

BEATE SOMMERFELD

„IST DAS DENN AUCH NOCH SPRACHE?“
– VISUALITÄT ALS ENTGRENZUNG DER BEGRIFFSSPRACHE
IN THOMAS BERNHARDS ROMAN *FROST*

Abstract. Der Beitrag geht den Entgrenzungen der Sprache nach, die in Bernhards Roman *Frost* metapoetisch zur Disposition gestellt und performativ eingelöst werden. Dessen Protagonist, der Maler Strauch, hat der Ausübung seiner Kunst entsagt und gibt sich seinen Phantasien und Traumvisionen hin. In den literarischen Inszenierungen dieser inneren Bildproduktion wird ein Konzept der visionären Schau entfaltet, welches die alleinige Geltung begrifflicher Kategorisierungen infrage stellt und auf die Brückenlosigkeit zwischen wortlosem Bilderlebnis und Sprache verweist. Die aus der Handlung herausgesprengten Tableaus einer von Begriffslogik entbundenen, opaken Visualität zersetzen den Logos der Wissenschaftssprache und werden von dieser mit dem Stigma der Verrücktheit belegt.

Bernhards Visualisierungsstrategien werden auf rhetorischer und synästhetischer Ebene nachvollzogen und dabei in ihren diskursiven Verflechtungen mit anthropologischen Fragestellungen sichtbar gemacht. So wird ein diskursiver Bezug zur Psychopathologie angedeutet, indem die psychopathologischen Anteile einer radikal künstlerischen Existenz herausgestellt werden, die als kommunikative Lähmung in der rational verfassten Welt entworfen wird. Zudem unterhalten die Visionen eine untergründige Beziehung zu menscheitsgeschichtlich früheren Zuständen des Bewusstseins, die als phylogenetische Relikte weiterhin präsent sind und eine tiefere Wirklichkeitsschicht erlebbar machen, die jenseits von Sprache liegt.

Schlüsselwörter: Thomas Bernhard; *Frost*; Anthropologie; innere Bilder; Visualisierung.

In Thomas Bernhards Schaffen spielt das Visuelle eine prominente Rolle, mit Detlef Kremer (194) kann festgestellt werden: „Ohne Sehen, und das heißt: ohne Bilder kann die Prozedur des Textes offenbar nicht in Gang kommen“. Bereits in Bernhards Erstling *Frost* (1963) kommt der bildenden Kunst eine strukturierende Funktion zu. Ins Zentrum seines Romans stellt Bernhard den Maler Strauch und dessen künstlerische Entwicklung, womit

Univ.-Prof. Dr. habil. BEATE SOMMERFELD – Adam-Mickiewicz-Universität, Institut für Germanische Philologie; Korrespondenzadresse: Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań; E-Mail: bsommer@amu.edu.pl; ORCID ID 0000-0003-3435-6323.

der Text an der Tradition des Künstlerromans partizipiert. Allerdings ist Strauch ein Maler, der seine Kunst aufgegeben hat und seither zurückgezogen im Gebirgsdorf Weng lebt. Dort wird er von dem Assistenten seines Bruders, des Chirurgen Strauch, besucht, der ihm – in Sorge um den augenscheinlichen geistigen Verfall des Malers – aufträgt, über dessen Zustand Bericht zu erstatten. Eine psychiatrische Krankheitsgeschichte soll also aufgezeichnet werden: Der Großteil des Romans besteht aus den Versuchen des Famulanten, über seine Beobachtungen Buch zu führen.

Am Forschungsobjekt Strauch werden in *Frost* unterschiedliche Zugriffe auf den Menschen durchgespielt. Gleich mit den ersten Sätzen des Romans wird der sezierende Blick des Naturwissenschaftlers skizziert:

Eine Famulatur besteht nicht nur [...] aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügel-zuklammern und Fußabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und aus Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: Abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emaillkübel werfen. (W 1, 7)

Der Famulant tritt uns als Repräsentant der zur Heilung des Menschen angetretenen Humanwissenschaften entgegen, die ihn zum seelenlosen Objekt degradiert. Die Zerstückelung des Körpers im physisch-materiellen Sinne als medizinische Vivisektion findet ihr Pendant in der rationalistisch geprägten Wissenschaftssprache und ihren begrifflichen Kategorisierungen, die den Körper fragmentiert, ihm die Transzendenz verweigert und die Seele als Chimäre erscheinen lässt. So bezieht sich der Famulant immer wieder auf das fiktive „Buch über die Gehirnkrankheiten von Koltz“ (W 1, 13), welches deren Ursachen in physio-physikalischen Klassifikationen zu erfassen sucht.

Wenn sich der angehende Arzt dennoch spekulativ den „außerfleischlichen Tatsachen“ zuwendet und die Frage nach der Existenz der „Seele“ stellt (W 1, 7), klingt mit dem Romanbeginn der anthropologische Diskurs an, der im Gegensatz zum Rationalismus der Aufklärung die Aufspaltung in Sinnlichkeit und Vernunft hinterfragt und eine Verbindung von Leib und Seele zu stiften sucht.¹ Der Famulant erscheint damit als Schwellenfigur zwischen der Aufklärung und der philosophischen Anthropologie, die den Menschen nicht auf das Somatische reduziert, sondern sich mit dem menschlichen Individuum als einem leib-seelischen Ensemble befasst (vgl. Pfothenhauer,

¹ Zu nennen ist hier etwa Helmut Platners *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (1772), die sich gegen die rein somatisch ausgerichtete Medizin richtet und die Wechselwirkungen von Körper und Seele untersucht (zit. nach Pfothenhauer, *Literarische Anthropologie* 6).

Literarische Anthropologie 1, 6). Dabei nimmt sie jenseits bloß physiologischer oder rationalistischer Klassifikationen den ‚ganzen Menschen‘ (Schings) mitsamt den vom Rationalismus abgedrängten ‚unteren‘ Vorstellungsbereichen wie Traum und Phantasie in den Blick (vgl. Pfothner, *Literarische Anthropologie* 7).

An der Einbildungskraft entzündeten sich die Auseinandersetzungen zwischen Strauch und dem Famulanten. Bernhards Roman schreibt sich damit in die Diskurse über das Imaginäre ein.² Wenn der Maler auf dem Nicht-Verstehen-Können der Phantasie insistiert und sie als „eine Krankheit“ bezeichnet (W 1, 38), wird er zum vehementen Verfechter der ‚niedereren‘ Seelenvermögen (*facultates inferiores*) (Schings 415), die dem rationalen Verständnis entzogen sind und das Vernunftideal der Aufklärung dementieren. Die Imaginationskraft wird von Bernhards Maler denn auch gegen die Vorherrschaft der Vernunft und die begrifflichen Klassifizierungen der Wissenschaftssprache ins Feld geführt: „Die Phantasie ist ein Ausdruck von Unordnung [...] In der Ordnung ist Phantasie ja nicht möglich, die Ordnung duldet keine Phantasie, sie kennt keine Phantasie“ (W 1, 38). Ihr wohnt somit ein subversives Moment inne, da sie die Regelungen der Begriffssprache zum Kollabieren bringt.

Bernhards Protagonist teilt sich vorwiegend in Phantasien, Träumen und Visionen mit, in denen die Einbildungskraft zum Tragen kommt, und die mit ihrer Bildlichkeit die logischen und begrifflichen Ordnungen der Sprache zu zersetzen suchen. Es wird damit in Bernhards *Frost* eine Anthropologie der inneren Bilder³ entfaltet, die gegen die Wissenschaft und ihre Sprache aufgeboten werden: „Wissenschaft lügt“ (W 1, 265), sie „zerstört [...] das Wunderbare“ (W 1, 265), die Sprache sei „eine „Lawine von folgerichtigen Wörtern“ (W 1, 308), ein ungeheurer „Mechanismus“, eine „verheerende[] Lärmentwicklung, gegen die man aber nicht vorgehen kann“ (W 1, 309). Die Begriffssprache der Wissenschaft wird in Bernhards Roman zum Inbegriff der Sprache des Logos, der kalten Rationalität, die in der Welt des ‚Frosts‘ atmosphärisch verdichtet wird: „Ich friere, denn mein Kopf entzieht dem Körper alles“ (W 1, 301). Es scheint hier eine Vernunftkritik anzuklingen, wie sie Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1947)

² Wie Wolfgang Iser anmerkt, sind die meisten Versuche, das Imaginäre zu definieren, dadurch gekennzeichnet, dass „die Phantasie auf je anderes zurückgebracht wird“ (Iser 293), auf Diskurse, die festlegen wollen, „was Phantasie / Imagination / Einbildungskraft jeweils sind“ (ebd. 310).

³ Zu inneren Bildern wie Träumen und Visionen als anthropologischem Phänomen vgl. Belting 20 f.

entworfen haben, die das Zerstörerische der ungehemmten Entfesselung einer absolut gesetzten Rationalität herausstellt.⁴

Im Folgenden soll die in *Frost* entfaltete Kritik an der Vernunft Herrschaft der Aufklärung nachvollzogen werden, die sich am Leitfaden des Visuellen vollzieht und zugleich an den Grund der menschlichen Seele führt, wo verworrene innere Bilder herrschen, welche von der Vernunft nicht kontrolliert oder in Klarheit überführt werden können. Die Träume und Visionen von Bernhards Maler sollen dabei als literarische Inszenierungen von Visualität in den Blick rücken, die gegen den Logos der Begriffssprache stark gemacht werden.

DER MENSCH ALS *ANTHROPOS* – MALERTRÄUME

Einer der vom Famulanten kolportierten Träume Strauchs verdichtet die Landschaft des Frosts zu einer apokalyptischen Vision:

Die Landschaft, wo der Traum sich abgewickelt hat, in Sekundenschnelle wahrscheinlich, war bald weiß, bald grün, bald grau, bald tiefschwarz. Nichts hatte die Farbe, die ihm nach menschlichem Ermessen zusteht. Der Himmel beispielsweise war grün, der Schnee war schwarz, die Bäume waren blau [...] die Wiesen so weiß wie Schnee [...]. Das hat mich an bestimmte Ölbilder unserer Zeit erinnert, wenn diese Maler auch nicht so konsequent vorgehen, nein, die Maler gehen nicht so konsequent vor, wie mein Traum vorgegangen ist [...]. Und so radikal, in dieser Landschaft [...] die Bäume hoch, in die Unendlichkeit hinein, die Wiesen so hart, das Gras so hart, daß, wenn der Wind darüber hinstrich, eine laute Musik entstand [...]. Diese ziemlich unregelmäßige Landschaft, wissen Sie, war so belebt, wie ich noch keine gesehen habe. [...] Plötzlich aber geschah etwas Grauenhaftes: Mein Kopf blähte sich auf, und zwar so, daß die Landschaft sich um einige Grade verfinsterte und die Menschen in Wehlaute ausbrachen [...]. Da mein Kopf plötzlich so groß und schwer war, rollte er von dem Hügel hinunter, auf dem ich gestanden war, über die weißen Wiesen, den schwarzen Schnee – in dieser Landschaft sind alle Jahreszeiten immer gleichzeitig! –, und erdrückte viele der blauen Bäume und viele der Menschen. Das hörte ich. Plötzlich bemerkte ich, daß hinter mir alles abgestorben war. Abgestorben, tot. Mein großer Kopf lag in einem toten Land. In Finsternis. (W 1, 39)

Bernhard nutzt die ästhetischen Spielräume der Traumphantasie und das unheimliche Auftauchen und Entgleiten der Traumbilder für seine literari-

⁴ Die Nähe des Romans zu den geschichtsphilosophischen Thesen der Frankfurter Schule wurden bereits von Hans Höller (86) herausgestellt.

schen Versuche. Das Traumgeschehen ist der rationalen Steuerung entzogen, es ist a-logisch, arbeitet der sprachimmanenten Logik entgegen und unterläuft die begrifflichen Vorentscheidungen, welche die Sprache auferlegt. Sprache als System, das auf Denkmustern von zeitlicher Linearität und Kausalität beruht, wird zersetzt. Die zeitliche Sukzessivität ist suspendiert, alles ist „immer gleichzeitig“ vorhanden, Distinktheiten und Identitäten werden ins Gleiten gebracht: Der Träumende ist in den selbsterzeugten Traumbildern zugegen. Der Körper Strauchs wird damit zum Medium und Ort der Bilder, er produziert sie im Traum, den der Körper inszeniert (vgl. Belting 29). Im Traum macht sich das von der Vernunft Ausgegrenzte geltend: der Körper und seine Sinne. Die Körperbezogenheit der Traumvision, ihre Sinnlichkeit ist es, die das Bild lebendig werden lässt. Dann bricht der Kopf in das Traumgeschehen ein und erdrückt dessen sinnenfrohe Lebendigkeit.

Strauchs Traum scheint sich einer symbolischen Deutung darzubieten, wie sie etwa die Freud'sche Hermeneutik der Traumbilder (Freud) anvisiert. In ihm gewinnt das Körperimago Strauchs Gestalt, die Trennung von Kopf und Körper, welche auf das Auseinanderklaffen von Rationalität und Sinnlichkeit verweist. In Strauchs Traumvision macht sich die Verstümmelung des Menschen geltend, die Verselbstständigung des Logos, der sich vom Körper und seinen Sinnen abgetrennt hat. Das innere Bild wird damit als Symbolisierungsleistung wirksam, das der Welterschließung dient, und entfaltet den visuellen Befund einer entfesselten Herrschaft der Vernunft. Wenn hier die apokalyptische Vision einer Welt gezeichnet wird, in der sich der Logos verselbstständigt hat, wird damit zugleich die Forderung nach einer Sichtweise des Menschen als *anthropos* erhoben, als einer untrennbaren Ganzheit von Körper und Seele, Sinnlichkeit und Vernunft (vgl. Košenina 10).

Die Symbolsprache des Traums scheint damit dazu angetan, die Kluft zwischen Visualität und Diskursivität zu schließen – das Traumbild wird über dessen symbolische Verfasstheit der Sprache einverleibt. Die Traumsymbolik wird allerdings durch eine Ästhetik der Übersteigerung unterwandert. Der sich ins Monströse aufblähende Kopf, der sich vom Körper abgetrennt hat und ein groteskes Eigenleben gewinnt, erscheint auch in anderen Traumszenarien (vgl. W 1, 305f). Strauchs Träume werden zu einem Imaginarium des Körpers, die ungezügelte Einbildungskraft ist es, die als „Regisseurin der Traumdramaturgie“ (Alt 167) fungiert. Es vollzieht sich hier eine imaginative Arbeit am Symbolischen, welche ein Moment des Karnevalesken ins Spiel bringt, mit dem die Traumphantasien sich der Diskursivierung verweigern. Mit dieser Ästhetik der Hyberbolisierung bilden

sie ein visuelles Pendant zu Bernhards literarischem Verfahren der Übertreibung, mit dem die Ordnungen der Begriffssprache subvertiert werden. Auch auf visueller Ebene gibt sich der Autor somit als „Übertreibungskünstler“ (Schmidt-Dengler) zu erkennen, der einer diskursiven Einholbarkeit zu entgehen trachtet.

Strauchs Träume arbeiten der Doxa, den symbolischen und semantischen Ordnungen und Hierarchien entgegen. Sie operieren unterhalb der Symbolisierungsschwelle, die logisch-begrifflichen Ordnungen, die in der Sprache aufgehoben sind, werden von einer Logik des Visuellen her infrage gestellt. Dabei folgen sie dem Primat eines reinen poetischen Bildes als eines imaginären Traumgebildes von unhinterfragbarer Bildhaftigkeit, das der Freud'schen Traum-Theorie denkbar fernsteht: Statt analytischer Ausdeutung des Traummaterials herrscht hier die reine Gegenwärtigkeit und Evidenz des synästhetischen, opaken Bildes um seiner selbst willen in einer lastenden, somnambulen Atmosphäre, von welcher der Träumende selbst überwältigt wird. Es entstehen Tableaus einer von Begriffslogik entbundenen Visualität, Bilder, die „der Sinn nicht einholen kann“ (Roloff 151).

Strauch Träume rekurren auf die Opazität des Bildes, die nicht auf sprachliche Bedeutungen hin transparent gemacht werden kann. Ihre suggestive Eindringlichkeit aktiviert vielmehr die Potenzialität des Bildes, dem Betrachter visuelle Botschaften direkt einzuprägen. Die Traumbilder entfalten damit eine ikonische Fülle „jenseits der Mangellogik des Begriffs“ (Pfothner, Riedel, Schneider IX), sie schweben zwischen Bild und Bedeutung, dem Visuellen und dem Symbolischen und breiten einen ikonischen Reichtum aus, dem die Sprache kaum zu folgen vermag.

Das innere Bild vermag die Strukturen der Begriffssprache aufzulösen und eine Logik des Visuellen dagegenzuhalten. Das begriffliche und logische System der Sprache wird suspendiert und durch ein Netz von Farben überblendet, welche das Gegenstandssehen überlagern und über die logische Ordnung hinausschießen. Die Farben und ihre Verhältnisse zueinander heben auf einen spezifisch visuellen Tastsinn ab: Alle Sinne sind in das Bilderlebnis einbegriffen, es wird eine nicht-intelligible Erfahrung modelliert, die den Körper und seine Sinne ins Recht setzt. Auf diesem Wege wird eine synästhetische Entgrenzung der Sprache vollzogen, die intermediale Qualitäten gewinnt. Die letzten Visionen vom Weltuntergang geben die farbliche Binnenstrukturierung auf und inszenieren eine halluzinative Steigerung des Farbsehens: „Alles ist *fast* schwarz“ (W 1, 327). Dem Maler schwinden die Begriffe, er zeichnet ein rein visuelles, opakes, nicht-intelligibles Bild, wel-

ches das Symbolische vollends hinter sich gelassen hat und nur noch auf dem Feld des Visuellen operiert. Die Sprache hat hier nahezu ihre Schwundstufe erreicht: Die absorbierende Kraft der Farbe annektiert die Gegenstände, nimmt alles Begriffliche in sich auf und entleert die Sprache ihrer Bedeutungen. Die Farbe wird damit zum Anderen der Sprache (vgl. Schneider 83).

Strauchs Malerträume sind somit konsequenter als „bestimmte Ölbilder unserer Zeit“, sie radikalieren die denaturierende Farbgebung, das Erzielen reiner Visualität durch Loslösung der Farbe von ihren Gegenständen, wie sie die Malerei der Moderne vollzieht. In seinen malerischen Traumvisionen erschafft Strauch seine Meisterwerke, alternative und virtuelle Bildproduktionen, Produkte visueller Einbildungskraft: „Im Traum ist alles möglich“ (W 1, 258). Es sind utopische Bilder, die sich nicht materialiter auf der Leinwand realisieren lassen, sie bleiben in seinem Kopf als Traumbilder und Visionen, die ihm seine überhitzte Phantasie eingibt und die nur in der verworrenen Sprache des Traums kommunizierbar sind.

„ICH WILL DAS BILD ABSCHLACHTUNG NENNEN“
– MALERVISIONEN

Auf seinen Wanderungen macht Strauch Beobachtungen, die ins Visionäre umschlagen. Als er im Schnee die Überreste illegal geschlachteter Kühe findet, verdichtet sich ihm dieses Bild zu einer apokalyptischen Vision:

„Ich sah plötzlich, sehen Sie, als ich aus dem Hohlweg herauskam, daß der Bach rot war.“ [...] „ich sah: Ein Tier! Ich sah: ein Ungeheuer!“ [...] „ein unwiederholbares Bild“ [...]. „Ich will das Bild „Abschlachtung“ nennen [...]. Man sah die Finsternis der Gestirne, ebenso den gemeinen Mordproletarismus. [...] „ich war diesem Bild einfach ausgeliefert.“ (W 1, 290-294)

Die Vision wird hier als „ein *höheres* Sehen, eine gesteigerte Wahrnehmung“ (Pfortenhauer, „Hofmannsthal“ 1, Hervorhebung im Original – B.S.) wirksam, als eine phantasmagorische Überblendung der Wirklichkeit, die zu visionärer Schau umspringt und im sprachlichen Gewand der biblischen Apokalypse des Johannes daherkommt. Das redundante „Ich sah“ bindet das Sprechen an die Performanz des Sehens und rückt zugleich das Erblickte ins Licht der Offenbarung.

Religiöse Visionen werden dabei mit einem umgekehrten Vorzeichen versehen, sie sind von der Abwesenheit Gottes her zu denken und offenbaren

den Schrecken der Welt. Die schreckensvolle Welt des ‚Frosts‘ ist dabei zeitgeschichtlich präzise situiert, sie trägt die Narben der NS-Zeit: „Alles, jeder Geruch, ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Misshandlung, an den Krieg, an irgendeinen infamen Zugriff“ (W 1, 56). *Frost* kann damit als Erinnerungsarbeit gegen das Vergessen des Nationalsozialismus in Österreich gelesen werden (vgl. Pfabigan 75-90). Die Visionen Strauchs bergen eine Verheißung in sich, durch sie dieses Unerhörte sagen zu können, das sich dem rationalen Verständnis und der Sprache entzieht und sich nur in reiner Visualität dem inneren Sehen preisgibt. Die Umgebung Wengs verdichtet sich dem Maler schließlich zur Vision einer „Hölle“ (W 1, 309), einer gottvergessenen Welt.

Ebenso wie seine Träume stoßen die Visionen ihm zu, er ist ihnen „ausgeliefert“, zugleich sind sie imaginative Entwürfe, in denen die visuelle Einbildungskraft am Werk ist – Strauch erfindet einen „Menschen auf dem Weg in die Hölle“ (W 1, 309). Aus seiner Imaginationskraft bezieht Strauch das Allmachtsgefühl eines Demiurgen, der seine imaginäre Welt schafft: „an den Erfindungen [...] kann sich das Gehirn, kann sich der Denkmittelpunkt noch weiden [...], sich eine Urwelt schaffen“ (W 1, 313). Der imaginative Prozess wird als ein inneres Sehen gefasst, die mediale Verfasstheit der Bilder Strauchs ist jedoch eine sprachliche. Sie können nur über den Umweg der Sprache, also über den Hiat einer medialen Grenze hinweg, vermittelt werden. So werden in *Frost* Zeige-Sprechszenen entfaltet, die an das innere Sehen des Zuhörenden appellieren: „Haben Sie dieses Bild [...] Halten Sie das Bild fest [...]. Sehen Sie“ (W 1, 310). Strauchs Visionen verstricken damit den Famulanten in einen Sehprozess, der sich nicht auf die begrifflich und logisch verfasste Sprache zurückführen lässt. Kommunikativ zu realisieren sind sie nur über die Aktivierung der Phantasie des Zuhörers. Erst wenn dieser in seiner Einbildungskraft eigene innere Bilder erzeugt, jenseits der sprachlichen Begrenzungen also, in der Imagination, können die Bilder ihre visuelle Evidenz entfalten. Damit appellieren die Visionen auch an die Einbildungskraft des Lesers, die ihn dazu befähigt, durch das Medium der Sprache hindurch zu ‚sehen‘. Strauchs Visionen sind damit Elemente einer poetologischen Strategie, die auf die Legitimierung der künstlerischen Einbildungskraft abzielt, welche die Grenzen der Sprache umspielt.

Der Famulant bleibt jedoch ‚blind‘ für Strauchs Bilder und versucht, die wirren Reden des Malers in die Begriffssprache zu überführen. Innerhalb ihrer Ordnungen bleibt jedoch alles, was über Strauch zu sagen wäre, „unsinnig“ (W 1, 54). Vom Standpunkt der wissenschaftlichen Kategorien, die ihm zu

Gebot stehen, müssen die Visionen als Symptome einer Geisteskrankheit qualifiziert werden. Erst als er sich dem Sog der Bilder überlässt und die Schwelle zu Strauchs visuellem Denken übertritt, werden ihm die Begriffe obsolet: „Da mir der Begriff des Wahnsinns nicht klar ist, [...] kann ich nicht sagen ob Ihr Bruder wahnsinnig ist“ (W 1, 325). Die Kategorien wissenschaftlicher Sprache prallen am Casus Strauch ab – ein Krankenbericht kommt nicht zustande. Im psychiatrischen Lehrbuch, welches der angehende Arzt zu Rate zieht, ist Strauchs „Krankheit“ bezeichnenderweise nicht aufzufinden (W 1, 172). Es lassen sich keine wissenschaftlichen Termini für Strauchs Bildersprache finden, allenfalls ist sie in Sprachbildern zu erfassen: Der Maler spreche in einer „Herzmuskelsprache“ (W 1, 146), deren sprachliche Qualitäten jedoch sogleich in Abrede gestellt werden: „Ist das denn auch noch Sprache?“ (W 1, 146).

Die Versuche der sprachlichen, begrifflichen und diskursiven Einhegungen von Strauchs inneren Bildern sind damit ergebnislos geblieben, der Famulant konstatiert schließlich: Mit Messer und Skalpell kann man bei Strauch nichts ausrichten. In seinem Auftrag ist er somit gescheitert: etwas „Unerforschliches zu erforschen“ (W 1, 7), erkennen zu wollen, was sich rationaler Erkenntnis und begrifflicher Kategorisierung entzieht. Strauch lebe in einer „begriffslosen Begriffswelt“ (W 1, 324), ihm sei ein „vor-begriffliches Denken“, ein „der verstandesmäßigen Klarheit entronnenes Vor-Wissenschaftsdenken“ (W 1, 318) eigen. Damit gibt der Famulant einen Hinweis auf ein archaisches, prä-logisches Denken, das der Begriffssprache vorgelagert und bildlich organisiert ist. Zu diesem ist der Maler unterwegs, wenn er die Wälder von Weng durchmisst und dabei die Stadien der „Menschengeschichte“ (W 1, 56) bis zur „Urgeschichte“ (W 1, 26) durchläuft. Hier tritt Strauch nicht nur vor die Vernunft, sondern auch vor eine Sprache zurück, deren Bedeutungen ihm fragwürdig geworden sind: „Zeichen von was, weiß niemand“ (W 1, 14). Mit seinem Maler legt Bernhard Spuren eines vor-sprachlichen Denkens frei, dessen Restbestände in Träumen und Visionen aufbewahrt sind. Strauchs Visionen unterhalten eine untergründige Beziehung zu menschengeschichtlich früheren Zuständen des Bewusstseins, die als phylogenetische Relikte weiterhin präsent sind und eine tiefere Wirklichkeitsschicht erlebbar machen, die jenseits der logisch verfassten Begriffssprache liegt. Als Künstler hat Strauch zu ihr einen privilegierten Zugang: Sein Bilderdenken ist ein experimenteller Regress in vor-sprachliche Ausdrucksformen, in den Bereich des Vor-Symbolischen, Imaginären, in dem die künstlerische Einbildungskraft regiert und träumend und visionär über das begrifflich Abgesicherte hinausweist.

FAZIT

In *Frost* entwirft Bernhard eine Anthropologie der inneren Bilder und erkundet die bizarre Welt der Träume, Visionen und Phantasien. Bernhard interessiert die mit visionärer Bildhaftigkeit verbundene Erlebnisqualität, die den Menschen mitsamt seinem Körper und seinen Sinnen einbegreift. Mit dem Visionären geht die Aufwertung von Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Imagination einher. Indem deren Erkenntnispotential dem logischen Denken an die Seite gestellt wird, steht letztendlich der Mensch als untrennbare Einheit von Empfinden und Erkennen, Körper und Seele, Sinnlichkeit und Vernunft zur Disposition. Damit schreibt sich *Frost* in den anthropologischen Diskurs ein, der seit dem 18. Jahrhundert immer wieder das rationalistische Weltbild zurechtrückt und den Blick auf den ‚ganzen Menschen‘ freigibt. An den inneren Bildern Strauchs werden damit anthropologische Fragen verhandelt und literarisch ausgestaltet.

Wenn dem Visuellen eine eigene Erkenntnisleistung jenseits des begrifflich aufbewahrten Wissens zugeordnet wird, zielt Bernhard auf eine Rehabilitierung nicht-diskursiver Formen von Erkenntnis. Träume und Visionen werden als künstlerische Artikulations- und Erkenntnisform gegenüber der Sprache ins Recht gesetzt, mit ihrer visuellen Evidenz erinnern sie daran, dass auch jenseits von Vernunft und begrifflich organisiertem Wissen Erkenntnis möglich sein kann. Bernhards Maler denkt im Visuellen und versteht die Welt in Bildern (Belting 11). An der Grenze zum Sagbaren verortet, werden die endogenen Bilder zum Grenzphänomen des Sprachlichen (vgl. Pfothner, „Hofmannsthal“ 3), in ihnen behauptet sich das freie Fluten der künstlerischen Einbildungskraft, die sich gegen die Ordnungen der Sprache stemmt. Vom ‚Blickpunkt‘ des Bildlichen aus und von der künstlerischen Imagination angetrieben, vollziehen sie eine Arbeit an der Doxa, dem sprachlichen Logos und dem symbolischen System der Sprache. In den literarischen Inszenierungen der inneren Bilder formiert sich eine zum Visuellen hin entgrenzte Sprache, die nicht logisch und begrifflich verfasst ist, sondern synästhetisch, sinnlich und körperbezogen. Mit seinem Maler Strauch ist Bernhard damit unterwegs zu einer Sprache, die im Visuellen operiert und das Denken aus dem Korsett der Begriffssprache befreit: einer Sprache in inneren Bildern, für die es keinen Begriff gibt und für die die Bezeichnungen des Traums, der Vision oder Phantasie nur Hilfsbegriffe sein können. Damit gilt Bernhards Entwurf auch den Bildpotenzen der Literatur – hier stößt das Denken in Sprache an seine äußersten Grenzen, das Wort weicht dem Bild. So gewinnt Bernhard dem

anthropologischen Phänomen der inneren Bilder ein poetologisches Potenzial ab, das literarisch produktiv gemacht werden kann.

Indem sie die erstarrten begrifflichen Konventionen des Weltbezugs aufweichen, entfalten die Träume und Visionen ihre welterschließende Kraft: Sehen wird zur gesteigerten Schau, in der sich die ganze Unausdrückbarkeit des Daseins manifestiert. Strauchs Visionen vom Schrecken der Welt markieren die Schwelle zum Unsagbaren und sind Grenzerweiterungen der Sprache ins Unsägliche hinein. Wenn in *Frost* eine Poetologie der inneren Schau entwickelt wird, steht damit auch die visionäre Utopie einer dichterischen Sprache auf dem Prüfstein, die sich vom Zwang zur Kommunikation entbindet und sich selbst genügt. Hier wird der poetologische Traum von einer absoluten und autonomen, letztlich utopischen Sprache geträumt, die in inneren Bildern zum Ausdruck drängt, einem Sprechen jenseits der Sprache, ohne die Netze des Diskurses und der Begriffe darüber auszuwerfen, das den Logos der Sprache dementiert und nicht in diese übersetzbar ist. Mit dieser diskursiv nicht einholbaren Sprache, welche die Wissenschaftssprache zersetzt und von dieser mit dem Stigma der Verrücktheit belegt wird, wird eine radikal künstlerische Existenz entworfen, die als kommunikative Lähmung in einer begrifflich verfassten Welt entfaltet wird. Der Text zeichnet damit die Aporien eines am Visuellen konturierten dichterischen Sprechens, das ins Sinnlose abzugleiten droht – eines inkommensurablen poetischen ‚Malens‘ in Worten, das nicht mehr mitteilbar ist.

LITERATUR

- Alt, Peter-André. *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. C. G. Beck, 2002.
- Belting, Hans. *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. W. Fink, 2001.
- Bernhard, Thomas. „Frost“. *Werke in 22 Bänden*. Bd. 1, hrsg. von Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler, Suhrkamp, 2003 (Sigle W 1 mit der Seitenangabe).
- Höller, Hans. *Der unbekannte Thomas Bernhard*. Korrektur, 2014.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke, 1939.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Suhrkamp, 1991.
- Košeniina, Alexander. *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Akademie Verlag, 2008.
- Kremer, Detlef. „Ekphrasis. Fensterblick und Fotografie in Thomas Bernhards später Prosa“. *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, hrsg. von Franziska Schöblier und Ingeborg Vilinger, Königshausen & Neumann, 2002, S. 191-207.

- Pfabigan, Alfred. „Frost als zeitgeschichtliche Quelle: Versuch einer Parallelektüre des Bernhardschen Erstlings und der Unfähigkeit zu trauern von Alexander und Margarete Mitscherlich“. *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam*, hrsg. von Pierre Béhar und Jeanne Benay, Röhrig, 2001, S. 75-90.
- Pfotenhauer, Helmut. *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*. J.B. Metzler, 1987.
- Pfotenhauer, Helmut. „Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900“. *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, hrsg. von ders., Wolfgang Riedel u. Sabine Schneider, Königshausen & Neumann, 2005, S. 1-18.
- Pfotenhauer, Helmut. Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. „Einleitung“. *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, hrsg. von ders., Wolfgang Riedel und Sabine Schneider, Königshausen & Neumann, 2005, S. VII-XVII.
- Roloff, Volker. „Zum Traumdiskurs in surrealistischen Filmen, Texten und Bildern“. *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. von Bernd Dieterle, Gardez!, 1998, S. 145-156.
- Schings, Hans Jürgen, Hrsg. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992. J.B. Metzler, 1994.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Sonderzahl, 1997.
- Schneider, Sabine. „Farbe, Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig“. Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal“. *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, hrsg. von ders., Wolfgang Riedel und Sabine Schneider, Königshausen & Neumann, 2005, S. 77-102.

„CZY JEST TO JESZCZE JĘZYK?“
 – WIZUALNOŚĆ JAKO WYKRACZANIE POZA RAMY JĘZYKA POJĘĆ
 W POWIEŚCI THOMASA BERNHARDA *MRÓZ*

Streszczenie

Artykuł analizuje delimitacje języka w powieści *Mróz* Thomasa Bernharda. Jego bohater, malarz Strauch, porzucił sztukę i oddaje się fantazjom i marzeniom. W literackich inscenizacjach tej imaginatywnej produkcji obrazów rozwijana jest antropologia wewnętrznych obrazów, które sprzeciwiają się logicznemu porządkowi języka pojęciowego. Bernhard przedstawia koncepcję wizjonerstwa, która kwestionuje wyłączną słuszność kategoryzacji pojęciowej i daje pod rozwagę możliwość specyficznego poznania wizualnego. Powstają obrazy czystej wizualności, które wymykają się komunikacji językowej i przypominają o bezsłownym doświadczeniu wizualnym. Strategie wizualizacji Bernharda są przedstawiane i uwidocznione w ich dyskursywnych powiązaniach z pytaniami antropologicznymi.

Słowa kluczowe: Thomas Bernhard, *Mróz*, antropologia, obrazy wewnętrzne, wizualność.

“CAN IT STILL BE DESCRIBED AS LANGUAGE?”:
VISUALITY AS A SURPASSING OF THE BOUNDARIES OF LANGUAGE
IN THOMAS BERNHARD’S NOVEL *FROST*

S u m m a r y

This article explores the delimitation of language in Thomas Bernhard’s novel *Frost*. The protagonist, the painter Strauch, has given up his art and is indulging himself in his fantasies and dreams. The literary presentations of this imaginative production unfold as an anthropology of inner images which are set against the logical order of language. Bernhard develops a concept of the visionary which questions the sole validity of notional categorisations, and discusses the possibility of specific visual cognition. There emerge tableaux of pure visibility which are beyond verbal communication and are reminiscent of wordless visual experiences. Bernhard’s strategies of visualisation are presented and revealed in their discursive interrelationship with anthropological questions.

Keywords: Thomas Bernhard; *Frost*; anthropology; inner images; visibility.