 2009, S. 198.

zu manifestieren⁴⁸¹ versucht, setzt sich auch die Portugiesin für die Verwirklichung ihres eigenen Ichs ein. Sie muss etwas in sich haben, das nicht durch äußere Normen, Traditionen oder Attribute bewertet werden kann, wodurch sie ihre Autonomie erringt. Obwohl ihr Mann wegen des Kriegs für elf Jahre fast nie auftaucht, gründet sie eine Familie und kann auch die Ordnung im Schloss aufrechterhalten. Zwar beherrscht sie die Sprache nicht gut, aber sie ist fähig, mit den anderen Leuten auf der Burg klarzukommen. Ohne Gewalt und Angriffslust vermag sie in der einsamen und fremden Schlosswelt zu überleben und den Alltag zu bewältigen, was ihre wahren Tugenden und Stärken belegt.

Es liegt somit nahe, dass die Portugiesin als eine Figuration des anderen Zustands eine poetische Alternative jenseits des von Ketten verkörperten Nichts bietet. Als ein liebevolles, gelassenes, tolerantes und unabhängiges Individuum zeigt sie eine neue „Möglichkeit des rechten Lebens“⁴⁸² und ist somit ihrem Mann, der der Logik des Kriegs und der Gewalt folgt,⁴⁸³ weit überlegen.⁴⁸⁴

6.3. Literarische Anspielungen auf *Auslöschung*

6.3.1 Rom als ein anderer Ort

⁴⁸¹ Ulrich Karthaus, *Der andere Zustand: Zeitstrukturen im Werke Robert Musils*. Berlin: Erich Schmidt, 1965, S. 126.

⁴⁸² Sabine A. Döring, a. a. O., S. 214.

⁴⁸³ In einiger Sekundärliteratur wird von Ketten als Vertreter des Ratioiden und die Portugiesin dagegen als Vertreterin des Nichtratioiden interpretiert. Beispielsweise hält Willemsen die Konfrontation zwischen Ratioidem und Nichtratioidem für das zentrale Thema dieser Novelle: „Die Portugiesin übersetzt diese beiden Gegenstandskomplexe in zwei oppositionelle Gestalten Herrn von Ketten, als Repräsentanten des Ratioiden, und die Portugiesin, als Repräsentantin des Nichtratioiden“ (Roger Willemsen, *Robert Musil: Vom intellektuellen Eros*. München [u.a.]: Piper, 1985, S. 183f.). Diese Interpretation scheint schematisch und unangemessen. Einerseits ist von Ketten nicht rational, denn er hat nie ein deutliches Lebensziel und ist einer Reihe von Zufällen ausgesetzt. Es ist nicht vernünftig, dass er einen Krieg nur aufgrund familiärer Tradition führt, eine schöne Frau heiratet, ohne sie zu begleiten, und mit dieser Frau ein Kind zeugt, um das Kettengeschlecht fortzusetzen. Andererseits vereinfacht sich die vielschichtige Gestalt der Portugiesin, wenn man sie lediglich unter den Nichtratioiden einordnet.

⁴⁸⁴ Die Frauenfigur, wie die Portugiesin, kann als eine „Infragestellung hegemonialer Männlichkeit“ (Anne Fleig, *Geschlechterrelationen und -konstruktionen*, in: *Robert-Musil-Handbuch*, a. a. O., S. 621) betrachtet werden. Ihre Gestalt wird jedoch in gewisser Hinsicht auf eine stereotypisierte, idealisierte Weiblichkeit reduziert. Sie erscheint als eine zarte, ruhige, geduldige und tolerante Frau, erhält aber keinen Namen, und ihre Innenwelt bleibt im Dunkeln. Diese stereotypische Frauenfigur wird in der modernen Genderforschung zunehmend zurückgewiesen, da sie die Vielfalt und Komplexität von weiblichen Identitäten ignoriert. In aktuellen Genderstudien, wie etwa in den Arbeiten von Simone de Beauvoir (1908–1986), Monique Wittig (1935–2003) oder Judith Butler (1956–), wird betont, dass Geschlechterrollen konstruiert und fluid sind und dass die Reduktion von Frauen auf stereotype Rollenbilder kritisch hinterfragt werden muss. Zu den Geschlechtsrelationen im Gesamtwerk Musils siehe Anne Fleig, a. a. O., S. 616–622.

Die Interpretation von *Die Portugiesin* eröffnet weitere Möglichkeiten für das Verständnis des Romans *Auslöschung*. Im Letzteren wird ebenfalls eine Gegenüberstellung von dem Normalzustand und dem anderen Zustand vorgeführt.

Der Normalzustand, eine „Verkörperung des Bösen“⁴⁸⁵, findet seinen Ausdruck in *Auslöschung* besonders in Muraus Heimat Wolfsegg. Der Wolf als ein listiges und angriffslustiges Raubtier kann als eine Versinnbildlichung des Normalzustandes angesehen werden. Für von Ketten, eine Exemplifikation des Normalzustandes, ist der Wolf ein Symbol seiner ehemaligen Identität. Der Wolf ist zudem stark mit Hitler assoziiert, der eines seiner Hauptquartiere während des zweiten Weltkriegs Wolfsschanze nannte. Der Name Wolfsegg weist bereits auf eine Verbindung mit dem Wolf hin. Tatsächlich steht Wolfsegg in engem Zusammenhang mit dem Wölfischen des Nationalsozialismus. Wie in 2.1.2 bereits verdeutlicht, ist Wolfsegg eine „Hochburg des Nationalsozialismus“ (A 196). Sowohl Muraus Vater ist ein „überzeugter“ Nationalsozialist als auch seine Mutter eine „fanatische“ (A 193) Nationalsozialistin. Ferner ist Wolfsegg von der Jägerhaftigkeit geprägt, die ein Kennzeichen des Normalzustandes ist.⁴⁸⁶ In Wolfsegg finden jährlich mehrmals „große Jagdgesellschaften“ statt, zu welchen „alle möglichen sogenannten Herrenmenschen aus ganz Europa“ (A 186) kommen, dazu gehören naturgemäß auch Muraus Vater und sein Bruder. Murau zufolge kann der Jäger mit dem Faschisten und Nationalsozialisten gleichgesetzt werden; einen Schritt weiter sind alle Diktatoren fanatische Jäger, aus denen der Großteil des Unheils auf der Welt resultiert. In diesem Sinne ist Wolfsegg ein „Schauplatz der familiären Kollaboration mit den Nationalsozialisten“.⁴⁸⁷ Murau wird hierdurch mit einem Heimatverlust konfrontiert. Dies löst bei Murau Schuldgefühle aus und regt ihn an, sich von seinem „Herkunftskomplex“ zu befreien.

⁴⁸⁵ Olav Krämer, a. a. O., S. 150.

⁴⁸⁶ Wie in 6.1 verdeutlicht, ist der Normalzustand im Musil'schen Sinne durch „Aktivität, Tapferkeit, List, Falschheit, Ruhelosigkeit, Böses, Jägerhaftigkeit, Kriegslust und dergleichen“ gekennzeichnet (Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, a. a. O., S. 1143).

⁴⁸⁷ Steffen Vogt, *Wolfsegg und Österreich: Ein Blick in die »heimatlichen Karten« des Franz-Josef Murau*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2009/10), S. 50.

Es ist dabei wichtig zu beachten, dass das Wort „Wolf“ doppeldeutig ist. Einerseits symbolisiert der Wolf als eine Art Raubtier den Angriff und die Gewalt; andererseits bedeutet „wölfisch“ auch etwas Positives. Laut des Gründungsmythos Roms wurden die Gründer dieser Stadt von einer Wölfin gesäugt. In diesem Sinne steht dieses Wort für einen Zufluchtsort und eine Alternative. In *Auslöschung* entpuppt sich Rom auch als ein Zufluchtsort Muraus. Als eine Stadt der Natürlichkeit und Vitalität steht Rom dem von Wolfsegg verkörperten Normalzustand gegenüber. Sie gilt somit als eine Versinnbildlichung eines anderen Orts, einen anderen Zustand.

Im Wesentlichen erweist sich Rom als eine Gegenwelt von Wolfsegg. Durch eine „Flucht in die ideale römische Welt des Geistes“⁴⁸⁸ entdeckt Murau „einen neuen Anhaltspunkt“ (A 202), sodass seine Existenz neue Impulse erfährt. Rom übt sozusagen eine heilende Wirkung auf Murau aus. Als eine Stadt am offenen, unendlichen Mittelmeer, die im Gegensatz zu dem auf dem geschlossenen Hügel liegenden Schloss Wolfsegg steht, symbolisiert Rom andere potenzielle Möglichkeiten.

6.3.2 Maria als eine alternative Figur

Als eine „Gegenfigur zu Wolfsegg“⁴⁸⁹ kann Maria in *Auslöschung* als eine alternative Figur erachtet werden. Den Namen der Gottesmutter tragend zeigt sich Maria als eine Kontrastfigur der realen Mutter Muraus. Anders als Muraus Mutter, die geistlos, gierig, heuchlerisch und eifersüchtig ist, ist Maria intelligent, unbestechlich, gelassen und fantasievoll. Als ein „harmonische[s] Muster einer überhöhten, verklärten Weiblichkeit“⁴⁹⁰ bildet Maria eine Negation der Mutter Muraus aus.

Außerdem stellt sich Maria als Muraus „römische Doktorin“ (A 623) heraus. Sie kann als eine Wölfin, die Murau säugt, verstanden werden. Sie versucht, Murau aus seiner

⁴⁸⁸ Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, *Vorwort*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, a. a. O., S. 7.

⁴⁸⁹ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 116.

⁴⁹⁰ Mireille Tabah, *Dämonisierung und Verklärung: Frauenbilder in „Auslöschung“*, a. a. O., S. 156.

Wolfsegger Kindheitshölle zu befreien und ihm zu einem alternativen Dasein jenseits Wolfseggs zu verhelfen. Sie zeigt sich als eine Inkarnation aller Eigenschaften, die Murau nicht besitzt. Beispielsweise verfügt sie über Geistesstärke und kompensiert so Muraus Schwäche. In dieser Hinsicht spielt Maria eine unübersehbare Rolle im Prozess von Muraus Befreiung aus seinem „Herkunftskomplex“; ohne Maria wäre seine Existenz in Rom unvorstellbar. In diesem Zusammenhang stimmt Maria wiederum mit der Portugiesin überein, die sich auch mit dem Wölfischen verbindet: In der einsamen und fremden Schlosswelt zieht die Portugiesin allein ihre zwei Kinder groß, die wie „[j]unge Wölfe“ (DF 260) erscheinen; sie gibt nicht auf und kümmert sich sorgend um den todkranken von Ketten. Die Portugiesin kann demzufolge als eine Pflegemutter bzw. eine mütterlich fürsorgliche Figur angesehen werden. Ähnlich wie die Portugiesin erringt auch Maria Souveränität. Mit ihrer Intelligenz sowie ihrer Geistesstärke ist sie imstande, in der unvollkommenen Welt Gedichte zu schreiben, das Ich zusammenzuhalten und weiter zu existieren.

So kommt es, dass Murau sie für eine „Lebenskünstlerin“ (A 623) hält. „Maria“ als Name der Mutter von Christus versinnbildlicht auch eine neue Geburt. In *Auslöschung* verfügt Maria über die starke geistige Kraft, „dieses Alles auszuhalten, gleich in was für einer Gesellschaft“ (A 227), was im Gegensatz zu Schopenhauers Philosophie steht, laut derer das Leben verneint werden soll und die aus einer lebensethischen Perspektive heraus unbefriedigend bleibt. In einem Traum Muraus hat er gemeinsam mit Eisenberg, Zacchi und Maria das Vorhaben, „Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung Marias Gedichten* gegenüberzustellen“ (A 217). Obwohl im Roman keine Schlussfolgerung hieraus gezogen wird, ist dennoch ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Werken festzustellen. Maria ist keineswegs eine lebensfeindliche oder resignierende Figur im Schopenhauer’schen Sinne, stattdessen besitzt sie einen Lebensmut, der durch keinen Schicksalsschlag erschüttert werden kann. Als eine alternative Figur erscheint Maria wie ein Leuchtturm, der Murau im Zustand des Nichts Orientierung und Hoffnung gibt.

6.4 Konstituierung des anderen Zustandes durch andere Sprache

Wie in 3.2.9.3 verdeutlicht wurde, schreibt Robert Musil gleichnishaft und metaphorisch. Auch in der Novelle *Die Portugiesin* ist diese gleichnishafte Schreibweise deutlich zu beobachten. Im Unterschied zu der begrifflichen Sprache, die das Objekt präzise beschreibt oder definiert, ist das Gleichnis in seiner anspielungsreichen Sprache mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen, wodurch vieldimensionale Verstehensmöglichkeiten offenbart werden. Beispielsweise ist die kleine Katze in *Die Portugiesin*, die an Räude leidet, ein gleichnishafter und vieldeutiger Ausdruck. Während von Ketten die Katze als ein Symbol für seine Krankheit und einen möglichen Ausweg in die Verklärung der Liebe betrachtet, sehen die Portugiesin und ihr Freund darin mutmaßlich die Verkörperung ihrer Liebe.⁴⁹¹ Die Katze gilt somit als eine Widerspiegelung des Schicksals der drei Menschen.

Es ist dabei wichtig zu beachten, dass die gleichnishafte Schreibweise bei der Konstituierung des anderen Zustandes unentbehrlich ist. Der andere Zustand lässt sich erst durch eine andere Sprache bzw. durch Gleichnisse, Analogie oder Metaphern zum Ausdruck bringen. Er kommt nicht durch feste Definitionen oder Begriffe zustande, denn sie sperren den Gegenstand in einem statischen und engen Schreibraum ein und vernichten unvermeidlich die potenziellen Möglichkeiten. Erst durch die gleichnishafte Schreibweise wird die Welt wieder fließend, schwebend und dynamisch; die potenziellen Bedeutungen, die in präzisen Begriffen eingekerkert werden, werden wieder freigesetzt, sodass eine „latente Präsenz der potentialen Lebenswelt in der Wirklichkeit“⁴⁹² zutage kommt. Dies ist das von Musil angestrebte alternative Dasein, ein anderer Zustand, eine durch die Verwandlung und das Fließen verwirklichte Erlangung. „Im Gegensatz zur Mimesis, die die wirkliche Welt nachahmt, ist Musils Literatur eher als ein aktiver und erfinderischer Prozess zu verstehen“,⁴⁹³ so kommentiert Yi Peng Musils Schreibprozess. Da die gleichnishafte

⁴⁹¹ Vgl. Thomas Pekar, *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*. München: Fink, 1989, S. 132.

⁴⁹² Yi Peng, a. a. O., S. 150.

⁴⁹³ Ebenda.

Schreibweise von Robert Musil und die bildliche Rede von Thomas Bernhard bereits in 3.2.9 ausführlich erörtert wurden, wird hier eine weitere Erläuterung ausgelassen.

6.5 Musils ‚konstruktive Ironie‘ und Bernhards Strategie des Karikierens

In den vorherigen Passagen wurde bereits mehrfach argumentiert, dass der Humor als ein Rettungsmittel im Zustand des Nichts dient. Nicht nur Thomas Bernhard, sondern auch Jean Paul und Franz Kafka sehen den Humor als eine Waffe an, sich gegen die Nichtigkeit der Welt zur Wehr zu setzen und einen Freiraum für sich zu schaffen, was den größten Unterschied zu Schopenhauers Philosophie ausmacht, laut derer alles am besten mit der Willensverneinung einhergehend ins Nichts mündet. In dieser Hinsicht stehen Musil und Schopenhauer auch nicht auf der gleichen Seite. Musil ist im Grunde keinesfalls ein pessimistischer Schriftsteller, stattdessen sind ironische und humoristische Züge in seinen Werken erkennbar. Er stellt sein Schaffenskonzept folgendermaßen dar:

[...] daß ich ein Ironiker, ein Satiriker odgl. zu sein habe. / Mit meinem Ernst, mit der ersten Gruppe meiner Bücher dringe ich nicht durch. Ich benötige dazu ein Pathos, eine Überzeugtheit, die meiner „induktiven Bescheidenheit“ nicht entspricht, auch nicht meiner nach widersprechenden Richtungen beweglichen Intelligenz entspricht, für deren Eifer u. heftige Leidenschaft die Ergänzung durch Ironie unerläßlich ist. Man könnte auch sagen philosophischer Humor usw. Denn die Welt selbst ist nicht zum Ernst reif. / Damals habe ich mich also für Ironie entschieden.⁴⁹⁴

Dieses Zitat beweist, dass Musil zufolge die Ironie ein ihm gemäßer Schreibstil ist, und dass er demzufolge als ein „ironische[r] Satiriker“⁴⁹⁵ gilt. Dieser ironische Schreibstil entfaltet sich im Werk Musils auf unterschiedliche Darstellungsweisen und übernimmt verschiedene Funktionen.

Ähnlich wie Jean Paul, Franz Kafka und Thomas Bernhard verwendet Robert Musil auch „das rhetorische Mittel der Inkongruenz“⁴⁹⁶ damit eine komische Wirkung durch die wahrgenommene Diskrepanz erzeugt wird. Beispielsweise nutzt Musil in *Der Mann ohne*

⁴⁹⁴ Robert Musil, *Tagebücher*. Bd. 1, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976, S. 972–973.

⁴⁹⁵ Maximilian Häusler, *Die Ethik des satirischen Schreibens: Karl Kraus, Hermann Broch und Robert Musil*. Heidelberg: Winter, 2015, S. 179.

⁴⁹⁶ Irmgard Honnef-Becker, „Ulrich lächelte“: *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, a. a. O., S. 166.

Eigenschaften die Wendung des „Göttlichen [...] auf Schlittschuhen“ (MoE 504), die durch Spannung einen komischen Effekt erzielt. In *Die Portugiesin* trägt der letzte Satz wegen dieses rhetorischen Mittels ebenfalls humoristische Züge: „Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden“ (DF 270).

Daneben ist eine Selbstironie im Werk Musils zu finden, indem Musil seine eigenen Meinungen in seinem Roman von lächerlichen Figuren vertreten lässt.⁴⁹⁷ Bei der Bestimmung von „konstruktiver Ironie“ schreibt Musil, dass ein ironischer Autor einen Trottel so darstellen solle, dass er in ihm sich selbst erkenne (vgl. MoE 1939). Dies steht im Wesentlichen in der Tradition von Jean Pauls „humoristischer Totalität“, laut derer „der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann“ (I/5, 128).

Ferner dient die ironische Schreibweise dazu, einen „amüsan-spielerischen Eindruck zu machen“,⁴⁹⁸ damit das Pathos des Autors unter der Maske eines distanzierten und nüchternen Ausdrucks erträglich wird. In diesem Zusammenhang fungiert Ironie als „verbindender Kitt“⁴⁹⁹, um das Werk als eine mäßige und fließende Einheit zusammenzuhalten.

Unumstritten trägt Musils Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* deutliche satirische und ironische Züge. Kevin Mulligan und Annin Westerhoff stellen fest, dass in Musils Werk „die ironischen und satirischen Töne zunehmend seit Mitte der 1920er Jahre auf[treten], parallel zur Konzeption und Ausarbeitung des Hauptwerkes“.⁵⁰⁰ Dabei kann die Parallelaktion als das „satirische Zentrum“⁵⁰¹ dieses Romans angesehen werden, die im Sommer 1913 beginnt, um sich auf die große Feier zum 70. Regierungsjahr des Friedenskaisers Franz Joseph im Jahr 1918 vorzubereiten, den Patriotismus in Österreich zu

⁴⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 172.

⁴⁹⁸ Joseph Strelka, *Zu den Funktionen der Ironie in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Robert Musil: Essayismus und Ironie*, hg. von Gudrun Brokoph-Mauch. Tübingen: Francke, 1992, S. 43.

⁴⁹⁹ Ebenda, S. 46.

⁵⁰⁰ Kevin Mulligan und Armin Westerhoff, *Statt einer Einleitung: Drei Stichworte und zwei Kontexte zu Robert Musil*, in: Dies. (Hrsg.), *Robert Musil – Ironie, Satire, falsche Gefühle*. Paderborn: mentis, 2009, S. 9.

⁵⁰¹ Helmut Arntzen, *Satirischer Stil: Zur Satire Robert Musils im „Mann ohne Eigenschaften“*. Bonn: Bouvier, 1960, S. 120.

fördern und die Vision der Österreicher für den Weltfrieden zu zeigen. Diese Aktion endet aber im Ersten Weltkrieg, was die ironische Schreibweise Musils deutlich demonstriert.

Es lässt sich nicht ignorieren, dass Musils „konstruktive Ironie“ nicht einfach auf einen starken Angriff oder eine vernichtende Kritik abzielt, stattdessen ist sie „bejahend ironisch“.⁵⁰² Musil richtet besondere Aufmerksamkeit auf die konstruktive Funktion seines Werks. In einem Brief an Johannes von Allesch schreibt er: „Proust und Joyce geben, soviel ich davon gesehen habe, einfach der Auflösung nach, durch einen assoziierenden Stil mit verschwimmenden Grenzen. Dagegen wäre mein Versuch eher konstruktiv und synthetisch zu nennen“.⁵⁰³ Mit diesem Verfahren der ironischen Konstruktion wird einerseits die defizitäre und unbefriedigende Wirklichkeit ironischerweise aufgedeckt, andererseits aber auch eine potentielle Welt des anderen Zustandes konstruktiv zutage gebracht. Dieses Verfahren „basiert auf Musils Vorstellung einer Aufteilung der Welt in einen ‚Normalzustand‘ und den sogenannten ‚anderen Zustand‘“ und „lässt die verschiedenen Geisteshaltungen als Bruchstücke eben dieses nicht realisierbaren ‚anderen Zustands‘ erscheinen“.⁵⁰⁴ Daraus ergibt sich, dass das Verfahren der „konstruktiven Ironie“ eine unentbehrliche Funktion im Laufe der Annäherung an den unsagbaren anderen Zustand ausübt.⁵⁰⁵

Dies macht den größten Unterschied zwischen den Attitüden des Nicht-ernst-Nehmens jeweils bei Robert Musil und Thomas Bernhard aus. Jenseits des Normalzustandes bietet der andere Zustand im Musil'schen Sinne eine poetische Alternative, der man sich durch das Verfahren der „konstruktiven Ironie“ annähern kann. Dies zeigt eine Ähnlichkeit mit Jean Pauls „zweite[r] verklärte[r] Welt“ (I/2, 517) auf, die als ein Gegenbild zu der prosaischen irdischen Welt aufgefasst und durch den Humor erlangt werden kann. Im Unterschied dazu wirkt der Humor bei Thomas Bernhard eher destruktiv als konstruktiv. Mit seinem Verfahren

⁵⁰² Robert Musil, *Briefe. 1901–1942*. Bd. 1, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981, S. 497.

⁵⁰³ Ebenda, S. 504.

⁵⁰⁴ Irmgard Honnef-Becker, *Ironie und Satire*, in: *Robert-Musil-Handbuch*, a. a. O., S. 744.

⁵⁰⁵ Zur Technik der „konstruktiven Ironie“ bei der Darstellung des anderen Zustandes am Beispiel von *Der Mann ohne Eigenschaften* siehe Irmgard Honnef-Becker, „Ulrich lächelte“: *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘*, a. a. O., S. 159–169.

der literarischen Karikatur werden die Erhabenen in seinen Werken depotenziert, untertrieben und erniedrigt, wobei das Lachen über eine zerstörerische Wirkung verfügt. Tatsächlich wird die Widerwärtigkeit der Welt durch das befreiende Lachen gemildert, sodass man die Nichtigkeit der Welt sowie die Gebrechlichkeit des Daseins akzeptieren kann. Als eine humoristische Figur verleiht Murau beispielsweise seine karikierende Depotenzierung der ganzen Welt und macht sie durchaus lächerlich. Obwohl er – wie in den vorherigen Passagen mehrfach betont – nach einer neuen Welt strebt, hat er aber keine Ahnung, wie das Neue aussieht. Ein deutliches Idealbild als eine Alternative jenseits der unvollkommenen Wirklichkeit ist bei ihm nicht vorhanden.

Nichtsdestoweniger sind sowohl Robert Musil als auch Thomas Bernhard keineswegs oberflächliche Spaßmacher. Hinter ihrer Attitüde des Nicht-ernst-Nehmens steckt ein ernster Kern. Wie für Bernhard besteht die Gesamtfunktion der Ironie bei Musil „im dadurch ausgedrückten Lächeln über die Hinfälligkeit, die Fehler, die Dummheiten des menschlichen Lebens“.⁵⁰⁶ Diese nicht-ernst-nehmende Weltanschauung, die beide Schriftsteller dank einer tiefen Einsicht in die bittere Wahrheit der Welt gewinnen, kann demzufolge als ein Galgenhumor verstanden werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Musil und Bernhard beide keine passiven Nihilisten sind. Angesichts der unvollständigen Wirklichkeit, des durch Gewalt und Kampf gekennzeichneten Normalzustandes gibt Musil nicht auf, einen Ausweg zu suchen. Auf der Gegenseite der Gewalt findet er Liebe; als Gegenteil des Kriegs und der Angriffslust entdeckt er die Kraft von Tugenden wie Gelassenheit und Langmut; auf der Gegenseite von Nüchternheit des Denkens erkennt er die latente Möglichkeit der Mystik. In einer Epoche, in der die Identität durch präzise äußere Normen festgelegt wird, sieht er die Wichtigkeit des innersten Wesens eines Menschen. Er setzt sich dafür ein, in einer unvollständigen Wirklichkeit einen anderen Ort, einen anderen Zustand zu suchen. Obwohl dieser andere Zustand „niemals von Dauer“ und im Grunde genommen „ein hypothetischer Grenzfall [ist],

⁵⁰⁶ Joseph Strelka, a. a. O., S. 46.

dem man sich annähert, um immer wieder in den Normalzustand zurückzufallen“,⁵⁰⁷ verzichtet Musil nicht auf seinen konstruktiven Versuch. In diesem Sinne ist seine Wertvorstellung auf keinen Fall lebensfeindlich. Thomas Bernhards Einwand gegen eine lebensfeindliche und resignierende Weltanschauung findet seinen Ausdruck im Roman *Auslöschung*. Angesichts des politisch schwer kontaminierten Wolfsegg, das seinen Heimatverlust verursacht, gibt Murau nicht auf, einen anderen Ort und eine andere Lebensweise zu suchen. So findet er die natürliche und vitale Stadt Rom als eine Gegenwelt zu Wolfsegg und sieht Maria als eine Kontrastfigur zu seiner Familie an. Er strebt stets danach, als ein alternatives Dasein jenseits von Wolfsegg zu existieren. Aufgrund des unterschiedlichen Kontextes kann Muraus ‚anderer Zustand‘ in *Auslöschung* aber auf keinen Fall mit dem anderen Zustand von Kettens in *Die Portugiesin* gleichgesetzt werden. Anders als Musil stellt Bernhard keine systematische Theorie über den anderen Zustand auf. Der andere Zustand im Bernhard’schen Sinne beinhaltet keine mystischen Elemente und bietet auch kein allgemeines Lebensideal an. Er deutet lediglich auf mögliche konkrete Beispiele als Negation seines heimatlichen Umfelds hin. Aber er eröffnet bereits eine Möglichkeit des guten Lebens und ist demzufolge zweifellos lebensbejahend. Dies macht den eindeutigen Unterschied zu dem Philosophen Schopenhauer aus, der wegen des Leidens des Daseins das Nichts als das Ergebnis der Willensverneinung als Höhe- und Endpunkt seiner Philosophie verherrlicht, was aus einer lebensethischen Sichtweise undurchführbar ist.

Sind aber die von Murau gefundenen alternativen Möglichkeiten durchführbar? Ist er imstande, sich mithilfe seiner Mentorin Maria aus seinem „Herkunftskomplex“ zu befreien? Kann er durch die Emigration nach Rom sein Leiden langfristig lindern und sein Dasein ganz und gar auffrischen? Ist er fähig, als ein Individuum in der Übergangsphase eine poetische Alternative jenseits des Nichts zu finden und seinem Leben einen neuen Sinn zu verleihen? Eine endgültige Antwort auf diese Fragen wird im nächsten Kapitel durch eine intertextuelle Interpretation von *Auslöschung* und *Esch oder die Anarchie* gegeben.

⁵⁰⁷ Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, a. a. O., S. 1154.

7. Daseinsbezogene Alternative im Zustand des Nichts. Intertextuelle Referenzen zwischen *Auslöschung* und *Esch oder die Anarchie*

Der letzte Orientierungstext ist Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie*. Wie bei den anderen Referenztexten ist eine Reihe intertextueller Bezüge zwischen *Auslöschung* und *Esch oder die Anarchie* zu beobachten, die sich – wie in 1.2 verdeutlicht wurde – der bisherigen Forschung nach hauptsächlich in der Darstellung des Zerfalls und der dichotomen Raumstruktur in beiden Werken zeigen. In diesem Kapitel soll die intertextuelle Beziehung dieser beiden Werke erweitert werden, indem auch der Vorstoß gegen das Nichts in beiden Werken sowie die Geschichtsbeschreibung beider Autoren in Betracht gezogen werden. Als letzter Orientierungstext deckt *Esch oder die Anarchie* zudem eine Gemeinsamkeit der Hauptfiguren aller Referenztexte auf, die am Ende des Kapitels erörtert wird, damit die argumentative Stringenz der gesamten Darstellung nicht aus den Augen verloren wird.

7.1 Wertezerrfall und Wertevakuum in *Esch oder die Anarchie*

Esch oder die Anarchie ist der Mittelteil von Brochs Trilogie *Die Schlafwandler* (1928–1931), zu der auch *Pasenow oder die Romantik* und *Huguenau oder die Sachlichkeit* zählen. Die erzählte Zeit der Trilogie erstreckt sich von 1888 bis 1918 und umfasst das Wilhelminische Zeitalter. In diesen drei Romanen spiegelt sich der gesellschaftliche Hintergrund des Wertezerrfalls und des Wertevakuums wider. Die drei Hauptfiguren verfügen über unterschiedliche Seelenzustände: Während Pasenow sich noch an die überlieferten Werte wie Disziplin sowie Familie klammert und innerhalb der alten Ordnung einen Halt zu suchen versucht, hat Huguenau – ein durchaus wertfreier Mensch – weder eine Bindung noch eine Zuflucht. In Huguenau artikulieren sich der Durchbruch des Irrationalen sowie die Gräueltaten des Henkers. Esch steht zwischen diesen zwei Figuren, er ist weder so konservativ wie Pasenow noch so revolutionär wie Huguenau. Er weiß zwar, was er nicht will, weiß aber nicht, was er positiv will. Als Vertreter eines verlorenen Geschlechts ist er dem Gefühl der Orientierungslosigkeit im Sinne einer metaphysischen Obdachlosigkeit

ausgesetzt. Broch wird als ein „Endzeit-Autor“⁵⁰⁸ bezeichnet, der in seinen Romanen ein Zeitalter des Übergangs schildert, in dem das Alte schon vorbei ist, während das Neue noch nicht kommt. Wie in allen referenzierten Texten nimmt der Topos des Nichts auch in *Esch oder die Anarchie* einen wichtigen Platz ein. Um diesen Roman besser zu interpretieren und seinen intertextuellen Bezug auf *Auslöschung* zu verdeutlichen, soll hier zunächst ein besonderes Augenmerk auf den Hintergrund des Romans bzw. die Epoche des Wertezersfalls und Wertevakuums gerichtet werden.

Broch fügt zehn Exkurse in *Huguenau oder die Sachlichkeit* – den dritten Teil seiner »Schlafwandler«-Trilogie – ein, um seine philosophischen Gedanken über den Zerfall der Werte zu erörtern. Nach Broch ist das christliche Mittelalter, das von einem obersten Zentralwert bestimmt wird, die Blütezeit der abendländischen Kultur. Demgegenüber ist das von Wertezersplitterung geprägte 20. Jahrhundert eine Ära des kulturellen Niedergangs.

Broch zufolge ist der Wert die „allgemeinste Kategorie menschlichen Handelns“ (KW12, 75). Als ein „Wertsujet“ formt der Mensch sein Leben, seine Geschichte und seine Zivilisation nach seinem „Wertzentrum“ (KW1, 620). Der Charakter einer Person oder der Stil einer Epoche ist demnach durch ihr Wertzentrum festgelegt. Wie Broch formuliert, „[ist] Kultur [...] ein Wertgebilde“ (KW1, 621).

Broch betrachtet das christliche Mittelalter als den Höhepunkt der abendländischen Zivilisation, denn „das Mittelalter besaß das ideale Wertzentrum, auf das es ankommt, besaß einen obersten Wert, dem alle anderen Werte untertan waren: den Glauben an den christlichen Gott“ (KW1, 496). Es gab im Mittelalter somit keinen Widerstreit zwischen den verschiedenen Gebieten der Gesellschaft; alle Ebenen, beispielsweise die politische, die wirtschaftliche und die geistige, bildeten zusammen einen einheitlichen Wertverband. Wenn die „Wertsujete“ einen gemeinsamen Denkstil besitzen, verfügen sie auch über ein gemeinsames Ziel. Infolgedessen ist Broch davon überzeugt, dass das christliche Mittelalter

⁵⁰⁸ Paul Michael Lützel, *Endzeit und religiöses Chaos: Brochs Esch oder die Anarchie und Grünewalds Kreuzigung*, in: *Fin de siècle – Fin du millénaire: Endzeitstimmungen in der deutschsprachigen Literatur*, hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2001. S. 101.

einheitlich und harmonisch war. Ihm zufolge nimmt das Mittelalter eine Position ein, „in welcher die gegenseitige Durchdringung von Rationalem und Irrationalem ihr Maximum erreicht“; eben in diesem „Gleichgewichtszustand“ erlangte das Mittelalter die „Zeiten des Höhepunkts und des vollkommenen Stils“ (KW1, 691).

Im Vergleich dazu wird die Renaissance von Broch als eine „verbrecherische und rebellische Zeit“ angesehen, die den „Prozeß der fünfhundertjährigen Wertauflösung eingeleitet“ hat (KW1, 533), der wiederum durch die darauffolgende Reformation, die Aufklärung und die Entwicklung der Wissenschaft radikalisiert wird. Während der Renaissance wurde versucht, den antiken griechischen und römischen Geist wiederzubeleben. Nach der Vernunftkategorie wollte der Mensch sich selbst und die äußere Welt vorurteilslos kennenlernen; die Würde und die Stellung des Menschen wurden dementsprechend auf ein hohes Niveau erhoben. Was ins Zentrum der Betrachtung gerückt wurde, war nicht mehr Gott, sondern der Mensch. Mit den neuen Erkenntnissen über die Welt konnte man sich nicht mehr damit abfinden, dass alle Frageketten wie im christlichen Mittelalter in Gott münden. Unter diesem Umstand fand eine Revision des Denkstils statt. Broch behauptet, dass ein Denkstil zu revolutionieren beginnt, „wenn das Denken an seine Unendlichkeitsgrenze gestoßen ist, wenn es die Antinomien der Unendlichkeit nicht mehr mit den alten Mitteln zu lösen vermag und von hier aus genötigt ist, seine eigenen Grundlagen zu revidieren“ (KW1, 533). So wird das Wertezentrum erschüttert und eine darauffolgende Wertezersplitterung ist unumgänglich. Die Kosmogonie wird aufgrund der Einleitung der Vernunftkategorie durch den „mathematischen Ausdruck“ (KW1, 475) konstruiert, sie „ruht nicht mehr auf Gott, sondern auf der ewigen Fortsetzbarkeit der Frage, auf dem Bewußtsein, daß nirgends ein Ruhepunkt gegeben ist, daß immer weiter gefragt werden kann, gefragt werden muß“ (KW1, 474).

Aufgrund der Ungültigkeit Gottes als Zentralwert wird das einheitliche und harmonische Weltbild des Mittelalters aufgespaltet. Was übrig bleibt, ist eine Reihe von Einzelwertgebieten, die voneinander getrennt und in Widerstreit geraten sind. Jedes Untersystem hat seine eigene Logik: „Krieg ist Krieg, l'art pour l'art, in der Politik gibt es

keine Bedenken, Geschäft ist Geschäft“ (KW1, 496). Alle Einzelwertgebiete tragen den „Willen, sich gegenseitig zu vernichten.“⁵⁰⁹ Aufgrund der Radikalisierung dieser Wertezersplitterung werden die Untersysteme immer kleiner und die „[l]etzte Zerspaltungseinheit im Wertzerfall ist das menschliche Individuum“ (KW1, 692). Was einzig verbleibt, ist der Konflikt zwischen den Einzelmenschen, sodass sich jeder in einem Zustand der Beziehungslosigkeit und Einsamkeit befindet. In einer unendlichen und chaotischen Welt vermag man keinen festen Halt mehr zu finden. Hilflos und widerstandslos wird man „ins Nichts geschleudert“ (KW1, 715) und mit dem „Nullpunkt der Wertatomisierung“ (KW1, 712) konfrontiert.

Brochs Leben spiegelt die Geschichte eines Problems seiner Epoche wider. Wie er schreibt, ist dies „die Geschichte eines Problems [...], das zufällig mit mir gleichaltrig ist, [...] es ist [...] das Problem des Absolutheitsverlustes, das Problem des Relativismus, für den es keine absolute Wahrheit, keinen absoluten Wert und sohin auch keine absolute Ethik gibt“ (KW10/2, 195). Es handelt sich erneut um die aus dem Nihilismus resultierende Kulturkrise Europas. Nietzsche, der eine Zusammenfassung für den Zeitgeist der Auflösung Gottes liefert, definiert den Nihilismus als die Entwertung der obersten Werte.⁵¹⁰ Broch betrachtet Nietzsche als den „Bahnbrecher eines Zeitalters“⁵¹¹, der nicht nur seine Epoche diagnostiziert, sondern auch die Entwicklung des künftigen Zeitalters vorhersagt. Nach dem Tod Gottes bzw. der Entwertung des obersten Wertes wird die überlieferte Weltinterpretation fragwürdig und kraftlos. In einer Welt ohne Gott wird kein eindeutiger und überzeugender Sinn mehr gestiftet. Man vermag keinen festen Halt in einer Welt voller Gegner und Konflikte zu finden; angesichts des Wertvakuums, das aus der Atomisierung des Systems sowie der Relativität der Werte resultiert, ist man einer Orientierungslosigkeit

⁵⁰⁹ Friedrich Vollhardt, *Hermann Brochs geschichtliche Stellung: Studien zum philosophischen Frühwerk und zur Romantrilogie »Die Schlafwandler« (1914–1932)*. Tübingen: Niemeyer, 1986, S. 223.

⁵¹⁰ In *Der Wille zur Macht* wird der Nihilismus folgendermaßen definiert: „Was bedeutet Nihilismus? – Dass die obersten Werthe sich entwerthen. Es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das ‚Warum?‘“ (Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, a. a. O., S. 145).

⁵¹¹ László V. Szabó, *Hermann Broch und Friedrich Nietzsche: Der Tod des Vergil zwischen Zerfall und Umwertung der Werte*, in: *Hermann Broch – ein Engagierter zwischen Literatur und Politik*, hg. von Österreichische Liga für Menschenrechte. Innsbruck; Wien; Bozen: Studien Verlag, 2004, S. 61.

ausgesetzt, die vergleichbar mit einer metaphysischen Heimatlosigkeit ist. Der Nihilismus, „dieser unheimlichste aller Gäste“⁵¹², kündigt sich an. Nietzsche zufolge entspringt diese Kraft gegen das christliche Weltbild aus der christlichen Moral selbst, die so weit geht, dass sie sich schließlich gegen sich selbst wendet. „Die europäische Geistesgeschichte von Platon über das Christentum wird also von Nietzsche als eine Geschichte gelesen, in der sich das nihilistische Daseinsgefühl sukzessive entfaltet, bis es dann im 19. Jahrhundert bereits erkennbar und im 20. und 21. Jahrhundert dominierend hervortritt“⁵¹³, so fasst Itta zusammen. In einem Zeitalter, in dem „das gesamte Wertgebäude des Menschen und der Menschlichkeit in sinnlos-leerer Bestialität zu versinken droht“ (KW12, 176), stehen Broch und seine Zeitgenossen also dem Nihilismus gegenüber.

Die obengenannte Wertezersplitterung und das darauffolgende Wertevakuum sowie der nihilistische und anarchische Weltzustand finden ihren Ausdruck in Esch, der Hauptfigur des zweiten Teils der »*Schlafwandler*«-Trilogie. Der Roman spielt im Jahr 1903 – in einem Übergangszeitalter zwischen dem Alten und dem Neuen – und zeigt „die Endphase dieses Zerfallprozesses“ (KW1, 734). In dieser Zeit verliert das Christentum bereits seine zentrale und beherrschende Position in Europa. Was davon übrigbleibt, ist nur eine lose und rudimentäre religiöse Form. Daneben steht eine hoch kommerzialisierte und nutzenorientierte Gesellschaft schon vor der Tür. Esch befindet sich genau an der Schwelle des neuen Zeitalters. Aufgrund der Aufspaltung des zuvor einheitlichen und harmonischen Weltbildes entstehen verschiedene, miteinander kontradiktorische Untersysteme; damit gehen eine pluralistische Meinungsäußerung und Sozialordnung einher. Die Figuren im Roman folgen ihrer eigenen, verschiedenen Logik: Während Lohberg als ein frommer Christ ein konservatives und keusches Leben führt, wird der Geschäftsmann Nentwig von Geld und Gewinn angetrieben. Im Gegensatz dazu gibt sich Korn der Sinnlichkeit hin. Die Leute werden von der Gesellschaft in verschiedene weltanschauliche Gruppierungen aufgeteilt, diese „Vereinsmeierei“ ist für Esch besonders verachtenswert: „[W]ozu gab es so

⁵¹² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, a. a. O., S. 141.

⁵¹³ Klaus Itta, *Zur Überwindung des großen Ekels vor dem Leben: Ein interreligiöser und interdisziplinärer Dialog – orientiert am Leitfaden der Dekonstruktion des dualistischen Denkens und Wollens*. Hamburg: Kovač, 2010, S. 39.

viele Vereine? sie machen die Unordnung nur noch größer und wahrscheinlich sind sie es, die all dies verursachen“ (KW1, 230), so formuliert er.

In einem Zeitalter, in dem diese verschiedenen Gruppierungen nebeneinander existieren, vermag Esch keine Zuflucht zu finden. Seine Identität als eine Waise deutet bereits auf seine geistige Haltlosigkeit hin. Er hat keinen festen Beruf und auch keinen festen Wohnsitz, durch einen freiwilligen „Ausschluss aus der sozialen Welt“⁵¹⁴ ist er als ein „alle formgebenden Prinzipien entbehrende[s] Individuum“⁵¹⁵ gekennzeichnet. Da sich der ehemals oberste Wert in einer Phase des Zerfalls entwertet, kann kein überzeugender Sinn mehr gestiftet werden, wie er zuvor vom Wertezentrum geboten wurde. So werden die Menschen leicht einem Gefühl der Ungeborgenheit im metaphysischen Sinne ausgesetzt. Dementsprechend fühlt sich Esch oft einsam und entwurzelt. Für ihn ist nichts eindeutig und fest, alles scheint verschwommen und verwirrend zu sein: „Man weiß ohnehin nicht mehr, was schwarz und was weiß ist. Alles geht durcheinander. Du weißt nicht einmal, was gewesen ist und was noch besteht“ (KW1, 326). Im Prozess des Wertezersfalls kann er sich nur an seinen eigenen Maßstab klammern, aber innerhalb seiner Seele stehen die unterschiedlichen Wertnormungen der Gesellschaft im Konflikt, sodass er unvermeidlich zwischen den verschiedenen Werten hin- und hergerissen wird: Bald strebt er nach Gerechtigkeit und Ordnung, bald ist er der unverbindlichen Sinnlichkeit verfallen. Unerbittlich ist er dem „Orkan des Eisigen“ (KW1, 353, 713, 716) preisgegeben; er bleibt verwaist, hilflos und einsam.

Im Roman spiegelt sich der Zustand Eschs und seiner Zeitgenossen metaphorisch durch die Darstellung eines Zugs und seiner Reisenden wider. „Eiserne Räder“ trennen den Reisenden „von der guten festen Erde“ (KW1, 330). Die Verbindung mit der festen Erde versinnbildlicht eine feste Verknüpfung und eine warme Zuflucht, demgegenüber deutet eine Trennung davon auf eine Entbindung von den überlieferten Werten sowie dem eindeutigen

⁵¹⁴ Bernhard Fetz, *Die Logik des Wahns: Brochs Buchhalter Esch und Canettis Büchernarr Kien*, in: *Elias Canetti und Hermann Broch*, hg. von Penka Angelova, Marianne Gruber und Paul Michael Lützel. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2009, S. 19.

⁵¹⁵ Monika Ritzer, *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 279.

Sinn hin. Ein „Zustand unverbindlicher Verantwortungslosigkeit“ (KW1, 330) wird somit vorgeführt. Dadurch gewinnt der Mensch scheinbar an Freiheit, tatsächlich wird er aber wie eine Waise in eine unsichere und chaotische Welt geworfen.

Der brausende Zug ohne Fahrtziel erscheint wie eine in die Unendlichkeit laufende Fragekette, in der es keinerlei Ruhepunkt gibt (vgl. KW1, 474), was die Form des Logischen in der modernen Welt symbolisiert. Esch fährt mit diesem rasenden Zug des Zeitalters, dessen Fahrtziel nicht bekanntgegeben wird. So bleibt er hilflos im Getriebe der vielfältigen Werte und wird widerstandslos von deren Wellen getrieben. Er weiß zwar, was er nicht will, weiß aber nicht, was er will. Er spürt die negative ‚Freiheit von‘, kann aber die Frage nach der positiven ‚Freiheit zu‘ nicht beantworten. Als Angehöriger eines verlorenen Geschlechts erfährt Esch eine innere Orientierungslosigkeit, die mit einer metaphysischen Entwurzelung vergleichbar ist.

Beachtenswert ist dabei die Inkongruenz, die in Esch zu beobachten ist. Einerseits hat er den „Wunsch nach Eindeutigkeit und Absolutheit“ (KW1, 305), strebt er nach Gerechtigkeit und Ordnung, will er ein „Reich der Erlösung“ (KW1, 219) errichten. Nach Lützeler schwingt in Esch die Gestalt des Heiligen mit: Während seine Neigung zu der Heilsarmee, sein Streben nach Erlösung sowie seine freiwillige Selbstopferung an den am Kreuz sterbenden Christus und von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastianus erinnern, ist seine unbewusste Identifikation mit dem Heiligen Antonius von seinem Wohlgefallen an Einsamkeit sowie seiner Sehnsucht nach dem Leben eines erlösten Eremiten abzulesen.⁵¹⁶ Andererseits ist er aber oft auch einer „unverbindlichen Lust“ (KW1, 320) ausgeliefert und führt ein „unkeusche[s] Leben“ (KW1, 238). Er ist Teilhaber an einem ‚unanständigen‘ Theatergeschäft und ist im Gegensatz zu dem frommen Lohberg blasphemisch. Erna bezeichnet ihn zu Recht als einen „unchristliche[n] Geselle[n]“ (KW1, 242). Diese Inkongruenz zwischen Erhabenem und Vulgärem dient als Quelle des Lachens und macht Esch zu einer komischen Figur, die – um Jean Pauls Theorie über das Komische

⁵¹⁶ Vgl. Paul Michael Lützeler, *Endzeit und religiöses Chaos: Brochs Esch oder die Anarchie und Grünewalds Kreuzigung*, a. a. O., S. 106–111.

anzuführen – „auf dem niedrigen Sokkus, aber oft mit der tragischen Maske, wenigstens in der Hand [geht]“ (I/5, 129). Besonders im Übergangsstadium, in dem sein höchstes Ziel auf keinen Fall erreicht werden kann, scheint seine Anstrengung kindlich und lächerlich zu sein. Eben diese „Irrealität der Eschschen Ideen und Aktionen“⁵¹⁷ macht ihn zu einer tragikomischen Don-Quijote-Figur.

Auf den ersten Blick scheint Eschs inkongruentes Benehmen zwar paradox und unverständlich zu sein, bei genauerer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass es begreiflich und erklärbar ist. Dies kann durch die Einleitung von Brochs Begriff ‚Dämmerzustand‘ verdeutlicht werden. Esch befindet sich zumeist „in einer Art Dämmerzustand“ (KW1, 351), einem Zwischenzustand zwischen Gott und Tier, Helligkeit der Erkenntnis und Dunkelheit des Irrationalen, der im Gegensatz zu dem Zustand der Überwachheit steht. Broch stellt den Dämmerzustand folgendermaßen dar:

„[Z]wischen absoluter Vernunft und absoluter Nüchternheit gibt es eine ungeheuer breite Zwischenschicht, und die kann als die spezifisch menschliche angesprochen werden: unbeschadet der mehr oder minder freien Willensentscheidungen am obern und untern Rande dieser Zwischenschicht, in ihrer eigentlichen Mittellage – und eben darin spielt sich nahezu ununterbrochen alles menschliche Leben ab – gibt es sicherlich nichts dergleichen, gibt es sicherlich keinen freien Willen. Denn diese Mittellage ist die der »Traumhaftigkeit«, ist die des dämmerhaften Halbdunkels, das den Menschen umfängt, das ihn fast niemals entläßt und in dem sein Wollen schon längst kein Wollen mehr ist, nur noch ein Dahingetriebenwerden in dem Traumstrom“ (KW12, 110).

Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass es dem Menschen im Dämmerzustand an einem eindeutigen Ziel, einer rationalen Erkenntnis und einem inneren, sublimierten Anlass mangelt. Wie in einem Traum lebt er willenlos und orientierungslos. So ist er der Irrationalität ausgeliefert und lässt sich leicht von der äußeren Umwelt beeinflussen. In dieser Schicht der Existenz ist der Mensch gewillt, „seine Identität aufzugeben und in der Masse gesichtslos unterzutauchen“. ⁵¹⁸ Der „Hang[] zum vegetativ-animalischen Hindämmern“ (KW12, 176) im Dämmerzustand wird hierbei deutlich vor Augen geführt.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 110.

⁵¹⁸ Ernestine Schlant, *Die Philosophie Hermann Brochs*. Bern; München: Francke, 1971, S. 121f.

Eschs Vulgarität lässt sich durch seinen Dämmerzustand erklären. Broch weist darauf hin, dass „der Mangel an Ich-Bewußtheit [...] ein allgemeines Merkmal jedweden Dahindämmerns [ist]“ (KW12, 115). Ein Schlafwandler im Dämmerzustand hat weder die Erkenntnis über sein Verhalten noch die Fähigkeit zur Selbstreflexion, stattdessen handelt er wie ein Tier nach seinem Instinkt. So kommt es, dass Esch unter diesen Umständen oft widerstandslos von seiner Sinnlichkeit beherrscht wird, sodass er einer „unverbindlichen Lust“ (KW1, 320) unterworfen ist. Angesichts der unabänderlichen Wertezersplitterung sowie der pluralistischen Sozialordnung fühlt er sich hilflos und einsam und wählt somit eine „neurotische »Flucht« in ein anderes und niedrigeres System“ (KW12, 289). Da er im Dämmerzustand gezwungen ist, „sich in der Fülle der einander konkurrierenden Systeme zu entscheiden“, wählt er – gemäß der menschlichen Natur – dasjenige, das „die raschesten und billigsten Ekstasemöglichkeiten“ (KW12, 289) bietet. Daraus ergibt sich, dass das Leben eines Schlafwandlers im Dämmerzustand sich leicht „auf die Befriedigung von Urtrieben einschränk[en]“ (KW12, 82) lässt.

Auf der anderen Seite scheint das erhabene Ideal Eschs bzw. sein Streben nach Gerechtigkeit, Opferung und Erlösung auf den ersten Eindruck ein Ergebnis seines rationalen Denkprozesses zu sein, im Grunde genommen ist es aber nur eine andere Ausdrucksform im Dämmerzustand. Als Schlafwandler mangelt es ihm an freiem Willen und tiefsinniger Erkenntnis, stattdessen werden seine mythischen Vorstellungen im wesentlichen Sinne willkürlich und spontan gestaltet. Das folgende Zitat deckt den Entstehungsprozess seiner mythischen Ideen auf:

Wenn Martin ohne Überzeugung und ohne besseres Wissen und niemandem zu Danke sich opferte und Rüben fraß, so tat er es wohl um des bloßen Opfers willen. Vielleicht mußte man sich erst opfern, damit – wie sagte doch dieser Idiot in Mannheim? – damit man die Gnade der Erlösung erfahren könne. Aber dann brauchte vielleicht Ilona auch die Messer um des puren Opfers willen; wer mochte sich da auskennen (KW1, 265).

Es lässt sich herauslesen, dass Eschs Ideen kein Ergebnis logischer und gründlicher Deduktion sind. Aus den oberflächlichen Phänomenen, der zufälligen Ideenassoziation sowie den zusammenhanglosen Worten seines Freundes zieht er beliebig seine

Schlussfolgerung, wodurch er sich seine eigene imaginäre Zuflucht schafft. Seine mythische Vorstellung erweist sich demzufolge als irrational und „wahnhaft“⁵¹⁹, sie erscheint „wie ein Stenogramm wirrer Assoziationen“⁵²⁰. Aufgrund der Zersplitterung des traditionellen Zentralwertes hat Esch keine Orientierung in der irdischen Welt, seine scheinbar erhabenen Ideale werden daher auch leicht von der Außenwelt beeinflusst und somit zu einem brutalen Plan degradiert: Um seinen Wunsch nach Gerechtigkeit und Ordnung zu verwirklichen, will er Bertrand ermorden. In der Welt Eschs „schlägt der Drang nach Gerechtigkeit um in mörderische und blinde Gewalt und wird leicht manipulierbar vom Zynismus der politischen Kirchen“,⁵²¹ so stellt Kundera fest. Als ein Schlafwandler im Dämmerzustand, in einer Welt, in der der oberste Wert entwertet ist und kein Halt zu finden ist, wird Esch unvermeidlich mit dem eisigen Nichts konfrontiert. Als eine komödiantische Figur dient Eschs scheinbar paradoxe Handlungsweise allerdings „nie der bloßen Belustigung, sondern verweist immer auf die Sinnkrise, auf die – metaphorisch gesprochen – Gesichtslosigkeit ihrer Zeit“.⁵²²

7.2 Wiedergeburt durch Ausbruch aus der Heimat?

7.2.1 Amerika als eine Fluchtutopie für Esch

Als ein verwirrtes und orientierungsloses Individuum sowie angesichts der anarchischen und nihilistischen Welt will Esch etwas Positives suchen, um sich selbst zu trösten. Er entwickelt Amerika also zu einem Projektionsraum bzw. einer Utopie.⁵²³

⁵¹⁹ Bernhard Fetz, a. a. O., S. 25.

⁵²⁰ Friedrich Vollhardt, a. a. O., S. 291.

⁵²¹ Milan Kundera, *Das Vermächtnis von Brochs Schlafwandlern*, in: *Hermann Broch*, hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 35.

⁵²² Doren Wohlleben, *Metaphysischer Humor zwischen Romantik und Moderne in Hermann Brochs „Die Schuldlosen“*, in: *Hermann Broch und die Romantik*, hg. von Doren Wohlleben und Paul Michael Lützeler. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2014, S. 171.

⁵²³ Zum Thema des Amerika-Motivs in Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie* siehe Karl Robert Mandelkow, *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“: Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*. Heidelberg: Winter, 1962, S. 121; Leo Kreutzer, *Erkenntnistheorie und Prophetie: Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Tübingen: Niemeyer, 1966, S. 138ff.; Hartmut Steinecke, *Hermann Broch und der polyhistorische Roman: Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn: Bouvier, 1968, S. 110–127; Paul Michael Lützeler, *Hermann Broch: Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. München: Winkler, 1973, S. 121–126; Seiji Hattori, *Die visionäre Fremde: Zur Konfiguration des Amerika-Motivs in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Franz Kafkas Der Verschollene*, in: *Neue Beiträge zur Germanistik* 129 (2006), S. 172–189 und andere.

Eschs erster Eindruck von Amerika wird ihm durch den Jongleur Teltscher vermittelt. Laut diesem ist Amerika ein Land, in dem man „hochkommen“ kann, ohne sich „wie hier umsonst zu schinden“ (KW1, 211). Aufgrund seiner Unzufriedenheit mit dem gegenwärtigen Zustand wird Eschs Sehnsucht nach Amerika immer heftiger. Es ist somit nicht überraschend, dass er eines Tages ein Buch mit dem Titel *Amerika heute und morgen* kauft (vgl. KW1, 287). Am Anfang sieht er nur die Bilder im Buch; seine Vorstellung über Amerika ist also von Anfang an nicht objektiv, sondern sinnlich und imaginativ. Die „durch die visuellen Gegenstände ausgelösten assoziativen Vorstellungen bieten seiner Einbildungskraft den Nährboden für die ausufernde Phantasie“, ⁵²⁴ so fasst Hattori zusammen. Zudem hat Esch großes Interesse an den „amerikanischen Polizei- und Gerichtseinrichtungen“, die – nach dem Buch – „in den Dienst der demokratischen Freiheit gestellt waren“ (KW1, 288). So wird Amerika für ihn zu einem Symbol von Gerechtigkeit und Freiheit, das durch die Freiheitsstatue mit der Fackel konkretisiert wird, als ob man in diesem fernen Land allen Qualen und Ungerechtigkeiten entkommen und alle Träume erfüllen könnte.

Bei genauerer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass Amerika immer noch von der alten Welt abhängig ist. Ohne das Alte ist die Konstruktion Amerikas unmöglich. Eschs Amerika-Bild ist im Grunde eine Projektion aus europäischer Perspektive; es entsteht erst durch den Vergleich mit der alten Welt. Für ihn ist Amerika ein Gegenbild zum Alten – in diesem verheißungsvollen Land soll alles Alte ausgelöscht werden. In Eschs Fantasie soll die Fackel der Freiheitsstatue „all das verbrenn[en] und erlös[en], was herüber zurückgelassen wird, alles Gewesene und alles Tote dem Feuer überantwort[e]n“ (KW1, 291). Hier ist die Fackel ein Symbol der negativen Freiheit, sie versinnbildlicht die Befreiung von dem alten Gesetz, der alten gesellschaftlichen Struktur und Ordnung. So wird in Amerika alles Vergangene vernichtet, es erweist sich als ein Gegenentwurf zur unerträglichen alten Welt. Mit anderen Worten ist es niemals ein unabhängig konstruierter utopischer Ort, sondern bleibt immer an das gebunden, was Esch nicht will. Im Grunde genommen ist Eschs Sehnsucht nach der

⁵²⁴ Seiji Hattori, a. a. O., S. 173f.

Auswanderung ein Ausdruck seiner Unzufriedenheit und Hilflosigkeit in einer anarchischen und chaotischen Welt, ein vergeblicher Vorstoß gegen den Wertezerfall und das Wertevakuum, eine imaginäre Befreiung aus der eisigen Gegenwart. Es ist eigentlich eine „Flucht in einen geistigen Opiatzustand“.⁵²⁵

Aber das alles kann nur eine Illusion sein. Die Hoffnung, durch eine Auswanderung ins Paradies zurückzukehren, neu anzufangen und die sehnlichen Wünsche zu befriedigen, ist unvermeidlich zum Scheitern verurteilt. Die Ankunft in einer neuen Welt ist gleich wie die Rückkehr in die alte Welt; alles bleibt unveränderlich. In Eschs Imagination ist Amerika die Freiheitsstatue mit der Fackel, doch in Wirklichkeit hält sie ein Schwert in der Hand,⁵²⁶ das auf einen Kampf aller gegen alle hindeutet. Auch wenn Esch in Amerika ankommt, kann er dort keinen Halt finden und muss dem eisigen Nichts gegenüberstehen. Das ist das unvermeidliche Schicksal seiner Generation.

Die Erfolglosigkeit des Vorstoßes gegen das eisige Nichts durch eine imaginäre Auswanderung nach Amerika lässt sich auf Eschs Identität als Schlafwandler sowie seinen Dämmerzustand zurückführen. Im zweiten Teil des Romans wird eine Seereise nach Amerika beschrieben, die den Zustand eines Schlafwandlers metaphorisch darstellt. Diese Reise auf dem Meer zeigt viele Ähnlichkeiten mit der im vorherigen Teil analysierten Eisenbahnfahrt auf.

Hierbei wird ebenfalls ein Zustand der Verantwortungslosigkeit und Beziehungslosigkeit demonstriert: „ein hoher Wasserberg“ trennt den Seereisenden „von dem Meeresgrunde [...], der Erde ist“ (KW1, 253). Diese Trennung von der festen Erde symbolisiert eine Entbindung von den moralischen Forderungen sowie allen bisherigen Erkenntnissen. Der Seereisende erlebt somit einen „Basisverlust“.⁵²⁷ Wie eine einsame Waise vermag er weder festen Halt und noch klaren Sinn in der anarchischen Welt finden.

⁵²⁵ Paul Michael Lützel, *Hermann Broch: Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, a. a. O., S. 122.

⁵²⁶ In Kafkas Roman *Der Verschollene* hält die Statue der Freiheitsgöttin nicht eine Fackel, sondern ein eisernes Schwert in der Hand. Seiji Hattori beschäftigt sich in einer Abhandlung mit dem Amerika-Bild in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* und Franz Kafkas *Der Verschollene* (siehe Seiji Hattori, a. a. O., S. 172–189).

⁵²⁷ Monika Ritzer, a. a. O., S. 281.

Zudem hat der Reisende auf dem Meer „kein Ziel und vermag nicht sich zu vollenden“ (KW1, 253), tatsächlich hat er sogar Angst vor einem Ziel. Im wesentlichen Sinne befindet er sich in einer „willenlose[n] Lebensschicht“ (KW12, 111). Umfängen von einem „dämmerhaften Halbdunkel“ (KW12, 110) mangelt es ihm an „Ich-Bewußtheit“ (KW12, 115). Infolgedessen hat er in diesem Zustand nicht die Fähigkeit, anhand des freien Willens und der klaren Selbsterkenntnis seine eigenen Entscheidungen zu treffen und sich ein Ziel zu setzen. Der Reisende auf dem Meer weiß, was vergangen ist und was er nicht will, aber nach dem Verlust der alten Welt weiß er nicht, wie er mit der Freiheit umgehen soll. Nach der Lösung der Bindung kann er die Frage, wohin er eigentlich fahren will, nicht beantworten. Das Einzige, was er daher machen kann, ist ziellos und widerstandslos von dem Strom des Meeres getrieben zu werden.

Das Kapitel über die Existenzform der Kolonisten (vgl. KW1, 340–343) deutet in gewissem Maße bereits auf das Schicksal der Auswanderer nach der Ankunft auf dem neuen Kontinent hin. Nachdem sie in der neuen Welt ankommen, „fühlen sie sich als Fremde“ (KW1, 341). Als verlorenes Geschlecht in einem Übergangszeitalter finden sie „keinen neuen Fixpunkt“.⁵²⁸ Die neue Welt bleibt ihnen demzufolge stets unzugänglich: „unwiederbringlich liegt die Heimat des Volkes hinter ihnen, uneinbringlich die Ferne vor ihnen“ (KW1, 342). Ihre Hoffnungen gehen unvermeidlich in Rauch auf.

Zuletzt wandert Esch nicht nach Amerika aus. Es kommt ihm zu Bewusstsein, dass seine utopische Vorstellung von Amerika ausschließlich eine Illusion ist: „[E]r erkannte, daß im Realen niemals Erfüllung sein könne, erkannte immer deutlicher, daß auch die weiteste Ferne im Realen lag, sinnlos jede Flucht, dort die Rettung vor dem Tod und die Erfüllung und die Freiheit zu suchen“ (KW1, 379). Er durchschaut, dass in der Welt überall alles gleich ist; es ist somit vergeblich, eine ideale Zuflucht im Irdischen zu suchen. „Selbst die Fackel der Freiheit vermag wohl nicht zur Erlösung zu leuchten, war doch auch jener trotz aller möglichen Amerika- und Italienreisen nicht erlöst worden“ (KW1, 377). Was Esch bleibt,

⁵²⁸ Paul Michael Lützel, *Hermann Broch: Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, a. a. O., S. 96.

ist dem eisigen Nichts ins Auge zu sehen und sein Schicksal auf sich zu nehmen. Schließlich verzichtet er auf seinen unrealistischen Auswanderungsplan und akzeptiert den gegenwärtigen Zustand, sodass „er sich in seinem irdischen Kölner Leben einrichtete, eine anständige Stellung suchte und seinen Geschäfte nachging“ (KW1, 379). Angesichts des eisigen Nichts erweist sich eine Flucht an einen anderen Ort also zuletzt als illusionär und vergeblich.

7.2.2 Rom als ein Gegenentwurf zu Wolfsegg für Murau

Hierbei ist eine deutliche intertextuelle Referenz zwischen *Auslöschung* und *Esch oder die Anarchie* zu beobachten. Angesichts der kunstfeindlichen Familie, des Philistertums in der Kleinstadt sowie der politisch schwer kontaminierten Heimat will Murau, der in *Auslöschung* mit dem Heimatverlust konfrontiert wird, ähnlich wie Esch etwas Positives suchen.

Nach seinem Vorbild Maria verlässt Murau seine Heimat Wolfsegg und emigriert nach Rom, wo ihm am Anfang eine Neubelebung seines Daseins ermöglicht wird. Obwohl Rom chaotisch und laut ist, ist es die richtige Stadt für Murau. Für ihn ist Rom eine Verkörperung von Natürlichkeit und Lebendigkeit; er sieht es daher als den „Mittelpunkt der Welt“ (A 109) an. Muraus Lob für Rom lässt sich auf Goethe zurückführen, der in seinen *Römischen Elegien* (1795) die Sinnlichkeit und Vitalität Roms verherrlicht und sich dadurch von der Begrenzung seines nordeuropäischen heimatlichen Umfelds befreit.⁵²⁹ In Rom wird Murau zu „ein[em] neue[n] Mensch[en]“ (A 202): Er erhält wieder die Fähigkeit zum Schreiben und Denken, seine Interessen an der Außenwelt werden wieder erweckt, er kann wieder sich selbst finden und als ein Geistesmensch existieren. Nach dem langen Leben in Wolfsegg, wo er sich stets in einem Verfallsprozess befindet und sein Dasein bedroht wird, findet er in

⁵²⁹ Vgl. Eckhart Nickel, *Flaneur: Die Ermöglichung der Lebenskunst im Spätwerk Thomas Bernhards*. Heidelberg: Manutius Verlag, 1997, S. 113.

Rom „einen neuen Anfang“ (A 202), der „die Erneuerung [s]einer Existenz“ und eine „Geisteswende“ (A 203) darstellt.

Im Vergleich zu Esch, der nie in Amerika ankommt und dessen Amerika-Bild nur eine utopische Vorstellung bleibt, lebt Murau tatsächlich in Rom. Aber auch wenn er seinen Plan in die Realität umsetzt, wird es bei genauerem Hinsehen deutlich, dass das Rom-Bild Muraus – wie das Amerika-Bild Eschs – immer auf die alte Welt bezogen und sozusagen stets ein Projektionsraum ist. Im Grunde genommen steht Rom nie für sich selbst, sondern ist nur als ein Gegenentwurf zu Wolfsegg zu verstehen. Wie Eschs Amerika-Bild ist Muraus Rom-Bild ebenfalls durch den Vergleich mit der alten Welt entstanden: Während die Leute in Wolfsegg überhaupt keinen Geschmack haben, weisen die Leute in Rom Geschmack und Kultur auf (vgl. A 112); während die Leute in Wolfsegg steif und leblos sind, zeigen sich die Leute in Rom natürlich und lebendig. Muraus eigener geistiger Zustand in Rom wird auch durch einen Vergleich mit seinem Zustand in Wolfsegg veranschaulicht: „In Rom beruhigen sich meine Nerven, obwohl es die aufgeregteste Stadt der Welt ist, in Wolfsegg aber bin ich immer aufgereggt, obwohl es hier immer am ruhigsten ist“ (A 533f.). In Wolfsegg hat er eine erregte Redeweise, in Rom aber eine andere Ausdrucksweise; auch seine Denkweisen an diesen zwei Orten bilden einen diametralen Gegensatz (vgl. A 534). Alles in allem erweist sich sein Dasein in Wolfsegg als ein „dem [...] römischen entgegengesetzte[s]“ (A 534). Es ist daher naheliegend, dass Muraus Rom-Bild nie eine Wiedergabe der realen Stadt ist, sondern ein „Gegenpol zum heimatlichen Wolfsegg“.⁵³⁰ Er projiziert seine Wünsche und Hoffnungen, die in seiner Heimat unerfüllt bleiben, auf Rom, einen imaginären Ort. Wie der Jüngling Gambetti, der eine „Wunschprojektion“⁵³¹ Muraus ist, gehört auch Rom zu seinen „kompensatorische[n] Wunschphantasmen“⁵³². Der Wille Muraus ist so groß, dass er eine imaginäre Projektion konstruiert, über sich selbst hinwegtäuscht und sich damit sogar

⁵³⁰ Ebenda, S. 111.

⁵³¹ Hermann Helms-Derfert, a. a. O., S. 211.

⁵³² Ebenda, S. 215.

zufriedengibt. Rom kann also nur als eine auf Wolfsegg bezogene Negativfolie aufgefasst werden. Die Suche beider, Eschs und Muraus, bleibt an das gebunden, was sie nicht wollen.

Im Grunde genommen befindet sich auch Murau wie Esch in einer Übergangsphase. Es ist ihm bewusst, was er nicht will: Alles in Wolfsegg scheint ihm niederträchtig und widerwärtig zu sein; er will sich somit von dem quälenden Zustand bzw. von seinem „Herkunftskomplex“ befreien. Aber nach dem Verlust der alten Welt hat er keine Ahnung, was er will. Er ist unfähig, sich eine selbst gewählte neue Welt zu konstruieren, seinem Leben einen neuen Sinn zu verleihen, das Nichts unabhängig aufzufüllen. Ähnlich wie Esch spürt er die negative ‚Freiheit von‘, kann aber die Frage nach ‚Freiheit zu‘ nicht beantworten.

Am Ende des Romans durchschaut Murau jedoch seine Illusion und eine Revision seines Rom-Bildes findet statt. Er kommt zu der Erkenntnis, dass die „Leute in Rom [...] auch nicht anders, noch viel verlogener [sind]“ (A 645). Seine vorherige Annahme wird dementsprechend zurückgenommen: „Wenn wir uns einbilden, Rom ist die Lösung, irren wir naturgemäß auch“ (A 645).⁵³³ Sein Streben nach der Erfüllung seiner Wünsche durch die Flucht an einen anderen Ort ist zwangsläufig zum Scheitern verurteilt, auch Rom kann seinen Wunsch nach Erlösung nicht verwirklichen – Im Wesentlichen sind die Römer nichts anders als die Wolfsegger. So werden die Fragen aus 3.2.8 und 6.5 beantwortet: Obwohl Murau durch die Emigration nach Rom eine vorläufige Erlösung von dem Zustand des Heimatverlustes ermöglicht und eine Auffrischung des Daseins verwirklicht, kann er sich dadurch nicht langfristig von seinem „Herkunftskomplex“ befreien, kann den Zustand des Nichts nicht vollständig transzendieren, kann keine Wiedergeburt ein für alle Mal zelebrieren. Von Anfang an ist Rom lediglich seine eigene Illusion. Wie kann Murau als ein

⁵³³ Bei Thomas Bernhard wird eine Aussage oft durch eine andere relativiert, dies nennt Herwig Walitsch die „Technik von Proposition und Zurücknahme“ (Herwig Walitsch, *Thomas Bernhard und das Komische: Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte „Alte Meister“ und „Die Macht der Gewohnheit“*. Erlangen: Palm und Enke, 1992, S. 33). Auch Barbara Mariacher wird auf diese Technik aufmerksam, bzw. auf dieses „für die Figuren Bernhards charakteristische Denken in Gegensätzen, in welchem jedem »So ist es.« ein »Ist es so?« nachklingt“ (Barbara Mariacher, *Die Beziehungen zwischen den Gegensätzen: Zu Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein Zerfall*, in: *Nicht (aus, in, über, von) Österreich: Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, hg. von Tamás Lichtmann. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1995, S. 251). Diese Technik zeigt eine Ähnlichkeit mit Kafkas Erzählstrategie auf, denn bei Kafka wird auch jede Behauptung im nächsten Augenblick durch eine andere aufgehoben, sodass alles nivelliert wird. Zur Erzählstrategie Kafkas siehe 4.1 der vorliegenden Arbeit.

Geistesmensch in einer Projektion, in einem Illusionsraum langfristig festen Halt oder warme Zuflucht finden? Wie bei Esch gehen auch Muraus Hoffnungen unausweichlich in Rauch auf.

7.3 Die Vernichtung für das Neue: Der Hoffnungsschimmer in der Übergangsphase

Am Ende des Romans *Auslöschung* wird festgestellt, dass die Utopie in der Wirklichkeit nicht realisiert werden kann. Murau konstatiert, dass die Welt sich in einem „Verdummungsprozess“ befindet, der mit einer Verschlechterung des Geisteszustandes einhergeht. Besonders zur Jahrtausendwende, in der er lebt, erreicht dieser „Verdummungsprozess“ seinen Höhepunkt (vgl. A 646).

Aber dies deutet nicht darauf hin, dass Murau pessimistisch ist. Obwohl ihm bewusst wird, dass eine utopische Welt im Hier und Jetzt unrealisierbar ist, und er daher keine Hoffnungen in die Epoche, in der er lebt, setzt, gibt er die Hoffnung nicht auf. Wie bereits mehrmals betont, zielt sein Auslöschungsprojekt nicht einfach auf eine endgültige Vernichtung ab, sondern auf eine Wiedergutmachung:

[W]ie die Welt in meinem Sinne zu verändern wäre, indem wir sie ganz und gar radikal zuerst *zerstören*, beinahe bis auf nichts *vernichten*, um sie dann auf die mir erträglich erscheinende Weise wieder herzustellen mit einem Wort, als eine vollkommen neue, wenngleich ich nicht sagen kann, wie das vor sich zu gehen hat, ich weiß nur, sie muß zuerst völlig vernichtet werden, um wieder hergestellt zu werden, denn ohne ihre totale Vernichtung kann sie nicht erneuert sein (A 209).

Die Ansichten Muraus reflektieren auch die Meinungen Thomas Bernhards. In einem Gespräch diskutiert Bernhard mit Fleischmann über den Begriff „Auslöschung“: „was heißt Auslöschung? *Wiederbeginn des Neuen*. [...] Wo ein Ende ist, wie heißt es immer, ist auch ein Anfang“. ⁵³⁴ Dem ist zu entnehmen, dass Bernhard ein Suchender nach neuen Möglichkeiten ist. Für ihn ist die Vernichtung kein Endpunkt, sondern eine Vorbereitung auf die Schaffung einer neuen Welt. ⁵³⁵ In diesem Punkt steht Bernhard in Übereinstimmung

⁵³⁴ Thomas Bernhard und Krista Fleischmann, a. a. O., S. 257f.

⁵³⁵ In diesem Punkt ist Stephan Atzert nicht zuzustimmen. Er ist der Meinung, dass das „Nichts“ bei Bernhard als eine „tatsächliche, gänzliche Auslöschung“ (Stephan Atzert, a. a. O, S. 33) zu denken sei. So ignoriert er jedoch die Erneuerung bei dem Nichts von Bernhard. Die Geste der Schenkung Wolfseggs am Ende des Romans symbolisiert einen Beginn des Neuen. Stattdessen ist an dieser Stelle Sarah Kohl zuzustimmen, die aufzeigt, dass das Nichts bei Bernhard ein „deutlich

mit Brochs Geschichtsbeschreibung. Broch zufolge ist der Zeitpunkt, zu dem das alte Wertesystem zerfällt, gleichzeitig der, zu dem das neue entsteht. Er ist der Meinung, dass „der Übergang von einem Wertesystem zu einem neuen jenen Nullpunkt der Wertatomisierung passieren muß“ (KW1, 712). Sowohl Broch als auch Bernhard sehen in der Geschichte eine Erneuerung und Entwicklung, was im Gegensatz zu Schopenhauers Geschichtspessimismus steht. Schopenhauer sieht nur das Gleiche in der Geschichte und betrachtet den Fortschritt der Geschichte als illusionär, denn der Wille, das Wesen des Menschen und der Welt, bleibt nach seiner Meinung unabänderlich. Anders als Schopenhauer spüren dagegen Bernhard und Broch im Blick auf jeweils Murau und Esch „die Rudimente einer besseren Welt“⁵³⁶ auf.

Trotz des Nullpunkts, an dem sich Murau befindet, trotz seiner Unwissenheit über das Neue verzichtet Murau nicht auf die Möglichkeit der Wiedergutmachung. In seinen scheinbar pessimistischen Gedanken verbirgt sich ein kaum bemerkbarer Hoffnungsschimmer.

Ähnlich wie Murau verzichtet auch Esch trotz der Unrealisierbarkeit seines utopischen Strebens nicht auf eine mögliche neue Welt. Erst nach dem Durchschreiten der dunklen Nacht, dem Durchleben des kalten und luftleeren Nichts, welches das verlorene Geschlecht ertragen muss, ist es möglich, Ordnung in den chaotischen Zustand zu bringen und einer neuen, lichten Welt zu begegnen. Dies wird im Roman von Bertrand, der eine rationale „befreite Existenzform“ verkörpert, die „in der (fiktiven) Wirklichkeit auch nur noch seelisch-geistig präsent“⁵³⁷ ist, während einer „Traum-Reise“⁵³⁸ Eschs zur Darstellung gebracht:

Viele müssen sterben, viele müssen geopfert werden, damit Platz für den erkennenden liebenden Erlöser geschaffen werde. Und erst sein Opfertod erlöst die Welt zum Stand der neuen Unschuld.

schöpferisches Element“ beinhaltet (Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 255).

⁵³⁶ Joachim Hoell, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, a. a. O., S. 142.

⁵³⁷ Monika Ritzer, a. a. O., S. 284.

⁵³⁸ Ebenda.

Vorher aber muß der Antichrist kommen, – der Wahnsinnige, der Traumlose. Erst muß die Welt luftleer werden, ausgeleert wie unter einem Vakuumrezipienten, ... das Nichts (KW1, 338).

Das verlorene Geschlecht kann nur seinen eigenen Aufgaben nachgehen und die fast bis zum Nichts zerfallende Welt erdulden. Die Wiederetablierung eines neuen Wertesystems überfordert sie daher. Esch kommt schließlich zu der Erkenntnis, dass „im Realen niemals Erfüllung sein könne“ (KW1, 379).

Allerdings ist der Ton des Romans nicht durchweg düster. Am Ende des Romans wird das Vergangene in gewissem Maße liquidiert: Eschs ‚unanständiges‘ Theatergeschäft ist bankrott und er findet eine ‚anständige‘ Stelle. Zwar befindet er sich noch in einer Übergangsphase, wandert noch in der Nacht und weiß nicht, wie er das Vakuum ausfüllen soll, aber er gibt sein Reich der Erlösung nicht auf: „[E]r wird den Weg dorthin nicht mehr verlassen, wird sich nicht umwenden, trotz des Unsichtbaren, der mit der Lanze folgt, bereit zuzustoßen“ (KW1, 379). Er ist davon überzeugt, dass das, was er getan hat, „Stationen auf dem Wege der Annäherung an das Höchste und Ewige“ (KW1, 380) sind.

Es ist unumstritten, dass Esch sich in einem schlafwandlerischen Zustand befindet. Aber auch im Dämmerzustand verzichtet er nicht auf seine Hoffnung. Broch zufolge hat man in diesem Zustand zwei Optionen: Einerseits kann man vom Irrationalen gesteuert, von der Umwelt beeinflusst und vom Instinkt getrieben zur eigenen Bequemlichkeit handeln. In diesem Fall verliert man das Selbstbewusstsein und sinkt von der Zwischenschicht in den tierischen Zustand hinab. Andererseits kann man versuchen, sich mithilfe der Erkenntnis aus dem Dämmerzustand zu befreien. Dies reflektiert das sonderbare Ich-Bewusstsein der Menschheit, das den Unterschied zwischen Mensch und Tier ausmacht. Der chinesische Germanist Xijiang Liang fasst diesen Gedanken Brochs folgendermaßen zusammen: Die menschliche Seele hat gleichzeitig zwei Seiten; einerseits besitzt der Mensch Erkenntnisfähigkeit, andererseits kann er sich nicht von der tierischen Natur loslösen.⁵³⁹ Dementsprechend wird Esch als ein Schlafwandler im Dämmerzustand einerseits von seiner

⁵³⁹ Vgl. Xijiang Liang, *Mystery and Nothingness: A Phenomenological Interpretation of Values in Hermann Broch's Novel The Death of Virgil*. Changchun: Jilin University Press, 2010, S. 47.

erotischen Begierde gesteuert, andererseits hat er dennoch eine „Sehnsucht nach Erweckung, erkenntnismäßiger und erkennender Erweckung aus dem Schlaf“ (KW1, 723). Zwar verneint Broch freie Willensentscheidungen inmitten des Dämmerzustands, aber dieser Zustand ist nicht statisch oder unabänderlich. Broch ist davon überzeugt, dass die menschliche Seele stets einen „prometheische[n] Funke[n]“ (KW12, 176) trägt und dass der Mensch über ein „Ich-Bewußtsein“ (KW12, 113) verfügt: „Er besitzt ein Ich und hat ein Ich-Bewußtsein, das all seinem Hindämmern zu Trotz dieses Ich wie ein zwar nicht sehr starkes und auch nicht immer kontinuierliches, dennoch stets erahnbares Leuchten durch das Dunkel der Dämmerungsnebel hindurch begleitet, unverlierbar, unverlöschlich“ (KW12, 113f.). Dank des seelischen Funkens sind die Befreiung aus dem Schlaf, die Erziehung zur Klugheit sowie die Überwindung des Nullpunkts nicht unrealisierbar. „Solange der prometheische Funke im Menschen nicht völlig abgestorben ist, ja, solange nur noch der geringste Schimmer seines Glanzes nachleuchtet, kann er wiedererweckt werden, wiedererweckbar der Funke, wiedererweckbar der Mensch, wiedererweckbar das Menschliche“ (KW12, 176), so Broch. Dieses „Fünklein im Seelengrunde“ (KW1, 715) ist die Grundeigenschaft und -gemeinschaft der Menschheit.

Als ein Schlafwandler trägt Esch auch dieses Fünklein in seiner Seele – er nimmt den Impuls wahr, die zerfallende Welt zu durchbrechen, um einen Weg in die Erkenntnis und Freiheit einzuschlagen. Wie Broch kommentiert, hat Esch den Weg „– am Schluß des II. Teiles – nach der Berührung mit Bertrand vorgeahnt“ (KW1, 727). Allerdings hat er als Vertreter des verlorenen Geschlechts sein eigenes Schicksal; in einer Übergangsphase befindlich, kann er nicht den ganzen Weg zurücklegen und sein Wunsch kann im Jetzt nicht erfüllt werden. Aber – wie Broch im Epilog schreibt – „schon das Ahnen der Gnade ist Gnade“ (KW1, 715). Die Würde Eschs spiegelt sich bereits in seinen Anstrengungen wider, da er trotz der unvermeidlichen Vergeblichkeit sein Schicksal ohne Klagen annimmt. Wie

Steinecke feststellt, ist „das ständige Bemühen um diesen Weg trotz des notwendigen Scheiterns nicht als mißglückt abzutun“.⁵⁴⁰

Zusammengefasst zeigt sich, dass Esch als ein Individuum in der Übergangsphase zwar mit der fast ins Nichts zerfallenden Wirklichkeit konfrontiert wird, aber seine Seele noch einen Funken der Hoffnung trägt. Mit der fiktiven Figur Esch wird Brochs eigene Geschichtstheorie verdeutlicht. Für Broch ist das aus dem Wertezerfall resultierende Nichts kein Endpunkt, denn auf die Wertezersplitterung folgt die Suche nach einer neuen Welt. Nichts kann „das Werden der Kultur, den Fortschritt zu zunehmender Humanität verhindern“ (KW12, 176). Broch gibt die Hoffnung auf eine Überwindung des Nullpunkts, eine Erhellung des Dämmerzustands, die Wiederetablierung eines neuen Wertesystems sowie eines neuen Lebens nie auf. Wie Lützeler schreibt, handeln jedes Werk und fast jede Zeile Brochs von „Abschied, Vergangenheit, Zerfall, Ende und Tod, aber auch, im Gegenzug dazu, von Heimkehr, Zukunft, Konstruktion, Beginn und neuem Leben“.⁵⁴¹

Dementsprechend ist bei Hermann Broch auch eine humoristische Darstellungsweise zu beobachten. Mit dem Theaterstück *Aus der Luft gegriffen* (1934) führt er „die zynische Komödie“⁵⁴² als ein neues Genre im Bereich der Dramen ein. Mit der Verwendung eines „abrupten Stilbruchs“⁵⁴³ und karikaturistischen „Slapstick[s]“⁵⁴⁴ ist sein Werk von grotesken Elementen geprägt, die eine komische Wirkung hervorrufen. Nicht zuletzt ist *Die Schuldlosen*, Brochs letztes fertiggestelltes Werk, von einem „metaphysischen Humor“ durchtränkt, der den „beglückende[n] Optimismus“⁵⁴⁵ dieses Werks ausmacht, wie Broch selbst im Werbetext dieses Romans angibt. Wie bei Thomas Bernhard ist Brochs

⁵⁴⁰ Hartmut Steinecke, a. a. O., S. 125.

⁵⁴¹ Paul Michael Lützeler, *Endzeit und religiöses Chaos: Brochs Esch oder die Anarchie und Grünewalds Kreuzigung*, a. a. O., S. 101.

⁵⁴² Paul Michael Lützeler, *Hermann Broch und die Moderne: Roman, Menschenrecht, Biografie*. München; Paderborn: Fink, 2011, S. 94.

⁵⁴³ Doren Wohlleben, *Metaphysischer Humor zwischen Romantik und Moderne in Hermann Brochs „Die Schuldlosen“*, a. a. O., S. 176.

⁵⁴⁴ Doren Wohlleben, „*Verlöschen der Gesichter in der Landschaft*“: *Porträts in Hermann Brochs Die Schlafwandler*, in: *Hermann Broch und die Künste*, hg. von Alice Stašková und Paul Michael Lützeler. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2009, S. 53.

⁵⁴⁵ Der vollständige Text lautet: „Indes, bei aller Bedeutungsschwere und all der Verantwortungsschwere, die hierdurch gewonnen wird, es vollzieht sich fast unmerklich: wenn irgendwo von humordurchtränktem Ernst gesprochen werden darf, so sicherlich hier; manchmal bis zu ausgesprochener Komik gesteigert, laufen die Ereignisse vor dem Hintergrund eines geradezu metaphysischen Humors ab, und eben das macht den beglückenden Optimismus dieses Romans aus“ (KW5, 322).

Humor auch ein Zusammenspiel von Lachen und Ernst. Er gibt die „Hoffnung auf Läuterung“⁵⁴⁶ nicht auf. Die moralische Läuterungsfunktion kommt bei ihm durch einen „metaphysischen Humor“ zustande, der „Lachen und Läutern amalgamiert“.⁵⁴⁷ Hinter dem Wertvakuum und der Kulturkrise steckt darin Brochs Hoffnung auf seelische Reinigung sowie sein vorsichtiger Optimismus.

Insbesondere ist zu beachten, dass nicht nur Esch, sondern auch die anderen Protagonisten der Referenztexte sich in einer Übergangsphase befinden, bzw. dass ihre Bindung zur alten Welt gelöst wird, während sie noch keinen neuen Sinn finden und nicht wissen, wie die neue Welt aussieht. Siebenkäs erlebt beispielsweise den Verlust der alten Welt: Gott als ein äußeres Ordnungsprinzip existiert nicht mehr; die heilige Ehe, die von der Religion gesichert wurde, wird in Frage gestellt – er hat somit ein gebrochenes Verhältnis zu seiner Familie und einer Welt ohne Gott. Demzufolge versucht er, in einer Übergangsphase das Ich und die Welt wiederherzustellen und durch einen Namensaustausch sowie einen humoristischen Scheintod ein neues und höheres Dasein zu konstituieren. In *Der Prozess* bewegt sich Josef K. ebenfalls an der Grenze. Er wird mit einer riesigen Ordnung konfrontiert, die würdig und sinngenehm sein soll, sich aber als leerlaufende Sinnlosigkeit erweist. So wird die Frage vorgeführt: Wie kann man einen Ausweg aus diesem Zustand finden? Das Groteske als Waffe gegen das Nichts enthält eine Struktur der Erwartung und ihrer Enttäuschung; es „kann nur dort auftreten, wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind“,⁵⁴⁸ bzw. kann es nur in einer Übergangsphase entstehen, in der das Ich einer unstablen Umgebung ausgesetzt ist und eine Befreiung von der ehemaligen Vorstellung erlebt. Die Erzählung *Amras* handelt wiederum von dem letzten Stadium der Zerfallsgeschichte einer Familie. Während der Vater des Ich-Erzählers K. die Kontrolle über seine Geschäfte verliert, leidet seine Mutter an Epilepsie. Die Familie, die

⁵⁴⁶ Doren Wohlleben, *Metaphysischer Humor zwischen Romantik und Moderne in Hermann Brochs „Die Schuldlosen“*, a. a. O., S. 182.

⁵⁴⁷ Ebenda, S. 171.

⁵⁴⁸ Carl Pietzcker, a. a. O., S. 211.

früher wohlhabend und angesehen war, existiert nicht mehr. Als Überlebender eines familiären Selbstmordkomplotts steht K. einer verzweifelten und bedrückenden Situation gegenüber. Seine Frage lautet, wie er sich von seinem „Herkunftscomplex“ befreien und sich selbst rekonstruieren kann. In der Novelle *Die Portugiesin* ist von Ketten, der sich der Logik des Kriegs und der Gewalt verschrieben hat und im Grunde genommen eine sinnleere Figur ist, einer „Auflösungserscheinung“⁵⁴⁹ unterworfen. Er wird nicht nur mit einer geistigen Krise, sondern auch mit einer Krise im Geschlechtsverhältnis konfrontiert. Dabei wird eine poetische Alternative jenseits des Nichts bzw. ein anderer Zustand in Betracht gezogen. Nicht zuletzt befindet sich auch Murau in *Auslöschung* in einer Übergangsphase: Wie Siebenkäs hat er ein gebrochenes Verhältnis zu seiner Heimat und der Welt. Er lebt in einem „Maschinenzeitalter“ (A 380), einer Epoche der Entgötterung. In dieser Welt ohne Gott wird die menschliche Wahrnehmungsweise verändert und der Mensch selbst entfremdet. Zudem erlebt Murau einen Wertezerfall in Bezug auf seine geistlose, philiströse und politisch kontaminierte Heimat Wolfsegg. Er will sich von diesem Zustand der Unbehaustheit bzw. von seinem „Herkunftscomplex“ loslösen und versucht daher, etwas Positives zu finden.

Obwohl sich all diese Protagonisten in einer Übergangsphase zwischen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht befinden, verzichten sie aber nicht auf die Suche nach einer höheren Welt. Sie versuchen, das Vakuum durch ästhetische Aktivitäten wie Lesen und Schreiben, durch einen Identitätsaustausch, durch Humor, durch einen Ausbruch aus der Heimat usw. zu überwinden. Dies stellt einen eindeutigen Unterschied zu Schopenhauers Philosophie dar, in der mit der Aufhebung des Willens alles unabänderlich ins Nichts mündet. Die Literaten setzen den Weg fort, an dem Schopenhauer mit seinem Denken aufhört.

⁵⁴⁹ Ursula Meier Ruf, a. a. O., S. 63.

8. Resümee

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen der Topos des Nichts und seine poetische Alternative in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*. Wie Thomas Bernhard selbst, der in der Realität mit der von Nietzsche prophezeiten nihilistischen Welt konfrontiert wurde, steht auch Murau, der Protagonist dieses Romans, dem Nihilismus, dem „unheimlichste[n] aller Gäste“,⁵⁵⁰ gegenüber. In der vorliegenden Arbeit wurde zuerst der Zustand des Nichts im Roman *Auslöschung* im Spiegel der Philosophie Schopenhauers in aller Ausführlichkeit verdeutlicht und dann die poetische Alternative jenseits des Nichts auf eine intertextuelle Vorgehensweise offenbart.

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde das Nichts als ein Ergebnis des vom Titel des Romans angedeuteten Auslöschungs- und Zerfallsprozesses klargestellt. Dabei wurden drei Dimensionen des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses analysiert, nämlich die ästhetische Dimension, die politische Dimension und die philosophische Dimension. Angesichts einer zunehmenden Kälte und des Massenwahns, die aus der Entgötterung resultieren, möchte Murau einerseits seine politisch kontaminierte Heimat Wolfsegg und die ästhetische Tradition der ganzen Welt mitsamt ihrer Verzerrung und Verlogenheit auslöschen, während er andererseits den Zerfallsprozess seiner Familie miterlebt und sich gleichzeitig der Notwendigkeit des durch den natürlichen Neigungswinkel bedingten unausweichlichen Verfalls des Individuums bewusst wird. Beide Prozesse münden unvermeidlich ins absolute Nichts.

Auf Muraus Weg zum Zustand des Nichts spielt Schopenhauer eine wichtige Rolle. Es ist unumstritten, dass Schopenhauer eine wichtige Koordinate in Bernhards Schaffen darstellt. Er macht einen unentbehrlichen Teil von Bernhards frühen Bildungserlebnissen aus, beschreibt passend die pessimistische Seite von Bernhards Weltansicht und kann als eine wichtige Station in Bernhards Entwicklungsprozess betrachtet werden. Dieser weitreichende Einfluss Schopenhauers auf Bernhard schlägt sich in *Auslöschung* vor allem darin nieder,

⁵⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, a. a. O., S. 141.

dass Schopenhauer das Zentrum von Muraus geistiger Welt ist (vgl. A 149). Muraus Verhalten und psychischer Zustand lassen sich also durch die Philosophie Schopenhauers präzis erklären: Während Muraus durch die willentliche Auslöschung seiner Herkunft im familiären und geschichtlich-sozialen Sinne dem Schopenhauer'schen *principium individuationis* folgt, entspricht seine Einsicht in den unvermeidlichen Zerfall des gebrechlichen irdischen Daseins eher der Willensverneinenden Erkenntnis Schopenhauers. Das Nichts als ein Ergebnis seines Auslöschungs- und Zerfallsprozesses steht auch in Übereinstimmung mit Schopenhauers Philosophie, deren Zielpunkt das Nichts ist.

Aber es reicht nicht aus, diesen Roman lediglich im Spiegel von Schopenhauers Philosophie zu lesen, um die Weltsicht Muraus zu verstehen, denn aus lebensethischer Perspektive bleibt die Schopenhauer'sche Philosophie unbefriedigend. Nach Schopenhauer kann eine endgültige Erlösung erst durch die Willensverneinung verwirklicht werden, aber da der Wille im Grunde genommen der Wille zum Leben ist, führt die Willensverneinung zwangsläufig zum Erlöschen der lebenden Subjekte selbst. Diese inhärente Ambivalenz in Schopenhauers Philosophie bzw. der unauflösbare Widerspruch zwischen dem Willen als grundlegendem ‚An-sich‘ und der Willensverneinung als der höchsten Form der Erkenntnis bleibt demzufolge ungelöst. Die Ambivalenz zwischen Willen und Willensverneinung, Ich-Konstitution und Zerfall, Selbstrechtfertigung und -entäußerung reflektiert sich auch in Muraus eigener Antinomie zwischen dem intentionalen Auslöschungsprozess und dem natürlichen Zerfallsprozess. Darüber hinaus bietet Schopenhauers Philosophie Muraus keine daseinsbezogene Alternative im Zustand des Nichts, denn das Nichts ist der Zielpunkt der Philosophie Schopenhauers. Schopenhauer ist davon überzeugt, dass man erst im Zustand des Nichts nicht mehr wünscht oder begehrt, und dass das Nichts somit kein furchtbarer Zustand, sondern ein wiedergewonnenes Paradies ist. Mit diesem pessimistischen Blick zieht Schopenhauer schließlich die Konsequenz, dass das Leben verneint werden soll.

Aber das Nichts ist nicht der Endpunkt von Muraus Denken, es ist ein Zustandsort, an den die Frage anknüpft, wie man in diesem Zustand des Nichts im lebenspraktischen Sinne weiterexistieren kann und wie man die Antinomie zwischen Willen und Willensverneinung,

Ich-Konstitution und Selbstentäußerung auflösen kann. Dies spiegelt sich auch in Muraus Behauptung wider, dass er „gegen Schopenhauer auftreten“ (A 155) muss.

Bereits auf der ersten Seite des Romans deutet Murau Daseinsmöglichkeiten nach dem Auslöschungs- und Zerfallsprozess an, indem er seinem Schüler Gambetti fünf Bücher gibt, auf die der Text immer wieder zurückkommt. Sie sind Jean Pauls *Siebenkäs*, Franz Kafkas *Der Prozess*, Thomas Bernhards *Amras*, Robert Musils *Die Portugiesin* und Hermann Brochs *Esch oder die Anarchie* (vgl. A 7f.). Zwischen *Auslöschung* und diesen fünf Texten ist ein konstitutiver und kreativer Dialog festzustellen. In der vorliegenden Arbeit wurden die intertextuellen Bezüge zwischen ihnen verdeutlicht, um die poetische Alternative im Zustand des Nichts ans Licht zu bringen.

All diese fünf Referenztexte beschäftigen sich mit dem Topos des Nichts: Während *Siebenkäs* gleichzeitig mit Gottesverlust, Heimatverlust und Sinnverlust konfrontiert wird, steht Josef K. in *Der Prozess* einer sich als leerlaufende Sinnlosigkeit erweisenden Gegenordnung gegenüber. Während sich Herr von Ketten in der Novelle *Die Portugiesin* als ein vermeintliches Subjekt ohne Autonomie und somit als eine Verkörperung des Nichts offenbart, ist Esch in *Esch oder die Anarchie* angesichts des Wertvakuums und Wertezerfalls einem Gefühl der Orientierungslosigkeit im Sinne einer metaphysischen Obdachlosigkeit ausgesetzt. Nicht zuletzt handelt auch Thomas Bernhards eigene Erzählung *Amras* von der Auflösungsgeschichte einer Familie, die als eine Vorstufe des Auslöschungs- und Zerfallsprozesses im Roman *Auslöschung* gilt.

Beachtenswert ist, dass die Literaten im Unterschied zu dem Philosophen Schopenhauer nicht in abstrakten Begriffen, sondern in anschaulichen bildlichen Reden denken. Anders als das philosophische System vermag beispielsweise die lebhaft und fließende Metapher das Gefühl und die Seele zu berühren, weshalb sie als eine „Sprache des Herzens“⁵⁵¹ bezeichnet werden kann. Zudem sperrt die Metapher den Gegenstand nicht in einem statischen und engen Schreibraum ein, sondern setzt potenzielle Bedeutungen frei, sodass eine mögliche

⁵⁵¹ Thomas Maier, a. a. O., S. 73.

Lebenswelt jenseits des Nichts zutage kommt. In diesem Sinne ist die literarische Sprache die richtige Sprache, um sich mit der Frage nach der Transzendenz des Nichts zu beschäftigen, wobei die Literatur Überlegenheit gegenüber der Philosophie aufweist. Die obengenannten Poeten schreiten dort weiter, wo Schopenhauer seine Überlegungen abschließt. In ihren literarischen Werken werden dadurch daseinsbezogene Alternativen im Zustand des Nichts offenbart.

Angesichts der aus dem Atheismus resultierenden Ratlosigkeit, der aus dem Heimatverlust resultierenden Einsamkeit sowie der aus dem Realisieren der Vergänglichkeit des Daseins kommenden Melancholie gibt Siebenkäs seine Hoffnung nicht auf. Durch Lesen und Schreiben stellt er das poetische Ich wieder her; durch den Identitätsaustausch mit seinem Doppelgänger Leibgeber versucht er, eine polare Ganzheit in sich zu konstituieren und als ein ‚ganzer Mensch‘ zu existieren; mithilfe seiner Geliebten Natalie flieht er aus der philisterhaften und endlichen Realität in eine imaginäre poetische Welt. Besonders der Humor erweist sich für ihn als ein Rettungsmittel, um im Zustand des Nichts zu existieren und einen neuen Freiraum zu erschließen. In *Siebenkäs* stellt Jean Paul eine poetische und göttliche Welt als eine zweite Welt dar, die im Gegensatz zu der prosaischen irdischen Welt steht. Anhand seines humoristischen Scheintodes erreicht Siebenkäs ein höheres und freieres Dasein und gelangt schließlich in diese zweite Welt.

Humor ist auch die Waffe von Franz Kafka. Unerwartet konfrontiert mit einer furchtbaren Lebenssituation und einer als leerlaufende Sinnlosigkeit dargestellten Gegenordnung, dient das Lachen als ein Mittel, sich nicht nur von der Furcht vor Gewalt und Macht zu befreien, sondern auch von der vergeblichen Erwartung und Bemühung loszulösen. Dadurch werden eine Sinnfreiheit und ein Raum zum Atmen geschaffen. Zwar bietet der Humor keinen vollkommen neuen Sinn, er eröffnet aber eine daseinsbezogene Alternative im Zustand des Nichts. Beachtenswert ist dabei, dass *Der Prozess* kein durchaus aussichtsloser und tragischer Roman ist. Hannah Arendt weist nach, dass Kafka nach der

antizipierten „Zerstörung der gegenwärtigen Welt“⁵⁵² eine Welt erbauen will, „in der des Menschen Handlungen von nichts abhängen als von ihm selbst, seiner eigenen Spontaneität“.⁵⁵³

Robert Musil ist ebenfalls kein passiver Nihilist. Angesichts der unvollkommenen Wirklichkeit und des durch Gewalt und Kampf gekennzeichneten Normalzustandes gibt er nicht auf, einen anderen Ort und einen anderen Zustand zu suchen, um eine potenzielle höchste Lebensmöglichkeit zu eröffnen. In der Novelle *Die Portugiesin* wird dieser andere Zustand durch die Gestalt der titelgebenden Figur, die Tugenden wie Geduld, Langmut und Gelassenheit aufweist, anschaulich zur Darstellung gebracht. Zudem ist Musil ein „ironische[r] Satiriker“⁵⁵⁴, in dessen Werken ironische und humoristische Züge enthalten sind. Mit seinem Verfahren der „konstruktiven Ironie“ deckt er einerseits die defizitäre Wirklichkeit ironischerweise auf, andererseits bringt er eine potenzielle Welt des anderen Zustandes konstruktiv zutage. In diesem Sinne ist auch Musils Schreibstil keineswegs lebensfeindlich.

In Hermann Brochs Roman *Esch oder die Anarchie* will der Protagonist trotz einer nihilistischen Welt etwas Positives suchen. Obwohl sein Vorstoß gegen das Nichts durch eine Auswanderung nach Amerika unweigerlich in Rauch aufgeht, verzichtet er nicht auf die Vorstellung einer neuen Welt. Als Individuum in der Übergangsphase sind seine Erlebnisse als notwendige Stationen auf dem Weg zu einer neuen Ära anzusehen. Hermann Broch zufolge ist das aus dem Wertezerfall resultierende Nichts kein Endpunkt, stattdessen glaubt er an einen „prometheische[n] Funke[n]“ (KW12, 176) in der menschlichen Seele und gibt die Hoffnung auf die Überwindung des Nullpunkts sowie die Wiederetablierung eines neuen Wertesystems nie auf. Wie die anderen herangezogenen Poeten ist zudem auch bei Broch eine humoristische Darstellungsweise zu beobachten. Besonders sein Roman *Die Schuldlosen* ist von einem „metaphysischen Humor“ durchtränkt, der nicht nur den

⁵⁵² Hannah Arendt, *Franz Kafka*, a. a. O., S. 149.

⁵⁵³ Ebenda, S. 148f.

⁵⁵⁴ Maximilian Häusler, a. a. O., S. 179.

„beglückenden Optimismus“ (KW5, 322) dieses Werks ausmacht, sondern auch Brochs Hoffnung auf eine seelische Reinigung zutage bringt.

Zwischen dem Roman *Auslöschung* und den obengenannten Referenztexten sind eine Reihe intertextueller Bezüge festzustellen. Durch diese interaktive Beziehung eröffnen sich neue Perspektiven für das Verständnis des Romans. Ähnlich wie die Hauptfiguren in den Referenztexten wird auch Murau mit dem Zustand des Nichts – einem Ergebnis seines Auslöschungs- und Zerfallsprozesses – konfrontiert, aber sein Denken endet nicht mit dem Nichts. Ähnlich wie Siebenkäs will er durch Lesen und Schreiben dem philisterhaften und kunstfeindlichen Elternhaus entkommen und einen ästhetischen Schutzraum für sich schaffen. Mithilfe von Gambetti versucht er, Enthusiasmus und Vitalität wiederzugewinnen sowie mit einem schöpferischen Leben zu beginnen. Ähnlich wie die Portugiesin in Musils Novelle erweist sich Maria in *Auslöschung* als eine alternative Figur jenseits des Nichts; sie erscheint wie ein Leuchtturm, der Murau Orientierung gibt. Ähnlich wie Esch setzt Murau seine Hoffnung auf einen anderen Ort, nämlich Rom, der als Gegenbild zu seiner Heimat verstanden werden kann. Nicht zuletzt verfügt er über die gleiche Waffe wie Franz Kafka: den Humor.

Die Grausamkeit und Nichtigkeit der Welt führen nicht unbedingt zur Verzweiflung; aus dem Boden der Furchtbarkeit kann auch die Fähigkeit zum Lachen wachsen. Dies reflektiert sich besonders in Thomas Bernhards „philosophischem Lachprogramm“, das sich durch sein Gesamtwerk zieht. Bereits in Bernhards Frühwerk *Amras* verfügt der Ich-Erzähler K. über eine unernste Haltung. In gewissen Augenblicken ist er imstande, sich selbst lächerlich zu machen und einen unernsten Umgang mit dem Leben zu praktizieren. Aber diese Erzählung ist von einem finsternen und bedrückenden Klima geprägt und die komischen Elemente tauchen nur flüchtig auf. Die Lebenssituation von K. ist so hoffnungslos, dass er keine Souveränität erringt.

Im Gesamtwerk Bernhards ist eine deutliche Zunahme des Komischen festzustellen. Das, was K. in *Amras* nicht schaffen kann, bringt Murau 22 Jahre später zur Verwirklichung.

Murau, der Protagonist in Bernhards Spätwerk *Auslöschung*, ist zweifellos eine humoristische Figur. Er ist fähig, sich mithilfe seiner literarischen Karikatur, seiner bewussten Selbstironie und seiner Übertreibungskunst gegen die Absurdität und die Nichtigkeit der Welt zur Wehr zu setzen, seine Existenz auszuhalten und einen Freiraum für sich selbst zu schaffen. Aufgrund ihrer unterschiedlichen sozialen und kulturellen Hintergründe können zwar die Humorbegriffe bei den anderen ins Spiel gebrachten Literaten nicht gleichgesetzt werden, aber all ihre humoristischen Attitüden beinhalten einen ernsten Kern und können als ein Rettungsmittel im Zustand des Nichts betrachtet werden.

Bemerkenswert ist, dass nicht alle Bemühungen Muraus sein endgültiges Ziel erreichen. Das durch Lesen und Schreiben errichtete geistige Refugium bietet keine endgültige Erlösung, sondern kann den Zustand des Nichts lediglich während der ästhetischen Aktivitäten überwinden. In der Gestalt Gambettis ist ein imaginäres Element enthalten, und zwischen Murau und Gambetti findet kein wirklicher Meinungs austausch statt, sodass Murau mithilfe von Gambettis Kraft nicht dauerhaft geheilt werden kann. Auch Rom, ein imaginärer Ort, kann ihn nicht ein für alle Mal retten; die Flucht an einen anderen Ort ist unvermeidlich zum Scheitern verurteilt. Aber Murau wendet sich nie gegen das Leben. Gerade im Kampf gegen das Nichts manifestieren sich die Würde und der Wert des Menschen. Zumindest hat er den Humor als seine Waffe, um sich gegen die Nichtigkeit der Welt zur Wehr zu setzen und sein Ich zusammenzuhalten. Mithilfe des Humors kann er im Zustand des Nichts im lebenspraktischen Sinne weiterexistieren.

Muraus Auslöschungsprojekt zielt nicht einfach auf eine destruktive Vernichtung ab, sondern auf eine Wiedergutmachung. „[D]as Alte auflösen, um es am Ende ganz und gar auslöschen zu können für das Neue“ (A 211), so äußert sich Murau. Er, ein Individuum in der Übergangsphase, ist damit überfordert, eine vollkommene neue Welt zu konstruieren und seinem Leben einen neuen Sinn zu verleihen. Aber seine Bemühungen und sein Streben nach dem Neuen deuten bereits darauf hin, dass er keineswegs ein Nihilist, sondern ein Individuum mit lebensbejahender Haltung und vorsichtigem Optimismus ist. Am Ende des Romans übereignet Murau Wolfsegg, „als ein völlig bedingungsloses Geschenk, der

Israelitischen Kultusgemeinde in Wien“ (A 650). Diese Geste der Schenkung kann als ein Versuch der Wiedergutmachung verstanden werden, was einen Schritt zum Neuen symbolisiert.

Dies steht im Gegensatz zu Schopenhauers willensverneinender Haltung. Schopenhauer durchschaut zwar die Leiden des Daseins sowie die Sinnlosigkeit der Welt, will aber mit dem schwachen Geist der Gefahr und der Qual entkommen, was zur Willensverneinung und zum Erlöschen des lebenden Daseins führt. Bernhard gewinnt ebenfalls Einsicht in die Absurdität und Nichtigkeit der Welt, will aber im Zustand des Nichts im lebenspraktischen Sinne weiterexistieren und mit einer humoristischen Attitüde das Leben bejahen. Dies findet seinen Ausdruck besonders in der Figur Murau im Roman *Auslöschung*. Das ist auch Nietzsches zentraler Einwand gegen Schopenhauer. Nietzsche, ein Philosoph mit dem Temperament eines Poeten, erachtet Schopenhauers Philosophie als einen Pessimismus der Schwächlinge. Er verwandelt diesen „passive[n] Nihilismus“ in einen „aktive[n] Nihilismus“,⁵⁵⁵ indem er den Entwurf des Übermenschen mit einem starken Geist aufstellt, der dem Schmerz direkt ins Auge sieht und durch Lebensaktivitäten seine eigenen Werte schafft. In diesem Sinne rezipiert Bernhard Schopenhauer produktiv. Zwar ist Schopenhauers Einfluss für Bernhard geistesentscheidend, aber er betrachtet Schopenhauer nicht als ein unhinterfragbares Genie, sondern kann seinen Einfluss überwinden, indem er auf der Basis von Schopenhauers willensverneinender Philosophie seinen eigenen Pfad einschlägt und seine eigene humoristische, lebensbejahende Denkhaltung entwickelt. Dadurch wird der Nihilismus transzendiert und ein Freiraum für das Individuum geschaffen. Alles in allem kann man sagen, dass nicht Systemdenker, sondern Poeten daseinsbezogene Alternativen jenseits des Zustands des Nichts anbieten.

⁵⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, a. a. O., S. 156.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bachmann, Ingeborg, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in: Dies., *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang, Werke*. Bd. 4, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1993, S. 275–277.
- Bachmann, Ingeborg, *Ein Schritt nach Gomorrha*, in: Dies., *Erzählungen, Werke*. Bd. 2, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1993, S. 187–213.
- Bachmann, Ingeborg, *Fragen und Scheinfragen*, in: Dies., *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang, Werke*. Bd. 4, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1993, S. 182–199.
- Bachmann, Ingeborg, *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*, in: Dies., *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang, Werke*. Bd. 4, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1993, S. 12–23.
- Bachmann, Ingeborg, *Philosophie der Gegenwart*, in: Dies., *Kritische Schriften*, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München; Zürich: Piper, 2005, S. 20–34.
- Bachmann, Ingeborg, *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins*, in: Dies., *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang, Werke*. Bd. 4, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1993, S. 103–127.
- Benjamin, Walter, *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)*, in: Ders., *Gesammelte Schriften. Bd. I,2: Abhandlungen*, hg. von Rolf

- Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 471–508.
- Bernhard, Thomas, „Rede“, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 7–8.
- Bernhard, Thomas, *Alte Meister: Komödie*. 17. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Bernhard, Thomas, *Amras*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Bernhard, Thomas, *Auslöschung: Ein Zerfall*. 15. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017.
- Bernhard, Thomas, *Das Kalkwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021.
- Bernhard, Thomas, *Der Atem: Eine Entscheidung*. Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 1978.
- Bernhard, Thomas, *Der Keller: Eine Entziehung*. Salzburg: Residenz Verlag, 1976.
- Bernhard, Thomas, *Der Weltverbesserer*, in: Ders., *Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 115–190.
- Bernhard, Thomas, *Die Berühmten*, in: Ders., *Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 117–202.
- Bernhard, Thomas, *Die Kälte: Eine Isolation*. Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 1981.
- Bernhard, Thomas, *Drei Tage*, in: Ders., *Der Italiener*. Salzburg: Residenz Verlag, 1971, S. 144–161.
- Bernhard, Thomas, *Ein Kind*. Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 1982.
- Bernhard, Thomas, *Frost*. 24. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020.
- Bernhard, Thomas, *Gehen*. 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Bernhard, Thomas, *Holzfällen: Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Bernhard, Thomas, *Korrektur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

- Bernhard, Thomas, *Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu*. Ansprache in Bremen anlässlich der Verleihung der Rudolf-Alexander-Schroeder-Stiftung / Literaturpreis der Freien und Hansestadt Bremen, in: *Jahresring* 12 (1965/1966), S. 243–245.
- Bernhard, Thomas, *Thomas Bernhard*, in: *Erste Lese-Erlebnisse*, hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 96.
- Bernhard, Thomas, und Jean-Louis de Rambures, *Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften*, in: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, S. 104–113.
- Bernhard, Thomas, und Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard – Eine Begegnung: Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Edition, 1991.
- Bernhard, Thomas, und Nicole Casanova, *Ich fülle die Leere mit Sätzen aus*, in: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, S. 63–67.
- Bernhard, Thomas, *Ursache: Eine Andeutung*. Salzburg: Residenz Verlag, 1975.
- Broch, Hermann, *Kommentierte Werkausgabe*, hg. von Paul Michael Lützel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974–1981.
- Bd. 1: Die Schlafwandler: Eine Romantrilogie. 1978.
- Bd. 4: Der Tod des Vergil: Roman. 1976.
- Bd. 5: Die Schuldlosen: Roman in elf Erzählungen. 1976.
- Bd. 7 Dramen. 1979.
- Bd. 9/1: Schriften zur Literatur/Kritik. 1976.
- Bd. 9/2: Schriften zur Literatur/Theorie. 1976.
- Bd. 10/2: Philosophische Schriften/Theorie. 1977.
- Bd. 12: Massenwahntheorie: Beiträge zu einer Psychologie der Politik. 1979.

- Freud, Sigmund, *Der Humor*, in: Ders.: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, Gesammelte Werke. Bd. 14, hg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. Frankfurt am Main: Fischer, 1976, S. 381–389.
- Hauptmann, Gerhart, *Autobiographisches*. Sämtliche Werke. Bd. 7, hg. von Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen Verlag, 1962.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik*. Bd. 1, 2. Aufl., Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1965.
- Heidegger, Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, in: Ders., *Holzwege*. 8. Aufl., Frankfurt am Main: Klostermann, 2003, S. 75–96.
- Kafka, Franz, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1967.
- Kafka, Franz, *Das Schloss: Roman*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1955.
- Kafka, Franz, *Der Kreisel*, in: Ders., *Beschreibung eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1946, S. 118.
- Kafka, Franz, *Der Prozess: Roman*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1958.
- Kafka, Franz, *Tagebücher: 1910–1923*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1954.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Werke*. Bd. 5, 5. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Briefe, Schriften und Briefe*. Bd. 4, hg. von Wolfgang Promies. München: Carl Hanser Verlag, 1967.

- Montaigne, Michel de, *Essais*, übersetzt von Hans Stilett, hg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main: Eichborn, 1998.
- Musil, Robert, *Briefe. 1901–1942*. Bd. 1, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
- Musil, Robert, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- Bd. I–V: Der Mann ohne Eigenschaften.
- Bd. VI: Prosa und Stücke.
- Bd. VII: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches.
- Bd. VIII: Essays und Reden.
- Bd. IX: Kritik.
- Musil, Robert, *Tagebücher*. Bd. 1, hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.
- Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht: Drittes und Viertes Buch*, Nietzsche's Werke. Bd. 16, Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1911.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen: I – IV*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, Nietzsche's Werke. Bd. 15, Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1911.
- Paul, Jean, *Die Briefe Jean Pauls: 1794 bis 1797*. Bd. 2, hg. von Eduard Berend. München: G. Müller, 1922.
- Paul, Jean, *Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen*. Gesammelt und hg. von Eduard Berend. Berlin: Akademie-Verlag, 1956.

- Paul, Jean, *Ungedruckte Aphorismen aus Jean Pauls «Gedanken»-Sammlung: Ausgewählt und mitgeteilt von Eduard Berend*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 1 (1966), S. 9–16.
- Paul, Jean, *Verstreut gedruckte Schriften*. Sämtliche Werke. Historische-kritische Ausgabe. Abt. 1, Bd. 18, hg. von Eduard Berend. Weimar: Böhlau, 1963.
- Paul, Jean, *Werke*, hg. von Norbert Miller. München: Carl Hanser Verlag.
- Bd. I/1. = *Die unsichtbare Loge, Hesperus*. 1960.
- Bd. I/2. = *Siebenkäs, Flegeljahre*. 1959.
- Bd. I/4. = *Leben des Quintus Fixlein, Biographische Belustigungen, Der Jubelseniör, Das Kampaner Tal, Palingenesien. Briefe und bevorstehender Lebenslauf, Das heimliche Klaglied*. 1962.
- Bd. I/5. = *Vorschule der Ästhetik, Levana oder Erziehlehre, Politische Schriften*. 1963.
- Bd. I/6. = *Schmelzles Reise nach Flätz, Dr. Katzenbergers Badereise, Leben Fibels, Der Komet, Selberlebensbeschreibung, Selina*. 1963.
- Bd. II/1. = *Erste schriftstellerische Versuche, Grönländische Prozesse, Satirische Schriften*. 1974.
- Bd. II/2. = *Jugendwerke und vermischte Schriften: Auswahl aus des Teufels Papieren und Vorstufen, Satirische und ernsthafte Schriften, Freiheits-Büchlein, Museum*. 1976.
- Bd. II/3. = *Vermischte Schriften*. 1978.
- Rolland, Romain, *Das Leben Michelangelos*, übersetzt von Dr. Werner Klette, hg. von Wilhelm Herzog. Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1922.
- Schopenhauer, Arthur, *Berliner Manuskripte 1818–1830, Der handschriftliche Nachlaß*. Bd. 3, hg. von Arthur Hübscher. Frankfurt am Main: Kramer, 1970.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Sämtliche Werke. Bd. 2, Wiesbaden: Brockhaus, 1949.

- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Sämtliche Werke. Bd. 3, Wiesbaden: Brockhaus, 1949.
- Schopenhauer, Arthur, *Frühe Manuskripte 1804–1818*, Der handschriftliche Nachlaß. Bd. 1, hg. von Arthur Hübscher. Frankfurt am Main: Kramer, 1966.
- Schopenhauer, Arthur, *Parerga und Paralipomena II*, Sämtliche Werke. Bd. 6, Wiesbaden: Brockhaus, 1947.
- Wang, Xiaobo, *Wang in love and bondage: Three Novellas*, übersetzt und mit einem Vorw. vers. von Hongling Zhang und Jason Sommer. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Weber, Max, *Vom inneren Beruf zur Wissenschaft*, in: Ders., *Soziologie, universalgeschichtliche Analysen, Politik*, hg. von Johannes Winkelmann. 5. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1973, S. 311–339.

Sekundärliteratur

- Allert, Beate, *Die Metapher und ihre Krise: Zur Dynamik der „Bilderschrift“ Jean Pauls*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1987.
- Anderle, Martin, *Jean Pauls Leibgeber zwischen Doppelgängertum und Ich-Verlust*, in: *The German Quarterly*, 49.1 (1976), S. 13–24.
- Arendt, Hannah, *Franz Kafka*, in: Dies., *Sechs Essays*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1948, S. 128–149.
- Arntzen, Helmut, *Franz Kafka: Von den Gleichnissen*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83 (1964), S. 106–112.
- Arntzen, Helmut, *Satirischer Stil: Zur Satire Robert Musils im „Mann ohne Eigenschaften“*. Bonn: Bouvier, 1960.

- Atzert, Stephan, *Schopenhauer und Thomas Bernhard: Zur literarischen Verwendung von Philosophie*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999.
- Bachleitner, Norbert, *Rezeptionsforschung und Komparatistik*, in: *Handbuch Komparatistik: Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, hg. von Rüdiger Zymner und Achim Hölter. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, S. 206–209.
- Bachtin, Michail, *Die Ästhetik des Wortes*, übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übersetzt und mit einem Nachw. vers. von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einem Vorw. vers. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Balke, Friedrich, *Auf der Suche nach dem anderen Zustand: Robert Musils nominalistische Mystik*, in: *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, hg. von Moritz Baßler und Hildegard Châtellier. Strasbourg: Presses Univ. de Strasbourg, 1998, S. 307–316.
- Beißner, Friedrich, *Der Erzähler Franz Kafka*, in: *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*, hg. von Werner Kellner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 19–54.
- Benedict, Hans-Jürgen, *Zwischen Himmelsflug und Ackerfurche. Spiegelungen des Absoluten im Werk Jean Pauls*, in: Ders., „*Wär ich allmächtig, ich würde retten, retten*“: *Aufsätze zur Gottesfrage in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2019, S. 55–64.
- Berger, Kurt, *Jean Paul: Der schöpferische Humor*. Weimar: Böhlau, 1939.
- Betz, Uwe, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe: Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg: Ergon-Verlag, 1997.

- Bilda, Thomas, *Figurationen des ‚ganzen Menschen‘ in der erzählenden Literatur der Moderne: Jean Paul – Theodor Storm – Elias Canetti*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- Billenkamp, Michael, *Thomas Bernhard: Narrativik und poetologische Praxis*. Heidelberg: Winter, 2008.
- Binder, Hartmut, *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Birus, Hendrik, *Der Metaphoriker Jean Paul*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft* 22 (1987), S. 41–66.
- Bormann, Alexandra, „*Die Unheimlichkeit des Daseins*“: *Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers*. Hamburg: Kovač, 2008.
- Bothner, Susanne, *Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod: Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1986.
- Breier, Albert, *Zahl und Moral: Ein Entwurf*. Wien: Passagen, 2014.
- Brod, Max, *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer, 1966.
- Broich, Ulrich, *Zur Einzeltextreferenz*, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 48–52.
- Buhr, Gerhard, *Franz Kafka: Von den Gleichnissen*, in: *Euphorion* 74 (1980), S. 169–185.
- Catani, Stephanie, *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Coenen, Hans Georg, *Analogie und Metapher: Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2002.

- Damerau, Burghard, *Die Waffen der Groteske: Kafka, Kämpfe und Gelächter*, in: *Neohelicon* 22 (1995), S. 247–258.
- Damerau, Burghard, *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Decher, Friedhelm, *Wille zum Leben, Wille zur Macht: Eine Untersuchung zu Schopenhauer und Nietzsche*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1984.
- Dehe, Astrid, und Achim Engstler, *Kafkas komische Seiten*. Göttingen: Steidl, 2011.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari, *Kafka: Für eine kleine Literatur*, übersetzt von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Döring, Sabine A., *Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethischen: Die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie*. Paderborn: mentis, 1999.
- Durzak, Manfred, *Hermann Brochs Symboltheorie*, in: *Neophilologus* 52 (1968), S. 156–169.
- Durzak, Manfred, *Poesie und Ratio: Vier Lessing-Studien*. Bd. 14. Bad Homburg V.D.H.: Athenäum Verlag, 1970.
- Durzak, Manfred, *Siebenkäs und Leibgeber: Die Personenkonstellation als Gestaltungsprinzip in Jean Pauls Roman Siebenkäs*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft* 5 (1970), S. 124–138.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford [u.a.]: Blackwell, 1990.
- Emrich, Wilhelm, *Franz Kafka*. 8. Aufl., Wiesbaden: Athenaion, 1975.
- Ervedosa, Clara, „Vor den Kopf stoßen“: *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008.
- Ewers, Hans-Heino, *Kindheit als poetische Daseinsform: Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert; Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck*. München: Fink, 1989.

- Eyckeler, Franz, *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Erich Schmidt, 1995.
- Fetz, Bernhard, *Die Logik des Wahns: Brochs Buchhalter Esch und Canettis Büchernarr Kien*, in: *Elias Canetti und Hermann Broch*, hg. von Penka Angelova, Marianne Gruber und Paul Michael Lützel. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2009, S. 13–28.
- Fetz, Gerald A., *Kafka and Bernhard: Reflections on Affinity and Influence*, in: *Modern Austrian Literature*, 21.3/4 (1988), Special Thomas Bernhard Issue, S. 217–241.
- Fleig, Anne, *Geschlechterrelationen und -konstruktionen*, in: *Robert-Musil-Handbuch*, hg. von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2016, S. 616–622.
- Fluhrer, Sandra, *Konstellationen des Komischen: Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett*. Paderborn: Fink, 2016.
- Friedrich, Otto Christopher, *Der doppeldeutige Kafka*, in: *Prisma* 22 (1948), S. 8–9.
- Gamper, Herbert, *Jean Pauls Siebenkäs: Beitrag zu einer Interpretation*. Winterthur: Schellenberg, 1967.
- Gamper, Herbert, *Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.
- Gargani, Aldo G., *Philosophy and Metaphor in Musil's Work*, in: *Robert Musil – Literatur, Philosophie, Psychologie: Internationales Robert-Musil-Sommerseminar 1983 im Musil-Haus, Klagenfurt, 22.–27. August*, Musil-Studien. Bd. 12, hg. von Josef Strutz und Johann Strutz. München [u.a.]: Fink, 1984, S. 44–57.
- Gehle, Holger, *Maria: Ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 159–180.
- Gerigk, Anja, *Literarische Hochkomik in der Moderne: Theorie und Interpretationen*. Tübingen: Francke Verlag, 2008.

- Gernhardt, Robert, *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
- Goltschnigg, Dietmar, *Lachende Moderne – Kafkas Prozeß-Roman*, in: *Literatur für Leser* (1994), S. 66–76.
- Görtz, Franz Josef, *Wer ohne Scham ist, werfe den ersten Stein. Thomas Bernhards bedingungsloses Geschenk an die Weltliteratur: Sein Roman Auslöschung*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.9.1986.
- Göbbling, Andreas, *Auslöschung: Ein Zerfall*, in: *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler, 2018, S. 88–96.
- Göbbling, Andreas, *Die „Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*. 1. Aufl., Münster: Kleinheinrich, 1988.
- Grassi, Ernesto, *Die Macht der Phantasie: Zur Geschichte abendländischen Denkens*. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag, 1979.
- Grazzini, Serena, *Das „Blumfeld“-Fragment: Vom Unglück verwirklichter Hoffnung. Noch einmal zur Frage der Komik bei Franz Kafka*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 120 (2001), S. 207–228.
- Großmann, Bernhard, *Robert Musil: Drei Frauen. Interpretation*. München: Oldenbourg, 1993.
- Haas, Claude, *Arbeit am Abscheu: Zu Thomas Bernhards Prosa*. München: Fink, 2007.
- Halfmann, Roman, *Ein Korrektur des ›Prager Meisters‹: Thomas Bernhards Kafka-Rezeption*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2007/08), S. 153–169.
- Halfmann, Roman, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen: Dargestellt an Albert Camus, Philip Roth, Peter Handke und Thomas Bernhard*. Berlin; Münster: LIT, 2008.

- Hattori, Seiji, *Die visionäre Fremde: Zur Konfiguration des Amerika-Motivs in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Franz Kafkas Der Verschollene*, in: *Neue Beiträge zur Germanistik* 129 (2006), S. 172–189.
- Häusler, Maximilian, *Die Ethik des satirischen Schreibens: Karl Kraus, Hermann Broch und Robert Musil*. Heidelberg: Winter, 2015.
- Heidelberger-Leonard, Irene, *Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 181–196.
- Helms-Derfert, Hermann, *Die Last der Geschichte: Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*. Köln [u.a.]: Böhlau, 1997.
- Hens, Gregor, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Rochester; New York: Camden House, 1999.
- Herzog, Andreas, *Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1994): S. 35–44.
- Hesse, Sandra, *Von der Poesie der Religion zur Religion der Poesie: Überlegungen zum Verhältnis von Jean Paul, Schopenhauer und George*, in: *George-Jahrbuch* 8.1 (2010), S. 53–74.
- Heyl, Tobias, *Zeichen und Dinge, Kunst und Natur: Intertextuelle Bezugnahmen in der Prosa Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1995.
- Hickel, Werner, *„Freund Hain“, die erotische Süßigkeit und die Stille des Nirwanas: Thomas Manns Rezeption der Erlösungsthematik zwischen Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*. Hamburg: Kovač, 1997.
- Hillmann, Heinz, *Franz Kafka: Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*. Bonn: Bouvier, 1964.
- Hodin, J. P., *Erinnerungen an Franz Kafka*, in: *Der Monat* 8/9 (1949), S. 89–96.

- Hoell, Joachim, *Der „literarische Realitätenvermittler“: Die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*. Berlin: VanBremen, 1995.
- Hoell, Joachim, *Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- Höffding, Harald, *Humor als Lebensgefühl (Der grosse Humor): Eine psychologische Studie*, übersetzt von Heinrich Goebel. Leipzig/Berlin: Teubner, 1918.
- Höller, Hans, und Irene Heidelberger-Leonard, *Vorwort*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 7–9.
- Holm, Henrik, *Das Denken zwischen Tragödie und Komödie: Friedrich Nietzsche und Thomas Bernhard*, in: *Nietzsche im Horizont der Literatur*, hg. von Jutta Georg, Renate Reschke und Vivetta Vivarelli. Paderborn: Fink, 2022, S. 1–16.
- Honnef-Becker, Irmgard, „Ulrich lächelte“: *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1991.
- Honnef-Becker, Irmgard, *Ironie und Satire*, in: *Robert-Musil-Handbuch*, hg. von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2016, S. 741–746.
- Horn, Anette, und Peter Horn, *Der Schrei ist das einzig Ewige: Die Romane Thomas Bernhards*. 1. Aufl., Oberhausen: ATHENA-Verlag, 2016.
- Huber, Martin, *Rettich und Klavier: Zur Komik im Werk Thomas Bernhards*, in: *Komik in der österreichischen Literatur*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt, 1996, S. 275–284.
- Huber, Martin, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm: Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1992.
- Huber, Martin, *Vom Wunsch, Klavier zu werden: Zum Spiel mit Elementen der Schopenhauerschen Musikphilosophie in Thomas Bernhards Roman Der Untergeher*, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum: Thomas Bernhard und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch. Wien; Graz: Universal Edition, 2000, S. 100–110.

- Hübscher, Arthur, *Schopenhauer bei Wagners Zeitgenossen*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 61 (1980), S. 61–69.
- Huntemann, Willi, *Thomas Bernhard: Auslöschung*, in: *Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd. 3. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 175–199.
- Hwang, Sun-Ae, *Liebe als ästhetische Kategorie: Zu „Drei Frauen“ von Robert Musil*. Frankfurt am Main; Berlin [u.a.]: Lang, 1996.
- Ingenkamp, Heinz Gerd, *Erlösung durch Humor: Ansätze einer weitbejahenden Ethik bei Schopenhauer*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 79 (1998), S. 137–148.
- Itta, Klaus, *Zur Überwindung des großen Ekels vor dem Leben: Ein interreligiöser und interdisziplinärer Dialog – orientiert am Leitfaden der Dekonstruktion des dualistischen Denkens und Wollens*. Hamburg: Kovač, 2010.
- Jahraus, Oliver, *Das „monomanische“ Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1992.
- Jahraus, Oliver, *Intertextualität als Verfahren*, in: *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler, 2018, S. 463–467.
- Jansen, Georg, *Prinzip und Prozess Auslöschung: Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Jauß, Hans Robert, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Abschiedsvorlesung von Hans Robert Jauß am 11. Februar 1987 anlässlich seiner Emeritierung mit einer Ansprache des Rektors der Universität Konstanz, Horst Sund*. Konstanz: Universitätsverlag, 1987.
- Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning. München: Fink, 1975, S. 126–162.

- Judex, Bernhard, *Thomas Bernhard: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck, 2010.
- Jurdzinski, Gerald, *Leiden an der Natur: Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1984.
- Kahl, Joachim, *Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“*, in: *Aufklärung und Kritik* 44.4 (2012), S. 223–229.
- Kaiser, Herbert, *Jean Paul lesen: Versuch über seine poetische Anthropologie des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- Karthus, Ulrich, *Der andere Zustand: Zeitstrukturen im Werke Robert Musils*. Berlin: Erich Schmidt, 1965.
- Kathrein, Karin, „*Es ist eh alles positiv*“: *Thomas Bernhard über seine Bücher, seine Feinde und sich selbst*, in: *Thomas Bernhard: Portraits. Bilder & Texte*, hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1991, S. 187–191.
- Kiss, Endre, *Brochs Stellung zu Nietzsche*, in: *Hermann Broch und seine Zeit: Akten des internationalen Broch-Symposiums Nice 1979*. Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A, Bd. 6, hg. von Richard Thieberger. Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas: Lang, 1980, S. 88–96.
- Kita-Huber, Jadwiga, *Jean Paul und das Buch der Bücher: Zur Poetisierung biblischer Metaphern, Texte und Konzepte*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015.
- Klinkert, Thomas, *Tobias Heyl, Zeichen und Dinge, Kunst und Natur. Intertextuelle Bezugnahmen in der Prosa Thomas Bernhards*, in: *Arbitrium*, 17.2 (1999), S. 244–245.
- Klug, Christian, *Interaktion und Identität: Zum Motiv der Willensschwäche in Thomas Bernhards „Auslöschung“*, in: *Modern Austrian Literature*, 23.3/4 (1990), S. 16–37.
- Klug, Christian, *Simultane Widersprüche: Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der „Finsternis“-Metapher*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 64 (1986), S. 132–136.

- Kobs, Jörgen, *Kafka: Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten*, hg. von Ursula Brech. Bad Homburg V.D.H.: Athenäum Verlag, 1970.
- Kocyba, Hermann, *Hermann Broch: Der Schatten Nietzsches – Hermann Broch und der Zerfall der Werte*, in: *Nietzsche im Horizont der Literatur*, hg. von Jutta Georg, Renate Reschke und Vivetta Vivarelli. Paderborn: Fink, 2022, S. 33–43.
- Kohl, Sarah, *Die Komödie der Kultur: Die Philosophie Schopenhauers als Rezeptionsphänomen unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Aufnahme durch Thomas Bernhard*. Hamburg: Kovač, 2014.
- Kohl, Sarah, *Kleist, Klo, Klima: Die karnevaleske Verkehrung von Schopenhauers Kunstmetaphysik in Alte Meister*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2009/10), S. 177–195.
- Komáromi, Sándor, *Anarchie und Roman: Zum Problem des Zerfalls bei Hermann Broch und Thomas Bernhard*, in: *Hermann Broch: Perspektiven interdisziplinärer Forschung*, hg. von Árpád Bernáth, Michael Kessler und Endre Kiss. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998, S. 57–69.
- Kommerell, Max, *Jean Paul*. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Klostermann, 1977.
- Koopmann, Helmut, *Doktor Faustus*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, 1990, S. 475–497.
- Koopmann, Helmut, *Humor und Ironie*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, 1990, S. 836–853.
- Köpke, Wulf, *Erfolglosigkeit: Zum Frühwerk Jean Pauls*. München: Fink, 1977.
- Korte, Hermann, *Dramaturgie der »Übertreibungskunst«: Thomas Bernhards Roman »Auslöschung. Ein Zerfall«*, in: *Text + Kritik* 43 (1991), Thomas Bernhard, S. 88–103.
- Kotelevskaya, Vera, *Jean Paul's „Siebenkäs“ as an explicit and implicit intertext in Thomas Bernhard's fiction*, in: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)* 122 (2017), S. 57–60. Auch online unter: <http://dx.doi.org/10.2991/ipc-16.2017.16> (Letzter Aufruf: 05.03.2025)

- Krämer, Olav, *Denken erzählen: Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2009.
- Kremer, Detlef, *Ekphrasis. Fensterblick und Fotografie in Thomas Bernhards später Prosa*, in: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, hg. von Franziska Schöbeler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 191–207.
- Kreutzer, Leo, *Erkenntnistheorie und Prophetie: Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Tübingen: Niemeyer, 1966.
- Kristeva, Julia, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, übersetzt von Michel Korinman und Heiner Stück, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3, hg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, S. 345–375.
- Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, übersetzt und mit einer Einleitung vers. von Reinhold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Kundera, Milan, *Das Vermächtnis von Brochs Schlafwandlern*, in: *Hermann Broch*, hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 33–39.
- Kundera, Milan, *Verratene Vermächtnisse: Essay*, übersetzt von Susanna Roth. Frankfurt am Main: Fischer, 2014.
- Langendorf, Nikolaus, *Schimpfkunst: Die Bestimmung des Schreibens in Thomas Bernhards Prosawerk*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2001.
- Langer, Renate, *Die Schwierigkeit, mit Wolfsegg fertig zu werden: Thomas Bernhards „Auslöschung“ im Kontext der österreichischen Schloßromane nach 1945*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 197–214.
- Langner, Beatrix, *Jean Paul, Meister der zweiten Welt: Eine Biographie*. München: Beck, 2013.

- Large, Duncan, *Zerfall der Werte: Broch, Nietzsche, Nihilism*, in: *Ecce Opus: Nietzsche-Revisionen im 20. Jahrhundert*, hg. von Rüdiger Görner und Duncan Large. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, S. 65–82.
- Liang, Xijiang, *Mystery and Nothingness: A Phenomenological Interpretation of Values in Hermann Broch's Novel The Death of Virgil*. Changchun: Jilin University Press, 2010.
- [梁锡江：《神秘与虚无：布洛赫小说维吉尔之死的价值现象学阐释》，长春：吉林大学出版社，2010年。]
- Lindemann, Gisela, *Fantaisie und Phantasie: Zu einer Szene in Jean Pauls Roman Siebenkäs*, in: *Jean Paul*. Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 1983, S. 65–76.
- Link, Hannelore, *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1976.
- Liu, Yongqiang und Xiaomeng Zang, „Die Kunst ist das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig“. *Über eine paradoxe Kunstauffassung in Thomas Bernhards Alte Meister*, in: *Literaturstraße* 23.1 (2022), S. 229–244.
- Liu, Yongqiang und Xiaomeng Zang, *Wille, Genie, Musik: Thomas Bernhards Schopenhauer-Rezeption im Roman Der Untergeher*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 54.3 (2022), S. 135–150.
- Long, J. J., „Die Teufelskunst unserer Zeit“? *Photographic Negotiations in Thomas Bernhard's "Auslöschung"*, in: *Modern Austrian Literature*, 35.3/4 (2002), S. 79–96.
- Lubkoll, Christine, *'Aus-Lese': Intertextuelle Bezüge in Thomas Bernhards Roman Auslöschung*, in: *Neue Aspekte Der Literaturwissenschaft: Kulturthema Essen – Intertextualität – produktive Verfahren*, hg. von Max Leonhard. [Traunstein]: Deutscher Germanistenverband, Fachgruppe der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer, Landesverband Bayern, 1995, S. 47–57.
- Lütkehaus, Ludger, *Nichts: Abschied vom Sein, Ende der Angst*. Zürich: Haffmans, 1999.

- Lützel, Paul Michael, *Die Schriftsteller und Europa: Von der Romantik bis zur Gegenwart*. München; Zürich: Piper, 1992.
- Lützel, Paul Michael, *Endzeit und religiöses Chaos: Brochs Esch oder die Anarchie und Grünewalds Kreuzigung*, in: *Fin de siècle – Fin du millénaire: Endzeitstimmungen in der deutschsprachigen Literatur*, hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2001, S. 101–112.
- Lützel, Paul Michael, *Hermann Broch und die Moderne: Roman, Menschenrecht, Biografie*. München; Paderborn: Fink, 2011.
- Lützel, Paul Michael, Hermann Broch: *Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. München: Winkler, 1973.
- Ma, Jian, „Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.“ *Das Überschreiten der Grenze zum ersehnten Ideal in den späteren Gedichten Ingeborg Bachmanns*, in: *Eurostudies* 7.1-2 (2011), S. 181–190.
- Maier, Thomas, *Der Vernichtglaube: Die Diagnose der modernen Systemphilosophie in Jean Pauls „Selina“*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1994.
- Mandelkow, Karl Robert, *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“: Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*. Heidelberg: Winter, 1962.
- Mann, Thomas, *Dem Dichter zu ehren: Franz Kafka und ›Das Schloss‹*, in: Ders., *Reden und Aufsätze*. Bd. 2, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. X, 2. Aufl., Zürich: Buchclub Ex Libris, 1975, S. 771–779.
- Mariacher, Barbara, *Die Beziehungen zwischen den Gegensätzen: Zu Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein Zerfall*, in: *Nicht (aus, in, über, von) Österreich: Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, hg. von Tamás Lichtmann. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1995, S. 241–252.

- Marsoner, Karin, *Musikalische Gestaltungsvorgänge in Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch. Wien; Graz: Universal Edition, 2000, S. 153–168.
- Martin, Charles W., *The nihilism of Thomas Bernhard: The portrayal of existential and social problems in his prose works*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 1995.
- Mautner, Josef P., „In ihre fürchterlichen Geschichtsabgründe hinunter zu schauen“: *Thomas Bernhards Auslöschung (1988) als Auslöschung der Geschichte*, in: *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*, hg. von Ina Ulrike Paul und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 215–233.
- Mehigan, Tim, *From Kant to Schopenhauer: The philosophical discussion about science in Thomas Bernhard's baroque novel Das Kalkwerk*, in: *Gegenwartsliteratur* 13 (2014), S. 67–85.
- Mehigan, Tim, *Robert Musil*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Meier Ruf, Ursula, *Prozesse der Auflösung: Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils „Drei Frauen“*. Bern; Berlin; Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1992.
- Meyer, Herman, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. München: Carl Hanser Verlag, 1963.
- Michaelis, Rolf, *Vernichtungsjubel: Thomas Bernhards monumentales Prosawerk „Auslöschung – Ein Zerfall“*. Politisches Pamphlet und Roman der Trauer, in: *Die Zeit*. 03.10.1986.
- Michelsen, Peter, *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.
- Mittermayer, Manfred, „Die Meinigen abschaffen“: *Das Existenzgefüge des Franz-Josef Murau*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 116–131.

- Mittermayer, Manfred, *Thomas Bernhard*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995.
- Mittermayer, Manfred, *Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre: Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards Auslöschung*, in: *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*, hg. von Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 159–173.
- Müller-Funk, Wolfgang, *Die Farbe Blau: Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen*. Wien: Verlag Turia + Kant, 2000.
- Müller-Funk, Wolfgang, *Die Frau und das Fremde: Anmerkungen zu Robert Musils Drei Frauen*, in: Ders., *Komplex Österreich: Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Sonderzahl, 2009, S. 195–205.
- Müller-Funk, Wolfgang, *Drei Frauen (1924)*, in: *Robert-Musil-Handbuch*, hg. von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2016, S. 199–224.
- Müller-Richter, Klaus, *Bild, Symbol und Gleichnis: Die Metapher in der Poetologie der klassischen Moderne*, in: *Der Streit um die Metapher: Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke: Mit kommentierenden Studien*, hg. von Klaus Müller-Richter, Arturo Larcati, Robert Matthias Erdbeer und Daniela Schmeiser. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2016, S. 70–89.
- Müller-Richter, Klaus, und Arturo Larcati, *Metapher und Geschichte: Die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1965)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007.
- Müller, André, *Der Wald ist groß, die Finsternis auch: Ein Gespräch mit Thomas Bernhard*, in: *Die Zeit*. 29.06.1979.
- Müller, Götz, *Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“*, in: Ders., *Jean Paul im Kontext: Gesammelte Aufsätze*, hg. von Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. S. 104–124.
- Müller, Götz, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen: Niemeyer, 1983.

- Mulligan, Kevin, und Armin Westerhoff, *Statt einer Einleitung: Drei Stichworte und zwei Kontexte zu Robert Musil*, in: Dies. (Hrsg.), *Robert Musil – Ironie, Satire, falsche Gefühle*. Paderborn: mentis, 2009, S. 7–11.
- Naqvi, Fatima, *Bernhard und die Musilsche Tradition: „Andere Zustände“ in Amras*, in: *„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“: Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard*, hg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien: Praesens Verlag, 2010, S. 161–176.
- Naumann, Ursula, *Predigende Poesie: Zur Bedeutung von Predigt, geistlicher Rede und Predigertum für das Werk Jean Pauls*. Nürnberg: Carl, 1976.
- Nickel, Eckhart, *Flaneur: Die Ermöglichung der Lebenskunst im Spätwerk Thomas Bernhards*. Heidelberg: Manutius Verlag, 1997.
- Nienhaus, Birgit, *Rom als Zentrum der Welt? Die Topografie einer Stadt bei Thomas Bernhard*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2005/06), S. 119–138.
- Novello, Riccarda, *Die „rücksichtslose Freiheit“ des Neinsagens: Bernhards Auslöschung und die Philosophie Schopenhauers*, in: *Studia theodisca* VIII (2001), S. 153–164.
- Nussbaum, Martha C., *Nietzsche, Schopenhauer und Dionysos*, in: *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer, Schelling, Nietzsche*, hg. von Lore Hühn und Philipp Schwab. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2011, S. 319–355.
- Nutting, Peter West, *Kafka's „Strahlende Heiterkeit“: Discursive Humor and Comic Narration in Das Schloß*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57 (1983), S. 651–678.
- Pape, Walter, *„Das Haus, in dem ich hier wohne, ist eine Ruine“: Metaphern und Symbole des Raumes als Konstituenten von kultureller Identität bei Thomas Bernhard und Franz Tümler*, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 13 (2004), S. 217–228.
- Pekar, Thomas, *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*. München: Fink, 1989.

- Peng, Yi, *Erlösung der Welt durch Essayismus: Robert Musils literarisches Denken im Kontext der Modernekritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023.
- Petr, Pavel, *Kafkas Spiele: Selbststilisierung und literarische Komik*. Heidelberg: Winter, 1992.
- Pfabigan, Alfred, *Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Sonderzahl, 2009.
- Pfister, Manfred, *Konzepte der Intertextualität*, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 1–30.
- Pfister, Manfred, *Zur Systemreferenz*, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 52–58.
- Pietzcker, Carl, *Das Grotteske*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 197–211.
- Rauch, Marja, *Vereinigungen: Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Rehberg, Peter, *Lachen lesen: Zur Komik der Moderne bei Kafka*. Bielefeld: Transcript, 2007.
- Reimarus, Hermann Samuel, *Die Vernunftlehre: Als eine Anweisung zum richtigen Gebrauche der Vernunft in dem Erkenntniß der Wahrheit, aus zwoen ganz natürlichen Regeln der Einstimmung und des Widerspruchs hergeleitet*. 5. Aufl., Hamburg; Kiel: Bohn, 1790.
- Ring, Andrea, *Jenseits von Kuhschnappel: Individualität und Religion in Jean Pauls Siebenkäs. Eine systemtheoretische Analyse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

- Ritzer, Monika, *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Robertson, Ritchie, *Bernhard's Frost and the philosophy of pessimism*, in: *Thomas Bernhard: Language, History, Subjectivity*, hg. von Katya Krylova und Ernest Schonfield. Leiden; Boston: Brill, 2023, S. 89–105.
- Rose, Ulrich, *Poesie als Praxis: Jean Paul, Herder und Jacobi im Diskurs der Aufklärung*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1990.
- Rugenstein, Kai, *Humor: Die Verflüssigung des Subjekts bei Hippokrates, Jean Paul, Kierkegaard und Freud*. Paderborn: Fink, 2014.
- Scheffler, Markus, *Kunsthafß im Grunde: Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa*. Heidelberg: Winter, 2008.
- Scheit, Gerhard, *Komik, Ironie, Übertreibung*, in: *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler, 2018, S. 452–456.
- Schings, Hans-Jürgen, *Der anthropologische Roman: Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung*, in: *Deutschlands kulturelle Entfaltung: Die Neubestimmung des Menschen*, hg. von Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann und Rudolf Vierhaus. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016, S. 247–275.
- Schlant, Ernestine, *Die Philosophie Hermann Brochs*. Bern; München: Francke, 1971.
- Schmid, Wilhelm, *Die Philosophie wird uns lehren zu leben: Die Neuübersetzung der »Essais« und neue Literatur zu Montaigne*, in: *Philosophische Rundschau* 48.2 (2001), S. 124–135.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm, *Maschine und Teufel: Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*. Freiburg [u.a.]: Alber, 1975.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, *Die Tragödien sind die Komödien oder die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft*, in: *Kontinent Bernhard: Zur*

- Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, hg. von Wolfram Bayer. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995, S. 15–30.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, *Thomas Bernhard's Poetics of Comedy*, in: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, hg. von Matthias Konzett. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2010, S. 105–115.
- Schmitz-Emans, Monika, *Das Leben Fibels als Transzendentalroman: Eine Studie zu Jean Pauls poetischen Reflexionen über Sprache und Schrift*, in: *Aurora* 52 (1992), S. 143–166.
- Schmitz-Emans, Monika, *Religious discourse and metapoetic reflection in Jean Paul's novels: The Rede des toten Christus, the Clavis Fichtiana, and Kain's monologue in Der Komet*, in: *Neohelicon* 42 (2015), S. 389–402.
- Schmitz-Emans, Monika, *Schnupftuchsknoten oder Sternbild: Jean Pauls Ansätze zu einer Theorie der Sprache*. Bonn: Bouvier, 1986.
- Schneider, Stephan Marc, „Blick durch Bernhards Weltenstück“ ... weil er kein Lied mehr singen kann ... Ein Versuch, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch. Wien; Graz: Universal Edition, 2000, S. 190–202.
- Schultheiß, Helga, *Wie überleben? Alles weglachen! Die Auslöschung von Österreichs Lieblingsfiesling Thomas Bernhard: schön bö!* in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 79–85.
- Schulz, Walter, *Philosophie in der veränderten Welt*. Pfullingen: Neske, 1984.
- Sebald, Winfried G., *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1991.
- Seydel, Bernd, *Die Vernunft der Winterkälte: Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986.

- Simmel, Georg, *Schopenhauer und Nietzsche: Ein Vortragszyklus*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1907.
- Sokel, Walter H., *Franz Kafka – Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst*. München; Wien: Langen/Müller, 1964.
- Sokel, Walter H., *Franz Kafka: Der Prozess (1925)*, in: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen*, hg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983, S. 110–127.
- Sölle, Dorothee, *Realisation: Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973.
- Sorg, Bernhard, *Überlebenskunst: Zur Schopenhauer-Rezeption bei Thomas Bernhard und Arno Schmidt*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch 74* (1993), S. 137–150.
- Steinecke, Hartmut, *Hermann Broch und der polyhistorische Roman: Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn: Bouvier, 1968.
- Stevens, Adrian, *Schimpfen als künstlerischer Selbstentwurf: Karneval und Hermeneutik in Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *Thomas Bernhard: Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposion*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens und Fred Wagner. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1997, S. 61–91.
- Strelka, Joseph, *Zu den Funktionen der Ironie in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Robert Musil: Essayismus und Ironie*, hg. von Gudrun Brokoph-Mauch. Tübingen: Francke, 1992, S. 37–47.
- Szabó, László V., *Hermann Broch und Friedrich Nietzsche: Der Tod des Vergil zwischen Zerfall und Umwertung der Werte*, in: *Hermann Broch – ein Engagierter zwischen Literatur und Politik*, hg. von Österreichische Liga für Menschenrechte. Innsbruck; Wien; Bozen: Studien Verlag, 2004, S. 59–75.

- Tabah, Mireille, *Dämonisierung und Verklärung: Frauenbilder in „Auslöschung“*, in: *Antiautobiografie: Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 148–158.
- Tabah, Mireille, *Die Methode Misogynie in „Auslöschung“*, in: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*, hg. von Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 77–82.
- Tabah, Mireille, *Narrentum und Anarchie. Thomas Bernhards subversive Poetik des Lächerlichen*, in: *Thomas Bernhard: Persiflage und Subversion*, hg. von Mireille Tabah und Manfred Mittermayer. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2013, S. 15–26.
- Thill, Anne, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Thorpe, Kathleen, *Reading the Photographs in Thomas Bernhard's Novel Auslöschung*, in: *Modern Austrian Literature*, 21.3/4 (1988), Special Thomas Bernhard Issue, S. 39–50.
- Tran, Tuan, *Asiatische Philosophie: Schopenhauer und Buddhismus*. Nordhausen: Traugott Bautz, 2007.
- Treichel, Hans-Ulrich, *Auslöschungsverfahren: Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. München: Fink, 1995.
- Vancea, Georgeta, *Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 119 (2000), S. 133–147.
- Vietta, Silvio, *Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Vogl, Joseph, *Kafkas Komik*, in: *Kontinent Kafka: Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8, 2006, S. 72–87.

- Vogt, Steffen, *Wolfsegg und Österreich: Ein Blick in die »heimatlichen Karten« des Franz-Josef Murau*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2009/10), S. 39–54.
- Vollhardt, Friedrich, *Hermann Brochs geschichtliche Stellung: Studien zum philosophischen Frühwerk und zur Romantrilogie »Schlafwandler« (1914–1932)*. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Anderer Zustand*, in: *Robert-Musil-Handbuch*, hg. von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2016, S. 710–712.
- Walitsch, Herwig, *Thomas Bernhard und das Komische: Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte „Alte Meister“ und „Die Macht der Gewohnheit“*. Erlangen: Palm und Enke, 1992.
- Walser, Martin, *Beschreibung einer Form*. München: Carl Hanser Verlag, 1961.
- Waszak, Tomasz, *Das zerstreute Kunstwerk und die Zusammenleser: Über Multitextualität als literarisches Motiv, theoretisches Konzept und empirische Rezeptionspraxis, mit besonderer Berücksichtigung eines Bernhardschen Multitexts*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005.
- Weber, Hermann, *An der Grenze der Sprache: Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1986.
- Weinzierl, Ulrich, *Bernhard als Erzieher: Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *The German Quarterly*, 63.3/4 (1990), S. 455–461.
- Weiss, Walter, *Franz Kafka – Thomas Bernhard: Ein Teil-Vergleich*, in: *London German Studies* 2 (1983), S. 184–198.
- Wellershoff, Dieter, *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010.
- Weltsch, Felix, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*. Berlin-Grunewald: Herbig, 1957.

- Wiethölter, Waltraud, *Witzige Illumination: Studien zur Ästhetik Jean Pauls*. Bd. 58. Studien zur deutschen Literatur. Tübingen: Niemeyer, 1979.
- Willemsen, Roger, *Robert Musil: Vom intellektuellen Eros*. München [u.a.]: Piper, 1985.
- Wohlleben, Doren, „*Verlöschen der Gesichter in der Landschaft*“: *Porträts in Hermann Brochs Die Schlafwandler*, in: *Hermann Broch und die Künste*, hg. von Alice Stašková und Paul Michael Lützeler. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2009, S. 39–54.
- Wohlleben, Doren, *Metaphysischer Humor zwischen Romantik und Moderne in Hermann Brochs „Die Schuldlosen“*, in: *Hermann Broch und die Romantik*, hg. von Doren Wohlleben und Paul Michael Lützeler. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2014, S. 167–183.
- Wolff, Christian von, *Vernünfftige Gedancken von Gott, Der Welt Und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Den Liebhabern der Wahrheit*. Bd. [1], 3. Aufl., Halle: Renger, 1725.
- Zang, Xiaomeng, *Die Transzendenz des Nichts: Über den Humor in Jean Pauls Siebenkäs und Thomas Bernhards Auslöschung*, in: *Literaturstraße 25.2* (2024), S. 107–123.
- Zelinsky, Hartmut, *Thomas Bernhards »Amras« und Novalis*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 24–33.
- Zhao, Leilian, *Humor, poetischer Geist und Göttlichkeit bei Jean Paul, am Beispiel der Vorschule der Ästhetik und des Siebenkäs*, in: *Literaturstraße 18.2* (2017), S. 117–128.
- Zhao, Leilian, *On the Poetics of Humor and Humorous Narratives by the German Writer Jean Paul*. Beijing: China Renmin University Press, 2022.
- [赵蕾莲: 《德国作家让·保尔幽默诗学与幽默叙事研究》, 北京: 中国人民大学出版社, 2022年。]
- Zhao, Leilian, *On the Poetics of Humor in Jean Paul's Vorschule der Ästhetik*, in: *Tongji University Journal Social Science Section 29.4* (2018), S. 12–24.

[赵蕾莲：《让·保尔〈美学预备学校〉中的幽默诗学》，《同济大学学报（社会科学版）》2018年第29卷第4期，第12-24页。]

Lexika

Ästhetische Grundbegriffe. Dekadent – Grotesk. Bd. 2. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. M – Z. Bd. 2, 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Wolfgang Pfeifer. Berlin: Akademie Verlag, 1993.

Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart: Kröner, 2008.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2, hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: de Gruyter, 2000.

Danksagung

Als ich die letzte Fassung der vorliegenden Arbeit fertigstellte, neigte sich der Frühling in Heidelberg bereits dem Ende zu. Es sind nun schon acht Jahre vergangen, seit ich mein Studium hier begonnen habe. Ich bin dankbar dafür, dass ich in Heidelberg, einer Stadt, in der Goethe sein Herz verlor, diese prägende Lebensphase verbringen und mich der literarischen und philosophischen Welt widmen konnte.

Ich möchte mich bei vielen Menschen bedanken, die mich auf ihre Weise begleitet und unterstützt haben. Mein erster Dank gilt meiner Betreuerin Prof. Dr. Gertrud Maria Rösch, ohne deren Betreuung diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Dank ihrer Organisation, auch während der Corona-Pandemie, hatte ich die Gelegenheit, meine Forschungsergebnisse in internationalen und interdisziplinären Doktorandenkolloquien zu präsentieren, in denen ich vielfältige Inspirationen und wertvolle Anregungen erhalten habe. Ebenso gilt mein Dank Prof. Dr. Julia Bohnengel, die das Zweitgutachten für meine Doktorarbeit übernommen hat. In ihrem Seminar während meines Masterstudiums habe ich meine erste Hausarbeit über Thomas Mann, Nietzsche und Schopenhauer verfasst, was eine solide Grundlage für meine weitere Forschung gebildet hat.

Einen besonderen und herzlichen Dank schulde ich Herrn Dr. Michael Haase, der der Betreuer meiner Masterarbeit war. Gemeinsam haben wir den ersten Zugang zum endgültigen Thema meiner Dissertation gefunden. Einerseits hat er eine strenge wissenschaftliche Haltung und stellt hohe akademische Anforderungen, andererseits hat er stets ein offenes Ohr für mich und hat mir genügend Freiraum gewährt, damit ich die Forschung auf meine eigene Weise vorantreiben konnte. Ich danke ihm für seine fachlichen Hinweise, aufschlussreichen Gespräche und motivierende Ermutigung. Ohne seine Hilfe wäre die vorliegende Arbeit nicht zustande gekommen.

Zudem bin ich meinen Lehrer*innen während meines Bachelorstudiums an der Zhejiang-Universität zu Dank verpflichtet, insbesondere Prof. Dr. Yongqiang Liu, der mir

viel Mut zur Weiterbildung gegeben und mir während des Verfassens meiner Doktorarbeit umfassend geholfen hat.

Außerdem danke ich Hedwig Schilling und Dr. Marianne Laurig für das sorgfältige Korrekturlesen. Mein besonderer Dank gilt auch Jakob Erlei, der nicht nur beim Korrekturlesen meiner Master- und Doktorarbeit geholfen, sondern auch geduldig meine zahlreichen Fragen zur deutschen Grammatik beantwortet hat.

Ebenfalls möchte ich meinen Freund*innen danken, besonders Ke Ma, Jing Yang, Yu Zhang, Dr. Chang Qiao, Yuqi Wang und Yue Li, für ihre Begleitung und Ermutigung. Außerhalb der theoretischen und akademischen Welt haben sie einen anderen entspannenden und vitalen Raum geschaffen, sodass ich mich während der Doktorandenzeit nicht allein gefühlt habe.

Mein weiterer Dank gilt Zerong W. „Grau ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum“. Als ich mich mit dem Nichts als meinem Forschungsgegenstand beschäftigte, half er mir auf eine direkte Weise, mir einen Sinn des Daseins zu verleihen.

Mein herzlichster Dank geht an meine Mutter Jie Li und meinen Vater Bin Zang, die angesichts des von mir gewählten akademischen Weges und Lebensstils inniges Verständnis und bedingungslose Unterstützung zeigen. Sie sind stets mein fester Rückhalt.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich besonders dem China Scholarship Council (CSC), dessen Unterstützung es mir ermöglicht hat, mich ohne finanzielle Sorgen auf meine Forschung zu konzentrieren.