

## DIE GEBURT DER POESIE AUS DEM GEIST DER DISZIPLIN

Zur Ästhetik von Thomas Bernhards ›Der Kulterer‹

Von Magnus Klaue (Berlin)

Obwohl selten ausführlich interpretiert, ist Thomas Bernhards frühe, 1962 entstandene Erzählung ›Der Kulterer‹<sup>1)</sup> immer wieder als poetologischer Schlüsseltext des Autors verstanden worden. Die Geschichte des einfachen Häftlings Franz Kulterer, der sich im Gefängnis durch das nächtliche „Aufschreiben von Einfällen oder, wie er dachte, ‚geringfügigen Gedanken‘“ (93) einen scheinbar autonomen Raum ästhetischer Reflexion schafft und eine die Enge des Gefängnislebens transzendierende Freiheitserfahrung zu machen glaubt, bildet, so die einhellige Meinung der Forschung, „das poetologische Paradigma“, das in Bernhards späteren Texten variiert und transformiert werde.<sup>2)</sup> Wenngleich Bernhards charakteristische Schreib-

---

<sup>1)</sup> Zuerst veröffentlicht als ›Der Briefträger‹ in: Neunzehn deutsche Erzählungen, München o. J. [1963], S. 65–87. Eine überarbeitete Fassung, die Grundlage aller Nachdrucke ist, erschien als ›Der Kulterer‹ in: THOMAS BERNHARD, An der Baumgrenze. Erzählungen, Salzburg 1969, S. 7–53; darin weist eine Klammer am Schluss auf das Entstehungsjahr 1962 hin. Bernhard hat in ihr die Schlussequenz, die den Selbstmord des Protagonisten schildert, eliminiert. Auf die 1973/74 von ZDF und ORF produzierte Verfilmung mit Helmut Qualtinger vermag ich hier nicht einzugehen. – Vgl. THOMAS BERNHARD, Der Kulterer. Eine Filmgeschichte, Frankfurt/M. 1976. Dieser Band enthält neben dem Filmskript auch Bernhards Erzählung; aus ihm wird im Folgenden mit nachgestellter Seitenzahl in Klammern zitiert.

<sup>2)</sup> So HEINRICH ANZ, Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören. Zum poetologischen Modell in Thomas Bernhards Frühwerk am Beispiel der Erzählung ›Der Kulterer‹, in: Text & Kontext 14 (1986/87), H. 2, S. 176–184, hier: S. 177. – Schon GERHARD VOM HOFE und PETER PFAFF bringen die „Künstlerproblematik“ der Erzählung in Verbindung mit Bernhards „Entscheidung zur Schriftstellerexistenz“ (Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß, Königstein/Ts. 1980, S. 37). – JOSEF KÖNIG meint, sie zeige die „Geburt“ des Schriftstellers“ in einer „geschlossenen Gesellschaft“ („Nichts als ein Totenmaskenball“. Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards, Frankfurt/M. 1983, S. 30). – BURGHARD DAMERAU zufolge beschreibt Bernhard darin „die eigene Situation als Autor“ (Selbstbehauptungen und Grenzen. Zu Thomas Bernhard, Würzburg 1996, S. 77). – KARL FITZTHUM sieht im ›Kulterer‹ ein „Schreibverständnis“ ausgedrückt, „das auch für das spätere Werk Bernhards Gültigkeit besitzt“ (Eine Geschichte, die allen gefällt. Die Grundlegung von Thomas Bernhards Poetik in der Erzählung ›Der Kulterer‹, Erlangen 1997, S. 2).

weise in der stilistisch recht konventionellen Erzählung noch kaum ausgeprägt ist, sind die Affinitäten zwischen der Figur des Kulterer und den monomanischen Protagonisten späterer Werke tatsächlich evident. Die kahlen, geschlossenen Räume, in die diese sich zum Zweck künstlerischer oder wissenschaftlicher Produktion zurückziehen, sind in der Gefängnis-Topographie des Textes ebenso präfiguriert wie in Franz Kulterer Züge des Bernhard'schen ‚Geistesmenschen‘ vorweggenommen sind. Ob man die Kulterer-Figur deshalb kurzerhand zum Medium der poetologischen Selbstreflexion des Autors erklären kann, wie es die Forschung bis heute mit den meisten Bernhard-Protagonisten tut, ist indes nicht ausgemacht. Der Text selber legt, wie ich im Folgenden zu zeigen hoffe, eine andere Lektüre nahe. Er präsentiert Kulterer keineswegs als Verkörperung der Aporien modernen Künstlertums, sondern macht dessen Selbstverständnis, worin sich existentialistische, ästhetizistische und romantische Topoi zu einer Ideologie des sich durch pure Selbstsetzung konstituierenden ‚freien Geistes‘ verbinden, im Gegenteil zum *Problem*. Erst wenn Kulterer nicht länger als repräsentative Künstlerfigur betrachtet wird, deren Schreibversuche, über die der Text nur wenig mitteilt, als „Kunst subtil-hermetischer Machart“<sup>3)</sup> oder „existenzialistische Begründung absoluter Poesie“<sup>4)</sup> imaginiert werden, schärft sich der Blick für die wahre Problemkonstellation der Erzählung, die sich nicht auf eine poetologische Parabel reduzieren lässt. Die Gewaltigkeit solcher Reduktionen zeigt sich daran, dass das Gefängnis zum bloßen Bild für „die Grenzen der geschlossenen Sozietät“<sup>5)</sup>, Kulterers dem „Zeitvertreib“ (94) dienendes Schreiben zur „immerwährenden Reflexion“<sup>6)</sup> und Kulterer zum Wahlverwandten Kafkas<sup>7)</sup> stilisiert wird, ohne dass sich dies am Text belegen ließe. Welchen Stellenwert Kulterers an Kafka erinnernde Umdeutung seiner eingeschränkten Existenz zu einer neuen Form von ‚Freiheit‘ für die Erzählung hat, muss sich erst erweisen. Im Folgenden möchte ich versuchen, die Kunst Kulterers und seine dem Gefängnisdasein entspringende Freiheitsphilosophie als Formen von Selbstillusionierung zu deuten, die an jene Unfreiheit gekettet bleiben, die sie angeblich überschreiten. Entsprechend ist Kulterers Zusammenbruch angesichts der Entlassung am Ende der Erzählung weniger als Scheitern seines ästhetischen Absolutheitsanspruchs denn als Resultat seiner Unfähigkeit zu verstehen, die Widersprüche der eigenen sozialen Existenz zu reflektieren. Sein ästhetisches und philosophisches Selbstverständnis wird, darin nicht unähnlich der Haltung späterer Bernhard'scher ‚Geistesmenschen‘, vom Text nicht programmatisch in Anspruch genommen, sondern demontiert.

<sup>3)</sup> KÖNIG, „Nichts als ein Totenmaskenball“ (zit. Anm. 2), S. 35.

<sup>4)</sup> ANZ, *Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören* (zit. Anm. 2), S. 183.

<sup>5)</sup> KÖNIG, „Nichts als ein Totenmaskenball“ (zit. Anm. 2), S. 30.

<sup>6)</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>7)</sup> ANZ, *Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören* (zit. Anm. 2), S. 182. Anz deutet die Gleichheit der Vornamen als Verweis auf Kafka, aber auch auf Büchners ›Woyzeck‹ (S. 178).

## I.

*Gefängnis und literarische Produktion*

Dass ›Der Kulterer‹ unter anderem eine Geschichte über die Logik der modernen Disziplinargesellschaft ist, deren Strategien der ‚Abrichtung‘ Michel Foucault detailliert beschrieben hat<sup>8)</sup>, ist mehrfach bemerkt worden, ohne dass gefragt worden wäre, welche Rolle die von Foucault herausgearbeiteten Charakteristika des Gefängnisystems für die Poetologie des Textes spielen.<sup>9)</sup> Tatsächlich stellt die Erzählung das Gefängnis ganz im Sinne Foucaults als soziale Maschinerie dar, die weit über die Isolierung, Kontrolle und ‚Besserung‘ von Straftätern hinaus Wirkung entfaltet und mit anderen Institutionen verflochten ist. Ausführlich schildert der Text die Affinität des Gefängnisses zur Fabrik und zum Militär, die Foucault zufolge Kennzeichen einer „neuen politischen Anatomie“ ist, welche seit dem frühen 19. Jahrhundert den soldatischen Körper zum Leitbild ökonomischer und pädagogischer Abrichtung erhoben hat.<sup>10)</sup> Die Arbeit an den „Druckmaschinen“ (94), zu der Kulterer eingeteilt ist, dient nicht nur der Integration der Häftlinge ins Erwerbsleben, sondern auch der körperlichen Dressur durch Einübung standardisierter Gesten nach vorbestimmtem Zeitplan:

„Wer ist zum Latrindienst eingeteilt?“ fragte der Aufseher. Es meldeten sich die drei dafür Bestimmten, darunter zwei von den Neuen. „Wir fangen heute eine Stunde früher an“, sagte der Aufseher. Er kontrollierte die Arbeit, ging von einem Mann zum andern, hatte aber an diesem Tag nichts auszusetzen. Sie könnten weiterarbeiten, meinte er, und die Maschinen, die in dem Augenblick, in welchem der Aufseher hereingekommen war, sofort abgeschaltet worden waren, begannen wieder zu laufen.“ (95f.)

Die von der Fabrik wie vom Militär geforderte „*Zusammenschaltung von Körper und Objekt*“<sup>11)</sup>, die Foucault als Charakteristikum der Körperpolitik in der Disziplinargesellschaft bestimmt hat, wird explizit gemacht, wenn es zuvor heißt, dass mit dem Eintreten des Aufsehers „die Maschinen und die Häftlinge“ verstummt seien (95). Gekoppelt an die Druckmaschinen, funktionieren die Häftlinge ihrerseits wie ‚Maschinen‘ und werden durch „Zwangsverbote“ (ebenda) bestraft, sobald sie dissidente oder auch nur spontane Regungen zeigen: „Eine solche Ausfälligkeit, etwa in dem Wort ‚Schweineerei‘ gipfelnd, zog immer unmittelbare Strafverschärfung nicht nur für den, der sich einen solchen Ausdruck erlaubt hatte, sondern für die ganze Belegschaft nach sich.“ (ebenda) Der Text adaptiert hier wie auch sonst die bürokratische Diktion der Institution, die er beschreibt, wenn in amtlichem

<sup>8)</sup> MICHEL FOUCAULT, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1976. – An einer Stelle spricht Bernhards Text selbst in fast Foucault’scher Manier von der „Ordnung der Strafanstalt“ (97).

<sup>9)</sup> KÖNIG, „Nichts als ein Totenmaskenball“ (zit. Anm. 2) entdeckt Analogien zu Foucault, interessiert sich jedoch vor allem für den „symbolischen Charakter“ (S. 26) des Gefängnisses. Auch FITZTHUM, Eine Geschichte (zit. Anm. 2) spricht von der „Metapher der Haft“ (S. 5).

<sup>10)</sup> FOUCAULT, Überwachen und Strafen (zit. Anm. 8), S. 177. In diesem Kontext zeichnet Foucault die „Militarisierung der großen Werkstätten“ im 19. Jahrhundert nach (ebenda).

<sup>11)</sup> Ebenda, S. 196; Hervorhebungen M. F.

Tonfall von „Zwangsverbot“, „Ausfälligkeit“ oder „Strafverschärfung“ die Rede ist. Entsprechend stellt das Wort „Schweineerei“ nicht nur als Zeichen von Aufsässigkeit, sondern auch als Teil eines verpönten Jargons einen Regelverstoß dar. Wenn sich der Text die Sprache des Gefängnisystems solcherart zueigen macht, folgt er dem Selbstverständnis Kulterers, der das Gefängnis als Institution so vollständig internalisiert hat, dass er zu seinem eigenen ‚Gefängnis‘ geworden ist.<sup>12)</sup> So heißt es gleich zu Beginn, er führe „ein in sich selbst eingeschlossenes und von seinen Mithäftlingen völlig unbeachtetes Dasein“ (93); später ist die Rede davon, er erscheine als „der verschlossenste Mensch“ (105) und erwecke den Eindruck, er „schlösse“ sich von seinen Mithäftlingen „ab“ (115). Auch sein Innenleben wird als enger, karger *Raum* dargestellt:

Sein Verstand war nicht *groß* und auch nicht *tiefer* als der Verstand seiner Umgebung, ja ganz im Gegenteil, sein Verstand reichte nicht einmal an die *Außenbezirke* der anderen heran; aber zum Unterschied von diesen, die ihn oft überwältigten, war sein Verstand der gründlichste. Das ist, abgesehen von Größe und Willenskraft jedes *Verstandesvolumens*, entscheidend. (100; Hervorhebungen M. K.)

Zwei Aspekte werden durch diese eigentümliche Beschreibung, die den menschlichen „Verstand“ als ‚Bezirk‘ mit festgelegtem ‚Volumen‘ imaginiert, hervorgehoben: die der topographischen Parzellierung und der Hierarchisierung der Arbeitsverhältnisse im Gefängnis entsprechende ‚Geometrisierung‘ von Kulterers Innenwelt, die als übersichtlich und messbar erscheint, und die auf Disziplin und Gehorsam fußende Arbeitsethik, die ‚Gründlichkeit‘ höher bewertet als „Tiefe“. Charakteristisch für den Text ist überdies das Changieren zwischen auktorialer und personaler Erzählperspektive<sup>13)</sup>, das dazu führt, dass selbst scheinbar nicht personale Beschreibungen durch Wortwahl und Sprachduktus implizit Kulterers Selbstverständnis spiegeln, welches wiederum determiniert ist durch die Funktionsweise des Gefängnisystems, das er als Voraussetzung seines Daseins befürwortet und in das er sich widerspruchslos fügt:

Es war ihm immer der Umstand zugute gekommen, anspruchslos zu sein. Er hatte wohl, wie jeder Mensch, in sich selbst oft das Bedürfnis gehabt, seine Existenz zu verbessern, sich aus gewissen, auch ihm beengt vorkommenden Zuständen zu befreien; aber um den Preis selbst der geringsten Gewalttätigkeit wollte er sich nicht auch nur die leiseste Spur aus sich heraus und irgendwohin drängen [...]. Er hatte zeitlebens einen kleinen, ja, von außen gesehen, völlig unbedeutenden, verschwindenden, lächerlichen Raum zur Verfügung gehabt, diesen Raum aber versuchte er immer sorgfältig auszufüllen (99f.).

<sup>12)</sup> FOUCAULT analysiert die Internalisierung von Machtverhältnissen als Effekt des ‚Panoptismus‘: „Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus [...]; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung“ (ebenda, S. 260).

<sup>13)</sup> Narratologische Untersuchungen zu Bernhards Schreibweise sind rar. Eine Ausnahme ist die Studie von EVA MARQUARDT, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa* Thomas Bernhards, Tübingen 1990.

Neben Gründlichkeit erscheinen Anspruchslosigkeit, Sorgfalt und Wille zum Verzicht als Charakterzüge Kulterers, die ihn von seinen Mithäftlingen unterscheiden. Das „Bedürfnis“, sich aus beengenden Lebensumständen zu „befreien“, das ein Revoltieren gegen die Entmündigung im Gefängnisalltag nahe legen könnte, wird von Kulterer unterdrückt, der sich damit bescheidet, den von ihm bewohnten „Raum“ so „sorgfältig“ wie möglich „auszufüllen“. Seiner sozialen Stellung entsprechend – nicht nur im Gefängnis, sondern „zeitlebens“ hatte er einen „völlig unbedeutenden [...] Raum zur Verfügung“ –, folgt er der Genügsamkeitsideologie des Kleinbürgertums, wonach Selbstbeschränkung und Zufriedenheit mit dem Gegebenen belohnt, überhöhte Ansprüche an die Gesellschaft jedoch bestraft werden. Dass es sich dabei um einen spezifisch kleinbürgerlichen Habitus handelt, wird noch deutlicher, wenn der Text Kulterers Beziehungen zu anderen Häftlingen mit Metaphern beschreibt, die der kleinbürgerlichen Sparsamkeitsethik entlehnt sind: „Und so sparsam sein Haushalt war, so reichlich Gelegenheit fand er, davon der Umwelt [...] durchaus fühlbares, glaubhaftes, zweckmäßiges, ja überzweckmäßiges Material zu verschenken“ (100). Überdies erscheint Kulterer im Verhältnis zu den Häftlingen und Aufsehern stets als der Antwortende, Reagierende, ohne selbst Initiative zu ergreifen: „[E]igentlich redete er nie, wenn er nicht gefragt wurde, und er nahm sofort Haltung an, als der Aufseher erschien“ (94). Sein Lieblingssatz ist bezeichnenderweise „Jaja, ich weiß“: Er „sagte zum Beispiel ‚Jaja, ich weiß, es ist schwer ...‘ oder ‚Jaja, ich weiß, das kann böse ausgehen ...‘“ (ebenda). Das ‚Wissen‘, das sich in solchen Phrasen artikuliert, dient der Abwehr authentischer gesellschaftlicher Erfahrungen, die als immer schon Bekanntes ausgegeben und neutralisiert werden. Auch diese Abwehr des potentiell Neuen im Modus ritualisierter Spruchweisheiten zeugt von Kulterers kleinbürgerlichem Habitus.<sup>14</sup> Dass der Text diesen Habitus zwar sprachlich nachvollzieht, aber nicht ungebrochen affirmiert, zeigt sich in gelegentlichen auktorialen Kommentaren, die Kulterer als intellektuell beschränkten Charakter ironisieren, etwa wenn es heißt: „Wie hold das zur Vernunft gewordene Schicksal einem einfältigen Menschen ist, hätte man an ihm studieren können.“ (100)

Das „zur Vernunft gewordene Schicksal“ bezeichnet einen Zustand, worin Fremdbestimmung und Zwang zu etwas ‚Vernünftigem‘, Bejahenswertem umgedeutet worden sind. Im Gegensatz zu seinen „größtenteils renitenten Mithäftlingen“ hält Kulterer sich denn auch „strikt an alle Verordnungen und Befehle“ (94f.). Gerade weil er weder durch Auflehnung noch durch übermäßige Anbiederung auffällt – der Text betont, dass „niemand [...] an ihm auch nur das geringste Besondere“ fand (98) –, erlangt er eine privilegierte Position:

<sup>14</sup> Im Titel der Erstfassung, ›Der Briefträger‹, wird explizit auf die kleinbürgerliche Herkunft des Protagonisten verwiesen. Zur Ideologie des Kleinbürgertums vgl. BERTHOLD FRANKE, *Die Kleinbürger. Begriff, Ideologie, Politik*, Frankfurt/M. 1988; ferner die Materialsammlung von GERD STEIN (Hrsg.), *Philister – Kleinbürger – Spießler. Normalität und Selbstbehauptung*, Frankfurt/M. 1985, S. 61–145.

Wäre er auf die Idee gekommen, darüber nachzudenken, hätte er feststellen können, daß er der einzige war, der einen so großen Zeitraum von eineinhalb Jahren in der Anstaltsdruckerei überlebt hatte. Die ganze Zeit hatte es nie eine ihn betreffende Beschwerde gegeben, niemand in der Strafanstalt hatte sich jemals über ihn beklagt (97).

Kulterers mangelnde Fähigkeit zur Selbstreflexion, die mehrfach hervorgehoben wird – andernorts heißt es, seinen ausgleichenden Einfluss auf Konflikte zwischen Häftlingen und Aufsehern könne er sich selbst „am allerwenigsten erklären“ (98) –, hindert ihn indes daran, die gesellschaftliche Funktion der Institution, deren Teil er ist, angemessen einzuschätzen. Dass in der Gefängnisdruckerei, wie der Text mitteilt, ausgerechnet die amtlichen „Schulzeugnisformate“ (96) gedruckt werden, Schule und Strafanstalt also im Austausch miteinander stehen, vermag er ebenso wenig kritisch zu reflektieren wie die Tatsache, dass die Strafanstalt „jahrhundertlang ein Mönchskloster gewesen“ ist (105). Das von Foucault entfaltete Verhältnis verschiedener Disziplinarinstitutionen zueinander – Gefängnis, Fabrik, Militär, Kloster und Schule<sup>15</sup>) –, das der Text mittels solcher Hinweise anspricht, wird von Kulterer grotesk fehlinterpretiert. So ist ihm die Merkwürdigkeit, in einem ehemaligen Klostergebäude eingesperrt zu sein, Anlass zu einer objektiv zynischen Selbstberuhigung:

Es ist ja kein Unterschied zwischen einem Kloster und einer Strafanstalt, dachte er; der Unterschied vielleicht, daß das Kloster ein freiwilliges, die Strafanstalt aber ein unfreiwilliges Gefängnis ist; das eine erlegt man sich auf und kann es jederzeit, wann man will, wieder verlassen, in das andere wird man zwangsweise eingesperrt, und man kann es nicht, wann man will, verlassen. (105)

Dass es sich dabei um einen essentiellen Unterschied handelt, wird schlicht ignoriert. Stattdessen reduziert Kulterer in, wie sich noch zeigen wird, charakteristischer Weise ‚Freiheit‘ auf einen reinen Bewusstseinsakt, der unabhängig von allen realen Lebensbedingungen vollzogen werden kann. Als bedeutsam erscheint allein, ob das Individuum in seine Freiheitsberaubung einwilligt oder nicht. Dieser Perspektive zufolge kann der Unterschied zwischen Gefängnis und Kloster aufgehoben werden, sofern der Häftling seine Unfreiheit als Voraussetzung der eigenen Existenz ‚annimmt‘, wie Kulterer es tut. Indes weist schon der starre Parallelismus der Satzkonstruktion („das Kloster“ – „die Strafanstalt“, „das eine“ – „das andere“) darauf hin, dass die Austauschbarkeit beider Institutionen nur sprachlich behauptet wird und keiner realen gesellschaftlichen Erfahrung entspricht. Dass Kloster und Gefängnis tatsächlich, wie von Foucault beschrieben, analoge Funktionen ausüben können, insofern beide die „Beziehung des Individuums zu seinem eigenen Gewissen“<sup>16</sup>) in den Mittelpunkt ihrer Disziplinierungsstrategien stellen, wird durch die Reduktion von ‚Freiheit‘ auf einen reinen Bewusstseinsakt gerade ausgeblendet.

<sup>15</sup>) Laut FOUCAULT, Überwachen und Strafen (zit. Anm. 8), tritt mit Etablierung eines „körperlosen“ Strafsystems“ eine „Armee von Technikern“ in den Dienst sozialer Disziplinierung: „Aufseher, Ärzte, Priester, Psychiater, Psychologen, Erzieher“ (S. 19).

<sup>16</sup>) Ebenda, S. 305.

Eine spätere Passage demonstriert Kulterers fehlendes Verständnis für die Logik des Disziplinarsystems, dessen Teil er ist, noch drastischer. Kurz vor seiner Freilassung erhält er vom Gefängnisdirektor das Kuvert mit seinen Entlassungspapieren, „das er selbst mit der Aufschrift ‚Strafanstalt Suben im Gerichtsbezirk IX des Bundesministeriums für Justiz‘ bedruckt hatte“ (113). Ihm wird aufgetragen, es später dem „zuständigen Polizeikommissariat“ zu übergeben (112). Rückblickend erhellt diese Szene, dass das System, das Kulterer in Unfreiheit gehalten hat, ihn während des Freiheitsentzugs seine ‚Eintrittskarte‘ in die ‚freie‘ Gesellschaft hat drucken lassen, die wiederum einer weiteren Überwachungsinstanz übergeben werden muss. ‚Freiheit‘ und ‚Unfreiheit‘ erweisen sich als zwei Aspekte des gleichen, heteronom eingerichteten Disziplinarsystems, dem es laut Foucault „weniger um Ausbeutung als um Synthese, weniger um Entwindung des Produkts als um Zwangsbindung an den Produktionsapparat“<sup>17)</sup> geht. Insgesamt erscheint die Episode wie eine böse Parodie auf diesen Satz Foucaults: Kulterer wird sein während der Gefängnisarbeit hergestelltes „Produkt“ tatsächlich *nicht* entwunden, sondern anlässlich seiner Freilassung ausgehändigt. Die „Zwangsbindung an den Produktionsapparat“, zu dem die zivile Welt ebenso gehört wie das Gefängnis als deren Komplement, wird sarkastisch auf den Punkt gebracht, ohne dass Kulterer sich dessen bewusst würde. Unterstrichen wird die Komplizenschaft beider Sphären durch die Erläuterungen des Gefängnisdirektors, der Kulterer mitteilt: „Sie wissen ja [...], daß Ihnen von Ihrer Arbeitszeitvergütung die Haftkosten abgezogen werden [...]. Der Staat verlangt auch von Ihnen Lohnsteuer“ (111). Die Haftanstalt versteht sich als Ort der Produktion nützlicher Individuen, weshalb Kulterer jenseits der Gefängnismauern seine im Gefängnis erworbenen Fähigkeiten weiterentwickeln soll; Gefängnis und ‚freie‘ Arbeitswelt erscheinen als zwei Seiten derselben Medaille: „Sie haben ja sicher schon unser Firmenadressenmaterial bekommen. Es wird sich schon ein Posten für Sie finden. Versuchen Sie es doch in einer Druckerei, da haben Sie doch wirkliche Chancen! Es ist erstaunlich, wieviel manche Leute bei uns lernen!“ (112). Auf diese Ermunterung, die durchaus als Hohn aufgefasst werden könnte, antwortet Kulterer mit seinem „Jaja, ich weiß“ (ebenda), ohne die von der Erzählung herausgestellten gesellschaftlich ‚produktiven‘ Aspekte des Gefängnisystems und dessen Kooperation mit den Institutionen der ‚freien‘ Gesellschaft zu reflektieren.

Kulterer ist also in vieler Hinsicht alles andere als ein „Außenseiter“<sup>18)</sup> in der Strafanstalt, sondern vielmehr Produkt und Verkörperung von deren innersten Prinzipien. Als „der Mann mit der Schreiberlaubnis“ genießt er zwar „eine ganz besondere Begünstigung“ (111), fällt jedoch nicht aus der Ordnung des Gefängnisses heraus, sondern repräsentiert sie gerade dadurch auf exemplarische Weise. Foucault zufolge ist es für das Gefängnisystem charakteristisch, dass es über „die bloße Freiheitsberaubung“ hinaus „zu einem Instrument der flexiblen Strafbemessung“<sup>19)</sup> wird: „Es handelt sich um ein ganzes System von Bestrafungen und Belohnungen,

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 197.

<sup>18)</sup> KÖNIG, „Nichts als ein Totenmaskenball“ (zit. Anm. 2), S. 27

<sup>19)</sup> FOUCAULT, Überwachen und Strafen (zit. Anm. 8), S. 313



das nicht bloß die Befolgung des Gefängnis-Reglements erzwingt, sondern die Einwirkung des Gefängnisses auf die Häftlinge sicherstellt.<sup>20)</sup> Teil dieses Systems ist die Schreiberlaubnis, mit der Kulterers aus Sicht der Gefängnisleitung beispielhaftes Verhalten belohnt wird. Dass Kulterers Schreibtätigkeit kein Gegenentwurf zum Gefängnisalltag ist, sondern an diesen gebunden bleibt, verdeutlicht der Text anhand vieler Einzelheiten. So wird sein Schreiben mehrfach mit seiner Tätigkeit in der Druckerei analogisiert, zu der es sich verhält wie ‚Freizeit‘ zur ‚Arbeit‘: „Er [...] vertrieb sich die freie Zeit, die in der Strafanstalt oft viel zu lang war, denn sie arbeiteten vorschriftsmäßig nur fünf bis sechs Stunden im Tag an den Druckmaschinen, mit dem Aufschreiben von Einfällen“ (93). Auch die Produktionsbedingungen in der Druckerei und in der Zelle sind ähnlich. Ist die Druckerei „ein absichtlich verfinsteter Neubau“ (96), fallen Kulterers seine Geschichten stets „in der Finsternis“ ein (93). Überdies scheint das regelmäßige nächtliche Schreiben zeitgleich mit Kulterers Beschäftigung in der Druckerei eingesetzt zu haben, in der er seit „eineinhalb Jahren“ (97) arbeitet: „Es gab kaum eine Nacht und in den letzten *anderthalb Jahren* überhaupt keine einzige mehr, in welcher er nicht von einem Einfall [...] aufgeweckt worden wäre“ (94; Hervorhebung M. K.). Kulterers gleichsam automatischer Schreibprozess, der es nicht verträgt, „durch irgendeinen Zwischenfall abgebrochen zu werden“ (93), ähnelt der Arbeit in der Druckerei, in der die Häftlinge „in ihre Maschinen vertieft [sind], in das pausenlos fließende Papier“ (96). Unterstrichen wird diese Parallelität, wenn deutlich wird, dass Kulterer mit seinen Schriften genauso verfährt wie mit den „Drucksorten“, die er „abzuzählen, einzupacken und zuzuschnüren“ (94) hat: Kurz vor der Entlassung holt ein Mithäftling „den großen Pack Papier“ mit seinen Geschichten unter seiner Pritsche hervor, „die alle sorgfältig numeriert und zugeschnürt waren“ (103). Kulterers scheinbar unentfremdetes, dem Gefängnisalltag entgegengesetztes Schreiben erweist sich somit als Teil jener unfreien Sphäre, die es angeblich transzendiert. Auch die Titel seiner Geschichten rechtfertigen es nicht, darin einen utopischen Begriff von Kunst versinnbildlicht zu sehen.<sup>21)</sup> Wenn zwei der im Text erwähnten Titel von anderen Autoren stammen – ›Die Verwalterin der Gutshofbesitzerin‹ heißt eines der ›Ereignisse‹ von Bernhard, ›Das Trockendock‹ eine 1960 erschienene Erzählung von Stefan Andres<sup>22)</sup> –, lässt sich dies kaum „als autobiographische Markierung“<sup>23)</sup> oder als Hinweis darauf verstehen, dass „Kulterers Geschichten Ähnliches zum Thema haben“<sup>24)</sup>, sondern es hebt den ‚entlehnten‘, unoriginellen

<sup>20)</sup> Ebenda, S. 315f.

<sup>21)</sup> KÖNIG, „Nichts als ein Totenmaskenball“ (zit. Anm. 2) spricht vom „hohen Reflexionsstand“ von Kulterers Texten (S. 35), FITZTHUM, Eine Geschichte (zit. Anm. 2) von ihrer „Verschlüsseltheit“ (S. 42); für ANZ, Geschichtenerzählen (zit. Anm. 2) handelt es sich bei Kulterers Schreiben um „das suspendierende Analogon zum Sterben“ (S. 183). Am Text belegen lassen sich diese Phantasien nicht.

<sup>22)</sup> THOMAS BERNHARD, Ereignisse, Frankfurt/M. 1991, S. 64. Erstmals erschien der Text in: Insel-Almanach auf das Jahr 1964, Frankfurt/M. 1963, S. 62. – Zu Andres' Erzählung vgl. FITZTHUM, Eine Geschichte (zit. Anm. 2), S. 27.

<sup>23)</sup> MANFRED MITTERMAYER, Thomas Bernhard, Stuttgart 1995, S. 27.

<sup>24)</sup> DAMERAU, Selbstbehauptungen und Grenzen (zit. Anm. 2), S. 77.



Charakter seiner Produktion hervor. ›Die Verwalterin der Gutshofbesitzerin‹ gehört zu einer Sammlung kleiner Arbeiten, die meist Ende der fünfziger Jahre entstanden und 1969 in erweiterter Form unter dem Titel ›Ereignisse‹ veröffentlicht worden sind; Andres, ein Autor der Inneren Emigration, erzählt im ›Trockendock‹ die literarisch wenig interessante Geschichte vom misslingenden Selbstbefreiungsversuch eines Galeerenhäftlings Ende des 18. Jahrhunderts. Will man aus den Titelziten überhaupt Hinweise auf die Inhalte von Kulterers Erzählungen ableiten, muss man sie wohl als Indiz dafür lesen, dass es sich um ungelenke Schreibversuche handelt, die (der Bezug auf die Innere Emigration, der sich als Anspielung auf Kulterers Rückzug in die eigene Innenwelt lesen lässt, legt dies nahe) eskapistischen Zwecken dienen. In jedem Fall sind es ‚kleine‘ Geschichten, die der Text nie als literarische Werke, sondern eher pejorativ als „Einfälle“ und „Gedanken“ (93) beschreibt; statt vom schöpferischen Prozess ist vom „[N]otieren“ (ebenda) die Rede. Auch Kulterer beurteilt seine Schriften als „nicht der Rede wert“ (111), was sich angesichts seines kleinbürgerlichen Sozialcharakters kaum als Indiz für ein Schreiben in der Tradition Kafkas, sondern als realistische Selbsteinschätzung werten lässt.<sup>25)</sup> Fasst man den Namen „Kulterer“ überdies als Bezug auf die ‚kulturelle‘ Sphäre auf, so weist bereits die Entstellung des Wortes ‚Kultur‘ im Namen darauf hin, dass es sich bei Kulterers Geschichten um *beschädigte*, mangelhafte Literatur handelt.<sup>26)</sup> Um zu begreifen, weshalb Kulterer sein Schreiben und die damit einhergehende Veränderung seiner sozialen Wahrnehmung dennoch emphatisch auflädt und zu einer neuen ‚Freiheit‘ stilisiert, muss zunächst untersucht werden, weshalb er sich vor seiner bevorstehenden Entlassung fürchtet.

## II.

### *Abwehr des ‚Viehischen‘ und Hybris des ‚reinen Geistes‘*

Dass Kulterers Angst vor seiner Entlassung nicht nur mit dem gefürchteten Verlust seiner literarischen Produktivität zusammenhängt, sondern profanere Gründe hat, zeigt schon der erste Satz der Erzählung: „Je näher er dem Tag seiner Entlassung aus der Strafanstalt war, desto mehr fürchtete sich der Kulterer, zu seiner Frau zurückzukehren“ (93). Die Furcht vor der als bedrohlich empfundenen *Frau*

<sup>25)</sup> Zu Kafkas Aufwertung des ‚Kleinen‘ vgl. Sätze wie: „Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. Das erste ist Vollendung, also Untätigkeit, das zweite Beginn, also Tat.“ (FRANZ KAFKA, *Gesammelte Werke* in 12 Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hrsg. von HANS-GERD KOCH. Bd. 6: *Beim Bau der chinesischen Mauer* und andere Schriften aus dem Nachlaß, Frankfurt/M. 1994, S. 199); „Das Glück begreifen, daß der Boden, auf dem Du stehst, nicht größer sein kann, als die zwei Füße ihn bedecken“ (ebenda, S. 232). Obwohl solche Aussagen an das Motiv des ‚kleinen Raumes‘ bei Bernhard erinnern, scheint mir die Differenz zu Kafka wichtiger zu sein.

<sup>26)</sup> Dies entgeht FITZTHUM, *Eine Geschichte* (zit. Anm. 2), der Kulterer als Repräsentanten von „Kultur“ versteht (S. 52). Der von Fitzthum hergestellte Bezug zu Hubert Fabian Kulterer, dem Herausgeber der Zeitschrift ›Eröffnungen‹, mit dem Bernhard bekannt war, scheint mir für das Textverständnis irrelevant. – In der Erstfassung heißt der Protagonist übrigens Franz Prykler.

zieht sich leitmotivisch durch den Text. Kulterers Frau scheint für ihn einer Sphäre anzugehören, die er als Teil seiner früheren Biographie und als Erinnerung an seine nicht näher beschriebene Schuld verdrängen muss. Kurz vor seinem Weggang fragen ihn seine Mithäftlinge: „Und deine Frau? [...] ‚Wie war die? Wie hat sie darauf reagiert?‘ Der Kulterer antwortete nicht. ‚Weiß sie, daß du heimkommst? Hast du es ihr geschrieben? Du hast es ihr gar nicht mitgeteilt?‘“ (118f.; Hervorhebung T. B.). Wie seine Frau „darauf“, also offenbar auf Kulterers Verbrechen und seine Verurteilung, „reagiert“ hat, erfährt der Leser nicht. Alle Fragen nach seiner Frau beantwortet Kulterer, wie der Text selbst, mit Schweigen. Vor den Briefen und Paketen, die sie ihm in die Strafanstalt schickt, empfindet er Ekel:

An dem Abend, an welchem er das Paket ausgepackt hatte, das von seiner Frau geschickt war, das letzte in einer Reihe von Paketen, die alle immer das gleiche enthielten – Fleisch, Butter, Zeitungen, Socken –, und das er mehrere Tage nicht angeschaut hatte, er fürchtete sich nämlich vor dem Auspacken, genauso wie vor dem Lesen des Briefes, er hatte immer Angst davor gehabt, vor dieser Mißstimmung, in die ihn das Auspacken solcher Pakete und das Lesen solcher Briefe immer hinuntergestürzt hatte, vor dieser Schambildung in ihm, [...] hatte er überraschenderweise eine Geschichte mit dem Titel ›Logik‹ geschrieben. (107)

Die Frau, die Kulterer mit Zeitungen und Lebensmitteln versorgt, also seine Verbindung zur ‚normalen‘ bürgerlichen Gesellschaft repräsentiert, ist für ihn mit „Scham“, „Angst“ und der Bedrohung des ‚Hinunterstürzens‘ konnotiert. Ihre „Pakete“ erscheinen als Gegenbild zu den ordentlich zusammengeschnürten Papierstößen, zu denen Kulterer seine Geschichten bündelt. Wenn er nach dem Öffnen ihres Pakets „überraschenderweise eine Geschichte mit dem Titel ›Logik‹“ schreibt, ist dies Ausdruck seiner Abwehr der Erinnerung an die Vergangenheit und an alles ‚Gesellschaftliche‘ außerhalb der Ordnung der Strafanstalt, das Kulterer verdrängt, um sich in die vermeintlich autonome Sphäre ‚reinen Geistes‘ zurückzuziehen. Dass seine Abwehr von Weiblichkeit überdies mit der Verachtung alles ‚Unreinen‘, ‚Plebejischen‘ zu tun hat, zeigt eine andere Passage, in der es heißt:

Er hatte es immer geliebt, im Sommer auf die Wiesen und Felder zu gehen. Doch empfand er die wärmere Jahreszeit hier immer schmerzlicher als Herbst und Winter. Man ist zu gemein unter der Knute des Aufsehers unter der Sonne! sagte er sich. Und das Lachen der Bauersfrauen, das man von den Höfen herüber hört, ist ein furchtbarer Abgrund. (106)

Die Metapher des ‚Abgrunds‘, den die ‚Frau‘ für Kulterer darstellt, wird hier von Kulterers konkreter Lebensgeschichte abgelöst und auf die diffuse Angst vor einer in den „Bauersfrauen“ repräsentierten ‚wilden‘ Weiblichkeit übertragen, die als Gegenbild zur idyllischen Landschaft („Wiesen und Felder“) erscheint und das Eindringen des Barbarischen, Ungezügelter in die geordnete Welt des Gefängnisses symbolisiert. Dass das von den „Bauersfrauen“ repräsentierte ‚Barbarische‘ auch innerhalb der Strafanstalt selbst präsent ist, zeigt die Formulierung von der ‚Gemeinheit‘ der Häftlinge „unter der Knute des Aufsehers“. Tatsächlich erscheinen Kulterers Mithäftlinge aus seiner Perspektive als ‚gemein‘ und ‚vertiert‘. Ähnlich wie die Frauen stellen sie einen „Abgrund“ dar, vor dem er sich krampfhaft zu schützen sucht:

Aus der Lächerlichkeit, in der sie sich tummeln und die ihnen oft reichlich Gelegenheit gab, sich anzuschmauen und gegenseitig herunterzusetzen, wo gar nichts mehr herunterzusetzen war [...], erwachten sie oft durch ihn, der in der Dunkelheit [...] stand und, zu ihnen gewandt, sagte: „Jaja, ich weiß –.“ [...] So inmitten von Schmutz und versauertem Idealismus, inmitten von Schweinerei, Verleumdung und Habsucht, bildete er ein Gegengewicht. Wenn sie sich prügeln [...], schien es, als wäre nur das Viehische lebensfähig und alles andere krank und unzüchtig. Da sah er tief ins Verpfuschte hinein, das ausgeweglos, auf barbarische Weise unfähig war, mit sich fertig zu werden. (98f.)

Kulterers Mithäftlinge werden, im Kontrast zu seiner eigenen Gelassenheit, als im „Schmutz“ lebende ‚Schweine‘ beschrieben, die nichts zu tun haben als sich „anzuschmauen“ und zu prügeln. Für Kulterer, dessen Perspektive der Text auch an dieser Stelle adaptiert, repräsentieren sie, jeder Individualität entkleidet, „das Viehische“, „Verpfuschte“, ‚Heruntergesetzte‘ schlechthin, das im Abgrund lebt, in den er ‚hineinsieht‘, ohne sich darin zu verlieren. Auch sonst wird das Leben der gewöhnlichen Häftlinge in Abgrenzung zu Kulterers Dasein mit Attributen des Animalischen versehen, etwa wenn ihre „primitive“, „dreckige“ und „übelriechende“ Arbeit (96f.) erwähnt oder beschrieben wird, dass ein Häftling Kulterer während seines nächtlichen Schreibens „brutal wegzischte vom Tisch“ (94). Wenn in obigem Zitat von „der Lächerlichkeit“ die Rede ist, in der die Mithäftlinge „sich tummeln“, wird überdies das Motiv des Lachens aufgenommen, das sich als Kennzeichnung der von Kulterer verabscheuten Sphäre des ‚Viehischen‘ durch den Text zieht. War das Lachen der Bauersfrauen als „Abgrund“ bezeichnet worden, figuriert Gelächter auch sonst als Attribut geistloser Animalität. Stets sind es die anderen Häftlinge, die lachen, während Kulterer weder lustig noch Objekt von Gelächter ist. So heißt es in Bezug auf eine Szene in der Druckerei: „[E]in Lachen, das am anderen Ende des Saales aufflackerte, um gleich wieder zu verstummen, hatte wohl eine ganz andere Sache, nicht den Kulterer betroffen.“ (96) Das Lachen, das im Saal „aufflackert“, erhellt die Dunkelheit und unterbricht für kurze Zeit die Monotonie des Arbeitsablaufs, während Kulterer gerade die Finsternis für seine Arbeit benötigt und darauf bedacht ist, dass die Rituale des Gefängnisalltags durch keine Provokationen unterbrochen werden. Die „plötzlich auftretenden ‚Ungeheuerlichkeiten‘, wie er diese gegenseitigen Drohungen zwischen Aufsicht und Häftlingen bezeichnete“ (98), vermag er durch sein unscheinbares Wesen abzumildern. Eben wegen seiner Unscheinbarkeit, so heißt es, sei er den Mithäftlingen „niemals lächerlich“ (ebenda). Auch seine literarische Produktion konstituiert sich durch Ausgrenzung des ‚Lustigen‘: „Er schrieb nur traurige Geschichten. Manchmal fielen ihm äußerst lustige ein, über die er selbst lachen mußte, aber aufschreiben konnte er sie nicht.“ (102) Lachen kann Kulterer offenbar allenfalls über und zu sich selbst, Gelächter als Kommunikation mit anderen ist ihm fremd.

Die Metapher vom Lachen als „Abgrund“, wie sie im Text begegnet, ist Rita Bischof zufolge Signum einer Tradition subversiven Gelächters, das nicht länger soziale Tabus bekräftigt, indem es aus einer überlegenen Position heraus alles

„Niedere“ ausgrenzt, sondern zur „Raserei der Freiheit“<sup>27)</sup> gegen die Hybris der Rationalität wird: „Bereits Plato hat das auflösende, zersetzende, die soziale und intellektuelle Homogenität gefährdende Potential erkannt, dass das Lachen einer vernünftigen Existenz inkompatibel macht. Was die philosophische Aversion gegen das Lachen begründet, ist die Entmächtigung des rationalen Subjekts.“<sup>28)</sup> Weil Kulterer sich durch Affirmation des Gefängnisystems und durch eine Art private Freiheitsphilosophie als rationales Subjekt zu definieren und von seinen ‚viehischen‘ Mithäftlingen abzugrenzen versucht, erscheint die dem Gelächter innewohnende „Macht der Ansteckung“<sup>29)</sup> ihm als bedrohlich. Sie entspricht einem Typus des Lachens, den Bischof im Unterschied zum abgeklärt-distanzierten ‚homerischen Gelächter‘ das „*rituelle Lachen*“<sup>30)</sup> nennt. Es ist „mit dem gewöhnlich Tabuierten identisch“ und „erfüllt den Tatbestand eines Sakrilegs“<sup>31)</sup>, weil es Artikulationsform der geknechteten Kreatur ist und nicht, wie das ‚homerische Gelächter‘, Mittel ihrer Disziplinierung. In ihm setzt die Kontrolle des Bewusstseins über den Körper für kurze Zeit aus, und der Leib rebelliert gegen die ihm auferlegten inneren und äußeren Zwänge: „So gesehen erscheint das Lachen als eine Art Verkrampfung, die notwendig ist, um die sozialen Determiniertheiten [...] abzuschütteln.“<sup>32)</sup> Vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs von Gelächter und Körperlichkeit lässt sich Kulterers Abneigung gegen das Lachen auf seine Abscheu vor den vermeintlich animalischen *Körpern* der Mithäftlinge beziehen, „die vor Kaltblütigkeit und Körperkraft strotzten“ (99). Dieser animalischen Vitalität, die sich im Lachen äußert, setzt der betont ernste Kulterer den reinen „Gedanken“ als Inbegriff der „wahren Freiheit“ (100) entgegen.<sup>33)</sup> Wird er so als Repräsentant eines geistigen Daseins den auf ihre Körperlichkeit reduzierten Häftlingen gegenübergestellt, übernimmt der Text das Selbstbild seines Protagonisten dennoch nicht unkritisch. Vielmehr wird Kulterers Abscheu vor der Animalität seiner Mithäftlinge als Verdrängung der eigenen destruktiven Triebe entlarvt. Über Kulterers Sicht auf die anderen Häftlinge wird gesagt: „Wie sie impulsiv in ihrer geistesgestörten Bewußtlosigkeit an eine Zertrümmerung der Elemente dachten [...], fühlte er, abseits stehend, qualvoll.“ (99) Später wird Kulterers Inhaftierung ihrerseits beschrieben als ein „Unglück, das über ihn gekommen war im Zuge eines Verbrechens, das er wie in radikaler selbstmörderischer Bewußtlosigkeit begangen hatte“ (100). Die einzige Passage, die vage über Kulterers Schuld spricht, erhellt, dass er in Wahrheit keineswegs „abseits“

<sup>27)</sup> RITA BISCHOF, Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georges Bataille, in: DIETMAR KAMPER und CHRISTOPH WULF (Hrsgg.), Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln, Frankfurt/M. 1986, S. 52–67, hier: S. 55.

<sup>28)</sup> Ebenda,

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 53.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 54; Hervorhebung R. B.

<sup>31)</sup> Ebenda.

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>33)</sup> BISCHOF (zit. Anm. 27) beschreibt das rituelle Lachen als unvereinbar mit aller *theoria*: „Das Lachen ist ein dem Denken unangemessener Gegenstand“ (S. 58).

steht, sondern in der „Bewußtlosigkeit“ der Häftlinge die eigene „Bewußtlosigkeit“ gespiegelt sieht, deren Folgen er verdrängt. Nicht nur sozial, als Angehöriger des Kleinbürgertums, sondern auch von seiner psychischen Disposition her steht er mit den meisten von ihnen, die er als ‚verpuscht‘ abqualifiziert, auf derselben Stufe.

Um die eigene „Bewußtlosigkeit“ zu verleugnen, die er auf seine Zellengenossen projiziert, und sich als Vertreter eines die Enge des Gefängnisalltags transzendierenden geistigen Prinzips zu exponieren, identifiziert sich Kulterer mit dem namenlosen Aufseher, den alle Häftlinge „die Gummiwurst“ nennen, „weil er oft den Knüppel benützt“ (107), und der Kulterer „sehr gewogen“ (94) ist. Anhand der Figur des Aufsehers führt der Text die sozialpsychologische Dynamik vor, wonach Selbstdisziplinierung und Triebkontrolle mit einem Zugewinn an Autorität belohnt werden, der es dem gehorsamen, herrschaftsgläubigen Individuum erlaubt, die unterdrückten destruktiven Triebe ‚rechtmäßig‘ auszuleben:

Er ist groß und breit gewachsen und schlägt blitzartig zu. Sie nennen ihn alle ‚die Gummiwurst‘, weil er oft den Knüppel benützt, um sich Gehör zu verschaffen, Rechtmäßigkeit. Er liebt es, in angespannten Hosen zu patrouillieren, hat nie gebrüllt. [...] Kurze, halblaute Wörter, das ist er. Er kann seine Kappe nicht leiden, aber er muß sie aufhaben, die Vorschrift sagt, daß er die Kappe aufhaben muß. Er sagt oft: „Infame Bestien!“, und er liebt die Wortzusammenstellung: „Das ist ja ein fatales Mißverständnis, Schweinehunde!“ (106f.)

Gerade weil er im Gegensatz zu den Häftlingen, die gewohnt sind, „sich anzuschnauzen“ (98), noch „nie gebrüllt“ hat und stets „die Vorschrift“ befolgt, darf der Aufseher seinen Sadismus innerhalb des Gefängnisystems so ungeniert praktizieren, dass die Opfer seiner Aggressionen ihn buchstäblich mit seinem Knüppel identifizieren. Die „angespannten Hosen“, in denen er patrouilliert, und die von ihm ungeliebte „Kappe“ sowie seine weithin hörbaren „Stiefelschritte“ (94) sind Ausdruck dieser Selbstuniformierung, die den sadistischen Lustgewinn erst ermöglicht.<sup>34)</sup> Während er, ähnlich wie Kulterer, das Destruktive seines Charakters auf die Häftlinge projiziert, die er „Bestien“ und „Schweinehunde“ nennt, wird seine eigene Bestialität innerhalb der Institution zur „Rechtmäßigkeit“ geadelt. Aus der personalen Perspektive der Textstelle wird deutlich, dass Kulterer diese Ideologie der „Rechtmäßigkeit“ nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich reproduziert. Das elliptisch an das Satzende angehängte *Wort* „Rechtmäßigkeit“ ist bloße Behauptung einer Legitimität, nach deren Begründung gar nicht mehr gefragt wird. Die für den Aufseher charakteristische, militärisch-verknappte Diktion („Kurze, halblaute Wörter“) wird als Sprache der Herrschaft von Kulterer verinnerlicht und bestätigt. Seinem kleinbürgerlich-autoritären Charakter entsprechend, internalisiert er die durch den Aufseher repräsentierte Ordnung von Verbrechen und Strafe, Gehorsam und Belohnung:

<sup>34)</sup> Das Patrouillieren „in angespannten Hosen“ und der Name „Gummiwurst“ geben der Brutalität des Aufsehers eine sexuelle Färbung. Der damit angedeutete Konnex von Selbstdisziplinierung, männlicher Sexualität und faschistischer Gewalt ist einleuchtend entfaltet bei KLAUS THEWELEIT, *Männerphantasien*. Bd. 2: Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors, Basel und Frankfurt/M. 1978, S. 165ff.

Das Wort ‚Widerrede‘ stand ihm früher [...] naturgemäß im Gesicht, aber er sprach es nicht aus. Ich habe ja gar kein Recht zu einer Widerrede, hatte er gedacht, [...] ich habe kein Recht zu beanspruchen! [...] Er hatte getan, was man nicht tun darf, und er wurde dafür bestraft, ja, nicht übermäßig dafür bestraft, wie er jetzt sah, nein, er empfand seine Strafe von unten heraufschauend gerade noch angemessen. (108f.)

Eben weil er sich vor der ‚rechtmäßigen‘ Ordnung erniedrigt – die Logik des Gefängnisystems glaubt er nur „von unten heraufschauend“ beurteilen zu können – und die dichotome Gegenüberstellung von ‚Recht‘ und ‚Unrecht‘ blind akzeptiert, räumt die Gefängnisleitung Kulterer mit dem Privileg der Schreiberlaubnis ein Vorrecht ein. Alles andere als ein ‚Ausnahmemensch‘, erscheint er als beispielhafte Verkörperung des Gefängnisystems, als dessen gelehrigstes Produkt. Erst vor dem Hintergrund dieser Verinnerlichung der Prinzipien der Disziplargesellschaft lässt sich Kulterers Glorifizierung des ‚reinen Geistes‘ verstehen, der angeblich gerade im Zustand der *Freiheitsberaubung* zu sich selbst kommt.

### III.

#### *‚Existentielle Situation‘ und Epiphanie*

Wenn sich die Interpreten bei der Bewertung von Kulterers dem Gefängnisdasein abgerungener ‚Freiheit‘ an Euphorie überbieten<sup>35)</sup>, ist dies im Text selbst begründet, der die vermeintliche Freiheitserfahrung existentialistisch überhöht. Dass die Erzählung damit der Sichtweise ihres Protagonisten folgt, bedeutet freilich nicht, dass diese lediglich reproduziert würde. Im Gegenteil wird Kulterers Verständnis von Freiheit als äußerst problematisch dargestellt. Sein Ursprung liegt dem Text zufolge im Bedürfnis nach Kompensation der konkreten Unfreiheit des Gefängnisalltags:

Es war ihm [...] fürchterlich gewesen, sich unterzuordnen unter die neuen Machthaber, unter die Tatsache, ein Häftling, ein Verbrecher, eine auf beinahe unabsehbare Zeit kriminelle verfügbare Existenz zu sein. Jede Überlegung über seinen ‚Fall‘ führte ihn unweigerlich zu der Einsicht, daß ihm kein Unrecht geschehen war. [...] Mit der Zeit hatte sich [...] das Gefühl, unterdrückt zu sein, in das gegenteilige, frei zu sein, umgewandelt. Es beruhte auf dem einfachen Gedankengang, daß der Freie nicht frei, daß der Unfreie nicht unfrei ist. „Wo ist die Grenze der Freiheit und von wo aus wird sie bestimmt?“ fragte er sich. Es war ein so einfacher Gedankengang, daß ihn selber fröstelte, als er ihn zum ersten Mal denken durfte. „Jetzt bin ich frei!“ konnte er sich sagen. „Niemals *vorher* habe ich Freiheit gehabt!“ (108f.; Hervorhebungen T. B.)

Es ist die Unerträglichkeit der Einsicht in seine „verfügbare Existenz“, die Kulterer dazu führt, die traditionellen Vorstellungen von Freiheit anzuzweifeln. Bei diesem Zweifel handelt es sich allerdings um einen rein geistigen Akt, einen „einfachen Gedankengang“, der keine Veränderung von Kulterers Lebensbedingungen nach sich zieht; was sich wandelt, ist sein „Gefühl“. Die Entscheidung

<sup>35)</sup> VOM HOFFE/PFAFF, Das Elend des Polyphem (zit. Anm. 2) nennen das Gefängnis einen „eschatologischen Ort“ (S. 42), FITZTHUM, Eine Geschichte (zit. Anm. 2) spricht ihm „spirituelle Weite“ zu (S. 32).

zur ‚Freiheit‘, die der Text in Anlehnung an das existentialistische Freiheitspathos Kierkegaard'scher Provenienz als ‚qualitativen Augenblick‘<sup>36</sup>) beschreibt („Jetzt bin ich frei!“), erweist sich als leere, nicht mit Kulterers Lebenswirklichkeit vermittelbare Geste. Sie entspringt keiner Auseinandersetzung Kulterers mit seiner sozialen Existenz oder seiner Lebensgeschichte, sondern einer abstrakten philosophischen Reflexion, die der Text in Lehrbuchmanier wiedergibt („Wo ist die Grenze der Freiheit und von wo aus wird sie bestimmt?“). Die Heteronomie des Gefängnisdaseins wird durch diese Entscheidung zur ‚Freiheit‘ nicht im Sinne der existentialistischen Freiheitsphilosophie transzendiert, sondern lediglich philosophisch verklärt. Die Frage „Wo ist die Grenze der Freiheit und von wo aus wird sie bestimmt?“ beantwortet Kulterer, ohne dass dies explizit gesagt würde, mit äußerster Einfachheit: Es ist das Subjekt, das über die Grenze seiner Freiheit in einem der Lebenswirklichkeit enthobenen Bewusstseinsakt entscheidet. Existentialistisches Freiheitspathos und Hybris der sich von allen empirischen Bedingungen lossagenden Subjektivität gehen in diesem Freiheitsverständnis Hand in Hand.<sup>37</sup>) Die Verdrängung der empirischen Realität durch Hypostasierung des ‚reinen Geistes‘ wird explizit gemacht, wenn es heißt:

Vereinfacht und nur für sich sagte er sich jetzt: „Meine Entlassung aus der Anstalt bedeutet, daß ich meine Freiheit aufgeben muß.“ Allerdings hing dieser Gedanke nicht unmittelbar mit seinen ihn erwartenden äußeren Umständen, wie Frau und Broterwerb, zusammen, er war vielmehr im Überdurchschnittlichen des immer Unbegreifbaren, in einer hochgelagerten allgemeinen unausschöpflichen Gedankenexekution verankert. (109f.)

Dass Kulterers Furcht vor der Entlassung durchaus mit „Frau und Broterwerb“ zu tun hat, die hier in sprachlichem Nachvollzug seiner Verdrängungsleistung in einen eingeschobenen Nebensatz verbannt werden, wurde schon dargestellt. Das ‚Geistige‘, das Kulterers Furcht angeblich bedingt, bleibt indes, wie der gekünstelte Nominalstil der Passage signalisiert, eine dürre Abstraktion. Die Attribute ‚überdurchschnittlich‘, ‚unbegreifbar‘ und „unausschöpflich“ suggerieren eine gedankliche Fülle, die vom Text nicht eingeholt wird. Die ‚Freiheit‘, zu der Kulterer sich scheinbar aus der existentiellen Situation der Gefangenschaft heraus aufschwingt, erweist sich als Abwehr einer unliebsamen Wirklichkeit, als Affirmation sozialer Heteronomie. Der gewaltsame Charakter dieser auf dem ‚reinen Gedanken‘ fußenden Freiheitsvorstellung, der im Wort „Gedankenexekution“ anklingt, tritt an anderer Stelle noch deutlicher zutage. Kulterers Furcht vor dem „wildem Ausgesetztsein des Entlassenseins“ (104) etwa wird wie folgt begründet:

<sup>36</sup>) Zu Kierkegaards Begriff des ‚qualitativen Augenblicks‘ vgl. VOM HOFE/PFAFF, Das Elend des Polyphem (zit. Anm. 2), S. 28–36. Da die Autoren Bernhard ganz in der Tradition der Kierkegaard'schen Existenzphilosophie verorten, verkennen sie die kritischen Implikationen der Erzählung, um die es mir geht.

<sup>37</sup>) In mancher Hinsicht korrespondiert diese Beschreibung von Kulterers hohlem Freiheitspathos mit Adornos Kritik an Diktion und Ideologie des philosophischen Existentialismus (THEODOR W. ADORNO, Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt/M. 1964).



Wie klar waren hier, in der Finsternis, mitten im niedergehaltenen Menschentum, das durch seine Maßregeln kaum zu atmen wagte, die Konturen aller Begriffe! [...] Wie leicht erschloß sich hier das sonst von Mühsal und Instinklosigkeit gemein Erdrosselte! Wie zaghaft konnte man hier, in der Abgeschiedenheit der ebenen Finsterlandschaft, die völlig ohne naturfremde Geräusche und Gerüche war, *denken!* (ebenda; Hervorhebung T. B.)

Die „Fensterlandschaft“ des Gefängnisses, dessen „Maßregeln“ die Unterjochten buchstäblich ersticken (nicht mehr „atmen“) lassen, erscheint als Totenreich und wird doch von Kulterer als Voraussetzung seiner ‚geistigen Freiheit‘ bejaht. „Mühsal“ und „Instinklosigkeit“ der empirischen Realität ‚erdrosseln‘ dieser Auffassung von Freiheit zufolge die Schau der „Begriffe“, die in ihrem wahren, von alltagspraktischen Trübungen gereinigten Wesen erst im Zustand der Unterdrückung des Kreatürlichen, „im niedergehaltenen Menschentum“, zu sich selbst kommen. Diese Vorstellung einer auf Unterdrückung des ‚Menschentums‘ beruhenden Freiheit lässt sich kaum als „Einbruch der Transzendenz in die Immanenz“<sup>38)</sup> feiern. Vielmehr handelt es sich um eine philosophisch verbrämte Gewaltphantasie, die mit Kulterers Verherrlichung von Ordnung und Disziplin konform geht. Seine Idolatrie des ‚reinen Gedankens‘ hat denn auch, aller Emphase zum Trotz, eine repressive Färbung:

Auf das Rechnen mit Gedanken, vergleichbar der Addition und der Subtraktion, war er eigentlich zuerst im Gefängnis gekommen. [...] Der Gedanke, der ihm plötzlich über Nacht zum Begriff, zur einzigen Existenz und wahren Freiheit geworden war, ermöglichte ihm, mit sich fertig zu werden [...]. Die Erfindung des Gedankens im Menschen erschien ihm als das kostbarste Geschenk, das es gibt. [...] Erst jetzt, von da an, hatte es für ihn einen Boden unter den Füßen gegeben [...]; Wirkungen beruhten plötzlich tatsächlich auf Ursachen. Auf einmal hatte es das, was auch er ‚Hierarchie‘ nannte, gegeben. Anarchie schaltete sich, wie er dachte, von selbst, links und rechts seines Weges, aus. Und er entdeckte auf den Stützfeilern der Mathematik die Poesie, die Musik, die alles zusammenhält. (100f.)

Der romantische Konnex von „Mathematik“, „Poesie“ und „Musik“, der hier herbeizitiert wird, zeugt nicht von einer bruchlosen Anknüpfung an romantische Dichtungskonzeptionen<sup>39)</sup>, sondern dient der poetischen Verklärung von Herrschaft. Wenn Kulterer das „Rechnen mit Gedanken, vergleichbar der Addition und der Subtraktion“, preist, hat dies nichts mit der Unendlichkeitsdimension von Mathematik und Poesie zu tun, sondern ist ein romantisch verbrämtes Lob der instrumentellen, ‚berechnenden‘ Vernunft. Diese verkürzte Form von Vernunft ist auch angesprochen in der Formulierung von „Wirkungen“, die „auf Ursachen“ beruhen, und die nichts als eine Umschreibung des Kausalitätsgesetzes ist, wonach es keine Wirkung ohne Ursache gibt. Auch die Rede von „den Stützfeilern der Mathematik“ und vom „Boden unter den Füßen“ legt es nahe, Kulterers Lob des ‚Gedankens‘ als Ideologie zu verstehen, die seine Affirmation der herrschenden Ordnung und seine Verdrängung des ‚Abgründigen‘ rationalisiert. Wenn die Passage

<sup>38)</sup> VOM HOFE/PFAFF, *Das Elend des Polyphem* (zit. Anm. 2), S. 40.

<sup>39)</sup> VOM HOFE/PFAFF glauben, im Text Züge der „romantisch-säkularen ‚Heiligen-Vita‘“ ausmachen zu können (ebenda, S. 39).

in der Verherrlichung einer abstrakten, begrifflich nicht weiter bestimmten „Hierarchie“ gipfelt, wird die repressive Dimension von Kulterers Lob des ‚reinen Gedankens‘ vollends evident.

An Kulterers Wahrnehmung seiner Außenwelt lässt sich eine ähnliche Verklärung von Herrschaft aufzeigen. Während eines Spaziergangs über das Gefängnisgelände macht er eine emphatische ästhetische Erfahrung:

Er nahm jetzt Abschied von den Gebäuden. Wie schön und vollendet gehorsam empfand er auf einmal, viel stärker als die ganzen Jahre, die Linienführung der Mauern. [...] Er entdeckte die Harmonie der Unebenheiten des Mauerwerks, das charaktervolle Altertum der Giebel und Simse, die noble Großzügigkeit der Treppen. [...] Die sanften Schwünge der Fensterabschlüsse! In der Kapelle [...] schaute er plötzlich mit seinen ‚neuen Augen‘. Und erst das Arbeitsgerät, das im Hof an den Wänden hing, im Schuppen auf dem Boden lag, die vielen altertümlichen Rechen und Gabeln und Sensen! [...] Auf dem mittäglichen Rundgang entdeckte er ein Tellereisen, das im Schuppen lag, eine große Seltsamkeit! Mit solchen Tellereisen fangen sie seit Jahrhunderten das Raubtier, dachte er. (105f.)

Die Metapher von den „neuen Augen“, mit denen Kulterer „plötzlich“ die Gegenstände seiner Umwelt ansieht, rückt die beschriebene Erfahrung in die Nähe der ästhetischen Epiphanie, wie sie Theodore Ziolkowski als typisch für die Prosa der Jahrhundertwende bestimmt hat.<sup>40)</sup> Die Charakteristika der Epiphanie, die Ziolkowski in Anlehnung an Texte von Joyce, Hofmannsthal und Musil herausarbeitet, finden sich auch bei Bernhard. Die Epiphanie ereignet sich Ziolkowski zufolge „im gegenwärtigen Augenblick“ und unterbricht den gewohnten Ablauf der linearen Zeit; sie verleiht den Dingen einen besonderen „Glanz“; vor allem jedoch artikuliert sich in ihr die „Selbständigkeit des Objekts“ gegenüber dem Betrachter.<sup>41)</sup> In der Epiphanie wird die empirische Realität transzendiert zugunsten einer Sprache der Dinge, die sich im Augenblick der ästhetischen Erfahrung der Verfügbarkeit entziehen: „Das Ding wird gleichsam aus seiner empirischen Starre zu poetischem Leben erweckt.“<sup>42)</sup> Wie in Hofmannsthals Chandos-Brief, auf den die zitierte Passage der Erzählung sich beziehen lässt, sind es Gebrauchsgegenstände und Arbeitsgeräte sowie traditionell negativ konnotierte Objekte (Gefängnismauern, Sensen), an denen die ästhetische Wahrnehmung sich entzündet.<sup>43)</sup> Wie bei Hofmannsthal hat die Epiphanie aber auch einen problematischen Effekt, dessen Kulterer sich so wenig bewusst ist wie Chandos: Indem sie den sozialen Kontext der Gegenstände, an die

<sup>40)</sup> THEODORE ZIOLKOWSKI, James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa, in: DVjs 35 (1961), H. 4, S. 594–616.

<sup>41)</sup> Ebenda, S. 602f.; Hervorhebungen T. Z.

<sup>42)</sup> Ebenda, S. 603.

<sup>43)</sup> HUGO VON HOFMANNSTHAL, Ein Brief, in: DERS., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hrsg. von BERND SCHOELLER. Bd. 7: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt/M. 1979, S. 461–472. Dass Bernhard mit diesem Text vertraut war, zeigt eine Passage in ›Amras‹, wo es in deutlicher Anspielung auf Hofmannsthal heißt, dem Erzähler „zerbröckelten“ seine wissenschaftlichen „Formeln“ angesichts seiner Krankheit „auf der Zunge“ (THOMAS BERNHARD, Amras, Frankfurt/M. 1964, S. 24). Die Ästhetizismus-Referenzen in Bernhards Frühwerk, die mir wichtiger scheinen als die eher vagen Bezüge zur Romantik, sind bisher nicht erkannt worden.

sie sich heftet, zugunsten einer vermeintlich unmittelbaren Wesensschau ausblendet, ästhetisiert sie gesellschaftliche Herrschaft und Gewalt. Werden für Chandos eine „Gießkanne“, eine „Egge“, ein „Bauernhaus“ oder auch „ein Krüppel“ zum „Gefäß meiner Offenbarung“<sup>44)</sup>, äußert sich darin – wie im Beispiel der sich im „Todeskampf“ windenden „Ratten“<sup>45)</sup> – die Ignoranz des Subjekts gegenüber den sozialen Implikationen der eigenen Wahrnehmung. Leidende Tiere und Krüppel taugen ihm ebenso zum Gegenstand ästhetischer Anschauung wie Arbeitsgeräte, die gar nicht als Objekte der *Arbeitssphäre* wahrgenommen werden. In ähnlicher Weise werden Architektur und Objektwelt des Gefängnisses durch Kulterers ‚neue Augen‘ buchstäblich *geadelt*, nämlich mit archaisierenden, aristokratischen Assoziationen aufgeladen. Wenn solcherart „das charaktervolle Altertum“, die „noble Großzügigkeit“ und die „sanften Schwünge“ der Architektur gepriesen werden, wird der konkrete Ort der Strafanstalt zur Verkörperung einer mythischen Vergangenheit umgedeutet. Der Text selbst macht deutlich, dass es bei dieser ästhetischen Erfahrung um die Verklärung von Herrschaft geht, wenn „die Linienführung der Mauern“ als „gehorsam“ gepriesen wird; ‚Gehorsam‘ fungiert hier als ästhetische Bestimmung, deren soziale Implikationen verdeckt werden. Auch die „Tellereisen“, die benutzt werden, um die „Wölfe“ (106) unschädlich zu machen, und die als Waffe gegen „das Raubtier“ Kulterers Bedürfnis nach Ausgrenzung des ‚Viehischen‘ repräsentieren, nimmt er nicht als Mittel zur Gewaltanwendung wahr, sondern gleichsam als museale Fundstücke, als „große Seltsamkeit“. Wenn Kulterer „die Harmonie der Unebenheiten des Mauerwerks“ entdeckt, ist damit also vor allem gesagt, dass sein ‚neuer Blick‘ die Heterogenität der Wirklichkeit einebnet. Lässt sich die Epiphanie Ziolkowski zufolge als Erfahrung „der entfremdeten Welt“ beschreiben<sup>46)</sup>, wird deren ‚empirische Starre‘ durch Kulterers Blick, anders als das Ideal der Epiphanie suggeriert, nicht überschritten, sondern festgeschrieben. Dass sich im „Gehorsam“ der Gefängnis- bzw. Klostermauern Techniken sozialer Disziplinierung sedimentiert haben<sup>47)</sup>, wird im Modus der ästhetischen Wesensschau verdrängt. Gerade deshalb ist diese Epiphanie-Erfahrung konstitutiv für Kulterers literarische Produktion, der eine Entleerung der Worte von signifikativen Inhalten zugrunde liegt:

Oft war es nur der Wunsch ‚Es soll von einem Haus handeln‘, der ihn aufstehen und sich hinsetzen ließ, oft auch nicht einmal ein solcher Gedanke, sondern nur ein einziges Wort, das Wort ‚Rübe‘ zum Beispiel, das Wort ‚Altar‘, das Wort ‚Huf‘. Alle Wörter hatten für ihn dieselbe Bedeutung, etliche aber versenkten ihn von allem Anfang an tief in eine geheimnisvolle Finsternis, in das Paradies einer Grundfarbe und in Zahlen und Ziffern (103f.).

<sup>44)</sup> HOFMANNSTHAL, Ein Brief (zit. Anm. 43), S. 467.

<sup>45)</sup> Ebenda, S. 467f.

<sup>46)</sup> ZIOLKOWSKI, James Joyces Epiphanie (zit. Anm. 40), S. 600. – Es ist eine Schwäche von Ziolkowskis Aufsatz, dass er nicht danach fragt, ob das Versprechen der Epiphanie, die entfremdete Dingwelt zu transzendieren, auch wirklich eingelöst wird.

<sup>47)</sup> Über den Konnex von Architektur und Disziplinierung vgl. FOUCAULT, Überwachen und Strafen (zit. Anm. 8), bes. S. 251–292.

Diese Beschreibung steht in auffälligem Kontrast zur Abqualifikation der Texte als „Einfälle“ (93), ist jedoch zugleich in sich selbst ambivalent. Einerseits scheint die Annäherung der „Worte“ an „Zahlen“, „Ziffern“ und „Farben“ sowie die Zerstörung des diskursiven Gehalts von Sprache Kulterers Texte der *poésie pure* anzunähern. Andererseits lässt sich die Passage auch pejorativ verstehen: Wenn alle „Wörter“ für Kulterer „dieselbe Bedeutung“ haben und seine Arbeit durch den Wunsch motiviert wird, ein Text solle von einem bestimmten Objekt „handeln“, kann das schlicht Zeichen seines ästhetischen Dilettantismus sein, dem sprachliche Materialien zu bloßen Spielmarken werden. In jedem Fall wiederholt sich in Kulterers Sicht auf die „Wörter“ die ambivalente Erfahrung der Epiphanie; die pragmatische Bedeutung von Sprache wird zugunsten einer scheinbaren Wesensschau des ‚reinen Wortes‘ suspendiert.<sup>48)</sup> Indes bleibt diese Erfahrung, wie Kulterers Entscheidung zur ‚Freiheit‘, strikt privat und verdankt sich der Ausblendung der realen Lebenswelt. Es ist denn auch die empirische Wirklichkeit, an der Kulterers philosophische und ästhetische Phantasien schließlich zunichte werden.

#### IV.

##### *Kontrafaktur der Künstlernovelle*

Dass die Bedeutung, die seine Geschichten für Kulterer erlangen, nichts mit deren literarischem Wert oder sozialer Funktion zu tun hat, macht der Text deutlich, wenn er sie mit Träumen vergleicht: „[E]s kam ihm, wie andern die Träume kommen, und es war ihm auch so zerbrechlich wie Träume“ (94). Später heißt es, „nur mehr seine einsam da und dort am Himmel hängenden Träume“ ermöglichten es Kulterer, „Raum und Zeit seiner Person auszufüllen, ja inständig auszuschnücken“ (100). Offensichtlich ist der Traum hier nicht als utopische oder revolutionäre Kraft angesprochen, sondern als flüchtiges Gegenbild zur empirischen Wirklichkeit, das die alltägliche Existenz „auszuschnücken“, aber nicht zu transzendieren vermag. Kulterers Schreiben bleibt, wie seine Reflexion über ‚Freiheit‘, ein solipsistisches Vergnügen. Seine Versuche, die Geschichten den Mithäftlingen nahe zu bringen, scheitern:

Am Abend in der Zelle versuchte er sie nachdenklich zu machen, um ihnen seine Geschichten vorlesen zu können. Sie taten ihm nach und nach den Gefallen und hörten ihn an; es war selbstverständlich, daß ihnen seine Geschichten, seine ‚Fabeln‘, seine Gedanken zuerst nicht gefallen konnten; sie konnten sich nichts darunter vorstellen [...]. Manchmal erhaschten sie aber jetzt schon ein Bild, und es gefiel ihnen, aber meistens zwangen sie sich, aufmerksam zu sein, sich nicht merken zu lassen, wie sehr er sie langweilte. (102)

Kulterers outrierte Haltung gegenüber den von ihm als ‚viehisch‘ angesehenen Mithäftlingen kommt in der zitierten Passage darin zum Ausdruck, dass sie als

<sup>48)</sup> ZIOLKOWSKI, James Joyces Epiphanie (zit. Anm. 40) spricht vom „Leuchten und Lebendigwerden“ der Dinge und Begriffe in der Epiphanie (S. 612).

Variation des Verhältnisses von ‚Lehrer‘ und ‚Schüler‘ erscheint. Wie ein Pädagoge meint Kulterer seine ‚Schüler‘ „nachdenklich“ machen zu müssen, damit sie für den Gehalt der vorgelesenen Texte empfänglich werden; wie Schüler tun die Häftlinge ihrem ‚Lehrer‘ „den Gefallen“, Aufmerksamkeit zu heucheln. Später, wenn Kulterer seine Geschichte mit dem Titel „Logik“ vorliest, wird die Affinität zum Lehrer-Schüler-Verhältnis noch deutlicher:

„Was ist denn das Wort ‚Logik‘ für ein Wort?“ hatte er die Mithäftlinge, bevor er noch mit dem Vorlesen seiner Geschichte begonnen hatte, gefragt. Keiner konnte ihm antworten. „Was bedeutet das Hauptwort ‚Logik‘?“ Sie schwiegen. „Gestern“, sagte er, „hätte auch ich auf diese verwirrende Frage keine Antwort gewußt, aber heute weiß ich sie; hört zu, das, was ich jetzt vorlese, ist die Antwort auf meine Frage [...]“. (107f.)

Fast parodistisch führt der Text Kulterers Lesung als Variante schulischen ‚Abfragens‘ vor. Weder um Erörterung literarischer Gehalte noch um Übermittlung einer ästhetischen Erfahrung geht es, sondern um die „Antwort“ auf eine vom ‚Lehrer‘ gestellte „Frage“; der Titel von Kulterers Erzählung wird von ihm selbst zum bloßen „Hauptwort“ erklärt, als handle es sich um Grammatikunterricht. Überdies tritt Kulterer, auch darin der Rolle eines ‚Lehrers‘ entsprechend, den Mithäftlingen als ‚Wissender‘ gegenüber, der ihnen seine Erkenntnisse mitteilt und sie damit implizit zu unmündigen ‚Kindern‘ erklärt. Die Häftlinge wollen sich stattdessen bei seinen Geschichten etwas „vorstellen“ können und „ein Bild“ finden, das ihnen gefällt. Dieser Forderung nach Anschauung und Konkretion vermögen Kulterers Texte jedoch kaum gerecht zu werden. Sie erweisen sich als jene bloßen „Gedanken“ (93), als die sie schon zuvor bezeichnet worden sind. Die ‚Freiheit‘, die Kulterer mit ihnen assoziiert, bleibt eine private Empfindung, die sich in seiner literarischen Produktion nicht objektivieren kann. Damit wird sein Überlegenheitsgestus als Anmaßung, als leere Geste geistiger Souveränität bloßgestellt.<sup>49)</sup> Seine Kunst ist Pseudo-Kunst, weil sie sich nicht vom Produzierenden ablöst, sondern als Bestandteil von dessen ureigener Erfahrung an ihn gebunden bleibt.

Ist ›Der Kulterer‹ gelegentlich als „Künstlernovelle“<sup>50)</sup> bezeichnet worden, lässt sich dieses Urteil nun präzisieren. Während im Mittelpunkt der Künstlernovelle gewöhnlich eine Initiationserfahrung steht, die das Künstlertum des Protagonisten begründet, ist das ‚unerhörte Ereignis‘ im ›Kulterer‹ in ein dubioses Licht getaucht, insofern Kulterers ‚Freiheitserfahrung‘ sich als Verdrängung realer Unfreiheit erweist und zu keiner wirklichen künstlerischen Produktivität führt; ihr behaupteter Ereignischarakter ist trügerisch. Auch Kulterers Epiphanie-Erlebnisse und sein nächtliches Schreiben bleiben, so bedeutsam sie für sein Selbstverhältnis sein mögen, Gesten der Kompensation; insofern ähnelt er eher dem Typus des

<sup>49)</sup> Wie KÖNIG, „Nichts als ein Totenmaskenball“ (zit. Anm. 2) glauben kann, die misslingende Kommunikation mit den Häftlingen beruhe auf der „Tiefe“ von Kulterers Reflexionen (S. 35), ist mir angesichts der Distanz, die der Text zu seinem Protagonisten aufbaut, unverständlich.

<sup>50)</sup> ANZ, Geschichtenerzählen: Geschichtenerzählen (zit. Anm. 2), S. 177.

Dilettanten als dem des Künstlers.<sup>51)</sup> Versteht man überdies nicht nur die Erzählung als Verkehrung der Künstlernovelle, sondern überdies die zitierte Vorlese-Szene als Reinszenierung der novellentypischen Situation der ‚Rahmengesellschaft‘, jenes gemischten Personenkreises, der aus Anlass einer Bedrohung zusammenkommt, um im Geschichtenerzählen eine Gegenwelt zum sozialen Chaos zu entwerfen, erscheint Bernhards Text auch in dieser Hinsicht als Kontrafaktur gattungstypischer Muster.<sup>52)</sup> Nicht nur erfährt man über Kulterers Geschichten kaum etwas, auch kommt der kommunikative Verband der ‚Rahmengesellschaft‘, der in der traditionellen Novellistik das Erzählen ermöglicht, gar nicht erst zustande. Weder sind Kulterers Geschichten literarische Novellen, noch sind die Häftlinge fähig, darüber nach Art der ‚Rahmengesellschaft‘ zu raisonnieren; ihre Kommentare erschöpfen sich in banausischen Ad-hoc-Bewertungen wie „Das gefällt mir, das mit dem Bierkrug“ (102) und unfreiwillig komischen Bemerkungen wie „Ich verstehs nicht, aber es ist gut“ (ebenda). Im Rahmen der Novelle selbst wird so die Unmöglichkeit der Herstellung ‚novellentauglicher‘ Gegebenheiten reflektiert. Auch der gattungstypische Topos der ‚Reifung‘ zum Künstler erfährt eine Inversion, insofern Kulterer, nachdem er die Mithäftlinge während seiner Lesung wie ‚Schüler‘ behandelt hat, selbst zum bespöttelten ‚Kind‘ regrediert. Als seine Versuche gescheitert sind, angesichts der Entlassung, die das Ende seiner Selbstillusionierungen bedeutet, „den Kontakt mit den Mithäftlingen [...] zu festigen“ (101) und seine Geschichten als Medium sozialer Kommunikation zu nutzen, offenbart sein philosophisch-ästhetisches Selbstverständnis sich endgültig als hohl und substanzlos. Der Text inszeniert diese Bloßstellung von Kulterers Künstlerpose, indem er ihn, der zuvor durch seine Gelassenheit, seinen Ernst und seinen lehrerhaften Gestus als ‚Erwachsener‘ erschien, nun als hilfloses ‚Kind‘ beschreibt. So sagt der Aufseher bei seiner Entlassung: „Morgen wird unser Kulterer schon in einem sauberen Bettchen schlafen“ (114), als spräche er zu einem Baby. Als Kulterer sich seine Zivilkleidung anzieht und einen Moment lang „vollkommen nackt“ (118) vor den Zellengenossen steht, verhalten sich diese als ‚Lehrer‘, die ihm „Verhaltensmaßregeln“ (ebenda) für das Leben in der ‚freien‘ Gesellschaft geben und ihn wie ein Kleinkind behandeln: „Du verkühlst dich“, sagte der Älteste, [...] und der unter dem Fenster sagte: „Der hat eine weiße Haut wie ein Kind.“ Und der dritte lachte kurz“ (ebenda). Die Rolleninversion, die der Text gegen Ende vornimmt, ist damit perfekt: Figurierte Kulterer zuvor als ‚Geistesmensch‘ gegenüber den naturverfallenen Mithäftlingen, ist nun er der Unmündige, der sich von anderen über die Regeln des bürgerlichen Lebens belehren lassen muss. War er zuvor als Repräsentant des ‚Geistes‘ nie Gegenstand von Gelächter, richtet sich das Lachen der Häftlinge nun gegen ihn:

<sup>51)</sup> Leider ist nie versucht worden, Bernhards ‚Geistesmenschen‘ im Licht der Dilettantismus-Problematik zu betrachten. Einen Überblick hierzu bietet H. RUDOLF VAGET, *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 131–158.

<sup>52)</sup> Zur Gattungsgeschichte der Novelle siehe HANNELORE SCHLAFFER, *Poetik der Novelle*, Stuttgart und Weimar 1993; über die ‚Rahmengesellschaft‘ besonders S. 16–19.

„Das ist ein fester Strick“, sagte der Aufseher. Der Kulterer [...] holte seinen Pack Schriften hervor, und [...] der Stärkste zog den Strick fest zu; es war ein ordentlich schweres Paket. Als der Kulterer es probeweise aufhob, sie lachten dazu, denn es hatte das möglicherweise einen komischen Eindruck auf sie gemacht, fühlte er eine große Unsinnigkeit, eine große Unsinnigkeit, die er selber war. (115)

Indem er der ‚Strangulierung‘ seiner Geschichten beiwohnt und seine geistige Produktion zu jenem ‚Pack Papier‘ (103) depotenziert, als das sie schon zuvor beschrieben wurde, spürt Kulterer zum ersten Mal die ‚Unsinnigkeit‘ seiner Präntention ‚geistiger Freiheit‘, die ihn im Gefängnisalltag zur komischen Figur macht. Komisch ist auch die Diskrepanz zwischen den pragmatischen Empfehlungen seiner Zellengenossen, die ihm raten, seine Geschichten in den ‚Zeitungen [...] drucken‘ zu lassen (116), und Kulterers wehmütigem Festhalten an der ideologischen Verklärung seiner Gefängnisexistenz: ‚Ob sie es glaubten oder nicht, es fiel ihm schwer, fortzugehen. Er würde am liebsten bleiben. [...] Sie lachten und glaubten ihm nicht‘ (ebenda). Es wäre irrig, diese Passage als Reproduktion des Klischees vom ‚unverstandenen Künstler‘ zu deuten. Vielmehr zeugt der Ratschlag, Kulterer möge seine Geschichten an Zeitungen verkaufen, angesichts der bevorstehenden Rückkehr in die bürgerliche Gesellschaft durchaus von Wirklichkeitssinn. Nicht die Ignoranz der Mitwelt ist es, die Kulterers Scheitern verursacht, sondern sein Festhalten an der Ideologie ‚reinen Geistes‘, die er sich im Gefängnis zwecks Verdrängung der eigenen destruktiven Impulse zurechtgezimmert hat.<sup>53</sup>) Nach Verlassen der Strafanstalt ist er denn auch der ‚Landschaft‘ ausgesetzt, ‚die, hügelig, braun und grau, vor Hoffnungslosigkeit dampfte‘ (119), also genau jene Diffusion und Orientierungslosigkeit versinnbildlicht, vor der er sich hatte schützen wollen.

## V.

### ›Der Kulterer‹ als poetologisches Paradigma?

Die eingangs zitierte These, ›Der Kulterer‹ sei ein früher Schlüsseltext für Bernhards Poetik, lässt sich nun modifizieren. Dass Bernhard mittels der Kulterer-Figur sein literarisches Selbstverständnis darstelle, muss angesichts der Fragwürdigkeit des Protagonisten wohl als unhaltbar zurückgewiesen werden. Dennoch ist Kulterer als eine der frühesten Figurationen des ‚Geistesmenschen‘ in Bernhards Werk von allgemeiner Relevanz für das Verständnis der Poetologie des Autors. In seiner Ideologie des ‚reinen Geistes‘, der die Einengungen der empirischen Realität transzendiert und sich durch pure Selbstsetzung als frei proklamiert, ist die herrische Sucht nach

<sup>53</sup>) Insofern ließe sich der Text als Dementi von Foucaults Suggestion lesen, die Disziplinargesellschaft produziere gleichsam zwangsläufig Subjekte nach ihrem eigenen Bild. Obwohl Kulterer die Regeln des Gefängnisystems verinnerlicht hat, ist er am Ende alles andere als ein gesellschaftlich nützlich Individuum. – Zur Kritik an Foucaults monolithischem Begriff sozialer Disziplin vgl. KLAUS DÖRNER, Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie, Frankfurt/M. 1969.



Selbstbehauptung, die die Protagonisten von Bernhards späteren Texten auszeichnet, bereits präludiert. Die stilistische Konventionalität des Textes, der zwischen auktorial-distanzierter Schilderung und personalem Erzählen schwankt, hat die Forschung indes dazu verführt, Kulterer als Identifikationsfigur zu verstehen, die exemplarisch für das Künstlertum in der modernen Gesellschaft stehe. Erst wenn dieser Schein zerstört und die Verblendung Kulterers anhand des Textes selbst aufgewiesen wird, lassen sich erhellende Bezüge zu Bernhards späteren Texten herstellen. Die Distanz zu Kulterers Selbstverständnis, das vom Text sowohl nachvollzogen wie kritisiert wird, kommt in der Erzählung häufig in der Setzung von Anführungszeichen zum Ausdruck, die Worte wie „Hierarchie“ (101) oder „Schweineerei“ (95) als Fremdkörper innerhalb des Textes markiert. Dieses Changieren zwischen Nachvollzug und distanzierender Brechung des monomanischen Diskurses hat Bernhard später in jenes komplizierte Ineinander von Zitat und Rezitation überführt, das seine Schreibweise seit den frühen siebziger Jahren auszeichnet. Auch die Rhetorik der späteren Texte nicht als ungebrochene Wiedergabe einer sich absolut setzenden, monologischen Rede, sondern als deren kritische *Reinszenierung* zu verstehen, wäre eine Aufgabe, der die Bernhard-Forschung sich erst noch stellen muss.

