

„Medizinisch gesehen, nichts“ – Über die Krankheit in Thomas Bernhards Romandebüt *Frost*¹

Liu Dongyao
(Beijing)

Kurzzusammenfassung: *Frost* ist das Romandebüt des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard, mit dem er den Grundstein für seinen späteren Ruhm legte. Dieser Beitrag stellt die Krankheit des Protagonisten, welche sich als roter Faden durch die Handlung zieht, in den Mittelpunkt. Seine Krankheit verweist auf die Abweichung von der Norm, er wird von der Masse ausgeliefert und als krank diagnostiziert. Hieran ist der sozialkritische Aspekt der Krankheit gebunden. Die Diskrepanz zwischen dem kranken Maler und den angeblich gesunden Dorfleuten zeigt sich als Gegenüberstellung von kritischem Geist und instrumenteller Vernunft. Nicht zuletzt gilt die Krankheit als eine künstlerische Stilisierung. In dieser literarischen Auseinandersetzung mit Krankheit wird postuliert, dass die Krankheit zur Erkenntnis beiträgt, indem sie einen Zugewinn an Reflexionsmöglichkeiten ermöglicht.

1. Einleitung

Mit seinem Romanerstling² *Frost* (1963) legte Thomas Bernhard (1931-1989) den Grundstein für seine Berühmtheit als Schriftsteller. Angenommen im Oktober 1962 vom Insel Verlag und im darauffolgenden Mai veröffentlicht wurde dieses Werk „zum erhofften durchschlagenden Erfolg“.³ Doch die Rezeption war nicht einheitlich, sondern reichte von begeisterter Zustimmung bis hin zu schroffer Ablehnung. Das Umstrittene lässt sich sowohl auf das erzählerische Merkmal als auch auf die Motive von Bernhard zurückführen. So fasste Marcel Reich-Ranicki zusammen: „Was immer der Österreicher Thomas Bernhard erzählt, es sind Krankheitsgeschichten. [...] Seine Szene bevölkern Psychopathen und Neurastheniker, Verbrecher und Wahn-

¹ Der vorliegende Beitrag wird von „the Fundamental Research Funds for the Central Universities“ (FRF-TP-20-028A2) und „the Youth Teacher International Exchange & Growth Program“ (QNXM20210053) gefördert.

² Bzw. Prosatext, um dem Autor zu entsprechen. Siehe Thomas Bernhard: „Ich habe nie einen Roman geschrieben, sondern einfach mehr oder weniger lange Prosatexte, und ich werde mich hüten, sie als Romane zu bezeichnen, ich weiß nicht, was das Wort bedeutet.“ Jean-Louis de Rambures: Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften, in: Sepp Dreissinger (Hg.), Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra 1992, S. 104-113, hier S. 107.

³ Joachim Hoell, Thomas Bernhard. München 2000, S. 75.

sinnige, Mörder, Selbstmörder und Sterbende. Finster und drohend ist das Personal dieser Epik, unheimlich und bedrückend die hier entworfene Welt.“⁴ Eigentlich wurde das typisch Bernhardische schon in *Frost* festgelegt. Nach der ‚Ein-Buch-These‘ wurden Bernhards weitere Romane nämlich als bloße Versuche der Annäherung an seinen Erstling gesehen, und dass er Zeit seines Lebens ein- und dasselbe Buch geschrieben habe, nur in unterschiedlichen Variationen.

Zu fragen ist nun: Um was für eine „Krankheitsgeschichte“ geht es in *Frost*? Der Ich-Erzähler des Romans ist ein junger Medizinstudent. Er macht seine Famulatur bei dem Chirurgen Strauch und erhält von ihm den Auftrag, dessen Bruder, den ehemaligen Maler Strauch, welcher als Schwerkranker und Verrückter angesehen wird, zu beobachten, über eine „präzise Beobachtung“⁵ ein exaktes Protokoll aufzuschreiben und dem Chirurgen zu berichten. Der Famulant hält seine Begegnung mit dem Maler und die Beobachtungen über ihn in Tagebucheinträgen und Briefen an seinen Auftraggeber fest. Das macht die äußerliche Form⁶ sowie die grobe Handlung des Romans aus. Die drei Figuren, ein Patient, ein Chirurg und dazwischen ein Famulant, aus deren Interaktionen und Geschichte der Roman entsteht, sind hauptsächlich durch die Krankheit des Malers verbunden. Nach Dana Pfeiferová handelt es sich bei *Frost* um das „Protokoll einer Todeskrankheit“,⁷ denn der äußere Aufbau des Romans ist mit seinem protokollarischen Charakter einer medizinischen Berichtserstattung ähnlich, in welcher der Famulant vor allem die Monologe des Malers zitiert und dessen Verhalten dokumentiert. Alle Aufmerksamkeit wird dem Protagonisten – dem Maler Strauch – und konkret seiner Todeskrankheit geschenkt. Doch um was für eine Todeskrankheit geht es und was für eine Rolle spielt die Krankheit? Darauf wird im Folgenden eingegangen.

2. „Alles ist eine Schmerzvorstellung“ – Die Krankheit des Malers

„In mir ist nichts ohne Schmerz“,⁸ so offenbart der Maler. Als Schattenseite des Wohlbefindens lässt sich der Schmerz normalerweise als das auffälligste Symptom der Krankheit bezeichnen. Durch die bitterlichen Beschwerden

⁴ Marcel Reich-Ranicki, Konfessionen eines Besessenen, in: *Die Zeit*, 28.4.1967, Nr. 17.

⁵ Thomas Bernhard, *Frost*. Frankfurt a. M. 2003, S. 12.

⁶ Bemerkenswert ist allerdings, dass der Handlungsrahmen des Romans nicht nur aus durchnummerierten 27 Tagebucheinträgen und sechs Briefen besteht, sondern zudem noch einige mit Überschriften versehene Abschnitte einzelner Tagesberichte eingefügt sind.

⁷ Dana Pfeiferová, *Angesichts des Todes*. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien 2007, S. 92.

⁸ Thomas Bernhard, *Frost*, a. a. O., S. 48.

des Malers wird das wesentliche Symptom seiner Krankheit – der ununterbrochene, ungeheuerliche und überall-verbreitete Schmerz – exemplarisch dargestellt. Obwohl der Maler immer wieder behauptet, dass seinen ganzen Körper verschiedene Schmerzen quälen, lässt sich ein wesentlicher Schmerz erkennen: „Ein so unvorstellbarer Schmerz ist es, der von meinem Kopf ausgeht, daß ich es gar nicht sagen kann.“⁹ Meistens an Kopfschmerzen leidend, vergleicht der Maler den Kopf oft mit einem „Vernichtungswerk“¹⁰ und sieht ihn gleichzeitig als Quelle aller Schmerzen an. Allerdings handelt es sich in den Augen des Famulanten lediglich um „eine ganz gewöhnliche Schleimbeutelentzündung, [...] die von seinem gestrigen Gewaltmarsch durch den Hohlweg herkommt.“ Medizinisch gesehen sei es „ungefährlich“, habe „nichts mit seinem Gehirnschmerz zu tun“ und sei daher „nichts“.¹¹ Da die Diagnose den entsetzlichen Schmerzen des Malers widerspricht, versucht der Famulant erneut, sich ans Fachbuch zu wenden:

Ich lese, [...] in dem Buch von Koltz, das die Gehirnkrankheiten erläutert, aber die Krankheit, die der Maler hat, die eine Gehirnkrankheit ist – was sonst? –, ist in dem Buch von Koltz nicht verzeichnet. Und das ist ein ganz neues Buch, von einem der ersten Wissenschaftler. Frisch aus Amerika.¹²

Der menschliche Körpermechanismus ist in der Betrachtungsweise der Medizin einer Maschine ähnlich. Wird jemand als krank diagnostiziert, sucht der Mediziner innerhalb der Maschine nach Ursachen. Wenn ein Bestandteil der Maschine versagt und die normale Funktion der Maschine verhindert ist, liegt der Fehler in der Maschine mit ihren Teilen. Dass der erstklassige medizinische Wissenschaftler in seiner neuesten Studie nichts über Malers Krankheit geschrieben hat, weist darauf hin, dass Malers Kopfschmerzen über die Grenze der physischen Krankheit hinaus gehen. Das erklärt allerdings nicht, warum der Maler stets als Kranker behandelt wird.

In den Augen der Dorfleute in Weng ist der Maler ungewöhnlich: „Der Herr Kunstmaler ist eine Ausnahme“,¹³ meint die Wirtin; „Ich hab immer gewußt, daß mit dem Maler was nicht in Ordnung ist“,¹⁴ so der Wasenmeister. Maler Strauch gehört offensichtlich nicht zur Masse. Er lebt vollständig allein und hat sich in einem heruntergekommenen Gasthaus zurückgezogen, im entfernten und dünn besiedelten Weng. Dass er immer einen Stock dabei hat, um „Menschen abzuwehren“,¹⁵ verweist auf sein Misstrauen gegen

⁹ Ebenda, S. 336.

¹⁰ Ebenda, S. 303.

¹¹ Ebenda, S. 52.

¹² Ebenda, S. 172.

¹³ Ebenda, S. 10.

¹⁴ Ebenda, S. 50.

¹⁵ Ebenda, S. 12.

die anderen. Dennoch distanziert er sich nicht nur von Fremden, auch von einigen seiner Familienmitglieder schottet er sich ab. Mit seinem Bruder, dem Chirurgen, hatte er über 20 Jahre keinen Kontakt mehr. Dass sich der Maler von den anderen distanziert, hat mit seiner überhöhten Sensibilität zu tun:

Augen, Mund und Ohren sind bei mir so empfindlich; weil sie so groß sind, verursachen sie mir auch so großen Schmerz. [...] ganz gleich, womit und wo ich damit in Berührung komme, es schmerzt mich, es tut mir weh. [...] Jeder Gegenstand, den ich sehe, tut mir weh. Jede Farbe, die ich anschauen muß. Jede Erinnerung, die auftaucht, alles, alles.¹⁶

Vermittels seiner übersensiblen Sinnesorgane kommt der Maler mit seiner Umgebung in Berührung. Die Welt ist in seinen Augen lediglich Finsternis, „Gekläff des Weltuntergangs“,¹⁷ Kälte und „Geruch der Verkommenheit“¹⁸. Er übt Kritik an allem, an der Großstadt, Industrie, Medizin, Politik, Religion, Technik, Wissenschaft, am Krieg, an Verbrechern und an den Menschen, wie beispielsweise am Arzt, Juristen, Lehrern und am Weiblichen. Seine absurd negative Sprachform zeigt deutlich sein extrem negatives Verhalten gegenüber seiner Umwelt. Der Famulant ist – zusammen mit uns Lesern – seinem ununterbrochenen, fragmentarischen und verschachtelten Monolog unausweichlich ausgesetzt, wobei die Kursivierung, Versalien und Auslassungszeichen die Verständlichkeit zusätzlich erschweren. Augenfällig ist sein superlativischer Gebrauch der Sprache. Begriffe wie „alles“, „nichts“, „nie“ oder „immer“ sind wesentliche Bestandteile des Vokabulars des Malers und verdeutlichen eine übertriebene Perspektive. Seine Existenzenerfahrungen haben ihm entsetzliche Schmerzen zugefügt und deswegen bleibt ihm nichts anders übrig, als aus der Gesellschaft auszusteigen.

Erwähnenswert ist hier, dass die Forschungsliteratur einige Versuche enthält, das Verhalten des Malers medizinisch zu kategorisieren. Manfred Mixner bestimmte die Krankheit des Malers „etwa als wahnhaft-schizoide Solipsismus mit depressivem Grund-Thema“,¹⁹ während Monika Kohlhage, eine damalige Medizindoktorandin, beim Maler eine „abnormale Persönlichkeit mit paranoid-halluzinatorischem Syndrom“ diagnostizierte.²⁰ In beiden Fällen wurde die symbolische sowie sozialkritische Bedeutung der

¹⁶ Ebenda, S. 302.

¹⁷ Ebenda, S. 161.

¹⁸ Ebenda, S. 57.

¹⁹ Manfred Mixner, „Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist“. Der Roman „Frost“ von Thomas Bernhard, in: Kurt Bartsch (Hg.), In Sachen Thomas Bernhard, Königstein / Ts. 1983, S. 42-68, hier S. 48 ff.

²⁰ Monika Kohlhage, Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard. Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte. Herzogenrath 1987, S. 107.

Krankheit nicht ausreichend berücksichtigt. Die Krankheit des Malers ist die Folge seiner sensiblen und kritischen Natur sowie der Inkompatibilität zwischen ihm und seiner Umgebung. Weil er sich anders als die Masse benimmt, wird er als „krank“ verurteilt. „Krankheit“ wird in diesem Sinne zu einer Bezeichnung für einen von der Masse ausgegrenzten Außenseiter. Als ein schwer kranker und stets kritisierender Künstler verkörpert der Maler Strauch den wesentlichen Charakter des Bernhardischen „Geistesmenschen“. Gregor Thuswaldner zufolge ist das auffälligste Charakteristikum dieses Menschentypus dessen angeschlagener physischer und psychischer Zustand; ein solcher Geistesmensch ist einerseits krank oder körperlich schwach und andererseits mit Kunst intellektuell beschäftigt, lässt sich in erster Linie von seinen Gefühlen leiten und ist insofern unberechenbar.²¹ Sowohl Mixner als auch Kohlhage legten bei dem Maler medizinische Maßstäbe an. Aber laut der Weltgesundheitsorganisation (WHO) ist Gesundheit „ein Zustand des vollständigen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlergehens und nicht nur das Fehlen von Krankheit oder Gebrechen.“²² Infolge dieser Definition ist eine vollkommene Gesundheit unrealistisch und niemand kann sich als „vollständig gesund“ beurteilen. Über die Allgemeingültigkeit und die Relativität der Krankheit stellte der vom Maler am meisten verehrte Philosoph Blaise Pascal folgendes fest: „Die Menschen sind so notwendig verrückt, daß nicht verrückt sein nur hieße, nach einer anderen Art von Verrücktheit verrückt zu sein.“²³ Auf den Maler angewendet besagt dies: Während die Dorfleute den Maler für verrückt halten, betrachtet der Maler seine Umgebung auch als morbid. – Die symbolische Krankheit weist hier auf die Diskrepanz hin.

3. „Die Todeskrankheiten sind eine exotische Landschaft“ – Weng als Mikrokosmos für die todeskranke Welt

Der Aufenthalt in Weng ist eigentlich auf einen freiwilligen Rückzug des Malers aus dem zivilisatorischen Kosmos zurückzuführen, denn als Kind ist er bei seinen Großeltern auf dem Land aufgewachsen.

Die Eltern kümmerten sich wenig um ihn, mehr um den ein Jahr älteren Bruder, von dem sie alles erwarteten, was sie von ihm nicht erwarteten: eine

²¹ Vgl. Gregor Thuswaldner: „Morbus Austriacus“ – Zur Österreichkritik bei Thomas Bernhard. Eine Dissertation in der Deutsch-Abteilung an der Universität North Carolina in Chapel Hill 2002, S. 87.

²² Verfassung der Weltgesundheitsorganisation, in: <http://www.admin.ch/ch/d/sr/i8/0.810.1.de.pdf>, letzter Zugriff: 06.04.2021.

²³ Zitiert nach: Dietmar Kamper: Wahnsinn, in: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Beltz, Weinheim / Basel 1997, S. 906-912, hier S. 907.

geregelte Zukunft, überhaupt Zukunft. Mehr Liebe und mehr Taschengeld hatte sein Bruder immer bekommen. Wo er sie enttäuschte, enttäuschte sein Bruder sie nie.²⁴

Die Kindheitserinnerungen haben dazu beigetragen, dass der Maler aufs Land zu fliehen pflegt, wann immer er sich in einer Großstadt unwohl fühlt. Während des Kriegs suchte er zum ersten Mal Zuflucht in Weng. Ungefähr zwei Jahrzehnte danach flüchtete er aus der „tote[n], größenwahnsinnige[n] Hauptstadt“²⁵ ins gesellschaftlich und kulturell unbedeutende Dorf. Dennoch ist hier eher ein Mikrokosmos der Außenwelt zu finden, was dem Maler ununterbrochene Schmerzen zufügt. Weng wird zu einem szenisch verdichteten Beispiel für Werteverlust und moralischen Verfall gemacht – „hier ist alles morbid“.²⁶ Statt ein schützender Ort zu sein, ist Weng die äußerste Konzentration der krankhaften Welt. Tatsächlich ist in der Gemeinde Weng beinahe jeder mit Krankheit verknüpft. „Läuse hätten die Kinder, die Erwachsenen den Tripper, die das Nervensystem zeitweise ganz ausschaltende Syphilis“.²⁷ Auffallend ist, dass hier eine regional-typische Krankheit grassiert: die Tuberkulose. „Das Tal ist berüchtigt wegen seiner Tuberkulosefälle. Hier finden Sie alle Tuberkuloseformen: die Hauttuberkulose, die Gehirntuberkulose, die Darmtuberkulose“.²⁸ Eigentlich soll dieses Taldorf als naturverbunden, als eine überirdische Idylle, ein Ausweg aus der naturfernen und künstlichen Stadt gesehen werden, aber Weng wird als hässlich, gesundheitsschädlich und sogar lebensgefährlich beschrieben. Hier wird der Gegensatz zum *locus amoenus* geschildert; und statt ein Erholungsort zu sein, kann man den Ort Weng als *locus terribilis* bezeichnen.

Als „Friedhof“, „Sarg“ und „Vorübungen auf den Tod“²⁹ wird das Dorf vom Maler erbarmungslos getadelt; „Weng ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe“,³⁰ so beschreibt der Famulant seinen ersten Eindruck. Die Landschaft ist für ihn so unerträglich, „daß auf die Dauer Menschen verrückt werden“.³¹ Die Unbewohnbarkeit hat hauptsächlich zwei Gründe, nämlich den ehemaligen Krieg und den Modernisierungsprozess. „Der letzte Krieg hat die Landmenschen ruiniert“,³² den Dorfleuten nicht nur Brutalität beigebracht, sondern auch Gleichgültigkeit. Das Motiv des Schlachthauses impliziert neben der Gewalttätigkeit und Unersättlichkeit auch die Ent-

²⁴ Thomas Bernhard, Frost, a. a. O., S. 33.

²⁵ Ebenda, S. 120.

²⁶ Ebenda, S. 162.

²⁷ Ebenda, S. 71.

²⁸ Ebenda, S. 158.

²⁹ Ebenda, S. 178.

³⁰ Ebenda, S. 10.

³¹ Ebenda, S. 11.

³² Ebenda, S. 162 f.

fremdung der Mitmenschen als seelenlose und fleischliche „Totenmasken“.³³ Der Maler ist jedoch der Einzige, für den „jeder Geruch [...] an ein Verbrechen gekettet [ist], an eine Mißhandlung, an den Krieg, an irgendeinen infamen Zugriff“,³⁴ während die Einwohner sowohl über den Krieg in der Vergangenheit als auch über die Gewalttätigkeiten in der Gegenwart hinwegsehen. Auch wenn das genaue Kriegsgeschehen im Text ausgeblendet und der politisch-historische Hintergrund des Kriegs nicht angesprochen wird, spielen die entsprechende Beschreibung sowie die bittere Erinnerung auf den Zweiten Weltkrieg an. Gregor Thuswaldner zufolge ist Weng symptomatisch für die Nachkriegszeit in Österreich.³⁵ Einen ganz konkreten Zusammenhang zwischen dem namenlosen Kraftwerk im Roman und dem damals tatsächlich existierenden Kraftwerk Kapurn stellt Thuswaldner her. Nach ihm werde Kapurn als ein „Mythos des Wiederaufbaus“ gewertet, habe „Titanarbeit“ gefordert, sei ein „Nahkampf der Maschinen gegen das Urgestein“ gewesen und „in den fünfziger Jahren als Meisterwerk des Fortschritts in Österreich gefeiert worden“.³⁶ Die Rationalität der Modernisierung wird im Text lediglich vom Maler in Frage gestellt, während sich die meisten Dorfbewohner einig sind, dass sich damit der erhoffte Wohlstand verwirklichen lässt. Der den Bau des Kraftwerks leitende Ingenieur mit 200 Arbeitern unter seiner Leitung ist ein Vertreter der modernen Technik und behauptet beispielsweise: „Je mehr Kraftwerke noch entstehen, desto glücklicher wird unser Land sein.“³⁷ Durch den festen Glauben an den Sieg des Fortschritts verdient er sein Brot und erzeugt Hoffnung. Gleichzeitig verliert er allmählich Phantasie, Gefühle und Kritikfähigkeit, welche der Maler hingegen besitzt. Im Verlauf der Handlung erhält keine Figur einen Eigennamen – mit Ausnahme des Malers G. Strauch. Der Chirurg, Famulant, Wasenmeister, Lehrer, Kraftwerksbauer, die Wirtin und so fort finden alleamt ihre Benennungen nur mittels ihrer Tätigkeit und werden auf ihre gesellschaftliche Rolle reduziert. Sie sind nur „vom Stumpfsinn gelenkte Berufsträger“.³⁸ Die Individuen werden standardisiert, verfügen nicht mehr über einen individuellen Charakter und verlieren sich „in die Charakterlosigkeit“.³⁹

Der Maler ist „ein Spaziergängertypus“.⁴⁰ Als ein umherschauernder und ziellos wandelnder Spaziergänger beobachtet er beim Gehen seine Existenzumgebung auf kritische Weise. Insofern steht der Maler als ein Einzel-

³³ Ebenda, S. 264.

³⁴ Ebenda, S. 56.

³⁵ Vgl. Gregor Thuswaldner: a. a. O., S. 77.

³⁶ Ebenda, S. 57.

³⁷ Thomas Bernhard, Frost, a. a. O., S. 99.

³⁸ Ebenda, S. 85.

³⁹ Ebenda, S. 190.

⁴⁰ Ebenda, S. 13.

gänger im Gegensatz zur Masse, die sich gerne auf der Einbahnstraße des Fortschritts im Sinne von Walter Benjamin befindet. Der Betrachtung der Masse widmet sich der Maler in einem seiner Monologe: „Wie sich die Menge immer mehr zur Masse zusammenrottet, wie von ihr Entsetzten, dann plötzlich aber Gewalt ausgeht [...] Von der Menge geht eine krankhafte Sucht auf einen über, ihr angehören zu wollen, ihr angehören zu müssen.“⁴¹ Unter der Masse ist man unauffällig wie jeder andere, dabei wird die Gefahr ausgesetzt, anormal zu sein. Als ein Geistesmensch wird der Maler ausgesetzt. Seine übersensible Sinneswahrnehmung und extreme Kritik an allem machen ihn anormal und daher in den Augen anderer „krank“. Man hält Distanz zum Kranken, was wiederum den Weg zu einem tieferen Verständnis verstellt. So bildet sich ein Teufelskreis, aus dem heraus jegliche Heilungschance unerreichbar scheint. Der Maler weiß, dass seine Krankheit „unheilbar ist“.⁴² Auch aus medizinischer Sicht scheint diese Angelegenheit schwierig zu sein: Im Brief an den Chirurgen bemerkt der Famulant, dass er nicht „an Normalisierung (Heilung)“⁴³ des Malers glaubt. Die Klammer im Original verweist auf die Gleichsetzung zwischen „Normalisierung“ und „Heilung“: Da sich die Diskrepanz zwischen dem Maler und der Masse nicht auflösen lässt, ist seine Krankheit unheilbar.

Zwischenfazit: In *Frost* verfügt die Krankheit nicht nur über eine symbolische Bedeutung, sondern weist unter anderem auch einen sozialkritischen Aspekt auf. Für den Chirurgen ist der Maler krank, für die Dorfleute in Weng wird er wegen seines ununterbrochenen Monologs und seiner rücksichtslosen Kritik für wahnsinnig gehalten. ‚Wahn‘ bedeutet leer und mit mangelhaftem Verstand ausgestattet. Wahnsinn bildet eine Fehlfunktion der Vernunft aus. Auch wenn der Begriff des Wahnsinns im Laufe der Geschichte mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet und auf verschiedene Phänomene angewendet wird, ist seine Definition stets abhängig von der vorausgesetzten Bestimmung seines Gegensatzes: der Norm. Wahnsinn verkörpert nämlich den „Schatten der Norm“.⁴⁴ Die Verhaltensweisen und Ausdrucksformen der Wahnsinnigen bewegen sich trotz verschiedener Formen außerhalb der Grenzen der Norm. Dass ausschließlich der Maler von den anderen Figuren als wahnsinnig betrachtet wird, zeigt, dass alle anderen Figuren sich an einem geeigneten Kriterium für eine bestimmte Norm orientieren. Der Wahnsinn des Malers greift die herrschende Vernunft und Ordnung der Masse an. In diesem Sinne trifft sich Bernhards Auseinandersetzung mit der Krankheit und dem Wahnsinn mit den frühen Arbeiten von Michel Foucault, vor allem mit dessen *Wahnsinn und Gesellschaft*. Der Wahnsinn wird historisch und sozial konstruiert, geht mit der Entwicklung

⁴¹ Ebenda, S. 191.

⁴² Ebenda, S. 90.

⁴³ Ebenda, S. 320.

⁴⁴ Dietmar Kamper, a. a. O., S. 906.

der Naturwissenschaft und der Entmystifizierung der Natur einher. Der Konflikt zwischen dem Maler und den Dorfleuten zeigt im Grunde genommen den Unterschied zwischen dem kritischen Geist und der instrumentellen Vernunft. Die tadelnde Auseinandersetzung mit der „Linie des klaren, berechnenden Verstandes“⁴⁵ in *Frost* erinnert an die philosophische Kritik der instrumentellen Rationalität durch die Frankfurter Schule. Insofern hat die fiktive Erzählung *Frost* ihr erhellendes philosophisches Pendant in der Kritischen Theorie von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, welche die dominierende Form philosophischer Gesellschaftskritik repräsentierte, als sich Bernhard in den sechziger Jahren literarisch durchzusetzen begann. Das Krankwerden stellt das Normalsein in Frage. Überdies wird der Krankheit in der literarischen Auseinandersetzung nicht nur Aufmerksamkeit zuteil, ihr werden auch wertvolle Vorzüge zuerkannt, die leicht zu übersehen sind.

4. „Der Chirurg der Fähige. Der Maler, sein Bruder, der Unfähige“ - Hervorhebung des Sinns der Krankheit in der künstlerischen Darstellung

Die Beziehung zwischen den Brüdern Strauch ist besser als Arzt-Patient-Verhältnis zu interpretieren denn als Blutsverwandtschaft. Der Chirurg verfügt über ein medizinisches Denken, während das des Malers ein „amoralisches Zwischenreichdenken ohne eigentliche Funktion ist“.⁴⁶ Ingrid Petrasch charakterisiert in ihrer Analyse der beiden Denkart diejenige des Chirurgen als rational oder auch logisch-diskursiv, da man in der naturwissenschaftlichen Medizin nur bestimmte Gedankengänge zulasse und man nur sukzessiv in kleinen Schritten von einem Gegenstand zum anderen fortschreiten könne. Die Denkweise des Malers hingegen hält Petrasch für assoziativ.⁴⁷ Der Maler als Künstler beschäftigt sich mit „Ästhetik“ und „Träume[n]“,⁴⁸ doch der Chirurg ist „ein Feind des Zwischenreichs, der Kunst“,⁴⁹ weil sie „ohne eigentliche Funktion“, also nutzlos ist. „Was sein Bruder gemacht hat, war ihm [dem Chirurgen, LDY] immer ein Greuel. [...] Ästhetik haßt er. Ebenso Träume. Es scheint, als habe er nie gelitten“.⁵⁰ Petrasch interpretiert die Kunst als „Zwischenreich“, also ein Bereich „zwischen der irdischen Begriffswelt und der begriffslosen Wunderwelt [...] Aus dieser Zwischenstellung ergibt sich ihre Vermittlungsfunktion zwischen den beiden

⁴⁵ Thomas Bernhard, *Frost*, a. a. O., S. 315.

⁴⁶ Ebenda, S. 319.

⁴⁷ Vgl. Ingrid Petrasch, *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards*. Frankfurt a. M. 1987, S. 82.

⁴⁸ Thomas Bernhard, *Frost*, a. a. O., S. 213.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Ebenda.

Bereichen.“⁵¹ Eben die Krankheit gilt auch als eine Instanz eines Zwischenreiches und zwar zwischen Leben und Tod. Silvia Bovenschen sieht den Schmerz als „Grenze“ und „Scheitelpunkt von Leben und Nicht-Leben, von Menschlichkeit und Göttlichkeit“.⁵² Nach Bovenschen öffnet sich Kraft der Grenzerfahrungen wie Kunst, Krankheit und Schmerz der Weg zur Erkenntnis für den Maler. Allerdings besteht der Vorwurf, dass die Grenzerfahrung im Zwischenreich zu Chaos und Unordnung tendiere. Im Gegensatz dazu erfordert die Medizin eine ganz präzise Ordnung. Der Chirurg verkörpert den Verstandesmenschen. Seine chirurgische Tätigkeit nimmt ihn so in Anspruch, dass er kaum Zeit hat, tiefer oder länger nachzudenken, vielmehr muss er handeln: „Im Operationssaal wird nicht nachgedacht, nur gehandelt. Dann wird gegessen, dann geschlafen. Kaum Unterhaltung. Kaum Abwechslung. Keine Launenhaftigkeit. Also keine Schwermut. Keine bohrende Erinnerung. Keine Frauen. Fußballtot. Im Hof unten Tennis gegen Anzeichen von Fett, die nicht mehr wegzubringen sind.“⁵³ Hier darf man behaupten, dass der Chirurg auch krank ist, und zwar sozial krank, aber das fällt nicht auf, weil so was für die Masse normal ist. Im Gegensatz zum Chirurgen denkt der Maler viel nach, er träumt und phantasiert. „Phantasie ist ein Ausdruck von Unordnung“, sagt der Maler, „die Ordnung duldet keine Phantasie.“⁵⁴ Obwohl Ärzte und Künstler Schmerzen zum Gegenstand ihres Diskurses gemacht haben, unterscheiden sich Medizin und Kunst grundsätzlich voneinander. Medizin bekämpft den Schmerz; Kunst erkennt ihn an. Während die Medizin den Schmerz zum Verschwinden und in Vergessenheit zu bringen sucht, hebt ihn die Kunst wieder ins Gedächtnis und schenkt ihm Dauer und Sinn, denn Schmerz ist mehr als reine Negation.

Schmerz und das menschliche Leben gehören zusammen. „Der Schmerz ist der Stachel der Tätigkeit und in dieser fühlen wir alle erst unser Leben.“⁵⁵ Jeder soll Schmerzen haben und durch Schmerzerfahrungen werden alle im Gleichgewicht gehalten. Da sich kein Mensch Schmerzen entziehen kann, wird die Deformation der Dorfleute deutlich. Anschließend erinnert der Schmerz als *memento mori* an die „Glut der Existenz“⁵⁶ und die menschliche Sterblichkeit. Im Text macht sich nur der Maler über seine Existenz Gedanken, im Vergleich dazu sind die Dorfleute stumpfsinnig. Hinzu kommt, dass der Schmerz nach Goethe auch eine soziale Seite hat: „Uns lehrt eigener

⁵¹ Ingrid Petrasch, a. a. O., S. 87.

⁵² Silvia Bovenschen, Die Furcht vor den Nerven. Drei Kapitel über den Schmerz und die Idiosynkrasie, in: Ders., Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie. Frankfurt a. M. 2007, S. 233-265, hier S. 250.

⁵³ Thomas Bernhard, Frost, a. a. O., S. 213.

⁵⁴ Ebenda, S. 38.

⁵⁵ Dietrich von Engelhardt, Die Welt des Schmerzes. München 2007, S. 119.

⁵⁶ David Le Breton, Schmerz. Eine Kulturgeschichte. Zürich / Berlin 2003, S. 16.

Schmerz, der andern Schmerzen zu teilen“.⁵⁷ Schmerz weckt Mitgefühl für den anderen. Weil die Dorfleute sowie der Chirurg niemals mit Schmerz umgehen, bringen sie dem leidenden Maler kein Verständnis entgegen und zeigen keinerlei Sympathie. Um den leiblichen Körper besser wahrnehmen zu können, erhält der Schmerz zudem eine grundlegende Bedeutung. Durch Schmerz richtet man die Aufmerksamkeit auf seinen Körper, der normalerweise nur unbewusst anwesend ist. Der Leidende reduziert sich auf sich selbst, auf seine Umgebung sowie auf die Suche nach der Schmerzquelle. Die Schmerzen tragen dazu bei, dass der Maler sensibel ist und mehr erkennen kann. Schließlich liegt ein wesentlicher Vorteil des Schmerzes in seinem Abwehrsinn. Der Schmerz kann Menschen vor potentiellen Gefahren beschützen. Bereits in der Antike sieht man im Schmerz den „bellenden Wachhund der Gesundheit“,⁵⁸ während der Schmerz in der Moderne als ein „Indikator der Krankheit“⁵⁹ gilt. Ohne Schmerzen bemerkt man die nahende Krankheit oder ein verborgenes gesundheitliches Problem nicht. Die abgestumpften Dorfleute spüren keine Schmerzen, deswegen nehmen sie die Dissonanz mit der Umgebung nicht wahr – sei es die zerstörte Natur oder die eigene Verdinglichung. Nicht zu übersehen ist, dass an dem Famulanten evident wird, welchen Beitrag die Schmerzen zum Reflektieren leisten können. Am neunten Tag bekommt der Medizinstudent „zum ersten Mal nach langer Zeit Kopfschmerzen“, er versteht nämlich nicht, ob der Arzt als „Helfer der Menschheit“ gelten darf.⁶⁰ Ein Tag nach dem Ausbruch seiner Kopfschmerzen träumt der Famulant vom Maler, auch vom Operationssaal, wo man „das Gelächter der Ärzteschaft“⁶¹ hört. „Der Körper [des Malers, LDY] war überhaupt nicht mehr als Körper erkennbar. Es war wie ein Fleisch.“⁶² „Schließlich meinten sie [die Ärzteschaft, LDY], die Operation sei beendet und gelungen, während ich selbst glaubte, ich hätte erst alles, aufgerissen, aufgeschnitten und aufgerissen und vollkommen verkehrt zusammengenäht.“⁶³ Während der Operation wird die menschliche Würde vernachlässigt, der menschliche Körper ausschließlich als ein Stück Fleisch geschildert, als wäre er nur eine eiskalte Leiche. Dieser entsetzliche Traum erinnert an die Worte des Malers: „Die Ärzteschaft, das sind bloße Vormacher, wissen Sie! Handwerker, ja! [...] [D]ie Medizin [ist] nur eine Art oberflächliche Beruhigung der Physis und Psyche.“⁶⁴ Der junge Medizinstudent kommt zum bit-

⁵⁷ Zitiert nach: Dietrich von Engelhardt, a. a. O., S. 120.

⁵⁸ Ebenda, S. 102.

⁵⁹ Ebenda, S. 118.

⁶⁰ Thomas Bernhard, Frost, a. a. O., S. 95 f.

⁶¹ Ebenda, S. 213.

⁶² Ebenda.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Thomas Bernhard, Frost, a. a. O., S. 157.

teren Schluss: „Es wird ein kaltes, rücksichtsloses Studium sein“,⁶⁵ und beendet das Praktikum.

Wie sich ein aufschlussreiches Erkennen mit einer schmerzhaften Erfahrung verbindet, sieht man nicht nur an den Figuren auf der Handlungsebene, sondern auch im Titel des Romans. Das Wort ‚Frost‘ verfügt neben dem wörtlichen Sinn, also der Eiseskälte, noch über eine metaphorische Bedeutung: „Frühaufsteher könnten einen gnadenlosen herrlichen Frost bewundern, wenn sie fortgingen, hinaus. [...] Frühaufstehern offenbare sich die Welt in wunderbarer Deutlichkeit und Wahrheit.“⁶⁶ Die klare Luft beim Frost ermöglicht ein besseres Sehen, so wird Frost zu einer „Chiffre gesteigerter metaphysischer Erkenntnisfähigkeit“.⁶⁷ Als Kranker und Künstler ist der Maler ein Hellsichtiger. Er hat den Frost entdeckt und wird von ihm heimgesucht. Frost verbindet hier zwei Ambivalenten in einem, also eine klare Sicht und ein schmerzhaftes Gefrorensein. Wer mehr erkennen möchte, muss darunter leiden. Auch für den Famulanten sind die Kopfschmerzen ein Weg zur besseren Erkenntnis. Im Laufe der Beobachtung wird der beobachtende Student Schritt für Schritt dem Kranken ähnlich, denn er wird sensibler. Am 22. Tag bemerkte er ein Geräusch unter dem Fenster in der Nacht. Er stand auf, lauschte dem Gespräch zwischen dem Wasenmeister und der Wirtin. Die früher „harmlosen“ Geräusche und Gespräche⁶⁸ sind jetzt für ihn auffällig und zum Auslöser einer Entdeckung von Verbrechen. Überdies lernt er auch, den Frost wahrzunehmen. Am siebten Tag entgegnete der Famulant der Wirtin auf die Frage, ob ihm aufgrund der vielen Spaziergänge nicht kalt sei: „Mich friert nicht.“⁶⁹ Auch am 15. Tag während einer Wanderung mit dem Maler offenbarte der Famulant: „Mich fröstellte nicht.“⁷⁰ Am 18. Tag fror der Famulant „plötzlich“⁷¹ im Gästezimmer. Am Ende des Aufenthalts in Weng notiert er: „Es war heute der kälteste Tag, und ich schrieb ins Spital, sie sollen mir meinen Wintermantel schicken, sonst erfriere ich noch.“⁷² Leiden und Erkennen sind beide im Frost, einer Metapher für Schmerz, zu finden. Das Sinnbild von Frost geht über den Roman hinaus und wird von Bernhard als Weltschmerz empfunden.

Wir sind von der Klarheit, *aus welcher uns unsere Welt plötzlich ist*, unsere Wissenschaftswelt, erschrocken; wir frieren in dieser Klarheit; aber wir ha-

⁶⁵ Ebenda, S. 170.

⁶⁶ Ebenda, S. 43.

⁶⁷ Christian Klug, Thomas Bernhards Roman „Frost“ (1963). Problemgehalt, Erzähltechnik und literaturgeschichtlicher Standort. In: Manfred Brauneck (Hg.), Der deutsche Roman nach 1945. Bamberg 1993 (= Themen - Texte - Interpretationen, Bd. 13), S. 119-135, hier S. 126.

⁶⁸ Thomas Bernhard, Frost, a. a. O., S. 258.

⁶⁹ Ebenda, S. 64

⁷⁰ Ebenda, S. 175.

⁷¹ Ebenda, S. 233.

⁷² Ebenda, S. 332.

ben diese Klarheit haben wollen, heraufbeschworen, wir dürfen uns also über die Kälte, die jetzt herrscht, nicht beklagen. Die Wissenschaft von der Natur wird uns eine höhere Klarheit und eine viel grimmigere Kälte sein, als wir uns vorstellen können. Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. Diese Klarheit und diese Kälte werden von jetzt an herrschen.

Alles wird klar sein, von einer immer höheren und immer tieferen Klarheit, und alles wird kalt sein, von einer immer entsetzlicheren Kälte. Wir werden in Zukunft den Eindruck von einem immer klaren und immer kalten Tag haben.⁷³

Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu lautet Titel von Bernhards Bremer Preisrede im Jahr 1965, in welcher er den Rationalismus der Moderne als Klarheit wie auch als bedrohliche Gefahr charakterisiert. Diese Ambivalenz lässt sich unmittelbar auf den Charakter von Frost sowie der Krankheit beziehen.

5. Überdeutlichkeit durch vollkommene Finsternis: Die Krankheit als Bernhardische Extrem-Stilisierung

Fast alle Protagonisten leiden bei Bernhard unter Beeinträchtigungen und Schwächungen ihrer Gesundheit. Verschiedene Krankheiten treten in so außergewöhnlich verschiedenartigen Formen auf, sodass man geradezu von einer kranken Welt sprechen kann.⁷⁴ So lässt sich behaupten, dass die Krankheit ein zentrales Motiv im Gesamtwerk Thomas Bernhards bilden. Marcel Reich-Ranicki merkt dazu an:

Ihn faszinieren die dunkelsten Bereiche unserer Existenz, weil er gerade dort – und nur dort – die Antwort auf die entscheidenden Fragen zu finden hofft. Gewiß, er schwelgt im Krankhaften und häufig auch im Abstoßenden, doch soll das Pathologische das Wesen des Menschen schlechthin erkennbar machen und das Anormale die Fragwürdigkeit dessen vergegenwärtigen, was wir für normal zu halten gewohnt sind.⁷⁵

In der Außergewöhnlichkeit verbergen sich „das Pathologische“ und „die Fragwürdigkeit“. Wer mit Anomalien konfrontiert ist, wird zum Nachdenken, zur Reflexion und dann wohl auch zum Handeln und Ändern angeregt. Trotz der obigen dialektischen und sogar positiven Auseinandersetzung mit

⁷³ Thomas Bernhard, Ansprache zur Verleihung des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: Ders., *Meine Preise*. Frankfurt a. M. 2009, S. 117-120, hier S. 120. Hervorhebung im Original.

⁷⁴ Vgl. Oliver Jahraus, *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*. Frankfurt a. M. u. a. 1991. S. 91.

⁷⁵ Marcel Reich-Ranicki, *Konfessionen eines Besessenen*, a. a. O.

der Krankheit versahen einige Kritiker Bernhard auch „mit Etiketten wie ‚finsterner Schriftsteller‘, ‚Alpen-Beckett und Menschenfeind‘, ‚Katastrophendenker‘, ‚negativer Idylliker‘, ‚staatlich geprüfter Melancholiker‘, ‚Verzweiflungsvirtuose und Mißmutsmanierist‘ und ‚ins Finstere vernarrter Komödiant‘.“⁷⁶ An dieser Stelle darf man nicht vergessen, dass die Krankheit als eine literarische Stilisierung gilt. Womöglich musste Bernhard, ein von klein an selbst unter Krankheiten leidender Schriftsteller, oft über die Schattenseite der Existenz nachdenken, doch geht das Motiv der Krankheit über einen positivistischen Sinn hinaus. Auch existiert der morbide Handlungsort Weng in *Frost* tatsächlich. Er hat zwar reale Vorlagen: Weng liegt unweit von St. Veit im Pongau, der „Wenger Wirt“ ist die Vorlage für das Wirtshaus im Roman, und im Schwarzacher Krankenhaus absolvierte nicht nur der Medizinstudent seine Famulatur, sondern auch Bernhards Halbbruder Peter Fabjan um 1960.⁷⁷ Doch das dargestellte Weng lässt sich nicht mit dem realen Weng identifizieren. Carl Zuckmayer weist beispielsweise auf Bernhards „beklemmend[e] Realistik“ in der Schreibweise hin.⁷⁸ Durch eine Verwechslung von Realität und Fiktion wird ein Bernhardsch literarisches Weng konstituiert, im Einklang mit Christian Klugs Feststellung, *Frost* changiere „ständig zwischen Detailrealismus, Gleichniserzählung und Sinnbildlichkeit“.⁷⁹ Das Motiv der Krankheit gilt bei Bernhard als eine extreme Stilisierung. Sei es Verabsolutierung, Übertreibung und Absurdität der Sprache, sei es Radikalität der Kritik, alles wird ins Extreme verschoben. Die Verknüpfung vom kritischen geschichtlichen und sprachlichen Bewusstsein ist für die österreichische Literatur in den 60er Jahren charakteristisch. Im Extremen wird der Vorwurf verdeutlicht, der sich aber nicht auf einen bestimmten Gegenstand bezieht. Nach Han Ruixiang sind „[a]lle seine [Bernhards, LDY] Figuren extrem übersteigerte Fälle, die zwar mehr oder weniger an die Menschen in unserer Welt erinnern können, aber niemals mit irgendeinem gleichzusetzen.“⁸⁰ Über die Künstlichkeit erklärt sich der Autor selbst in einer literarischen Skizze genauer:

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*; in einem

⁷⁶ Raimund Fellinger, „Antworten sind immer falsch“. Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard, in: Thomas Bernhard: Eine Herausforderung; Monologe auf Mallorca. Ein Widerspruch: Die Ursache bin ich selbst. Gespräche mit Krista Fleischmann. Impresum der DVD. Frankfurt a. M. 2008, S. 4-37, hier S. 7.

⁷⁷ Joachim Hoell, a. a. O., S. 75.

⁷⁸ Carl Zuckmayer, Ein Sinnbild der großen Kälte, in: Anneliese Botond (Hg.), Über Thomas Bernhard. Frankfurt a. M. 1970 (= Edition Suhrkamp 401), S. 81-88, hier S. 83.

⁷⁹ Christian Klug, a. a. O., S. 127.

⁸⁰ Han Ruixiang, Der komische Aspekt in Bernhards Romanen. Stuttgart 1995 (= Stuttgarter Beiträge zur Germanistik, 275). S. 21.

Bühnenviereck, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie in der *natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis ist alles deutlich [...] - es ist auch mit der Sprache so. Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen* finster vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*. Es ist ein Kunstmittel, das ich von Anfang an angewendet habe. Und wenn man meine Arbeiten aufmacht, ist es so: Man soll sich vorstellen, man ist *im Theater*, man macht mit der ersten Seite *einen Vorhang* auf; der Titel erscheint, totale Finsternis langsam kommen aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter, die langsam zu *Vorgängen äußerer und innerer Natur*, gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders deutlich zu einer solchen werden.⁸¹

Die Finsternis gilt als eine übertriebene Stilisierung, sie ist künstlich, fiktiv und absurd. Bernhard versetzt seine Leser in die totale Finsternis, denn dort wird man sensibler und scharfsinniger. Krankheit, Schmerz, Frost und Finsternis gelten alle als Schattenseiten der Existenz, aber weil es auch eine künstlerische Stilisierung, einen Verfremdungseffekt im Text gibt, müssen sie auch dialektisch interpretiert werden. Es ist wohl paradox zu behaupten: In der Finsternis gewinnt man Überdeutlichkeit; gesunde Menschen müssen schließlich krank werden, um auch wieder gesund werden zu können. So sollte eine Tragödie von Bernhard gleichzeitig auch als „Komödientragödie“⁸² gelesen werden, wobei sich der Humor in seiner sarkastischen Sprache verbirgt und ein ernster Sinn in seinem scherzhaften Monolog liegt. Schon 1963 begann Bernhard mit dem Roman *Frost* sein schmerzhaftes und künstliches Lachprogramm⁸³ und zeigte die literarische sowie dialektische Auseinandersetzung mit der Krankheit.

⁸¹ Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: Ders: *Der Italiener*. Salzburg 1971, S. 144-161, hier S. 150 f. Hervorhebung im Original.

⁸² Thomas Bernhard, *Frost*, a. a. O., S. 201.

⁸³ Thomas Bernhard, *Monologe auf Mallorca*, in: ORF-Nachlese 4 / 81, S. 2-8, hier S. 3. Siehe auch: Thomas Bernhard, *Eine Begegnung*. Gespräche mit Krista Fleischmann. Frankfurt a. M. 2006, S. 28.