

Tom Rojo Poller

Strategien der Musikalisierung von Literatur

Eine exemplarische Untersuchung der Erzählung

Gehen von Thomas Bernhard

Abstract:

Die vorliegende Arbeit untersucht anhand von Thomas Bernhards Erzählung *Gehen* literarische Strategien, mit Hilfe derer sich Literatur in Struktur und Wirkung an Musik annähern kann.

Der einleitende theoretische Teil skizziert eine gleichermaßen auf semiotischen wie phänomenologischen Ansätzen basierende Methodologie zum Vergleich von Musik und Literatur, die im zweiten analytischen Teil konkret am Text von *Gehen* erprobt wird. Dabei zeigt sich, dass die Erzählung durch ihre formale wie sprachliche Gestalt eine spezifische Musikalität besitzt, die von der inhaltlichen Ebene zwar unabhängig ist, gleichwohl aber – so versucht der dritte, interpretatorische Teil der Arbeit nachzuweisen – den semantischen wie expressiven Gehalt des Textes prägt.

Inhaltsverzeichnis:

1.	Theorie	1
1.1.	Methodologische Vorbemerkung	1
1.2.	Grundlegendes zum Vergleich von Musik und Literatur	3
1.3.	Semiotik	8
1.3.1.	Zur Terminologie	9
1.3.2.	Arten der Bezugnahme: Denotation und Exemplifikation	11
1.3.3.	Syntagma und Syntax	16
1.4.	Phänomenologie des Zeitbewusstseins	19
1.4.1.	Retention und Reproduktion	20
1.4.2.	Protention und Proproduktion	25
2.	Analyse	29
2.1.	Vorbemerkung	29
2.2.	Zum Forschungsstand	30
2.3.	Strategien literarischer Musikalisierung in <i>Gehen</i>	38
2.3.1.	Strategien der materialen Exemplifizierung	38
2.3.1.1.	Wiederholung	38
2.3.1.2.	Varietas	45
2.3.2.	Strategien der semantischen Internalisierung	50
2.3.2.1.	Kontrast und Antithese	52
2.3.2.2.	Suggestion, Pseudologik, Aura	54
2.3.3.	Strategien der Assimilation an musikalische Zeitgestaltung	61
2.3.3.1.	Re- und Protentionalisierung	61
2.3.3.2.	Form als Klanggeschehen	67
2.4.	Zusammenfassung	72
3.	Interpretation	74
3.1.	Sprache als Figur	76
3.2.	Verrücktheit als Verrückung	81
3.3.	Ausdruck als Sinn	90
4.	Anhang	96
4.1.	Wortwiederholungsfrequenzen	96
4.2.	(Re- und protentionale) Präsenzzone prominent wiederholter Wörter	100
4.3.	Detailanalyse (re- und protentionaler) Präsenzzone auf S. 7/8	102
5.	Literaturverzeichnis	107

1. Theorie

1.1. Methodologische Vorbemerkung

Untersuchungen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von musikalischen und literarischen Werken thematisieren, beginnen fast schon obligatorisch mit dem Hinweis, dass ihnen gesicherte methodologische Grundlagen weitgehend fehlen. Und tatsächlich ist seit dem 1984 von Steven Paul Scheer herausgegebenen Band *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, der die musikoliterarische Forschung zum ersten Mal in ihrer gesamten Bandbreite vorzustellen versuchte, keine größere Veröffentlichung (wenigstens in deutscher Sprache)¹ erschienen, die grundsätzlich neue Aspekte für einen wissenschaftlich fundierten Vergleich von Musik und Literatur erschlossen hätte. Vielmehr scheint seit einigen Jahren die Diskussion – vor allem von Seiten der Musikwissenschaft – durch eine allgemeine Skepsis geprägt zu sein, die zwar zu Recht vor unbedachten Strukturvergleichen und vorschnellen Parallelisierungen warnt,² dabei aber die Möglichkeit eines übergreifenden, tragfähigen Vergleichsmodells aus den Augen verliert und so terminologische Unklarheiten und Verwirrungen, die aus der Pluralität der methodologisch unausgearbeiteten und oft unverbundenen Einzelansätze resultieren, implizit manifestiert. Als paradigmatisch dafür können die Arbeiten von Albert Gier und Gerold W. Gruber aus dem Band *Musik und Literatur, Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* gelten. Gruber weist zwar in seinem Aufsatz „Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma“³ auf die historische Dimension der Theoretisierung des Wechselverhältnisses von Musik und Literatur hin,⁴ schließt

¹ Als einschlägige englischsprachige Publikation ist zu nennen: Werner Wolf: *A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta 1999. Trotz interessanter Ansätze und vor allem historisch aufschlussreicher Ergebnisse ist an Wolfs Buch der ungenau hergeleitete und unzureichend bestimmte Intermedialitätsbegriff (vgl. ebd. S. 46ff.) zu kritisieren, der kaum über die von Scheer geleistete Klassifizierung musikoliterarischer Formen hinausgeht.

² Calvin S. Brown: „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“, in: Steven Paul Scheer (Hrsg.): *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984, S. 31.

³ In: Albert Gier u. Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur – Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 19-33.

⁴ Wobei er seine historische Skizze im Barockzeitalter beginnt, in dem zwar das Paradigma des rhetorischen Systems Musik und Dichtung verband, eine grundsätzliche Ausdifferenzierung von Musik und Sprache aber schon gegeben war, die das antike Verständnis der ‚musiké‘ als untrennbarer Trias aus Musik, Dichtung und Tanz noch nicht gekannt hatte. Sinnvoll wäre daher, noch weiter zurückzublicken und den historischen Prozess der theoretischen Ausdifferenzierung (die der praktischen wahrscheinlich zeitverschoben folgte) hin zum modernen Musikverständnis bis zu seinem Anfang zurückzuverfolgen, den man – indiziert durch den mit dem Wandel des Mimesis-Begriffs einhergehenden unterschiedlichen Gebrauch des musiké-Begriffes bei Aristoteles (in den *Politika* und der *Poetik*) – etwa ins vierte vorchristliche Jahrhundert datieren kann (vgl. Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954).

daraus aber nicht auf die grundsätzliche und potentiell erfolversprechende Attraktivität einer komparativen musikoliterarischen Theoriebildung, sondern betont die ideologische und historische Begrenztheit, die sich in den historisch unterschiedlich formulierten Beziehungen der beiden Künste immer wieder neu formiere. Der Weg, der aus diesem „komparativen Dilemma“ führen könnte, wird von Gruber in Anschluss an einen Gedanken von Carl Dahlhaus mit dem Hinweis auf eine „mittlere Schicht zwischen musikalischer Syntax und Semantik“, die „die eigentliche Ebene eines Vergleichs oder eines möglichen Berührungspunktes von Literatur/Sprache und Musik“⁵ darstellen könnte, nur sehr vage angedeutet, so dass der von Albert Gier konstatierte ‚manque de clairvoyance‘⁶ auch von Gruber nicht kompensiert werden kann und sich stattdessen Giers auf die Schwierigkeiten musikoliterarischer Vergleiche von Sprache und Musik bezogenes Diktum zu bestätigen scheint: „Wort oder Ton? Ihre Beziehung zueinander ist zu komplex, als dass sie sich ohne weiteres auf den Begriff bringen ließe“⁷.

In nuce ist die in Grubers und Giers Aufsätzen zum Ausdruck kommende komparative Reserviertheit sicherlich berechtigt. Schon in Scheers Handbuch hat Calvin S. Brown warnend bemerkt:

„Durch ihre Ähnlichkeit sind die beiden Künste [Musik und Literatur] in hohem Grade vergleichbar, aber jeder, der sich anschickt, Vergleiche anzustellen, muß sich vor zwei grundlegenden Gefahren hüten, die einen großen Teil der Arbeit von Dilettanten auf diesem Gebier wertlos machen. Caveat comparator!“⁸

Die erste Gefahr, so Brown, zeige sich in Urteilen, die auf privaten oder vom Autor bzw. Komponisten suggerierten Assoziationen beruhen und daher keinen übersubjektiven Geltungsanspruch rechtfertigen könnten, die andere Gefahr bestehe in terminologischen Verwirrungen, die auf einen unreflektierten Sprachgebrauch zurückgingen. Die im Vorfeld dieser Arbeit gesichtete und später teilweise besprochene Forschungsliteratur zum Themenkomplex ‚Musik bei Thomas Bernhard‘ ist – soviel sei vorausgeschickt – in nicht geringem Maße von diesen beiden Fehlerquellen betroffen. Zurückzuführen ist das einerseits auf eine zu naive Forschungshaltung, die sich darauf beschränkt, die von Bernhard zahlreich und suggestiv gelegten musikalischen Spuren teils mit erheblicher detektivischer und oft bewundernswert phantasievoller Energie in einen aufwändig konstruierten intertextuellen bzw. -medialen

⁵ Gerold W. Gruber: „Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma“, in: Albert Gier u. Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur – Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 19-33.

⁶ Vgl. Albert Gier: „»Parler, c’est manquer de clairvoyance«, Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema“ in: Albert Gier u. Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur – Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 9-17.

⁷ Ebd., S. 16.

⁸ Calvin S. Brown: „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“ in: Steven Paul Scheer (Hrsg.): *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984, S. 29.

Rahmen zu stellen. Andererseits kommt bei vielen Autoren, die im Fall der Bernhardliteratur fast durchweg ausgebildete Literaturwissenschaftler sind, schlicht eine ungenügende musikalische Fachkenntnis hinzu, die unbedachte und teilweise mit musiktheoretischen Fehlern gespickte Vergleiche zur Folge hat.

Die für meine vergleichende Perspektive auf *Gehen* grundlegenden und im Folgenden vorgestellten theoretischen Ausgangspunkte sollen zweierlei leisten: einerseits die Grundzüge für eine konsistente und kohärente theoretische Basis liefern, auf der ein allgemeiner Vergleich wesentlicher Merkmale von Musik und Literatur möglich wird, andererseits die spezifisch für die Betrachtung der Erzählung *Gehen* wichtigen methodologischen Aspekte exponieren.

1.2. Grundlegendes zum Vergleich von Musik und Literatur

Die Annahme, dass Musik und Literatur miteinander sinnvoll verglichen werden können, setzt voraus, dass zwischen beiden Künsten neben den notwendigerweise anzunehmenden Differenzen signifikante Ähnlichkeiten bestehen. Zieht man den offensichtlichen Unterschied in Betracht, dass Literatur ein Subsystem des Kommunikationssystems Sprache (oder mit Lotman: ein „sekundäres modellbildendes System“⁹) darstellt, während Musik keinem vergleichbaren Obersystem zugeordnet werden kann,¹⁰ wird man die grundlegenden Ähnlichkeiten von Musik und Literatur zunächst im Vergleich von Musik und Sprache suchen,¹¹ um im zweiten Schritt zu bestimmen, wie Literatur die festgestellten Ähnlichkeiten modifizieren und sich an Musik bzw. – ebenso umgekehrt – wie Musik sich an Literatur annähern kann.

Als Ausgangspunkt eines systematischen Vergleichs zwischen Musik und Literatur bieten sich Merkmale an, die die jeweilige Kunstform in ihrer materialen Beschaffenheit und Verfasstheit wesentlich konstituieren, da ästhetische oder soziale Funktionen und Kontexte, die unter Umständen auf den ersten Blick sehr ähnlich und daher für einen Vergleich brauchbar erscheinen, einerseits das für eine systematische Perspektive nötige Maß an Allgemeingültig-

⁹ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 22.

¹⁰ Vorschläge, die alltägliche akustische Umwelt oder – etwas partikulärer – akustische Signale wie Hupen, Sirenen etc. als ein solches Obersystem anzusehen, scheinen wenig plausibel, da diese Klang-Phänomene in aller Regel keine Voraussetzung für ein adäquates Erfassen von Musik sind (während das Verständnis von Literatur an Sprachkompetenz gebunden ist).

¹¹ Tatsächlich wird der systematische Vergleich von Musik und Literatur zumeist pauschal unter der Thematik ‚Musik und Sprache‘ abgehandelt, ohne dass die nötige Binnendifferenzierung zwischen Sprache und Literatur vollzogen wird.

keit vermissen lassen, andererseits in ihrer spezifischen Ausprägung häufig an primäre, materialimmanente Distinktionscharakteristika explikativ zurückgebunden werden können.¹²

Auf basaler Ebene haben Sprache und Musik eine gemeinsame akustische Natur. Bei beiden handelt es sich, obwohl sie in notationalen Zeichensystemen verschriftlicht werden können, primär um Klangphänomene,¹³ die notwendigerweise der akustischen Übermittlung bedürfen.¹⁴ Ein erster Blick auf die wichtigsten Qualitäten oder – technisch formuliert – Parameter von Klang zeigen allerdings schon charakteristische Unterschiede: In der Musik unterliegt die Organisation von Klangart (sprich periodischen Schwingungen, also distinkten Tonhöhen, oder nicht-periodischen Schwingungen, also Geräuschen), Dynamik und Klangfarbe theoretisch alleine physikalischen, psychoakustischen und evtl. noch notationalen Restriktionen,¹⁵ während in der Sprache – bedingt durch ihre primäre Funktion der Informationsübermittlung – die genannten Parameter viel stärker konventionell reglementiert sind (die Klangart durch die Verteilung von Vokalen und Konsonanten, melodische Verläufe durch gewisse Sprechmuster wie die Stimmhebung am Ende eines Fragesatzes) und deswegen auch notational weit weniger ausdifferenziert werden (Tonhöhenverläufe z. B. können in nichttonalen Sprachen nur durch Satzzeichen angedeutet werden) oder ganz undeterminiert (wie die Dynamik) bleiben. Für die Literatur, die prinzipiell den gleichen klanglichen und notationalen Einschränkungen wie Sprache allgemein unterliegt, ergibt sich daraus, dass sie sich der konkreten Klanglichkeit von Musik nur sehr begrenzt annähern kann.¹⁶ Ein systematischer Vergleich von Literatur und Musik unter dem Klang-Aspekt sollte daher – was das Assimilationspoten-

¹² Der häufig genannte Unterschied z. B., dass Musik im Vergleich zu Literatur leichter physisch unmittelbare Affekte und Emotionen auslösen kann, hat meiner Ansicht nach wesentlich mit der Distanz schaffenden semiotischen Struktur von Sprache zu tun.

¹³ Der Klangbegriff wird im Folgenden nicht im streng akustischen Sinne verwendet, nach dem ein Klang als eine Summe von Sinustönen definiert wird. Ich gebrauche ‚Klang‘ dem Alltagsverständnis gemäß als Oberbegriff für alle akustischen Phänomene, seien es – in akustischer Terminologie – Töne (einzelne Sinusschwingungen), Klänge (komplexe Sinusschwingungen) oder Geräusche (unharmonische Schwingungen).

¹⁴ Logozentrismus-Thesen dekonstruktivistischer Provenienz, die die Vorrangigkeit der akustischen Seite von Sprache bestreiten, verkennen den genealogischen wie funktionalen Primat des Klanges gegenüber der Schrift, der schon durch die einfache sprachliche Intuition angezeigt wird, dass wir nur noch schriftlich tradierte Sprachen als ‚tot‘ bezeichnen im Gegensatz zu den ‚lebendigen‘ gesprochenen Sprachen – egal ob diese verschriftlicht werden können oder nicht.

¹⁵ Historisch gesehen sind natürlich eine Vielzahl von konventionellen Restriktionen in verschiedenen Musikepochen wirksam gewesen. Allerdings zeigt schon die im Prozess der Musikgeschichte kontinuierlich erfolgte Ausdifferenzierung der Parameter untereinander (z. B. die zunehmende Bedeutung der Klangfarbe, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts in konkreten Besetzungsvorgaben ausdrückt) sowie der Parameter in sich (wie der bewusste kompositorische Umgang mit Geräuschen in der Musik des 20. Jahrhunderts), dass Musik in ihrer Oberflächengestalt viel flexibler ist als Sprache, bei der sich – trotz allem sprachgeschichtlichen Wandel – an der akustischen Grundstruktur und ihrer Notation vergleichsweise wenig geändert hat.

¹⁶ Musik scheint sich wegen ihrer klanglicher Flexibilität hingegen viel einfacher an die Klanglichkeit von Sprache anpassen zu können, indem z. B. spezifische Formantspektren verwandt (wie z. B. beim zeitgenössischen französischen Komponisten Tristan Murail) oder Sprechmelodien nachgeahmt werden (wie beim Sprechgesang der zweiten Wiener Schule oder bei Leoš Janáček, von dem berichtet wird, dass er stundenlang in Cafés saß, um alltägliche Gespräche in Notenschrift zu transkribieren).

tial der Literatur angeht – weniger auf Ähnlichkeiten im konkreten Klangbild abzielen (im Sinne von: diese Wortkombination klingt wie diese musikalische Tonfolge o. ä.) als literarische Strategien aufzeigen, die den generellen Primat des musikalischen Klangs in die Literatur zu übertragen versuchen.

Eine zweite basale Gemeinsamkeit von Sprache und Musik ist ihre zeitliche Dimension:¹⁷ Sprache wie Musik sind essentiell temporale Phänomene, die Zeit strukturieren, indem sie ihre jeweiligen Elemente in temporaler Abfolge entfalten. Anders als die Klangebene kann die Zeitebene nicht sinnvoll in einzelne materiale Parameter differenziert werden, man kann sie nur von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachten: Aus mikroskopischer Perspektive rückt der Rhythmus als Wiederkehr identifizierbarer Elemente und sein Verhältnis zu einem eventuell vorhandenen metrischen Raster und dessen Tempo ins Blickfeld; aus makroskopischer Perspektive wird das zeitliche Verhältnis größerer Teile zueinander sichtbar, in traditionellen Kategorien also der formale Ablauf oder die formale Dramaturgie. Für beide Aspekte gilt Ähnliches wie das bereits für die Klangebene Festgestellte: Die Ordnung der sprachlichen Elemente in der Zeit ist durch syntaktische Regeln (was etwa die Stellung der Worte im Satz betrifft) und semantische Konventionen stark vorgeprägt (der Etablierung eines deutlich erkennbaren Rhythmus z. B. steht in vielen Kontexten die Tendenz entgegen, Wort- oder Satz-wiederholungen als redundant zu empfinden) und daher auch notational nur ungenau determiniert (Interpunktion kann nur ungefähre Zäsuren und Sprechabläufe angeben, das Sprechtempo bleibt vollkommen unbestimmt). Außerdem können neben der real verstreichenden Zeit der Sprachäußerung noch andere Zeitschichten und -verhältnisse, die mit dem Informationsgehalt von Sprache zusammenhängen, in den Vordergrund treten: am prominentesten die repräsentierte Zeit und ihre Binnenverhältnisse (wie sie in Zeitworten oder -angaben und den grammatischen Zeitformen zum Ausdruck kommen) oder auch das Verhältnis von Informationsdichte und Zeit der Sprechäußerung.¹⁸ Musik hingegen zeichnet aus, dass zeitliche Proportionen und Prozesse unmittelbar anschaulich gemacht werden können, weil durch die fehlende

¹⁷ In gewisser Hinsicht folgt diese Gemeinsamkeit freilich aus der ersten, denn Klang ist in sich schon zeitlich.

¹⁸ In Analogie zur Musik, bei der sich das Tempo aus dem Verhältnis von realer Zeit und musikalischer Dichte (die evtl. metrisch organisiert und deswegen durch relative oder absolute Tempoangaben bestimmt ist) ergibt, wird in literarischen Kontexten häufig von Erzähltempo gesprochen; allgemeiner und technischer ausgedrückt handelt es sich dabei in Abgrenzung vom Sprechtempo (Worte pro Zeiteinheit) um eine Sonderform des Informationstempos (Informationen pro Zeiteinheit). Vgl. dazu auch Milan Kunderas Ausführungen zu einer Theorie des Tempos, nach denen sich das Tempo eines fiktionalen Textes gleichermaßen aus dem Verhältnis von Abschnitten zu Binnenabschnitten (z. B. Teile zu Kapiteln) wie aus dem Verhältnis von erzählter Zeit zu realer Erzählzeit bestimmt (Vgl. Milan Kundera: *Die Kunst des Romans*, Frankfurt a. M. 1996, S. 98ff.).

Informationsebene *eine* homogene Zeit erfahrbar gemacht wird.¹⁹ Dem Wiederholungsprinzip scheint dabei – anders als in der Sprache – konstitutive Bedeutung zuzukommen, da im Freiraum zeitlicher Möglichkeiten durch Wiederholungen eine der menschlichen Kognition unmittelbar zugängliche Kohärenz und oft körperlich erfahrbare Fasslichkeit geschaffen wird. Die große musikalische Freiheit der zeitlichen Gestaltung wird auch in den ausdifferenzierten notationalen Fixierungsmöglichkeiten zeitlicher Verhältnisse reflektiert, und es ist daher – historisch gesehen – auch kein Zufall, dass musikalische Neuerungen oft nicht nur mit veränderten Zeitkonzepten (etwa in der Musik des 20. Jahrhunderts), sondern auch mit veränderten Notationsmöglichkeiten von Zeitstrukturen (z. B. beim Übergang von der *ars antiqua* zur *ars nova* im 14. Jahrhundert) korrespondierten. Anders als in klanglicher scheinen in zeitlicher Hinsicht Literatur und Musik eher dazu fähig, sich der Zeitorganisation der jeweils anderen Kunstform anzunähern: Auf mikroskopischer Ebene kann literarische Sprache durch die Etablierung regelmäßiger rhythmischer oder metrischer Muster betonter und unbetonter Silben (in akzentmetrischen Sprachen) bzw. langer und kurzer Silben (in quantifizierend-metrischen Sprachen), also durch – rhetorisch formuliert – gebundene Rede eine musikalischer Metrik analoge Zeitstrukturierung konstituieren oder – in nicht-gebundener Rede – durch die Repetition von Klang- oder Sinneinheiten zumindest eine an musikalische Wiederholungsphänomene erinnernde rhythmische Wirkung entfalten. Musik kann ihrerseits versuchen, eine fühlbare Metrik oder Rhythmik zu vermeiden und den Sprechrhythmus nicht gebundener Sprache zu imitieren. Auf makroskopischer temporaler Ebene können sich Literatur wie Sprache formaler Muster und Dramaturgien bedienen, die, wenn man von musik- bzw. literaturspezifischen Gegebenheiten abstrahiert, gemeinsame Gestaltungsprinzipien (z. B. den A-B-A-Formtypus) und Wirkweisen (etwa die Identifizierung wiederkehrender Elemente bei rondoartigen Formen) erkennen lassen.

Die hier im Klang und der Zeitgestaltung noch sehr allgemein verorteten grundlegenden Vergleichsebenen bedürfen freilich einer genaueren Bestimmung. Im Folgenden soll diese methodologische Präzisierung in einem Zwischenschritt erfolgen. Zunächst wird unter der hypothetischen Annahme, dass sich Musik wie Literatur als durch kulturelle Konventionen und Regeln geprägte Zeichenpraktiken charakterisieren lassen, ein für beide Künste gleichermaßen anwendbares semiotisches Modell skizziert werden, das die musikalisierenden Strategien von Literatur bzw. die literarisierenden Strategien von Musik für die hier provisorisch eingeführte

¹⁹ Dass auch Musik zu zeitlichen Repräsentationen fähig ist (etwa wenn ein Zitat in halbem Tempo erscheint), wird, da es sich dabei eher um ein Randphänomen handelt, hier zugunsten einer systematischen Prägnanz bewusst übergangen.

Kategorie des Klangs in Hinsicht auf dessen funktionale Struktur²⁰ beschreibbar machen sollen. Danach wird der zeitliche Aspekt der beiden Künste durch eine analytisch und terminologisch präzise Betrachtungsweise in den Blick genommen, die ihre zeitliche Verfasstheit phänomenologisch genau zu beschreiben versucht. Meine theoretischen Ausführungen nehmen dabei ihren Ausgang von zwei gleichberechtigten Ansätzen, die für komparatistisch-musikoliterarische Zwecke m. W. noch nicht zusammengestellt worden sind: auf der einen Seite die Semiotik als Lehre der Zeichen, oder noch allgemeiner der Referenz- oder Bezugsverhältnisse, und auf der anderen Seite die phänomenologische Perspektive auf die Dimension der Zeiterfahrung. Diese beiden Pfeiler stützen gleichsam jeweils eine der beiden sich komplementierenden Hemisphären des theoretischen Gebäudes: Auf der Semiotik ruht die Erklärung der gegebenen musikalischen bzw. literarischen Struktur, indem diese im semiotischen Koordinatensystem der potentiellen internen und externen Beziehungen möglichst differenziert verortet wird. Die phänomenologische Perspektive dynamisiert dieses starre Grundgerüst, da es die Dimension der lebendigen Erfahrung – im Vergleich von Literatur und Musik die Zeiterfahrung – ins komparative Spiel bringt. Die ästhetische (im Sinne von: die Wahrnehmung konstituierende) Wirkungsebene, die letztlich von entscheidender Bedeutung für die Beantwortung der Frage sein wird, inwieweit man bei *Gehen* von einer charakteristischen Musikalität sprechen kann, wird von beiden Komponenten, wenn auch in unterschiedlicher Art, bestimmt: Die semiotische liefert die strukturelle Basis, auf die als ihren Grund (ähnlich der Chomskyschen Tiefenstruktur im stratischen, nicht-kausalen Sinne) die in der phänomenologischen Analyse freigelegte Wirkungsoberfläche zurückprojiziert werden kann. Die semiotische Perspektive und die phänomenologische Perspektive stehen aber nicht nur bei ihrem Erklärungsziel in einem Bedingungsverhältnis, sondern potenzieren sich auch gegenseitig in ihrer Plausibilität; denn einerseits wird die Fundierung der phänomenologischen Betrachtungsweise, die immer wieder der Vorwurf fehlender methodischer Strenge und reiner Subjektivität trifft, durch den objektiven Anspruch der semiotischen Theorie gestärkt, andererseits kann die abstrakte semiotische Methode durch die Anschaulichkeit ihres phänomenologischen Komplements an Evidenz gewinnen.

²⁰ Dass die Klangebene in diesem Zusammenhang besser durch eine semiotische Methode als – wie man vermuten könnte – durch eine phonologische beschreibbar ist, ergibt sich aus dem oben erwähnten Unterschied, dass sich Literatur nur bedingt akustisch-musikalischen Gestalten annähern kann. Die Hauptfrage, die mit semiotischen Mitteln beantwortet werden kann, lautet daher: Welche Funktion übernimmt der Klang in der jeweiligen Kunstform und auf welche Weise erfüllt er sie?

1.3. Semiotik

Warum gerade die Semiotik als *gemeinsame* Basis für den Vergleich zwischen Literatur und Musik geeignet sein soll, mag aufgrund der *Unterschiede* in Anwendungsart und -häufigkeit zwischen literatur- und musikwissenschaftlichen semiotischen Methoden zunächst verwundern. Denn haben sich semiotische Ansätze in der Literaturwissenschaft nicht nur als linguistische Hilfsmittel, sondern auch als ganze Text- und Literaturmodelle in den letzten fünfzig Jahren längst etabliert, muss sich die relativ junge Disziplin der Musiksemiotik gegenüber traditionellen musikwissenschaftlichen Methoden immer noch legitimieren, wobei sie sich meistens auf die in Musiktheorie und -geschichte vernachlässigte Ebene der Pragmatik konzentriert, also Aufführungssituationen, soziale Funktionen von Musik u. ä. untersucht und daher noch kein umfassendes musikalisches Theoriekonzept anbieten kann.²¹ Diese Asymmetrie im Forschungsstand hat mit der Entwicklung der semiotischen Disziplin zu tun, die sich seit ihren Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – vor allem in der Saussureschen Traditionslinie – am Paradigma des Zeichensystems Sprache orientierte. Die Bemerkung, die, verschieden formuliert, in fast jeder musikoliterarisch-komparativen Studie zu finden ist: dass es die Musik im Gegensatz zur Sprache nicht konstitutiv auszeichne, sich auf etwas außerhalb ihrer selbst zu beziehen, disqualifiziert die Musik als semiotischen Untersuchungsgegenstand automatisch für all jene Autoren, die von der Sprache als *dem* Paradigma jeder Zeichenbeziehung ausgehen. Und auch semiotische Ansätze, die seit den 1950er Jahren im Zuge der Weiterentwicklung der frühen linguistischen zu einer allgemeinen Kultursemiotik jenseits der Sprache liegende Forschungsgebiete zu erschließen versuchten, behandelten Musik wegen ihres scheinbar rein syntaktischen Charakters eher beiläufig.²²

Mir kommt es hingegen darauf an, die Grundzüge eines semiotischen Modells vorzuschlagen, das die Musik selbst, also das Phänomen des organisierten Klanges, beschreibbar macht – und zwar in einem Kategoriensystem, das mit dem bereits für Sprache etablierten kompatibel ist. Bisherige Versuche, die eine ähnliche Zielrichtung hatten, orientierten sich meist am wirkmächtigen Paradigma der Sprachähnlichkeit von Musik,²³ das auch unseren heutigen Sprach-

²¹ Vgl. Eero Tarasti: *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin/New York 2002.

²² Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 2002, S. 106.

²³ Die Bezogenheit von Musik auf Sprache zeigt sich nicht nur im antiken musiké-Verständnis als Triade aus Wort, Ton und Bewegung, sondern auch in der übrigen abendländischen Musikgeschichte. So galt in Mittelalter und Renaissance reine Instrumentalmusik im Vergleich zur Vokalmusik als defizitär. Auch die Instrumentalmusik des Barock war durch das Paradigma rhetorischer Regelmäßigkeit als ‚Klang-Rede‘ (J. Mattheson) an Sprache zurückgebunden, und erst in der Aufklärung entwickelt sich eine Instrumentalmusik, der eine Eigenständigkeit zugestanden wurde, die aber nicht nur in der expressiven Charakterisierung ‚Sprache der Empfindung‘ (J. N. Forkel), sondern auch strukturell (z. B. durch das ‚System melodischer Interpunction‘ (H. C.

gebrauch noch prägt,²⁴ allerdings einerseits, wie spätestens Helga de la Motte überzeugend gezeigt hat, eine „Idee mit historisch“ – und hinzuzufügen wäre – kulturell „begrenzter Reichweite“²⁵ darstellt, andererseits den Primat des Sprachparadigmas affirmiert und daher als Basis für eine ausgewogene systematische Perspektive des musikoliterarischen Vergleichs, die ebenso nach der Musikähnlichkeit von Sprache und besonders Literatur fragen müsste, ungeeignet wird. Vielversprechender erscheint mir ein doppelter semiotischer Ansatz, der zum einen die jeweils für Musik und Sprache konstitutiven Beziehungen formal typologisiert, zum anderen funktional charakterisiert. Für den ersten Aspekt stütze ich mich auf das Zeichenmodell Charles Sanders Peirce', wie es Umberto Eco in kohärenter Weise auszuarbeiten versucht hat, für den zweiten Aspekt auf die allgemeine Symboltheorie Nelson Goodmans. Um terminologische Verwirrungen zu vermeiden, die sich durch die Kombination der beiden Theoriesysteme leicht ergeben,²⁶ möchte ich zuerst meine Grundbegriffe vorstellen und vorläufig definieren.

1.3.1. Zur Terminologie

Auf der unterstersten Modellebene sind *Einheiten* und *Relationen* angesiedelt. Der neutrale Begriff ‚Einheit‘²⁷ soll nicht mehr leisten, als die Distinktion anzuzeigen, die notwendig ist, damit es überhaupt zu einer Beziehung zwischen etwas und etwas von ihm Unterschiedenen kommen kann. Einheiten können ganz unterschiedlicher Art sein (empirische Objekte, Ideen, Gefühle etc.) und zu neuen Einheiten kombiniert bzw. in kleinere Einheiten unterteilt werden. Einheiten, die zu einer größeren Einheit gehören oder – genauer gesagt – die wir als ihr zuge-

Koch) auf ihr sprachliches Vorbild verwies. Erst durch die – zuerst literarisch formulierte und später musikalisch realisierte – romantische Idee einer absoluten, die Sprache transzendierenden Musik erhielt die reine Instrumentalmusik ihre Dignität als höchste Form der Musik – oft sogar aller Künste –, die sie bis heute zum Paradigma von Musik schlechthin gemacht hat. (Vgl. Carl Dahlhaus u. Michael Zimmermann (Hrsg.): *Musik zur Sprache gebracht*, München/Kassel 1984, und Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 11ff.)

²⁴ Wir sprechen z. B. vom ‚Verstehen‘ von Musik, auch wenn der semantische Aspekt, der beim Verstehen von denotierender Sprache im Vordergrund steht, kaum eine Rolle spielt.

²⁵ Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 133.

²⁶ Und das auf basalster Ebene, so ist der Begriff ‚Symbol‘ in Peirce' triadischer Zeichenkategorisierung als rein konventioneller Zeichenaspekt definiert und dadurch in seiner Extension viel begrenzter als Goodmans Symbolbegriff, mit dem alles bezeichnet wird, was in den verschiedensten Weisen Bezug nimmt.

²⁷ Die Wortwahl orientiert sich an Ecos Begriff ‚kulturelle Einheit‘, wobei hier zugunsten einer größeren Abstraktion auf die kulturelle Charakterisierung verzichtet wird, die Eco zur Verdeutlichung der zur Entstehungszeit seiner Theorie, den 70er Jahren, noch nicht etablierten Idee der kulturellen Relativität aller Zeichen hinzugefügt hat.

hörig zuordnen,²⁸ werde ich *Elemente* nennen (z. B. ist die Einheit ‚Textabschnitt‘ als Teil der Einheit ‚Text‘ deren Element). *Relationen* meint die möglichen Beziehungen, die Einheiten haben können, und zwar sowohl zwischen den verschiedenen Elementen, also den Teileinheiten einer Einheit untereinander (*interne* Relationen) als auch zwischen Einheiten, die nicht Teil einer übergeordneten Einheit sind (*externe* Relationen). Wie bei der Zuschreibung von Elementen zu einer Einheit gilt auch hier, dass die unüberschaubare Menge der potentiellen Relationen durch unsere Konstruktionsleistung selektiert und sortiert wird. Eine weitere Differenzierung der Menge von Einheiten und Relationen in Teilmengen muss also aufgrund von Kriterien erfolgen, die unserer konstruierenden Organisationsleistung Rechnung trägt. Daher fasse ich diejenigen Elemente, welche durch ein Netz von Relationen aufeinander bezogen und von uns als für den inneren Aufbau einer Einheit konstitutiv angesehen werden, als eigene Teilmenge zusammen und bezeichne sie als *Struktur* einer Einheit.²⁹ *Bezüge* heißen asymmetrische semantische Relationen zwischen zwei Einheiten (sprich: *a* bezieht sich anders auf *b* als *b* auf *a*); bei der *Bezugnahme* oder *Referenz* (die genauso wie die Beziehungen *intern* oder *extern* stattfinden können) treffen wir daher eine Zuordnung der Bezugsrichtung. Bezüge resp. Referenzen wiederum sind konstitutiv für *Zeichen*, die bestimmt sind durch die Relation zwischen dem *Signifikanten* (dem materiellen Träger des Zeichens), dem *Signifikat* (auf das der Signifikant Bezug nimmt) und dem dazwischengeschalteten *Interpretanten* (der die Zuordnung des Bezuges vom Signifikanten zum Signifikat festlegt, seinerseits aber wiederum nur als Zeichen in der beschriebenen dreistelligen Relation bestimmbar wird). Der Prozess der über den Interpretanten laufenden Zeichengenerierung heißt *Semieose* und die Idee, dass dieser Prozess potentiell an kein Ende kommt,³⁰ *unendliche Semiose*. Eine Zeichenbeziehung, die dadurch charakterisiert ist, dass der Signifikant das Signifikat vertritt (was sich in der Rede-weise ausdrückt: „etwas steht *für*, ist Zeichen *für* etwas anderes“), wird *Denotation* genannt,

²⁸ Diese Präzisierung ist notwendig, da besonders im Fall von Kunstwerken durch Konvention die Zugehörigkeit von Elementen zwar meistens recht klar geregelt ist (z. B. dass bei einer Aufführung die Geräusche des Publikums nicht zum Musikstück gehören, oder dass die Interpretation einer Erzählung nicht Teil der Erzählung selbst ist), durch den Kontext aber auch – und daraus bezieht die Kunst (und oft auch die Wissenschaft) einen Großteil ihrer Innovationskraft – in Frage gestellt werden kann (z. B. ließe sich mit gutem Grund behaupten, dass in 4’33’’ von John Cage, bei dem der oder die Interpreten keinen einzigen Ton produzieren, die Geräusche des Publikums Teil des Stückes sind, oder dass die verschiedenen Interpretationen eines Textes zu seinem Wirkungspotential und damit indirekt zu ihm selbst gehören).

²⁹ Zur Verdeutlichung: Das Klappengeräusch einer Klarinette, das bei einer leisen Stelle z. B. von Brahms’ Klarinettenquintett hörbar wird, würden wir als der Musik zugehörig einstufen, weil es unvermeidbar als Nebenprodukt zur Ausführung des Musikstücks gehört, aber nicht als für Brahms’ Komposition konstitutiv, also nicht als dessen Struktur bezeichnen. (Auch hier gilt freilich die Kontextabhängigkeit: Im Fall eines geräuschhaften Stückes Neuer Musik, etwa von Helmut Lachenmann, wären die Klappengeräusche wichtig für den inneren Aufbau des Stückes und damit Teil der Struktur.)

³⁰ Pragmatisch freilich kommt die Semiose freilich schon zu einem Ende, wie Eco zu Recht betont (vgl. Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, München/Wien 1992, S.425ff.).

eine Zeichenbeziehung, bei der der Signifikant das Signifikat beispielhaft aufweist („etwas ist ein Beispiel *von*, ein Zeichen *von* etwas anderem“), Exemplifikation. Im Folgenden will ich die hier terminologisch skizzierten Konzepte unter Beachtung ihres theoretischen Ursprungskontextes von Semiotik und Symboltheorie inhaltlich ausarbeiten.

1.3.2. Arten der Bezugnahme: Denotation und Exemplifikation

Nelson Goodman unterscheidet zwei Arten der Bezugnahme, Denotation und Exemplifikation. „Denotation schließt Benennung, Prädikation, Erzählung, Beschreibung, Darlegung, ebenso Porträtierung und jede pikturale Repräsentation ein“³¹. Sie ist *die* Art der Bezugnahme, auf der das Verständnis des semiotischen Zeichenbegriffs (sowohl bei Peirce als auch bei Saussure) primär basiert: Ein Zeichen setzt seinen Signifikanten (potentiell jede materielle Einheit) stellvertretend für das bezeichnete (materielle oder ideelle) Signifikat,³² das Zeichen steht in seiner materiellen Präsenz stellvertretend für das bezeichnete Absente. Dieses Funktionsprinzip der Denotation gilt gleichermaßen für die Konnotation, die, obwohl sie in sprachlichen und literarischen Kommunikationskontexten eine oft sehr wichtige Rolle spielt, immer nur als Begleiterscheinung der Denotation auftritt – gleichsam als Bedeutungshof des denotierten Signifikats, der je nach Rezeptionsperspektive mehr oder weniger ausgeleuchtet wird. In den folgenden Ausführungen wird daher – wenn nicht ausdrücklich anders gekennzeichnet – einheitlich von Denotation die Rede sein, wenn das gemeinsame Funktionsprinzip von Denotation und Konnotation gemeint ist.³³

Nicht zufällig sind fünf der sieben aufgezählten Beispiele für Denotation im obigen Goodman-Zitat sprachlicher Art, denn in keinem Zeichensystem ist das denotative Präsenz/Absenz-Verhältnis so essentiell vertreten wie in der Sprache, die materielle oder nicht-materielle, reale oder fiktionale Einheiten bezeichnenbar, konstruierbar und repräsentierbar macht und so die Voraussetzung für die Formierung von Meinungen, Auffassungen, Theorien oder ganzen fiktionalen Welten liefert. Den zentralen Status, den Denotation in sprachlicher Kommunikation inne hat, kann auch Literatur mit ihren potentiellen Strategien, das Denotationsprinzip einzu-

³¹ Nelson Goodman u. Catherine Z. Elgin: *Revisionen, Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1993, S. 52.

³² Obwohl ich mich eher auf Peirce' Zeichenbegriff stütze (zur hier ausgesparten Rolle des Interpretanten weiter unten), gebrauche ich wegen der Einheitlichkeit und Geläufigkeit die Saussuresche Terminologie ‚Signifikat/Signifikant‘ (‚signifiant/signifié‘).

³³ Wegen eines fehlenden Oberbegriffs (in der allgemeinen Symboltheorie Goodmans ist von ‚Konnotation‘ gar nicht die Rede) scheint mir diese Begriffsklarstellung nötig.

schränken oder zu verunklaren,³⁴ nur bedingt in Frage stellen, da sie immer auf das primäre Kommunikationsmodell Sprache angewiesen bleibt. In den bildenden Künsten sind Denotationen zwar häufig anzutreffen, stellen aber nicht eine notwendige, konstitutive Bedingung dar,³⁵ und in der Musik liegen Denotationen noch seltener vor³⁶ und spielen am häufigsten in Form von musikalischen Zitaten oder Allusionen und – seltener – als akustische Imitationen³⁷ eine zwar oft nicht zu vernachlässigende, aber so gut wie nie essentielle Rolle.³⁸ Da die denotierenden Referenzen von Musik außerdem vorwiegend interner Art sind (innerhalb des Systems Musik wird – wie im Fall eines musikalischen Zitats – andere Musik denotiert) und durch offensichtliche Ähnlichkeitsbeziehungen funktionieren (das gilt gleichermaßen für die internen wie die selteneren externen Bezugsfälle, also z. B. Imitationen von Umweltklängen wie Vogelrufen), sind sie in ihrem Signifikatsspektrum viel eingeschränkter als die sprachlichen Denotationen (z. B. bei Begriffsbestimmungen, Erklärungen, Synonymen, Interpretationen etc.), die, auch wenn sie häufig über sprachliche Interpretanten vermittelt werden, in den

³⁴ Durch die Verschiebung von der – hier im engeren Sinne – denotativen Kernbedeutung zur konnotativen Bedeutungsvielfalt mit Hilfe von Neologismen, ungewöhnlichem Sprachgebrauch u. ä. (wie etwa in Joyce' *Finnegan's Wake* oder in Arno Schmidts *Zettels Traum* exzessiv praktiziert – um hier gar nicht erst die in diesem Zusammenhang oft bemühten Beispiele aus der Lyrik wie Mallarme u. ä. aufzurufen).

³⁵ Abstrakte, nicht-denotative Malerei ist nichtsdestotrotz Malerei, während die Rede von nicht-denotativer Sprache keinen Sinn macht. Das wird auch durch das bewusste ästhetische Spiel mit den denotativen Grenzen der Sprache, wie es etwa im Surrealismus oder Dadaismus betrieben wurde, deutlich, denn einerseits bewegen sich solche Versuche einer Abstrahierung der Sprache zum bloßen Klangphänomen im Grenzbereich zwischen Sprache und Musik, andererseits sind sie erst vor dem Hintergrund des denotativen Sprachbegriffs überhaupt denkbar und können diesen nicht ersetzen, da eine z. B. dadaistische Alltagskommunikation nicht bzw. nur sehr eingeschränkt und dann wieder unfreiwillig denotativ (etwa im Sinne einer primitiven quasi-tierischen Affektsprache) möglich wäre.

³⁶ Wobei hier alleine das akustische Phänomen Musik gemeint ist. Die Notation von Musik hingegen basiert (wie natürlich auch die Notation von Literatur) auf Denotation, da durch eine Partitur (oder, im literarischen Fall, einen Text) seine Ausführung (seine laute oder stille Lesung) denotiert wird, und diese denotative Notation liefert in unserer skripturalen westlichen Tradition auch das Kriterium für die Identität eines auf Performanz angewiesenen Kunstwerks; denn um zwei Ausführungen desselben Kunstwerks handelt es sich genau dann, wenn sie von der gleichen notationalen Zeichensequenz denotiert werden. Außerdem eröffnet musikalische Notation die Möglichkeit, rein schriftlich zu denotieren (z. B. bei der meistens rein notationsgraphisch nachzuvollziehenden Kreuzsymbolik in Werken J. S. Bachs oder auf der chiffrierten Ebene der Tonnamen und Zahlenspiele in der *Lyrischen Suite* Alban Bergs). Inwieweit wir in diesen Fällen davon sprechen können, dass tatsächlich die Musik denotiert, hängt freilich stark davon ab, welchen Stellenwert der herrschende Musikbegriff der notationalen Komponente einräumt.

³⁷ Ein interessanter Fall von Imitation liegt bei dem in vielen afrikanischen Kulturen anzutreffenden Sprechtrömmeln vor. Dabei übermitteln Trömler durch die Nachahmung von Sprachrhythmus und -melodie Informationen; der klanglich-musikalische Aspekt wird also primär in den Dienst denotierender Sprache gestellt, weshalb es sich beim Sprechtrömmeln nach unserem Verständnis auch nicht mehr primär um Musik, sondern – je nach Perspektive – entweder um die musikalisch denotierende Imitation von denotierender Wortsprache oder sogar um eine emanzipierte genuine denotierende Sprache mit musikalischen Aspekten handelt (das zeigen auch Entwicklungen in manchen Formen des Sprechtrömmelns, die sich vom sprachlichen Vorbild der zugrunde liegenden Wortsprache immer mehr entfernen).

³⁸ Als einzige Ausnahme ist hier vielleicht die *musique concrète* zu nennen, wobei zur Diskussion steht, ob sie noch unter unseren heutigen Musikbegriff fällt oder besser mit neueren Begriffen wie ‚Klangkunst‘ oder ‚sound scapes‘ beschrieben werden können, die von vornherein einen wichtigen Stellenwert von Denotationen realer Umweltgeräusche implizieren.

meisten Fällen auf außerhalb des Systems Sprache liegende Signifikate³⁹ Bezug nehmen.⁴⁰ Diese externe denotierende Referentialität kann Literatur freilich zu unterlaufen versuchen (z. B. durch bewusste Hermetik, Kryptik oder Tautologisierung, am erfolgreichsten wohl in der Lyrik), aber nie ganz eliminieren (vor allem in narrativen Kontexten), andernfalls würde sie die Grenze zur Musik überschreiten.⁴¹

Der unterschiedliche Status von Denotation stellt zwar ein erstes wichtiges und in vielen Fällen aufschlussreiches, aber längst kein hinreichendes Distinktionsmerkmal zwischen Musik und Literatur dar; das zeigen musikalische Beispiele, die sich entweder ausschließlich musikalischer Zitate bedienen (wie Bernd Alois Zimmermanns *Ballet pour la soupe du Roi Ubu*) oder nur mit Imitationen arbeiten (wie Olivier Messiaens *Catalogues d'Oiseaux*), dadurch aber nicht sprachähnlicher sind als so gut wie gar nicht denotierende Musik (etwa ein Beethoven-Streichquartett). Grund dafür ist einerseits die syntagmatische Dimension (mehr dazu im nächsten Kapitel), andererseits der Umstand, dass neben Denotation in Musik immer noch eine andere Form der Bezugnahme prominent vertreten ist: die Exemplifikation. Goodman stellt sein Exemplifikationskonzept in einer apodiktischen Definition vor:

„Von einem Gegenstand, der buchstäblich oder metaphorisch von einem Prädikat denotiert wird und auf dieses Prädikat oder die entsprechende Eigenschaft Bezug nimmt, kann man sagen, daß er dieses Prädikat oder diese Eigenschaft exemplifiziert.“⁴²

Formal kehrt diese Konzeption in gewisser Hinsicht die Denotation gegenpolig um, funktional betrachtet stellt sie ihre Ergänzung dar, die es überhaupt erst ermöglicht, den umfassenden Symbolbegriff der Symboltheorie (den ich in Peirce' Zeichenbegriff zurückübersetzen möchte) zu begründen.

Das Umkehrungsverhältnis zur Denotation beschreibt Simone Marenholz folgendermaßen:

„Denotation bewegt sich vom Symbol weg auf ein Anderes hin, die Exemplifikation läuft umgekehrt zunächst auf das Symbol selbst zu (in Form des Denotiert-Werdens durch das entsprechende ‚Label‘), lenkt die Aufmerksamkeit auf das Symbol selbst, und verweist damit beziehend auf diese Label.“⁴³

³⁹ Die strittige Frage, welcher ontologische Status diesen Signifikaten zugeordnet wird, ist dabei nicht entscheidend, da sowohl ein Idealist als auch ein Realist darin übereinstimmen können, dass das Wort ‚Tisch‘ sich primär weder auf seine eigenen akustischen oder graphischen Eigenschaften noch auf ein anderes Wort, sondern auf eine sprachexterne Einheit Bezug nimmt.

⁴⁰ Und auch zunächst interne Denotationen wie Pronomen stehen meistens am Anfang einer Zeichenkette, die irgendwann auf Außersprachliches Bezug nimmt.

⁴¹ Ein schönes Beispiel solch eines Grenzanges bildet die *Ursonate* von Kurt Schwitters, die nicht nur an ein musikalisches Formmodell angelehnt ist, sondern vor allem durch ihre angestrebte Denotationsfreiheit als ein Hybrid aus Sprachresiduen und Musik charakterisierbar ist.

⁴² Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1997, S. 59.

⁴³ Simone Marenholz: *Musik und Erkenntnis, Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 2000, S. 50. ‚Label‘ meint im symboltheoretischen Kontext ein (nicht notwendigerweise sprachliches) Prädikat, also i. d. R. einen Begriff oder eine Eigenschaft.

Die hier angesprochene Bewegung ist freilich nicht gleichzusetzen mit der Bezugsrichtung, diese läuft notwendigerweise genauso wie bei der Denotation vom Signifikanten (in symboltheoretischer Terminologie: vom Symbol) zum Signifikat (zum Label); vielmehr beschreibt die Bewegung auf den Signifikanten hin in metaphorischer Weise dessen präsentische Exponierung: Ein denotierendes Symbol oder – in meiner semiotischen Retransponierung – ein denotierendes Zeichen, das stellvertretend *für* etwas Anderes steht, macht dieses abwesende Andere explizit präsent, während ein exemplifizierendes Zeichen, das Beispiel *von* etwas Anderem ist, sich primär selbst, seine eigene Anwesenheit herzeigt⁴⁴ und das, wovon es eine Instantiierung ist, zwar aufruft, aber in seiner präsentischen Latenz belässt.⁴⁵

Für die Erweiterung des Zeichenbegriffs ist vor allem der Umstand wichtig, dass – wie im obigen Goodman-Zitat schon zur Sprache gekommen – jede Exemplifikation nicht nur auf interne Strukturen und Eigenschaften (‚buchstäblich‘) referieren, sondern auch metaphorisch (über das eigene Kommunikationssystem hinaus verweisend) „auf eine Fülle von Eigenschaften, die das eigene Medium transzendieren, einschließlich des Bereichs menschlicher Gefühle und Emotionen“⁴⁶ Bezug nehmen kann. Buchstäblich exemplifizierende – oder in meiner Terminologie – intern exemplifizierende (also im Bezugssystem verbleibende) Bezüge sind zwar (vor allem für musikalische) Strukturanalysen sehr wichtig (bei einer harmonischen Analyse werden z. B. die intervallischen und sequentiellen Eigenschaften von Klängen festgestellt, um dann den einen Klang als Exemplifikation einer Tonika, den anderen als Exemplifikation eines Dominantseptakkords zu klassifizieren), geben aber wenig Aufschluss über ästhetische oder expressive Qualitäten. Erst das Konzept von metaphorischer oder – nach meiner Systematik – externer Exemplifikation ermöglicht die semiotisch fundierte Rede über außerhalb des jeweiligen Mediums Liegendes, in ästhetischen Kontexten vor allem Ausdruck. Freilich ist es oft sehr viel schwieriger zu begründen, warum eine metaphorisch exemplifizierte Eigenschaft vorliegt (z. B. warum eine Text- oder Musikpassage traurig ist), als warum es sich um eine buchstäblich exemplifizierte Eigenschaft handelt (z. B. warum ein Klang tonikal

⁴⁴ Exemplifikation ist übrigens nicht mit Autoreflexivität zu verwechseln, da autoreflexive Zeichen immer nur auf ihre eigene Präsenz (und – damit kein symmetrisches, sozusagen tautologisches Bezugsverhältnis entsteht – dabei immer nur auf Teilaspekte von sich selbst, z. B. bei der Selbstzitation eines Textes) verweisen, während Exemplifikation immer den Bezug auf etwas Anderes impliziert, auch wenn dieses Andere nicht explizit präsentiert wird.

⁴⁵ Interessanterweise kann sich das Verhältnis von Denotation zu Exemplifikation auch umkehren. Z. B. wird ein Literaturtheoretiker, der in jedem Text unbedingt eine ‚Figur des Dritten‘ finden will, unter Umständen irgendwann nicht nur jeden Text als stellvertretend für seine Theorie intellektuell interpretieren, sondern ihn sogar so ästhetisch erfahren (der Text denotiert das theoretische Modell, die ‚Figur des Dritten‘ wird gerade wegen ihrer augenscheinlichen Abwesenheit so präsent, dass der Text ihr Stellvertreter wird).

⁴⁶ Simone Marenholz: *Musik und Erkenntnis, Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 2000, S. 49.

oder eine Aufzählung anaphorisch ist). Gleichwohl *kann* man Gründe angeben und daher einen gerechtfertigten relativen Geltungsanspruch über das Vorliegen metaphorisch exemplifizierender Referenzen erheben.⁴⁷ Im Fall der Musik, der ja von jeher sowohl eine prominente strukturell-mathematische Qualität als auch ein eminent expressives Potential zugeschrieben worden sind,⁴⁸ liegen Exemplifikationen sehr häufig vor, und zwar sowohl als interne Referenzen (z. B. als exemplifizierende Variationen oder Varianten von Themen, harmonischen Fortschreitungen oder Klangfarben) als auch als externe Referenzen (am prominentesten als Ausdruck von Emotionen oder Affekten). Wichtig dabei festzuhalten ist, dass musikalische exemplifizierende Bezugnahmen – anders als die überwiegend imitatorisch denotierenden – genauso durch Ähnlichkeit⁴⁹ wie durch Konvention⁵⁰ hergestellt werden können. In der Literatur lassen sich Exemplifikationen, obwohl sie die Dominanz sprachlicher Denotationen nur selten aufwiegen können (am ehesten in der Lyrik),⁵¹ ebenso wie in Musik intern (z. B. Assonanzen als phonetische Eigenschaft des gleichen Anlauts) wie extern (z. B. Assonanzen als Ausdruck von Prägnanz) verorten. Dass die exemplifizierende Referenzstruktur als tertium comparationis eines musikoliterarischen Vergleichs interessant ist, zeigt im übrigen auch ein Blick auf das barocke System der Rhetorik, das als musikalisches wie literarisches Paradigma auf ästhetische (affektive und persuasive) Wirkung abzielt und dazu wesentlich auf die Exemplifikation konventionell feststehender Topoi angewiesen ist.

Ein nicht zu vernachlässigender Unterschied zwischen sprachlichen und musikalischen Exemplifikationen besteht freilich darin, dass die durch externe Exemplifikationen von Musik induzierten ästhetischen Erfahrungen mit Begriffen der Wortsprache oft nicht adäquat beschrieben werden können, da exemplifizierte Signifikate nicht notwendigerweise sprachlicher Natur sein müssen. Nicht zufällig wird daher der Ausdrucksgehalt von Musik häufig mit Oxy-mora (z. B. ‚heiter-traurig‘) charakterisiert, während bei Literatur, in der die denotierende

⁴⁷ Warum ein interpretativer Geltungsanspruch nie absolut sein kann ergibt sich aus der Idee der unendlichen Semiose, nach der die semiotische Bewegung von Zeichen zu Zeichen über die jeweiligen Interpretanten nur aus pragmatischen Gründen (z. B. dem vorgegebenen Umfang einer Magisterarbeit) zu einem Ende kommen kann.

⁴⁸ Der Umstand, dass die Struktur von Musik durch mathematische Prinzipien beschreibbar ist, zieht sich genauso wie die Ansicht, dass sich Musik nicht nur auf kognitive Fähigkeiten wie Emotionen, Affekte, sondern auch auf Handeln und Denken auswirkt, von den Pythagoreern bis zur neuesten neurowissenschaftlichen Forschung wie ein roter Faden durch die gesamte Geschichte der Musikreflexion und -forschung.

⁴⁹ Beispiele: als interne Exemplifikation die Wiederkehr des berühmten Anfangsmotivs der 5. Symphonie Beethovens in allen Sätzen, als externe der dissonante Forte-Elftonakkord in Mahlers 10. Symphonie als Ausdruck von Schmerz und Verzweiflung

⁵⁰ Z. B. intern: die harmonische Disposition des zweiten Themas eines Sonatenhauptsatzes in der Dominanttonart in der Exposition und der Tonikatonart in der Reprise, extern: der Lamentobass als Ausdruck von Trauer.

⁵¹ Die angesprochenen, vor allem auch in der Lyrik anzutreffenden literarischen Mittel der Verunklarung denotierender Referentialität wie Hermetisierung, Kryptisierung etc. gehen außerdem oft mit einer Erhöhung des exemplifizierenden Potentials einher.

Sprache auch bei exemplifiziertem Ausdruck involviert ist (wiederum tendenziell am wenigsten bei Lyrik, am ehesten bei narrativen Prosatexten), die Rezeptionserfahrung meistens besser in derselben denotierend-sprachlichen Sphäre⁵² beschrieben werden kann als in einer fremden Sphäre, also etwa – wie man, auf eine Bemerkung Wittgenstein Bezug nehmend,⁵³ bemerken könnte – mit einer exemplifizierenden Körperbewegung (etwa einer Geste oder einem Tanz).

Die Ergebnisse dieses Kapitels kann man also folgendermaßen zusammenfassen: Akzeptiert man das vorgeschlagene Schema von jeweils internen und externen Denotationen bzw. Exemplifikationen und deren Zuordnung zu Musik (vorwiegend exemplifizierende Bezugsart und tendenziell interne Referenzen) und Literatur (vorwiegend denotierende Bezugsart und tendenziell externe Referenzen), ergeben sich die referentielle Internalisierung und Exemplifizierung als erste potentielle Strategien der Musikalisierung von Literatur bzw. die referentielle Externalisierung und Denotationalisierung als potentielle Strategien der Literarisierung von Musika.

1.3.3. Syntagma und Syntax

Der Syntagma-Begriff geht auf Saussures dichotomisches Modell von Syntagma und Paradigma zurück, das Sprache als zweidimensionalen Raum beschreibt mit einer horizontalen (syntagmatischen) Achse, die das Nacheinander sprachlicher Zeichen strukturiert, und mit einer vertikalen (paradigmatischen) Achse, auf der der Vorrat an möglichen Zeichen angegeben wird, die an einer bestimmten Stelle der syntagmatischen Achse stehen können. Das aus beiden Achsen resultierende Koordinatensystem begrenzt den sprachlichen Möglichkeitsraum und verortet in ihm jede sprachliche Äußerung als eine aktualisierte unter vielen potentiellen Selektionen. Als formale Beschreibung ist das Syntagma-Paradigma-Modell prinzipiell auf jeden zeitlichen Prozess übertragbar, der sich in einem regulativen System abspielt. Im Fall von Musik würde die syntagmatische Achse das zeitliche Nacheinander von Ereignissen (die Abfolge von Klängen) abbilden und die paradigmatische Achse für jedes Ereignis die den Regeln des Systems gemäßen (z. B. den Regeln einer bestimmten historischen Epoche oder

⁵² In der im Übrigen auch Introspektion und Reflexion als Voraussetzung jeder Interpretationsleistung stattfindet.

⁵³ „Die Musik scheint manchem eine primitive Kunst zu sein [...]. Aber einfach ist nur ihre Oberfläche, während der Körper, der die Deutung dieses manifesten Inhalts ermöglicht die ganze unendliche Komplexität besitzt die wir in dem Äußeren der anderen Künste angedeutet finden“ (Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Bemerkungen*, Wien/New York 1995, S. 154).

einer individueller Stilistik entsprechenden) Alternativereignisse (also Alternativklänge) anzeigen. Und tatsächlich können auf dieses Prinzip eine Vielzahl musikanalytischer Modelle projiziert werden: Die harmonische Funktionstheorie etwa konstituiert ihre paradigmatische Achse, indem sie ein definiertes Repertoire an Klängen (hauptsächlich auf Terzaufbau basierende Drei- und Vierklänge) in gewisse Typen (Funktionen) klassifiziert, so dass eine Funktion von den Elementen ihrer Erfüllungsmenge dargestellt werden kann;⁵⁴ und die musikalische Formenlehre entwirft Schemata, deren syntagmatische Achse einen konventionellen Formverlauf angeben, während die paradigmatische Achse der möglichen und tatsächlich gewählten Formabschnittsalternativen die Abweichungen von der Norm kennzeichnen können.

Für den musikoliterarischen Vergleich interessant wird das Syntagma-Paradigma-Modell, wenn man die recht allgemeine Frage nach der musikalischen bzw. literarischen Syntagmatik auf die Frage nach der Möglichkeit einer musikalisch-syntaktischen Ebene fokussiert. Die Syntax einer Sprache strukturiert die sprachlichen Elemente (Wörter) den jeweiligen grammatischen Regeln gemäß in größere funktionale Einheiten (Sätze und Phrasen) und kann analytisch deskriptiv (die grammatischen Struktur einer sprachlichen Äußerung in die zugrundeliegenden Regeln und Muster zerlegend) oder synthetisch generativ (Wörter zu gültigen Satzstrukturen zusammensetzend) betrachtet werden. Ob Musik generell im linguistischen Sinne syntaktisch beschreibbar ist, scheint zweifelhaft, vor allem, wie Carl Dahlhaus deutlich macht,⁵⁵ weil in der Musik keine den natürlichen Sprachen analoge allgemeingültige Einteilung in feststehende funktionale Einheiten wie Wörter oder Sätze aufzufinden ist,⁵⁶ während bei den natürlichen Sprachen – ganz unabhängig ob man Noam Chomskys These einer angeborenen tiefenstrukturellen grammatischen Kompetenz teilt – unter rein empirischen Gesichtspunkten die Prinzipien von syntaktischer Strukturierung zeit- und kulturübergreifend erstaunlich konstant zu sein scheinen.⁵⁷ Die grundsätzliche Flexibilität musikalischer Syntagmatik schließt freilich nicht aus, *dass* es Musik geben kann, die im engeren Sinne syntaktisch

⁵⁴ Die Dominantfunktion kann z. B. von in ihrem Dissonanzgrad so unterschiedlichen Klängen wie einem Dominantseptakkord in Grundstellung oder einem übermäßigen Quartsextakkord mit verminderter Quinte (also – unfunktional betrachtet – einem Ganztonklang) ausgefüllt werden.

⁵⁵ Vgl. Carl Dahlhaus: „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik“, in: ders. (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 166f.

⁵⁶ Das hängt sicherlich auch mit der eingeschränkten denotativen Seite von Musik zusammen; denn damit Sprache relativ feststehende Bedeutungen kommunizieren kann, bedarf sie, angefangen auf phonetischer Ebene, einer funktionsorientierten (sprich denotationsorientierten) Konstanz, während in der Musik, die keine kleinsten bedeutungstragenden Einheiten kennt, größere strukturelle Einheiten wie Motive, Melodien oder Phrasen sehr variabel gestaltet sein können.

⁵⁷ Noam Chomsky: *Thesen zur Theorie der generativen Grammatik*, Frankfurt a. M. 1974, S. 13ff.

strukturiert ist und mit linguistischen Mitteln theoretisch adäquat beschrieben werden kann.⁵⁸ Ein gutes Beispiel dafür liefert die ‚Generative Theorie tonaler Musik‘ von Lerdahl/Jackendorff,⁵⁹ die Chomskys Idee der generativen Transformationsgrammatik mit Heinrich Schenkers Analysemethoden koppelt und dadurch für die tonale Musik des 18. und 19. Jahrhunderts erstaunlich plausible Generierungs- und Hierarchisierungsregeln nach linguistischem Vorbild anbieten kann. Umgekehrt ist Literatur in der Lage, typisch musikalisch-syntaktische oder -syntagmatische Anordnungen nachzubilden, indem die sprachliche Syntax entweder bewusst durchbrochen wird (besonders in Lyrik, aber auch in experimenteller Prosa) oder musikalisch-syntaktischen Mustern angepasst wird,⁶⁰ wobei vor allem die letztere Assimilationsbewegung sehr wahrscheinlich immer mit einem erhöhten Gebrauch von Wiederholungen einhergehen wird, ist die Wiederholung neben der Zäsur oder Pause doch eines der basalsten Gliederungsprinzipien von Musik schlechthin.⁶¹

Synoptisch gesehen kann für die Ebene von Syntagmatik bzw. Syntax also Ähnliches gelten wie das für vor allem die denotativen Referenzverhältnisse konstatierte: Literatur ist durch ihre Rückbindung an die sprachliche Syntax in der Kombination ihrer Zeichensequenzen sehr viel eingeschränkter als die syntagmatische Ebene der Musik, die – obwohl sie durch Regeln und Konventionen (die auch den Status syntaxanaloger Normen annehmen können) limitiert wird – potentiell sehr viel freier ist und außerdem durch die Möglichkeit von Mehrstimmigkeit und Polyphonie das im Normalfall für sprachliche Äußerungen geltende einstimmige Linearitätsprinzip unterlaufen kann. Eine Annäherung der beiden Künste ist also – grob skizziert – auf zwei Weisen möglich: von Seiten der Musik durch eine Restriktion ihrer syntagma-

⁵⁸ Die rhetorische Codifizierung der Barockmusik, die den gesamten Produktionsprozess, von der kompositorischen *Inventio* und *Dispositio* (über die formale Ausgestaltung gemäß rhetorischer Kategorien wie *Exordium*, *Narratio* etc.) bis zur performativen *Elocutio* umfasste, wurde schon angesprochen. Ein noch prominenteres Beispiel für die musikalische Assimilierung an Sprache ist die Musik der Aufklärung, die sprachlich syntaktischen Aufbau nachzubilden sucht (wovon neben den noch heute gebräuchlichen Termini wie ‚Satz‘ oder ‚Phrase‘ besonders deutlich die „Interpunctiolehre“ Heinrich Christoph Kochs mit ihren Kommata, Absätzen etc. zeugt), vgl. Gunther Wagner: „Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 41 (1984), S. 86-112.

⁵⁹ Vgl. Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts 1985. (Der Schwachpunkt der Theorie besteht darin, dass harmonische Hierarchisierungen von langen Zeitstrecken oft unadäquat subsumiert werden, weil harmonische Wirkungen, die nur – wie der zweite Abschnitt zeigen wird – durch die phänomenologische Unterscheidung von retentionalem und reproduktionalem Bewusstsein angemessen erklärt werden können, durch die abstrakte Formalisierung nicht erfasst werden und stattdessen auf die der Schenkerschen Theorie inhärenten spekulativen Thesen wie die vom ‚Ursatz‘ implizit vertraut wird)

⁶⁰ Sehr einfache Beispiele dafür sind viele Kinderlieder oder Volkslieder, die im ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, z. B. „Hänschen klein“, dessen Text – von Franz Wiedemann als Kontrafaktur auf eine bekannte Melodie geschrieben – die einfache musikalische Motiv- und Phrasenstruktur genau nachformt.

⁶¹ Peter Kivy bezeichnet Musik auch als ‚fine art of repetition‘ (vgl. Peter Kivy: *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993).

tischen Freiheit, um sequentielle Ordnungen von distinkten Einheiten und Abschnitten zu etablieren, die durch Hierarchie- und Abhängigkeitsverhältnisse gekennzeichnet sind,⁶² und von Seiten der Literatur entweder durch eine Aufweichung syntaktischer Muster hin zu einem entgrammatisierten Reihungs- oder Assoziationsstil oder durch die Überformung sprachlicher Syntax am Vorbild spezifisch musikalisch-syntagmatischer Dispositionen.

1.4. Phänomenologie des Zeitbewusstseins

Die bisherigen Ausführungen versuchten, semiotische Mittel zur Beschreibung der musikoliterarischen Vergleichsebene ‚Klang‘ zu liefern; im Folgenden geht es um die Vergleichsebene ‚Zeit‘. Die Tragweite und Komplexität dieser Thematik erfordert von vornherein eine restriktive Begrenzung auf wenige, aber essentielle Einzelaspekte. Selektionskriterium bildet für mich dabei der Ansatz der frühen Rezeptionsästhetik, der das Problem der subjektiven Varianz ästhetischer Wirkung umgeht, indem er nicht die ästhetische Erfahrung selbst in objektivierten Kategorien einzufassen sucht, sondern die Freilegung der schon in den Wahrnehmungsakt hineinspielenden Konstituenten ästhetischer Wirkungspotentiale (u. a. der Zeit) anstrebt. Auf literaturtheoretischem Gebiet liegt mit Wolfgang Iser's einschlägigem Buch *Der Akt des Lesens* und insbesondere mit dem Kapitel „Phänomenologie des Lesens“ und seiner Theorie des „wandernden Blickpunkts“⁶³ eine Arbeit vor, die dieses Ziel zu verwirklichen sucht. Ich werde mich allerdings nicht auf Iser, sondern auf den Gründungsvater der Phänomenologie, Edmund Husserl, und dessen Schriften zum Zeitbewusstsein, vor allem die *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtsein* von 1905, beziehen, da sie eine Unterscheidung dreier Formen des Zeitbewusstseins (Retention, Protention, Reproduktion) enthalten, die Iser, obwohl er sich ansonsten deutlich an Husserl orientiert, ausgerechnet nicht aufgreift (er spricht undifferenziert von Retentionen, auch wenn er eigentlich Husserls Reproduktionsbegriff meint). Der genaue Nachvollzug und die ergänzende Weiterentwicklung der Husserlschen Unterscheidung der Zeitbewusstseinsformen wird für meine Zwecke den Leitfaden bilden, um ein temporales tertium comparationis zwischen Musik und Literatur zu finden.

⁶² Der Topos der Sprachähnlichkeit, der spätestens seit der Musik der Aufklärung zum musiktheoretischen Standard wurde, ist hauptsächlich auf die syntaktische Ordnung der Musik seit Mitte des 18. Jahrhunderts zurückzuführen.

⁶³ Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1984, S. 177ff.

1.4.1. Retention und Reproduktion

Husserl entwickelt in den *Vorlesungen* (und in variiert Form auch in Nr. 50 der *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*) die Differenzierung von Retention und Reproduktion anschaulich anhand der genauen phänomenologischen Beschreibung eines Tones:
Der Ton

„fängt an und hört auf, und seine ganze Dauerseinheit, die Einheit des ganzen Vorgangs, in dem er anfängt und endet, »rückt« nach dem Enden in die immer fernere Vergangenheit. In diesem Zurücksinken »halte« ich ihn noch fest, habe ich ihn in einer »Retention«, und solange sie anhält, hat er seine eigene Zeitlichkeit, ist er derselbe, seine Dauer ist dieselbe.“⁶⁴

Das ‚Zurückhalten‘, die Retention einer Dauernphase des Tons im Bewusstsein, ist laut Husserl also ein Vorgang, der die Identität und zeitlichen Eigenschaften des Tones selbst nicht betrifft, sondern nur ihre Erscheinungsweisen in unserem Bewusstsein. Husserl vergleicht dieses Zurücksinken des Tones in die Retention mit der allmählichen Entfernung eines Beobachters von einem räumlichen Objekt: Wie der Gegenstand seinen Ort behält, „ebenso behält der Ton seine Zeit, jeder Zeitpunkt ist unverrückt, aber er entflieht in Bewußtseinsfernen“⁶⁵. Die Veränderungen der Art und Weise, die ein dauerndes Phänomen im Bewusstsein durchläuft, nennt Husserl ‚Modifikationen‘; im vorliegenden Fall werden die Phasen des Tones, die in die ‚Bewußtseinsfernen‘ entfliehen, also retentional modifiziert. Entscheidend ist, dass sich dies kontinuierlich vollzieht, denn wir hören *einen* Ton und verschiedene Phasen *einer* Tondauer und nicht Brüche oder diskrete Punkte, die es nicht mehr gestatten würden, von einem einheitlichen zeitlichen Objekt zu sprechen. Retentionales Bewusstsein zeichnet sich also offenbar dadurch aus, dass es sich kontinuierlich an die Wahrnehmung anschließt und die Abfolge der verschiedenen Dauernphasen in sich konstant eine Zeit lang als eben präsente einbehält. Synonym für retentionales Bewusstsein benutzt Husserl an anderer Stelle die Begriffe ‚frische‘ oder ‚primäre‘ Erinnerung, um zu kennzeichnen, dass es sich um ein Phänomen handelt, das bis dato undifferenziert als die Gesamtheit der Vergangenheit betreffendes behandelt und mit dem Erinnerungsvermögens qua Phantasie (so bei Franz Brentano, mit dessen Position sich Husserl eingehend auseinandersetzt) erklärt wurde.⁶⁶ Wie unterscheidet sich nun die primäre von der sekundären Erinnerung?

Ein zentrales Differenzkriterium, das Husserl in Anschlag bringt, lässt sich in der Dichotomie Präsentation/Repräsentation fassen. Retentionales Bewusstsein schließt sich unmittelbar und

⁶⁴ Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000, S. 385.

⁶⁵ Ebd., S. 386.

⁶⁶ Ebd., S. 374ff.

in einem Kontinuum an die aktuelle Wahrnehmung (oder – in Husserls Terminologie – die ‚Impression‘) an, es hält gleichsam die Präsenz der Wahrnehmung für eine Zeit zurück. Husserl führt dazu auch den Begriff der ‚originären Selbstgegebenheit‘ ein: Analog zur Wahrnehmung als einem Akt, der etwas im Jetzt „als es selbst vor Augen stellt, [...] der das Objekt ursprünglich konstituiert“⁶⁷, konstituiert die primäre Erinnerung das dem Jetzt direkt Vorhergegangene originär, indem sie das „Soebengewesen, das Vorher im Gegensatz zum Jetzt [...] zur primären, direkten Anschauung“⁶⁸ bringt. Sekundäre Erinnerung oder – von Husserl synonym gebraucht – Wiedererinnerung hingegen besteht in der Vergegenwärtigung, also dem Zurückholen einer vergangenen Wahrnehmung ins Jetzt; sie reproduziert also einen vergangenen Bewusstseinsgehalt und ist, was ihren Auffassungsinhalt betrifft, deswegen wesentlich diskret im Hinblick auf das Gegenwartsbewusstsein, kurz: sie re-präsentiert. In diesem phänomenologischen Begriff der Repräsentation liegt eine interessante Anschlussmöglichkeit an die Semiotik; denn übersetzt man die vom Signifikanten bezeichnete Bezugseinheit, also das Signifikat, als einen repräsentationalen Gehalt, wird deutlich, dass sowohl die Denotation als auch, eingeschränkter,⁶⁹ die Exemplifikation, sofern sie auf einen Vorstellungsgehalt Bezug nimmt, immer auch an Repräsentation im phänomenologischen Sinne (also an ein zum impressionalen Bewusstsein distinkten Bewusstseinsgehalt) geknüpftes reproduktionales Bewusstsein involviert. Aber zurück zur Abgrenzung von primärer und sekundärer Erinnerung.

Einher mit dem Repräsentation/Präsentations- und Kontinuum/Diskretions-Unterschied geht eine Differenz bezüglich der zeitlichen Ordnung des Bewusstseinsinhaltes. In der reproduzierenden Wiedererinnerung erscheint nämlich ein Auffassungsinhalt, beispielsweise ein zeitliches Objekt wie ein Ton, in seiner Zeitlichkeit anders als in der Wahrnehmung und der sich an sie anschließenden Retention.⁷⁰ Wenn wir uns den Ton vergegenwärtigen, können wir, wenn wir wollen, einerseits versuchen, ihn noch einmal in seinem zeitlichen Verlauf zu hören

⁶⁷ Ebd., S. 400.

⁶⁸ Ebd., S. 401.

⁶⁹ Die Einschränkung liegt im oben beschriebenen charakteristischen Präsenz/Absenz-Verhältnis von Exemplifikationen, das neben der Repräsentation viel stärker als bei der Denotation auch die – und hier kann man ebenfalls einen phänomenologischen Begriff einbringen – Präsentation, also die Exponierung der Materialität des Signifikanten umfasst.

⁷⁰ In der Beziehung der Begriffe Wahrnehmung und primäre Erinnerung ist in den *Vorlesungen* eine gewisse Unschärfe festzustellen, denn unterscheidet Husserl sie am Anfang noch klar, setzt er sie in eins, wenn es heißt: „Nennen wir aber Wahrnehmung den Akt [...], der originär konstituiert, so ist die primäre Erinnerung Wahrnehmung“ (S. 401). Die Unklarheit entsteht hier durch die hypothetische Setzung („Nennen wir...“), die offensichtlich nur eine notwendige, nicht hinreichende Bedingung der Kongruenz der beiden Begriffe gibt, denn sonst würde ihre differenzierte Verwendung im gesamten übrigen Text keinen Sinn ergeben. Auch an anderer Stelle wird diese Unschärfe nicht aufgelöst, wenn die primäre Erinnerung als ‚Quasi-Wahrnehmung‘ bezeichnet wird.

(wobei – hier liegt ein weiteres Differenzkriterium zur primären Erinnerung – die Evidenz und die Klarheit des Tons tendenziell geringer sind als im retentionalen Bewusstsein). Dann durchlaufen wir die einzelnen Phasen des Tones (wenn auch evtl. ungenau oder sogar in falscher Reihenfolge)⁷¹ noch einmal repräsentativ in unserer Phantasie so, als wenn der Ton tatsächlich präsentativ gegeben wäre. Andererseits können wir uns aber auch an den Ton erinnern, ohne ihn uns in seiner ganzen Dauer vorstellen zu müssen, sondern indem wir ihn vielmehr wie ein räumliches Objekt sozusagen als ganzes in den Blick nehmen; denn weil seine Dauer und sein Ablauf ja gerade nicht mehr an seine originäre Konstitution in der Gegenwart gebunden sind, können sie reproduktiv separiert werden und zu einem wiedererinnerten Gesamteindruck zusammentreten, in dem die einzelnen Dauernphasen nicht notwendigerweise als zeitlicher Ablauf repräsentiert werden müssen. Dass Wiedererinnerung nicht nur in einer Art und Weise auftreten kann, macht einen weiteren wesentlichen Unterschied zur primären Erinnerung deutlich. Sekundäre Erinnerung ist nämlich dadurch, dass wir sie „schneller« oder »langsamer«, deutlicher und expliziter oder verworrener, blitzschnell in einem Zuge oder in artikulierten Schritten usw. vollziehen“ können, „etwas Freies“, während die primäre Erinnerung als „etwas Festes, etwas durch »Affektion« Bewußtes“⁷² charakterisierbar ist. Primäre Erinnerung zeichnet sich also durch die Unveränderlichkeit ihrer zeitlichen Präsentationsstruktur aus, in deren Grenzen wir uns, ob wir wollen oder nicht, immer schon bewegen, während wir in der reproduzierenden Erinnerung aktiv die Zeitlichkeit des Repräsentierten gleichsam abtasten können.⁷³

Das hier in der Theorie abstrakt Differenzierte wird plausibel und anschaulich, wenn wir einige Beispiele aus dem Bereich der Musik und Literatur heranziehen. Husserl selbst erwähnt in der Weiterentwicklung seiner Tonbeschreibung das Beispiel einer Melodie: Damit wir eine Melodie nicht als bloße Abfolge einzelner Töne, gleichsam als zu Klang gewordenes Abbild diskreter Jetztpunkte, sondern als ein zusammenhängendes Gesamtgebilde wahrnehmen können, müssen die Töne in unserer Retention verbleiben, sonst wäre ein Bezug zueinander unmöglich, wir würden den ersten Ton, wenn er aufhörte, sofort gleichsam aus dem Blick unseres Zeitfeldes⁷⁴ verlieren und ihn wenigstens nicht spontan in ein Verhältnis zum nächsten setzen können – es sei denn wir würden ihn wiedererinnern, was allerdings sehr unplausibel

⁷¹ Etwa wenn wir uns ein stärkeres Crescendo vor einem schwächeren vorstellen, das tatsächlich nach dem schwächeren erklang.

⁷² Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000, S. 406.

⁷³ Inwieweit sekundäre Erinnerungen unwillkürlich wie in der Proustschen Konzeption oder willkürlich sind, wie von Benjamin als implizite Gegenposition zu Proust vertreten, ist eine andere Frage, die Auslöser und Anlass des Erinnerungsvorgangs, nicht die zeitliche Struktur des Erinnerns selbst betrifft.

⁷⁴ Das Zeitfeld ist übrigens eine Analoge Husserls zum Gesichtsfeld, um den begrenzten Horizont unserer gegenwärtigen (inklusive retentionalen) Zeiterfahrung zu kennzeichnen.

erscheint, denn eine Tonfolge einer Melodie kann beispielsweise so schnell ablaufen, dass wir überhaupt keine Zeit haben, jeden einzelnen Ton als Repräsentation ins Bewusstsein zu rufen.⁷⁵ Husserls Beispiel zeigt also, dass musikalische Gestalthaftigkeit im Allgemeinen, d. h. Melodien, Motive, Themen u. ä., überhaupt erst durch retentionales Bewusstsein ermöglicht wird.⁷⁶

In der Literatur spielen Retentionen auf der Ebene der Erfassungsakte von Sprache und Texten eine wesentliche Rolle.⁷⁷ Ein Satz etwa kann nur dadurch überhaupt als Einheit aufgefasst werden, wenn das am Satzanfang Gelesene oder Gehörte retentional präsent bleibt und so mit dem Folgenden, den grammatikalisch-syntaktischen Regeln gemäß, verknüpft werden kann. Retentionalität spielt dabei, anders als in der Musik, sowohl auf klanglich-phonetischer, also struktureller Ebene (bei Wortwiederholungen etwa) als auch auf denotierend semantischer Ebene (z. B. wenn ein Synonym auf ein Wort folgt, das noch retentional präsent ist) eine tragende Rolle, und auf beiden Funktionsebenen lassen sich in Literatur mit retentionalen Phänomenen gezielte Wirkungen erzielen, wie am Beispiel von Bernhard noch ausführlich zu zeigen sein wird.

Sekundäre Erinnerung spielt durch ihre Bindung an reproduzierende Repräsentation und der dafür prädestinierten Bezugsform der Denotation für die Möglichkeit von Narrativität und

⁷⁵ Häufig passiert es z. B. auch, dass uns, gerade wenn wir eine Melodie gehört haben und wir sie nachsingen möchten, ein Ton als Tonhöhe nicht mehr präsent ist, aber seine Stellung in der Zeit, im musikalischen Kontext, also seine rhythmische Stellung innerhalb des diastematischen Verlaufs sehr wohl.

⁷⁶ Ein anderes, vielleicht noch etwas deutlicheres Beispiel für die Relevanz von Retentionen in musikalischer Wahrnehmung ist das Phänomen der sog. latenten Polyphonie, wie sie besonders in der Barockmusik häufig vorkommt. Im folgenden dazu ein Beispiel aus der zweiten Fantasie für Querflöte ohne Bass, TWV 40:3, von Georg Philipp Telemann:



Genau betrachtet besteht das zitierte Beispiel aus zwei Stimmen, die sich jeweils durch kleine diastematische Schritte auszeichnen und bei den größeren Intervallsprüngen ineinander verschachtelt sind. Kennzeichnend gemacht durch die unterschiedliche Richtung der Notenhäule, kann man diese Binnenstruktur noch deutlicher sehen (das *gis*'' am Ende kann man entweder als neuen Stimmeinsatz oder Oktavtransposition der vorherigen oberen Stimme deuten):



Dass es sich bei dieser analytischen Beschreibung um ein tatsächlich akustisch erfahrbares Phänomen handelt, wird man beim ersten Hören dieser Passage unmittelbar nachvollziehen können. Die beiden Stimmen sind so klar konturiert (beide schreiten fast nur in Sekunden abwärts, die obere diatonisch, die untere chromatisch), dass sie ein antiphonisches Wechselspiel zweier gleichberechtigter Dialogpartner entfalten. Wenn man die eine Stimme aushalten würde, während die andere sich einschleibt, ergäbe sich ein regelgerechter kontrapunktischer Satz. Bach komponiert ganze Fugen nach diesem Prinzip der latenten oder immanenten Polyphonie für ein Soloinstrument, das gar keine oder nur eingeschränkt Mehrklänge erzeugen kann und steigert die Anzahl der immanenten Stimmen bis auf vier (so in der Ciacona der Partita II für Violine solo, BWV 1004).

⁷⁷ Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1984, S. 175ff.

Diskursivität von Sprache und Literatur eine essentielle Rolle. Nur dadurch, dass wir uns sprachliche Auffassungsinhalte, sowohl formaler Art, also z. B. Wörter und Sätze, als auch semantischer Art, also Gedanken, Ideen u. ä., aus verschiedenen Texten und Kontexten unabhängig von ihrer zeitlich gebundenen Präsentationsform ins Bewusstsein rufen können, sind wir in der Lage, sie zu vergleichen, zu verknüpfen und so narrative und diskursive Ordnungen zu konstituieren.

In der Musik ist sekundäre Erinnerung nicht vergleichbar prominent und essentiell wie in Sprache und Literatur Sprache vertreten, zumindest für gewisse Musikformen aber ebenso unverzichtbar. Allgemein könnte man sagen, dass sie weniger bei der Konstituierung von Tonalität und der Verortung absoluter Tonhöhe als bei musikalischen Gestaltqualitäten und daher besonders in motivisch-thematischer Musik eine tragende Rolle spielt (also in der gesamten europäischen Musik des 18. und 19. und in einem Großteil der Musik des 20. Jahrhunderts). Ein nicht musikgeschichtlich, sondern musiksystematisch interessantes Phänomen stellt in diesem Kontext das absolute Gehör dar, also die Fähigkeit, Tonhöhen ohne äußere Bezugsgröße genau verorten zu können. Nach jüngerem Forschungsstand zu urteilen basiert das absolute Gehör darauf, dass der internalisierte Referenzpunkt, zu dem das Gehörte in Beziehung gesetzt wird, eine Art Tonlangzeitgedächtnis ist,⁷⁸ also eine sekundäre Erinnerung, auf die als Repräsentationsschema ständig zurückgegriffen werden kann. Meine These vom Primat der sekundären Erinnerung für Gestaltqualitäten nun wird dadurch gestützt, dass Absolut Hörer, obwohl sie die Fähigkeit zur genauen Verortung von tonalitätsbildenden Strukturen haben, effektiv, was die Konstituierung von Tonalität im musikalischen Verlauf betrifft, ebenso auf ihr retentionales Bewusstsein angewiesen sind wie Relativ Hörer,⁷⁹ denn entscheidend ist der sich in der Zeit entfaltende harmonische Kontext, in dem ein Klang z. B. im einen Fall funktional als Tonika, im anderen als Dominante aufgefasst wird.⁸⁰ Bei der Wiedererkennung von musikalischen Gestalten, deren Konstitution – wie wir weiter oben gesehen haben – erst durch retentionales Bewusstsein möglich wird, sind alle Hörertypen, Relativ- wie Absolut Hörer, auf sekundäre Erinnerung angewiesen (und daneben – vielmehr als bei der ‚passiven‘ primären Erinnerung – auf die Kenntnis und Vertrautheit mit der gehörten Musikart, also auf die individuelle Gedächtnisaktivierung). Wenn z. B. in der *Symphonie fantastique* von Hector

⁷⁸ Vgl. Alfred Lang: Das „absolute Gehör“ oder Tonhöhengedächtnis, in Herbert Bruhn, Rolf Oerter u. Helmut Rösing: *Musikpsychologie - ein Handbuch*, Reinbek 1993, S. 558-565.

⁷⁹ Wobei es erfahrungsgemäß Absolut Hörer oft als problematisch empfinden, im retenierten harmonischen Verlauf eines Musikstückes immer wieder durch punktuelle Wiedererinnerungen einzelner Tonhöhen im Grunde abgelenkt zu werden.

⁸⁰ Genauso wie in der Sprache erst die Zusammenstellung der Worte Sinn ergibt. Ein radikal punktueller sozusagen sprachlicher Absolut Hörer wäre jemand, der sich an einzelne Worte kontextlos reproduzierend erinnert, sie aber in keinen Zusammenhang bringen und daher nie ganze Texte angemessen verstehen könnte.

Berlioz in jedem der fünf Sätze die *Idée fixe*, eine Art Leitthema, in verschiedenen musikalischen und harmonischen Kontexten, aber immer im Kern identisch erscheint, so erkennt der Hörer die thematische Gestalt wie eine Figur aus einem Roman wieder und erinnert sich im Sinne einer reproduktiven Repräsentation z. B. an die vorherigen Stellen ihres Auftretens,⁸¹ während der (nicht absolut hörende) Hörer im ersten Satz der Jupitersymphonie das *c'* am Anfang der Reprise, das an sich noch keine Gestaltqualität besitzt, ohne jeglichen repräsentationalen Rückbezug an seine vorherigen Präsenzen erfährt.

Retention und Reproduktion leuchten freilich nur die eine an die lebendige Gegenwart angrenzende und in sie einfließende Zeitdimension, nämlich die Vergangenheitsdimension, bewusstseinsphänomenologisch aus, im Folgenden sollen als Komplementierung Husserls Gedanken zur Zukunftsdimension nachvollzogen und ergänzt werden.

1.4.2. Protention und Proproduktion

Die Protention als intentional in die Zukunft gerichtete Bewusstseinform wird von Husserl in mehrfacher Hinsicht analog und symmetrisch zur Retention konzipiert. Protentionales ist ebenso wie retentionales Bewusstsein kontinuierlich, da die auf das Kommende gerichtete Protentionen in *einer* Reihe aneinander anknüpfen und sich auseinander ergeben und gegenseitig beeinflussen. So bestimmt eine erfüllte Protention, d. h. wenn das, was wir eben noch als Bewusstsein von der Zukunft gehabt haben, eingetroffen ist, jede weitere Protention genauso wie der umgekehrte Fall, dass das protentionale Bewusste nicht eintritt. Sehr anschauliche Beispiele dafür sind unvollständige sprachliche Floskeln (oder – mit Homer gesprochen – ‚geflügelte Worte‘): Wir ergänzen sie sofort und sind überrascht, wenn die Fortführung nicht unserer Erwartung entspricht. Genauso funktioniert in der Musik die tonale Kadenz, also die Abfolge der Grundfunktionen Subdominante, Dominante, Tonika, wenn sie protentional ein Hörerfahrungsmuster aus harmonischer Spannung und Lösung evoziert, das eingelöst oder enttäuscht werden kann (z. B. durch einen Trugschluss oder eine Ellipse) oder auch durch eine individualisierte Gestaltung zu überraschen vermag.

Innerhalb der strukturellen Symmetrien besteht freilich ein Hauptunterschied der Protention zur Retention darin, dass sich protentionales Bewusstsein in die Offenheit der Zukunft richtet,

⁸¹ Ein anderes prominentes Beispiel sind die (nicht vom Komponisten selbst so genannten) Leitmotive Richard Wagners, die gerade mit dem repräsentationalen Gehalt ihrer stipulativen Setzungen im musiktheatralischen Kontext eine zusätzliche semantische Dimension schaffen.

während Retention schon immer mit gewesener Gegenwart erfüllt ist.⁸² Daraus ergibt sich die strukturelle Asymmetrie, dass eine Protention zu einem früheren Zeitpunkt ‚voller‘ ist als zu einem späteren, während es sich bei einer Retention umgekehrt verhält: Ihr Eindruck schwächt sich in der Zeit ab. Die frühere Protention ‚erfüllt‘ also die spätere, bei der Retention ist dies nur über den Weg der Reproduktion möglich (nur wenn ich mich an eine frühere Retention wiedererinnere, kann sie ‚voller‘ sein). Daher steht die frühere mit der späteren Protention in einem kontinuierlichen Verhältnis, „tandis que la modification régissant le remplissement d’une rétention postérieure par une rétention antérieure est inéluctablement *discrète*“⁸³. Trotz dieses strukturellen Unterschiedes, der seinen Grund in der Gerichtetheit des Zeitfeiles hat, der unabänderlich die Fließrichtung der Zeit in die Zukunft anzeigt, ist die Analogie und Parallelität der Konzeption von Protention und Retention auffällig, die Husserl an einer Stelle auch sehr konkret im Bild der Erwartungsanschauung als „umgestülpter Erinnerungsanschauung“⁸⁴ ausdrückt. Dabei entwickelt Husserl den Retentionsbegriff sehr viel ausführlicher und differenzierter, besonders in der Abgrenzung zur reproduzierenden Wiedererinnerung. Protention hingegen wird – wenigstens in den *Vorlesungen* – für Husserls Verhältnisse recht unsystematisch eingeführt und auch zur Erwartung – denn zur erwartenden Zukunftsdimension gehören Protentionen ganz offensichtlich – nicht in einen klaren begrifflichen Zusammenhang gebracht (die Rede von „Erwartungsanschauung als umgestülpter Erinnerungsanschauung“ statt „Protention als umgestülpter Retention“ macht dies deutlich). Eine Differenzierung wie die zwischen primärer und sekundärer Erinnerung findet sich auf der Ebene der Zukunftsdimension des Zeitbewusstseins nicht. Mir scheint darin eine gewisse Inkohärenz zu liegen, die auch an folgender Stelle aufscheint: „In der anschaulichen Vorstellung eines künftigen Ereignisses habe ich jetzt anschaulich das produktive »Bild« eines Vorgangs, der reproduktiv abläuft.“⁸⁵ Hier wird die bewusst evozierte Erwartung, also wenn ich mir z. B. vorstelle, morgen eine Theateraufführung des *Heldenplatzes* von Bernhard zu sehen, als ein reproduktiver Vorgang beschrieben, der ein produktives „Bild“, also eine sinnliche Anschauung hervorbringt. Es ist ohne Frage zutreffend, dass ich, um mir überhaupt vorstellen zu können, was ein Theaterstück ist, was eine Aufführung ist etc., dementsprechende Begriffe gebildet haben und dafür reproduktiv auf irgend eine Art von Anschauung zurückgreifen können

⁸² Vgl. eine Randbemerkung Husserls in: Edmund Husserl: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Hamburg 1985, S. 163: „Wesentlicher Unterschied aber zwischen Protention, die offen läßt, wie das Kommende sein mag und ob nicht die Objektdauer aufhören und ‚wann‘ sie aufhören mag, und der Retention, die gebunden ist“.

⁸³ Alexander Schnell: *Temps et phénomène*, Hildesheim/Zürich/New York 2004, S. 135.

⁸⁴ Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Tübingen 2000, S. 413.

⁸⁵ Ebd., S. 413.

muss. Gleichwohl bleibt zu bedenken, ob nicht das Beispiel der (wenn ich Stück, Regisseur, Schauspieler gut kenne, möglicherweise sehr detaillierten) Vorstellung einer Theateraufführung nicht besser durch eine der Unterscheidung von Retention und Reproduktion analoge Differenzierung für die Zukunftsdimension beschrieben werden kann. Demnach wäre die Pro-
 tention primäre, affizierte Erwartung, während sekundäres Erwarten und Entwerfen oder – in Analogie zu Reproduktion – Proproduktion als eine Form von Zukunftsbewusstsein charakterisiert werden könnte, das mehr ist als bloße Projektion von reproduzierten Anschauungsinhalten, nämlich – analog zur Reproduktion – ein aktiver Entwurf in die Zukunft, der durch einen in seiner Zeitstruktur eigenständigen und vom impressionalen Bewusstsein diskreten Vorstellungsgehalt gekennzeichnet ist. Um diese Arbeitshypothese plausibler zu machen, will ich einige kurze phänomenologisch relevante Beispiele geben.⁸⁶

Ein anschauliches literarisches Beispiel bildet die Lektüre, sagen wir, eines Romans: Einerseits ist auf der Ebene der im Lesefluss stattfindenden Spracherfassung ständig das protentionale Bewusstsein des Lesers involviert, wenn er beispielsweise die Fortführung eines angefangenen Satzes (den Sprachkonventionen, der individueller Sprachprägung u. ä. gemäß) erwartet und evtl. antizipiert; andererseits kann der Roman bewusst damit spielen (und z. B. die Spannung seiner Dramaturgie daraus beziehen), dass sich der Leser von Zeit zu Zeit während der Lektüre oder in den Lektürepausen Gedanken über den Fortgang der Handlung und die Entwicklung der Figuren macht, verschiedene Varianten durchspielt etc., also unabhängig von der zeitlichen Präsentationsform die Zukunftsdimension der Inhaltsebene proproduktiv entwirft. In Musik spielt proproduktionales Bewusstsein (genauso wie reproduktionales) vor allem auf der Ebene von Gestaltqualitäten und durch sie inszenierte Dramaturgien eine Rolle. Wenn etwa am Ende einer langsamen Einleitung eines Sonatenhauptsatzes die Dominante deutlich erkennbar erreicht ist und für einige Zeit ausgehalten bzw. umspielt wird, ist der Hörer nicht nur protentional auf die Wendung zur Tonika vorbereitet, sondern er wird – als mit der Sonatenhauptsatzform Vertrauter – auch den Eintritt des ersten Themas erwarten und evtl. proproduktiv antizipieren, es also innerlich auf Grundlage des Gehörten Vorbilden, sich einen Charakter, eine Klangfarbe ausmalen etc. Dabei muss er – genauso wenig wie sich der Romanleser die kommende Handlung in der Dauernstruktur der tatsächlichen Lektüre vorstellt – das Thema nicht tatsächlich innerlich im richtigen Tempo mit jedem einzelnen Ton singen

⁸⁶ Unter Heideggerscher Perspektive, die ja ‚Entwurf‘ und ‚Sorge‘ als Reaktionen auf den die Zukunftsdimension bestimmenden ‚Vorlauf zum Tode‘ stark zu machen sucht, scheint die Relevanz von Proproduktionen offensichtlich; doch will ich mich hier – gemäß der Husserleschen Epoché – von existentialistischen Erklärungsmustern, die auf metaphysischen Prämissen beruhen, fernhalten und einfache Phänomene in den Blick nehmen.

oder hören, also es in seiner ablaufenden Zeitlichkeit genau vorproduzieren, sondern er kann – analog zu dem Phänomen, das Husserl bei der Zeitlichkeit von Repräsentationen beschreibt – die Phasen des Zeitobjekts aus verschiedenen Perspektiven (ausschnittsweise, gestaucht, synoptisch) antizipieren.⁸⁷

Bei allem bisher zur Unterscheidung zwischen Re- bzw. Proproduktion und Re- resp. Protention Gesagtem bleibt freilich zu bedenken, dass die verschiedenen Zeitbewusstseinsformen nicht trennscharf diskret vorliegen, sondern als Aspekte eines komplexen Gegenwartfeldes – Husserl bezeichnet es auch als ‚lebendige Gegenwart‘ – gleichsam ein ineinander verflochtenes Zeitnetz bilden.⁸⁸ Für den musikoliterarisch-komparatistischen Vergleich bleibt festzuhalten, dass, erstens, sozusagen die Beschaffenheit der Fäden dieses Zeitnetzes bei musikalischer und literarischer Zeiterfahrung prinzipiell gleich ist (sprich, dass in der ästhetischen Rezeption die vier verschiedenen Zeitbewusstseinsformen involviert sein können) und – zweitens – dass durch die Faktur- oder Musteranalyse des Zeitnetzes auf die ästhetische Wirkung des jeweiligen musikalischen bzw. literarischen Werkes geschlossen werden kann. Eine Annäherung zwischen Musik und Literatur kann also stattfinden, wenn die jeweilig vorherrschenden Zeitbewusstseinsformen (bei Musik tendenziell Retention und Protention, bei Literatur Re- und Proproduktion) aneinander angeglichen werden.

⁸⁷ Ein anderes prominentes musikalisches Beispiel für Proproduktionen sind Scheinreprise, bei denen der Hörer eine Zeitlang im Glauben gelassen wird, dass die erwartete Reprise, die er auf Grundlage der Exposition im Prinzip schon proproduzieren könnte, angefangen hat, bevor eine digredierende Fortsetzung eintritt.

⁸⁸ Man könnte etwa am Beispiel des Überganges von der Durchführung zur Reprise im ersten Satz von Beethovens 3. Symphonie demonstrieren, wie gleichsam konstellationsartig Vergangenheit und Zukunft in der lebendigen Gegenwart zusammentreten können (an der berühmten Stelle, an der das Horn mit dem Hauptthema in der Tonika schon einsetzt, wenn das Geigentremolo noch auf der Dominante verweilt) und dabei in komplexer Weise sowohl Re- und Protention (in der harmonische Konstituierung) als auch Re- und Proproduktion (Wiedererkennung des Themas, Erwartung und evozierter Entwurf der Reprise) involviert sind.

2. Analyse

2.1. Vorbemerkung

Der folgende Hauptteil dieser Arbeit ist in zwei Abschnitte untergliedert: Analyse und Interpretation. Diese Aufteilung soll nicht eine klare, an der Dichotomie von empirisch objektiver contra hermeneutisch subjektiver Erkenntnis orientierte Differenzierung suggerieren, sondern vielmehr auf das Verhältnis zwischen musikalischer theoretischer Analyse und musikalischer performativer Interpretation als methodisches Vorbild verweisen. Die musikalisch-analytische Untersuchung selektiert und klassifiziert das als Notentext und/oder akustisches Klangereignis gegebene musikalische Material und beschreibt an diesem die für den Aufbau der jeweiligen Musik konstitutiven Elemente in abstrahierten Strukturmodellen. Im Unterschied zu rein empirisch ausgerichteten Analysen, die in der Regel auf die funktionale (und daher meistens auch nachprüfbar) Erklärung des *faktisch* gegebenen Untersuchungsobjektes abzielen, spielen bei musikalischen Analysen implizit auch immer ästhetische Erwägungen eine Rolle, die das semantische und expressive *Potential* eines Musikstücks betreffen,⁸⁹ jenes Potential also, das in der subjektiveren performativen Interpretation aktualisiert wird. Auch wenn die Zuordnung von relativer Objektivität zur Analyse und relativer Subjektivität zur Interpretation tendenziell zutrifft, da es die Analyse hauptsächlich mit internen und die Interpretation hauptsächlich mit externen Referenzen zu tun hat, sind musikalische Analyse und Interpretation dennoch nicht trennscharf abgrenzbar und komplementieren im Idealfall aneinander Maßnehmend das rezeptive wie performative Musikverständnis. Die Übertragung des musikalischen Verhältnisses auf die zweiteilige Untersuchung von *Gehen* bedeutet, dass der Analyseteil die Textstruktur und ihren Effekt auf die rezeptive Wirkung möglichst genau in der im ersten Teil vorgestellten musikoliterarischen Terminologie beschreibt, während der Interpretationsteil in einer metaphernreicheren, weniger technischen Sprache die Ebene der musikalisierenden Strategien transzendiert und Aspekte des expressiven und semantischen Gehalts der Erzählung auszuloten versucht.

⁸⁹ Das zeigt sich einerseits in der Selektion der analysierten Phänomene, aber vor allem auch der Analysemittel; so impliziert z. B. die Analyse eines Musikstückes mit den Mitteln der musikalisch-rhetorischen Topik dessen ästhetische Affinität zur barocken Affektenlehre.

2.2. Zum Forschungsstand

Zu kaum einem Aspekt in Thomas Bernhards Werk ist in den letzten beiden Jahrzehnten so viel Literatur entstanden wie zum Themenkomplex ‚Thomas Bernhard und die Musik‘. Das hängt neben der exponierten inhaltlichen Stellung von Musik, wie sie sich in wiederkehrenden musikalischen Motiven und Thematiken und dem häufigen Vorkommen von Musiker- oder mit Musik assoziierten Figuren und Musikstücken in Bernhards Werken zeigt,⁹⁰ sicherlich auch mit den zwar wenigen, aber sehr suggestiven Aussagen des Autors über die Bedeutung von Musik für sein Werk und Leben zusammen, die in fast jeder Veröffentlichung zum Thema fast obligatorisch zitiert werden. Dabei wird meist übersehen, dass es sich hier wie bei den meisten Selbstaussagen (inklusive der autobiographischen Schriften) um – so hat spätestens Andreas Maier gekonnt und (für wissenschaftliche Verhältnisse) erfrischend polemisch gezeigt –⁹¹ bewusste Selbststilisierungen und teils -verklärungen handelt, deren Wahrheitswert mit Vorsicht zu behandeln ist. Viele Arbeiten aber, die Ähnlichkeiten und Strukturparallelen zwischen Bernhards Literatur und Musik behandeln, versuchen, gerade durch die zweifelhaften Selbstdarstellungen Bernhards ihren oft sehr spekulativen und – so wurde schon von Gudrun Kuhn ausführlich kritisiert –⁹² musiktheoretisch häufig fehlerhaften Thesen und Argumenten den Anschein von Legitimität zu verleihen. Wenn etwa (um ein nach Kuhns Generalkritik erschienenenes Beispiel zu geben) von Barbara Diederichs die in *Der Untergeher* immer wieder angesprochenen *Goldberg-Variationen* Johann Sebastian Bachs mit Hilfe von computergestützten Wortfeldanalysen als ‚Generationsprinzip‘ des Romans ausgemacht werden, versucht die Autorin, diese bei genauerer Betrachtung haltlose These⁹³ durch den Ver-

⁹⁰ Ein ausführliches und aufschlussreiches musikthematisches Register zu den Gedichten, Prosawerken und Theaterstücken Bernhards findet sich in: Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburg 2006, S. 232-321.

⁹¹ Vgl. Andreas Maier: *Die Verführung*, Göttingen 2004.

⁹² Vgl. das Kapitel „Enmetaphorische Verwechslung oder die Kunst der Fügung“ in: Gudrun Kuhn: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, S. 32-49. Hier weist Kuhn verschiedenen musikvergleichenden Arbeiten über Bernhard grobe Mängel in Konzeption und Sprachgebrauch nach. Prägnant formuliert sie in einer späteren Veröffentlichung: „Da werden beim Lesen [von Bernhards Texten] Kanon und Sonaten, Walzer und der *Bolero*, minimal-music und Beethoven-Sinfonien gehört. [...] Die Menge vieler Details soll eine Evidenz der «unbestreitbare[n] musikalische[n] Struktur» (Hens) von Bernhard-Texten liefern“. Und an gleicher Stelle bestätigt sie außerdem den von mir schon im Einführungsteil auf musikoliterarische Vergleiche allgemein bezogenen Befund: „Was fehlt, sind komparatistische Basismodelle für die Zuordnung analoger Text- und Musikelemente“ (Gudrun Kuhn: „Musik und Memoria“ in: Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Wissenschaft als Finsternis?*, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 146).

⁹³ Die These wird nicht nur unplausibel, weil durch eine unzureichende Darstellung uneinsichtig bleibt, wie die Aufteilung des Textes in 32 den 32 Sätzen der *Goldberg-Variationen* analoge Abschnitte genau zustande kommt, sondern vor allem dadurch unhaltbar, dass über die Anzahl der Textsegmente hinaus (die, weil klare Kriterien fehlen, genauso gut auf reiner Koinzidenz beruhen kann) keinerlei Ähnlichkeiten oder konkrete Verwandtschaften mit dem Musikstück aufgezeigt werden.

weis auf Bernhards Biographie zu stützen, die „einen bewussten Einsatz musikalischer Strukturen wahrscheinlich“⁹⁴ mache. Um den Gefahren der Bernhardschen ‚Verführungskunst‘ (Maier) auszuweichen, will ich auf Bernhards Selbstzeugnisse verzichten und stattdessen die Plausibilität meines Ansatzes in konzentrierter Textarbeit erproben.

Die Auswahl der Erzählung *Gehen* als Textgrundlage erfolgte vor allem unter drei Aspekten. Einerseits ist *Gehen* von der Forschung unter dem Aspekt der Musiknähe oder -ähnlichkeit bisher so gut wie gar nicht beachtet worden. Die einzige mir bekannte Veröffentlichung, die sich der Thematik widmet,⁹⁵ überzeugt nur bedingt, da sie nicht deutlich macht, wie die untersuchte rhetorische Struktur des Textes mit der behaupteten Musikähnlichkeit in Zusammenhang steht; offen bleiben also die zentralen Fragen, auf welcher Ebene (Rezeptions- oder Strukturebene) von einer Musikalisierung gesprochen werden kann und was die gemeinsame Grundlage der postulierten musikalischen Kompositionstechnik des Textes bilden soll.⁹⁶ Andererseits bietet die Erzählung sich an, weil auf ihrer Inhaltsebene keinerlei Referenzen oder Allusionen an Musik oder Musiker vorkommen (hierin liegt wohl auch der Hauptgrund für die Vernachlässigung des Textes durch die musikoliterarische Forschung, denn über den Zusammenhang von *Gehen* zu den im Text namentlich aufgerufenen Philosophen Ludwig Wittgenstein und Ferdinand Ebner existieren einige Veröffentlichungen).⁹⁷ Durch diese inhaltliche Musikferne kann der Text, unbeeinflusst von einengenden musikbezogenen Suggestionen, rein immanent auf seine Musikähnlichkeit⁹⁸ hin untersucht werden. Und schließlich wurde die Erzählung auch unter dem Aspekt ausgewählt, dass ihre selbst für Bernhards Verhältnisse extreme sprachliche Stilisierung dazu prädestiniert ist, die im Titel dieser Arbeit versprochene

⁹⁴ Vgl. Barbara Diederichs: *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher*, http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=960426744&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=960426744.pdf, S. 60.

⁹⁵ Das Kapitel „Thomas Bernhards stilistische Musikalität anhand von *Gehen*“ aus Andreas Sichelstiel: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur*, Essen 2004, S. 175-190.

⁹⁶ Dass die Rhetorik, historisch gesehen, eines der wenigen Systeme darstellt, das ein tertium comparationis zwischen Musik und Sprache resp. Literatur anbietet, wurde bereits erwähnt. Allerdings deutet Sichelstiel weder die ins Barock zurückgehende historische Perspektive an, noch gibt er darüber Auskunft, inwiefern die aufgezeigten rhetorischen Mittel und Topoi, wie es der Titel seines Buches impliziert, von Bernhard bewusst als Kompositionstechniken eingesetzt worden sind.

⁹⁷ Die teils abenteuerliche Spekulativität dieser Arbeiten bestätigt die von Maier aufgestellte These des Verführungskünstlers Bernhard, dem es Spaß macht, durch auratische Fahrten komplexe intertextuelle Lesarten zu suggerieren, die der Text immanent nicht einlösen kann. Vgl. hier vor allem das Buch von Bernhard Fischer: „*Gehen*“ von Thomas Bernhard, *Eine Studie zum Problem der Moderne*, Bonn 1985, das den nicht gerade unbescheidenen Versuch unternimmt, anhand von *Gehen* „den Problemstand der Moderne [...] zu entwickeln“ (ebd., S. 9), dazu aber einzelne *Gehen*-Zitate zusammenhanglos zur Exemplifikation der in einer umständlichen und manierierten Wissenschaftssprache verfassten und größtenteils vollkommen uneinsichtig bleibenden Gedankengänge benutzt.

⁹⁸ Die übrigens von Musikern offenbar immer sehr deutlich wahrgenommen worden ist, wie verschiedene durch den Text angeregte Kompositionen beweisen (vgl. das auf einer Passage aus *Gehen* basierende Musiktheater *ojota IV* von Daniel Ott, das Streichquartett *gehen* von Juliane Klein oder das Ensemblestück *Gehen* von Tom Rojo Poller).

exemplarische Qualität der musikalisierenden Strategien für Bernhards Werk im Allgemeinen einzulösen; denn in *Gehen* werden stilistische Charakteristika überdeutlich exponiert, die auch in Bernhards anderen Texten zum Tragen kommen (vor allem in den Romanen und den Erzählungen, eingeschränkt auch in den Theaterstücken).

Mir erscheint es wenig sinnvoll, eine auf Vollständigkeit angelegte Synopse der Forschungslage voranzustellen, da die theoretischen Prämissen der bisherigen Ansätze mit meinen eigenen nur schwer in Einklang zu bringen sind;⁹⁹ vielmehr will ich versuchen, Anregungen und Erkenntnisse aus anderen Arbeiten jeweils im Laufe meiner Textanalyse jeweils zu spezifischen Fragestellungen einzuführen, und mich hier darauf beschränken, zur besseren Abgrenzung meines eigenen Ansatzes die wichtigsten Paradigmen der musikoliterarischen Bernhard-Literatur skizzenhaft zu klassifizieren und zu kritisieren.

Am häufigsten trifft man als Bezugsmodell der Bernhard-Lektüre unter musikalischen Vorzeichen auf die Rhetorik, sei es in der eher feuilletonistischen Rede vom „verzweifeltsten Rhetor“ Bernhard, der „in musikalischer Prosa“¹⁰⁰ spricht, oder der historisch-rhetorischen Einordnung in die Tradition der österreichischen Sprachskepsis.¹⁰¹ Neben dem schon erwähnten (und kritisierten) Text von Andreas Sichelstiel ist als interessanteres Beispiel in dieser Kategorie vor allem die umfangreiche Untersuchung *Thomas Bernhard und die Musik* von Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht zu nennen, in der die Autorin anhand von Einzelanalysen zweier Theaterstücke Bernhards (*Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Die Berühmten*) detailliert die Verwendung rhetorischer Figuren nachweist und im Gegensatz zu Sichelstiel auch andeutungsweise die historische Dimension des musikoliterarischen Vergleichsmodells Rhetorik erwähnt.¹⁰² Unklar bleibt bei Bloemsaat-Voerknecht allerdings, was über die strukturelle Nachweisbarkeit hinaus die musikalische Wirkung der traditionell auch in musikalischer Terminologie existierenden rhetorischen Topoi hervorruft. Fritz Eyckeler stellt diesbezüglich die interessante Hypothese auf, dass die „quasi-natürliche (suggestive) Wirkung rhetorischer Figuren und ihre intuitiv-geniale Kombination [...] gleichsam sinnesphysiologisch den Leser und seine Rezeptionsweise und -bereitschaft, vergleichbar der Wirkungsweise der Musik“¹⁰³,

⁹⁹ Für eine kurze, aber prägnante Zusammenfassung der Forschungslage bis 1995 vgl. das Kapitel „Der Bernhardsche Ton: Musik und Sprache“ in Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard*, Stuttgart 1995, S. 184-193. Eine ausführliche und aktuelle Bibliographie (bis 2006) findet sich bei Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburg 2006, S. 324-335.

¹⁰⁰ Joachim Kaiser: *Erlebte Literatur*, München 1988, S. 407.

¹⁰¹ Vgl. Fritz Eyckeler: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin 1995.

¹⁰² Vgl. Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburg 2006, S. 99-123 und S. 171-175.

¹⁰³ Fritz Eyckeler: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin 1995, S. 74.

konditioniere; er geht jedoch nicht weiter darauf ein, wie diese „sinnesphysiologische Wirkung“ genau aussieht bzw. zu erklären ist, was meiner Ansicht nach auch als implizites Einverständnis dafür interpretiert werden kann, dass eine rein rhetorische Perspektive zur Erklärung von „sinnesphysiologischen“ Phänomenen, die im Fall der Musik immer wesentlich die Komponente der Zeiterfahrung involvieren, nicht hinreichend ist.

Ein weiteres wirkmächtiges Paradigma der Bernhard-Literatur bildet die Metapher der ‚Partitur‘, insbesondere der ‚Sprachpartitur‘. Dass dieses Bild in verschiedenen Veröffentlichungen immer wieder aufgerufen wird, hängt neben seiner hohen schriftbezogenen Suggestivität auch mit dem relativ frühen Aufsatz „Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard“ von Manfred Jurgensen¹⁰⁴ zusammen, der seit seinem Erscheinen 1981 immer wieder zitiert worden ist und auch in jüngeren Arbeiten noch häufig erwähnt wird, obwohl bereits Gudrun Kuhn den verwirrenden, oft fahrlässigen und teilweise musiktheoretisch schlicht falschen Sprachgebrauch kritisiert hat.¹⁰⁵ Sätze wie: „Die Komposition des Bernhardschen Prosastils besteht aus ihren Bezugsverhältnissen, aus der Korrektur der Kontrapunktik, der Kontrapunktik der Korrektur“¹⁰⁶ oder: „Es lässt sich gerade im Sprechen sehr vieles verschweigen, so wie Schweigen besonders vielsagend sein kann. Bernhard musiziert ein lautes Schweigen, er erhebt die korrelative Tautologie ins Musikalische“¹⁰⁷ enthüllen – wie man das vielleicht vermuten könnte – auch im Kontext nicht ihren Sinn, und die musikalischen Metaphern bleiben ebenso vage und unbestimmt wie das titelgebende Bild der Sprachpartitur („Bernhards Werke sind Partituren polyphonisch ausgerichteter Gedankenstimmen, Libretti philosophischer Sprechstimmen“¹⁰⁸). Dieser ungenaue und manierierte Sprachgebrauch wird sogar noch überboten von einem Aufsatz Irmelin Bürgers, der bezeichnenderweise Jurgensens Sprachpartiturbild im Untertitel führt (ohne übrigens auf seinen Ursprung zu verweisen).¹⁰⁹ Passagen wie die folgende können als Beispiele für eine unreflektierte und letztendlich beliebige Verwendung von musikalischen Metaphern gelten:

„Die spiraligen Satzkonstruktionen ziehen sich mit ihren wiederkehrenden Motiven und Floskeln immer enger zusammen, erscheinen als Thema mit unendlichen Variationen und gliedern und bestimmen doch

¹⁰⁴ Vgl. Manfred Jurgensen: „Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard“, in: ders. (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 99-121.

¹⁰⁵ Vgl. Gudrun Kuhn: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, S. 40f.

¹⁰⁶ Manfred Jurgensen: „Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard“, in: ders. (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 108

¹⁰⁷ Ebd., S. 102f.

¹⁰⁸ Ebd., S. 101.

¹⁰⁹ Vgl. Irmelin Bürgers: „»Es ist immer die Musik, die mich rettet...«, Thomas Bernhards Sprachpartituren“, in: Hans Werner Henze (Hrsg.): *Die Chiffren, Musik und Sprache, Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, Frankfurt a. M. 1990, S. 173-191.

die Erzählmelodie ganz entscheidend in Klangfarbe und Tempo, accelerieren und retardieren, crescendieren und akzentuieren. Die Wiederholungsmanie, die Repetiermaschine funktioniert ähnlich wie eine musikalische Leitmotivtechnik, an anderen Stellen verselbständigt sie sich zu scherzartigen Refrains.“¹¹⁰

Die Fülle an musikalischen Bildern auf engstem Raum, die unerläutert aneinandergereiht werden (was sollen Tempo, Klangfarbe, Dynamik, Leitmotiv etc. im literarischen Kontext bedeuten?), verdichtet sich am Ende gar zu einer fast schon grotesk anmutenden Katachrese (eine „Leitmotivtechnik“, die „sich zu scherzartigen Refrains“ verselbständigt); das Wort ‚Sprachpartitur‘ wird im Übrigen außer im Untertitel kein einziges Mal im Artikel erwähnt. Die einzige sinnvolle Verwendung der Partitur-Metapher, auf die ich bei meinen Recherchen gestoßen bin, findet sich in einem kurzen Beitrag des Bernhard-Übersetzers ins Ungarische, Miklós Györfy. Aus der Erfahrung der Übersetzungsarbeit heraus schreibt er:

„Die Texte Bernhards sind Partituren und Musikinstrumente zugleich. Sie schreiben die Melodie und den Rhythmus vor, die beim Lesen »gespielt« werden müssen, und geben dem Spieler gleichzeitig auch das Instrument an die Hand, mit dem die Partitur zum Klingen gebracht werden kann.“¹¹¹

In anschaulicher Bildlichkeit macht Györfys darauf aufmerksam, dass ein Text Bernhards sowohl (als „Partitur“) notationale Vorgaben macht als auch (als „Musikinstrument“, das „gespielt werden“ muss) auf die aktualisierende Performanz der „Melodie“ und des „Rhythmus“ (in meiner Klassifizierung der Klang- und Zeitgestaltung) durch die (stille oder laute) Lektüre essentiell angewiesen ist, da – im Gegensatz zu anderen Autoren – bei Bernhard die klanglichen und zeitlichen Eigenschaften eines Textes wesentlich zum „literarische[n] Inhalt“ und zur „Bedeutung“¹¹² des Textes beitragen (die Rede von „Bedeutung“ und „Inhalt“ scheint mir hier problematisch, da sie normalerweise mit einer denotationalen semantische Sphäre assoziiert wird; was Györfy hier vermutlich meint, ist – in meine Terminologie übersetzt –, dass durch Klang- und Zeitgestalt Referenzen (und hier hauptsächlich Exemplifikationen) entstehen, die den Text im Ausdrucks- und Sinngehalt wesentlich konstituieren).

Ein weiteres Paradigma bildet der Komplex Stimme/Körper/Mehrstimmigkeit, der für Gudrun Kuhn den Ausgangspunkt ihrer – meiner Meinung nach aus der sonstigen musikoliterarischen Bernhard-Literatur herausragenden – Dissertation *„Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger“*, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards* bildet.¹¹³ Trotz der außergewöhnlichen Qualität von Kuhns Arbeit, deren Ergebnisse in meine späteren Ausführ-

¹¹⁰ Ebd., S. 187.

¹¹¹ Miklós Györfy: „Partitur und Instrument, Thomas Bernhard ungarisch spielen“, in: Wolfram Beyer (Hrsg.): *Kontinent Bernhard, Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 92.

¹¹² Ebd., S. 92.

¹¹³ Selbst die neueste und umfangreichste Publikation zum Thema, Lisbeth Bloemsaat-Voerknechts *Thomas Bernhard und die Musik*, kann in weiten Teilen als Paraphrase von Gudrun Kuhns Arbeiten gelten (aus dem Bezug zu Kuhn und der generellen Übereinstimmung mit ihr macht die Autorin auch kein Geheimnis).

rungen immer wieder einfließen werden, scheint mir der Versuch, den musikalischen Stil Bernhards „aus dem jugendlichen Sänger Bernhard, für den das Singen zur Gewähr des Überlebens seiner Todeskrankheit geworden war“¹¹⁴, also aus der Erfahrung des Singens, bei der „zwei Personen“ (der Sänger und die gesungene Rolle) „im „Körper des Singenden [...] kongruieren“¹¹⁵, erklären zu wollen, nur bedingt plausibel; einerseits weil Kuhn die Legitimität ihres hermeneutischen Grundprinzips aus einer biographischen Selbstangabe bezieht, die, so haben Mittermayer¹¹⁶ und Maier¹¹⁷ gezeigt, höchstwahrscheinlich falsch ist (vielmehr begann Bernhard wohl erst nach seiner Lungenkrankheit ernsthaft mit dem Singen), andererseits weil das Stimme/Körper-Paradigma über die Sensibilisierung für die von Györff angesprochenen sinnlichen Qualitäten von Bernhards Texten kaum anschlussfähig für eine musikoliterarische Grundlagenreflexion zu sein scheint. Das zeigt auch Kuhns Versuch, an das Paradigma ‚Stimme‘ anknüpfend ein tragfähiges Konzept von Mehrstimmigkeit zu entwickeln. Im Rückgang auf Roman Jakobsons Theorie des „zweidimensionalen Lautzeichens“¹¹⁸ behauptet Kuhn, dass im Fall der Lautfolge „hand vs hund [...] der Verstehensakt [...] als Ergebnis einer summarischen Wahrnehmung“ beschreibbar sei, die sowohl die „im Syntagma realisierte Folge akustisch/visuell“ als auch „die paradigmatische Vokalopposition“¹¹⁹ umfasse und daher eine ähnlich simultane Wahrnehmungsweise wie die eines dreistimmigen Mollakkords darstelle. Dabei übersieht sie, dass die Syntagma-Paradigma-Formalisierung kein rezeptionsästhetisches, sondern ein statisch-formales, nachträglich analysierendes Modell darstellt, denn Mehrstimmigkeit im Sinne von Polyphonie selbständiger Stimmen wird – so hat der phänomenologische Theorieteil gezeigt – überhaupt erst durch die explizite gleichzeitige Präsenz distinkter Einheiten im Bewusstsein möglich, die dann im zeitlichen Nacheinander aufeinander bezogen werden; die Vokalopposition „a“ vs. „u“ ist in diesem Sinne nicht in der ästhetischen Rezeption präsent, sondern alleine strukturell relevant.¹²⁰ Interessanterweise verliert Kuhn aber auch die anfänglich exponierten Paradigmen von Stimme, Körper und Mehrstimmigkeit im Laufe ihrer Studie immer weiter aus den Augen, was einerseits ungewollt der Ü-

¹¹⁴ Gudrun Kuhn: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, S. 7.

¹¹⁵ Ebd., S. 7.

¹¹⁶ Vgl. Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard, Leben – Werk – Wirkung*, Frankfurt a. M. 2006, S.23ff.

¹¹⁷ Vgl. Andreas Maier: *Die Verführung*, Göttingen 2004, S. 191ff.

¹¹⁸ Vgl. Roman Jakobson: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt a. M. 1992, S. 173ff.

¹¹⁹ Gudrun Kuhn: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, S. 74.

¹²⁰ Das Argument wird im übrigen auch dadurch entkräftet, dass genauso für musikalische Akkordfolgen die angesprochenen selektiven Oppositionen (z. B. in der Abfolge c-moll/As-Dur die Tonopposition g vs. as) sozusagen als Mehrstimmigkeit zweiter Ordnung gelten müssten; abgesehen davon, dass das musikalisch keinen Sinn macht, hieße das, dass Kuhn eine Mehrstimmigkeit musikalisch erster Ordnung mit einer Mehrstimmigkeit literarisch zweiter Ordnung vergleicht.

berzeugungskraft ihrer sich auf hohem Reflexionsniveau bewegendem sonstigen Ausführungen zugute kommt, andererseits aber auch den Mangel einer übergreifenden Perspektive aufzeigt, die unter der Vielzahl der verschiedenen theoretischen Bezugspunkte (vor allem Barthes, Bachtin, Wittgenstein, Novalis) einen Zusammenhang stiften könnte.

Als letztes und vom Anspruch vielleicht umfassendstes Paradigma sei noch das der Intermedialität aufgeführt. Die spätestens seit Werner Wolfs Buch *A Study in the Theory and History of Intermediality*¹²¹ in Mode gekommene Rede von Intermedialität versucht, das Verhältnis zwischen den Künsten als das prinzipiell eigengesetzlicher, aber in Einzelaspekten einander durchaus ähnlicher Medien zu beschreiben. Im musikoliterarischen Kontext geht es dabei vor allem um die gegenseitige strukturelle Beeinflussung von Musik und Literatur im Sinne von Übernahmen oder Übertragungen formaler oder kompositorischer Techniken (klassische Fragestellungen intermedialen Forschens sind z. B., inwieweit das Sirenenkapitel aus dem *Ulysses* als Fuge beschreiben werden kann oder ob musikalische Vorlagen für die Dichtung T. S. Elliots, etwas für die *Four Quartets*, eine Rolle spielen). In der Bernhard-Literatur unternahm zum ersten Mal Andrea Reiter den Versuch, musikalische Kompositionsprinzipien, über deren Existenz andere Autoren wie selbstverständlich, aber ohne jedes Anschauungsmaterial reden,¹²² anhand von Text- und Notenbeispielen konkret nachzuweisen.¹²³ Allerdings bleiben ihre Analogisierungsversuche oberflächlich und schematisch, da sie nicht nur, so hat schon Kuhn gezeigt,¹²⁴ musiktheoretische Fehler aufweisen, sondern vor allem von entweder offenbar willkürlich gewählten Musikbeispielen ausgehen (was hat Beethovens *Eroica* mit Bernhards *Amras* zu tun?) oder abstrakte Schemata heranziehen (z. B. eine Doppelfuge, die als Schema denkbar ungeeignet ist, da sie eine recht offene Form darstellt und ihrer jeweiligen konkreten Aktualisierung sehr stark individualisiert werden kann) und sie unter sehr selektiver Perspektive mit literarischen Phänomenen gleichsetzen, die viel einfacher und umfassender erklärt werden könnten (die mit dem Doppelfugenschema verglichene Passage aus *Alte Meister* könnte z. B. wesentlich sinnvoller mit Hilfe rhetorischer Oppositionstechniken analy-

¹²¹ Vgl. Werner Wolf: *A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta 1999.

¹²² Ein Beispiel dafür ist Andreas Herzogs Aufsatz „Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik“ (in: Hans Höller u. Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): *Antiautobiografie, Zu Thomas Bernhards »Auslöschung«*, Frankfurt a. M. 1995, S. 133-147), in dem einerseits die Musik zum „interpretatorischen Schlüssel zum Werk“ Bernhards (ebd., S. 132) erklärt wird, andererseits eine genauere Untersuchung musikoliterarischer Analogien mit dem schwachen Argument abgelehnt wird, dass „literarische und musikalische Strukturierungsmuster in einem weiten Sinne durchaus als generell ineinander übergehend betrachtet werden können“ (ebd., S. 132), denn gerade diese Überlappungen zwischen Literatur und Musik legen ja eine detaillierte komparatistische Untersuchung nahe.

¹²³ Vgl. Andrea Reiter: „Thomas Bernhards «musikalisches Kompositionsprinzip»“, in: Martin Lüdtkke u. a. (Hrsg.): *Auch Spanien ist Europa*, Reinbeck 1989, S. 149-168.

¹²⁴ Vgl. Gudrun Kuhn: „Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, S. 34.

siert werden)¹²⁵. Als sehr viel reflektierter und ergiebiger sind die Ausführungen Bloemsaat-Voerknechts zu bewerten, die mit einer gesunden Skepsis gegenüber einer vorschnellen literarischen Übertragung musikalischer Formen am Beispiel von Bernhards *Untergeher* einige interessante Beobachtungen macht; so zieht sie z. B. eine formale Verbindung zwischen dem Auftreten der Wirtin und des Holzknechts Kohloser kurz vor Ende des Romans und dem vorletzten Satz der im Roman immer wieder angesprochenen *Goldbergvariationen*, dem Quodlibet, das zwei Volklieder, u. a. eines mit dem Titel ‚Kraut und Rüben‘, verarbeitet. Letztlich bleiben aber auch Bloemsaat-Vorknechts Ergebnisse unbefriedigend, einerseits weil sie, wie ihre nicht immer klare Unterscheidung zwischen Intertextualität und Intermedialität zeigt,¹²⁶ das Konzept der Intermedialität nicht auf die zugrunde liegenden Funktionsweisen der Medien Musik und Sprache resp. Literatur bezieht, andererseits weil ihre Thesen sehr vage bleiben; so spricht sie, nachdem sie die Versuche anderer Autoren, den *Untergeher* strukturell auf die *Goldbergvariationen* zu beziehen, (zu Recht) abgelehnt hat, am Ende dennoch von „intermedialen Verbindungen, bei denen spezifische Elemente des Musikstücks im Text wiederzuerkennen sind, ohne daß sie als exakte Nachbildung des Musikstücks in Prosa aufgefaßt werden dürfen“¹²⁷, wobei aber offen bleibt, was diese „spezifischen Elemente“ konkret sind, die die Rede von einer intermedialen Ähnlichkeit legitimieren könnten.

An dieser Stelle möchte ich noch eine generelle Anmerkung zum Titel dieser Arbeit anbringen, die auch eine Abgrenzung zur existierenden Forschungsliteratur enthält. Dort ist normalerweise von ‚Kompositionstechniken bei Bernhard‘ oder ‚Techniken der Musikalisierung‘ die Rede. Ich habe dagegen bewusst den (in keiner mir bekannten Veröffentlichung verwendeten) Ausdruck ‚Strategien der Musikalisierung von Literatur‘ gewählt, um zu betonen, dass es mir nicht, wie der Begriff ‚Technik‘ impliziert, der ja ein Verfahren oder eine Fertigkeit zur praktischen Anwendung meint, um den Nachweis einer vom Autor intendierten und mit bewussten Mitteln verwirklichter Textstruktur oder -wirkung, sondern vielmehr um die Untersuchung immanenter Textelemente geht, die durch ihre strukturelle Verfasstheit und erzielte Rezeptionswirkung die Rede von einer literarischen Annäherung an Musik oder auch Musikalisierung von Literatur plausibel machen.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 162ff.

¹²⁶ Der Quodlibet-Kohloser-Bezug z. B. ist von Bloemsaat-Vorknecht ausdrücklich als intermedialer gekennzeichnet; streng genommen handelt es sich dabei aber um einen intertextuellen Bezug, da der Liedtext, auf den sich der Bezug ja gründet, nicht selbst Bestandteil der *Goldbergvariationen* und damit des Mediums Musik ist.

¹²⁷ Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburg 2006, S. 202.

2.3. Strategien literarischer Musikalisierung in *Gehen*

2.3.1. Strategien der materialen Exemplifizierung

2.3.1.1. Wiederholung

Die exponierte Stellung des Wiederholungsprinzips in Bernhards Literatur ist immer wieder thematisiert worden, allerdings selten mit einem Erkenntniswert, der über die offensichtliche Feststellung, dass die allgegenwärtigen Wortrepetitionen ein Hauptcharakteristikum des typischen Bernhardstils darstellen, hinausgeht. Selbst die umfangreichste Untersuchung zu diesem Thema, Oliver Jahraus' *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*,¹²⁸ die die Wiederholung als Ordnungsprinzip auf verschiedenen Ebenen im Werk Bernhards nachzuweisen versucht, geht von einem relativ undifferenzierten Wiederholungsbegriff aus, etwa wenn Jahraus intertextuelle Anspielungen oder Bezugnahmen als Wiederholungen wertet.¹²⁹

Zum Begriff der Wiederholung muss zunächst festgestellt werden, dass Wiederholung aus der Perspektive des Rezipienten immer retentionales Bewusstsein impliziert, denn ein Wahrnehmender kann nur dann eine Wiederholung überhaupt erkennen, wenn ihm das, was wiederholt wird, noch retentional präsent ist, andernfalls handelt es sich um eine Erinnerung, Vergegenwärtigung, Wiederaufnahme oder einen Rückbezug, die allesamt reproduktionales Bewusstsein involvieren.¹³⁰ Wenn z. B. kurz vor Ende von *Gehen* (auf Seite S. 96) nach über vierzig Seiten Absenz der Name „Hollensteiner“ wieder erwähnt wird, dann wird er aus der rezeptiven Sicht des Lesenden nicht ‚wiederholt‘, sondern qua reproduktionalem Bewusstsein ‚wieder *ins Gedächtnis* geholt‘. Die Wahrnehmung einer Wiederholung ereignet sich also immer auf der Ebene präsentischen, sprich retentionalen und – eingeschränkt, z. B. beim Aufbau protentionaler Erwartung durch Wiederholungsmuster – auch protentionalen Bewusstseins.

¹²⁸ Vgl. Oliver Jahraus: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1991.

¹²⁹ Denn er übersieht dabei, dass Referenzen, die ein außerhalb des Texts liegendes Signifikat aufrufen, dieses in die Semiose des Texts inkorporieren und es deshalb nicht als isomorphes und unmittelbar erkennbares wiederholen (vgl. ebd. S. 113ff.).

¹³⁰ Das scheint auf den ersten Blick in Opposition zum im Theorieteil Gesagten zu stehen, dass Repräsentationen, also z. B. die Wiederholung eines semantischen Gehalts, häufig reproduktionales Bewusstsein erfordern. Dieser Widerspruch lässt sich aber dahingehend auflösen, dass das reproduktionale Bewusstsein alleine den Vorstellungsgehalt betrifft. Angenommen, ich schreibe in einem Text „Thomas Bernhard fährt in seiner Ohlsdorfer Scheune Fahrrad“ und zwei Sätze später: „Der Autor von *Gehen* bewegt sich in der Scheune seines Ohlsdorfer Anwesens auf seinem Zweirad fort“, dann wird der im ersten Satz aufgerufene Vorstellungsgehalt, also z. B. die Imagination der bekannten Filmaufnahme von Thomas Bernhards manischem Im-Kreis-Fahren, im zweiten Satz als eben dagewesener, also als retentional präsenter wieder aufgerufen.

Wiederholung impliziert weiterhin ein hohes Maß an Ähnlichkeit oder Isomorphie, da das Wiederholte unmittelbar, gleichsam passiv¹³¹ mit seiner vorherigen Erscheinungsform identifizierbar sein muss, was freilich nicht bedeutet, dass es notwendigerweise mit ihr vollkommen identisch ist. Denn versteht man das Wiederholte im semiotischen Sinn als eine Einheit, so können deren Elemente insoweit differieren, als ihre strukturelle Einheitlichkeit gewahrt bleibt. Das Wiederholungsprinzip wird also durch ein immanentes Spannungsverhältnis zwischen den Polen Identität und Unidentifizierbarkeit bestimmt, das über das Nicht-Mehr oder Noch-Nicht einer glückenden Wiederholungserfahrung entscheidet (die Übergänge sind dabei oft fließend).

Für die vorliegende textimmanente Analyse unterscheide ich drei auf verschiedenen Ebenen angesiedelte Wiederholungskategorien: die phonetische Wiederholung, die syntaktische Wiederholung und die semantische Wiederholung, und ich möchte nachweisen, dass wesentliche Merkmale der musikalisierenden Strategien von *Gehen* sowohl auf den drei Ebenen separat bestimmbar werden, als auch aus ihrem Zusammenspiel resultieren.

Zur Veranschaulichung der drei Ebenen wähle ich die ersten beiden Sätze von *Gehen* als Beispiel:

„Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt geworden und sofort nach Steinhof gekommen ist.“ (S. 7)¹³²

Bei den phonetischen Wiederholungen handelt es sich um wiederholte klangliche Realisierungen syntagmatischer Einheiten; meistens sind dies einzelne Worte – im vorliegenden Beispiel wird „Karrer“ fünfmal, „Oehler“ und „Montag“ werden jeweils viermal wiederholt (und nur die häufigsten Wiederholungen zu nennen), es können aber auch Wortgruppen wie das dreimalig wiederholte „mit mir“ oder das zweimalige „verrückt geworden“ repetiert werden. In diesen Fällen der vollkommenen syntagmatischen Identität ist auch die phonetische Differenz idealiter gleich oder realiter nahe Null,¹³³ in anderen Fällen kann sie größer sein, wie etwa bei flexionsbedingten phonetischen Abweichungen (im Beispiel: „gehe“, „gehen“, „geht“). Allgemein kann aber festgehalten werden, dass phonetische Wiederholungen bei Bernhard sehr häufig und daher sehr auffällig auftreten und wenige Differenzen ihrer jeweili-

¹³¹ Hier ist die Analogie zum Passivitäts-Kriterium des retentionalen Bewusstseins offensichtlich.

¹³² Im Folgenden werden Zitate aus *Gehen* immer direkt ohne weitere Quellenangabe nur mit der entsprechenden Seitenzahl vermerkt. Als zugrunde liegende Ausgabe dient dabei: Thomas Bernhard: *Gehen*, Frankfurt a. M. 2004.

¹³³ Die in der klanglichen Aktualisierung (beim lauten oder stummen Lesen) durch Sprecher und Stellung innerhalb der Satzmelodie zu Stande kommende, nie ganz zu beseitigende Differenz ist vernachlässigenswert gering.

gen Elemente aufweisen. Syntaktische Wiederholungen, also Wiederholungen syntaktischer Einheiten, variieren hingegen signifikanter. Im vorliegenden Beispiel sind die beiden Sätze, obwohl sie sich in ihrer gesamtsyntaktischen Struktur nicht genau entsprechen, dennoch potentiell als syntaktische Wiederholung erfahrbar, weniger, weil sich ihre hypotaktische Ebenen – stellt man sie graphisch dar –¹³⁴ genau zwischen den Sätzen punktsymmetrisch spiegeln, als dadurch, dass der wiederholte Einschub eines Nebensatzes (im ersten Satz) bzw. eines Hauptsatzes (im zweiten Satz) eine ähnliche charakteristische Unterbrechung der über- bzw. untergeordneten Teilsätze schafft. Auffällig ist außerdem das viermalige Vorkommen einer konjunkionalen temporalen Hypotaxe. Das Vermeiden identischer Wiederholungen¹³⁵ kann dabei als charakteristisch für den gesamten Text und für Bernhards Stil allgemein gelten. So werden im Unterschied zu den meist identischen phonetischen Wiederholungen die syntaktischen Wiederholungen der Gesamt- als auch Binnensatzstruktur durch Interpolation, Permutation oder Elimination syntaktischer Subeinheiten immer wieder leichten Abwandlungen unterzogen.

Die dritte Wiederholungsart, die semantische Wiederholung, bezieht sich auf die Repetition eines Signifikats. Das Zeichen, dessen Bestandteil dieses Signifikat ist, kann dabei ganz unterschiedlicher syntagmatischer Ausdehnung sein: vom einzelnen Wort über einen Satzteil, einen Teilsatz oder ganzen Satz bis zu einem längeren Textabschnitt. Die semantische Wiederholung eines einzelnen Wortes, die – betrachtet man sie aus dem Kontext losgelöst – im Prinzip bei jeder phonetischen Wiederholung vorliegt, kann für meine Zwecke vernachlässigt werden, weil sich die Signifikate einzelner Worte dem aus ihnen zusammengesetzten Signifikat größerer Zeichen (vor allem ganzer Sätze) unterordnen und oft überhaupt erst aus dem Kontext bestimmt werden können. Interessanter ist also die Wiederholung von Satz- oder Teilsatzsignifikaten, die sehr auffällig ist, da alltagssprachlich übergroße semantische Redundanz gewöhnlich gemieden wird. Im Anfangsbeispiel etwa wird die Information, dass Karrer verrückt geworden ist, dreimal gegeben, durch leichte Varianten aber nie ganz signifikatsidentisch (im ersten Teilsatz als vorzeitige Zeitangabe, im zweiten Teilsatz als nachzeitige und im dritten ergänzt durch die – für den in Wien nicht Ortskundigen – abduktiv zu erschließende Zusatzinformation, dass Karrer in eine psychiatrische Klinik gekommen ist). Und auch wenn man die beiden Sätze jeweils als Gesamtheit betrachtet, ist ihr Informationswert in etwa der

¹³⁴ Hauptsatz
 1. Nebensatzebene —, —, —, —. | —, —, —, —.
 2. Nebensatzebene —, —, —, —. | —, —, —, —.

¹³⁵ Im ersten Satz steht einmal ein vorzeitiger, einmal ein nachzeitiger, im zweiten Satz zweimal ein nachzeitiger Temporalsatz, wobei der zweite durch den Einschub „und sofort nach Steinhof gekommen“ eine wortgleiche Wiederholung mit dem entsprechenden Teilsatz aus dem ersten Satz umgeht.

gleiche, durch den Perspektivwechsel und andere Zusätze (neben der Steinhof-Information die kausale Wendung „weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist“) im Detail aber verändert, so dass auch die Signifikate der beiden Sätze nur annähernd interpretantenidentisch sind.¹³⁶

Gehen macht von allen drei Wiederholungsarten extensiven, aber gleichzeitig sehr differenzierten Gebrauch, denn meistens herrscht eine der Wiederholungsarten vor, und nur an dramaturgisch wichtigen Stellen werden alle drei überlagert. Der zitierte Anfang kann als eine solche besonders exponierte Stelle gelten, da bei ihr alle drei Wiederholungsarten auf engem Raum gleichzeitig vorkommen; gleiches passiert nur an einer einzigen anderen Stelle, nämlich wenn Oehler vom Augenblick berichtet, da Karrer endgültig verrückt wird und nur noch die gleichen drei Worte wiederholen kann:¹³⁷

„Diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, immer wieder diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, ununterbrochen diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen.“ (S. 73)

Obwohl die Sprache in ihrer elliptischen, quasi vorgrammatischen sprachlichen Primitivität das genaue Gegenteil der elaboriert konstruierten Anfangssätze ist, so verbindet beide Stellen dennoch die in der gesamten Erzählung so nicht vorkommende Kongruenz der drei Wiederholungsformen: Die phonetische ist ganz offensichtlich, die syntaktische wird durch den dreimaligen elliptischen Einschub – durch die unterschiedliche Anzahl der Wiederholungsglieder (5, 3, 3) leicht variiert – hergestellt, die reduzierte Semantik koinzidiert sowohl mit der phonetischen als auch mit der syntaktischen Ebene, da es deren beide Signifikate („diese schütterten Stellen“ und die Information der Ellipsen, dass diese drei Worte immer wieder gesagt werden) wiederholt. Ein weiteres Beispiel für die Kongruenz von phonetischer, syntaktischer und semantischer Wiederholungsart sind die für Bernhard charakteristischen und in *Gehen* besonders exzessiv und radikal verwendeten sogenannten Inquit-Formeln, also gleichbleibende Wendungen wie „sagt Oehler“ oder „so Oehler“, die den gesamten Text durchziehen und strukturieren. Allerdings sind die Inquit-Formeln nicht direkt mit den anderen beiden exponierten Schlüsselstellen vergleichbar, da sie durch ihre Allgegenwärtigkeit und ihre in immer wieder anderen Kontexten erscheinende Kürze nicht als dramaturgische Marker, sondern vielmehr als textstrukturierende und -rhythmisierende Konstanten fungieren, die den Grundgestus des Textes, die Indirektheit des Berichtens und Vermittelns, betonen.

¹³⁶ Im Grunde ist schon das Konzept der Referenz, die ja in der unendlichen Semiose theoretisch nur durch einen regressus ad infinitum überhaupt bestimmbar wird, extrem variabel angelegt, so dass eine identische Referenzwiederholung unwahrscheinlich wird. Bernhard bedient sich dieser inhärenten Tendenz und dynamisiert sie durch die bewusste Vermeidungsstrategie wörtlicher Wiederholungen.

¹³⁷ Für meine analytischen Zwecke wird die ambivalente Darstellung, die offen lässt, ob Karrer die Worte tatsächlich ausspricht, noch nicht berücksichtigt. Vgl. dazu S. 89 dieser Arbeit.

Die erwähnten Beispiele ausgenommen treten ansonsten im Text meist zwei Wiederholungsarten deutlich exponiert simultan auf: Die phonetische zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Erzählung, Wortrepetitionen sind omnipräsent; eine rein statistische Auflistung des Auftretens der am häufigsten wiederholten Worte kann sogar schon einen ersten Eindruck der Gesamtform vermitteln (mehr dazu im Kapitel ‚Form als Klanggeschehen‘). Tritt die syntaktische Wiederholungsart auffällig hinzu, wird meist die semantische zurückgenommen; ein typisches Muster dafür ist eine parallelistische Satzkonstruktion, bei der verschiedene meist ähnliche, aber nie identische Inhalte analog durchgespielt werden (vgl. auf S. 10 die Parallelismen „Hören wir etwas...“, „Sehen wir etwas...“, „Tun wir etwas...“ etc.). Umgekehrt werden bei der Wiederholung semantischer Gehalte immer wieder neue syntaktische Varianten gefunden (vgl. z. B. die verhältnismäßig große syntaktische Vielfalt in der Polemik Oehlers gegen das staatlich subventionierte „Kindermachen“ auf S. 17f.).

Betrachtet man die drei Wiederholungsformen separat und sucht dabei nach einem gemeinsamen Funktionsprinzip, so fällt ins Auge, dass durch die wiederkehrende Exposition des Wiederholten die rezeptive Aufmerksamkeit auf dessen Eigenschaften gelenkt wird; die Wiederholung ist also ein geeignetes Mittel, um die Exemplifikation als erkennbare Form der Bezugnahme zu etablieren. Bei der phonetischen Wiederholung wird dabei primär die klangliche Qualität des wiederholten Wortes oder der wiederholten Wortgruppe exemplifiziert. Aus diesem ostentativen Herzeigen der phonetischen Komponente resultiert eine Klangerfahrung, die noch vorgrammatisch oder -semantisch gleichsam als Klangband eine Kohärenz stiftet, die den Fokus der Wahrnehmung ganz auf die präsentische Dimension des Zeitbewusstseins lenkt. Denn durch die mehrmalige Wiederholung z. B. eines Wortes bleibt dessen Klang – ähnlich der ständigen Wiederholung eines Tons oder Klangs in der Musik – retentional präsent und weckt automatisch die protentionale Erwartung einer weiteren Wiederholung. Dieses Zusammenspiel aus Retention und Protention lässt außerdem die Zeitabstände zwischen den Wiederholungen als Rhythmus deutlich erfahrbar werden.

Genauso wie bei der phonetischen Wiederholung intensiviert auch die syntaktische Wiederholung das retentionale und protentionale Bewusstsein, indem sie aus der frischen Erinnerung resultierende auf das unmittelbar Kommende gerichtete Wahrnehmungsmuster etabliert. Die Wiederholung gleicher Satzstrukturen kann aber nicht nur durch die Implizierung von Schwerpunkten und -zäsuren die Satzrhythmisierung unterstreichen;¹³⁸ wenn sie exponiert

¹³⁸ Der wiederholte Einschub der Temporalsätze im oben zitierten ersten Satz von *Gehen* etwa unterteilt den Satz deutlich in sechs rhythmische Glieder und legt die Satzschwerpunkte (im Folgenden von mir unterstrichen) ostentativ auf die temporalen Angaben: „Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am

und relativ gleichbleibend erfolgt, kann sie auch eine der übrigen Satz- und Wortwiederholungsrythmik übergeordnete Ebene bilden. Ich möchte in Analogie zur musikalischen Terminologie dabei von Metrum sprechen. Dieser Sprachgebrauch ist freilich von der üblichen literaturtheoretischen Verwendung des Begriffs, der ja ein gleichbleibendes Muster von betonten und unbetonten bzw. langen und kurzen Silben bezeichnet, zu unterscheiden. Das musikalische Metrum fungiert als Raster annähernd gleichbleibender Zeiteinheiten, innerhalb derer rhythmische Verhältnisse als in den unterschiedlichsten Weisen proportional aufeinander bezogene erfahrbar werden (Pierre Boulez spricht anschaulich vom Metrum als ‚gekербtem Zeit-Raum‘¹³⁹ im Gegensatz zur fließenden Zeit des Rhythmus). Auch wenn die syntaktischen Wiederholungen bei Bernhard fast nie identisch oder gleich lang sind und insofern keine gleichlang dauernden Einheiten markieren, so können sie doch ein sowohl den einzelnen Wortwiederholungen als auch den syntaktischem Satzinnenrhythmus übergeordnetes strukturierendes Gerüst bilden. Das wird z. B. an folgender Passage deutlich:

„Sehen wir einen Menschen, müssen wir in kurzer Zeit sagen, was für ein entsetzlicher, was für ein unerträglicher Mensch. Sehen wir die Natur, müssen wir in kurzer Zeit sagen, was für eine entsetzliche, unerträgliche Natur. Sehen wir etwas Künstliches, gleich welches Künstliche, müssen wir in kurzer Zeit sagen, was für eine unerträgliche Künstlichkeit. Gehen wir, sagen wir ja auch in der kürzesten Zeit, was für ein unerträgliches Gehen, wie, wenn wir laufen, was für ein unerträgliches Laufen, wie, wenn wir stehen, was für ein unerträgliches Stehen, wie, wenn wir denken, was für ein unerträgliches Denken. Machen wir eine Begegnung, denken wir in der kürzesten Zeit, was für eine unerträgliche Begegnung. Machen wir eine Reise, sagen wir in der kürzesten Zeit, was für eine unerträgliche Reise“. (S. 11)

Durch die exzessive Wiederholung des syntaktischen Verhältnisses von Konditional-, folgendem Haupt- und abschließendem Akkusativobjektsatz entsteht ein logisch-syntaktisches Muster, das, auch wenn es nicht gleichbleibende Zeiteinheiten angibt, in seiner vorhersehbaren Regelmäßigkeit einem dreigliedrigen Metrum vergleichbar ist.¹⁴⁰ Dass dieses Metrum tatsächlich als maßgebendes Raster fungiert und die zahlreichen Wortwiederholungen und analogen semantischen Inhalte bei seinem Zustandekommen nur unterstützende, nicht konstitutive Bedeutung zukommt, sieht man daran, dass die Konditionalsätze sowohl mit als auch ohne Konjunktion stehen und dass verschiedene syntaktische Binnenvarianten (z.B. „was für eine entsetzliche, unerträgliche Natur“ oder „Sehen wir etwas Künstliches, gleich welches Künstli-

Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler.“

¹³⁹ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992, S. 657f.

¹⁴⁰ Übrigens ist die einheitliche Zeitlänge des musikalischen Metrums sehr relativ, wie etwa viele spätromantische Musikstücke, die ausgiebig Gebrauch von Agogik (also Rubati, Ritardandi, Accelerandi etc.) machen, zeigen. Die aus der Retention gewonnene protentionale Vorhersehbarkeit des Metrums ist ebenso wichtig. Daher kann das Metrum, ist es einmal etabliert, zeitlich gedehnt oder gestaucht werden.

che“) gebildet werden und dabei selbst bei den stark verkürzten Ellipsen („wie“) die ursprüngliche Dreigliedrigkeit gewahrt bleibt.

Die semantische Wiederholung unterscheidet sich insofern von den beiden anderen Wiederholungsformen, als sie nicht direkt materiale Eigenschaften exemplifizieren kann, da der semantische Gehalt ja durch ein im Text selbst nicht-materielles Signifikat bestimmt wird. Genauso wie die phonetische und syntaktische Wiederholung fokussiert allerdings die semantische Wiederholung die präsentische, also retentionale und protentionale Seite des Zeitbewusstseins. Die ständige Präsenz einer Informationsredundanz kann dabei allerdings verschiedene Effekte haben; denn anders als bei Phonetik oder Syntax, denen wir in nicht-ästhetischen Kontexten normalerweise nicht so viel Aufmerksamkeit schenken und deren wiederholte literarische Exponierung daher die Exemplifikation ihrer Eigenschaften begünstigt, sind wir für semantische Wiederholung viel eher sensibilisiert und erfahren sie entweder als Form der Intensivierung eines popositionalen Gehalts (z. B. als Ausdruck von Gefühlen wie Wut oder Trauer) oder empfinden sie als überflüssig und reagieren mit Desinteresse oder Ungeduld. Für Bernhards Literatur bedeutet dies, dass die zahlreichen semantischen Wiederholungen entweder die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich ziehen und dann als durch die syntaktischen und phonetischen Wiederholungen unterstützte intensivierende Exemplifikationen wahrgenommen werden oder dass ihnen zunehmend indifferent begegnet wird und der Leser¹⁴¹ sie letztlich als bedeutungsleer erfährt, wodurch wiederum die phonetischen und syntaktischen Seiten des Textes umso mehr in den Vordergrund treten. Meistens allerdings – und hierin besteht gerade der ästhetische Reiz – sind die semantischen Wiederholungen in Bernhards Texten so eingesetzt, dass ihre Rezeption zwischen diesen beiden Polen oszilliert. Die in fast keinem Bernhard-Text fehlenden, teilweise seitenlangen Polemiken und Tiraden etwa, die sich thematisch im Kreis zu drehen scheinen und immer wieder den gleichen semantischen Kern rhetorisch suggestiv und affektiv aufladen,¹⁴² stellen den Leser oft in ein permanentes Spannungsfeld aus Ernst- und Annahme des semantischen Gehalts auf der einen und Distanzierung oder Indifferenz ihm gegenüber auf der anderen Seite und evozieren dadurch ein spezifisches Verhältnis von Tragik und Komik (wie der Interpretationsteil an *Gehen* noch näher beleuchtet wird). Allgemein kann festgehalten werden, dass die starke Anbindung der Semantik an die syntaktische und phonetische Ebene, sei es durch semantische Defokussierung oder rhetorische Intensivierung, Bernhards Texte näher an die Musik rückt, der ja (zu-

¹⁴¹ ‚Leser‘ wird im Folgenden synonym zu ‚Rezipient‘ gebraucht, meint also implizit auch immer ‚Hörer‘.

¹⁴² In *Gehen* sind dies vor allem die Polemik Oehlers gegen das ‚Kindermachen‘ (S. 16-21) und die Anklage gegen den österreichischen Staat, den Wissenschaftler Hollensteiner in den Selbstmord getrieben zu haben (S. 33-42).

mindest sofern sie sich als Vokalmusik nicht der Worte bedient) eine semantische Ebene weitgehend fehlt. Das wird z. B. auch daran deutlich, dass eine Inhaltsangabe, also die Isolierung des semantischen Gehalts von *Gehen*, wenig sinnvoll erscheint – ähnlich wenig sinnvoll wie die Inhaltsangabe eines rein instrumentalen Musikstückes.¹⁴³

2.3.1.2. Varietas

Während die Wiederholung als konstitutives Prinzip schon früh in der Bernhard-Literatur erkannt worden ist, wird der bereits angesprochenen Tatsache, dass identische Wiederholungen in Bernhards Stil bewusst gemieden werden und kleine Veränderungen, Vertauschungen und Neuzusammenstellungen seine Texte ebenso essentiell prägen, relativ wenig Beachtung geschenkt. Am häufigsten wird in diesem Zusammenhang vom Variationsprinzip gesprochen, allerdings wird meistens relativ undifferenziert alleine durch den Begriff der Variation eine Musikähnlichkeit suggeriert. Ich werde die Rede von Variation bewusst vermeiden, weil gerade die scheinbar offensichtliche Musikanschlussfähigkeit des Begriffs in eine falsche Richtung weist. So ist die Variation in der Musik ein Gestaltungsprinzip, bei dem eine deutlich charakterisierte musikalische Einheit in potentiell unterschiedlichster Weise in Form einer neuen Einheit verändert wird, aber stets so, dass der exemplifizierende Bezug der neuen zur alten Einheit gewahrt bleibt;¹⁴⁴ anders ausgedrückt: eine Variation ist immer Variation *von* etwas, in der Musik meistens eines Themas. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts hat sich die Zusammenstellung verschiedener Variationen über ein Thema außerdem zur eigenständigen, bedeutenden Gattung des Variationszyklus entwickelt.¹⁴⁵ Das Phänomen allerdings, das man in Bernhards Texten beobachten kann, nämlich die stetige feingliedrige gleichzeitige Veränderung und Abwandlung auf phonetischer, syntaktischer und semantischer Ebene, kann durch das im Variationsbegriff implizierte Konzept der exemplifizierenden Bezugnahme nicht angemessen beschrieben werden, da die Veränderungen nicht im Sinne einer referierenden Be-

¹⁴³ Sofern es keine Programmmusik ist, und auch dann muss man das Programm in der Regel vorher kennen, um eine konzise ‚Inhaltsangabe‘ zu geben.

¹⁴⁴ Vgl. Nelson Goodman u. Catherine Z. Elgin: *Revisionen, Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1993, S. 93ff.

¹⁴⁵ Dass vor allem in Variationswerken ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der definitionsgemäße Bezug der Variation zum Thema, der in frühen Variationszyklen wie etwa den *Goldbergvariationen* Bachs noch offensichtlich gegeben war (dort durch die unveränderte Benutzung eines harmonischen Modells), oft nur sehr vage oder gar nicht mehr erkennbar ist, disqualifiziert die semiotische Bestimmung freilich nicht, denn in diesen Fällen liegt eine Ähnlichkeit zu anderen Variationen vor; die Variation muss also nicht notwendigerweise direkt auf das Thema Bezug nehmen, sondern kann auch über eine Exemplifikationskette auf das Thema zurückverweisen.

zugnahme (die reproduktionales Bewusstsein involviert) rezipiert werden, sondern vor allem das präsentische (also retentionale und protentionale) Zeitbewusstsein subtil modifizieren. Auch Gudrun Kuhns Versuch, das von Brahms stammende Prinzip der entwickelnden Variation auf Bernhards Texte anzuwenden,¹⁴⁶ bleibt unbefriedigend. Denn indem Kuhn zur Erläuterung ihrer These eine relativ kurze Passage aus *Verstörung* mit dem gesamten Satzsatz der vierten Sinfonie Brahms' vergleicht, vernachlässigt sie, dass die Brahmssche Technik, einzelne Variationen zu übergeordneten Dramaturgien zusammenzuschließen, vor allem auf die Konstitution kohärenter Großformen abzielt. Wenn in dem von Kuhn gewählten Auszug aus *Verstörung* eine Thematik auf zwei (von den insgesamt 205) Buchseiten immer wieder in verschiedenen Formulierungen durchgespielt und gegen Ende gesteigert wird, dann mag dieses Variationsprinzip mikroskopisch einem elfminütigen musikalischen Satz entsprechen, die Form eines gesamten literarischen Werks oder eines eigenständigen längeren Abschnitts wird bei Bernhard allerdings nie durch die Variation einer einzigen Zusammenhang stiftenden Einheit (wie des achttaktigen Passacagliathemas bei Brahms), sondern durch das komplexe Zusammenspiel von Veränderungen auf den genannten drei Ebenen gestiftet.

Ich will daher statt der Variation die *Varietas* als Konzept zur Beschreibung der typisch Bernhardschen Veränderungskunst anbieten. Der Varietas-Begriff bietet sich nicht alleine dadurch an, dass er in Gegensatz zur Variation nicht die exemplifizierende Referenz impliziert, sondern vor allem auch, weil sein musikhistorischer Kontext mir für die phänomenologische Beschreibung von Bernhards Literatur sehr viel passender als das Variationsprinzip des 18. und 19. Jahrhunderts erscheint. Das Paradigma der Varietas, das begrifflich von Tinctoris im *Liber de arte contrapuncti* von 1477 entscheidend geprägt wurde, war nämlich vor allem in der niederländischen Vokalpolyphonie des 15. Jahrhunderts wirksam; und ähnlich wie Bernhards Literatur zeichnet sich diese Musik einerseits durch die Limitation des zugrunde liegenden Materials aus,¹⁴⁷ andererseits vermeidet sie identische Wiederholungen dieses Materials und sucht die Abwechslung in der kombinatorischen und permutatorischen Reorganisation des reduzierten Element-Inventars. Zur Veranschaulichung will ich ein relativ willkürlich gewähltes Musikbeispiel aus besagter Musikepoche, den Anfang des Motetus aus dem Credo der Messe *L'omme armé* von Guillaume Dufay, betrachten:

¹⁴⁶ Gudrun Kuhn: „Entwickelnde Variation: „Thomas Bernhard als schreibender Hörer von Johannes Brahms“, in Joachim Hoell u. Kai Luehrs-Kaiser (Hrsg.): *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*, Würzburg 1999, S. 177-194.

¹⁴⁷ Resultierend aus dem heptatonischen modalen Tonsystem bzw. dem mensuralen metrisch-rhythmischen System der Zeit, der Vielzahl an kontrapunktischen Regeln und der begrenzten Anzahl an erlaubten Zusammenklängen.



Das Prinzip der Varietas ist in diesem Beispiel auf diastematischer, rhythmischer und syntagmatischer Ebene verwirklicht (die harmonische Ebene kann wegen der isolierten Betrachtung einer Einzelstimme unbeachtet bleiben). Die insgesamt nur zehn verschiedenen Tonhöhen werden ständig so neu konfiguriert, dass Wiederholungen der gleichen Tonabfolgen, die sich zu wiedererkennbaren motivischen Gestalten zusammenschließen könnten, vermieden werden (in der gesamten Passage wird nur eine längere Tonfolge, a-h-c-d in Takt 13/14, auf engem Raum, allerdings in anderer Rhythmisierung, wiederholt). Das gleiche gilt für die Intervallabfolgen; am deutlichsten sieht man das in den Takten 8-12, wenn jeweils der Tonraum eine Tetrachords durch immer wieder verschiedene Permutationen von sechs Tönen (Abweichung in Takt 10/11: 7 Töne) ausgefüllt wird, so dass nie die gleiche diastematische Formulierung zustande kommt. Auch auf rhythmischer Ebene wird dieselbe Strategie angewandt: Durch die ständige Neukombination der insgesamt vier Dauernwerte wird einer wiederholungsbedingten Konstitution rhythmischer Motive entgegengewirkt (einzige Ausnahme: die Wiederholung der Dauernabfolge Viertel-Achtel-Viertel-Achtel-Viertel-Viertel in Takt 8 bzw. 10/11). Trotz der Varianz im Detail ist der Gesamttablauf dennoch dramaturgisch homogen und schlüssig gestaltet: Die im Beispiel durch die von mir hinzugefügten Klammern markierten insgesamt sechs Phrasen (die unteren Klammern geben Subgruppierungen der Phrasen an) sind einerseits durch eine Verkürzungsdramaturgie gekennzeichnet (der dritten Phrase kommt dabei eine Scharnierfunktion zu, da sie sowohl die diastematische Abwärtsausfüllung einer großen None von der vorhergehenden Phrase aufgreift, als auch durch die Pause eine Untergruppierung markiert, die dann für die folgenden kürzeren Phrasen maßgebend wird), andererseits wird durch die Zusammenstellung der diastematischen Binnenverläufe (Phrase 1: bogenförmig geschlossen, Phrase 2 und 3 absteigend, Phrase 4 und 5 in engem Tonraum verbleibend, Phrase 6 aufsteigend) ein insgesamt ausgewogener großer diastematischer Bogen gespannt. Komprimiert gesagt vermeidet das betrachtete Dufay-Beispiel durch die kunstvolle

Konstruktion von Varianzen¹⁴⁸ einerseits klare Symmetrien, wie sie für die spätere klassisch-romantische Musik auf melodischer, harmonischer und formaler Ebene maßgeblich werden, andererseits wird aber ebenso eine ausgewogene Großkomposition, also im weiteren Sinne eine Symmetrie in der Gesamtform angestrebt.

Ähnliches lässt sich von Bernhards Schreibweise behaupten. Betrachten wir noch einmal die ersten beiden Sätze von *Gehen* und stellen wir die häufigsten und auch inhaltlich wichtigen Wörter in ihrer Sequenz dar:

Ich	–			
Karrer	–	–	–	–
Verrückt	–	–	–	–
Mittwoch	–			
Oehler	–	–	–	–
Gehen	–		–	–
Montag		–	–	–

Es fällt sofort einerseits eine gewisse Symmetrie ins Auge (durch die gestrichelte Linie gekennzeichnet, die durchgezogene Linie trennt die beiden Sätze), die nicht mit der syntaktischen Struktur zusammenfällt, die also eine eigene phonetische Struktur darstellt, andererseits wird deutlich, dass die Abfolge der Worte (ähnlich wie die Abfolge der Töne bei Dufay) permutiert wird: im jeweils ersten Abschnitt des Satzes so, dass keine Wortabfolge des ersten im zweiten Satz wiederholt wird, im jeweils zweiten Satzabschnitt durch die Umstellung der beiden gleichbleibenden Zweier-Wortfolgen.

Die gespiegelte symmetrische hypotaktische Struktur der beiden Sätze wurde schon weiter oben angesprochen:

Hauptsatz		---	---		---
1. Subordination	---	---	---	---	---
2. Subordination		---		---	---

Die Länge der einzelnen Satzabschnitte unterläuft allerdings eine offensichtliche Symmetrie (Länge in Silbenanzahl):

Hauptsatz		4	7		3
1. Subordination	3	11	10	3	6 18
2. Subordination		10		12	12

Die Gesamtlänge der Sätze ist signifikant ungleich (45 zu 56), und dazu weichen die Silbenanzahl als auch die Silbenverhältnisse der nach der hypotaktischen Symmetrie sich entspre-

¹⁴⁸ Zu erwähnen wäre hier auch die Phrasenverschränkungen in Takt 11/12, die den nahtlosen Übergang von der Phrasenverkürzung zur langen Schlussphrase schafft.

chenden Satz- bzw. Symmetrieteile deutlich voneinander ab. Dieses kleine Beispiel zeigt ansatzweise, wie raffiniert Bernhards Satzperioden gebaut sind. Einerseits besitzen sie eine klare und fassliche, oft an rhetorische Muster angelehnte syntaktische Struktur, andererseits verhindert die Varianz der Syntax (durch Verlängerung, Kürzung, Interpolation, Addition und Neukombination der Satzglieder) zu offensichtliche Symmetrien. Auf die Betrachtung der Semantik habe ich hier aufgrund einer fehlenden analogen musikalischen Vergleichsebene verzichtet, allerdings ist auch dort das Varietasprinzip durch die ständige Neuformulierung der gleichen Informationen, durch das Umkreisen des gleichen thematischen Kerns, wie man es in den so typisch Bernhardschen Tiraden und Polemiken findet, offensichtlich. Hinzu kommt, dass, wie bereits betont wurde, schon im Konzept der semantischen Wiederholung die Tendenz zur inhärenten Differenz und dadurch ein spezifisches Varianzpotential angelegt ist und durch syntaktische und phonetische Varianzbildungen noch einmal besonders begünstigt wird.

Das Varietasprinzip steht freilich immer in unauflöslicher Verbindung mit dem Wiederholungsprinzip, letzteres wird von ersterem so modifiziert, dass die Wiederholungen nicht mechanisch und monoton wirken, sondern dass ein Fluss stetiger Veränderung entstehen kann. Die dabei trotz aller Varianz angestrebte homogene Geschlossenheit und Harmonie ist nicht – und hier muss ich Tendenzen der Bernhardliteratur deutlich widersprechen –¹⁴⁹ eine der klassischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts verwandte, sondern hat in ihrer artifiziellen Struktur viel mehr mit dem Varietasdenken des 15. Jahrhunderts gemein. Freilich darf diese Verwandtschaft nicht überstrapaziert werden, sie ist rein struktureller Natur. Bernhard hat höchstwahrscheinlich überhaupt keine Musik des 15. Jahrhunderts und deren Ästhetik oder Theorie gekannt;¹⁵⁰ und über das eigentlich musikalische Wirkungsprinzip seiner Texte ist damit noch nicht viel gesagt. Vielmehr ging es mir bisher darum, zu zeigen, dass das Varietas- und Wiederholungsprinzip in Bernhards Texten Grundgestaltungsweisen sind, die strukturelle Entsprechungen in der Musik haben und dadurch potentiell musikalische Rezeptionsweisen hervorrufen können.

¹⁴⁹ Vgl. Gudrun Kuhn: „Entwickelnde Variation: Thomas Bernhard als schreibender Hörer von Johannes Brahms“, in Joachim Hoell u. Kai Luehrs-Kaiser (Hrsg.): *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*, Würzburg 1999, S. 177ff.

¹⁵⁰ Wenigstens finden sich keine Aufnahmen dieser Musikepoche in seiner Plattensammlung. Überhaupt ist auffällig, dass sich Bernhards Musikkennntnis, wie man sie aus seiner Musiksammlung rekonstruieren kann, auf die klassisch-romantischen Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts beschränkte und auch die Moderne kaum umfasste. Selbst Aufnahmen eines Komponisten wie Webern, den Bernhard in verschiedenen Werken erwähnt (und der übrigens stark von der niederländischen Vokalpolyphonie beeinflusst wurde) sind rar und meist ungeöffnet (vgl. Gudrun Kuhn: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten, Verzeichnis und Kommentar*, Wien/Linz/Weitra/München 1999).

2.3.2. Strategien der semantischen Internalisierung

Die Wiederholung ist ein einfaches Mittel, um die erste im semiotischen Theorieteil dieser Arbeit entworfene Musikalisierungsstrategie von Literatur zu verwirklichen, nämlich die Exemplifikation als prominente Form der Bezugnahme zu etablieren und dadurch die in der Sprache omnipräsente denotative Referenzart zurückzudrängen. Differenziertere Instrumente verlangt die andere Grundstrategie der literarischen Musikalisierung, die referentielle Internalisierung, also die Eliminierung externer Bezugnahmen. Die Internalisierung exemplifizierender Referenzen ist in diesem Zusammenhang weniger interessant. Denn einerseits besitzt die Exemplifizierung in sich schon die Tendenz zur internen Referenzform; ein wiederholtes Wort wie etwa ‚Oehler‘, das im gesamten *Gehen*-Text 1088 Mal vorkommt, exemplifiziert zunächst seine klangliche Materialität, und erst in einem zweiten Schritt, zumeist in Verbindung mit dem denotativ bestimmten semantischen Gehalt, erfolgt dann eine externe Exemplifikation, durch die z. B. die Zuweisung eines Ausdrucksgehaltes erfolgt (über typisch Bernhardsche Charakteristika von Expressivität mehr im Interpretationsteil). Andererseits ist das Verhältnis von externer und interner Form von Exemplifikation in der Musik viel gleichverteilter als das zwischen marginaler interner und vorherrschender externer Denotation in Sprache und Literatur. Und da es gerade die externe Denotationsform ist, die gleichsam Welt in die Sprache bringt und damit den Hauptunterschied zur denotationsarmen Musik bildet, gilt es für eine referentielle Internalisierung von Literatur vor allem, der Denotation gleichsam die Welthaltigkeit auszutreiben, sprich sie in interne Bezugnahmen umzuwandeln.

Dass bei Bernhard der denotativen Internalisierung eine sehr wichtige Rolle zukommt, hängt mit einer Grundeigenschaft seiner Sprache zusammen. Anders als Tendenzen der Moderne, die die denotative Seite von Sprache durch die bewusste Missachtung oder sogar Zerstörung des normalen, also der konventionellen Sprachnorm entsprechenden Vokabulars und der normierten, regelgerechten Grammatik in den Hintergrund treten ließen (z. B. in der nur noch konnotativ-allusionsartig denotierenden Fantasiensprache des *Finnegans Wake* oder den Sprachwucherungen und Neologismen von *Zettels Traum*), werden bei Bernhard die grammatischen Grenzen der Sprache so gut wie nie überschritten und die vokabularischen höchstens ein wenig angetastet. So sind bei Bernhard in der Regel alle Sätze grammatisch wohlgeformt und selten elliptisch – auch die in *Gehen* selbst für Bernhards Verhältnisse äußerst verschachtelten und durch teilweise vollkommen kontraintuitive, irritierende Setzungen der Inquit-

Formeln noch einmal verkomplizierten Hypotaxen sind immer vollständig¹⁵¹ und regelkonform gebildet.¹⁵² Und das relativ begrenzte Vokabularrepertoire enthält kaum ungewöhnlichen Wörter und nur wenige Neologismen (in *Gehen* fehlen sie bis auf den „Subverstand“ und den „Unterverstand“ (S. 14) und vielleicht noch der „Geisteskälte“ (S.12) ganz), welche aber wiederum in typisch Bernhardscher Manier stets durch die regelkonforme Kombination bestehender bekannter Wörter gebildet werden (dies freilich exzessiv und bis ins Monströse gesteigert). Bernhard arbeitet also durch den Verzicht auf originäre Wortneuschöpfungen mit einem bekannten denotativ bestimmten semantischen Spektrum, und seine Kunst besteht darin, durch verschiedene Mittel die externen Referenzpunkte der konventionellen Denotationen sozusagen in die Sprache zu verlagern, die Interpretanten der Semiose also in der sprachinternen Sphäre zu belassen und so offensichtliche Bezugnahmen auf sprachexterne Signifikate zu kaschieren.

2.3.2.1. Kontrast und Antithese

Ein wesentliches musikalisches Gestaltungsprinzip ist der Kontrast. Durch das Fehlen einer kohärenten semantischen Ebene ist Musik nicht in der Lage, propositionale Gehalte zu vermitteln. Dagegen sind Gegensätze, Kontraste oder Antithesen, die in der Sprache mit ihrer Fähigkeit, differenzierte Propositionen auszudrücken, vor allem auf semantischer Ebene ihren Platz haben, in der Musik auf so gut wie allen strukturellen Ebenen (Diastematik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Artikulation, Phrasenbildung, Agogik etc.) ein grundlegendes Gestaltungsprinzip. Spätestens seit dem Barock bezieht die Musik einen guten Teil sowohl ihrer formalen Schlüssigkeit als auch ihrer affektiven Kraft aus dem Wechsel von Laut und Leise, Schnell und Langsam, Konsonanz und Dissonanz, Dominante und Tonika usw. Literatur, und von ihr vor allem die Lyrik, kann zwar versuchen, strukturelle Kontrastbildung konstitutiv einzusetzen, soweit das die eingeschränkten notationalen Möglichkeiten zulassen (die viele

¹⁵¹ Wichtige Ausnahmen sind einmal der schon zitierte elliptische Satz an der entscheidenden Stelle, an der Karrers Grenzübertritt in die Verrücktheit berichtet wird (vgl. S. 73), und kurz später die elliptische Charakterisierung Karrers: „Die unglaubliche Empfindung eines Menschen wie Karrer einerseits, seine große Rücksichtslosigkeit andererseits, sagte Oehler. Einerseits sein übergroßer Empfindungsreichtum, andererseits seine übergroße Brutalität“ (S. 73).

¹⁵² Hier stellt nur ein grammatisch inkorrekt, weil unvollständiger Satz eine Ausnahme dar: „Er, Oehler, habe durch die Tatsache, dass ich, nachdem Karrer verrückt geworden und nach Steinhof, Oehler sagt, wahrscheinlich endgültig nach Steinhof gekommen ist, Oehler vor der Entsetzlichkeit, so er selbst, gerettet, am Montag allein gehen zu müssen.“ (S. 8) Da der Satz trotz seines fehlenden Verbs in dem mit „dass ich“ beginnenden Satzglied bei der ersten Lektüre relativ verständlich wirkt und er mit seiner Inkorrektheit – wie gesagt – ein Solitär in *Gehen* ist, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei ihm um einen übersehenen Fehler und keine bewusst intendierte Irritation handelt.

Parameter wie z. B. Tempo, Dynamik ja nicht festschreiben); semantische Kontrastverhältnisse (als grundlegendste die Negation) bleiben aber in der Regel gegenüber den strukturellen dominierend. Bernhards Prosa versucht nicht, ein kontrastgeprägtes musikalisches Strukturdenken oberflächlich in Literatur zu übertragen. Wenn man in *Gehen* wesentliche strukturelle Parameter wie Satzlänge, Satzaufbau, Ebenenwechsel der repräsentierten Zeit u. ä. in den Blick nimmt, fällt vielmehr auf, dass sie innerhalb eines gewissen Spektrums alle von einer großen Homogenität und Kontinuität geprägt sind. Es gibt z. B. weder plötzliche schnittartige Sprünge in der Erzählzeit noch abrupte Gegenüberstellungen von kurzen und langen Sätzen oder Hypotaxen und Parataxen. Ein der musikalischen Kontrastbildung vergleichbares Prinzip findet sich vielmehr in einer permanenten semantisch-logischen Antithetik, die schon durch das der Erzählung selbst entnommene Motto von *Gehen* suggeriert wird:

„Es ist ein ständiges zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes Denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns Empfinden und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters Hinundhergezogenwerden.“ (S. 5 und S. 50)

Der Text ist geradezu durchzogen von einem fundamentalen semantisch-logischen Gegensatzverhältnis; dies zeigt sich in zahlreichen Adversativsätzen (z. B. die zweiseitige Passage ab S. 8, beginnend mit „Während Oehler die Gewohnheit hat...“, die die genau entgegengesetzten Gewohnheiten Oehlers und des Ich-Erzählers auflistet), „Einerseits-Andererseits“-Formulierungen und oft superlativisch überformten Begriffsgegenüberstellungen (z. B. fast schon parodistisch überspitzt die „erstklassigsten englische Stoffe“ contra die „tschechoslowakische Ausschussware“ auf S. 58) und prägt auch die personalen Grundkonstellationen der Erzählung von Grund auf (der österreichischen Staat vs. den von diesem zugrunde gerichteten genialen Wissenschaftler Hollensteiner, der fragile und sensible Karrer gegenüber dem vollkommen unverständigen Psychiater Scherrer). Durch diese ständige extempolige Zuspitzung entsteht gleichsam der Eindruck einer Schwarz-Weiß-Abbildung, die durch das Fehlen jeglicher Zwischentöne weder das glaubwürdige Bild einer realistischen Welt gibt noch das Abbild eines psychischen Innenlebens entwirft, das die Welt als eine farblich undifferenzierte wahrnimmt, sondern vielmehr die sprachlich-logisch verfasste Binarität selbst darstellt. Denn eine Sprache, die durch die ständige Repetition von grundlegenden Gegensätzlichkeiten einerseits deren dialektische Unvermittelbarkeit suggeriert, andererseits aber durch die polemisch-groteske Überspitzung und die vorhersehbare Mechanik ihrer rhetorischen Persuasionsstrategien nicht mehr ernst genommen werden kann, verliert tendenziell ihren denotativen Weltbezug; an Stelle ihres sprachexternen Signifikats tritt die weltentleerte, sprachinterne Kontrastrelation an sich. Besonders in syntaktisch vorhersehbaren Wiederholungen von anti-

thetischen Gegenüberstellungen wird diese denotative Internalisierung unmittelbar erfahrbar. Wenn etwa in der bereits angesprochenen Passage auf S. 8ff. das Muster der genau entgegengesetzten Gewohnheiten von Oehler und Ich-Erzähler erst einmal etabliert ist, wird dem Leser irgendwann egal sein, ob der Text von der Art, den Hut, die Handschuhe oder andere Kleidungsstücke zu tragen, spricht oder beliebig viele und beliebig geartete andere Gegensätze aufzählt; als Folge wird der Leser die Gewohnheiten Oehlers und des Ich-Erzählers sozusagen zu formalen Informationspronomen ‚x‘ und ‚y‘ innerlich abkürzen und alleine dadurch die Aufmerksamkeit nicht verlieren, dass diese Variablen in variablen syntaktischen und phonetischen Sprachgestalten eingebettet sind. Indem das Kontrastprinzip also der denotativen Internalisierung und damit der Marginalisierung des semantischen Gehalts dient, wird dem Leser des Textes eine musikalische, auf Zeit- und Klanggestalt ausgerichtete Rezeptionsweise eröffnet, die aber selbst – und hier liegt wiederum eine Ähnlichkeit von Bernhards Texten, diesmal in ihrem Wirkungspotential, weniger zu klassisch-romantischer als zu vorbarocker und Formen neuerer Musik (z. B. minimal-music) – nicht so sehr durch Kontrast und Distinktion als durch Kohärenz und Kontinuität geprägt ist.¹⁵³

2.3.2.2. Suggestion, Pseudologik, Aura

Thomas Bernhards prägnanter und, spätestens seit *Frost*, unverwechselbarer (und daher auch viel imitierter und parodierter) Schreibstil ist von einer Sprache geprägt, die – wie Andreas Maier formuliert – „will, daß ich [als Leser] ihre Strukturen übernehme, dass ich die Welt auf ihre Weise sehe, dass ich ihre Strukturen reproduziere“¹⁵⁴. Ich will zunächst nicht auf die aus dieser Einschätzung abgeleitete Kritik Maiers eingehen, dass die Bernhardsche Sprache eine durch fehlenden oder falschen Weltbezug nicht eingelöste Bedeutsamkeit suggeriere, die auf nichts weiter als einem leeren rhetorischen „Konstrukt, dessen Lebensdauer allein davon abhängt, ob es von mir (und anderen) benutzt wird oder nicht“¹⁵⁵, basiere; vielmehr will ich

¹⁵³ In der Bernhard-Literatur werden die strukturelle und semantische Ebene oft durcheinander gebracht. Einerseits wird immer wieder eine sogartige Wirkung der Bernhardschen Texte konstatiert (vgl. Fritz Eyckeler: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin 1995, S. 74f.), die ja vor allem auf struktureller kontinuierlicher Progression beruht, andererseits wird Bernhards ‚Kompositionstechnik‘ mit dem emphatischen Kontrastprinzip klassisch-romantischer Musik oder modernen Montageprinzipien in Zusammenhang gebracht, die ja auf struktureller Distinktion bzw. Desintegration beruhen (vgl. Andreas Herzog: „Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik“, in: Hans Höller u. Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): *Antiautobiografie, Zu Thomas Bernhards ›Auslöschung‹*, Frankfurt a. M. 1995, S. 137ff.).

¹⁵⁴ Andreas Maier: *Die Verführung*, Göttingen 2004., S. 269.

¹⁵⁵ Ebd., S. 269.

beim von Maier diagnostizierten Phänomen selbst bleiben, nämlich dem Umstand, dass Bernhards Prosa eine mit der externen Realität nur lose verbundene, eigengesetzliche Sprachwelt konstituiert, und zeigen, auf welche Weise durch sprachliche Suggestions- und Persuasionsstrategien ein scheinbar logisches Sprachgebäude errichtet wird, das externe Referenzen gleichsam nur als Scheinfenster in einer Fassade benutzt, hinter der sich eine abgeschlossene Innenkonstruktion verbirgt.

In *Gehen* werden vom Ich-Erzähler seitenlang Ausführungen Oehlers (die von diesem teilweise explizit, teilweise implizit als von Karrer stammend gekennzeichnet werden) über Erkenntnis, Sprache und Denken referiert. Neben dem häufigen Gebrauch von inhaltlichen und logischen Signalworten („Denken“, „also“ etc.) vermittelt vor allem die rhetorisch aufgeladene argumentative Struktur auf den ersten Blick den Anschein einer diskursiven Tiefe und Seriosität. Zur Veranschaulichung will ich ein typisches Beispiel dafür ausführlich anführen (die Absätze, Einrückungen und Unterstreichungen sind zur Verdeutlichung der Textstruktur von mir eingefügt):

„Hören wir etwas, sagt Oehler Mittwoch, prüfen wir, was wir hören und prüfen, was wir hören, so lange, bis wir sagen müssen, das Gehörte ist unwahr, es ist eine Lüge, das Gehörte.

Sehen wir etwas, prüfen wir das, was wir sehen, so lange, bis wir sagen müssen, das, was wir sehen, ist entsetzlich.

So kommen wir das ganze Leben nicht mehr aus Entsetzlichkeit und Unwahrheit und aus Lüge heraus, sagt Oehler.

Tun wir etwas, so denken wir über das, was wir tun, so lange nach, bis wir sagen müssen, es ist etwas Gemeines, es ist etwas Niedriges, es ist etwas Unverschämtes, es ist etwas ungeheuerlich Trostloses, was wir tun, und daß naturgemäß falsch ist, was wir tun, ist selbstverständlich.

So wird uns jeder Tag zur Hölle, ob wir wollen oder nicht, und was wir denken, wird, wenn wir es überdenken, wenn wir dazu die erforderliche Geisteskälte und Geistesschärfe haben, in jedem Falle immer zu etwas Gemeinem und Niedrigem und Überflüssigem, was uns lebenslang auf die erschütterndste Weise deprimiert.

Denn alles, was gedacht wird, ist überflüssig.“ (S. 10)

Die Passage ist stringent klimaktisch angelegt. Ihre Grundstruktur besteht aus drei parallelistisch konstruierten akonjunkionalen Konditionalätzen (mit der typischen Bernhardschen syntaktischen Varianz im Detail). Dem zweiten Konditionalsatz folgt ein mit dem logisch nicht genau definierten „So“ (sowohl konsekutiv als auch modal oder exemplarisch verstehbar) eingeleiteter Hauptsatz, der die Signalworte aus den ersten beiden Konditionalsätzen, „unwahr“, „Lüge“ und „Entsetzlichkeit“, zusammenfasst. Der dritte Konditionalsatz und der folgende „So“-Satz sind jeweils um die zuspitzende Aufzählung negativer Schlüsselworte erweitert („Gemeines“, „Niedriges“, „Unverschämtes“, „ungeheuerlich Trostloses“, „Hölle“,

„Überflüssiges“, „erschütterndste Weise“, „deprimiert“). Das ganze Argument, das in dem rhetorisch wie eine Schlussfolgerung inszeniertem Satz „Denn alles, was gedacht wird, ist überflüssig“ mündet, basiert alleine auf der rhetorischen Suggestion scheinbar offensichtlicher Evidenzen (was wir tun, sei „naturgemäß“ und „selbstverständlich“ „falsch“). Versucht man, die These, dass Hören, Sehen und Tun durch überprüfendes Nachdenken falsch, gemein und deprimierend würden und überhaupt alles Denken überflüssig sei, ernst zu nehmen, erkennt man schnell, dass das Argument einerseits in sich nicht kohärent gebaut ist, da die rhetorisch als deduzierte Konklusion inszenierte Aussage, dass alles Denken überflüssig ist, eigentlich der logische Ausgangspunkt für eine das spezifische Nachdenken über Hören, Sehen und Tun als schädlich qualifizierende Deduktion sein müsste;¹⁵⁶ andererseits handelt es sich bei den inhaltlichen Aussagen,¹⁵⁷ dass Hören/Sehen/Tun schädlich/falsch/deprimierend und Denken überflüssig ist, um reine Behauptungen, die sich weder gegenseitig begründen noch durch irgendwelche andere Tatsachen oder Meinungen gestützt werden. Dass es sich bei ihnen also letztlich um relativ willkürliche Setzungen handelt, wird spätestens dann deutlich, wenn man sie durch ihr Gegenteil¹⁵⁸ oder auch durch einen ambivalenten Mittelwert¹⁵⁹ ersetzt: Der logische Argumentationsgang funktioniert nach wie vor, die logische Gesamtstruktur wird durchschaubar als tautologische oder – aufgrund der logischen Inkohärenzen genauer gesagt – pseudologische, die alleine durch die sprachlich-rhetorische Persuasionssuggestion ihre scheinbare diskursive Relevanz erhält (deutlich wird das auch dadurch, dass im Fall der ambivalenten Mittelwert-Ersetzung der sprachliche Aufwand gegenüber der trivialen Aussage vollkommen unangemessen erscheint).

Die Zusammenstellung von unbegründeter, aber als evident inszenierter Behauptung und daraus abgeleiteter, scheinbar logischer Konklusion kann als ein beliebtes pseudologisches Muster in Bernhards Texten gelten. Fast immer finden sich dabei mehr oder weniger große logische Inkohärenzen. Dazu noch ein Beispiel aus *Gehen*:

¹⁵⁶ Ein solcher Aufbau im Sinne von „Alles Denken ist überflüssig. Also ist das Denken über Hören, Sehen und Tun überflüssig etc“ wäre natürlich einerseits weit weniger wirkungsvoll, da die Willkürlichkeit der Ausgangsthese sofort auffällt, andererseits wird der Zusammenhang zwischen Überflüssigkeit und ihrer extremen negativen Besetzung beim Nachdenken übers Sehen/Hören/Tun nicht einsichtig.

¹⁵⁷ Inhaltliche Ungereimtheiten fallen auch schon auf, wenn die Aussagen für sich betrachtet werden. Dass die negativen Charakterisierungen etwa aus den verschiedensten Sphären unvermittelt zusammengestellt sind (ethisch: „falsch“, affektiv: „entsetzlich“, ökonomisch: „überflüssig“, logisch: „unwahr“, psychisch: „deprimierend“), zeigt an, dass es dem Text nicht um inhaltliche Stimmigkeit, sondern alleine auf den möglichst starken affektiven Effekt ankommt.

¹⁵⁸ „Hören wir etwas, sagt Oehler Mittwoch, prüfen wir, was wir hören und prüfen, was wir hören, so lange, bis wir sagen müssen, das Gehörte ist wahr etc“, „So wird uns jeder Tag zur reinen Freude...Denn alles, was gedacht wird, ist unverzichtbar.“

¹⁵⁹ „Hören wir etwas, sagt Oehler Mittwoch, prüfen wir, was wir hören und prüfen, was wir hören, so lange, bis wir sagen müssen, das Gehörte ist entweder wahr oder unwahr etc“, „So wird uns der eine Tag zur Hölle, der andere zur reinen Freude. Denn alles, was gedacht wird, ist manchmal überflüssig, manchmal unverzichtbar.“

„Die meisten Menschen, über achtundneunzig Prozent, sagt Oehler, haben weder Geisteskälte, noch Geistesstärke und haben nicht einmal Verstand. Diesen Beweis hat zweifellos die ganze bisherige Geschichte erbracht. Wohin wir schauen, weder Geisteskälte, noch Geistesstärke, sagt Oehler, alles eine riesige, eine erschütternd lange Geschichte ohne Geisteskälte und ohne Geistesstärke und also ohne Verstand.“ (S. 12f.)

Die These Oehlers, dass die meisten Menschen weder Geisteskälte noch Geistesstärke besitzen, wird zunächst durch wissenschaftliche Autorität – statistische („über achtundneunzig Prozent“) wie historische („die ganze bisherige Geschichte“, also die Geschichte selbst und nicht irgendein fehlbarer Historiker hat „zweifellos“ den „Beweis [...] erbracht“) – als evident dargestellt, um dann affektiv aufgeladen und emotional verankert zu werden („eine erschütternd lange Geschichte“). Dass die historische und statistische Argumentationsweise natürlich auf vollkommen spekulativer Basis ruht, ist leicht durchschaubar (wer hätte statistische oder historische Untersuchungen über das Vorhandensein von Geisteskälte und -stärke angestellt bzw. was heißt Geistesstärke und -kälte überhaupt genau?). Ebenso fällt die logische Unstimmigkeit auf, dass es am Anfang heißt: „Die meisten Menschen [...] haben weder Geisteskälte, noch Geistesstärke und haben nicht einmal Verstand“ und am Ende „eine erschütternd lange Geschichte ohne Geisteskälte und ohne Geistesstärke und also ohne Verstand“. Ist also im ersten Satz der Verstand eine Fähigkeit, auf der Geistesstärke und -kälte beruht, die aber auch ohne diese beiden Eigenschaften existieren kann, widerspricht dem die zweite Aussage, da in ihr aus der Abwesenheit von Geisteskälte und -stärke konsekutiv die Abwesenheit von Verstand abgeleitet wird.

Könnte man diese Inkohärenz noch als unfreiwillige werten, so werden an anderer Stelle deutliche Signale dafür gegeben, dass der Text gar nicht eine realitätstaugliche kohärente Logizität anstrebt, sondern durch die pseudologische Verknüpfung ungesicherter und spekulativer Behauptungen einen referentiell internalisierten Sprachraum entwirft. Ganz offensichtlich passiert das, wenn Paradoxa explizit als solche dargestellt werden:

„Man muß wissen, sagt Oehler, alle Sätze, die gesprochen werden und die gedacht werden und die es überhaupt gibt, sind gleichzeitig richtig und gleichzeitig falsch, handelt es sich um richtige Sätze.“ (S. 49f.)

An anderer Stelle werden logische Inkohärenzen nicht als Paradoxon, sondern als performativer Selbstwiderspruch sichtbar:

„Ich sage aber, obwohl ich weiß, daß das nicht richtig, weil falsch ist, diese Kinder, die wir hier in der Klosterneuburgerstraße sehen, sind gemacht worden, weil der Verstand ausgesetzt hat, obwohl wir wissen, daß die in dem Satz verwendeten Begriffe und folglich auch die in dem Satz verwendeten Wörter falsch sind und also, wie wir wissen, *alles* in diesem Satz falsch ist.“ (S. 16)

Abgesehen davon, dass es hier überhaupt nicht einleuchtet, das „wir“ (ein suggestiver pluralis modestiae) tatsächlich wissen, dass alles an dem angeführten Satz falsch sein soll, weil vollkommen unklar ist, was es genau heißt, das Begriffe und Wörter falsch sind (ist ihr Gebrauch nicht angemessen, sind sie intrinsisch ungenau etc.? Und warum sind Begriffe *und* Wörter falsch?), stellt Oehler die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Sätze in Frage, denn warum sollen seine zahlreichen Aussagen und u. a. auch der Satz, dass „*alles* an diesem Satz falsch ist“, nicht falsch sein?

Die inhaltliche und logische Scheinhaftigkeit tritt an Stellen, an denen der rhetorische Aufwand bis zur scheinbaren Hermetik hochgeschraubt wird, besonders deutlich hervor. Den Satz „Wenn ich gehe, sagt Oehler, denke ich und behaupte ich, ich gehe und auf einmal denke ich und behaupte ich, ich gehe und denke, weil ich das denke, während ich gehe.“ (S. 88) muss man einige Male lesen, um seine komplexe hypotaktische Sperrigkeit von Redundanzen und tautologischen Informationen („weil ich das denke, während ich gehe“) zu befreien. Und wenn man dann noch die orthographische Unstimmigkeit, dass hinter dem zweiten „ich gehe“ ein Komma fehlt, korrigiert hat, kann man den sehr banalen Inhalt dechiffrieren: Wenn Oehler geht, denkt und behauptet er zu gehen und zu denken. Eine ähnliche belanglose Aussage wird in dem Satz rhetorisch verpackt: „Wenn ich denke, ich gehe, ist es etwas anderes, als wenn Sie denken, ich gehe, wie es etwas anderes ist, wenn wir beide zugleich (oder beide gleichzeitig) denken, wir gehen, wenn das möglich ist“ (S. 88), wobei auch die parallelistische Reihung und das suggestiv relativierende „wenn das möglich ist“ am Ende die inhärente Tautologie, dass die angesprochene Distinktion ja schon in der sprachlichen Unterscheidung der Personalpronomen bzw. Zeitadverbien gegeben ist, nur bedingt kaschieren kann.

Meine These, dass der Text nicht alleine, wie es Maiers Kritik an Bernhard behauptet,¹⁶⁰ eine kohärente Bedeutsamkeit konstant suggerieren will, sondern auf seine eigene pseudologische Doppelbödigkeit wiederholt dezent aufmerksam macht, wird dadurch gestützt, dass der Text in der Charakterisierung Karrers durch Oehler seine eigene Suggestionstrategie offen legt:

„Wie Karrer ja überhaupt, sagt Oehler, alles nur als ein Sogenanntes bezeichnet hat, nichts, das er nicht als ein nur Sogenanntes bezeichnet hätte, worin seine Kompetenz eine unglaubliche Härte erreicht hat. Er, Karrer, hatte niemals gesagt, sagt Oehler, auch wenn er es doch sehr oft und vielleicht auch in vielen Fällen ununterbrochen gesagt hat, in solchen ununterbrochen gesagten Wörtern und ununterbrochen ge-

¹⁶⁰ Die Unzulänglichkeit von Maiers Kritik besteht darin, dass Maier nie explizit zwischen Autor- und Textintention differenziert. Mir geht es darum zu zeigen, dass die Textintention von *Gehen* – ganz unabhängig von Bernhards Autorintention – nicht in einer den Leser ungebrochen überzeugenden reinen Suggestionabsicht besteht, sondern dass der Text an verschiedenen Stellen diese Suggestion als solche kenntlich macht (und damit, teilt man Maiers Kritik in Hinsicht auf die Autorintention, gewissermaßen klüger als sein Autor ist).

brauchten Begriffen, es handle sich um Wissenschaft, immer nur um sogenannte Wissenschaft, es handle sich um Kunst, nur um sogenannte Kunst, nicht um Technik, nur um sogenannte Technik, nicht um Krankheit, nur um sogenannte Krankheit, nicht um Wissen, nur um sogenanntes Wissen, wie er alles immer nur als Sogenanntes bezeichnet hat, erreichte er eine unglaubliche Kompetenzmöglichkeit und Glaubwürdigkeit ohne Beispiel.“ (S. 75)

Genauso wie Karrer in den Augen Oehlers nicht durch rationale oder theoretische Begründungen, sondern alleine durch die konsequente Praxis der permanenten Wiederholung eine „unglaubliche Kompetenzmöglichkeit und Glaubwürdigkeit ohne Beispiel“¹⁶¹ erreichte, zielt *Gehen* durch die Praxis der stringenten pseudologischen Suggestion auf die An- und Übernahme bei seinem Leser ab. Dabei entwickelt der Text eine Konsequenz, die seine eigene logische Scheinwelt deutlich aufscheinen lässt. So heißt es:

„Von dem Einen sagen wir, er ist ein vorzüglicher Denker, von dem Andern sagen wir, er ist ein vorzüglicher Geher, aber wir können nicht von einem einzigen sagen, er sei ein vorzüglicher (oder ein ausgezeichneter) Denker und Geher zugleich. Andererseits sind Gehen und Denken zwei durchaus gleiche Begriffe und wir können ohne weiteres sagen (und behaupten) daß der, welcher geht und also der, welcher beispielsweise vorzüglich geht, auch vorzüglich denkt, wie der, der denkt und also auch vorzüglich denkt, auch vorzüglich geht. Wenn wir einen Gehenden genau beobachten, wissen wir auch, wie er denkt. Wenn wir einen Denkenden genau beobachten, wissen wir auch, wie er geht.“ (S. 85)

Die in *Gehen* mehrfach vollzogene Zusammenschaltung von ‚Gehen‘ und ‚Denken‘, die sich auch in der bewussten Bevorzugung eines entsprechenden Vokabulars zeigt (z. B. im Wort ‚Gedankengang‘, S. 90ff.), wird hier in seiner ganzen Unlogik ausgespielt. Denn einerseits wird gesagt, ‚Gehen‘ und ‚Denken‘ seien „zwei durchaus gleiche Begriffe“, woraus abgeleitet wird, dass man an der Art des Denkens bzw. Gehens die Art des Gehens bzw. Denkens ablesen könne, andererseits wird vorher diametral entgegengesetzt behauptet, dass man nicht „von einem einzigen sagen [kann], er sei ein vorzüglicher (oder ein ausgezeichneter) Denker und Geher zugleich“. Ohne Rücksicht auf ganz offensichtliche Widersprüche wird hier also die Inkohärenz und Illogizität einer Sprache aufgezeigt, die als Erkenntnisinstrument zu fungieren suggeriert und dabei den Gehalt externer Referenzen soweit aushöhlt, dass gleichsam nur eine Sprachgerüst aus internen Bezugnahmen übrig bleibt.

Eine zusätzliche Suggestiondimension gewinnen Bernhards Werke durch das Name-Dropping berühmter Persönlichkeiten (fast ausschließlich Künstler oder Philosophen) oder Kunstwerke. In fast jedem Werk Bernhards finden sich diese großen Namen, und zwar jeweils als zentral oder besonders wichtig inszenierte Bezugspunkte oder Akteure, sei es nun

¹⁶¹ Die Wahl des seltsamen Wortes „Kompetenzmöglichkeit“ und nicht, wie weiter oben, des Wortes „Kompetenz“ irritiert in diesem Zusammenhang und gibt so einen weiteren kleinen Wink in Richtung autoreferentieller Inkohärenz.

Mozarts *Zauberflöte* in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Arturo Toscanini oder Max Reinhardt in *Die Berühmten*, Schuberts *Forellenquintett* in *Die Macht der Gewohnheit*, Mendelssohns Werke in *Beton* oder Bachs *Goldbergvariationen* und Glenn Gould in *Der Untergeher*. Niemals allerdings erfährt der Leser irgendetwas Neues oder auch nur Wesentliches über diese Größen und Wegmarken der Kunst- und Geistesgeschichte, es wird alleine die Aura des Berühmten, Genialen und Großartigen aufgerufen und in die sowieso schon suggestive Textstruktur inkorporiert. In *Gehen* sind es Ludwig Wittgenstein und der weniger bekannte Philosoph Ferdinand Ebner, auf die explizit verwiesen wird. Gleich bei der ersten Textstelle, an der der Name Wittgensteins vorkommt, wird deutlich, wie mit dessen auratischer Suggestionskraft gespielt wird, denn nicht auf Inhalt oder Einzelheiten des Werkes oder der Person Wittgensteins, sondern alleine auf seine Berühmtheit und herausragende Bedeutung wird angespielt, wenn Oehler den unverständigen Psychiater Scherrer abqualifiziert, weil der den Namen „Wittgenstein noch niemals gehört [hat], wie sich sofort bestätigt“ (S. 72).¹⁶² Über die Theorien der beiden Philosophen oder auch nur über den „vollkommen unklaren Satz von Wittgenstein“, den Oehler Karrer, bzw. den „vollkommen unklaren Satz von Ferdinand Ebner, den Karrer Oehler erklären wollte“ (S. 72), erfährt der Leser freilich nichts. Dass zahlreiche Interpreten *Gehen* gleichwohl als Auseinandersetzung mit oder Kommentar zu Wittgensteins Sprachphilosophie verstanden wissen wollen, lässt sich nur damit erklären, dass sie offensichtlich für die suggestive Strategie, einen eigentlich internalistischen Sprachraum durch kleine Öffnungen, durch die eine irrisierende Aura von Welthaltigkeit einfallen kann, interessant zu machen, blind sind (dass meines Wissens kein Exeget den Versuch unternimmt, den Text auf Ebners Philosophie zu beziehen, ist ebenfalls Zeichen dafür, dass nicht nur der ungleich höhere Bekanntheits-, sondern auch der höhere Suggestionsfaktor Wittgensteins seine Wirkung erzielt). Dass der Text das Name-Dropping nicht alleine als Mittel benutzt, um – so lautet ja Maiers Kritik – sich den Anschein von höchster Reflektiertheit und Bedeutsamkeit zu geben, sondern – ähnlich wie bei den logischen Inkohärenzen – einen verdeckten Wink auf seine eigene Wirkungsstrategie gibt, zeigt die Passage, in der Oehler von der „ungeheuersten Nervenanspannung“ spricht, durch die er „in der Weise geschwächt worden“ ist, dass er „jetzt auf der Friedensbrücke nicht einmal mehr das Wort Wittgenstein aussprechen kann, ge-

¹⁶² Aufschlussreich ist hier auch der nachgeschobene Teilsatz „wie sich sofort bestätigt“; denn dessen eigentliche Redundanz (dass Scherrer Wittgenstein nicht kennt, kann er ja nur aus seiner Reaktion auf dessen Namensnennung entnehmen) zeigt an, dass Oehler von vornherein eine festgefügte Meinung über Scherrer hat, da er erwartet, dass Scherrer Wittgenstein nicht kennt, dass er ihn gar nicht kennen *kann*, weil er so unsensibel und unverständig ist; der Bericht über die Namensnennung Wittgensteins ist also nichts weiter als ein Trick, der den Leser, der den berühmten Wittgenstein ja kennt bzw. dem suggeriert wird, dass er ihn kennen sollte, auf seine Seite zu ziehen.

schweige denn [...] etwas über Wittgenstein oder etwas mit Wittgenstein Zusammenhängendes sagen“ kann, wie er „überhaupt nichts mehr sagen kann“ (S. 84). Mit dieser Klimax, die ironisch auf den Schweigetopos, der ja in berühmter Weise im letzten Satz des *Tractatus logico-philosophicus* Wittgensteins formuliert ist, anspielt, exemplifiziert der Text seine eigene Strategie, die daraus besteht, dass in vielen Worten eigentlich nichts über Wittgenstein oder Ebner ausgesagt wird, dass das denotierte Signifikat ‚Wittgenstein‘ oder ‚Ebner‘ also leer bzw. der Projektionstätigkeit des Lesers überlassen bleibt und damit referentiell internalisiert wird, weil gleichsam die „Nervenanspannung“ des Textes, also seine strukturell-materielle und potentiell (z. B. Ausdrucksgehalte wie etwa Intensität oder Anspannung) exemplifizierende Verfasstheit und nicht ein denotierter Gehalt im Vordergrund steht.

2.3.3. Strategien der Assimilation an musikalische Zeitgestaltung

2.3.3.1. Re- und Protentionalisierung

Bisher war von Wiederholung hauptsächlich als Mittel zur Exemplifikation klanglicher und syntaktischer sprachlicher Eigenschaften die Rede. Im Folgenden rückt sie als Konstituens eines wesentlichen Faktors zeitlicher Erfahrung sowohl in Literatur als auch in Musik, nämlich des Rhythmus, in den Vordergrund. Es wurde schon weiter oben angesprochen, dass im Vergleich zur Musik, die in der Regel neben dem Rhythmus auch das Metrum kennt, in der (metrisch) ungebundenen Sprache der Prosa keine äquivalente Relation existiert.¹⁶³ Ebenso wurde konstatiert, dass es in *Gehen* (und bei Bernhard allgemein) die phonetischen Wiederholungen syntagmatischer Einheiten, meistens einzelner Wörter, sind, die einen deutlich erfahrbaren Rhythmus konstituieren. Nun soll der Frage nachgegangen werden, wie dieser wortrepetitive Rhythmus genauer beschrieben werden kann und was er für eine Wirkung in der zeitlichen Rezeptionserfahrung evoziert. Einen Ansatz von Peter Holz aufgreifend,¹⁶⁴ näherte ich mich den Wortwiederholungen zunächst statistisch an.

Grundlegend kann man feststellen, dass *Gehen* von vergleichsweise wenigen verschiedenen Wörtern, dafür aber umso mehr von deren Wiederholungen Gebrauch macht. In Zahlen ausgedrückt: Auf insgesamt 51.810 Wörter kommen 2916 verschiedene Wörter, der statistische mittlere Wortwiederholungs-Quotient liegt also bei 17,77 (in Kafkas *Die Verwandlung* liegt derselbe Quotient bei 5,01 in Kleists *Michael Kohlhaas* bei 5,71 – um zwei sehr sprachbewusste, aber ansonsten relativ willkürlich gewählte Vergleichsbeispiele zu nennen). Die tatsächliche Verteilung der Wiederholungen auf einzelne Wörter variiert natürlich stark. Betrachtet man die Liste der am häufigsten wiederholten Wörter fällt sofort die häufige Nennung der Eigennamen ‚Oehler‘ (1088 mal) und ‚Karrer‘ (964 mal)¹⁶⁵ ins Auge, als Frequenzquotient (Anzahl der Wiederholungen dividiert durch die Gesamtanzahl der Wörter) ergibt sich also 0,021 für ‚Oehler‘ und 0,019 für ‚Karrer‘ (zum Vergleich: in *Die Verwandlung* beträgt dieser Quotient 0,011 für ‚Gregor‘ und in *Michael Kohlhaas* 0,007 für ‚Kohlhaas‘). Bereinigt man die Liste der häufigsten Wortwiederholungen von sowieso oft in der deutschen Sprache

¹⁶³ Die quasi-metrische Funktion gleich bleibender syntaktischer Muster, wie ich sie oben an einem Beispiel erläutert habe, muss als Ausnahmefall gelten – syntaktische Gleichförmigkeit könnte nur auf Kosten ermüdender Monotonie über längere Strecken durchgehalten werden – und hat daher nicht den gleichen Stellenwert wie das musikalische Metrum.

¹⁶⁴ Vgl. Peter Holz: „*Gehen*“ von Thomas Bernhard, eine strukturelle Stilanalyse (1999), http://www.peterholz.net/publikationen/Magisterarbeit_Holz.pdf.

¹⁶⁵ In dieses Ergebnis sind auch die flektierten bzw. adjektivierten Formen ‚Karrers‘ und ‚Karrersche(n)‘ eingerechnet.

auftretenden Wörtern wie geläufigen Artikeln, Pronomen, Präpositionen u. ä. bleiben (im Vergleich zum Kleist- und Kafkabeispiel, bei denen die angesprochenen Eigennamen mit großem Abstand am meisten genannt werden) immer noch einige signifikant häufig erscheinende Wörter und Wortkombinationen übrig (u. a. die Inquit-Formeln ‚sagt Oehler‘ und ‚so Oehler‘ sowie Verbformen von ‚Gehen‘, ‚Stehen‘ und ‚Denken‘). Auf die (im Anhang dieser Arbeit, auf S. 96 zu findende) graphische Darstellung ihres Vorkommens werde ich erst an späterer Stelle, wenn die großformalen Wirkungsprinzipien von *Gehen* behandelt werden, genauer eingehen; hier will ich mich mit dem Hinweis begnügen, dass es – an der Frequenzkurve deutlich ablesbar – Passagen höherer und Passagen geringerer Wiederholungshäufigkeit, also dichtere und weniger dichte Wortwiederholungsrhythmen gibt. Doch wie kann man jenseits dieser Dichtegrad-Beschreibung eine genauere rhythmische Analyse von literarischer Prosa unter musikalischen Vorzeichen durchführen? An diesem Punkt sehe ich eine Grenze der musikoliterarischen Vergleichbarkeit erreicht. Denn das Fehlen eines durchgängigen Bezugssystems konstanter Zeitwerte, sei es ein Metrum, sei es ein kleinster gemeinsamer Wert,¹⁶⁶ verhindert, dass rhythmische Proportionen, direkt erfahrbar werden, wie das in der Musik zumeist der Fall ist.¹⁶⁷ Was jenseits rhythmischer Detailanalysen aber gleichwohl genauer an *Gehen* untersucht und mit Musik verglichen werden kann, ist die Wirkungsweise des Wortwiederholungsrhythmus auf das Zeitbewusstsein des Rezipienten.

Da Rhythmus notwendigerweise auf Wiederholung basiert, ist er, aus der phänomenologischen Rezipientenperspektive betrachtet, ebenso wie die Wiederholung auf retentionales Bewusstsein angewiesen. Gleichzeitig produziert Rhythmus natürlich auch protentionale Erwartung, die z. B. auf die Fortsetzung gewisser Muster, Proportionen, Prozesse oder Dichtegrade gerichtet ist. Deutlich wahrnehmbar rhythmisierte Zeitverläufe zeichnen sich also dadurch aus, dass sie Retention und Protention involvieren und dadurch eine Gegenwartserfahrung evozieren können, die man als präsentische, also sekundäre Erinnerungs- und Erwartungsas-

¹⁶⁶ Eine Silbenlänge als möglichen kleinsten gemeinsamen Wert anzunehmen, ist nicht plausibel, denn anders als in gebundener Rede, in der durch das übergeordnete Metrum die einzelnen Silbenlängen aufeinander bezogen und dadurch in der Wahrnehmung tendenziell angeglichen werden, variieren bei rhythmisch ungebundener Prosa die einzelnen Silbenlängen je nach Satz- und Wortbetonung sowie individuellen Sprechgewohnheiten erheblich. Wissenschaftliche Arbeiten, die über die Silbenlänge als kleinste Einheit musikalisch-rhythmische Analysen versuchen, überzeugen daher auch wenig (wie z. B. der Artikel von Daniel Schnorbusch: „Rhythmus in der Prosa. Zu den rhythmischen Eigenschaften deutscher Kunstprosa am Beispiel der Erzählung *Rote Korallen* von Judith Hermann“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 141, Stuttgart 2006).

¹⁶⁷ Freilich gibt es Musik (wenn auch eher selten), die nicht auf metrischer Organisation beruht und daher ebenso eine proportionale Rhythmik vermissen lässt; allerdings können dann immer noch aus den objektiv messbaren Zeitdauern (z. B. anhand einer adäquaten Aufführung) Rückschlüsse auf zeitliche Dauern- und Proportionsverhältnisse abgeleitet werden, was bei Literatur durch das individuell viel variabelere Lesetempo kaum möglich ist.

pekte ausblendende und ganz auf den gegenwärtigen Moment fokussierte beschreiben könnte. Die in der Forschung immer wieder konstatierte Sogwirkung Bernhardscher Texte geht wesentlich auf diese retentional und protentional geprägte präsentische Konzentration zurück. Wenn etwa in *Gehen* die erste Inquit-Formel, ‚sagt Oehler‘, nach einigen Wiederholungen als stehende Wendung etabliert worden ist, wird sie durch jede Wiederholung neu aufgefrischt; der Kreislauf, der die retentionale latente Präsenz bei jeder Wiederholung aufs neue zur expliziten Präsenz macht, die danach zurück ins retentionale Bewusstsein sinkt, beginnt immer wieder von vorn. Die geringe Anzahl von verschiedenen Inquit-Formeln (insgesamt sind es die Grundformeln ‚sagt Oehler‘, ‚so Oehler‘ (erweiterbar zu ‚so Oehler zu Scherrer‘), ‚Oehler zu Scherrer‘ (auch ‚ich zu Scherrer‘) und ‚so Karrer zu Oehler‘), ihre relativ gleichbleibende Dichte und Verwendung während des gesamten Textes und die syntaktische Strukturierungsfunktion erlauben es, dass die Inquit-Formel zum Hauptrhythmisierungsprinzip des Textes wird. Da sie durch ihre syntaktische Flexibilität außerdem potentiell an *jeder* Stelle des Textes stehen kann, ist eine Inquit-Formel so gut wie gar nicht aus sprachlicher Regelmäßigkeit vorhersagbar¹⁶⁸ und als Folge für den Rezipienten, der ständig mit ihrer nächsten Wiederholung rechnet, nicht nur retentional, sondern auch protentional ständig (explizit oder latent) präsent. Die jeweils über eine längere Strecke vorherrschende Form der Inquit-Formel (bei Überlappungen können kurzzeitig auch zwei ihrer Formen auftreten) etabliert so einen ganz eigenen Modus der präsentischen Zeiterfahrung, den man als musikalischen charakterisieren kann. Denn dass ein einziges klangliches und syntaktisches Element in so kontinuierlicher Weise sowohl den zeitlichen Ablauf strukturiert als auch im Zeitbewusstsein gegenwärtig ist und bleibt, stellt bei einem Text sicherlich eine Ausnahme dar, für ein musikalisches Werk ist dieses Phänomen hingegen sehr viel gewöhnlicher und sogar oft konstitutiv. Die Tonika eines tonalen Musikstücks etwa ist in ähnlicher Weise wie die Inquit-Formel Bernhards sowohl syntaktisch¹⁶⁹ als zentraler Bezugspunkt, durch den alle anderen Klänge ihre funktionale Bedeutung gewinnen, als auch klanglich¹⁷⁰ so gut wie durchgehend¹⁷¹ retentional (und einge-

¹⁶⁸ Im Gegensatz etwa zu wiederholten Substantiven, deren syntagmatische Position durch ihre grammatisch-syntaktische Korrektheit sehr viel stärker limitiert ist.

¹⁶⁹ Der Gebrauch des Syntaxbegriffs ist bei tonaler abendländischer Musik des 17. bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert durch die tiefengrammatische Sprachähnlichkeit gerechtfertigt, wie sie – so wurde bereits weiter oben erwähnt – von Jackendoff/Lerdahl aufgezeigt und systematisiert wurde.

¹⁷⁰ Wobei hier freilich einerseits durch das Lagenprinzip, durch das ein Klang, der akustisch nicht identisch ist, als funktional identisch aufgefasst wird, und durch das Modulationsprinzip, durch das ein anderer Klang zwar nicht, was seine absoluten Tonhöhen angeht, aber sowohl in seinen Intervallverhältnissen als auch funktional (als Tonika in einer anderen Tonart) mit der Haupttonika identisch sein kann, relativierende Einschränkungen gemacht werden müssen (bei Bernhard bleiben die Inquit-Formeln klanglich unverändert).

¹⁷¹ Abhängig von der Gattung. Ein kurzes Stück (etwa ein Tanz) oder auch ein Variationszyklus steht bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts normalerweise in einer Grundtonart, bei durchaus vorkommenden harmonischen

schränkt auch protentional¹⁷²) präsent. Genauso dienen über längere oder kürzere Strecken präsenze Klangelemente wie Zentraltöne oder Orgelpunkte dazu, ein Musikstück temporal zu strukturieren und präsentisches Zeitbewusstsein herzustellen.

Die durchgehende Rhythmisierung der permanent retentional und protentional präsenten Inquit-Formeln ist freilich nur *eine* rhythmische Strukturierungsebene. Wortwiederholungen in ganz verschiedenen Dichtegraden durchziehen kürzere oder längere Passagen des Textes und überlagern den Rhythmus der Inquit-Formeln. Als Beispiel dazu folgende Stelle (die Unterstreichungen sind von mir):

„Sie ändern Ihre Gewohnheit, sagt Oehler, indem Sie jetzt nicht nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen und das heißt jetzt abwechselnd mit mir in die eine (in die Mittwoch-) und in die andere (in die Montag-)Richtung, während ich meine Gewohnheit dadurch ändere, daß ich bis jetzt immer Mittwoch mit Ihnen, Montag aber mit Karrer gegangen bin, jetzt aber Montag und Mittwoch und also auch Montag mit Ihnen gehe und also mit Ihnen Mittwoch in die eine (in die östliche) und Montag mit Ihnen in die andere (in die westliche) Richtung.“ (S. 8)

Auf engem Raum wird das Wort ‚Mittwoch‘ fünfmal und das Wort ‚Montag‘ sechsmal wiederholt (während ‚sagt Oehler‘ nur einmal vorkommt). Einerseits bilden die Wörter durch die akustische Wiederholung ihrer Klanggestalt jeweils für sich einen relativ dichten Rhythmus, andererseits ergeben sie aus dem Kontext des kontrastiven Gegenübers zusammen einen in seiner Abfolge¹⁷³ nicht gleichmäßig abwechselnden Komplementärrhythmus¹⁷⁴. Während des gesamten Textes laufen in ähnlicher Weise verschiedene Wortwiederholungsrhythmen gleichzeitig ab, wobei signifikante Unterschiede der Frequenz dabei gleichsam eine rhythmische Tiefendimension schafft. Während etwa die Inquit-Formeln in relativ niedriger Wiederholungsrate den gesamten Text durchziehen, rücken einzelne oder mehrere Wörter oder Wortfelder auf dieser rhythmischen Grundfolie durch eine höhere Wiederholungsfrequenz in den Vordergrund. Dieses quasi-hierarchische Verhältnis ist auch der Grund dafür, warum der nahe liegende Vergleich zum musikalischen Phänomen der Polyrhythmik, also dem Ablauf mindestens zweier aufeinander bezogener, aber klar als eigene Gestalten erkennbarer Rhythmen, mit Vorsicht behandelt werden sollte. Denn die gleichberechtigte Synchronizität verschiede-

Ausweichungen bleibt die harmonischen Gravitation und retentionale Präsenz der Tonika intakt. Bei einer Sonatensatzform hingegen ist die Durchführung dadurch charakterisiert, dass die Dominanz (und damit latente oder explizite Präsenz im Zeitbewusstsein) gebrochen ist. Solche traditionell gegebenen Momente ‚aufgehobener Tonalität‘ (Schönberg) sind wesentlicher Ausgangspunkt für die Überwindung der funktionalen Tonalität Ende des 19. Jahrhunderts.

¹⁷² Eingeschränkt, da die Tonika nicht an jeder Stelle stehen kann.

¹⁷³ Die Abfolge lautet: Mittwoch-Montag-Mittwoch-Montag-Mittwoch-Montag-Montag-Mittwoch-Montag.

¹⁷⁴ Der Begriff des Komplementärrhythmus ist hier durchaus im strengen musiktheoretischen Sinn gebraucht, der das Zusammentreten zweier sich abwechselnder rhythmischer Elemente zu einem übergeordneten Gesamtrhythmus bezeichnet.

ner Rhythmusebenen erfordert eine (meist metrisch garantierte) Prägnanz klarer Rhythmusproportionen in der Gestaltung jeder einzelnen Rhythmusschicht, die die literarische Wortrepetitionen nicht leisten kann. Selbst an den Textstellen von *Gehen*, wo relativ viele Wörter ähnlich häufig wiederholt werden und dadurch eine klare Vordergrund-Hintergrund-Konstellation vermieden wird, kann durch die fehlende rhythmisch-metrische Organisation klarer Zeitverhältnisse keine Distinktion einzelner Rhythmusgestalten gewährleistet werden. Dadurch bestätigt sich die These, dass bei Wortwiederholungsrhythmen in Prosatexten nur von verschiedenen Rhythmusdichtegraden gesprochen werden kann, da hochfrequente Wortrepetitionen nur ein indifferent dichtes Rhythmusfeld ergeben, während die Überlagerung eines hohen mit einem niedrigen Rhythmusdichtefeld (wie im Beispiel oben die Überlagerung der Inquit-Formel mit häufig wiederholten Wörtern) als aus zwei Schichten zusammengesetzte Zeitstruktur unterscheidbar bleibt.¹⁷⁵ Auch wenn der Wortwiederholungsrhythmus nicht genauer differenzierend klassifiziert werden kann, so bleibt doch global eine Korrelation zwischen Dichtegrad und pro- und retentionalem Zeitbewusstsein festzustellen: Ein höherer Dichtegrad geht – wenn man allein die Ebene des Wortwiederholungsrhythmus betrachtet – mit einer stärker präsentisch fokussierten und damit potentiell ‚musikalischeren‘ Zeiterfahrung einher. Musikformen übrigens, die exzessiv von Wiederholungsstrukturen geprägt sind, und gleichzeitig, wie etwa bei der minimal music, re- und proproduktionales Zeitbewusstsein evozierende Gestaltungsmittel vermeiden,¹⁷⁶ rufen – je nach Hörertyp – erfahrungsgemäß einen dichotomischen Effekt hervor, der der Wirkung Bernhardscher Texte nicht ganz unähnlich ist. Entweder glückt die Hörerfahrung und der Musikhörer wird in einen zeitlichen Sog gezogen, der Vergangenheit und Zukunft als von der Gegenwart getrennte Dimensionen vollkommen vergessen macht und sie gleichsam in einem exstatischen Präsentismus aufhebt,¹⁷⁷ oder er wendet sich gelangweilt oder nervös digredierend von der Musik ab. In letzterem Fall wird sein Zeitbewusstsein von re- oder proproduktionalen Aspekten bestimmt sein, die verhindern, dass sich eine durch die Musik evozierte retentional und protentional fokussierte

¹⁷⁵ Trotz dieser zugestandenen Vielschichtigkeit bleibt die Rede von ‚Polyrhythmik‘ oder, allgemeiner, ‚Polytemporalität‘ aber meiner Meinung nach unfundiert. Denn einerseits ist die Unterscheidbarkeit von mehr als zwei Dichtegraden wahrnehmungsmäßig unwahrscheinlich (in *Gehen* zumindest ist mir keine entsprechende Stelle aufgefallen), andererseits liegt – ähnlich wie weiter oben bei der Zusammenbringung von syntaktischem Wiederholungs- mit metrisierendem Ordnungsprinzip – bei hierarchischen zeitlichen Verhältnissen eher die unterordnende Klassifikation im Sinne metrischer oder taktmäßiger Organisationsformen nahe.

¹⁷⁶ Die Musik Steve Reichs oder Terry Rileys z. B. benutzt keine deutlich konturierten Motive oder Gestalten, die durch eine Wiederkehr im Sinne sekundärer Erinnerung reproduziert werden müssten, sondern bedienen sich hauptsächlich einer einfachen, statischen Harmonik, die in ihrer kontrastlosen Indifferenz für den Effekt der präsentischen Fokussierung besonders geeignet sind.

¹⁷⁷ Der Begriff der Ekstase liegt hier auch nahe, weil viele Musik für magisch- oder religiös-ekstatische Rituale in gleicher Weise strukturiert ist.

Zeiterfahrung einstellen kann. Ähnlich bei der Bernhardlektüre: Ganz unabhängig von einer möglichen inhaltlichen Ablehnung, wie sie vor allem den allgegenwärtigen Bernhardschen Schimpftiraden und Polemiken immer wieder entgegengebracht wurde, lässt sich der Leser auf die durch den spezifischen Wortwiederholungsrhythmus und die komplizierte Syntax ausgelöste präsentische Zeiterfahrung entweder ein oder er wird, von der semantischen Redundanz gelangweilt, schnell die Lust am Text verlieren.

Ein anderer Grund der Re- und Protentionalisierung des rezeptiven Zeitbewusstseins liegt in der komplexen hypotaktischen Syntaxstruktur von *Gehen*. Gudrun Kuhn beschreibt anschaulich metaphorisch, wie bei einer einfachen hyperbatonischen Verbstellung, bei der Auxiliarverb und Partizip auseinander gezogen sind, das Auxiliarverb „bis zu seiner Komplettierung wie ein [...] Ton auf dem Klavier“¹⁷⁸ liegen oder – übersetzt in phänomenologische Terminologie – bis zur protentional erwarteten Ergänzung retentional präsent bleibt. Gleiches gilt für Hypotaxen, bei denen Satzglieder unterbrochen und später weitergeführt werden: Schon bei einem einfachen eingeschobenen Nebensatz behält der Leser den ersten Teilsatz als retentional präsent im Bewusstsein und erwartet protentional seine Fortführung. Im Grunde genommen handelt es sich hierbei um das Prinzip der latenten Polyphonie, wie es im Theorieteil dieser Arbeit (vgl. S. 23) dargestellt worden ist. Allerdings sollte dieses Prinzip nicht zu leichtfertig als Erklärungsmuster gebraucht werden, da es zu schnell eine Musikähnlichkeit suggeriert, die wir normaler Alltagssprache, in der das beschriebene Phänomen ja allgegenwärtig ist, i. d. R. nicht zuschreiben. Nur bei extrem komplizierten Satzkonstruktionen, die ein ungewöhnlich hohes Maß an retentionalem und protentionalem Bewusstsein erfordern, wie sie in *Gehen* häufig vorkommen, scheint mir der Vergleich mit latenter Polyphonie prinzipiell gerechtfertigt.¹⁷⁹ Andererseits kann die Komplexität der Satzstruktur freilich auch die Homogenität der rezeptiven Zeiterfahrung und damit ihre Musikalität erheblich stören, wenn sie den Leser nämlich derart fordert, dass er bei der ersten Lektüre einen Satz nur mit größter Anstrengung oder gar nicht richtig erfasst. In dem Satz „Was an dem oder von dem, was ich sage, zu verstehen ist, sagt Oehler, ist daran zu verstehen, was daran nicht zu verstehen ist, ist

¹⁷⁸ Gudrun Kuhn: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, S. 75.

¹⁷⁹ Den Begriff der latenten Polyphonie als Legitimation dafür zu gebrauchen, Bernhards Prosa undifferenziert als polyphone oder konstitutiv mit Mitteln der Polyphonie arbeitende zu bezeichnen, halte ich allerdings für falsch; einerseits aus dem genannten Grund, dass ein sowieso in der Sprache angelegtes Phänomen phasenweise überformt wird, andererseits weil die latente Polyphonie nur einen relativ kleinen Teilaspekt der auf aktuelle Synchronizität angewiesenen musikalischen Polyphonie im Allgemeinen darstellt (selbst exzessiv mit dem Prinzip der latenten Polyphonie arbeitende Stücke wie Bachs Violinsonaten und -partiten sind auf tatsächliche Zusammenklänge, die die latenten Polyphoniestimmen zeitweise zusammenführen, wesentlich angewiesen).

daran nicht zu verstehen“ (S. 15) etwa wird die Sperrigkeit der Bernhardschen Syntax raffiniert autoreflexiv exemplifiziert, da der Leser gezwungen ist, die performative Probe auf den Inhalt des Satzes zu machen: Entweder versteht er den letzten „Was“-Satz korrekt als Nebensatz eines neuen asyndetischen Hauptsatzgliedes oder er bezieht – durch die bisherige Lektüre hypotaktisch konditioniert – den „Was“-Satz als Objektnebensatz auf „verstehen“ und merkt dann am Ende irritiert, dass die gesamte Satzperiode nicht aufgeht. Man könnte noch einige andere Beispiele aus *Gehen* anführen, bei denen sich die hypotaktische Komplexität am Rande der syntaktischen Verständlichkeit bewegt und damit nicht nur Raum für inhaltliche Interpretationen eröffnet wird,¹⁸⁰ sondern auch genau jene Mittel, die eine präsentisch musikalische Wirkung überhaupt erst ermöglicht haben, überformt werden und so eine homogene rezeptive Zeiterfahrung außer Kraft setzen. Die Tendenz von *Gehen*, die musikalisierende Zeitgestaltung bis hin zum Umschlag in ihr Gegenteil zu radikalieren, kann im Vergleich zu Bernhards anderen Werken, deren Musikalität immer wieder als formale Kompensationsstrategie gegen das dargestellte existentielle Scheitern der Protagonisten gedeutet wurde,¹⁸¹ als extrem gelten. Eine erfolgreiche Suspension der Grenzüberschreitung in die Verrücktheit mit den harmonisierenden Mitteln einer musikalisierten Sprache ist in *Gehen* nicht mehr möglich, da die Sprache selbst, an die der musikalische Aspekt der Bernhardschen Prosa immer wesentlich gebunden ist, sowohl durch die referentielle Internalisierung an ihre semantische Grenze als auch durch die bis zum Exzess getriebene komplexe Syntax, durch die der Lese-
fluss oft erheblich erschwert wird, an ihre rezeptive Erfassbarkeitsgrenze geführt wird.

2.3.3.2. Form als Klanggeschehen

Der formale Aufbau von *Gehen* wurde in der Forschung bisher weitgehend vernachlässigt. Als beispielhaft dafür kann ein Artikel Wendelin Schmidt-Denglers gelten, der sich explizit gegen „die Analyse eines «Aufbaus» oder einer Struktur“¹⁸² wendet und das damit begründet, dass „Bernhard seinen Text [...] in der ihm wesentlichen Eigenart strukturiere, gerade indem

¹⁸⁰ Im Sinne der im Text immer wieder angesprochenen „Grenzüberschreitung nach Steinhof“ (S. 25), also in die Verrücktheit (mehr dazu im Interpretationsteil).

¹⁸¹ Vgl. Andreas Herzog: „Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik“, in: Hans Höller u. Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): *Antiautobiografie, Zu Thomas Bernhards ›Auslöschung‹*, Frankfurt a. M. 1995, S. 140f.

¹⁸² Wendelin Schmidt-Dengler: „Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards «Gehen»“, in: Manfred Jurgensen (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 128.

eine deutlich erkennbare Strukturierung zerstört wird¹⁸³. Mit dieser paradoxalen Aussage macht es sich Schmidt-Dengler freilich zu leicht; denn selbst wenn es zuträfe, dass sich Bernhards Texte durch keine auf den ersten Blick klar zu erfassende formale Struktur auszeichnen, so bliebe die Frage (auf die Schmidt-Denglers Artikel keine Antwort gibt), wie denn die Bernhardsche „Eigenart“ der Textstrukturierung genauer zu beschreiben wäre. Meiner Ansicht nach ist eine Analyse der formalen und dramaturgischen Funktionsweise von *Gehen* sehr wohl möglich und zur Aufdeckung eines wesentlichen musikalisierenden Faktors des Textes sogar essentiell.

Versucht man in einem ersten Zugriff, einen formalen Verlaufsplan der Erzählung anzufertigen, so sind die vier Absätze des Textes sicherlich zunächst die auffälligsten Strukturierungsmerkmale, da sie auch ganz augenscheinlich mit inhaltlichen Abschnitten korrespondieren: Der erste Absatz (S. 7-53) hebt sich vom zweiten (S. 53-73) deutlich dadurch ab, dass er auf einer Gegenwartszeitebene handelt, die den Eindruck vermittelt, der Ich-Erzähler gäbe unmittelbar wieder, was Oehler sagt (daher auch durchgehend die Inquit-Formel ‚sagt Oehler‘), während im zweiten Absatz sowohl ein zurückliegendes Geschehen, nämlich der Besuch von Karrer und Oehler im Rustenschacherschen Laden, als auch eine zurückliegende Gesprächssituation, nämlich die Unterredung Oehlers mit Scherrer, geschildert wird (daher die temporal uneindeutige Inquit-Formel ‚so Oehler‘ bzw. ‚so Oehler zu Scherrer‘ oder auch ‚ich zu Scherrer‘). Der dritte Absatz (S. 73-98) wechselt wieder in die Zeitebene des ersten Absatzes und überwiegend auch zur Inquit-Formel ‚sagt Oehler‘; im letzten und kürzesten Absatz (S. 98-101) dann verschwinden nach einem anfänglichen ‚Oehler sagt‘ (S. 98) die beiden Vermittlungsinstanzen der Erzählung, der Ich-Erzähler und Oehler, vollkommen, und auch durch die durchgehende Inquit-Formel ‚so Karrer‘ suggeriert der Text eine unmedierte Authentizität der Karrerschen Rede. Wenn man nach dieser ersten groben Gliederung die jeweiligen Grenzen der Textabschnitte betrachtet, fällt allerdings auf, dass diese nicht so trennscharf sind, wie es die graphische Absatzgestaltung suggeriert. Denn sowohl inhaltlich als auch formal neue Elemente des nächsten Absatzes werden gegen Ende des vorherigen schon vorbereitet. So wird z. B. auf den zweiten Absatz hingeführt, indem der Name ‚Scherrer‘ auf S. 47 zunächst relativ unvermittelt und auf den folgenden Seiten dann immer häufiger und im Kontext des Gesprächs zwischen Oehler und Scherrer genannt wird, bis dann auf S. 53 nach dem Absatz die neue Gesprächssituation endgültig etabliert ist. Ähnlich wird vom zweiten in den dritten Absatz übergeleitet, wenn nach der im zweiten Absatz vorherrschenden Inquit-

¹⁸³ Ebd., S. 128.

Formel ‚so Oehler‘ die Inquit-Formel des nächsten Abschnitts, ‚sagt Oehler‘, bereits am Ende des zweiten Absatzes (ab S. 68) wieder eingeführt wird (und zwar zunächst nur vereinzelt, dann häufiger und stellenweise auch in der Form ‚sagt Oehler zu Scherrer‘, die die Form des ersten Absatzes, ‚sagt Oehler‘, mit der Alternativform des zweiten Absatz, ‚so Oehler zu Scherrer‘, kombiniert). In nuce liegt in dieser Überleitungsart ein Gestaltungsprinzip, das für die gesamte formale Funktionsweise von *Gehen* fundamental ist; für diese Technik, bei der ein neues in ein altes Element wie zwei Kettenglieder ineinander greifen, bevor das neue Element alleine in Erscheinung tritt und die Kette durch das nächste Glied fortgesetzt werden kann,¹⁸⁴ prägte auf musikalischem Gebiet der polnische Komponist Witold Lutosławski den anschaulichen Begriff ‚Chain‘-Prinzip.¹⁸⁵ Dieses ‚Ketten‘-Prinzip also kommt in *Gehen* nicht nur auf makroformaler Ebene beim Übergang der vier Absätze, sondern auch auf verschiedenen Subebenen zum Tragen. Zur Erläuterung dieser These will ich mich noch einmal der statistischen Aufstellung der am häufigsten wiederholten Wörter und Wortfolgen zuwenden. Eine graphische Darstellung ihres Vorkommens im Text (auf S. 96 im Anhang dieser Arbeit) zeigt deutlich auf, dass gewisse Wörter und Wortfolgen in gewissen Textabschnitten alleine oder in Kombination mit anderen Wörtern gehäuft auftreten. Auf die wechselnden Inquit-Formeln etwa wurde schon hingewiesen; ebenso ist das simultane Auftreten der Wörter ‚Gehen‘ und ‚Denken‘ auf S. 85-93 oder auch die sich abwechselnde Verteilung von ‚Hollenstinner‘ und ‚Rustenschacher‘ auf S. 22-68 auffällig. Wenn man sich nun das über die Wirkung re- und protentionalen Bewusstseins Gesagte vergegenwärtigt, kann man die Passagen hoher Wiederholungsfrequenzen einzelner Wörter auch global – also unabhängig von der genauen Wiederholungs-dichte – als ihre jeweiligen Präsenz-zonen, also als Zonen, in denen sie re- oder protentional präsent sind, beschreiben (im Anhang auf S. 100). Das sich ergebende Bild mit seinen überschichteten Präsenz-zonen zeigt eine Repräsentation des Chain-Prinzips in potenziert-er Form, bei der sich mehrere Kettenglieder überlagern. Eine detaillierte Formanalyse könnte nach der gleichen Methode vorgehen und Satz für Satz anhand der prominenten Wortwiederholungen deren re- und protentionale Präsenz-zonen aufzeigen und so induktiv zur Einteilung größerer Abschnitte und Formteile kommen. Für die ersten beiden Seiten ist eine solche induktive Analyse-methode im Anhang auf S. 102ff. exemplarisch ausgeführt: Dabei

¹⁸⁴ Also schematisch dargestellt: 1. Element-----
2. Element-----
3. Element-----

¹⁸⁵ Vgl. Witold Lutosławski: „Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung“, in Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik Konzepte 71/72/73*, München 1991. Außerdem komponierte Lutosławski auch einen Zyklus von drei Stücken, *Chain I-III*, der das Chain-Prinzip konsequent formal umsetzt.

zeigt sich, sichtbar vor allem in der graphisch-komprimierten Darstellung auf S. 106, eine dreigliedrige Unterteilung, die zwar deutlich erkennbar, aber nicht streng symmetrisch ist, sondern durch die unterschiedliche Überlagerung der Wortpräsenzsichten eher in einem ständigen Transformationsfluss gehalten wird.

Eine solche analytische Methodik setzt freilich schon die These voraus, die meiner Ansicht nach für die Musikähnlichkeit der formalen Dramaturgie von *Gehen* entscheidend ist, nämlich dass der zeitlich-formale Verlauf des Textes fundamentaler als durch die Semantik durch den Klang konstituiert wird. Denn die Abfolge und Überlagerung prominenter re- und protentionaler Klanggestalten einzelner Wörter und Wortfolgen entfaltet eine durch das Chain-Prinzip bestimmte formale und durch ihre sinnliche Qualität unmittelbar erschließbare Dramaturgie, während eine Einteilung nach inhaltlichen Maßstäben sowohl von Seiten der rezeptiven Erfahrung als auch nach analytischen Gesichtspunkten sehr viel schwieriger und gröber ist.¹⁸⁶

Das soll nicht heißen, dass die formale Dramaturgie von *Gehen* rein strukturell durch die Klangwiederholungen determiniert wäre und semantische Aspekte vollkommen ausgeblendet blieben. Vielmehr ist die phonetische Ebene mit der semantischen so eng verbunden, dass in der Regel ein neues Wort gleichzeitig mit einem neuen Themenkomplex einhergeht (z. B. die Erwähnung der Namen ‚Hollensteiner‘ auf S. 27 oder ‚Scherrer‘ auf S. 42); allerdings ist die klangliche Präsenz eines neuen, prominent wiederholten Wortes in der Rezeptionserfahrung sehr viel markanter und wird so – begünstigt durch die weitgehend fehlende textliche Großstrukturierung – zum Hauptanhaltspunkt für eine zeitliche Ablaufstruktur, bevor sich ein auf inhaltlichem Verständnis basierendes Strukturierungsmuster überhaupt erst etablieren kann. Ein weiterer Anhaltspunkt für den Primat des klanglichen Formerlebens liegt darin, dass die kettengliedartigen Episoden des Textes bis auf wenige Ausnahmen (vgl. ‚Rustenschacher‘ auf S. 92ff. und ‚Hollensteiner‘ auf S. 96), die durch ihre Ausnahmestellung natürlich besondere Signifikanz gewinnen, nicht wieder aufgegriffen werden. Die konstatierte re- und protentionale Fokussierung wird also durch den weitgehenden Verzicht auf reproduktionales Bewusstsein, das bei Rückbezügen und Erinnerungen innerhalb des Texts automatisch ins Spiel kommt, kaum angetastet. Und dadurch, dass von vornherein sowohl die vermittelte Erzähl- als auch die inhaltliche Situation (Karrers Verrücktwerden) klar sind, wird auch das reproduktionale Zeitbewusstsein des Rezipienten, das normalerweise durch offene Fragen oder

¹⁸⁶ Die andere Zeit- und Gesprächssituation des zweiten Abschnitts z. B. ist klar analytisch abgrenzbar und vermittelt sich auch bei der ersten Lektüre sofort. Sobald es aber ins Detail geht, können nur grobe inhaltliche Stadien unterschieden werden, die kein adäquates Abbild eines dynamischen Dramaturgieverlaufs geben können (für den ersten Absatz stichpunktartig in etwa: Exposition der Spaziergangssituation; Gewohnheiten des Ich-Erzählers gegenüber den Gewohnheiten Oehlers; Oehlers Diskurs: das Fehlen von Geistesschärfe und -kälte, exemplifiziert am ‚Kindermachen‘; Leidensgeschichte Hollensteiners; Einführung Scherrers).

explizite Spannungsverläufe oder Suspense-Momente angeregt wird, nicht besonders involviert.

Um die Musikähnlichkeit des beschriebenen Formprinzips zu verdeutlichen, möchte ich seine Wirkungsweise mit der des Parameters Harmonik in der Musik vergleichen. Musikalische Harmonik zeichnet sich – unabhängig davon, ob nun sie tonal oder nichttonal ist – durch die geregelte Abfolge klanglich distinkter Qualitäten aus, die auch immer einen re- und protentionalen Zeithof mit sich ziehen. Die Präsenzzonen der Bernhardschen Wortwiederholungen haben eine analoge Wirkungsweise wie eine musikalisch-harmonische Klangqualität: Beide bilden eine klangliche Charakteristik aus, die für sich erkennbar bleibt, gleichzeitig aber auch durch Überlagerung und Kombination in einem übergeordneten klanglich-harmonischen Feld aufgehen kann.¹⁸⁷ Wenn z. B. auf S. 7/8 die Wortpräsenzzone ‚Gewohnheit‘ mit der Zone ‚Mittwoch/Montag‘ überlagert wird, ist das einem musikalischen Verlauf vergleichbar, bei dem zum einem Klang oder einem deutlich konturierten harmonischen Feld ein neues klangliches Element hinzutritt. Freilich müssen bei diesem Vergleich die systemischen Differenzen im Auge behalten werden: In der Musik stehen harmonische Qualitäten meistens in dynamisch-hierarchischen Beziehungen zueinander (in Form von Grund- oder Leittönen, Zentralklängen, Binnenintervallstruktur etc.), sie umfassen ein – selbst an der Reduziertheit von Bernhards Texten gemessen – anzahlmäßig immer noch geringeres Repertoire an Grundklängen und wirken durch die fehlende oder schwache semantische Ebene weitaus prominenter als in der Literatur, deren Klangaspekte weniger determinierbar und selbst bei äußerster Akzentuierung immer funktional fundiert bleiben. Allerdings scheint mir der musikoliterarische Vergleich unter dem Harmonik-Aspekt für die formale Funktionsweise der Erzählung auch dahingehend aufschlussreich, dass man einen weiteren durch den Begriff der Harmonik bereits implizierten Begriff einbeziehen kann, nämlich den der Modulation. Bereits Bloemsaat-Voerknecht hat versucht, das Modulationskonzept zur Beschreibung von Bernhards Prosa fruchtbar zu machen. Die dabei vorgenommene legitime Übertragung des musikalischen Begriffs auf sprachlich-semantische Topoi wie die Isotopie¹⁸⁸ oder – wie zu ergänzen wäre – das Zeugma, auf Phänomene also, die mit dem musikalisch-enharmonischen Modulationsprinzip

¹⁸⁷ Diesen theoretischen Vergleich könnte man in einer intermedialen Übersetzung unmittelbar anschaulich machen, indem man für jede Präsenzzone eines Wortes einen ausgehaltenen Ton setzte. Als Ergebnis würde sich sehr wahrscheinlich ein Gesamtklangeindruck einstellen, der durch wiederkehrende charakteristische Klangkonstellationen die Rede von einer übergeordneten Harmonik rechtfertigen würde.

¹⁸⁸ Vgl. Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburg 2006, S. 212ff.

vergleichbar sind,¹⁸⁹ ist für Bernhards Texte wegen fehlender Beispiele wenig ergiebig.¹⁹⁰ Plausibler scheint es mir, die Übergänge zwischen zwei wortrepetitiven Präsenzzonen oder – um den musikalischen Begriff jetzt auf das literarische Phänomen zu übertragen – harmonischen Feldern von *Gehen* als Modulation, also als Übergang von einem ins nächste durch die vorherrschenden Wortwiederholungen jeweils in spezifischer Weise charakterisierten Klangfeld, zu beschreiben.¹⁹¹ Die in diesem Sinne sich ständig vollziehende harmonische Modulation des Textes spiegelt auch adäquat die rezeptive Erfahrung wider, in einen Textfluss unmerklich sich abwechselnder Strömungen einzutauchen,¹⁹² der eine homogene Gleichförmigkeit des zeitlichen Erlebnisses entstehen lässt, ohne dass dadurch deutlich gerichtete Prozesse ausgeschlossen wären. So strebt die Spannungskurve des zweiten Absatzes mit seiner Schilderung des Besuchs im Rustenschacherschen Laden durch die penetrant-manische Wiederholung von Signalworten wie ‚tschechoslowakische Ausschussware‘ oder ‚diese schütterere Stellen‘ und die zunehmende, Intensität suggerierende Kursivschreibung deutlich auf die Klimax, das Verrücktwerden Karrers, hin. Die Dramaturgie von *Gehen* verbindet also mit musikalischen Mitteln zwei auch in der Musik immer wieder neu und verschieden aufeinander bezogene Elemente: die Stasis präsentischer Wiederholung und die Stringenz formaler Entwicklung oder – in den immer wieder prominent repetierten Worten des Textes: das Stehen und das Gehen.

2.4. Zusammenfassung

Der theoretische Teil dieser Arbeit hatte drei grundlegende Möglichkeiten der Musikalisierung von Literatur herausgearbeitet: die Akzentuierung der Exemplifikation gegenüber der Denotation als prominenter Form der Bezugnahme, die Internalisierung der Referenzverhältnisse sowie die Evokation pro- und retentionalen Zeitbewusstseins, verbunden mit der Zurückdrängung re- und proproduktionaler Rezeptivität. Die Analyse von *Gehen* hat nun gezeigt, wie der Text diese formal beschriebenen Strategien konkret instrumentalisiert: Die erste, exemplifikationsbezogene Strategie wird eingelöst, indem durch das Prinzip exzessiver

¹⁸⁹ Bei der enharmonischen Modulation bekommt derselbe Klang in einem neuen harmonischen Kontext eine andere Funktion. Im Fall einer Isotopie oder eines Zeugmas bleibt die Klanggestalt unverändert, während sich der semantische Gehalt ändert.

¹⁹⁰ Und tatsächlich kann auch Bloemsaat-Voerknecht nur ein einziges Beispiel geben, und das nicht einmal aus einem literarischen Text, sondern aus einem Interview Bernhards (vgl. ebd. S. 212.).

¹⁹¹ In diesem Fall ist es weniger das enharmonische als das ebenso in der Musik zu findende kombinatorische Modulationsprinzip, das zum Tragen kommt.

¹⁹² Soweit er nicht – wie beschrieben – durch die syntaktische Komplexität kurzzeitig ausgesetzt wird.

Wiederholung einzelner Elemente auf phonetischer, syntaktischer und semantischer Ebene die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Materialität von Sprache, und hier vor allem auf ihre Klang- und Rhythmusseigenschaften, gelenkt und durch das Prinzip der Varietas aufrecht gehalten und intensiviert wird. Die Internalisierung der Referenzverhältnisse wird durch verschiedene Mittel erreicht: durch die schematische Verwendung antithetischer Verhältnisse, die ein vorhersehbares formales Muster etablieren, das die denotierten Signifikate häufig als arbiträre Variablen erscheinen läßt; durch suggestive Behauptungen und Aussagen sowie pseudologische Konstruktionen, deren Signifikate durch den fehlenden Weltbezug leer bzw. sprachimmanent bleiben; und durch die Referenz auf auratische Personen, die aber jenseits der reinen Namensnennung ohne externe Bezugnahmen in den Text versatzstückartig integriert werden. Die dritte Grundstrategie schließlich ergibt sich als Ergebnis der Sprachstruktur: Markante Worte oder Wortfolgen bilden re- und protentionale Zeithöfe, die sich aufgrund ihrer teilweise sehr hohen Wiederholungsfrequenz im rezeptiven Zeitbewusstsein zu kohärenten Präsenzzonen zusammenschließen, welche wiederum – kettengliedartig ineinander gelagert – gleichsam zwischen verschiedenen harmonischen Feldern modulieren und so eine in der stetigen und zeitweise auch teleologisch gerichteten verändernden Neukombination zugleich statische wie dynamische musikalische Dramaturgie konstituieren.

3. Interpretation

Worum geht es in *Gehen*? Bei wohl kaum einem anderen Werk Thomas Bernhards ist die Frage nach einem ersten interpretatorischen Zugriff so schwer zu beantworten wie bei diesem Text. Dabei unterscheiden sich seine inhaltlichen Elemente¹⁹³ nicht wesentlich von anderen Werken Bernhards. So tauchen auch in *Gehen* Thematiken (die Gefahr des Verrücktwerdens für den ‚Geistesmenschen‘, die Hassliebe zu Österreich), Motive (das Verfassen von Schriften und Notizen, der Selbstmord) und Archetypen auf (das verkannte Genie, die gegenüber der Geisteswelt ignorante Schwester), wie sie der erfahrene Bernhard-Leser aus dem literarischen Kosmos der übrigen Bernhardschen Werke zur Genüge kennt; und auch die literarischen Mittel und Techniken von *Gehen* entstammen grundsätzlich dem typischen Bernhard-Stil (wie man ja überhaupt bei Bernhard von einer auffälligen stilistischen Konstanz und Wiedererkennbarkeit sprechen kann). Einen unfreiwilligen Hinweis auf die Antwort nach der Frage, worin die besondere Schwierigkeit einer Interpretation von *Gehen* liegt, mag die anfangs gestellte Frage, worum es in *Gehen* geht, durch ihr koinzidentielles Sprachspiel geben: Nirgendwo sonst in Bernhards Oeuvre ist durch radikale Stilisierung die Eigendynamik literarischen Sprechens so groß und sind die formale und die semantische Ebene so ununterscheidbar wie in *Gehen*. Das Ausgangssprachspiel an die verwirrende Komplexität des Textes anpassend, könnte man also formulieren: Wenn es in *Gehen* um Gehen geht, geht es neben dem Gehen auch immer um *Gehen* (oder schlichter ausgedrückt: Bei denotativen Referenzen wird nicht nur auf das außersprachliche Phänomen verwiesen, sondern immer auch die sprachliche Verfasstheit implizit thematisiert). Der Text konstituiert (und aktualisiert damit in radikaler Weise eine auch in anderen Werken Bernhards angelegte Tendenz) eine eigne fiktionale Sprachwelt, die, wie Schmidt-Dengler richtig bemerkt, nicht mehr durch das Modell einer mimetischen Lektüre angemessen erfasst werden kann,¹⁹⁴ da sie durch die aufgezeigten musikalisierenden Strategien gleichsam nur noch Wirklichkeitsfermente in einem hermetischen Sprachinnenraum konzentriert. Eine Interpretation versucht gemeinhin, die gleichsam nach außen in die sprachexterne Wirklichkeit gerichteten Strebentendenzen der potentiell unendlichen Semiose des Textes an einem für sie geeignet erscheinenden Moment still zu stellen und so konstellationsartig einen möglichen Sinn des Textes aufscheinen zu lassen. Bei Bernhards

¹⁹³ Wenn im Folgenden von ‚Inhalt‘ oder ‚inhaltlichen Elementen‘ die Rede ist, geschieht das zum Zwecke der Vereinfachung des semiotischen Modells, nach dem ‚Inhalt‘ als nur über den Interpretanten zugängiges Signifikat potentiell nie endgültig bestimmbar ist.

¹⁹⁴ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: „Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards «Gehen»“, in: Manfred Jurgensen (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 130.

Texten, und bei *Gehen* in besonders hohem Maße, liegt nun die Schwierigkeit darin, zuerst einmal einen interpretatorischen Zugang zur geschlossenen Textinnenwelt zu finden, um überhaupt den Prozess der Semiose in Gang zu setzen. Nicht zufällig lassen sich daher auch die mir bekannten Interpretationsansätze zu *Gehen* in zwei Richtungen unterscheiden: Die eine Richtung tastet die Verschlossenheit des Textes nicht wesentlich an, indem sie entweder ihre Hermetik einfach nur konstatiert¹⁹⁵ oder jeden Zugang zu ihr durch haltlose Spekulationen verfehlt¹⁹⁶ oder die Prävalenz der Text-Machart betont;¹⁹⁷ die andere Richtung versucht, den Text aufzuschlüsseln, indem dessen Wirklichkeitsresiduen aufgespürt werden.¹⁹⁸ Ich will im Folgenden versuchen, einen Mittelweg zwischen diesen beiden Tendenzen zu finden, indem ich eine aus der Analyse der musikalisierenden Struktur- und Wirkungsanalyse gewonnene Perspektive zu entwickeln versuche, die einerseits die innersprachliche Geschlossenheit fest im Auge behält, andererseits aber auch die semantische Permeabilität und expressive Qualität des Textes beachtet. Die musikalisierende Tendenz des Textes hat dabei freilich keine interpretatorische Relevanz im engeren Sinne. Im Gegensatz zu anderen Texten wie z. B. *Der Untergeher*, die Musik explizit thematisieren und daher die Einbeziehung eines musikalischen Wirkungsprinzips in das inhaltliche Bedeutungsspektrum zulassen, betreffen die musikalisierenden Tendenzen in *Gehen* alleine die Struktur und Wirkungsweise des Textes. Genauso wenig wie ein zwar sprachähnliches, aber rein instrumentales Musikstück buchstäblich etwas erzählen kann, ist ein musikähnlicher, aber inhaltlich musikleerer Text in der Lage, seine Musikalität direkt zu verhandeln. Sehr wohl aber kann die musikfokussierte Perspektive indirekt Relevanz erlangen, wenn es darum geht, von der musikalischen Methodologie zu lernen. Denn eine (nicht-performative) Interpretation eines (rein instrumentalen) musikalischen Werkes kann sich i. d. R. nicht primär auf die meist wenigen denotativen Referenzen (Zitate, Allusionen etc.) stützen, sie ist vielmehr primär darauf angewiesen, die in der Analyse aufge-

¹⁹⁵ So im ersten Teil seines Artikels Schmidt-Dengler (vgl. ebd., S. 126ff.).

¹⁹⁶ Vgl. Bernhard Fischer: „*Gehen*“ von Thomas Bernhard, *Eine Studie zum Problem der Moderne*, Bonn 1985.

¹⁹⁷ Vgl. Andreas Sichelstiel: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur*, Essen 2004, S. 189.

¹⁹⁸ Nicht besonders überzeugend gelingt das Schmidt-Dengler im zweiten Teil seines Artikels, in dem er – entgegen der im ersten Teil geäußerten Skepsis – versucht, Wittgensteins Sprachphilosophie auf *Gehen* zu projizieren, dabei aber nicht nur inhaltliche Fehler macht (z. B. ist das Etikettieren Rustenschachers keineswegs mit Wittgensteinschen Idee von Spracherwerb vergleichbar), sondern auch die suggestiv-auratisierende Strategie vollkommen übersieht (vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: „Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards «Gehen», in: Manfred Jurgensen (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 129ff.). Sehr viel reflektierter unternimmt Stefan Winterstein den interessanten Versuch, aus den im Text erwähnten Orten und Zeiten den Text topographisch und chronologisch zu verorten. Bei aller Raffinesse der detektivischen Vorgehensweise trifft der Autor dabei aber immer wieder auf Inkohärenzen und Inkonsistenzen, die ihn im Sinne des Artikelstitels zur Relativierung der Unternehmung einer in sich stimmigen, wirklichkeitsbezogenen Lesart kommen lässt (vgl. Stefan Winterstein: „Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard“, in: Martin Huber u. a. (Hrsg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 31-54.)

deckten Strukturen zur Sprache der inhaltlichen Interpretation zu bringen. Entsprechend wird der Hauptausgangspunkt meines Interpretationsansatzes zu *Gehen* die Sprache (hier verstanden als Abbeviatur für Struktur, Form und rezeptives Wirkpotential des Textes) selbst sein und unter den Aspekten der impliziten Sprachkonzeption, der Verbindung zum inhärenten Diskurs der Verrücktheit und den expressiven Eigenschaften der Erzählung thematisiert werden.

3.1. Sprache als Figur

Auf die schematisch-typisierte Darstellung der Bernhardschen Figuren wurde in der Forschungsliteratur wiederholt hingewiesen. Gudrun Kuhn spricht in diesem Zusammenhang von Bernhards Rollenprosa als „Montage stets ähnlicher Aktanten aus einem gleichbleibenden, aber unterschiedlich gemischten Inventar von Figurenelementen“¹⁹⁹. Auch die in *Gehen* vorkommenden Figuren, sowohl die drei inhaltlich und erzähltechnisch zentralen (Ich-Erzähler, Oehler, Karrer) als auch die insgesamt fünf verschiedenen Nebenfiguren (Hollensteiner, Karrers Schwester, Scherrer, Rustenschacher, Rustenschachers Neffe), zeichnen sich – wenn man die untereinander natürlich bestehenden Abstufungen und Ausdifferenzierungen einmal vernachlässigt – insgesamt durch das Fehlen einer prägnanten körperlichen wie psychologischen Charaktergestaltung aus. Nicht nur wird dem Rezipienten ein sehr geringes Maß an potentiellen Vorstellungsinhalten über das Äußere der Figuren gegeben – z. B. kommen keinerlei physiognomische Beschreibungen vor –, auch scheinen Meinungen, Beweggründe und Gefühle weniger aus der jeweiligen individuellen Disposition der Figuren motiviert, als dass vielmehr die Figuren wie funktionale Figurationen der ihnen zugewiesenen Überzeugungen und inneren Zustände dargestellt werden. So wird den Nebenfiguren jenseits ihrer jeweils auf eigene Art auf die drei zentralen Figuren (und hier vor allem auf Karrer) bezogenen Rollen keinerlei Eigenleben zugestanden. Inhaltlich und formal davon deutlich abgesetzt stehen Ich-Erzähler, Oehler und Karrer zwar klar im Vordergrund und erhalten schon dadurch eine gewisse Tiefe, allerdings resultiert aus dieser Hervorhebung nicht automatisch eine signifikant höhere Figuren-Plastizität. Bedingt ist das vor allem durch eine Diskrepanz zwischen narrativer Position und charakterlicher Konkretisierung: Über den Ich-Erzähler, formal die wichtigste narrative Instanz, erfährt der Leser, ausgenommen seine gemeinsamen Spaziergänge mit Oehler und die

¹⁹⁹ Gudrun Kuhn: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, S. 7.

Oehler genau entgegen gesetzten Kleidungsgewohnheiten, explizit so gut wie gar nichts; implizit können einige Informationen, etwa über die Freundschaft mit Oehler und Karrer, abduziert werden. Die wichtigste und konkreteste Erzählfunktion auf der hierarchisch ersten narrativen Vermittlungsstufe der Erzählung geht also einher mit relativ großer Abstraktheit und Entindividualisierung der Figurenzeichnung. Über Oehler hingegen wird dem Leser mehr verraten, und zwar nicht nur über sein Verhältnis zu Karrer (dass er ihn in den Rustenschacherschen Hosenladen begleitet hat und Karrers Verhalten offenbar sehr gut kennt oder auch dass er Karrer vor acht Jahren bei dessen ersten Aufenthalt in Steinhof besucht hat), sondern auch seine eigene Vergangenheit betreffend (etwa dass er vor dreißig Jahren nach Amerika emigriert und erst vor kurzem wiedergekommen ist).²⁰⁰ Aber obwohl Oehlers Rede fast ununterbrochen, vom Ich-Erzähler referiert, im Text präsent ist, sagt sie viel weniger über Oehler selbst als über Karrer aus. Narrativ gesehen auf zweiter Vermittlungsstufe stehend, wird von Oehler also einerseits ein plastischeres Bild gezeichnet als vom Ich-Erzähler, andererseits bleibt auch die Oehler-Figur im Vergleich zu Karrer unscharf, der – obwohl er nie direkt zu Wort kommt und nur manchmal explizit zitiert wird, also immer nur durch zwei Vermittlungsinstanzen hindurch indirekt beleuchtet wird – fast durchgängig das inhaltliche Gravitationszentrum der Erzählung darstellt. Da dieses aus medial-narrativer Perspektive periphere inhaltliche Zentrum immer nur von seiner Peripherie zugänglich ist, die gleichzeitig eine zentrale medial-narrative Bedeutung hat, kann sich kein klar definierter inhaltlicher wie medialer Mittelpunkt ausbilden, wird also gleichsam die topologische Struktur der Erzählung unscharf und das Medium, in dem sich diese Diffusion abspielt, die Sprache, zur Hauptsache.

Indem die dargestellten Figuren inhaltlich unkonturiert bleiben und ihre medialen und narrativen Hierarchien sich gegenseitig egalisieren, kann die Sprache mit ihren sowohl materialen wie medial-narrativen Aspekten als eigentliche, nicht-personale Hauptfigur, also sozusagen als ‚Sprachfigur‘ in den Mittelpunkt der Erzählung rücken. Die Wahl des Begriffs ‚Sprachfigur‘ bietet sich aus zwei Gründen an. Einerseits könnte man die Sprachfigur als Extension der rhetorischen Figur fassen, bei der nicht nur ein spezifisches rhetorisches Funktionsmuster, sondern allgemeiner die gesamte Sprachgestalt zu einem eigenständigen, sich von der Referenzebene ablösendem Gebilde (lat.: ‚figura‘) wird. Andererseits ähnelt das Verhältnis von Text und Sprachfigur dem zwischen Text und konventioneller, personaler Figur, denn genauso wie eine Figur nicht als Objekt vom Text zu trennen ist, sondern immer nur in ihm in Er-

²⁰⁰ Was freilich mit der anderen Information über den Besuch bei Karrer freilich nicht sehr kohärent zusammenstimmt; wenigstens wird nicht erwähnt, dass Oehler extra nach Österreich zurückgekommen ist, um Karrer zu besuchen, und außerdem wäre die Radikalität von Oehlers Entfremdungserlebnis bei seiner endgültigen Rückkehr (vgl. S. 81f.) nicht besonders überzeugend.

scheinung tritt, ist die Sprachfigur integraler Bestandteil des Textes, der aber – und hier liegt die Differenz zum Text als Gesamtheit, der ständig präsent ist – phasenweise mehr oder weniger in den Vordergrund rücken kann. Darüber hinaus wird das Sprachfigurkonzept durch mehrere konkrete Indizien im Text gestützt. Einmal lässt sich an der Sprachfigur eine schon weiter oben schon angerissene dramaturgische Entwicklung aufzeigen, die derjenigen einer ‚normalen‘, also inhaltlich benannten personalen Figur vergleichbar ist: Tritt am Anfang der Ich-Erzähler noch explizit, sowohl auf inhaltlicher Ebene als konkrete Figur als auch auf narrativer Ebene in Form der Inquit-Formel „sage ich“ oder (seltener) der Cogitat-Formel „denke ich“ explizit in Erscheinung, wird er im Laufe des Textes immer mehr hinter Oehlers monologische Rede zurückgezogen. Und auch bei Oehler, der nach den ersten, die Grundsituation der Erzählung exponierenden Seiten nicht nur durch das allgegenwärtige „sagt Oehler“ grammatisch, sondern auch inhaltlich noch relativ markant präsent ist, kann man – freilich stark vergrößernd, aber über die gesamte Erzählung durchaus deutlich – eine Tendenz der progredierenden Verflüchtigung feststellen, bis er auf den letzten drei Seiten ganz verschwunden ist und scheinbar direkt Karrer zum Leser spricht. Trotz dieser medialen Aspektverschiebungen bleibt die Sprache freilich stilistisch sehr homogen. Rein erzähltechnisch ist das, da ja formal die ganze Zeit ein Ich-Erzähler spricht, einerseits auch logisch; andererseits könnte man aber auch vermuten, und wäre es, wenn man von einer distinkt triadischen Figurenkonstellation ausginge, aufgrund der Suggestion eines Erzählerwechsels sogar plausibel, dass sowohl Karrers als auch Oehlers anzunehmende sprachliche Eigenheiten in die indirekte Rede des Ich-Erzählers einfließen. Stattdessen bleibt die Sprache vom ersten bis zum letzten Satz in einem einheitlichen sozusagen überpersonalen, aber gleichwohl sehr stilisiert individuellen Duktus. Das lässt den Schluss zu, dass der Text weder die genuine Sprache Karrers noch die Oehlers noch die des Ich-Erzählers spricht, sondern dass gleichsam die Sprache als Figur ihre eigene unverwechselbare sprachliche Physiognomie prägt. Und genauso wie Charakterphysiognomien personaler literarischer Figuren oft durch größere oder kleinere Inkonssequenzen und Fehler lebendig und interessant werden, ist auch die Sprachfigur von narrativen Unstimmigkeiten geprägt, die aber – hier liegt die Differenz zu normalen narrativen Inkohärenzen, die eine Erzählung oft unplausibel oder unauthentisch machen – nicht stören und beim ersten Lesen oft gar nicht auffallen. Wenn etwa – um nur eines von vielen Beispielen zu nennen –²⁰¹ zweimal im Text erwähnt wird, dass Oehler und der Ich-Erzähler bei ihrem ge-

²⁰¹ Für andere Beispiele vgl. Stefan Winterstein: „Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard“, in: Martin Huber u. a. (Hrsg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 40ff.

meinsamen Spaziergang stehen bleiben (auf S. 25 und besonders exponiert auf S. 77), aber nicht, wie es eine konventionelle narrative Logik nahe legen würde, gesagt wird, dass und wann sie wieder weiter gehen, so ist der prominente dramaturgische Effekt des plötzlichen Einhaltens sehr viel wichtiger als die entstehende Inkonsequenz, die schon dadurch, dass der Spaziergang sowieso durch den kontinuierlichen Fluss des Textes latent exemplifiziert wird, gar nicht als echter narrativer Störfaktor ins rezeptive Bewusstsein tritt.²⁰² Sie wird höchstens als dezente Irritation wahrgenommen, die, genauso wie ein nicht sofort erklärbares Verhalten einer Romanfigur ihren Charakter interessant machen kann, dem narrativen Aspekt der Sprachfigur ein von Normen konventionellen Erzählens emanzipiertes Eigenleben verleiht. Ein weiteres Argument für meine These der Sprachfigur ist, dass – ähnlich wie personale Figuren nicht nur durch ihre Handlungen, Gedanken oder Gefühle, sondern auch durch explizite Selbstbeschreibungen charakterisiert werden können – der Text neben der Exemplifizierung seiner sprachlichen Eigenschaften an sich selbst diese auch denotativ autoreflektiert:

„Mir fällt auf, wie oft Oehler Karrer zitiert, ohne ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß er Karrer zitiert. Oft sagt Oehler mehrere von Karrer stammende Sätze und denkt sehr oft ein von Karrer gedachtes Denken, denke ich, ohne ausdrücklich zu sagen, das, was ich jetzt sage, ist von Karrer, das, was ich jetzt denke, ist von Karrer. *Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*, ist auch ein Satz von Karrer, der mir in diesem Zusammenhang einfällt und den Oehler sehr oft, wenn es ihm paßt, gebraucht.“ (S. 22)

Zentral für diese Stelle ist der Zitat-Begriff, der hier, wie man schnell feststellt, ungewöhnlich gebraucht wird. Denn normalerweise ist ein Zitat durch die genaue syntagmatische Entsprechung mit einer schon existenten syntagmatischen Sequenz gekennzeichnet. Der Ausdruck „das, was ich jetzt sage, ist von Karrer“ impliziert aber eine ungefähre semantische und daher nicht notwendigerweise syntagmatische Entsprechung, und die Formulierung „das, was ich jetzt denke, ist von Karrer“ kann noch viel weniger mit dem Zitatbegriff in Übereinstimmung gebracht werden, da Denken, das immer auf eine sprachliche Äußerung angewiesen ist, um überhaupt intellegibel zu werden, im buchstäblichen Sinne nicht zitiert werden kann. Aber auch wenn man ‚Zitieren‘ mit ‚einen semantischen Gehalt wieder Aufrufen‘²⁰³ übersetzt, bleiben Unstimmigkeiten und performative Selbstwidersprüche bestehen. Denn einerseits fällt es dem Ich-Erzähler auf, dass Oehler „zitiert“, also originär von Karrer stammende Gedanken und Ideen wiedergibt, aber deren Herkunft nur, „wenn es ihm paßt“, also mit einem gewissen

²⁰² Eine andere Erklärung für die relative Insignifikanz dieser Unstimmigkeit wäre, dass die durch das Stehenbleiben entstehende proproduktive Erwartung auf eine Fortsetzung des Spaziergangs nach und nach verblasst, weil die präsentischen Zeitbewusstseinsformen, also Re- und Protention, in der Folge proproduktives Bewusstsein überlagern.

²⁰³ Diese Deutung legt auch eine frühere Textstelle nahe: „Der gleichen Ansicht war Karrer, sagt Oehler. Immer wieder sagt Oehler, *der gleichen Ansicht war Karrer*“ (S. 21).

(vermutlich suggestiv-rhetorischen) Kalkül ausweist; andererseits „zitiert“ der Ich-Erzähler freilich selbst nicht nur Oehler (wobei hier zumeist durch die Inquit-Formel die Autorschaft klar deklariert ist), sondern auch indirekt (und am Ende sogar scheinbar direkt) Karrer, so dass ihm ähnlich wie Oehler eine bewusste Intention hinter seiner Äußerung unterstellt werden kann (er könnte ja z. B. auch immer, wenn ihm auffällt, dass Oehler Karrer „zitiert“, darauf aufmerksam machen). Denn indem er scheinbar ganz assoziativ einen Satz Karrers fallen lässt („*Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*“), der in seiner Apodiktik und durch seine intensivierende Kursivsetzung eine tiefe Bedeutsamkeit suggeriert, leitet er die dezente Kritik an Oehlers Willkürlichkeit des Zitatausweises („wenn es ihm paßt“) ein und stellt sich selbst als Kenner der Karrerschen Gedanken und Aussagen dar. Nimmt man den betreffenden Satz aber genauer unter die Lupe, stellt er sich als rekursives Paradoxon heraus, da er, indem er jede Originalität in Abrede stellt, auf sich selbst angewandt die behauptete Autorschaft Karrers falsifizieren würde (da alles und folglich auch dieser Satz „zitiert“ ist, kann er nicht „von Karrer stammen“). Durch diesen Selbstwiderspruch des Ich-Erzählers wird indirekt eine die sprachliche wie dramaturgische Grundkonzeption des Textes grundlegend prägende Ambivalenz von Präexistenz und Originalität reflektiert: Einerseits bedient der Text sich eines „zitierten“, also bereits bekannten Materials. Das betrifft sowohl die Sprache, die – wie oben schon bemerkt worden ist – sich keiner außergewöhnlichen, der Alltagssprache unbekanntem Elemente bedient, als auch die narrative und dramaturgische Ebene. So sind nicht nur die narrativen Komponenten, also Figuren, Motive etc., dem Bernhard-Leser vertraut, auch die Textdramaturgie inszeniert neu eingeführte Elemente als scheinbar bereits bekannte, indem sie unangekündigt und ohne besondere Kennzeichnung oder Charakterisierung en passant in den Textfluss eingebracht werden.²⁰⁴ Ganz im Sinne des Satzes, dass alles zitiert ist, suggeriert also der Text auf der einen Seite – ähnlich vielen literarischen Figuren, deren Leben schon vor der erzählten Zeit begonnen hat – die Präexistenz seiner sprachlichen und narrativen Elemente;²⁰⁵ andererseits ist es für den Leser offensichtlich, dass diese Elemente erst im Text auf ganz originäre Weise zu einer individuellen textlichen Gestalt konfiguriert werden. Die so entstehende sprachlich-narrative Figur ist also in einen ganz ähnlichen Widerspruch verstrickt wie in der oben zitierten Passage die Figur des Ich-Erzählers: einerseits – metaphorisch gesprochen – behauptet die Sprachfigur ihren eigenen „Zitat“- oder Reproduktionscharakter (der

²⁰⁴ Beispiele dafür sind die unangekündigte Einführung Scherrers auf S. 47 („Furchtbar ist allein der Gedanke, sagt Oehler, daß ein Mensch wie Karrer [...] in die Hände von Leuten wie Scherrer gefallen ist.“) oder auch die noch unspezifische erste Erwähnung des „Vorfall[s] in dem rustenschacherschen Hosengeschäft“ (S. 48).

²⁰⁵ In diesem Sinne könnte man das vorherrschende Präsensstempus auch (als im grammatischen Sinne) duratives deuten, das Präexistentes als momentan Dauerndes aufdeckt.

Ich-Erzähler behauptet den Reproduktionscharakter der Oehlerschen Sätze), gleichzeitig stellt sie diese Behauptung aber durch den Modus ihres Vollzugs in Frage (im Fall des Textes entsteht eine ganz eigene, originäre Textgestalt, im Fall des Ich-Erzählers entsteht die Kontradiktion, dass der Ich-Erzähler nicht nur den Reproduktionscharakter der Aussage Karrers, sondern ungewollt auch denjenigen seiner eigenen Aussagen konstatiert). Es ist diese ambivalente Grundspannung, die Sprache nicht, wie das behauptet worden ist,²⁰⁶ zerstört, sondern ihre konstruktive Neukonfiguration erst ermöglicht, indem der sprachskeptische²⁰⁷ Zweifel an der Möglichkeit eines originären oder auch authentischen Sprechens gleichsam in ein originelles neues Sprachgewand gekleidet wird.

3.2. Verrücktheit als Verrückung

Gehen umkreist als wichtigen semantischen Bezugspunkt immer wieder den Begriff der Verrücktheit. Seine exponierte Verwendung in Zusammenhang mit dem von vornherein inhaltlich als zentral gekennzeichneten²⁰⁸ und durch seine kohärente Nacherzählung auch narrativ herausgehobenen Ereignis des Verrücktwerdens Karrers haben viele Interpreten zum Anlass genommen, Verrücktheit (oft in Verbindung mit den Motiven Denken und Gehen) als thematischen Kern des Textes auszumachen. Dabei wird zumeist versucht, real-medizinische psychopathologische Phänomene als sowohl inhaltliche Erklärungsmuster (die Verrücktheit Karrers im Kontext von Melancholie²⁰⁹ oder Autismus²¹⁰) wie formale und sprachliche Deutungsmuster (die Figurenaufspaltung als Ausdruck von Schizophrenie,²¹¹ die Wortwiederholungen als Form der Perseveration²¹²) auf den Text zu projizieren. Ich will hingegen externe Referenzen zunächst zurückstellen und durch die Analyse des textimmanent konstituierten Verrücktheitsbegriffs die Frage aufwerfen, ob bei *Gehen* überhaupt von einer Thematik im konventionellen Sinne

²⁰⁶ Vgl. Elisabetta Niccolini: *Der Spaziergang des Schriftstellers*, Kapitel 4: „Auf dem Weg zur Zerstörung der Sprache: *Gehen* von Thomas Bernhard“, Stuttgart 2000.

²⁰⁷ Zur Einordnung Bernhards in die Geschichte der österreichischen Sprachskepsis vgl. Fritz Eyckeler: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin 1995.

²⁰⁸ Das fünfte Wort des Textes ist „verrückt“, und gleich die ersten beiden Sätze bestimmen das Verrücktwerden Karrers sowohl chronologisch als einschneidenden zeitlichen Fixpunkt mit einem „bevor“ und einem „nachdem“ als auch topographisch durch die Nennung der psychiatrischen Klinik Steinhof, die später auch metonymisch für Karrers Verrücktheit gebraucht wird.

²⁰⁹ Vgl. Elisabetta Niccolini: *Der Spaziergang des Schriftstellers*, Kapitel 4: „Auf dem Weg zur Zerstörung der Sprache: *Gehen* von Thomas Bernhard“, Stuttgart 2000, S. 214ff.

²¹⁰ Vgl. Peter Holz: „*Gehen*“ von Thomas Bernhard, eine strukturelle Stilanalyse (1999), http://www.peterholz.net/publikationen/Magisterarbeit_Holz.pdf, S. 63ff.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 67ff.

²¹² Vgl. Andreas Sichelstiel: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur*, Essen 2004, S. 92f.

gesprochen werden kann; und von daher will ich zu klären versuchen, was und in welcher Form der Text mit Verrücktheit zu tun hat. Dieser Ansatz wird – noch unabhängig von der Plausibilität seiner Ergebnisse – alleine schon durch den Umstand gestützt, dass in anderen Bernhard-Texten unterschiedliche, in der alltäglichen wie klinischen Sprache aber mit ‚Verrücktheit‘ synonym gebrauchte Worte benutzt werden. So wird in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bevorzugt von ‚Wahnsinn‘ und in *Alte Meister* von ‚Irrsinn‘ gesprochen, in der Erzählung *Die Billigesser* wird alleine ‚Geisteskrankheit‘ gebraucht, und in *Der Untergeher* kommen alle drei Varianten vor. Demgegenüber ist in *Gehen* ausnahmslos von ‚Verrücktheit‘ die Rede; die konkrete sprachliche Wortformulierung scheint also essentiell zu sein und darf daher nicht mit einem bekannten Begriff und dem von ihm bezeichneten Phänomen vorschnell gleichgesetzt werden.

Was heißt also ‚Verrücktheit‘ im Kontext von *Gehen*, wie ist dieser Begriff definiert und sprachlich charakterisiert? Als erstes und allgemeinstes Bedeutungsmerkmal von Verrücktheit kann ihre Totalität gelten. Immer wieder ist in Zusammenhang mit Karrers Verrücktwerden und in Abgrenzung zu seiner offensichtlich acht Jahre früher schon einmal erfolgten Einlieferung in die Psychiatrie (vgl. S. 27) von der „totalen Verrücktheit“ (S. 13f.) oder auch „absoluten Verrücktheit“ (S. 14), die nach der „endgültigen Grenzüberschreitung nach Steinhof“ (S. 25) eingetreten sei, die Rede. An einer Stelle bemerkt Oehler auch, „in wie hohem Maße Verrücktheit etwas in unglaublichster Höhe sich vollziehendes ist. Daß es sich bei Verrücktheit im Augenblick tatsächlich um *alles* handelt.“ (S. 51) Was diese Totalität, was dieses „*alles*“ der Karrerschen Verrücktheit von der bloßen ‚Nervenkrankheit‘, die laut Oehler die psychiatrischen Ärzte bevorzugt befällt (vgl. S. 51),²¹³ unterscheidet, bleibt hier freilich vollkommen im Unklaren, da die zitierte Stelle – von Oehler selbst als „angedeutete [...] Definition“ (S. 51) deklariert – jenseits der diffusen Suggestion eines existentiell umfassenden und schwer erfassbaren bedeutsamen („in unglaublichster Höhe sich vollziehende[n]“) Ereignisses keinerlei nähere Vorstellungsgehalte liefert. Und auch sonst im Text werden dem Leser nur wenige oder widersprüchliche Anhaltspunkte für eine Konkretisierung des abstrakten Verrücktheitsbegriffs gegeben. So wird einerseits immer wieder von der Plötzlichkeit der Verrücktwerdung Karrers gesprochen: „Es ist ein Augenblick, sagt Oehler, in welchem die Verrücktheit *eintritt*. Es ist ein einziger Augenblick, in welchem der Betroffene *plötzlich verrückt ist*“ (S. 23/24). Andererseits heißt es:

„Wir sagen, die Umstände führen einen Menschen in einen Zustand. [...]Die Umstände sind aber niemals in kürzester Zeit entstanden, sagt Oehler, immer und in jedem Fall sind es Umstände in der Folge eines Prozesses, der lange gedauert hat. Nicht an diesem Tag und nicht an diesem Nachmittag und nicht erst

²¹³ Weiter hinten im Text bezeichnet Oehler übrigens Karrers Verrücktheit als einen „vollkommenen Nervenzusammenbruch“ oder auch „als einen tödlichen Nervenzusammenbruch des karrerschen Gehirngefüges“ (S. 81), was im Sinne einer klaren Differenzialdiagnose zur ‚Nervenkrankheit‘ etwas inkohärent erscheint.

vierundzwanzig Stunden oder achtundvierzig Stunden vorher sind diese Umstände, die zu Karrers Verrücktheit im rustenschacherschen Laden und also zu der Auseinandersetzung Karrers mit Rustenschacher und seinem Neffen geführt haben, entstanden.“ (S. 30)

Diese Aussage über die Prozesshaftigkeit der Karrerschen Verrücktheitsgenese steht also im genauen Widerspruch zu der wenige Seiten zuvor behaupteten Plötzlichkeit von Karrers Verrücktheit. Im Gegensatz zu anderen Kontradiktionen oder Inkohärenzen wird dieser textinhärente Widerspruch jedoch explizit reflektiert, indem Oehler selbst zu der paradoxen Schlussfolgerung kommt: „Er müsse auch in diesem Fall wieder sagen, daß alles, gleichzeitig nichts auf eine plötzliche Verrücktheit Karrers hindeutete“ (S. 30). Durch das „auch“, das die Wiederholung der folgenden Proposition suggeriert, die aber – weder in identischer, noch in abgewandelter Form – im Text schon formuliert worden ist, wird dabei die resultierende Inkohärenz zugunsten der suggestiven Paradoxalität der Aussage kaschiert und eine Erklärung zum instantanen oder kontinuierlichen Charakter von Karrers Verrücktheit somit explizit in der Schwebe gehalten. Eine ähnliche intratextuell ambivalente Spannung lässt sich zwischen den Motiven Verrücktheit und Suizid feststellen. Noch relativ am Anfang des Texts werden sie über ein radikales Konzept von Verstand aufeinander bezogen:

„Verstandhaben hieße doch nichts anderes, als mit der Geschichte und in erster Linie mit der eigenen persönlichen Geschichte schlußmachen. Von einem Augenblick auf den andern überhaupt nichts mehr akzeptieren, heißt Verstand haben, keinen Menschen und keine Sache, kein System und naturgemäß auch keinen Gedanken, ganz einfach nichts mehr und sich in dieser tatsächlich einzigen revolutionären Erkenntnis umbringen. Aber so zu denken, führt unweigerlich zu plötzlicher Geistesverrücktheit, sagt Oehler, wie wir wissen und was Karrer mit plötzlicher *totaler Verrücktheit* hat bezahlen müssen.“ (S. 13)

Verrücktheit resultiert nach Oehler also aus einer instantanen Erkenntnis zur Inakzeptanz gegenüber der Welt, welche notwendig mit der Unfähigkeit einhergeht, die durch sie einzig noch mögliche Konsequenz, den Suizid, zu vollziehen. Der Wissenschaftler Hollensteiner, der als „Genie“ (S. 33) und Freund als eine Art alter ego Karrers dargestellt wird,²¹⁴ hat sich allerdings selbst umgebracht und „mit der eigenen persönlichen Geschichte“, vom österreichischen Staat verkannt zu werden, sich aber gleichzeitig nicht von ihm abwenden können, ‚Schluss gemacht‘. Die Aussage Oehlers nun, „dass es für Karrer bezeichnend [ist], daß er nicht Selbstmord gemacht hat, nachdem Hollensteiner Selbstmord gemacht hat, sondern daß er, Karrer, verrückt geworden ist“ (S. 47), widerspricht dem oben behaupteten zwangsläufigen Zusammenhang von Unfähigkeit zum Suizid und Verrücktheit. Denn entweder hat Hollensteiner es geschafft, die „revolutionäre Erkenntnis“ tatsächlich auch umzusetzen, ohne ver-

²¹⁴ Und dessen Schicksal von Karrer auch bewusst reflektiert wird, wie seine Schrift mit dem leicht grotesk anmutenden Titel „*Die Beziehung zwischen Menschen und Charakteren wie Hollensteiner als Chemiker zu dem sie nach und nach auf das konsequenteste zerstörenden und umbringenden Staat*“ (S. 43) beweist.

rückt zu werden, oder – die plausiblere Erklärung – sein Suizid ist eine von einer (übrigens an keiner Stelle erwähnten) drohenden Verrücktheit unabhängige und durch die seitenlange Beschreibung seiner Verkennung im übrigen auch verständlich erscheinende Entscheidung gewesen. Dass Hollensteiners Suizid Karrer in irgendeiner Weise beeinflusst hat, kann als sehr wahrscheinlich gelten (darauf deutet auch die explizite Zeitangabe „nachdem Hollensteiner Selbstmord gemacht hat“ hin) und – so könnte man vermuten – möglicherweise auch derart, dass Karrer davor zurückgeschreckt ist, die angeblich radikale Konsequenz, sich umzubringen, zu ziehen, und stattdessen verrückt geworden ist. Unter dieser Perspektive betrachtet wird der unausweichlich konsekutive Nexus von nicht verwirklichtem Suizid und Verrücktheit und damit die gleichsam auf die Suggestion einer existentiell-totalitären Ausschließlichkeit²¹⁵ gegründete Distinguirtheit von Verrücktheit in Frage gestellt und vielmehr die prinzipielle Gleichrangigkeit von Verrücktheit und Suizid nahe gelegt. Erweitert man diese Lesart, kann man den Text auch als Inszenierung von drei möglichen Arten, aus der als unerträglich erfahrenen Welt zu entkommen, betrachten, die auf drei verschiedene Figuren verteilt durchgespielt werden: Der Suizid wird durch Hollensteiner exemplifiziert, das Verrücktwerden durch Karrer, und dazu kommt noch das Weggehen, wie es Oehler durch seine Emigration nach Amerika gewählt hat und in unerträglich Situationen (so beim Gespräch mit Scherrer)²¹⁶ immer noch intuitiv erwägt.²¹⁷ Dabei werden die drei Varianten in allen Kombinationsmöglichkeiten zueinander in Beziehung gesetzt: neben der behaupteten notwendigen Verknüpfung von nicht vollziehbarem Suizid und Verrücktheit bzw. der wahrscheinlichen Beeinflussung Karrers durch Hollensteiners Selbstmord und dem bereits angedeuteten Zusammenhang von Weggehen und Suizid²¹⁸ auch in der Verbindung von Weggehen und Verrücktheit, wenn es gegen Ende der Erzählung heißt:

²¹⁵ Die Suggestivität wird in der auf S. 83 zitierten Passage übrigens noch dadurch verstärkt, dass ist in ihr als einziger Stelle im gesamten Text nicht nur von „totaler Verrücktheit“, sondern von „plötzlicher *totaler Verrücktheit*“ die Rede ist und auch die zur Verrücktheit führende Erkenntnis sowohl durch Totalität („keinen Menschen und keine Sache, kein System und naturgemäß auch keinen Gedanken, ganz einfach nichts mehr [akzeptieren]“) als auch durch Instantanität („[von] einem Augenblick auf den andern“) gekennzeichnet ist.

²¹⁶ „Wenn ich nur hinausgehen könnte, sagte ich mir, während ich Scherrer gegenüber saß, hinaus aus diesem fürchterlichen vergitterten, weißgestrichenen Zimmer und weggehen, möglichst weit weggehen.“ (S. 69)

²¹⁷ Wenn man eine etwas spekulative These vertreten will, kann man noch eine vierte Möglichkeit, aktualisiert in der Figur des Ich-Erzählers, hinzufügen, nämlich das Erzählen von an der Welt zerbrechenden Existenzen – und selbstreflexiv auf die Autorebene bezogen, das Schreiben darüber – als produktiven Weg, mit der zerstörerischen Verfasstheit der Welt umzugehen. Da wir aber nur sehr wenig Informationen über den Ich-Erzähler haben, die uns z. B. Auskunft darüber geben, ob und wie er in vergleichbarer Weise an der Welt leidet (und über den Autor textimmanent gar keine Informationen gegeben sind), bleibt diese Behauptung textinterpretatorisch gewagt. In jedem Fall hätte diese vierte Erzähl-Variante eine Art Metastatus gegenüber den anderen drei direkt im Text angelegten.

²¹⁸ Hollensteiners Situation, an Österreich „gefesselt zu sein“ und es gleichzeitig „mit allen Sinnen zu lieben“, obwohl es „alles unternimmt, um einen [also Hollensteiner] zu zerstören“ (S. 37), führt letztlich zu seinem Suizid.

„Wenn man nicht früh genug weggeht, sagte Karrer, ist es auf einmal zu spät und man kann nicht mehr weggeh'n. [...] Wenn wir uns aber fragen, warum wir nicht weggegangen sind, in dem Augenblick, in welchem es die *höchste Zeit* gewesen ist, wegzugehn, verstehen wir nichts mehr, so Karrer zu Oehler.“ (S. 97f.).

Auch wenn Karrer hier das frühzeitige Weggehen als reelle Möglichkeit erscheint, gar nicht erst in die hoffnungslose und potentiell verrückt machende Lage zu kommen, „von einer *Ausweglosigkeit in die andere* [gehen]“ (S. 97) zu müssen, so macht der Text an anderer Stelle doch klar, dass das Weggehen keine echte Lösung ist, da es Oehler nach eigener Aussage schon bald nach seiner Rückkehr aus Amerika „nicht mehr ausgehalten“ (S. 81), aber auch in Amerika „nichts mehr zu suchen gehabt“ (S. 81) hat, kurz: enturzelt und heimatlos geworden ist. Genauso sind die beiden anderen Fluchtmöglichkeiten zum Scheitern verurteilt: Kurz nach Hollensteiners Suizid „ist sein Selbstmord [...] vergessen“ und „die Erschütterung stellt sich als Heuchelei heraus“ (S. 41), und Karrer ist „nicht geglückt, was noch keinem Menschen geglückt ist, [...] das Bewußtsein des Augenblicks der Grenzüberschreitung in endgültiges Verrücktsein“ (S. 26) zu erlangen und damit gleichsam freiwillig und reflektiert eine radikale existentielle Alternative zu wählen. Wie freilich genau diese aussieht, wird nicht positiv beschrieben, und somit drängt sich ein Eindruck auf, der schon im Kapitel über Suggestion und Pseudologik ausführlich beschrieben worden ist: Ein schillernder Begriff – hier der der Verrücktheit – wird vereinzelt und teilweise widersprüchlich verwendet und mit anderen Begriffen in derart lose Beziehungen gesetzt, dass er unkonkret und ungreifbar bleibt, da sein Bedeutungsspektrum nicht weiter durch Vorstellungsgehalte eingegrenzt wird. Daher lässt sich als erstes Zwischenfazit konstatieren, dass von einer Verrücktheitsthematik im engeren Sinne, die ja impliziert, dass im Modus der Denotation Aussagen über ein außersprachliches Phänomen getroffen werden, bei *Gehen* nicht die Rede sein kann. Allerdings will ich bei dieser Feststellung, die Andreas Maiers Kritik an einer leeren und existentielle Bedeutungen suggerierenden Sprache Vorschub zu leisten scheint, nicht stehen bleiben, sondern die Legitimation für die internalistische Referenzstruktur in der Sprache selbst suchen. Dazu wende ich mich der von Oehler gegenüber Scherrer gegebenen Schilderung der Karrerschen Verrücktwerdung im Rustenschacherschen Laden zu.

Der entsprechende Textabschnitt (S. 53-73) ist nicht nur formal durch die Absätze an seinem Anfang und Ende und durch den Wechsel der Inquit-Formel (von „sagt Oehler“ zu „so Oehler“) sondern vor allem dadurch deutlich herausgehoben, dass er gleichsam eine narrative Stromschnelle im ansonsten langsam und mäandernd dahin fließenden Erzählstrom bildet, indem er in relativ kohärenter und stringent-gerichteter Weise folgende Handlungskette nach-

erzählt: Auf einem ihrer gemeinsamen Spaziergänge geht Karrer zusammen mit Oehler in den Rustenschacherschen Laden, um sich Hosen anzusehen, mit deren Qualität er allerdings unzufrieden ist (er bezeichnet sie immer wieder als ‚tschechoslowakische Ausschussware‘); in sowieso schon erregtem Zustand verwickelt Karrer Rustenschacher und dessen Neffen in eine konfrontatives Gespräch, in dessen Verlauf sich Karrers angespannte Erregung immer weiter und schließlich bis zur Verrücktheit steigert. Exponiert durch ihre relative Konventionalität, suggeriert die narrative Form dabei die Einmaligkeit der erzählten Ereignisse; zugleich werden aber immer wieder – mehr oder weniger dezent – Irritationen eingestreut, die darauf schließen lassen, dass sich die geschilderte Szene so oder so ähnlich schon einige Male zuge tragen hat. So spricht Oehler von einer Beobachtung, die er „bei jedem unserer [also Oehlers und Karrers] Besuche [im Rustenschacherschen Laden]“ (S. 55) gemacht hat, und auf S. 66 erfahren wir, dass der letzte Besuch „erst zwei oder drei Tage“ zurück liegt. Welche Handlungen und Ereignisse sich wiederholen und welche – abgesehen vom letztendlichen Verrücktwerden Karrers – beim letzten Besuch einmalig sind, wird dabei aber, obwohl es heißt, dass sich bei den Besuchen „im Grunde [...] immer das gleiche abgespielt [hat]“ (S. 60), in der Schwebe gelassen, so dass der Leser nie weiß, ob er gleichsam gerade zum wiederholten Male in den gleichen Ereignisfluss gestiegen ist. Die schon an zwei Textstellen aufgezeigte Ambivalenz von Instantanität und Prozessualität des Verrücktheitseintritts wird hier also narrativ exemplifiziert, indem offen gelassen wird, wann unter dem temporalen Aspekt des Iterativ und wann unter dem des Perfekt erzählt wird.²¹⁹ Ziel dieser Ambivalenz konstituierenden Strategie ist die narrative Intensivierung, die erreicht wird, indem das Geschehen einerseits als ein vorgängiges Geschehen, andererseits aber auch als in seiner Intensität einmaliges inszeniert wird; und nicht zufällig wird die „größere Erregung“ Karrers, und zwar eine Erregung, wie sie Oehler „vorher niemals an Karrer beobachtet [hat]“ (S. 66), als einziger signifikanter Unterschied im Vergleich vom letzten zum vorletzten Besuch genannt, da genau diese Intensivierung die wirkungsästhetische Absicht des Textes ist. Zur Verstärkung dieses Effekts werden auch inhaltliche Inkohärenzen in Kauf genommen. So lobt Karrer auf S. 63 unabhängig von seinem vernichtenden Urteil über die „tschechoslowakische Ausschussware“ ausdrücklich die Verarbeitung der Rustenschacherschen Hosen: „Kein einziger abgerissener Knopf! [...] keine einzige aufgerissene Naht!“. Nur zwei Seiten weiter heißt es aber:

²¹⁹ Die grammatische Zeit spiegelt übrigens diese Ambivalenz wieder: durchgehend im Imperfekt (das beide Zeitaspekte, den Durativ und das Perfekt, ausdrücken kann) erzählt, wechselt die Erzählung selten (ohne klar ersichtlichen Vorzeitigkeitsaspekt) ins Perfekt und öfter auch ins Präsens (im Sinne eines historischen Präsens zur Steigerung der Dramatik und als Suggestion der Einmaligkeit).

„Denn machte ich den Versuch, so Karrer, auch nur an einer einzigen dieser Hosen eine Naht *aufzureißen* oder auch nur von einer einzigen dieser Hosen einen Knopf *abzureißen*, [...] risse ich zweifellos in der kürzesten Zeit alle diese Hosen zu Fetzen, geschweige denn, daß ich in der aller kürzesten Zeit alle Knöpfe von allen diesen Hosen *abrisse*.“ (S. 64f.)

Man könnte diesen Widerspruch freilich schon als Vorzeichen kommender Verrücktheit deuten, doch spricht zum einen dagegen, dass erst später in Zusammenhang mit einem Lachanfall von „deutlich[en] Anzeichen von Verrücktheit“ (S. 71) die Rede ist, zum anderen, dass Karrer selbst die Situation in Hinblick auf eine mögliche verrückte Außenwirkung reflektiert, wenn er sagt: „Aber risse ich wirklich an der Hose, [...] hieße es gleich, ich sei verrückt, wovor ich mich aber hüte, denn davor, daß man als verrückt bezeichnet wird, solle man sich hüten“ (S. 71). Dass Karrer hier die besonders in Anbetracht seiner affektgeladenen Verfassung verständliche Absicht, durch einen einfachen, von Rustenschacher selbst angebotenen empirischen Test, die Qualität der Hosen zu überprüfen, als verrückt bezeichnet, irritiert viel mehr als der Widerspruch zu der früheren Aussage über die hohe Verarbeitungsqualität der Rustenschacherschen Hosen. Wichtiger als inhaltliche Kohärenz ist also der die Intensitätssteigernde Dramaturgie befördernde jeweilige Effekt: Im Fall der ersten Äußerung wird durch die konzidierte gute Verarbeitung die minderwertige Stoffqualität betont, bei der widersprechenden zweiten Aussage wird Karrer als realitätsferner Paranoiker dargestellt, der sich „ständig beobachtet fühlt [...] und [...] immer so reagiert[...], als fühlte er sich ständig beobachtet“ (S. 68). Neben solchen mehr oder weniger indirekten Charakterisierungen Karrers ist es vor allem die durch die ständige Wiederholung grotesk überzeichnete Darstellung an sich relativ unspektakulärer Ereignisse (wie das Auf-den-Tisch-Klopfen mit Karrers Stock oder das Gegen-das-Licht-Halten der Hosen),²²⁰ die die Intensität erhöht; die Funktion und den Sinn der dramaturgischen Intensivierungsstrategie kann man aber erst richtig verstehen, wenn man den Zielpunkt dieser Entwicklung, Karrers Verrücktwerdung, in den Blick nimmt. Daher sei die Textabschnitt, der diesen entscheidenden Moment beschreibt, hier zunächst einmal ausführlich zitiert:

„Nachdem Rustenschacher selbst wieder, wie sein Neffe vorher, gesagt hat, daß es sich bei den Hosenstoffen um erstklassige [...] Stoffe, handle, und daß es unsinnig sei, zu behaupten, es handle sich bei diesen Hosenstoffen um Ausschußware oder gar um tschechoslowakische Ausschußware, sagt Karrer noch einmal, daß es sich bei diesen Hosenstoffen ganz offensichtlich um tschechoslowakische Ausschußware handle und er tat, als wolle er tief einatmen und es hatte den Anschein, als gelänge es ihm nicht, worauf er noch etwas sagen wollte, sage ich zu Scherrer, sagt Oehler, aber er, Karrer, hatte keine Luft mehr und er

²²⁰ Die im Übrigen überhaupt nicht mit dem „Höhepunkt seines Denkens“, auf dem Karrer laut Oehler „[z]weifellos [...] verrückt geworden[ist]“ (S. 23) überein zu bringen sind.

konnte, weil er keine Luft mehr hatte, nicht mehr sagen, was er offensichtlich noch hatte sagen wollen. *Diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen*, immer wieder *diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen*, ununterbrochen *diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen*. Rustenschacher hatte sofort begriffen, sagt Oehler zu Scherrer und der Neffe Rustenschachers hat auf meine Veranlassung hin alles veranlaßt, was zu veranlassen gewesen war, sagt Oehler zu Scherrer.“ (S. 73)

Worin besteht nach dieser Passage nun Karrers Verrücktheit? Der Versuch einer Beantwortung dieser Frage lenkt den Blick unweigerlich auf eine seltsame Diskrepanz: Den anwesenden Personen ist sofort klar,²²¹ dass Karrer verrückt geworden ist, der Leser hingegen, der ein am pathologischen Phänomen orientierten Verrücktheitsbegriff hat, werden keine eindeutigen Anhaltspunkte für Karrers Verrücktheit gegeben; er erfährt z. B. überhaupt nicht, was nach Karrers Verrücktheit passiert, also wie sich Karrer verhält und was er sich unter dem, „was zu veranlassen“ ist,²²² genau vorzustellen hat (das Rufen ärztlicher Hilfe, ein evtl. verbales oder sogar körperliches Einwirken auf Karrer?); eine Existenz jenseits der „Grenzüberschreitung in endgültige Verrücktheit“ (S. 25), so soll anscheinend implizit vermittelt werden, gibt es nicht.²²³ Genauso wenig informativ ist die Schilderung der Momente direkt vor Karrers Verrücktwerdung: Karrer atmet tief ein, kann aber seine Absicht, noch etwas zu sagen, nicht verwirklichen. Nichts daran deutet auf Verrücktheit oder auch nur auf etwas Abnormes hin. Der Leser ist also gleichsam dem durch Rustenschacher (und als Appendix durch seinen Neffen), durch Oehler und indirekt auch den Ich-Erzähler verkörperten Urteil des Textes über die totale und unwiderrufbare Verrücktheit ausgeliefert: Entweder er glaubt es, auch ohne zu wissen, worin genau diese Verrücktheit besteht, oder er akzeptiert es nicht – mit der Folge, dass er dann auch den Text, der ja die Verrücktheit Karrers als Dreh- und Angelpunkt inszeniert, als Gesamtheit nicht akzeptieren kann. Diese radikale Entscheidungsdichotomie, mit der der Leser konfrontiert ist, spiegelt gewissermaßen die exklusive Struktur der Verrücktheit Karrers wider: Genauso wie der Text die totale Übernahme seiner Suggestionen durch den Leser fordert, vereinnahmt die Verrücktheit durch ihre Totalität Karrers gesamte Existenz.

Doch was hat jenseits dieser potentiellen Rezeptionserfahrung die Rede von Verrücktheit dann noch für einen Sinn? Einen entscheidenden Passus aus dem zitierten längeren Textabschnitt habe ich bisher noch nicht näher betrachtet: der Satz, der insgesamt elf Mal unverändert die Wörter

²²¹ Interessant ist die Art und Weise der Schilderung: Nur von Rustenschacher wird explizit gesagt, dass er „sofort begriffen“ hat, so als wenn für Oehler das Verrücktwerden Karrers überhaupt keine Überraschung mehr ist, und der Neffe Rustenschachers zeigt seiner Stellung als Nebenfigur ohne Eigeninitiative gemäß durch die Ausführung der Anweisungen Oehlers sein übereinstimmendes Verständnis der Lage.

²²² Die suggestive Textwirkung liegt auch in solchen Details: Die passivische Formulierung „was zu veranlassen gewesen war“ statt „was ich [Oehler] veranlassen musste“ suggeriert die Zwangsläufigkeit von Oehlers Verhalten und damit von Karrers Verrücktwerdung.

²²³ Dazu passt auch, dass Oehler bei seinem Besuch in Steinhof Karrer überhaupt nicht sehen will (vgl. S. 64).

„diese schütterten Stellen“ wiederholt. Er sticht nicht nur durch seine hochfrequente Wiederholungsstruktur heraus, in der – wie im analytischen Wiederholungs-Kapitel schon bemerkt wurde – die verschiedenen Wiederholungsarten (phonetische, syntaktische, semantische) koinzidieren, sondern vor allem durch seine narrativ-mediale Offenheit heraus. So ist weder klar gekennzeichnet, wer spricht (eine Inquit-Formel fehlt), noch lässt der Kontext eine eindeutige Zuordnung zu: Werden die Worte „*diese schütterten Stellen*“ von Karrer gesagt, obwohl es doch im Satz vorher heißt, dass er „keine Luft mehr hatte“ und deswegen „nichts mehr sagen“ konnte? Oder sind es die Worte, die Karrer hätte sagen wollen? Die Wiederholungsanzahl jedoch suggeriert eine sehr konkrete und nicht nur eine imaginierte Aussage; und wie können Oehler oder der Ich-Erzähler überhaupt wissen, was Oehler hätte sagen wollen? Die unauflösbaren Widersprüche inhaltlicher und narrativ-medialer Art, die entstehen, wenn man den in Frage stehenden Satz nach den bisher konstituierten Textmaßstäben zu interpretieren versucht, lassen meiner Ansicht nur einen Schluss zu: Genauso wie die drei Wiederholungsarten fallen auch die drei durch die Hauptfiguren (Ich-Erzähler, Oehler, Karrer) repräsentierten medialen Ebenen in einem Punkt oder – um die Formulierung aus dem vorherigen Kapitel aufzugreifen – in der Sprachfigur zusammen. Der Text setzt kurzzeitig seine eigenen logischen bzw. pseudologischen²²⁴ wie narrativ-medialen Regeln außer Kraft und exemplifiziert so Karrers Verrücktheit als Verrückung der eigenen textlichen Konstitution. Unter diesen Vorzeichen stellt sich auch gar nicht die Frage, ob Karrer tatsächlich etwas sagt und wer davon berichtet, weil gar nicht eine individuierte Figur, sondern gleichsam während einer kurzzeitigen Epiphanie der Text durch nichts anderes als durch seine die personalen Figuren synthetisierende Sprachfigur spricht – und das in der radikalisierten Form einer Wiederholungssprache, die auch den Rest des Textes prägt.²²⁵ Unter diesem Licht gesehen wird die spezifische, von mir als strukturell und wirkungsästhetisch musikähnlich beschriebene Sprachgestalt auch als exemplifizierende Strategie der mehr oder weniger expliziten, aber zumindest latent permanent präsenten Verrückung deutbar, die Verrücktheit als innertextlichen kinetischen Prozess erfahrbar macht, wozu ein am externen Phänomen orientierter Verrücktheitsbegriff gar nicht in der Lage wäre. Trotz aller Entsprechung besteht freilich eine signifikante Asymmetrie in der

²²⁴ Zwar enthält die spezielle Logik des Textes, die von mir im Analyseteil Pseudologik genannt worden ist, zahlreiche Inkohärenzen und Widersprüche, allerdings werden diese entweder als klar erkennbare Paradoxa inszeniert oder sie treten zwischen auseinander liegenden Textpassagen auf. Da der hier in Frage stehende logische Widerspruch (Karrer kann nichts mehr sagen, sagt aber evtl. doch etwas) sich aus direkt aufeinander folgenden Sätzen ergibt, kann er also durchaus auch im Sinne der textlichen Pseudologik als Regelverstoß gelten.

²²⁵ Man könnte das auch als Analogie zur Ambivalenz zwischen Instantanität und Prozessualität der Karrerschen Verrücktwerdung sehen: Genauso wie „alles, gleichzeitig nichts“ auf Karrers plötzliche Verrücktheit hindeutet ist der Text gleichzeitig immer (durch seine spezifische Struktur), gleichzeitig nur momentan (während der durch die Übertreibung inhärenter Gestaltungsprinzipien erreichten Suspendierung der eigenen strukturellen Regelmäßigkeit) verrückt.

Analogie von Sprachverrückung und Karrers Verrücktheit. Letztere ist total und endgültig, erstere notwendigerweise zeitlich begrenzt. Denn so unmöglich wie ein „Bewußtsein des Augenblicks der Grenzüberschreitung in endgültiges Verrücktsein“ (S. 26) für Karrer ist, so unmöglich scheint eine Textgestalt, die ihre eigenen Grenzen dauerhaft überschreitet, zumal diese im Fall von *Gehen* sowieso schon – gemessen an alltäglichen, aber auch literarischen Konventionen – um einiges verrückt sind. Daher kehrt der Text nach der Schilderung von Karrers Verrücktwerdung auch in sein abgestecktes, relativ unverrücktes Territorium zurück und erwähnt Karrers Verrücktheit sogar so gut wie überhaupt nicht mehr (bis zum Ende kommt das Wort „verrückt“ insgesamt nur noch dreimal vor, bis zur Textstelle von Karrers Verrücktwerdung wird es 54 mal genannt). Erst ganz am Ende wird noch einmal die „Grenze zur Verrücktheit“ (S. 103) angesprochen – und zwar (zum einzigen Mal im ganzen Text!) von Karrer selbst. Durch das Mittel der Zeitversetzung (Karrer spricht über seine Verrücktheit vor ihrem Eintreten) und der direkt medierten Rede (satt „sagt Oehler“ steht nur noch die Inquit-Formel „so Karrer“), in der der Zustand nach der Grenzüberschreitung zur Verrücktheit prospektiv als einer „der vollkommenen Gleichgültigkeit“ (S. 103) und mit einem bei Bernhard im Allgemeinen, aber auch in *Gehen* in Zusammenhang mit Hollensteiner extrem positiv konnotierten Wort²²⁶ als „philosophischer Zustand“ (S. 103) bezeichnet wird, hebt der Text Karrers endgültige Sprachlosigkeit scheinbar auf und inszeniert so im Rückbezug zum Anfang (das dritte Wort des Texts war „verrückt) ganz am Ende Karrers Verrücktheit als philosophische Entrücktheit.

3.3. Ausdruck als Sinn

Wenn man das bisher Gesagte zusammennimmt, könnte der Eindruck entstehen, bei *Gehen* handelte es sich um eine unter dem Aspekt der Musikalisierung von Literatur sehr aufschlussreiche, aber im Sinne externer Bezüge ansonsten interpretatorisch belanglose Erzählung. Denn wenn Figuren schematisch, Begriffe tendenziell leer und Weltbezüge vorstellungsarm bleiben, wo liegt jenseits einer extrem stilisierten, sich selbst thematisierenden Sprache die ästhetische Relevanz eines solchen literarischen Werkes, was ist sein über seine eigene Materialität hinaus verweisender Sinn? Eine Antwortmöglichkeit liefert – als abstrakte Kunstform, die immer schon durch das weitgehende Fehlen von Inhaltlichkeit, also von externen denotativen Referenzen gekennzeichnet ist – die Musik. Denn ihr ästhetischer Reiz und

²²⁶ Vgl. S. 44 bzw. negativ in Bezug auf Scherrer: vgl. S. 48 und S. 50.

Wert gründet zu einem Großteil auf der Dimension des Ausdrucks, verstanden im weiten symboltheoretischen Sinne als Exemplifikation metaphorischer, also musikexterner Eigenschaften. Wie schon im theoretischen Teil dieser Arbeit bemerkt wurde, sind musikalisch exemplifizierte Eigenschaften zwar sehr häufig emotionaler oder affektiver Natur, sie können aber potentiell auf alle Arten von Signifikaten Bezug nehmen, und oft auch auf solche, die durch die Bezeichnung mit verballogischen Prädikaten nicht adäquat erfasst werden können. Meine Thesen zu *Gehen* lauten nun erstens, dass der fehlende offensichtliche Weltbezug sowohl die expressive Dimension der Erzählung bedingt als auch durch diese kompensiert wird, und zweitens, dass sich der spezifische Ausdrucksgehalt von *Gehen* einfachen emotional-affektiven Kategorien oft entzieht, weil er als Ausdruck zweiter Ordnung aus der Wirkung einer primären Affektdramaturgie resultiert.²²⁷ Die Konstitution der übergeordneten zweiten Ausdrucksebene hängt wesentlich mit der schematischen und antipsychologischen Figurengestaltung zusammen, durch die die vom Text evozierten Emotionen und Affekte sich nicht an kohärente individuierte Figurenaktanten binden können. Denn durch das fehlende Identifikations- und Empathiepotential eigenständiger Figuren kann sich der Leser nicht in differenzierter Weise zum expressiven Gehalt des Texts positionieren (wie dies möglich wäre, wenn er z. B. in einer Situation gleichzeitig mit einer Figur empathiert, weil er deren emotionalen Zustand nachvollziehbar findet, mit einer anderen Figur aber nicht, weil er sie als unglaubwürdig einschätzt), sondern er muss sich immer zum Text in seiner Gesamtheit verhalten (da im Grunde der Text fast immer als eine Sprachfigur spricht, kann der Leser die vom Text evozierte Emotion *entweder* annehmen, z. B. weil er sie nachvollziehbar findet, *oder* sie ablehnen, weil er sie beispielsweise für unglaubwürdig hält). Aus dieser dichotomischen Entscheidungsstruktur resultiert bei der Lektüre von *Gehen* eine Rezeptionserfahrung, die zwischen den Polen Textnähe (=totale Akzeptanz der offensichtlichen affektiv-emotionalen Textintention) und -distanz (=kritische Ablehnung dieses primären Ausdrucks) oszilliert.²²⁸ Wie dieser expressionskonstitutive Mechanismus genau funktioniert und welche Ausdrucksgehalte er verzahnt, will ich im Folgenden an einigen Beispielen demonstrieren.

Ein in der Literaturgeschichte immer wieder anzutreffendes paradigmatisches Spannungsfeld zwischen zwei entgegengesetzten expressiven Polen spielt auch in *Gehen* (wie übrigens fast

²²⁷ Übrigens könnte man die Ausdrucksebene zweiter Ordnung als Distinktionsmerkmal anführen zur Unterscheidung von Bernhards lyrischem Frühwerk, das noch ungebrochenen von einer an expressionistischen Vorbildern orientierten pathetischen Expressivität geprägt ist, zu seinem späteren Prosa-Stil, der die rhetorisch-suggestiv evozierten Affekte und Emotionen als Versatzstücke zur Konstitution eines übergeordneten Ausdrucks benutzt.

²²⁸ Im Sinne dieses Oszillierens kann auch das „Hinundhergezogenwerden“ des bereits zitierten Mottos der Erzählung (vgl. S. 52 dieser Arbeit) als grundlegende Disposition des rezeptiven Erfahrungspotentials interpretiert werden.

immer bei Bernhard) eine wichtige Rolle: das zwischen Komischem und Tragischem. Der Umstand, dass im Gegensatz zu anderen Bernhard-Texten weder dieses Spannungsverhältnis selbst noch einer seiner beiden Pole inhaltlich reflektiert (wie z. B. in *Verstörung*²²⁹) oder paratextlich markiert werden (wie in *Alte Meister*, das, obwohl es eigentlich als Romanform zu klassifizieren ist, im Untertitel als „Komödie“ bezeichnet wird), gibt schon einen Hinweis darauf, dass *Gehen* weder dem Komischen noch dem Tragischen auch nur tendenziell zugeordnet werden kann; vielmehr stellt der Text gleichsam ein Feld aus gleich verteilten Potentialen dar, die erst durch den Eintritt des Rezipienten miteinander in Wechselwirkung treten. Im Einzelfall ist es daher auch nicht immer eindeutig bestimmbar, an welcher Stelle genau Komisches in Tragisches oder umgekehrt Tragisches in Komisches umschlägt, allerdings können die Extrempositionen aufgezeigt werden, die die bipolare expressive Spannung überhaupt erst etablieren. So entwirft beispielsweise im folgenden Passus Oehler ein Bild der menschlichen Existenz als grundlegender und scheinbar unabwendbarer Misere:

„So viel Hilflosigkeit und so viel Fürchterlichkeit und so viel Erbärmlichkeit, sagt Oehler. Die Wahrheit ist nichts anderes, als was ich hier sehe: erschreckend. Daß so viel Hilflosigkeit und so viel Unglück und so viel Erbärmlichkeit überhaupt möglich ist, sagt Oehler, frage ich mich. Daß die Natur so viel Unglück und so viel Entsetzenssubstanz erzeugen kann. Daß die Natur so viel Rücksichtslosigkeit gegen ihre hilflosesten und bedauernswertesten Geschöpfe produzieren kann. Diese grenzenlose Leidenskapazität, sagt Oehler. Dieser grenzenlose Einfallsreichtum zum Erzeugen und zum Aushalten von Unglück. Diese tatsächlich allein hier in dieser Straße in die Tausende gehende Übelkeit des Einzelnen.“ (S. 20)

Der betriebene rhetorische Aufwand – angefangen von den syndetischen, „so viel“ repetierenden Aufzählungen des ersten Satzes und den drei parallelistische Sätze einleitenden Anaphern „Daß...“ über die Anrufung der personifizierten Natur und der folgenden Satzverkürzung, die in drei anaphorischen Ellipsen mündet, bis zur stufenweise Fokussierung der letzten Sätze vom Allgemeinen ins Besondere und Konkrete (Natur, Menschen, der Einzelne auf der Straße) – zielt dabei darauf ab, den aufgerufenen Topos der Anklage gegen das Leid der menschlichen Existenz pathetisch aufzuladen und so den Leser zur Annahme der entworfenen grundlegend tragischen Charakterisierung der *condition humana* zu bewegen. Allerdings steht diese in affektgeladenem hohem Ton gehaltene effektvolle Rede Oehlers im Kontext einer Polemik gegen das ‚Kindermachen‘, die durch Überzeichnungen und Übertreibungen unweigerlich einen grotesk-komischen Zug bekommt und so den Rezipienten in eine Distanz gegenüber der vorherigen Passage ganz ähnlichen rhetorischen Affektdramaturgie setzt. So kann der Leser den Text nicht mehr ernst nehmen, wenn das ‚Kindermachen‘ von Oehler als

²²⁹ Vgl. Thomas Bernhard: *Verstörung*, Frankfurt a. M. 1988, S. 145ff. In *Gehen* kommen die Wörter ‚Komödie‘ oder ‚komisch‘ gar nicht und ‚Tragödie‘ nur zweimal eher beiläufig vor (auf S. 29 und S. 40).

„kopflös“ bezeichnet wird (vgl. S. 18), weil dabei der Verstand, der sowieso nur als „sogeannter Unterverstand, auch Subverstand“ (S. 14) gelten könne, ausgesetzt habe, und deswegen „das Verbrechen, ein Kind zu machen und ein Kind in die Welt zu setzen [...] das größte Verbrechen überhaupt“ (S. 17) genant werden könne, das mit „Höchststrafe“ (ebd.) zu ahnden sei; und die ohnehin schon offenkundige Absurdität der geäußerten Ansichten wird noch gesteigert durch den selbst relativierenden Kommentar Oehlers, dass die radikale Konsequenz aus der totalen Ablehnung des Kinderbekommens, nämlich „das langsame totale Aussterben der Menschheit“ (S. 20) zu befürworten, „naturgemäß *Unsinn*“ (S. 21) sei. Die Vermischung solcher distanzierend komischer Stellen mit ungebrochen Affekt evozierenden Momenten (wie der vorher zitierten Passage) stellt nun die tragikkomische Ambivalenz her, von der oben die Rede war. Ähnlich wie die Verrücktwerdung Karrers,²³⁰ die ja nicht durch eine charakterliche Deformierung Karrers, sondern durch die Verrückung des übergeordneten Sprachgefüges dargestellt wird, ist es dabei nicht eine Figur – in diesem Fall Oehler –, an der die expressiven Eigenschaften festgemacht werden (Oehler wird nicht als im eine Moment pathos-existentialistische, im anderen Moment grotesk übertreibende Figur charakterisiert), sondern ist es der Text als Gesamtheit, der die beiden Spannungspole zu einem oszillierenden Gesamtausdruck synthetisiert.

Ein anderes aufschlussreiches Beispiel findet sich in einer Passage gegen Ende des Textes: Als der Ich-Erzähler und Oehler „*plötzlich*“ vor dem „Gasthaus Obenaus“ stehen bleiben, „sagt Oehler diesen Satz: Der Gedanke ist ganz richtig, daß Karrer nicht mehr zum Obenaus gehen wird“ (S. 77) und verstrickt sich auf den folgenden drei Seiten in eine Reflexion über die Unsinnigkeit und Unmöglichkeit der Beantwortung der an sich simplen und immer wieder repetierten Frage „*Was entgeht Karrer, wenn er nicht mehr zum Obenaus hineingeht?*“ (S. 78).²³¹ Dabei entwickelt sich ein zunehmend größer werdender Kontrast zwischen den fast manisch wirkenden, intensivierenden Fragewiederholungen auf der einen und den immer abstrakter und komplizierter werdenden theoretischen Erörterungen auf der anderen Seite. Auf diese Weise wird die anfangs noch plausibel erscheinende empathische Interpretation, Oehlers schlichte Frage als unmittelbaren Ausdruck seiner durch die Konkretion der Situation ausge-

²³⁰ Die Verrücktwerdung Karrers trägt im Übrigen – wie ja schon im letzten Kapitel angedeutet wurde – ebenfalls stark groteske Züge. Dabei ist mehr oder weniger latent aber auch eine expressive Ambivalenz wirksam, die sich aus der Spannung zwischen der beim Leser evozierten Erwartung, dass Karrer „auf dem Höhepunkt seines Denkens“ (S. 23) verrückt werden soll, und der dazu gar nicht passenden trivialen Situation der Hosenbegutachtung speist.

²³¹ Nebenbei bemerkt handelt es sich hier um ein paradigmatisches Beispiel für Bernhards Varietaskunst: Statt die Frage (bei der zitierten Form der Frage handelt es sich nicht um die erste, sondern um die am häufigsten verwandte Variante) einfach wortwörtlich zu wiederholen, wird sie bei insgesamt siebzehn Vorkommen in elf verschiedenen Formulierungen präsentiert.

lösten epiphanischen Betroffenheit zu werten, immer weiter in Frage gestellt; und wenn es am Ende der Passage heißt:

„Sehen Sie, sagt Oehler, wir können, gleich was für eine Frage, stellen, wir können die Frage nicht beantworten, wenn wir sie *wirklich* beantworten wollen, insoferne ist überhaupt keine Frage auf der Begriffswelt zu beantworten“ (S. 80f.),

dann wirkt diese generelle Absage an die Beantwortbarkeit von Fragen in ihrer Radikalität nicht nur absurd überzeichnet, sondern durch die formale Inszenierung als allgemeingültige Konklusion, die anhand einer an sich durch einfache Erfahrungswerte zu beantwortenden Ausgangsfrage gewonnen worden ist, und besonders auch durch die altertümliche Wendung „insoferne“ fast schon wie eine pseudo-philosophische Parodie. Letztlich dominiert im Gesamteindruck aber keine der beiden Komponenten, weder die lächerlich-komische noch die unmittelbar-empathische, vielmehr ist es grade die Diskrepanz zwischen der simplen Direktheit der Frage und der komplizierten Indirektheit des Antwortversuchs, die den verzweifelt-komischen Gesamtausdruck herstellt. Die Passage ist aber auch deswegen so interessant, weil fast direkt im Anschluss ein Abschnitt folgt, der zu ihr in enger Beziehung steht. Darin wird berichtet, wie Oehler nach der Rückkehr aus seinem amerikanischen Exil durch die Straßen Wiens läuft:

„Immer wieder sei er in die Innere Stadt, sagt Oehler, und an den Innenstadthautüren stehengeblieben und habe an diesen Innenstadthautüren einen bestimmten, ihm aus der Kindheit und Jugend vertrauten, geliebten oder gefürchteten, aber vertrauten Namen, gesucht, aber keinen einzigen dieser Namen mehr gefunden. Wohin sind alle diese Menschen, die mit diesen Namen zusammenhängen, die mir vertraut sind und die ich an keiner dieser Türen mehr finden kann, hingekommen? habe er sich gefragt, sagt Oehler. Wohin sind alle diese Menschen, Freunde, Verwandte, Feinde, hingekommen? habe er sich gefragt und immer weiter und weiter nach Namen gesucht, auch in der Nacht habe ihm dieses Fragen nach diesen Namen keine Ruhe gelassen. Waren es nicht Hunderte und Tausende Namen? habe er sich gefragt. Wo sind alle diese Menschen, mit welchen ich damals, vor dreißig Jahren, Kontakt gehabt habe? fragte er sich. Wenn ich nur einen einzigen dieser Menschen treffen würde. Wohin? fragte er sich ununterbrochen und warum? Plötzlich sei ihm klar gewesen, daß es alle diese Leute, die er suchte, nicht mehr gibt.“ (S. 82f.)

Die wiederholte Frage, wo Oehlers Bekannte hingekommen sind, ist der Frage aus der vorherigen Passage sehr ähnlich, denn in beiden geht es um Oehler eigentlich bekannte Tatsachen (im einen Fall, dass Karrer wahrscheinlich lebenslang in der Psychiatrie sitzt, im anderen, dass viele – vermutlich hauptsächlich jüdische – Menschen den Krieg nicht überlebt haben), die sich in durch eine konkrete Situation in einer bedrängenden Frage aktualisieren; allerdings unterscheiden sich beide Fragen signifikant in der Darstellung. So wird anders als bei der vorher besprochenen Stelle bei der zuletzt zitierten die Ausgangsfrage unter verschiedenen As-

pekten immer wieder reformuliert: Die abstrakten „Namen“ der ersten Frage werden in der zweiten konkretisiert („Menschen, Freunde, Verwandte, Feinde“) in der dritten Frage quantifiziert („Hunderte und Tausende“), in der vierten zeitlich verortet („vor dreißig Jahren“), und die letzte Frage fasst alles in effektvoll zugespitzter elliptischer Form zusammen („Wohin? [...] und warum?“); und nicht durch manisch-repetitive Performanz, sondern alleine inhaltlich wird dargestellt, wie Oehler sich „ununterbrochen“ und „immer wieder“ die ihm auch „in der Nacht [...] keine Ruhe“ lassende Frage wiederholt. Außerdem stellt sich für Oehler gar nicht das Problem eines Antwortversuchs, stattdessen wird ihm „klar [...], dass es alle diese Leute [...] nicht mehr gibt“; anders als in der vorherigen Passage, in der Oehlers komplizierte Vermeidung einer einfachen Antwort wie eine Flucht vor der Tatsache wirkt, dass Karrer endgültig verrückt geworden ist, steht hier also am Ende die Einsicht in die Unumkehrbarkeit der Geschichte. Warum in diesem, in der erzählten Zeit weiter zurückliegenden Fall offensichtlich ein Begreifen der Situation möglich war, dem im anderen, jüngeren Fall aus dem Weg gegangen worden ist, kann inhaltslogisch nicht plausibel erklärt werden,²³² sehr wohl jedoch expressionslogisch. Denn indem die im Text weiter hinten stehende, also die in der erzählten Zeit frühere Situation jegliche Komik vermissen lässt, entfaltet sie besonders wirkungsvoll jenes expressive Potential, das die textlich frühere Situation noch im ambivalenten Schwebestand beließ; die Umkehrung der Verhältnisse von Erzähl- und erzählter Zeit (die in der Erzählzeit frühere ist die in der erzählten Zeit spätere Situation und vice versa) ist also einerseits durch die Ausdrucksdramaturgie legitimiert, andererseits kann sie aber auch im Sinne einer weiter gehenden Kausalitätsbeziehung interpretiert werden. Denn durch die inhaltliche wie expressive Ähnlichkeit wird angedeutet, dass das individuelle Schicksal Karrers etwas mit einer Situation, die das Schicksal einer Vielzahl von Menschen betrifft, zu tun haben könnte. Dass offen gelassen wird, wie genau diese Verbindung aussehen könnte,²³³ intensiviert die expressive Qualität des Textes,²³⁴ denn indem hier nicht wie in vielen anderen Wer-

²³² Der Option, dass bei der weiter zurückliegenden Situation die Einsicht erst im Nachhinein eingetreten ist, widerspricht die Darstellung, dass sie „plötzlich“, also zum Zeitpunkt der Handlung kam, wie ja auch die Obenaus-Frage sich „plötzlich“ Oehler aufdrängte (überhaupt sind Erkenntnis und Einsicht in *Gehen* nicht so sehr ein Produkt von Nachdenken oder Reflexion – die führen eher unweigerlich in Aporien –, sondern sie scheinen sich vielmehr instantan in einem Kairos einzustellen).

²³³ Verschiedene Möglichkeiten sind denkbar: Karrer ist selbst Jude oder Nazi-Verfolgter gewesen oder er empfindet die Vergangenheit des ‚Großdeutschen Reichs‘ und die Erinnerung an die Verbrechen der Nazis als unerträglich oder auch den verschweigenden Umgang damit in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft als verlogen etc.

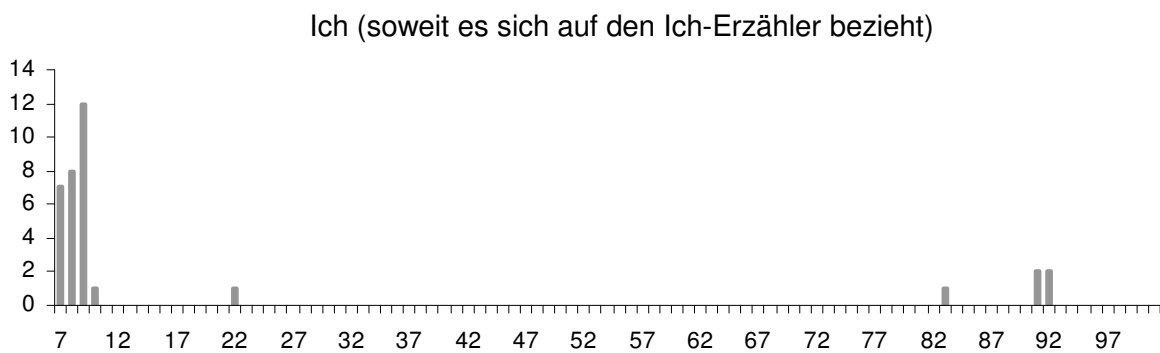
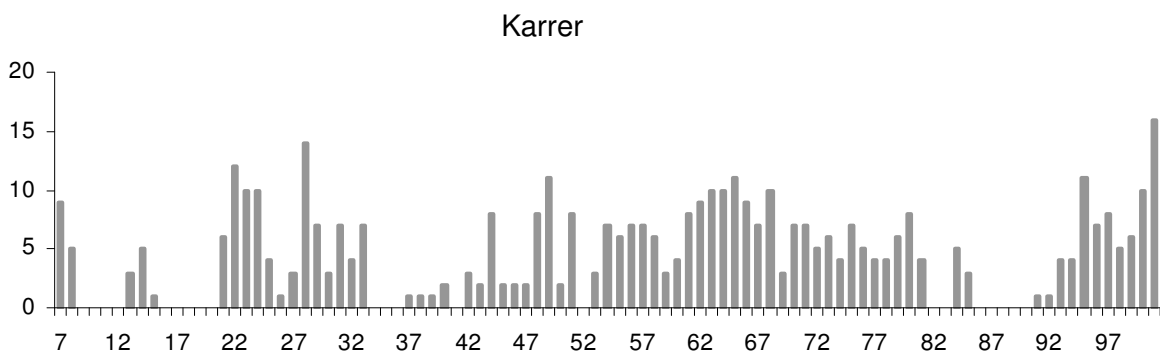
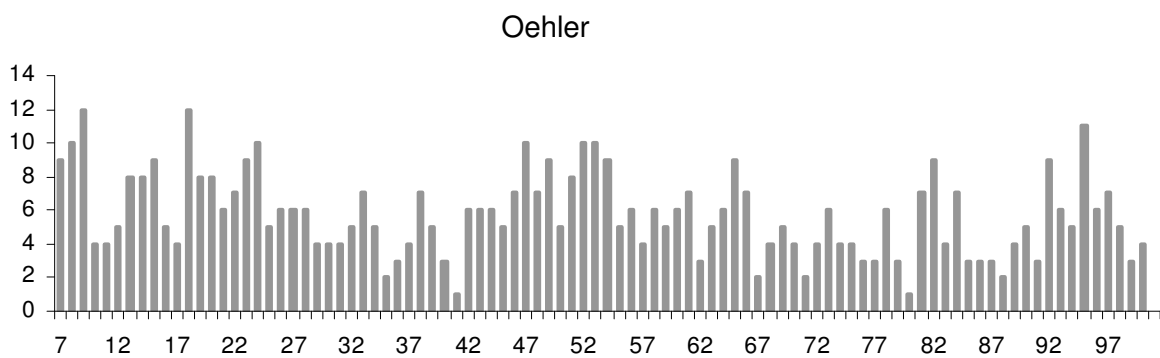
²³⁴ Überhaupt ist die Aussparung eine Stärke des Textes. So heißt es z. B. in der letzten ausführlich zitierten Stelle ja auch nicht „Plötzlich sei ihm schmerzlich bewusst geworden...“, sondern „Plötzlich sei ihm klar gewesen, daß es alle diese Leute, die er suchte, nicht mehr gibt“; das Weglassen einer emotionalen Qualifikation kann den Ausdruck der unmittelbar betreffend machenden Unbegreiflichkeit des Klargewordenen erst richtig zum Vorschein bringen.

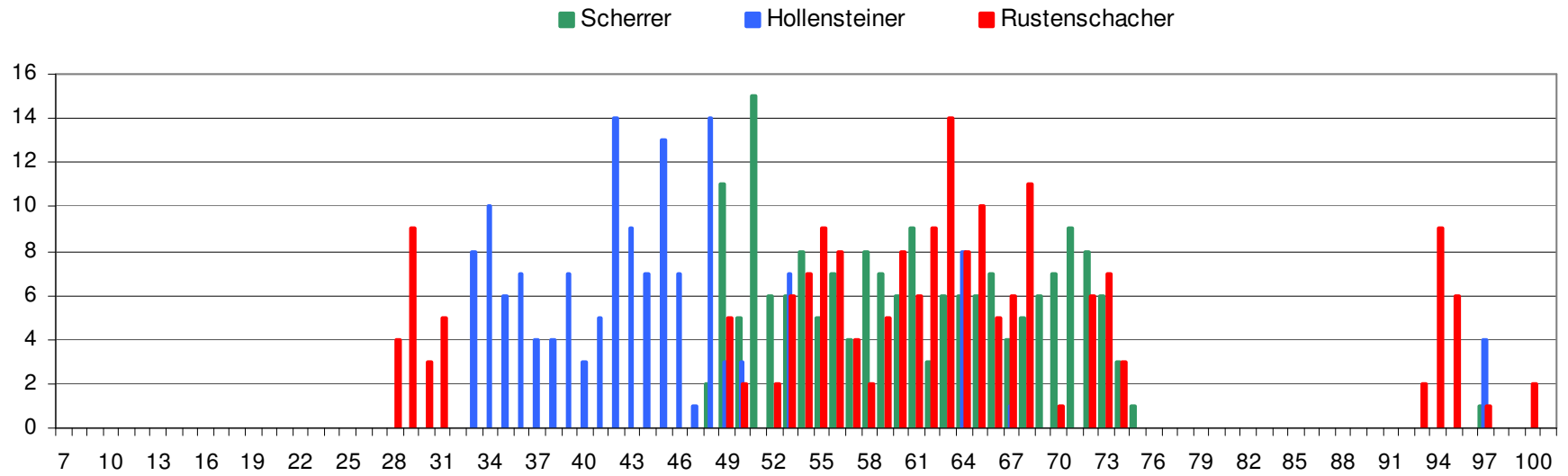
ken, z. B. *Heldenplatz* – um nur das vielleicht prominenteste unter ihnen zu nennen –, das Mittel der Provokation und der pauschalen Polemik gegen die Vergangenheitsvergessenheit und latente Faschistophilie der österreichischen Gesellschaft gewählt und stattdessen der externe Weltbezug unter größtmöglicher Aussparung nur angedeutet wird, gewinnt die vorherrschend internalistische Sprachstruktur eine sinnlich-expressive Dimension: Ansonsten gleichsam in der hermetischen Zelle seiner Sprache gefangen, eröffnet der Text für einen Moment ein Fenster, durch das die Außenwelt als Spiegelbild der referentiellen Sprachverrückung aufscheint und so kurzzeitig unverrückt als unfasslich verrückte fassbar wird.

4. Anhang

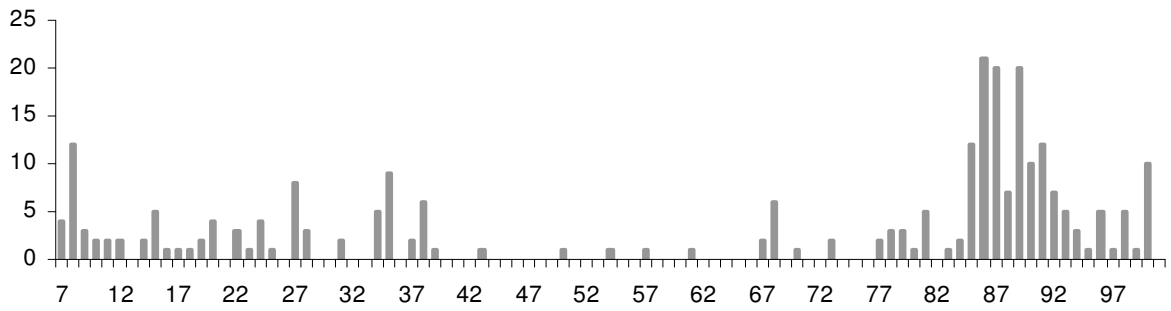
4.1.1. Wortwiederholungsfrequenzen

Auf der y-Achse ist die Anzahl der Wiederholungen des jeweiligen Wortes aufgetragen (neben der Grundform sind dabei auch Flexionsformen berücksichtigt, die den Wortklang nicht wesentlich ändern, also z. B. bei ‚Oehler‘ ‚Oehlers‘, nicht aber bei ‚Gehen‘ ‚gegangen‘) und auf der x-Achse die Seitenzahl.

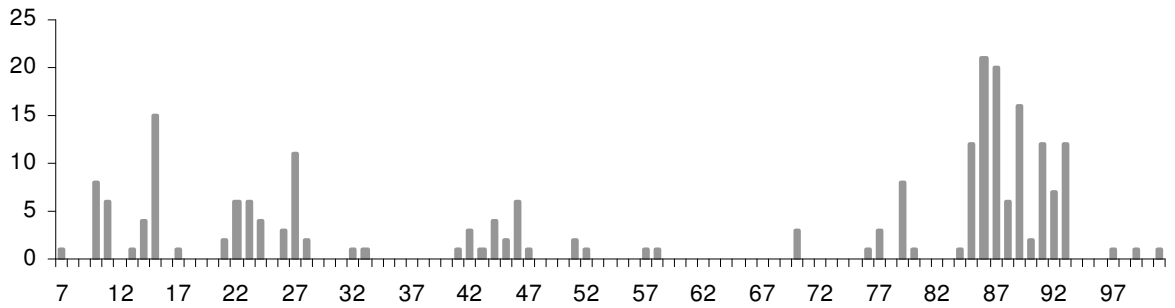




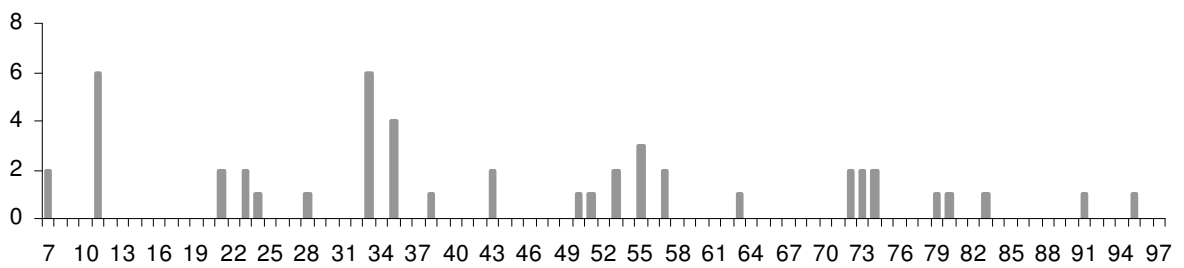
Gehen



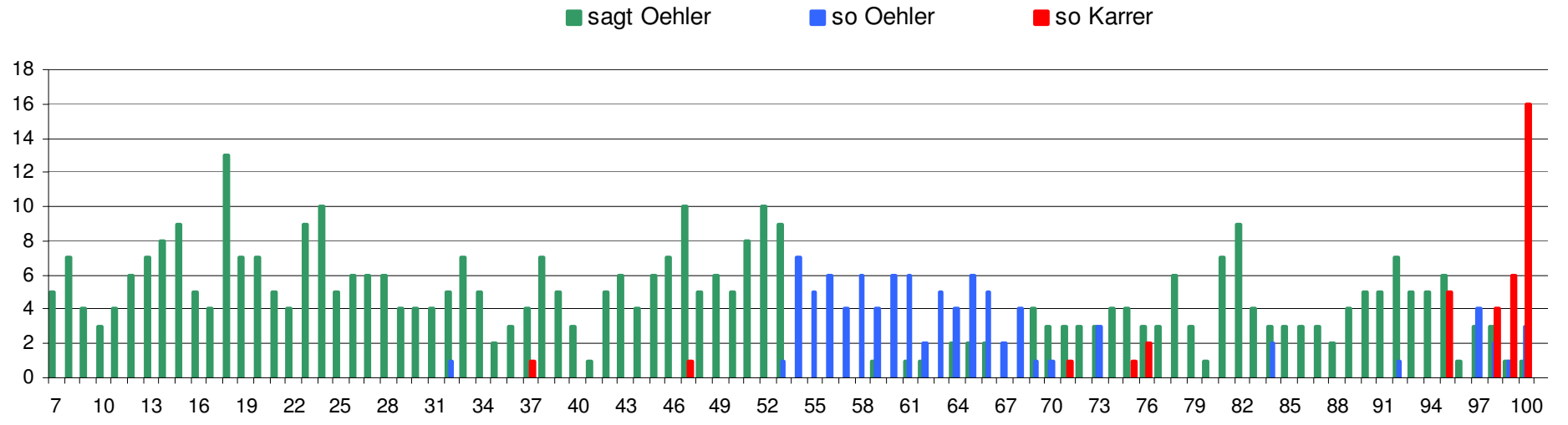
Denken



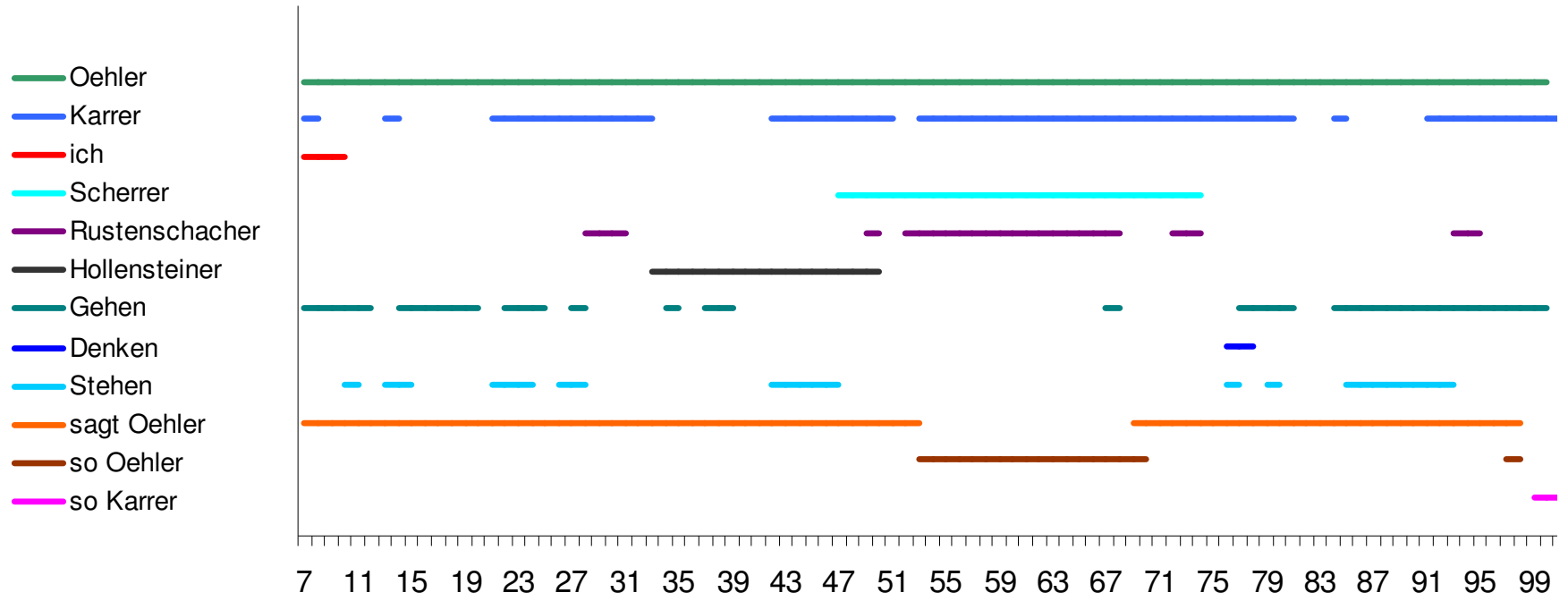
(Ver-)Stehen



100



4.2. (Re- und protentionale) Präsenzzeiten prominenter wiederholter Wörter



4.3. Detailanalyse (re- und protentionaler) Präsenzzeiten auf S. 7/8

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, ist, verrückt Oehler gehe

nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen verrückt Montag Oehler Montag (gehe)

gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, verrückt Montag Montag Oehler gehen geht

nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu verrückt (Montag) (Oehler) (geht)

Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. verrückt Montag Oehler gehen

Während wir am Mittwoch immer in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die Mittwoch Montag (Oehler) gehen gehen

westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, Mittwoch Montag (Oehler) gehen

ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am
 -----(Karrer)-----

-----Mittwoch-----

(Montag)-----

----Oehler-----

(gehen)-----

Montag viel schneller geht. Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am
Gewohnheit-----

(Karrer)-----

Montag-----

-----Montag-----

(Mittwoch)-----

-----Oehler-----

-----geht-----

-----gehe-----

Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am
 (Gewohnheit)-----

-----Karrer-----

-----Montag-----

Mittwoch-----

(Oehler)-----

(gehen)-----

Mittwoch). Weil Sie, nachdem Karrer verrückt geworden ist, nicht mehr nur am Mittwoch, sondern auch am
 (Gewohnheit)-----

-----Karrer-----

(Montag)-----

Mittwoch-----

-----Mittwoch-----

(Oehler)-----

(gehen)-----

Montag mit mir gehen, brauche ich meine Gewohnheit, am Montag und am Mittwoch zu gehen, nicht zu ändern,
 -----Gewohnheit-----

-----ändern-----

Montag-----

-----Montag-----

-----Mittwoch-----

(Oehler)-----

-----gehen-----

-----gehen-----

sagt Oehler, freilich haben Sie, weil Sie jetzt Mittwoch *und* Montag mit mir gehen, Ihre Gewohnheit sehr wohl
 -----Gewohnheit-----

(ändern)-----

-----Montag-----

-----Mittwoch-----

----Oehler-----

-----gehen-----

verändern müssen und zwar in für Sie wahrscheinlich unglaublicher Weise verändern müssen, sagt Oehler. Es
 (Gewohnheit)-----

--ändern-----

-----ändern-----

-----Oehler-----

sei aber gut, sagt Oehler und er sagt in unmißverständlich belehrendem Ton, von größter Wichtigkeit für den
 (Gewohnheit)-----
 (ändern)-----

-----Oehler-----

Organismus, ab und zu und in nicht zu großem Zeitabstand, die Gewohnheit zu ändern, und er denke nicht nur
 -----Gewohnheit-----
 -----ändern-----

(Oehler)-----

an *ändern*, sondern an ein *radikales Ändern* der Gewohnheit. Sie ändern Ihre Gewohnheit, sagt Oehler, indem
 -----Gewohnheit-----Gewohnheit-----
 ---ändern-----ändern-----

-----Oehler

Sie jetzt nicht nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen und das heißt jetzt abwechselnd mit
 (Gewohnheit)-----
 (ändern)-----

Mittwoch-----

Montag-----

gehen-----

mir in die eine (in die Mittwoch-) und in die andere (in die Montag-)Richtung, während ich meine Gewohnheit
 -----Gewohnheit
 (ändern)-----

-----Montag-----

-----Mittwoch-----

(gehe)-----

dadurch ändere, daß ich bis jetzt immer Mittwoch mit Ihnen, Montag aber mit Karrer gegangen bin, jetzt aber
 Karrer-----

-----ändere

-----Montag-----

-----Mittwoch-----

(gehe)-----

Montag und Mittwoch und also auch Montag mit Ihnen gehe und also mit Ihnen Mittwoch in die eine (in die
 (Karrer)-----

Montag-----

-----Montag-----

-----Mittwoch-----

-----Mittwoch

-----gehe-----

östliche) und Montag mit Ihnen in die andere (in die westliche) Richtung. Außerdem gehe ich zweifellos und
 (Karrer)-----

-----Montag

-----gehe-----

naturgemäß mit Ihnen anders als mit Karrer, sagt Oehler, weil es sich bei Karrer um einen ganz anderen
 -----Karrer-----Karrer-----

(gehe)-----Oehler-----

Menschen als bei Ihnen und also bei Karrers Gehen (und also Denken) um ein ganz anderes Gehen (und also
 -----Karrer-----
 (Oehler)-----
 -----gehen-----gehen-----

Denken) handelt, sagt Oehler. Er, Oehler, habe durch die Tatsache, daß ich, nachdem Karrer verrückt geworden
 -----Karrer
 -----Oehler-----
 (gehe)-----

und nach Steinhof, Oehler sagt, wahrscheinlich endgültig nach Steinhof gekommen ist, Oehler vor der
 -----Oehler-----Oehler-----

Entsetzlichkeit, so er selbst, gerettet, am Montag allein gehen zu müssen; dann wäre ich Montag überhaupt nicht
 -----Montag-----Montag-----
 (Oehler)-----
 -----gehen-----

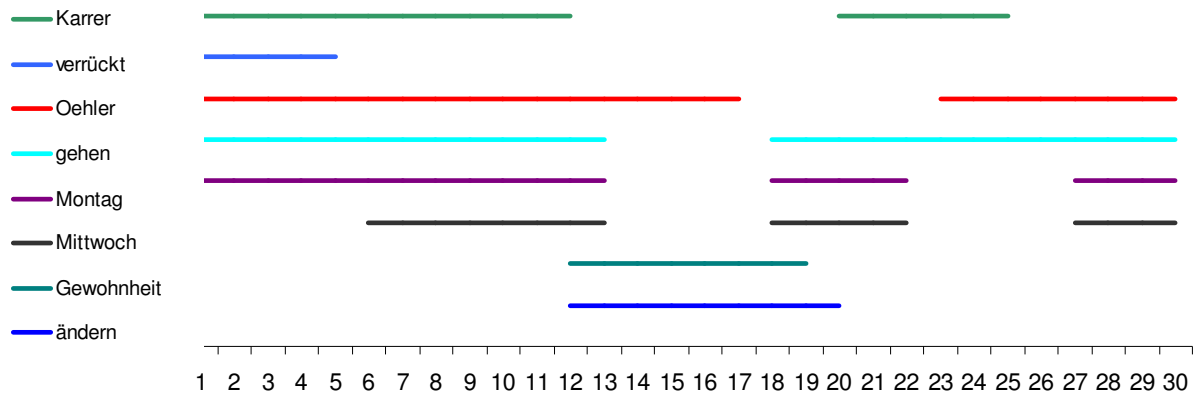
mehr gegangen, sagt Oehler, denn es gibt nichts Entsetzlicheres, als am Montag allein gehen zu müssen..
 -----Montag-----
 -----Oehler-----
 -----gehen-----

Montag, sagt Oehler und allein gehen zu müssen, ist das Entsetzlichste. Mir ist der Gedanke ganz einfach
 Montag-----
 -----Oehler-----
 -----gehen-----

unvorstellbar, sagt Oehler, daß Sie Montag nicht mit mir gehn. Und daß ich also Montag allein gehen muß, was
 -----Montag-----Montag-----
 -----Oehler-----
 -----gehen-----gehen-----

mir ganz unvorstellbar ist.

Graphische Zusammenfassung:



5. Literaturverzeichnis:

Thomas Bernhard: *Gehen*, Frankfurt a. M. 2004.

Thomas Bernhard: *Verstörung*, Frankfurt a. M. 1988.

Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburg 2006.

Calvin S. Brown: „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“ in: Steven Paul Scheer (Hrsg.): *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984, S. 28-39.

Herbert Bruhn, Rolf Oerter u. Helmut Rösing: *Musikpsychologie - ein Handbuch*, Reinbek 1993.

Irmelin Bürgers: „»Es ist immer die Musik, die mich rettet...«“, Thomas Bernhards Sprachpartituren“, in: Hans Werner Henze (Hrsg.): *Die Chiffren, Musik und Sprache, Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, Frankfurt a. M. 1990, S. 173-191.

Noam Chomsky: *Thesen zur Theorie der generativen Grammatik*, Frankfurt a. M. 1974.

Carl Dahlhaus: „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik“, in: ders. (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 159-172.

Carl Dahlhaus u. Michael Zimmermann (Hrsg.): *Musik zur Sprache gebracht*, München/Kassel 1984.

Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.

Barbara Diederichs: *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher*, http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=960426744&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=960426744.pdf.

Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 2002.

Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, München/Wien 1992.

Fritz Eyckeler: *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin 1995.

Bernhard Fischer: „Gehen“ von Thomas Bernhard, *Eine Studie zum Problem der Moderne*, Bonn 1985.

Hannes Fricke: „Intermedialität Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel ›Thema und Variationen‹ und ›Fuge‹“, in Ralf Schnell (Hrsg.): *Musikalität, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 141, 2006.

- Albert Gier u. Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur – Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995
- Albert Gier: „»Parler, c’ est manquer de clairvoyance«, Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema“ in: Albert Gier u. Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur – Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 9-17.
- Nelson Goodman u. Catherine Z. Elgin: *Revisionen, Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1993.
- Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1997.
- Gernot Gruber: „Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma“, in: Albert Gier u. Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur – Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 19-33.
- Miklós Györfy: „Partitur und Instrument, Thomas Bernhard ungarisch spielen, in: Wolfram Beyer (Hrsg.): *Kontinent Bernhard, Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 91-99.
- Andreas Herzog: „Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik“, in: Hans Höller u. Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): *Antiautobiografie, Zu Thomas Bernhards ›Auslöschung‹*, Frankfurt a. M. 1995, S. 133-147.
- Peter Holz: „Gehen“ von Thomas Bernhard, eine strukturelle Stilanalyse (1999), http://www.peter-holz.net/publikationen/Magisterarbeit_Holz.pdf.
- Edmund Husserl: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*, Hamburg 1985.
- Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000.
- Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1984.
- Oliver Jahraus: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1991.
- Roman Jakobson: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt a. M. 1992.
- Manfred Jurgensen: „Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard“, in: ders. (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 99-121.
- Christoph Kappes: *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg 2006.
- Joachim Kaiser: *Erlebte Literatur*, München 1988.
- Peter Kivy: *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993.

- Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954.
- Toine Kortooms: *Phenomenology of Time*, Dordrecht 2002.
- Gudrun Kuhn: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“, *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996.
- Gudrun Kuhn: „Entwickelnde Variation: Thomas Bernhard als schreibender Hörer von Johannes Brahms“, in Joachim Hoell u. Kai Luehrs-Kaiser (Hrsg.): *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*, Würzburg 1999, S. 177-194.
- Gudrun Kuhn: „Musik und Memoria“ in: Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Wissenschaft als Finsternis?*, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 145-161.
- Gudrun Kuhn: „Thomas Bernhard e la musica: introduzione in quattro movimenti“, in Luigi Reitani (Hrsg.): *Thomas Bernhard e la musica*, Rom 2006, S. 29-42.
- Gudrun Kuhn: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten, Verzeichnis und Kommentar*, Wien/Linz/Weitra/München 1999.
- Milan Kundera: *Die Kunst des Romans*, Frankfurt a. M. 1996.
- Alfred Lang: Das „absolute Gehör“ oder Tonhöhengedächtnis, in Herbert Bruhn, Rolf Oerter u. Helmut Rösing: *Musikpsychologie - ein Handbuch*, Reinbek 1993, S. 558-565.
- Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts 1985.
- Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Witold Lutosławski: „Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung“, in Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik Konzepte 71/72/73*, München 1991.
- Simone Marenholz: *Musik und Erkenntnis, Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 2000.
- Andreas Maier: *Die Verführung*, Göttingen 2004.
- Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard*, Stuttgart 1995.
- Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard, Leben – Werk – Wirkung*, Frankfurt a. M. 2006.
- Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985.
- Elisabetta Niccolini: *Der Spaziergang des Schriftstellers*, Stuttgart 2000.
- Charles Sanders Peirce: *Collected Papers*, Cambridge 1933-35.
- Elisabetta Piccolini: *Der Spaziergang des Schriftstellers*, Stuttgart 2000.
- Luigi Reitani (Hrsg.): *Thomas Bernhard e la musica*, Rom 2006.
- Andrea Reiter: „Thomas Bernhards «musikalisches Kompositionsprinzip»“, in: Martin Lüdteke u. a. (Hrsg.): *Auch Spanien ist Europa*, Reinbeck 1989, S. 149-168.

- Alexander Schnell: *Temps et phénomène*, Hildesheim/Zürich/New York 2004.
- Wendelin Schmidt-Dengler: „Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards «Gehen»“, in: Manfred Jurgensen (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981, S. 126-141.
- Daniel Schnorbusch: „Rhythmus in der Prosa. Zu den rhythmischen Eigenschaften deutscher Kunstprosa am Beispiel der Erzählung *Rote Korallen* von Judith Hermann“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 141, Stuttgart 2006.
- Andreas Sichelstiel: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur*, Essen 2004.
- Eero Tarasti: *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin/New York 2002.
- Gunther Wagner: „Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 41 (1984), S. 86-112.
- Stefan Winterstein: „Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard“, in: Martin Huber u. a. (Hrsg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 31-54.
- Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Bemerkungen*, Wien/New York 1995.
- Werner Wolf: *A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta 1999.