

**Musik als Generationsprinzip
von Literatur. Eine Analyse
am Beispiel von Thomas
Bernhards *Untergeher*.**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der Philosophie des Fachbereichs Germanistik

der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Barbara Diederichs

aus Mannheim

1998

Inhaltsverzeichnis

1	THEORIE	12
1.1	Form als Generationsprinzip	12
1.2	Form und Inhalt	15
1.3	Hypothesen für den <i>Untergeher</i>	19
1.3.1	Negierung der Handlung als Generationsprinzip im <i>Untergeher</i>	19
1.3.2	Die <i>Goldberg-Variationen</i> als Generationsprinzip für den <i>Untergeher</i>	20
1.3.3	Verallgemeinerung der entwickelten Methoden	22
1.4	Bernhard als Geschichtzerstörer	24
1.4.1	Ambiguität auf der Ebene der Fabula	26
1.4.2	Ambiguität der Erzählsituation	29
1.4.3	Umkehrung der chronologischen Ordnung der Sequenzen	31
1.4.4	Unglaubwürdigkeit des Erzählers	34
1.5	Möglichkeit und Funktion formaler Generationssysteme	37
1.6	Generationssysteme, Intertextualität und Autorschaft	38
2	HINTERGRUND	43
2.1	Literatur und Musik	43
2.1.1	Form und Rhythmus	45
2.1.2	Bedeutung von Form	47
2.1.3	Hyperästhetische Bezüge zwischen literarischen und musikalischen Werken	50
2.1.4	'Thema und Variation' als literarische Form	53
2.2	Musik im Werk Thomas Bernhards	54
2.2.1	Bisherige Forschungsergebnisse	55
2.2.2	Lebenslauf und Selbstaussagen	60
2.2.3	Musik als inhaltliche Komponente des <i>Untergeher</i> : Glenn Gould und die <i>Goldberg-Variationen</i>	65
2.3	Musik im Werk Hermann Burgers und Gert Jonkes	70
2.3.1	Bisherige Forschungsergebnisse	70
2.3.2	Lebensläufe und Selbstaussagen	71
2.3.3	Musik als inhaltliche Komponente von <i>Diabelli</i> und der <i>Schule der Geläufigkeit 73</i>	

2.4	Die Goldberg- und Diabelli-Variationen	76
2.4.1	Die Goldberg-Variationen	76
2.4.1.1	Entstehung	76
2.4.1.2	Aufbau und Struktur	77
2.4.2	Die Diabelli-Variationen	79
2.4.2.1	Entstehung	79
2.4.2.2	Aufbau und Charakter	80
3	METHODEN UND MODELLE	82
3.1	Quantitative und statistische Analyse literarischer Werke	82
3.1.1	Literatur und Computer	82
3.1.2	Geschichte und Forschungsüberblick	84
3.1.3	Praktische Probleme	86
3.1.4	Theoretische Fragen	90
3.1.5	Literaturwissenschaft	95
3.2	Fuzzy Models	98
3.3	Clusteranalyse	101
3.3.1	Geschichte und Überblick	102
3.3.2	Mathematik und Methode	104
3.3.3	Clusteranalyse in der Literaturwissenschaft	109
4	ANALYSEMETHODE UND GRUNDBEGRIFFE	111
4.1	'Eichen' der Analysemethode	111
4.2	Grundbegriffe	113
4.2.1	Struktur, Ebene, Einheit und Attribut	113
4.2.2	Auswahl der Attribute	116
4.2.3	Seiten als Objekte	119
4.3	Topographie des Textes	121
4.4	Software	122
4.4.1	Conc	122
4.4.2	IT	123
4.4.3	Word und Excel	124
4.4.4	Ind_Conv, Alliter und Narrconv	124
4.4.5	Vocabulary-Management-Profile Programm	125

4.4.6	<i>MacDendro</i> und <i>GraphMu</i>	125
4.4.7	<i>LitStats</i>	127
5	AUSWAHL UND ANALYSE DER PARAMETER	128
5.1	Formale Parameter	128
5.1.1	Wortwiederholungen	128
5.1.2	Phonetische Wiederholungen	131
5.1.3	Alliterationen und Assonanzen	135
5.1.4	Silbenwiederholungen	135
5.1.5	Gewichtung der Abstände zwischen wiederholten Elementen	135
5.1.6	Wiederholungen von Wortgruppen	137
5.1.7	Wort- und Satzlänge	140
5.2	Semantische Parameter	142
5.2.1	Häufige Inhaltswörter	142
5.2.2	Häufige Funktionswörter	144
5.2.3	Semantische Felder	145
5.2.4	Phoneme	147
5.3	Narrative Parameter	147
5.3.1	Narrative Ebenen	147
5.3.2	Personen und Orte	149
5.4	Vocabulary-Management Profile	149
5.5	Clusteranalyse der Parameter	152
6	BESTIMMUNG DER EINSCHNITTE IM <i>UNTERGEHER</i>	155
6.1	Eichen der Analysemethode anhand des letzten Drittels des <i>Untergeher</i>	155
6.1.1	'Trial-and-error' — erste erfolglose Experimente	155
6.1.2	Verbindung von Clusteranalyse und Fuzzy Sets Theorie	157
6.1.3	Vocabulary-Management Profile	163
6.1.4	Übereinstimmung des Modells mit dem Text	163
6.2	Analyse des ersten Teils des <i>Untergeher</i>	170
6.2.1	Clusteranalyse des ersten Teils	170
6.2.2	Übereinstimmung des Modells mit der inhaltlichen Gliederung	173
6.3	Binnenstruktur des <i>Untergeher</i>	175

6.4	Verifikation der Methode anhand von <i>Diabelli</i>, <i>Prestidigitateur</i> und <i>Die Schule der Geläufigkeit</i>	176
6.4.1	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	177
6.4.2	<i>Diabelli, Prestidigitateur</i>	180
7	IMPLIKATIONEN DER MAKROSTRUKTURELLEN ÄQUIVALENZ	183
7.1	Variationsform bei Bach und Bernhard	183
7.1.1	Variation als Veränderung der Aussage	183
7.1.1.1	Suaden	184
7.1.1.2	Rollenprosa	185
7.1.1.3	Apodiktische Urteile und hypertrophe Bekräftigung	186
7.1.1.4	Widersprüche und Gegensatzpaare	187
7.1.2	Alteration von "Fantasie und Fuge"	188
7.1.3	Statik	189
7.2	Das Thema im Verhältnis zu den Variationen	192
7.2.1	Literarische und musikalische Themen	192
7.2.2	Bachs <i>Aria</i> und Diabellis Walzer	193
7.2.3	Destruktion des Themas bei Beethoven, Jonke und Burger	195
7.2.3.1	Banalität	195
7.2.3.2	Desintegration	196
7.2.3.3	Infragestellung des Grundelements	198
7.2.3.4	Negierung der Kunst selbst	199
7.2.4	Konsolidierung des Themas bei Bach und Bernhard	200
7.3	Kontrapunktische Kompositionsweise	200
7.3.1	Sogetto	201
7.3.1.1	Formelhaftigkeit	201
7.3.1.2	Stimmenfluß	202
7.3.1.3	Zusammenhang der Stimmen	203
7.3.2	Fuge	205
7.3.2.1	Polyphonie	205
7.3.2.2	"punctus contra punctum"	210
7.3.2.3	Gleichrangigkeit der Stimmen	212
8	MUSIKALISCHE VERFAHRENSWEISEN IM WEITEREN SINN	215
8.1	Wiederholungsstrukturen	216
8.1.1	Wiederholung auf makrostruktureller Ebene	219

8.1.1.1	Aufhebung der irreversiblen Ordnung des proairetischen Codes	219
8.1.1.2	Aufhebung der irreversiblen Ordnung des hermeneutischen Codes	221
8.1.2	Wiederholungsverfahren auf Satzebene	223
8.1.2.1	Inhaltliche Wiederholung	223
8.1.2.2	Wiederholung der syntaktischen Struktur	225
8.1.3	Wiederholungsverfahren auf Wortebene	227
8.1.3.1	Wiederholung des Wortkörpers	227
8.1.3.2	Wiederholung der Wortbedeutung	230
8.1.4	Wiederholungsverfahren auf Lautebene	233
8.2	Musikalische Sprache	233
8.2.1	Bernhard	234
8.2.1.1	Lange Sätze und Abschnittslosigkeit	234
8.2.1.2	Grammatische Regelverletzungen	236
8.2.1.3	Eigenheiten der gesprochenen Sprache	237
8.2.1.4	Ellipsen, Asyndeta und Zeugmata	238
8.2.1.5	Neologismen und Verfremdung von Redewendungen	238
8.2.2	Burger	239
8.2.2.1	Fremdwörter und Neologismen	240
8.2.2.2	Helvetizismen und alltagssprachliche Wendungen	241
8.2.2.3	Ellipsen, Asyndeta und Zeugmata	242
8.2.2.4	Verfremdung von Wendungen, Metamorphosierung, Wortspiele	243
8.2.2.5	Komplizierter Satzbau	243
8.2.3	Jonke	244
8.2.3.1	Wortbildung	244
8.2.3.2	Austriazismen und grammatische Regelverletzungen	244
8.2.3.3	Ellipsen, Aposiopesen und Asyndeta	245
8.2.3.4	Endlose Sätze	246
9	GEGEN DIE SOGENANNTENATÜRLICHKEIT	249
9.1	Monologizität	250
9.1.1	Verweigerung des Bezugs zum Leser	254
9.1.1.1	Monolog des Erzählers	254
9.1.1.2	Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks	255
9.1.1.3	Rationale Disposition des Kunstwerks	258
9.1.2	Verweigerung des Realitätsbezugs	259
9.1.2.1	Die unglaubliche Sprache	259
9.1.2.2	"Interpretieren"	262

9.1.2.3	Ausschluß des Autors aus dem monologischen Text	264
9.2	Ordnungsstrukturen	264
9.2.1	Formale Ordnungsstrukturen	265
9.2.2	Inhaltliche Ordnung	266
10	SCHLUßFOLGERUNGEN	270
10.1	Interpretation im Kontext der Generationssysteme	272
10.2	Interpretation im Kontext der Musikalität	275
11	ANHANG	279
11.1	Auswahl der Parameter	279
11.1.1	Vergleich der lemmatisierten und unlemmatisierten Wortlisten für Wortwiederholungen im <i>Untergeher</i>	279
11.1.2	Vergleich der Wiederholungsraten für Wortwiederholungen im Abstand 1-5 auf den ersten Seiten des <i>Untergeher</i>	280
11.2	Konstituenten der semantischen und narrativen Parameter	280
11.2.1	Listen der häufigsten Inhaltswörter	280
11.2.1.1	<i>Untergeher</i>	280
11.2.1.2	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	281
11.2.1.3	<i>Diabelli</i>	281
11.2.2	Listen der häufigsten Funktionswörter	282
11.2.2.1	<i>Untergeher</i>	282
11.2.2.2	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	282
11.2.2.3	<i>Diabelli</i>	283
11.2.3	Komponenten der semantischen Felder	283
11.2.3.1	<i>Untergeher</i>	283
11.2.3.2	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	288
11.2.3.3	<i>Diabelli</i>	292
11.2.4	Listen der Personennamen	295
11.2.4.1	<i>Untergeher</i>	295
11.2.4.2	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	295
11.2.4.3	<i>Diabelli</i>	296
11.2.5	Listen der Ortsnamen	296
11.2.5.1	<i>Untergeher</i>	296
11.2.5.2	<i>Diabelli</i>	296

11.3	Auswahl der Clustermethode anhand des letzten Drittels des <i>Untergeher</i>	298
11.3.1	Vergleich verschiedener Clustermethoden am Beispiel des Parameters semantische Felder	298
11.3.1.1	Standardisiert, Euklidische Distanz, Complete Link, ohne Zahlenreihe	298
11.3.1.2	Unstandardisiert, X^2 -Distanz, Average Link, ohne Zahlenreihe	299
11.3.2	Kombination von Parametern	300
11.4	Clusteranalyse des letzten Drittels des <i>Untergeher</i>	301
11.4.1	Dendrogramme für die einzelnen semantischen und narrativen Parameter	301
11.4.1.1	Semantische Felder	301
11.4.1.2	Häufigste Inhaltswörter	302
11.4.1.3	Häufigste Funktionswörter	303
11.4.1.4	Personen	304
11.4.1.5	Orte	305
11.4.1.6	Narrative Ebenen	306
11.4.2	Dendrogramme für die einzelnen formalen Parameter	307
11.4.2.1	Phonetische Wiederholungen	307
11.4.2.2	Alliterationen	308
11.4.2.3	Silbenwiederholungen	309
11.4.2.4	Wortwiederholungen	310
11.4.2.5	Satzlänge	311
11.4.2.6	Wortlänge	312
11.4.2.7	Wortgruppenwiederholungen	313
11.4.2.8	Phonemverteilung	314
11.4.3	Paarung von Seiten für das letzte Drittel des <i>Untergeher</i>	315
11.4.3.1	Semantische Parameter	315
11.4.3.2	Formale Parameter	316
11.4.3.3	Summe der semantischen und formalen Parameter	318
11.5	Clusteranalyse des ersten Teils des <i>Untergeher</i>	319
11.5.1	Dendrogramme für die einzelnen semantischen und narrativen Parameter	319
11.5.1.1	Häufigste Inhaltswörter	320
11.5.1.2	Häufigste Funktionswörter	321
11.5.1.3	Semantische Felder	322
11.5.1.4	Orte	323
11.5.1.5	Personen	324
11.5.1.6	Narrative Ebenen	325
11.5.2	Dendrogramme für die einzelnen formalen Parameter	326
11.5.2.1	Wortgruppenwiederholungen	326

11.5.2.2	Wortwiederholungen	327
11.5.2.3	Silbenwiederholungen	328
11.5.2.4	Phonetische Wiederholungen	329
11.5.2.5	Alliterationen und Assonanzen	330
11.5.2.6	Wortlänge (Silben pro Wort)	331
11.5.2.7	Phonemverteilung	332
11.5.3	Paarung von Seiten im ersten Teil des <i>Untergeher</i>	333
11.5.3.1	Semantische und narrative Parameter	333
11.5.3.2	Formale Parameter	335
11.5.3.3	Summe aller Parameter	337
11.6	Clusteranalyse der Parameter	338
11.6.1	Dendrogramme für Clusteranalyse der Parameter	338
11.6.1.1	Narrative Ebenen und formale Attribute im ersten Teil des <i>Untergeher</i>	338
11.6.1.2	Narrative Ebenen und formale Attribute im letzten Drittel des <i>Untergeher</i>	339
11.6.1.3	Formale Attribute und Inhaltswörter im ersten Teil des <i>Untergeher</i>	340
11.6.1.4	Formale Attribute und Inhaltswörter im letzten Drittel des <i>Untergeher</i>	341
11.6.1.5	Narrative Ebenen und Inhaltswörter im ersten Teil des <i>Untergeher</i>	342
11.6.1.6	Narrative Ebenen und Inhaltswörter im letzten Drittel des <i>Untergeher</i>	343
11.6.2	Interpretation der Clusteranalyse der Parameter	344
11.6.2.1	Narrative Ebenen und formale Attribute	344
11.6.2.2	Narrative Ebenen und häufige Inhaltswörter	344
11.6.2.3	Formale Attribute und häufige Inhaltswörter	344
11.7	Clusteranalyse nach Variationen	345
11.7.1	Variationen, die auf der untersten Ebene gepaart sind	345
11.7.2	Häufigkeit der Distanzen zwischen verbundenen Variationen	346
11.8	Wiederholungsparameter im <i>Untergeher</i>	346
11.8.1	Einzelne Wiederholungskoeffizienten	346
11.8.1.1	Phonetische Wiederholungen	346
11.8.1.2	Alliterationen und Assonanzen	347
11.8.1.3	Silbenwiederholungen	347
11.8.1.4	Wortwiederholungen	348
11.8.1.5	Wortgruppenwiederholungen	349
11.8.2	Vergleich der Wiederholungskoeffizienten	349
11.8.3	Summe der Wiederholungskoeffizienten	350
11.8.4	Auswertung	351
11.9	Die Schule der Geläufigkeit	352

11.9.1	Ergebnisse der Clusteranalyse	352
11.9.1.1	Semantische und narrative Parameter	352
11.9.1.2	Formale Parameter	353
11.9.2	Einzelne Parameter	353
11.9.2.1	Wortwiederholungen	353
11.9.2.2	Wortgruppenwiederholungen	354
11.9.2.3	Type/Token Ratio	354
11.9.3	Vergleich	354
11.9.4	Summe	355
11.10	<i>Diabelli</i>	355
11.10.1	Ergebnisse der Clusteranalyse	355
11.10.1.1	Formale und semantische Parameter	355
11.10.1.2	Semantische und narrative Parameter	356
11.10.2	Einzelne Parameter	356
11.10.2.1	Wortwiederholungen	356
11.10.2.2	Wortgruppenwiederholungen	356
11.10.2.3	Negative Wörter	357
11.10.2.4	Type / Token Ratio	357
11.11	Vergleich zwischen <i>Untergeher</i>, <i>Schule der Geläufigkeit</i> und <i>Diabelli</i>	357
11.11.1	Hypotaktischer und parataktischer Stil	357
11.11.1.1	Beispiel für parallele Satzkonstruktion im <i>Untergeher</i>	358
11.11.1.2	Der erste Satz von <i>Diabelli</i> als Beispiel für Burgers hypotaktischen Stil	359
11.11.2	Formale Parameter im Vergleich	360
11.11.2.1	Satzlänge	360
11.11.2.2	Wortwiederholungen	360
11.11.2.3	Wortgruppenwiederholungen	361
11.11.3	Vergleich der Kurven der Wiederholungsparameter	361
11.11.4	Grundlegende Statistiken im Vergleich	361
11.11.5	Korrelation zwischen den einzelnen Parametern	362
11.11.5.1	<i>Untergeher</i>	362
11.11.5.2	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	363
11.11.5.3	<i>Diabelli</i>	364
11.12	Graphische Darstellung der Texte	364
11.12.1	<i>Untergeher</i>	364
11.12.2	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	370
11.12.3	<i>Diabelli</i>	374

12	BIBLIOGRAPHIE	377
12.1	Werkausgaben	377
12.2	Software	379
12.3	Sekundärliteratur	380

1 Theorie

1.1 Form als Generationsprinzip

Im Zusammenhang mit den Ergebnissen der Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie wurde der Literatur seit der klassischen Moderne die inhaltlich-semantische Seite der Sprache zunehmend suspekt. "Le véritable écrivain n'a rien à dire", sagt Alain Robbe-Grillet in seiner Autobiographie. "L'œuvre romanesque (dire quelque chose de neuf, pensait Balzac) ne peut en fait comporter que la banalité du toujours-déjà-dit".¹ Roland Barthes verallgemeinert diese Intuition Robbe-Grilletts, indem er behauptet, daß, was gemeinhin als Sinn verstanden wird, grundsätzlich nur etwas schon Gesagtes sein kann: "Le sens pour moi . . . , c'est essentiellement une *citation*".² Auch Thomas Bernhard äußert sich in dieser Richtung: "Wir haben nichts zu berichten, als daß wir erbärmlich sind, durch Einbildungskraft einer philosophisch — mechanisch — ökonomischen Monotonie verfallen."³

Die einzige Möglichkeit für ein Kunstwerk, originell zu sein, besteht daher in der Organisation seiner banalen Elemente. Literatur und Musik ebenso wie die anderen Kunstgattungen basierten seit Jahrhunderten auf tradierten Formmustern, die zwar ständig weiterentwickelt, jedoch selten grundsätzlich in Frage gestellt wurden. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheinen verschiedene Kunstgattungen an die Grenzen der Möglichkeiten der alten Formsysteme gekommen zu sein: in der Musik wurde die tonale Harmonie so kompliziert, daß sie schließlich umschlug in etwas, das vorerst nur als Chaos interpretiert werden konnte; in der Lyrik wurden die alten Formschemata aufgegeben zugunsten des 'freien' Verses; es wurde Prosa veröffentlicht, die keine 'Geschichten' zu enthalten schien.

Es ist interessant festzustellen, daß die Interpretation diesen Phänomenen um Jahrzehnte hinterherhinkt. Die Musik seit Debussy wurde zunächst nur als vom traditionellen Schema der Schenkerschen Harmonielehre abweichend, als 'atonal', gehört, bis seit den 1950er Jahren die Settheorie entwickelt wurde als eine Möglichkeit, die

¹ Robbe-Grillet (1984) 219-221.

² Barthes (1985) 295.

³ "Rede" in Botond (1970) 7-8.

Strukturierung atonaler Musik zu verstehen.⁴ In der Literatur scheint ein vergleichbares Muster vorläufig zu fehlen, und Werke wie die Thomas Bernhards oder Gert Jonkes erscheinen auch heute noch amorph. Es gibt Ansätze: Chisholm hat in seinen Untersuchungen von deutscher und englischer Lyrik und Prosa gezeigt, daß der Zusammenbruch der traditionellen Formschemata im freien Vers durch überdurchschnittliche Frequenz phonetischer Wiederholungen auf den geradzahligen Silben kompensiert wird.⁵ Zum Teil konnten Formen bereits vorhandener Kommunikationssysteme, z.B. der Bildenden Kunst, des Films oder eben der Musik, identifiziert werden als 'Ersatzformen' für literarische Werke. Robbe-Grillet ist auch hier außergewöhnlich explizit: er beschreibt die sehr bewußte und systematische 'Generierung' zweier seiner Filme durch den Rückgriff auf musikalische Muster: *L'Eden et après* basiert auf Schönbergs Zwölftontechnik, *Piège à fourrure* auf einer Reihe von neun regelmäßig wiederholten Themen. Robbe-Grillet nennt die formale Struktur, worauf *L'Eden et après* basiert, "système producteur" oder "schéma générateur".⁶

Im Zusammenhang mit Thomas Bernhard hat W. Schmidt-Dengler den Begriff "generieren" verwendet, ohne allerdings weiter darauf einzugehen. Bis 1995 waren 41 einander nicht überschneidende Bücher von Bernhard erschienen:

Diese Vielzahl an Publikationen weckt einen Verdacht — ein Autor, der so gut schreiben kann und so viel, muß ein automatisiertes inneres System haben, mit dessen Hilfe er diese Texte ununterbrochen "generiert". Ich meine, daß es so etwas wie eine Bernhardsche Grammatik, ein Bernhardsches Stereotyp geben muß, als dessen Projektionen seine Sätze angesehen werden können. Ich meine daher, daß eben dieser Mechanismus, mit dem Bernhard unentwegt seine Texte "generiert", das ist, was uns interessieren müßte, und nicht so sehr, welcher Tendenz dieser oder jener Text zugeschlagen werden könnte.⁷

Ich möchte in dieser Arbeit der Frage nach Möglichkeiten der Generierung von Texten angesichts der Brüchigkeit traditioneller Formmuster nachgehen und Thomas Bernhards *Untergeher* untersuchen sowohl auf bewußt angewendete Generatoren

⁴ Babbitt (1961) und Forte (1955). Die erste systematische Zusammenfassung der Theorie findet sich in Forte (1973). Vgl. auch Slawson (1991) 24-25.

⁵ Chisholm (1982) 48.

⁶ Robbe-Grillet (*Obliques*) 251. Da Robbe-Grillet seine Theorie der Generationssysteme in einigen theoretischen Artikeln und Gesprächen ausführlich dargelegt hat, werde ich mich im folgenden stark auf ihn beziehen, obwohl ähnliche Äußerungen von anderen Schriftstellern oder Musikern ebensogut hätten herangezogen werden können. Einen Ansatz für eine Systematik von Textgeneratoren bietet Morrissette (1975) 253-262.

⁷ Schmidt-Dengler (1995,2) 304

als auch auf dem Autor unbewußte Organisationsprinzipien. Ein Fernziel wäre, über das individuelle Strukturmodell hinaus Prinzipien zu finden, die literarische Kunstwerke als solche definieren, und außerdem literaturwissenschaftliche Methoden zu entwickeln, mit Hilfe derer die Organisationsprinzipien beliebiger Texte identifiziert werden können. Dieses Ziel ist sehr ehrgeizig, und selbst die Existenz allgemeingültiger Strukturprinzipien von Kunst ist bisher nur eine Hypothese. Immerhin ist es eine faszinierende Hypothese:

Language developed as a result of the transformation in the method of thinking which occurred in the long process of the natural evolution of the species, and which marked the origin of the human race. The essence of this transformation in thinking was the introduction of the element of creativeness. The great advantage of language was not only its use in conveying information, but also—and perhaps primarily—its application to the organization of mental processes. "Creative thinking", facilitated by the use of language, permitted effective processing of information stored in the memory. This processing led to the generation of new information without new external inputs.

Language, the structure of which closely reflects the particular mode of human thinking, was used to convey and to process internally vital information about the environment. However, there still remained brain potential which could be used for other purposes. And the most fruitful activity of the human brain was work towards its own further development, or in other words practicing. Creative thinking inspired humans to create, to organize matter and to inform others about the organization thus imposed. Hence, the motivation for activity not connected with the immediate need for survival, such as the creation of art in general, and of music in particular.⁸

Diese Hypothese, daß der soziale Zweck von Kunst darin besteht, das menschliche Gehirn in neuen Dimensionen zu trainieren, und daß die neuen Dimensionen in Richtung der formalen Ebene der Organisation bestehenden Materials zu suchen sind, zusammen mit Barthes' Überzeugung, daß Sinn immer nur Zitat sein kann, sind die Hauptrechtfertigung meiner Arbeit. Mein erstes Ziel ist es, die Strukturen, die Form des *Untergeher* aufzudecken und sichtbar zu machen. Diese Strukturen und die Beziehungen zwischen Strukturen auf verschiedenen Ebenen sind das Einzigartige an Bernhards Werk, sein Experiment mit neuen Denkpotentialen.⁹

⁸ Rakowski (1988) 1-2.

⁹ Es geht hier also um mehr als die Verfolgung eines Motivs unter anderen, von Brown (1977) 106 pointiert ausgedrückt: "There is no reason to expect that 'Music in the Works of Dickens'

Da es sehr schwierig ist, ein Werk völlig isoliert zu betrachten, und da vor allem in der quantitativen Analyse Vergleichsdaten aus anderen Studien nur sehr spärlich existieren, werde ich dieselbe Untersuchung wie für Bernhards *Untergeher* auch für Hermann Burgers *Diabelli Prestidigitateur* und Gert Jonkes *Schule der Geläufigkeit* durchführen. Die beiden Erzählungen eignen sich für den Vergleich aus verschiedenen Gründen: erstens sind alle im Zeitraum von nur sechs Jahren entstanden: Die *Schule der Geläufigkeit* 1977¹⁰, *Diabelli* 1979 und *Der Untergeher* 1983. Alle drei Autoren sind deutschsprachig, aber nicht aus Deutschland. Wie der *Untergeher*, fordern *Diabelli* und die *Schule der Geläufigkeit* aufgrund ihrer Musikthematik dazu heraus, auch für die Analyse ihrer Form musikalische Paradigmen anzunehmen. Tatsächlich ist es Burgers Selbstaussage zu *Diabelli*, die mich zuerst dazu inspirierte, nach Übereinstimmungen zwischen der Form der *Goldberg-Variationen* und des *Untergeher* zu suchen. Burger sagt in seiner *Frankfurter Poetik Vorlesung*:

Aufgebaut ist die Brieferzählung *Diabelli* analog zu den 33 *Diabelli-Variationen* von Beethoven in 33 Volten.¹¹

1.2 Form und Inhalt

Diese Arbeit konzentriert sich hauptsächlich auf die Form der untersuchten Erzählungen. Ich will damit nicht behaupten, daß Literatur ausschließlich auf der formalen Ebene der Musik basiert, sondern beschränke mich aus zeitlichen Gründen auf einen Aspekt, der mir wichtig und in der bisherigen Forschung vernachlässigt erscheint.¹² Eine weitere Rechtfertigung ist die Aussage eines der renommiertesten Bernhard-Forscher, W. Schmidt-Dengler:

will be either more or less illuminating than, say, 'The Horse in the Works of Dickens'."

¹⁰ Ich arbeite mit der revidierten Fassung von 1985, die sich von der früheren im wesentlichen durch eine Umstellung innerhalb des letzten Abschnitts im ersten Teil unterscheidet.

¹¹ Burger (1986) 62.

¹² Es sei hier auf eine interessante Feststellung Weissteins hingewiesen, der die bevorzugte Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit Inhalten im historischen Zusammenhang zeigt: die Kunstgeschichte etablierte sich als akademische Disziplin vor der Literatur- und Musikgeschichte, so daß ihre Verfahrensweisen und ihr Vokabular – besonders für Perioden- und Stilbezeichnungen – von der Literaturwissenschaft später übernommen wurde. Die Tatsache, daß das Wechselverhältnis zwischen Literatur und bildender Kunst ein beliebteres Studienfeld war als das zwischen Musik und Literatur, erklärt sich zum Teil daraus, zum anderen Teil daraus, daß „die akademischen Väter unserer Disziplin . . . unter dem Eindruck der Geistesgeschichte bzw. Problemgeschichte [standen], denen es um Bedeutungen geht, die sich aus der künstlerischen Materie abziehen oder in sie hineinprojizieren lassen. *Meaning*, d.h. Bedeutung, läßt sich aber leichter aus der bildenden Kunst . . . ablesen als aus der Musik, wenigstens der sogenannten absoluten." (Weisstein (1977) 120).

Ich bekenne, daß für mich immer noch der sinnvollste und praktikableste Zugang zu Bernhards Werk über die Sprache führt.¹³

Damit wäre die Form-Inhalt Frage eigentlich für meine Zwecke abgehandelt. Da sie in jedem Vergleich von Musik und Literatur jedoch eine sehr prominente Rolle spielt, sei hier ein Hintergrund von Positionen gegeben, die für die vorliegende Arbeit zutreffen.

Kafalenos beobachtet, daß es der Literatur trotz aller avantgardistischen Bestrebungen seit der Jahrhundertwende nicht gelungen ist, die formale 'Reinheit' der Musik überzeugend zu verwirklichen:

Although painting in the intervening years has achieved the freedom from representation characteristic of instrumental music, literature seems to have demonstrated that, in becoming pure, it devolves into music. Moreover, the rare examples of demonstrably pure literature — the phonetic poems of Hugo Ball or Kurt Schwitters, for example, or the sound poems Henri Chopin recorded in the 1960s on as many as twenty-four tracks of tape — fascinating as these works are, suggest that when literature is purified into music, the result if judged as music is of limited interest.¹⁴

Der Aspekt des Inhalts gehört der Literatur wesensmäßig an und macht viel von ihrer Faszination aus — und selbst in der Musik ist die Frage nach der semantischen Bedeutung der Strukturen ein beliebtes Forschungsfeld.¹⁵ Information über ihre eigene Organisation ist nicht der alleinige kommunikative Zweck von Literatur. Was Literatur interessant macht, ist die Verbindung von formalen und semantischen Aspekten.

Mit den inhaltlichen Konnotationen der Wörter würde die Literatur auf eine sehr wichtige Ebene ihrer Wirkungsmöglichkeit verzichten:

D'autre part il y a le danger que j'appellerai d'innocence retrouvée, qui repré-

¹³ Schmidt-Dengler (1995,2) 183-184. Ebenso Marquardt (1990) 32: in Bernhards Werk dominiert der ‚discours‘ über die ‚histoire‘, und Finnern (1987) 68, der bei Bernhard eine Inflation der Sprache und eine Deflation der Sache feststellt. Zusammenfassung in Mittermayer (1995) 187-192.

¹⁴ Kafalenos (1990) 265. Vgl. auch Jordan/Kafalenos (1991) 3. Eine etwas radikalere Position vertritt Titzmann (1977) 69, der behauptet, daß, wenn Literatur Bedeutungen hervorbringen will, diese paraphrasierbar sein müssen. Mit Kafalenos übereinstimmend: Baßler (1994) 12-20, der darauf hinweist, daß völlig unverständliche Texte – die er „reine Textur“ nennt – wie sie die avantgardistischen Zeitschriften um 1910 füllten, Literaturgeschichtlich Makulatur geblieben sind. Baßlers Begriff der Textur für „das sprachliche Material in seiner spezifischen Verknüpfung“ entspricht dem, was ich hier „Form“ und „Struktur“ nenne, und sein Forschungsfeld sowohl wie seine Motivation sind meiner sehr nahe.

¹⁵ Z.B. Faltin (1985); Schneider (1980) bietet eine ausführliche Zusammenfassung der Diskussion.

sente d'une certaine façon l'écueil inverse: effectuer gratuitement des opérations abstraites sur un matériau privé de tout enracinement dans la cité. En effet c'est par leur sens (dénotation et connotation) que les mots se trouvent en situation dans une société donnée, c'est par leur sens qu'ils procèdent à l'élaboration, à la consolidation respectueuse ou au contraire à la mise en question des codes et des mythes, alors que les lettres ou sonorités qui constituent ces mots restent pratiquement innocentes et désarmées. La communication entre le romancier et ses contemporains, son engagement dans ce complot permanent qu'est pour lui l'écriture, son action sur le monde où il vit, ne peuvent s'établir par la voie candide des lettres ou des syllabes, au moyen desquelles il serait seulement capable de construire une sorte de littérature édénique, qui ferait semblant d'avoir atteint un âge d'or où tous les problèmes de la société seraient déjà définitivement résolus.¹⁶

Der Zusammenhang von Inhalt und Form in Literatur kann verdeutlicht werden mit Hilfe von Rimmon-Kenans Konzept der Ambiguität: Rimmon-Kenan geht aus von einigen Bildern Eschers, wo der Betrachter zwischen alternativen Interpretationen hin und her schwankt, z.B. Ente und Kaninchen oder schwarze Vögel, die in die eine Richtung fliegen, und weiße Vögel, die in die andere Richtung fliegen. In beiden Fällen schließen die alternativen Interpretationen einander aus, der Betrachter kann nicht beide gleichzeitig sehen, sondern muß sich für eine entscheiden:

We cannot hold them both, yet we realize that they fit the image equally well and that there are no clues for choosing one rather than the other. All we can do, is oscillate between the two competing readings as long as we join in the game.¹⁷

¹⁶ Robbe-Grillet (1972) 158-159.

¹⁷ Rimmon (1977) X. Vgl. dazu auch Fónagy (1971) 73. Genette (1972) 227 dehnt diese Beobachtung aus über das Form-Inhalt Problem hinaus: jede Literaturanalyse ist „gewalttätig“, insofern nicht alles auf einmal gesagt werden kann, daher also das Gewebe des Textes in seine Elemente zerrissen werden muß und sukzessive besprochen, wo doch tatsächlich alle Ebenen gleichzeitig wirken.

Bernhards eigene Aussagen zum Thema Form und Inhalt unterstützen die Ambiguitäts-These. Die Aussagen zur Musikalität seiner Werke werden oft zitiert und sind auch hier noch einmal zusammengetragen (2.2.2). Es findet sich jedoch auch Gegenteiliges in Interviews. In einem Interview 1967 mit Viktor Suchy „Die Vergangenheit ist unerforscht“ (in Dreissinger (1992) 33) gibt Bernhard eine eher ausweichende Antwort: „S: *Bedrängt Sie noch die uralte Dialektik von Inhalt und Form? Glauben Sie, daß es so etwas wie die innere Form gibt, die eine äußere Form erzwingt, oder lehnen Sie das ab?* B: Ich lehne es nicht ab, weil das auch wahrscheinlich immer vorhanden ist. Es bleibt immer alles dasselbe und wandelt sich in sich ständig ab, das kann man ja von allem sagen. Es gibt weder etwas Neues, noch geht etwas Altes verloren.“

Die Antwort an Jean-Louis de Rambures in „Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften“ (1983) (in Dreissinger (1992) 109) entspricht dem, was man von Bernhard

In Literatur können alle Elemente sowohl als Konstituenten von Form und Struktur als auch als Repräsentanten von externen Referenten und Konnotationen betrachtet werden. Es ist nicht möglich, beide gleichzeitig zu analysieren, sondern nur, zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten hin und her zu oszillieren.

Auch die Theorie der Generationssysteme impliziert diese beiden Aspekte: wie oben angedeutet, geht sie davon aus, daß Literatur nicht aus einem „quelque chose à dire“ entsteht, sondern aus einem „quelque chose à faire“. Dieser Ansatz macht jegliche ideologische Rechtfertigung des Textes überflüssig. Es werden keine Bedeutungen reproduziert als Ausdruck oder Repräsentation, dennoch entsteht Sinn/Bedeutung: „il s'agit d'une *production de sens* (venue de sens imprévus qui résultent de l'organisation spécifique de la matière signifiante).“¹⁸

erwartet: „R. *In jedem Ihrer Bücher wiederholen Sie, daß jedes menschliche Tun sinnlos ist, da es schließlich dazu verurteilt ist, unterzugehen. Und dennoch schreiben Sie weiter.* B. Was mich zum Schreiben treibt, ist ganz einfach die Lust am Spiel. Sie empfinden das Vergnügen, auf eine Karte zu setzen und dabei zu wissen, daß man jedesmal alles gewinnen oder alles verlieren kann. Das Risiko des Scheiterns scheint mir ein wesentliches Stimulans. Dazu kommt das andere Vergnügen, die zweckdienlichste Methode herauszufinden, mit den Wörtern und Sätzen zurande zu kommen. Den Stoff im eigentlichen Sinn halte ich für ganz und gar sekundär, es genügt, aus dem zu schöpfen, was um uns ist. Jedes Geschöpf trägt nach meiner Überzeugung strenggenommen das Gewicht der ganzen Menschheit. Nur die Art, wie die einzelnen damit zurande kommen, unterscheidet sie.“

Völlig Widersprüchliches sagt Bernhard jedoch in den beiden folgenden Ausschnitten: Jean-Louis de Rambures „Ich bin kein Skandalautor“ (1985) (in Dreissinger (1992) 121-122): „R. *Haben Sie gedacht, als Sie das Buch geschrieben haben, daß Ihre Modelle sich erkennen können?* B. Das Ziel eines Buches ist es eben, daß sich die Leute erkennen können. Ich schreibe, um zu provozieren. Wo wäre sonst die Freude am Schreiben? Natürlich, wenn man versucht, jeden Kontakt zur Justiz und zur Masse zu vermeiden, ist es besser, Gedichte zu schreiben, die niemand versteht, nicht einmal der Autor selber, indem man sich damit zufrieden gibt, beim Schreiben höchste Musikalität zu erreichen. Das erlaubt außerdem noch Literaturpreise zu gewinnen. Aber das interessiert mich nicht, ich bin ein Schriftsteller, der die Dinge beim Namen nennt.“

Ähnlich im Interview mit Conny Bischofberger/Heinz Sichrovsky „Der letzte Akt“ (in Dreissinger (1992) 157): „BS. *Peymann sagt, Sie selbst würden es gar nicht so böse meinen. Nur Ihre Figuren redeten so böse.* B. Was!? Ich meine alles, was meine Figuren sagen. Jede Made läuft aus meinem Munde. Der Peymann ist ja leider auch schon blöd. Man läßt doch als Autor die Figuren das reden, dessen Ansicht man letzten Endes ist.“

¹⁸ Ricardou (1978) 15-16.

Es sei am Ende dieses Abschnitts noch Douglas R. Hofstadters humorvolle Darstellung der Form-Inhalt Debatte im Zusammenhang von Gedichtübersetzungen zitiert: "Will you, Message, take this medium to be your poetically wedded partner? *I will.* And will you, Medium, take this message to be your poetically wedded partner? *I will.* It gives me great joy to pronounce you, Medium and Message, to be a Poem. You may now kiss."; das Ideal gleichberechtigter Partner schließt dann natürlich aus, daß "Messagism as literary machismo" "a terribly obsequious and deferential ladylike Form" in den Hintergrund drängt und umgekehrt. (Hofstadter (1997) 523 und 556-557).

1.3 Hypothesen für den *Untergeher*

1.3.1 Negierung der Handlung als Generationsprinzip im *Untergeher*

Thomas Bernhards Werk fordert eine Untersuchung der Dualität von semantischen und formalen Aspekten geradezu heraus. Obwohl alle seine Werke auf 'Geschichten' als 'Inhalt' basieren und die Erzählsituationen immer von geradezu paradigmatischem Realismus sind, wird Bernhard von vielen Kritikern Hermetik, Flucht in die 'reine Form' vorgeworfen. Bernhards eigene vielzitierte Aussage in der Büchner-Preisrede regt natürlich dazu an:

Andererseits bin ich natürlich auch kein heiterer Autor, kein Geschichtenerzähler, Geschichten hasse ich im Grund. Ich bin ein Geschichtsenzerstörer, ich bin der typische Geschichtsenzerstörer. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.¹⁹

Die Sekundärliteratur stimmt dem zu: "If it exists at all, plot becomes secondary in these novels".²⁰ Das impliziert, daß hermeneutisches Verstehen, paradigmatische

¹⁹ *Der Georg-Büchner-Preis* (1987) 250. Dagegen sei auf Bernhards ‚Zurücknahme‘ seiner Äußerung in einem Interview mit W. Wögenbauer verwiesen: (Wögenbauer:) "*Mais lorsque vous dites que vous êtes un "démolisseur de récits", c'est quant même un propos en quelque sorte théorique.*" (Bernhard:) "*Une fois, j'ai dit cela, pensez à la quantité de choses qu'on dit pendant les cinquante années d'une vie. Ce que les gens, et moi-même, disent comme bêtises à longueur de décennies... Si on épinglait tout ce que les gens disent... Evidemment, si un journaliste s'assoit dans un bistrot et vous entend dire "La viande de bœuf n'est pas bonne", il affirmera jusqu'à la fin de vos jours, voilà un homme qui n'aime pas la viande de bœuf. Alors que celui-ci ne mangera peut-être que de la viande de bœuf, à dater de ce jour-là.*" (Wögenbauer (1987) 24).

²⁰ Fetz (1987) 107. Es seien zur Illustration einige weitere Kritiker zitiert. Donnerberg (1971) 13 sagt über *Verstörung*: "Wenn man sich das Gefüge des Geschehens in diesem Roman in Form einer einfachen Skizze vergegenwärtigt, wird deutlich, daß es kaum möglich ist, so etwas wie "Inhalt" herauszuheben, eine "Fabel" herauszulösen. Es gibt — ähnlich wie im Roman *Frost* — so gut wie keine Handlung im konventionellen Sinn, also keinen durchlaufenden Prozeß der Umsetzung von seelischen Vorgängen in Taten, keinen durchlaufenden Motivations- und Ereigniszusammenhang, der an eine Hauptfigur gebunden beziehungsweise durch sie bestimmt ist." Fuchs (1971) 58 spricht in seinem *Konkret*-Artikel nur noch von "der Bernhardschen Figur", denn "tatsächlich sind alle wichtigen Figuren der Bernhardschen Bücher kongruent und fallen in eine einzige, immer wieder beschriebene zusammen." Ebenso Marquardt (1990) 49. Finnen (1985) 77 und 109-118 konstatiert Aufgeben der Spannung, stoffliche Auszehrung, Monotonie in Stoff und Form, Entpersonalisierung der Figuren, Entsinnlichung der fiktionalen Situationen, und Knapp/Tasche (1971) gehen so weit, (Handlungs-)Struktur und Stoff in Bernhards Werk dissimulative Funktion zuzuschreiben. Vgl. auch Porcell (1986) 140.

Übertragbarkeit und bildhafte Vorstellbarkeit in Bernhards Werk blockiert oder bewußt unterlaufen sind.²¹ Andererseits könnten die Begegnung von Wertheimer und dem Erzähler mit Glenn Gould, das Leben der drei Protagonisten, Wertheimers Tod, die Geschichte der Familie Wertheimers und die verschiedenen Erlebnisse der Wirtin, ausschließlich aufgrund der im *Untergeher* gegebenen Informationen, als unterhaltsame, spannende Erzählungen wiedergegeben werden. Wenn Thomas Bernhard sich selbst als "Geschichtenzerstörer" bezeichnet, meint er das wörtlich: er ist nicht unfähig, Geschichten zu generieren, sondern zerstört aktiv und bewußt die Unterhaltsamkeit und erzählerische Spannung in seinem Material. Die Methode, nach der Bernhard dabei vorgeht, ist in 1.4 nachtragend beschrieben unter Rekurs auf narratologische Theorie.

1.3.2 Die *Goldberg-Variationen* als Generationsprinzip für den *Untergeher*

Wie O. Jahraus feststellt, gibt es zwar eine unüberschaubare Fülle von Sekundärliteratur zu Bernhard, doch "vermittelbare Verstehensmuster" fehlen noch.²² Thomas Bernhards Werk bietet sich also an, mit einem radikal anderen Ansatz zu experimentieren. Wenn man die Negierung der Geschichte als Generationsprinzip ernst nimmt, bleibt die materielle Form als alternatives Generationsprinzip. Dabei ist es aber paradoxerweise doch die Thematik des *Untergeher*, die einen Vergleich der formalen Struktur der Erzählung mit Musik und speziell mit den *Goldberg-Variationen* nahelegt – zusammen mit Aussagen des Autors und seiner Biographie. In der Sekundärliteratur zu Bernhard gibt es kaum einen Aufsatz, der nicht eine Parallele zur Musik zöge, doch meist sind diese Parallelen vage oder metaphorisch und spiegeln eher die Hilflosigkeit des Interpreten wider als daß sie Zugriff auf das Werk erlaubten. Was fehlt, ist eine genaue Untersuchung der Struktur der einzelnen Werke — für den *Untergeher* fehlt eine Monographie überhaupt —, die mit wissenschaftlichen Methoden die Analogie zur Musik spezifiziert als Parallelen zu individuellen Werken, bestimmten Formen, Gattungen oder Epochen. Erst solche Strukturparallelen erlauben einen Rückgriff auf die konstitutionellen Implikationen der verglichenen musikalischen Werke und musikalischer Verfahrensweisen insgesamt und die Deutung des literarischen Werkes im Licht seiner musikalischen Strukturen.

Diese Arbeit basiert auf der Hypothese, daß der *Untergeher* sich hypertextuell auf

²¹ Vgl. Baßler (1994) 13-15.

²² Jahraus (1992) 17. Eine amüsante Abrechnung mit der Literatur zu Thomas Bernhard bietet Dickenberger (1995).

Bachs *Goldberg-Variationen* bezieht.²³ Das impliziert, daß *Der Untergeher* analog zu den *Goldberg-Variationen* aus 30 (oder einer Zahl nahe 30) 'Variationen' besteht, die sich unterscheiden lassen, Ähnlichkeiten untereinander aufweisen insofern sie alle auf derselben Baßlinie basieren, komplexe binnenstrukturelle Beziehungen untereinander haben und einen bestimmten Kompositionsstil und gewisse damit verbundene ideologische Haltungen exemplifizieren. Diese Hypothese ist inspiriert durch Hermann Burgers schon zitierte Aussage zu einem seiner eigenen Werke in der *Frankfurter Poetik Vorlesung*: "Aufgebaut ist die Brieferzählung *Diabelli Prestidigitateur* analog zu den 33 *Diabelli-Variationen* von Beethoven in 33 Volten".²⁴ Da der *Untergeher* jedoch — im Unterschied zu Burgers *Diabelli*, dessen "Volten"-Variationen explizit voneinander abgesetzt sind — nach den drei kurzen Anfangsabschnitten keine Abschnittseinteilung aufweist, ist diese Hypothese im Fall Bernhards viel schwerer zu belegen. Um eine plausible Segmentierung des *Untergeher* zu finden, die auf objektiven Kriterien basiert, habe ich zu dem etwas unkonventionellen Mittel der quantitativen Analyse gegriffen. Die Segmentierung fortlaufender Texte ist in der Literaturwissenschaft bisher selten im Vordergrund gestanden, obwohl jeder Textanalyse notwendigerweise eine Segmentierung oder Destrukturierung des Textes zugrunde liegt: eine unzerlegbare Einheit entzieht sich jeder Analyse; der Text ist also nur analysierbar, "insofern er in Elemente und Relationen zwischen diesen Elementen zerlegt werden kann".²⁵

Strukturen und Form entstehen durch Wiederholungen. Die Literaturwissenschaft hat sich immer wieder mit Wiederholungen beschäftigt. Andererseits gibt es kaum Versuche, die Wiederholungsstrukturen auf allen Ebenen eines literarischen Textes systematisch zu analysieren. Die wichtigsten Aspekte von Wiederholungen sind Quan-

²³ Zum Begriff der Hypertextualität vgl. Exkurs 2 (1.5).

²⁴ Burger (1986) 62.

²⁵ Titzmann (1977) 27. Das Problem der Segmentierung wird in einzelnen Unterdisziplinen der Literaturwissenschaft wie etwa der Narratologie theoretisch anerkannt, z.B. Barthes (1985) 175-178, Polanyi (1985) 17-20, praktisch jedoch ignoriert. Die einzigen Literaturwissenschaftler, die sich meines Wissens mit dem Problem befaßt haben, sind Kozima/Furugori 1994 und Youmans. Auch bei den Bochumer Tagungen „Units in Text and Language“ (1994, 1995) haben sich fast ausschließlich Linguisten, Mathematiker, Musik- und Kunstwissenschaftler zu Wort gemeldet.

Der einzige mir bekannte Vorschlag zur Segmentierung des *Untergeher* stammt von Petrasch (1987) 216, die drei Hauptabschnitte unterscheidet: Seite 7-38, wo der Text sich auf das Verhältnis der drei Hauptfiguren untereinander konzentriert, Seite 38-165, gekennzeichnet durch die Einführung der Schwester Wertheimers und des Jagdhaus-Motivs, und Seite 165-243, die aufgrund der Figurenkonstellation in drei weitere Untersegmente aufgeteilt sind: Erzähler und Wirtin 164-205, Gang nach Traich 206-226, Erzähler und Franz Kohlroser 226-243. Für einen Vergleich mit den *Goldberg-Variationen* ist diese Segmentierung nicht detailliert genug.

tität und Position. Es müssen also Methoden gefunden werden, die diese beiden Aspekte erfassen können. Für quantitative Untersuchungen liegt es nahe, sich auf Computer zu stützen, die selbst lange Texte schnell und genau zu verarbeiten imstande sind. Da quantitative Untersuchungen in der Literaturwissenschaft noch nicht gerade Standard sind, ist hier einige Pionierarbeit notwendig. Kritisch sind vor allem die Auswahl der zu untersuchenden Parameter, die Quantifizierung der beobachteten Phänomene und die Wahl der statistischen Auswertungsmethode.

Mit Hilfe quantitativer Analyse der Wiederholungsstrukturen kann die Parallele der Makrostruktur des *Untergeher* zu der der *Goldberg-Variationen* bewiesen werden, und es kann gezeigt werden, daß die *Goldberg-Variationen* für den *Untergeher* die Rolle eines "système générateur" spielen. Wie oben gesagt, glaube ich, daß erst eine solche Strukturparallele den Schluß auf die konstitutionellen Implikationen der *Goldberg-Variationen* und musikalischer Verfahrensweisen insgesamt erlaubt.

1.3.3 Verallgemeinerung der entwickelten Methoden

Mit dem *Untergeher* wird in der vorliegenden Arbeit ein einzelnes literarisches Werk analysiert. Ziel der Arbeit ist, dieses Werk unter dem Aspekt der Strukturanalogie zu einem musikalischen Werk möglichst vollständig zu beschreiben und aufgrund dieser Beschreibung zu einer konsistenten Interpretation zu gelangen. Es ist mir nicht daran gelegen, neue theoretische Positionen auszuarbeiten. Der theoretische Rahmen der Arbeit ist grundsätzlich die Forderung nach Wissenschaftlichkeit. Dabei ist, wie z.B. Titzmann darlegt, die Entscheidung für Rationalismus und wissenschaftstheoretisch sanktionierte Methoden eine unter verschiedenen Möglichkeiten gewählte Wertsetzung, d.h. eine als solche wissenschaftlich nicht rechtfertigbare paradigmatische Setzung.²⁶ Der Ansatz invalidiert also nicht andere Ansätze, sondern experimentiert mit den Möglichkeiten der Literaturanalyse, wenn vor dem Hintergrund des Axioms des Rationalismus existente Analysemodelle und in anderen Wissenschaften entwickelte Methoden in Verbindung gebracht werden.

Ein zweiter Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist es, Methoden zu entwickeln, die moderne technische Hilfsmittel, speziell den Computer, für die Analyse literarischer Texte nutzbar machen. Die Verwendung von Computern für die Analyse literarischer Texte ist nicht neu, andererseits noch keineswegs Teil der institutionellen Literaturwissenschaft und auch nicht gerade leicht zugänglich. Sollen quantitative Methoden für die Literaturwissenschaft relevant werden, müssen Verfahren gefunden werden,

²⁶ Titzmann (1977) 24.

die auf minimalen Vorkenntnissen in den Gebieten von Computerwissenschaft, Statistik usw. und nur auf allgemein verwendeter und leicht zugänglicher Software beruhen. Ich habe also bewußt darauf verzichtet, programmieren zu lernen, und auch was die Mathematik und Statistik betrifft, möglichst Methoden verwendet, die einfach, unmittelbar einleuchtend und gut erprobt sind. Es gibt meines Wissens keine auch nur nach Vollständigkeit strebende Einzelanalyse eines literarischen Werkes, die sich quantitativer Methoden bedient. Dabei eignet sich die Einzeltextanalyse vorzüglich zur Herausarbeitung neuer Methoden und zur Verifikation der mit diesen Methoden erarbeiteten Ergebnisse.²⁷ Obwohl die hier entwickelten Methoden eine 'natürliche' Affinität zu rationalistischen Analysemodellen haben, können sie in Verbindung mit beliebigen theoretischen Positionen nutzbar gemacht werden. Sie sind bedeutungsvoll für die jeder Textanalyse notwendigerweise zugrunde liegende Segmentierung oder Destrukturierung von Texten:

Entweder ist nun die Individualität des "Textes" als Gesamtstruktur oder die seiner Elemente und der Kombinationen, die er aus den Elementen herstellt, gemeint. Der erste Fall ist auf den zweiten reduzierbar: denn der "Text" ist keine unzerlegbare Einheit. Eine unzerlegbare Einheit entzieht sich jeder Analyse, gleichgültig wiederum, welchen Vokabulars sie sich bedient. Der "Text" ist überhaupt nur analysierbar, insofern er eben in Elemente und Relationen zwischen diesen Elementen zerlegt werden kann ("Destrukturierung" nach Barthes 1969a):

[Interpretationsregel] 5: Jede Analyse eines "Textes" umfaßt einen Akt der Zerlegung in Segmente und davon abstrahierte Klassen und einen Akt der Zusammensetzung durch Korrelierung und Hierarchisierung dieser abgeleiteten Klassen.²⁸

Die für den Spezialfall der Segmentierung des *Untergeher* in Teile, die mit den *Goldberg-Variationen* verglichen werden können, entwickelten Methoden sind also relevant für Textanalyse generell. Die Bearbeitung von Jonkes *Schule der Geläufigkeit* und Burgers *Diabelli, Prestidigitateur* dient unter anderem dazu, die Methoden noch einmal zu prüfen und sicherzustellen, daß die Beschreibung angemessen ist und eine Reproduktion erlaubt. Außerdem läßt sich die Zuverlässigkeit der entwickelten Segmentierungsmethode anhand von *Diabelli* und der *Schule der Geläufigkeit* abschätzen im Grad der Übereinstimmung mit der von den Autoren vorgegebenen Abschnittseinteilung.

²⁷ Titzmann (1977) 19.

²⁸ Titzmann (1977) 27.

Ich werde die Arbeit folgendermaßen anlegen:

Nach den Abschnitten zu Themen, die bisher nur gestreift wurden, werde ich beginnen mit Theorie zu den intertextuellen Beziehungen zwischen Musik und Literatur, zuerst generell, dann auf Thomas Bernhard bezogen. Kapitel drei und vier sind den Methoden gewidmet, beginnend mit einem Überblick über die Möglichkeiten und Grenzen der computergestützten Literaturwissenschaft, dann übergehend zu den Auswertungsmodellen und statistischen Prozeduren. Das fünfte Kapitel beschreibt die Anwendung der Analysemethoden auf den *Untergeher* — mit einiger Ausführlichkeit eingedenk meiner Überzeugung, daß es in der Literaturwissenschaft ebenso wie den Naturwissenschaften nur dann wirklichen Fortschritt gibt, wenn überprüfbare Ergebnisse und reproduzierbare Methoden entwickelt werden. Der Vergleich zuerst des zweiten, dann des ersten Teils des *Untergeher* mit den *Goldberg-Variationen* findet im sechsten Kapitel statt. Im siebten Kapitel werden die Konsequenzen aus der makrostrukturellen Äquivalenz gezogen und die Ergebnisse für den *Untergeher*, die *Schule der Geläufigkeit* und *Diabelli* verglichen. Kapitel acht und neun dehnen den Bereich möglicher musikalischer Verfahrensweisen weiter aus. Die letzten Kapitel kehren den empirischen Methoden mehr und mehr den Rücken und stützen sich statt dessen wieder stärker auf die althergebrachten hermeneutischen Vorgehensweisen, da die Beschreibung der materiellen Struktur des Werkes natürlich nicht Selbstzweck ist, sondern Hilfsmittel, neue Blickwinkel und Interpretationen anzuregen. Anhang und Bibliographie (wie auch die Fußnoten) sind ausführlicher als nötig, wiederum mit Blick auf die Unkonventionalität und Interdisziplinarität des Unternehmens. Die Bibliographie der Sekundärliteratur ist nicht nach Sachgebieten geordnet, weil zu viele Titel interdisziplinär sind.

1.4 Bernhard als Geschichtenzerstörer

Ich möchte hier nocheinmal zurückkommen auf die These, daß Bernhard die Geschichte als Generationsprinzip negiert. Wenn Bernhard sich als *Geschichtenzerstörer* bezeichnet, ist eine narratologische Untersuchung die naheliegendste Methode, dies zu überprüfen und zu verstehen.²⁹

²⁹ Bremond (1973) 323 empfiehlt eine narratologische Analyse als ersten Schritt jeder literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit einem Text, weil der Code der Erzählung im engen Sinn am einfachsten dechiffrierbar ist und die Infrastruktur bildet, auf der alle anderen Bedeutungen aufgebaut sind.

Der Begriff "Narratologie" wurde 1969 von Todorov geprägt, doch eigentlich begründet wurde der Wissenschaftszweig durch V. Propps *Morphology of the Folktale* (1928). Ziel der Narratologie ist es, Vokabular und Modelle zu liefern, womit beschrieben werden kann, wie eine Erzählung funktioniert und wie sie gelesen wird.³⁰

Prince definiert Narratologie als

a theory of narrative; it studies its nature, form, and functioning and tries to characterize narrative competence; rather than being concerned with the history, meaning, or purpose of particular narratives, it examines what all and only possible narratives have in common as well as what enables them to differ from one another *qua* narratives and it aims to describe the narratively pertinent system of rules presiding over narrative production and processing.³¹

Grundlegend sind Propps Entdeckung der "Funktion" als Handlung einer Figur oder Ereignis in einer Erzählung, das interpretiert wird in Hinsicht auf seine Konsequenz für den Fortgang der Erzählung, und der "Sequenz" als geordnete Reihe der Funktionen, auf die sich sowohl Tiefenstruktur als auch Oberflächenstruktur jeder Erzählung projizieren lassen. Das Vokabular der Narratologie ist zum Teil wuchernd und nicht immer leicht zu übersetzen. Die gängigsten Bezeichnungen für die ebenfalls grundlegenden Begriffe von Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur sind *fabula*, *histoire*, *story*, *Geschichte* und *sjužet*, *récit*, *narration*, *Erzählung*. Hier werde ich "Erzählung" und "Geschichte" verwenden, die allerdings nicht auf ihre narratologische Bedeutung beschränkt sind; wenn die narratologische Bedeutung unterstrichen werden soll, werde ich von Oberflächen- und Tiefenstruktur oder *Sjužet* und *Fabula* sprechen. Die Idee der doppelten Struktur von Erzählungen erlaubt es, Leserwartungen genau zu formulieren und den Weg des Lesers durch das *Sjužet* einer bestimmten Erzählung zu verfolgen als eine Serie von Hypothesen hinsichtlich der darunterliegenden *Fabula* oder eine Serie von Interpretationsversuchen, die aufgrund der jeweils berichteten Ereignisse und deren Konsequenzen immer wieder revidiert werden müssen.³² Für die narratologische Analyse des *Untergeher* werde ich außer einer etwas vereinfachten Version von Propps Modell Bremonds Interpretation der narrativen Sequenz heranziehen.

³⁰ Newcomb/Schumann (1987) 164. Eine einsichtsvolle Zusammenfassung der bisherigen Entwicklung der Narratologie bietet Ronen (1990).

³¹ Prince (1990) 2.

³² Kafalenos (Functions) 1-3. Das bedeutet natürlich, daß die Tiefenstruktur einer Erzählung immer nur retrospektiv vom Ende der Erzählung her beschrieben werden kann; vgl. Ronen (1990) 835.

1.4.1 Ambiguität auf der Ebene der Fabula

Mit Hilfe des von Propp zuerst ausgearbeiteten und von späteren Forschern auf die minimale komplette Sequenz reduzierten Schemas der Erzählung als einer Sequenz von Handlungselementen kann gezeigt werden, wie Bernhard den Leser im Unklaren hält über Fabula und Held des *Untergeher*.

oo	initial equilibrium (keine Funktion)
A (oder a)	disruptive event (or reevaluation of a situation)
C	hero decides to attempt to alleviate A (or a)
C'	hero begins to act to alleviate A (or a)
H	conflict occurs
I (or I _{neg})	success (or failure)
K	equilibrium

Abbildung 1

Propps Schema der Erzählung in Kafalenos' Vereinfachung als minimale komplette Sequenz. Die Sequenz kann benützt werden zur Beschreibung der Oberflächenstruktur sowohl wie der Tiefenstruktur von Erzählungen.³³

Die Rekonstruktion der Fabula aufgrund der im Text gegebenen Hinweise ist in vielen Erzählungen problematisch, weil es keine festen Regeln für die Abbildung der Tiefen- auf die Oberflächenstruktur gibt. Eine Erzählung kann aus einer beliebigen Anzahl von Sequenzen bestehen, die in verschiedener Weise miteinander verbunden sein können; die tatsächlich vorhandene Textoberfläche spiegelt selten die logische oder chronologische Reihenfolge der dem Text zugrundeliegenden Sequenzen auf der Ebene der Tiefenstruktur; und es gibt keine allgemeingültigen Regeln für die Abgrenzung der einzelnen Funktionen untereinander.³⁴ Dennoch lesen und hören, ja sogar erleben Menschen Erzählungen und wirkliche Ereignisse vor dem Hintergrund einer verinnerlichten Erwartung einer Sequenz von Ereignissen, die der von Todorov postulierten sicher sehr ähnlich ist. Für eine Erzählung wird eine übergeordnete, Anfang bis Ende der Erzählung umfassende Sequenz als Hauptplot erwartet, die jeder Leser intuitiv von Binnengeschichten und ausschmückenden Details unterscheidet:

By simply *retelling* the story we immediately discover what may be omitted without destroying the coherence of the narrative and what may not be omitted without disturbing the connection among events.³⁵

³³ Kafalenos (Functions) 7.

³⁴ Generell erwartet man den Übergang von einer Funktion zur anderen nach einem Zeitsprung, einem Ortswechsel, dem Auftritt oder Abgang einer Person oder einem Perspektivenwechsel (Kafalenos/Jordan (1990) 31).

³⁵ Tomashevski (1965) 68 zitiert nach Ronen (1990) 835.

Während des Lesens vergleicht der Leser eine Erzählung beständig mit der aufgrund der bisher erhaltenen Information und des verinnerlichteten generellen Schemas konstruierten erwarteten Sequenz mit der jeweils neuen Information. Selbstverständlich haben Autoren schon immer mit den Lesererwartungen gespielt. Bernhard steuert im *Untergeher* die Lesererwartungen so, daß aufgrund der Konfusion, was denn nun die Geschichte ist, der Leser schließlich resignieren hinsichtlich der Identifizierung einer Geschichte und diese, halbherzig, als nicht vorhanden erklären.

Die Mitteilung von Wertheimers Selbstmord im Motto und den ersten Sätzen des *Untergeher* verführt den Leser zur Erwartung, daß Wertheimer entweder der 'Held' oder das 'Opfer' der Erzählung sein wird, also entweder derjenige, dem A (oder a) zustößt, oder derjenige, der Funktion C ausführt, oder beides. Daher wird man das Klavierstudium als anfängliches Gleichgewicht lesen und die Tatsache, daß Wertheimer (ebenso wie der Erzähler) das Klavierspiel aufgegeben hat, als A. Die folgenden Seiten sind dann eine ganze Kette weiterer As, auf die im Folgenden immer wieder zurückgegriffen wird, die sich zum Teil unterstützen, zum Teil um die 'wirkliche' A-Position konkurrieren. Die wichtigsten sind: "wenn wir dem Ersten begegnen, müssen wir aufgeben", die Scham, Glenn – das Genie – überlebt zu haben, die Tatsache, daß die Schwester Wertheimer verlassen hat, der Rat seines Internisten, aufs Land zu ziehen, Wertheimers Vermögen.³⁶

Der Untergeher läßt sich so lesen, jedoch erklärt sich dann vor allem der zweite Teil nur sehr unbefriedigend. Das Eintreten der Wirtin ändert die Perspektive völlig. Der ganze erste Teil erscheint jetzt als Exposition, da vom Eintritt der Wirtin an Ereignisse tatsächlich dramatisiert werden. Als 'Held' muß dann der Erzähler interpretiert werden, der in Madrid ein Gleichgewicht gefunden hatte zwischen Schreiben und Zerstören seiner Glennschrift, das durch Wertheimers letzte Karte und/oder die Nachricht von seinem Tod gestört wurde, und zwar, weil jetzt in Form von Wertheimers Zetteln möglicherweise neues Material für das Werk zugänglich ist. Auf der Zugfahrt nach Wertheimers Beerdigung entschließt sich der Erzähler, auf die Störung seines Gleichgewichts zu reagieren und nach Wertheimers Zetteln zu suchen (A). Indem er in Attnang-Puchheim aussteigt, beginnt er seine Aktion (A'). Konflikt entsteht durch die Befürchtungen des Erzählers, daß Wertheimers Schwester ihm zugekommen sein könnte oder daß Wertheimer seinen Nachlaß vor seinem Selbstmord zerstört haben könnte (H). Die Mitteilung von Kohlroser, daß Wertheimer seine Zettel vor seinem Selbstmord tatsächlich verbrannt hat, besiegelt den Mißerfolg der Unternehmung des Erzählers (I_{neg}). Schließlich wird durch die Entdeckung der *Gold-*

³⁶ *Untergeher* 11, 15, 33, 40, 42-43 und 47.

berg-Variationen auf Wertheimers Plattenspieler das Gleichgewicht wiederhergestellt (K). Innerhalb dieser Geschichte fungieren der 'Untergang' Wertheimers, des Erzählers eigenes Aufgeben seiner Klaviervirtuosenlaufbahn und Glenn Goulds erfolgreiches Künstlertum ebenso wie die Geschichten der Schwester Wertheimers, der Wirtin, des Onkels der Wirtin und Franz' als Binnengeschichten.

Vom Ende her gesehen, scheint mir dies die einleuchtendste Interpretation der Fabula des *Untergeher*. Sie liefert außerdem ein Generationsprinzip für die Erzählung auf der "instance narrative": das Buch über Glenn (und damit auch Wertheimer), die das Generationsprinzip der *Goldberg-Variationen* auf der "instance littéraire" komplementiert.³⁷ Diese Interpretation ist jedoch keineswegs naheliegend oder beim ersten Lesen auffällig. Im Gegenteil werden Wertheimers „Zettel“ zwar von Anfang an sporadisch erwähnt, doch wird ihre Bedeutung heruntergespielt und kann der Aufmerksamkeit des Lesers leicht entgehen bis auf die letzten Seiten. Die Zettel werden zuerst erwähnt Seite 22 („er hätte seine Zettel nicht vollgeschrieben“), auf Seite 53-54 zum erstenmal als möglicherweise interessanter Nachlaß Wertheimers, auf Seite 79 als Grund, in Attnang-Puchheim aus dem Zug ausgestiegen zu sein, auf den Seiten 93-95 in der Aphorismen-Polemik, in der nur in einem Nebensatz ("es ist anzunehmen, daß er sie vernichtet hat" (94)) das Interesse des Erzählers durchscheint, und dann erst wieder auf Seite 216 in der alptraumhaften Vorstellung, daß Wertheimers Schwester schneller war als der Erzähler und jetzt in Traich sitzt, Wertheimers hinterlassene Zettel studierend; schließlich auf Seite 241 wo der Erzähler gegenüber Kohlroser scheinbar beiläufig erwähnt, daß er sich für die Zettel interessiere. Bemerkenswert ist auch, daß Bernhard im Fall von Wertheimers Zetteln ganz entgegen seiner sonstigen Angewohnheit das Vokabular variiert zwischen „Aphorismen“ (Seite 93-95, 99 und 163), „Aufzeichnungen“ (54, 80 und 241) und „Zetteln“ (22, 54, 79, 216, 241 und 242).

In der Sekundärliteratur über den *Untergeher*, wo man doch intensive Beschäftigung mit dem Text annehmen kann, ist fast immer eine gewisse Ambiguität vorhanden, wer denn nun der 'Held' der Erzählung ist, und meist fällt die Entscheidung – vor allem in Anbetracht des Titels – für Wertheimer. Eine typische Beschreibung des Inhalts des *Untergeher* an der Stelle, wo man normalerweise eine Zusammenfassung der Fabula erwartet, bietet Mittermayer: "In *Der Untergeher* (1983) ist der Selbstmord des Pianisten Wertheimer, eines Freundes des Ich-Erzählers, Auslöser der Gedanken und Erinnerungen, aus denen der Roman besteht."³⁸ Ohne die Geschichte auf-

³⁷ Genette (1977) 239; vgl. allerdings den nächsten Abschnitt 1.4.2.

³⁸ Mittermayer (1995) 121. Ähnlich Gamper (1990) 68; Fetz (1987) 102 identifiziert den Versuch des Erzählers, sich Wertheimers Selbstmord zu erklären und mit seinen

zugeben, ist es Bernhard also gelungen, sie so zu dissimulieren, daß nicht einmal professionelle Leser sie als solche wahrnehmen. Andererseits ist es interessant, daß die Klage über die Abwesenheit einer Geschichte meines Wissens bisher keine narratologische Untersuchung, also keine systematische Suche nach der erzählerischen Struktur, ausgelöst hat. Bernhards Leser geben die Suche nach einer Fabula auf, vielleicht ohne dies selbst zu merken, und jedenfalls ohne Überzeugung hinsichtlich einer wirklichen Absenz der Geschichte, und daher auch ohne sich animiert zu fühlen, nach alternativen Generationsprinzipien zu suchen.³⁹

1.4.2 Ambiguität der Erzählsituation

Auch hinsichtlich der Erzählsituation gibt Bernhard sich keine Mühe, Ambiguitäten aufzuklären; im Gegenteil legt er dem Leser verschiedene Hypothesen nahe, die jeweils mit unterschiedlichen Problemen und Widersprüchen gekoppelt sind.

Der Untergeher ist ein streng durchgehaltener innerer Monolog und gerät daher in das Dilemma jedes inneren Monologs:

The vast majority of first-person novels . . . present themselves as written memoirs . . . or as spoken discourse subsequently recorded by a listener In autonomous monologues this realistic motivation of the text's origin is canceled out by the very nature of the genre: it can create the illusion that it renders an unrolling thought only if it effaces the illusion of a causal link between this language and a written text. In the words of one modern theorist: "in the standard interior monologue, the problem of writing is purely and simply bracketed out, obliterated. How could this language arrive at being written, at what moment could writing recover it? These are questions left carefully in the shadows." (Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman". In *Répertoire II*. Paris 1964, 65). Vgl. Genette In *Figures III* Paris 1973 240: "neither written, nor even spoken – mysteriously captured and transcribed by Dujardin: it is the peculiarity of immediate discourse that it excludes the nar-

Schuldgefühlen zurechtzukommen, als die Fabula des *Untergeher*. Graf (1984) 87 und Krättli (1984) 75 ersparen sich die Wahl indem sie alle drei Protagonisten als Helden beschreiben. Oft wird die Frage nach der Fabula umgangen indem von "Hauptthema" oder der "zentralen Fragestellung" gesprochen wird, z.B. Petrasch (1987) 214, Sorg (KLG) 13. In Richtung meiner Interpretation gehen Bürgers (1986) 16, die das Schreiben des *Untergeher* als Hauptthema der Erzählung identifiziert. Petrasch (1987) 275 schreibt dem *Untergeher* einen "nicht-mimetischen, autonomen Kunstanspruch" als so etwas wie ein alternatives Generationsprinzip zu.

³⁹ Bernhards Äußerung im *Italiener*, wo er sich selbst als Geschichtzerstörer bezeichnet, wird im Zusammenhang mit dem *Untergeher* zitiert z.B. in Krättli (1984) 75.

rative instance which it constitutes.⁴⁰

Dies beschreibt die Situation im *Untergeher* genau. An keiner Stelle wird explizit gesagt, wie die Gedanken des Erzählers beim Eintritt in ein österreichisches Gasthaus dazu kommen, schriftlich festgehalten und veröffentlicht worden zu sein, oder wer dafür verantwortlich ist. Andererseits wird das Thema aber nicht ausgespart, sondern es werden konkurrierende mögliche und unmögliche Hypothesen angeboten. Theoretisch kommt am ehesten der Erzähler in Frage für die Rolle des implizierten Autors – es ist extrem unwahrscheinlich, daß der Erzähler seine Gedanken einem anderen erzählt hätte, der sie dann in der ersten Person niederschrieb. Generell wird der *Untergeher* also gelesen als die letzte und nun tatsächlich veröffentlichte Version der "Glenschrift" des Erzählers (*Untergeher* 89, 106, 108). Damit ist allerdings das Problem verbunden, daß nun Glenn Gould ein Anwärter auf die Position des 'Helden' der Erzählung wird, was der Text eigentlich nicht rechtfertigt. Eine Möglichkeit ist es, von der letzten Aussage des Erzählers zu dem Thema auszugehen, wonach er sich in der sofort nach der Rückkehr aus Österreich zu schreibenden Fassung durch das Schreiben über Gould Klarheit über Wertheimer verschaffen will (224) – dann wären Gould und Wertheimer so etwas wie 'Co-Helden'.

Die zweite und dritte Hypothese hinsichtlich der Entstehung und Veröffentlichung des *Untergeher* sind logisch unmöglich, dennoch haben sie die Wirkung, die wahrscheinlichere Hypothese zu unterminieren. Der Erzähler erinnert sich:

Ein Buch hat er veröffentlichen wollen, aber dazu ist es nicht gekommen, weil er sein Manuskript immer wieder geändert hat, so oft und solange geändert, bis von dem Manuskript nichts mehr dagewesen ist, die Veränderung seines Manuskripts war nichts anderes, als das völlige Zusammenstreichen des Manuskripts, von dem schließlich nichts als der Titel *Der Untergeher* übriggeblieben ist. Jetzt habe ich nurmehr noch den Titel, sagte er zu mir, das ist gut so. Ich weiß nicht, ob ich die Kraft habe, ein zweites Buch zu schreiben, ich glaube nicht, hatte er gesagt, wäre *Der Untergeher* erschienen, sagte er, dachte ich, hätte ich mich umbringen müssen. Aber andererseits war er ein Zettelmensch, schrieb Tausende, Zehntausende Zettel voll und stapelte diese Zettel in der Kohlmarktwohnung genauso wie im Traicher Jagdhaus. Vielleicht sind es tatsächlich die Zettel, die dich interessieren und die dich in Attnang Puchheim aussteigen haben lassen, dachte ich. Oder nur eine Verzögerungstaktik, weil dich vor Wien graust. Tausende seiner Zettel aneinandergereiht, dachte ich, und unter dem Titel *Der Untergeher* herausgegeben. Un-

⁴⁰ Cohn (1978) 175.

sinn. Die Einschätzung hatte ich, daß er alle diese Zettel in Traich und Wien vernichtet hat.⁴¹

Diese Passage provoziert die Identifikation des *Untergeher*, den man gerade liest, mit einem der beiden fiktiven "Untergeher": Erstens Wertheimers immer wieder geändertes Manuskript oder vielleicht eine dem Erzähler unbekannteste letzte Version – schließlich hat Wertheimer sich ja umgebracht, vielleicht war das eine Konsequenz der Veröffentlichung seines Buches. Zweitens könnte Bernhards Buch die "Tausende seiner Zettel aneinandergereiht, dachte ich, und unter dem Titel *Der Untergeher* herausgegeben" sein – auf Seite 79 weiß man ja noch nicht, daß Wertheimer seine Zettel in Traich verbrannt hat, und schließlich gibt es noch die Möglichkeit, daß er in der Wiener Kohlmarktwohnung weitere Zettelmassen angesammelt hat, die diesem Schicksal entgangen sind. Beide Hypothesen sind unwahrscheinlich, vor allem weil es sich bei dem tatsächlich vorliegenden Text ja um ein Protokoll der Gedanken des Erzählers handelt, nicht um Aphorismen oder ähnliches. Dennoch trägt die Andeutung von Alternativen dazu bei, die wahrscheinlichste Hypothese hinsichtlich der Entstehung des Textes zu unterminieren, vor allem in Retrospekt, wenn man die genaue Textstelle vergessen hat und sich nur noch vage an "Der Untergeher" als Titel von Wertheimers Buch erinnert.

Jede der Hypothesen hinsichtlich der Verschriftlichung der Gedanken des Erzählers ist fragwürdig, und der Text selbst nimmt nicht ausdrücklich Stellung zur fiktiven Schreib- und Veröffentlichungssituation des *Untergeher*. Andererseits sind die Themen des Schreibens und Veröffentlichens oft genug angesprochen, und die Fiktionalisierung des Titels des tatsächlichen Buches ist aufmerksamkeiterregend genug, um die Frage in den Vordergrund zu rücken.

1.4.3 Umkehrung der chronologischen Ordnung der Sequenzen

Auch unterhalb der Ebene der Fabula und fiktiven Erzählsituation lassen sich im *Untergeher* Verfahrensweisen beobachten, die in den Zusammenhang des Geschichtsenzerstörens gehören. Ein Aspekt der Vorgehensweise Bernhards im *Untergeher* ist es, Handlungssequenzen fast nie in chronologischer oder logischer Reihenfolge zu erzählen (vergleiche dazu auch 8.1.1). Dies ist durch die Erzählsituation mit dem seinen Gedanken nachgehenden Erzähler motiviert, ist aber deswegen nicht weniger strategisch und bewußt von Bernhard eingesetzt. Claude Bremonds Modell der Sequenz eignet sich für die Beschreibung dieses Aspekts sehr gut. Bremond

⁴¹ *Untergeher* 78-79.

modifiziert Propps Auffassung der Sequenz:

La notion de *séquence* sera également maintenue, mais au prix d'un remaniement important. Il ne s'agira plus d'une succession toujours identique des mêmes fonctions, mais de groupements plus souples, dont la base est une série élémentaire de trois termes correspondant aux trois temps qui marquent le développement d'un processus: virtualité, passage à l'acte, achèvement. Dans cette triade, le terme postérieur implique l'antérieur: il ne peut y avoir achèvement s'il n'y a eu virtualité. Mais jamais l'antécédent n'implique le conséquent; après chaque fonction, une alternative est ouverte: la virtualité peut évoluer en passage à l'acte ou demeurer virtualité; le passage à l'acte peut atteindre ou manquer son achèvement.⁴²

Das Schema in Abbildung 2 veranschaulicht die Optionen. Abbildung 3 und Abbildung 4 zeigen anhand dieses Schemas die Umkehrung der zeitlichen und kausalen Ordnung im Motto und den ersten beiden Sätzen des *Untergeher* und im Thema von Wertheimers Aufgaben seiner Klaviervirtuosenaufbahn.

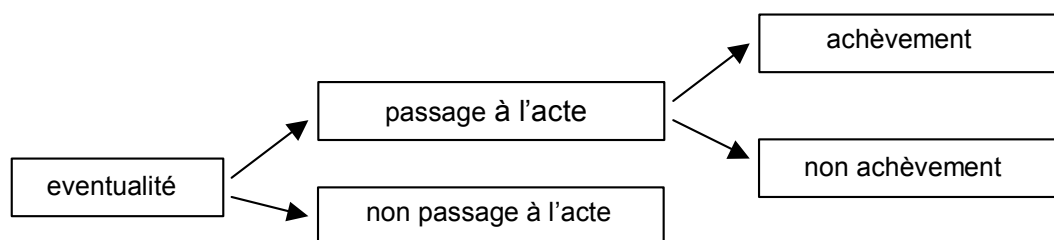
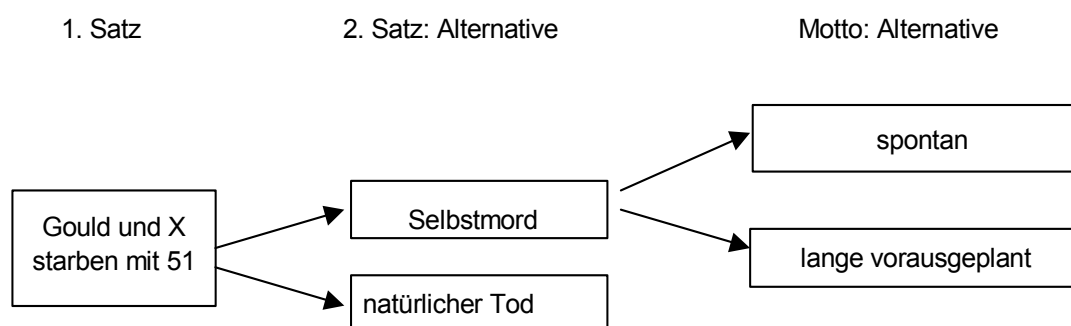


Abbildung 2

Bremonds Schema der narrativen Sequenz.



⁴² Bremond (1973) 131. Im Gegensatz zu Propps geschlossenem Schema ist Bremonds ebenso wie Barthes' ein offenes, das für den Vergleich von Erzählungen weniger geeignet ist als für die Beschreibung individueller Erzählungen; vgl. Reiner (1988) 71.

Abbildung 3

Die Alternativen in den ersten Sätzen des *Untergeher* in kausaler Ordnung.

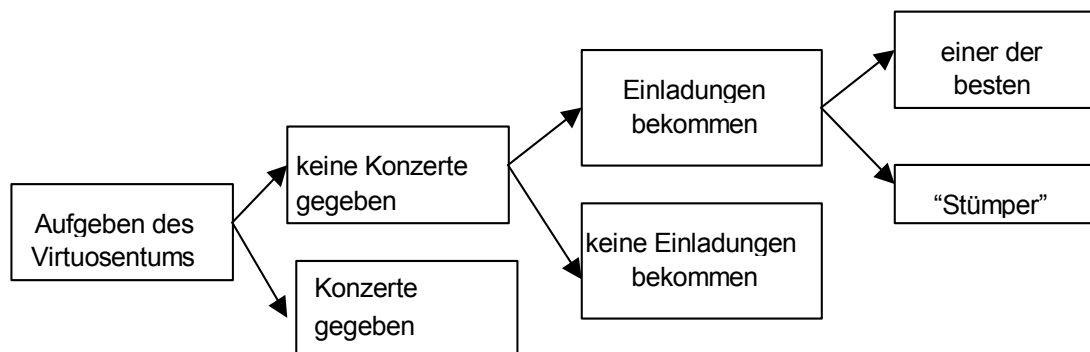


Abbildung 4

Bremonds Schema angewandt auf das Thema des Aufgebens der Klaviervirtuosenlaufbahn als weiteres Beispiel für Bernhards spannungszerstörende Vorgehensweise. Bernhard beginnt mit Wertheimers Ablehnung von Einladungen zu Konzerten, fährt fort mit der Beschreibung Wertheimers als einem der besten Mozarteum-Abgänger, geht dann zurück zur Tatsache, daß Wertheimer keine Konzerte gegeben hat, kommt wieder auf die Einladungsablehnungen zurück und bestätigt schließlich noch einmal das Aufgeben der Pianistenkarriere (*Untergeher* 151-152 und 59).

Bernhard geht nicht linear vor, weder zeitlich noch kausal. Während z.B. Detektivgeschichten streng rückwärts vorgehen und Zusammenhänge regressiv aufdecken, füllt Bernhard scheinbar unmotiviert, assoziativ vorgehend, Leerstellen im Wissen des Lesers aus, bevor dieser sich der Leerstellen überhaupt bewußt ist, wie zum Beispiel in der Unterscheidung zwischen lange vorausberechnetem und spontanem Selbstmord im Motto, bevor der Leser die Tatsache, daß jemand gestorben ist, ganz zu schweigen davon, daß er Selbstmord begangen hat, erfahren hat. Die beiden folgenden Sätze explizieren die Alternativen aus den voraufgehenden Entscheidungspunkten, die der Leser aber aus dem Motto schon geschlossen hatte. Außerdem wird im 1. und 2. Satz natürlich neue Information präsentiert, z.B. die Identität der Toten, die Freundschaft mit Glenn Gould, der Schauplatz Gasthaus. Jedoch wird neue Information 'beiläufig' in die vom Leser erschlossenen Alternativen integriert, so daß sich nie der Eindruck des 'Neuen' ergibt. Dasselbe gilt für die weiteren Handlungssequenzen, z.B. die Heirat der Schwester bevor man erfährt, daß Wertheimer mit ihr lebte, geschweige denn wie er sie behandelte und welche Bedeutung sie für ihn hatte (*Untergeher* 36 und 38-45), oder Wertheimers Künstlereinladung (*Untergeher* 165-167 und 236-240). Das zerstört die Spannung für den Leser hinsichtlich des 'Ausgangs': der Realisierung oder Nicht-Realisierung von Handlungsmöglichkeiten und des Erfolgs oder Nichterfolgs ausgeführter Handlungen, ohne ganz auf Hand-

lungen und deren logische Verkettung verzichten zu müssen.⁴³

1.4.4 Unglaubwürdigkeit des Erzählers

Eine weitere Beobachtung, die sich mit Hilfe der narrativen Theorie machen läßt, ist, daß der *Untergeher*, was Modalität und Fokalisation betrifft, sehr realistisch ist: es wird nichts berichtet, was die jeweils zitierten Erzähler nicht wissen können.⁴⁴ Auch Ort und Zeit scheinen zum größten Teil in sich konsistent und konsistent mit der Erfahrung des Lesers. Fast alle berichteten Ereignisse sind, wenn nicht tatsächlich so geschehen, zumindest möglich. Oft sind die Angaben in Hinsicht auf Aufenthaltsorte und Zeiten wage genug, um nicht auf den ersten Blick Mißtrauen zu erwecken. Bei näherem Hinsehen und vor allem wenn man nachrechnet, entdeckt man allerdings eine ganze Reihe von Unstimmigkeiten. Die Widersprüche sind aber so gut im Text versteckt, daß sie von der Kritik meist nicht einmal bemerkt wurden, und sie sind auch einzeln genommen gar nicht von überragender Bedeutung. Die, die man beim normalen Lesen entdeckt, ist man geneigt, wegzuerklären als Unaufmerksamkeit des Autors, des Erzählers oder Wertheimers, oder als Folge der mangelnden Intelligenz und Zuverlässigkeit der Wirtin. Erst wenn man speziell auf die Unstimmigkeiten achtet, entdeckt man eine so große Anzahl, daß man sie mit Marquardt dem "Arsenal des 'Geschichtenzerstörers'" zurechnen muß.⁴⁵

Einige Beispiele seien zitiert: Der Erzähler behauptet, schon in Madrid die Idee gehabt zu haben, Wertheimers Jagdhaus aufzusuchen (*Untergeher* 54), wohingegen er später sagt, das Telegramm von Wertheimers Schwester, in dem sie ihm Wertheimers Tod mitteilt, hätte ihn zufällig in Wien erreicht (*Untergeher* 76, 85, 138). Dies impliziert, daß der Erzähler von Madrid aus zuerst nach Wien gefahren ist; was bestätigt wird durch den Bericht des Erzählers, wie er vor seiner Abfahrt aus Wien Goulds Einspielung der *Goldberg-Variationen* angehört hat (88), und wie er potentielle Käufer durch seine dortige Wohnung führte (138). Dem widersprechen jedoch zwei frühere Stellen, wo der Erzähler seine Fahrt nach Traich als Verzögerung der

⁴³ Vgl. Esslin (1991) 371-372. Bremond listet am Ende seiner Arbeit einige Möglichkeiten auf für einen Schriftsteller, der seine Erzählung vom Zwang der Sequenzen und Rollen befreien möchte, eine davon, „dislocation“, ist der von Bernhard angewendeten zumindest ähnlich. Interessanterweise ist dies die einzige der drei aufgeführten Möglichkeiten, die Bremond nicht ablehnt als entweder weniger interessant als die traditionelle Erzählung oder die Erzählung selbst auflösend (Bremond (1973) 332).

⁴⁴ In Genettes Terminologie ist der *Untergeher* eines der nicht allzu häufigen Beispiele von streng durchgehaltener interner Fokalisation, wo „mode“ („qui voit“) und „voix“ (qui parle) identisch sind und der Erzähler außerdem innerhalb der Erzählung steht (homodiégétique). (Genette (1972) 203-255).

⁴⁵ Marquardt (1990) 51.

Fahrt nach Wien identifiziert: "weil dich vor Wien graust" (79 und 50). Die Spekulation, daß die Duttweiler vielleicht wußte, daß der Erzähler in Wien ist, weil sie vielleicht doch Kontakt aufgenommen hatte mit Wertheimer (*Untergeher* 138), impliziert, daß der Erzähler Wertheimer von seiner bevorstehenden Reise benachrichtigt haben muß, was er andererseits ausdrücklich ausschließt, indem er sich Vorwürfe dafür macht, Wertheimers letzte Briefe und seine Postkarte (*Untergeher* 50-51, 81, 236) nicht beantwortet zu haben.

Wertheimer beschreibt Duttweiler (*Untergeher* 67), obwohl er ihn nie gesehen haben kann, da die Schwester heimlich wegzog und später kein Kontakt aufgenommen wurde (*Untergeher* 44, 138). Der Erzähler sagt anfangs, Glenn sei trotz wiederholter Einladungen nie nach Traich gekommen, wohingegen er die Wirtin später fragt, ob sie sich an Glenn Gould erinnern könne, der vor 28 Jahren Traich besucht hat, was sie bejaht (*Untergeher* 49, 59 und 169). Auch die Zeitangaben, wie lange Wertheimer und seine alten Künstlerfreunde in Traich waren, sind nicht ganz stimmig: die Wirtin behauptet, Wertheimers Freunde seien tage-, ja wochenlang in Traich geblieben, während Wertheimer in den letzten vier Monaten nicht einmal mehr dorthin fuhr und erst kurz vor seiner Abreise nach Chur dort auftauchte (*Untergeher* 165-166, 177), wohingegen Franz sagt, die Gäste seien erst zwei Wochen vor Wertheimers Selbstmord eingetroffen und impliziert, daß Wertheimer schon vorher dagewesen war (*Untergeher* 235, 237-239). In der Geschichte der Wirtin ist die Chronologie völlig unstimmig. Die Wirtin müßte ihre Hirschbachreise zum Onkel unternommen haben bevor der Onkel aus dem Gefängnis entlassen war (*Untergeher* 191 und 198), und ihr Sohn müßte geboren worden sein, bevor sie ihren Mann traf (*Untergeher* 170 und 202).

Marquardt zählt eine Reihe weiterer Widersprüche auf und interpretiert sie als Beweise für die Unzuverlässigkeit des Erzählers. Diese Unzuverlässigkeit macht es unmöglich, sich für die Interpretation des Werkes an seinen Aussagen zu orientieren. Um so signifikanter ist es natürlich, daß fast die gesamte Sekundärliteratur die Widersprüche nicht zu bemerken scheint und sich folglich auf Äußerungen des Erzählers als Anhaltspunkte für Deutungsansätze beruft.⁴⁶ Dabei spielt es keine Rolle, ob man annimmt, daß Bernhard die Unstimmigkeiten absichtlich und bewußt in seiner

⁴⁶ Marquardt (1990) 67 und 51-57. Rimmon-Kenan (19) und Kafalenos (1992) 403 machen Ambiguität in Sjužetsequenz, Fokalisation oder Fabula zum Kriterium postmoderner Erzählungen, denen *Der Untergeher* (ebenso *Die Schule der Geläufigkeit*) dann also auch zugerechnet werden müssen. In den Kontext der widersprüchlichen chronologischen und logischen Ordnung im *Untergeher* könnte man auch die Figur Glenn Goulds stellen, die stark an der historischen Figur orientiert ist, ohne daß alle Details der Biographie übereinstimmen (s.u. 2.2.3), ebenso die Ortsnamen (s.u. 9.2.2).

Erzählung "versteckte", oder daß er seine Geschichte während des Schreibens erfand und gelegentlich modifizierte, ohne sich um Konsistenz große Sorgen zu machen.

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers wird unterstützt durch das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit. *Der Untergeher* bietet auf der formalen Ebene ein lineares Gedankenprotokoll⁴⁷, das erst auf der Ebene der erzählten Inhalte unterlaufen wird. Dies bedeutet, daß – eben gerade trotz der oberflächlichen Linearität des Gedankenstroms – später Gedachtes keine Priorität über widersprüchliche früher geäußerte Gedanken hat. Es gibt also auf der Ebene der erzählten Inhalte (in bemerkenswertem Gegensatz zur formalen Ebene, wie zu zeigen sein wird) keine Hierarchie oder irgendeine andere Form von Ordnung. Angesichts der häufigen Widersprüche macht dies die Interpretation des Werkes aufgrund der erzählten Inhalte unmöglich.

Der Leser bleibt ohne feste Anhaltspunkte und kann keine Antwort erwarten auf die Fragen (von Miller für Kafkas *Schloß* formuliert):

'What does this text mean?' or even 'What does Kafka mean in this text?' We cannot regard this text as a message, however subtle, to the reader, who, by inserting the key found in certain privileged passages of the text, can safely unlock its propositional content. . . . It should be noted that we can, however, ask: 'What does *Das Schloß* do to us especially in light of our own (human?) need for things to be meaningful?'⁴⁸

Genauso wie im Fall der Ambiguität von Fabula, Held und impliziertem Autor und der Umkehrung der logischen und chronologischen Ordnung der einzelnen Handlungssequenzen, gibt sich Bernhard auch hinsichtlich des Realismus seines Textes mehr oder weniger traditionell, doch *Der Untergeher* verbirgt zahlreiche Widersprüche und Unstimmigkeiten. Der Text biedert sich geradezu an für Interpretationen, doch das Eis ist dort sehr brüchig. Ich sehe keine Möglichkeit, die Widersprüche auszugleichen, und ich sehe keine Möglichkeit, an den Aussagen des Erzählers eine Interpretation des Textes festzumachen.

⁴⁷ Entgegen Marquardt (1990) 53 sehe ich auf der Erzählerebene keinerlei Widersprüchlichkeiten im Text – die „Schale Tee“, die Marquardt zitiert bezieht sich meiner Meinung nach auf den Besuch in Traich, was durch das Komma eigentlich klar ausgedrückt ist: „Austauschen von Jugenderinnerungen, dachte ich, bei einer Schale Tee, und immer Glenn Gould als Mittelpunkt“ (110).

⁴⁸ Miller (1991) 138-139. Vgl. auch Prince (1991) 550-551.

1.5 Möglichkeit und Funktion formaler Generationssysteme

Wenn auf der semantischen Ebene Leser oder Hörer jeder Erzählung nach gelernten Mustern eine Fabula rekonstruieren, stellt sich die Frage, ob ähnliche Prozesse auf formalen Ebenen stattfinden, d.h. ob Leser (Hörer) von Literatur ähnliche (vielleicht unterbewußte) Erwartungen und auf Erfahrung mit bekannten Formen beruhende Muster verinnerlicht haben. Brown postuliert dies für Musik sowohl wie Literatur:

Music is composed of sounds and sound shapes, and there is only noise if we do not hear the forms within the sound – as we sometimes do not when listening to music from an alien culture. . . . What makes a poem is not what it says but what it does saying it. What makes a mind is not what it thinks but that it thinks, not the content but the activity.⁴⁹

Meine Überzeugung, daß auf der Ebene der Form ähnliche Prozesse stattfinden wie auf der narrativen Ebene, wurde bestätigt in einem "Composition Workshop" mit Dr. Roland Jordan an der Washington University, St. Louis, wo eine kleine Gruppe von Musiktheorie- und Literaturstudenten völlig ohne Vorkenntnisse, was Komposition betrifft, mit formalen Kompositionsschemata experimentierte. Anfangs wurden nur Perkussionsinstrumente benützt und die Kompositionsschemata waren ganz einfach, z.B. ABACA etc. Später wurden Melodieinstrumente und kompliziertere Kompositionsschemata eingeführt, z.B. Zwölftonreihen mit den entsprechenden Manipulationskonventionen. Jede Woche komponierte jeder Student ein kurzes Stück mit dem jeweils besprochenen Formschema, das dann in der Klasse von allen gespielt wurde. Mit ganz erstaunlicher Treffsicherheit stimmten alle Studenten und Dr. Jordan immer überein, welche Kompositionen 'funktionierten' und welche nicht. Fast immer stellte sich bei nicht funktionierenden Kompositionen heraus, daß der 'Komponist' Vorbehalte gegen das zu verwirklichende Kompositionsschema gehabt hatte und sich daher nicht daran gehalten hatte. Dies war beeindruckend vor allem bei den späteren komplizierteren Beispielen, wo Leute wie ich, die den Kurs nur nebenbei machten, kaum eine Chance hatten, die aufgegebenen Schemata wirklich zu verstehen. Dennoch, wenn man sich nur an das Schema hielt und innerhalb der im Set möglichen Töne und Manipulationen blieb (übrigens schloß das Kreativität durchaus nicht aus, was aus den von Student zu Student ganz und gar unterschiedlichen Ergebnissen hervorgeht), wurden die hinterher völlig undurchschaubar scheinenden Kompositionen von der Klasse übereinstimmend als, wenn auch nicht immer genial, so doch akzeptabel eingestuft.

⁴⁹ Brown (1992) 475 und 477.

Daraus schließe ich, daß Form wahrgenommen wird, auch wenn bewußte Aufschlüsselung des Formschemas während des Hörens aufgrund seiner Komplexität ausgeschlossen ist, und daß das Vorhandensein eines Formschemas am Erfolg des Werkes wesentlich beteiligt ist. Die Hypothese für diese Arbeit ist, daß das nicht nur für die Musik, sondern auch für die Literatur gilt.

1.6 Generationssysteme, Intertextualität und Autorschaft

Obwohl ich nicht ausschließen möchte, daß Bernhard die *Goldberg-Variationen* bewußt als Generator eingesetzt hat, bezieht sich die Hypothese von den Textgeneratoren nicht auf den biographischen Schreibprozeß. Bernhard hat sich nie darüber geäußert, wie er seine Arbeiten verfaßt hat. Seine Äußerungen zur Bedeutung der Musik allgemein für sein Schreiben sind in 2.2.2 zusammengestellt. Einen Hinweis auf die Strukturparallele könnte die — fiktive — Stelle im *Untergeher* geben, wo der Erzähler sich Goulds *Goldberg-Variationen* anhört im Interesse seines Buches über Glenn, außerdem die Stelle, wo er sich vornimmt, in seine Schrift über Glenn Gould auch eine Beschreibung Wertheimers einzubringen, und dabei "von den *Goldbergvariationen* und vom *Wohltemperierten Klavier*" auszugehen.⁵⁰ Falls Bernhard die *Goldberg-Variationen* bewußt verwendet hat, könnte der Prozeß kausal umgekehrt verlaufen sein wie in der kritischen Untersuchung: aufgrund der generellen Ähnlichkeit seines Stils mit Musik könnte Bernhard auf die Strukturparallele zu einem bestimmten musikalischen Werk gekommen sein. Obwohl es sicher ein intellektuell faszinierendes Spiel ist, auf Spuren zu kommen, die der Autor tatsächlich gelegt hat, ist dies, wie gesagt, nicht mein Ziel in der vorliegenden Arbeit.⁵¹ Aufgrund der Aussagen, in denen Bernhard sich selbst als "Geschichtenzerstörer" bezeichnet (siehe oben 1.3.1 und 1.4), glaube ich behaupten zu können, daß Bernhard sich ebenso wie Robbe-Grillet bewußt gegen das herkömmliche, sich als 'natürlich' ausgebende Generationsprinzip von Erzählungen entscheidet. Indem beide gezwungen sind, alternative Generatoren ausfindig zu machen, ist es von vornherein klar, daß diese künstlich sein müssen. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Generatoren nicht eine Art Eigenleben annehmen könnten. Um noch einmal Robbe-Grillet zu zitieren (zuerst die Frage einer Diskussionsteilnehmerin):

⁵⁰ *Untergeher* 88-89 und 221.

⁵¹ Einige amüsante Beispiele von Autoren, die ihre Generationssysteme erkannt haben wollten, gibt Leach (1983) 28-29, mit dem Gegenbeispiel von Schoenberg, der seine Zwölftonreihen nie veröffentlichte (31).

Françoise van ROSSUM-GUYON: J'aimerais que vous précisiez, sur un exemple, comment se fait, dans *Projet* par exemple, le développement à partir d'un générateur comme le roman pornographique ou une image publicitaire. Alain ROBBE-GRILLET: Ce n'est pas guère possible: cela se développe rarement d'une façon théorique. Je ne choisis pas mes générateurs au départ en une sorte de catalogue clos et complet. Ce que le générateur a de particulier, c'est qu'il engendre: il s'engendre lui-même et engendre en même temps d'autres générateurs. Il y a sans cesse des constellations mobiles qui se forment et qui se déforment. Il ne faut pas ramener notre travail à des opérations mécaniques. . . . il y a bien eu là une génération des générateurs par eux-mêmes.⁵²

Je mehr Eigenleben den Generatoren zuerkannt wird, desto mehr wird die Souveränität des Autors eingeschränkt. D. Leach sieht in der neueren Literatur (und bildenden Kunst) "a strong inclination to allow the work to develop from a source outside oneself."⁵³ Diese Quelle außerhalb der Person des Autors kann natürlich alle möglichen Formen annehmen, es scheint jedoch, daß bereits vorhandene Kunstwerke oder in anderen Werken verwirklichte Formen am einfachsten zugänglich oder am ergiebigsten sind. Intertextualität kann also als eines der wichtigsten Generationssysteme für Literatur verstanden werden. Dies ist der Kontext für Intertextualität in dieser Arbeit.

Das Thema der Intertextualität zwischen verschiedenen Medien wurde in der bisherigen Forschung vernachlässigt. Die meisten Vergleiche von Musik und Literatur diskutieren Intertextualität überhaupt nicht⁵⁴, und in Untersuchungen zu Intertextualität in der Literatur werden Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstgattungen höch-

⁵² Robbe-Grillet (1972) 167-168.

⁵³ Leach (1983) 11. Andererseits gibt es selbständige Generationsprinzipien auch in älterer Literatur, vgl. z.B. Todorovs Charakterisierung von *1001 Nacht* als "machine à raconter", in der sich das Generationsprinzip des "enchâssement" bis zur Mechanisierung verselbständigt ("auto-enchâssement") (Todorov (1969) 96).

Zur Frage der Unabhängigkeit des Werkes vom Autor sei auf die Existenz eines ganzen Bandes von Thomas Bernhard-Imitationen hingewiesen: Dittmar (1990) — es scheint also, daß Bernhards Schreibweise sich tatsächlich in gewisser Weise von ihrem Autor emanzipiert hat.

Zum Thema der Intentionalität vgl. Jakobsons Aufsatz in *LiLi* (1971), wo er der Frage nachgeht: "Ist der Bauplan des Dichtwerks, wie ihn die linguistische Analyse enthüllt, im Schaffensakt des Dichters überlegt und rational geplant und ist er sich seiner wirklich bewußt?" (101) und zum Ergebnis kommt: "Die Intuition mag als wichtiger, nicht selten sogar einziger Gestalter dieser verwickelten Dichter auftreten. Solche auf der Ebene des Unterbewußten besonders beeindruckende Strukturen können auch ohne Unterstützung durch logisches Urteil und klare Einsicht wirken — im schöpferischen Werk des Dichters ebenso wie in seinem Erfassen durch den entgegenkommenden Empfänger." (112).

⁵⁴ Eine Ausnahme ist Lubkoll (1995) 21-26.

stens kurz gestreift. Genette rechnet die von ihm so genannten "hyperästhetischen Bezüge" nicht zur Intertextualität im eigentlichen Sinn.⁵⁵ Karbusicky untersucht "Intertextualität in der Musik" und streift dabei das Problem der Intertextualität zwischen Musik und Literatur, wobei er in Frage stellt, ob diese sehr spezifisch sein kann, da "bei Kreuzungen von Kunstgattungen . . . immer etwas von dem primären Text" fehlt und ein "rezeptiver Bruch" unvermeidbar ist.⁵⁶ Im traditionellen Vokabular von Zitat und Allusion beschränkt diese Tatsache Intertextualität zwischen musikalischen und literarischen Werken – mit Ausnahme der sehr seltenen Notenzitate – auf Allusion.⁵⁷

Es bleibt daher nichts, als vorliegende Konzepte für Intertextualität zwischen literarischen Werken auf die hyperästhetischen Bezüge zu übertragen, was mir in diesem Zusammenhang aber nicht problematisch erscheint, da es nur darum geht, gewisse Formen, Momente, Implikationen der Arbeit von Schriftstellern mit Prätexten zu klassifizieren und einen Rahmen für die eigene Fragestellung zu beziehen.

Ich gehe von Pfisters "heuristischen Konstrukten zur typologischen Differenzierung unterschiedlicher intertextueller Bezüge" in seiner Zusammenfassung der Theorie-diskussion im Sammelband *Intertextualität* aus und ordne ihnen Bernhards Verfahrensweisen zu. Für die Formen der Markierung beziehe ich mich auf Broichs Beitrag in demselben Band.⁵⁸

Die "qualitativen Kriterien" Pfisters für die Intertextualität seien nur im Hinblick auf die Beziehung des *Untergeher* zu den *Goldberg-Variationen* betrachtet:

Das Kriterium der Referentialität erfüllt der *Untergeher* nicht. Bernhard erwähnt die *Goldberg-Variationen* zwar, macht aber keine inhaltlichen Aussagen über sie. Kommunikativität als Intentionalität und Deutlichkeit der Markierung ist gegeben: Die wichtigste Art der Markierung ist die im inneren Kommunikationssystem: die Figuren hören und spielen die *Goldberg-Variationen*; der Erzähler denkt über sie nach im Zusammenhang mit dem Tod seines Freundes; sie sind sogar als physischer Gegenstand präsent, als Schallplatte. Markierung in Nebentexten gibt es nicht bei Bern-

⁵⁵ Pfister/Broich (1985) 17.

⁵⁶ Karbusicky (1983) 361 und 385.

Zander befaßt sich in seinem Beitrag "Intertextualität und Medienwechsel" in dem von Pfister/Broich herausgegebenen Sammelband *Intertextualität* ausschließlich mit literarischen Texten als Prätexten für Bühnen-, Musik- und Filmwerke, während Hansen-Löve, der den Begriff der „Intermedialität“ geprägt hat, und Eicher sich auf Text-Bild Relationen beschränken: Zander in Pfister/Broich (1985) 178-196, Hansen-Löve in Schmid/Stempel (1983) 291-360 und Eicher in Eicher/Beckmann (1994) 11-28.

⁵⁷ Eilert (1991) 15. Jahraus (1992) 197 und 205 ordnet inhaltliche Zitate aus der Musik und Bildenden Kunst als "rein thematische Projektionen" in sein Intertextualitätskapitel ein, und schließt strukturelle Beziehungen zwischen den Kunstgattungen als unmöglich aus.

⁵⁸ Pfister/Broich (1985) 26-29 und 35-44.

hard, es sei denn als generelle "Systemreferenz" auf Musik in den in Abschnitt 2.2.2 zitierten Selbstaussagen Bernhards. Markierung im äußeren Kommunikationssystem läßt sich nicht problemlos auf Werke mit musikalischem Prätext übertragen, da in Instrumentalmusik naturgemäß keine Personen vorkommen, deren Namen übernommen werden könnten. So könnte man allenfalls die Figur Glenn Goulds als Beispiel dieser Art der Markierung betrachten, wenn man nicht Bachs *Goldberg-Variationen* als Prätext nimmt, sondern Goulds Einspielung des Werks.⁵⁹ Das dritte Kriterium Pfisters für intertextuelle Aktivität, die Autoreflexivität, erfüllt Bernhard nicht: er reflektiert im Text nicht über die intertextuelle Bedingtheit seines Werkes.⁶⁰ Ausgeprägt ist dagegen das Kriterium der Strukturalität — kein Wunder, da unter dem Aspekt der Vergleich angefangen wurde. Genette verwendet für strukturelle Beziehungen zwischen literarischen Texten den Begriff "Hypertextualität".⁶¹ Der Begriff der Hypertextualität scheint mir das Verhältnis zwischen dem *Untergeher* und den *Goldberg-Variationen* — einem Text und einem Werk aus einer anderen oder derselben Kunstgattung, dessen Struktur es reproduziert — sehr treffend wiederzugeben. Im Zusammenhang mit Computern in der Literatur hat der Begriff "Hypertext" allerdings eine weitere, davon völlig unabhängige Bedeutung, die inzwischen sehr breite Rezeption gefunden hat: siehe Fußnote 232. Ich werde hier also zumindest das Substantiv vermeiden und einfach von Prätext oder Strukturfolie oder — im größeren Rahmen — von einem Generationssystem sprechen. Grundsätzlich verwende ich auch die Begriffe Intertextualität, Prätext etc. im Bewußtsein, damit Gilmans Vorwurf des „imperialism of language" Vorschub zu leisten.⁶² Obwohl die Strukturparallelen, die ich untersuche, nicht linguistischer Natur sind, würde ich zustimmen, daß das Verhältnis zwischen Bernhards Texten und den musikalischen Prätexten weniger als „happy marriage" denn als „successful rape" zu kennzeichnen ist.⁶³ Das läßt sich aber durch Ersetzen der Begriffe nicht ändern.

Es sei außerdem hingewiesen auf O. Jahraus' Konzept von Intertextualität, der im Rahmen seiner Interpretation der Wiederholung als so etwas wie ein Generationssystem für Thomas Bernhards Werk intertextuelle Bezüge bei Bernhard im Zusam-

⁵⁹ Fremdsprachliche, im Stil oder im Druck kontrastierende oder in Anführungszeichen gesetzte Zitate könnten in Form von Notenzitaten (oder von Textzitaten im Fall von Vokalkompositionen, z.B. die Zitate aus Schönbergs *Pierrot Lunaire* in *Malina* 15-16, 166, 303 und 320) verwirklicht sein, was aber im *Untergeher* nicht der Fall ist.

⁶⁰ Ein Ansatz könnte der Bericht des Erzählers im *Untergeher* sein: "Während ich mir meiner Schrift über Glenn zuliebe, seine Goldbergvariationen anhörte." (88-89)

⁶¹ Pfister/Broich (1985) 16-17.

⁶² Gilman (1989) 5-30.

⁶³ Susan Langer zitiert in Gilman (1989) 21.

menhang mit der Wiederholung im intratextuellen Bereich sieht, als „unabtrennbare Ausdrucksform der Textkonstitution aus der Wiederholungsstruktur“⁶⁴. Jahraus geht allerdings nicht auf Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstgattungen ein, sofern sie nicht „als fest umrissenes Thema aus Kunst, Literatur, Musik oder auch Philosophie aus dem Prätext übernommen“ werden⁶⁵, und es ist fraglich, ob er zu denselben Schlußfolgerungen gekommen wäre, hätte er hypertextuelle Beziehungen in Betracht gezogen.

⁶⁴ Jahraus (1992) 201; ebenso 45-48.

⁶⁵ Jahraus (1992) 197.

2 Hintergrund

2.1 Literatur und Musik

Robbe-Grillet ist nicht der einzige Schriftsteller, der auf Möglichkeiten des Austauschs zwischen Literatur und Musik hinweist. Seit dem Altertum wird besonders in der Lyrik die Musik oft als ideale Kommunikationsform beschrieben. Dies kann semiotisch begründet werden. Sowohl die Musik als auch die Literatur gehören zu den "Sujetkünsten", in denen Autonomie des Zeichens und kommunikative Funktion in dialektischer Beziehung stehen.⁶⁶ Wenn die Musik ihre Bedeutung in extremer Weise aus den Beziehungen — fast — asemantischer Elemente generiert, so hat die Literatur einen breiten Spielraum zwischen der Annäherung an die Sprache mit referentieller Bedeutung der Wörter und Annäherung an die Instrumentalmusik, wobei die Wörter als bloßes Material selbst kein Denotat haben. Anders ausgedrückt: musikalische Zeichen generieren ihre Bedeutung auf der syntagmatischen (formalen, kombinatorischen) Ebene, sprachliche auf der paradigmatischen (konnotativ, mimetisch). In 'musikalisch' orientierter Literatur ebenso wie in 'literarisch' orientierter Musik werden beide Aspekte kombiniert, was Abbildung 5 schematisch dargestellt.

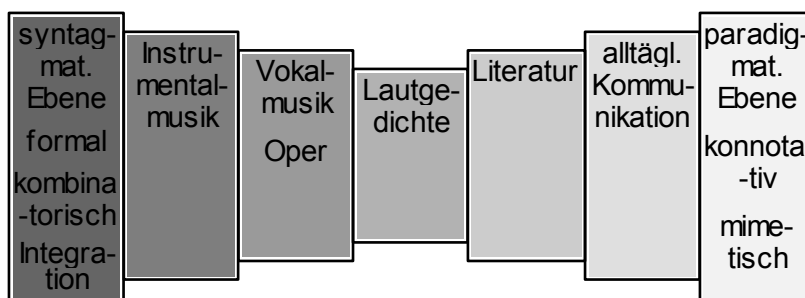


Abbildung 5

Dialektische Beziehung zwischen Autonomie des Zeichens und kommunikativer Funktion in Musik und Literatur.

Dies ist ein fast erschreckend einfaches Modell; es ist jedoch das, worauf die meisten Theorien letztendlich herauslaufen. Es wird parallel entwickelt sowohl von For-

⁶⁶ Scher (1984) 12.

schern, die sich von der Seite der Musik (Instrumentalmusik ebenso wie Lied oder Oper) der Literatur nähern, als auch umgekehrt von Literaturwissenschaftlern, die sich mit musikalischen Elementen in literarischen Texten befassen, und ebenso von Musiktheorie und Semiotik.⁶⁷ Derselbe Sachverhalt kann auch ausgedrückt werden als Tendenz der Musik, zu 'zeigen', und Tendenz der Sprache, zu 'erzählen'.⁶⁸ Für die Analyse eines literarischen Werkes unter dem Aspekt von dessen Annäherung an die Musik kommt es also erstens darauf an, herauszufinden, wie in Musik und analog dann in Literatur Form produziert wird, mit Hilfe welcher Mittel 'gezeigt' wird. Zweitens muß untersucht werden, was grundsätzlich durch Form ausgedrückt oder mitgeteilt werden kann. Von der Zeichentheorie her gibt es divergierende Meinungen hinsichtlich der Affinität zwischen sprachlichen und musikalischen Äußerungen. Sehr häufig ist der Einwand, daß Sprache an die horizontale Ebene gebunden ist, wohingegen die Möglichkeit zur Polyphonie der Musik auch die vertikale Ebene eröffnet. Dagegen seien Jakobsons Beobachtungen in „On Visual and Auditory Signs“ zitiert:

Both visual and auditory perceptions obviously occur in space and time, but the spatial dimension takes priority for visual signs and the temporal one for auditory signs. A complex visual sign involves a series of simultaneous constituents, while a complex auditory sign consists, as a rule, of serial successive constituents. Chords, polyphony, and orchestration are manifestations of simultaneity in music, while the dominant role is assumed by the sequence. The primacy of successivity in language has sometimes been misinterpreted as linearity. Yet phonemes, simultaneous bundles of distinctive features, reveal the second axis of any verbal sequence. Moreover, it is the linearity dogma, which prompts its adherents to associate such a sequence with a *Markov* chain and to overlook the hierarchical arrangement of any syntactic construction. . . . The verbal or musical sequence, in order to be produced, followed and remembered, fulfills two fundamental requirements – it exhibits a consistently hierarchical structure and is resolvable into ultimate, discrete, strictly patterned components designed ad hoc. . . . No similar components underlie the visual sign set, and even if some hierarchical arrangement appears, it is neither compulsory nor systematic. It is the lack of these two properties that disturbs and rapidly fatigues us when watching an abstract film and inhibits our perceptive and mnemonic abilities.⁶⁹

⁶⁷ Zum Beispiel Jordan/Kafalenos (Listening) 30-31; Roberts Finlay (1986) 26; Stanger (1981) 224, Scher (1983) 57; Faltin (1985) 17 und passim; Kramer (1990) 1-20; Gruhn (1978) 9-26. Dagegen Schneider (1980).

⁶⁸ Abbate (1989) 228.

⁶⁹ Jakobson (1964) 119. Die These von der Ähnlichkeit von Musik und Sprach in Hinsicht auf

2.1.1 Form und Rhythmus

Form entsteht durch Wiederholung⁷⁰. Das gilt für die Musik – "Musical form is founded upon repetition"⁷¹ – ebenso wie für die Literatur: sprachliche Wiederholung ist "Ausgangspunkt aller stilistischen und literarischen Struktur".⁷² Es ist daher nicht überraschend, daß Vergleiche zwischen Musik und Literatur oft von der Feststellung von Wiederholungsstrukturen ausgehen.⁷³ Ruwet sieht mit Jakobson in der Wiederholung das wichtigste gemeinsame Element von Literatur und Musik:

la propriété fondamentale et commune du langage musicale et du langage poétique (est): la répétition — plus précisément, la "projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison" (cf. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 220).⁷⁴

Sowohl in der Musik als auch in der Literatur ist Wiederholung notwendige Bedingung für Textkohärenz.⁷⁵ Offensichtlich liegt auch der Variation Wiederholung zugrunde; noch einmal Ruwet:

Mais s'il est vrai que la variation est l'âme de toute musique, il n'en est pas moins vrai que qui dit variation dit répétition: il ne peut y avoir variation sur un plan donné, quel qu'il soit, que s'il y a en même temps répétition sur un autre plan.⁷⁶

Wiederholungsstrukturen können als ein Kriterium der Literarität von Texten aufgefaßt werden, insofern sie die Rezeption verzögern: "in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß Selbstzweck und muß verlängert werden".⁷⁷ Indem Handlungen und

vertikale und horizontale Gliederung wird unterstützt gerade durch Glenn Gould, der nicht nur auf dem Gebiet der Musik eine starke Neigung zu Polyphonie und Kontrapunkt hatte, sondern Freunde und Mitarbeiter immer wieder in Erstaunen versetzte durch seine Fähigkeit, z.B. über ein Thema zu reden und gleichzeitig über ein völlig anderes zu schreiben: Bachmann (1990) 43.

⁷⁰ Der Begriff der Wiederholung wird hier benützt ohne den Aspekt der Repräsentation außerhalb des Textes gelegener Realität als dessen Wiederholung im Text zu implizieren.

⁷¹ Lindley (1991) 1012.

⁷² Frey (1980) 59.

⁷³ Z.B. Barricelli (1963) 103; Fónagy (1971) 73; vorgehend sei auch auf die Autoren verwiesen, die Wiederholungsstrukturen bei Bernhard als Indiz seiner Musikalität anführen: Gamper (1974) 9-10; Donnerberg (1971) 29; Fischer (1985) 107-109; Seydel (1986) 108-109; Reiter (1989) 159; Jurgensen (1981) 91; Greiner (1979) 68.

⁷⁴ Ruwet (1972) 10. Vgl. auch Bernstein (1981) 163: "Die Idee der Wiederholung ist der Musik selbst dann eigen, wenn die Wiederholung gar nicht stattfindet. . . . Das Wiederholungsprinzip sitzt an der Quelle der Tonkunst (und der Dichtung)." Ebenso Brown (1981) 70.

⁷⁵ Pütz (1987) 218.

⁷⁶ Ruwet (1972) 136.

⁷⁷ Hartmann (1979) 1; ebenso Lotman (1973) 245-246.

Gegenstände aus dem "Automatismus der Wahrnehmung" befreit werden, gewinnen formale Aspekte Priorität über inhaltliche. Lotman schreibt zur Verknüpfung gleichartiger oder strukturell äquivalenter Elemente:

Die Wiederholung ein- und desselben Elementes dämpft seine semantische Relevanz. . . . In den Vordergrund tritt dafür das Verfahren der Verknüpfung dieser Elemente, die ihre Bedeutung verloren haben. Es gehen gleichzeitig eine Formalisierung der Elemente als solcher und eine Semantisierung ihrer formalen Bezüge vor sich.⁷⁸

⁷⁸ Lotman (1973) 139. Ebenso Kneif (1974) 31: Worte oder Sätze werden nicht wiederholt, "um mehr Information zu vermitteln. Im Bereich begrifflicher Mitteilungen ist die Wiederholung gewissermaßen absurd . . . infolge hartnäckiger Wiederholung schlägt die semantische Information in eine ästhetische um. Die Wortfolgen büßen ihren Aussagecharakter ein; ihr Wesen reduziert sich auf die sinnliche Gestalt als Symmetrie." Dagegen Achberger (1988) 196: sie stellt die Technik der häufigen Wiederholung eines Wortes in *Malina* fest, deutet sie jedoch genau entgegengesetzt: "Diese emphatische Wiederholung des Wortes von der Erzählerin, die überzeugt zu sein scheint, genau das richtige Adjektiv gefunden zu haben, um ihre spontanen Gefühle in diesem Moment auszudrücken, schwemmt jeden Zweifel weg und gibt dem sonst abgebrauchten Adjektiv ["glücklich"] wieder einen Sinn." Das scheint mir in diesem Fall plausibel, allerdings sehe ich dann nicht, worin die "musikalische Behandlung der Sprache", die Achberger ebenfalls für die Stelle reklamiert, liegen sollte. Ebenso Petrasch (1987) 288 zum *Untergeher*: bei häufiger Wiederholung eines Wortes sieht sie die wörtliche Bedeutung gegenüber der figurativen in den Vordergrund treten. Ich stimme ihr nicht bei, obwohl es bei Bernhard durchaus den Aspekt eines gefundenen und dann häufig wiederholten Ausdrucks gibt, allerdings wird die Wiederholung in diesem Fall eher metasprachlich und nicht direkt erzeugt: "Überhaupt kein Künstler. Das Verkommene meines Gedankens hatte mich sofort angezogen. Die ganze Zeit auf dem Weg zum Lehrer hatte ich immer wieder diese drei Wörter gesprochen: *überhaupt kein Künstler! Überhaupt kein Künstler! Überhaupt kein Künstler!*"(15); "Jetzt sehen sie, daß gerade diese sozialistische Regierung alles verpulvert hat, das Wort *verpulvert* hatte ich absichtlich deutlicher als alle andern ausgesprochen und es überhaupt gebraucht zu haben, schämte ich mich nicht einmal, ich wiederholte das Wort *verpulvert* im Hinblick auf den Staatsbankrott unter unserer sozialistischen Regierung noch mehrere Male" (173; ebenso 105); vgl. auch Steinmann (1985) 39.

Es sei an dieser Stelle auch noch einmal auf das Zitat von Rakowski in 1.1 hingewiesen, der der Musik Superiorität über die Sprache zuerkennt gerade aufgrund der Tatsache, daß sie sich im Bereich der Form und Struktur bewegt. Dagegen kommt Lach in seiner Monographie von 1925 über das Verhältnis zwischen Sprache, Literatur und Musik unter dem Aspekt der Wiederholung zur entgegengesetzten Einstufung. Er beobachtet, daß das Wiederholungsprinzip "einen der Grundpfeiler der musikalischen Logik, alles musikalischen Denkens überhaupt" (3) bildet: nur durch Wiederholung mit Veränderung eines Details ist die Entdeckung eines neuen musikalischen Gedankens möglich. Auch die Literatur kommt durch Alliteration, Assonanz und Reim mit Veränderung der begleitenden Umstände auf neue Worte und Begriffe (29). Allerdings kennzeichnen Wiederholungsstrukturen eine historische Schicht des menschlichen Denkens, über die Sprache und Literatur weiter hinausgeschritten sind als die Musik: "Gegenüber dem Denken in Sprache und Dichtung, wo solche Wiederholungen vom Menschen der Gegenwart als unerträglich, schwerfällig, ermüdend langsam und schleppend langweilig empfunden werden, weil das Denken des modernen Menschen unvergleichlich rascher vorwärts eilt und, mit lebhaften Sprüngen vorausgreifend, ganze Sätze macht, wogegen das archaische Denken noch mühsam Schritt für Schritt sich vorwärts tastet, — gegenüber diesem Denken ist die Musik noch auf jenen frühen archaischen Stufen zurückgeblieben, wo die Parallel- und Wiederholungskonstruktionen das Um und Auf der

2.1.2 Bedeutung von Form

Damit ist die zweite Frage angesprochen, die nach der Möglichkeit der Bedeutung von Form. In der Literaturwissenschaft stehen sich zwei gegensätzliche Auffassungen gegenüber: auf der einen Seite die der strukturalen Textanalyse, wonach sich zwar von Inhalt Form abstrahieren läßt, nie jedoch von Form Inhalt, so daß etwa ein Vergleich der Form eines literarischen Werkes mit seinem Inhalt immer nur auf der Ebene eines "tertium comparationis" stattfinden kann, "einer Klasse, der beide zugleich angehören, . . . wie dies z.B. in der Metapher der Fall ist"⁷⁹; auf der anderen Seite traditionelle Stilanalysen bis hin zur Dekonstruktion de Mans, die darauf beruht, daß die rhetorische Form den ausgedrückten Inhalt unterläuft, was offensichtlich voraussetzt, daß beide auf einer gemeinsamen Ebene funktionieren.

Schriftsteller wählen, ebenso wie sie aus dem zur Verfügung stehenden Vokabular Wörter auswählen, auch auf der Ebene von Satzlänge, Wiederholung verschiedener Elemente etc. jeweils eine von verschiedenen Möglichkeiten aus, und man kann erwarten, daß sie jeweils die Auswahl treffen, die das "text 'design'" optimal realisiert.⁸⁰ Daraus läßt sich schließen, daß die Form eines literarischen Werkes Bedeutungsträger sein kann. Ich möchte hier kurz von drei Seiten her Konsequenzen dieser Hypothese umreißen.

1) In dem Maß, in dem literarische Texte nicht im Bereich paradigmatischer Beziehungen angesiedelt sind, sondern ihre Bedeutung aus syntagmatischen Beziehungen generieren, ist es wahrscheinlich, daß die Bedeutung eines literarischen Textes

menschlichen Denktätigkeit ausmachen." (38). Ähnlich wie Lach argumentiert nur noch Schnebel (1973), der eine Möglichkeit der Analogie der Literatur nur zur seriellen Musik sieht, eben weil dort die Wiederholung fehle (107). Ein typisches Beispiel für die Theorie der Superiorität der Musik gerade aufgrund der Tatsache, daß in Wiederholungsstrukturen sprachliche Bedeutung transzendiert wird — wobei selten spezifiziert wird, was genau mit der neu gewonnenen Expressivität ausgedrückt werden kann —, liefert Dalmonte (1987) 113: "rhetorical figures of repetition, whose effect is linked to sound more than to conceptual meaning . . . that 'hesitation between the sound and the sense' (Valéry 1933: 47-48) means that poetry acquires, through sound, a particular non-conceptual expressiveness in increasing the capacity for expansion particular to language".

⁷⁹ Titzmann (1977) 79. Vergleiche auch Friedmann (1975) 49, der darauf besteht, daß Form in der Literaturwissenschaft einschließlich des New Criticism immer nur als Funktion der Bedeutung betrachtet worden ist. "We must in effect go back to where the so-called aesthetes and decadents left off and begin over again. But with this difference that we accept the autonomy of form without accepting at the same time the polemical context in which it was developed. . . . To regard form independently is to say neither that it is useless nor that it is meaningful — it is simply to remove it altogether from an irrelevant context, and regard it as itself. The proper *understanding* of form need not be confused either with the need to *defend* it or with the need to define its *significance* in the broader context of the concerns of men. We certainly can, and in this book we will, proceed to that context, but we should do so only after we have tried to grasp form on its own terms first."

⁸⁰ Doležel (1969) 12.

eher erfaßt werden kann, wenn musikalische Terminologie und die Expertise der Musiktheorie mit der Interpretation von formalen Strukturen herangezogen wird.⁸¹ Ich werde also zuerst die Theorie der Musiksemiotik heranziehen zur Frage der möglichen Bedeutung formaler Strukturen. Jordan/Kafalenos' Antwort scheint mir sehr gut fundiert. Sie basiert auf einer detaillierten Untersuchung der Unterschiede und Übereinstimmungen zwischen Musik und Literatur in Hinsicht auf Zeichenformation, hierarchische Gruppierung von Zeichen zu höheren Einheiten und narrative Funktionen und interpretiert formale Strukturen als zeitlichen Vorgang, an dem der Hörer beteiligt ist:

To the extent to which music refers, it refers to the nature and conditions of movement and change. Music is the movement we constitute from a sequence of musical signs that we perceive. The sequential organization of signs and their durational distribution create rhythmic structures that we hear as representations of degrees of stability (equilibrium) or instability (action), as well as of the varying qualities of motion by which units are differentiated. Our perception of the artistic and aesthetic acts of music allows us to hear musical units as representing statements (nuclei), as extending or elaborating these statements (extenders), or "reacting" to them (nuclei); as "moving toward" or "retreating from" (nuclei and/or extenders); as articulating points of departure or arrival (nuclei); as serving as digressions that interrupt forward progress (embedded functions): in short, as successive moments of relative equilibrium that can be measured in terms of their degree of stability or instability in a narrative schema.

Through acts that listeners constitute as structural rhythm, music refers to experiences beyond the purely musical. Music refers to relations, forces, energy, motion; generation and disintegration, completion and incompleteness, continuity and disjunction, success and failure.⁸²

Jordan/Kafalenos weiter zu folgen, führt zu einem Zirkelschluß, indem narrative Theorie zuerst von Erzählungen auf Musik und dann wieder zurück auf literarische Form übertragen wird. Es sollte aber immerhin in Erwägung gezogen werden, daß Leser analog zu Musikhörern die Form einer Erzählung "narrativ" interpretieren:

These syntagmatic events of structural rhythm are often interpreted more specifically – as references to the play of forces we experience in the natural, social, and personal worlds through our kinesthetic, mental, emotional, and sexual experience. Such interpretations, which are the result of associative

⁸¹ Longacre/Chenoweth (1986) 125, 132-133.

⁸² Jordan/Kafalenos (Listening) 30-31.

valuations, serve as evidence of the freedom accorded the listener to create a personally meaningful narrative in response to the abstract process that music is. In Jean-Jacques Nattiez's words, "The narrative is not in the music, but in the plot imagined and constructed by the listeners from functional objects" (1990: 249).⁸³

2) Weiterhin scheint mir die strukturalistische Definition von "Bedeutung", wie sie z.B. Titzmann gibt, sowohl auf Musik als auch auf formale Aspekte von Literatur sehr gut anwendbar. Titzmann behauptet zwar von Musik — wie von allen "rein syntaktischen semiotischen Systemen", daß man ihnen nur dann eine (semantische) Bedeutung zuordnen könne, wenn sie mit Hilfe anderer Codes bzw. Zeichensysteme von der Kultur semantisiert würden.⁸⁴ Die Notwendigkeit von Semantisierung durch die Kultur ist allerdings auch Teil seiner allgemeinen Definition von Bedeutung, wonach Grundvoraussetzung für Bedeutung das Vorhandensein von Alternativen ist. Die Alternativen können nur kulturell bestimmt sein. Besondere Bedeutsamkeit sollte nach dieser Definition solchen Eigenschaften oder Elementen einer Äußerung zukommen, für die Alternativen nicht nur existieren, sondern sich geradezu aufdrängen, d.h. Eigenschaften oder Elementen, die Konventionen durchbrechen (egal ob auf der inhaltlichen oder formalen Ebene), also nicht der gängigen zeitgenössischen Norm entsprechen.⁸⁵ Die meisten Literaturkritiker, die sich mit musikalischen Strukturen in Literatur beschäftigen, gehen diesen Weg und fragen nicht so sehr nach der Bedeutung der im literarischen Werk generierten Strukturen als nach der Bedeutung des Ausweichens des jeweiligen Schriftstellers oder Werks aus dem traditionellen Bereich der Literatur nahe der Sprache in den der Musik.⁸⁶ Entsprechend ist für den *Untergeher* die Frage, was Bernhard mit der Heranziehung musikalischer Modelle bezweckt, seit langem diskutiert worden und sowohl übereinstimmend als auch zufriedenstellend beantwortet worden.⁸⁷ Die Frage nach der Bedeutung der musikalischen Strukturen selbst wurde zum Teil damit verbunden (Reiter, Köpnick). Doch gibt es hier noch einige Arbeit zu tun, einerseits, weil die Frage von der ersten nicht un-

⁸³ Jordan/Kafalenos (Listening) 31; Unterstreichungen original.

⁸⁴ Titzmann (1977) 402.

⁸⁵ Titzmann (1977) 86-87.

⁸⁶ Červenka (1978) begründet diese Beschränkung: "Die semantische Interpretation von Komplexen wie der "Musikalität", auf die wir hier eingehen, betrifft allerdings nicht die einzelnen Elemente eines solchen sinnlichen Komplexes oder Subsystems, sondern lediglich das Subsystem als ein Ganzes. Darum bleibt auch die Ansicht gültig, daß in dieser konkreten Relation das einzelne Element funktionell bedeutsam wird (es gliedert sich in höhere Einheiten ein), und zwar nicht als selbständiger Bedeutungsträger, sondern als Träger sinnlicher Qualitäten, durch die er sich an der Konstituierung des gegebenen Subsystems beteiligt. Erst dieses als Ganzheit erhält den Charakter eines Bedeutungsträgers." (58-59)

⁸⁷ Siehe Sekundärliteratur-Kapitel 2.2.1.

terschieden wurde, andererseits, weil nur ein verschwindend kleiner Teil der 'musikalischen' Strukturen überhaupt untersucht worden ist.

3) Drittens können literarische Formen, die als Aneignung musikalischer Strukturen identifiziert worden sind, als Zitat von Formen oder Formsystemen aus der Musik gedeutet werden. Als solche fungieren sie dann als kulturelle Zeichen, die eine Epoche und deren Weltanschauung oder eine Gattung und die damit assoziierten Emotionen usw. implizieren. Je genauer solche Zitate identifiziert und von nicht gewählten Alternativen unterschieden werden können, desto genauer läßt sich ihre Bedeutung erfassen.⁸⁸ In diesem Fall ist die Tatsache, daß Ressourcen und Forschungsergebnisse aus der jeweils anderen Disziplin zugänglich werden, ein naheliegender Vorteil der Beschäftigung mit intertextuellen Beziehungen zwischen literarischen und musikalischen Werken: für die Definition der musikalischen Formen ebenso wie für deren ideologische Hintergründe kann die musikwissenschaftliche Sekundärliteratur herangezogen werden.

2.1.3 Hyperästhetische Bezüge zwischen literarischen und musikalischen Werken

Im Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Handbuch zu Theorie und Praxis des Grenzgebiets zwischen Musik und Literatur faßt Scher die Beziehungsmöglichkeiten zwischen literarischen und musikalischen Werken in einer graphischen Übersicht zusammen (Abbildung 6).⁸⁹ Entsprechend Lotmans Definition von Bedeutung sind diese Beziehungsmöglichkeiten wichtig insofern sie die Alternativen veranschaulichen, die sich einem Autor innerhalb des Kontexts von Musik bieten.

⁸⁸ Lotman (1973) 374.

⁸⁹ Scher (1984) 14 und Scher (1982) 237. Natürlich gibt es auch andere Möglichkeiten der Einteilung, z.B. unter dem Gesichtspunkt, ob auf ein Werk, eine Gattung oder einen Musiker als solche zurückgegriffen wird oder auf rezeptionsgeschichtliche Stereotypen; vgl. Jungheinrich (1977) 40. Golomb (1984) 177-178 bestätigt Schers Schema, ebenso Lubkoll (1995) 21-26.

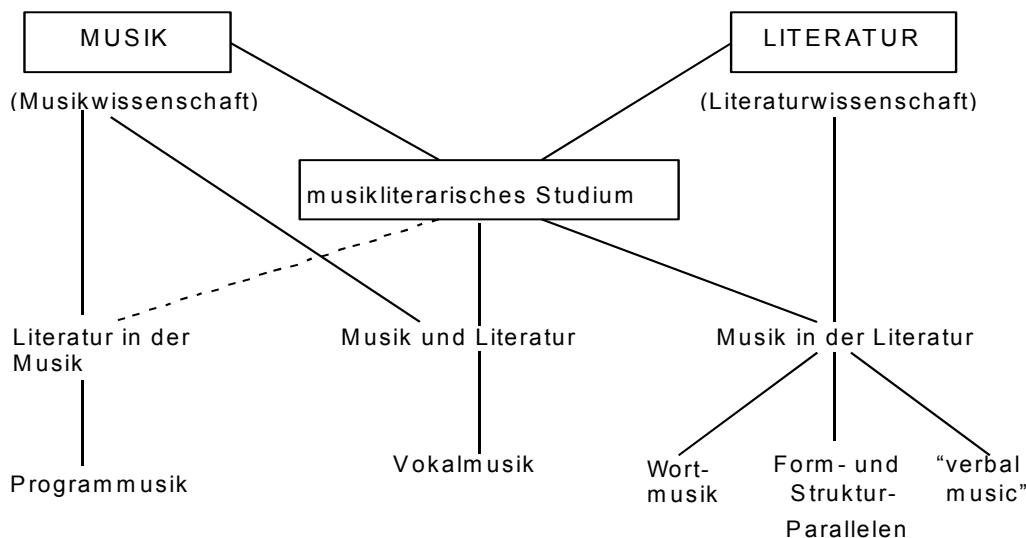


Abbildung 6

Mögliche Kombinationsformen von Musik und Literatur.

Das Interesse der Literaturwissenschaft konzentriert sich auf den Strang der "Musik in der Literatur". Im Fall des *Untergeher* verengt es sich zusätzlich auf "Wortmusik" und "Form- und Strukturparallelen", da "verbal music" in Bernhards Werk nicht vorkommt.⁹⁰ Was nicht in Schers drei Gruppen fällt, sind Musikerfiguren, musiktheoretische Erwägungen, Einflüsse usw.

Unter "Wortmusik" versteht Scher "Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik". "Wortmusik . . . beruft sich auf eine fundamentale Affinität, indem organisierter Ton als Grundmaterial für beide Künste dient".⁹¹ Als beliebteste Mittel, Sprache musikalisch zu verwenden, nennt Scher onomatopoetische Wörter und Wendungen und "Mittel des organisierten Tones": Rhythmus, Akzent, Tonhöhe (Intonation) und Tonfarbe (Timbre). Bernhard verzichtet auf onomatopoetische Wörter, "Mittel des organisierten Tones" sind dagegen auffällig. Für diese "Mittel des organisierten Tones" stellt sich die Frage, welche Einheiten des Textes und der Partitur parallelisiert werden können. Die Vorschläge der meisten Forscher dazu sind nicht befriedigend.⁹² Eine wirkliche Handhabe bietet erst das Zipf-Mandelbrot-Gesetz: es be-

⁹⁰ Vgl. dazu die Unterscheidung zwischen ‚telling‘ und ‚showing‘: Bernhard ‚erzählt‘ Musik nicht, schon gar nicht die *Goldberg-Variationen*, er ‚zeigt‘ sie — vgl. Köpnick (1992) 278: Bernhard beschreibt nur das Wie der Kunstaübung, "die äußere Form der . . . zum Ritual gesteigerten "Klavierexerzitien" (U7)". Bekannte Beispiele für "verbal music" finden sich in Manns *Doktor Faustus*, Huxleys *Point Counter Point*, Prousts *À la recherche du temps perdu*, Joyces *Ulysses* oder Hildesheimers *Tynset*.

⁹¹ Scher (1984) 12.

⁹² Z.B. Bernstein (1981) 68, 73, 75; Gostuski (1973) 47; Lissa (1973) 224; Petrasch (1987) 272, 274; Wallace (1983) 81; Jordan/Kafalenos (Listening) 4, 7; Scher (1982) 230.

schreibt mit einer Formel die Häufigkeitsstruktur sowohl von Wörtern oder — in längeren Texten — größeren lexiko-semantischen Einheiten in literarischen als auch von elementaren Melodie-Einheiten in musikalischen Werken — deren Länge ebenfalls vom Umfang des Werks abhängt: "the three lexical levels of a literary text, respective the two F-motiv-levels of a musical text, are isomorphically coordinated with one another."⁹³ Zu parallelisieren wären dann also die gleich häufigen Einheiten. Allerdings habe ich die *Goldberg-Variationen* nicht numerisch ausgewertet und mich in meiner Untersuchung auch nicht an eine Ebene des Vergleichs gehalten. Als Projekt wäre das aber im Auge zu behalten.

Der als Ausgangspunkt für die Arbeit dargestellte Vergleich zwischen Bernhards Roman und den *Goldberg-Variationen* rekurriert auf Formparallelen. Hierzu habe ich außer H. Petris Aufsatz im Sammelband von Scher und der inhaltlich fast identischen früheren Einzelveröffentlichung desselben Autors keine theoretischen Arbeiten gefunden.⁹⁴ Im Unterschied zu Petri untersuche ich aber nicht den Austausch allgemeiner Großformen, sondern die formale Anlehnung eines literarischen Werkes an ein spezifisches musikalisches. Erst nachdem durch die Formparallele die Affinität seines Schreibens zur Musik erwiesen ist, werde ich mich den sprachmusikalischen Verfahrensweisen Bernhards zuwenden. Dies sollte der Gefahr entgegensteuern, mit der Feststellung musikalischer Formprinzipien zufällig vorhandene Gemeinsamkeiten von Musik und Sprache zu interpretieren:

Die grundsätzliche Möglichkeit der Wirksamkeit musikalischer Strukturprinzipien auch in literarischen Formen bzw. ihre bewußte Übernahme oder Nachgestaltung beruht auf der Identität allgemeiner Form- und Strukturprinzipien. In der zeitlich gegliederten Struktur der Sprache sind die Formprinzipien der Wiederholung, Variierung oder Kontrastierung, der Reihung oder Entwicklung verbal ebenso gestaltbildend wie in der Musik. Die Variation einer Formulierung, die Permutation einer Wortfolge, die syntaktische Gliederbarkeit (Peri-

⁹³ Boroda/Polikarpov (1988) 156. Die Formel lautet: $P = \frac{K}{(B + i)^c}$, wobei $K = \frac{1}{\ln(Zp_{\max})}$,

$B = Kp_{\max}^{-1} - 1$ und $Z = N_0$ (Boroda/Polikarpov (1988) 128).

Dieses Gesetz ist ein weiterer Beweis dafür, daß es prinzipiell möglich ist, einen direkten, materiellen Vergleich zwischen — ähnlich komplexen — Einheiten des musikalischen und literarischen Texts anzustellen.

⁹⁴ Es gibt jedoch einige literaturwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Untersuchungen, die unter Ausnutzung strukturalistischer und insbesondere narratologischer Ansätze Strukturparallelen zwischen einzelnen musikalischen und literarischen Werken untersuchen, z.B. Hellmich (1971), Wallace (1977), die Aufsätze im Sammelband von Cluck (1981), Kramer (1990), Jordan/Kafalenos (Listening), Robbe-Grillet (*Obliques*) und Lubkoll (1995); für Bernhard Reiter (1989) und Köpnick (1992).

odisierung), Motiv und Thema kennzeichnen strukturelle Gemeinsamkeiten.⁹⁵

Ein weiteres Argument für eine Untersuchung der Musikanalogie auf möglichst breiter Basis gibt Barricelli, der darauf besteht, daß ein einziges oder wenige möglicherweise musikalische Charakteristika noch keine Musikanalogie rechtfertigen, sondern erst deren Akkumulation unsere musikalische Sensibilität wecken.⁹⁶ Musik und speziell die *Goldberg-Variationen* können nur dann als Generationsprinzip für den *Untergeher* gelten, wenn sich ihre Wirkung auf verschiedenen Ebenen nachweisen läßt.

2.1.4 'Thema und Variation' als literarische Form

Neben Sonatenhauptsatzform und Wagners Leitmotivtechnik ist 'Thema und Variations' eine der populärsten musikalischen Formen in Strukturvergleichen zwischen Literatur und Musik. In seinem Artikel „Theme and Variations as a Literary Form“⁹⁷ führt Brown das darauf zurück, daß einerseits die Variationsform ein Bereich innerhalb der Musik-Literatur Beziehungen ist, wo sich Übereinstimmungen präzise aufzeigen lassen, und andererseits Variation und Wiederholung omnipräsent sind in Literatur ebenso wie in Musik. Anders als die Literatur ist die Musik über das generelle Prinzip der Variation hinausgegangen und hat seit dem 16. Jahrhundert eine eigenständige Variationsform entwickelt, deren Charakteristika allerdings nicht sehr scharf definiert sind: „The only real limitation on what can be done in a variation is that it should be recognizable as one“. Das bedeutet, daß die Variationen normalerweise gleich lang sind, daß jede Variation eine „consistently different version of the theme“ darstellt, und daß sich kompliziertere Variationen meist gegen Ende des Zyklus befinden, nachdem zu Beginn einfachere Variationen das Thema konfirmiert haben.

Brown postuliert, daß die Länge von Thema und Variation auch in literarischen Verwirklichungen übereinstimmen sollten, was schwieriger ist als in der Musik, da es in der Sprache kein Verfahren gibt, das dem Halbieren, Vierteln etc. von Notenwerten gleichgesetzt werden könnte. Außerdem stellt sich der Literatur die Herausforderung, den Eindruck von Redundanz zu vermeiden. Eine bloße Variation der Form genügt nicht, da der Leser von sprachlichen Texten sich eher an Inhalte als an den Wortlaut erinnert.

Inwieweit Bernhards, Burgers und Jonkes Umsetzungen der *Goldberg-* und *Diabelli-*

⁹⁵ Gruhn (1978) 102. Vgl. Auch Cluck (1981) 2. In diesem Zusammenhang sei auf den Mißbrauch des Wortfeldes 'Musik' in der literarischen Kritik hingewiesen, von Scher (1972) 52 als "a set of terms based on little more than metaphorical impressionism" charakterisiert.

⁹⁶ Barricelli (1963) 99.

⁹⁷ Brown (1981) 70-82; siehe auch Piette (1987) 57-64.

Variationen Browns Postulate erfüllen, inwieweit sie sie modifizieren, wird zu zeigen sein.

2.2 Musik im Werk Thomas Bernhards

Die Vermutung, daß ein Vergleich mit Musik der Interpretation der literarischen Werke von Thomas Bernhard nützt, wird bestätigt durch die Sekundärliteratur, seinen Lebenslauf, Selbstaussagen und die Tatsache, daß er in fast allen Werken Musik thematisiert hat. Die Musikparallele scheint also für Bernhards Werk mehr zu sein als nur irgendeine Art von Intertextualität⁹⁸.

Im übrigen soll durch das Zitieren von Bernhards Biographie ebensowenig wie durch den Verweis auf andere — von Bernhard oder von Kritikern seiner Werke geschriebene — Texte nahegelegt werden, daß die Bedeutung eines Textes von der Intention oder den Lebensumständen des Autors oder der Interpretation durch Rezipienten abhängt. Andererseits haben literarische Texte eine zu komplizierte Struktur und zu viele mögliche Bedeutungen, um Hinweise aus verschiedener Richtung nicht als möglichen Ausgangspunkt für die Interpretation nutzbar machen zu wollen. Worum es geht, ist nicht, die 'richtige' Interpretation, die einzig mögliche Bedeutung des Werkes zu finden, sondern Strukturen aufzudecken oder ein Vokabular zur Verfügung zu stellen, die das Lesen des Werkes bereichern.⁹⁹ Dies schließt nicht aus, daß die alternativen Interpretationen gewisse genau definierte Kriterien erfüllen müssen. Die Sekundärliteratur ebenso wie die Selbstaussagen des Autors haben aber noch eine weitere Bedeutung gemäß Titzmanns schon erwähnter "Interpretationsregel 10a":

Für die Analyse der Bedeutung einer "Text"-Größe ist nur das System von Alternativen relevant, das in der Kultur, der der "Text" angehört, realisiert oder gedacht wird.¹⁰⁰

Kritische Reaktionen und Aussagen des Autors können als Indizien der innerhalb der

⁹⁸ Obwohl Bernhard natürlich auch andere Kunstsparten thematisiert und auf Literatur bezieht, z.B. Bildende Kunst in *Alte Meister* 36. Ingeborg Hoesterys Artikel "Visual Art as Narrative Structure—Thomas Bernhard's *Alte Meister*" (1988) deutet die Möglichkeit tiefgreifender Beziehungen an (leider ohne diese dann tatsächlich zu zeigen).

⁹⁹ Z.B. Barthes (1985) 292-293 entgegen Titzmann (1977) 381 wonach es (modifiziert nur durch den Zeitpunkt, weil sich die wissenschaftlichen Methoden entwickeln) nur genau eine optimale Textanalyse und folglich auch nur genau eine richtige Interpretation eines gegebenen Textes gibt.

¹⁰⁰ Titzmann (1977) 88.

Kultur möglichen Alternativen gewertet werden. Dabei ist nicht nur die pure Existenz der Alternative von Interesse, sondern auch deren Geläufigkeit. Die Wahl einer vom "mainstream" der Kultur abweichenden Alternative hat mit einiger Wahrscheinlichkeit größere Signifikanz als die Wahl der gängigen Möglichkeit. Die Tatsache, daß so viele Kritiker sich mit Thomas Bernhards beschäftigen, spricht dafür, daß seine Literatur etwas Ungewöhnliches, Assimilationsbedürftiges darstellt. Die Tatsache, daß so viele Interpretationen das Thema einer Affinität zwischen Bernhards Werken und Musik berühren, spricht dafür, daß das Paradigma der Musikalität für die Literatur des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts zwar durchaus möglich, jedoch ungewöhnlich und daher interpretationsbedürftig ist.

2.2.1 Bisherige Forschungsergebnisse

Innerhalb der Sekundärliteratur zu Bernhard leugnet Barhofer "eine sinnvolle Wesensverwandtschaft" zwischen dem untersuchten Werk und Musik explizit — in diesem Fall der *Macht der Gewohnheit* und dem *Forellenquintett* von Schubert.¹⁰¹ Jahraus weist eine musikalische Interpretation von Bernhards Sprachkunstwerken zurück, "weil sich aufgrund der prinzipiellen Differenz und Eigenständigkeit von Sprache und Musik keine bestimmbare Übersetzungsrelation angeben läßt".¹⁰²

Manche Kritiker erwähnen nur ihren 'Eindruck'.¹⁰³ Roßbacher, Seydel, Esslin und Winkler zählen verschiedene musikalische Termini auf, die als Basis eines Vergleichs dienen könnten, ohne sich genauer festzulegen.¹⁰⁴ Häufig wird auf Tonfall¹⁰⁵, Rhythmus¹⁰⁶ und Rekursivität¹⁰⁷ als Indizien der Musikalität hingewiesen. Im Zusammen-

¹⁰¹ Barhofer (1976) 311 Anm.19.

¹⁰² Jahraus (1990)188-190. Schneider (1987) beginnt seinen Bernhard-Essay mit der Feststellung: "En apparence, rien de moi musical que cette écriture", allerdings nur, um dann — von der ‚Urszene‘ des Geigeübens im Schuhschrank ausgehend — doch ein bestimmtes Musikverständnis als in Bernhards Werken verwirklicht auszuweisen (57).

¹⁰³ Fröhlich (1968) 351; Améry (1976) 93; Greiner (1977) 355; Becker (1978) 86; Graf (1984) 88; Gößling (1987) 2 Anm. 4; Bottlang (1993) 199; Györffy (1995) macht die Musikalität von Bernhards Werk verantwortlich für die große Schwierigkeit, ihn zu übersetzen, andererseits auch für das bei der Übersetzung entstehende Lustgefühl.

¹⁰⁴ Roßbacher (1983) 382; Seydel (1986) 113; Esslin (1980) 122; Winkler (1989) 163-164.

¹⁰⁵ Schmied in Fleischmann (1992) 16.

¹⁰⁶ Donnerberg (1971) 28; Gamper (1974) 9; Gamper (1975) 32; Greiner (1985) 68. Fischer (1985) 83-92 ist der einzige, der — als zentrale These seiner Arbeit — "fehlende rhythmische Dynamik" an Bernhards Texten konstatiert.

Wichtig scheint mir die Betonung des Rhythmus durch Interpretieren von Bernhards Theaterstücken und deren Rezensenten: Minetti (1985) 217: "Ich finde Bernhard eminent musikalisch. . . . Ich empfinde die Sätze, wenn ich sie zu Hause vor dem Auftritt erlerne und mich damit beschäftige, sehr rhythmisch. Ich erfahre merkwürdigerweise über den Rhythmus sehr viel über die Figuren." und Gamper (1975) 32: „Rhythmus und Form, und was sie vor

menhang mit Rekursivität kommt auch oft das Wort "Leitmotiv" auf.¹⁰⁸ Als Vergleichsebenen werden vorgeschlagen: Wörter oder Charaktere als Tonzeichen und Namen von literarischen Vorbildern als Motive.¹⁰⁹ Auch hinsichtlich des musikalischen Stils oder der Gattung, mit denen ein Vergleich möglich sein könnte, herrscht keine Einigkeit: Krättli spricht einmal von einer Fuge, einmal von einem zentralen Thema mit Durchführung und Variationen, Fraund sieht "spätromantische Muster" verwirklicht, verweist später aber auf Mozart und Webern. Roßbacher beobachtet das Modell eines "concertos", Tschapke eine Symphonie, Winkler gregorianischen Choral, Györfy Minimalmusik. Schneider erwähnt Schubert, Bruckner und Sibelius.¹¹⁰ Besonderes Gewicht auf Bach (*Musikalisches Opfer*, *Goldberg-Variationen* und *Kunst der Fuge*) legt Winkler im Schlußkapitel ihrer Dissertation¹¹¹ 'Thema und Variationen' sind sehr populär: außer Krättli sprechen davon z.B. Fraund, Sáenz und

allem besonderen Inhalt aussagen, geben den Stücken Bernhards ihr unverwechselbares Gepräge. Dennoch sind es keine Sprechstücke; die Vorgänge, obschon gesamthaft gegen je besondere Motivation durch Fabel und Charaktere als konstant sich behauptende Gedanken-Gänge, sind ebenso sehr verstehbar als Darstellung von Bewußtseinszuständen lebendiger Figuren bzw. ihrer Beziehungen zueinander. . . . Ernst Wendt, der in Wien Regie führte, erklärte in einem Gespräch mit der Wiener "Presse" (17./18. Mai 1975): "Der Text verführt dazu, ihn sehr schnell in seinem Rhythmus, seiner Musikalität umzusetzen. Dabei kann leicht die Realität, die Wahrhaftigkeit der Personen zu kurz kommen." Er habe daher versucht, den Text wie Alltags-Sprache zu behandeln. Der Ansatz ist grundsätzlich derjenige Peymanns, der erklärte, daß er jederzeit "die platteste psychologische und realistische Motivierung" suche, daß er mit allen Stücken Bernhards (er hat bis jetzt deren vier aufgeführt) so verfahren sei, also auch mit "Der Ignorant und der Wahnsinnige", 1972 in Salzburg, wo eine Aufführung zustande kam, die mir bis heute mustergültig erscheint durch ihre klare, streng musikalische Komposition. Es hat sich also damals . . . ereignet, was Wendt nur festzustellen *meinte*: daß plötzlich der Bernhard sich wieder über das Ganze gestülpt, der Rhythmus sich wieder durchgesetzt habe. In Wien war nämlich beides nicht vorhanden, weder Rhythmus und Musikalität, noch "psychische Realität". Daß eins das andere zu bedingen scheint, daß entweder beides stimmt oder keins von beidem, ist das stärkste Argument für Bernhards Gedankenmodell als Form der Erfahrung gesellschaftlicher Wirklichkeit einerseits . . . , für die Qualität der theatralischen Realisierung andererseits."

¹⁰⁷ Greiner (1979) 68; Esslin (1981) 374; Jurgensen (1981) 91; Fischer (1985) 107-109; Porcell (1986) 139; Winkler (1989) 159.

¹⁰⁸ Esslin (1981) 374 und (1991) 374; Winkler (1989) 159; dagegen Locatelli (1994) 177.

¹⁰⁹ Hannemann (1980) 136; Graf (1984) 88.

¹¹⁰ Krättli (1984) 71 und 74; ebenso Greiner (1979) 68 und Elders (1991) 186. Fraund (1976) 172; Roßbacher (1983) 382; Tschapke (1984) 143; Winkler (1987) 164; Györfy (1995) 97; Schneider (1987) 160. Die Popularität von Musikvergleichen in Hinsicht auf Bernhards Werk zeigt auch eine BR-Radiosendung von Irmelin Bürgers. Die Autorin läßt fast keine musikalische Form aus, um Bernhards Sprache zu charakterisieren. Dabei kümmern sie Widersprüche wie "Atemlosigkeit" und "gleichsam sorgfältige Phrasierung" nicht (Manuskript 17), ebensowenig wie ein *Spiegel*redakteur vor "sprachlichen Fugen, der immergleichen Variation" zurückschreckt (*Spiegel* 5 (1990) 160). Andererseits schrieben Musikwissenschaftler Rezensionen über Werke von Bernhard, z.B. Dahlhaus (1984) und Jungheinrich (1985).

¹¹¹ Winkler (1989) 259 und 262; ebenso Anderson (1987) 90, Elders (1991) 186.

Anderson.¹¹² Eine Verwandtschaft des *Untergeher* mit den *Goldberg-Variationen* legen vor allem die Titel der Schweizer Rezensenten nahe.¹¹³ Mark Olsons Aufsatz „Thomas Bernhard, Glenn Gould, and the Art of the Fugue: Contrapuntal Variations in *Der Untergeher*“ geht trotz des vielversprechenden Titels und der Behauptung: „A general description of the thirty variations in Bach's *Goldberg Variations* is useful because a kindred architecture informs *Der Untergeher*“¹¹⁴ nur auf die oberflächlichsten Übereinstimmungen ein. Interessanter sind seine Anmerkungen hinsichtlich der Figur Glenn Goulds. Daß Bernhard angezogen war speziell durch Glenn Goulds Wiedergabe von Bachs Werk, betont auch Anderson.¹¹⁵ Dagegen spricht Gamper dem *Untergeher* jeden Zusammenhang mit den *Goldberg-Variationen* ab, indem er behauptet, Bernhards Gould „hätte auch Jongleur sein können, brillierend statt mit den *Goldberg-Variationen* mit einer Tellernummer: nur unwesentliche Einzelheiten hätten dadurch geändert werden müssen, nicht die Anlage des Buches“.¹¹⁶

Der Deutung der musikalischen Sprache Bernhards wenden die meisten Exegeten mehr Aufmerksamkeit zu als dem Vergleich. Zwei Interpretationsrichtungen herrschen vor: einerseits wird Bernhards Texten Hermetik, Spiel mit der 'reinen Form' bescheinigt,¹¹⁷ andererseits scheint die Musik an die Stelle einer verstummenden Sprache zu treten, also keineswegs ein Spiel mit sich selbst zu treiben, sondern im Gegenteil neue Kommunikationsmöglichkeiten auszuloten.¹¹⁸ Beide Richtungen stimmen darin überein, daß mit der musikalisch konstruierten Form der inhaltlich proklamierten Destruktion ein konstruktives Element entgegengesetzt wird, wie etwa in Winklers These zu Bernhards dramatischem Werk: Die dramatischen Figuren sprechen inauthentisch und abgerissen, so daß allein der musikalische Aspekt Ordnungsstrukturen verleihen kann:

Le chaos est surmonté de l'intérieur du langage, par un ordre musical. La musique permet en effet d'organiser le chaos en le surmontant par la forme. Dans la musique se retrouve un ordre capable à suppléer au chaos en ordonnant musicalement — et donc mathématiquement — ce qui refuse de se soumettre à la raison raisonnable. La musique est par essence mathémati-

¹¹² Sáenz (1989) 24, Anderson (1987) 89

¹¹³ Fraund (1979) 174. Burger (1983) und Krättli (1984); vgl. auch Fialik (1991) 84.

¹¹⁴ Olson (1991) 79.

¹¹⁵ Anderson (1987) 91-92 und Anderson (1991) 188.

¹¹⁶ Gamper (1990) 69.

¹¹⁷ Fischer (1985) 102 und 141; Greiner (1977) 355; Krättli (1984) 74; Esslin (1980) 112 für die Theaterstücke.

¹¹⁸ Améry (1976) 93; Fischer 107 und 109; Fraund (1986) 171 und 181; Heinrichs (1975) 270; Roßbacher (1983) 382; Wendt (1973) 304-305.

que, comme l'indique l'autobiographie, et par la perfection de la forme, elle peut même préserver du chaos environnant. La musique est ainsi l'arme suprême pour lutter contre un chaos que la raison est impuissante à dominer.¹¹⁹

Genauere Untersuchungen der musikalischen Struktur von Bernhards Prosa bieten Manfred Jurgensen, Ingrid Petrasch, Andrea Reiter und Lutz Köpnick;¹²⁰ erstaunlicherweise kommen auch sie — vereinfacht gesagt — zu jeweils einer der oben genannten Deutungen.

Jurgensen geht in seinem Aufsatz "Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard" einen Großteil der — bis 1981 veröffentlichten — Werke Bernhards durch. Er versucht, durch eine "musikalische" Deutung die "Herausforderung der politischen, philosophischen und religiösen Glaubensbekenntnisse seiner Zeitgenossen" durch Bernhards Schriften in ein rechtes Licht zu rücken.¹²¹ Als Merkmale des Musikalischen wertet er: die "Tautologie der Gedankensprache", den Zitationsstil einschließlich der "Auflösung der Sprache im Selbstzitat", den musikalischen Satz-Begriff, die Langatmigkeit, das fugierende Gegeneinandersetzen zweier wiederholter Wörter und die "komponierte Inszenierung von Entsprechungen". Die musikalische Struktur ist — nach Adorno — "Dialektik des Ausdrucks ohne alles Meinen und der Darstellung als absolutes Meinen".¹²² Ausgedrückt in der verabsolutierten, personifizierten Sprache heißt das: "Die Sprache begeht keineswegs Selbstmord, sie spielt nur mit dem Gedanken. Ihre Absage vollzieht sich in der Form eines musikalischen Selbstzitats. Sie macht sich selbst zum Instrument."¹²³

Auch in den Kapiteln "Thema und Variation" und "Sprache und Form" seiner Arbeit *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung* geht Jurgensen auf den musikalischen Aspekt von Bernhards Sprache ein. Wieder beruft er sich auf Adornos Definition der Musik als einer "intentionlosen Sprache";¹²⁴ solange man sie nicht als Annäherung an das Unausprechliche (Wittgenstein, *Tractatus*) auffaßt, erscheint sie als "Flucht in die Musik", als Übersetzung einer geistigen Problematik ins Musikalische, in ästhetisch Konsumierbares." Sie beinhaltet die gesellschaftliche Distanzierung Bernhards: "Bei Bernhard wird schließlich nur noch musiziert, doch es ist eine Musik, auf die nicht mehr geantwortet wird, an der sich "die

¹¹⁹ Winkler (1989) 163-164.

¹²⁰ Jurgensen (1981,1) 99-120; auch Jurgensen (1981,2) 91 und 139-159. Petrasch (1987) besonders 168-175 und 267-276. Reiter (1989) 149-168; Reiter (1990) 187-207 ist eine Übersetzung des ursprünglichen Aufsatzes ins Englische. Köpnick (1992) 267-290.

¹²¹ Jurgensen (1981,1) 99.

¹²² Jurgensen (1981,1) 105.

¹²³ Jurgensen (1981,1) 120.

¹²⁴ Jurgensen (1981,2) 154.

Umwelt" nicht beteiligt, die allenfalls im kulinarischen Konsum mißverstanden wird."¹²⁵

Petrasch untersucht anhand von *Gehen* die "rhythmische Gestaltung mittels Wiederholungsstrukturen" und konfrontiert Bernhards Erzählweise in *Der Untergeher* mit der Kompositionstechnik der Fuge. Als Parallelen zwischen dem formalen Aufbau des *Untergeher* und der Fugenform stellt sie fest: das "Variationsprinzip", die "Entfaltung des Textes aus einem zentralen Thema, der Todesthematik" und die "kontrapunktischen Satztechniken". Im einzelnen vergleicht sie die Einführung der Figuren Gould und Wertheimer zu Beginn des Textes mit dem Einsetzen von Dux und Comes zu Beginn einer Fuge — die Figuren sind also die Stimmen der Fuge. "Passagen mit dichter kontrastiver Motivstruktur" spricht sie "Engführungscharakter" zu. "Die in Zitiertformeln und Einschüben ständig präsente Gegenwartsebene" ist der Generalbaß.¹²⁶ Petrasch schließt aus der Parallele, daß im *Untergeher* die Fuge als Sinnbild für das Leben stehe und daß Bernhard sich den "Anspruch der Fuge", "autonome Tonkunst zu sein", zu eigen mache: "Der Text insgesamt soll ein in gewisser Weise in sich geschlossenes, vollkommenes Welttheater "im Kleinen" als Modell oder Sinnbild für das "große Welttheater" darstellen."¹²⁷

Reiter geht von Schönbergs Begriff "musikalische Prosa" aus, den sie in Umkehrung von Schönbergs Verfahren von der Literatur her zu definieren versucht. Um sich nicht bloß "manieriert" einer "musikalischen Metaphorik" zu befleißigen, zeigt sie zunächst mit Beispielen aus der *Eroica* "einige kompositorische Strategien" Bernhards. Prämisse ist, daß jeweils auf der Ebene des Motivs verglichen wird, definiert als "kleinstes sinntragendes Glied" der Komposition bzw. des literarischen Textes. Reiter zeigt, daß Bernhard folgende musikalische Techniken benützt: Sequenz, Spiegelung, Umkehrung, Modulation, Rondoform, Motiventwicklung und Doppelfuge. Es handelt sich also ausschließlich um klassische musikalische Kompositionstechniken, nicht um solche der atonalen oder Zwölftonmusik. Was Bernhard dennoch mit den revolutionären Komponisten teilt, ist die "Opposition": "Es geht ihm aber nicht um eine politisch-revolutionäre Aussage, sondern um die Darstellung des radikal anderen." Die Technik dient der "Integration von Disparatem". Die Schlußfolgerung Reiters lautet: "Im 'musikalischen Stil' sublimiert Bernhard damit die Kunst, die er auf der inhaltlichen Ebene zertrümmert."¹²⁸

Köpnick beginnt mit einer inhaltlichen Bestimmung der Musik bei Thomas Bernhard

¹²⁵ Jurgensen (1981,2) 149.

¹²⁶ Petrasch (1987) 272-274.

¹²⁷ Petrasch (1987) 276.

¹²⁸ Reiter (1989) 165.

als "bewußter Abgrenzung und Unterdrückung von Natur"¹²⁹, die — in der romantischen Tradition von Musik als Metapher für Krankheit und Tod — ein im jeweiligen Protagonisten liegendes Zerstörungspotential aktiviert und ihn schließlich in die Selbstdestruktion treibt. Im *Untergeher* seziert Bernhard diese Gewalt der Musik: Gould ist erfolgreich aufgrund von Isolation, Perfektion, Ordnung, Selbstdisziplin und der Ritualisierung der äußeren Form der Musikausübung als "Klavierexerziten", Wertheimer ist "Untergeher" wegen des Fehlens eben dieser Charakteristika. Außerdem enthält der *Untergeher* ein vierstufiges Modell, mit Hilfe dessen die tödliche Wirkung der Musik gebrochen werden kann. Die vier Schritte sind: Rückzug von der praktischen Musik; Schreiben über die Musik, allerdings noch ohne ernsthafte Infragestellung der tödlichen Kategorien der Musik (Isolation, Genie usw.); sinnliche Zuwendung zur Musik in der Musikrezeption: Musik wird zum Instrument der Erinnerung, das Vergangenheit und Gegenwart verbindet; durch Transkription der *Goldberg-Variationen* in literarische Form werden die fatalen Effekte der Musik schließlich überwunden: vor allem die Variationsstruktur als distanzierteres Spiel mit dem Ich macht das möglich. Auf den letzten vier Seiten seines Artikels elaboriert Köpnick diese Idee weiter, indem er einige makrostrukturelle Äquivalenzen zwischen den *Goldberg-Variationen* und dem *Untergeher* aufzeigt: die ersten drei Abschnitte des *Untergeher* legen das Ausgangsmaterial des Romans dar, ebenso wie die "Aria" das Ausgangsmaterial für die *Goldberg-Variationen* enthält. Bernhards Stil ist vergleichbar mit Bachs kontrapunktischer Kompositionsweise, und das "Quodlibet" am Ende der *Goldberg-Variationen* sieht Köpnick in der "Burleske" von Wertheimers Künstlereinladung verwirklicht.¹³⁰

Die Arbeiten dieser Forscher unterstützen meine Hypothese, und in der Reihenfolge, in der sie hier zitiert sind, zeigen sie den Weg der Bernhard-Forschung zu einer immer mehr detailorientierten und konkreter werdenden Auffassung der Musikanalogie. Dieser Weg soll hier fortgesetzt werden.

2.2.2 Lebenslauf und Selbstaussagen

Ein wichtiges Argument für die Bedeutung der Musik im literarischen Werk von Bernhard ist seine Biographie. Sie macht einen bewußten Einsatz musikalischer Strukturen wahrscheinlich. Die Tatsache, daß man für die Feinheiten von Bernhards Biographie weitgehend auf seine autobiographische Prosa angewiesen ist, ist in diesem Kontext kein Problem, da die subjektive Bedeutung der Musik ebenso wichtig ist wie

¹²⁹ Köpnick (1992) 268.

¹³⁰ Köpnick (1992) 288-290.

die faktische.

Bernhard lernte als Kind Geige auf Wunsch seines Großvaters.¹³¹ Während der kaufmännischen Lehre begann er auf eigene Initiative mit Gesangsunterricht und Musiktheorie.¹³² Auch im Krankenhaus und in den Lungensanatorien beschäftigte Bernhard sich mit Musik.¹³³

1952 begann Bernhard am Mozarteum Gesang, Regie und Schauspiel zu studieren. Er erhielt einen Freiplatz an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Nach Unterbrechungen schloß er 1957 das Studium am Mozarteum ab, doch übte er den Beruf niemals aus.¹³⁴

Auch was Bernhard über seine eigenen Arbeiten und Literatur generell äußert, spricht dafür, daß für die Interpretation seiner Texte der Umweg über die Musik erfolgversprechend ist: er ist offenbar beim Schreiben denselben Weg gegangen. Ich zitiere die wichtigsten Stellen aus Selbstaussagen und Interviews. Der Vollständigkeit halber zitiere ich in der letzten Fußnote auch die Passagen aus den literarischen Werken, die eine Verbindung von Literatur und Musik behaupten.

Die erste Aussage Bernhards, die sein Schreiben mit Musik in Zusammenhang bringt, ist der vielzitierte Satz aus dem Fernsehmonolog von 1970 *Drei Tage* über das Vergnügen an der Arbeit:

¹³¹ Markolin (1988) 141: Brief von Johannes Freumbichler 1936: "Wenn ich etwas verdienen werde, so ist das Erste, was ich kaufe eine Geige. Wenn man jetzt anfängt, kann er mit zwanzig Jahren Künstler sein." Vgl. *Ein Kind* 158-159, *Die Ursache* 38 und *Unsterblichkeit ist unmöglich* (1968) 97.

¹³² *Der Keller* 96-106.

¹³³ In der Autobiographie stilisiert Bernhard die Musik zu seiner Überlebens-Möglichkeit: als Kind denkt er beim Geigeüben an Selbstmord und vermeidet so, sich tatsächlich umzubringen (*Die Ursache* 12-14 und 52-53); die Wiederaufnahme des Musikunterrichts während der Lehrzeit führt Bernhard auf die Erinnerung "an die Musik als eine Existenzmöglichkeit" zurück (*Der Keller* 94); der Großvater spricht von der Musik als von der "Rettung" für den Enkel im Krankenhaus, der gerade die akute Lebensgefahr überwunden hat (*Der Atem* 72); im Bericht über die Zeit in Grafenhof nennt Bernhard die Musikausübung "Lebenstraining" (*Die Kälte* 49-53, 84-86 und 144-146).

Als ‚Mittel zum Zweck‘ erscheint die Musik auch in anderen Werken Bernhards: in *Das Kalkwerk* als Beruhigung (7 und 74), worin sie sich schließlich abnutzt (156-158), ebenso in *Ritter, Dene, Voss* (130, 174 und 211). In *Die Macht der Gewohnheit* als Mittel zur Konzentrationssteigerung (261 und 276); in *Korrektur* zur Förderung der naturwissenschaftlichen Studien (62-64); in *Alte Meister* "lebendigmachend" (106), Geborgenheit bietend (47) und als Mittel zur Weltflucht (190 und 243); auch hier scheitert die Rettung durch die Musik letztlich (285); in *Auslöschung* Kindheitserinnerungen auslösend (328, 635, 640).

¹³⁴ *Biographische Notiz* 265; *Der Georg-Büchner-Preis* (1987) 248; Günther Bauer, Rektor des Mozarteums, in den *Salzburger Nachrichten* 25.2.1989, zitiert in Dittmar (1991) 173-177; im *Untergeher* 188 beschreibt Bernhard annähernd seinen eigenen Werdegang. Bernhards Freude an Gesang kam auch später zum Tragen, z.B. wenn er eine Weihnachtsgesellschaft mit Phantasieren im Gesangston unterhielt (Hennetmeier (1992) 123-125).

Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang.¹³⁵

Primär auf das Sprechen bezieht sich eine Äußerung wiederum aus einem — nicht ohne Ironie — vor der Kamera gehaltenen Monolog:

Ich schlag ja immer, wenn ich oben spreche, unten mit der Fußspitze den Takt. . . . Das ist eine Kontrapunktik, muß ja sein, ich bin ja ein musikalischer Mensch. . . . Weil ich praktisch kein Wort sprechen kann, ohne mit der Fußspitze den Takt zu geben, muß ich musikalisch sein. . . . Aber Sie sehen nicht, was der Fuß dazu macht, der halt' das Ganze zusammen: dadurch ist, was ich sag' — irgendwie hat's was Symphonisches an sich, immer, finden Sie nicht?¹³⁶

Im Gespräch mit *Le Monde* äußerte Bernhard:

Um darauf zurückzukommen, wie ich meine Bücher schreibe: ich würde sagen, es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle. Wenn das erste einmal da ist, kann ich anfangen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben. Das Problem liegt im *Wie*. Leider haben die Kritiker in Deutschland kein Ohr für die Musik, die für den Schriftsteller so wesentlich ist. Mir verschafft das musikalische Element eine ebenso große Befriedigung, wie wenn ich Cello spiele, ja eine noch größere, da zum Vergnügen an der Musik noch das an dem Gedanken hinzukommt, den man ausdrücken will.¹³⁷

Gegenüber Kurt Hofmann vergleicht er sich mit einem Pianisten, dessen Spaß es ist, sich auf seinem Instrument zu vervollkommen, und mit einem Sänger:

Ich bin halt ein musikalischer Mensch. Und Prosaschreiben hat immer mit Musikalität zu tun. Der eine atmet mit dem Bauch — Sänger atmen ja nur mit dem Bauch, weil sonst können 's nicht singen —, der andere muß halt die Atmung vom Bauch aufs Hirn verlagern. Das ist derselbe Vorgang.¹³⁸

Angesprochen auf seine Indifferenz allen und allem gegenüber, sagt Bernhard:

¹³⁵ *Der Italiener* 80.

¹³⁶ *Monologe auf Mallorca* 7.

¹³⁷ Rambures (1984) 243; Kursivdruck im Original.

¹³⁸ Hofmann (1988) 23-24. Fast alle Aussagen über Musik aus dem Hofmann-Interview kommen auch in einem früheren Interview mit Wögenbauer vor. Die hier zitierte Stelle: Wögenbauer (1987) 25.

Pas du tout, on veut faire quelque chose de bien, on prend plaisir à ce qu'on fait, comme un pianiste. Lui aussi commence à jouer, il s'essaie d'abord sur trois notes, ensuite il en maîtrise vingt, puis un jour, il les maîtrise toutes et les perfectionne pendant toute sa vie. Et ce que d'autres font avec les sons, moi je le fais avec les mots. Un point c'est tout. C'est la seule chose qui m'intéresse.¹³⁹

Die Musikalität der Texte macht Übersetzungen problematisch:

Nicht, man kann ja nicht übersetzen. Ein Musikstück, das spielt man, wie die Noten stehen, überall auf der Welt. Aber ein Buch, das müßte man überall in Deutsch, in meinem Fall, spielen. Mit einem Orchester.¹⁴⁰

Sie zeichnet etwas wie eine "österreichische" Literatur aus:

Nehmen Sie die Aussprache, die Sprachmelodie. Da gibt es schon einen wesentlichen Unterschied. Meine Schreibart wäre bei einem deutschen Schriftsteller undenkbar, und ich habe im übrigen eine echte Abneigung gegen die Deutschen.¹⁴¹

¹³⁹ Wögenbauer (1987) 21.

¹⁴⁰ Hofmann (1988) 74. Vgl. Wögenbauer (1987) 20, nur ist dort der letzte Satz übersetzt als: "Dans mon cas, on devrait l'interpréter partout en allemand. Avec mon orchestre!"

¹⁴¹ Rambures (1984) 244. Ähnlich Wögenbauer (1987) 28.

Einen direkten Hinweis auf die Vergleichbarkeit seiner Texte mit Musik gibt Bernhard auch in der "Notiz zur *Jagdgesellschaft*" (I 249): "Das Stück ist in drei Sätzen geschrieben, der letzte Satz ist der 'Langsame Satz'." Ähnlich im Bericht von Claus Peymann (1985) 190-191: "Apropos Musik: . . . Nicht nur, daß es in diesen Stücken immer wieder Musik gibt und daß die Stücke auch ihrerseits eine musikalische Struktur offensichtlich haben. Wenn Bernhard sich gelegentlich mit mir vor den neuen Stücken darüber unterhält, und ich immer ganz neugierig bin, wie er mir vielleicht helfen kann, was für Tips er mir noch geben kann, dann ist es manchmal so: "Das ist ein langsamer Satz, das ist ein schneller Satz, oder das ist noch ein langsamer Satz". Das sind dann meist Äußerungen aus der Musik."

Weitere Aussagen aus Interviews mit Bernhard, in denen er sein Schreiben in Zusammenhang mit Musik stellt: Suchy (1967) in Dreissinger (1992) 29: "S: *Da Sie ja von der Musikästhetik herkommen, also auch die ästhetischen Probleme kennen, ist das Problem der Form für Sie ein sehr gravierendes?* B: Ja, der Rhythmus, das muß halt auf die Silbe stimmen, für mein Gefühl, sonst fällt's auseinander, für mein Gehör. S. (Dr. Kaufman in der "Neuen Zeit") *Zum Unterschied von den großen Klassikern sind Schubert und Bruckner beispielsweise darauf aus, Additions- und Summierungs-elemente aufzubauen, nicht die geschlossene, sondern die offene Form, in der also die Einschübe summiert und unendlich klein variiert werden. Erscheint Ihnen das heute auch in der Prosa möglich? Streben Sie etwas Ähnliches an?* B: Ich strebe es nicht an, aber ich finde es absolut natürlich, nicht als Gewaltakt, sondern einfach natürlich."

Interview „Das Ganze ist im Grunde ein Spaß“ (1978) mit Brigitte Hofer in Dreissinger (1992) 60-61: „H. *Das Thema Virtuosität kehrt in Ihren Arbeiten immer wieder, auch Immanuel Kant ist Virtuose. Als Dekadenzerscheinung, könnten Sie sich an Stelle dieser Virtuosität anderes vorstellen, oder ist es Ihnen selbst möglich, gegen die Virtuosität anzurennen?* B. Das würde ich nie wollen, weil mir der ganze Spaß an Literatur und Kunst eigentlich immer nur die Virtuosität war. Mir war immer weniger wert, um was es geht, sondern wie's gemacht ist. H. *Ja, aber in Ihren Stücken kommt's eigentlich mehr als Dekadenzerscheinung heraus, das*

Die selbstproklamierte Nähe seiner Werke zu musikalischen Kompositionen erlaubt keine Aussage über Bernhards Schreibmethoden, wie ja auch musikalische Komponisten ganz unterschiedliche Kompositionsgewohnheiten haben können. Da es in der Sekundärliteratur ebensowenig wie von Thomas Bernhard selbst Aussagen über seine Schreibweise gibt, habe ich mich an den Wiener Thomas Bernhard-Spezialisten W. Schmidt-Dengler gewandt. Sein Brief sei hier zitiert als definitiver Beweis für die Tatsache, daß es – zumindest vorläufig – keine Antwort gibt:

Sehr geehrte Frau Diederichs, es tut mir außerordentlich leid, daß ich so lange mit einer Antwort warten ließ. Die Ursache mag vielleicht darin liegen, daß ich eigentlich keine rechte Antwort auf Ihre Frage weiß. Ich bin mir über

heißt, Sie sehen das gar nicht so. B. Das wird's sein, wahrscheinlich bin ich auch dekadent, sicher. Und drum kommt das so heraus, wie ich bin, letzten Endes."

Auch innerhalb vieler fiktiver Werke gibt Bernhard Belege für eine Poetologie der "musikalischen Literatur":

Interessant im Hinblick auf den in dieser Arbeit vorgenommenen Strukturvergleich eines Romans mit einem musikalischen Werk ist besonders eine Stelle aus *Über allen Gipfeln ist Ruh* (III 232): Meister sagt über seinen Roman: "Das Edgarkapitel hat etwas mit Beethovens Fünfter zu tun / das Robertkapitel mit Schönbergs Moses und Aaron / aber das würde zu weit führen".

Die vielzitierte Stelle aus *Watten* (86) gibt ein musikalisches Bild für das Denken: "Bald denke ich, ich bin verrückt, bald, ich bin nicht verrückt. Es ist eine völlig durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn."

Im *Kalkwerk* (118) vergleicht Konrad den Schreibprozeß mit einer Komposition: "Eine Studie, die man ganz und gar im Kopf habe, könne man wahrscheinlich nicht niederschreiben, soll er zu Fro gesagt haben, wie man auch eine Symphonie, die man zur Gänze durch und durch im Kopf habe, nicht niederschreiben könne und er habe die Studie zur Gänze durch und durch im Kopf."

In *Die Berühmten* (II 147) sagt der Verleger: "Die Zähler / sind die mathematischen Vokale / die Zahlen sind Zähler / Novalis / Die kombinatorische Analysis / führt auf das Zahlenphantasieren / und lehrt die Zahlenkompositionskunst / den mathematischen Generalbaß / Pythagoras / Leibniz / Die Sprache ist ein mathematisches Ideeninstrument / Der Dichter / Der Rhetor und Philosoph / spielen und komponieren grammatisch."

Der Weltverbesserer (IV 130) sagt über seinen Traktat: "Musik sollte es sein / einerseits / Aber die Musik gibt der Philosophie die Geistesblöße / So wie es ist / gehört es gelesen / vollkommen unmusikalisch einerseits / hochmusikalisch andererseits."

Der Erzähler von *Holzfällen* (149) setzt auf Musikalität, Sprachbegabung und Intelligenz gleichermaßen: "Der Auersberger hatte nichts als sein ursprüngliches Genie, dachte ich auf dem Ohrensessel, eine ganz und gar außerordentliche Musikalität, so dachte ich, eine ungeheure Sprachbegabung, eine, wenn auch immer nahe der Verrücktheit agierende, so doch und gerade aus diesem Grunde außergewöhnliche Intelligenz."

In *Alte Meister* (257) erinnert Atzbacher sich an Regers Worte: "Es ist ja klar, daß Literatur ohne Philosophie und umgekehrt und Philosophie ohne Musik und Literatur ohne Musik und umgekehrt nicht denkbar sind, sagte er."

In *Auslöschung* koppelt Murau die Möglichkeit, Wahrheit zu kommunizieren, an die Musikalität der Sprache: "Schon die deutsche Sprache ist genau genommen eine häßliche, . . . sie ist gar nicht imstande, einen Wahrheitsgehalt wiederzugeben, sie verfälscht alles von Natur aus, sie ist eine rohe Sprache, ohne jede Musikalität. . . . Für einen musikalischen Menschen wie ich und wie Sie, Gambetti, habe ich zu diesem gesagt, ist die deutsche Sprache etwas Peinigendes. . . . Die deutsche Sprache ist vollkommen *antimusikalisch*, habe ich zu Gambetti gesagt". Wie in *Der Präsident* (II 48-49) wird dagegen einem Geistlichen (Spadolini, *Auslöschung* 550) das Lob zuteil, "hochmusikalisch" zu sprechen.

die Schreibmethoden von Thomas Bernhard nicht im klaren; ich glaube nur, daß er meistens in einem Zug die Texte zu Papier gebracht hat und sehr schnell geschrieben haben dürfte. Er hat also nicht lange im Vorhinein komponiert, sondern die Texte in einem Zug durchgeschrieben. Nähere Auskünfte wird man wahrscheinlich vom Nachlaß erwarten dürfen, der ja noch lange nicht zugänglich ist.¹⁴²

Die Frage, ob Bernhard bewußt die Struktur der *Goldberg-Variationen* imitiert hat, ob er tatsächlich versucht hat, 30 'Variationen' in seinem Text unterzubringen, läßt sich also nicht entscheiden, zu vermuten wäre aber eher eine negative Antwort. Dies invalidiert den Ansatz aber nicht, da sich in den letzten Jahrzehnten sowohl in der Literatur- als auch in der Kunst- und Musikwissenschaft ganz eindeutig der Konsensus herausgebildet hat, daß die Autorintention oder der Bewußtheitsgrad des Autors in Hinsicht auf sein Vorgehen nicht ausschlaggebend ist für das Werk und dessen Bedeutungen.¹⁴³

2.2.3 Musik als inhaltliche Komponente des *Untergeher*: Glenn Gould und die *Goldberg-Variationen*

Eine offensichtliche Verbindung des *Untergeher* mit Musik ist seine Thematik: die Hauptcharaktere sind Musiker, die entscheidenden Ereignisse in ihrem Leben stehen in Verbindung mit Musik, die meisten sogar mit den *Goldberg-Variationen*: alle drei Begegnungen der "Lebensfreunde" sind durch sie bestimmt; Goulds Erfolg und

¹⁴² W. Schmidt-Dengler, Brief vom 21.09.1995. Hier der Vollständigkeit halber meine Fragen: "Natürlich interessiert mich alles, was auch nur entfernt mit Musik zusammenhängt. Was ich jedoch vor allem gerne wüßte, ist, wie Bernhard seine Bücher schrieb. Gibt es irgendwelche Hinweise auf seine Art zu schreiben? "Komponierte" er im Kopf wie Mozart und brachte dann alles schnell zu Papier, oder arbeitete er mit Skizzen, Entwürfen, "Zetteln" etc.? Gibt es Anzeichen oder Aussagen, die darauf hindeuten, daß er seine Texte bewußt auf individuelle Musikwerke bezog?"

Eine weitere Möglichkeit, zumindest etwas Licht in die Frage nach Generationssystemen zu bringen, wäre natürlich, die Evolution von Bernhards Werk unter dem Gesichtspunkt zu untersuchen, wie seine Neigung zur Musik und sein 'natürlicher' Stil gemeinsam die Richtung seiner Entwicklung bestimmten.

¹⁴³ Trotz Skepsis gegenüber psychoanalytischer Deutung sei Knapps Beschreibung der möglichen Wirkung von Musik auf das Unterbewußte eines Schriftstellers zitiert: "Indeed, the interaction between musical motifs, systems of intensity, patterns of tonality, contrapuntal schemes, multiple rhythms, and the writing process is obscure but fascinating. For some writers, sonorities flow archetypally from the unconscious, producing a nearly endless variety of resonant images and pulsations. As an author becomes aware of unknown elements infiltrating his body and psyche, he may become affected by stirrings and inner meanderings. Fresh feelings and innovative ideas are born. The creative writer uses to his advantage these paradoxically soundless and immobile rhythms, transliterating them into the written word." (Knapp (1988) 1).

Wertheimers Scheitern haben in ihnen ihre Ursache; Gould stirbt, während er die *Goldberg-Variationen* spielt, Wertheimer hat zuletzt vor seinem Tod die Aufnahme von Gould gehört, der Holzknecht Franz unterstellt Wertheimer, mit seiner Schwester die Entstehungsgeschichte der *Goldberg-Variationen* nachgespielt zu haben, und der Erzähler benützt sie für seine "Glennschrift".¹⁴⁴

Vor allem die Figur Glenn Goulds legt einen Vergleich des *Untergeher* mit den *Goldberg-Variationen* nahe. Gould wurde durch seine Einspielung der *Goldberg-Variationen* 1955 auf einen Schlag weltberühmt, und seine letzte Plattenaufnahme vor seinem Tod 1982 waren ebenfalls die *Goldberg-Variationen*. In jeder Biographie, Erinnerung etc. wird Gould mit den *Goldberg-Variationen* assoziiert, sein Stil, sein Denken, sogar seine Gewohnheiten werden anhand der *Goldberg-Variationen* interpretiert. Darüber hinaus ist es fast ein Gemeinplatz, über Glenn Gould in der Form von 'Variationen' zu reflektieren. Nur einige Beispiele seien erwähnt: das Cover seiner ersten Einspielung der *Goldberg-Variationen* zeigt Gould in 30 Schnapsschüssen am Klavier; der von John McGreevy herausgegebene Band *Glenn Gould. By Himself and His Friends* präsentiert sich als "Glenn Gould Variations"; und der um 1994 herausgekommene Film *32 Short Films About Glenn Gould* von Francois Girard besteht ungeachtet des dafür nicht ganz ausreichenden Materials darauf, Goulds Leben und Persönlichkeit in eine Sequenz von 30 Teilen zu zerlegen. Sogar auf dem Internet findet man *32 Quick Questions About Glenn Gould*.¹⁴⁵

Die Figur Glenn Goulds zeigt also eine starke Neigung, Variationsformen zu generieren, und es ist insofern nicht überraschend, etwas Ähnliches im *Untergeher* vorzufinden.

Der Untergeher erschien 1983, ein Jahr nach dem Tod Glenn Goulds. Das ist wohl kein Zufall. Die zahlreichen Nachrufe (zum Teil gesammelt in McGreevy) und die Beschreibung von Goulds Requiem bezeugen die Betroffenheit der ganzen Welt durch seinen Tod. Es ist also möglich, daß auch Bernhard unmittelbar dadurch zum Schreiben des *Untergeher* inspiriert wurde.

Die Biographie von Glenn Gould und sicher auch seine Interpretation der Musikkultur sind Bernhards eigenen Vorstellungen entgegengekommen; dennoch sind natürlich nicht alle Angaben zu Biographie und Charakter des Kanadiers im *Untergeher* authentisch.¹⁴⁶ Ein Blick auf Übereinstimmungen und 'Abweichungen' kann Bern-

¹⁴⁴ *Untergeher* 7, 9, 33, 36, 49, 70, 88-89, 109, 116, 123, 146-147, 151, 158, 217-218, 221, 222-225, 229-230 und 243.

¹⁴⁵ Zusammengestellt von Mary Jo Watts: <http://py2.genetics.nga.edu/PFfolder>. Weitere Beispiele sind die Bücher von Stegemann (1992), Friedrich (1989) und Schneider (1988).

¹⁴⁶ M.J. Watts geht so weit, Bernhards Gould jede Ähnlichkeit mit dem historischen

hards Absichten verdeutlichen.

Glenn Gould wurde am 25.9.1932 in Toronto geboren; sein Vater war Kürschner — Bernhards "Häute, Felle" spielt darauf an — und Amateurgeiger, die Mutter Klavier- und Gesanglehrerin — das unterschlägt Bernhard, er gibt Gould wie den beiden anderen Protagonisten reiche unmusikalische Eltern, die erst kurz vor seinem Tod von der Genialität ihres Sohnes überzeugt werden können.¹⁴⁷

Der Ausgangspunkt des *Untergeher* ist nicht historisch: Horowitz hat 1953 keinen Meisterkurs in Salzburg gegeben, und Gould hat nie an einem Meisterkurs von Horowitz teilgenommen. Bei den Salzburger Festspielen ist Gould tatsächlich aufgetreten, allerdings 1959 und nicht 1955, dagegen hat er 1955 mit der Einspielung der *Goldberg-Variationen* Weltruhm erlangt. Der Erzähler vergleicht sie mit seiner Erinnerung an die "*Interpretation* achtundzwanzig Jahre vorher" und stellt keinen Unterschied fest; die Aufnahmen von 1955 und 1982 unterscheiden sich aber gravierend, und Gould hätte sie auch nicht noch einmal eingespielt, hätte sich seine Auffassung

abzusprechen: "Glenn Gould appears as a character in Thomas Bernhard's *Der Untergeher* who bears almost no resemblance to the real Glenn Gould." Ebenso Schneider (1987) 170: "Le narrateur qui n'est pas Bernhard, pas plus que Gould n'est Gould". Auch Otto Friedrich behauptet: „Bernhard's Gould . . . in general bears no relation to reality" und berichtet weiter – in der Naivität des Biographen: „I wrote to Bernhard to ask him to explain why he created this fantasy, but he never answered." (Friedrich (1989) 335). Übrigens läßt sich die Tendenz zum Begriff der „Variation" in Titeln von biographischen Aufsätzen inzwischen auch für Bernhard feststellen, vgl. Sáenz' „Bernhard: de las variaciones infinitas" (1989).

Einen detaillierten Vergleich zwischen dem historischen Gould und Bernhards Figur bietet Gamper (1990) 68-71, mit dem Ergebnis, daß der historische Gould „durch die zahllosen poetischen Lizenzen bedingt durch Zurechtstutzen auf den Idealtyp" von Bernhards Begriff der Kunstexistenz kenntlich bleibt.

Bernhard spricht Glenn Gould auch in einigen anderen Werken höchste Wertschätzung aus: *Alte Meister* (194): "*die Sturmsonate hat auch nur Gould wirklich gut gespielt und erträglich gemacht, kein anderer. Jeder andere hat sie mir unerträglich gemacht.*" und *Heldenplatz* (31-32): "Das sind fürchterliche Menschen wissen Sie Frau Zittel / die Glenn Gould nicht mögen / und die Sarasate nicht gern hören / mit solchen Leuten will ich nichts zu tun haben / das sind gefährliche Menschen die Sarasate nicht mögen / und die Glenn Gould nicht gern hören".

Es gibt auffällige Parallelen in den Biographien von Gould und Bernhard (siehe 9.2).

Es ist auch möglich, daß die Freundschaft mit Peter Ronnefeld, einem Professor am Mozarteum, der ebenfalls jung starb, einige Züge zur Beschreibung Glenn Goulds beigetragen hat. In einem Brief an die *Süddeutsche Zeitung* (gedruckt 3.3.1987, zitiert aus Dittmar (1991) 172) schreibt Bernhard: "Peter Ronnefeld war einer meiner besten Freunde während meiner Studienzeit am Mozarteum, in meinem Leben habe ich nicht mehr so viel gelacht wie mit ihm, der schon mit zwanzig Assistent von Karajan an der Wiener Oper gewesen war und dort mit wenig über dreißig die italienischen Opern vor allem von Rossini, La Cenerentola etcetera besser dirigiert hat als die meisten seiner Italianità-Kollegen. Vor allem war Peter Ronnefeld aber ein ganz und gar ausgezeichnete Klavierspieler und also Pianist und in dieser Profession am allerbesten, wenn er mit Hubertus Böse vierhändig spielte. Ich selbst habe außer daß ich mit ihm mehr gelacht habe als mit den meisten anderen Menschen, die, wie man weiß, zum Lachen meistens zu stumpfsinnig sind, viel über Musik gesprochen und wir haben uns gegenseitig sozusagen musikalisch in die Höhe gebracht."

¹⁴⁷ *Untergeher* 16 und 32.

nicht inzwischen gewandelt.¹⁴⁸

Daß Gould nur zwei oder drei Jahre öffentlich gespielt hätte, ist eine Übertreibung: Gould beendete seine öffentlichen Auftritte 1964 nach neun Jahren als Weltstar; die Gründe für seinen Rückzug sind vielfältiger und pragmatischer als Bernhards "dann ertrug er es nicht mehr".¹⁴⁹ Wie der historische Gould, hat Bernhards Figur nie unterrichtet.¹⁵⁰ Der "radikalen Furchtlosigkeit", die Bernhard vom Weltvirtuosen fordert und Gould zuerkennt, konnte der historische Gould nicht gerecht werden: seit der Zeit als Konzertpianist war er abhängig von Beruhigungs- und Aufputzmitteln.¹⁵¹

Andererseits achtete er sehr auf seine Gesundheit, rauchte und trank nicht. Seine Erkältungsangst, die so weit gehen konnte, daß er auflegte, wenn ein Gesprächspartner am Telefon hustete, spiegelt sich bei Bernhard in der Furcht, sich in den österreichischen Gastzimmern den Tod zu holen. Von der Lungenkrankheit, die Bernhard allen Protagonisten des *Untergeher* zuschreibt, fand ich nichts in Goulds Biographien.¹⁵²

Im Gegensatz zu Bernhards Gould spielte der historische zwar nicht ausschließlich auf Steinways, legte jedoch großen Wert auf ein Instrument, das seinen Vorstellungen entsprach, und war ständig auf der Suche nach einem idealen Instrument, das er zur Not durch technische Manipulationen an seinem Steinway (für die Einspielung der Bach *Inventionen*) herstellte.¹⁵³ Seine Angewohnheit, beim Spielen mitzusingen, ist bekannt, und Bernhard spielt darauf an. Was die Vorliebe für bestimmte Komponisten angeht, hält sich Bernhard an die Äußerungen Goulds und die Discographie.¹⁵⁴

Die Isolation Goulds ist authentisch. Allerdings lebte er nicht in einem Studio im Wald, sondern in einem 6-Zimmer-Appartment in einem Hotel in Toronto und nur selten im Ferienhaus seiner Eltern am Lake Simcoe; er empfing immer weniger Besucher, jedoch hatte er vielfältige Kontakte per Telefon.¹⁵⁵ Ein Aspekt der Isolation ist die Bevorzugung der Nacht zum Arbeiten, die ihm Bernhard in Übereinstimmung mit der Biographie zuschreibt.¹⁵⁶

¹⁴⁸ *Untergeher* 36.

¹⁴⁹ *Untergeher* 25; Tim Page in Gould (1990) XII, Gould (1990) 331-353 u.a.

¹⁵⁰ *Untergeher* 21.

¹⁵¹ *Untergeher* 147; Matheis (1987) 8.

¹⁵² *Untergeher* 62; Matheis (1987) 8. *Untergeher* 10.

¹⁵³ *Untergeher* 111; Matheis (1987) 85-87. Siehe auch die Äußerungen seines Klavierstimmers V. Edquist in Bachmann/Zweifel (1990) 46.

¹⁵⁴ *Untergeher* 10. *Untergeher* 7, 10, 49, 59; Page (1990) 453 u.a.; Matheis (1987) 132-135; Stegemann (1992) 437-509; Bachmann/Zweifel (1990) 89-91.

¹⁵⁵ *Untergeher* 56, 153, 223; Matheis (1987) 6-7 und 9.

¹⁵⁶ *Untergeher* 62; Matheis (1987) 11.

Bernhard macht Gould zum Ordnungsfanatiker, während er sich in Wirklichkeit wohl eher im Chaos wohlfühlte.¹⁵⁷ Das betrifft auch seine Arbeit: Bernhard läßt ihn "Tag und Nacht", acht bis zehn Stunden pro Tag mit höchster Konzentration Klavier spielen, wohingegen er von sich selbst behauptete, höchstens eine Stunde täglich zu üben, was auch seine große Produktivität in vielen anderen Bereichen wahrscheinlich macht. Entgegen Bernhards Behauptung las er viel und schrieb auch selbst: nicht nur die Aufsätze in den beiden von Tim Page herausgegebenen Bänden, sondern auch Hörspiele und Fernsehdrehbücher, außerdem komponierte, transkribierte und dirigierte er. Seine Fähigkeit, sich simultan mit völlig verschiedenen Dingen zu beschäftigen, wurde von Monsaingeon mit einer Fähigkeit, auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig zu denken und musikalische Strukturen augenblicklich zu durchschauen, in Verbindung gebracht.¹⁵⁸

Nicht wahrscheinlich – umso signifikanter für die Interpretation von Bernhards Werk – sind der Gould von Bernhard zugeschriebene Natur- und Menschenhaß – der historische Gould hat beispielsweise die Hälfte seines Vermögens dem Tierschutzbund hinterlassen.¹⁵⁹ Andererseits war Gould fasziniert von moderner Technik, worauf er ja auch seine Karriere setzte nach dem Rückzug vom Konzertsaal 1964.¹⁶⁰

Interessant ist eine Beobachtung E. Saids, die genau mit Bernhards "Glenn Steinway nur für Bach" Idee übereinstimmt: "Gould always seemed to admire a seamless unity between his fingers, the piano and the music he was playing, one extending into the other until the three became indistinguishable".¹⁶¹

Gould starb am 4.10, 1982; Tim Page schreibt, er starb

only ten days after his fiftieth birthday, a line of demarcation after which, he had always claimed – with what turned out to be bitterly ironic accuracy – he would cease playing the piano.¹⁶²

Die Parallele zu Bernhards Beschwörung des 50. Jahres als idealem Todesdatum bleibt auch dann frappierend, wenn man zugibt, daß das 50. Jahr als Scheidelinie für einen Fünfzigjährigen ebensowenig fern liegt wie das 30. für Dreißigjährige¹⁶³; zumal

¹⁵⁷ *Untergeher* 35 und 115; Matheis (1987) 8 und 11-13.

¹⁵⁸ *Untergeher* 25 und 27. *Untergeher* 54; Matheis (1987) 9; Page (1990) XIII-XIV. Monsaingeon und Edquist in Bachmann/Zweifel (1990) 43 und 46.

¹⁵⁹ *Untergeher* 35 und 117; Matheis (1987) 8; *Glenn Gould discusses his performance of the Goldberg-Variations with Tim Page* (1982). Stegemann (1992) 24.

¹⁶⁰ Auf diesen Aspekt des historischen im Vergleich mit Bernhards Gould geht besonders Sharp (1988) 208-213 ein.

¹⁶¹ Zitiert nach M.J. Watts, *32 Quick Questions*.

¹⁶² Tim Page in Gould (1990) XV.

¹⁶³ *Untergeher* 7, 51-52, 129, 168; ebenso *Der Schein trügt* (III 421), "Der Prinz" in *Der*

es unwahrscheinlich ist, daß Bernhard die Prophezeiung Goulds kannte: die Sammlung von Tim Page erschien später als *Der Untergeher*.¹⁶⁴

2.3 Musik im Werk Hermann Burgers und Gert Jonkes

2.3.1 Bisherige Forschungsergebnisse

Zu Hermann Burger und Gert Jonke gibt es viel weniger Sekundärliteratur als zu Bernhard. Bei Burger scheint auch das Paradigma des Musikvergleichs nicht so nahe zu liegen wie bei Bernhard. Die einzigen Kritiker, die musikalische Termini verwenden, sind Wallmann und Weinzierl, die allerdings Burgers eigene Vorgaben zitieren.¹⁶⁵ Pulver bescheinigt Burger, "die Sprache der Musik und der Zauberkunst" zu kennen, was immer sie damit meint.¹⁶⁶

Angesichts der Titel von Jonkes Werken können Literaturkritiker der Verwendung musikwissenschaftlicher Terminologie kaum widerstehen. Widmer weist auf die Möglichkeit hin, den *Fernen Klang* "als eine Art Musikstück" zu lesen, in dem die semantische Komponente der Wörter nicht im Vordergrund steht.¹⁶⁷ Lüdke behauptet zur *Schule der Geläufigkeit*: "Die zweite Erzählung ist im Ganzen kontrapunktisch gesetzt und damit die Aufhebung der ersten."¹⁶⁸ Greiner spricht von "Formen nach Art eines Rondos" und nennt die *Schule der Geläufigkeit* "Variationen auf ein altes Thema".¹⁶⁹ Auf Burgers Aufsatz von 1981 habe ich schon hingewiesen. Burger sieht in *Der ferne Klang* eine "Variationsorgie ohne thematische Vorgabe: Wagners unendliche Melodie". Er spielt — trotzdem erhellend — mit dem musikalischen Vokabular und Zitate aus Jonkes Text: "Bei Jonkes 'Klanghülle' geht es um eine austriazistisch eingefärbte Sphärenmusik, um das Ertönenlassen des schlechterdings Unkomponierbaren, in der die 'federwogenklanggeflochten bebende Skaleneinteilung deiner Zustände', das verlorene Roman-Ich hörbar und einsehbar wird." Burgers Folgerung ist pragmatischer Natur: "Bis sich ein solches Werk freilich beim breiten Publikum durchsetzt? Das akustische Gedächtnis ist zwar verlässlicher als das opti-

Stimmenimitator 131, *Die Cellistin* und z.B. Bachmann, *Das dreißigste Jahr*.

¹⁶⁴ Zuerst in den USA 1984 als *The Glenn Gould Reader*.

¹⁶⁵ Wallmann (1986) 834; Weinzierl (FAZ) zitiert bei Wallmann (1986) 834.

¹⁶⁶ Pulver (1987) 3.

¹⁶⁷ Widmer (1980) 163.

¹⁶⁸ Lüdke (1982) 6.

¹⁶⁹ Greiner (1979) 131 und 134.

sche, aber das Gehör braucht länger als das Auge, bis es sich an neue Kompositionsformen gewöhnt hat."¹⁷⁰ Interessant in dieser Hinsicht, daß der Klappentext des Residenz Verlags zur Ausgabe von 1985 der *Schule der Geläufigkeit* jegliche Parallele zwischen Jonkes Text und "dem leidvollen Unterrichtswerk des Klavierpädagogen Czerny" leugnet. Kesting stellt den ersten Teil der *Schule der Geläufigkeit* in die romantische Tradition der Musikernovelle, die eine Immaterialisierung der Kunst intendiert. Bei Jonke sieht Kesting die Immaterialisierung unterstützt durch die Tatsache, daß Jonke "der Erzählung eine musikalische Großform unterlegt. "Es gibt, bei der Vorbereitung des Festes, eine reguläre Exposition der Themen (1-21), eine Durchführung der Themen auf der Party selbst (22-108) und schließlich eine Coda (108-177), als die beiden Diabellis und der Ich-Erzähler die Ergebnisse des Festes in Gestalt der Photographien begutachten und alle Hauptthemen noch einmal im Geschwindschritt vorüberziehen."¹⁷¹

Vazulik sieht in der *Schule der Geläufigkeit* "an almost fugally textured narration", ohne sich näher über die Musikparallele auszulassen.¹⁷²

2.3.2 Lebensläufe und Selbstaussagen

Ebenso wie Bernhard, kamen auch Burger und Jonke früh mit Musik in Kontakt: Burger wirkte während seiner Schulzeit (Oberrealschule 1958-1961) in einer Jazzband mit: er spielte Klavier, Saxophon und Vibraphon. Er studierte Architektur, Germanistik, Kunstgeschichte und Pädagogik, also weder Musik noch Musikwissenschaft.¹⁷³ Immerhin ließ er sich auch später noch am Saxophon photographieren und betätigte sich in seiner Freizeit musikalisch:

Nach Hobbies gefragt, nenne ich lieber Dinge, die frei sind vom Zwang zu müssen, neben dem Bobfahren und dem Zaubern noch das Improvisieren am Vibraphon und das Aquarellieren.¹⁷⁴

Gert Jonke hat wie Hermann Burger keine Autobiographie veröffentlicht. Was man aus Interviews über ihn erfährt, ist spärlich. Seine Mutter war "in jüngeren Jahren eine relativ bekannte Pianistin". Jonke selbst studierte in Wien an der Film- und

¹⁷⁰ Burger (1981) 83-85.

¹⁷¹ Kesting (1993) 139.

¹⁷² Vazulik (1987) 301.

¹⁷³ Paschek (1986) 7-8; ebenso *Brenner* 149. In der Frankfurter Poetik-Vorlesung sagt Burger im Hinblick auf Diabelli: "Ich selbst wollte nicht Magier, aber Konzertpianist werden. Auf langen Gängen spielte ich in Gedanken virtuose Stücke und verneigte mich hernach vor dem donnernden Applaus. Ich kitzelte mich immer wieder zu derartigen Ovationen hoch." (60).

¹⁷⁴ Paschek (1986) 50.

Fernsehakademie und außerdem Musikwissenschaft.¹⁷⁵ Ulrich Greiner stellt bei seinem Interview mit Jonke in dessen Zimmer fest:

Die beherrschenden Möbel sind ein schwarzer Flügel in der Mitte des Raums, ein Klavier an der Wand, daneben eine Gitarre, in der Ecke ein Plattenspieler. Wir hören eine Schubert-Sonate, gespielt von Richter.¹⁷⁶

Selbstaussagen über das Verhältnis der eigenen Schriften zur Musik gibt es reichlich, vor allem von Burger: Er spricht in der Frankfurter Poetik-Vorlesung zweimal davon, daß ein musikalisches Element konstitutiv war für einen Text: *Schilten* gelang erst ab der fünften oder sechsten Fassung, als Burger das Harmonium entdeckt hatte und Schildknecht dieses Instrument zuordnete

wie Günter Grass Oskar Matzerath die Blechtrommel beigegeben hat. Entscheidend für meinen Protest war die Verschleppung der Töne, denn wenn man eine Taste drückt, schnauft eine Weile der Balg, bis die Zunge erklingt. Parallele von Zunge und Sprache.¹⁷⁷

Die schon erwähnte Schlüsselstelle für diese Arbeit über den Aufbau von *Diabelli* lautet:

Aufgebaut ist die Briepfählung *Diabelli*, *Prestidigitateur* analog zu den 33 *Diabelli-Variationen* von Beethoven in 33 Volten.¹⁷⁸

Ulrich Greiner interviewte Jonke über seinen Umgang mit Sprache:

Musikalische Kompositionsprinzipien, sagt Jonke, stellen sich ihm oft nahezu unbewußt ein. (Eine seiner Erzählungen trägt den Untertitel "In der Form einer Quadrupelfuge".) Er folgt ihnen, ohne Zwang zu empfinden. Das Ergebnis

¹⁷⁵ Greiner (1979) 129 und 127. Einige seiner frühen Erzählungen schrieb Jonke als Berichte "meines Freundes, des Studenten der Musikwissenschaften", z.B. die drei 1970 als *Musikgeschichte* veröffentlichten. (In der revidierten Fassung *Das System von Wien* S.17 von 1980 sind sie einem Ich-Erzähler untergeschoben, der gerade eine Arbeit über "DIE ELEMENTE DER FUGE BEI ROBERT SCHUMANN" vorlegt.)

¹⁷⁶ Greiner (1979) 131.

¹⁷⁷ Burger (1986) 30-31.

¹⁷⁸ Burger (1986) 62. Auch im literarischen Werk Burgers gibt es Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen Musik und Literatur: *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrottestament in fünf Sätzen* besteht aus fünf grammatikalischen Sätzen, denen jeweils eine musikalische Satzbezeichnung vorangestellt ist. Die intertextuelle Beziehung zwischen Grillparzers *Abschied von Gastein* über Schuberts verschollene *Gmunden-Gasteiner Symphonie* zu Burgers Erzählung wird so noch verstärkt (176). In *Zentgraf im Gebirg oder das Erdbeben zu Soglio* wird Literatur durch Lesen in Musik verwandelt: "weil er bis tief in die Nacht beim grünlichen Licht der Glasrüschenlampe Scherzmanowsky las, Scherzmanowsky in eine nocturnale Partitur transponierte" (101).

ist nicht klassisches Ebenmaß, sondern vielfache Gebrochenheit. Er bemüht sich, schön zu schreiben; wenn es dann schön wird, kommt es ihm manchmal fremd vor, und er parodiert sich selber. Die "Sprachverselbständigungen", die er in manchen seiner experimentellen Texte sieht, will er jetzt als dramaturgisches Mittel einsetzen, in den Dienst des Inhalts stellen.¹⁷⁹

2.3.3 Musik als inhaltliche Komponente von *Diabelli* und der *Schule der Geläufigkeit*

Auch im Fall von *Diabelli*, *Prestidigitateur* und *Schule der Geläufigkeit* liefert die Thematik eine offensichtliche Verbindung mit Musik:

In Jonkes *Schule der Geläufigkeit* ist der Höhepunkt des Sommerfestes eine sich vom gewöhnlichen Klavierkonzert bis zur unhörbaren "Seenmusik" ins immer Phantastischere steigernde musikalische Darbietung. An der "Seenmusik" praktiziert der fiktive Dichter Kalkbrenner, was Jonke selbst mit Beethovens *Diabelli-Variationen* tut: er setzt sie in eine Erzählung "DIE SINGENDEN SEEN" um, ebenso selbstverständlich — aber mit mehr Erfolg — wie der Komponist sie in Notenschrift festhalten möchte.¹⁸⁰ Im zweiten Teil der Erzählung geht es um das Ende einer Komponistenkarriere im Alkohol.

Burgers Titelfigur Diabelli schildert als Ausgangspunkt seiner Entwicklung zum Zauberer ein Erlebnis im Zusammenhang mit Musik, das Zerschneiden des von der Mutter verbotenen Akkordeons. Er vergleicht Prestidigitateur und Pianist und bildet in seinem "Berufungserlebnis" die zentrale Orangen-Szene aus Mörikes Musikernovelle *Mozart auf der Reise nach Prag* nach.¹⁸¹

Ebensowenig wie im *Untergeher* kommt in *Diabelli* und der *Schule der Geläufigkeit* wirkliche "verbal music" vor, "sprachlich umgesetzte Modelle existierender oder erfundener Musik";¹⁸² was ebenfalls nicht vorkommt, sind graphische Notenzitate.

¹⁷⁹ Greiner (1979) 132. Auch Jonke stellt in seinem Werk Parallelen zwischen Musik und Literatur her: In *Erwachen zum großen Schlafkrieg* (mit einem Bernhard-Zitat): "Jenen Leuten war die eigene Rede eine Art der Einübung in die Erzählungsetüdenmechanik ihrer verleumderischen Geschichtenerstörungskraft, die immer in Schwung zu halten war." (55) und "Die Enttäuschung verwundeter Sehnsucht überzog ihn mit einer Halbschlafdecke, einem Schneegestöbertraum, der sein Zimmer einhüllte mit ihrer Schreibmusik, die jetzt wie Paukenwirbel aus erfrorenen tropischen Wäldern drang." (104).

¹⁸⁰ *Schule der Geläufigkeit* 73 und 76.

¹⁸¹ *Diabelli* 47-49.

¹⁸² Schweickert (1988) 51; vgl. Scher (1984) 13.

Man könnte die "Seenmusik" in der *Schule der Geläufigkeit* als "verbal music" auffassen, ich möchte das nicht tun, weil sie zu phantastisch ist, um mit der mir bekannten Musik etwas gemein zu haben. Immerhin kombiniert Jonke außer dem technischen Vokabular alle der von

Die wichtigste musikalische Referenz in Burgers und Jonkes Erzählungen sind die Namen der auftretenden Personen.

In der *Schule der Geläufigkeit* tragen außer dem Erzähler und dessen Bruder alle Figuren Namen, die aus der Musikgeschichte bekannt sind, vor allem aus dem Umkreis Beethovens. Der Photograph Anton Diabelli erinnert an die *Diabelli-Variationen* und an Antonio Diabelli (1781-1858), der seit 1803 in Wien als Klavier- und Gitarrelehrer tätig war, seit 1824 als einer der wichtigsten Musikverleger. Diabellis Schwester Johanna kann man mit Johann Sebastian Bach (1685-1750) assoziieren. Der Dichter Kalkbrenner trägt den Namen eines bekannten Klaviervirtuosen der Beethoven-Zeit, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1788-1849). Ferdinand Ernst Joseph Gabriel Graf von Waldstein und Wartburg zu Dux (1762-1823), der Freund und Gönner Beethovens, dem dieser seine C-Dur-Sonate op.53 gewidmet hat, ist präsent im Maler Florian Waldstein.¹⁸³ Zu Schleifer, dem Pianisten, und Pfeifer, dem Musikkritiker, habe ich keine musikhistorischen Persönlichkeiten gefunden, die Pate gestanden haben könnten. "Pfeifer" könnte sich auf die im Mittelalter ehr- und rechtlosen Blasinstrumentspieler, später für alle Musikanten verwendet, beziehen. "Schleifer" hat eine interessante Parallele in der Radiotechnik der 30er Jahre: ein Schleifer ist dort

eine Empfangsanordnung mit einem Wellenindikator (Detektor) für die Hörbarmachung kontinuierlicher Schwingungen; besteht aus einer leicht aufgerauhten, durch ein Uhrwerk in gleichförmige Umdrehungen versetzten Metallscheibe (z.B. oxidiertes Kupfer), die von einem dünnen Metalldraht berührt wird, wodurch ein intermittierender Kontakt erzeugt wird. Hierdurch werden die kontinuierlichen Empfangsschwingungen zerhackt und somit durch den Kopfhörer vernehmbar.¹⁸⁴

Diese Namensverwandtschaft kann im Zusammenhang mit der Figur stehen: Schleifer propagiert ja eine Musik nicht nur ohne Instrumente, sondern auch ohne

Scher (1988) 145 genannten Techniken der Repräsentation von Musik in Worten: die sprachliche Annäherung an musikalische Effekte, die "musikalische Landschaft", die bei ihm allerdings selbst die Töne hervorbringt, die Pantomime und die übernatürlichen Wesen und Bilder. Auf keinen Fall sind "verbal music" das Konzert Schleifers, die Klavierübungen mit Hellberger und Hellbergers Erlebnis der "Fünf großen Orchesterstücke op.5" in Amsterdam (140), die auf reine Äußerlichkeiten beschränkt werden.

Bei Burger gibt es durchaus Belege für "verbal music", z.B. in *Schilten* 26-29 und *Die künstliche Mutter* 63-64.

Hingewiesen sei auf die Thematisierung von "Verbal music" als Leerstelle in Dahlhaus (1988) 67-77: "Die abwesende Symphonie. Zu Wolfgang Koeppens *Tod in Rom*".

¹⁸³ Im Hinblick auf die *Diabelli Variationen* sei erwähnt, daß Beethoven 1791 Variationen über ein Thema von Waldstein für Klavier zu vier Händen komponierte, das *Ritterballett*.

¹⁸⁴ Brockhaus (1933) Bd. 16.

Töne.

Der Titel der Erzählung *Schule der Geläufigkeit* zitiert die 40 Klavieretüden op.299 von Carl Czerny (1791-1857). Auch Czerny gehört ins Wien Beethovens, er hatte sogar von 1800 bis 1803 bei Beethoven Unterricht und war später seinerseits Lehrer von dessen Neffen Karl. Grete Wehmeyer weist darauf hin, daß Czerny mit seinen Etüdensammlungen als einer der ersten die bürgerlichen Lebens- und Arbeitsmaximen in die Musik einführte.¹⁸⁵ Auch der zweite Teil der *Schule der Geläufigkeit* ist mit dem Titel eines musikalischen Lehrwerkes überschrieben: *Gradus ad Parnassum* hießen zunächst griechische oder lateinische Wörterbücher.¹⁸⁶ Johann Joseph Fux (ca. 1660-1741) übernahm den Titel für sein auf den Kirchentönen beruhendes Lehrbuch des Kontrapunkts (Wien 1725). Fux gliederte seinen *Gradus ad Parnassum* in zwei Teile, den theoretischen (*musica speculativa*) und den praktischen (*musica practica*) in Dialogform.¹⁸⁷ Das Werk war sehr erfolgreich; sein Titel wurde weiter übernommen für Etüdenwerke z.B. von M. Clementi, I. Philipp (beide Klavier) und J. Dont (Violine). Czernys *Nouveau Gradus ad Parnassum* op.822 besteht vorwiegend aus kontrapunktischen Stücken, nur wenigen Etüden.¹⁸⁸ Kesting weist in ihrem Artikel "Das immaterielle Kunstwerk" außerdem auf zahlreiche Anspielungen aus der Tradition der romantischen Musikernovelle hin.¹⁸⁹

Auch Burger zitiert Antonio Diabelli im Namen seines Zauberers. Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), den Erfinder des Metronoms, erwähnt er als Besitzer des van

¹⁸⁵ Wehmeyer (1983) 19 und 160-163. Vorwegnehmend sei Vazuliks Interpretation der fragwürdigen bzw. fehlenden Verbindung zwischen Titel und Inhalt von Jonkes Werk zitiert: "The title of the book and the subtitle of the second episode, "gradus ad parnassum", seem to be an ironic commentary on the form and substance of the text. The pedagogical piano pieces of the same names by Czerny and Clementi, respectively, are studies in technique for its own sake, difficult and frustrating to play but with what some may consider little intrinsic musical value. These familiar exercises are generally known by their undistinguished melodies, predictable modulations and harmonic style, stable rhythms, minimal excitement, and limited possibilities for interpretation or improvisation. At that, they must be regarded as antithetical to what Jonke seeks to accomplish in his prose." (Vazulik (1987) 304).

¹⁸⁶ Brockhaus (1930) Bd.7: die Wörterbücher waren ausgestattet "mit Angabe der Quantität jedes Vokals, unter Hinzufügung der gleichbedeutenden Worte, passenden Beiwörter und poetischen Ausdrücke, zum Gebrauch bei prosodischen und poetischen Übungen. Den ersten lateinischen "Gradus ad Parnassum" (Köln 1702) bearbeitete der Jesuit Paul Aler."

¹⁸⁷ Vgl. Köchel (1872/1974) 153-159 und 349-356. Die Form des zweiten — wichtigeren — Teils von Fux' *Gradus ad Parnassum* als Dialog zwischen Schüler und Lehrer könnte in Verbindung gebracht werden mit dem Gespräch der beiden Brüder im "Konservatoriumsgehirn" (*Schule der Geläufigkeit* 107-130) vor der Ankunft von Pedell und Direktor, in dem der Spediteur stark belehrend auftritt.

¹⁸⁸ Wehmeyer (1983) 152; virtuose Pianistik und Kontrapunktik gehörten zu Czernys Zeit noch zusammen.

¹⁸⁹ Kesting (1993) 131-141.

Kempelenschen Schachautomaten.¹⁹⁰ Daß Burger auf die blinde Klaviervirtuosin Maria Theresia von Paradis (1759-1824) und den "völlig ertaubten Beethoven"¹⁹¹ abhebt, scheint mir wichtig angesichts seiner Konsequenz aus den Vexierspielen (im Blindenkalender!): "kein Verlaß auf die Sinnesorgane".¹⁹²

2.4 Die *Goldberg-* und *Diabelli-Variationen*

2.4.1 Die *Goldberg-Variationen*

2.4.1.1 Entstehung

Die *Goldberg-Variationen* sind zusammen mit den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klavier* (1722 und 1744) die umfangreichsten und vielfältigsten Variationswerke der Instrumentalmusik vor 1800. Das ist erstaunlich angesichts der Tatsache, daß Bach der Gattung der Aria-Variation, zu der die *Goldberg-Variationen* gehören, sein ganzes Leben lang fast keine Beachtung geschenkt hatte.¹⁹³

Die einzige Quelle zur Entstehungsgeschichte der *Goldberg-Variationen* gibt keine überzeugende Erklärung, warum Bach sich 1741 plötzlich mit solcher Intensität dieser Gattung widmete: J.N. Forkel (1749-1818) berichtet in *Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802), Bach habe das Werk im Auftrag des russischen Gesandten in Dresden, Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk (1696-1764), geschrieben; Keyserlingk soll unter Schlafstörungen gelitten haben, die Variationen, von seinem vierzehnjährigen "Musikpagen" Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) gespielt, sollten ihm die Nächte verkürzen.¹⁹⁴ Glenn Gould übertreibt die Unwahrscheinlichkeit von Forkels Angaben, wenn er unterstellt, Keyserlingk habe ein "Schlafmittel" gewünscht, und folgert:

¹⁹⁰ *Diabelli* 43. Auch Mälzel war mit Beethoven befreundet. 1813 planten beide eine gemeinsame Londonreise, allerdings brach Beethoven kurz vor der Verwirklichung des Planes mit Mälzel, weil dieser in einem Konzert Beethovens *Schlacht von Victoria* von einem seiner Musikautomaten hatte spielen lassen.

¹⁹¹ *Diabelli* 42 und 72. Angesichts des aristokratischen Bezugfeldes von Burgers Prestidigitateur sei darauf hingewiesen, daß Maria Theresia von Paradis in Wien noch in aristokratischen Salons auftrat, während Virtuosen wie Waldstein und Arrangeure wie Diabelli schon eindeutig dem bürgerlichen Konzertsaal zugeordnet sind: Wehmeyer (1983) 21.

¹⁹² *Diabelli* 45-46.

¹⁹³ Dammann (1986) 18.

¹⁹⁴ Kaußler (1985) 15-72.

If the treatment was a success, we are left with some doubt as to the authenticity of Master Goldberg's rendition of this incisive and piquant score.¹⁹⁵

Bernhard zitiert die Anekdote und den Titel¹⁹⁶ der *Goldberg-Variationen* im *Untergeher*.

Während die *Goldbergvariationen* doch nur zu dem Zweck komponiert worden sind, die Schlaflosigkeit eines lebenslänglich an Schlaflosigkeit Leidenden erträglich zu machen, dachte ich, haben sie Wertheimer umgebracht. Zur *Gemüthsergetzung* waren sie ursprünglich komponiert worden und haben fast zweihundertfünfzig Jahre danach einen hoffnungslosen Menschen, eben Wertheimer, umgebracht, dachte ich auf dem Weg nach Traich.¹⁹⁷

2.4.1.2 Aufbau und Struktur

Die Gattung der Aria-Variation zeichnet sich "durch starke Bindung des Einzelsatzes und große Freiheit des Zyklus" aus.¹⁹⁸ Die Ansprüche an Komponist und Hörer sind also begrenzt, was die Form sehr populär machte und vielleicht Bachs Vorbehalte mitbegründete. Die Aria bestimmt Umfang, Gliederung, Baßverlauf und Harmonik jeder Variation. Dagegen ist für den Zyklus kein Modell vorgegeben. Die Formkonzeption der *Goldberg-Variationen* ist also einzigartig und nur hier verwirklicht.

Die Aria und die meisten Variationen bestehen aus |: 4 + 4 + 4 + 4 :| | 4 + 4 + 4 + 4 :| Takten, die Variationen 3, 9, 21 und 30 sind um die Hälfte diminuiert, in der *Ouvertüre* (Variation 16) ist der zweite Teil verdoppelt. Die Grundtöne des Basses sind in allen Variationen dieselben (Abbildung 7).

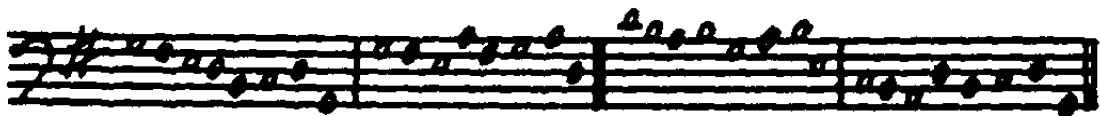


Abbildung 7

Grundtöne des Basses für alle Variationen der *Goldberg-Variationen*.

¹⁹⁵ Gould (1990) 23.

¹⁹⁶ "Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach königlich Pohlnischer u. Churfürstlich Sächsischher Hoff-Compositeur, Capellmeister, u. Directore Chori Musici in Leipzig." (Traub (1983) 4-5).

¹⁹⁷ *Untergeher* 222.

¹⁹⁸ Breig (1975) 244.

Die *Goldberg-Variationen* bestehen aus einer Aria, 30 Variationen und der Aria da capo. Was die Anlage als Zyklus betrifft, gibt es in der Musikwissenschaft noch offene Fragen. Hier genügt es, auf einige von Bachs Gliederungsprinzipien hinzuweisen:

- Ganz offensichtlich ist eine Zweiteilung des Werkes: die *Ouvertüre* (Variation 16) markiert den Beginn des zweiten Teils. Die Struktur der einzelnen Variationen von 16 + 16 Takten ist also — wenn man die *Aria* einbezieht — auf die Makrostruktur des Zyklus projiziert.¹⁹⁹
- Ebenfalls auffällig ist die Gliederung in Dreiergruppen: jede dritte Variation ist ein Kanon; so entstehen Gruppen aus je zwei freien Variationen und einem Kanon — man kann sie als "Präludium und Fuge" begreifen.²⁰⁰
- Die Einsatzintervalle der Stimmen erweitern sich von Kanon zu Kanon von der Prim zur None, der letzte Kanonplatz (Variation 30) ist durch ein Quodlibet besetzt; die Kanons bilden also eine Reihe, was in abgeschwächter Form auch für die beiden anderen Stellen der Dreiergruppen gilt.²⁰¹
- Die *Aria* am Anfang und Ende des Zyklus bildet den Rahmen.
- Durch die symmetrische Ordnung der ersten acht Kanons erwecken die Variationen 1 bis 24 den Eindruck eines eigenständigen Zyklus.²⁰²
- Die rhythmische Struktur der Kanons ebenso wie die Harmonie (einige Variationen stehen in Moll) erzeugen Korrespondenzen zwischen weiter auseinanderliegenden Variationen.²⁰³

Schon die hier angedeuteten Aspekte der Strukturierung machen deutlich, wie Bach durch wechselnde Korrespondenzen die streng rationale Gesamtdisposition vieldeutig und damit interessant gestaltet (siehe Darstellung im Vergleich mit den *Diabelli-Variationen* in Abbildung 8).

¹⁹⁹ Dammann (1986) 70.

²⁰⁰ Dammann (1986) 73; Breig (1974) 246.

²⁰¹ Breig (1974) 246.

²⁰² Breig (1974) 252-253. Mit dem Oktavkanon ist die Tonleiter einmal durchschritten; die Kanons sind bis zum Oktavkanon dreistimmig, der Nonkanon (Variation 27) ist zweistimmig, und im Quodlibet ist nach der Dreistimmigkeit die Kanonform überhaupt aufgegeben; die Umkehrkanons Nr. 4 und 5 stehen jetzt in der Werkmitte. Breig (1974) 254 stellt die Hypothese auf, daß Bachs ursprünglicher Plan nur 24 Variationen einschloß und erst erweitert wurde, als Bachs Phantasie danach noch nicht erschöpft war; das bestätigt Lubkolls Hypothese von der "potentiellen Unabschließbarkeit des Prozesses der Variation" (Lubkoll (1995) 229).

²⁰³ Traub (1983) 34.

2.4.2 Die *Diabelli-Variationen*

2.4.2.1 Entstehung

Die *Diabelli-Variationen* verdanken ihre Entstehung einem Aufruf des Wiener Verlegers und Tonsetzers Antonio Diabelli an die fünfzig bekanntesten österreichischen "Tonsetzer und Virtuosen", ihm Variationen über einen von ihm komponierten Walzer für einen Sammelband zu schicken. Die Aufforderung erging 1819. Beethoven lehnte zunächst ab, ein erster Band erschien ohne Beitrag von ihm. Dennoch machte er noch 1819 Skizzen zu zwei Drittel der Variationen. Nach Vollendung der *Missa Solemnis* op.123, der Klaviersonaten op.109, 110 und 111, der Bagatellen op.119 und der Neunten Symphonie vereinbarte Beethoven mit Diabelli, einen ganzen Zyklus von Variationen zu schreiben; der Band erschien 1823.²⁰⁴

Wie bei den *Goldberg-Variationen* stellt sich die Frage, warum Beethoven eine zuerst abgelehnte Auftragsarbeit schließlich so monumental erledigte. Es scheint, als hätte Beethoven gerade die anfangs bspöttelte Trivialität – Beethoven bezeichnete ihn als "Schusterfleck"²⁰⁵ – des Diabellischen Walzers inspiriert: seine ästhetische Ambivalenz ermöglicht eine parodistische, ja konspirative Behandlung, wofür auch die Variationsform wie geschaffen scheint.

Burger bringt die *Diabelli-Variationen* explizit in Zusammenhang mit der unökonomischen "Abschiedsvolte" seines Prestidigitateurs:

Nie im selben Programm Mütze durch den Hut, Zigarre durch den Hut, Kugel durch den Hut, das weiß jeder Anfänger. Allerdings hat auch der völlig erlaubte Beethoven zu dem von Antonio Diabelli komponierten Walzer nicht eine, sondern dreiunddreißig Variationen geschrieben, das neben der *Missa Solemnis* und der Neunten Symphonie entstandene Klaviermonsterwerk der *Diabelli-Variationen*.²⁰⁶

Jonke erwähnt die *Diabelli-Variationen* nicht, eine Anspielung könnte höchstens die Opuszahl 120 der Brahms-Sonate für Klarinette oder Viola und Klavier sein.²⁰⁷ Für den Vergleich spricht also inhaltlich gesehen nur der Name "Anton Diabelli" des Photographen.

²⁰⁴ Kindermann (1987) XI-XX und 3-8; Münster (1982) 17-23.

²⁰⁵ Zenck (1985) 37.

²⁰⁶ *Diabelli* 72.

²⁰⁷ *Schule der Geläufigkeit* 63-64 — die Sonate ist nicht erfunden.

2.4.2.2 Aufbau und Charakter

Die *Diabelli-Variationen* bestehen aus dem Walzer und 33 "Veränderungen". Der Walzer wird am Schluß nicht wiederholt, und die formalen Vorgaben sind noch rudimentärer als bei Bachs *Aria-Variation*: nicht einmal der Baß und die Harmonie sind festgelegt, das Thema hat keine "determinierende Funktion" mehr. Statt sich auf das Ganze als Vorlage zu beziehen,

isoliert Beethoven charakteristische Aspekte des Walzers und unterwirft sie einer eigenständigen Entwicklung. Er löst ein Moment aus dem Vorwurf, deutet ihn pointiert um und nimmt ihm zum Ausgangspunkt einer formalen, figurativen, motivischen und kontrapunktischen Bearbeitung.²⁰⁸

Die Form der *Diabelli-Variationen* kann schon aufgrund der Entstehungsgeschichte nicht so planvoll sein wie die der *Goldberg-Variationen*.²⁰⁹ Das einzige deutliche Ordnungsprinzip sind die Einschnitte nach jeder zehnten Variation; Variation 31 und 32 bilden eine eigene Einheit aus "Fantasie und Fuge".²¹⁰ Eine innere Struktur ergibt sich aus den Beziehungen der einzelnen Variationen zum Thema — welcher Aspekt des Themas die Grundlage der Variation bildet und wie weit sie sich vom Thema verselbständigt, wobei das Thema sogar durch eine frühere Variation ersetzt werden kann.²¹¹ Abbildung 8 reproduziert Zencks Veranschaulichung der Makrostruktur der *Goldberg-* und *Diabelli-Variationen*.

Goldberg-Variationen		Diabelli-Variationen	
Thema	Aria (Sarabande)	Thema	Schneller Walzer
1	Präludium (Inventionenstil)	1	Marsch (= Thema)
2	Italienische Triosonate (imit.)	2	Variation des Marsches
3	Kanon im Unison	3	Kanon
4	Imitierendes Tutti	4	Kanon
5	Stimmkreuzung (ital. Manier)	5	Scherzo-Charakter
6	Kanon in der Sekunde	6	Kanon in der Oktave
7	Gigue (Siciliano)	7	Synkopen-Variation (Baß)
8	Stimmkreuzung (ital. Manier)	8	Cantabile
9	Kanon in der Terz	9	Vorschlagsvariation (Scherzando)

²⁰⁸ Zenck (1985) 46-47; ebenso bezeichnet Danuser in Dahlhaus/Miller (1988) 101 die *Diabelli-Variationen* als gattungsgeschichtlich "revolutionär" insofern, "als den Komponisten ein ambivalentes Verhältnis zum zugrunde liegenden Thema zu einer ganz neuartigen distanziert-analytischen Variationstechnik im Blick auf isolierte Materialeigenheiten des Themas veranlaßte."

²⁰⁹ Kindermann (1987) XVII entgegen Versuchen wie Greininger (1964) oder Butor (1971).

²¹⁰ Zenck (1985) 70.

²¹¹ Zenck (1985) 48.

	Goldberg-Variationen		Diabelli-Variationen
10	Fughetta (Tutti)	10	Finale
11	Stimmkreuzung (ital. Manier)	11	Kanon
12	Kanon in der Quarte (Gegenbewegung)	12	Kanon
13	Sarabande (Solo)	13	Scherzo-Charakter
14	Sonata bipartita (Scarlatti)	14	Grave (Stimmtausch)
15	Kanon in der Quinte (Hälfte der None)	15	Scherzando
16	Französische Ouvertüre (Toccatà + Fuge)	16	Stimmtausch-Variation
17	Concerto (figurativ)	17	Stimmtausch-Variation (= Thema)
18	Kanon in der Sexte (Ligaturen Stil)	18	Kanon
19	Musette	19	Kanon
20	Stimmkreuzung (ital. Manier)	20	Choralartiger Kanon
21	Kanon in der Septe	21	Scherzo-Trio (Bagatelle)
22	Ligaturenstil (Alla breve)	22	Mozart-Parodie
23	Stimmkreuzung / Passagenwerk	23	Travestie der Parodie
24	Kanon in der Oktave	24	Kanon (Choralvariation)
25	Sarabande (Adagio Solo)	25	Figural-Variation
26	Sarabande (= Thema): figurativ	26	Imitation und Gegenbewegung
27	Kanon in der None	27	Gigue (Kanon)
28	Concerto (Triller)	28	Scherzando
29	Toccatà	29	Minore-Variation
30	Quodlibet	30	Kanon (Minore)
		31	Fantasie (Recitative accompagnato + Arioso)
Thema	Aria (Sarabande)	32	Doppelfuge (+ Arpeggi)
		33	Menuett (= 'Thema') + Coda

Abbildung 8

Vergleich der Makrostruktur der *Goldberg* und *Diabelli-Variationen*.²¹²

²¹² Zenck (1985) 91.

3 Methoden und Modelle

3.1 Quantitative und statistische Analyse literarischer Werke

3.1.1 Literatur und Computer

Computer, "the ultimate tool in late twentieth century life"²¹³, spielen seit geraumer Zeit eine wichtige Rolle für die Arbeit von Literaturwissenschaftlern. Bücher, Artikel, und Referate werden nicht mehr auf Schreibmaschinen geschrieben, auf Konferenzen werden perfekte, computergenerierte Graphiken präsentiert, einmal angelegte Bibliographien und Zitatsammlungen können leicht manipuliert und immer wieder nutzbar gemacht werden. Riesige kritische Editionen, Wörterbücher, Konkordanzen, Indizes des Gesamtwerks selbst produktiver Autoren, — all das wäre undenkbar ohne Computer, und der Nutzen des Computers in diesen Bereichen wird kaum bestritten. Aber kann und soll der Computer weiter in das Studium und die Interpretation von Literatur vordringen? Computergestützte Literaturwissenschaft ist ein seit Jahrzehnten etabliertes Feld: es gibt Zeitschriften, Handbücher und Essay-sammlungen, konventionelle und elektronische Konferenzen, Kurse im Vor- und Hauptstudium, Sammlungen elektronischer Texte, Bemühungen um einheitliche Kodierung etc.²¹⁴. Dennoch ist die Verwendung von Computern für literaturwissen-

²¹³ Potter (1989) XV.

²¹⁴ Die wichtigsten Zeitschriften für Computer in der Literaturwissenschaft sind: *Literary and Linguistic Computing* (Oxford University Press, seit 1986) — dazu gehören *ALLC Journal* und *ALLC Bulletin* (1980-1986); *Computers and the Humanities* (Kluwer Academic Publishers, seit 1966); *Sprache und Datenverarbeitung* (Institut für angewandte Kommunikations- und Sprachforschung Bonn; seit 1977); *Computer Studies in the Humanities* (1968-1974); *Revue informatique et statistique dans les sciences humaines*; *Le Médiéviste et l'ordinateur* (seit 1968); *Empirical Studies of the Arts*. Konferenzen und Seminare werden organisiert durch *Association for Literary and Linguistic Computing* (ALLC), *Association for Computers and the Humanities* (ACH), *Center for Electronic Texts in the Humanities* (CETH) in Princeton und *Centre for Computing in the Humanities* in Toronto (CCH). CCH hat bislang das wichtigste elektronische Seminar betreut, *Humanist*, das inzwischen aber von London und Princeton aus betreut wird (humanist@lists.Princeton.EDU und <http://www.princeton.edu/~mccarty/humanist/>); seit 1994 gibt es ein elektronisches Seminar, das sich ganz auf Literatur und Computer konzentriert: *H-CLC*, herausgegeben von *H-Net* an Michigan State University (h-clc@h-net.msu.edu). Bibliographien: Pellen/Pradines (1994); Potter (1989), Caras (1988). Die "Text Encoding Initiative" (TEI) bemüht sich um ein System, das die einheitliche Codierung und Annotation elektronischer Texte ermöglicht, so daß Texte,

schaftliche Fragestellungen außerhalb der anerkannten Hauptrichtung der Literaturwissenschaft geblieben.²¹⁵ Das liegt zum Teil sicher an der alten Zweiteilung nicht nur der Wissenschaften, sondern auch der Wissenschaftler selbst, in solche, die mit Mathematik und Technik zu tun haben, und 'humanistische', die sich von solchem Übel fernhalten. Andererseits gibt es tatsächliche Probleme der Kompatibilität: nicht alle geisteswissenschaftlichen Fragen lassen sich quantifizieren und machen es somit sinnvoll, den Computer überhaupt einzusetzen. Kandel schreibt:

Exact problems can be fully stated by means of mathematics, for example in the form of equations. Algorithms for the solution of exact problems need only be translated into a computer language and the deed is done. . . . The situation is different with respect to the problems that we have conditionally called *inexact*, problems for which the mathematical methods have not been defined, so that there is very little to translate into machine language. . . . Human beings handle them more or less satisfactorily, but they do so subcon-

die einmal in elektronische Form gebracht worden sind, von allen Literatur- und Sprachwissenschaftlern verwendet werden können. Der dazu verwendete Code SGML ("Standard General Markup Language") wurde in internationaler Zusammenarbeit entwickelt. Etwas weniger ehrgeizige Projekte wie *Project Gutenberg* versuchen, nicht mehr copyright geschützte Texte im reinen Textformat über das Internet zugänglich zu machen. Forschungsüberblick: Chisholm (1977) und (1985) und Potter (1991); Chisholm (1995) 295-301 gibt eine Zusammenstellung aktueller Projekte im Bereich der Germanistik. Grundlegende theoretische Artikel sind: Milic (1966), Benzon/Hays (1976), Beatie (1979), Wittig (1979), Schmidt (1979), Fish (1980), Viehoff (1981), van Peer (1987) und Smith (1989). Über den Stand der Verwendung von Computern in der Literaturwissenschaft verglichen mit anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, vgl. Miall (1990) 1-12. Der Frage, warum Computer nicht das Interesse einer Majorität von Literaturwissenschaftlern auf sich gezogen haben, gehen Beatie (1979), Schmidt (1979) und Potter (1988) nach. Finneran (1996) sei erwähnt als neueste Zusammenfassung der Bedeutung elektronischer Texte, Editionen und Codierungen für die Literaturwissenschaft.

Es sei hier noch ein Diskussionsbeitrag zur *Humanist* Liste von Jim Marchand (marchand@ux1.cso.uiuc.edu; 8.1.1997) zitiert: "My favorite history of computing is Stan Augarten, *_Bit by Bit. An Illustrated History of Computers_* (NY: Ticknor & Fields, 1984). If Ballantine ever gets on the ball, my forthcoming book, *_The Use of the Computer in the Humanities_*, has a chapter on the subject. If I mistake not, Bob Kraft was writing on the subject; at least, he was gathering material. I feel that Martin Joos' dissertation (U of Wisconsin, ca. 1940) offers the first real use of the computer. He typed all of Gothic (he borrowed some from Zipf), 54000 words, onto Hollerith punch-cards and counted Gothic words and letters and even syllables by electronic means (if you are old enough, you will remember the old newsreels with the picture of the FBI cards being run through). Programming those things, done by means of a breadboard, was not easy. Next would be Father Busa with the St. Thomas project, etc. etc. How many remember those cute stories of ca. 1948/49 vintage? There was a machine translating the Bible and it translated "The spirit is willing but the flesh is weak" as "The booze is good, but the meat's gone bad." Or, one translating Russian translated "hydraulic ram" as "water goat". Plus ca change. Jim Marchand."

²¹⁵ Interessant ist, daß hier außerdem eine Dichotomie besteht zwischen Unterricht und Forschung. Vgl. *Humanist* 10.0314 (11.10.96).

sciously, so to speak, not knowing how they really solve them.²¹⁶

Die bisherige Forschung im Feld der computergestützten Literaturwissenschaft ging zum größten Teil von offensichtlich quantifizierbaren Fragen aus; meist wurden diese selben Fragen schon im 19. Jahrhundert mit ähnlichen Methoden angegangen, und der Computer hat die Lösungen nur vereinfacht und beschleunigt. Der folgende Abschnitt bezieht sich im wesentlichen auf Forschung solcher Art. Es ist aber denkbar, mathematische Methoden zu entwickeln, die sich am menschlichen Denken orientieren und die es erlauben würden, einen Großteil geisteswissenschaftlicher Fragen so zu formulieren, daß Computer zu ihrer Lösung wesentliche Beiträge leisten könnten. Darauf bezieht sich die "Fuzzy Sets" Theorie in Abschnitt 3.2. Abschnitt 3.3 und Kapitel 4 und 5 beschreiben die Analysemethoden, die ich benützt habe, um die Struktur des *Untergeher* unter Verwendung des Computers auszuwerten. Da literarische Texte sehr vielschichtig und komplex sind, ließen sich die Daten, die ich im *Untergeher* gesammelt habe, nicht in ein paar Histogrammen zusammenfassen. Es bedarf einer multivariaten statistischen Methode, um die Datenmenge so zu vereinfachen, daß sie einerseits ihre wesentlichen Qualitäten nicht verliert, andererseits interpretierbar wird. Oft erlauben graphische Darstellungen die beste Zusammenfassung, vor allem angesichts der natürlichen visuellen Aufnahmefähigkeit von Menschen.

3.1.2 Geschichte und Forschungsüberblick

Computer wurden in der Literaturwissenschaft zuerst für Konkordanzen verwendet. Listen von Wörtern im Kontext (KWIC) und Wörtern ohne Kontext (KWOC) sind inzwischen für die Werke der meisten wichtigen Schriftsteller veröffentlicht worden, was eine neue Ebene der Texte zugänglich macht für verschiedene Forschungsprojekte.²¹⁷ Seit 1948 werden Computer außerdem dazu verwendet, stilistische Studien zu beschleunigen, wie zum Beispiel die seit Mitte des 19. Jahrhunderts unternommenen Versuche, die Authentizität der Paulusbriefe zu beweisen. Autorschaftsstudien herrschten vor bis in die 70er Jahre. Die meisten Autorschaftsstudien isolieren eine Gruppe stilistischer Merkmale, die das Werk von zwei oder mehr Autoren unterscheidet. Mit Hilfe des Computers kann die quantitative Verteilung dieser Merkmale untersucht werden. Dann werden statistische Methoden herangezogen, um festzustellen, ob der zuzuordnende Text in Hinsicht auf die untersuchten stilistischen Merkmale mit genügender Wahrscheinlichkeit mit Werken übereinstimmt, die mit Si-

²¹⁶ Kandel (1982) 3.

²¹⁷ Victor-Rood (1981).

cherheit von einem der beiden möglichen Autoren stammen.²¹⁸ Dieselben Methoden können verwendet werden, um die Chronologie des Werks eines Autors zu bestimmen, um Kapitel, die in zwei Werken überliefert sind, einem zuzuordnen, oder um Phasen in der Produktion eines Schriftstellers zu unterscheiden²¹⁹.

Die meisten dieser Applikationen konzentrieren sich auf linguistische Analyse. Seit 1980 haben sich mehr Literaturwissenschaftler darauf konzentriert, mit Hilfe des Computers wirklich literaturwissenschaftliche Fragen anzugehen. "Computational Linguistics" (auch "Quantitative Typology of Text") und "Literary Computing" entwickeln sich seither als zwei separate Gebiete.

In der Literaturwissenschaft wurden quantitative Analysen verwendet, um Unterschiede zwischen verschiedenen Epochen und Genres sichtbar zu machen; in einzelnen narrativen, poetischen und dramatischen Werken wurden emotionaler Ton und Spannung, phonologische und thematische Muster, Bild- und Reimstrukturen, Stil, Charakterisierung von Personen, Dominanz einzelner Charaktere, Fokalisierung, Episodenstruktur (narrative Struktur), Dialogstrukturen und geschlechtsspezifische Idiolekte untersucht.²²⁰

²¹⁸ Darstellungen der Entwicklung der statistischen Stiluntersuchung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bieten Bailey (1969) und Kenny (1982) 1-14. Ebenfalls sehr nützlich ist Holmes (1994); er listet Beispiele aus der Literatur auf, die die verschiedenen stilistischen Variablen für Autorschaftsstudien herangezogen haben, und versucht, die Nützlichkeit der Stilmerkmale in verschiedenen Fällen abzuschätzen. Einige neuere Beispiele für Autorschaftsuntersuchungen sind: Frautschi (1987); Horton (1991); Greenwood (1992); Lana (1992); Dixon (1993).

²¹⁹ Craik/Kaferly (1987); Frautschi (1989); McKinnon (1989) und Miall (1992).

²²⁰ Angesichts der Tatsache, daß computergestützte Untersuchungen in der Literaturwissenschaft immer noch stark isoliert sind, werde ich hier die erfolgreichsten Projekte in den erwähnten Gebieten auflisten. Bender (1979) und Bender/Briggum (1982) zeigen die Entwicklung eines "literary impressionism" in Joseph Conrads Prosa. Potter (1980) untersucht syntaktische Variation in den ersten Akten von 21 Theaterstücken, die zwischen 1893 und 1972 entstanden sind; sie kann so Epochenstile und generelle Trends in der dramatischen Literatur des 20. Jahrhunderts aufzeigen. Chisholm (1984) und (1987) zeigt den Unterschied zwischen literarischer Prosa, nichtliterarischer Prosa und Lyrik in streng alternierenden metrischen Schemata. In seinen früheren Arbeiten (1982) zeigt er, wie deutsche und englische Dichter traditionelle Formmodelle auf der phonologischen Ebene unterminieren bzw. kompensieren. In einer statistischen Untersuchung des unterschiedlichen Gebrauchs von Eigennamen in Lyrik und Prosa bestätigt Juillard (1990) Roman Jakobsons These von Metapher in Lyrik und Metonymie in Prosa als Hauptprinzipien der Textproduktion. Anderson/McMaster (1982) und (1986) versuchen, die Stimulation emotionaler Leserreaktionen in verschiedenen Kurzgeschichten und Gedichten nachzuvollziehen; die Basis für ihre Untersuchung bildet eine Liste der 1000 häufigsten englischen Inhaltswörter, die jedem Wort Punkte für seinen Gehalt an ‚Wertung‘, ‚Aktivität‘ und ‚Potential‘ gibt. Bratley/Fortier (1983) untersuchen André Gides *L'Immoraliste* auf Korrelationen zwischen Wörtern, die den thematischen Gruppen von Krankheit und Gesundheit angehören; daraus entwickeln sie die persönliche Mythologie des Protagonisten. In seinem Essay von 1989 beschreibt Fortier mehrere Projekte, die die Verteilung von Themen in Camus, Céline, Robbe-

3.1.3 Praktische Probleme

Herausforderung Nummer eins der computergestützten Literaturwissenschaft ist ihre Interdisziplinarität: sie involviert nicht nur Literaturwissenschaft und Linguistik, sondern auch Computerwissenschaft, Mathematik und Statistik. Literaturwissenschaftler,

Grillet, Beckett, Malraux und Gide untersuchen. Die Analyse der visionären Beschreibungen und der Motive von Gewalt und weiblicher Schönheit deckt zum Beispiel eine reaktionäre Struktur schon in Célines frühen Schriften auf, was eine einfachere und stringenter Erklärung seiner Biographie erlaubt. Léon/Marandin (1986) untersuchen die narrative Struktur und Dichte von Balzacs *Sarrasine* und finden, daß die quantitative Beschreibung Roland Barthes' Lektüre des Textes unterstützt. Der Unterschied zwischen der quantitativen Analyse und der Methode Barthes' ist, daß die Interpretation Barthes' implizit ist, wohingegen die aus der quantitativen gewonnene systematisch ist, d.h. jederzeit reproduziert werden und durch Anwendung auf andere Texte getestet werden kann. Meister (1995) unternimmt eine narrative Analyse von Goethes „Geschichte der Sängerin Antonelli“. Thury (1988) untersucht Euripides' Vokabular für Jugend und Alter und vergleicht den Gebrauch dieses Vokabulars in *Die flehenden Frauen* mit politischen Themen, die von anderen Kritikern hervorgehoben wurden. In einer hervorragenden Arbeit analysiert Ide (1982), (1987), (1989) Kombinationen und Dichte von Bildern in William Blakes *The Four Zoas*. Mit Hilfe von Fourieranalyse kann sie die wichtigsten rhythmischen Komponenten der semantischen Struktur des Werkes aufzeigen. Lancashire (1990) beschreibt eine ähnliche Methode um literarische *topoi* mit Hilfe des Computers zu identifizieren; er benützt Robert Frosts Sonett "Design" als Beispiel.

Butler (1979) untersucht alle einfach meßbaren Stilmerkmale von Sylvia Plaths Lyrik. Dinu (1970) und (1984) und Hubka (1985) sind Beispiele für die wenigen algebraischen Analysen von Literatur (zum Unterschied zwischen statistischen und algebraischen Untersuchungen vgl. 3.1.3.). Sie entwickeln mathematische Formeln, um Information über den Inhalt eines dramatischen Textes zu erhalten aus einfachen Personen-Szenen Matrizen; sie erreichen mit Sicherheit eines ihrer Ziele, nämlich den Leser zu überzeugen "of the complexity of this so-called simple problem" (Dinu (1984) 67).

Logan/Logan (1990) benützen Longacres grammatisches Analysesystem und finden, daß Chaucer in den *Canterbury Tales* tatsächlich die einzelnen Pilger-Erzähler in ihrer Satzbildung unterschieden hat. Frautschi (1972) kontrastiert in Abbé Prévost's *Manon Lescaut* zwei narrative Achsen, "axe présent" und "axe rétrospectif" in Hinsicht auf Wortwahl und Verwendungsmuster. Kreye (1986) analysiert Dialoge und syntaktische Strukturen in Kleists "Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg". Irizarry (1992) bestätigt nicht-quantitative Untersuchungen von geschlechtsspezifischen Stilmerkmalen anhand eines Vergleichs von Essays von Octavio Paz und Rosario Castellanos in Hinsicht auf bestimmte Parameter, die mit Mitleid, Nachgeben, hypothetischem Sprechen, Verpflichtung, Bestimmtheit und Konsistenz assoziiert werden können.

Frey (1975) gibt der Methode eine interessante Wendung, indem er statt mit dem bloßen Vorhandensein stilistischer Elemente in einem Text zunächst mit dem Effekt verschiedener Stilelemente auf eine Gruppe von Lesern arbeitet und dann versucht, diese empirisch festgestellten Effekte zu einer Theorie zusammenzufassen, die die Wirkung von Stilelementen in Texten vorhersagen könnte. Eine solche Theorie ist sicher denkbar, basiert jedoch auf vielen bis jetzt noch nicht hinreichend erforschten Variablen.

Eine erfolgversprechende, jedoch einige Programmiererfahrung voraussetzende Forschungsrichtung sind Neural Networks, die zum Beispiel für Autorschaftsbestimmungen (Kjell (1994) und Matthews/Merriam (1993) mit einer guten Einführung), für das Verständnis der Vernetzung semantischer Felder und Metaphernforschung (Koch (1989), (1991) und (1992)) herangezogen worden sind.

In der Thomas Bernhard Forschung ist mir nur eine Arbeit bekannt, die rudimentären Gebrauch von quantitativen Methoden macht: Winkler (1989) 54-58 wertet Szenenzahl, Aufteilung der Szenen zwischen Warten und Fest, und Aufteilung der Charaktere zwischen Männern, Frauen und Kindern aus.

die literarische Fragestellungen mit Hilfe von Computern lösen wollen, müssen entweder lernen, mit einer Anzahl verschiedener Computerprogramme und statistischer Methoden zurecht zu kommen, oder lernen, ihre eigenen Programme zu schreiben, oder aber Spezialisten in den anderen Gebieten finden, die an literaturwissenschaftlichen Projekten interessiert sind. Dann stellt sich das Problem der Kommunikation zwischen Spezialisten aus völlig verschiedenen Disziplinen. Roberto Busa, einer der Pioniere auf dem Gebiet der computergestützten Literaturwissenschaft, beschrieb die Lage bei einem Kolloquium in Tübingen folgendermaßen:

In the 1950s newspapers were contrasting the rude and crude technology to the gentle and frail humanity: as if the machine could endanger human thinking. Today specialization leads to a subtler and deeper problem, that of the incommunicability between disciplines, a kind of entropy and decadence of the culture.²²¹

Ferner entwickelt sich die Computertechnologie so schnell, daß jede Arbeit innerhalb weniger Jahre veraltet ist — und Literaturwissenschaftler sind nicht gewöhnt, Bücher und Artikel mit einem "Verfallsdatum" auf dem Deckel zu lesen und zu produzieren.

Ein weiteres Problem sind ‚Input‘ und ‚Output‘: Dateneingabe mit bisher unzuverlässigen OCR (Optical Character Recognition) Systemen²²², und dann die Auswertung der vom Computer generierten Daten. Wenn der Computer dazu benützt wird, lange Texte zu verarbeiten und verschiedene Arten von Analysen durchzuführen, produziert er auch große Mengen von Daten. Die erste Reaktion ist normalerweise, die Datenmenge in eine ebenso große Papierflut zu verwandeln, aber das ändert natürlich nichts Wesentliches. Potter widmet dem Problem des elektronischen Outputs einen ganzen Artikel.

The knottiest problem at the core of my own research concerns what to do with all of the output. . . . So far I have not devised a method for arriving at and reporting the mid- and close-range discoveries that are currently buried, waiting to be made, in the mounds of output. . . . The fundamental problem for the literary critic turned computer text analyst, like the fundamental problem for research scientists in general, remains the wealth of gathered data that goes unreported. The embarrassment of riches is both psychologically frustrating and methodologically confusing, especially for the literary critic who is not trained in taxonomical methods of classification.²²³

²²¹ Busa (1992) 70.

²²² Dazu z.B. Ott (1976).

²²³ Potter (1988) 95-96; ebenso Irizarry (1988) und Beatie (1979). Miles (1971) 24 deutet an,

Eine Reihe weiterer Artikel beschäftigt sich mit diesem Problem; zwei davon seien erwähnt, weil ihre Titel das Problem humoristisch ausdrücken: Burrows (1990): "Not Unless You Ask Nicely: The Interpretive Nexus Between Analysis and Information" und Brunet (1984): "On a compté trois millions de mots chez Zola. Et alors?".

Zur Interpretation der Daten werden meist statistische Methoden herangezogen. Der Vorteil statistischer Methoden besteht darin, daß sie Regelmäßigkeiten und Beziehungen aufdecken können, die weder mit bloßem Auge noch mit algebraischen Methoden festgestellt werden können:

Während die algebraischen Verfahren vor allem die kategorischen und manifesten Eigenschaften erfassen, können mit Hilfe quantitativer (statistischer) Verfahren auch I a t e n t e, gleichsam unter der Textoberfläche liegende T e n d e n z e n erfaßt werden."²²⁴

Allerdings muß, wenn eine statistische Analyse durchgeführt wird, ein Wahrscheinlichkeitsmodell herangezogen werden. Das widerspricht in gewisser Weise der Hoffnung vieler Geisteswissenschaftler, einen 'objektiveren' Zugang zu ihren Wissenschaften gefunden zu haben. Thomsons Artikel "How to Read Articles which Depend on Statistics" beschreibt den Fall einer mit dem Computer durchgeführten Autorschaftsstudie, die die Ergebnisse einer früheren Untersuchung desselben Texts — durchgeführt ebenfalls mit Hilfe statistischer Methoden — widerlegt. Obwohl beide Untersuchungen sich auf "indisputable numeric facts" berufen, mußten beide Forscher auf so viele Prämissen zurückgreifen und so viele subjektive Entscheidungen fällen, daß sie schließlich zu entgegengesetzten Ergebnissen kamen.²²⁵ Geisteswissenschaftler sind sich oft nicht bewußt, daß statistische Berechnungen keine Sicherheit geben, sondern bestimmte Umstände modellieren, die mit den Umständen im untersuchten Datenset verglichen werden müssen, um eine Vorhersage hinsichtlich der Wahrscheinlichkeit bestimmter Ereignisse zu erlauben. In vielen Arbeiten werden daher zuerst verschiedene statistische Auswertungsmodelle getestet, bevor eines ausgewählt wird.²²⁶ Mittlerweile sind gute statistische Softwarepakete für PCs billig zu kaufen, es wird daher immer einfacher, literaturwissenschaftliche Daten statistisch auszuwerten. Das ist ein Vorteil allerdings nur dann, wenn sich auch das Verständnis statistischer Verfahrensweisen verbessert — unter den Forschern genauso wie unter

daß das Problem auch in traditioneller stilistischer Analyse existiert. Lana (1992) 18 Fußnote 14 und Benzécri lösen das Problem, indem sie insistieren, daß die Ergebnisse statistischer Analyse mit Worten konzis beschrieben werden müssen.

²²⁴ Grotjahn (1979) 73; Hervorhebung original.

²²⁵ Thomson (1989).

²²⁶ Z.B. Phillips (1985) 67-88, Wickmann (1980), Horton (1991), Ide (1989).

den Kollegen, die deren Arbeiten lesen und bewerten sollen.

Ein weiteres mögliches Problem ist, daß bei der statistischen Auswertung literarischer Texte der Text als eine homogene Population stochastisch verteilter linguistischer Elemente behandelt wird. Das stimmt überein mit der Ansicht der meisten Linguisten, widerspricht aber der (oft implizierten) Annahme der meisten Literaturwissenschaftler, daß literarische Texte sorgfältig zusammengestellte Strukturen sind, in denen jedes Element und sein Platz in der Gesamtstruktur geplant und signifikant sind. Fortier schreibt:

Remember that a structure is not a population. Remember too, that if you define a text as a structure, you are not advancing human knowledge by using a computer to prove your axiom, by measuring the extent to which the distribution of features in your text varies from random distribution.²²⁷

Andererseits sind weder die Häufigkeiten noch die Verteilung textueller Elemente völlig von der Absicht des Autors gesteuert:

Ein Text ist das Produkt eines komplexen Entscheidungsprozesses über die Auswahl und Anordnung des sprachlichen Materials. Die Entscheidungen des Textproduzenten — und damit auch die daraus resultierende spezifische Textstruktur — sind sowohl vom jeweiligen Sprachsystem als auch von einer Vielzahl weiterer Faktoren abhängig, die global als pragmatische Faktoren bezeichnet werden können. L. DOLEŽEL unterscheidet zwei Hauptgruppen von pragmatischen Faktoren: die subjektiven und die objektiven pragmatischen Faktoren. Zu den subjektiven pragmatischen Faktoren rechnet er die psycho-linguistischen Eigenschaften des Textproduzenten, wie Niveau der Sprachbeherrschung, verbale Präferenzen, mentaler Typ, ständiger und momentaner psychischer Zustand usw.

Zu den objektiven pragmatischen Faktoren zählt DOLEŽEL die auf den Textproduzenten einwirkenden Faktoren, wie Funktion des Textes, Genre, Übertragungskanal (schriftlich/mündlich), poetischer Kanon usw.²²⁸

Um den subjektiven Stil eines Autors oder seine Gestaltungsabsicht in einem Werk unterscheiden zu können, müßte man sich eigentlich auf extensive statistische Untersuchungen des Sprachsystems, der Sprache der Zeit und der von Doležel genannten "objektiven pragmatischen Faktoren" berufen können. Diese Untersuchun-

²²⁷ Fortier (1985) 41.

²²⁸ Grotjahn (1979) 75-76. Die Tatsache, daß nur Stichproben ausgewertet werden konnten, verschärfte dieses Problem. Die neueren PCs können aber für die meisten Projekte den ganzen Text bewältigen.

gen sind leider noch kaum vorhanden.²²⁹ Allerdings weisen Bratley und Fortier überzeugend darauf hin, daß dies vor allem für die Analyse von Romanen nicht von so großer Bedeutung ist wie möglicherweise für die Analyse von Werken aus anderen Genres:

Despite this, there is reason for optimism. Novels, historically speaking, were developed as mass entertainment, a function which they still have today, although they are to a certain extent replaced by movies and television. They therefore do not have — indeed must not have — the tightly organized verbal patterns and subtle construction which one expects in poetry. Stylistic effects in novels tend to be gross — so that a momentary distraction or an interruption in reading does not destroy or mitigate the aesthetic impression being created. To detect crude patterns, crude statistical methods may well be adequate, and indeed our experiments bear this out.²³⁰

3.1.4 Theoretische Fragen

Wenn Computer für literaturwissenschaftliche Zwecke eingesetzt werden, spitzt sich ein Problem zu, das auch in der traditionellen Literaturwissenschaft nicht unbeachtet bleiben kann: die Frage nach dem "Rohmaterial" für die Literaturanalyse. In der traditionellen Literaturwissenschaft wird meist ohne Frage der Text, so wie er in einem bestimmten Buch, in einer Zeitschrift etc. abgedruckt ist, analysiert. Es gibt allerdings auch Fälle, wo das nicht zutrifft. In narratologischer Analyse zum Beispiel muß die ‚Tiefenstruktur‘ der Ereignisse, Handlungsträger etc. abstrahiert werden von der ‚Oberflächenstruktur‘ des Textes.²³¹ Wenn ein literarisches Werk mit Hilfe des Computers analysiert werden soll, muß der Text zunächst in eine für den Computer lesbare Form: eine Abfolge elektronischer Signale, übersetzt werden.

Text-based computing provides us with electronic rather than with physical texts, and this shift from ink to electronic code—what Jean Baudrillard calls the shift from the "tactile" to the "digital"—produces an information technology that combines fixity and flexibility, order and accessibility—but at a cost. Since electronic text processing is a matter of manipulating computer-manipulated codes, all texts that the reader-writer encounters on the screen are virtual

²²⁹ Für deutsche literarische Prosa gibt es einige Werte in Helmut Meiers *Deutsche Sprachstatistik* (1967).

²³⁰ Bratley/Fortier (1983) 25.

²³¹ Der Übergang von der Oberflächenstruktur zur Tiefenstruktur ist eines der heikelsten Probleme der Narratologie. Vgl. z.B. Barthes (1985) 186-187, Ronen (1990) 827 und Rimmon-Kenan (1983) 14 und 27-28.

texts. . . . All texts the reader and the writer encounter on a computer screen exist as versions created specifically for them while an electronic primary version resides in the computer's memory. One therefore works on an electronic copy until both versions converge when one commands the computer to "save" one's own version of the text by placing it in memory. At this point the text on screen and in the computer's memory briefly coincide, but the reader always encounters a virtual image of the stored text and not the original version itself; in fact, in descriptions of electronic word processing, such terms and such distinctions do not make much sense.²³²

Anstatt mit einem physisch vorhandenen arbeitet man also mit einem virtuellen Text, und dessen wichtigste Charakteristikum ist seine Manipulierbarkeit. Der elektronisch gespeicherte Text kann nicht nur umformatiert werden oder in Segmente beliebiger Länge unterteilt, sondern für unterschiedliche Arten von Analyse in unterschiedlicher Weise annotiert, transkribiert, umsortiert usw. Für phonetische Analyse muß der Text

²³² Landow (1992) 19.

Es sei hier auf eine neuere Entwicklung im Bereich von Computern und Literatur hingewiesen, in der sich die angesprochenen theoretischen Probleme weiter verschärfen. Vor allem im Unterricht und in der historisch orientierten Literaturwissenschaft findet *Hypertext* immer weitere Verbreitung. Das Wort *Hypertext* wurde 1965 geprägt und bezeichnet ein System von elektronisch verbundenen Texten. Verschiedene Hypertext Systeme sind seit 1980 installiert worden. Sie sehen nicht-lineares Schreiben vor, "which allows authors or groups of authors to link information together, create paths through a body of related material, annotate existing texts, and create notes that direct readers to either bibliographic data or the body of the referenced text." (Yankelovich et al. (1988) zitiert nach Sutherland (1990)). Hypertext Systeme bestehen aus "Nodes" und "Links": ein Node ist eine Informationseinheit, variabel in Umfang, Inhalt und sogar Medium; und ein Link ist die elektronische Verbindung zwischen den Nodes. Hypertext Systeme geben die traditionellen Grenzen zwischen einzelnen Büchern als Objekten auf und vereinigen sie in ein potentiell unendliches Gewebe von Information. Im World Wide Web, aber auch in den „Hilfe“ Menüs von Software wie *Word* oder *Excel* hat Hypertext inzwischen große Popularität erlangt. *Interlinear Text* steht zwischen der traditionellen Textauffassung als lineare Kette von Elementen und Hypertext Systemen: die vorbestimmte Ordnung der Elemente wird beibehalten, aber der Text kann als vieldimensionales Objekt repräsentiert werden. Die meisten der bisher veröffentlichten Hypertext Projekte können nicht als literaturwissenschaftlich angesehen werden. Einige Ausnahmen: *The In Memoriam Web*, *The Dickens Web*, *Perseus*, *Perforations* und *WOE*, alle von Eastgate Systems publiziert; und das unveröffentlichte *The Artist of Kouroo Project*. Hypertext wird euphorisch verwendet von Mediävisten, die mit einer Anzahl unterschiedlicher Textversionen aus verschiedenen Handschriften arbeiten. Bender/Briggum (1982) beschreiben — bevor Hypertext tatsächlich existierte — das Potential eines solchen Systems für das Studium neuerer Literatur: "I have argued elsewhere that his texts are properly considered 'unstable'. The author's intention shifts from time to time and there is no 'final' intention to be captured in a single edited text; rather, shifting intentions are tangled in varying versions. We must imagine Conrad's works not only with a 'horizontal' dimension as a string of words from beginning to end of each text, but also with a 'vertical' dimension of variability as so many stacked arrays which vary from audience to audience, time to time, and from serialized to book format. We hope that data-base management will ultimately make it possible for us to represent Conrad's works better in electronic storage than is possible in printed editions." (59)

zum Beispiel in einem phonetischen Alphabet wiedergegeben werden. Um Segmente vergleichen zu können, müssen diese annotiert werden in einer Weise, die für die jeweils benützte Software erkennbar ist. Wenn grammatische, morphologische etc. Kategorien untersucht werden sollen, muß man entsprechende "Tags" anbringen. Wenn man Lemmata oder thematische Wortgruppen zählen möchte, muß die Konkordanz oder der Index modifiziert werden. Das heißt, man arbeitet plötzlich nicht mehr mit dem einen gedruckten Text, sondern mit vielfältigen Derivaten von diesem Text. In quantitativer Analyse und in interlinearen Textsystemen werden Texte zerlegt in Ketten gleicher oder ähnlicher Elemente, zwischen denen der Computer "observable formal patterns" erkennt.²³³ Diese formalen Muster werden dann oft isoliert von ihrem Kontext und in Listen, Tabellen oder Graphiken kompiliert. Es wurden Versuche gemacht, alle Aspekte eines Textes zusammenzutragen, so daß der Text aus der Universal-Liste wieder rekonstruiert werden könnte, aber es ist klar, daß selbst eine Liste, die alle Informationen über den Text enthält, grundsätzlich verschieden ist vom ursprünglichen Text.²³⁴ Außerdem darf nicht vergessen werden, daß in die Umformulierungen des Textes meistens auch Interpretationen eingehen – ein extremes Beispiel dafür sind Annotationen. Analyse und Interpretation können also auch in computergestützten Projekten nicht völlig getrennt werden.

Die theoretischen Implikationen und Kompatibilitäten mit verschiedenen literaturtheoretischen Positionen sind in Abbildung 9 angedeutet. Abbildung 10 zeigt am Beispiel meiner Analyse des *Untergeher*, wie die quantitative und statistische Analyse sich schrittweise immer weiter vom ursprünglichen Text entfernt.

²³³ Fish (1980) 85; Lusignan 1985.

²³⁴ Nadarejšvili/Orlov (1982).

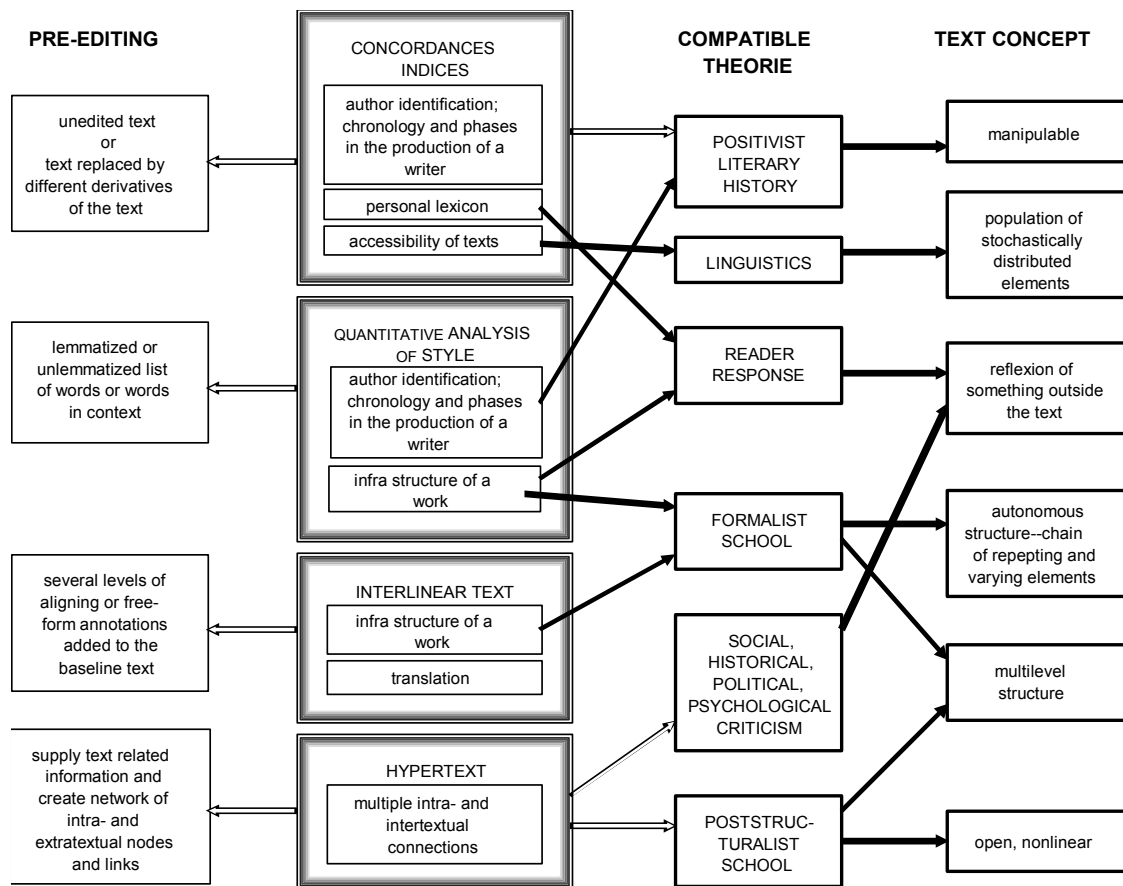


Abbildung 9

Theoretische Implikationen und Kompatibilität mit literaturwissenschaftlichen Theorien von Text in verschiedenen Formaten.

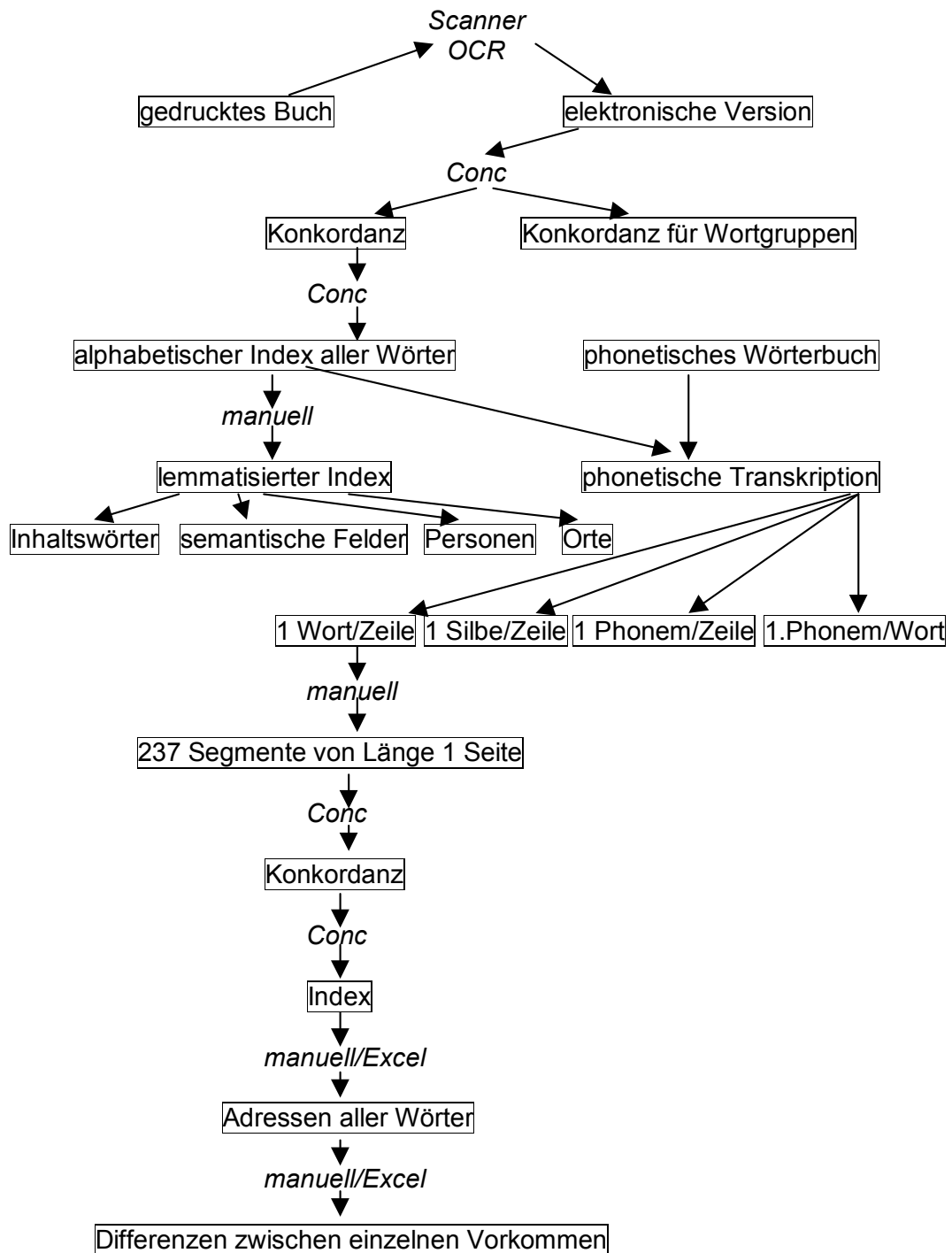


Abbildung 10

Beispiel meiner Analyse des *Untergeher*: die Analyse entfernt sich immer weiter vom ursprünglichen Text und arbeitet stattdessen mit einer theoretisch unbegrenzten Anzahl von Derivaten.

3.1.5 Literaturwissenschaft

Computer wecken die Hoffnung auf eine 'objektive' Literaturwissenschaft, aber wie in 3.1.3 schon angedeutet, läßt sich dieses Versprechen nicht immer einhalten. Immerhin kann die Hinwendung zu quantitativen Methoden der Literaturwissenschaft in verschiedener Hinsicht nützen. Selbst wenn man Computer nur zur Textverarbeitung benützt, ist man konfrontiert mit dem Bedürfnis des Computers nach "rigidly systematic coherence and consistency of everything"²³⁵. Intuition und kühne Gedankensprünge müssen aus gewissen Aspekten der Arbeit herausgehalten werden. Die Literaturwissenschaft hat diesem Ruf nach Disziplin lange widerstanden — Literaturwissenschaftler bestehen darauf, daß der Einzigartigkeit der Phänomene und Texte, die sie untersuchen, nur die 'Kunst' intuitiver Interpretation gerecht werden kann. Finke widerlegt im ersten Kapitel seines Buches über eine empirische Theorie der Literaturwissenschaft diese Ansicht. Es gibt tatsächlich keinen Grund, warum der Forschungsgegenstand Literatur mit dem Untersuchungsprinzip Wissenschaft in Konflikt stehen sollte. Künstlerische Objekte sind einer wissenschaftlichen Untersuchung genauso zugänglich wie natürliche Objekte.

Literatur, als Gegenstandsbereich, ‚erfordert‘ gar nichts. *Wir interessieren uns für bestimmte Aspekte oder wir tun es nicht.* Etwas wird uns zum Problem, wir verstehen es nicht, wir möchten eine Lösung haben: Dies ist der Ansatzpunkt von jeder wissenschaftlichen, auch jeder literaturwissenschaftlichen Tätigkeit.²³⁶

Die Verwendung empirischer Verfahrensweisen entspringt nicht einer grundsätzlichen Ablehnung hermeneutischer Verfahrensweisen, sondern der Tatsache, daß die Ergebnisse hermeneutischer Analysen in gewissen Fällen unbefriedigend sind.²³⁷ In den meisten Fällen zeitigt eine Kombination empirischer und hermeneutischer Vorgehensweisen die besten Ergebnisse. Wolff/Groeben fassen die "Ziel-Kriterien" einer empirischen Literaturwissenschaft folgendermaßen zusammen:

die intersubjektive Geltungsprüfung wird in empirischen Wissenschaften durch die theoriegeleitete, aber möglichst theoriefreie Beobachtung mit Hilfe objektiver, reliabler und valider Verfahren realisiert.²³⁸

Wenn Computer und quantitative Analyse für die Literaturwissenschaft genutzt wer-

²³⁵ Busa (1992) 72.

²³⁶ Finke (1982) 11. Hervorhebungen original.

²³⁷ Wie z.B. Baßler (1994) 6 und 193-194 feststellt für die ‚unverständliche‘ Kurzprosa der emphatischen Moderne.

²³⁸ Wolff/Groeben (1981) 33.

den sollen, müssen die Kriterien und Methoden, die in anderen Wissenschaften entwickelt worden sind, aufgegriffen und für literaturwissenschaftliche Zwecke angepaßt werden. Altmann umschreibt die Kriterien für eine Textwissenschaft, indem er vier Arten von Hypothesen unterscheidet:

(i) *Ratereien*, die weder durch die Empirie bestätigt noch aus einer Theorie abgeleitet werden können. (ii) *Empirische Hypothesen* oder *empirische Generalisierungen* oder *induktive Hypothesen*, die durch Verallgemeinerung von Beobachtungen entstehen, durch die Empirie recht gut bestätigt sind und als isolierte, nicht systematisierte Aussagen am Anfang jeder Forschung stehen . . . (iii) *Plausible Hypothesen*, oder *deduktive Hypothesen*, die zwar aus einer Theorie abgeleitet, jedoch noch nicht überprüft worden sind. Sie sollten aber grundsätzlich testabel sein. (iv) *Bestätigte Hypothesen*, die sowohl theoretisch begründet als auch durch die Empirie gestützt sind, d.h. abgeleitete und überprüfte Hypothesen. Wenn sie allgemein genug und in ein System eingebettet sind, dann nennt man sie *Gesetze*. Gesetze sind gerade diejenigen Hypothesen, die man braucht, um von einer Theorie sprechen zu können. Der Weg zu ihnen ist mühsam, denn ohne Mathematik kann man sich ihre Ableitung kaum vorstellen, ohne Mess- und Zählmethoden kann man Texte nicht auswerten, und ohne die Statistik kann man keine Aussagen über den Bestätigungsgrad einer Hypothese treffen.²³⁹

Bis jetzt hat die Literaturwissenschaft die Verifikation von Ergebnissen vorheriger Forscher stark vernachlässigt, ebenso die Bestätigung von Hypothesen und die Überprüfung von Experimenten. Für die Entwicklung der Literaturwissenschaft ist der Preis für das Streben der einzelnen Forscher nach Originalität hoch: es wurde nie ein wissenschaftlicher Apparat akzeptierter Hilfsmittel und Methoden herausgearbeitet.

For decades, the scientific disciplines (including the social sciences) have been developing, modifying, and refining tests, measurements, rules, standards, and methods, while we in the humanities have managed to keep ourselves and our students untrained in the use of these generally useful tools. As a discipline, we have bought the "verbal-versus-quantitative" division of human brains and have, as a result, incapacitated ourselves for an entire range of possible understanding through our studied ignorance of basic intellectual skills and experimental methods.²⁴⁰

Diese Ideologie unserer Disziplin zieht nicht nur einen Mangel an Forschung in be-

²³⁹ Altmann (1988) 7.

²⁴⁰ Potter (1988) 92.

stimmter Richtung nach sich, sondern einen Mangel an Dokumentation in der Forschung, die getan wird — was eine Überprüfung natürlich von vornherein ausschließt. Die meisten theoretischen Artikel über den wissenschaftlichen Aspekt der Literaturwissenschaft sind sich darin einig, daß wir ohne Reproduktion von Experimenten und Überprüfung von Forschungsergebnissen nie über das Stadium der Formulierung von Hypothesen hinauskommen werden. Ich zitiere noch einmal Altmann:

Da bisher in allen Erfahrungswissenschaften dieser Weg gegangen worden ist — und die Wissenschaftstheorie spiegelt ihn wider — ist nicht ersichtlich, warum es gerade in der Textlinguistik oder der Linguistik anders sein soll.²⁴¹

Dasselbe gilt natürlich für die Literaturwissenschaft. Das soll nicht heißen, daß Interpretation und Entschlüsseln von Bedeutungen nicht auch weiterhin der eigentliche Impetus der Literaturwissenschaft sind, und daß dieser Schritt nicht auch in Zukunft der Hermeneutik vorbehalten bleibt. Computer und empirische Methoden produzieren „effectively nothing but a more or less sophisticated re-formulation of the original data input“.²⁴² Immerhin könnte die Transformation des ursprünglichen Textes die Interpretation erleichtern, bereichern und sicher disziplinierter machen. Ein Problem, das dabei entsteht, ist die Quantität:

Andererseits aber bedingt der dadurch gegebene Verfahrensaufwand in der Regel eine Eingrenzung der Fragestellung auf einen ganz bestimmten Aspekt: ein instrumentalisiertes Verfahren . . . erlaubt kontrollierbare Beobachtungen nur im Rahmen der singulären Fragestellung, die seiner Konstruktion zugrunde liegt, und die Entwicklung komplexer Fragestellungen gelangt relativ schnell an Grenzen der Forschungsökonomie und -organisation. Empirische Methoden heben eben immer nur bestimmte Merkmalsräume am thematischen Gegenstand ab, während die hermeneutische Methodik (mit vergleichsweise geringerem Arbeitsaufwand) möglichst alle thematisierbaren Gegenstandscharakteristika zu "analysieren" versucht. Für den hermeneutischen Literaturwissenschaftler treten an dieser Stelle *Ökonomie- und Validitätsprobleme* auf: der hermeneutische Interpret agiert aus einer Tradition der differenzierten und vielschichtigen Gegenstandsannäherung; hermeneutische Interpretationen enthalten normalerweise ganze Bündel von Hypothesen auf engstem Raum, deren Empirisierung von Fall zu Fall nur über ein ausge-

²⁴¹ Altmann (1988) 8.

²⁴² Meister (1995) 269. Andererseits gehen in die Umformulierung immer auch Interpretationen ein – ein extremer Fall sind Annotationen. Analyse und Interpretation können also auch in computergestützten Projekten nicht völlig getrennt werden.

dehntes, zeitraubendes und personalintensives Forschungsprogramm abzuleisten wäre. Bei der Konfrontation mit Verfahren, die nur einen ganz bestimmten, eng begrenzten Aspekt der Textkonkretisation erfassen — diesen allerdings objektiv — stellt sich dann für Vertreter des hermeneutischen Erkenntnishabitus sehr schnell das (Wert-)Gefühl des "Banalen" oder "Reduktionistischen" ein, ohne daß der Aspekt der dadurch erreichbaren Objektivität gleichzeitig die entsprechende Würdigung fände. Der hermeneutische Interpret wird deshalb naturgemäß dazu neigen, instrumentalisierte Verfahren als "invalide" (im Sinne der empirischen Terminologie) zu empfinden, da sie nur teilweise das erfassen, was (seiner Meinung nach) erfaßt werden soll.²⁴³

Das Potential der Verwendung von Computern und empirischen Forschungsmethoden für die Geisteswissenschaften wird ausgerechnet von einem völligen Außenseiter erkannt: der Präsident der amerikanischen National Academy of Engineering glaubt, "information technology will have greater influence on scholarship in the humanities during the next two decades than on science and engineering", und "When technology changes enough, it doesn't just change how we do things, but what we do. That's what's difficult to think about."²⁴⁴

3.2 Fuzzy Models

Doch ist Klage darüber, daß die Geisteswissenschaften — speziell die Literaturwissenschaft — die in den Naturwissenschaften ausgearbeiteten geregelten Methoden einfach ignorieren und statt dessen festhalten an willkürlichen und subjektiven Vorgehensweisen, nur die eine Seite der Medaille. Tatsächlich waren immer wieder Forscher fasziniert von den unabsehbaren Möglichkeiten, die sich für die Geisteswissenschaften auftun, wenn sie sich die quantitativen Methoden der Naturwissenschaften zunutze machen. Die Versuchung wächst mit der so rapide sich steigernden Zugänglichkeit von Mikrocomputern, Scannern, benutzerfreundlicher Software usw. Zadeh beschreibt diesen Trend:

The advent of the computer age has stimulated a rapid expansion in the use of quantitative techniques for the analysis of economic, urban, social, biological, and other types of systems in which it is the animate rather than the inanimate behavior of system constituents that plays a dominant role. At

²⁴³ Wolff/Groeben (1981) 40.

²⁴⁴ Wm. A. Wulf (1997) 110.

present, most of the techniques employed for the analysis of *humanistic*, i.e., human-centered, systems are adaptations of the methods that have been developed over a long period of time for dealing with *mechanistic* systems, i.e., physical systems governed by the laws of mechanics, electromagnetism, and thermodynamics. The remarkable successes of these methods in unraveling the secrets of nature and enabling us to build better and better machines have inspired a widely held belief that the same or similar techniques can be applied with comparable effectiveness to the analysis of humanistic systems.²⁴⁵

Leider ist die Übertragung der Methoden der 'harten' Wissenschaften auf die Geisteswissenschaften in vieler Hinsicht problematisch, was nicht zuletzt aus den oft wenig überzeugenden oder relevanten Ergebnissen quantitativer Forschungen hervorgeht. Noch einmal Zadeh:

Essentially, our contention is that the conventional quantitative techniques of system analysis are intrinsically unsuited for dealing with humanistic systems or, for that matter, any system whose complexity is comparable to that of humanistic systems. The basis for this contention rests on what might be called the *principle of incompatibility*. Stated informally, the essence of this principle is that as the complexity of a system increases, our ability to make precise and yet significant statements about its behavior diminishes until a threshold is reached beyond which precision and significance (or relevance) become almost mutually exclusive characteristics. It is in this sense that precise quantitative analyses of the behaviour of humanistic systems are not likely to have much relevance to the real-world societal, political, economic, and other types of problems which involve humans either as individuals or in groups.²⁴⁶

Auf diese "catch 22" Situation ist auch in der Literaturtheorie, vor allem in der Auseinandersetzung mit Stilistik und quantitativer Korpusanalyse, hingewiesen worden: Stanley Fish verurteilt die Stilanalyse deshalb, weil der Zusammenhang zwischen deren Feststellungen und der Interpretation dieser Feststellungen nur entweder arbiträr oder trivial sein kann.²⁴⁷ Ball beschreibt die Textanalyse als einen Kompromiß zwischen Genauigkeit und Relevanz:

Recall and precision are measures of retrieval effectiveness generally used in information retrieval studies, where precision is the proportion of retrieved

²⁴⁵ Zadeh (1992) 45.

²⁴⁶ Zadeh (1992) 45.

²⁴⁷ Fish (1980) 71-72.

material that is relevant, and recall is the proportion of relevant information that was retrieved.

Dabei zeichnet sich die traditionelle Textanalyse durch "perfect recall but no precision" aus, wohingegen für quantitative Stilanalysen oft gilt: "we find exactly what we said we were looking for, and no more".²⁴⁸

Angesichts dieses 'Inkompatibilitätsprinzips' schlägt Zadeh ein Modell vor, das sich zur Analyse komplexer, mathematisch schlecht definierter Systeme an menschlichen Denkprozessen und der intuitiven Urteilsfähigkeit orientiert:

An alternative approach . . . is based on the premise that the key elements in human thinking are not numbers, but labels of fuzzy sets, that is, classes of objects in which the transition from membership to non-membership is gradual rather than abrupt. Indeed, the pervasiveness of fuzziness in human thought processes suggests that much of the logic behind human reasoning is not the traditional two-valued or even multivalued logic, but a logic with fuzzy truths, fuzzy connectives, and fuzzy rules of inference. . . .

Viewed in this perspective, the traditional techniques of system analysis are not well suited for dealing with humanistic systems because they fail to come to grips with the reality of the fuzziness of human thinking and behavior. Thus, to deal with such systems realistically, we need approaches which do not make a fetish of precision, rigor, and mathematical formalism, and which employ instead a methodological framework which is tolerant of imprecision and partial truths.²⁴⁹

Zadehs neue Methode eignet sich besonders zur Erkennung von Strukturen und Mustern in komplexen Systemen ('pattern recognition').

Bezdek definiert 'pattern recognition' als "the search for structure in data" und zitiert die Definition von Duda und Hart: 'pattern recognition' ist ein "field concerned with machine recognition of meaningful regularities in noisy or complex environments".²⁵⁰

Die Definition von Struktur als "meaningful regularities" weist der Hermeneutik einen zentralen Platz in dem neuen Grenzgebiet zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zu. 'Pattern recognition' vereinigt naturwissenschaftliches Vorgehen mit der Tradition der Geisteswissenschaften,

(to) admit many approaches, sometimes complementary, sometimes compe-

²⁴⁸ Ball (1994) 295-296.

²⁴⁹ Zadeh (1992) 45-46.

²⁵⁰ Duda/Hart (1973).

ting, to the approximate solution of a given problem.²⁵¹

Trotz der extensiven Literatur über Fuzzy Sets, ist die einzige Referenz, die ich in der literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur gefunden habe, im letzten Satz eines Aufsatzes von Dieter Wickmann (Aachen) im ALLC Bulletin von 1980 in Form eines Hinweises auf Fuzzy Sets Theorie als eine Methode, die vielleicht verwendet werden könnte für die Abschätzung der Zuverlässigkeit der mit Clusteranalyse erzielten Strukturierung des Vokabulars eines Textes.²⁵² In der Linguistik benützt Rieger Fuzzy Sets Theorie für ein generatives Modell der strukturellen Semantik.²⁵³ Eine Umfrage auf H-CLC, wo sicher die wahrscheinlichsten Kandidaten für empirische literaturwissenschaftliche Projekte versammelt sind, ergab ebenfalls nichts über einen vagen Hinweis hinaus.

3.3 Clusteranalyse

Jorge Luis Borges zitiert in *Otras Inquisitiones* eine alte chinesische Enzyklopädie:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en ésta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.²⁵⁴

Menschliches Denken und Sprechen wäre nicht möglich ohne die Fähigkeit, Dinge, Gedanken etc. zu unterteilen, klassifizieren und strukturieren. Allerdings gibt es immer verschiedene Möglichkeiten von Klassifikation oder Strukturierung. Worauf es in der Wissenschaft ankommt, ist, Klassifikationsmethoden zu finden, die Unterschiede und Ähnlichkeiten hinsichtlich ausgewählter Kriterien am besten widerspiegeln. In der Literaturwissenschaft wurden meist Klassifikationsmethoden benützt, die sich in den Natur- und Sozialwissenschaften oder in der Linguistik schon bewährt haben, vor allem Clusteranalyse, Korrespondenzanalyse, Faktoranalyse und Multidimensional Scaling. Für die Untersuchung des *Untergeher* habe ich mich – wie unten dargelegt

²⁵¹ Bezdek (1992) 6. Dabei muß Fuzzy Sets Theorie von Wahrscheinlichkeitstheorie unterschieden werden; vgl. Pedrycz (1990) 123.

²⁵² Wickmann (1980) 159.

²⁵³ Rieger (1979).

²⁵⁴ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (1937-1952). Buenos Aires: Sur, o.J. Idee für das Zitat aus Aldenderfer/Blashfield (1984) 7.

hauptsächlich aufgrund der Durchschaubarkeit der dafür notwendigen Mathematik – für Clusteranalyse entschieden.

3.3.1 Geschichte und Überblick

Clusteranalyse bezeichnet eine Vielzahl mathematischer Methoden, die dazu geeignet sind, eine Gruppe von Objekten in möglichst homogene Untergruppen einzuteilen. Aldenderfer und Blashfield geben eine allgemeine Definition:

"Cluster analysis" is a generic name for a wide variety of procedures that can be used to create a classification. These procedures empirically form "clusters" or groups of highly similar entities. More specifically, a clustering method is a multivariate statistical procedure that starts with a data set containing information about a sample of entities and attempts to reorganize these entities into relatively homogeneous groups.²⁵⁵

Clusteranalyse ist bekannt seit dem Beginn dieses Jahrhunderts. Sie wurde populär mit dem Erscheinen des Buches *Principles of Numerical Taxonomy* der beiden Biologen Robert Sokal und Peter Sneath 1963. Vor allem die Tatsache, daß Computer so leicht zugänglich wurden, hat die Verbreitung der Methode — auch in der Linguistik und Literaturwissenschaft — gefördert.

Was Clusteranalyse gegenüber anderen multivariaten Methoden auszeichnet, ist, daß sie nicht auf komplizierten mathematischen Herleitungen basiert, sondern auf einer algorithmischen Sequenz von Einzelschritten. Dies hat zwei Vorteile. Erstens sind die einzelnen Schritte auch Nicht-Mathematikern leicht verständlich. In den Worten von Romesburg:

Cluster analysis is the most basic method for estimating similarities. . . . Cluster analysis is easily communicated. Its aims are directly and simply stated. Its language is ordinary arithmetic. And it is easily learned. It is one quantitative method anyone can do, and do well.²⁵⁶

Zweitens erlaubt jeder der Einzelschritte, zwischen einer Anzahl alternativer Rahmenbedingungen zu wählen. Dadurch erhält die Methode eine Flexibilität, die ihre Anwendung in den unterschiedlichsten Bereichen ermöglicht.

Die Flexibilität der Rahmenbedingungen hat allerdings auch Nachteile: auf jeder Ebene gibt es verschiedene Möglichkeiten, die mathematisch gesehen gleichberech-

²⁵⁵ Aldenderfer/Blashfield (1984) 7; ähnlich Greenacre (1984) 197.

²⁵⁶ Romesburg (1984) 7.

tigt sind. Nur sehr selten ist es möglich, vorauszusagen, welche der verschiedenen Optionen für die untersuchten Daten vorteilhafter sein wird, und die verschiedenen Clustermethoden produzieren tatsächlich verschiedene Lösungen für dasselbe Datenset. Daher bleibt schließlich nur eine lange Serie von ‚trial-and-error‘ Durchläufen übrig, eine Reihe von mehr oder weniger ‚blinden‘ oder intuitiv versuchten Kombinationen von Rahmenbedingungen. Um auf jeder Ebene die ‚richtige‘ Alternative wählen zu können, muß man also vorher wissen, was man sucht.

Given any finite data set X of objects, the problem of clustering in X is to assign object labels that identify natural subgroups in the set. Because the data are unlabeled, this problem is often called *unsupervised learning*, the word *learning* here referring to learning the correct labels for ‚good‘ subgroups. In turn, it should be clear that good subgroups implies that we have a question or problem in mind that finding subgroups of some kind will answer, help describe the process, etc. — that is, that we will know when we have good subgroups for the task at hand. . . . Because the technique of clustering is nonsupervised (i.e., we do not have any information on the class structures or the labeled samples of the classes), clustering algorithms attempt to partition X based on certain assumptions and/or criteria; consequently, algorithmic outputs may or may not produce useful and meaningful interpretations of structure in the data.²⁵⁷

Die Tatsache, daß die Daten nicht von vornherein bestimmte Gruppen bilden, impliziert ein weiteres Problem, vor dem auch Aldenderfer und Blashfield warnen: "The strategy of cluster analysis is structure-seeking although its operation is structure-imposing."²⁵⁸ Anhand eines einfachen Beispiels wird klar, daß dieses Problem unumgänglich ist: man versucht eine Familie $X=\{\text{Vater, Mutter, Tochter, Sohn}\}$ zu clustern. Je nach dem Kriterium, das angesetzt wird, um Cluster zu definieren, entstehen verschiedene Untergruppen: nach dem Alter geordnet: $M_1=\{\text{Mutter, Vater}\}$ und $M_2=\{\text{Tochter, Sohn}\}$; nach Geschlecht $M_1=\{\text{Mutter, Tochter}\}$ und $M_2=\{\text{Vater, Sohn}\}$; nach Alter und Geschlecht $M_1=\{\text{Vater}\}$, $M_2=\{\text{Mutter}\}$, $M_3=\{\text{Tochter}\}$, $M_4=\{\text{Sohn}\}$; nach Verwandtschaft $M_1=\{\text{Vater, Mutter, Tochter, Sohn}\}$. Jede Unterteilung der Wirklichkeit hat etwas Künstliches und zwingt ein vielfach strukturierbares System in eine einzige Struktur. Es scheint daher angebracht, die Idee der unscharfen Sets hier wieder aufzubringen:

the concept of fuzzy subsets offers special advantages over conventional clu-

²⁵⁷ Bezdek (1992) 12.

²⁵⁸ Aldenderfer/Blashfield (1984) 15-16.

stering by allowing algorithms to assign each object a partial or distributed membership to each of the c clusters.²⁵⁹

Dies hat sich für die Analyse des *Untergeher* als sehr nützlich erwiesen.

3.3.2 Mathematik und Methode

Im folgenden möchte ich die mathematischen Grundlagen der Clusteranalyse kurz darstellen. Ich werde mich jeweils auf die Alternativen konzentrieren, die ich für die Analyse des *Untergeher* benutzt habe.

Clusteranalyse ordnet nicht wirkliche Objekte, sondern Objekte in einem 'Daten-Raum'. Die zu ordnenden Objekte werden beschrieben als Datenreihen in Hinsicht auf die ausgewählten Eigenschaften, die es dann erlauben, Objekte mit ähnlichen Daten in einem Cluster zu sammeln.

Ich werde die Methode am Beispiel einer Statistik von zwei Todesursachen in sieben europäischen Ländern erläutern.²⁶⁰

Die Clusteranalyse beginnt mit einer Daten Matrix:

	Selbstmord	Verkehrsunfälle
Österreich	241	330
Frankreich	156	225
Deutschland	210	230
Schweiz	225	195
Spanien	40	136
Norwegen	104	138
Schottland	92	155

Abbildung 11

Daten Matrix als Ausgangspunkt für die Clusteranalyse.

In diesem Fall sind die Länder die Objekte, die Todesursachen die Attribute. Sowohl die Objekte als auch die Attribute sind hier zufällig ausgewählt, und es ist ganz offensichtlich unmöglich, aufgrund der Statistik über Autounfälle und Selbstmorde eine sinnvolle generelle Aussage hinsichtlich der betrachteten Länder zu machen. Dieses Problem ist symptomatisch für statistische Auswertungen. Was die Auswahl der Objekte betrifft, wird sie normalerweise geleitet durch das Forschungsinteresse: man weiß genau, für welche Länder man sich interessiert, und vergleicht dann eben

²⁵⁹ Bezdek (1992) 13.

²⁶⁰ Beispiel verkürzt aus Thioulouse (1993). Für die Erläuterung der Methode halte ich mich hauptsächlich an die Handbücher von Romesburg (1984) und Aldenderfer/Blashfield (1984).

diese. Andererseits ergäbe sich natürlich ein vollständigeres Bild, wenn man weitere Objekte heranzöge, wenn auch nur, um die Objekte, an denen man wirklich interessiert ist, in Perspektive zu setzen. Jedoch bedeutet jedes zusätzliche Objekt mehr Arbeit beim Datensammeln, mehr Rechenzeit für den Computer und meist weniger Übersichtlichkeit der Endergebnisse. Mit den Attributen ist es noch schwieriger. Da das Interesse meist den Objekten gilt, kann die Auswahl der Attribute oft nicht direkt aus dem Forschungsinteresse abgeleitet werden. Das Kriterium für die Auswahl von Attributen ist ihre Fähigkeit, die Objekte in Hinblick auf den intendierten Vergleich zu charakterisieren. Dabei gelten dieselben Einschränkungen wie bei den Objekten: der Aufwand des Datensammelns, die Rechenzeit und die Übersichtlichkeit. Außerdem wird die Auswahl der Attribute durch die Tatsache erschwert, daß für die meisten Objekte vollständige Listen möglicher Attribute nicht vorliegen.

Um die Objekte besser vergleichen zu können, sollten alle Attribute dieselben Dimensionen haben. Zum Beispiel ist es schwierig, Spanien und Österreich zu vergleichen, wenn für Spanien nur Daten über 176 Todesfälle vorliegen, für Österreich dagegen über mehr als doppelt so viele. Die Datenmatrix sollte daher standardisiert werden. Die meistverwendete Funktion dafür ist:

$$Z_{ij} = \frac{X_{ij} - \bar{X}_i}{S_i},$$

Formel 1

wobei

$$\bar{X}_i = \frac{\sum_{j=1}^t X_{ij}}{t}$$

Formel 2

und

$$S_i = \sqrt{\frac{\sum_{j=1}^t (X_{ij} - \bar{X}_i)^2}{t-1}}.$$

Formel 3

n ist die Anzahl der Attribute mit dem Index $l = 1, 2, \dots, n$; t ist die Anzahl der Objekte mit dem Index $j = 1, 2, \dots, t$. Der Wert jedes i ten Attributs und j ten Objekts in der ursprünglichen Datenmatrix wird geschrieben als X_{ij} . In der standardisierten Datenmatrix heißt der korrespondierende Wert Z_{ij} . S_i ist die Standardabweichung.²⁶¹ Die stan-

²⁶¹ Die Standardisierung ändert die Form der Kurve für die einzelnen Attribute nicht.

standardisierte Datenmatrix ist in Abbildung 12 dargestellt.

	Selbstmord	Verkehrsunfälle
Österreich	0.91005	1.74576
Frankreich	-0.0109	-0.0063
Deutschland	0.00747	0.00045
Schweiz	0.00514	-1.4
Spanien	-0.8222	-0.0482
Norwegen	0.00187	0.00057
Schottland	-0.0029	4.25

Abbildung 12

Standardisierte Datenmatrix für die Clusteranalyse.

Im zweiten Schritt wird die Ähnlichkeit zwischen jedem Paar von Objekten berechnet mit Hilfe des Euklidischen Abstandskoeffizienten.²⁶² Wie der Name impliziert, mißt er die Distanz zwischen zwei Objekten, die als Punkte in dem Koordinatensystem zwischen ihren Attributen angesehen werden. Für unser Beispiel ergibt sich Abbildung 13.

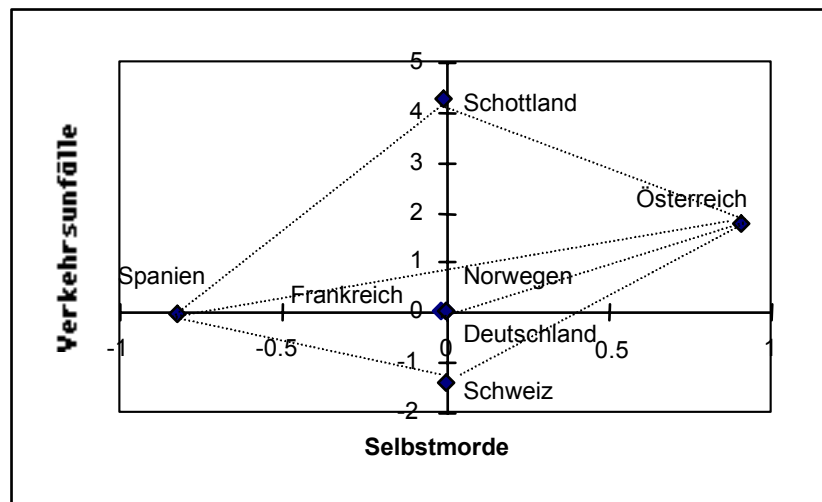


Abbildung 13

Geometrische Darstellung der Datenmatrix für das Todesursachenbeispiel.

Die Verbindungslinien zwischen den Ländern veranschaulichen die Abstände. Sie

²⁶² Wie gesagt gibt es für jeden Schritt eine Vielzahl von Alternativen. Romesburg (1984) 99-104 erläutert die Mathematik für fünf weitere Ähnlichkeitskoeffizienten. In literaturwissenschaftlichen Arbeiten wurde jedoch bisher die Euklidische Distanz bevorzugt (Greenwood (1992) 44).

können ausgerechnet werden mit Hilfe des Satzes von Pythagoras, wonach die Hypothense eines rechtwinkligen Dreiecks gleich der Wurzel aus der Summe der Quadrate der beiden Katheten ist. Für zwei beliebige Objekte j und k kann der Abstand mit folgender Gleichung berechnet werden:

$$e_{jk} = \sqrt{\sum_{i=1}^2 (X_{ij} - X_{ik})^2}$$

Formel 4

Wenn die betrachteten Objekte mehr als zwei Attribute haben, ist das Koordinatensystem (attribute space) nicht mehr nur zweidimensional, sondern n -dimensional und daher weniger anschaulich, aber die Gleichung kann leicht verallgemeinert werden:

$$e_{jk} = \sqrt{\sum_{i=1}^n (X_{ij} - X_{ik})^2}$$

Formel 5

Die Werte werden in eine Tabelle (resemblance matrix) eingetragen:

	Öster- reich	Frank- reich	Deutsch- land	Schwei- z	Spanie n	Norwe- gen	Schott- land
Österreich	0	0.3503	0.3478	0.5793	0.4414	0.3482	0.4718
Frankreich	0.3503	0	3.46E-03	0.2467	0.1438	2.57E-03	0.7533
Deutschland	0.3478	3.46E-03	0	0.2479	0.1471	9.91E-04	0.7521
Schweiz	0.5793	0.2467	0.2479	0	0.2805	0.2479	1
Spanien	0.4414	0.1438	0.1471	0.2805	0	0.1461	0.7744
Norwegen	0.3482	2.57E-03	9.91E-04	0.2479	0.1461	0	0.7521
Schottland	0.4718	0.7533	0.7521	1	0.7744	0.7521	0

Abbildung 14

Die 'resemblance matrix' enthält die Information aus der geometrischen Darstellung der Abstände zwischen den zu clusternden Objekten in numerischer Form.

Die 'resemblance matrix' kann nun in ein sogenanntes Baumdiagramm umgewandelt werden, das auf einen Blick den Grad der Ähnlichkeit zwischen allen Objektpaaren zeigt — für das Todesursachen-Beispiel ergibt sich Abbildung 15. Im Fall dieses Bei-

spiels kann dieselbe Information wie aus dem Dendrogramm schon aus dem Koordinatensystem in Abbildung 13 gezogen werden: dort fallen Frankreich, Deutschland und Norwegen fast in einem Punkt zusammen, nicht allzu weit von der Gruppe entfernt sind die Schweiz und Norwegen, während Schottland und Österreich im entgegengesetzten Quadranten liegen. Diese Übereinstimmung ist in einem mehr als zweidimensionalen Beispiel natürlich nicht visuell verifizierbar; hier bestätigt sie die Methode.

Ich habe für die Untersuchung des *Untergeher* eine hierarchisch agglomerative Clustermethode ausgewählt, weil ich nicht im vorhinein festlegen wollte, wieviele Cluster ich erhalten möchte. In allen hierarchisch agglomerativen Clustermethoden wird zuerst jedes Objekt als ein separates Cluster betrachtet. Von da aus werden in jedem Clusterschritt die zwei einander ähnlichsten Objekte vereinigt. Am Ende steht ein einziges Cluster, das alle Objekte des Sets enthält. Die populärsten Clustermethoden bestimmen den Abstand zwischen zwei Objekten entweder als den Abstand der einander ähnlichsten Objekte der verglichenen Untergruppen (Single Link: SLINK), oder den der einander unähnlichsten (Complete Link: CLINK), oder des Durchschnitts aller bisher in der Untergruppe vereinigten Objekte (Unweighted Pair-Group Method Using Arithmetic Averages: UPGMA).²⁶³ Die Auswahl der Clustermethode hängt hauptsächlich von der erwarteten geometrischen Form der Cluster ab. Im Fall des *Untergeher* habe ich mich für 'Complete Linkage' entschieden, weil diese Methode dafür bekannt ist, den Raum auszudehnen und daher kleinere, voneinander gut abgesetzte Cluster zu bilden, wohingegen 'Single' und 'Average Link' Methoden eher dazu tendieren, neue Punkte existierenden Gruppen anzugliedern.²⁶⁴ Wie unten in 6.1.2 beschrieben, habe ich nur Paarungen von Objekten auf der untersten Ebene in Betracht gezogen, und die sollten in kleineren, sehr distinkten Clustern genauer repräsentiert sein. Nur in der Auswertung der Wortgruppenwiederholungen wurde UPGMA verwendet, weil Complete Linkage keine kohärenten Dendrogramme produziert hat. Die folgende Formel beschreibt die Regeln für alle hierarchisch agglomerativen Clustermethoden:

$$d(h,k) = A(i) \bullet d(h,i) + A(j) \bullet d(h,j) + B \bullet d(i,j) + C \bullet ABS(d(h,i) - d(h,j))$$

Formel 6

²⁶³ Weitere populäre Methoden sind Ward's Minimum Variance Clustering Method (Romesburg (1984) 129-135) und eine Anzahl nichthierarchischer Methoden beschrieben z.B. in Greenacre (1984) 198 und Aldenderfer/Blashfield (1984) 45-53.

²⁶⁴ Aldenderfer/Blashfield (1984) 40.

$d(h,k)$ ist der Unterschied zwischen den Abständen zwischen Cluster h und Cluster k , wobei Cluster k aus der Verbindung der Cluster (oder Objekte) l und j resultiert. Die Großbuchstaben bezeichnen Parameter, die die Clustermethode näher kennzeichnen.²⁶⁵

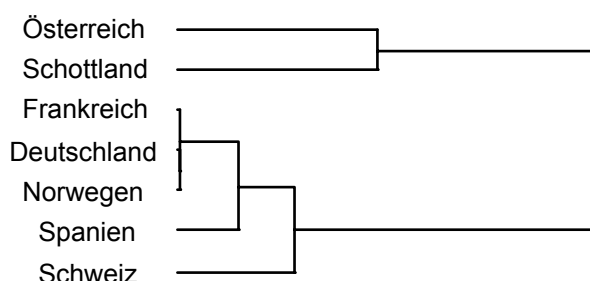


Abbildung 15

Dendrogramm für das Todesursachen-Beispiel.

3.3.3 Clusteranalyse in der Literaturwissenschaft

Hier noch ein kurzer Überblick über die (zum Teil in sehr weitem Sinn) literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die mir bekannt sind, die Clusteranalyse verwenden. Schon 1970 verglichen Wishart/Leach verschiedene Cluster-Prozeduren (unstandardisiert, Euklidische Distanz, Ward's Method und zwei weitere) und andere multidimensionale Analysemethoden (Principal Components Analysis) am Beispiel des Rhythmus in Platons Prosa. Die Ergebnisse für die verschiedenen Analysemethoden ähneln sich. H.D. Maas beschreibt 1971 eine Methode, die der Clusteranalyse sehr ähnlich ist, zur Bestimmung des Abstands zwischen Elementen (in diesem Fall Trakls Gedichtzyklen). Seine graphische Darstellung der errechneten Ordnung ist allerdings nicht so übersichtlich wie die mit Hilfe von Clusteranalyse produzierten Dendrogramme. Fucks (1971) verwendet den Begriff Clusteranalyse für einen etwas einfacheren, nur zweidimensionalen Vergleich von Satztlängen in Kleist und Dürer. Bailey (1979), Boreland/Galloway (1980), Dixon/Mannion (1993) und Ledger/Merriam (1994) ziehen Clusteranalyse heran für Autorschaftsbestimmungen. Dixon und Mannion kommen zum selben Ergebnis mit Clusteranalyse wie mit Principal Components Analysis und Korrespondenzanalyse. Boreland und Galloway gleichen die Varianz zwischen den Ergebnissen mit verschiedenen Clustermethoden aus, indem sie die Ergebnisse 'statistisch' auswerten, was angesichts des Fehlens theoretischer Vorhersagen hinsicht-

²⁶⁵ Aldenderfer/Blashfield (1984) 38. Die Formel ist vor allem für Computerprogramme wichtig. Mehr Algebra z.B. in Wickmann (1980) 157-158.

lich der Zuverlässigkeit der verschiedenen Methoden ein guter Kompromiß zu sein scheint. Pollard-Gott et al. (1979) untersuchen mit Hilfe von Clusteranalyse die Übereinstimmung zwischen theoretisch postulierter "story grammar" und der Struktur von Texten, so wie sie von Lesern wahrgenommen werden. Rotondo (1984) benützt eine ganz ähnliche Methode, um die Segmentierung eines Fachtextes durch 63 Collegestudenten zusammenzufassen als hierarchische Segmentierung des Textes. Die Methode ist interessant zur Bestimmung der funktionellen Einheiten, die Leser benutzen, um eine Interpretation des ganzen Textes zu konstruieren. Fortier (1984) benützt Clusteranalyse zur Zuordnung thematisch wichtiger Wörter in *l'Immoraliste*, gibt allerdings keine Details hinsichtlich der gewählten Methode. McKinnon (1989) weist auf Clusteranalyse hin, die sich von der von ihm verwendeten Korrespondenzanalyse dadurch unterscheidet, daß Korrespondenzanalyse den Punkten an der Peripherie mehr Beachtung schenkt, Clusteranalyse dagegen den zentralen. Holmes (1991) unterscheidet mit Hilfe von Clusteranalyse "prophetic voice" als literarisches Genre. Greenwood (1992 und 1993) versucht mit Hilfe von Clusteranalyse die Zuordnung einzelner Kapitel zu den Paulusbriefen nachzuvollziehen. Er sagt, daß er den Euklidischen Abstandskoeffizienten benützt, aber nichts über die Art, wie er die Hierarchie bildet. Lana (1992) bildet Cluster aufgrund von Korrespondenzanalyse, einer mathematisch weitaus komplizierteren Methode, deren Ausführung er entsprechend einem Mathematiker überließ.²⁶⁶

²⁶⁶ Manche Artikel verwenden den Ausdruck "Cluster Analysis" für die Analyse von Wortfeldern, z.B. Arrathoon (1984).

4 Analysemethode und Grundbegriffe

4.1 'Eichen' der Analysemethode

Angesichts der großen Auswahl an Analysemethoden, der großen Flexibilität einzelner Methoden wie der Clusteranalyse und der unüberschaubaren Anzahl an möglichen Attributen empfiehlt es sich, der Analyse ein theoretisches Modell zugrunde zu legen. Dies ist allerdings schwierig in Hinsicht auf ein literarisches Werk. Es gibt keine konsistente Theorie der Struktur oder des Stils von literarischen Werken, die einen eindeutigen Schluß auf die mathematischen Prämissen zur Modellierung der Struktur zuließe. Wie Holmes' Zusammenstellung zeigt, herrscht nicht einmal in einem so relativ einfachen Gebiet wie der Autorschaftsstudie, wo quantitative Methoden seit langem eingesetzt worden sind, Einigkeit hinsichtlich der Methode oder auch nur der Parameter, die untersucht werden sollen. Es gibt einige Parameter, die sich wiederholt als nützlich erwiesen haben, aber es wurden höchst selten systematische Vergleiche angestellt. Im Grunde folgt jeder Wissenschaftler dem eigenen "Fingerspitzengefühl" und früherer Erfahrung mit dem untersuchten Autor.

Andererseits ist auch mit Bestätigungstechniken nicht allzu viel auszurichten: die Struktur, die man sucht, ist offensichtlich nicht bekannt — das schließt interne Gültigkeitstests aus; eine Monte-Carlo Simulation ist unsinnig, weil literarische Texte, gerade wenn man sich für ihre Struktur interessiert, als einmalige und streng konstruierte Entitäten angesehen werden müssen; und der oft verwendete kophenetische Korrelationskoeffizient hat sich als irreführend herausgestellt.²⁶⁷ Eine empirische Vorgehensweise wird sich also für den Augenblick nicht umgehen lassen, auch wenn die Theoretiker davor warnen.²⁶⁸

Immerhin kann die empirische 'trial-and-error' Vorgehensweise mit einem 'Eichen' der Methode verbunden werden. Wenn man annimmt, daß die Strukturierungsprinzipien innerhalb eines Textes konsistent sind, müßte es möglich sein, die Methode anhand einer Passage, deren Strukturierung als bekannt vorausgesetzt werden kann, zu 'trainieren'. Im Fall des *Untergeher* läßt sich das letzte Drittel des *Untergeher* mit

²⁶⁷ Aldenderfer/Blashfield (1984) 62-74.

²⁶⁸ Z.B. Barthes (1985) 169.

Hilfe narrativer Kriterien relativ leicht gliedern. Zwar wird allein aufgrund dieser Tatsache — der Durchschaubarkeit der Gliederung — die Hypothese von der Konsistenz der Strukturierungsprinzipien fragwürdig, doch ist der zweite Teil desselben Werks immer noch das dem ersten Teil ähnlichste Vergleichsobjekt, und die Einschränkungen müssen hingenommen werden.

Im Gegensatz zu den ersten 157 Seiten, wo der Erzähler allein in der Gaststube seinen Gedanken nachhängt, tritt auf Seite 164 des *Untergeher* endlich die Wirtin ein, begleitet den Erzähler auf sein Zimmer und trifft ihn später wieder unten in der Wirtstube; schließlich macht sich der Erzähler auf den Weg nach Traich und unterhält sich dort mit dem Holzknecht Franz. Aufgrund der Personenkonstellationen und Ortswechsel (Zeitsprünge gibt es nicht auf der Erzählerebene) ergibt sich die in Abbildung 16 dargestellte Gliederung für den zweiten Teil des *Untergeher*. Zieht man eindeutig voneinander abgesetzte Gesprächsthemen oder Themen, um die die Gedanken des Erzählers kreisen, mit in Betracht, kommt man zu der etwas verfeinerten Gliederung in Abbildung 17.

164-179	Erzähler und Wirtin
179-189	Erzähler allein in seinem Zimmer
189-197	Erzähler allein in der Gaststube
198-204	Erzähler und Wirtin in der Gaststube
204-207	Erzähler allein in der Gaststube
208-225	Erzähler auf dem Weg nach Traich
226-243	Erzähler und Franz Kohlroser in Traich

Abbildung 16

Gliederung des zweiten Teils des *Untergeher* aufgrund von Personenkonstellationen und Ortswechsel.

1 (19)	164-169	Erzähler und Wirtin	Wertheimer
2 (20)	170-171		Mann der Wirtin
	172-179		Begräbnis Wertheimers
3 (21)	179-183	Erzähler allein in seinem Zimmer	Wertheimer
4 (22)	183-189		Desselbrunn
5 (23)	189-197	Erzähler allein in der Gaststube	Onkel der Wirtin
6 (24)	198-204	Erzähler und Wirtin in der Gaststube	Onkel der Wirtin
7 (25)	204-207	Erzähler allein in der Gaststube	Bierführer
8 (26)	208-212	Erzähler auf dem Weg nach Traich	Wertheimer
	212-215		Einladungsablehnung
9 (27)	215-217		Duttweiler, Ws Nachlaß
	217-220		Wertheimer
10 (28)	220-225		Glennschrift des Erzählers

11 (29)	226-234	Erzähler und Franz Kohlroser in	Traich, Schwester
12 (30)	235-243	Traich	Künstlereinladung

Abbildung 17

Gliederung des zweiten Teils des *Untergeher* aufgrund von Ortswechseln und Personenkonstellationen sowohl als eindeutig voneinander abgesetzten Themen.

Soll die Struktur des ersten Teils des *Untergeher* gefunden werden, ist eine Analyse-methode, die diese Strukturierung des zweiten Teils reproduziert, am erfolgversprechendsten. Ich werde in den folgenden Abschnitten auf die einzelnen Parameter und dann auf die Zähl- und Auswertungsmethoden eingehen, die ich benützt habe, um diese Struktur schließlich zu reproduzieren. Abbildung 18 zeigt vorwegnehmend ein Diagramm, das die wichtigen Einschnitte sehr genau wiedergibt.

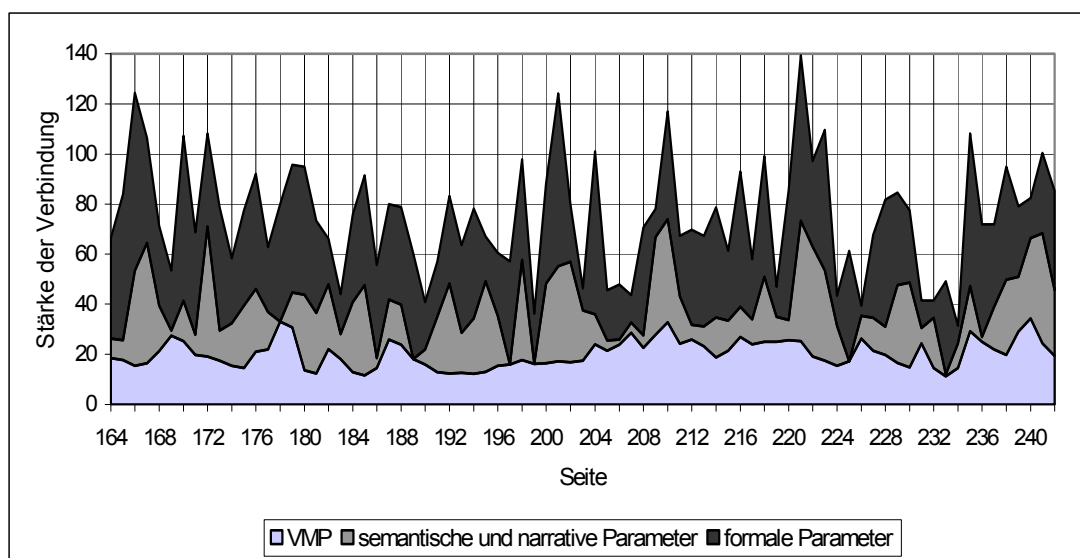


Abbildung 18

Wichtigste Einschnitte im zweiten Teil des *Untergeher* aufgrund der quantitativen Analyse der formalen, semantischen und narrativen Parameter und des Vocabulary-Management Profile.

4.2 Grundbegriffe

4.2.1 Struktur, Ebene, Einheit und Attribut

Eine Struktur ist die Menge der Relationen zwischen den Elementen einer komple-

nen und unübersichtlichen Erscheinung, die dennoch als gegliedert und zusammenhängend charakterisiert werden kann.²⁶⁹ Struktur setzt sich daher (mit fließenden Übergängen) ab von Chaos einerseits — den Relationen zwischen den Elementen einer völlig ungegliederten Erscheinung — und System andererseits — den völlig regelmäßigen Relationen zwischen den Elementen einer übersichtlichen und daher unkomplexen Erscheinung.

Wie in 3.3 gezeigt wurde, kann eine einzige komplexe Erscheinung mit Hilfe verschiedener Kombinationsregeln als unterschiedlich strukturiert interpretiert werden.²⁷⁰ Fundamental für die Identifizierung von Elementen und deren Beziehungen ist daher der Begriff der Ebene. Von der Wahl der Betrachtungsebene hängt es ab, was jeweils als Element, Relation, (Teil-)Struktur und (Teil-)Komplex erscheint. Dabei kann ein Element gleichzeitig verschiedenen Ebenen angehören. Zwei grundsätzliche Betrachtungsebenen eines literarischen Werkes sind zum Beispiel Inhalt und Form. Wie in 1.2 mit dem Beispiel der Escher-Bilder angedeutet, können Strukturen identifiziert werden aus der Perspektive des Inhalts; außerdem gibt es Strukturen, die auf rein formalen Beziehungen zwischen den Elementen des Textes beruhen, und schließlich solche, die sich auf beide beziehen. Sowohl hinsichtlich der Form als auch hinsichtlich des Inhalts eines literarischen Werkes lassen sich wiederum — potentiell unendlich viele — Ebenen unterscheiden. Angesichts der Vielfalt von Strukturen je nach Betrachtungsebene ist es klar, daß die Beschreibung einer Struktur immer auf einer theoretischen Konstruktion beruht und die Struktur nicht als solche beobachtet werden kann.²⁷¹

²⁶⁹ Diese Definition setzt sich zusammen aus Titzmann (1977) 40 und Wunderlich (1972) 91-93. Sie ist mehr oder weniger statisch, sie hat eher ein räumliches Objekt als einen musikalischen Prozeß vor Augen. Dies ist provoziert durch Thomas Bernhards Werk und ist nicht Ausdruck einer Ästhetik. Literarische Strukturen haben beide Aspekte. Man könnte mit einer dynamischeren Definition wie der von Smith (1968) 4, die sich ausdrücklich auf den Aspekt der Textgeneration bezieht, zu denselben Ergebnissen kommen. Die statische Definition vereinfacht jedoch die Untersuchung, da sie impliziert, daß ich, zumindest im ersten Teil dieser Arbeit, den Lese-prozeß, während dessen der Leser strukturelle Prinzipien nach und nach wahrnimmt und daher ununterbrochen retrospektiv den gelesenen Text reinterpretiert, ignoriere und statt dessen den Text als ganzen, von seinem Ende her, betrachte (vgl. Smith (1968) 10). Dorner-Bachmann (1979) 71 geht so weit, die Annahme eines statischen, geschlossenen Systems als methodologische Notwendigkeit zu bezeichnen, da nur so Eigenschaften des Systems von systemexternen Phänomenen unterschieden werden können.

'Form' wird im folgenden gelegentlich anstelle von 'Struktur' verwendet; ich fasse Form jedoch als Oberbegriff auf, der alle Abstufungen materieller Organisation abdeckt von fehlender Organisation (Chaos) bis zu völliger Regelmäßigkeit (System).

²⁷⁰ Siehe auch Barbut (1970) 374-375.

²⁷¹ Titzmann (1977) 44. Auch Ruwet (1981) 123 weist auf die methodologische Wichtigkeit der Unterscheidung der einzelnen Ebenen hin.

Schon die Elemente eines Textes können immer nur in Hinsicht auf eine bestimmte Betrachtungsebene identifiziert werden. Mit Hilfe zweier Definitionen möchte ich mein Verständnis von Elementen weiter abgrenzen. Jordan/Kafalenos schreiben:

Units can be differentiated according to any principle of organization that creates a configuration of signs which can be differentiated by associative valuation — anything that produces clusters of signs that can be evaluated with respect to other clusters which could but do not occur.²⁷²

Laut Saussure sind als Zeichen allerdings erst Einheiten von der Wortebene anzusetzen. Da ich auch Phoneme und Silben und Parameter wie Wort- und Satzlänge, die nicht unmittelbar als Zeichen verstanden werden können, untersuche, weite ich die Definition aus auf alle Textelemente, die in Hinsicht auf jedes beliebige Organisationsprinzip durch assoziative Wertung unterschieden werden können, d.h. Textelemente, die rezipiert werden mit dem Wissen, daß an ihrer Stelle andere Textelemente verwirklicht sein könnten. Das zweite Kriterium für meine Auswahl von untersuchten Elementen bezieht sich auf die syntagmatische Ebene: ich habe nur solche Einheiten untersucht, die mit genügender Häufigkeit im *Untergeher* vorkommen. Wie im Wort ‚genügend‘ angedeutet, habe ich keine generelle quantitative Untergrenze angesetzt, sondern je nach der intendierten Analyseverfahren wenig häufige Einheiten zusammengefaßt, um sie mit anderen vergleichbar zu machen.²⁷³

In Hinsicht auf das Vokabular der Clusteranalyse werde ich als ‚Element‘ und ‚Attribut‘ oder ‚Parameter‘ unterscheiden, was Altmann als ‚Texteinheit‘ zusammenfaßt:

Unter einer *TEXTEINHEIT* werden wir eine beliebige Erscheinung verstehen, die man im Text operational definieren kann, d.h. eine Entität, die man im Text mit Hilfe von Kriterien eindeutig identifizieren bzw. deren Eigenschaften man messen kann. . . . Alle derartigen Einheiten besitzen zahlreiche Eigenschaften, auf deren Basis sie in verschiedene Klassen eingeordnet werden können. . . . Als Texteinheiten kann man also nicht nur "materielle" Einzeleinheiten . . . betrachten, sondern auch ihre Eigenschaften . . . , das heißt praktisch Klassen von Texteinheiten und deren Kombinationen.²⁷⁴

Ich werde als Elemente nur die "materiellen Einzelheiten" bezeichnen, während ich ihre Eigenschaften als Attribute bzw. Parameter davon unterscheide. Ein Beispiel

²⁷² Jordan/Kafalenos (Listening) 11.

²⁷³ Grundsätzlich ist aber jedes Element des Textes auf wenigstens einer Betrachtungsebene relevant für die Struktur des Textes, so daß in dieser Konzeption Smiths Kategorie von "nonstructural elements" unmöglich ist (Smith (1968) 7).

²⁷⁴ Altmann (1988) 2-3.

dafür: hinsichtlich der Betrachtungsebene von Wortwiederholungen ist ein Wort ein Element, die Häufigkeit, mit der Wörter wiederholt werden mit einem Abstand von genau einem Wort zwischen den jeweiligen Wiederholungen, ist ein Attribut, die Wiederholungsrate mit Abstand von zehn Wörtern zwischen den jeweiligen Vorkommen ist ein weiteres Attribut. Dabei wird im folgenden die Betrachtungsebene unter den Attributen subsumiert, d.h. es wird anstatt von Betrachtungsebene: Wortwiederholungen, Attribut: Abstand x , einfach von Attribut: Wortwiederholungen mit Abstand x gesprochen werden.

Wie durch die Beispiele schon angedeutet, sind Wiederholungen grundlegend für die Formation von Struktur. Dabei sind nicht durch Inventarbeschränkung, Grammatik usw. notwendig gemachte Wiederholungen für die Literaturwissenschaft offensichtlich interessanter, da es unwahrscheinlich ist, daß stochastisch durch die Sprache bestimmte Wiederholungen für literarische Form konstitutiv sind.²⁷⁵ In meiner Untersuchung von Bernhards *Untergeher* gehe ich davon aus, daß im Vergleich etwa gleichlanger Textabschnitte diese stochastisch bestimmten Wiederholungen sich 'herauskürzen', d.h. daß alles, was sich als unterschiedlich hervorhebt, als (bewußt oder unbewußt) vom Autor intendierte und vom Leser als solche wahrgenommene Struktur oder Form interpretiert werden kann. Die 'Stärke' mit der dem Leser eine Wiederholung als solche bewußt wird, hängt u.a. ab von:

1. der allgemeinen Seltenheit des wiederholten Elements: je seltener das Element sonst, desto stärker wirkt seine Wiederholung im Text;
2. der normalen Seltenheit des wiederholten Elements im gegebenen Situations- und Textzusammenhang (Kontext): je unerwarteter in diesem Kontext, desto stärker die Wirkung;
3. der Anzahl der Wiederholungen des Elements: eine mehrfache Wiederholung wirkt stärker als eine einfache;
4. dem Abstand zwischen den wiederholten Elementen: je kleiner die Wiederholungsabstände, desto größer die Wirkung.²⁷⁶

4.2.2 Auswahl der Attribute

Die Struktur eines literarischen Werkes ist in der Gesamtheit seiner Elemente und Attribute auf allen es konstituierenden Ebenen verwirklicht. Um diese Struktur aufzudecken, sollten also möglichst alle Attribute hinsichtlich aller Betrachtungsebenen

²⁷⁵ Vgl. Altmann (1988) 3.

²⁷⁶ Frey (1981) 160.

ausgewertet werden. Dies ist jedoch unmöglich: weder können vor einem gegebenen theoretischen Hintergrund alle Betrachtungsebenen und alle Attribute eines literarischen Werkes identifiziert werden, noch ist es in einem vernünftigen Zeitrahmen möglich, alle quantitativ auszuwerten. Wie jede Textanalyse ist also auch die quantitative Analyse selektiv gegenüber der Datenmenge des Textes.²⁷⁷ Es muß eine Untergruppe von Attributen gefunden werden, die die durch die Gesamtheit der Attribute gebildete Struktur möglichst genau widerspiegelt, d.h. für den in Frage stehenden Text besonders relevant ist. Mit Hilfe der Fuzzy Sets Theorie läßt sich zeigen, daß die Struktur um so genauer hervortritt, je mehr Attribute berücksichtigt werden:

the classification error is a nonincreasing function of the size of the feature subset, namely $e_J > e_L$ if $J < L$ with e_J, e_L being the classification errors obtained for the specified subsets J and L , respectively.

Es gibt jedoch jeweils eine Untergruppe von Attributen, die die gesuchte Struktur optimal widerspiegelt:

Also it becomes clear that incorporating more extensive subset G_1 of features, $G_1 > G_{10}$ does not increase the value of the fuzzy integral. This underlines that there exists the most preferable subset of features which can be utilized for classification, and its further extension is not recommended.²⁷⁸

Diese ideale Untergruppe kann mathematisch bestimmt werden, wenn die gesuchte Struktur bekannt ist und die Genauigkeit, mit der die einzelnen Attribute und Attributkombinationen diese Struktur wiedergeben, verglichen werden kann. Da dies hier offensichtlich nicht der Fall ist, müssen andere Kriterien für die Auswahl der Attribute gefunden werden. Eine theoretische Fundierung der Auswahl der Attribute existiert in der Literaturwissenschaft bisher noch nicht.²⁷⁹ Die Auswahl erfolgt daher meist unter

²⁷⁷ Titzmann (1977) 29.

²⁷⁸ Pedrycz (1990) 132-133. Pedryczs Beweis wirft einen Schatten auf viele stylometrische Untersuchungen, besonders im Gebiet der Autorschaftsstudien, die versuchen, einen einzigen Parameter zu finden, mit Hilfe dessen Texte Autoren eindeutig zugeordnet werden können. Holmes (1994) 91 zeigt in seiner Übersicht über die meisten bisher in Autorschaftsstudien und Untersuchungen von Phasen im Werk einzelner Autoren verwendeten Parameter, daß viele Stilmerkmale, selbst wenn sie in einer Studie erfolgreich verwendet wurden, sich in anderen Fällen als nutzlos erwiesen haben. Die Fuzzy Sets Theorie revidiert auch Aldenderfer/Blashfield (1984) 20, die die Untersuchung möglichst vieler Parameter als "naive empiricism" bezeichnen.

²⁷⁹ Doležel (1969) 18-19, dessen "Framework for the Statistical Analysis of Style" der Praxis ansonsten nicht besonders hilfreich ist, weist auf verschiedene Texteeigenschaften hin, die aus der statistischen Analyse des Stils ausgeschlossen werden sollten: Supra-stilistische Charakteristika, die nicht variieren innerhalb verschiedener Texte derselben Sprache; sub-stilistische Charakteristika, die innerhalb eines einzigen Textes variabel sind; und solche, die stark korreliert sind, wobei er auf die Schwierigkeit hinweist, die Richtung der Korrelation festzustellen. Petöfi (1971) 508 und 517 unterscheidet semantische, syntaktische,

mehr oder weniger pragmatischen Gesichtspunkten, und die gewählten Attribute werden durch Berufung auf Texttheorien oder die Erfahrung früherer Forscher höchstens im nachhinein gerechtfertigt.²⁸⁰

Für meine Untersuchung des *Untergeher* habe ich versucht, Attribute auszuwerten, die eine möglichst breite Spanne formaler und semantischer Aspekte des Textes repräsentieren. Die formalen Ebenen, die mich am *Untergeher* von vornherein am meisten interessiert haben, sind diejenigen, die beim Lesen als besonders repetitiv ins Auge fallen: Laute, Wörter und Lemmata, Wortgruppen und syntaktische Strukturen. Ich habe mit Ausnahme der grammatischen Struktur der Sätze alle diese Ebenen untersucht. Die Untersuchung der grammatischen Struktur hätte aufwendige manuelle Annotationen erfordert, die wahrscheinlich in nicht allzu ferner Zukunft mit automatischen Parsern wesentlich erleichtert werden können und mir daher jetzt den Aufwand nicht zu rechtfertigen schienen. Außer den formalen habe ich auch semantische Parameter untersucht, was durch den Erfolg ähnlicher Methoden in Autorschaftsstudien nahegelegt wurde und sich auch für meine Fragestellung bewährt hat. Eine dritte Art von Parametern, die ich allerdings sehr rudimentär untersucht habe, sind narrative. Hier ist – wie im Fall der grammatischen Struktur – die Notwendigkeit des Annotierens der einschränkende Faktor. Schließlich wurde der von Youmans speziell zur Segmentierung von Texten erarbeitete Parameter des "Vocabulary-Management Profile" herangezogen.²⁸¹ Das "Vocabulary-Management Profile" (VMP) mißt die Anzahl der neuen Wörter (types), die in einem bestimmten Intervall von

rhythmische und euphonische Komponenten von Sprachkunstwerken, vereinfacht aber den Prozeß der "Zerlegung des Werkes in Kompositionseinheiten" stark.

²⁸⁰ Vernünftige allgemeine Kriterien gibt z.B. Rieger (1970) in seiner Untersuchung von Studentenlyrik: "Aus Gründen der Rationalisierung des Arbeitsaufwandes, der mit einer Umwandlung textmaterialer Merkmale in numerische Merkmale verbunden ist, . . . muß eine Konzentration auf solche Merkmale angestrebt werden, die (a) objektivierbar, d.h. textmaterialer Art sind, (b) sich als solche eindeutig definieren lassen und (c) einen erkennbaren oder zumindest möglichen Informationswert im Rahmen der anstehenden Untersuchung haben." (54). Ebenso fordert Bailey (1979) 10, daß in Autorschaftsbestimmungen die untersuchten Parameter „1. salient; 2. structural; 3. frequent and easily quantifiable, and 4. relatively immune from conscious control" sein müssen. Erst vor einigen Monaten ist eine Studie erschienen, die verschiedene Textklassifikationsattribute empirisch vergleicht. Forsyth und Holmes (1996) untersuchen, wie genau drei bewährte im Vergleich mit zwei neuen Attributen eine Anzahl von Testtexten unterscheiden. Dabei schneiden die drei traditionellen Attribute: Buchstaben, Wort- und Digrammverteilung, schlechter ab als die neuen, künstlichen Attribute, vor allem „Monte-Carlo-Strings", die allerdings auch etwas komplizierter sind. Forsyth und Holmes' Ergebnisse sind sehr interessant, jedoch, wie die Autoren selbst sagen, noch nicht schlüssig. Ihre Ankündigung, weitere empirische Analysen, die auch Textsorte, Länge der zu klassifizierenden Texte und Anzahl der zur Klassifikation benötigten Attribute in Betracht ziehen, ist sehr vielversprechend.

²⁸¹ Youmans (1991) 763-789.

Wörtern insgesamt (tokens) in den Text eingeführt werden. Es ist zu erwarten, daß neue Themen oder Episoden im Text mit einer größeren Zahl neuer Wörter koinzidieren, während die Fortführung eines Themas oder einer Episode mit einem Abfall der Häufigkeit neuer Wörter einhergehen sollte.²⁸²

Der wichtigste Unterschied zwischen der von Pedrycz geforderten optimalen Untergruppe und der Gesamtheit aller Attribute eines Objekts sind redundante Attribute. Während es für einen literarischen Text unmöglich ist, die Gesamtheit aller Attribute zu identifizieren, ist es möglich, redundante Attribute auszuschließen. Dazu gibt es verschiedene Möglichkeiten: die Ausdrücke der Verteilung jedes Attributs pro Seite können visuell verglichen werden, und von parallelen Kurven kann jeweils eine ausgewählt werden; Clusteranalyse der Attribute sollte zu einem ähnlichen Ergebnis führen: ähnlich verteilte Attribute bilden eng beieinanderliegende Cluster; schließlich können mit Hilfe von *MacDendros* "Inertia Analysis" Attribute identifiziert werden, die nur wenig oder gar nicht zur Klassifikation beitragen (siehe 5.5).

4.2.3 Seiten als Objekte

Um festzustellen, ob der *Untergeher* analog zu den *Goldberg-Variationen* aufgebaut ist, müssen zuerst Einschnitte, Unregelmäßigkeiten in der Struktur des Romans gefunden werden, die eine Gliederung in 30 'Variationen' nahelegen. Wenn man sich den Roman aus untereinander mehr oder weniger gleichförmigen Einheiten zusammengesetzt vorstellt, könnte man eine von zwei Möglichkeiten erwarten: Entweder bilden die Basiseinheiten ungefähr 30 höhere Einheiten, innerhalb derer sich die Basiseinheiten stärker gleichen als die Basiseinheiten verschiedener höherer Einheiten; diese Situation ist schematisch dargestellt in Abbildung 19. Oder die Reihe der gleichförmigen Basiseinheiten wird an den Übergangsstellen der höheren Einheiten durch stärker unterschiedene Basiseinheiten unterbrochen; dies ist schematisiert in Abbildung 20.

xxxxxxxxxxxxxxxxxyyyyyyyyyyyyyyyyyzzzzzzzzzzzzzzppppppppppppqqqqqqqqqqqq

Abbildung 19

Schematische Darstellung eines Objekts, das aus Einheiten besteht, die sich aus jeweils unterschiedlichen Basiseinheiten zusammensetzen.

xxxxxxxxxxxxxxxxxyxxxxxxxxxxxxxxxxzxxxxxxxxxxxxxxxxpxxxxxxxxxxxxxxxxxqxxxxxxxx

Abbildung 20

Schematische Darstellung eines Objekts, das aus Einheiten besteht, die aus jeweils ähnli-

²⁸² Youmans (1991) 765.

chen Basiseinheiten bestehen, deren Übergangsstellen jedoch durch andersartige Elemente markiert sind.

Beide Hypothesen sollten überprüft werden. Es ist natürlich auch eine Kombination beider Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen. In jedem Fall jedoch muß zunächst eine Grundeinheit gefunden werden, die klein genug ist, um Übergänge und Änderungen anzuzeigen. Sie sollte nicht zu klein sein, weil der Arbeitsaufwand sonst unnötig groß wird. Für Texte, deren Länge mit der des *Untergeher* annähernd vergleichbar ist, sind in der bisherigen Forschungsliteratur verschiedene Grundeinheiten verwendet worden: Frautschi/Thoiron zerlegen für ihre Untersuchung von *Moderato Cantabile* jedes der acht Kapitel in drei oder vier Fragmente ähnlichen Umfangs, was insgesamt 26 Segmente ergibt.²⁸³ Ide arbeitet mit 2%-Teilen von Blakes *Four Zoas*, insgesamt 50 Segmenten.²⁸⁴ Chisholm teilt in seiner Untersuchung der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* die Erzählung in 35 Segmente von je 100 Silben, Burrows/Craig benützen 2000- bzw. 4000-Wort Segmente in ihrer Untersuchung von 20 Dramen aus der Renaissance und Romantik.²⁸⁵ Angesichts der Tatsache, daß ich herausfinden will, ob der *Untergeher* eine Gliederung in 30 Segmente aufweist, muß ich von wesentlich mehr Grundeinheiten ausgehen als die zitierten Forscher. Da der *Untergeher* keine natürlichen, regelmäßigen Einheiten aufweist, wird die gewählte Einheit auf jeden Fall künstlich sein. Eine Möglichkeit wäre es, ähnlich wie Ide den Text in Stücke einer bestimmten Länge zu zerlegen — ausgedrückt entweder als eine feste Anzahl Wörter, z.B. 100 oder 200, oder als ein bestimmter Prozentanteil der Gesamtlänge des Textes, am ehesten wiederum in der Anzahl der Wörter gemessen. Eine weitere naheliegende Möglichkeit ist es, die Seite als Grundeinheit zu nehmen. Ich habe mich für diese Möglichkeit entschieden. Der *Untergeher* hat 237 Seiten, was eine genügend große Anzahl von Einheiten pro gesuchtem Segment zur Verfügung stellt, andererseits vom Arbeitsaufwand und der Kapazität des Computers her bewältigt werden kann. Der Hauptvorteil der Einheit ist, daß sie es erlaubt, sich für die weitere Interpretation der Ergebnisse aus der quantitativen Analyse leicht im Text zu orientieren. Der einzige Nachteil ist die Tatsache, daß die Anzahl von Wörtern, Silben, Phonemen usw. pro Seite leicht variiert, die gezählten Werte also nicht unmittelbar verglichen werden können. Das läßt sich aber sehr leicht beheben, indem die jeweiligen Werte mit einer einfachen Formel standardisiert werden:

²⁸³ Frautschi/Thoiron 240.

²⁸⁴ Ide (1989) 194.

²⁸⁵ Chisholm (1984) 126 und Burrows/Craig (1994) 67. Die Seiten im *Untergeher* haben je ca. 200 Wörter.

$$z_i = \frac{x_i \cdot 100}{N},$$

Formel 7

wobei N die Gesamtzahl der jeweils untersuchten Elemente pro Seite ist. In Vergleichen zeigt sich außerdem, daß die Standardisierung nicht unbedingt notwendig ist: die Korrelation zwischen standardisierten und unstandardisierten Zahlenreihen ist 95 – 99%.

Um innerhalb des Vokabulars der Clusteranalyse zu operieren, werden die Seiten für den ersten Schritt dieser Untersuchung: die Bestimmung von Segmenten im *Untergeher*, die mit den 30 *Goldberg-Variationen* verglichen werden können, als Objekte bezeichnet werden.

4.3 Topographie des Textes

Um aufgrund der Unterschiede zwischen den Objekten (Seiten) eine Vorstellung von der Struktur des *Untergeher* zu bekommen, habe ich zwei verschiedene Methoden für 'formale' und 'semantische' Betrachtungsebenen verwendet. Für die semantischen und narrativen Attribute wurde jedes Element als solches betrachtet und seine Frequenz pro Seite registriert. Formale Attribute sind dagegen hauptsächlich solche, für die ich nicht die Häufigkeit der einzelnen Elemente, sondern die Distanz zwischen den Vorkommen wiederholter Elemente gemessen habe. Frautschi/Thoiron nennen das "narra-topography".²⁸⁶ Jede Seite wird als eine Kette von n Elementen aufgefaßt. Jedes der gesuchten Elemente x_1, x_2, \dots, x_k nimmt eine der n Positionen im Text ein. Die Distanz zwischen aufeinanderfolgenden Vorkommen ist dann $d_j = x_k - x_{k-1}$.

Die Untersuchung der Wiederholungsstruktur der Attribute kann zum Großteil mit Hilfe kommerzieller Software und leicht zugänglicher Shareware bewältigt werden.

²⁸⁶ Frautschi/Thoiron (1993) 236. Die beschriebene Unterscheidung zwischen formalen und semantischen Parametern trifft nicht zu auf wiederholte Wortgruppen und Satz- und Wortlängestatistiken. Es sei noch einmal gesagt, daß die Unterscheidung zwischen formalen und inhaltlichen Ebenen nicht impliziert, daß die als 'inhaltlich' eingestuft Parameter nicht zur Formbildung beitragen. Oft ist es unmöglich, Parameter eindeutig der einen oder anderen Kategorie zuzuordnen: "Semantic and stylistic factors are inextricably interwoven and can hardly be treated in separate compartments." (Ullmann (1971) 133-152). Form und Inhalt werden hier also nicht als ontologisch verschiedene Aspekte eines Textes unterschieden, sondern werden, um noch einmal Titzmann zu zitieren, einfach als "heuristisch-operationale" Begriffe gebraucht (Titzmann (1977) 78), immer mit dem in 1.2 zitierten Escher Bild vor Augen.

Ich werde den Prozeß für die formalen Attribute am Beispiel der Wortwiederholungen auf Seite 7 des *Untergeher* beschreiben, für die semantischen und narrativen am Beispiel der häufigen Inhaltswörter. Die Prozeduren können auf alle anderen untersuchten Phänomene übertragen werden. Zuerst jedoch eine kurze Beschreibung der benützten Software.

4.4 Software

4.4.1 *Conc*

Die meisten der angewendeten Prozeduren zur Analyse von Wiederholungsstrukturen basieren auf einem Index. In seiner einfachsten Form ist ein Index eine Liste aller in einem Text oder einem Textsegment vorkommenden Wortformen mit deren Adresse im Text. *Conc* ist ein von Linguisten entwickeltes Programm, das solche Indizes erstellt, außerdem jedoch gewisse Modifikationen erlaubt. Wie der Name impliziert, beginnt *Conc* mit der Erstellung einer Konkordanz, einer Liste aller Wortformen in ihrem unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Kontext (ein Ausschnitt aus dem Originaltext und ein Ausschnitt aus der Konkordanz sind im "Text Window" in Abbildung 21 und im "Concordance Window" in Abbildung 22 abgebildet). Die Adressen in der Konkordanz können vom Benutzer definiert werden entweder als Zeilennummern oder als vorher in eckigen Klammern in den Text eingefügte Nummern von Seiten, Kapiteln, Abschnitten, Versen usw. Die Konkordanz kann dann zu einem Index — siehe Abbildung 23 — zusammengefaßt werden; der Index enthält nur die Wortformen, deren Gesamthäufigkeit und die Adressen der einzelnen Vorkommen. Anstelle einer Wortkonkordanz kann *Conc* auch eine Buchstabenkonkordanz und darauf basierend einen Index der einzelnen Buchstaben erstellen. Ebenso ist es möglich, Konkordanzen und Indizes für Gruppen von zwei, drei usw. Wörtern zu generieren. Wenn man mit einem interlinear annotierten Text arbeitet, kann *Conc* eine Konkordanz und einen Index der Annotationen anfertigen. Sowohl Buchstaben als auch Satzzeichen und Zeichen für Wortgrenzen können vom Benutzer definiert werden. Schließlich generiert *Conc* einige rudimentäre Statistiken, z.B. die Gesamtzahl der Wörter (tokens) ebenso wie die Anzahl der unterschiedlichen Wortformen (types) im betrachteten Text oder Textsegment.

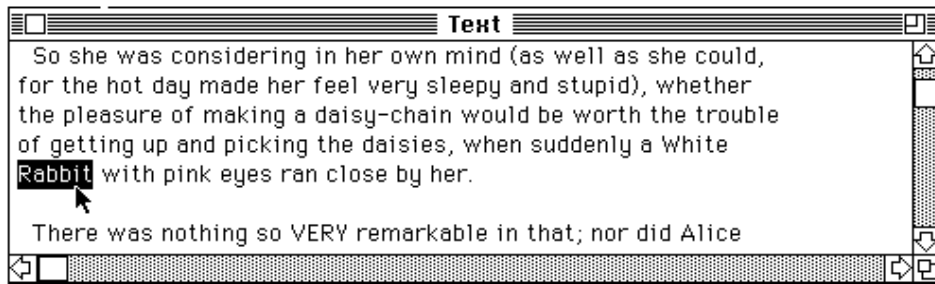


Abbildung 21

"Text" Fenster in *Conc* mit dem Originaltext (hier am Beispiel von *Alice in Wonderland*).

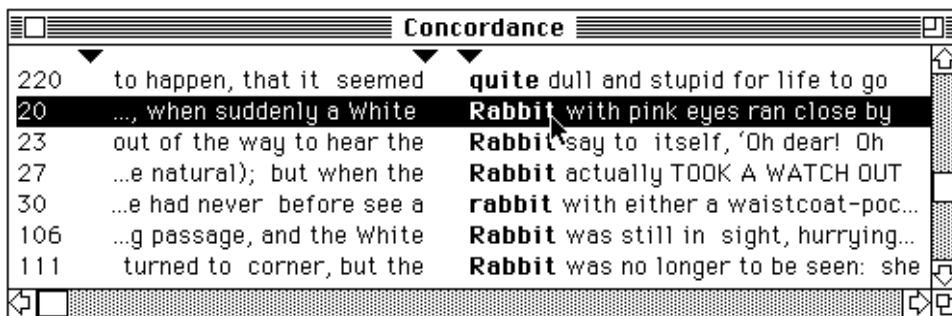


Abbildung 22

"Concordance" Fenster in *Conc* mit der KWIC (Key Word in Context) Konkordanz von *Alice in Wonderland*.

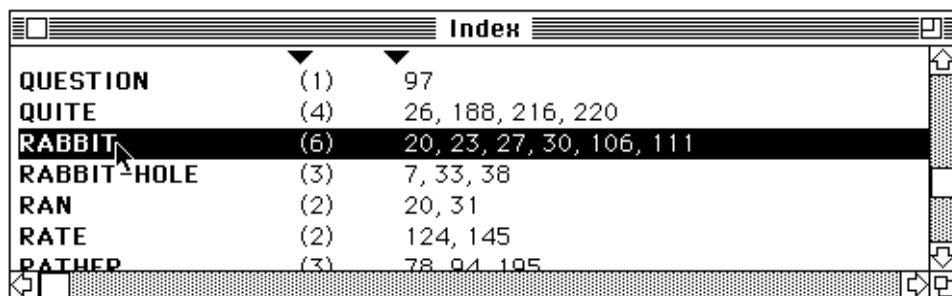


Abbildung 23

Das "Index" Fenster in *Conc* zeigt, daß z.B. das Wort "rabbit" sechsmal vorkommt in *Alice in Wonderland*, und zwar auf den Seiten 20, 23, 27 usw. der benützten Ausgabe.

4.4.2 *IT*

IT – "Interlinear Text" – steht zwischen der traditionellen Auffassung von Text als lineare Kette von Elementen und Hypertext Systemen: die vorbestimmte Ordnung der Elemente wird beibehalten, aber der Text kann als vieldimensionales Objekt reprä-

sentiert werden. *IT* unterstützt also eine Kombination der verschiedenen Textebenen, mit denen quantitative Analyse bisher gearbeitet hat: der "Originaltext" kann als "baseline text" mit bis zu 22 Ebenen von morphologischen oder phonologischen Transkriptionen, Übersetzungen, grammatischer Identifizierung usw. annotiert werden. Die Autoren beschreiben das System folgendermaßen:

Rather than viewing text as a long one-dimensional string of characters, *IT* views text as a sequence of text units, each of which contains a text line plus a multidimensional set of annotations provided by the analyst.²⁸⁷

IT wurde verwendet zur Annotation der narrativen Ebenen für die Analyse der erzählerischen Verschachtelungen im *Untergeher*. Der in *IT* annotierte Text kann mit *Conc* weiterverarbeitet werden.

4.4.3 **Word und Excel**

Das Textverarbeitungsprogramm *Word* und das Spreadsheet-Programm *Excel* sind allgemein bekannt und bedürfen keiner ausführlichen Beschreibung. *Excel* wurde hier verwendet für einfache Rechen- und Sortieroperationen, Erstellung von Histogrammen und Kontingenztabellen und Umwandlung von Tabellen in Graphen, *Word* hauptsächlich zum Ersetzen von Leerzeichen durch Zeilenumbruchzeichen etc. Zum Teil wurde *Words* Funktion der Wortzählung verwendet.

4.4.4 **Ind_Conv, Alliter und Narrconv**

Für Zwischenschritte wurden drei von Jost Diederichs geschriebene Programme verwendet, die sehr spezifische, aber einfache Operationen ausführen: *Alliter* eliminiert alle Buchstaben eines Textes oder Textsegments außer den jeweils ersten Buchstaben eines Wortes. *Ind_Conv* transformiert mit Hilfe von *Conc* generierte Indizes für die Weiterbearbeitung mit *Excel*, indem es die Häufigkeit jeder Zahl in jeder Zeile des Index zählt und für jede nicht erscheinende Zahl eine Null einfügt. Die Folge {2, 5, 5, 6, 9, 9, 9} würde also umgeschrieben in {0, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 0, 3}. *Narrconv* eliminiert alle Kommentarzeilen in Files, die in *IT* annotiert wurden und läßt nur die Annotation selbst übrig, für die dann mit *Conc* ein Index generiert werden kann.

²⁸⁷ *IT* Manual 1.1 (in Hypertext Format, daher ohne Seitenangaben); Unterstreichungen original.

4.4.5 Vocabulary-Management-Profile Programm

Gilbert Youmans' Vocabulary-Management Profile Programm benützt Differentialrechnung um mit Hilfe des type-token Verhältnisses Einschnitte in Texten zu identifizieren. Das Programm erstellt zuerst eine type-token Liste und zählt dann die Anzahl der neuen Inhaltswörter in fortschreitenden Textsegmenten von definierbarer Länge. Maxima in der so generierten Kurve koinzidieren mit neuen Themen oder Episoden in den untersuchten Texten (siehe unten 5.4).

4.4.6 *MacDendro* und *GraphMu*

Für die Clusteranalyse habe ich zwei von dem französischen Biologen Jean Thioulouse für den Macintosh geschriebene Programme verwendet, *MacDendro* und *GraphMu*. Entsprechend der in Abschnitt 3.3 dargestellten Theorie der Clusteranalyse, sind die vier grundlegenden Operationen von *MacDendro*: "Compute distances", "Compute hierarchy", "Prepare dendrogram" und "Inertia analysis". Für jede Clusteranalyse müssen zumindest die drei ersten Schritte in dieser Ordnung durchgeführt werden. Die Optionen für die Berechnung der Distanzen sind Euklidisch, X^2 und Jaccards Index. Für die Berechnung der Hierarchie kann einer der folgenden agglomerativen Algorithmen ausgewählt werden: Single Link, Average Link (UPGMA), Complete Link, Second Order Moment. Außerdem kann die Second Order Moment Methode als divisiver oder die Moving Centers Methode als unterteilender Algorithmus verwendet werden. Die Funktion "prepare dendrogram" produziert eine Tabelle, aus der die Hierarchie der Cluster und ein Wert zwischen 0 und 1 für die Höhe der Knotenpunkte entnommen werden können. Um das Dendrogramm zu zeichnen, muß *GraphMu* verwendet werden. Man wählt die Funktion "Dendrograms" und gibt außer der Input File (dem letzten Schritt aus *MacDendro*) eine optionale Labels File ein. Im Fall des *Untergeher* enthält die Labels File einfach die Zahlen von 7—243 bzw. 7—164 und 164-243 für die Seiten; wenn die Parameter selbst geclustert werden, enthält die Labels File die Bezeichnungen der Parameter. Um das resultierende Dendrogramm zu editieren, muß es in *ClariscAD* oder ein ähnliches Programm geladen werden.

Die letzte der aufgezählten Optionen von *MacDendro*, die "Inertia analysis", gehört nicht zur eigentlichen Clusteranalyse, sondern bietet eine Interpretationshilfe. Für die hierarchischen Algorithmen berechnet das Programm in der Trägheitsanalyse den Beitrag jeder Variablen zur Clusterbildung und erlaubt so, die Cluster aus den einzelnen Variablen zu erklären. Für das oben verwendete Todesursachenbeispiel ergibt sich Abbildung 24. Die Numerierung der Knotenpunkte muß man aus der Hierarchie-

file (Abbildung 25) entnehmen.²⁸⁸ Aus der Tabelle geht hervor, daß Deutschland, Norwegen und Frankreich aufgrund der Selbstmordrate zusammengeclustert wurden, wohingegen für das Cluster von Österreich und Schottland die Verkehrsunfallrate ausschlaggebend war. In unserem zweidimensionalen Beispiel ist diese Unterscheidung natürlich von begrenztem Wert. Für das im nächsten Kapitel beschriebene ‚Eichen‘ der Analysemethode im vieldimensionalen Raum erwies sich die Analyse der Trägheit jedoch als äußerst nützlich.

Node #	Selbstmorde	Verkehrsunfälle
N 8	100	0
N 9	84	16
N 10	100	0
N 11	2	98
N 12	12	88
N 13	3	97

Abbildung 24

Beitrag der einzelnen Variablen zur Bildung der Knotenpunkte.

Node	Elder	Benjamin	Weight	Height
8.000	3.000	6.000	2.000	9.9138E-04
9.000	2.000	8.000	3.000	3.4639E-03
10.00	9.000	5.000	4.000	.1471
11.00	10.00	4.000	5.000	.2805
12.00	1.000	7.000	2.000	.4718
13.00	12.00	11.00	7.000	1.000

Abbildung 25

Ordnung der Knotenpunkte, ihre Höhe und ihr Gewicht.

Österreich	Frankreich	Deutschland	Schweiz	Spanien	Norwegen	Schottland
1	2	3	4	5	6	7

Abbildung 26

Numerische Repräsentation der Länder.

²⁸⁸ Zur Interpretation dieser File: Die über- und untergeordneten Knotenpunkte ("elder" und "benjamin" sind die Elemente oder Knotenpunkte, die am jeweiligen Knotenpunkt hängen. Das Gewicht gibt die Zahl der an einem Knotenpunkt hängenden Elemente; es muß also mindestens 2 sein. Die fünfte Spalte gibt den Abstand zwischen den Elementen, die im jeweiligen Knotenpunkt zusammengefaßt wurden.

4.4.7 LitStats

LitStats gibt einen Überblick über einfache Statistiken wie Anzahl von Wörtern, Buchstaben, Sätzen, Teilsätzen, Häufigkeit des häufigsten Wortes und Buchstabens etc.

5 Auswahl und Analyse der Parameter

5.1 Formale Parameter

5.1.1 Wortwiederholungen

Wortwiederholungen sind eines der zuerst ins Auge fallenden Merkmale von Bernhards Stil. Die von Handke als "Empfindlichkeitswörter, Qualwörter" bezeichneten Wörter, die im Mittelpunkt von Suaden stehen, sind das extremste Beispiel.²⁸⁹

Für die Analyse der Wortwiederholungen scheint es angebracht, die Wortlisten zu lemmatisieren, da Bernhard Wörter meist nicht nur in einer Form wiederholt, sondern mehrere Flexionsformen oder sogar Zusammensetzungen abwechself. Programme für automatische Lemmatisierung sind jedoch bisher fehlerbehaftet und schwer zugänglich. Manuelle Lemmatisierung ist sehr zeitaufwendig und in Gefahr, nicht immer konsistent zu sein. Ich habe daher anhand einiger willkürlich ausgewählter Stichproben untersucht, ob sich die Ergebnisse mit lemmatisierten und unlemmatisierten Wortlisten unterscheiden. Die Ergebnisse für Seiten 37-46 und 87-96 und verschiedene Wortdistanzen sind im Anhang (11.1) wiedergegeben. Es zeigt sich, daß die beiden Kurven fast parallel verlaufen. Da mir nicht an den absoluten Werten, sondern am Verhältnis der Einheiten untereinander gelegen ist, habe ich also darauf verzichtet, die Wortlisten zu lemmatisieren. In einem etwas anderen Zusammenhang und für eine andere Sprache untersucht Youmans in englischen Texten den Effekt von Lemmatisierung auf "Vocabulary-Management Profiles" (siehe unten 5.4) und stellt fest:

These changes have little visible effect on the VMP: the overall curve is slightly lower, but its shape remains nearly the same. Hence, for most purposes, this further refinement of VMPs seems to be unnecessary when analy-

²⁸⁹ In Botond (1970) 101. Die generelle Bedeutung von Wörtern als rhythmische Einheit wird belegt durch Boroda/Nadarejşvilis Untersuchung von georgischen und russischen Liedern, die eine starke Korrelation zwischen Wörtern im Text und F-Motiven in der Melodie zeigt (Boroda/Nadarejşvili (1980) 25).

zing English discourse.²⁹⁰

Die folgende Prozedur zur Bestimmung der Wortwiederholungsrate wurde — sinn­gemäß modifiziert — für alle formalen Attribute angewendet:

- Der Text wird in Segmente von der Länge je einer Seite unterteilt. Die folgenden Schritte müssen für jedes Segment durchgeführt werden.
- Der Text (jeder Seite) wird in *Word* so umformatiert, daß jedes Wort in einer eigenen Zeile steht.
- Mit Hilfe von *Conc* wird eine Wortkonkordanz und ein Index der Seite erstellt. Als Indexadressen werden Zeilennummern gewählt, was durch die Umformatierung im vorigen Schritt äquivalent ist mit Wortnummern.²⁹¹
- Der Index wird in *Excel* geladen und nach abfallender Häufigkeit geordnet. Die Wörter, die nur einmal vorkommen, können gelöscht werden. Wie in Abbildung 27 enthält die erste Spalte die Gesamthäufigkeiten der Wörter, die folgenden Spalten die Adressen der Wörter. Das Wort "Horowitz" erscheint also 4mal auf Seite 7 des *Untergeher*, und zwar als Wort Nummer 90, 109, 121 und 138.
- Die Differenz zwischen den jeweils benachbarten Werten in jeder Zeile wird ausgerechnet. Wie aus dem Beispiel in Abbildung 28 hervorgeht, sind die Abstände zwischen den Nennungen des Wortes "Horowitz" 19, 12 und 17.
- Schließlich wird — ebenfalls in *Excel* — ein Histogramm der errechneten Distanzen erstellt. Abbildung 29 zeigt die Frequenzen der Abstände bis 30, unter "31" sind die Häufigkeiten aller übrigen Abstände summiert. Es wurden schließlich jedoch nur die Abstände von eins bis zehn ausgewertet (siehe Abbildung 47).
- Die Histogramme aller 237 Seiten werden gesammelt und mit Formel 7 (4.2.3) standardisiert. Dazu wird die Gesamtwortzahl jeder Seite aus der Statistik in *Conc* oder *Word* entnommen. Zu Auswertung und Vergleich siehe Kapitel 6. In

²⁹⁰ Youmans (1991) 766; siehe auch 774-776. Um sicherzustellen, daß meine Ergebnisse nicht durch die Stichprobenwahl bedingt sind, und da ich in der Forschungsliteratur keine weiteren Vergleiche gefunden habe, habe ich die Mitglieder von *H-CLC*, einer elektronischen Liste für computergestützte Literaturwissenschaft, gefragt, ob jemand ähnliche Vergleiche angestellt hat. Die einzige Antwort, die ich bekam, war eine Vermutung von Prof. Willard McCarty, daß das Ergebnis in einer sehr stark flektierten Sprache wie z.B. Latein anders aussehen könnte. Darauf weist auch Youmans (776 Fußnote 3) hin.

²⁹¹ Zwischen Groß- und Kleinbuchstaben wird in der Konkordanz nicht unterschieden, weil statistisch gesehen die Gleichbehandlung normalerweise kleingeschriebener Wörter am Satzanfang stärker ins Gewicht fällt als die andernfalls mögliche Unterscheidung zwischen gleichlautenden Verben, Substantiven etc.

Diabelli und der *Schule der Geläufigkeit* wurden die Werte nur zum Teil standardisiert, da ich inzwischen anhand einiger Beispiele die Korrelation zwischen mit der Anzahl der Wörter pro Seite standardisierten und unstandardisierten Funktionen ausgerechnet hatte und konsistent Werte über 97% erhielt. Dies gilt natürlich nur für die seitenweise Auswertung. Die Anzahl der Wörter pro Variation schwankt viel stärker und muß daher auf jeden Fall in die Rechnung einbezogen werden.

und	9	16	54	59	88	92	95	117	127	146
horowitz	4	90	109	121	138					
in	4	30	73	85	150					
dachte	3	4	26	77						
der	3	17	35	62						
die	3	57	60	113						
glenn	3	12	68	100						
gould	3	13	69	101						
hat	3	34	76	122						
ich	3	5	27	78						
monate	3	51	65	142						
nur	3	23	33	72						
wie	3	38	43	67						
aber	2	99	130							
eines	2	46	104							
gesagt	2	44	75							
hatten	2	83	148							
immer	2	55	70							
ist	2	22	42							
nicht	2	37	98							
viereinhalb	2	50	64							
von	2	9	108							
wertheimer	2	39	94							
wieder	2	56	71							
wir	2	84	147							

Abbildung 27

Nach abfallender Häufigkeit geordneter Index der ersten Seite des *Untergeher* ausschließlich der Wörter, die nur einmal vorkommen. Die erste Zahlenspalte enthält die Gesamthäufigkeiten der Wörter, die folgenden Spalten die Adressen in Wortnummern.

und	9		38	5	29	4	3	22	10	19
horowitz	4		19	12	17					
in	4		43	12	65					
dachte	3		22	51						
der	3		18	27						
die	3		3	53						

glenn	3		56	32						
gould	3		56	32						
hat	3		42	46						
ich	3		22	51						
monate	3		14	77						
nur	3		10	39						
wie	3		5	24						
aber	2		31							
eines	2		58							
gesagt	2		31							
hatten	2		65							
immer	2		15							
ist	2		20							
nicht	2		61							
viereinhalb	2		14							
von	2		99							
wertheimer	2		55							
wieder	2		15							
wir	2		63							

Abbildung 28

Index der ersten Seite des *Untergeher* mit den Abständen zwischen den Nennungen jedes Wortes in Spalten 4 bis 11.

Abstand	Frequenz
1	0
2	0
3	2
4	1
5	2
6	0
7	0
8	0

Abstand	Frequenz
9	0
10	2
11	0
12	2
13	0
14	2
15	2
16	0

Abstand	Frequenz
17	1
18	1
19	2
20	1
21	0
22	3
23	0
24	1

Abstand	Frequenz
25	0
26	0
27	1
28	0
29	1
30	0
>30	22

Abbildung 29

Histogramm der in Abbildung 28 errechneten Distanzen zwischen wiederholten Wörtern.

5.1.2 Phonetische Wiederholungen

Wiederholungsstrukturen auf der klanglichen Ebene von Literatur haben einiges Forschungsinteresse auf sich gezogen. Meistens werden lyrische Texte untersucht, und fast immer steht das Verhältnis zwischen der klanglichen Struktur und dem Inhalt

oder der emotionalen Reaktion des Lesers im Vordergrund.²⁹² Meine Untersuchung der phonetischen Struktur des *Untergeher* stützt sich hauptsächlich auf D. Chisholms Analysen von deutschen und englischen Gedichten und kurzen Prosatexten. Professor Chisholm hat im Zuge der Transkription seiner Texte ein phonologisches Wörterbuch zusammengestellt, das er mir — im Austausch für die Transkription der Wörter, die im *Untergeher* vorkommen und noch nicht in seinem Wörterbuch stehen — zur Verfügung gestellt hat.²⁹³ Ich habe mich daher auch an seine Transkriptionsmethode gehalten. Es werden unterschieden:

		Transkription
--	--	---------------

²⁹² Dabei wurden zwei grundsätzlich verschiedene Methoden angewandt: einerseits "distinctive feature analysis", andererseits die Analyse von genauen Äquivalenzen im phonetisch transkribierten Text. "Distinctive feature analysis" wird angewendet von Barquist (1987) für *Beowulf*, Konzentrationen wiederholter Charakteristika finden sich in Passagen, die von Gott, Güte, Gesang und Wiedererzählen von Geschichten handeln, wohingegen kontrastierende Charakteristika sich konzentrieren an Stellen, wo isolierte Aspekte der Welt repräsentiert werden (z.B. Himmel, Feuer, See, Grabhügel, Einsamkeit). Logan (1985) benützt ebenfalls "distinctive feature" Theorie. Er analysiert Gedichte von Pope, Keats, Frost und Kilmer, aber er problematisiert die Entsprechung zwischen phonetischen und semantischen Strukturen. Chisholm (1984 usw.) und Robey (1987) werten nur genau übereinstimmende Phoneme. Chisholm kommt zum selben Ergebnis wie Barquist: in Rilkes *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* häufen sich die Äquivalenzen in der Tanzpassage, während die Beschreibung des prosaischen Generals Spork fast ganz ohne Äquivalenzen auskommt.

Robey hingegen streitet einen Zusammenhang zwischen Inhalt und Klangstruktur in Dantes *Divina Commedia* ab, weil weder die hellen Vokale i and e in "Paradiso" häufiger vorkommen, noch die dunklen Vokale in "Inferno". Dies steht im Gegensatz zu einer sehr frühen Arbeit von Fónagy, der in den Liederbüchern des ungarischen Dichters Sándor Kisfaludy mehr helle Vokale zählt, wenn von glücklicher Liebe die Rede ist, mehr dunkle, wenn es um verzweifelte Liebe geht, und zwischen zärtlichen und aggressiven Gedichten von Hugo, Verlaine, Petöfi und Rückert unterscheidet aufgrund der Frequenz der Konsonanten k, t, r, l und m. Kjetsaa (1976) untersucht Korrespondenzen zwischen aggressivem und zärtlichem Inhalt und der Frequenz der entsprechenden Laute.

Leider gibt es keine Untersuchung, die die Ergebnisse von ‚distinctive feature analysis‘ und traditioneller phonetischer Analyse vergleicht. Ich habe im *Untergeher* nur genaue Äquivalenzen untersucht; für den Kontext dieser Arbeit ist das wohl ausreichend, da es ja hauptsächlich um die Unterschiede innerhalb des Textes geht, so daß Konsistenz der Methode das Wesentliche ist. Es wäre jedoch sehr interessant, Bernhards Werk auch mit "distinctive feature analysis" zu untersuchen. Auch die Alternative, anstelle des phonetisch transkribierten Textes einfach die Grapheme zu untersuchen, sollte nicht völlig von der Hand gewiesen werden. Ledger/Merriam (1994) benützen diesen Parameter in ihrer Autorschaftsstudie von *Two Noble Kinsmen* unter Hinweis auf den Erfolg des Buchstabenzählens bei der Entzifferung kodierter Nachrichten und unbekannter Alphabete. Wenn die phonetische Transkription sich als unnötig herausstellen würde, würde phonetische Analyse wesentlich leichter zugänglich und könnte in größerem Stil angewendet werden.

²⁹³ Tatsächlich habe ich nur den Index des *Untergeher* transkribiert, und Royce Robbins, ein Mitarbeiter von Professor Chisholm, war so freundlich, daraus den Text zu rekonstruieren. Das Verhältnis zwischen im Lexikon vorhandenen und noch zu transkribierenden Wörtern war ungefähr 60:40%.

gespannte Vokale:	/a: e: i: o: u: ö: ü: /	A. E. I. O. U. OE. Y.
lange ungespannte Vokale:	/ɛ./	3.
kurze ungespannte Vokale:	/a e i o u ö ü /	A E I O U OE Y
Diphthonge:	/ai au oy /	AI AU OI
reduzierte Vokale:	/ɔ /	3
Konsonanten:	/p b t d k g f v ç x j h s z sch n m ŋ l r /	P B T D K G F V C X J H S Z (N M / L R

Abbildung 30

Phonetische Transkriptionstabelle nach Chisholm (1980) 10 und Chisholm (1982) 40.

Die Transkription folgt dem Duden Aussprachewörterbuch und behandelt Diphthonge als ein einziges Phonem, während die Affrikaten (pf, ts, ps) als jeweils zwei Phoneme betrachtet werden. Für die unbetonten Vokale wird der Gegensatz gespannt — ungespannt beachtet statt des Gegensatzes lang — kurz.

Die Silbengrenzen regelt Chisholm folgendermaßen:

While it is possible in most cases to determine the location of syllable boundaries unambiguously, the questionable cases (e.g. *sanfte*, *knüpfte*, *letzte*) necessitate an arbitrary decision. In the prosodic-phonological dictionary the syllable-boundary is represented by an asterisk (*). . . . A syllable boundary is located:

- (1) between words.
- (2) between contiguous vowel phonemes.
- (3) immediately before all free lexical items and all derivational suffixes beginning with a consonant.
- (4) immediately *before* the voiced consonants /b d g v z zch/.
- (5) in the middle of consonant clusters where (1) to (4) do not apply. In this case the cluster is divided evenly, with any extra consonants located to the right of the syllable boundary.²⁹⁴

Abbildung 31 zeigt die transkribierte Fassung der ersten Sätze des *Untergeher* als Beispiel.

LA*/3 FO.*RAUS*B3*REC*N3*T3R ZELPST*MORT DAX*T3 IC KAIN (PON*TA.*N3R AKT
FON F3R*TSVAIF*LU/
AUX GLEN GU.LD UN*Z3R FROINT UNT DE.R VIC*TIC*ST3 KLA*VI.R*VIR*TU*O.*Z3 DES
JA.R*HUN*D3RTS IST NU.R AIN*UNT*FYNF*TSIC G3*VOR*D3N DAX*T3 IC BAIM
AIN*TRE.*T3N IN DAS GAST*HAUS
NU.R HAT DE.R ZIC NICT VI. VERT*HAI*MER UM*G3*BRAXT ZON*D3RN IST VI.
G3*ZA.KT VIRT AI*N3S NA*TYR*LI*C3N TO.*D3S G3*(TOR*B3N
FI.R*AIN*HALP MO.*NA*T3 NJU. JO.RK UNT I*M3R VI.*D3R DI.

²⁹⁴ Chisholm (1980) 11.

GOLT*BERG*VA*RI*AT*SJO.*N3N UNT DI. KUNST DE.R FU.*G3 FI.R*AIN*HALP
MO.*NA*T3 KLA*VI.R*EK*SER*TSI.T*SI*3N VI. GLEN GU.LD I*M3R VI.*D3R NU.R IN DOIT(
G3*ZA.KT HAT DAX*T3 IC

Abbildung 31

Phonetisch transkribierter Text der ersten Sätze des *Untergeher*.

Mein ursprünglicher Plan war, auch Professor Chisholms Programm *FRAME* zur Analyse der phonetischen Wiederholungen zu benutzen; trotz monatelanger Bemühungen und selbstloser Hilfe von Royce Robbins konnte ich das Programm aber nicht auf meinem Macintosh und mit dem (im Vergleich mit den Texten, für die das Programm entwickelt worden ist) langen Romantext zum Laufen bekommen. Ich habe daher die für Wortwiederholungen beschriebene Methode so modifiziert, daß sie für phonetische Wiederholungen ähnliches leistet wie *FRAME*. Dazu wird der phonetisch transkribierte Text — wiederum jeder Seite einzeln — so umformatiert, daß jede Silbe in einer eigenen Zeile steht. Statt einer Wortkonkordanz wird eine Buchstabenkonkordanz erstellt. Die Adressen sind Silbennummern. Da ein Phonem in einer Silbe zweimal vorkommen kann, beginnen die Histogramme mit dem Wert 0. Entsprechend der silbenweisen Zählung müssen die Histogramme mit der Gesamtzahl der Silben pro Seite standardisiert werden. Der wesentliche Unterschied dieser Methode zu D. Chisholms Programm ist, daß *FRAME* zwischen prä- und postvokalischen Konsonantenwiederholungen unterscheiden kann, was in meiner Methode unmöglich ist. Während Chisholm in seinen Analysen also chiasmatische Lautwiederholungen ausschließt, sind diese in meinen Statistiken eingeschlossen.²⁹⁵ Weiterhin zählt Chisholm Übereinstimmungen als binäre Gruppen, so daß zum Beispiel ein Laut, der in Silbe 6, 7 und 8 vorkommt, als zwei Wiederholungen mit Abstand 1 und eine Wiederholung mit Abstand 2 gezählt wird, während er in meiner Analyse nur als zwei Wiederholungen mit jeweils Abstand 1 zu Buche schlägt.²⁹⁶ Es ist angesichts mangelnder Forschung leider nicht möglich, die beiden Verfahrensweisen in Hinsicht auf Vor- und Nachteile zu vergleichen. Da beide in sich konsistent sind, sind jedoch keine Schwierigkeiten vorauszusehen.

²⁹⁵ Chisholm (1982) 39 und (1984) 121-122. *FRAME* erlaubt auch eine unterschiedliche Gewichtung von Äquivalenzen je nach dem, ob sie sich zwischen betonten oder unbetonten Silben befinden (Chisholm (1984) 132). Dies entspricht wahrscheinlich der Stärke des Eindrucks des Lesers, allerdings macht es die Untersuchung noch komplizierter und bringt eine weitere Entscheidung des Forschers ein. Am besten wäre es, beide Alternativen an einigen Texten zu vergleichen; Chisholm zitiert einen solchen Vergleich nur für ein einziges Gedicht, und dort verstärkt die Gewichtung nur eine Tendenz, die aus den ungewichteten Daten auch hervorgeht.

Ein letzter — nicht technisch bestimmter — Unterschied ist, daß Chisholm Wiederholungen innerhalb einer Silbe ausschließt, die ich berücksichtige.

²⁹⁶ Chisholm (1984) 122.

5.1.3 Alliterationen und Assonanzen

Mit Hilfe des Programms *Alliter* werden im phonetisch transkribierten Text alle Phoneme außer dem jeweils ersten Phonem jedes Wortes gelöscht. In *Word* wird der Text dann so formatiert, daß jedes Phonem in einer eigenen Zeile steht. Es spielt in diesem Fall keine Rolle, ob eine Buchstaben- oder eine Wortkonkordanz erstellt wird. Die Adressen sind Wortnummern, und es wird mit der Anzahl der Wörter pro Seite standardisiert.²⁹⁷

5.1.4 Silbenwiederholungen

Der Parameter Silbenwiederholungen gleicht den Mangel der unlemmatisierten Wortlisten zu einem gewissen Teil aus, da hier zumindest die Stammsilben flektierter Wörter als Wiederholungen zu Buche schlagen. Für die Analyse der Silbenwiederholungen wurde der phonetisch transkribierte Text verwendet. Ich kenne keine Forschungsarbeit, in der Silbenwiederholungen systematisch untersucht wurden. Starke Übereinstimmungen zwischen den Wort- und Silbenwiederholungen sind zu erwarten (siehe Clusteranalyse der Parameter in 5.5 und im Anhang 11.5). Der phonetisch transkribierte Text wird so formatiert, daß jede Silbe in einer eigenen Zeile steht, dann werden in *Conc* eine Wortkonkordanz und ein Index generiert. Die Adressen sind Silbennummern, und es wird mit der Anzahl der Silben pro Seite standardisiert.

5.1.5 Gewichtung der Abstände zwischen wiederholten Elementen

Es seien hier noch ein paar Bemerkungen zur Auswertung der formalen Wiederholungen (Wörter, Silben, Phoneme und Alliterationen) nachgeliefert. Wie in 5.1.1 deutlich wird, liefert die angewendete Methode die Häufigkeit von Wiederholungen der jeweils untersuchten Elemente in verschiedenen Abständen, z.B. Wiederholungen von Wörtern unmittelbar hintereinander, mit Abstand 1 Wort, 2 Wörter usw. Wenn man die Kurven für die verschiedenen Abstände über den ganzen Roman hinweg miteinander vergleicht, sieht man, daß sich die Seiten in der Verteilung der Wiederholungen unterscheiden: die Kurven sind nicht parallel (siehe Anhang 1.1.1 für Wortwiederholungen als Beispiel). Andererseits clustern die verschiedenen Wortwiederholungsabstände, Silbenwiederholungsabstände usw. beim Clustern der Attribute zusammen, was bedeutet, daß die Unterschiede zwischen diesen Funktionen weni-

²⁹⁷ Robey (1987) spricht in seiner Arbeit über Dantes "Divina Commedia" über Alliterationen, zählt aber tatsächlich alle Wiederholungen von Phonemen bzw., da er den Text nicht transkribiert, von geschriebenen Buchstaben.

ger ins Gewicht fallen als die Unterschiede zwischen z.B. Wortwiederholungen und Satzlänge. Da es außerdem unwahrscheinlich ist, daß der Autor oder der Leser z.B. zwischen Wortwiederholungen im Abstand von fünf Wörtern und Wortwiederholungen im Abstand von sechs Wörtern unterscheiden, sollten die verschiedenen Wiederholungsraten am besten kombiniert werden. Chisholm addiert in seinen Untersuchungen der phonetischen Struktur die Werte für Wiederholungen bis zu einer gewissen Grenze. Die Grenze wird durch die angenommene Gedächtnisspanne des Rezipienten bestimmt: Chisholm wertet in seiner Untersuchung von Gedichten so viele 'Frames' aus, wie Silben in einer Zeile sind, in *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* geht er bis 12 'Frames'.²⁹⁸ Youmans nimmt an, daß das Kurzzeitgedächtnis aktives Vokabular für zwei Sekunden speichert, was fünf bis neun Wörtern entspricht.²⁹⁹ Ebenso stellt Frey in einer empirischen Untersuchung von Leserreaktionen fest, daß Leserbeobachtungen zu rein lautlichen Wiederholungen nie über einen Abstand von 50 Phonemen — das entspricht etwa der Länge einer Druckzeile — hinausgehen.³⁰⁰

Wenn man die Wirkung auf den Rezipienten zugrunde legt, sollte aber berücksichtigt werden, daß auf jeden Fall Wiederholungen in kürzerem Abstand eine stärkere Wirkung haben als Wiederholungen in größerem Abstand. Dies kann in der Analyse simuliert werden durch verschiedene Gewichtung. Es ist vorgeschlagen worden, die Exponentialfunktion zur Gewichtung zu benützen. Dies ist einleuchtend, zumal Exponentialfunktionen aufgrund ihres häufigen Vorkommens in der Ökologie, Biologie, Chemie etc. natürlich zu sein scheinen. Da x^2 eine zu extreme Abnahme der Gewichtung bedeutet hätte, habe ich $x^{1,5}$ verwendet. Im obigen Beispiel für Wortwiederholungen ergibt sich dann als Äquivalenzkoeffizient für Seite 7 Abbildung 32. Anhand einiger Beispiele (der Wortwiederholungen in *Schule der Geläufigkeit* und der Silbenwiederholungen und Alliterationen im *Untergeher*) wurde verglichen, ob es einen Unterschied macht, wieviele Worte als maximaler Abstand zwischen Wiederholungen

²⁹⁸ Chisholm (1982) 42 und Chisholm (1984) 140.

²⁹⁹ Youmans (1991) 770.

³⁰⁰ Frey (1975) 33 und (1980) 89. Frey weist auch darauf hin, daß der Abstand, in dem eine Wiederholung als ungewöhnlich rezipiert wird, abhängt von der zu erwartenden Dichte eines Wortes, wobei Leserbeobachtungen und mathematische Modelle ganz erstaunliche Übereinstimmungen zeigen (Frey (1980) 100). Jirí Levy spricht das Problem in einem sehr frühen Artikel an und fordert eine Untersuchung der Wahrnehmungspsychologie: "In the realm of sound instrumentation, the extent of the segments most intensely felt to be wholes reaches from a word to a phrase. In the realm of stylistic syntactic phenomena (parallelism, etc.), the extent of these segments ranges to several paragraphs. Only motifs, plot development, etc., find their function in the work as a whole. The proper application of statistical methods then demands — besides the necessary statistical data — an investigation into the *structure of literary perception*, but above all, it demands a determination of the *maximal and minimal psychically realizable complexes*." (Levy (1969) 98-99).

zugelassen werden. Der Unterschied stellte sich als minimal heraus: die Kurven sind zu 95% korreliert. Ich habe schließlich Wort- und Silbenwiederholungen bis zu einem Abstand von 10 Einheiten ausgewertet, bei den phonetischen Wiederholungen habe ich als elften Wert die Summe aller übrigen Wiederholungen ausgewertet. Für den Vergleich zwischen *Schule der Geläufigkeit*, *Diabelli* und *Untergeher* wurde der Gesamt-Äquivalenzkoeffizient als Summe der Anzahl von Wiederholungen gewichtet nach Abstand verwendet.

Abstand	$x^{1.5}$ der umgekehrten Reihe 1-10	standardisierte Häufigkeit	Häufigkeit multipliziert mit $x^{1.5}$	Abstand	$x^{1.5}$ der umgekehrten Reihe 1-10	standardisierte Häufigkeit	Häufigkeit multipliziert mit $x^{1.5}$
1	31.6227766	0	0	7	8	0	0
2	27	0	0	8	5.19615242	0	0
3	22.627417	1.333333	30.169889	9	2.82842712	0	0
4	18.5202592	0.666667	12.346839	10	1	1.333333	1.333333
5	14.6969385	1.333333	19.595918	Summe			63.44455
6	11.1803399	0	0				

Abbildung 32

Der Äquivalenzkoeffizient wird errechnet als die Summe aus den mit der Anzahl der Wörter pro Seite standardisierten und mit $x^{1.5}$ multiplizierten Häufigkeiten der Abstände zwischen Wiederholungen identischer Wörter, wobei x die umgekehrte Reihe der betrachteten Abstände ist (hier also 10, 9, 8 usw.).

Eine weitere Verbesserungsmöglichkeit des Verfahrens wäre die Berücksichtigung des ‚Überraschungswerts‘ einer Wiederholung. Der Effekt einer Wiederholung ist abhängig nicht nur vom Abstand der Vorkommen, sondern auch von der generellen Häufigkeit des wiederholten Elements.³⁰¹ Dies wurde jedoch wiederum aus Gründen des Arbeitsaufwandes und des Fehlens von Vorarbeiten vernachlässigt: es ist fast unmöglich, den Erwartungswert vor allem von Wörtern zu kalkulieren, da dieser sich zusammensetzen müßte aus einer Kombination der Häufigkeit des Wortes in der Sprache der Zeit des Lesers sowohl wie der des Autors, im Genre des untersuchten Textes, im Gesamtwerk des Autors und im Text bis zur gerade untersuchten Stelle.

5.1.6 Wiederholungen von Wortgruppen

Die Wiederholung nicht nur von einzelnen Wörtern, sondern von ganzen Wortgrup-

³⁰¹ Frey (1981) 166-167.

pen ist ein weiteres sehr aufdringliches Merkmal von Bernhards Stil. Die Wortfügungen sind oft einprägsam vor allem weil sie ungewöhnlich sind, und wenn man einige Seiten später eine ähnliche Phrase liest, wird der ursprüngliche Zusammenhang der Phrase wieder aktiviert.

Wortgruppen sind nicht häufig genug, um den Vergleich der Abstände zwischen wiederholten Wortgruppen pro Seite sinnvoll erscheinen zu lassen. Ich habe daher diesen Parameter direkt für die Clusteranalyse verwendet, indem ich die Stärke der Assoziation zwischen allen Seiten-Paaren an der Häufigkeit gemeinsamer Wortgruppen gemessen habe. Wortgruppen können aufgelistet werden, indem man in *Conc* die Optionen für den Index auf "entries show 2 words each", dann "entries show 3 words each" usw. stellt. *Conc* kann nur solche Wortgruppen finden, die sich wortwörtlich wiederholen. Es wäre interessant, auch variiert wiederholte 'Echos' auszuwerten. Dies ist jedoch nur unter großem Aufwand möglich und wurde daher hier unterlassen.³⁰²

Alle mit *Conc* generierten Indizes werden in eine *Excel*-File geladen. Die längste wiederholte Wortgruppe im *Untergeher* hat zehn Wörter (das Motto zu Beginn). Abbildung 33 zeigt die Indizes für zehn, neun und acht Wörter. In der Clusteranalyse werden die längeren Wortgruppen automatisch stärker gewichtet als die kürzeren, weil eine Gruppe aus neun Wörtern natürlich als zwei Gruppen aus acht Wörtern, drei Gruppen aus sieben Wörtern usw. nocheinmal aufgelistet ist. Die Wörter werden in der *Excel*-File gelöscht und die Zahlen als Paare jeder Zahl in einer Zeile mit jeder anderen Zahl in derselben Zeile notiert (Abbildung 34 und Abbildung 35 für einige zweigliedrige Beispiele). Die Paare werden sortiert und ein Histogramm errechnet. *Excel* kann das Histogramm in eine Kontingenztabelle umformen, die dann für die Clusteranalyse verwendet wird (Abbildung 36). Da hier die Kontingenztabelle Ausgangspunkt für die Clusteranalyse ist, wurden die Werte nicht standardisiert. Sie wurden mit der Funktion

$$\frac{1}{x+1}$$

Formel 8

umgeformt und dann direkt als Distanzen zwischen den Seiten an der Stelle der Euklidischen Distanzen in den Prozeß der Clusteranalyse eingesetzt. Dafür muß die Kontingenztabelle symmetrisch sein. Dies kann am einfachsten erreicht werden, in-

³⁰² Ein Programm, das für das Auffinden variiert wiederholter Wortgruppen verwendet werden kann, ist *TACT*, allerdings verlangt es nicht nur ein UNIX System, sondern eine Lemmatisierung des Textes und arbeitet selbst dann nicht automatisch, sondern mit aufwendiger menschlicher Interaktion. Vgl. Heinemann (1993) 191-202.

dem die Werte des Histogramms vor der Umformung in eine Kontingenztabelle mit der umgekehrten Reihenfolge zwischen den beiden Partnern der Seitenpaare unten nocheinmal angefügt werden. Außerdem muß – nach der Standardisierung – der Wert für die Zuordnung jeder Seite mit sich selbst durch 0 ersetzt werden. Bei der Untersuchung der *Schule der Geläufigkeit* wurden wiederholte Gruppen von nur zwei Wörtern, die zehnmal oder öfter vorkommen, nicht als Paare jeder Zahl mit jeder anderen ausgewertet, sondern nur als Paare jeder Zahl mit ihrem Nachbarn, einfach weil es so viele wiederholte Wortgruppen gibt in Jonkes Erzählung.³⁰³

10

lange vorausberechneter selbstmord dachte ich kein spontaner akt von verzweiflung 7, 76

9

lange vorausberechneter selbstmord dachte ich kein spontaner akt von ohne zu wissen was diese geisteswissenschaften sind dachte ich 7, 76
 vorausberechneter selbstmord dachte ich kein spontaner akt von verzweiflung 144, 154
 wie er selbst immer wieder gesagt hat in die 7, 76
 144, 154

8

dachte ich als ich in das gasthaus eintrat 12, 10
 dachte ich bei meinem eintritt in das gasthaus 20, 21
 er selbst immer wieder gesagt hat in die 144, 154
 hat er es ihr verboten sagte der franz 228, 229
 lange vorausberechneter selbstmord dachte ich kein spontaner akt 7, 76
 ohne zu wissen was diese geisteswissenschaften sind dachte 144, 154
 selbstmord dachte ich kein spontaner akt von verzweiflung 7, 76
 sich hundert schritte vor dem haus der schwester 76, 75
 vorausberechneter selbstmord dachte ich kein spontaner akt von 7, 76
 wenigstens auf zehn jahre wenigstens auf zehn jahre 105, 105
 wie er selbst immer wieder gesagt hat in 144, 154
 zu wissen was diese geisteswissenschaften sind dachte ich 144, 154

Abbildung 33

Index der identisch wiederholten Wortgruppen von zehn, neun und acht Wörtern mit Seitenzahlen als Adressen.

aber im	(3)	64, 140, 53
aber immer	(3)	177, 219, 128
aber in	(4)	189, 218, 90, 13
aber jetzt	(2)	76, 173

64, 140, 53
177, 219, 128
189, 218, 90, 13
76, 173

³⁰³ Es sei erwähnt, daß *Conc* die Wortgruppen nur dann vollständig auflistet, wenn man bei den "sorting parameters" wählt: "sort identical words by following words" und nicht "position in file". Außerdem muß die Kontingenztabelle mit den Distanzen symmetrisch sein, und als Wert für Assoziationen jeder Seite mit sich selbst muß jeweils 0 eingesetzt werden.

Abbildung 34

Ein kleiner Auszug aus dem Index der zweigliedrigen wiederholten Wortgruppen. In *Excel* werden die Wortgruppen und Häufigkeit der Wiederholung gelöscht, so daß nur noch die einander durch die Wiederholung zugeordneten Seitenzahlen übrigbleiben.

64-140	177-219	140-64	219-177
64-53	189-218	53-64	218-189
189-13	218-13	13-189	13-218
76-173	177-128	173-76	128-177
53-140	189-90	140-53	90-189
219-128	90-13	128-219	13-90
218-90		90-218	

Abbildung 35

Die Zahlen aus dem Beispiel in Abbildung 34 werden als Paare jeder Zahl in einer Zeile mit jeder anderen Zahl in derselben Zeile notiert. Dann werden die Paare in umgekehrter Reihenfolge nocheinmal aufgelistet. Die Paare werden dann sortiert und ein Histogramm der Zahlenpaare errechnet.

	13	53	64	76	90	128	140	173	177	189	218	219
13					1					1	1	
53			1				1					
64		1					1					
76								1				
90	1									1	1	
128									1			1
140		1	1									
173				1								
177						1						1
189	1				1						1	
218	1				1					1		
219						1			1			

Abbildung 36

Excel kann das Histogramm in eine Kontingenztabelle umformen, aus der die Stärke der Zuordnung jeder Seite mit jeder anderen Seite abgelesen werden kann.

5.1.7 Wort- und Satzlänge

Auch die Satzlänge ist ein Attribut, das Bernhard offensichtlich bewußt einsetzt, nicht nur um seine eigene Prosa vom normalen deutschen Gebrauch abzusetzen, sondern auch um Passagen in seinen Werken zu differenzieren.³⁰⁴

³⁰⁴ Während die Tatsache, daß ein Attribut leicht bewußt beeinflußt werden kann, in Autorschaftsstudien ein Nachteil sein kann (Holmes (1994) 89), scheint es mir für die

Wortlänge — gemessen in Silben oder Phonemen pro Wort, in beiden Fällen ausgehend von der phonetisch transkribierten Version des Textes — ist ein Attribut, das insgesamt nicht besonders stark variiert. Interessanter als die durchschnittliche Wortlänge ist daher die Häufigkeitsverteilung der Wörter einer bestimmten Länge.³⁰⁵ Dieser Parameter ist aber schwieriger zu messen und wurde hier vernachlässigt.

Für Wort- und Satzlänge kommen jeweils zwei Maße in Frage: Wortlängen können ausgerechnet werden, indem die Anzahl der Wörter pro Seite durch die Anzahl der Silben oder durch die Anzahl der Phoneme geteilt wird. Die Silbenlänge ist in diesen beiden Maßen enthalten und braucht nicht noch einmal berücksichtigt zu werden. Entsprechend werden Satzlängen ausgerechnet, indem die Anzahl der Sätze pro Seite durch die Anzahl der Wörter und die Anzahl der Teilsätze geteilt wird — wiederum ist die Länge der Teilsätze in dieser Statistik enthalten. Die Anzahl der Phoneme, Silben, Wörter, Teilsätze und Sätze wird am zuverlässigsten aus *Conc* entnommen. Dabei werden Teilsätze und Sätze indirekt gemessen, indem eine Konkordanz für die Satzzeichen angefertigt wird. Die Anzahl der Sätze kann aus der Anzahl der Punkte, Ausrufe- und Fragezeichen abgelesen werden, die Anzahl der Teilsätze an der Anzahl der Kommata, Semikolons, Klammern und Doppelpunkte. Die von Bernhard gelegentlich verwendeten doppelten oder dreifachen Satzzeichen wurden subtrahiert.³⁰⁶

Um die Verteilung der Sätze verschiedener Länge (statt nur der durchschnittlichen Satzlänge) genauer nachzuverfolgen, wurden im Text mit Seitenzahlen in *Word* alle Leerzeichen durch Asterisks ersetzt. Seitenübergreifende Sätze wurden jeweils der Seite zugeordnet, auf der die meisten Wörter stehen. Ausrufezeichen und Fragezeichen am Satzende wurden durch Punkte ersetzt, alle übrigen Satzzeichen gelöscht. Ebenso wurden alle Buchstaben außer den "*" gelöscht. In *Conc* wurde ein Wortin-

Untersuchung des *Untergeher* sinnvoll, sowohl bewußt beeinflusste als auch mehr oder weniger automatische und unbewußte Parameter (wie zum Beispiel die Frequenz von Funktionswörtern) zu untersuchen und zu vergleichen.

³⁰⁵ Holmes (1994) 88; die Methode wurde zuerst von Fucks (1952) vorgeschlagen und von Bruno (1974) für die Untersuchung des Nibelungenlieds benützt.

³⁰⁶ Zum Beispiel "aber ich habe mich nicht hinuntergestürzt (wie auch Wertheimer nicht!)." (*Untergeher* 16). In der Thomas Bernhard Forschung ist eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich der Einschätzung des Parameters der Satzlänge zu beobachten, z. B. die in sich widersprüchliche Passage in Jahraus (1990): "Von zentraler Relevanz ist die Länge der Sätze. So zieht sich beispielsweise der Einleitungssatz der Erzählung *Ja* über zwei Druckseiten hin. Die Länge der Sätze läßt keine eindeutige hypotaktische Strukturierung mehr zu. Die Verknüpfung von Satzteilen ist nicht mehr rekonstruierbar. . . . Der Satz ist in den Texten keine relevante sprachliche Größe, weil er sich im Gefüge der fortlaufenden Rede auflöst. Indirekt unterstreicht das den Charakter der Texte als perpetuierende Rede." (179-180) Es ist außerdem wahrscheinlich, daß Bernhard, wäre der Satz keine relevante Größe für seine Prosa, wie in den Dramen die Satzzeichen weggelassen hätte.

dex erzeugt, wobei "*" als einziges zu zählendes Zeichen und "." als Wortgrenze definiert werden.³⁰⁷ Der Index wird mit *Ind_Conv* in ein Histogramm verwandelt, in dem die Anzahl der Asterisks die Anzahl der Wörter pro Satz anzeigt. In *Diabelli* sind die Sätze im Vergleich zu den Volten zu lang, um eine Aufteilung auf Seiten sinnvoll erscheinen zu lassen. Der Parameter der Satzlänge wurde daher für *Diabelli* nur für die Volten als ganze ausgewertet.

Schließlich können auch Wiederholungen von Satzkonstruktionen ausgewertet werden, indem außer den "*" auch die Satzzeichen ",", ";", ":", "(", ")" und "—" als Zeichen anerkannt werden und Wortgrenzen durch ".", "?" und "!" markiert. Für den Parameter Satzlänge stellt die Einheit von jeweils einer Seite ein wirkliches Problem dar, da Satzgrenzen natürlich nur selten mit Beginn und Ende einer Seite zusammenfallen, außerdem bei Thomas Bernhard viele Sätze länger sind als eine Seite. Eine gewisse Ungenauigkeit muß hier in Kauf genommen werden.

5.2 Semantische Parameter

5.2.1 Häufige Inhaltswörter

Die Bedeutung wiederholter Wörter für Bernhard kann aus einer 'poetologisch' interpretierbaren Stelle im *Untergeher* geschlossen werden: Der Erzähler gibt der Wirtin einen Bericht von Wertheimers Begräbnis und beginnt mit dem Verkauf seiner Wohnung in Wien. Er kommentiert: "Das Wort *Realität* hatte ich absichtlich mehrere Male gesagt, es war wichtig in meinem Bericht" (172).

Obwohl *Der Untergeher* nicht einfach aufgrund verschiedener Themen oder Motive in Segmente unterteilt werden kann, besteht berechtigte Hoffnung, daß die objektivere und komplexere computergestützte Auszählung der Verteilung der häufigen Inhaltswörter über den Text eine Aussage über dessen Segmentierung erlaubt. Am besten wäre es, für diese Auszählung nur solche Wörter heranzuziehen, deren Häufigkeit im *Untergeher* stark nach oben abweicht von ihrer Häufigkeit im sonstigen Sprachgebrauch. Allerdings gibt es vorläufig noch keine Kontrollkorpora, deren Wortfrequen-

³⁰⁷ Tatsächlich wird die Prozedur etwas verkompliziert durch die Tatsache, daß *Conc* ein aus mehr als zweihundert (der längste Satz im *Untergeher* hat 212 Wörter) identischen Zeichen bestehendes Wort nicht akzeptiert. Es wurde daher jede Folge von zehn "*" durch "@" ersetzt und jede Folge von fünf "*" durch "#", woraus im Histogramm die Anzahl der Wörter pro Satz leicht rekonstruiert werden kann.

zen sinnvollerweise mit denen im *Untergeher* verglichen werden könnten.³⁰⁸ Die Auswahlkriterien hier waren also: Wörter, die 25mal oder öfter im *Untergeher* vorkommen unter Ausschluß von Artikeln, Pronomen, Hilfsverben usw. Eine Liste dieser Wörter findet sich im Anhang 11.2.1. Die Wörter dieser Gruppe wurden manuell lemmatisiert.³⁰⁹

Für die Analyse der Wiederholungsstrukturen der häufigen Inhaltswörter — ebenso der anderen semantischen Parameter — wurde mit *Conc* eine Wortkonkordanz und ein Index für den gesamten Text des *Untergeher* generiert. Die Seitenzahlen wurden vorher in eckigen Klammern in den Text eingefügt, so daß *Conc* sie als Adressen erkennt.

Der Index wurde mit *Ind_Conv* in eine Datei verwandelt, die die Häufigkeit jedes Wortes pro Seite direkt wiedergibt. Abbildung 37 zeigt die Häufigkeiten der Wörter von "wenn" bis "Wertheimer" auf den ersten 20 Seiten; die zweite Spalte enthält wieder die Gesamtzahl der Vorkommen des entsprechenden Wortes. Für die Lemmatisierung wurden die Werte der einzelnen Komponenten pro Seite addiert — wie in Abbildung 38 die Werte von "werden" und "werde" unter dem Lemma "werden".

Seite		7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
wenn	156	0	1	0	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0
wenns	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
wer	16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0
werde	49	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
werden	79	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	3	4	2	0	0	0	0
werfen	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Werk	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Wert	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Wertheimer	428	2	2	1	1	3	0	2	2	0	4	2	0	0	0	1	1	1	3	1	5

Abbildung 37

Häufigkeitsverteilung der Wörter von "wenn" bis "Wertheimer" auf den ersten 20 Seiten des *Untergeher*. Die Gesamthäufigkeit der Wörter steht in der zweiten Spalte, in den folgenden Spalten die Häufigkeit pro Seite.

³⁰⁸ Meier (1969).

³⁰⁹ Meine Untersuchung der häufigen Wörter ist weniger ambitioniert — und vielleicht auch weniger naiv — als Fónagys Untersuchung der "Schlüsselwörter" in Valéry's Gedichten. Fónagy schreibt in einer sehr frühen Arbeit 1967: "Aus den zerstreuten Bausteinen der Schlüsselwörter läßt sich hingegen der verlorene tiefpersönliche Urtext zusammenstellen. . . . Sämtliche Wörter der Liste scheinen mit frühen und dauerhaften Erlebnissen des Dichters in engem Zusammenhang zu stehen. Mit den Träumen des traurigen und einsamen Kindes . . ." (269).

Seite		7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
werden	128	0	0	1	0	1	1	0	2	0	0	0	0	1	3	4	2	0	0	1	0

Abbildung 38

Beispiel für Lemmatisierung: für das Lemma "werden" wurden die Werte von "werde" und "werden" addiert.

5.2.2 Häufige Funktionswörter

Die Analyse der häufigsten Wörter in Texten hat in zwei neueren Untersuchungen zu erstaunlich guten Ergebnissen geführt: sowohl Burrows und Horton als auch Binongo zeigen, daß mit Hilfe der häufigsten Wörter nicht nur Autoren differenziert werden können, sondern auch Phasen im Werk der einzelnen Autoren, in einzelnen Romanen Charaktere und Passagen mit verschiedenen Erzählhaltungen, und Einflüsse zwischen Dramen verschiedener Epochen.³¹⁰

Der Vorteil des Parameters ist, daß er unabhängig ist von subjektiven Auswahlkriterien, da einfach die häufigsten Wörter herangezogen werden.³¹¹ Obwohl die meisten der häufigsten Wörter Funktionswörter sind, werden Inhaltswörter oder Namen nicht ausgeschlossen. Im Fall des *Untergeher* wurden die 41 Wörter berücksichtigt, die häufiger als 200mal vorkommen. Die Wörter wurden nicht lemmatisiert, und Homographen mit unterschiedlicher Bedeutung wurden nicht unterschieden. Anhang 11.2.2.1 listet die Wörter und ihre Gesamthäufigkeiten auf. Insgesamt kommen diese Wörter 19.058mal vor, das heißt sie stellen 42% der insgesamt 45.147 Wörter des Textes. Für die *Schule der Geläufigkeit* mußten, um 42% des Textes zu erfassen, die 69 häufigsten Wörter mit Frequenzen größer als 100 ausgewertet werden (mit einer Gesamthäufigkeit von 17.905), für *Diabelli* die 68 häufigsten Wörter mit Frequenzen bis einschließlich 20 (insgesamt 5524 Nennungen). Siehe Anhang 11.2.2.2 und 11.2.2.3.

Der Parameter der häufigsten Wörter sollte einigermaßen unabhängig vom Inhalt des jeweiligen Textsegments sein; er kann als zwischen Inhalt und Form angesiedelt betrachtet werden, da er "a 'structural' dimension of style" reflektiert, "syntactic and

³¹⁰ Burrows/Craig (1994) 63-85. Siehe auch Holmes (1994) 90-91. Horton (1991) und Binongo (1994).

³¹¹ Burrows/Craig wählen 99 in ihrer neuesten Arbeit (1994) 64; Binongo (1994) 269 berücksichtigt die 36 häufigsten Wörter. Greenwood (1993) erhält dieselben Ergebnisse für die 20 Wörter, die 200 bis 400mal vorkommen (in den Paulus-Briefen), die 10 Wörter, die mehr als 400mal vorkommen und die 50 Wörter, die 100 bis 200mal vorkommen. Es lassen sich 5 bis 6 Wörter identifizieren, die ausreichen, um zwischen den einzelnen Episteln zu unterscheiden.

deictic habits rather than thematic preoccupations".³¹²

5.2.3 Semantische Felder

Es ist intuitiv klar, daß Themen, Konzepte und semantische Felder wichtig sind für den Aufbau eines literarischen Werkes. Fortiers Erklärung ist für Bernhard und Jonke nicht völlig zutreffend, jedoch tendenziell auch für diese beiden Schriftsteller richtig:

Authors seem interested in creating a certain impression, by giving importance to this or that semantic field. Since the repeated use of a single word would be distracting, they use synonyms and related expressions to do so. Many, in fact, seem to make a positive effort to find words which simultaneously evoke several semantic fields at once. So, the study of textual phenomena creating a given impression in the reader must necessarily be done in terms of semantic fields, not single words.³¹³

Die Identifikation von Themen oder semantischen Feldern in einem Werk ist allerdings problematisch. Da die semantische Theorie vorläufig sehr widersprüchlich ist und keine praktisch verwendbaren Ergebnisse hervorgebracht hat, haben sich Literaturwissenschaftler wie Fortier und Bratley auf Synonymwörterbücher gestützt. Eine überzeugende Theorie semantischer Kategorien wurde erst 1987 von Lakoff vorgestellt und von Fortier in seinen neuesten Arbeiten auf die quantitative Analyse von Literatur angewendet.³¹⁴ Ein großes Problem der bisherigen semantischen Theorien ist, daß sie, implizit oder explizit, davon ausgehen, daß die Realität eine eindeutige innere Ordnung hat, die in linguistischen Kategorien reflektiert sein muß. Dagegen zeigt Lakoff, daß semantische Kategorien nach "family resemblances" organisiert sind, von denen manche eindeutig sind, andere jedoch unscharf oder auf Metapher und Metonymie aufgebaut. Semantische Felder haben ein Zentrum, wo die Zuordnung klar ist, die aber an der Peripherie immer unschärfer wird.

Essential to the phenomenon of categories is that there is always a level at which they are embodied; they give physical evidence of their existence in people like the emotions of anger or happiness, or else they can be physically interacted with in a single fashion, like cats, chairs or vegetables. . . . Characteristic of basic-level semantic categories is the fact that they are structured. There is a best exemplar of the category, usually what gives it its name,

³¹² Burrows/Craig (1994) 64.

³¹³ Fortier (1989) 293.

³¹⁴ Zum erstenmal Vortrag auf ACH/ALLC Konferenz Santa Barbara 1995 "Categories, Theory and Words in Literary Texts".

e.g. dog, water, hatred. Other members are further away from this centre, either progressively more general and abstract, like 'retriever', 'pointer', 'canine', or more concrete like 'collie', recognizable by everyone as a dog, 'doberman', which most people know to be a dog, to 'schnauzer', which most people might only recognize as something of German provenance. This phenomenon has been demonstrated empirically through measurement of reaction times by informants given lists of words, and by galvanic skin properties for words evoking emotion.³¹⁵

Ich deute hier Lakoffs Theorie als eine nachträgliche Rechtfertigung meiner undisziplinierten Vorgehensweise. Da die semantischen Felder eines der ersten Dinge waren, die ich im *Untergeher* untersucht habe, muß ich gestehen, daß ich die Listen der semantischen Felder und ihrer Bestandteile ohne Referenz auf einen anerkannten Thesaurus angelegt habe und später nicht mehr überarbeitet.

Die Komponenten der jeweiligen semantischen Felder sind im Anhang 11.2.3 zusammengestellt. Die Liste der semantischen Felder im *Untergeher* besteht aus allen Wörtern, die den folgenden 14 semantischen Feldern zugeordnet werden können: Musik, Affekte/Charakter, Zeit/Klima, Familie/Freundschaft, Arbeit, Alter/Tod, Architektur/Räume, Besitz/Finanzen, Ausbildung, Gastronomie, Kunst/Kultur, Medizin/Körper, Schmutz/Abfall, Recht/Staat/Politik. Zu einem großen Teil überschneiden sich meine semantischen Felder mit den von Jahraus als "Existenzialien des Geisteshmenschen" und "Konfliktpotentiale des Textsujets auf der Grundlage von statischen Normkonflikten" für Bernhards Werk generell identifizierten Erzählinhalten.³¹⁶ In *Diabelli* wurden Wörter ausgewertet, die zu den folgenden 12 semantischen Feldern gehören: Natur, Literatur, Geld, Musik, Kunst, Kommunikation, Magie, Affekte, Kleidung, Zeit, Körper, Sex; außerdem wurden negative Wörter und Superlative in dieser Kategorie ausgewertet. In die Gruppe der negativen Wörter wurden aufgenommen: "nicht", "nein", "kein" und Wörter mit den Prä- oder Suffixen "un-", "-los" und "ohn-". In *Schule der Geläufigkeit* wurden 13 semantische Felder ausgewertet: Kommunikation, Kunst, Zeit, Körper, Musik, Literatur, Affekte/Charakter, Sinne, Alkohol, Natur, Geld, Beruf, Fest, außerdem wieder die negativen Wörter.

³¹⁵ Fortier (1995) 12.

³¹⁶ Jahraus (1992) 98-176: Geist und Geistigkeit, Existenz, Produktion, Bewegung, Theater, Familie, Liebe, Ehe, Freundschaft, Leben und Tod, Krankheit, Gesellschaftsnatur, Körperkunst und Existenz Ausdruck, soziales Verhalten, Räume, materielle Verhältnisse, Existenzialien – Normen – Werte – Korrelationen.

5.2.4 Phoneme

Ausgehend vom Index des phonetisch transkribierten Textes kann außer der Wiederholungsstruktur aller Phoneme insgesamt analog zur Untersuchung der häufigsten Inhalts- und Funktionswörter auch die Frequenz der einzelnen Phoneme über den Text analysiert werden. Bei der Clusteranalyse der formalen Parameter nach Variationen ergab sich für die Auswertung des Index aller Phoneme und der Alliterationen das Problem, daß einige Laute in einigen Variationen mehr als 264mal vorkommen. Die Abstände zwischen den einzelnen Vorkommen wurde wie bei allen semantischen Parametern in *Excel* ausgerechnet; *Excel* kann jedoch nur 264 Spalten bewältigen. Der Index wurde dort abgeschnitten. Obwohl man die Verteilung der Phoneme eher den formalen Parametern zuordnen würde, gehört er methodisch gesehen durchaus zu den semantischen Parametern.³¹⁷

5.3 Narrative Parameter

5.3.1 Narrative Ebenen

Bernhards Zitationsstil ist oft hervorgehoben worden, die Einbettung fast jeder Mitteilung in ein "sagte X" oder "dachte Y". "Dachte" ist die häufigste Verbform im *Untergeher*, es ist häufiger als "hat", "ist" und "war". "Sagte" steht an 23. Stelle in der Frequenzliste — siehe 11.2.2.1 für die Frequenzen der 41 häufigsten Wörter. Dabei kommt z.B. die Kombination "dachte ich" 660mal vor, "sagte er" 120mal, "sagte ich" 107mal und "sagte sie" 42mal. Der *Untergeher* ist streng intern fokalisiert, d.h. Erzähler und Fokalisation sind identisch.³¹⁸ Dies trifft zu sowohl auf den Haupterzähler als auch auf die von diesem zitierten 'Unter'-Erzähler. Die untergeordneten narrativen Ebenen entsprechen jeweils gleichzeitig einer Einengung der Fokalisation, insofern nur das berichtet werden kann, was sowohl von der jeweils zitierten Person wahrgenommen als auch allen jeweils übergeordneten Erzählinstanzen berichtet worden ist. Leider können die narrativen Ebenen nicht unmittelbar vom Computer dem Text entnommen werden. Der Text wurde daher manuell in *IT* annotiert.³¹⁹ Als Einheiten des

³¹⁷ Siehe oben 4.3. Ledger/Merriam (1994) 237 arbeiten mit Buchstabenfrequenzen.

³¹⁸ Genette (1972) 207-209.

³¹⁹ Tatsächlich muß der Text aufgrund der begrenzten Kapazität von *IT* in 12 kleinere Textteile zerlegt werden, die nach der Bearbeitung mit *Narrconv* wieder zu einer einzigen Datei zusammengesetzt werden können.

"baseline" Textes wurden Teilsätze genommen. Für die narrativen Ebenen wurden die Teilsätze entsprechend dem Schema in Abbildung 39 mit 1, 1*, 1**, 2 usw. annotiert; wenn, was nicht allzu häufig vorkommt, ein Teilsatz mehrere narrative Ebenen enthält, wurden die entsprechenden Symbole aneinandergesetzt, z.B. "1*1 für "dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus". Abbildung 40 gibt die ersten anderthalb Sätze des Textes so wieder wie sie in *IT* aussehen. Wenn man die Annotationen isoliert (mit Hilfe von *Narrconv*), ergibt sich Abbildung 41 für die erste Seite des *Untergeher*. Um eine Aufschlüsselung nach Seiten zu ermöglichen, müssen die Seitenzahlen manuell in diese Datei eingefügt werden, da *IT* nur die gewählten Einheiten — hier wie gesagt Teilsätze — als Adressen respektiert. Mit *Conc* wird eine Konkordanz und ein Index der in *IT* annotierten narrativen Ebenen erstellt. Der Index wird wie bei der Analyse der formalen Parameter mit *Ind_Conv* in ein Histogramm verwandelt. Um nicht allzu disparate Werte für die häufigen und weniger häufigen narrativen Ebenen zu erhalten, wurde mit der Gesamtzahl des Vorkommens der jeweiligen Ebene im ganzen Text standardisiert.

Die Untersuchung der narrativen Ebenen erwies sich im *Untergeher* als mehr zeitaufwendig, als das Ergebnis rechtfertigt, und wurde daher für *Schule der Geläufigkeit* und *Diabelli* nicht durchgeführt.

Erzählerebene		2. verschachtelte Ebene	
1	Ereignisse	3	Ereignisse
1*	denken	3*	denken/sagen
1**	sprechen		
1. verschachtelte Ebene		3. verschachtelte Ebene	
2	Ereignisse	4	Ereignisse
2*	denken/sagen		

Abbildung 39

Annotationssystem für narrative Ebenen.

Na itx.1 clause 1 Un Lange vorausberechneter Selbstmord, Narr 2	Na itx.1 clause 5 Un unser Freund und der wichtigste Klaviersvirtuose des Jahrhunderts, Narr 2
Na itx.1 clause 2 Un dachte ich, Narr 1*	Na itx.1 clause 6 Un ist nur einundfünfzig geworden, Narr 2
Na itx.1 clause 3 Un kein spontaner Akt von Verzweiflung. Narr 2	Na itx.1 clause 7 Un dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus. Narr 1*1
Na itx.1 clause 4 Un Auch Glenn Gould,	

Abbildung 40

Die ersten anderthalb Sätze des *Untergeher* in IT nach dem System in Abbildung 39 annotiert. Die "Na"-Zeile gibt Dateinamen und Teilsatz-Nummer, "Un" den "baseline text", "Narr" die Annotation.

2,1*,2. 2,2,2,1*1. 2,2,2*,3. 2,3,2*,1*. 2,2,2,2. 2. 2,2.

Abbildung 41

Narrative Ebenen für die erste Seite des *Untergeher*, nachdem die Annotationen mit Hilfe von *Narrconv* isoliert worden sind.

5.3.2 Personen und Orte

Als sehr nützlich erwies sich die Auswertung von Personen und Orten. Dafür ist keine Annotation nötig und es kann nach derselben Methode vorgegangen werden wie im Fall der Inhaltswörter, Funktionswörter etc. Für den *Untergeher* beinhaltet die Liste der Personen die zehn häufigsten Personennamen und eindeutig auf eine Person bezogene Berufs- und Verwandtschaftsbezeichnungen und das Personalpronomen "ich", die Liste der Orte enthält die zehn häufigsten Ortsbezeichnungen. Sowohl die Ortsnamen als auch die Personenbezeichnungen wurden lemmatisiert. Die Listen für den *Untergeher*, *Diabelli* und die *Schule der Geläufigkeit* finden sich im Anhang 11.2.4 und 11.2.5. In den meisten Diagrammen sind die narrativen Parameter unter den semantischen subsumiert. In der *Schule der Geläufigkeit* wurden keine Ortsnamen ausgewertet, da sie zu selten sind.

5.4 Vocabulary-Management Profile

Die Frequenz, mit der neues Vokabular in einen Text eintritt, scheint ganz natürlich an die Segmentierung des Textes gekoppelt zu sein, insofern ein Einschnitt normalerweise dann wahrgenommen wird, wenn ein neues Thema oder eine Fülle neuer Information eingeführt werden:

It seems plausible to predict that new topics in essays, new episodes in stories, and the like should coincide with bursts of new vocabulary (showing up as hills on the type-token curve). Conversely, repetitions in vocabulary (plateaus on the curve) should signal a continuation, rather than a change, in to-

pic.³²⁰

Gilbert Youmans hat aufgrund dieser Theorie ein Computerprogramm geschrieben, das es erlaubt, in einem von Wort zu Wort fortschreitenden Intervall von z.B. 101 oder 375 Wörtern die jeweils in diesem Intervall neuen Wörter zu zählen und auszu-ploten. Die so generierte Kurve ist leichter interpretierbar als das einfache type-to-token Verhältnis. Youmans hat mit seinem Programm über 100 englische Erzählungen, Essays und Transkriptionen untersucht und fand:

Higher-level constituents of discourse tend to coincide with major peaks and valleys in this new derivative of the type-token curve. Sharp upturns after deep valleys in the curve signal shifts to new subjects in essays, new episodes in stories, and so on.³²¹

Youmans' Programm scheidet, obwohl diese Verbesserung nur für die ersten 500 — 1000 Wörter wirklich einen Unterschied macht, alle Funktionswörter (eine Liste von 150 Wörtern, für die deutschen Texte aufgrund des Index der häufigsten Wörter manuell von mir zusammengestellt) aus der Berechnung aus. Das Programm arbeitet in zwei Schritten: Zuerst wird die type-token Statistik generiert und ausgedruckt. Der Beginn und das Ende des *Untergeher* sind in Abbildung 42 dargestellt. Die ersten fünf Wörter sind neue Inhaltswörter. Die nächsten zwei Wörter (tokens 7 und 8) zwischen "dachte" und "spontaner" sind entweder wiederholte Wörter oder — in diesem Fall — in der Liste der 150 Funktionswörter enthalten. Der Einfachheit halber wird hier ebenso wie in der Analyse der Wortwiederholungen in 5.1.1 ein Wort definiert als "any distinctive string of alphanumeric characters (including hyphens and apostrophes but excluding other punctuation) that is preceded and followed by a space".³²² Youmans rechtfertigt dies in seinem Artikel mit dem in 5.1.1 schon erwähnten Hinweis auf einige Experimente, die zeigen, daß Lemmatisierung die Kurve nur verschiebt, ihre Form jedoch nicht verändert. Eine gewisse Diskrepanz mit der sonst verwendeten Vokabularzählung ergibt sich aus der Tatsache, daß Youmans' Programm die in eckigen Klammern eingefügten Seitenzahlen nicht von Vokabulareinträgen unterscheidet. Da der Fehler jede Seite gleichmäßig betrifft und hier nur die Seiten untereinander verglichen werden, braucht dies nicht korrigiert zu werden.

Tokens	Types	Wörter
1	1	lange

Tokens	Types	Wörter
44833	5634	abgespielt

³²⁰ Youmans (1991) 765.

³²¹ Youmans (1991) 765.

³²² Youmans (1991) 766.

2	2	vorausberechneter
3	3	Selbstmord
4	4	dachte
7	5	spontaner
8	6	akt
10	7	verzweiflung

44836	5635	bat
44859	5636	einige
44859	5637	plattenspieler

Abbildung 42

Type-token Statistik für Anfang und Ende des *Untergeher* unter Ausschluß der 150 häufigsten Funktionswörter.

In Schritt zwei des Programms wird die type-token Liste in "Vocabulary-Management Profiles" umgewandelt, indem die Anzahl der neuen Inhaltswörter in einem fortschreitenden Intervall gezählt wird, wobei die Länge des Intervalls beliebig definiert werden kann. Das Beispiel in Abbildung 43 zeigt einen Ausschnitt aus dem Profil für Intervalle von 101 Wörtern. In der Steinwaytransport-Passage auf Seite 14 des *Untergeher* wächst das Gesamtvokabular in dem 101-Wort Intervall mit dem Zentrum bei 1307 Wörtern, das mit dem Wort "wachte" endet, um 18 Wörter an, während im Intervall mit dem Zentrum bei 1353 Wörtern, das mit dem Wort "kündigte" endet, nur 11 neue Vokabeleinträge dazukommen. Wie aus dem Beispiel hervorgeht, koinzidiert eine hohe Frequenz neuen Vokabulars mit Einschnitten im Text, wohingegen niedrige Frequenz neuen Vokabulars das Fortlaufen eines inhaltlich kohärenten Abschnitts signalisiert.

Zentrum des 101-Wort Intervalls	Anzahl neuer Wörter	Wort
1307	18	wachte
1330	14	apriltag
1333	14	sagte
1340	13	rührte
1353	11	kündigte
1356	12	klaviertransport
1359	13	philosophischen

Zentrum des 101-Wort Intervalls	Anzahl neuer Wörter	Wort
1366	13	widmen
1380	14	geringste
1381	15	ahnung
1386	15	philosophische
1390	15	absolut
1399	16	interpret

Abbildung 43

Vocabulary-Management Profile: im 101-Wort Intervall um jedes der Wörter in der rechten Spalte, deren Type-Nummer in der linken Spalte steht, kommt jeweils die in der mittleren Spalte ausgedruckte Anzahl neuer Wörter vor.

Je kürzer die untersuchten Intervalle sind, desto detailreicher werden die jeweils generierten Vocabulary-Management Profiles. Im Fall eines Romans wie des *Untergeher* empfiehlt es sich, größere Intervalle zu untersuchen, da die Kurven sonst zu gezackt werden um noch interpretierbar zu sein. Für die vorliegende Untersuchung

mußte außerdem eine Möglichkeit gefunden werden, die Vocabulary-Management Profiles mit den anderen durch die Untersuchung der formalen und semantischen Parameter generierten Kurven zu vergleichen. Dazu müssen die Wortzahlen in Seitenzahlen umgewandelt werden. Die Tatsache, daß die Seitenzahlen im Text mitgezählt wurden, wirkt sich nun positiv aus, da sie es möglich macht, den Durchschnitt der Werte aller auf einer Seite zentrierten Intervalle auszurechnen (in *Excel*).

Wie zu erwarten für type-token Untersuchungen, fällt das Vocabulary-Management Profile gegen Ende des Textes immer stärker ab. Dadurch wird ein Vergleich mit den Ergebnissen aus der Untersuchung der semantischen und formalen Parameter erschwert. Der Abfall sollte also kompensiert werden. Dafür sind verschiedene Modelle denkbar. Einerseits könnte man versuchen, den Umfang des aktiven Vokabulars des jeweiligen Schriftstellers auszurechnen, und die Vocabulary-Management Profile Kurve damit standardisieren. Die bisher vorgeschlagenen Methoden zur Berechnung des aktiven Wortschatzes von Autoren sind jedoch kompliziert und dennoch fragwürdig. Eine viel einfachere Möglichkeit, die in diesem Fall völlig zureichend erscheint, ist es, empirisch einen Faktor zu finden, der den Abfall der Vocabulary-Management Profile Kurve ausgleicht. Für den *Untergeher* wurden die für jede Seite ausgerechneten Mittelwerte mit regelmäßig ansteigenden Zahlen von 1 bis 3,5 multipliziert. Die Werte wurden dann standardisiert mit der Anzahl der Wörter pro Seite.

Für *Diabelli* und die *Schule der Geläufigkeit* wurden keine Vocabulary-Management Profiles errechnet.

5.5 Clusteranalyse der Parameter

Petöfi definiert eine Struktur als

ein *Ganzes von interdependenten Phänomenen*, und zwar ein Ganzes, in dem jedes *Element* von anderen abhängt und dieses seine eigene und besondere Existenz allein und ausschließlich durch seine *Beziehung* zu anderen hat.³²³

Obwohl ich es für denkbar halte, daß zwei oder mehr Teilaspekte einer Struktur keine Verbindung untereinander haben, würde ich Petöfis Definition als den weitaus wahrscheinlicheren Fall akzeptieren. Wenn jedoch alle Attribute einer Struktur zusammenhängen, stellt sich natürlich die Frage, wie diese Zusammenhänge ausse-

³²³ Petöfi (1971) 512.

hen. Für die vorliegende Analyse des *Untergeher* hat diese Frage zwei Implikationen: erstens ist der Zusammenhang als solcher interessant im Hinblick auf die Interpretation des *Untergeher* und die Veranschaulichung seiner Struktur. Zweitens kann die Clusteranalyse zur Bestimmung der Segmentierung vereinfacht werden, wenn stark korrelierte Parameter als redundant ausgeschlossen werden können (s.o. 4.2.2).

Um nach Gruppierungen innerhalb der Attribute zu suchen, kann die Datenmatrix, von der die Clusteranalyse ausgeht, einfach rotiert werden, so daß Elemente (hier die einzelnen Seiten des *Untergeher*) und Attribute (die formalen, semantischen und narrativen Parameter) ausgetauscht werden. Die naheliegendste Fragestellung im Fall eines literarischen Textes ist, wie stark einzelne wichtige Wörter und semantische Felder untereinander zusammenhängen.³²⁴ Von besonderem Interesse für den *Untergeher* ist jedoch der Zusammenhang zwischen semantischen, formalen und narrativen Kategorien.

Einige neue Probleme entstehen: Die oben beschriebene Standardisierungsmethode standardisiert die Daten entlang der Elemente-Achse. Ich habe daher zuerst einige Tests mit Standardisierung entlang der Parameter-Achse durchgeführt. Es zeigte sich jedoch, daß die Unterschiede zwischen Dendrogrammen, die mit verschiedenen Standardisierungsmethoden berechnet worden sind, minimal sind. Daher bin ich bei den vorher standardisierten Daten geblieben und habe die Matrizen nur rotiert. Ein weiteres Problem entsteht durch die Tatsache, daß das Clusteranalyseprogramm *MacDendro* nicht alle 237 Seiten des *Untergeher* als Attribute bewältigen kann. Ich habe daher die Tabellen unterteilt und jeweils die Werte des ersten Teils und die des letzten Drittels separat bearbeitet. Obwohl sich die Ergebnisse für beide Teile grundsätzlich ähneln, lassen sich so einige interessante Beobachtungen machen (siehe Anhang 11.5).

Die Übereinstimmung der Dendrogramme mit erwarteten Ergebnissen für einige offensichtlich korrelierte Attribute bestätigt die Methode, z.B. die Tatsache, daß Wörter pro Satz und Teilsätze pro Satz zusammenclustern in 11.6.1.2 und 11.6.1.3.

Eine weitere Methode, Übereinstimmungen zwischen Parametern zu finden, ist Korrelationsanalyse. Dazu wurde die Funktion in *Microsoft Excel* verwendet. Wenn hohe Werte der Funktion Y mit hohen Werten der Funktion X einhergehen, sind die Produkte von X und Y groß und es ergibt sich eine positive Korrelation. Wenn große Werte von Y mit kleinen Werten von X gekoppelt sind, resultiert eine negative Korrelation. Wenn X und Y sich unabhängig voneinander bewegen, tendiert die Korrelation

³²⁴ Die in 3.1.2, Fußnote 220 erwähnten Arbeiten von Bratley/Fortier (1983) und Fortier (1989) untersuchen solche Strukturen mit Hilfe von Korrespondenzanalyse.

gegen null. Die Korrelationsfunktion wird nicht beeinflusst von der Größenordnung der Datensets, weil die Kovarianz durch die Standardabweichung dividiert wird.³²⁵

Excel verwendet die folgende Formel:

$$\rho_{X,Y} = \frac{\text{cov}(X, Y)}{\sigma_X \cdot \sigma_Y},$$

Formel 9

wobei

$$\text{cov}(X, Y) = \frac{1}{n} \sum (x_i - \mu_x)(y_i - \mu_y),$$

Formel 10

$$\sigma_x^2 = \frac{1}{n} \sum (X_i - \mu_x)^2$$

Formel 11

und

$$\sigma_y^2 = \frac{1}{n} \sum (Y_i - \mu_y)^2.$$

Formel 12

³²⁵ Microsoft Excel User's Guide (1993-1994) 594-596.

6 Bestimmung der Einschnitte im *Untergeher*

6.1 Eichen der Analysemethode anhand des letzten Drittels des *Untergeher*

6.1.1 'Trial-and-error' — erste erfolglose Experimente

Wie in 3.3 beschrieben, dient Clusteranalyse dazu, Objekte einer Gruppe in möglichst homogene Untergruppen einzuteilen. Die Methode müßte also dazu geeignet sein, die Segmentierung des *Untergeher* aufzudecken, so daß der Text mit den 30 *Goldberg-Variationen* verglichen werden kann. Da die Ergebnisse der Clusteranalyse schwanken je nach der Art, wie Distanzen und Hierarchien berechnet werden, habe ich – wie in 4.1 dargelegt – das letzte Drittel des Textes (nach dem Eintritt der Wirtin) benützt, um die Methode zu 'trainieren'. Dazu ist es unumgänglich, zuerst die nahe-liegenden Möglichkeiten auszuprobieren, bei jedem nicht erfolgreichen Versuch die Ursachen des Mißerfolges zu analysieren, die Rahmenbedingungen für den nächsten Versuch zu verändern usw. Romesburg beschreibt diese 'trial-and-error' Methode:

Research problems must be framed so as to attain valid and useful conclusions. When attained, these reinforce the framing decisions. When not attained, they force the researcher to modify the framing decisions on subsequent analysis. This is how all trial-and-error learning goes. Unfortunately, it is easier said than done.³²⁶

Entsprechend der Annahme, daß alle Textebenen zusammen die Struktur des Textes bilden, benützte ich alle gesammelten Daten als Input für das Clusteranalyseprogramm *MacDendro*. Es zeigte sich, daß keine der möglichen Rechenmethoden zu Ergebnissen führte, die die aufgrund der narrativen Analyse erwartete Struktur modellieren. Auch eine Untersuchung der formalen und semantischen Parameter in separaten Gruppen brachte keinen Fortschritt. Schließlich untersuchte ich die Para-

³²⁶ Romesburg (1984) 276.

meter einzeln in der Hoffnung, wenigstens einen zu finden, der die narrative Struktur reproduzieren könnte. Es zeigte sich, daß die meisten Parameter, einzeln untersucht, die Struktur von einzelnen — jeweils verschiedenen — Passagen des Textes sehr gut widerspiegeln; es gibt jedoch keinen Parameter, der die Segmentierung des gesamten letzten Drittels des *Untergeher* entsprechend der narrativen Analyse wiedergibt. Ebensovienig läßt sich die Struktur des Textes durch eine Kombination der Parameter reproduzieren.³²⁷

Die Tatsache, daß die meisten Parameter einzelne Textpassagen gut beschreiben, unterstützt trotz des generellen Mißerfolgs die These, daß mit Hilfe der formalen, semantischen und narrativen Parameter und Clusteranalyse die Struktur des Textes bestimmt werden kann. Ein offensichtliches Problem ist, daß weit auseinanderliegende Seiten oft zusammenclustern. Da die wenigsten Leser Ähnlichkeiten über Distanzen von 50, 100 oder noch mehr Seiten hinweg wahrnehmen, widerlegt dies nicht die Annahme, daß die Struktur durch lokale Unterschiede gesteuert wird.

Clusteranalyse vernachlässigt normalerweise die Anordnung der zu clusternden Elemente in der ursprünglichen Gruppe. Um Unterschiede oder Ähnlichkeiten zwischen benachbarten oder nahe beieinander liegenden Seiten zu verstärken, wurde dies auf einfache Weise korrigiert: außer den für jeden Parameter gezählten Daten wurde jeweils die regelmäßig anwachsende Reihe der ganzen Zahlen von 1 bis 237 in die Clusteranalyse einbezogen (bzw. von 1 bis 80 für die Untersuchung des letzten Drittels und von 1 bis 158 für die Analyse des Anfangs des Textes). Die Zahlenreihe wurde genauso wie die übrigen Daten standardisiert.³²⁸ Auf diese Weise würde ohne die übrigen Daten jede Seite mit ihrem Nachbarn geclustert. Wenn jetzt eine Seite nicht mit ihrem Nachbarn geclustert wird, ist also die Wahrscheinlichkeit, daß — in Hinsicht auf den gerade betrachteten Parameter — ein Einschnitt zwischen den beiden Seiten vorhanden ist, relativ groß. Diese Änderung verbessert die Ergebnisse wesentlich. Jedoch kann die narrative Struktur des Textes auch jetzt weder aufgrund eines einzelnen Parameters noch aufgrund der Kombination der formalen, semantischen oder aller Parameter rekonstruiert werden.³²⁹

³²⁷ Beispiele im Anhang 11.3.

³²⁸ Der einzige Parameter, bei dem es nicht möglich war, die Zahlenreihe einzubringen, sind die wiederholten Wortgruppen, da die Analyse hier (siehe 5.1.6) direkt von der Kontingenztafel ausgeht.

³²⁹ Beispiele im Anhang 11.4 und 11.4.2.

6.1.2 Verbindung von Clusteranalyse und Fuzzy Sets Theorie

Aus diesen Ergebnissen muß der Schluß gezogen werden, daß der *Untergeher* in Hinsicht auf die betrachteten formalen, semantischen und narrativen Parameter nicht in statische Segmente eingeteilt ist. Dieser Schluß bestätigt sowohl die Leseerfahrung als auch die in Kapitel 3.2 vorgestellte Fuzzy Sets Theorie. Vor allem zu Beginn des *Untergeher* scheint der Text völlig ohne Einschnitte dahinzufließen; obwohl im letzten Drittel Wechsel von Personen, Orten und Gesprächsgegenständen deutlich sind, setzt sich auch hier die Tendenz fort, Übergänge nicht auf allen Ebenen gleichzeitig zu verwirklichen, sondern möglichst fließend zu gestalten. Auch nach der Fuzzy Sets Theorie würde man in einem so komplexen Gegenstand wie einem Kunstwerk keine 'harten' Cluster erwarten, sondern unscharfe und flexible Gruppierungen. Elemente gehören nicht absolut diesem oder jenem Cluster an, sondern haben verschiedene Grade der Zugehörigkeit zu verschiedenen Clustern. Ich habe daher die aus den Dendrogrammen hervorgehenden Cluster nicht als feste Gruppierungen betrachtet, sondern eine Methode entwickelt, aus ihnen den Grad der Zugehörigkeit von Objekten (Seiten) zur jeweiligen Gruppe zu bestimmen. Diese Betrachtungsweise mildert auch das Problem der notwendigerweise unvollständigen Auswertung von Parametern: es geht nicht um die absolute, unumstößliche Form des Werkes, sondern um verschieden stark ausgeprägte und verschieden stark wahrnehmbare Strukturierungen.

Da die Clusteranalyse in jedem Clusterschritt Paare von Objekten oder vorher nach demselben Grundsatz vereinigten Objektgruppen miteinander vereinigt, kann man erwarten, daß die größte Genauigkeit herrscht auf der untersten Ebene, d.h. auf der Ebene, auf der einzelne Objekte einander erstmals zugeordnet werden. Um diesen Schritt zu betonen, wird die Complete Link Clustermethode verwendet, die den Raum ausdehnt und kleine, voneinander gut abgesetzte Cluster bildet (siehe oben 3.3.2). Mit Complete Linkage werden also Dendrogramme produziert und ausgedruckt für jeden der untersuchten Parameter. Die Verbindungen zwischen Seitenpaaren mit vier oder weniger Seiten Abstand werden in eine Liste eingetragen. Verbindungen zwischen benachbarten Seiten werden stärker gewertet als Verbindungen zwischen entfernteren Seiten. Am stärksten werden direkte Verbindungen von Seiten gewertet, jedoch werden auch Verbindungen gewertet, die zwei Seiten indirekt, aber mit nur einem Knotenpunkt dazwischen, verbinden. Diese Vorgehensweise umgeht ein Problem der Clusteranalyse mit 'harten' Clustern, nämlich die Frage, wo Dendrogramme 'abgeschnitten' werden sollen für die Clusterbildung.³³⁰

³³⁰ Ähnlich meiner Methode geht Pedrycz (1990) 137-138 vor, allerdings nimmt er ganze

Abbildung 44 zeigt die Gewichtung der Verbindungen. Abbildung 45 zeigt das Ergebnis der Clusteranalyse der Orte im *Untergeher* als Beispiel für ein Dendrogramm, mit den daraus resultierenden Verbindungen in der Liste in Abbildung 46. Im abgebildeten Dendrogramm kann man nachverfolgen, daß zum Beispiel die Seiten 201 und 203 direkt verbunden sind, während die Seite 201 von Seite 200 aus nur indirekt über einen Knotenpunkt erreicht werden kann.

Abstand zwischen Seiten	Punkte für direkte Verbindung	Punkte für Verbindung über einen Knotenpunkt
1	16	8
2	8	4
3	4	2
4	2	1

Abbildung 44

Gewichtung der Verbindungen in Dendrogrammen.

Cluster statt nur Paare oder Dreiergruppen.

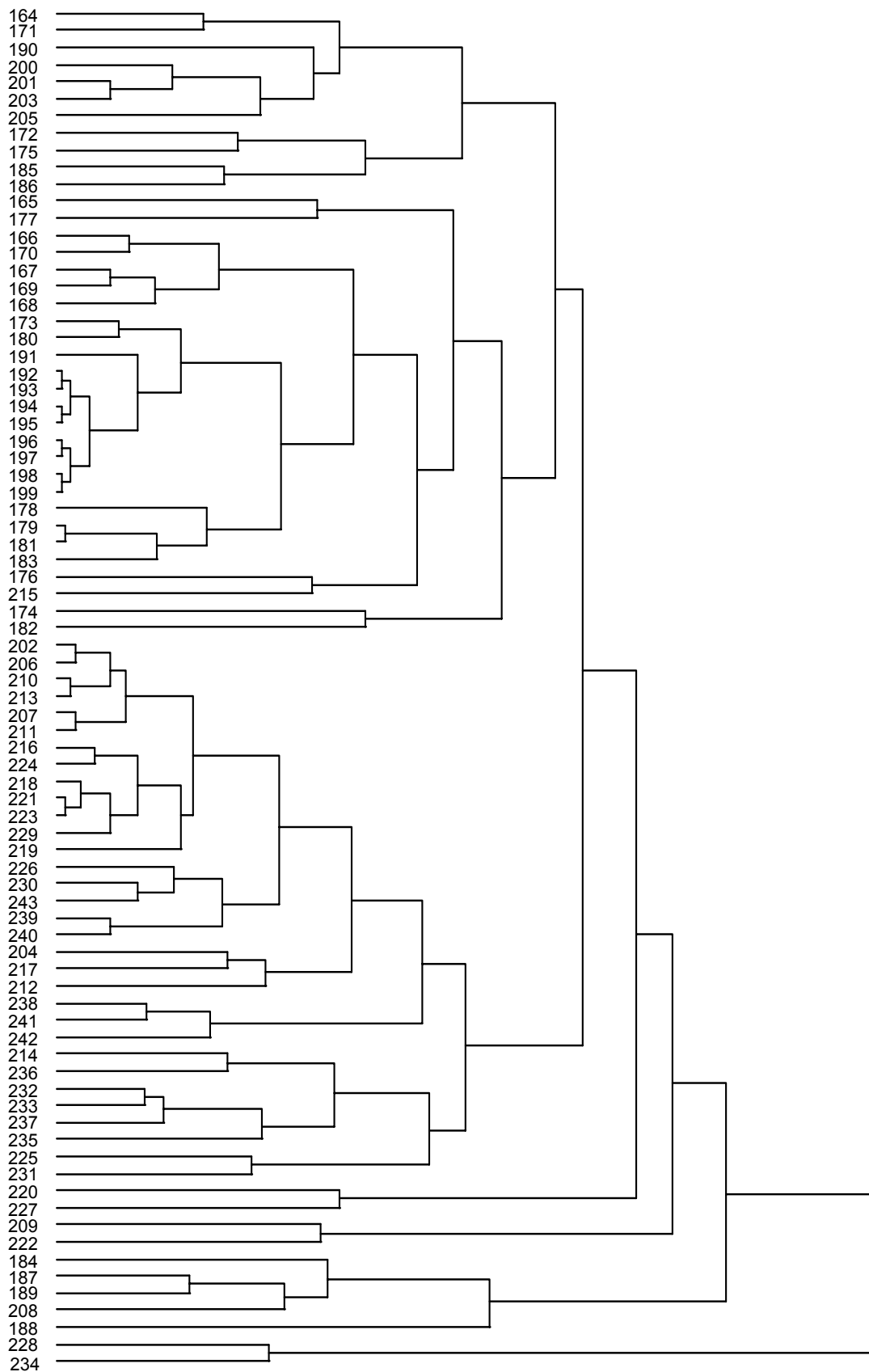


Abbildung 45

Dendrogramm für das letzte Drittel des *Untergeher* aus der Clusteranalyse der Orte.

164	165			
165	166			
166	167			2
167	168	8	8	2
168	169	8	8	2
169	170			2
170	171			
171	172			
172	173	4		
173	174	4		
174	175	4		
175	176			
176	177			
177	178			
178	179			
179	180	8	2	
180	181	8	2	
181	182		2	8
182	183			
183	184			
184	185			
185	186	16		
186	187			
187	188	8		
188	189	8		
189	190			
190	191			

191	192			
192	193	16		
193	194			
194	195	16		
195	196			
196	197	16		
197	198			
198	199	16		
199	200			
200	201			
201	202	8		
202	203	8	2	
203	204		2	
204	205		2	
205	206		2	
206	207			
207	208		2	
208	209		2	
209	210		2	
210	211	4	2	
211	212	4		
212	213	4		
213	214			
214	215			
215	216			
216	217			
217	218			

218	219	2		
219	220	2		
220	221	2		
221	222	8		
222	223	8		
223	224			
224	225			
225	226			
226	227	1		
227	228	1		
228	229	1		
229	230	1		
230	231			
231	232			
232	233	16		
233	234	1		
234	235	1		
235	236	1		
236	237	1		
237	238			
238	239	4	1	
239	240	4	16	1
240	241	4	1	
241	242		8	1
242	243			

Abbildung 46

Auswertung des Dendrogramms der Orte für das letzte Drittel des *Untergeher* mit numerischer Gewichtung für verschiedene nahe Verbindungen zwischen Seitenpaaren entsprechend Abbildung 44.

Die Clusteranalyse wird für alle in Kapitel 5 aufgeführten formalen, semantischen und narrativen Parameter durchgeführt und alle Verbindungen in eine Tabelle eingetragen. Alle Werte in der Tabelle werden zeilenweise addiert. Dabei wird noch ein weiterer 'trial-and-error' Schritt durchgeführt, um die Ergebnisse zu optimieren. Einige der Parameter erlauben verschiedene Berechnungsmethoden, die theoretisch gleichwertig sein sollten, z.B. Bestimmung der Wortlänge in Silben oder in Phonemen, Berechnung der Satzlänge als Quotient der Wörter pro Seite dividiert durch Satzende-Zeichen pro Seite oder als Index und Histogramm der einzelnen Satzlängen. Außerdem ist es denkbar, von Kombinationen von Parametern auszugehen, z.B. könnten Parameter, die in der Clusteranalyse der Parameter (siehe Anhang 11.5) als einander ähnlich aufgefallen sind, zusammengefaßt werden. Da die Konsequenzen solcher Änderungen nicht theoretisch vorhergesagt werden können, bleibt

nichts anderes übrig, als mit verschiedenen Konstellationen von Daten zu experimentieren und bei jedem Schritt die Parameter oder Kombinationen von Parametern auszuwählen, die am besten zur Modellierung der Struktur beitragen. So zeigte es sich zum Beispiel, daß sich zu wenige Verbindungen ergeben, wenn Gruppen von Parametern gemeinsam ausgewertet werden (siehe Anhang 11.3.2). Generell sind Parameter, die nur aus einer einzigen Datenreihe bestehen, für die Clusteranalyse ungeeignet, die ja gerade für vieldimensionale Strukturen entwickelt wurde. Deshalb wurden in der Analyse der phonetische Wiederholungen, Alliterationen und Assonanzen, Wort- und Silbenwiederholungen die einzelnen Histogramme für Wiederholungen im Abstand (0,) 1, 2, 3 usw. benützt anstelle des Äquivalenzkoeffizienten.

In weiteren Experimenten zeigte sich, daß die Ergebnisse sich verbessern, wenn der Zusammenhang zwischen benachbarten Seiten durch mit den Daten für den jeweiligen Parameter analysierte Zahlenreihen verstärkt wird. Wie oben beschrieben, wurde zunächst für jeden Parameter — egal aus wie vielen Datenreihen er sich zusammensetzt — nur eine Zahlenreihe eingefügt. Dies erwies sich als zu wenig vor allem für die Parameter, die aus einer großen Anzahl von Datenreihen bestehen, wie z.B. die Parameter der häufigen Inhalts- und Funktionswörter. Es wurden daher je nach der Anzahl der Datenreihen pro Parameter regelmäßig ansteigende Zahlenreihen im Verhältnis 2:1 bis 4:1 zu den eigentlichen Datenreihen eingefügt. Das Verhältnis zwischen Daten und Zahlenreihen wurde innerhalb der Grenzen 2:1 bis 4:1 flexibel gehalten, um die Beiträge der verschiedenen Parameter zur Gliederung insgesamt auszugleichen. Das heißt, die Summe aller Zahlen in den drei Spalten in Abbildung 46 sollte für jeden Parameter ungefähr 250 sein. Zum Beispiel besteht der Parameter der einzelnen Phoneme entsprechend der Anzahl der unterschiedenen Phoneme aus 39 Datenreihen; da die einzelnen Phoneme, wie aus Experimenten ohne Einfügen von Zahlenreihen hervorgeht, ohnehin stark zur Gesamtgliederung beitragen, wurde die Zahlenreihe von 1 bis 237 nur zehnmal eingefügt, was ein Verhältnis von ungefähr 4:1 ergibt. Dagegen trug der Parameter der Personen ursprünglich etwas weniger stark zur Gliederung bei und wurde daher von 11 auf 15 aufgestockt, was den Zahlenreihen ein Gewicht von etwas mehr als 3:1 gibt. Im einzelnen können die Verhältnisse aus Abbildung 47 entnommen werden.

In *Diabelli* und *Schule der Geläufigkeit* wurden ursprünglich Zahlenreihen im selben Verhältnis eingefügt wie im *Untergeher*. In diesem Verhältnis tragen jedoch in beiden Werken die formalen Parameter kaum zur Gliederung bei, während die narrativen Parameter sehr stark ins Gewicht fallen. Das Verhältnis der eingefügten Zahlenreihen wurde daher auch hier wieder experimentell so bestimmt, daß jeder Parameter ungefähr gleichviel zur Gliederung beiträgt.

Parameter	<i>Untergeher 1. Teil</i>				<i>Untergeher letztes Drittel</i>			
	Anzahl der Datenreihen	eingefügte Zahlenreihen	Verhältnis	Beitrag zur Gliederung	Anzahl der Datenreihen	eingefügte Zahlenreihen	Verhältnis	Beitrag zur Gliederung
alle Phoneme	39	10	0.26	372	39	3	0.1	280
Wortlänge	9	4	0.44	348	9	2	0.22	256
phonetische Wdh.	11	6	0.55	238	11	2	0.2	416
Alliterationen	5	3	0.60	214	5	1	0.2	396
Silbenwdh.	10	5	0.50	458	10	2	0.2	462
Wortwdh.	10	5	0.50	28	10	2	0.2	410
Satzlänge	3	1	0.33	192	3	1	0.3	300
Kollokationen	—	—	—	192	—	—	—	274
häufigste Funktionswörter	41	10	0.24	416	41	4	0.1	310
häufigste Inhaltswörter	101	25	0.25	440	101	6	0.1	264
Orte	10	3	0.30	336	10	2	0.2	308
Personen	11	4	0.36	462	11	2	0.2	386
semantische Felder	14	5	0.36	420	14	2	0.1	306
narrative Ebenen	8	4	0.50	324	8	2	0.3	222

Parameter	<i>Diabelli</i>				<i>Schule der Geläufigkeit</i>			
	Anzahl der Datenreihen	eingefügte Zahlenreihen	Verhältnis	Beitrag zur Gliederung	Anzahl der Datenreihen	eingefügte Zahlenreihen	Verhältnis	Beitrag zur Gliederung
Wortwdh.	10	5	0.5	84	10/31	5/15	0.5	44
Satzlänge	—	—	—	—	113	27	0.24	116
Kollokationen	—	—	—	180	—	—	—	702
häufigste Funktionswörter	68	16	0.24	320	69	14	0.2	304
häufigste Inhaltswörter	98	24	0.24	340	105	25	0.24	614
Orte	23	7	0.30	358	—	—	—	—
Personen	60	15	0.25	218	21	6	0.29	750
semantische Felder	14	5	0.36	282	14	5	0.36	476
Satzkonstruktionen	—	—	—	—	60	15	0.25	420

Abbildung 47

Anzahl der Datenreihen und Anzahl der eingefügten regelmäßig ansteigenden Zahlenreihen für alle untersuchten Parameter. Der Beitrag aller formalen Parameter zur Gliederung des ersten Teils des *Untergeher* ist 2042, der Beitrag aller semantischen Parameter 2389. Im letzten Drittel des *Untergeher* tragen die formalen Parameter insgesamt 2794 Verbindungen bei, die semantischen und narrativen 1796.

Für den *Untergeher* sind die schließlich benützten Dendrogramme mit einer Erläute-

rung der in sie eingegangenen Daten ebenso wie die vollständigen Tabellen der Verbindungen im Anhang 11.4, 11.4.2 und 11.4.3 abgedruckt.

6.1.3 Vocabulary-Management Profile

Um mit den Einschnitts-Kurven aus der Clusteranalyse vergleichbar zu sein, müssen die VMP Kurven umgekehrt werden, da sie bisher ja Einschnitte als Maxima mit hoher Frequenz neuen Vokabulars zeigen. Die VMP Werte werden daher in den Nenner gesetzt. Um eine in der Größenordnung mit den semantischen und formalen Parameter vergleichbare Kurve zu erhalten, wird im Zähler 1000 eingesetzt.

$$x_i = \frac{1000}{x_{VMP}}$$

Formel 13

6.1.4 Übereinstimmung des Modells mit dem Text³³¹

Anhand des letzten Drittels des *Untergeher* soll nun die Verlässlichkeit der Segmentierung des Texts durch die einzelnen Parameter untereinander und mit Youmans' Vocabulary-Management Profile zu verglichen werden.

Die Übereinstimmung der Minima der einzelnen Parameter mit Einschnitten, die aufgrund von Personenkonstellationen, Ortswechsel und Themen erwartet werden können, ist in Abbildung 48 zusammengefaßt. Es zeigt sich, daß generell die semantischen und narrativen Parameter besser mit der erwarteten Gliederung übereinstimmen. Wortlänge ist der Parameter mit den wenigsten Übereinstimmungen, aber auch die Parameter, bei denen Wiederholungsabstände ausgewertet wurden (Wort-, Silben- und phonetische Wiederholungen und Alliterationen und Assonanzen), zeigen große Diskrepanzen mit der erwarteten Gliederung. Kollokationen und die Verteilung aller Phoneme nehmen eine Zwischenstellung ein, und beide Parameter wurden ja auch nach dem Muster der semantischen Parameter ausgewertet.

Dieser Befund bestätigt sich, wenn die formalen und semantischen Parameter jeweils als Gruppe miteinander verglichen werden (Abbildung 49). Auch eine Kombination der formalen und semantischen Parameter ergibt keine Verbesserung gegenüber den semantischen Parametern allein. Um so erstaunlicher ist es, daß das Vocabulary-Management Profile, das man ja eher den semantischen Parametern zuordnen würde, die erwartete Gliederung des Textes so schlecht vorhersagt.³³² Ande-

³³¹ Vgl. hierzu Diederichs (1997) 93-98.

³³² Angesichts des Erfolgs von Vocabulary-Management Profiles in der Segmentierung von

rerseits verbessert eine Kombination der formalen und semantischen Parameter mit dem VMP das Ergebnis insgesamt. Angesichts der Tatsache, daß die Übereinstimmung vor allem der narrativen Parameter im zweiten Teil des Textes wahrscheinlich überrepräsentiert ist, habe ich trotz der geringfügigen Überlegenheit der semantischen Parameter allein die Kombination aller Parameter und des VMP für die Gliederung des ersten Teils des *Untergeher* verwendet. Außerdem läßt sich anhand der ganzen Kurve anstatt der Auswertung nur der Minima ein besseres Bild gewinnen, wenn mehr Parameter berücksichtigt werden (siehe Abbildung 18).

	Inhaltswörter	Semant. Felder	Narrative Ebenen	Funktions-wö.	Orte	Personen	alle Phoneme	Silben pro Wort	Wortwdh.	Kollokationen	Alliterationen	phonet. Wdh.	Satzlänge	Silbenwdh.
Haupteinschnitt	9	7	8	10	8	9	8	6	6	9	7	5	8	4
Einschnitt 2.Ordnung	8	5	5	7	7	7	5	5	5	8	4	6	4	5
+/- 1 Seite von Einschnitt	18	17	18	16	17	15	16	13	15	16	11	18	16	16
nicht mit Einschnitt assoziiert	15	21	19	17	18	19	21	26	24	17	28	21	22	25
Beitrag des Parameters	264	306	218	310	308	386	280	256	410	274	396	416	300	462

Abbildung 48

Genauigkeit der Übereinstimmung der einzelnen formalen und semantischen Parameter mit der Gliederung des Texts. Berücksichtigt wurden die ersten 50 Minima. Haupteinschnitte sind Ortswechsel oder Änderungen der Personenkonstellation. Einschnitte zweiter Ordnung sind Änderungen der Gesprächsgegenstände oder der Themen, über die der Erzähler nachdenkt (siehe oben Abbildung 16 und Abbildung 17).

	Semantische Parameter	Formale Parameter	VMP	Semantische + formale P.	Semantische + formale + VMP
Haupteinschnitt	9	4	5	8	7
Einschnitt 2.Ordnung	8	5	4	7	7
+/- 1 Seite von Einschnitt	18	19	14	21	19
nicht mit Einschnitt assoziiert	15	22	27	14	17

Abbildung 49

Übereinstimmung zwischen formalen und semantischen Parametern und Vocabulary-Mana-

Texten in Youmans' Beispielen stellt sich die Frage, ob die Diskrepanz hier zustande kam durch die Operationen, mit denen ich die Kurve so umgeformt habe, daß sie mit den Ergebnissen meiner Methode vergleichbar ist, oder ob sich VMPs tatsächlich für Bernhards Stil – oder deutsche Texte generell – weniger gut eignen.

gement Profiles – berücksichtigt wurden wie oben die ersten 50 Minima – mit der aufgrund von narrativen Kriterien postulierten Gliederung des letzten Drittels des *Untergeher*.

	genau richtig	1 Seite zu früh	1 Seite zu spät	+/- 2 Seiten	falsch
semantische P.	15	5	7	1	2
formale P.	6	8	5	5	6
VMP	3	4	4	7	12
sem. + form.	10	10	5	2	3
sem. + form. + VMP	10	9	5	4	2

Abbildung 50

Genauigkeit der Vorhersage von Einschnitten innerhalb der ersten 30 Minima im Vergleich von formalen und semantischen Parametern und Vocabulary-Management Profiles.

#	quantitative Analyse		#	quantitative Analyse		#	quantitative Analyse		#	quantitative Analyse		#	quantitative Analyse	
	Gliederung des Textes			Gliederung des Textes			Gliederung des Textes			Gliederung des Textes			Gliederung des Textes	
1	234	234/5	11	203	204/5	21	189	189	31	213	215	41	175	--
2	199	197/8	12	219	220	22	196	197	32	227	225/6	42	230	--
3	226	225/6	13	206	207/8	23	225	225/6	33	171	171/2	43	209	207/8
4	190	189	14	233	234_5	24	215	215	34	212	(212)	44	194	--
5	231	234/5	15	169	169/70	25	177	179	35	208	207/8	45	173	171/2
6	232	234/5	16	186	--	26	193	--	36	168	169/70	46	214	215
7	224	225/6	17	191	189	27	182	183	37	237	234/5	47	188	289
8	207	207/8	18	197	197/8	28	164	164	38	236	234/5	48	239	--
9	183	183	19	217	(217)	29	195	197/8	39	181	183	49	187	189
10	205	204/5	20	174	--	30	211	(212)	40	184	183	50	202	204/5

Abbildung 51

Aufgrund der Verbindungen durch formale, semantische und narrative Parameter und Vocabulary-Management Profile nach Größe geordnete Liste der Seiten des zweiten Teils des *Untergeher*.

Abbildung 50 zeigt den Vergleich der verschiedenen Parameter in einer etwas anderen Auswertung. Erstens wurden nur die ersten 30 Minima in Betracht gezogen, zweitens wurde nicht zwischen Haupt- und sekundären Einschnitten unterschieden, dafür aber zwischen Einschnitten, die eine Seite zu früh und eine Seite zu spät vorhergesagt wurden. Das Ergebnis stimmt im wesentlichen mit dem aus den ersten 50 Minima überein. Interessant ist, daß die formalen Parameter und alle Kombinationen, in denen diese enthalten sind, stark dazu tendieren, Einschnitte zu früh vorherzusa-

gen. Ich würde dies intuitiv interpretieren als Strategie Bernhards, Einschnitte asynchron zu gestalten. Allerdings müßten, um eine derartige Aussage machen zu können, weitere Texte analysiert werden. Vielleicht ist es ein Merkmal literarischer Texte generell (oder sogar aller Texte), daß Einschnitte auf der nicht bewußt wahrnehmbaren Ebene formaler Wiederholungsstrukturen vorweggenommen werden. Die Asynchronität zwischen formalen und inhaltlichen Parametern läßt sich pointiert zeigen, indem die Differenz zwischen formalen und semantischen Parametern gebildet wird. Ziemlich konsistent ist diese Differenz minimal unmittelbar vor einem Einschnitt, während die Kurve beim Einschnitt selbst auf einem Maximum ist (Abbildung 52). Ein ähnlicher Zusammenhang ergibt sich nicht zwischen semantischen und/oder formalen Parametern und dem VMP.

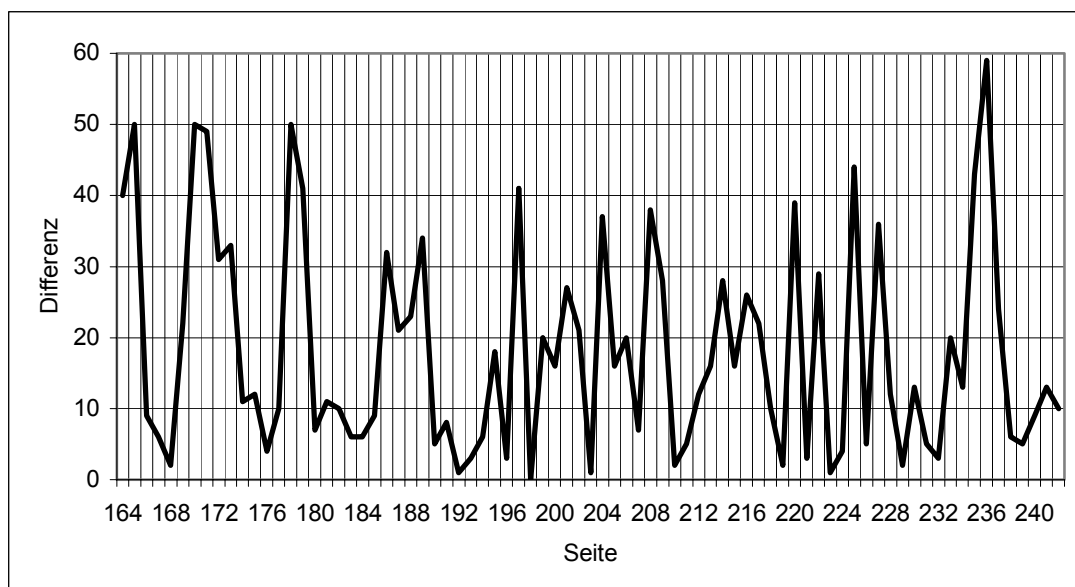


Abbildung 52

Differenz zwischen formalen und semantischen Parametern. Die Differenz tendiert dazu, unmittelbar vor einem Einschnitt klein zu sein, während sie beim Einschnitt selbst groß ist. Einschnitte sind also konsistent asynchron gestaltet.

Die Stärke der Verbindung zwischen zwei Seiten wird also bestimmt anhand der Häufigkeit und der Nähe, mit welcher sie einander zugeordnet werden in der Clusteranalyse der einzelnen Parameter. Mit dieser Methode läßt sich die erwartete Struktur des letzten Drittels des *Untergeher* nun tatsächlich modellieren. Die graphische Darstellung der Stärke der Verbindungen zwischen den einzelnen Seiten sowohl wie die Untergliederung des Textes aufgrund von Personenkonstellationen, Ortswechseln und den Themen der Gespräche und der Gedanken des Erzählers

wurde in Abbildung 17 und Abbildung 18 schon vorweggenommen. Hier noch einige Anmerkungen dazu.

Die Seitenzahlen in Abbildung 18 müssen entsprechend Abbildung 46 als Verbindungen von der jeweils genannten zur nächsten Seite gelesen werden. Eine Aufschlüsselung des Beitrags der einzelnen semantischen und formalen Parameter kann den Tabellen im Anhang (11.4.3) und Abbildung 53 und Abbildung 54 entnommen werden.

Wie erwartet, geht die Kurve bei den meisten Einschnitten nicht bis auf null herunter, d.h. es bleibt zwischen den Segmenten eine gewisse Kontinuität gewahrt durch jeweils verschiedene Parameter. In Hinsicht auf die narrative Gliederung des Textes zeigt das Modell tiefere Einschnitte für Orts- und Personenwechsel, weniger tiefe Einschnitte für Themenwechsel. Ein besonders weiter Einschnitt markiert den Aufbruch des Erzählers vom Gasthaus in Wankham zum Landhaus seines toten Freundes in Traich (Seite 204-207). Anhand narratologischer Kriterien bildet diese Passage — der Erzähler sitzt allein im Gasthaus und beobachtet die Bierführer und die Wirtin — einen eigenen Abschnitt, anhand des Diagramms würde man jedoch eher von einem verlängerten Übergang reden. Ich werde die Passage im folgenden als eigenen Abschnitt behandeln, um nicht das Verhalten des vorausgehenden und des folgenden Abschnitts in der Analyse der Abschnitte untereinander zu korrumpieren. Außerdem ergibt sich dann die schöne Gesamtzahl von 12 Abschnitten für den zweiten Teil (6 plus 6, wobei der Bierführer-Abschnitt die zweite Gruppe einleitet).

Ein Einschnitt im Modell kann nicht aus der narrativen Struktur des Textes erklärt werden: Seite 199 befindet sich mitten im Bericht der Wirtin über ihre Reise zu ihrem Onkel in Hirschbach. Eher würde man einen Einschnitt erwarten vor Seite 201, wo die Wirtin auf ihren Mann zu sprechen kommt. Die Passage von Seite 208 bis 225 — der Erzähler befindet sich auf dem Weg nach Traich und denkt nach über Wertheimer, dessen Schwester, seine eigene Hoffnung, in Traich Aufzeichnungen Wertheimers zu finden, und seine Schrift über Glenn Gould — ist inhaltlich schwierig zu gliedern, ähnlich den ersten zwei Dritteln des *Untergeher*. Vor allem angesichts der Tatsache, daß formale und semantische Kriterien zwischen Seite 208 und Seite 220 an keiner Stelle übereinstimmen in der Markierung eines Abschnitts, werde ich die Passage auf Seite 215 unterteilen – einerseits befindet sich hier das Minimum der Kurve, andererseits bildet die Stelle vom Umfang hier ungefähr die Mitte. Etwas problematisch erscheinen auch die Einschnitte auf den Seiten 169, 177-178 und 233, wo die narrative Gliederung den Einschnitt jeweils eine Seite später erwarten ließe. Ein genauerer Blick in den Text zeigt, daß an allen drei Stellen ausführliche Übergangspassagen narrativ gesehen noch zum jeweils vorausgehenden Abschnitt zu gehören

scheinen, während sie in der quantitativen Analyse dem folgenden Abschnitt zugeordnet werden.

Während Erzähler und Wirtin bis Seite 169 vor allem über Wertheimers Selbstmord gesprochen haben, beginnt auf Seite 171 der Erzähler, auf die Frage der Wirtin nach dem Begräbnis Wertheimers zu antworten. Da der Begräbnisbericht verglichen mit dem Voraufgehenden ein relativ einheitliches Thema hat, würde man den Einschnitt auf Seite 171 erwarten. Interessanterweise zeigen die semantischen Parameter die kurze Passage über den Mann der Wirtin als relativ eigenständigen Abschnitt, der dem folgenden Abschnitt nur lose zugeordnet ist. Aufgrund der formalen Parameter wird er jedoch eindeutig mit dem Begräbnisbericht des Erzählers verbunden.

Der Einschnitt auf Seite 178 reflektiert das Ende des Begräbnisberichts. Obwohl die Wirtin erst Ende der Seite 179 das Zimmer des Erzählers verläßt, steht sie schon zu Beginn der Seite auf, und das Gespräch dreht sich in den folgenden Sätzen um Einzelheiten der Unterbringung des Erzählers. Wiederum wird also die Übergangspassage — diesmal durch die semantischen ebenso wie die formalen Parameter — dem kommenden Abschnitt zugeordnet.

Ebenso endet Franz seinen Bericht von der Geschichte Traichs und der schlechten Behandlung von Wertheimers Schwester in Traich auf Seite 233. Seite 234 nimmt das zu Anfang der Unterhaltung des Erzählers mit Franz schon angesprochene Thema der Aussichten für Traich nach dem Tod Wertheimers wieder auf, hauptsächlich auf die seinen wirklichen Gedanken widersprechenden Versicherungen des Erzählers konzentriert, daß sich in Traich wahrscheinlich nichts verändern werde. Der sozusagen in einem Zirkel wiedererreichte Anfang des Abschnitts wird also hier schon dem folgenden Abschnitt zugeordnet, in dem Franz von Wertheimers letzten Wochen und insbesondere der für Wertheimer so untypischen Künstlereinladung berichtet.

Auf diese Technik Bernhards, Einschnitte 'asynchron' zu gestalten, muß später noch ausführlicher eingegangen werden. Ähnliche Übergangspassagen sollten auch für den ersten Teil des *Untergeher* in Betracht gezogen werden. Ebenso sollte die durchschnittliche Länge der Segmente in Erinnerung behalten werden: die meisten Segmente sind etwas weniger als 10 Seiten lang, einige der klar abgegrenzten Segmente (z.B. 208-225) sind länger und in sich nocheinmal unterteilt in weniger deutlich voneinander getrennte Untersegmente.

Einschnitte im Text werden also sowohl theoretisch — entsprechend der Fuzzy Sets Theorie — als auch praktisch — mit der beschriebenen quantitativen Methode — als Stellen mit relativem Mangel an Verbindungen beschrieben. Das heißt nicht, daß sich eindeutige und auf jeder Ebene zu bestätigende Brüche feststellen ließen. Die Abwesenheit von Paragraphen im *Untergeher* ist nicht nur ein äußerliches Merkmal, sondern

spiegelt die Komposition des Textes.

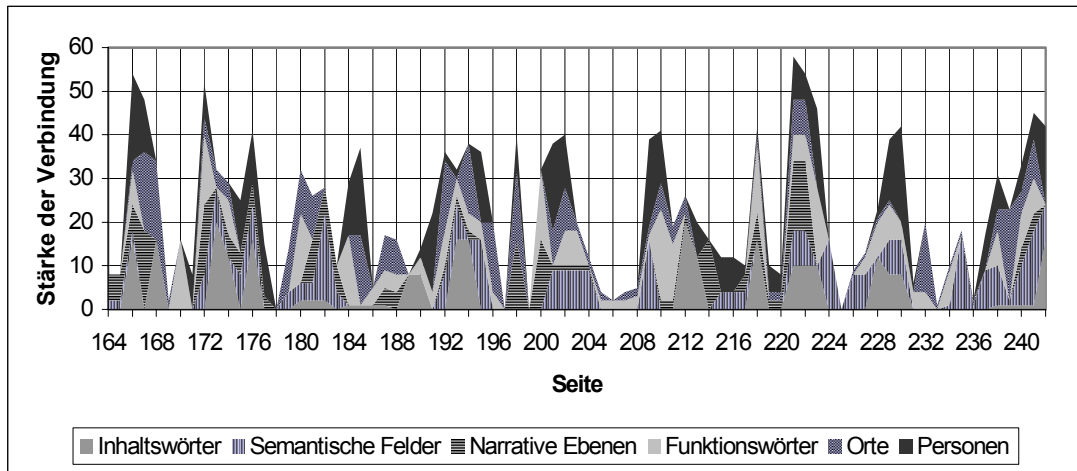


Abbildung 53

Aufschlüsselung des Beitrags der einzelnen semantischen und narrativen Attribute zur Segmentierung des zweiten Teils des *Untergeher*.

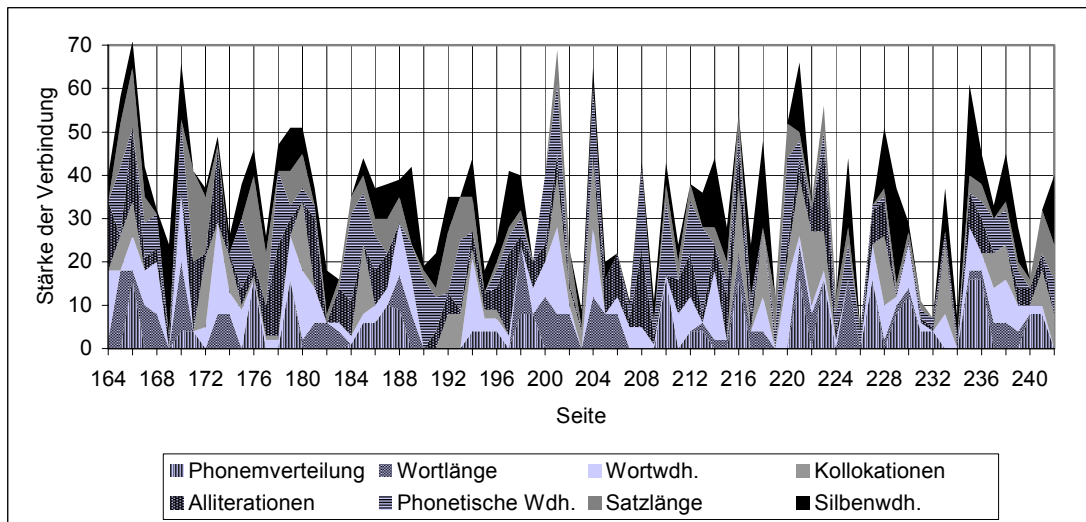


Abbildung 54

Aufschlüsselung des Beitrags der einzelnen formalen Attribute zur Segmentierung des zweiten Teils des *Untergeher*.

6.2 Analyse des ersten Teils des *Untergeher*

6.2.1 Clusteranalyse des ersten Teils

Die anhand des zweiten Teils ausgearbeitete Prozedur wird nun durchgeführt für den ersten Teil des *Untergeher*. Da der erste Teil fast doppelt so viele Seiten hat wie der zweite Teil (158 verglichen mit 80), ist hier die Tendenz, daß weit auseinanderliegende Seiten zusammenclustern, noch größer als im zweiten Teil. Die mit den Daten der einzelnen Parameter geclusterten ansteigenden Zahlenreihen wurden daher verdoppelt. Es ergibt sich Abbildung 55 für die Verbindungen insgesamt; die Beiträge der einzelnen formalen und semantischen Parameter sind aufgeschlüsselt in Abbildung 56 und Abbildung 57. Die Dendrogramme für die einzelnen Parameter sind im Anhang (11.5).

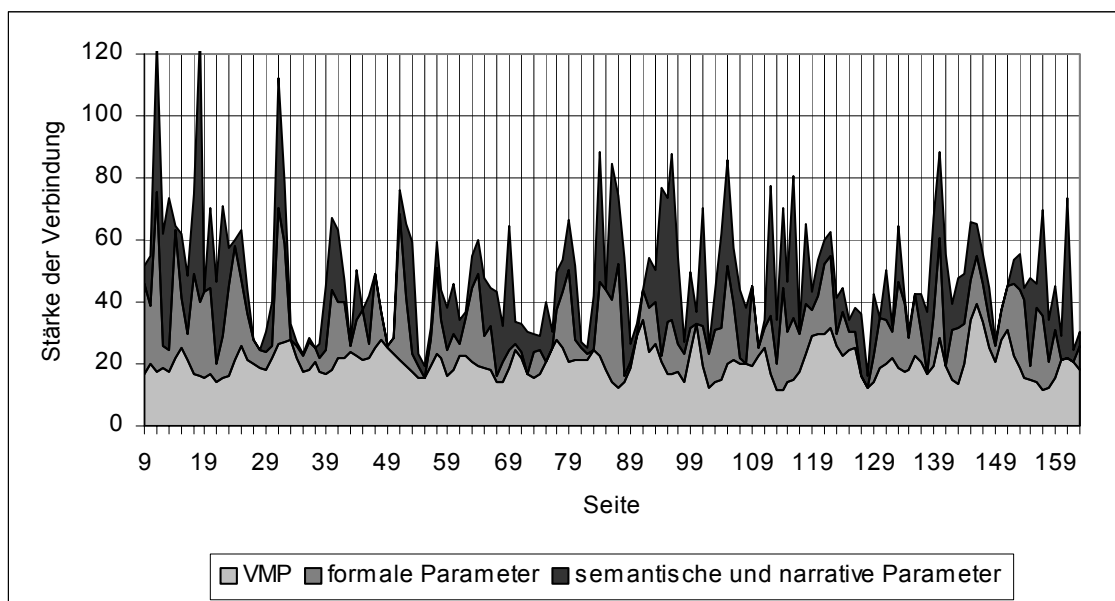


Abbildung 55

Beitrag der semantischen, narrativen und formalen Parameter und des Vocabulary-Management Profile zur Segmentierung des ersten Teils des *Untergeher*.

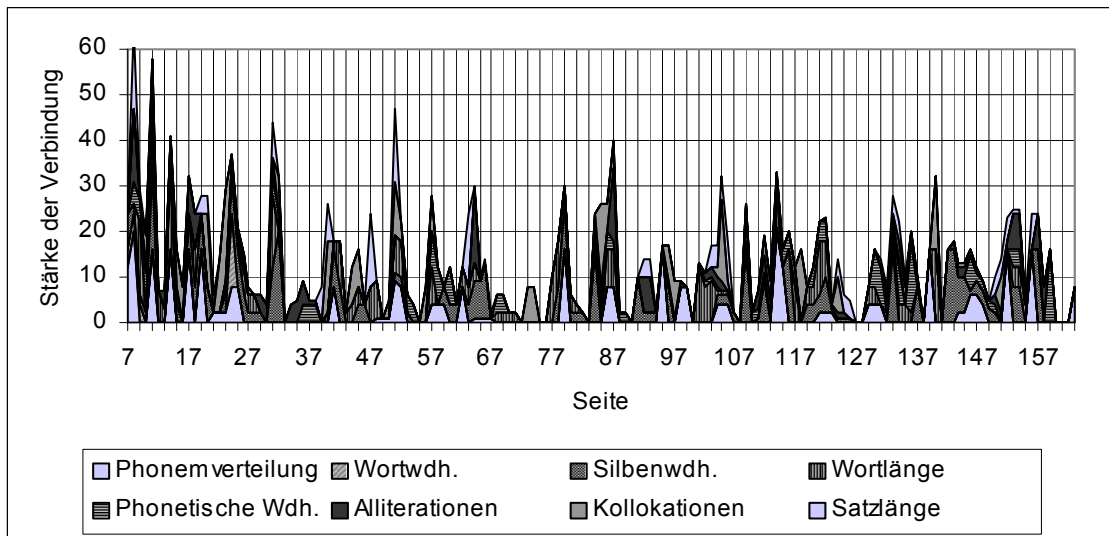


Abbildung 56

Aufschlüsselung des Beitrags der einzelnen formalen Parameter zur Segmentierung des ersten Teils des *Untergeher*.

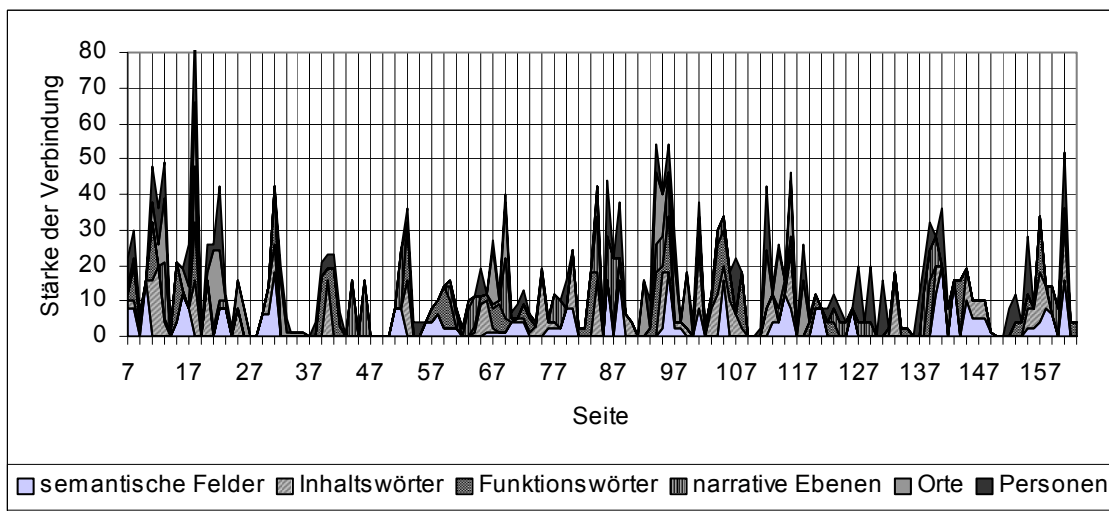


Abbildung 57

Aufschlüsselung des Beitrags der einzelnen semantischen und narrativen Parameter zur Segmentierung des ersten Teils des *Untergeher*.

Aus Abbildung 55 und der aus der Analyse des zweiten Teils stammenden Erwartung, Segmente von etwa zehn Seiten Länge zu finden, lassen sich Einschnitte auf den Seiten 28, 35-38, 53-55, 61, 70-74, 81-82, 88-89, 98, 102, 110, 128 und 149 mutmaßen. Um diese Gliederung zu bestätigen, muß der Text herangezogen werden. Es ist nicht schwierig, den Text in Mikrosegmente zu gliedern — schwierig wird

es erst, wenn man versucht, die Zuordnung der einzelnen Mikrosegmente zu größeren Abschnitten zu verstehen.³³³ Im Vergleich der inhaltlichen Gliederung mit der Kurve in Abbildung 55 sollte dies möglich werden. In Abbildung 58 mit der inhaltlichen Gliederung des *Untergeher* in Mikrosegmente ist die Einteilung des Textes in 'Variationen', die im nächsten Abschnitt begründet wird, schon vorweggenommen.

1	7-9	Erzähler (E), Wertheimer (W) und Gould (G) im Horowitzkurs 1953
	9-11	Wiedersehen mit G bei den Salzburger Festspielen 1955
	11-15	Aufgeben des Klaviervirtuosentums (E): Klaviertransport ins Lehrerhaus
2	15-17	erste Begegnung mit G auf dem Mönchsberg
	17-20	Umzug von E, W und G aus Salzburg nach Leopoldskron
	20-25	Aufgeben des Klaviervirtuosentums
	25-27	E und W besuchen G in New York
3	28	"Das Mozarteum war eine schlechte Schule"
	29-33	Klavierstudium aus Opposition gegen die Eltern
	33-35	Tod und Charakter Gs
	35-36	Besuch in New York
4	37	Stadt — Land
	38-40	Heirat von Ws Schwester
	40-42	Stadt — Land
	43-45	Heirat von Ws Schwester
	46-49	Aufgeben des Klaviervirtuosentums (W); Freundschaft
5	50-51	letzte Karte Ws an E nach Madrid
	51-52	einundfünfzigstes Jahr
	52-55	Reise des E nach Traich; Ws Hinterlassenschaft
6	55-56	Gasthaus
	56-58	Traich, Schwester Ws
	58-62	Vergleich G — W — E
7	62-63	Sozialismus, Reise nach Traich
	64-65	Familie und Charakter Ws
	66-68	Schwester Ws, Heirat der Schwester
	68-70	Todeswunsch Ws
	71-73	W und seine Schwester; Passaureise
8	74-76	Selbstmord Ws; Auffinden und Identifikation seiner Leiche
	76-77	Reise nach Traich
	77-79	Gründe für Ws Selbstmord
	79-80	hinterlassene Zettel Ws
	80	Gründe für Ws Selbstmord
	81	Mitschuld des E an Ws Selbstmord
9	82-84	Genie Gs im Gegensatz zu E und W

³³³ Das stellt auch Winkler in ihrer Untersuchung der Szenenanzahl in Bernhards Stücken fest: "La dramaturgie privilégie deux extrêmes, soit un nombre restreint de scènes (deux dans *L'ignorant* et dans *Au but*), renonçant à toute action, soit l'éclatement inverse, la fragmentation en une multitude d'unités souvent fort brèves, comme dans *Sur les sommets* ou *Les apparences*. Le morcellement arbitraire étant lui aussi contraire au principe évolutif de l'action, celle-ci se trouve éliminée par ces deux techniques opposées mais complémentaires." (Winkler (1989) 55).

	84-85	Duttweiler; Begräbnis Ws
10	85-90	Fahrt des E nach Chur; Wien
11	90-92	Ws Interesse an Moribundem
	93	Ws Glück — Unglück
	94-100	Aphorismen, Philosophie, Mißverständnisse
	100-102	Eltern Ws, Reichtum
12	103-105	Reise des E nach Traich, Desselbrunn
	105-110	Sintra, Beginn der Schrift über G
	110	E und W in Desselbrunn und Traich
13	111-119	Horowitzkurs, Bildhauerhaus in Leopoldskron
14	119-125	Auswirkungen des Horowitzkurses auf E und W
	125-126	Charakter Ws im Vergleich mit G
	127-129	Drang Ws zu Unterprivilegierten
15	129-136	Auswirkungen des Horowitzkurses auf E und W; Charakter E, W, G
16	137-138	Begräbnis Ws
	138-140	Reise des Es nach Wien, Versuch, seine Wohnung dort zu verkaufen
	140-142	Begräbnis Ws
17	143-150	Charakter Ws: Mutlosigkeit, Unglück
18	151-161	Klavierkunst, Aufgeben des Klaviervirtuosentums
	161-162	W und Geld
	163-164	Zusammenfassung W: Widerspruch theoretisch — praktisch

Abbildung 58

Einteilung des ersten Teils des *Untergeher* in 'Variationen' unter Berücksichtigung inhaltlicher Kriterien sowohl wie der Ergebnisse aus der Clusteranalyse und des Vocabulary-Management Profile.

6.2.2 Übereinstimmung des Modells mit der inhaltlichen Gliederung

Trotz der quantitativen Methode ist die Identifikation von Abschnitten im *Untergeher* von einer Anzahl subjektiver Entscheidungen abhängig. Wichtig ist die Tatsache, daß im zweiten Teil die meisten Abschnitte etwas weniger als zehn Seiten lang waren. Es wurde außer den absoluten Minima der Summe von Verbindungen zwischen benachbarten Seiten und des Vocabulary-Management Profile auch die Form der Kurve über den Abschnitt hinweg in Betracht gezogen. Z.B. zeichnen sich die Abschnitte zwischen Seite 28 und 36, 74 und 81 oder 103 und 110 durch jeweils einen einzigen Höhepunkt mit einer weniger prominenten Erhebung zu Beginn oder am Ende aus; dagegen sind Abschnitte wie Seite 111 bis 119 und Seite 127 bis 136 charakterisiert durch mehrere — ähnlich hohe, im Vergleich ihrer Höhe abfallende oder ansteigende — Spitzen.

Fragwürdige Einschnitte sind: Seite 119, wo die Kurve zackig ist, jedoch keine eindeutigen Einschnitte zeigt bis Seite 128/129. Hier wurde der Einschnitt möglichst in der Mitte einer ansonsten zu langen Passage plaziert. Seite 85 ist markiert durch einen sehr tiefen, ganz ungewöhnlich plötzlichen Einschnitt zwischen zwei verhältnis-

mäßig kurzen Abschnitten, die sich geradezu anzubieten scheinen für ein solides Maximum. Im Text nimmt man den Einschnitt nicht wahr, da die Erzählung von Wertheimers Beerdigung zeitlich und inhaltlich eng mit der Fahrt des Erzählers von Wien nach Chur zusammenhängt. Andererseits geht die Erzählung zeitlich einen Schritt zurück, und der Fokus wechselt von Wertheimer auf den Erzähler. Ein weiterer Grund, zwei distinkte Abschnitte zu zählen, ist die Tatsache, daß der Einschnitt sich genau in der Mitte des ersten Teils befindet, und zwar sowohl in Hinsicht auf die Anzahl der Seiten (78-78) als auch in Hinsicht auf die Anzahl der Abschnitte (9-9).

Die Kurve zeigt, daß die meisten Einschnitte ziemlich breit sind, d.h. die Ergebnisse der quantitativen Analyse spiegeln die Tatsache, daß Einschnitte im Text selten genau lokalisiert werden können, sondern eher innerhalb von Übergangspassagen gesucht werden müssen. Wenn man die schließlich als 'Variations'-Grenzen definierten Seiten mit den Minima in Abbildung 59 vergleicht, kann man also Abweichungen von ein bis zwei Seiten erwarten. Interessanterweise sind die Minima den unter Berücksichtigung des Inhalts ermittelten Abschnittsgrenzen eher voraus als hinterher. Das heißt, ein neuer Abschnitt wird formal angekündigt, bevor er inhaltlich vollzogen wird.

Insgesamt ergibt sich also unter Berücksichtigung der Clusteranalyse sowohl wie der inhaltlichen Analyse des *Untergeher* eine Einteilung in 30 Segmente, wobei der erste Teil aus 18 (9 plus 9) Segmenten und der zweite Teil aus 12 (6 plus 6) Segmenten besteht.

#	quantitative Analyse Gliederung des Textes	#	quantitative Analyse Gliederung des Textes	#	quantitative Analyse Gliederung des Textes	#	quantitative Analyse Gliederung des Textes	#	quantitative Analyse Gliederung des Textes	#	quantitative Analyse Gliederung des Textes	#	quantitative Analyse Gliederung des Textes	
1	128	129	11	43	(42/3)	21	50	49/50	31	117	119	41	61	62
2	55	55	12	49	49/50	22	74	73/4	32	132	--	42	125	126/7
3	35	36	13	38	(37/8)	23	160	(161)	33	68	(68)	43	130	(129)
4	54	55	14	89	90	24	73	73/4	34	71	(70/1)	44	127	126/7
5	162	(162/3)	15	149	150/1	25	163	164	35	33	(33)	45	62	62
6	28	27/8	16	34	(33,35)	26	72	73/4	36	90	90	46	100	(100)
7	110	110/1	17	81	81/2	27	29	(29)	37	70	(70/1)	47	48	49/50
8	82	81/2	18	98	(100)	28	135	136/7	38	111	110/1	48	138	(138)
9	37	36/7	19	27	27/8	29	76	(76)	39	113	110/1	49	45	(45)
10	102	102/3	20	36	36/7	30	56	55/6	40	158	(161)	50	150	150/1

Abbildung 59

Aufgrund der Verbindungen durch formale, semantische und narrative Parameter und Vocabulary-Management Profile nach Größe geordnete Liste der Seiten des *Untergeher*. Auf den 30 Seiten mit den kleinsten Werten stimmen 15 Seiten genau mit den schließlich gewählten Einschnitten zwischen Variationen überein, 9 lassen den Einschnitt eine Seite früher erwarten, 6 sind mit Einschnitten zwischen Mikrosegmenten assoziiert, die nicht als Einschnitte

zwischen Variationen definiert wurden. Diese Einschnitte sind hier in Klammern aufgeführt.

6.3 Binnenstruktur des *Untergeher*

Clusteranalyse kann auch verwendet werden, um Korrespondenzen zwischen den zuerst bestimmten 30 Segmenten des *Untergeher* zu erkennen. Damit kann die Frage beantwortet werden, ob Bernhard über die Einteilung seines Textes in 30 Variationen hinaus Bachs Binnengliederung übernommen hat, z.B. die Einteilung in Dreiergruppen oder die Korrespondenzen zwischen weiter voneinander entfernten Variationen. Eine offensichtliche Übereinstimmung besteht zwischen dem klaren Einschnitt durch den Eintritt der Wirtin im *Untergeher* und dem durch die Ouvertüre markierten Einschnitt nach der Hälfte der *Goldberg-Variationen*. Andererseits könnte der Einschnitt im *Untergeher* aufgrund seiner Position nach zwei Dritteln des Textes auch verglichen werden mit dem Einschnitt nach Variation 24 der *Goldberg-Variationen*, wonach die Tonleiter bis zum Oktavkanon durchschritten ist, und die Dreistimmigkeit und schließlich sogar die Kanonform aufgegeben werden.

Um latente Korrespondenzen zwischen den einzelnen Variationen zu finden, wurden Dendrogramme produziert für alle formalen, narrativen und semantischen Parameter, wobei diesmal die Objekte nicht Seiten waren, sondern Variationen. Die jeweils auf der niedrigsten Stufe gepaarten Variationen wurden ausgezählt. Wie aus 11.7.1 im Anhang hervorgeht, sind die Verbindungen mehr oder weniger stochastisch verteilt, es gibt nur drei doppelt verbundene Variationen und keine noch stärker verbundenen. Zählt man die Distanzen zwischen den jeweils clusternden Variationen aus, ergibt sich 0. Es zeigt sich, daß die Distanz 3 bevorzugt wird: die meisten Variationen clustern mit Variationen im Abstand 3 zusammen, obwohl auch der Abstand 2 sehr häufig ist. Das entspricht Bachs Dreiergruppen, die durch die jeweils am Ende einer Gruppe positionierten Kanons markiert sind (siehe oben 2.4.1.2). Bernhard hält sich also nicht an Bachs strenge Gliederung, verwirklicht aber die auffälligsten Grundprinzipien der Makrostruktur der *Goldberg-Variationen*. Was die Identifizierung von 30 Segmenten im *Untergeher* betrifft, sei noch einmal darauf hingewiesen, daß die Segmente nicht einfach und eindeutig identifizierbar sind. Einerseits stimmen die schließlich als solche definierten Einschnitte in fast allen Fällen mit Minima in der Kurve der Verbindungen zwischen Seiten aufgrund der untersuchten formalen, narrativen und semantischen und des Vocabulary-Management Profile überein. Andererseits sind die Einschnitte in der Kurve oft breiter als nur eine Seite, so daß es für das Setzen der Trennungslinie zwischen 'Variationen' normalerweise einen Spiel-

raum von ein bis zwei Seiten gibt. Bei der Errechnung der Einschnitte ebenso wie in den ersten erfolglosen Experimenten mit quantitativer Analyse des *Untergeher* zeigte sich, daß die einzelnen Parameter die Struktur des Textes nicht modellieren. Das schlägt sich auch darin nieder, daß die Kurven der einzelnen Parameter – oder Parametergruppen wie formale und semantische Parameter – und das Vocabulary-Management Profile weder untereinander noch mit der schließlich benützten Funktion der Summe aus allen Parametern gut korreliert sind (siehe dazu 11.11.5).

6.4 Verifikation der Methode anhand von *Diabelli, Prestidigitateur* und *Die Schule der Geläufigkeit*

Jonkes *Schule der Geläufigkeit* und Burgers *Diabelli Prestidigitateur* sind in Abschnitte eingeteilt, in beiden Fällen ist also die Identifizierung der mit den *Diabelli-Variationen* zu vergleichenden Segmente unproblematisch. *Die Schule der Geläufigkeit* hat genau 33 Abschnitte einer graphisch eindeutig unterschiedenen Art (innerhalb der meisten dieser durch zwei Leerzeilen getrennten "Variationen" gibt es weitere nur durch Einrückung unterschiedene Abschnitte). Jonke vollzieht sogar die Gliederung der *Diabelli-Variationen* in drei mal zehn plus drei Variationen nach.³³⁴

Burgers Text hat 36 Abschnitte. In der Frankfurter Poetik-Vorlesung identifiziert Burger die 16. und 31. Volte. Zwei der überzähligen Abschnitte liegen zwischen Volte 16 und 31. Ich habe sie der 24. Volte zugeschlagen, die sonst mit einem Doppelpunkt enden würde. Sie umfaßt nun die ganze Geschichte mit dem Akkordeon. Der dritte überzählige Abschnitt liegt nach der 31. Volte. Ich habe daher den allerletzten kurzen Abschnitt als "Coda" zur 33. Volte interpretiert.

Die Analyse von *Diabelli* und der *Schule der Geläufigkeit* mit denselben Methoden wie Bernhards *Untergeher* dient also nicht der Identifizierung der Variationen, sondern der Überprüfung der Methoden und der hier gelieferten Dokumentation. Zweitens ist sowohl auf dem Gebiet quantitativer Analysen als auch auf dem Gebiet struktureller Beziehungen zwischen Musik und Literatur Vergleichsmaterial rar. Es ist jedoch sehr schwierig, ohne Möglichkeit zum Vergleich Feststellungen zu interpretieren und Aussagen über einen Text zu machen. Für die quantitativen Untersuchungen, auf die sich dieses Kapitel konzentriert, hat sich die *Schule der Geläufigkeit* als

³³⁴ Siehe Abbildung 60. Variationen 1-10: Vorbereitung des Festes, Gespräche der Festgäste. Variationen 11-20: immer phantastischer werdende Gespräche; Schleifers Konzert; die Seenmusik. Variationen 21-30: Verschwinden Waldsteins im Strandbad, Zeitschleife. Variationen 31-33: Konservatorium.

nützlicheres Vergleichsobjekt herausgestellt, da Jonkes Werk ungefähr gleich lang ist wie Bernhards (*Der Untergeher* hat 45147 Wörter, *Die Schule der Geläufigkeit* 42018), wohingegen Burgers Erzählung viel kürzer ist (13143 Wörter).

6.4.1 *Schule der Geläufigkeit*

Variation	Seite	
	5	Motto (Gustav Mahler)
Thema	6	Gedicht
		„die gegenwart der erinnerung“
1	9-10	Weltbilder (Gartengemälde Waldsteins, Radiovortrag Kalkbrenners)
2	10	Diabelli fotografiert
3	11-14	„Wiederholung des Festes“: Skepsis des Erzählers, Johanna
4	14-18	Sandsteinstatue, Erinnerung an eine unwiederholbare Musik
5	18-19	Waldstein
6	20-27	Kalkbrenner; im Wechsel mit seinen Vorfürungen: Krankenhausarchitekt, Proktologe, Bestattungsunternehmer
7	27-42	Gespräch mit der Stadtverwaltung
8	43-44	Buffet
9	44-48	die verlorene Freundin
10	49	Johanna und Erzähler
11	49	Buffet
12	50-54	Waldstein (weißer Stier)
13	54	Kalkbrenner (hüpfende Köpfe)
14	55-63	Konzert (Pfeifer und Schleifer; fehlende Utensilien: Gürtel etc.)
15	63-68	Brahms op. 120; Musik ohne Instrumente; unhörbare Musik
16	68-69	Johanna: Ablehnung des Erzählers
17	69-72	Stille Sonate; Teich
18	72-73	Johanna: Ablehnung Waldsteins
19	73-77	Fixierung der unhörbaren Musik (Erzähler, Festbesucher, Kalkbrenner: „DIE SINGENDEN SEEN“)
20	77-83	„Hinrichtung“ Kalkbrenners: Jacksch und das Beil
21	83-84	Weg zum Strandbad: Straßenbahnschienen
22	84	See, Strandbad, Kleiderablage
23	85-87	Johanna und der Erzähler im Kleiderbügelhaus
24	87	Umriss Waldsteins
25	87-92	Warten auf Waldstein: Bademeister, Inspektor
26	92-94	Spionageverdacht gegen Waldstein: Kommissar
27	94	Befreiung Kalkbrenners; auch Kalkbrenner hat die Musik vergessen
28	95-96	„WIEDERHOLUNG DES FESTES“: identische Fotopaare
29	97-100	Zeitschleife: Verschwinden Waldsteins als Rettung; Diabelli und Johanna leugnen den Wiederholungsplan
30	100-102	Sandsteinstatue. Kunst-Utopien: Eintritt Waldsteins in sein eigenes Gemälde; ein neues Gedicht von Kalkbrenner
		„gradus ad parnassum“

Variation	Seite	
31	107-132	Erzähler und sein Bruder auf dem Dachstuhl des Konservatoriums: Alkoholismus des E, Klavierspedition des Bruders, der Pedell
32	132-154	mit dem Direktor auf dem Dachstuhl: der Pedell, der alte Direktor, Unterrichtszeit der Brüder, Klavierspiel des Erzählers, 111 Klaviere
33	154-155	Phantasien auf der Konservatoriumstoilette

Abbildung 60

Gliederung der *Schule der Geläufigkeit* aufgrund der im Text vorgegebenen Abschnitte.

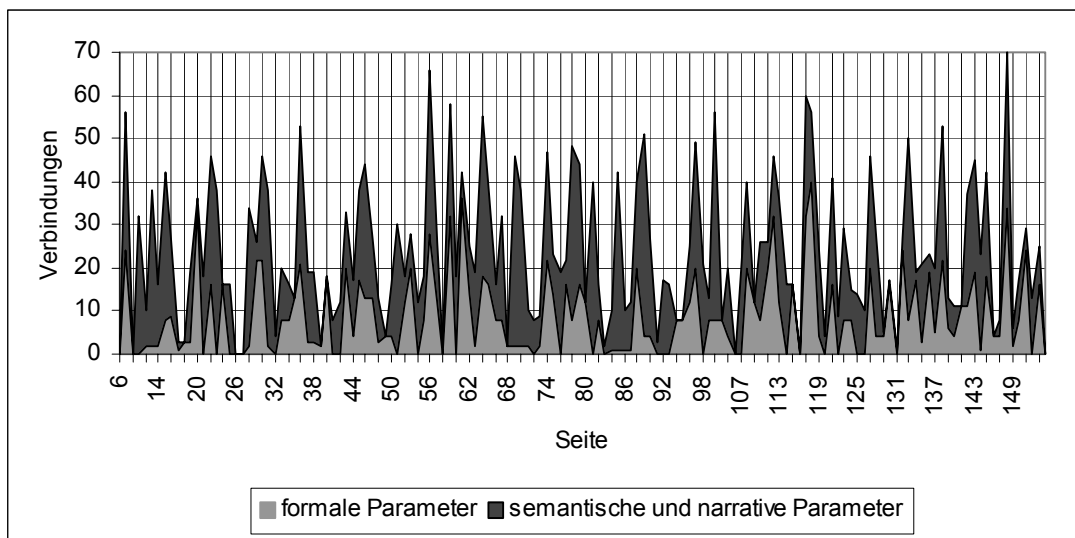


Abbildung 61

Ergebnis der Clusteranalyse der *Schule der Geläufigkeit*. Die Aufschlüsselung der einzelnen Parameter befindet sich im Anhang 11.9.1. Ausgewertet wurden die Parameter Wortwiederholungen und Kollokationen, die häufigsten Inhalts- und Funktionswörter, semantische Felder, Satzlänge und Satzkonstruktionen und Personen.

Die Einschnitte in der mit Hilfe von Clusteranalyse generierten Kurve stimmen generell mit den vom Autor im Text gesetzten Abschnitten überein. Problematisch sind die beiden langen Abschnitte im zweiten Teil der Erzählung (*Gradus ad Parnassum*), wo zusätzliche Einschnitte in der Kurve jedoch meistens mit Themenwechseln übereinstimmen, z.B. Seite 116, wo der Spediteur von der Erörterung der Komponistenkarriere seines Bruders auf sein eigenes Geschäft wechselt, oder Seite 146, wo Hellberger die 111 ramponierten Klaviere auf dem Konservatoriumsdachboden zu erklären beginnt. Im ersten Teil sind die kürzeren Abschnitte (zum Teil weniger als eine Seite lang) natürlich unmöglich zu identifizieren.

Leider konnten in der *Schule der Geläufigkeit* ebenso wie in *Diabelli* nicht alle der im *Untergeher* untersuchten Parameter analysiert werden. Eine möglicherweise interessante Beobachtung lässt sich daher nicht konsistent bestätigen: Während im *Untergeher* alle Parameter ungefähr gleichmäßig zur Gliederung beitragen (wie in 6.1.1

beschrieben wurden die Parameter so austariert), mit einem gewissen Übergewicht der formalen Parameter (außer den Kollokationen) und der genannten Personen und einem besonders geringen Beitrag der narrativen Ebenen, ist das Verhältnis zwischen den einzelnen Parametern in der *Schule der Geläufigkeit* alles andere als ausgewogen. Abgesehen vom Parameter der Satzkonstruktionen tragen alle formalen Parameter unterdurchschnittlich zur Gliederung bei. Am meisten tragen die Personen bei, auch Inhaltswörter sind wichtig. Funktionswörter tragen nur halb soviel bei wie die Inhaltswörter. In *Diabelli* ist die Tendenz dieselbe, wenn auch nicht so stark ausgeprägt. Wenn sich diese Tendenz bestätigen ließe, könnte man daraus schließen, daß *Der Untergeher* sehr stark durch formale Kriterien gesteuert wird, die in der *Schule der Geläufigkeit* und *Diabelli* eher stochastisch verteilt sind.

Parameter	<i>Untergeher</i>		<i>Schule der Geläufigkeit</i>		<i>Diabelli</i>	
alle Phoneme	280	0.87	—	—	—	—
Wortlänge	256	0.79	—	—	—	—
phonetische Wdh.	416	1.29	—	—	—	—
Alliterationen	396	1.22	—	—	—	—
Silbenwiederholungen	402	1.24	—	—	—	—
Wortwiederholungen	410	1.27	44	0.12	84	0.35
Kollokationen	274	0.85	304	0.8	180	0.75
Satzlänge	300	0.93	116	0.31	—	—
Satzkonstruktionen	—	—	420	1.11	—	—
Funktionswörter	310	0.96	304	0.8	320	1.33
Inhaltswörter	264	0.82	614	1.62	340	1.41
semantische Felder	306	0.95	475	1.26	282	1.17
Orte	308	0.95	—	—	258	1.07
Personen	386	1.19	750	1.98	218	0.91
narrative Ebenen	222	0.69	—	—	—	—

Abbildung 62

Beitrag der Parameter zur Gliederung im Vergleich von *Untergeher*, *Schule der Geläufigkeit* und *Diabelli*. Die jeweils rechte Spalte gibt das Verhältnis des Parameters zum durchschnittlichen Beitrag aller Parameter (=1).

	Inhaltswörter	Funktionswörter	Semant. Felder	Wortwdh.	Personen	Satzlänge	Satzkonstruktionen	Kollokationen	alle Parameter
genau	19	17	20	13	21	15	17	23	18
1 Seite nach Abschnitt	6	6	7	6	6	6	6	8	3

	Inhaltswörter	Funktionswörter	Semant. Felder	Wortwch.	Personen	Satzlänge	Satzkonstruktionen	Kollokationen	alle Parameter
1 Seite vor Abschnitt	6	7	7	6	8	6	5	10	8
+/- 2 Seiten von Abschnitt	6	5	8	9	6	8	7	3	2
nicht mit Abschnitt assoziiert	13	15	8	16	9	15	15	6	17

Abbildung 63

Übereinstimmung der quantitativen Analyse (erste 50 Minima) mit der vom Autor vorgegebenen Abschnitteinteilung in Jonkes *Schule der Geläufigkeit*. Ein Problem bei der Einschätzung der Nützlichkeit einzelner Parameter ist die Tatsache, daß die einzelnen Parameter in der *Schule der Geläufigkeit* und in *Diabelli* zu viele 0-Werte produzieren (mehr als 50 bzw. 30 in *Diabelli*, die Anzahl der ausgewerteten Minima). Wenn es also auch so aussieht, als ergäben einige einzelne Parameter (z.B. Kollokationen, semantische Felder und Personen) bessere Ergebnisse, muß auf jeden Fall die Kombination der Parameter verwendet werden.

6.4.2 *Diabelli, Prestidigitateur*

Variation („Volte“)	Seite	
Thema	31-33	Absage: „Ausgezaubert, dies ist mein letztes Wort“
1	33-35	L'homme masqué: der Zauberer versteckt das Nichts
2	35-36	Pseudonyme
3	36-37	Himmel-und-Hölle-Spiel: kindliche Originalität; Handfertigkeit
4	37-38	Einsamkeit des Künstlers
5	38-40	Eskamotieren großer Lebewesen, Selbsteliminierung des Zauberers
6	40-41	Zauberer und der Tod: Unverletzlichkeit Robert-Houdins, Selbstmord
7	41-44	Automaten und Maschinen
8	44-47	Vexierspiele in der Kindheit
9	47-49	Schlüsselerlebnis: Orangenverdopplung
10	49-50	Bedeutung des Spiegels
11	51	Lügenschule: Inkongruenz von Mimik und Begleitvortrag
12	52	Blickregie: Wahrnehmungslücke des Publikums
13	53-54	historische Entwicklung: Hände statt Ausstattung
14	54-55	Hände des Prestidigitateurs
15	55-57	die Volte: historische Entwicklung
16	57-58	die Volte: Theorie
17	59-60	Forcieren
18	60-61	Begleitfabeln
19	62	Levitation
20	63-64	die zersägte Jungfrau

Variation („Volte“)	Seite	
21	64-66	die von Maturbanni zersägte Jungfrau
22	66	Autoerotik der Zauberer
23	67	Geschlechtsakt mit der zersägten Jungfrau
24	68-72	biographische Ursache für die Zaubererkarriere; <i>Diabelli-Variationen</i>
25	72-74	gegenseitige Entlarvung der Zauberer
26	74-76	Schwarzes Kabinett
27	76	Zauberer als Invaliden
28	76-78	Spiel mit dem Tod
29	78-80	Houdini: Herausforderung des Todes
30	80-81	Zungenprestidigitateur: Diabelli kann nur inkongruent sprechen
31	81-82	Fremdwörter
32	83	Superlative
33	83-85	„Abschiedsvolte“ nicht als Variante der komödiantischen Magie

Abbildung 64

Gliederung von *Diabelli* aufgrund der im Text vorgegebenen Abschnitte.

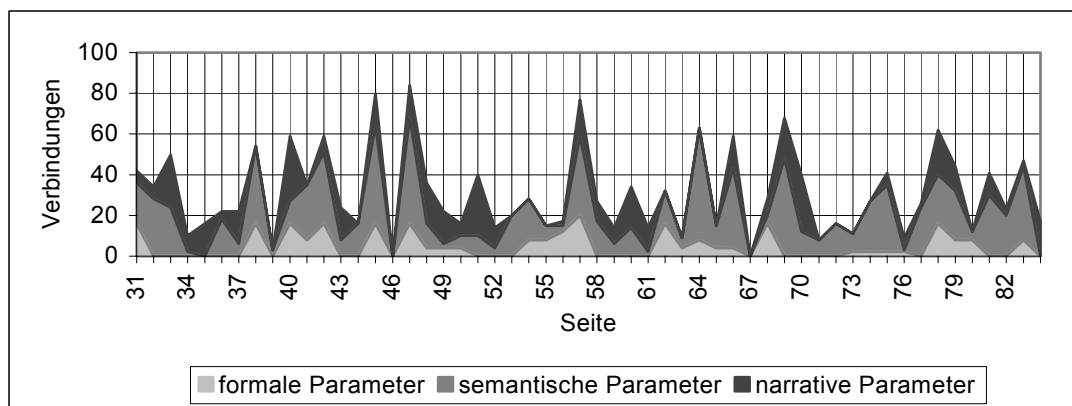


Abbildung 65

Ergebnis der Clusteranalyse von *Diabelli*. Die Aufschlüsselung der einzelnen Parameter befindet sich im Anhang 11.10.1. Ausgewertet wurden die Parameter Wortwiederholungen und Kollokationen, die häufigsten Inhalts- und Funktionswörter und semantische Felder, Personen und Orte.

Für *Diabelli* müßte aufgrund der Kürze des Textes eine Einheit gewählt werden, die deutlich kleiner ist als eine Seite. Die mit Hilfe der Clusteranalyse produzierte Kurve spiegelt daher nicht alle Einschnitte zwischen Volten wider. Die längeren Volten stimmen meist mit den Einschnitten in der Kurve überein, z.B. Seite 74-76 (Volte 26: Schwarzes Kabinett), Seite 63-64 (Volte 20: die zersägte Jungfrau) und Seite 64-66 (Volte 21: die vom Erzähler zersägte Jungfrau). Oft werden in der quantitativen Analyse mehrere Abschnitte zusammengefaßt, die tatsächlich thematisch eine Einheit bilden, z.B. die biographische Passage Seite 67-72 (Volten 23 und 24: Geschlechtsakt mit der zersägten Jungfrau und Ursache für die Zaubererkarriere), Seiten 76-80

(Volten 27-28: Spiel mit dem Tod und Herausforderung des Todes durch Houdini) und Seite 80-85 (Volten 30-33: linguistische Interpretation der Erzählung).

	Inhaltswörter	Funktionswörter	Semant. Felder	Wortwch.	Personen	Kollokationen	formale P.	narrative P.	semantische P.	alle Parameter
genaue Übereinstimmungen	19	20	20	21	18	19	18	18	18	22

Abbildung 66

Übereinstimmung der quantitativen Analyse (erste 30 Minima) mit der Abschnittseinteilung in Burgers *Diabelli, Prestidigitateur*. In *Diabelli* wurden nur genaue Übereinstimmungen gewertet, weil der Text ohnehin zu kurz ist für die Analyse­methode. Außer Seite 70 sind alle Seiten höchstens eine Seite von einem Abschnitt entfernt. Um die Untersuchung sinnvoll zu machen, müßte eine kürzere Einheit gewählt werden.

7 Implikationen der makrostrukturellen Äquivalenz

Die makrostrukturelle Äquivalenz ist der Ausgangspunkt des Vergleichs des *Untergeher* mit den *Goldberg-Variationen*. Ein Generationssystem kann sich aber auf vielen verschiedenen Ebenen des Werkes manifestieren. Wie z.B. durch die häufige Anspielung auf ‚Thema und Variation‘ in der Sekundärliteratur zu Bernhard (nicht nur zum *Untergeher*) deutlich wird, hat Thomas Bernhards Schreiben von vornherein eine Affinität zur Variationsform, und es ist irrelevant, ob diese Affinität Bernhard zum Generationsprinzip *Goldberg-Variationen* inspirierte oder ob umgekehrt im *Untergeher* die mit der barocken Variationsform vergleichbaren Stilmerkmale Ausfluß des Generationssystems sind. Die Beziehung zwischen den verschiedenen Gesichtspunkten der Äquivalenz mit den *Goldberg-Variationen* ist also nicht hierarchisch. Dennoch erscheint es angebracht, nach konstitutionellen Übereinstimmungen erst zu suchen, nachdem sich die Äquivalenz auf einer konkret belegbaren Ebene hat manifestieren lassen.³³⁵ Nachdem ich also im letzten Kapitel die makrostrukturelle Äquivalenz belegt habe, kann ich jetzt untersuchen, ob sich weitere Übereinstimmungen finden, die einerseits die Entscheidung des Autors, sich auf ein musikalisches Werk und speziell die *Goldberg-Variationen* zu beziehen, begründen, andererseits aufgrund von Bedeutungen des musikalischen Werks solche des literarischen offenlegen. Der Vergleich mit den Erzählungen von Burger und Jonke erlaubt es, Bernhards Verfahrensweisen genauer abzugrenzen und zu interpretieren.

7.1 Variationsform bei Bach und Bernhard

7.1.1 Variation als Veränderung der Aussage

In der Musik bedeutet die Variation eines Themas "eine bewußte Veränderung seiner Aussage, seines analogischen Bezugs, seines abbildlichen Bedeuten, die Gewinnung eines in dem Thema gelegenen, aus ihm ableitbaren neuen Standpunkts".³³⁶

³³⁵ Siehe dazu Abschnitt 2.1.3.

³³⁶ Eggebrecht (1984) 93-94. Die Variation kennzeichnet als "dauernde Verwandlung des vorgegebenen Materials" natürlich die Musik allgemein: Bernstein (1981) 155.

Völlig Verschiedenes kann unbehelligt nebeneinander stehen. Die Variationsform ist der Sonate in dieser Hinsicht genau entgegengesetzt: der Sonatenhauptsatzform kommt es darauf an, gegensätzliche Themen schließlich zu vereinigen, während in der Variationsform Gegensätze unangefochten (monadisch) nebeneinander stehen.³³⁷ Der Zusammenhang wird durch die Form gewahrt, da jede Variation aus dem Thema entwickelt ist.

Die Variation entspricht der barocken Forderung nach "varietas".³³⁸ Bei Bach ist sie nicht nur in den *Goldberg-Variationen* verwirklicht, sondern beispielsweise auch in der *Kunst der Fuge*³³⁹, die im *Untergeher* das nach den *Goldberg-Variationen* am häufigsten erwähnte Musikwerk ist. Gerade in der Barockmusik ist die "varietas", das Nebeneinanderstellen von Gegensätzlichem, aber nicht auf die Ebene der Makrostruktur beschränkt, man denke nur an die Stufendynamik, die sich meistens auf einzelne Motive bezieht.

In diesem Sinn glaube ich das Variationsprinzip auf Thomas Bernhard übertragen zu können: es zeigt sich nur bedingt auf der Ebene der in der Gliederung als 'Variationen' angeführten Abschnitte, ist aber auf verschiedenen Ebenen weniger komplexer Texteinheiten nicht zu leugnen.

7.1.1.1 Suaden

Die höchste Ebene, auf der Bernhard offensichtlich nach dem Variationsprinzip vorgeht, ist die der "Suaden". Ein Wort und die daran geknüpften Gedanken und Gefühle werden oft geradezu grotesk radikalisiert. Die denkende oder sich in etwas hineinredende Figur ist sich meistens bewußt, daß das "argumentative Arrangement" und die "persuasive Absicht" fehlen.³⁴⁰ Manche der Ausfälle stehen in offensichtlichem Gegensatz zu anderen Äußerungen oder Handlungen der Figur. So sind die Sozialismus-Suaden des Erzählers schlecht vereinbar mit seinem Drang zu den einfachen Leuten, beispielsweise den Bierführern.³⁴¹ Der Erzähler selbst hebt die Abhängigkeit der "unsinnigen Abschweifungen" vom Wort als Lautkörper hervor.³⁴² Diese Abhängigkeit bewirkt, daß das Wort kaum genannt werden kann, ohne die Suada auszulösen, so daß dieselbe Ausschweifung mehrmals im selben Text oder in

³³⁷ Vgl. Kühn (1987) 115.

³³⁸ Dammann (1986) 77.

³³⁹ Eggebrecht (1984) 24, 68, 94.

³⁴⁰ Finnern (1987) 80; ebenso Dickenberger (1995) 170.

³⁴¹ *Untergeher* 62-63 und 174-175 vs. 204-207.

³⁴² *Untergeher* 174. Beispiele sind "Chur" und "Zizers" (*Untergeher* 90-91) und "Sozialismus" (*Untergeher* 174).

verschiedenen Texten Bernhards erscheinen kann.³⁴³ Formale Charakteristika wirken also als Textgeneratoren, oft im Widerspruch zu thematischen Anforderungen. Wie Brinker feststellt, erhält der Text dadurch die Tendenz, mit der Erfahrung des Lesers (seiner praktischen ebenso wie seiner Leseerfahrung) in Konflikt zu geraten: Ein Thema

is a semantic point of contact between the individual text and other texts. . . . The various degrees to which a specific theme obviously dominates and generates other elements of an individual work indicate the various degrees to which the work allows, seeks, or resists consideration as an artistic equivalent of nonartistic texts.³⁴⁴

Durch den pointierten Konflikt mit Erfahrungen und Tatsachen wird klar, daß Wörter hier vorrangig Material für musikalische Variation sind.

7.1.1.2 Rollenprosa

Auch Bernhards Neigung zur Rollenprosa zeigt seine Affinität zur barocken Variationstechnik: er berichtet die Gedanken und Meinungen verschiedener Figuren zu demselben Thema, oder Gedanken und Meinungen derselben Figur zu verschiedenen Zeitpunkten (im Fall des Erzählers auf der Ebene der Erzählzeit sowohl wie der erzählten Zeit), ohne sie von einem übergeordneten Standpunkt aus als richtig oder falsch zu qualifizieren. Wie Said feststellt, erzeugt diese Technik der variierenden Wiederholung Mißtrauen in das Gesagte:

Probably repetition is bound to move from *immediate* regrouping of experience to a more and more *mediated* reshaping and re-disposition of it, in which the disparity between one version and its repetition increases, since repetition cannot long escape the ironies it bears within it. For even as it takes place repetition raises the question, does repetition enhance or degrade a fact? But

³⁴³ Beispiele dafür sind: Salzburg: *Untergeher* 17-20; *Die Ursache* 42-45.

Wien, Österreich: *Untergeher* 174-175; *Alte Meister* 167-170, 183-184 und 195; *Korrektur* 28-32; *Beton* 98-104; *Holzfällen* 11, 97-99, 280-281; *Heldenplatz* 88-89 und 97-100.

Österreichische Gasthäuser: *Untergeher* 36, 49, 55-56, 58, 62 und 74; *Alte Meister* 165-167; *Ja* 48.

Lehrer, Schule: *Untergeher* 20-21 und 156-157; *Alte Meister* 50-61; *Die Ursache* 76-79 und 88-93; *Ein Kind* 52-53 und 124; *Wittgensteins Neffe* 135-139.

Bernhard scheint sogar in seinem Privatleben und bei seinen öffentlichen Auftritten mit Meinungen variierend experimentiert zu haben. Seine oft provokativen Äußerungen könnten einfach ein Ausdenken der Möglichkeiten eines bestimmten Motivs gewesen sein.

Schweickert (1974) 6 bezeichnet Bernhards Reden für die Öffentlichkeit als "kunstvoll komponierte Rollen-Monologe", die den literarischen Werken in Syntax, Redestruktur und Fragmentcharakter gleichen.

³⁴⁴ Brinker (1995) 36.

the question brings forth consciousness of two where there had been repose in one; and such knowledge of course, like procreation, cannot really be reversed.³⁴⁵

Bernhard hält die Relativität der Sätze präsent, indem er immer wieder auf den Sprecher bzw. Denkenden und sogar noch auf dessen augenblickliche Lage im Koordinatensystem von Raum und Zeit hinweist. Beispiele dafür sind die unendlich wiederholten „dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus“, „dachte ich im Gastzimmer stehend“, „dachte ich auf dem Weg nach Traich“.³⁴⁶ Auch hier wird durch die variierende Wiederholung der Inhalt unterlaufen zugunsten der Form.

7.1.1.3 Apodiktische Urteile und hypertrophe Bekräftigung

Vielleicht hängt die Empörung, die Bernhards Texte auslösten, damit zusammen, daß die 'Musikalisierung' gerade der allgemeinen Urteilssätze die Sprache im Zentrum trifft: Jakobson erklärt im Kapitel "Die Sprache im Verhältnis zu anderen Kommunikationssystemen" von *Form und Sinn* ihr Monopol auf

einen entscheidenden Typus der syntaktischen Struktur, den nur natürliche oder formalisierte Sprachen generieren können, nämlich Urteile, allgemeine Sätze und insbesondere Gleichungssätze.³⁴⁷

Indem gerade diese Sätze ihrer Glaubwürdigkeit beraubt werden, wird die "erhabene Macht und Bedeutung" der Sprache "für das menschliche Denken und die Erkenntnisvermittlung" brüchig. Beispiele sind:

Alle laufen sie in die Schweiz, wenn sie nicht mehr weiter wissen, so er,
dachte ich.

Die Ärzte paktieren mit den Chemiekonzernsinhabern.

Der Mensch ist das Unglück.³⁴⁸

³⁴⁵ Said (1976) 158.

³⁴⁶ Z.B. *Untergeher* 7, 91, 224. Bernhard benützt diese Technik auch in seinen anderen Werken, z.B. *Holzfällen* 8: "dachte ich auf dem Ohrensessel"; *Alte Meister* 23: "habe ich gestern zu Irrsigler gesagt". Um Bernhards Erzähltechnik innerhalb von Genettes System zu klassifizieren: strikt durchgehaltene interne Fokalisation nicht nur des Erzählers, sondern der anderen zitierten Personen: "focalisation interne fixe" (auf den Erzähler), innerhalb dessen Fokalisation wird dieselbe Konstellation wiederholt, daher "focalisation interne variable" innerhalb der "focalisation interne fixe" (Genette (1972) 209).

³⁴⁷ Jakobson (1974) 175.

³⁴⁸ *Untergeher* 71, 67, 93. Vgl. Petrasch (1987) 164 Anm. 40. Jurgensen weist auf die Affinität von Bernhards All-Sätzen mit Aphorismen hin. Er rückt damit den Roman näher an Wertheimers Zettelsammlung. Prince (1983) 551 bringt in diesem Zusammenhang einen ähnlichen Gedanken auf wie der vorher zitierte von Said: Bernhards apodiktische Urteile über Dinge, die der Leser kennt (Salzburg, Ärzte etc.), provozieren den Leser, seine eigenen

Auf der Wortebene deute ich Bernhards 'Kennwörter' "sogenannt" und "wie gesagt wird", das penetrante "das ist die Wahrheit" und die extrem häufigen Modaladverbien "möglicherweise", "vielleicht", "wahrscheinlich", "tatsächlich", "naturgemäß", "völlig", "sozusagen" und "im Grunde" als Hinweise auf das Variieren als Technik.³⁴⁹

7.1.1.4 Widersprüche und Gegensatzpaare

Auf der Satzebene wendet Bernhard der Variation vergleichbare Verfahren an, indem er z.B. widersprüchliche Aspekte eines Phänomens oder Diskrepanzen zwischen Denken und Handeln unkommentiert berichtet.

Manche Gegensatzpaare macht Bernhard durch adversative Konstruktionen als solche kenntlich; sehr häufig sind in seinen Texten "um zu . . . ohne zu", "theoretisch . . . praktisch", "aber", "während". So können die größten Gegensätze durch die Form nebeneinander existieren.³⁵⁰

Schmidt-Dengler bemerkt, daß Bernhard seine Figuren oft vor die Wahl zwischen zwei möglichen, einander jedoch ausschließenden Alternativen stellt, die, je genauer sie kontempliert werden, einander desto ähnlicher werden.³⁵¹ Die Kontemplation der

Urteile mit denen des Erzählers oder der zitierten Figur zu vergleichen. Daraus ergibt sich einerseits eine gewisse Zweistimmigkeit, andererseits eine Infragestellung der Glaubwürdigkeit des Erzählers bzw. der Figur.

³⁴⁹ Groß (1974) spricht in diesem Zusammenhang von einer Sprache, die sich selbst gleichzeitig zurücknimmt, Finnern (1987) 82 vom "Spielcharakter der Mutmaßlichkeiten"; Petrasch (1987) 280-281 deutet die "explizit metasprachlichen Signale als Hinweise auf eine Diskrepanz zwischen wörtlicher und gemeinter Bedeutung" und als Kritik am Sprachgebrauch bestimmter gesellschaftlicher Gruppen (198), was ich für sehr unwahrscheinlich halte. Um ein 'Nebenprodukt' der quantitativen Analyse zu nutzen, seien hier die z-scores einiger der aufgezählten Wörter im Vergleich ihrer Häufigkeit bei Bernhard mit der in einem Kontrollkorpus aus Zeitungstexten (Meier (1967)) erwähnt. Dabei sind Werte zwischen -1 und 1 normal; Abweichungen sind um so signifikanter, je größer sie sind. "Naturgemäß": 58,2; "sogenannt": 17,6; "sozusagen": 28,9; "tatsächlich": 22,4.

³⁵⁰ Die Paradoxe und Widersprüchlichkeiten machen der Sekundärliteratur häufig Schwierigkeiten: entweder muß der eine Aspekt verschwiegen werden, was die oft konträren Ergebnisse verschiedener Wissenschaftler erklärt, oder man muß ausladende philosophische oder psychologische Systeme heranziehen, z.B. "Double bind" in Fueß (1983) und "Equilibrismus" in Fischer (1985) und Seydel (1986) 99. Finnern (1987) spricht in Hinsicht auf die "Kurzschließung von Positivem und Negativem" von Veränderung im Sinn von Variation. Ebenso Roßbacher (1983, 1) 378-379.

³⁵¹ Schmidt-Dengler (1995,1) 15. Ebenso Schmidt-Dengler (1995,2), wo er diese Tatsache begründet aus Bernhards berühmter Aussage: "Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt": "Angesichts dieses Absolutums Tod (dem sich in gewisser Abstufung auch Natur und Wissenschaft und Kunst beigesellen ließen), werden die Unterschiede zwischen den Begriffen fließend, die Worte verlieren ihre semantischen Konturen, die Figuren verlieren ihre Identität." (178). Ebenso begründet Gamper (1990) 70 die „von Bernhard anscheinend minutiös, in ermüdender und verwirrender Ausführlichkeit ausgebreiteten Gegensätze“, die immer wieder relativiert werden und sich aufheben, damit, daß es in Bernhards geschlossenen Denksystemen gar keine wirklichen Alternativen geben kann. Auch Jooß

Charaktere, ihre Obsession mit der Entscheidung ist inhaltlich leer, es ist für den Fortgang der Ereignisse irrelevant, wie sie sich entscheiden. Diese Tatsache wird dramatisiert, wenn auch die Signifikanten sich ähneln: Finnern macht anhand des Gegensatzpaares "alte Eiche" und "alte Esche" in *Die Billigesser* — ein vergleichbares Paar im *Untergeher* wäre z.B. "glücklich" und "unglücklich"³⁵² – die Bemerkung, daß die distinktiven Merkmale der Signifikanten minimal sind. Dadurch werden die Gegensätze formalisiert. Dieser Befund wird bestätigt durch die Clusteranalyse der Attribute: wie aus den Dendrogrammen im Anhang (11.6.1.3, 11.6.1.4, 11.6.1.5 und 11.6.1.6) hervorgeht, tendieren Paare wie "glücklich" und "unglücklich", "Stadt" und "Land", "Glenn", "Gould" und "Wertheimer" oder "hören" und "gehören" dazu, jeweils zusammenzuzustern, anstatt mit Wörtern die man inhaltlich z.B. mit Stadt- oder Landleben assoziieren würde. Das bestätigt die Form als Generationsprinzip für den Text.

In der Musik ist das Prinzip der Variation anerkannt, es ist Grundlage einer eigenen Gattung; in der Literatur bereitet es größere Schwierigkeiten, es verhindert die traditionelle Art des 'Verstehens' indem es die einzelnen Elemente des Textes auf verschiedenen Ebenen entsemantisiert; daß es der Kunst eine neue Dimension verleiht, da parallel zur Entsemantisierung der Elemente eine Semantisierung ihres Zusammenhangs und der Form stattfindet, muß langsam ins Bewußtsein der Leser dringen. Indem Bernhard sogar in Texten, denen man gemeinhin keine besondere künstlerische Wichtigkeit beimessen würde, darauf besteht, daß die von ihm gewählte Form bis hin zur Rechtschreibung nicht verändert werden kann, ohne das Ganze zu korrumpieren, macht er klar, wie bewußt geformt seine Texte sind und wie wichtig ihm formale Details sind.³⁵³

7.1.2 Alteration von "Fantasie und Fuge"

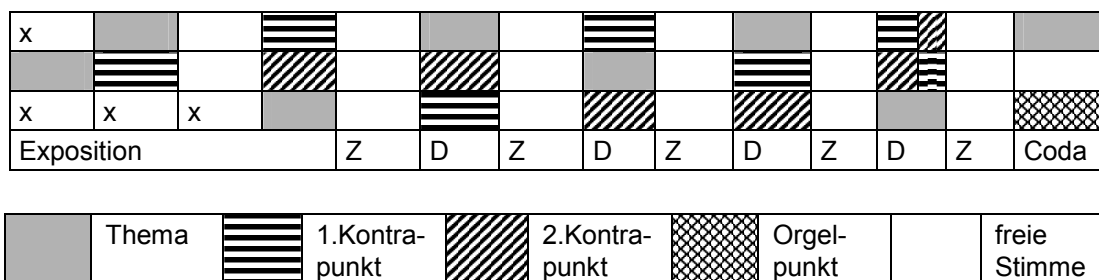
In der großformalen Anlage der *Goldberg-Variationen* verwirklicht Bach ein wichtiges Element auch der Fuge: den Wechsel zwischen freien und gebundenen Partien. In den Dreiergruppen, aus denen sich die *Goldberg-Variationen* zusammensetzen, sind die ersten beiden Variationen jeweils frei, die dritte hält sich an die strengste kontrapunktische Form, den Kanon. Ebenso wechseln sich in der Fuge zwischen Expositi-

(1975) 12 stellt fest, daß sich die Gegensätze bei Bernhard einschließen, gerade wenn negativ formulierte Begriffe verwendet werden, z.B. "Beziehungslosigkeit", was "Beziehung" offensichtlich voraussetzt.

³⁵² *Untergeher* 93, 149 u.a.; Finnern (1987) 88.

³⁵³ Vgl. Kommentar zu einem von ihm geschriebenen Leserbrief an "Die Presse" 5.6.76 zitiert in Dittmar (1991) 76-77.

tion und Coda Zwischenspiele und Durchführungen ab (siehe Abbildung 67); in den Zwischenspielen wird thematisches und kontrapunktisches Material locker verarbeitet, während in den Durchführungen das Thema in mindestens einer Stimme vollständig erscheinen muß, was sie zu "Partien strengster thematischer Kontrapunktik" macht.³⁵⁴



D Durchführung

Z Zwischenspiel

Abbildung 67

Fugenschema am Beispiel der Fuge II c-Moll aus dem *Wohltemperierten Klavier*:

Bei Thomas Bernhard läßt sich dasselbe Vorgehen beobachten: zwischen gewöhnlich erzählenden Passagen stehen streng konstruierte Teile, die jeweils um ein Wort oder um wenige oft wiederholte Wörter kreisen. Im *Untergeher* alternieren die kanonartig konstruierten Passagen nicht so regelmäßig wie in den *Goldberg-Variationen* und in der Fuge, jedoch konzentrieren sie sich auch nicht so deutlich, daß man aus ihnen auf Höhepunkte schließen könnte. Dies geht auch aus der Kurve im Anhang 11.8.3 hervor, in der die standardisierten Werte aller ausgewerteten Wiederholungsparameter addiert wurden. Die erzählenden Passagen zeichnen sich durch niedrige Wiederholungskoeffizienten aus, gehen aber fast immer in Passagen mit hohem Wiederholungskoeffizienten über, in denen einzelne Gedanken oder Worte aus der jeweils voraufgehenden erzählenden Passage verarbeitet werden und wo formale Gesichtspunkte ganz eindeutig im Vordergrund stehen.

7.1.3 Statik

Die *Goldberg-Variationen* sind zyklisch allein aufgrund der Wiederholung der Aria am Schluß. Gould bezeichnet sie als "music which observes neither end nor beginning, music with neither real climax nor real resolution".³⁵⁵ Auch Dammann stellt keine

³⁵⁴ Michels (1980) 116-117.

³⁵⁵ Gould (1990) 28.

Steigerungsanlage innerhalb der 30 Variationen fest, keine dynamische oder organische Entwicklung im Sinne der Klassik.³⁵⁶ Die einzelnen Variationen sind ebenfalls wenig dynamisch: das Kompositionsschema der Fuge, erst recht ihrer Extremform, des Kanons, ist ein statisches Kompositionsprinzip.³⁵⁷

Dasselbe kann von Bernhards *Untergeher* gesagt werden.³⁵⁸

- Inhaltlich wird die Spannung schon durch die ersten beiden Sätze genommen. Eine Steigerung zum Ende ist durch die zahlreichen inhaltlichen Wiederholungen ausgeschlossen (selbst die Gespräche mit der Wirtin und Franz Kohlröser wiederholen vom Erzähler vorher Gedachtes).
- Die Fokalisierung durch den Erzähler erlaubt es nicht, die psychologische Entwicklung des ‚Helden‘ Wertheimer (Held als A-Aktant zumindest in der naheliegendsten narrativen Interpretation der Erzählung bis zum Eintritt der Wirtin; siehe oben 1.4.1) nachzuvollziehen, da er nur in ‚Momentaufnahmen‘ bei den jeweiligen Zusammentreffen mit dem Erzähler porträtiert wird. Da der Erzähler Wertheimer einige Jahre vor seinem Selbstmord nicht getroffen hat, kann die wichtigste Zeit für die Lösung des ‚Rätsels‘ seines Selbstmords nur aus den Erzählungen der Wirtin und Franz‘ und einer Postkarte Wertheimers an den Erzähler rekonstruiert werden, oder der Selbstmord muß als von vornherein in Wertheimers Charakter liegend interpretiert werden, was eine völlig statische Psychologie impliziert.³⁵⁹
- Es werden generell kaum Ereignisse erzählt, meist werden Zustände beschrieben.
- Die Erzählsituation mit dem fiktiven Erzähler, der zunächst nur seinen Erinnerungen und Assoziationen folgt, unterläuft die Dynamik der Erzählung auch, indem sie ein "double trajectory" zwischen Fabula und Sjužet erzeugt:

Because of the nature of perception [ebenso Erinnerung und Assoziation],

³⁵⁶ Dammann (1986) 76.

Die *Goldberg-Variationen* sind insofern kein typischer Vertreter der Variationsform, denn "im dualistischen System der dynamischen und statischen Großformen verkörpert die Variation das dynamische Prinzip." (Petri (1984) 226).

³⁵⁷ Petri (1984) 227, von Petrasch (1987) 269 nicht berücksichtigt.

Weiss (1985) 14 vereinbart metaphysisch Statik und Variationsform: "Lese man Thomas Bernhards Werk . . . als ständig wechselnde und sich ausweitende Variation des Identischen, die weder durch die Fixierung auf das Identische noch durch ein bloßes musikalisches Genießen der sich verändernden Variationen angemessen erfaßt wird; . . . als Figur des Alternativen ohne Alternative."

³⁵⁸ Vgl. Jurgensen (1981,1) 119; Barthofer (1976) 304-305; Hannemann (1980) 124; Greiner (1977) 355-357.

³⁵⁹ Hinsichtlich der Postkarte gibt es Widersprüche im Text: siehe 1.4.4.

which can shift from the present to a reconsidered past, there is no final end to which the reader can assume a sequence of perceptions will teleologically lead. Nor can events that are told in the order they are perceived be expected to retain the causal relationship implied by the order in which they occur.³⁶⁰

Wenn Teleologie und Kausalität unterminiert werden, dreht sich die Erzählung im Kreis.

- Das Thema, die Fragen, um die es implizit geht — explizit werden gar keine gestellt —, sind nicht befriedigend zu beantworten; daher kann es am Ende keine Auflösung geben. Die einzige Frage, die am Ende beantwortet werden kann, wird dem Leser überhaupt erst auf den letzten Seiten des Textes als eine Frage bewußt: existieren Wertheimers Aufzeichnungen noch oder hat er sie vernichtet?³⁶¹
- Charakteristisch ist das Stehen des Erzählers in der Gaststube in den ersten zwei Dritteln des *Untergeher*. Im letzten Drittel erweist sich das immer schnellere Gehen des Erzählers von Wankham nach Traich (207) als völlig überflüssig, da die Duttweiler erst am nächsten Tag kommen wird (226) und Wertheimers Zettel längst verbrannt sind.
- Natürlich gibt es gewisse Höhepunkte in der Erzählung, sowohl inhaltlicher als auch formaler Art. Doch fallen diese Höhepunkte nicht zusammen, relativieren einander also anstatt sich zu unterstützen. Petrasch nennt die "Glenn Gouldwerdung" (*Untergeher* 111-119) und Wertheimers "Küstlereinladung" (*Untergeher* 235-240) als inhaltliche Höhepunkte. Formale Höhepunkte siehe 11.8. Auch die formalen Wiederholungsstrukturen auf den verschiedenen Ebenen bewirken Statik: Symmetrie, die nicht über sich selbst hinausweist.³⁶²
- Lubkoll weist auf ein weiteres Merkmal der *Goldberg-Variationen* hin, das nicht nur für E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana*, sondern auch für Bernhards *Untergeher*

³⁶⁰ Jordan/Kafalenos (1989) 134.

³⁶¹ Aus diesem Grund scheint mir die Konstruktion einer Kriminalgeschichte in Petrasch (1982) 214 wenig überzeugend.

³⁶² Entgegen Grohotolsky (1983) 96, der einen Widerspruch zwischen dem statischen Geschehen und einer dynamischen Textstruktur in *Die Macht der Gewohnheit* feststellt; Grohotolskys Bezeichnung der Geschichte bei Bernhard als "perennierende Vorgeschichte" (102) ist aber treffend, was einerseits die Häufigkeit von "immer", "immer wieder", "schon immer" bei Bernhard belegt (der z-score für "immer" ist 9,9, für die Wortgruppen liegen keine Vergleichsfrequenzen vor – siehe dazu Fußnote 349), andererseits die narratologische Deutung, wonach der Text bis zum Eintritt der Wirtin als Vorgeschichte gedeutet wurde, da erst danach Ereignisse dramatisiert werden (s.o. 1.4.1). Auch Fischer (1985) 109 empfindet Bernhards Sätze statisch aufgrund ihres "Materialaufwands" und des "komplizierten grammatischen Baus".

relevant ist: die potentielle Unabschließbarkeit des Prozesses der Variation.³⁶³ Tatsächlich scheint der Gedankenstrom des Erzählers unabschließbar zu sein, da er in immer neuen Ansätzen sein Thema umkreist. Die Gedanken haben kein natürliches, notwendiges Ende. Statt dessen steuert der Erzähler die seinen Gedanken zugestandene Zeit, indem er zuerst die Wirtin nicht oder nur halbherzig ruft, am Ende aber sein Tempo Richtung Traich stetig beschleunigt. Ebenso wie die Struktur der *Goldberg-Variationen* eine geplante, künstliche ist, ist das zeitliche Ausmaß und die Struktur der Gedanken des Erzählers des *Untergeher* nicht durch Inhalte, sondern durch das Formkonzept gesteuert, was Offenheit und Dynamik sowohl auf der Ebene der Form als auch des Inhalts ausschließt.

7.2 Das Thema im Verhältnis zu den Variationen

7.2.1 Literarische und musikalische Themen

Durch die Absetzung der ersten drei Abschnitte und des Mottos vom völlig abschnittslosen Rest des *Untergeher*, wird das Thema formal als solches markiert.³⁶⁴ Dies ist wichtig hervorzuheben, da normalerweise 'Thema' in Musik und Literatur fast konträre Bedeutung hat. In der Musik ist das Thema meist das erste, was erklingt, es ist selbst bei oberflächlichem Hören "hard to miss", es ist einzigartig und kann verwendet werden, um ein Werk zu identifizieren. Literarische Themen sind dagegen normalerweise implizit:

No one line can be singled out from a literary work which could be called its theme. The literary theme is not an utterance, even if it may sometimes act as the object of an explicit formulation.³⁶⁵

Ein literarisches Thema muß meist aus diskontinuierlichen Elementen des Textes konstruiert werden; außerdem transzendiert das Thema den literarischen Text, es kann in mehreren Texten verwirklicht sein und existiert oft sogar außerhalb von Literatur. Wie gesagt ist im Fall des *Untergeher* das Thema so konstruiert, daß es einem musikalischen viel näher steht als einem literarischen. Die Tatsache, daß die ersten

³⁶³ Lubkoll (1995) 229.

³⁶⁴ Köpnick (1992) 288 weist darauf hin, daß die Absetzung der ersten drei Abschnitte den *Untergeher* von Bernhards übrigen Romanen absetzt, die jeweils aus einem einzigen Abschnitt bestehen.

³⁶⁵ Escal (1995) 149-168; Zitat 151.

drei Abschnitte des Textes als das Thema des *Untergeher* identifiziert werden können, ist eine der Voraussetzungen für den Vergleich mit den *Goldberg-Variationen*. Entsprechendes gilt für *Diabelli* und die *Schule der Geläufigkeit*.

Das Verhältnis des Themas der *Goldberg-Variationen* zu den einzelnen Variationsätzen und zum Zyklus als Ganzen wurde zum Teil schon angesprochen. Es soll hier genauer erarbeitet werden, unter Zuhilfenahme eines exzellenten Aufsatzes von M. Zenck: "Bach der Progressive", der Bachs Interpretation der Form überzeugend herausarbeitet, indem er sie mit Beethovens Vorgehensweise in den *Diabelli-Variationen* vergleicht. Die Ergebnisse lassen sich auf Bernhard, Burger und Jonke überraschend gut anwenden.

7.2.2 Bachs *Aria* und Diabellis Walzer

Schon die Themen von Bachs und Beethovens Variationszyklen sind ästhetisch und stilistisch völlig verschieden:

Während bei Diabellis Walzer, den Beethoven für seine Variationen verwendet, von Homogenität und formaler Perfektion keine Rede sein kann — er ruft durch sein Schwanken zwischen Kunst- und Trivialcharakter eher parodistische Wirkung hervor —, ist Bachs *Aria* ein äußerst artifizielles Gebilde mit allen Raffinessen an Verzierungen, Abwandlung des melodischen Kerns und Fortspinnung.³⁶⁶ Das Thema der *Goldberg-Variationen* besitzt in melodischer Hinsicht, wie Glenn Gould sich ausdrückt,

an intrinsic homogeneity which bequeathes nothing to posterity and which, so far as motivic representation is concerned, is totally forgotten during the thirty variations. In short, it is a singularly self-sufficient little air which seems to shun the patriarchal demeanor, to exhibit a bland unconcern about its issue, to remain totally uninquisitive as to its raison d'être.³⁶⁷

Entsprechendes gilt für den *Untergeher*: Die ersten drei Sätze lassen nichts offen in Hinsicht auf Goulds und Wertheimers Leben, Künstlerschaft und Tod und die Beziehung des Erzählers zu beiden.

Auch das Artizielles der Bachschen *Aria* ist bei Bernhard verwirklicht: die Skizze in Abbildung 68 kann die ineinander verwobenen Parallel- und Kontraststrukturen nur andeuten.

³⁶⁶ Zenck (1985) 36-37.

³⁶⁷ Gould (1990) 24-25.

1a	Auch <u>Glenn Gould</u> ,	unser Freund und der wichtigste Klaviervirtuose des Jahrhunderts,	
	ist <u>nur</u> einundfünfzig geworden,		<u>dachte ich</u> beim Eintreten in das Gasthaus.
1b	<u>Nur</u> hat der sich nicht <u>wie</u> Wertheimer umgebracht,	sondern ist,	<u>wie gesagt wird</u> ,
		eines natürlichen Todes gestorben.	
2a	<u>Viereinhalb Monate</u> New York	und immer wieder die Goldbergvariationen und Die Kunst der Fuge,	
	<u>viereinhalb Monate</u> Klavierexerziten,		<u>wie Glenn Gould immer wieder nur in Deutsch gesagt hat</u> ,
			<u>dachte ich</u> .

Abbildung 68

Wie in Bachs *Goldberg-Variationen* wird die Konstruktion von Bernhards 'Thema' durch vielfältige – nicht eindeutige – Bezüge interessant.

- Das Thema besteht aus drei graphischen Abschnitten, jedoch vier Teilen entsprechend Bachs Aria: | : 1. Teil (a, b) : | | : 2. Teil (a, b) : |
- Die beiden ersten Teile stehen in einem Gegensatzverhältnis, die beiden mit „viereinhalb Monate“ eingeleiteten ergänzen sich.
- Es stehen sich verschiedene Zahlenverhältnisse gegenüber:
 - 3 (= Verschiedenheit) Figuren in unterschiedlichem Verhältnis zum Tod; zitierte Redeinstanzen (ich, unpersönlich (Passiv), Glenn Gould); Wort „nur“ in verschiedenen Bedeutungen
 - 2 (= Gleichheit) „dachte ich“; „immer wieder“; „viereinhalb Monate“ Personen, die nur 51 Jahre alt geworden sind
 - 1 (= Einzigartigkeit) „wichtigster Klaviervirtuose“; „nur in Deutsch“

Dagegen erweckt Jonkes Gedicht am Anfang der Schule der Geläufigkeit einen ebenso zwiespältigen Eindruck wie Diabellis Walzer: einerseits besticht es durch aberwitzige Ideen (z.B. die Landkarte im Winter weiß zu übermalen) und wirft kunsttheoretische Probleme auf (z.B. die Frage nach der "Wahrheit"), andererseits kommt es kalauernd:

und seit Du von mir weg bist hat sich meine
 Selbstverständlichkeit noch selbständiger von mir gemacht
 sie fällt mir mit der Hintertüre die ich
 wieder einmal aus den Angeln heben will ins Haus

und mit psychologischen Ungereimtheiten:

unsere Ängste

und Träume fürchten sich vor uns.³⁶⁸

Man fragt sich, wie sich die Erzählung darauf beziehen wird.

7.2.3 Destruktion des Themas bei Beethoven, Jonke und Burger

7.2.3.1 Banalität

Den meisten der *Diabelli-Variationen* dient ein Element des Walzers als Ausgangspunkt. Nur ein Beispiel: in Variation 6 wird aus dem Walzerauftakt mit Vorschlag ein Triller, der als Ausgangsmotiv der ganzen Variation fungiert: er erscheint in jedem Takt mit Ausnahme der beiden Schlußakte jedes Teils (Abbildung 69). Was am Walzer Ornament war, ist in der Variation das eigentlich Formbildende — es spielt sich zu einer Bedeutsamkeit auf, die durch die Banalität des Motivs negiert wird, und wirkt dadurch parodistisch.³⁶⁹

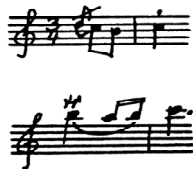


Abbildung 69

Vorschlagsmotiv aus dem Walzer der *Diabelli-Variationen*, der in Variation 6 zu einem Triller als formbildendem Element ausgebaut wird.

Ebenso bei Jonke: Wie im Thema spielt auch er während der ganzen Erzählung Bedeutsamkeit und Banalität gegeneinander aus. Banalitäten haben in der *Schule der Geläufigkeit* oft erstaunliche Wirkungen: Schleifers Klavierkonzert droht am Fehlen eines passenden Gürtels zu scheitern; Pfeifers Eintreten für die Rechte der Umblätterer stellt die herkömmliche Ordnung von Entscheidendem und Akzidentiellem auf den Kopf; im zweiten Teil dreht der Bruder Zweck und Dienstleistung in Bezug auf Klaviere und Flügel um: der Spediteur als der allerunwichtigste wird der einzige, auf den es ankommt.³⁷⁰ Im Mittelpunkt hochartifizierlicher Stellen stehen die banalsten Wörter, z.B. "Öfen", "Heizmaterial", "Fernheizwerke", "Schlüssel", "saugen".³⁷¹ Dazu Burger:

³⁶⁸ *Schule der Geläufigkeit* 6; Kursivdruck original.

³⁶⁹ Zenck (1985) 48-51; vgl. auch Kindermann (1987) 68-69.

³⁷⁰ *Schule der Geläufigkeit* 57-59, 59-62 und 117-130.

³⁷¹ *Schule der Geläufigkeit* 40-41, 89, 125 und 150; 57 und 152; 24.

Die Verschiebung von Relevanz und Redundanz verhindert, daß sich der Leser im Text einnisten kann.³⁷²

Bei Burger ist die Spannung zwischen Trivialität und Artistik vor allem in der Sprache verwirklicht: schwierige Fremdwörter und geschraubte Poetizismen stehen unvermittelt neben saloppen umgangssprachlichen Ausdrücken:

Eine Kleinfingerluxation, und der Prestidigitateur ist erledigt.

Versteht man dann noch, penetrant zu rauschen, ist der Zuschauer gelackmeiert, bevor er gezogen hat.³⁷³

7.2.3.2 Desintegration

Durch die Isolierung einzelner seiner Elemente in den Variationen kann der Walzer keine integrierende Funktion erfüllen wie Bachs Aria. Er stellt oft nur noch einen entfernten Anlaß zur Umwandlung dar, die Variationen entwickeln völlig selbständige Formen. Das Thema wird zuerst sezirt und zertrümmert, schließlich fast vergessen.³⁷⁴

Auch das beobachte ich bei Jonke. Gerade im Vergleich mit dem "Geschichtenzerstörer" Thomas Bernhard zeigt sich, daß Jonke in der Hinsicht viel radikaler oder zumindest offensichtlicher zu Werke geht:

- Seine *Schule der Geläufigkeit*. Eine Erzählung³⁷⁵ besteht aus zwei nur durch die Person des Erzählers zusammenhängenden Teilen.
- Das Sommerfest im ersten Teil zerfällt in Handlungen, Erlebnisse und Gespräche verschiedener Gäste, die teilweise parallel — polyphon — erzählt werden. Ebenso unterbrechen zwei Radiovorträge und die Erzählung des Dichters Kalkbrenner die ‚Handlung‘.³⁷⁶ Eine Passage aus der *Glashausbesichtigung* kann

³⁷² Burger (1986) 49 in der Vorlesung zu *Schilten*.

³⁷³ *Diabelli* 54 und 60.

³⁷⁴ Zenck (1985) 69. Im Extrem kann der Walzer als Vorlage ganz ersetzt sein wie z.B. in Variation 22 durch eine Arie Leporellos aus Mozarts *Don Giovanni*; dazu Kinderman (1987) 104: "Beethoven's relationship to his theme, like Leporello's relationship to his master, is critical but faithful." Variation 23 parodiert eine Cramer-Etüde, Variation 31 spielt auf die *Goldberg-Variationen* an, Variation 33 (Menuett) wieder auf Mozart. Ein sicher nicht parodistisch gemeintes Zitat ist in der Coda von Variation 33 das Motiv aus der "Arietta", dem letzten Satz der Sonate op.111 von Beethoven selbst. Es kann kaum Zufall sein, daß sowohl Burger als auch Jonke dieses ‚Zitat zitieren‘: *Schule der Geläufigkeit* 147-154 (Variation 22): 111 Flügel explizit als Anspielung auf Beethovens letzte Klaviersonate und *Diabelli* 57 (Variation 15): "hundertundelf zweihändig geschlagene Volten" als persönliche Bestleistung Diabellis.

³⁷⁵ Unterstreichung BD.

³⁷⁶ *Schule der Geläufigkeit* 10, 76-77, 102-103.

als Jonkes eigene Einstellung zu Erzählungen gelesen werden:

Ich glaube nicht an normale Erzählungen.

Ich kann nur an Erzählungen, die durch andere Erzählungen unterbrochen werden, glauben.

Ich glaube, jeder einzelne Satz der Erzählung muß durch einen darauffolgenden Satz einer zweiten oder dritten Erzählung unterbrochen werden.

Indem ich jeden Satz der Erzählung vom folgenden Satz der Erzählung durch einen Satz einer zweiten oder dritten Erzählung trenne und erst später einsetze, erhalte ich viele Erzählungen in einer einzigen Erzählung.

Die Leute hören viele Erzählungen.

Es gibt viele Erzählungen.³⁷⁷

- In Unterhaltungen z.B. der Mitglieder der Stadtverwaltung während des Festes werden Fragen und Antworten, Ursachen und Wirkungen auf die verrückteste Weise kombiniert, außer durch 'Stichwörter' werden sie durch nichts zusammengehalten.³⁷⁸
- Im zweiten Teil unterbrechen Visionen, Tagträume und Rekapitulationen der Vergangenheit immer wieder die Beschreibung des Besuchs im Konservatorium.
- Einzelne Motive des Gedichts tauchen in der Erzählung in anderem Zusammenhang wieder auf, z.B. werden die Schienenstränge zu einer ganzen Geschichte ausgebaut, obwohl sie weiter nichts mit der Erzählung zu tun haben, als daß sie auf dem Weg der Protagonisten zum Strandbad liegen.³⁷⁹

Auch bei Burger kann von einer einheitlichen Erzählung keine Rede sein. Wild durcheinander erzählt Diabelli von Zauberern aus allen Epochen, seinen Kindheitserfahrungen und Zaubertricks. Die Begründung für diesen Erzählstil liefert das 'Thema': die Unmöglichkeit der Kommunikation und gar der Mitteilung seines eigenen Scheiterns für den Illusionisten:

Und zwar werde ich versuchen, diese Erklärung einzubetten in einen interdisziplinären Tour d'horizon über die Zauberkunst, zum einen, weil mir die Re-

³⁷⁷ *Glashausbesichtigung* 218.

³⁷⁸ *Schule der Geläufigkeit* 27-42.

³⁷⁹ *Schule der Geläufigkeit* 84. Weitere Motive aus dem Gedicht, die in der Erzählung wieder aufgenommen werden, sind: das verschwundene "Du" (44, 68 und 115); die "Landschaftswahrheit" wird transformiert in den "Wahrheitsgehalt der Zeitrechnung" (15); vier Zeilen des Gedichts werden wörtlich zitiert (Waldstein 73): "Ich hatte mich in Dir schon derart intensiv an Dich verloren, daß nicht nur Du von mir in Dir und nicht nur da bald nichts mehr finden kannst." Diese Anklänge an das Gedicht sind allerdings in der Handlung der Erzählung gut motiviert und tragen daher eher zum Zusammenhalt der einzelnen Teile bei (ein vorgeifender Hinweis auf die einheitstiftende Funktion von Wiederholungen).

chenschaft schwerer fällt, als Sie vielleicht denken, bin ich doch in der Tarnrede geübt und nicht im Enthüllen, Bekennen, Beichten, zum anderen, weil Herr Baron schon seit geraumer Zeit ein solches Elaborat aus Diabellis Feder wünschten zwecks Verwendung in der Zeitschrift *Abracadabra*, dem Fachorgan für Laien und Liebhaber der weißen Magie. Meine Devise kann jedoch nur heißen: *perire et delectare*.³⁸⁰

Jede Volte ist ein Versuch, diese Grundbedingung ungültig zu machen, sie mit einem sprachlichen Trick außer Kraft zu setzen. Die Variationen sind im Fall Burgers also ganz ausdrücklich subversiv gegen das 'Thema' gerichtet. Andererseits würden sie ohne die Voraussetzung der gescheiterten Kommunikation des Zauberers gar nicht existieren; würde Diabellis Bekenntnis verstanden, hätte er tatsächlich "ausgezaubert" und seine Beichte wäre nicht mehr nötig. Die Beziehung zwischen dem Thema und den Variationen ist ambivalent.

7.2.3.3 Infragestellung des Grundelements

Beethoven stellt mit dem Walzer das ‚Grundelement‘ seines Werkes in Frage.³⁸¹

Jonke experimentiert ebenfalls mit Grundlegendem: er kratzt die "Wahrheit" der Landschaft und des Zeitverlaufs an und transformiert die Wirklichkeit der Kunst in den "Weltbildern" Waldsteins.³⁸² Schließlich liquidiert der Ich-Erzähler der *Schule der Geläufigkeit* nach und nach sich selbst: im ersten Teil ist man noch geneigt, seine Ansichten und Erinnerungen gegen die stets widersprechenden der anderen Personen in Schutz zu nehmen, doch die immer handgreiflichere Thematisierung seines Alkoholismus im zweiten Teil macht alles fragwürdig bis zur vollkommenen Auflösung auf der Konservatoriumstoilette.³⁸³

Burger zersetzt den Erzähler und den Rezipienten: der Erzähler wird aufgefächert in Pseudonyme, sein Name wird rückwärts gelesen³⁸⁴ und durch verschiedene Pronomen ersetzt, bis er schließlich — in der Orangengeschichte — nur noch als das ver-

³⁸⁰ *Diabelli* 33. Um dasselbe Thema geht es übrigens auch in Michael Schneiders Zauberernovelle *Das Spiegelkabinett* (München 1980).

³⁸¹ Zenck (1985) 47.

³⁸² *Schule der Geläufigkeit* 9 und 102; Jonke zitiert hier Magrittes *Die Beschaffenheit des Menschen* (1933).

³⁸³ Anspielungen auf Alkoholismus im ersten Teil: *Schule der Geläufigkeit* 9 und 74; im zweiten Teil: 109, 110, 112-114, 115-116, 126, 129-130, 141-142, 153-154.

³⁸⁴ Vergleichbar natürlich mit dem Krebs in der Musik (siehe unten 8.1.2.2). Die Neigung zu Buchstabenspielen teilt Burger mit Beethoven: in einem Brief an Nikolaus von Zmeskall 1798 schreibt Beethoven: "Adieu Baron Ba ... ron / nor / orn / rno / onr / (Voilà quelque chose aus dem alten Versatzamt.)" — und Beethovens Briefstil ähnelt seinem Kompositionsstil; vgl. Kastner (1975) 28.

neinte Pronomen "dirnicht" existiert. Der Adressat wird ebenfalls in Appellativvarianten aufgelöst.³⁸⁵

Mit der inhaltlichen Redundanz (im Unterschied zu Bernhard ohne Wiederholung des Wortkörpers, die nur eine nicht mitteilende Verwendung und Verwendungsmöglichkeit der Sprache zeigt) desavouiert er schließlich den Mitteilungsmodus der Sprache.

7.2.3.4 Negierung der Kunst selbst

Die *Diabelli-Variationen* sind mit ihrer Zersetzung des Walzers subversive "Musik über Musik".³⁸⁶

Der Erzähler der *Schule der Geläufigkeit* hat eine Oper mit dem Titel "Oper" über die Unmöglichkeit der Oper geschrieben.³⁸⁷ Auch was er über die Musik Schleifers sagt, negiert die Kunst selbst: sie wird zuletzt "durchgestrichen":

. . . ja, das sei Kunst gewesen, durch welche der Mensch verändert werde, sagte der Kunstkritiker, tatsächlich konnte man beobachten, wie sich die Menschen veränderten, die einen wuchsen über sich hinaus, wurden immer größer, so daß der Salon zeitweise als viel zu klein sich erwies, um dann im nächsten Moment ganz klein zu werden, daß fast nichts mehr von ihnen zu sehen, beinahe waren sie verschwunden, doch dann waren die Leute plötzlich ganz dick geworden, eine unheimliche Ausdehnung ihrer Breitseiten, so daß der Salon auf einmal viel zu schmal sich erwies, weil die Zuhörer durch die plötzlich gesteigerte ausführliche Ellenbogenaktivität einander an die Wand drückten, und endlich gegen Schluß des Konzertstückes waren die Menschen alle ganz dünn geworden, nur mehr als hauchdünn angedeutete Striche zu erkennen, von denen das Musikstück sofort nach dem Verklingen durchgestrichen wurde, und kaum ein Zuhörer sei nicht irgendwie bewegt worden zutiefst.³⁸⁸

Burgers Bezeichnung des Erzählers der *Schule der Geläufigkeit* als "Dekomponist" trifft ins Schwarze.³⁸⁹

³⁸⁵ *Diabelli* 47; vgl. Burger (1986) 41-42 und Zeltner (1980) besonders 193-197.

³⁸⁶ Zenck (1985) 47.

³⁸⁷ *Schule der Geläufigkeit* 116; Jonkes *Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen* war in der ersten Fassung ein Stück über, gleichzeitig gegen das Theater.

³⁸⁸ *Schule der Geläufigkeit* 62; vgl. auch 126-127.

³⁸⁹ Burger (1983) 80; Burger spricht vom Erzähler des *Fernen Klangs*, doch scheint mir die Bezeichnung für den der *Schule der Geläufigkeit* noch besser zu passen, da in der ersten Erzählung der Trilogie noch destruiert wird, was in der zweiten gar nicht mehr als vorhanden vorausgesetzt wird.

7.2.4 Konsolidierung des Themas bei Bach und Bernhard

Dagegen ist Bachs ebenso wie Bernhards Behandlung ihrer jeweiligen Themen pointiert konservativ. Bachs *Aria* ist durch ihren Baß in jeder der Variationen als ganze präsent. Die Variationen sind in dieser Hinsicht von vornherein festgelegt. Jede von ihnen bestätigt die determinierende Funktion der *Aria*. Die Variationen stehen zum Thema im Verhältnis von Isomorphien als "informationsbewahrender Transformation": das Thema kann aus jeder Variation rekonstruiert werden.³⁹⁰ Beethovens Walzer dominiert den Variationszyklus dagegen keineswegs. Der Walzer wird nicht konsolidiert, sondern disektiert, in Frage gestellt und schließlich beseitigt. Daß er am Ende wieder auftauchen würde, ist undenkbar. Für Bachs *Aria* dagegen ist es nur logisch, daß sie am Ende genauso selbstsicher, wie sich am Anfang war, wieder in Erscheinung tritt.

Für den *Untergeher* ist der Themenkomplex von Tod, Künstlertum und dem Verhältnis der drei Protagonisten zueinander maßgeblich. Die *Goldberg-Variationen*, gespielt von Glenn Gould, stehen von Anfang an als Manifestationen dieses Themenkomplexes. Sie bilden wie die *Aria* bei Bach die Rahmenkorrespondenz am Anfang und Ende des *Untergeher*. Die *Goldberg-Variationen* stehen außerdem am Anfang und Ende von Goulds Laufbahn, Wertheimers Scheitern und der "Glennschrift" des Erzählers, wenn man den *Untergeher* als letzte, nicht vernichtete Fassung der Versuche des Erzählers nimmt.³⁹¹

7.3 Kontrapunktische Kompositionsweise

Bach war der kontrapunktischen Kompositionsweise fest verbunden, auch wenn die Theoretiker schon im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts den "Contra-Punct-Styl" als "alt, verdrießlich und unverständlich" abtaten.³⁹² Bachs letztes (unvollendetes) Werk, die *Kunst der Fuge*, gilt als Verteidigungsschrift seines auf dem Kontrapunkt basierenden Kompositionsbegriffs. Die als "kontrapunktisch" bezeichnete Kompositionsweise war zu Bachs Zeit durch drei Merkmale bestimmt — ich beziehe mich hier hauptsächlich auf H. H. Eggebrechts Arbeit über Bachs *Kunst der Fuge*: Als "Soggetto-Komposition" basiert sie auf einer präexistenten Melodie. Sie ist vorstellungsmäßig an die "Versetzungskunst" der Fuge gekoppelt. Und die intervallische Struktur

³⁹⁰ Hofstadter (1985) 9.

³⁹¹ *Untergeher* 9 und 70; 122-123, 143, 146, 151, 217-218 und 222-223; 221 und 243.

³⁹² Mattheson (1729) zitiert nach Eggebrecht (1984) 60.

des mehrstimmigen Satzes bedarf eines Denkens in Zahlen und Verhältnissen. Alle drei Merkmale lassen sich auch im *Untergeher* beobachten.

7.3.1 Sogetto

Ich habe schon auf die Besonderheit des Themas bei Bach und Bernhard hingewiesen: das Thema kristallisiert sich nicht erst im Lauf der Komposition heraus, indem es aus undeutlichen Motiven entwickelt wird (wie z.B. in Dvoraks 9. Symphonie), sondern es ist das erste, was überhaupt erklingt; in den *Goldberg-Variationen* gilt das sowohl für das Thema des Variationenzyklus — selbstverständlich —, als auch für die Themen der einzelnen Variationen.

7.3.1.1 Formelhaftigkeit

Walther, ein Theoretiker der Bachzeit, definiert "Sogetto" als "Clausul" oder "Formul", "woraus eine Fuga gemacht werden kan".³⁹³ Das Subjekt der Fuge darf also ohne weiteres formelhaft sein: Originalität ist nicht das, worauf es ankommt. Entscheidend ist die satztechnische Eignung des Themas für die kontrapunktische Komposition.³⁹⁴

Die Parallele zu Bernhard liegt auf der Hand:

Auf der inhaltlichen Ebene spricht schon die Tatsache, daß "Originalität" — in einem Künstlerroman — an keiner Stelle thematisiert wird, für sich. Es besteht kein Rangunterschied zwischen Komponist und Interpret.

Die Sueden im *Untergeher* können mit den Kanons in den *Goldberg-Variationen* verglichen werden, den Variationen, in denen die kontrapunktische Kompositionsweise am reinsten verwirklicht ist. Tatsächlich unterlegt Bernhard ihnen alles andere als originelle Themen: über den Sozialismus, den Schmutz in den Gasthäusern, das Nachbarland kann man an jedem Stammtisch schimpfen hören. Aber gerade diese Themen lassen sich in verschiedenen Zusammenhängen künstlerisch verarbeiten. Wenig originell sind auch die nicht in einzelnen Wörtern kristallisierenden und auf einzelne Abschnitte bezogenen Themen Bernhards. Tod, Künstlertum und Einsamkeit sind x-mal bearbeitet, nicht zuletzt von Bernhard selbst — und gleichwohl 'funktionieren' sie noch.³⁹⁵

³⁹³ Musicalisches Lexicon 1732, zitiert nach Kühn (1987) 116.

³⁹⁴ Nach Brown (1992) 473 kann das Thema sogar unschön sein, weil es die noch ungehörten Variationen evoziert.

³⁹⁵ Siehe oben 7.1.1. Vgl. Jurgensen (1981,1) 99: "Seit 1963 pflegt der österreichische Einzelgänger Thomas Bernhard weitausgreifend die radikale Versprachlichung der einen banalen Einsicht: die Sterblichkeit des Menschen."

7.3.1.2 Stimmenfluß

Bernhards Texte sind schwierig zu gliedern – wozu sonst der Aufwand der quantitativen Analyse. A. Gleber schreibt:

Bis in einzelne Merkmale gehen seine Texte ineinander über in einer Weise, die den Leser in einem Vorgang suspendierter Spannung sukzessiv durch den Text als einer Einheit zieht, ihn oder sie sich von einer in die andere fortlaufende Seite zur nächsten bewegen läßt, ohne auf die Sinnmarkierungen konventioneller Narration zu treffen, ohne den Prozeß des Lesens nach Kapiteln, Paragraphen, Absätzen oder anderen als 'sinnvoll' akzeptierten Strukturprinzipien ausrichten zu können.³⁹⁶

Das entspricht der Sogetto-Komposition insofern, als auch dort die Stimmen über Formglieder hinweg fließen: das Sogetto vermeidet den definitiven Schluß.³⁹⁷ Hier liegen die Vergleichsebenen weit auseinander: ich parallelisiere das Sogetto als Thema einer einzelnen Fuge mit Bernhards makrostruktureller Gliederung. Bernhards assoziativer Stil ähnelt der kontrapunktischen Kompositionsweise aber auch auf der Ebene der Mikrostruktur: man kann im *Untergeher* den ersten Anstoß für einen neuen Gedanken meistens schon im vorhergehenden Satz lokalisieren, ebenso wie in einer kontrapunktischen Komposition der Einsatz des Themas in einer Stimme oft durch eine Schlußwendung in der voraufgehenden überlagert wird:

In einem Anfall von Größenwahn hat er sich in den Zug nach Chur gesetzt, sagte ich mir jetzt, und ist nach Zizers und hat sich vor dem Haus der Duttweiler aufgehängt, schamlos. Was hätte ich denn mit den Duttweiler zu reden

Burger im *Tractatus logico-suicidalis*: "Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Übertreibungs-Parasuizidär Houdini und dem Übertreibungs-Schwarzmaler und Österreich-Hasser Thomas Bernhard. Beide neigen zum perversen Wiederholungszwang. Hat man einmal begonnen, den Tod herauszufordern, kommt man von dieser Sucht nicht mehr los. Man begegnet dem nichtvariablen grausamen Gott mit Variationen der Verhöhnung." (155) und "Der wahre Kaltmagier aber reduziert sein Programm radikal auf eine Nummer. Immer wieder dasselbe zu zeigen, ohne daß sein Publikum dahinterkommt, das ist Meisterschaft. Siehe die Schriftsteller, die nur ein Thema variieren. Auch der Selbstmörder hat eine Nummer, aber im Unterschied zum Illusionisten zeigt er sie ein einziges Mal."

Peymann bringt die inhaltliche und stilistische Einheitlichkeit Bernhards sogar in Zusammenhang mit Bach: "Wie Sie nach drei Takten Mozart erkennen, so erkennen Sie auch nach drei Sätzen, Gott sei Dank, Thomas Bernhard. Ich möchte einem bestimmten und berühmten Einwand, es handele sich immer wieder um dasselbe, entgegentreten. Auch die Fugen Bachs sind sich alle gleich und doch völlig verschieden, das darf man, glaube ich, nie vergessen. In der Musik fällt es uns viel leichter, so etwas zu akzeptieren, oder bei Shakespeare." (193)

³⁹⁶ Gleber (1991) 85.

³⁹⁷ Eggebrecht (1984) 68; Kühn (1987) 117.

gehabt? fragte ich mich.³⁹⁸

Das assoziative Vorgehen Bernhards verwirklicht noch eine andere Anforderung der barocken Sogetto-Komposition, nämlich daß sich alles "in gegenseitigem Sichanstoßen wie von selbst bewegen soll".³⁹⁹ Bernhard thematisiert das sogar:

Ich bin ein fürchterlicher Mensch, dachte ich, abstoßend, als ich die Wirtin rufen wollte, sie aber im letzten Moment nicht rief, aufeinmal hatte ich Angst, sie könne zu früh, also für meine Zwecke zu früh auftauchen, mir meinen Gedankenstrom abschneiden, mir das hier auf einmal Gedachte zunichte machen, diese Glenn- und Wertheimerabschweifungen, die ich mir aufeinmal gestattete.⁴⁰⁰

Anne Betten zeigt, daß die häufigen Ad-hoc-Komposita zur Verzahnung von Bernhards Prosa entscheidend beitragen:

Man kann hier verfolgen, wie sich Bernhards Text quasi spiralförmig, in immer neuen Windungen, Bekanntes wiederholend noch mitumspielend, Neues hinzufügend, weiterschraubt, und das in enger Verfügung eins aus dem anderen entwickelnd. Ich habe darauf hingewiesen, daß beide Bücher [*Holzfällen* und *Der Untergeher*] ein einziges, absatzloses Textkontinuum darstellen aus Gedankenkomplexen, die sich über größere Passagen langsam, nicht streng linear, sondern mit unzähligen Wiederholungsschlaufen entrollen und unmerklich ineinander übergehen. . . . In dieser Reflexionsprosa scheinen es vielmehr gerade die Komposita zu sein, durch deren Wiederholungs- und Variationspiel dieses Strukturmuster nicht nur gespiegelt, sondern eigentlich erst geschaffen wird.⁴⁰¹

Betten zitiert als ein Beispiel dafür:

indem ich den Steinway an das Lehrerkind in Altmünster verschenkt habe, dachte ich. Den Steinway der Lehrerniedertracht ausgeliefert, dem Lehrerkindstumpfsinn ausgeliefert, dachte ich.⁴⁰²

7.3.1.3 Zusammenhang der Stimmen

"Zusammenhang der Stimmen" bedeutet in der Fuge, daß jedes Thema aus dem

³⁹⁸ *Untergeher* 212; Unterstreichungen BD.

³⁹⁹ Eggebrecht (1984) 68-69.

⁴⁰⁰ *Untergeher* 53; unterschiedliche Schreibweise von "auf einmal" im Original.

⁴⁰¹ Betten (1987) 86-87.

⁴⁰² *Untergeher* 185; Betten (1987) 79.

Subjekt der Fuge hervorgeht.⁴⁰³ „Ce thème générateur (appelé *sujet*), constamment exposé, fournit tous les éléments dont se nourrira l'œuvre.“⁴⁰⁴

Beim assoziativen Vorgehen Bernhards leuchtet es ein, daß auch bei ihm sich jeder Gedanke, über wieviele Zwischenschritte auch immer, auf den ersten zurückführen läßt.

Wörter, die als Themen einer Suada oder eines streng komponierten Abschnitts dienen, werden meist im vorhergehenden Abschnitt schon beiläufig ausgesprochen, oder sie erscheinen zuerst in einer noch nicht so extremen Vorstufe, gemäß der Forderung, daß in der Fuge nichts Neues unvorbereitet auftreten soll.

Beispiel: auch das Thema der Sozialismus-Suaden ist aus dem ersten Satz abgeleitet, genau gesagt aus dem "dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus":

Ich mich umbringen, dachte ich, nachdem Glenn tot ist, Wertheimer sich umgebracht hat, während ich mich im Gastzimmer umschaute. Die Feuchtigkeit der österreichischen Gastzimmer fürchtete auch Glenn immer. . . . Und diese überall sich breitmachende neue Geschmacklosigkeit, dachte ich, die totale Proletarisierung selbst unserer schönsten Gasthäuser, dachte ich, schreitet weiter fort. Kein Wort ist mir ekelhafter geworden, als das Wort *Sozialismus*, wenn ich denke, was aus diesem Begriff gemacht worden ist. Überall ist dieser hundsgemeine Sozialismus unserer hundsgemeinen Sozialisten . . .⁴⁰⁵

Man kann im *Untergeher* einen 'Zusammenhang der Stimmen' auch auf der Ebene der Figuren sehen, da die Ansichten und Aussagen der Figuren sich nicht wesentlich unterscheiden.⁴⁰⁶ Huntemann zitiert in diesem Zusammenhang *Am Ziel*:

jede Ihrer Figuren denkt wie Sie und spricht wie Sie
Wenn man es genau nimmt
sprechen alle aus dem einen
und einer spricht immer wie alle
dadurch bekommt das Ganze etwas Universelles.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Bach verwirklicht diese Prinzip in der *Kunst der Fuge* auf der Ebene des gesamten Zyklus; daß in den *Goldberg-Variationen* jedes Thema mit dem Baß der Aria zusammenhängt, ist nichts Neues.

⁴⁰⁴ Piette (1978) 74.

⁴⁰⁵ *Untergeher* 62-63; Kursivdruck original.

⁴⁰⁶ Vgl. Schmidt-Dengler (1995) 178: "Angesichts dieses Absolutums Tod (dem sich in gewisser Abstufung auch Natur und Wissenschaft und Kunst beigesellen ließen), werden die Unterschiede zwischen den Begriffen fließend, die Worte verlieren ihre semantischen Konturen, die Figuren verlieren ihre Identität."

⁴⁰⁷ *Am Ziel* III 374. Mit einem Thomas Mann-Zitat bringt Huntemann (1990) 66 Bernhards

7.3.2 Fuge

7.3.2.1 Polyphonie

An den Kontrapunkt ist in der Musik historisch die Polyphonie gekoppelt, deren erste Erscheinungsform er ist: der Sinn der Fuge ist "nicht nur in der horizontalen Gliederung, sondern auch in der vertikalen zu suchen."⁴⁰⁸ Umgekehrt hat die Fuge aufgrund ihrer durch die häufige Wiederholung des Themas stark ausgeprägte horizontale Gliederung — Gould schreibt: "The nature of the contrapuntal experience is that every note has to have a past and a future on the horizontal plane."⁴⁰⁹ — von vornherein eine Affinität zur Literatur und ihrer Zeiterfahrung.

Die vertikale Gliederung scheint der Literatur zunächst wesensfremd zu sein. Um einige typische Beispiele aus der Fachliteratur zu zitieren:

Berio hält Polyphonie in der Literatur nur für möglich in der "Verschlingung der Begebenheiten und Personen". Dagegen ist "eine lesende Stimme . . . stets nur eine Stimme, die ihr Solo liest, keine *Fuge*".⁴¹⁰ Tatsächliche Simultaneität von verbalem Material wird dann zum Unterscheidungsmerkmal von traditioneller und absurder Literatur, wobei nicht-absurde Literatur in der simultanen Präsentation von non-verbalem Material oder in der quasi-simultanen Präsentation von verbalem Material zumindest 'strukturelle Musikalität' verwirklichen kann.⁴¹¹ In Erzählungen sind dann si-

Zitertechnik in Zusammenhang mit Musik: ""Das Zitat hat etwas spezifisch Musikalisches, ungeachtet des Mechanischen, das ihm eignet, außerdem ist es Wirklichkeit, die sich in Fiktion verwandelt, Fiktion, die das Wirkliche absorbiert, eine eigentümlich träumerische und reizvolle Vermischung der Sphären." ("Die Entstehung des Doktor Faustus", in: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie* (1968), 3.Bd., 103) Was Thomas Mann, wohlgermerkt über das *Fremdzitat*, äußert, gilt noch sinnfälliger erst recht für Thomas Bernhards Technik des *Binnenzitierens*."

⁴⁰⁸ Petri (1984) 232.

⁴⁰⁹ Gould (1990) 36. In einem ähnlichen Gedanken bringt H. H. Jahn die Polyphonie der Fuge bzw. des Kanons in Zusammenhang mit Sogettohaftigkeit, Statik und Variationsform (Brief an P. Huchel als Redakteur von *Sinn und Form* 1953; zitiert nach Schweickert (1988) 63): "Die Musik, als Kunstart verstanden, ist für mich die abstrakteste und in ihren Formmöglichkeiten die vollkommenste. Sie umfaßt zudem eine Dimension, die allen anderen Kunstarten (auch der Dichtkunst) abgeht: die Zeit. Die Polyphonie, als schönste Steigerung musikalischer Gedanken verstanden, nimmt in der Gegenwart die Zukunft voraus. Jeder Kanon schon verdeutlicht jene vierte Dimension, die im Leben Schicksal bedeutet."

⁴¹⁰ Berio (1984) 383. Ebenso Scher (1982) 233-234.

⁴¹¹ Golomb (1984) 188-189 spricht allerdings auch der tatsächlichen Simultaneität von verbalem Material in absurder Literatur Vergleichbarkeit mit Polyphonie in der Musik ab weil "verbal material must be arranged in a successive, linear way if it is to be processed by addressees in an intelligible manner, whereas in music two or more melodic lines can be processed concurrently and intelligibly." (188) Die Analogie zwischen simultan präsentiertem verbalem Material und musikalischer Polyphonie ist "superficial and misleading . . . because it is semiotically wrong to equate an intelligible complex with an unintelligible one on the sole

multan ablaufende, ineinander verwobene und sukzessiv erzählte Handlungsstränge das literarische Pendant zur Polyphonie in der Musik.⁴¹² Aus der Perspektive der Narratologie ergibt sich eine weitere Möglichkeit für Polyphonie in der Literatur, wenn nämlich Oberflächen- und Tiefenstruktur der Erzählung nicht parallel verlaufen, sondern "a sequence of events and a sequence of perceiving them" den Leser in einen "double trajectory" einspannen.⁴¹³

Offensichtlich gibt es bei Bernhard keine tatsächliche Simultaneität von verbalem Material. Dagegen kann die Polyphonie von Sjužet und Fabula leicht festgestellt werden. Ebenso kann die von van Ingen festgestellte "perspektivische Verdopplung", die dadurch entsteht, daß der Erzähler monologisch-subjektive Aussagen anderer referiert und kommentiert, als eine Art von Polyphonie aufgefaßt werden.⁴¹⁴

Eine weitere Vergleichsmöglichkeit ergibt sich daraus, daß gerade in der barocken Musik versucht wurde, mit solistischen Melodieinstrumente den Effekt von Polyphonie in einer einzigen Stimme zu erzielen, wie im Beispiel in Abbildung 70.



Abbildung 70

Beispiel für eine im Barock beliebte Technik, die Polyphonie in einer einzigen Stimme vor-täuscht: Variation 13 Takt 13 aus den *Goldberg-Variationen*.

Diese Art von Polyphonie kann in Bernhards Werk auf fast allen Ebenen beobachtet werden. Bernhard erzeugt Mehrstimmigkeit durch virtuoses Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Handlungs-, Denk- oder Sprechvorgängen, z.B.

So suchte ich eines Tages den Lehrer auf, um ihm mein Geschenk anzukündigen, meinen Steinway, ich hätte gehört, daß seine Tochter für das Klavier begabt sei,	hatte ich zu ihm gesagt
---	-------------------------

basis of sensory similarity (simultaneous stimuli). Chekhov's quasi, or simulated, "polyphony" is much more comparable to musical polyphony, since they share a broad and essential common denominator of processable and intelligible simultaneity, which accounts for their comparability in terms of their semiotic function within their respective systems." (189-190) – was natürlich wieder die Frage nach der Semiotik der Musik aufwirft.

⁴¹² Longacre/Chenoweth (1986) 127-129. Ebenso Jordan/Kafalenos (Listening) 27.

⁴¹³ Jordan/Kafalenos (1989) 134.

⁴¹⁴ Van Ingen (1982) 38.

und ihm den Steinwaytransport in sein Haus angekündigt. Ich sei <i>rechtzeitig</i> zur Überzeugung gekommen, daß ich selbst nicht für eine Virtuosenlaufbahn geeignet sei,	hatte ich zum Lehrer gesagt,
da ich in allem immer nur <i>das Höchste</i> wolle, müsse ich mich von meinem Instrument trennen, denn auf ihm erreichte ich mit Sicherheit, wie ich plötzlich eingesehen habe, nicht das Höchste, so sei es selbstverständlich, daß ich seiner begabten Tochter mein Klavier zur Verfügung stellte, nicht ein einzigesmal werde ich den Deckel meines Klaviers mehr aufklappen,	hatte ich zu dem verblüfften Lehrer gesagt, einem ziemlich primitiven Mann, der mit einer noch primitiveren Frau, ebenfalls aus Neukirchen bei Altmünster, verheiratet ist.
Die Transportkosten übernehme ich selbstverständlich!	hatte ich zu dem Lehrer gesagt, der mir von Kindheit an bekannt und vertraut ist, eben auch seine Einfältigkeit, um nicht sagen zu müssen Dummheit. ⁴¹⁵

Ebenfalls in Richtung auf Polyphonie wirken Einschübe, oft in Klammern, besonders wenn derselbe Gedanke mehrere male wiederholt wird:

wenn auch alles den Anschein hatte, als sei Desselbrunn für mich (und meinesgleichen) ideal. Wir sehen ein Gebäude und glauben, es ist für uns (und für unseresgleichen) ideal und es ist überhaupt nicht ideal für unsere Zwecke und für die Zwecke von Unseresgleichen, dachte ich.

"Hefte (und Zettel)" (2mal) — "Schriften (und Zettel)" (2mal) — "Hefte und Schriften (und Zettel)"⁴¹⁶

Eine Art Mehrstimmigkeit entsteht auch durch Appositionen mit "als":

"tödliches Wort als tödlicher Begriff".⁴¹⁷

Locatelli interpretiert den *Untergeher* als polyphon gerade weil er ihn in der sonst eher "solistischen" Tradition des Bildungsromans sieht:

Il semble pourtant que le genre du roman de formation fausse par nature l'hypothèse d'un „roman polyphonique" parce que, dans ce genre, la voix d'un „soliste" l'emporte presque toujours sur celle des autres. . . . La seule voix du narrateur fait en effet entendre, sous forme de récitatif, les voix des deux disparus que sont Glenn Gould et Wertheimer, sans que l'auteur permette pour autant une lecture univoque du roman puisqu'il se garde bien, contrairement à George Sand et à Romain Rolland, de forger un antagonisme rassurant

⁴¹⁵ *Untergeher* 12; Kursivdruck original.

⁴¹⁶ *Untergeher* 226 und 54; ein extremes Beispiel ist *Wittgensteins Neffe* 38-40.

⁴¹⁷ *Untergeher* 219.

entre la „bonne" et la „mauvaise" voix.⁴¹⁸

Auf der Wortebene erzeugt Bernhard Polyphonie, indem er mit verschiedenen Aspekten von Zeichen spielt. Ich beziehe mich hier wieder auf Titzmann, der Zeichen als bestehend aus materieller Substanz, Referent, Signifikat, Definition und kulturellem Wissen definiert, wobei das Signifikat als Kombination semantischer Merkmale oder Komponenten wiederum unterteilt wird in subjektive und objektive Konnotate und Denotate.⁴¹⁹

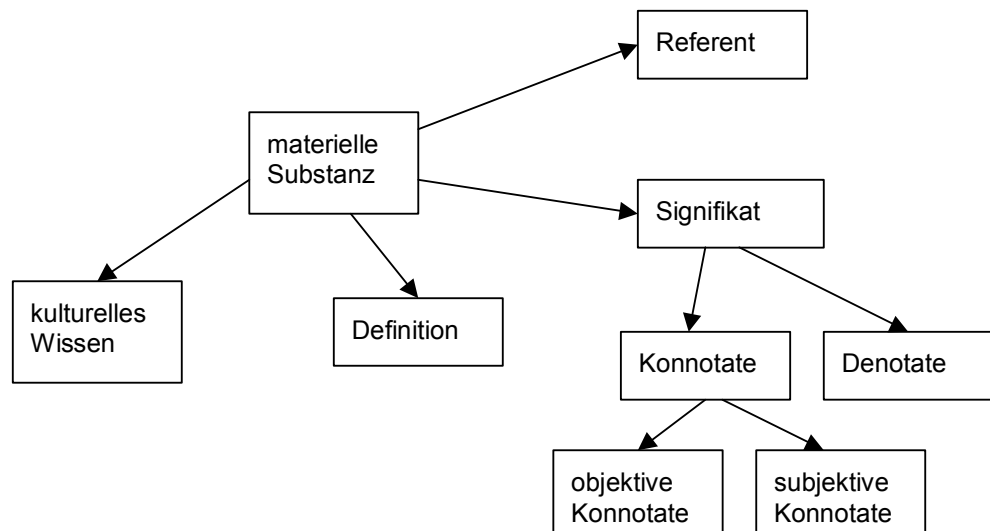


Abbildung 71

Graphische Veranschaulichung der Zeichendefinition Titzmanns.

Bernhard benützt hauptsächlich die Bereiche des kulturellen Wissens und der Konnotate: er unterminiert das kulturelle Wissen z.B. über Salzburg, Passau etc., indem er kategorisch das Gegenteil behauptet, und gibt subjektive Konnotate von Begriffen als allgemein anzuerkennende oder erkennbare semantische Merkmale des jeweiligen Referenten aus.

Analog eines Beispiels von James Joyce, das Scher zitiert, kann man auch viele von Bernhards Neologismen als polyphon sehen:

Prominent modern experimenters with counterpoint in literature include . . . James Joyce, who invented words like *bespectable* and even „had a special theory about what he called the ‚polyphonic‘ word which would emit two meanings just as a chord emits several notes in one sound.”⁴²⁰

⁴¹⁸ Locatelli (1994) 178.

⁴¹⁹ Titzmann (1977) 45-64.

⁴²⁰ Scher (1982) 234 zitiert Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1957. 12.

Beispiele dafür aus dem *Untergeher* sind "angestopft" und "Lebenswillenskraft".⁴²¹

Jonke stellt in vielen Kapiteln der *Schule der Geläufigkeit* eine polyphone Struktur her, indem er mehrere Vorgänge gleichzeitig geschehen läßt, z.B. auf dem Fest im ersten Teil, oder indem er im zweiten Teil parallel zur Ebene der 'realen' Ereignisse die Phantasien und Tagträume seines Helden mitteilt:

<p>Während mein Bruder nach dem Abgang zum Stiegenhaus suchte, füllte sich mein Kopf mit Stiegenhäusern, die sind meist völlig leer, dachte ich, weil die Leute die Fahrstühle benutzen, wandert man durch ein Stiegenhaus, findet man vollkommene Einsamkeit, Stiegenhäuser sind meist die einzigen Räume, in denen man ungestört über die Zustände in den Häusern nachdenken kann, und wandert man durch ein Stiegenhaus, begegnet man nur nachdenklich durchs Stiegenhaus wandernden, in Stiegenhäusern sitzenden oder liegenden Leuten, die einer hochgeistigen Beschäftigung nachgehen, denen die Stille der Stiegenhäuser lebensnotwendig geworden . . .</p>	<p>Kaum denkbar, sagte mein Bruder, hier kein Stiegenhaus, baupolizeiliche Vorschrift, daß in sämtlichen Häusern sämtliche Stockwerke und auch der Dachboden mit den Stockwerken durch Stiegenhäuser verbunden, womöglich ist die Treppe dachbodenabwärts schadhaft, deshalb vernagelt oder gesperrt, hörte ich meinen Bruder befürchten.</p>
<p>Selbstverständlich befinden sich, dachte ich, auch in schadhaften Stiegenhäusern hochgeistige Leute, die sehr oft übersehen, daß sie sich in einem schadhaften Stiegenhaus aufhalten, besonders in solchen Gebäuden, in denen man sich nicht nur in den Stiegenhäusern, sondern auch in den anderen Räumen höchst geistig auseinandersetzt, sind die Stiegenhäuser oft schadhaft und baufällig, gerade dort, dachte ich, stürzen viele hochgeistig sich betätigende Stiegenhäusler von den oft in sich zusammenfallenden Treppensystemen herunter und werden verschüttet . . .</p>	<p>Aufgeregt hörte ich meinen Bruder auf die Fahrstuhlür mit den Fäusten trommeln, hinunterrufen, kann denn niemand etwas hören, hört denn niemand!</p>
<p>Jetzt bohrten sich zu allem Überfluß auch noch eine Menge Fahrstühle durch mein Gehirn . . .⁴²²</p>	

Bei Burger könnte man eine Art Mehrstimmigkeit darin sehen, daß Beispiele aus der Zaubergeschichte mit zentralen Szenen aus Diabellis Kindheit und Stationen seiner Laufbahn als Zauberer kombiniert werden.

⁴²¹ *Untergeher* 190 und 39-40; siehe 8.2.1.5.

⁴²² *Schule der Geläufigkeit* 111.

7.3.2.2 "punctus contra punctum"

Das Setzen "Ton gegen Ton" von einem mathematisch orientierten Denken her ist Thomas Bernhard sehr geläufig. Der von ihm vielzitierte Novalis sagt in seinem *Molog*:

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei. — Sie machen eine Welt für sich aus — sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll — eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.⁴²³

In diesem Kontext sehe ich Bernhards ‚kontrapunktische‘ Stilmittel, zum Beispiel das ständige Vergleichen der drei Hauptfiguren:

Die auf der Straße Aufgeplatzten haben mich immer fasziniert und ich selbst bin (wie übrigens Wertheimer auch!) sehr oft auf den Mönchsberg hinaufgestiegen oder hinaufgefahren in der Absicht, mich von ihm hinunter zu stürzen, aber ich habe mich nicht hinuntergestürzt (wie auch Wertheimer nicht!). Mehrere Male hatte ich mich (wie Wertheimer auch!) schon zum Absprung aufgestellt, aber bin, wie Wertheimer, nicht abgesprungen.⁴²⁴

Ein weiteres Beispiel für Vergleiche zwischen jeweils zwei der drei Protagonisten mit jeweils zugeordneten Attributen:

Wertheimers Bösendorfer gegen Glenn Goulds Steinway, dachte ich, *Glenn Goulds Goldbergvariationen gegen Wertheimers Kunst der Fuge*, dachte ich. Glenn Gould verdankt sicher Horowitz nicht sein Genie, dachte ich, aber Wertheimer darf ohne weiteres *Horowitz* für seine Zerstörung und Vernichtung verantwortlich machen . . .⁴²⁵

Auch die Antithese von Begriffen, Einrichtungen, Tätigkeiten, Denken und Sprechen verwirklicht den Gegensatzaspekt des Kontrapunkt:

glücklich — unglücklich; außerordentliches Talent — Genie; Mozarteum — Wiener Akademie.⁴²⁶

⁴²³ Novalis (1957) III 203-204.

Die Zuordnung von Mathematik, Musik, Literatur und Philosophie findet sich häufig in Bernhards Werk, z. B. *Die Ursache* 37; *Beton* 144 und 207; *Holzfällen* 248; *Das Kalkwerk* 62; *Der Präsident* II 51; *Wittgensteins Neffe* 63; *Die Berühmten* II 145-147; *Alte Meister* 124-125; *Die Macht der Gewohnheit* I 307; *Der Untergeher* 105; *Der Schein trägt* III 418; *Frost* 193-194; auch in nichtfiktiven Texten: *Unsterblichkeit ist unmöglich* 96 und *Brief an Hilde Spiel*.

⁴²⁴ *Untergeher* 15-16.

⁴²⁵ *Untergeher* 221-222; Kursivdruck original.

⁴²⁶ *Untergeher* 145, 152, 130.

Das glaube ich nicht, sagte ich, ich könne mir absolut nicht vorstellen, daß die Duttweiler Traich verkaufe,	obwohl ich dachte, daß es durchaus möglich sei, daß sie an einen Verkauf von Traich denke,
aber ich sagte zum Franz nicht, was ich dachte, ich sagte ganz deutlich, nein, an das glaube ich nicht, daß die Duttweiler Traich verkauft, daran denke ich wirklich nicht. . . .	Ohne weiteres ist es möglich, daß die Duttweiler, Wertheimers Schwester, nach Traich kommt und Traich verkauft, möglicherweise auf schnellstem Wege, dachte ich,
sagte aber zum Franz, ich sei überzeugt, daß Wertheimers Schwester, <i>die Schwester meines Freundes</i> , betonte ich ausdrücklich, Traich nicht verkauft, die haben soviel Geld, die Duttweiler, sagte ich zum Franz, daß sie es nicht notwendig haben, Traich zu verkaufen,	während ich dachte, gerade weil die Duttweiler soviel Geld haben, denken sie vielleicht daran, Traich ganz einfach auf dem schnellsten Weg abzustoßen,
sie verkaufen Traich sicher nicht, sagte ich	und dachte, sie verkaufen Traich vielleicht sogar sofort
und ich sagte zum Franz, er könne sicher sein, daß sich hier in Traich nichts ändere,	während ich dachte, in Traich wird sich wahrscheinlich alles ändern. ⁴²⁷

Ebenso setzt die Konfrontation von Vorhaben oder Ansprüchen mit der schließlich eingetretenen Realität mehrere Stimmen gegeneinander:

Theoretisch war er ein Existenzbeherrscher, praktisch hat er seine Existenz nicht nur nicht beherrscht, sondern ist von ihr vernichtet worden, dachte ich. Theoretisch war er unser, nämlich mein und Glens Freund, praktisch ist er es nie gewesen, dachte ich.⁴²⁸

Gegenüberstellung von etwas — oft aufgrund eines perversen Arguments — als absolut gut und etwas als absolut schlecht Qualifiziertem erzeugt etwas wie eine kontrapunktische Struktur:

Die Salzburger waren immer fürchterlich wie ihr Klima und komme ich heute in diese Stadt, bestätigt sich nicht nur mein Urteil, es ist alles noch viel fürchterlicher. Aber gerade in dieser geist- und kunstfeindlichen Stadt bei Horowitz zu studieren, war sicher der größte Vorteil.⁴²⁹

Bei Jonke deute ich als vergleichbares kontrapunktisches Verfahren seine Oxymora. Sie stehen gehäuft an den Höhepunkten der Erzählung, wo sich die Beschreibbarkeit auflöst zugunsten einer die Gegensätze umfassenden musikalischen Struktur; solche Höhepunkte sind besonders die Seenmusik und die Liebesszene mit Johanna:

⁴²⁷ *Untergeher* 233-234; Kursivdruck original.

⁴²⁸ *Untergeher* 163-164; Unterstreichungen BD.

⁴²⁹ *Untergeher* 18.

Dann standen sie alle, wir alle in merkwürdiger Einigkeit um diese jämmerliche Wasserlache herum, starrten gebannt in die Flüssigkeit hinein und verfielen in solch gelähmter Beweglichkeit blitzartig langsam einem unüberschaubar übersichtlichen Klangrausch unermeßlich gewaltiger Zartheit, der uns selbst samt unseren sämtlichen Unfähigkeiten und gegenseitigen Gemeinheiten einer aufmerksamen Vergessenheit überlieferte.

Ja, es ist eine rundum schwebend ausgeglichene Unruhe; ja, es ist eine Spur von freundlich zuversichtlicher Angst; alles in allem eine mich locker bewegend wohltuend beruhigende Aufregung ganz genau verwischt; ja, ich fühle mich vollkommen bis knapp zum Zerreißen entspannt, oder auch jetzt irgendwie knetend gestreichelt.⁴³⁰

7.3.2.3 Gleichrangigkeit der Stimmen

In den Kanons der *Goldberg-Variationen* außer Variation 27 haben zwei Stimmen gleichberechtigt am thematischen Geschehen teil, während der Baß nur unterstützende Funktion hat, außerdem die Verbindung zum Thema wahr.⁴³¹ Diese Stimmenaufteilung ist die meistverwendete in kontrapunktischen Kompositionen.⁴³²

Petrasch setzt Gould und Wertheimer im *Untergeher* mit den Stimmen einer Fuge gleich.⁴³³ Der Erzähler hätte dann die Funktion des Basses. Eine solche Verteilung der Stimmen ist beinhaltet in Stellen wie dieser:

Wenn ich meine Beschreibung von Glenn Gould wirklich nocheinmal versuche, dachte ich, dann werde ich in dieser auch *seine* Beschreibung Wertheimers vorzunehmen haben und es ist fraglich, wer der Mittelpunkt dieser Beschreibung sein wird, Glenn Gould oder Wertheimer, dachte ich. Von Glenn Gould werde ich ausgehen, von den *Goldbergvariationen* und vom *Wohltemperierten Klavier*, aber Wertheimer wird in dieser Beschreibung eine entscheidende Rolle spielen, was mich betrifft, denn für mich war Glenn Gould immer mit Wertheimer verbunden gewesen, gleich in was für einer Beziehung und umgekehrt Wertheimer mit Glenn Gould und vielleicht alles in allem spielt

⁴³⁰ *Schule der Geläufigkeit* 71 und 86; Kursivdruck original.

⁴³¹ Gemäß dem Schema in 7.1.2, Abbildung 72 spielt jede Stimme dasselbe Thema, wenn auch in verschiedenen Tonarten (Tonika und Dominante im Wechsel). Das scheint Jurgensen (1981 Sprachpartituren) 111 nicht zu berücksichtigen, der die Passage aus *Verstörung* mit einer Fuge vergleicht, obwohl hier offensichtlich zwei verschiedene Themen vorliegen: "Laut, gleich laut, gleichzeitig gleich laut, haben wir beide, Ihr Herr Vater von einem *ungeheuerlichen* Schauspiel, ich von einem *ungeheuerlichen* Hochwasser gesprochen." (106; Kursivdruck original).

⁴³² Benjamin (1986) 172.

⁴³³ Petrasch (1987) 272 und 274.

doch Glenn Gould in Beziehung auf Wertheimer die größere Rolle, als umgekehrt.⁴³⁴

Allerdings glaube ich, daß auch dem Ich-Erzähler in vieler Hinsicht die Funktion einer gleichberechtigten Stimme zukommt: wenn Wertheimer in gewissen Perioden seines Lebens dem Erzähler nacheifert⁴³⁵, in anderen selbständige Schritte zu unternehmen scheint, so hatte im einen Fall zuerst der Erzähler den Dux, im anderen Wertheimer.⁴³⁶ In beiden Fällen war das Thema im vorhinein festgelegt wie der Cantus Firmus in kontrapunktischen Kompositionen, wo das Thema als präexistente Linie zum Setzen von Kontrapunkten herausfordert. Im *Untergeher* sind es zuerst die Genialität (eines anderen), dann der Tod und schließlich die Isolation, die Reaktionen verlangen. Mit diesen Konstanten werden alle drei Protagonisten konfrontiert. Die Unumstößlichkeit des präexistenten Cantus Firmus stimmt zu den fatalistisch klingenden Aussagen im *Untergeher*: "Wertheimer hatte gar keine andere Wahl als sich umzubringen." Am Ende ergibt sich eine weitere verblüffende Übereinstimmung mit den *Goldberg-Variationen*: Wertheimer und der Erzähler schlagen schließlich unterschiedliche Wege ein, Wertheimer bringt sich um, der Erzähler bringt endlich seine Glenn- und Wertheimer-Schrift zu Papier; ebenso verhalten sich häufig Kanonstimmen: "Both can break off before the end, finishing with nonimitative figuration, as in several of the *Goldberg-Variations* canons."⁴³⁷

Eine Untrennbarkeit der Stimmen ist gegeben, wenn es nicht möglich ist, sicher zu sagen, ob der Erzähler eine Äußerung zitiert, oder ob er seine eigenen Gedanken

⁴³⁴ *Untergeher* 221; vgl. auch 224; Kursivdruck im Original.

⁴³⁵ Z.B. *Untergeher* 148.

⁴³⁶ (*Untergeher* 78).

⁴³⁷ Benjamin (1986) 128.

wiedergibt.⁴³⁸

⁴³⁸ Im Kanon ist die Gleichrangigkeit der Stimmen gesteigert zu einer Identität der Stimmen. Scherings Interpretation der Bevorzugung des Kanons durch Bach lässt unwillkürlich an Bernhards einander zitierende Erzähler denken: Aufgrund der materiellen Identität der Stimmen im Kanon entbehrt die zweite Stimme der eigenen Vernunft und Selbständigkeit. In Bachs Vokalmusik findet sich entsprechend oft ein mechanisches Nachsprechen mit Berichterstatern und "falschen Zeugen", z.B. in der Matthäuspassion, Kantate Nr. 52 oder in der Aria "Ich halt es mit dem lieben Gott" (12 II, 46), im Weihnachtsoratorium 2.33 "Wir haben seinen Stern gesehen" (Schering (1925) 46).

8 Musikalische Verfahrensweisen im weiteren Sinn

Nachdem der Bezug des *Untergeher* zur Musik in Form der *Goldberg-Variationen* belegt ist, möchte ich den Begriff der Musikalität jetzt weiter fassen und den Text auf allgemeinere Manifestationen des Generationsprinzips Musik untersuchen. Die Musikalität gehört auf die von Barthes unterschiedene Ebene der Indizien, wo, im Gegensatz zur Ebene der Aktionen, nicht Logik sondern Akkumulation entscheidend ist.⁴³⁹ Die Tatsache, daß sich viele Charakteristika des *Untergeher* mit musikalischen Verfahrensweisen vergleichen lassen, ist also von Bedeutung auch wenn es sich um Verfahrensweisen handelt, die in anderem Kontext nicht als musikalisch empfunden würden.

Die allgemeineren musikalischen Verfahrensweisen Bernhards sind meist entweder als Wiederholungsstrukturen oder als rhetorische Mittel zu klassifizieren. Damit erinnern sie an ein wichtiges Konzept der Barockmusik, die *musica poetica*. Theoretiker und Komponisten versuchten seit dem 16. Jahrhundert, der Musik sprachliche Ausdrucksfähigkeit zu verleihen; zu diesem Zweck verglichen sie musikalische Figuren mit solchen aus der antiken Rhetorik (Aristoteles, Cicero und besonders Quintilian) und sprachen ihnen Symbolcharakter zu. Man kann sagen:

nearly all the elements of music that can be considered typically Baroque, whether the music be Italian, German, French or English, are tied, either directly or indirectly, to rhetorical concepts.⁴⁴⁰

Es ist insofern kein Wunder, daß gerade die Barockmusik sich wiederum zur sprachlichen Nachahmung eignet — und die spätere Musik, insofern sie auf Traditionen aus dem Barock aufbaut.⁴⁴¹

Die Rhetorik dient in der Musik wie in der Redekunst dazu, mit einmal erfundenen Motiven zu arbeiten, ohne völlig von den Regeln des Kontrapunkts abhängig zu

⁴³⁹ Barthes (1985) 209. Es sei nochmal erinnert an eine ganz ähnliche Äußerung von Barricelli über literarische Verfahrensweisen, die musikalische Sensibilität wecken – siehe oben 2.1.3.

⁴⁴⁰ Buelow (1980) 793-794. Die *musica poetica* und die barocke Affektenlehre konstituieren "eine semantisch fundierte Theorie musikalischer Bedeutungen" (Faltin (1985) 12); sie zeigen, daß nicht nur die Literatur sich auf die Musik zubewegen kann, sondern auch umgekehrt die Musik auf die Literatur.

⁴⁴¹ Vgl. Eggebrecht (1959) 57-69.

sein.⁴⁴²

8.1 Wiederholungsstrukturen

Wiederholung ist einer der Angelpunkte dieser Arbeit: quantitativ analysiert werden können nur wiederholte Elemente; und was in der Literatur als 'Musikalität' empfunden wird, ist fast immer — bewußt und explizit oder nicht — eine Form von Wiederholung.⁴⁴³ Frey stellt fest, daß Wiederholung "ein äußerst dehnbarer Begriff" ist: "die Grundvoraussetzung eines Kommunikationssystems, ja überhaupt eines Systems, jeder Struktur ist Wiederholung".⁴⁴⁴ Ebenso definiert Jahraus Wiederholung als notwendige Voraussetzung für Form und Ordnung.⁴⁴⁵

Die Vergleichbarkeit von musikalischen und literarischen Werken beruht zu einem großen Teil auf dem beiden gemeinsamen Zug der Wiederholung. Es gibt einige musikwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche und linguistische Arbeiten zur Wiederholung, insgesamt jedoch erstaunlich wenig. Ich werde im folgenden die gängigen Positionen kurz beschreiben, konzentriert wie immer auf die hier verwendeten.

Wie entscheidend die Wiederholung für die Musik ist, betont Bernstein:

Die Idee der Wiederholung ist der Musik selbst dann eigen, wenn die Wiederholung gar nicht stattfindet. . . . Das Wiederholungsprinzip sitzt an der Quelle der Tonkunst (und der Dichtung).⁴⁴⁶

R. Lach untersucht in einer Monographie das Verhältnis zwischen Sprache, Literatur und Musik unter dem Aspekt der Wiederholung. Seine Beobachtung ist: das Wiederholungsprinzip bildet "einen der Grundpfeiler der musikalischen Logik, alles musikalischen Denkens überhaupt": nur durch Wiederholung mit Variation eines Details ist

⁴⁴² Buelow (1980) 800: "Many of the musical figures, especially those from the earlier sources . . . originated in attempts to explain or justify irregular, if not incorrect, contrapunctal writing." Die *musica poetica* ist also historisch an den Kontrapunkt angeschlossen, der erst übertretbare Regeln aufstellte; vgl. Eggebrecht (1959) 76-77 und 87.

⁴⁴³ Auf Wiederholungsstrukturen bei Bernhard verweisen: Finnern (1985) 109-111; Fraund (1986) 171-172; Höller (1981) 45; Petrasch (1987) 287 als implizit sprachkritisches Verfahren; Pütz (1987) 217-224; Steinmann (1985) 28-32; Weiss (1985) 15. In Verbindung mit Musikalität werden die Wiederholungsstrukturen gebracht u.a. bei: Gamper (1974) 9-10; Donnerberg (1971) 29; Fischer (1985) 107-109; Greiner (1979) 68; Jurgensen (1981) 91; Reiter (1989) 159; Seydel (1986) 108-109.

⁴⁴⁴ Frey (1980) 89.

⁴⁴⁵ Jahraus (1992) 32.

⁴⁴⁶ Bernstein (1981) 163.

die Entdeckung eines neuen musikalischen Gedankens möglich. Auch die Literatur kommt durch Alliteration, Assonanz und Reim mit Veränderung der begleitenden Umstände auf neue Worte und Begriffe. Allerdings kennzeichnen nach Lach Wiederholungsstrukturen eine historische Schicht des menschlichen Denkens, über die Sprache und Literatur weiter hinausgeschritten sind als die Musik.⁴⁴⁷

Sehr wichtig ist eine Beobachtung von Stoianova, wonach Wiederholung gegensätzliche Wirkung hat auf den Ebenen von Form und Semantik: Auf der formalen Ebene kreiert sie Struktur, das impliziert Hierarchie. Auf der semantischen Ebene wirkt sie dezentralisierend, macht die Äußerung also non-teleologisch.⁴⁴⁸

Said vergleicht in seinem Aufsatz über Wiederholung Vicos Theorie der Wiederholung des Immergleichen in der Weltgeschichte mit Bachs *Goldberg-Variationen*:

Certainly it is true that each repetition of a cycle or *ricorso* is generally the same as its predecessors; yet Vico is sensitive to the losses and gains, the differences, in short, within each repeating phase of the cycle.

Formally speaking, then, Vico's understanding and use of repetition bears resemblance to musical techniques of repetition, in particular those of the *cantus firmus* or of the chaconne, or to cite the most developed classical instance, Bach's *Goldberg Variations*. By these devices a ground motif anchors the ornamental variations taking place above it. Despite the proliferation of changing rhythms, patterns, harmonies, the ground motif recurs throughout, as if to demonstrate its staying power and its capacity for endless elaboration. As Vico saw the phenomenon in human history, there is in these musical forms a tension between the contrariety, or eccentricity of variation, and the constancy and asserted rationality of the *cantus firmus*. Nothing Vico could have said about mind's triumph over irrationality can equal the quiet triumph that occurs at the end of the *Goldberg Variations*, as the theme returns in its exact first form to close off and seal the aberrant variations it has generated. These uses of repetition conserve the field of activity; they give it its shape and identity, as Vico saw repetition confirming the essential facts of what he called

⁴⁴⁷ Lach (1925) 3 und 29. Lachs Deutung läßt ästhetische Gesichtspunkte außer acht: "Gegenüber dem Denken in Sprache und Dichtung, wo solche Wiederholungen vom Menschen der Gegenwart als unerträglich schwerfällig, ermüdend langsam und schleppend langweilig empfunden werden, weil das Denken des modernen Menschen unvergleichlich rascher vorwärts eilt und, mit lebhaften Sprüngen vorausgreifend, ganze Sätze macht, wogegen das archaische Denken noch mühsam Schritt für Schritt sich vorwärts tastet, — gegenüber diesem Denken ist die Musik noch auf jenen frühen archaischen Stufen zurückgeblieben, wo die Parallel- und Wiederholungskonstruktionen das Um und Auf der menschlichen Denktätigkeit ausmachten."

⁴⁴⁸ Stoianova (1978) 45.

gentile human history. I think it can easily be shown that narrative fiction during the European eighteenth and nineteenth centuries is based on the filial device of handing on a story through narrative telling; moreover that the generic plot situation of the novel is to repeat through variation the family scene by which human beings engender human duration in their action. If a novelistic heroine or hero has one task set above all the others it is to be different, so heavily do paternity and heredity — and routine — weigh upon them. To be novel is to be an original, that is a figure not repeating what most men perforce repeat, namely, the course of human life, father to son, father to son, generation after generation. Thus the novelistic character is, I think, conceived as a challenge to repetition, a rupture in the duty imposed on all men to breed and multiply, to create and recreate oneself unremittingly and repeatedly.⁴⁴⁹

Damit stimmt auch eine Aussage Goulds über die *Goldberg-Variationen* überein:

It is no accident that the great cycle should conclude thus. Nor does the aria's return simply constitute a gesture of benign benediction. Rather, its suggestion of perpetuity is indicative of the essential incorporeality of the „Goldbergs“, symbolic of their rejection of embryonic inducement.⁴⁵⁰

Auf Bernhards Werk übertragen, liegt die Interpretation eines Konflikts zwischen der Ablehnung der weltgeschichtlich prädestinierten Wiederholung in Form von Fortpflanzung durch Bernhard selbst sowohl wie die meisten seiner Protagonisten, und der Wiederholung und Identität confirmierenden Form des *Untergeher* (und wohl auch seiner anderen Werke) nahe.⁴⁵¹

Wie in der Musik können Wiederholungsstrukturen in der Literatur auf den verschiedensten Ebenen verwirklicht sein. Ein Vergleich mit Wiederholungstechniken in der Musik ist oft möglich, natürlich nicht immer. Bei der Untersuchung der Wiederholungstechniken unterhalb der makrostrukturellen Ebene lehne ich mich an Andrea Reiters Aufsatz an, indem ich zu den Auffälligkeiten in der Literatur jeweils Entsprechungen aus der Musik suche — möglichst aus den *Goldberg-Variationen* oder einem den *Goldberg-Variationen* nahestehenden Werk wie der *Kunst der Fuge* oder dem *Wohltemperierten Klavier*. Oft können die Wiederholungsstrukturen im Kontext der Polyphonie gesehen werden.

⁴⁴⁹ Said (1976) 139-140.

⁴⁵⁰ Gould (1990) 27.

⁴⁵¹ Winkler (1989) 61 bemerkt die Absenz von Kindern in Bernhards Œuvre.

8.1.1 Wiederholung auf makrostruktureller Ebene

Wiederholungen auf makrostruktureller Ebene können klassifiziert werden innerhalb der fünf Codes der Erzählung, die Barthes in *s/z* unterscheidet: den hermeneutischen, symbolischen, proairetischen, kulturellen und semischen. Wichtig sind besonders der hermeneutische und der proairetische Code – die Codes der Wahrheit und der Empirie – die in klassischen Erzählungen irreversibel sind. Dadurch, daß Bernhard Wiederholungen in diesen Bereichen zuläßt, ermöglicht er Simultaneität auf der Ebene aller fünf Codes.⁴⁵² Die Codes können sogar — wie das Thema eines Kanons — gleichzeitig mit sich selbst auftreten.

8.1.1.1 Aufhebung der irreversiblen Ordnung des proairetischen Codes

Die Aufhebung der irreversiblen Ordnung auf der Ebene des "code des actions narratives"⁴⁵³ wird motiviert dadurch, daß eine Erzählung in der Erzählung stattfindet. Dieselbe Handlung kann dann in verschiedene Zusammenhänge auch mit zeitlich nicht übereinstimmenden Handlungen gebracht werden. Die Handlungen verlieren also ihre zeitlich-horizontale Ausrichtung und können vertikal koordiniert werden, eine Form von Polyphonie wie in 7.3.2.1 dargestellt. Im Vokabular der Narratologie läßt sich die Aufhebung der irreversiblen Ordnung des proairetischen Codes ausdrücken als Aufhebung der Bindung zwischen Sjužet und Fabula. Das Sjužet kann sich auf Elemente der Fabula in beliebiger Reihenfolge beziehen und möglicherweise Elemente wiederholen.

Dies findet im *Untergeher* statt: einerseits werden viele Ereignisse mehrmals erzählt (Wiederholungen auf der Ebene des Sjužet), z.B. der Klaviertransport ins Lehrershaus, der Horowitzkurs oder die Erfindung des Namens "Untergeher" durch Gould,⁴⁵⁴ andererseits werden Handlungen wiederholt ausgeführt (Wiederholungen auf der Ebene der Fabula), z.B. das Schreiben und Vernichten der "Glennschrift", Wertheimers Bewegung zwischen Stadt und Land oder der Versuch des Erzählers, seine Wiener Wohnung zu verkaufen⁴⁵⁵.

⁴⁵² Barthes (1987) 35. Vgl. Neumann (1982) 92: die bürgerlichen Rechtsordnungen erzwingen "Einheit der Person" und "Einheit des Handlungszusammenhangs". Eine Konsequenz aus der Aufhebung der irreversiblen Ordnung des proairetischen Codes ist die Verweigerung der Rechtsordnung und der sozialen Ordnung. Nicht zufällig ist der Themenkreis "Recht" und "Justiz" einer der wichtigsten im *Untergeher*.

⁴⁵³ Barthes (1985) 210.

⁴⁵⁴ *Untergeher* 12-14, 23 und 186; *Untergeher* 8-9, 17-21, 28, 113, 116, 118-120, 131, 147, 217-220 und 222; *Untergeher* 26, 48, 61, 208, 209-210 und 223-224.

⁴⁵⁵ *Untergeher* 51, 81, 108, 158, 221 und 224; *Untergeher* 45 und 117-118; *Untergeher* 138-

Jonke treibt die Wiederholung von Handlungen auf die Spitze, indem er am Anfang der *Schule der Geläufigkeit* eine "seltsame Schleife"⁴⁵⁶ konstruiert, die eine unaufhörliche Wiederholung der Ereignisse eines Jahres vom Tag des Sommerfestes an zur Folge haben müßte:

Was sich heute abend bei uns abspielen wird, sagte darauf Johanna, soll keines der üblichen Sommerfeste werden, sondern eine genaue Spiegelung, nein, viel mehr als eine Spiegelung: eine WIEDERHOLUNG DES FESTES, das wir im vorigen Jahr um die gleiche Jahreszeit am selben Tag zur gleichen Uhrzeit gefeiert haben. . . . Dieselben Gäste, sagte Johanna, die zur selben Zeit die gleichen Gespräche führen, die gleichen Geschichten erzählen werden wie im vorigen Jahr, dieselben Handgriffe, dieselben Gesten, Blicke und Sentimentalitäten.⁴⁵⁷

Im zweiten Teil der Erzählung wiederholt sich die Schenkung von 111 Klavieren; auch der Rückfall des Erzählers in die Schülerrolle macht die Chronologie der Ereignis-

149 und 172.

⁴⁵⁶ Hofstadter (1985) 12 definiert als "Seltsame Schleife": "Dieses Phänomen tritt immer dann ein, wenn wir uns durch die Stufen eines hierarchischen Systems nach oben (oder nach unten) bewegen und uns dann unerwartet wieder genau an unserem Ausgangspunkt befinden."

⁴⁵⁷ *Schule der Geläufigkeit* 11. Weitere ‚Seltsame Schleifen‘ bei Jonke sind seine "Weltbilder" — sie geben sich schon formal durch das "usw." zu erkennen: „Weltbilder erkenne man daran, daß auf oder in ihnen meistens Dinge dargestellt, die direkt oder indirekt mit der Welt zusammenhängen, sie würden gewöhnlich an Weltwänden aufgehängt, obwohl es prinzipiell möglich sei, sie auch woanders unterzubringen; werde aber an einer Weltwand ein Weltbild aufgehängt, das genau jene Welt darstelle, in der es hänge, könne es leicht sein, daß sich für den aufmerksamen Beschauer herausstelle, daß die Welt, in der er sich gerade befinde, vielleicht gar keine Welt, sondern vielmehr ein Weltbild innerhalb einer Welt oder eines Weltbildes usw." (*Schule der Geläufigkeit* 9).

Außer für die Bildende Kunst und Literatur konstruiert Jonke auch Schleifen für die Musik, die ich schon zitiert habe: die sich selbst durchstreichende Musik Schleifers (62) und die Oper des Ich-Erzählers mit dem Titel "Oper" (116).

Bei Bernhard gibt es keine nichtsprachlichen ‚Seltsamen Schleifen‘. Burgers Zauberer dagegen nennt als Faszination seiner Kindheit drei Beispiele von "Seltsamen Schleifen": "Stundenlang konnte ich mich mit einer silbernen Zwiebackpackung beschäftigen, in deren Medaillon das Schattenbild eines Rokoko-Gecken zu sehen war, der ein ebensolches Paket in der Hand hielt, mit einem ebensolchen, nur viel kleineren Oval, in dem ein ebensolcher Geck, etcetera. Das Perpetuum mobile der Fabel vom hohlen Zahn, in dem ein Kästchen verborgen ist mit einem Brief, worin die Geschichte vom hohlen Zahn aufgeschrieben steht, ließ mir keine Ruhe. Als ich entdeckte, daß man, vor dem Spiegel stehend, mit einem zweiten, hinter das Ohr gehaltenen Frisierspiegel das Ich vervielfachen kann bis ins Unendliche, blockierte ich das Badezimmer." (*Diabelli* 45). Der Zauberer muß zu seiner Vollendung einer solchen Schleife verfallen: "Nur wem es gelingt, sich selber hinters Licht zu führen, . . . täuscht auf die Dauer das Publikum." — „Wird das Forcieren wie bei Cardini sozusagen bis zum Kartenausteilen forciert, ist jene Grenze erreicht, wo sich Laie und Virtuose treffen." (*Diabelli* 50 und 59).

nisse mehrdeutig.⁴⁵⁸

8.1.1.2 Aufhebung der irreversiblen Ordnung des hermeneutischen Codes

Durch nicht ganz identische Wiederholung von Handlungen wird der hermeneutische Code von der Wahrheit entfernt: es werden nicht dechiffrierbare Rätsel gestellt – dies läßt sich als weitere Form von Polyphonie deuten. Besonders herausfordernd sind die Wiederholungsstrukturen, wenn sie sich über den fast, aber im Entscheidenden nicht identischen Inhalt hinaus auf die Sprache beziehen und der Text sich wörtlich selbst zitiert. Beispiele finden sich in der Liste der Wortgruppenwiederholungen.

Ein Beispiel für die Unterminierung des hermeneutischen Codes aus der Perspektive der narrativen Analyse des *Untergeher* wurde in 1.4.1 schon erwähnt: die verschiedenen Ereignisse, die um die Funktion, Wertheimers Untergang ausgelöst zu haben, konkurrieren, stellen eine Wiederholung der A-Funktion dar, die aber letztlich unvereinbar sind. Miller schreibt über *Lord Jim*:

The situation I have just described does not mean that the set of possible explanations for Jim's action is limitless, indeterminate in the sense of being indefinitely multiple and nebulous. The various meanings are not the free imposition of subjective interpretations by the reader, but are controlled by the text. In that sense they are determinate. The novel provides the textual material for identifying exactly what the possible explanations are. The reader is not permitted to go outside the text to make up other possible explanations of his own. The indeterminacy lies in the multiplicity of possible incompatible explanations given by the novel and in the lack of evidence justifying a choice of one over the others. The reader cannot logically have them all, and yet nothing he is given determines a choice among them. The possibilities, moreover, are not just given side by side as entirely separate hypotheses. They are related to one another in a system of mutual implication and mutual contradiction. Each calls up the others, but it does not make sense to have more than one of them.⁴⁵⁹

Auch auf der Motivebene wiederholt Bernhard mehr als in der 'klassischen' Literatur üblich. Oft völlig abwegige Motive durchziehen den ganzen Text und treten in Abständen an die Oberfläche, ohne in irgendeiner Weise zur Lösung der Rätsel des Textes beizutragen. Beispiele bei Jonke: Schlüssel, Heizmaterial, Öfen und Fern-

⁴⁵⁸ *Schule der Geläufigkeit* 147 und 155; 134 und 142-144.

⁴⁵⁹ Miller (1982) 40.

heizwerke⁴⁶⁰; bei Bernhard (versatzstückhaft über das ganze Werk verteilt): Erkältungsangst, "richtiger Augenblick", Staub und Schmutz.⁴⁶¹

Was die Figuren betrifft, habe ich schon auf Jonkes "Digitalisierung der distinktiven Merkmale" in Namen hingewiesen — Charaktere erscheinen als bloße Verdopplung anderer Figuren (siehe 7.1.1.4 für Bernhard).

Außerdem wiederholt Jonke Verhältnisse zwischen Figuren, sei es mit identischem Personal (z.B. Erzähler und Johanna) oder mit verschiedenen Personen (z.B. das Phantasieren des Erzählers mit Kalkbrenner und Waldstein, Wiederholung des Verhältnisses zur verschwundenen Freundin ersatzweise mit Johanna).⁴⁶² In jedem Verhältnis wird also ein anderes Verhältnis aus der Erzählung oder der erzählten Vorgeschichte zitiert, das dann als 'zweite Stimme' mitschwingt und oft irreführende Hypothesen hinsichtlich des gegenwärtigen Verhältnisses evoziert.⁴⁶³

Bei Burger könnte man so etwas wie eine Aufhebung des hermeneutischen Codes, auch des Handlungscode, in der additiven Erzählweise sehen: die 33 Volten bleiben in gleicher Entfernung von der Auflösung des "Rätsels".⁴⁶⁴

J H Millers Arbeit über Wiederholung zeigt anhand von sieben viktorianischen Romanen, daß jede Wiederholung in Literatur auf einem dialektischen Spiel zwischen den beiden von Deleuze unterschiedenen Wiederholungsformen beruht: "seule ce qui se ressemble diffère" (Plato) und "seules les différences se ressemblent" (Nietzsche) (Miller (1982) 4-6 und 15-18). Daher ist die Auflösung des Rätsels und die Aufindung der Wahrheit unmöglich.

⁴⁶⁰ *Schule der Geläufigkeit* 56-57 und 152-153; 40, 89-90 und 150; 89, 125, 150 und 154.

⁴⁶¹ *Untergeher* 62, 179 und 230; 74; 36, 49, 62, 74, 163 und 183. Die meisten der in 7.1.1 unter Variationsverfahren aufgezählten Beispiele könnten hier wiederholt werden.

⁴⁶² *Schule der Geläufigkeit* 14 und 96; 44-48 und 68-69.

⁴⁶³ In Bezug auf die Figuren möchte ich auf die besonders starke Aktivität des kulturellen Codes bei Jonke hinweisen: schon die Namen "Kalkbrenner", "Diabelli", "Waldstein" lassen die zitierten geistesgeschichtlichen Persönlichkeiten mitklingen. Außerdem wird z.B. Kalkbrenner Goethe-Epigonentum vorgeworfen (*Schule der Geläufigkeit* 27), und auch aus der bildenden Kunst wird an zentraler Stelle zitiert: Magritte. Was Magritte in seinem Bild *Die Beschaffenheit des Menschen* über die Wahrnehmungsweise des Menschen zum Ausdruck bringt, scheint mir auch aus den kulturgeschichtlich schon belegten Namen in Jonkes Erzählung hervorzugehen:

"Ich stellte vor ein Fenster, das von einem Zimmer aus gesehen wird, ein Gemälde, das genau den Teil der Landschaft repräsentiert, der von dem Gemälde verdeckt war. Deshalb verdeckt der im Bild repräsentierte Baum den außerhalb des Zimmers befindlichen Baum. Er existiert sozusagen für den Betrachter gleichzeitig in seinem Geist, nämlich sowohl innerhalb des Zimmers auf dem Bild und draußen in der wirklichen Landschaft. Und so sehen wir die Welt: Wir sehen sie außerhalb von uns, obgleich das nur eine geistige Repräsentierung dessen ist, was wir in unserem Inneren erfahren." Zitiert nach Hofstadter (1985) 751.

⁴⁶⁴ Vgl. Hartmann (1979) 15.

8.1.2 Wiederholungsverfahren auf Satzebene

8.1.2.1 Inhaltliche Wiederholung

Identische Wiederholung von (Teil)Sätzen auf kleinem Raum kommt bei Bernhard und Jonke vor, allerdings nicht sehr häufig. Bernhard drückt in den folgenden Beispielen dieselbe Aussage in verschiedenen Aktionsarten aus:

Er haßte die Vorstellung, . . . eines Tages zwischen Bach und dem Steinway zerrieben zu werden, eines Tages, so er, werde ich zwischen Bach einerseits und dem Steinway andererseits zerrieben, sagte er, dachte ich.⁴⁶⁵

Im Ernst hat er mir einmal gesagt, er habe sich vorgestellt, in dieser Kohlmarktwohnung alt zu werden mit seiner Schwester, *mit ihr werde ich hier alt, in diesen Zimmern*, hat er mir einmal gesagt.⁴⁶⁶

Bei Jonke haben die inhaltlich motivierten Wiederholungen auf Satzebene viel mit dem Thema der "Seltsamen Schleifen" zu tun, z.B. wenn Jacksch gegen Ende des Festes eine Begebenheit erzählt, die er gleichzeitig vorführt, als geschähe sie zum erstenmal:

erleichtert atmete er auf, erleichtert atmete ich damals auf, sagte er.⁴⁶⁷

Diese Wiederholungstechnik kann man mit der Sequenz in der Musik vergleichen, der Wiederholung eines musikalischen Motivs auf einer anderen Tonstufe. Die Sequenz ist gerade für das Barock typisch.⁴⁶⁸



Abbildung 72

"Variatio 8. a 2 Clav." aus den *Goldberg-Variationen* als Beispiel für die Wiederholung eines musikalischen Motivs auf einer anderen Tonstufe (Sequenz).

⁴⁶⁵ *Untergeher* 118.

⁴⁶⁶ *Untergeher* 40; Kursivdruck im Original. Hier verwirklicht Bernhard gleichzeitig ein weiteres Stilmittel, den Chiasmus.

⁴⁶⁷ *Schule der Geläufigkeit* 82

⁴⁶⁸ Michels (1980) 106-107; Reiter (1989) 155-156.

Bernhard und Jonke wiederholen oft die Aussage eines Satzes, indem sie ihm sein verneintes Gegenteil noch einmal anhängen:

Immer ist es zutreffend, wenn wir sagen, dieser oder jener Mensch sei ein unglücklicher Mensch, . . . während es niemals zutrifft, wenn wir sagen, dieser oder jener sei ein glücklicher.

Wir liebten im Grunde alles Großstädtische und haßten das Land⁴⁶⁹

Jonke:

wir waren allein, der Fotograf und der Maler waren irgendwoanders;
nicht ausschlagen dürfen, sondern annehmen müssen.⁴⁷⁰

Dieses Stilmittel ordnet Reiter sehr einleuchtend der Umkehrung in der Musik zu. Die Umkehrung ist die populärste Möglichkeit, ein Fugenthema zu variieren: die Intervalle bleiben erhalten, nur ihre Richtung wird variiert. Ein Beispiel aus den *Goldberg-Variationen* ist Variation 12 (Abbildung 73).



Abbildung 73

Ausschnitt aus Variation 12 aus den *Goldberg-Variationen* als Beispiel für einen Umkehrungskanon.

Es sei hier auch nochmal hingewiesen auf Bettens Arbeit zu Bernhards Nominalkomposita, die oft in anaphorischer Textverflechtung den vorausgehenden Text nocheinmal zusammenfassen. Dabei können die Konstituenten des Kompositums (a) vorher gesondert eingeführt worden sein, (b) eine Komponente kann vorher in einer anderen Wortart eingeführt worden sein, z.B. als Adjektiv; ganze Satzaussagen können im Kompositum substantiviert werden, wobei die zweite Konstituente (c) vorher als Verb ausgedrückt sein kann oder (d) aus dem Kontext geschlossen werden muß.

⁴⁶⁹ *Untergeher* 145 und 37.

⁴⁷⁰ *Schule der Geläufigkeit* 85 und 116.

Rosei (1976) 167 sieht in Jonkes ‚scheinheiligen‘ Pleonasmen eine Ähnlichkeit zu Stifter; doch während Stifter selbstverständliche Folgen aus Gegebenheiten anführt, weil er sich nicht auf die Brüchigkeit der Vernunft verlassen will, führt Jonke mit derselben Methode die Vernünftigkeit ad absurdum.

Ein Beispiel: Musiklehrer und Musikakademien / Musikuniversitäten ruinieren den jungen Musikmenschen / Musikschüler / Musikhochschüler; "dieser Prozeß wird schließlich als "Weg in den Musikhochschulstumpfsinn" auf einen Begriff zusammengedrängt." (83) (*Untergeher* 21). Betten schließt daraus:

Undurchsichtigkeit als „interessante Aufgabe für den Leser" (Wildgen 1983:250) oder „intentionale Ambiguität" (Boase-Beier u.a. 1984:121), die oft als Kennzeichen poetischer Sprache gilt, spielen bei Bernhard keine Rolle: Auch die isoliert gesehen überraschendsten, originellsten, befremdlichsten Bildungen sind fast ausnahmslos durch den Prätext ausgiebigst vorbereitet. Das oft genannte Sprachspiel ist daher kein Spiel mit möglichen Bedeutungen, sondern eines der formalen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten und semantischen Kontrast- und Verblüffungseffekte.⁴⁷¹

8.1.2.2 Wiederholung der syntaktischen Struktur

Bernhard bildet fast manisch parallele Sätze, was seinem Werk ein gewisses Pathos verleiht. Die syntaktischen Parallelismen sind meist mit identischer Wiederholung von einem oder mehreren Wörtern am Anfang — als Anapher — oder am Ende des Satzes — als Epipher — verbunden.

Der Parallelismus in der Literatur ist vergleichbar mit der Wiederholung nur eines Parameters in der Musik, z.B. des Rhythmus. Die rhetorischen Figuren der Anapher und Epipher entsprechen der Wiederholung eines Motivs am Anfang (die Anapher in der Musik basiert auf fugaler Imitation) bzw. am Ende einer musikalischen Phrase (als Epistrophe oder Homoiototon).⁴⁷² Diese Figuren verbinden formale Parallelität und inhaltliches Fortschreiten.⁴⁷³

Beispiele aus dem *Untergeher* sind:

Keine	lebensspendende	Gegend
Keine	beruhigende	Landschaft.
Keine	angenehmen	Menschen.
Mir	aufdauernde	
Mich	ängstigende.	
Mich	hinters Licht führende.	

⁴⁷¹Betten (1987) 82-83 und 87. Weitere Beispiele sind die Passagen, die in den Begriffen "Unwissenheitsscham" (*Untergeher* 59) und "Ungerechtigkeitseigenschaft" (*Untergeher* 215) und "Verheimlichungsgenie" (*Untergeher* 161) kulminieren. Die zitierten Arbeiten sind: Boase-Beier, J. et al. *Arbeitsbericht Nr. 41. DFG Projekt "Nominalkomposita". Endbericht.* Regensburg 1984. Wildgen, W. "Makroprozesse bei der Verwendung nominaler Ad-hoc-Komposita im Deutschen". *Deutsche Sprache* 10 (1983). 237-257.

⁴⁷²Buelow (1980) 795 und 797.

⁴⁷³Lausberg (1984) 86-88; Bartel (1985) 89-94 (Anapher) und 163-165 (Epipher).

Spielen wir Klavier vor einem Publikum, ist es entsetzlich,
spielen wir Geige vor einem Publikum ist es entsetzlich.

Glenn, der nie anders als *in Schweiß ausgebrochen* war, Glenn, der kanadische Amerikaner, der Wertheimer ungeniert den Untergeher genannt hat, Glenn, der im *Ganshof* so gelacht hat, wie ich niemals vorher und niemals nachher einen Menschen lachen gehört habe.

In der Frühe war er *neugeboren*, so er. Ich habe jeden Tag einen neuen Kopf auf, so er, während es doch für die Welt der alte ist, so er.⁴⁷⁴

Burger konstruiert weniger Parallelismen als Bernhard, und meist mit weniger Gliedern — sie sind daher weniger aufdringlich als die im *Untergeher*; hier die Gegenbeispiele:

Daß, erstens, ein Taschenspieler nie im voraus sagt, was er machen wird; daß, zweitens, der Taschenspieler jederzeit die Aufmerksamkeit auf das zieht, was unerheblich ist; daß, drittens, sich der Taschenspieler den Anschein zu geben versteht, er lasse dem Zuschauer die freie Willensbestimmung; daß, viertens und zu guter Letzt, der Taschenspieler die Klugen und Aufmerksamen nur dann zu seinen Experimenten bezieht, wenn nichts mehr oder noch nichts zu verderben ist.

Immer im Bestreben, eternisierte Knalleffekte zu produzieren, immer im Bemühen um Inkongruenz.

Die Scherzfrage, was schwerer sei, ein Kilogramm Blei oder ein Kilogramm Watte, führte ich in die Klasse ein. Das Palindrom Reliefpfeiler, den symmetrischen Satz Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie führte ich in die Klasse ein.⁴⁷⁵

Der Chiasmus ist eine Umkehrung des Parallelismus.⁴⁷⁶ Auch er findet sich bei Bernhard sehr oft:

Auf einem Bösendorfer hätte ich nie gespielt, so Glenn, dachte ich, ich hätte nichts erreicht auf einem Bösendorfer.

Andauernd von Krankheiten heimgesucht, von Schlaflosigkeit schließlich beinahe umgebracht.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ *Untergeher* 185, 160, 224 und 117.

⁴⁷⁵ *Diabelli* 51, 81 und 46.

⁴⁷⁶ Vgl. Lausberg (1984) 111; Steinmann (1985) 29.

⁴⁷⁷ *Untergeher* 111 und 185.

Der Chiasmus kann sich auch auf mehr als nur zwei Satzglieder beziehen:

Glenn . . . war ein athletischer Typus. Am Steinway zusammengesunken spielend, erschien er als Krüppel, so kennt ihn die ganze musikalische Welt, aber diese ganze musikalische Welt ist einer totalen Täuschung unterlegen, dachte ich. Glenn wird tatsächlich, wo immer, als Krüppel und Schwächling abgebildet . . . aber er war tatsächlich ein athletischer Typus.⁴⁷⁸

In dieser Form entspricht der Chiasmus noch genauer der Spiegelung in der Musik, mit der Reiter ihn vergleicht.⁴⁷⁹ Die Spiegelung (Krebs) ist eine der wichtigen Fugentechniken. Ein Beispiel aus dem *Musikalischen Opfer*:

The image displays three systems of musical notation for a canon. Each system consists of two staves. The first system is labeled 'KREBS-KANON JSB' in handwritten capital letters. The second system is labeled '222 WOLFF-22222' in handwritten capital letters. The third system is unlabeled. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines characteristic of a canon.

Abbildung 74

Beispiel eines Krebskanon aus dem *Musikalischen Opfer*.⁴⁸⁰

8.1.3 Wiederholungsverfahren auf Wortebene

8.1.3.1 Wiederholung des Wortkörpers

Eine der für Bernhard wichtigsten Formen der Wortwiederholung sind die "Empfind-

⁴⁷⁸ *Untergeher* 113.

⁴⁷⁹ Reiter (1989) 156-157.

⁴⁸⁰ Aus: Hofstadter (1985) 220.

lichkeitswörter" (siehe oben 7.1.1.1). Sie entsprechen der Pallilogie und dem Polypoton — je nach dem, ob das Motiv in derselben oder in einer anderen Stimme wiederholt wird — in der *musica poetica*.⁴⁸¹

Bei Bernhard finden sich außerdem chiasmatische Wortwiederholungen:

Glenn Steinway, Steinway Glenn

Und ich selbst war nicht frei gewesen von Glennhaß, dachte ich, ich haßte
Glenn alle Augenblicke.⁴⁸²

Alle drei Autoren arbeiten mit etymologischen Figuren, Parechesen und Paronomasien:⁴⁸³

Burger sparsam:

weitaus am weitesten⁴⁸⁴

Bernhard ausgiebig:

entschieden in den Entscheidungen;
um sie für die Verbrechen zu bestrafen, die sie an mir verbrochen hatten;
die auf das Land gehen, gehen auf dem Land ein.⁴⁸⁵

Jonke meist mit ironischem Wortspiel:

was er, Kalkbrenner fände, darüber werde man wohl ein ander Mal zu befinden haben, jetzt werde darüber nicht befunden werden;
selbstverständlich habe man sich verstanden;
wer eine solche Musik hört, hört mit allem anderen auf.⁴⁸⁶

⁴⁸¹ Buelow (1980) 795-796; Bartel (1985) 241. Das Polypoton in der Literatur beinhaltet eine lexivische Veränderung des Wortkörpers (Lausberg (1984) 91), was ja bei Bernhards Wortwiederholungen oft der Fall ist.

Es sei in diesem Zusammenhang eine im Grunde lächerliche und auch heute kaum noch vertretene Auffassung von Bernhards Sprache erwähnt: Hannemann (1980) 137-143 zitiert Friedrich Kainz, *Psychologie der Sprache* Bd. 2 Stuttgart (1960) 391: "Wo im Gefolge der Geistesstörung Zwangsgedanken auftreten, zeigt sich gelegentlich eine Überbewertung bestimmter Wortvorstellungen: die Patienten müssen dann die betreffenden Worte zwangsmäßig wiederholen." (137)

⁴⁸² *Untergeher* 119; Unterstreichungen BD. Vgl. auch Bernstein (1981) 153.

⁴⁸³ Knapp/Tasche (1971) 490 unterscheiden zwischen "akkumulatorischer Paronomasie" (ähnlichlautende Wörter gleicher Herkunft) und "Parechese" (ähnlichlautende Wörter verschiedener Herkunft). Lausberg verbindet mit der Veränderung des Wortkörpers in der Paronomasie (und Annomination) eine Veränderung der Bedeutung; Beispiele dafür aus dem *Untergeher*: stören — zerstören (110) und ständig — inständig (134). Bartel (1985) 229-231: in der Musik ist die Paronomasie Wiederholung mit besonderem Nachdruck.

⁴⁸⁴ *Diabelli* 78.

⁴⁸⁵ *Untergeher* 23, 31 und 42.

⁴⁸⁶ *Schule der Geläufigkeit* 76, 153 und 70-71.

Burger und Jonke bilden Umklammerungen von Sätzen durch wiederholte Wörter, was der *Complexio* in der *musica poetica* entspricht:⁴⁸⁷

Burger:

Kein Laut von Anastasia, kein Laut.⁴⁸⁸

Jonke:

Kommen Sie, sagte der Krankenhausarchitekt, . . . kommen Sie.⁴⁸⁹

Eine Form der lexikalischen Wiederholung ist auch die morphologische Variation.⁴⁹⁰

Entweder wird der Kern beibehalten und das Wortbildungspräfix abgewandelt:

Nirgendwo auf der Welt haben wir eine bessere Luft eingeatmet. . . . New York ist die einzige Stadt auf der Welt, in welcher der Mensch ungehindert aufatmet.

Aber dann habe sich ja herausgestellt, daß der Schweizer noch viel reicher ist, als sie beide zusammen, also *steinreich*, schweizer-reich, was heißt, um ein vielfaches reicher als österreich-reich.⁴⁹¹

oder das Präfix oder Suffix bleibt unverändert, wenn der Wortkern variiert wird:

Nach diesem Passauerlebnis hätten sie alle Reisevorhaben aufgegeben auf Jahre, dachte ich. Habe die Schwester einen Reisewunsch vorgebracht in den folgenden Jahren, habe Wertheimer zu ihr nur gesagt: *denke an Passau!* und damit jede Reisedebatte zwischen ihm und seiner Schwester schon im Keim erstickt.

die Ausweglosigkeit, die Sinnlosigkeit, die Nutzlosigkeit⁴⁹²

Bernhard läßt sich die Gelegenheit, ein Wort zu wiederholen, auch nicht durch ein Pronomen nehmen:

seine Schrift war die Schrift eines alten Menschen;
war ich zu intensiv mit meiner Arbeit *Über Glenn Gould* beschäftigt gewesen,
diese Arbeit hätte ich unter keinen Umständen unterbrochen.⁴⁹³

⁴⁸⁷ Lausberg (1984) 86 (*Redditio*, *Kyklos*, *Inclusio*); Buelow (1980) 795. Da jeder barocke Theoretiker andere Begriffe verwendete, seien auch noch *Symploce*, *Epanlepsis* und *Epanadiplosis* erwähnt.

⁴⁸⁸ *Diabelli* 67.

⁴⁸⁹ *Schule der Geläufigkeit* 83.

⁴⁹⁰ Pütz (1987) 223.

⁴⁹¹ *Untergeher* 27 und 67-68; Kursivdruck original.

⁴⁹² *Untergeher* 73 und 91; Kursivdruck original.

⁴⁹³ *Untergeher* 50-51 und 51; Kursivdruck original.

Die ausweitende Wortwiederholung

denn er hat immer gesagt, er fühle sich in Floridsdorf und in Kagran wohler, als im Ersten Bezirk, unter den Floridsdorfmenschen und Kagranmenschen wohler als unter den Ersterbezirkmenschen⁴⁹⁴

entspricht der Paronomasie in der *musica poetica*. Ein Beispiel aus der 7. Variation der *Goldberg-Variationen* (allerdings wird hier nicht wörtlich wiederholt, sondern einen Ton höher).



Abbildung 75

Beispiel für Paronomasie aus der 7. Variation der *Goldberg-Variationen*, wo allerdings nicht wörtlich wiederholt wird, sondern einen Ton höher oder tiefer.

8.1.3.2 Wiederholung der Wortbedeutung

Die den Reizwörtern entsprechende Form der inhaltlichen Wiederholung ist das massive Auftreten von Wörtern aus einem Wortfeld.⁴⁹⁵ Auf nur drei Seiten *Untergeher* kommen vor:

Prozeß (2), Indizienprozeß, Mord (2), Höchststrafe, Geschworene (6), unschuldig (4), schuldig (2), Gerichte (3), Urteil, Verbrechen (2), Fehlurteil (5), Geschworenenurteil, Dichtelmühlprozeß, Kreisgerichte, Strafanstalten (3), lebenslängliche Strafe, rehabilitiert werden, Gefängnisse, Richter, Gerichtsbarkeit, Mörder, Mordgehilfe, Prozeßbericht, freisprechen, Staatsanwalt.⁴⁹⁶

Bernhard und Jonke arbeiten exzessiv mit Synonymen und semantisch verwandten Ausdrücken, was in der Musik der Verdopplung des thematischen Kerns gleichkommt:⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ *Untergeher* 127.

⁴⁹⁵ Pütz (1987) 222.

⁴⁹⁶ *Untergeher* 192-195.

⁴⁹⁷ Petri (1984) 226; Lausberg (1984) 93. Das Verfahren der Verdopplung wendet auch Queneau gleich in der zweiten Variation seiner *Exercices de style* "En partie double" an. In der *musica poetica* heißt die Motivwiederholung *Synonymia*, wenn in derselben Stimme von verschiedenen Tönen aus wiederholt wird, und *Anapher* oder *Repetitio* bei der Wiederholung

Wertheimer . . . hat . . . es nicht und niemals überwunden;
in alle Zeit und in alle Zukunft;
Wertheimer, der *Untergeher*, ging für Glenn immer unter, ununterbrochen
unter, ich hatte für Glenn alle Augenblicke und wahrscheinlich in unerträgli-
cher Regelmäßigkeit das Wort *Philosoph* im Mund;
Wertheimer hatte einen vollkommen sicheren Kerker für seine Schwester ge-
baut, einen total ausbruchssicheren.⁴⁹⁸

Bei Jonke hat die inhaltliche Wiederholung noch stärker als bei Bernhard pleonasti-
schen Sinn; sie wirkt ebenso absurd wie das Oxymoron:

gewissermaßen irgendwie . . . hineingleiten und hineinrutschen;
auf Anhieb sofort;
plötzlich auf einmal;
viel freier als sonst in ungezwungener Weise.⁴⁹⁹

Bei Burger dagegen scheinen die Pleonasmen und Akkumulationen bedeutungsähn-
licher Wörter eine Konsequenz der Nichtbeherrschung von Diabellis Redeschwall zu
sein: er kann gar nicht genug bekommen von (möglichst fremden, weit hergeholt)
Wörtern, die keineswegs Klarheit schaffen, sondern eher einen immer undurchdring-
licheren Schallpanzer um die gemeinte Sache erzeugen:

Eine Kostprobe unseres Könnens . . . , ein Allegro von Bravourstücken mit
dem Qualitätssiegel Diabellis als artistischen Höhepunkt einer Ballnacht, als
Schlußbukett des Feuerwerks der zu Ehren Eurer Exzellenz abgehaltenen
Feierlichkeiten.⁵⁰⁰

in verschiedenen Stimmen von verschiedenen Tönen aus; Buelow (1980) 795-796. Dagegen
Bartel (1985) 269-270: er sieht keine Vergleichsmöglichkeit der rhetorischen mit einer
musikalischen Figur.

Pütz (1987) 231 deutet — für die Literatur und speziell für Thomas Bernhard — das Verfahren
der Ergänzung von Ausdrücken durch nachfolgende semantisch verwandte als einen
stilistischen Zug zum "Aufzeigen der Schwierigkeit beim Schreiben". Obwohl es natürlich
denkbar ist, das Durchprobieren mehrerer Wörter für einen Sachverhalt oder einen Gedanken
zu deuten als Versuch, das treffende Wort zu finden — als Beispiele dafür könnten angeführt
werden: "ich bin kein Interpret, kein reproduzierender Künstler" (*Untergeher* 15); "um mich
aus meiner Langeweile gegenüber der Welt zu retten, aus meinem schon sehr frühen
Lebensüberdruß" (82-83); "das herbeigesehnte und herbeigewünschte Genie" (83) — halte ich
Pütz' Hypothese für unzutreffend im Fall Bernhards.

⁴⁹⁸ *Untergeher* 23, 207, 26 und 66; Kursivdruck original. Finne (1985) 106-108 weist auf
einen "inflationären Gebrauch" einzelner Modal-, Temporal- und Kausaladverbien bei
Bernhard hin.

⁴⁹⁹ *Schule der Geläufigkeit* 12, 107, 96 und 27-28. Zum Pleonasmus als Figur der *musica
poetica* vgl. Bartel (1985) 239-240.

⁵⁰⁰ *Diabelli* 31.

Die inhaltliche Variation ist eines der wesentlichen Stilmittel Burgers; er deklariert die "Synonymen-Vielfalt und Bezeichnungswut"⁵⁰¹ in der Frankfurter Poetik-Vorlesung zu *Schilten* selbst als "Stilmittel der Verunsicherung". Das Fachwissen des Erzählers entmündigt den Leser und konstituiert

eine Art traumatischer Hyperrealität, die fantastischer sein kann als das Surreale, (es) tut sich eine erschreckende Realitätsunfähigkeit kund. Die Sprache kommt mit dem Gestus des Mitteilens daher und enthält in Wirklichkeit keine brauchbaren Informationen.⁵⁰²

Die variierende Wiederholung hat oft einen steigernden Impuls. Die Entsprechungen in der *musica poetica* sind: Klimax (Wiederholung desselben Motivs in derselben Stimme einen Ton höher) und Gradatio (fortgesetzte Klimax). Beispiele aus dem *Untergeher*:

dieser Gedanke beruhte auf Tausenden, wenn nicht Zehntausenden von Beobachtungen;
Gehen, Laufen, Sichnichtruhighaltenkönnen;
vor seinem Tod hätten sich Dutzende Stadtleute, so sie, in Traich aufgehalten, in Traich übernachtet, das ganze Haus *auf den Kopf gestellt*, so sie⁵⁰³

Jonke:

Jahrelang, weit über ein Jahrzehnt, ja beinahe zwanzig Jahre.⁵⁰⁴

Burger:

Nun müssen Herr Baron, müssen die Leser der Zeitschrift *Abacadabra* und muß die Welt wissen.⁵⁰⁵

Die Unterscheidung zwischen Klimax und Antiklimax ist nicht immer ohne weiteres zu treffen. Ein Beispiel für Antiklimax bei Bernhard:

Diese Existenz . . . , die unsere bekannten und berühmten Klavierspieler von einer Großstadt zur anderen und schließlich von einem Kurort zum andern und schließlich von einem Provinznest zum andern führt⁵⁰⁶

Wachsende Länge der Adjektive und überhaupt das Dazunehmen von Adjektiven

⁵⁰¹ Burger (1986) 43.

⁵⁰² Burger (1986) 47.

⁵⁰³ *Untergeher* 119, 134 und 167; Kursivdruck im Original.

⁵⁰⁴ *Schule der Geläufigkeit* 107.

⁵⁰⁵ *Diabelli* 69.

⁵⁰⁶ *Untergeher* 157.

unterstützen die steigernde Wirkung:

Einmal sei er mit der Schwester nach Passau gefahren, weil sein Vater ihm eingeredet habe, Passau sei eine schöne Stadt, eine erholsame Stadt, eine außergewöhnliche Stadt, aber schon als sie in Passau ankamen, hatten sie gesehen, daß es sich bei Passau um eine der häßlichsten Städte überhaupt handle, um eine Salzburg nacheifernde Stadt, die vor Hilflosigkeit und Häßlichkeit und widerwärtiger Plumpheit strotzende Stadt, die sich in perverser Hochmütigkeit Dreiflüssestadt nennt.⁵⁰⁷

8.1.4 Wiederholungsverfahren auf Lautebene

Wenn ein einzelnes Wort eine ganze Passage beherrscht, erscheint oft ein für das "Empfindlichkeitswort" zentraler Laut auch in anderen Wörtern überdurchschnittlich häufig. Z.B. treten mit dem Wort "Esche" gehäuft Wörter mit [sch] auf:

umschneiden (4), schichten, Scheiter, typisch, Geräteschuppen, wegschaffen, schwächen (3), schädlich, aufschlichten, klimatisch, sparen, stellen, entsprechend, stören, stehen.⁵⁰⁸

Bei Jonke deutlicher als bei Bernhard ist die Zuordnung von Lauten an bestimmte Personen:

wo wir die Rückkehr Waldsteins abwarten wollten⁵⁰⁹

Ebenso treten im Kontext eines Reizwortes oft gehäuft Wörter mit demselben Vokal auf, z.B. "o" um "Ofen" und "Oper".⁵¹⁰

8.2 Musikalische Sprache

Schon die hohe Rekursivität und einige der beschriebenen 'kontrapunktischen' Schreibtechniken behindern die glatte Verständlichkeit der Texte von Bernhard, Bur-

⁵⁰⁷ *Untergeher* 72.

⁵⁰⁸ *Untergeher* 114-115. *Minetti* spricht von der Assonanz als einem musikalischen Stilmittel: "Wenn nurmehr noch das O herrscht / oder nurmehr noch das I / . . . / Die Harmonie / Die Disharmonie" (II 224).

⁵⁰⁹ *Schule der Geläufigkeit* 87. Durch Wiederholung können einzelne Phoneme, die sonst keine selbständige Bedeutung haben, in den Rang von Zeichen erhoben werden: Lotman (1973) 168-170. Auch Bernstein (1981) 151-152 erwähnt die Wiederholung von "Grundelementen" als gemeinsame "Metapher" von Musik und Literatur.

⁵¹⁰ *Schule der Geläufigkeit* 40 und 116.

ger und Jonke auf diskursiver Ebene. Bei Burger ist die Deutung dieser Tatsache am einfachsten: er verwirklicht auch auf formaler Ebene die Kommunikationsschwierigkeiten seines Helden. Jonke dagegen vernachlässigt die diskursive Verständlichkeit im Vertrauen auf eine andere Ebene sprachlicher Kommunikationsmöglichkeit. Bei Bernhard sehe ich darin ein Zeichen der Selbstgenügsamkeit und Monologizität seiner Kunst.

Das möchte ich anhand der nicht so einfach mit der musikalischen Rhetorik des Barock vergleichbaren Stileigenheiten verdeutlichen. Diese Stilmerkmale sind 'musikalisch' in einem allgemeineren Sinn und zumindest in ihrer Opposition zur diskursiv-semanticen Ebene der Sprache insofern als "Verbote auf dem Feld von Codes und Botschaften" übertreten werden. Indem Bernhard die Normativität, also auch die Öffentlichkeit des sprachlichen Zeichens verweigert, verwirklicht er eine entscheidende Qualität des ästhetischen Zeichens: seine Privatheit, was eine Annäherung an die Musik impliziert.⁵¹¹

8.2.1 Bernhard

Bernhards Texte sind rücksichtslos und autoritär. Das zeigen nicht nur die langen Sätze und die Abschnittslosigkeit des Textes, sondern auch die Unbekümmertheit um grammatische Regeln, die Austriazismen und Neologismen, der freie Umgang mit Redewendungen, die Verabsolutierungen, Ellipsen und Asyndeta. Das Thema der Monologizität wird unten (9.1) noch ausführlicher behandelt.

8.2.1.1 Lange Sätze und Abschnittslosigkeit

Bernhard konstruiert so lange Sätze, daß sie nicht mehr 'überhörbar' sind oder als logische Einheit aufgenommen werden können. Ihre Erinnerbarkeit aufgrund von Inhalten wird durch die Wiederholungsstrukturen stark eingeschränkt.⁵¹² Wie Barthes

⁵¹¹ Turk/Kittler (1977) 25. Pütz (1987) 235 ordnet auch die hohe Rekurrenz als "Abweichung von der Frequenznorm" hier ein. Zur Privatheit des ästhetischen Zeichens siehe Faltin (1985) 59 und Kneif (1974) 23. Selbstverständlich hat Literatur immer einen gewissen Spielraum, innerhalb dessen sie von der Norm der Darstellung (Sprache) und des Dargestellten (zeitgenössischer Realitätsbegriff) abweichen kann: Titzmann (1977) 71-73, ebenso Doležel (1971) 46.

⁵¹² Vgl. Mohr (1957) 157. Kohlhage (1987) 128 liefert eine medizinisch-psychologische Interpretation der langen Sätze, die sie allerdings selbst als banal einstuft: "Bei belastungsabhängiger Kurzatmigkeit würde man beispielsweise eher kurze Sätze erwarten, bei Bernhard ist genau das Gegenteil der Fall. Lediglich der vorherrschend monotone Schreibstil könnte mit der von Viktor von Weizsäcker aufgestellten Theorie über eine Beziehung zwischen Todesangst und rhythmischer Atmung in Verbindung gebracht werden. Weizsäcker sieht speziell in der Atemnot die Ursache für eine rasch einsetzende Todesangst, obgleich für ihn auch andere Körperfunktionen neben der Atmung "eine *conditio sine qua non*

feststellt, ist Deutsch ist eine synthetische Sprache, die im Unterschied zu analytischen Sprachen wie Französisch nicht nach Gesichtspunkten logischer Linearität vorgeht.⁵¹³ Bernhard benützt diese Eigenschaft ausgiebig und zwingt so den Leser, sich die logische Ordnung zu 'erkämpfen'.

Das Stilmittel der langen Sätze ebenso wie die in den folgenden Abschnitten beschriebenen dienen dem Zweck, die Aufmerksamkeit des Lesers in geradezu despotischer Weise an den Text zu fesseln; ist der Leser zu dieser Konzentration nicht fähig oder willens, stößt ihn der Text kompromißlos ab. Die Kritikfähigkeit gerät dadurch in ein Dilemma: entweder man folgt dem Text bedingungslos, oder man versteht ihn nicht. Man kann dem Monolog wie eigenen Gedanken oder wie einem Musikstück folgen, aber man kann ihm nicht widersprechen.⁵¹⁴ Cone beschreibt Identifikation als Voraussetzung für erfolgreiche Musikrezeption:

',Identification' is essential to the understanding and appreciation of a work of musical art: 'an active participation in the life of the music by following its progress, attentively and imaginatively, through the course of one's own thoughts, and by adapting the tempo and direction of one's own psychic energies to the tempo and direction of the music.' The listener, and even more the performer, must experience music by living through it.⁵¹⁵

des Lebens sind, ohne daß ihre Störung sogleich Todesangst" hervorruft." . . . Nach Weizsäcker wird die Erfahrung von Angst bei Atemnot durch das "rhythmische Atmen ersetzt . . . Dabei liegt ein Nachdruck auf dem Wort rhythmisch, in dem hier eine monotone Wiederholung des Gleichen enthalten ist". Man könnte also spekulieren, ob bei Bernhard die monotone Schreibweise ein Ausdruck für monotones Atmen ist, nach den so häufig gemachten Erfahrungen von Atemnot. Ähnlich spekulativ könnte auch unterstellt werden, daß monotone Langatmigkeit in den Sätzen die physisch empfundene Kurzatmigkeit verdrängen soll. Die rein medizinische Interpretation der langen, verschachtelten Sätze Bernhards scheint aber wenig stichhaltig und eher banal."

⁵¹³ Barthes (1985) 200-202.

⁵¹⁴ Vgl. van Ingen (1982) 29. Nach Barthes (1969) 125-126 ist dies ein Zug der Literatur allgemein: "Das Werk ist immer dogmatisch, weil die Sprache immer assertorisch ist"; dennoch möchte ich seine besonders starke Ausprägung bei Bernhard betonen. Die Monologizität (Hermetik) von Texten, für die bei Bernhard die 'musikalischen' Verfahrensweisen der Form und Sprache verantwortlich sind, potenziert sich selbst, wie Gerlach (1973) 45 am Beispiel Anton Weberns zeigt: gesellschaftliche Isolation (Asozialität) erscheint in der Kunst als "Absenz ästhetischer Identifizierungsmöglichkeiten", positiv ausgedrückt als Innovation; die innovative Kunst kann nicht mit herkömmlichen Mustern und Schemata rezipiert werden, so daß von der Kunst keine gesellschaftliche Anerkennung erwartet werden kann, die Integration also wieder einmal vereitelt ist und die Innovation von neuem angeregt. Vgl. auch Abschnitt 9.1.1.3 Rationale Disposition des Kunstwerks.

⁵¹⁵ Cone (1989) 84-85; Zitat im Zitat aus Edward T. Cone, *The Composer's Voice*. Berkeley 1974. 118. Diese Interpretation der 'musikalischen Sprache' Bernhards widerspricht der Huntemanns. Nach Huntemann setzt "das Mißverhältnis von hypertropher Sprache und mitgeteiltem Stoff dem Leser einen Widerstand entgegen, *Monotonie* wird erzeugt". (Huntemann (1990) 182; Kursivdruck original). Dennoch verlangen weder der Text

8.2.1.2 Grammatische Regelverletzungen

Im Zusammenhang mit seiner Selbststilisierung als "Geschichtenzerstörer" in der Büchner-Preis-Rede sagt Bernhard:

Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast Lust, ganze Sätze, die sich möglicherweise bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.⁵¹⁶

Indem Bernhard sich nicht streng an die grammatischen Regeln hält, zeigt er, daß er über diesen steht, nach anderen als diskursiven Gesetzen verfährt.⁵¹⁷

Eine grammatische Regel, die Bernhard grundsätzlich verletzt, ist die Stellung des Hilfsverbs im Plusquamperfekt:

daß er nur die Vorhänge zuziehen hätte brauchen, die Rolladen herunterlassen.⁵¹⁸

Der Effekt grammatischer Regelverletzungen wird oft durch Überraschung gesteigert: nach

Genauso wie die Salzburger sind mir die Churer

erwartet man alles andere als

noch verhaßter in ihrem Hochgebirgstumpfsinn.⁵¹⁹

Ebenfalls überraschend ist Bernhards Spott über Stifters Orthodoxie in Sachen Grammatik:

Stifter schreibt einen fürchterlichen Stil, der noch dazu grammatikalisch unter jeder Kritik ist.⁵²⁰

noch Bernhard selbst "einen Leser, der sich distanzlos dem Text unterwirft". Im Gegenteil soll durch die Monotonie der Leser aktiviert und sensibilisiert werden. Bei dieser Interpretation ist die Tatsache, daß Bernhards Werk in sich so konsistent ist, natürlich ein Problem, da die Monotonie auf die Dauer doch eher desensibilisiert. Da mag man sich dann noch so winden, es bleibt bei der Tatsache, daß Bernhard etwas falsch gemacht hat. (Man hört Bernhards Kritikerfalle zuschnappen bei einem Satz wie:) "Man hat nicht den Eindruck, daß Bernhard bemüht wäre, dieser Gefahr etwas als Korrektiv entgegenzustellen, was seinerseits, wenn man das drohende Risiko eines Verlustes an Glaubwürdigkeit in Rechnung stellt, wiederum irritiert." (Huntemann (1990) 184).

⁵¹⁶ *Der Georg-Büchner-Preis* (1987) 250.

⁵¹⁷ Vgl. Finne (1985) 112-113. Erwähnt sei die Parallele von Bernhards Mißachtung grammatischer Regeln zu Goulds mangelnder Buchstabentreue gegenüber dem musikalischen Text und seiner Unbekümmertheit um pianistische Traditionen. Vgl. Matheis (1987) 90-91.

⁵¹⁸ *Untergeher* 115.

⁵¹⁹ *Untergeher* 87.

⁵²⁰ *Alte Meister* 72.

8.2.1.3 Eigenheiten der gesprochenen Sprache

Verschiedene Forscher haben festgestellt, daß Bernhards Stil Eigenheiten der gesprochenen Sprache reproduziert. Roßbacher zählt Übertreibungen und Superlative, Schimpfmonologe, All-Sätze und die Wiederholung von Reiz- und Empfindlichkeitswörtern zu den "alltagssprachlichen Redeformen, die in der Verkünstlichung zu Stilstika werden".⁵²¹ Dazu gehören auch die Austriazismen, z.B. Wörter wie "zusperren" und Wendungen wie "notwendig haben".⁵²²

Die Deutung dieser Anlehnung an die gesprochene Sprache ist nicht ganz einfach. Mittermayer schreibt: "Nicht wenige dieser Stilmittel haben ebenfalls die Funktion, den Eindruck von Komplexität und Ungewißheit zu reduzieren", und zitiert Roßbachers Aussage, daß der Superlativ "Abstufung, Kompromisse, Mittelwege" leugnet und es erlaubt, die Welt kindlich-schlicht schwarz und weiß zu sehen.⁵²³

Andererseits könnte gerade die Tatsache des zum Teil ziemlich ordinären Rasonierens der Figuren Bernhards als Indiz genommen werden, daß der Inhalt des Gesagten nicht so wichtig ist wie die Tatsache des Sprechens. Bernhards Stilmittel der Alltagssprache haben nicht den Effekt, seine Texte Lesern leichter zugänglich zu machen, sondern machen sie eher noch befremdlicher, gerade auch die Austriazismen, die nur einem kleinen Teil von Bernhards Publikum vertraut sein können.

Graf, der Bernhard als Mozarteumstudent kennenlernte, also wohl wie Bernhard in der Salzburger Gegend lebte, deutet auch die häufigen Wiederholungen als Reflexion der ländlichen österreichischen Redeweise:

Die Reprise erweist sich überhaupt als ein Grundprinzip des Erzählens; es erinnert bei Bernhard an eine Gewohnheit des Landvolks, bestimmte Sätze und Wörter im Sinne einer Bekräftigung zu repetieren.⁵²⁴

⁵²¹ Roßbacher (1983) 378; siehe auch Betten (1985), Klug (1991) und Mittermayer (1995).

⁵²² *Untergeher* 68, 202 und 119, 181, 182, 234 und 240.

⁵²³ Mittermayer (1995) 191-192; Roßbacher (1983) 379.

⁵²⁴ Graf (1984) 88. Vgl. Bettens Arbeit zu Bernhards Sprachrealismus: Betten (1985) 377-387. Angesichts der Tatsache, daß Bernhard ebenso wie verschiedene andere Autoren, deren Werk als "musikalisch" bezeichnet wurde, aus Randgebieten der deutschen Sprache stammen, möchte ich hier Eliots Bemerkung zur lokalen Gebundenheit musikalischer Sprache zitieren: "The music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time. And that means also that it must be latent in the common speech of the poet's *place*." (Eliot (1984) 147). Eine Äußerung von Mohr: "Satzmelodie und Prosarhythmus sind in der Sprache muttersprachlich gebunden. Sie bleiben dem Sprecher in der Regel unbewußt. Die Musik macht ein (ästhetisches) Spiel daraus." (Mohr (1957) 157-158) provoziert mich zu einer These hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen dem Dialekt eines Autors und der Musikalität seiner Schreibweise: ein Autor, der Dialekt spricht, für seine literarischen Werke aber die Schriftsprache benützt, macht sich einfach aufgrund der Diskrepanz den Sprachrhythmus mit größerer Wahrscheinlichkeit bewußt, nimmt ihn also nicht einfach als selbstverständlich hin,

8.2.1.4 Ellipsen, Asyndeta und Zeugmata

Bernhards ständiger Gebrauch von Ellipsen und asyndetischen Fügungen verstärkt den Effekt der langen Sätze und des Fehlens von Absätzen: der Leser kommt kaum zum Atemholen, geschweige denn zu einer Pause, in der er sich vom Text distanzieren und sich eigene Gedanken darüber machen könnte. Eigene Gedanken können gar nicht aufkommen dadurch, daß man dem Text ununterbrochen folgen muß. Wo in einem 'regelmäßigen' Text Konjunktionen oder Satzteile, auch wenn sie zum Verständnis nicht unbedingt notwendig sind, der Vollständigkeit halber stehen, geht Bernhard gleich den nächsten Schritt, ohne dem Leser beim 'Überlesen' ein Stück gedanklicher Freiheit von seinem Text zuzugestehen.

Oder auch nicht, denn von Zürich nach Chur ist es ein Leichtes;
bringt es uns um, ist es absolut tödlich⁵²⁵

Dasselbe leistet das Zeugma. Wenn auch inhaltlich ohnehin zweimal dasselbe gesagt wird, verzichtet Bernhard oft auf eine Wiederholung eines Teils des Wortkörpers, wodurch die Aufmerksamkeit wieder an den Wortlaut gefesselt ist:

Wir können . . . von dem weg- und fortgehen, das uns umbringt, wenn wir den Augenblick des Weg- und Fortgehens übersehen.⁵²⁶

Die Ellipsen, Asyndeta und Zeugmata erhalten zusätzliche Bedeutung durch den krassen Gegensatz zur hohen Rekursivität. Die Ellipse ist eine Figur der *musica poetica*.⁵²⁷

8.2.1.5 Neologismen und Verfremdung von Redewendungen

Demselben Effekt der rücksichtslosen Fesselung des Lesers dienen die neologistischen Zusammensetzungen und Substantivierungen und die Verfremdung gebräuchlicher Redewendungen. Bernhard zwingt zum genauen Lesen, und sei es nur durch Umkehrung zweier Wörter einer Wendung:

sozusagen berüchtigt berühmt⁵²⁸

Bernhard drängt den Leser aus den gewöhnlichen Sprech- und Denkbahnen in seine eigenen Gedankengänge mit Zusammensetzungen wie

sondern arbeitet damit. Die literarischen Werke stehen dann eher der Musik nahe als der bloß mitteilenden Sprache. Dies müßte natürlich verifiziert werden.

⁵²⁵ *Untergeher* 138 und 168.

⁵²⁶ *Untergeher* 184-185.

⁵²⁷ Bartel (1985) 151-156; vgl. Lausberg (1984) 103.

⁵²⁸ *Untergeher* 191.

Klavierradikalismus, Unwissenheitsscham, Verrammelungsfanatismus, Pseudophilosophismus.⁵²⁹

Eine Fügung wie

Lebenswillenskraft

setzt die Suche nach den bekannten Wörtern in Gang, wobei durch die Verdopplung von "willen" "Lebenswillen" und "Willenskraft" herauskommen; bei

angestopft⁵³⁰

steht der Leser vor der Alternative zwischen "angefüllt" und "ausgestopft". Die ungewöhnliche Zusammensetzung zwingt ihn zu viel mehr Nachdenken, als es sonst ein einzelnes Wort erfordert.

8.2.2 Burger

Auch Burgers Texte stellen hohe Anforderungen an den Leser: zwar gibt es Abschnitte, aber die einzelnen Sätze sind ebenso lang wie bei Bernhard und komplizierter. Es wimmelt von vertrackten Konstruktionen, Fremdwörtern, Neologismen, Zeugmata, Ellipsen und Asyndeta, Verfremdungen, Helvetizismen und historisierenden Wendungen.

Der Wortgewandtheit Diabellis steht ein stotterndes Zusammenklauben von Satzteilen und 'Übersetzen' auf Seiten des Lesers gegenüber. Dennoch ist das "Radebrechen"⁵³¹ eindeutig Diabelli zugeordnet: er will ein Bekenntnis ablegen, zu dem ihm die Sprache fehlt. Natürlich muß der Leser die Störung der Kommunikation ausbaden, wobei er sie immerhin mit einiger Zuverlässigkeit wahrnimmt. Daß der Leser die Form wahrnehmen muß, forciert Burger auch dadurch, daß er sie fikionalisiert, indem er Diabelli im Text über seine Sprache reflektieren läßt:

Der Vortrag des Täuschungskünstlers ist ein wahres Feuerwerk von Anaphern, Oxymora, Tautologien, Euphemismen, . . . Baron Kesselring wundern sich nach dieser Erklärung . . . bestimmt nicht mehr über die Anhäufung von Fremd-Wörtern in Diabellis Abschiedsvolte. . . . Etwas anderes, was Sie vielleicht gestört hat, Exzellenz, ist der Hang zu Superlativen, zu Apodikta, das Apodiktatorische generell.⁵³²

⁵²⁹ *Untergeher* 10, 60, 27 und 155.

⁵³⁰ *Untergeher* 190 und 39-40.

⁵³¹ *Diabelli* 76.

⁵³² *Diabelli* 81-82.

8.2.2.1 Fremdwörter und Neologismen

Das erste, was dem Leser von *Diabelli* zugemutet wird, ist die Unmenge von Fremdwörtern. Viele davon sind so ungewöhnlich, daß ein normal gebildeter Mensch ohne Nachschlagen nicht weit kommt. Burger sagt in der *Frankfurter Poetik-Vorlesung* zu den Fremdwörtern:

Das Fremdwort hatte drei Vorteile, die es zu legitimieren galt. Erstens ist der Fachterminus meistens der präziseste Ausdruck, wenn auch semantisch auf einen Teilbereich eingengt. Zweitens wirkt er typographisch und klingt er lautlich unschön, verunstaltet bis verkrüppelt, verweist so auf das Kretinhafte des Illusionisten. Drittens ist er "fremd", das heißt, die Beziehung von "signifiant" und "signifié" muß vom Leser mühsam erarbeitet werden, mit Hilfe von Nachschlagewerken. Das Fremdwort tarnt den gemeinten Sachverhalt, es stempelt den Leser zum Laien, genauso wie der Prestidigitateur seine Opfer in die Irre führt. "To fool the audience", sagen die Amerikaner, das Publikum für dumm verkaufen. Es ließ sich also sprachlich abbilden, was meinem Virtuosen zum Verhängnis wurde, sein Sprachgebrauch entlarvte seine seelische Situation. . . . Wenn Illusionisten mehrsprachig daherkommen — meine Damen und Herren, mes dames et messieurs, signore e signori —, dann nur, weil der Zuschauer durch die Kontrolle der laufenden Übersetzung absorbiert wird.⁵³³

Häufig bildet Burger neologistische Zusammensetzungen aus Fremdwörtern und deutschen Wörtern:

Mentalschläue, täuschungsempirisch, Krönungsartefakt, Gehirnakrobaten, Vexierantlitz, hundskommun⁵³⁴

Die Tatsache, daß die deutschen Komponenten der Zusammensetzungen oft der Umgangssprache angehören, verstärkt mit dem Spannungsverhältnis zwischen den beiden Komponenten den Effekt der Unangemessenheit. Außerdem bildet Burger Neologismen in Analogie zu anderen Wörtern:

Despekt, Immaternisierbarkeit.⁵³⁵

⁵³³ Burger (1986) 56 und 63. Zum dritten der von Burger aufgezählten Vorteile des Fremdworts sei noch einmal auf Hartmann (1979) 1 hingewiesen: der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck; Burgers Fremdwörter wirken dem Automatismus der Wahrnehmung entgegen, so daß sie paradoxerweise gerade die Literarität seiner Texte verstärken.

⁵³⁴ *Diabelli* 37, 57, 58, 66 und 68.

⁵³⁵ *Diabelli* 37 und 72.

Auch mit deutschen Neologismen spart Burger nicht, er bildet noch hemmungsloser als Bernhard Zusammensetzungen:

erfolgslüstern, Tanzanlässe, Reizschnupftabak;⁵³⁶

er abstrahiert und substantiviert:

das Hintertreppenhafte, Urerlebnishaftigkeit;⁵³⁷

superlativiert Superlative und bildet ungewöhnliche Partizipien:

der Allerunübertroffenste;⁵³⁸

schachmattisierend, geborenwordenerweise, der zu Deppende und zu Nep-
pende.⁵³⁹

Dieselbe entfremdende Wirkung haben die historisierenden Wörter und Wendungen, die Burger verwendet; zum Teil sind sie eher erfunden als wirklich historisch:

selbiges, weilandig, höchlichst, hochwohllöbliche Baronität.⁵⁴⁰

8.2.2.2 Helvetizismen und alltagssprachliche Wendungen

Während die Fremdwörter und Neologismen auf die Kluft zwischen Zauberer und Publikum, Schriftsteller und Leser aufmerksam machen, versuchen die Helvetizismen und alltagssprachlichen Wendungen gerade das Gegenteil: der Zauberer macht sich gemein. Im Sinne einer verbalen "Anbiederungsmimik" benützt Diabelli umgangssprachliche Wendungen wie

wenn die Sache hinhauen soll; ratsch, und futsch ist die Konzentration;
kreperte⁵⁴¹

und Helvetizismen wie

mich aufzubieten, behändigen, verzeigte mich.⁵⁴²

Diabelli bewegt sich geläufig auf den verschiedensten Sprachebenen. Das erinnert an Beethovens Variationstechnik: das Schillern der *Diabelli-Variationen* zwischen Kunst- und Trivialcharakter setzt Burger im Springen zwischen sprachlichen Stilebe-

⁵³⁶ *Diabelli* 66 und 70

⁵³⁷ *Diabelli* 37 und 70.

⁵³⁸ *Diabelli* 83.

⁵³⁹ *Diabelli* 43, 71 und 61.

⁵⁴⁰ *Diabelli* 58, 68, 84 und 42. Der historisierende Sprachgebrauch ist natürlich auch durch den feudalen Kontext motiviert, in den die Erzählung durch den Adressaten der "Abschiedsvolte", Baron Kesselring, gestellt ist.

⁵⁴¹ *Diabelli* 37, 59 und 80.

⁵⁴² *Diabelli* 36, 70 und 47.

nen um.

8.2.2.3 Ellipsen, Asyndeta und Zeugmata

Durch Asyndeta, Ellipsen und Zeugmata täuscht Burger eine Knappheit und Gedrängtheit seines Stils vor, was, ähnlich wie im Fall Bernhards, den allgegenwärtigen inhaltlichen Wiederholungen widerspricht:

Und immer, Herr Baron, die Angst, einem Versagen der Hilfsmechaniken zum Opfer zu fallen. Außen ist der Täuschungsartist die Eleganz, innen die Pannenanfälligkeit in Person. Ein Transvestit in Sachen Natürlichkeit und Künstlichkeit.⁵⁴³

Mit Zeugmata erzielt Burger oft einen komischen Effekt entgegen dem eher traurigen Inhalt des Gesagten, was in den dreigliedrigen Zeugmata noch gesteigert ist:

mitnichten und -abernichten; Re- aber auch Despekt; Menschenunterbringungs- und Zusammenpferchungs-Industrie;
ich war kein Sonntags-, ich war ein Karfreitags-, aber ein Wunderkind.
ein Bettler-, allenfalls ein Gaukler-, allenfalls ein Bajazzo-Instrument.⁵⁴⁴

Vergleichbar mit Burgers vielgliedrigen Zeugmata sind bei Beethoven Motive, die erst nach mehrmaliger Wiederholung zuende geführt und aufgelöst werden. Schon der Walzer beruht auf diesem Prinzip; der Einschub vor der Schlußwendung (mit geschweiften Klammern gekennzeichnet in Abbildung 76) hat ähnliche Wirkung wie Burgers "allenfalls" im letzten Beispiel.

⁵⁴³ Diabelli 54.

⁵⁴⁴ Diabelli 52, 37 und 80; und 68 und 69.

Abbildung 76

Einschub vor der Schlußwendung im Walzer der *Diabelli-Variationen*.

8.2.2.4 Verfremdung von Wendungen, Metamorphosierung, Wortspiele

Burger spielt mit Wörtern und Wendungen in ironisierender Absicht:

in Tat und Wahrheit;

Chevalier Pinetti de Villedale trug seinen Großsultan, der mittels Glockenschlägen den Wert einer gezogenen Karte angab, auf dem Arm im Saal herum, um zu beweisen, daß er selbständig arbeite, damit das ganze Auditorium auf den Arm nehmend.

Die Leute gaffen und gaffen und blicken dabei nicht auf ihre eigene Nase, auf der ich ihnen herumtanze.⁵⁴⁵

8.2.2.5 Komplizierter Satzbau

In der Frankfurter Poetik-Vorlesung sagt Burger:

Es herrscht eine starke Segmentierung vor, und schon Ferdinand de Saussure hat gezeigt, daß bei der "phrase segmentée" — Ich will dir, du Lausbub, du, das redundant wiederholte Pronomen — eine starke Emotionalität im Spiel ist. Bei mir stehen anstelle der Kommas Doppelpunkte. Sie machen aufmerksam für Kommendes. Der lange Satz ist eine mit Doppelpunkten gespickte Kettenreaktion der Eröffnung, Enttarnung. "also dem Tod, denn" — Doppelpunkt — "wie ich erst viel später erfahren habe" — Doppelpunkt — "was ich als blinde Hypothek durch das halbe Leben schlepte" — Doppelpunkt. Ich glaube, daß die Syntax sehr genau widerspiegelt, was im Inneren Diabellis vorgeht.⁵⁴⁶

Die gleichzeitig tarnende und enttarnende Redeweise Diabellis führt auch zu seiner Neigung zu Partizipialkonstruktionen:

Ich habe meine Agentur, eine Dauerohnmacht meines Managers Affentranger in Kauf nehmend, angewiesen;
Anzüglichkeiten, ihre Schönheit betreffend, unter die lutschechten Bonbons schmuggelnd,⁵⁴⁷

Auch die Manie, jedes Substantiv durch einen Relativsatz o.ä. zu erweitern, und die

⁵⁴⁵ *Diabelli* 52, 42 und 52-53.

⁵⁴⁶ Burger (1986) 70; Beispiel aus *Diabelli* 71.

⁵⁴⁷ *Diabelli* 32 und 34.

im Deutschen sonst eher seltenen Appositionen mit "als":

Notlüge als Nummer; Schüler als Landjäger; Einweihung des Zuschauers als Unterhaltungssupplement.⁵⁴⁸

ermöglichen lange Sätze, in denen der Hauptgedanke durch Aussagen zu beinahe jedem Wort verschleiert werden kann.

Die von Burger reklamierte Wiedergabe des Inhalts durch die Form (Syntax) ist musikalisch.

8.2.3 Jonke

8.2.3.1 Wortbildung

Obwohl sich Bernhard, Burger und Jonke stilistisch sehr stark unterscheiden, haben sie eines ihrer auffälligsten Stilmittel gemeinsam: die Vorliebe für Neologismen. Auch Jonke bildet originelle Zusammensetzungen:

Personalanhängsel, baumunüblich, Angestelltenfreizeitkammerorchesterbetriebsausflug.⁵⁴⁹

Jonkes Komposita schlagen meistens einen ironischen Ton an, nur an den zentralen Musik- und Liebesstellen haben die oft synästhetischen Neologismen eine andere Wirkung, sie zielen wie die Oxymora auf eine Auflösung der diskursiven Ebene der Sprache hin:

Luftakkordfläche, Klanghaufen, Windarpeggien, Tonspritzer, Lufttriller, Tonnel, Musikwind, selbstgefühlsverlustig.⁵⁵⁰

8.2.3.2 Austriazismen und grammatische Regelverletzungen

Wie Bernhard gesteht Jonke sich Austriazismen zu: auch er stellt das Plusquamperfekt falsch:

gestohlen bleiben hätte können⁵⁵¹

und gebraucht Präpositionen 'österreichisch':

⁵⁴⁸ *Diabelli* 47, 48 und 84.

⁵⁴⁹ *Schule der Geläufigkeit* 9, 94 und 141. Burger (1983) 84 spricht von "vielgliedrigen polypenähnlichen Komposita".

⁵⁵⁰ *Schule der Geläufigkeit* 69-70 und 44. Siehe Burgers in 2.3 zitierten Vergleich von Jonkes Stil mit dem Gebrauch der Synästhesie bei den Frühromantikern.

⁵⁵¹ *Schule der Geläufigkeit* 70.

beim Fenster / Apparat hinaus / herein / heraus; am Dachboden / Jahrmarkt.⁵⁵²

Manche Konstruktionen sind zu kompliziert für grammatische Regeln:

zu hören geben beginnen werde.⁵⁵³

8.2.3.3 Ellipsen, Aposiopesen und Asyndeta

Weitere Stilmittel, deren sich Jonke wie Bernhard und Burger bedient, sind Ellipse und Asyndeton. Knapp/Tasche stellen in Bernhards frühen Werken eine Mischform zwischen der Ellipse (mit rationalen Querverbindungen) und der Aposiopese (die auf irrationalen Querverbindungen aufbaut) fest⁵⁵⁴ — mir scheint die Mischung bei Jonke noch stärker verwirklicht als im *Untergeher*. Stellenweise verzichtet Jonke mit großer Radikalität auf die syntaktische Vollständigkeit von Sätzen, besonders in indirekter Rede, die sich inhaltlich leicht ergänzen läßt:

Was denn die Suche bislang ergeben, fragte er.

Die verheerendsten Folgen seiner Antwort befürchtend, erwiderte der Bademeister: nichts gefunden, keine Spur und einfach weg.

Ob denn nicht einmal eine Leiche, und ein menschlicher Körper könne sich doch nicht im Wasser auflösen, und ob man wohl ordentlich genug gesucht, wollte dann der Kommissar, im Akt weiterblättern, wissen.

Jeden Zentimeter abgesucht, am Grunde des Sees und auch im Schilf und beinahe mit der Lupe. Nur die Kleider, welche selbstverständlich sofort sichergestellt, lautete die zaghafte Antwort.⁵⁵⁵

In direkter Rede unterbrechen die Figuren einander häufig, was Jonke mit ". . ." andeutet:

Ja, diese Stelle hier, beinahe gespalten, wie ich sehe, auseinanderklaffend, ganz richtig . . .

Was?!

Auseinanderklaffend, sagte ich, ist das einzig richtige Wort dafür, sagen Sie einmal, haben Sie das öfter, das ist zwar nicht mein Fachgebiet, aber zur Not

. . .

Was?!

Ja, diese auseinanderklaffende feuchte Spalte hier auf Ihrem Hinterkopf, das

⁵⁵² *Schule der Geläufigkeit* 10, 127 und 155, 110 und 114.

⁵⁵³ *Schule der Geläufigkeit* 55.

⁵⁵⁴ Knapp/Tasche (1971) 491; vgl. Lissa (1973) 223 Anm. 3.

⁵⁵⁵ *Schule der Geläufigkeit* 92.

ist aber merkwürdig . . . ⁵⁵⁶

Aposiopesen finden sich auch, wenn Jonke dem Leser zutraut, einen angefangenen Gedanken oder eine Aufzählung selbst fortzusetzen, oder wenn er die Konsequenzen eines Gedankens auszusprechen sich ersparen will. Ein Beispiel aus der *Schule der Geläufigkeit*:

werde aber an einer Weltwand ein Weltbild aufgehängt, das genau jene Welt darstelle, in der es hänge, könne es leicht sein, daß sich für den aufmerksamen Beschauer herausstelle, daß die Welt, in der er sich gerade befinde, vielleicht gar keine Welt, sondern vielmehr ein Weltbild innerhalb einer Welt oder eines Weltbildes usw. ⁵⁵⁷

8.2.3.4 Endlose Sätze

Burger bringt in seinen "stilistischen Bemerkungen" zum *Fernen Klang* Jonkes eigenartigen Satzbau in Zusammenhang mit Musik:

Die Nähe des Robert-Walser-Tons ist frappant, bedingt durch das umständliche, an Kanzleiskribentenkapriolen gemahnende Subordinationsgefüge. Bei Jonke muß man sich aber an die ursprüngliche Definition des Infinitivs erinnern. Es handelt sich um eine Form, welche nur das gekennzeichnete Sein oder Geschehen benennt, ohne Verbindung mit Person, Zahl, Aussageweise oder Zeit. Also ist der Infinitiv ("infinitus", nicht näher bestimmt) der reinste Ausdruck des Verbalbegriffs, und gerade diese Charakterisierung kommt dem Infiniten von Jonkes Klangmeer, der "Musikatmosphäre", die den Planeten umgeben soll, sehr nahe. Aber auch dem mit dem Bild des Labyrinths oder Schachtelsystems vergegenwärtigten "du": ". . . wie lange schon empfindest du dich kaum mehr als etwas Persönliches, sondern nur mehr als einen ständig sich verflüchtigen und manchmal wieder ganz halb zum Vorschein kommenden Zustand, der dir von der dich einschließenden Landschaftsumgebung angezeigt wird." Ohne Infinitiv wäre der Sprechende gezwungen, immer neue Sätze zu bilden. So eröffnet sich die Möglichkeit einer unendlichen Satzmelodie. ⁵⁵⁸

Der Infinitiv ermöglicht außerdem eine Beschreibung von außen, vom Rezipienten her:

⁵⁵⁶ *Schule der Geläufigkeit* 82-83.

⁵⁵⁷ *Schule der Geläufigkeit* 10.

⁵⁵⁸ Burger (1983) 84-85.

als man . . . ankündigen hörte;
hörte ich den Redakteur bestätigen;
wieder sah ich Anton Diabelli vor die Gäste treten.⁵⁵⁹

Jonke nützt noch weitere sonst eher ungewöhnliche grammatikalische Möglichkeiten, um seine ausufernden Sätze zu konstruieren:

Partizipialkonstruktionen:

nach zwei Stunden kam ich zurück, um meine klingelnden Bemühungen fortzusetzen;
unverständlich flüsternd konsultierte sie ihren gerade vorüberstreichenden Bruder in dieser Angelegenheit, der mir daraufhin einen streng prüfenden Blick zuwarf, und mit dem Ausdruck schwer lastenden Verantwortungsbewußtseins sagte er . . .⁵⁶⁰

Passivkonstruktionen:

verträumtes Verlangen, das ihr gegenüber empfunden wurde;
kopfschüttelnd wurde die Frage nach dem tieferen Sinn meiner Tätigkeit gestellt.⁵⁶¹

Substantivierung:

lautete die zaghafte Antwort;
sämtliche Bildhauer . . . die . . . auch ohne die Existenz dieses Herrn dort zu nichts anderem in der Lage wären als der Aufstellung von verschiedenartigen Grabsteinen, stünden ohne die Grabsteinaufstellungsvermittlungshilfen des Bestattungsmäzens. . .⁵⁶²

Jonkes Stilmittel haben außerdem, daß sie lange Sätze ermöglichen, noch etwas gemeinsam: sie vermeiden Personen als Subjekte. Jonke betreibt die Auflösung des Subjekts konsequent auf allen Ebenen. Burgers Bezeichnung "Passivheld" für den Erzähler der *Schule der Geläufigkeit* ist bis in die Sprache hinein motiviert.⁵⁶³ Jonke erreicht so einen schwimmenden, aufgelösten Ton, den ich nicht konkret mit Erscheinungen in der Musik vergleichen kann, der aber in extremer Weise die Assozia-

⁵⁵⁹ *Schule der Geläufigkeit* 10, 34 und 63. Jonke verwendet die "Beschreibung von außen" auch ohne Infinitivkonstruktion: "Verständnislos kopfschüttelnd wandte er sich ab, trat zum Tor hinaus und verkleinerte sich in der erhitzten Landschaft." (*Schule der Geläufigkeit* 94).

⁵⁶⁰ *Schule der Geläufigkeit* 47 und 11.

⁵⁶¹ *Schule der Geläufigkeit* 14 und 74.

⁵⁶² *Schule der Geläufigkeit* 93 und 25.

⁵⁶³ Burger (1983) 83.

tion von Musik hervorruft.

Es hat sich in den beiden letzten Kapitel gezeigt, daß Bernhard, Burger und Jonke zum größten Teil mit vergleichbaren Stilmitteln arbeiten, wenn auch Anwendung und Wirkung extrem divergieren. Als wichtigste Übereinstimmung der Sprache aller drei Autoren habe ich die Wiederholung auf verschiedenen Ebenen herausgestellt. In *Diabelli* dominieren die inhaltlichen Wiederholungen, im *Unterger* und in der *Schule der Geläufigkeit* stehen materielle Wiederholungsverfahren im Vordergrund, die eine unmittelbarere musikalische Wirkung hervorrufen als Burgers Stil. Im Fall Bernhards zeigte sich anhand der Wiederholungsstrukturen auf verschiedenen Ebenen eine Tendenz, die ich im nächsten Kapitel weiterverfolgen möchte: die Ausgrenzung des Lesers mit seinen Erfahrungen, Erinnerungen und Erwartungen aus dem Monolog des Textes und das Vermeiden von allem, was natürlich wirken könnte, zugunsten einer künstlichen und in sich selbst ruhenden Ordnung.

9 Gegen die sogenannte Natürlichkeit

Aus der narratologischen Analyse des *Untergeher* ergab sich, daß Bernhard die "Geschichte" als traditionelles Generationsprinzip von Erzählungen bewußt unterminiert. In der quantitativen Analyse und der Sammlung weiterer Verfahrensweisen aus dem Bereich der Musik in den beiden letzten Kapiteln hat sich bestätigt, daß Bernhard seinen Text statt dessen aus dem Generationsprinzip der *Goldberg-Variationen* kreiert. An die Stelle des traditionellen, sich als natürlich ausgebenden Generationsprinzips – so natürlich, daß es als solches noch nicht einmal bewußt ist –, setzt Bernhard also ein offensichtlich und deklariert künstliches. Sein 'Kampf gegen die sogenannte Natürlichkeit' läßt sich in vielen Aspekten des Werkes verfolgen und in zwei miteinander verbundenen Themenbereichen zusammenfassen: dem der Monologizität des Werkes, dem Verzicht auf Mitteilung und soziale Einbindung, und dem der Ordnungsstrukturen auf den verschiedensten Ebenen.⁵⁶⁴ Ich möchte in diesem letzten

⁵⁶⁴ Zumindest erwähnt werden sollte auch die Polemik gegen Natur auf der inhaltlichen Ebene, die gerade im Kontrast zur Naturerfahrung sonstiger Schriftsteller auffällt. Schmidt-Dengler (1995) 180-182 beschreibt Bernhards Naturerfahrung in *Frost* als "eine schlechthin, ja perfekt antagonistisch konstruierte Natur". "Natur – das ist eines jener Konsensmaxima, gegen welche sich Bernhard mit Intensität wendet." Zusätzlich ist die Natur "nicht mehr lesbar". "In den Code, in dem sich die Menschen mit der Natur geeinigt zu haben meinen, ist völlige Verwirrung getreten. Versteht die Poesie sich sonst als ein Instrument, dem Menschen das Buch der Natur lesbar zu machen, . . . so zerstört Bernhard gerade diesen hermeneutischen Akt." Im *Untergeher* ist das semantische Feld "Natur" trotz weiter Auslegung mit gerade einmal 140 Wörtern vertreten (Zahlen in Klammern geben die Häufigkeit des jeweiligen Wortes wenn es häufiger als einmal vorkommt): adler, apriltag, atlantikküste, atlantikluft, baum (8), bergab, bergauf, berge, berges, blumen (3), blumenlose, buche (5), dämmerung, desselbrunnlandschaft, donauwasser dreiflüssestadt (2), esche (17), eukalyptusbäume, felle, frühlingluft, garten, gartentor, gänsen, geisteseschen, gipfel, granitblock (5), herauswachsen, herauswachsenden, himmel (2), hirsche, hirschkäfer, holzknecht (2), holzknechte (5), holzknechten, hundsgemeine, hundsgemeinen, hühnerfederdecke, jahreszeit, klima (3), klimatisch, klimatischen, korn, kühe, landschaft (8), landschaftsbetrachtung, mittag (3), mittagessen (2), mönchsberg (7), natur (15), natürlich (14), natürliche, natürlichen (3), nacht (28), nachtmahl (3), nachtmahlte, nächte (5), nebel, nest, palmenhaus, regnet, regnete, rhein, schweine, schweinefüttern, selbstmordberg, sommer (2), sommers, spaziergänge (3), stierkampfs, sumpf, tageslicht, tier, untersberg (2), voralpenklima, vögel, wald (8) waldes, waldkäfig, wasser (4), wassertrinker, wiese, wind (2), winter (2), winterkälte, wirbelwind. Es zeigt sich im Kontext dieser Wörter, daß Natur im *Untergeher* nie als schön, inspirierend, stimmungsvoll, andererseits aber auch nie als bedrohlich, ungeheuer oder überwältigend beschrieben wird. Zumeist erscheint Natur als störend, ein Ärgernis, das aber von einem aktiven Menschen wie Gould (Esche vor dem Klavierzimmer) oder auch Wertheimers Schwester (Esche auf dem Grab der Eltern) leicht beseitigt oder zumindest unschädlich gemacht werden kann. Wenn der Erzähler die Wirtin charakterisiert als "diesen vollkommen von der Natur, die hier alles beherrscht, zerstörten Menschen, der aus seiner Gemeinheit und Niederträchtigkeit nicht mehr herauskommt" (187), impliziert das eine Alternative: Gegenden, wo die Natur nicht alles beherrscht, und die

Kapitel die Ergebnisse der quantitativen Analyse in diesen Zusammenhang stellen, mit weiteren Beispielen belegen, und schließlich, wer könnte der Versuchung widerstehen, eine Deutung anbieten.

9.1 Monologizität

Bernhard antwortete 1983 auf Jean-Louis de Rambures' Frage, warum er "so allergisch gegen Interviews" sei:

Ich gehe vom Grundsatz aus, daß ein Gespräch zwischen Leuten, die sich nicht kennen, unmöglich ist. Daß Leute, die sich ständig sehen, Ansichten austauschen können, will ich gern zugeben. Sagen wir, ein Ehepaar über ein Küchenrezept. Aber jede andere Form des Gesprächs hat für mich etwas Überzogenes, Verkrampftes. Um so stärker, wenn es sich um Menschen handelt, die sich zum ersten Mal sehen. Das ist ein bißchen wie mit einem Orchester, das mit den Proben anfängt. Es braucht Monate, bis es den richtigen Ton findet. Und wenn man sich dann endlich versteht, wird das Gespräch wieder unnütz. Nicht, weil man sich nichts mehr zu sagen hat, man hat sich immer etwas zu sagen. Sondern einfach, weil die Sprache überflüssig geworden ist. Sie ist dazu da, um das Verständnis zwischen den Menschen möglich zu machen. Mit anderen Worten, sie ist für jene bestimmt, die diesen Zustand noch nicht erreicht haben.⁵⁶⁵

Marquardt identifiziert diese für einen Schriftsteller reichlich verblüffende Auffassung als ein Resultat "aus der Verknüpfung der Wahrnehmungs- mit der Kommunikationsproblematik":

Die Nicht-Identität von Tatsächlichem und Vorgestelltem macht Kommunikation unmöglich, wofür nicht allein die Situation im Kalkwerk beredtes Beispiel ist. Die Befangenheit eines je einzelnen in seiner eigenen Sichtweise ist weder zu vermitteln noch aufzuheben: "Wir können auch einem anderen (einen anderen Standpunkt) nicht erklären, wie er *ist*, weil wir ihm nur erklären können, *wie wir es sehen* . . ." (G 87). . . . Wirklichkeit soll in Bernhards Literatur durchschaubar werden als bloße Vorstellung und Konstruktion der sie Wahr-

Möglichkeit, dort zu leben, unbeeinträchtigt von der Natur (z.B. in Wien, New York, Madrid); ebenso Menschen, die, wie Glenn Gould, durch Entschlossenheit und Irreverenz die Natur unschädlich machen. Vgl. *Der Italiener* 150: "In meinen Büchern ist alles *künstlich*." (Kursivdruck original).

⁵⁶⁵ Dreissinger (1992) 106.

nehmenden.⁵⁶⁶

Diese Auffassung Bernhards ist im *Untergeher* verwirklicht. Im Kapitel über Bernhards Sprache habe ich schon darauf hingewiesen, wie spröde einerseits und vereinnahmend andererseits seine Texte sind. Ein distanzierteres Lesen ist kaum möglich, also kein Dialog mit dem Text. Man kann sich nur in den Monolog einbeziehen lassen, oder das Buch beiseite legen.⁵⁶⁷ Monologizität ist der Natürlichkeit entgegengesetzt einerseits aufgrund der Erwartung eines Dialogs, andererseits weil es beim Monologisieren normalerweise nicht um das Auffinden von Wahrheit geht, sondern um die Befriedigung des Sprechtriebs, um die Bestätigung eigener Auffassungen etc.

Ich finde es sehr interessant, daß Bernhard seinen Stil mit Einsamkeit oder der Fähigkeit zur Einsamkeit in Verbindung bringt. Bernhards Werke scheinen kreiert aus einer völligen Unangefochtenheit durch die äußere Welt, sie ruhen selbstgenügsam in sich, lassen nichts zu wünschen übrig, verlangen nichts, vor allem kein Mitleid – sie sind so unpathetisch wie man sich Literatur nur vorstellen kann, es gibt keine Hoffnung und keine Angst. Alles ist perfekte Kreation, die von Augenblick zu Augenblick generiert wird, die endet, um ihre Perfektion zu vollenden, dann aber wieder von vorn anfängt. Es ist klar, daß ihr Kreator die Fähigkeit, allein zu sein, zu einer Kunst entwickelt haben muß, mit sich selbst zufrieden, fähig, sich selbst zu unterhalten ...

Bernhard bringt in einer Äußerung über Handke seine Art zu schreiben mit dem Alleinsein in Verbindung:

Mich fördert nur, wenn ich möglichst für mich allein bin, ganz gleich, was das alles mit sich bringt, und es sind ja im Grunde lauter Unannehmlichkeiten, aber ich hab' sie halt gern, ich bin ja in das verliebt, was andere gar nicht auf sich nehmen würden. Setzen Sie den Handke einmal drei Tage hierher, der würde Ihnen schreiend davonrennen zu seiner Tochter. Der ist doch ein ganz weiches, schwaches Familienkind, spricht aber dauernd übers Alleinsein. Das sind genau die, die gar nicht alleine sein können, weil dazu gehört nämlich eine ganz schöne Kraftanstrengung. Wenn man das nicht sein kann, kann man halt auch nicht in der Art schreiben, wie ich das mache, ob das jetzt eine Bedeutung hat oder nicht, ist ja ganz wurscht. Der Handke hat halt seine liebe

⁵⁶⁶ Marquardt (1990) 186.

⁵⁶⁷ Von Görlich (1990) 329 als Diffamierung der "Asozialität der spätbürgerlichen Gesellschaft" gedeutet. Ich möchte es nicht versäumen, auf eine andere als die 'rationale' Art von Dialogizität in Bernhards Texten aufmerksam zu machen: der Text weist den Leser auf sein eigenes Befinden zurück, indem er z.B. Müdigkeit des Lesers nicht durch äußerliche Spannung überspielt. Allerdings ist dieser 'Dialog' von kurzer Dauer, da er seine eigene Existenzbedingung untergräbt, indem er den Leser veranlaßt, das Buch wegzulegen.

Tochter. Das ist eine Sache, die mir total widerspricht, weil ich bin schon immer gegen Familie und all diese Sachen gewesen . . . Es ist meine Stärke, daß ich es aushalte, den Dampfnudeldeckel geschlossen zu halten.⁵⁶⁸

Morrisette zeigt den Zusammenhang zwischen Textgeneratoren und Monologizität: zwar wurden Textgeneratoren schon in Hamlet angewendet, jedoch hat sich ihr Zweck umgekehrt: z.B. *mise en abyme*:

in the earlier period, duplication reinforced the psychological or referential meaning of the work by causing the characters of the fiction to become themselves aware of the same import that the author wished the reader to derive from the work, thus intensifying the centrifugal forces leading from work to reader, from fiction to life.⁵⁶⁹

In postmoderner Literatur ist genau das Gegenteil der Fall: jetzt führen die thematischen Duplikationen und anderen Generatoren

in centripetal fashion back into the work, away from the referential "outside," cutting the work off further from any lines or anchors that a reader may attempt to cast from the book to his real life or daily world. The work becomes self-contained, if not self-productive.⁵⁷⁰

Damit werden die generierten Werke dezidiert apolitisch:

Some critics have discerned in these generative practices only a continuation of the modern tendency to contest, attack, destroy ('abîmer,' as Ricardou wittily puts it) such traditional fictional concerns as thematic causality, linear chronology, justified narrative viewpoint, and the like, thus working at the aesthetic level for the revolutionary overthrow of bourgeois values. . . . Post-modern critics prefer to view the situation differently; for them, generative structures isolate and protect the work of art, and by referring always back into the text (verbal or visual, or both), enable the novel or film to exist independently, aside from ideology or sociological issues, and without serving even as an instrument of propaganda for any concept of avant-garde. . . . Out of post-modern fiction, behind a deceptive façade of rupture, chaos, and non-structure, authors of contemporary novels and films are inventing new systems of coherency whose ultimate and problematic recuperation into one or another ideology is, to these post-modern artists, almost a matter of indiffe-

⁵⁶⁸ Jürgensen (sic) (1981) 353 nach einem *Zeit*-Interview mit André Müller (*Zeit* 27 (29.6.1979) 33-34).

⁵⁶⁹ Morrisette (1975) 259.

⁵⁷⁰ Morrisette (1975) 260.

rence.⁵⁷¹

Die Auswahl eines Musikwerks als Textgenerator erlaubt noch eine Verstärkung dieser Tendenz: Musik – und gerade Instrumentalmusik – ist ästhetisch autonom und bietet die Möglichkeit " (to) produce large-scale instrumental forms generated from their own internal logic" anstatt sich auf eine außerhalb des Werkes liegende Fabula zu beziehen.⁵⁷²

Zum selben Ergebnis kommt Greiner in seinem Vergleich von Stifter und Bernhard:

Die Unmöglichkeit oder Aussichtslosigkeit, im gesellschaftlichen Leben handelnd und verändernd aktiv zu werden, führt in Österreich zu einer Literatur, die sich hermetisch gegen die als frustrierend empfundene Wirklichkeit abriegelt. Sie schafft sich einen utopischen, zeitlosen Raum, der nun aber nicht, wie es literarische Utopien sonst kennzeichnet, ein befriedigendes, glückbringendes Ersatzhandeln möglich macht, sondern in dem die "soziale Handlungshemmung" in eine literarische Handlungslosigkeit transponiert wird.⁵⁷³

Eigentlich auch zum selben Ergebnis kommt Groß in seinem "strukturphilosophischen Versuch über Thomas Bernhards *Gehen*". Er interpretiert Bernhards sechs Seiten lange Auslassung über den Zusammenhang zwischen gehen und denken:

Ziel dieser sprachlichen Radikalität und Konsequenz ist nicht, dem Leser den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Ziel ist vielmehr, für diesen Fall und diese Situation Boden zu konstruieren: ohne Allgemeinhorizont, wie er im Systemverhalten vorausgesetzt wird, ein Stück Wirklichkeit sprachlich aufzubauen und phänomenal zu umreißen.

"Strukturdichtung" genauso wie atonale Musik und abstrakte Malerei

bietet Wirklichkeit rein in sich, nicht über sich hinaus. Sie stellt keine Vorbedingungen. Was geleistet werden muß, um an ihr teilzuhaben, ist der Einstieg, sonst nichts. Und etwas von ihr mitzunehmen, nach dem Lesen, als geistigen Besitz, ist nicht möglich, da nach dem Ende tatsächlich Schluß ist.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Morrissette (1975) 262.

⁵⁷² Kafalenos/Jordan (1990) 534. Andererseits sei auf eine Bemerkung von Zollna (1994) 46 hingewiesen, wonach Musik und Rhythmus – abgesehen von Musik aus dem Walkman – gerade etwas soziales ist.

⁵⁷³ Greiner (1977) 349.

⁵⁷⁴ Groß (1974) 30 und 31

9.1.1 Verweigerung des Bezugs zum Leser

9.1.1.1 Monolog des Erzählers

Als innerer Monolog ist *Der Untergeher* "a discourse addressed to no one, a gratuitous verbal agitation without communicative aim".⁵⁷⁵ Außerdem sind im inneren Monolog die drei Funktionen von Erzähler (narrator), Fokus (focalizer) und fiktivem Autor in einer einzigen Person zusammengezogen sind.⁵⁷⁶ Daraus ergibt sich der Monolog einer einzigen Perspektive, die sowohl für die Auswahl des erzählten Materials, dessen Anordnung und kausale Verbindung als auch für die Interpretation von Ereignissen, Eigenschaften etc. verantwortlich ist. Burger schreibt:

Wenn Bernhard von einer "verdrüßerzeugenden Hochgebirgslandschaft" spricht, wählt er also bloß ein paar typische Merkmale aus, die er zum System erhebt, einem System freilich, das in seiner rigorosen Hermetik und Hermeneutik (existenzphilosophisch gesprochen) keine "Widerrede" zuläßt. Für den Leser bedeutet das: es gibt zwei Möglichkeiten. Entweder er bejaht die Bernhardsche Welt, oder aber, er verneint sie.⁵⁷⁷

Die Erzählsituation ließe theoretisch noch einen Dialog zu, wenn der Erzähler z.B. über Zeit seine Einschätzung von Ereignissen ändern würde. Dies ist jedoch im *Untergeher* selten der Fall, und wenn, konstruiert Bernhard eine 'seltsame Schleife', die die Kohärenz und Monologizität noch verstärkt, z. B. in der schon zitierten Passage:

Diesen Gedanken empfand ich augenblicklich durchaus nicht als den absurden, als der er mir jetzt erscheint, dachte ich.⁵⁷⁸

Ein während des Wartens im Gasthaus gedachter Gedanke, der damals nicht absurd erschien, wird "jetzt", was man nur als Referenz auf die Zeit des Niederschreibens des *Untergeher* deuten kann, als absurd gedeutet, doch das "dachte ich" danach führt wieder ins Gasthaus in Wankham zurück, wodurch sich der Monolog, anstatt sich zu einem Dialog zu öffnen, nur weiter verschließt.

⁵⁷⁵ Cohn (1978) 225; siehe oben 1.4.2.

⁵⁷⁶ Die Unterscheidung zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich hat Leo Spitzer in seinem Essay über Proust zuerst vorgeschlagen (*Stilstudien* II 1922) (vgl. Cohn (1978) 298 Fußnote 3).

⁵⁷⁷ Burger (1980) 78. Ebenfalls Hermetik bescheinigen Bernhard Greiner (1977) 349, Hannemann (1980) 127 Anm. 28 und König (1983) 178. Greiner vergleicht den *Nachsommer* und *Korrektur* und arbeitet Hermetik als das Stifter und Bernhard Gemeinsame "Österreichische" heraus. Hannemanns Kriterien für einen hermetischen Roman treffen auf den *Untergeher* zum größten Teil nicht zu. Vgl. Miller (1991) 136 und van Ingen (1982) 38-39.

⁵⁷⁸ *Untergeher* 82.

Als Figur in der Erzählung verweigert der Erzähler einen Dialog mit potentiellen fiktiven Lesern seiner schriftstellerischen Bemühungen. Er berichtet von verschiedenen Schriften, einschließlich der jüngsten über Glenn Gould, die aber weder veröffentlicht noch von jemand anderem als ihm selbst gelesen worden sind. Er selbst als der einzige Leser seines Buches entscheidet über die Vernichtung oder Nichtvernichtung, Veröffentlichung oder Nichtveröffentlichung der Schriften (dasselbe gilt für Wertheimers Zettel).⁵⁷⁹ Das setzt eine Aufspaltung seiner Person in Schriftsteller, Verleger/Lektor und Rezipient voraus. Diese Figur findet in der Kommunikation mit sich selbst Genüge. Was die Musikthematik betrifft, erscheint genau dieselbe Verdoppelung des Künstlers in Goulds Aufnahmetechnik (auch wenn sie im *Untergeher* nicht expliziert wird): Gould überläßt nicht eine einmalige öffentliche Interpretation der Kritik des Publikums, sondern wählt für seine Aufnahme aus den von ihm selbst gespielten und gehörten Takes die Takte aus, die er als gültige anerkennt.⁵⁸⁰

9.1.1.2 Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks

Durch den Verzicht auf einen Dialog trägt Bernhard der technischen Reproduzierbarkeit von Literatur Rechnung. Die Vorstellung von einem Dialog zwischen Autor und Leser ist bei den heutigen Auflagen und dem Verbreitungsgebiet der deutschsprachigen Literatur absurd. Lesungen von Autoren sind nostalgisches Schwelgen in der Erinnerung an Zeiten direkten Zusammenhangs der Produktion und Inspiration mit der Aufführung, wie er auch in der Musik nur bis zur Zeit Beethovens (Czernys) wirklich bestand, solange noch im Konzertsaal improvisiert wurde.⁵⁸¹

Die Parallele von Goulds Negierung öffentlicher Konzerte und Bernhards Verweigerung von Lesungen ist evident.⁵⁸² Die Suche nach einer zeitgemäßen Form künstlerischen Ausdrucks wird durch Sentimentalität nicht gefördert. Dagegen scheinen mir

⁵⁷⁹ *Untergeher* 81, 89, 106-109 und 123.

⁵⁸⁰ Auch Bernhards Komposita unterstützen den Befund der Monologizität, wie Betten in ihrer Untersuchung von *Holzfällen* und dem *Untergeher* feststellt: "Vergleicht man diese Einsichten mit linguistischer Literatur über kontextabhängige Komposita, so läßt sich am ehesten formulieren, was die Komposita bei Bernhard nicht oder jedenfalls nicht vordringlich leisten: Im Gegensatz etwa zu Zeitungstexten u.ä. spielt die Kataphorik kaum eine Rolle. Selten wird Aufmerksamkeit durch ein zunächst undurchsichtiges oder mehrdeutiges Wort zu erregen gesucht: Bernhards Erzähler setzen ja nie einen Bezug zu eventuellen Rezipienten." (Betten (1987) 87).

⁵⁸¹ Einmal abgesehen von der finanziellen Unterstützung, auf die zu verzichten sich unbekanntere Autoren und Musiker selten leisten können. Vgl. Wehmeyer (1983) 163-164.

⁵⁸² Die Analogie zwischen Bernhard und Glenn Gould (sowohl dem historischen als auch dem im *Untergeher* ließe sich weiter verfolgen, es sei nur an das zurückgezogene Leben beider als Junggesellen und die Selbststilisierung in fiktiven Aussagen auch zur Autobiographie, Kunst, Politik usw. und die daraus resultierende Berühmtheit beider als skandalträchtiger Exzentriker erwähnt.

das Monologisieren Bernhards wie der gezielte Einsatz der Aufnahmetechnik durch Gould angemessene Reaktionen auf die modernen Vermittlungsformen zu sein: statt einen Dialog zu konstruieren, der nicht zustande kommen wird, geben Bernhard und Gould Monologe, die kraftvoll genug sind, den Leser/Hörer zu vereinnahmen.

Im *Untergeher* werden die beiden Extreme im Umgang mit dieser Situation verkörpert von Wertheimer und Gould: Wertheimer ist ständig in Versuchen begriffen, sich dem Volk, dem er nicht angehört, zu nähern oder gar zu assimilieren, sei es, indem er sich verständlich zu machen versucht, sei es durch körperlichen Kontakt: durch Spaziergänge in die Arbeiterbezirke, Kleider, Gasthausbesuche und sexuelle Beziehungen mit der Wirtin, oder sei es durch die Kunst: bei Konzerten versucht er zu brillieren, sich dem Publikum angenehm zu machen, wodurch er die Kunst zerstört. Dagegen verbietet er seiner Schwester, sich eine Schallplatte aufzulegen.⁵⁸³ Gould dagegen nimmt auf andere Menschen überhaupt keine Rücksicht und hält körperlich äußerste Distanz: er wohnt allein in einem bewachten Studio im Wald, hat einen zeitlich umgekehrten Lebensrhythmus, spricht reinste Hochsprache und korrespondiert nicht einmal mit seinen "Lebensfreunden" anders als indem er ihnen regelmäßig seine Schallplatten zuschickt. Was die Kunst betrifft, versucht er die Vermittlung zwischen Produzent und Rezipient zu mechanisieren, eine Stufe dazwischenzuschalten, indem er keine Konzerte mehr gibt, sondern nur noch Platteneinspielungen macht.⁵⁸⁴

Gould steht im *Untergeher* für die räumliche und zeitliche Entgrenzung des Genies:

Unser amerikanisch-kanadisches Genie;
Glenn hatte schon vor achtundzwanzig Jahren die Goldbergvariationen so
gespielt wie auf diesen Platten.⁵⁸⁵

Die gültige Interpretation ist omnipräsent; es gibt keine Notwendigkeit für den minder

⁵⁸³ *Untergeher* 99; 49, 58, 168 und 176; 135.

⁵⁸⁴ *Untergeher* 111 und 114-115; 26, 34 und 49-50; Entsprechungen zu Angewohnheiten des historischen Gould sind evident. Goulds Rückzug von der Konzerttätigkeit wird im *Untergeher* 35 als Konsequenz seiner Abscheu vor dem Publikum dargestellt. Ironischerweise war es aber gerade Gould, solange er noch Konzerte gab, gelungen, einen wirklichen Kontakt auch zu einfachen Leuten im Publikum herzustellen: Wertheimer und der Erzähler hören Goulds Konzert bei den Salzburger Festspielen vom Schnürboden aus "zusammen mit einer Reihe von Bühnenarbeitern, die sonst niemals ein Klavierkonzert gehört hatten, von Glenns Spiel aber begeistert gewesen sind." (*Untergeher* 224). Wenn Gould sich aus der einen Position seiner Mittlerstellung zwischen Komponist und Publikum zurückziehen versucht, so versucht er sich der anderen zu nähern: indem er "Glenn Steinway" (*Untergeher* 118) wird, instrumentalisiert er sich selbst als Vermittler zwischen Komponist und Rezipient und schafft dem "reproduzierenden Künstler" durch seinen Begriff des "Interpretierens" (60) einen neuen Spielraum für Spontaneität.

⁵⁸⁵ *Untergeher* 46 und 89; für die geographische Ungebundenheit des Genies spricht auch Goulds perfektes Deutsch.

Genialen, nur außergewöhnlich Talentierten, an die Öffentlichkeit zu treten oder sich überhaupt künstlerisch zu betätigen.⁵⁸⁶ Gould verkörpert außerdem die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ohne Abstriche:

Glenns Goldbergvariationen hatte ich mir übrigens vor meiner Abreise nach Chur in meiner Wiener Wohnung angehört, immer wieder von vorne. War währenddessen immer wieder von meinem Fauteuil aufgestanden und in meinem Arbeitszimmer auf- und abgegangen in der Vorstellung, Glenn spielte die Goldbergvariationen tatsächlich in meiner Wohnung, ich versuchte während meines Hinundhergehens herauszufinden, worin der Unterschied besteht zwischen der Interpretation auf diesen Platten, und der Interpretation achtundzwanzig Jahre vorher unter den Ohren von Horowitz und uns, also Wertheimer und mir, im Mozarteum. Ich stellte keinen Unterschied fest.⁵⁸⁷

Allein diese Tatsache der technischen Reproduzierbarkeit verneint einen direkten Kontakt zwischen Interpret und Zuhörer: die Anwesenheit von Horowitz, Wertheimer und dem Ich-Erzähler verursachen keinen Unterschied zwischen der Live-Interpretation und der auf Platte. Glenn Gould anerkennt im *Untergeher* die moderne Situation der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und arbeitet von ihr ausgehend, während Wertheimer sie zu kompensieren versucht. Im Zeitalter der digitalen Aufnahme- und Wiedergabetechnik noch Konzerte zu geben, ist reine Sentimentalität. Ihr entgeht Gould ganz, da es ihm gelingt, in der Einsamkeit gültige Kunst zu produzieren; Wertheimer fällt in die Sentimentalität zurück, wenn er sich Hörer für sein Klavierspiel kauft, das inzwischen nicht mehr nur nicht genial, sondern unerträglich geworden ist. Der Rückzug vom Publikum ist der Prüfstein für den Interpreten:

Was sich Glenn leisten konnte, nämlich von einem Augenblick auf den andern

⁵⁸⁶ *Untergeher* 14-15; vgl. *Der Schein trägt* III 430: Karl zu der von Robert gespielten Mozartsonate: "Genug . . . / ich kann diese Musik nicht mehr hören . . . / eine Perversität / wo wir so großartige / Interpreten haben / Schallplatten zur Genüge / mit großartigen Interpreten." Der nichtgeniale Künstler muß seine Selbstdefinition aus einem anderen Bereich ziehen, was Wertheimer nicht gelingt: "Wertheimer war nicht imstande, sich selbst als ein Einmaliges zu sehen, wie es sich jeder leisten kann und muß, will er nicht verzweifeln, gleich was für ein Mensch, er ist ein einmaliger, sage ich selbst mir immer wieder und bin gerettet. Wertheimer hatte diesen Rettungsanker, nämlich sich selbst als Einmaligkeit zu betrachten, niemals in Betracht ziehen können, dazu fehlten ihm alle Voraussetzungen. Jeder Mensch ist ein einmaliger Mensch und tatsächlich, für sich gesehen, das größte Kunstwerk aller Zeiten, so habe ich immer gedacht und denken dürfen, dachte ich. Wertheimer hatte diese Möglichkeit nicht, so wollte er immer nur Glenn Gould sein oder eben Gustav Mahler oder Mozart und Genossen, dachte ich. Das stürzte ihn schon sehr früh und immer wieder ins Unglück. Wir müssen kein Genie sein, um einmalig zu sein und das auch erkennen zu können, dachte ich." (*Untergeher* 133-134).

⁵⁸⁷ *Untergeher* 88-89. Zur technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks vgl. Benjamin (1977) 136-169.

den Entschluß wahrzumachen, nicht mehr aufzutreten und doch sich noch weiter zu perfektionieren bis an die äußerste Grenze seiner und im Grunde aller klavierinstrumentalen Möglichkeiten und durch Isolation erst recht zu dem Außerordentlichsten aller Außerordentlichen und schließlich noch dazu der Weltberühmteste zu werden, war Wertheimer naturgemäß nicht möglich.⁵⁸⁸

9.1.1.3 Rationale Disposition des Kunstwerks

Ein weiterer Aspekt der Verweigerung des Bezugs zum Leser im *Untergeher* analog zu Bachs *Goldberg-Variationen* ist die Tatsache, daß in beiden Werken ästhetische Wahrnehmbarkeit zumindest in Frage gestellt ist, wenn nicht durch Notwendigkeit zu einer analytischen Rezeption ersetzt.

Auf die Bedeutung rationaler Strukturprinzipien in den *Goldberg-Variationen* habe ich schon hingewiesen. Dasselbe gilt auch für andere Werke Bachs wie die *Kunst der Fuge* und das *Wohltemperierte Klavier*.⁵⁸⁹ In diesem Zusammenhang stehen die von Bach häufig verwendeten Symbole und die *musica poetica*. Beispiele für Symbole bei Bach sind das 14-tönige Thema der *Kunst der Fuge* und das *b a c' h* -Thema in der Schlußfuge der *Kunst der Fuge*. Aus beiden Themen kann der Hinweis auf "Bach" nicht ästhetisch wahrgenommen werden, er muß analytisch entschlüsselt werden. Die Musikwissenschaft bescheinigt Bachs späten Werken, insbesondere den *Goldberg-Variationen* und der *Kunst der Fuge*, außerdem "Überlänge"; den "komponierten Zyklen" wird nicht von vornherein zuerkannt, daß sie auch "Aufführungszyklen" sind, zumal die Zusammenhänge im Konzert ohnehin nicht wahrgenommen werden können.⁵⁹⁰ Anders formuliert, geht es darum, ob die Elaborate Bachs dem Publikum ‚zugemutet‘ werden können.⁵⁹¹

Die Parallele zu Bernhard drängt sich regelrecht auf, wenn schon ein Bernhard-Bewunderer und Germanist wie Hermann Burger schreibt:

Als ich, ohne den Roman *Verstörung* je durchgestanden zu haben, das erste Buch von Thomas Bernhard nach dreimaligem Anlauf tatsächlich auch zuende las ("*Das Kalkwerk*")⁵⁹²;

und Ingeborg Bachmann, die schon 1969 in Bernhard eine potentielle Sternstunde

⁵⁸⁸ *Untergeher* 153.

⁵⁸⁹ Vgl. Dammann (1986) 70 und Eggebrecht (1984) 70, 77 und 39-95.

⁵⁹⁰ Eggebrecht (1984) 122-126.

⁵⁹¹ Vergleiche in diesem Zusammenhang Hoffmanns *Kreisleriana*.

⁵⁹² Burger (1980) 77.

der deutschen Literatur sah:

und von den letzten dieser Bücher, "Prosa", "Watten", und schon "Verstörung", mit ihrem ungeheuren Monolog des Fürsten Saurau, und Seiten, die so peinigend zu lesen sind, daß ich nicht beschwören möchte, alle gelesen zu haben, auch nicht imstande bin, alle zu lesen (---).⁵⁹³

Nach Barthes ist Irreversibilität Voraussetzung der Lesbarkeit einer Erzählung. Die Variationsform unterläuft die Irreversibilität systematisch, zumindest auf der Ebene der erzählten Ereignisse.⁵⁹⁴ Bernhards Werk ist irreversibel nur auf der Ebene der Form. Natürlich können Form und Struktur nur zu einem gewissen Grad im Vordergrund stehen: in der Musik konkurriert sie mit dem "klingenden Ausdruck"⁵⁹⁵, in der Literatur mit der Spannung und Verständlichkeit der Geschichte.

9.1.2 Verweigerung des Realitätsbezugs

9.1.2.1 Die unglaubliche Sprache

Die narratologisch gesehen 'dreieinige' Erzählerfigur macht sich selbst systematisch unglaubwürdig und unterminiert dadurch den Bezug der Erzählung zur dargestellten Welt. In Abschnitt 1.4.4 habe ich einige der hauptsächlich die Zeitachse betreffenden Widersprüche aufgezählt. Auch die Variationsverfahren der Suaden, Rollenprosa, apodiktischen Urteile etc. (siehe oben 7.1.1) können in diesem Kontext gesehen werden. Denselben Effekt, die Verlässlichkeit der Abbildung des zu Bezeichnenden durch die gewählten Zeichen zu unterminieren, haben die Formen des Epimenides-Paradoxes, die auf fast jeder Ebene greifbar werden. Bernhards Markenzeichen-Floskeln

sogenannt, wie gesagt wird, sozusagen, muß ich sagen, wie ich heute sagen muß

machen auf die Beliebigkeit der Zuordnung von Zeichen und Bezeichnetem aufmerk-

⁵⁹³ Bachmann (1982) IV 361; Kursivdruck im Original.

Reich-Ranicki (1990) 41 schreibt über *An der Baumgrenze*: "Aber es läßt sich nicht verschweigen, daß er häufig, wo er erschüttern will, nur noch ermüdet." Ehrig (1979) 62 spricht von einer "Verdoppelung der Monotonie in der Form", Hannemann (1980) 133 von einer Anpassung der Darstellungsmittel an das Thema der Langeweile, die er als "psychologischen Realismus" bezeichnet; dessen Wirkung ist in Frage gestellt, da die langweiligen Texte esoterisch und leserfeindlich sein müssen. Ganz anders Sorg (1988) 16, der Bernhards neuere Prosa als "leicht konsumierbar" von der der 60er Jahre absetzt.

⁵⁹⁴ Barthes (1985) 216.

⁵⁹⁵ Traub (1983) 7-13.

sam. Wenn Aussagen mit

das ist die Wahrheit, tatsächlich, um es genau zu sagen, sicher, im Grunde bekräftigt werden, kann man den Gegensatz zu anderem nicht so bekräftigten mitdenken. Oft ist dem Erzähler die Bedeutung der von ihm verwendeten Wörter unklar:

Aber wenn ich jetzt sagen müßte, was ein Virtuosenkopf ist, könnte ich es genausowenig sagen, wie wenn ich sagen soll(t)e, was ein Verstandeskopf. Dem Philosophischen werde ich mich von jetzt an widmen, dachte ich, wie ich zum Lehrer ging, wenn ich naturgemäß auch nicht die geringste Ahnung haben konnte, was dieses Philosophische sei.⁵⁹⁶

Mit der Freiheit, beliebig zu steigern, führt das Sprechen sich selbst ad absurdum:

die allerweltberühmtesten.⁵⁹⁷

Das dem Leser eingehämmerte "dachte ich" deutet an, daß Ziel der Darstellung nicht ein Ereignis, sondern die Rekonstruktion von in einer bestimmten Situation Gedachtem (oder Gesagtem) ist. Durch die indirekte Rede und das zwischen sich und den Leser geschobene "denken" entzieht sich der Erzähler der Verantwortung für den Inhalt des Erzählten. Auch das Nachdenken über die eigenen Gedanken stärkt das Vertrauen des Lesers in den Erzähler nicht:

Diesen Gedanken empfand ich augenblicklich durchaus nicht als den absurden, als der er mir jetzt erscheint, dachte ich⁵⁹⁸,

ebensowenig die Selbstbezeichnung, sentimental, pathetisch, hilflos, geschraubt zu sein:

für einen Augenblick ertappte ich mich in dem sentimental Gedanken;
pathetisch gesagt;
die Hilflosigkeit mit der ich das sagte, war mir bewußt;
so geschraubt habe ich noch nie vorher etwas gesagt⁵⁹⁹

oder gar zu lügen oder zu übertreiben:

Eine Lüge folgte auf die andere.

⁵⁹⁶ *Untergeher* 83 und 14.

⁵⁹⁷ *Untergeher* 17; vor allem die Zahlen sind ihrer gewöhnlichen Bedeutung beraubt. Fischer (1985) 97 kommentiert: "Der Superlativ geht hervor aus der Reflexion auf das Mißlingen des unmittelbaren Aussprechens".

⁵⁹⁸ *Untergeher* 82.

⁵⁹⁹ *Untergeher* 184, 122 und 169. Vgl. Kittler/Turk (1977) 24: Die Literatur grenzt hier selbst den Raum ein, den sie ihrem Sprechen zugesteht, und überschreitet gleichzeitig die selbstgesetzten Grenzen.

Wie immer, so übertrieb ich auch jetzt, und es war mir vor mir selbst peinlich, Wertheimer aufeinmal als den Quälgeist und Zerstörer seiner Schwester bezeichnet zu haben, so, dachte ich, gehe ich immer gegen andere vor, ungerecht, ja verbrecherisch.⁶⁰⁰

Auch wenn der Erzähler eine seiner All-Aussagen zu begründen versucht, weckt er mit der Einsicht in seine Logik Mißtrauen dem Rest seiner Äußerungen gegenüber:

Und wer weiß, dachte ich, ob mich überhaupt jemand in das Jagdhaus hineinläßt, denn zweifellos sind längst die neuen Besitzer da und empfangen niemanden, am wenigsten mich, der ich ihnen immer verhaßt gewesen war, wie ich weiß, denn Wertheimer hatte mir ja seine Verwandten immer so geschildert, daß ich annehmen mußte, sie haßten mich genauso wie ihn selbst.⁶⁰¹

Wie oben gezeigt (9.1), wird die Möglichkeit, wahrheitsgemäß zu schreiben, grundsätzlich negiert:

Aber es ist alles Unsinn, was wir reden, sagte er, dachte ich, gleich, was wir sagen, es ist Unsinn und unser ganzes Leben ist eine einzige Unsinnigkeit. Das habe ich früh begriffen, kaum habe ich zu denken angefangen, habe ich das begriffen, wir reden nur Unsinn, alles, was wir sagen, ist Unsinn, aber auch alles was uns gesagt wird, ist Unsinn, wie alles, was überhaupt gesagt wird, es ist in dieser Welt nur Unsinn gesagt worden bis jetzt und, sagte er, tatsächlich und naturgemäß, nur Unsinn geschrieben worden, was wir an Geschriebenem besitzen, ist nur Unsinn, weil es nur Unsinn sein kann, wie die Geschichte beweist, sagte er, dachte ich.⁶⁰²

⁶⁰⁰ *Untergeher* 61 und 215.

⁶⁰¹ *Untergeher* 52-53.

⁶⁰² *Untergeher* 99; es gibt eine Fülle von Passagen in Bernhards Werk, die Ähnliches aussagen: "Subjektivität, die ich selbst immer gehaßt habe, vor welcher ich aber niemals sicher gewesen bin. . . . Wir schildern und beurteilen Menschen immer nur falsch." (*Untergeher* 213; vgl. *Untergeher* 190 und *Am Ziel* III 340) und „Aber die Leute haben nicht verstanden, was ich meinte, wie immer, wenn ich etwas sage, verstehen sie nicht, denn was ich sage, heißt ja nicht, daß ich das, was ich gesagt habe, gesagt habe, sagte er, dachte ich. Ich sage etwas, sagte er, dachte ich, und ich sage etwas ganz anderes, so habe ich mein ganzes Leben in Mißverständnissen zubringen müssen, in nichts als in Mißverständnissen, sagte er, dachte ich. Wir werden, um es genau zu sagen, doch nur in Mißverständnisse hineingeboren und kommen, solange wir existieren, aus diesen Mißverständnissen nicht mehr heraus, wir können uns anstrengen wie wir wollen, es nützt nichts. Diese Beobachtung macht aber jeder, sagte er, dachte ich, denn jeder sagt ununterbrochen etwas und wird mißverstanden, in diesem einzigen Punkt verstehen sich dann doch alle, sagte er, dachte ich. Ein Mißverständnis setzt uns in die Welt der Mißverständnisse, die wir als nur aus lauter Mißverständnissen zusammengesetzt zu ertragen haben und mit einem einzigen großen Mißverständnis wieder verlassen, denn der Tod ist das größte Mißverständnis, so er, dachte ich." (*Untergeher* 99-100); "Es ist mir naturgemäß nur ein bruchstückhafter Bericht gelungen" (*Untergeher* 172); ebenso *Verstörung* 26-27; *Beton* 63; *Am Ziel* III 317; *Der Keller* 32-34; *Die*

9.1.2.2 "Interpretieren"

Bei Gould ist das ein-für-allemal Perfekte, das das moderne Publikum verlangt, nur eine Art "Abfallprodukt" der ihn selbst befriedigenden Musik; des selbstvergessenen Spielens, das er "Interpretieren" nennt.⁶⁰³ Mit diesem "Interpretieren" verwirklicht Gould, was Adorno als wesentlich für die Musik gegenüber der Sprache herausstellt:

Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen. . . . Darum gehört die Idee der Interpretation zur Musik selber und ist ihr nicht akzidentiell. Musik richtig spielen aber ist zuvörderst, ihre Sprache richtig sprechen. Diese erheischt Nachahmung ihrer selbst, nicht Dechiffrierung. Nur in der mimetischen Praxis . . . erschließt sich die Musik; niemals einer Betrachtung, die sie unabhängig von ihrem Vollzug deutet. Wollte man in den meinenden Sprachen einen Akt dem musikalischen vergleichen, es wäre eher das Abschreiben eines Textes als dessen signifikative Auffassung.⁶⁰⁴

Kälte 89: "Die Sprache ist unbrauchbar, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen, Mitteilung zu machen, sie läßt dem Schreibenden nur die Annäherung, immer nur die verzweifelte und dadurch wieder zweifelhafte Annäherung an den Gegenstand, die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wider, das erschreckend Verzerrte, so sehr sich der Schreibende auch bemüht, die Wörter drücken alles zu Boden und verrücken alles und machen die totale Wahrheit auf dem Papier zur Lüge." *Das Kalkwerk* 115: "Die Wörter ruinieren, was man denkt, das Papier macht lächerlich, was man denkt." Ebenso: "Denn immer glauben wir, wir sind authentisch, und sind es in Wirklichkeit nicht" (*Untergeher* 108); auch *Die Kälte* 69: "Die Wahrheit ist immer ein Irrtum" und *Gehen* 27.

Bernhard gibt seiner Überzeugung von der Unmöglichkeit, wahrheitsgemäß zu sprechen oder zu schreiben, nicht nur in seinen fiktiven Texten, sondern auch in Interviews und Selbstaussagen (die Autobiographien habe ich hier unter fiktiven Texten zitiert) Ausdruck; sie ist mit der menschlichen Existenz unlöslich verbunden: *Erste Lese-Erlebnisse* 96: "Alle Bücher, die ich von da an bis heute gelesen und studiert habe, sind, so oder so, wie diese zwei Bücher: die Unmöglichkeit, die Wahrheit zu sagen und (oder) die Unfähigkeit, die menschliche Existenz zu überwinden." *Monologe auf Mallorca* 7: "Auch ein Vorurteil. Sehen Sie, so ist das. Es ist alles übertrieben, aber ohne Übertreibung kann man gar nichts sagen, weil — ... Auch wenn man nur sagt: 'Ich will nicht übertreiben', ist es schon eine Übertreibung."; vgl. dazu *Auslöschung* 610-611 mit der Steigerung zu "Übertreibungsfanatismus" und "Übertreibungskunst". *Monologe auf Mallorca* 8: "Na, es gibt ja nur Vorurteile, nicht. Meine Urteile können nur Vorurteile sein." Hofmann (1988) 21: "Was soll man schreiben? Vor allem, weil es ja sowieso nicht stimmt, was man über wen schreibt." *Der Georg-Büchner-Preis* (1987) 252: "Was wir veröffentlichen, ist nicht identisch mit dem, was ist. Die Erschütterung ist eine andere, wir sind anders, das Unerträgliche anders, es ist nicht die Krankheit, es ist nicht der Tod, es sind ganz andere Verhältnisse, es sind ganz andere Zustände."

⁶⁰³ *Untergeher* 60.

Als ein gewisses Paradox sehe ich die Tatsache, daß auch der Künstler, der die technische Reproduktion in seine Arbeit einbezieht, bei Bernhard auf ein einziges oder ganz wenige Kunstwerke beschränkt ist: Gould spielt außer den *Goldberg Variationen*, der *Kunst der Fuge* und dem *Wohltemperierten Klavier* kaum etwas, obwohl die Beschränkung auf ein jederzeit abrufbares kleines Repertoire ein Vorwurf gerade an Konzertpianisten ist.

⁶⁰⁴ Adorno (1984) 139-140. Ebenso Faltin (1985) 19, 61, 76, 188; Faltin 190: "Musik erfüllt die ästhetische Funktion, indem man sie vollzieht." — So ist es auch, abgesehen vom rein

Bernhards Figuren interpretieren Sprache und Literatur musikalisch in Adornos Sinn, wenn sie immer wieder dieselben Bücher lesen, eigene Schriften immer wieder vernichten (korrigieren, auslöschen) und neu schreiben, und wenn sie immer wieder über dieselben Themen sprechen. Dasselbe kann von Bernhard selbst gesagt werden, dessen Werk sich auf wenigen konstanten Themen aufbaut, und in dessen einzelnen Werken Gedanken und Motive immer wieder wiederholt und variiert werden.

Auch die Vorliebe für Bach und die *Goldberg-Variationen* und *Die Kunst der Fuge* ist ein Aspekt der Monologizität Goulds und Bernhards. Die Fuge exemplifiziert eine Entwicklung in der Musikgeschichte, die darauf hinauslief, musikalische Werke aus allen Zusammenhängen, denen sie bisher ihre Existenz verdankten, zu emanzipieren (Tanz, Liturgie etc.), und eine Form zu generieren

that utilizes only the shaping possibilities inherent in its own medium in order to effect an intrinsically absorbing whole — a musical form, that is to say that rests in itself as complete, coherent, and necessary.⁶⁰⁵

Jooß bringt die künstlich generierte Form von Bernhards Werken in Zusammenhang mit der Auflösung des Realitätsbezugs:

Was immer Thomas Bernhard bisher an Prosa veröffentlicht hat, steht im Dienste des einzigen großen Romans, den er schreibt. Das Werk des österreichischen Dichters zeigt eine formale und thematische Geschlossenheit, wie sie mit dieser radikalen Konsequenz kaum denkbar schien. . . . Durch die perfektionierte Manier wird die Sterilisation der fiktionalen Inhalte begünstigt, das Sprachrepertoire der Bernhardschen Personen erhält zunehmend synthetischen Charakter.⁶⁰⁶

Die formale Perfektion der Werke Bernhards verursacht eine Integrität, die die Außenwelt aus dem in sich völlig kohärenten Werk ausschließt:

We may think of *integrity* as, in one sense, the property of a system of which the parts are more obviously related to each other than to anything outside that system. It is evidently by virtue of its structure that a work of art has integrity in this sense. A passage of music frames itself, so to speak, by being more highly organized than anything else in the environment of sound or silence.⁶⁰⁷

Technischen, verständlich, daß Wertheimer die Fähigkeit für die Musik verliert, wenn er jahrelang nicht spielt.

⁶⁰⁵ Carpenter (1971) 2.

⁶⁰⁶ Jooß (1976) 11.

⁶⁰⁷ Smith (1968) 23-24.

9.1.2.3 Ausschluß des Autors aus dem monologischen Text

Wenn Texte sich von der Außenwelt abschließen und immer stärkeres Eigenleben gewinnen, wird am Ende auch der Autor selbst ausgeschlossen. Bei Stifter, in dessen Werk Realitätsbezug immer stärker zurückgedrängt wird, läßt sich eine Strategie, seine Texte doch wieder an sich zu binden, an den vier Fassungen der *Mappe meines Urgroßvaters* exemplarisch belegen: er identifiziert die Genealogie Augustinus' immer genauer mit seiner eigenen. Ebenso kann man im *Untergeher* eine Integration von Bernhards eigener Biographie beobachten, z.B. was den Ausbildungsweg des Erzählers anbelangt. Die Tatsache der Hermetik der literarischen Welt ist also kein Widerspruch dazu, daß "die Erfahrung des Autors in jedem Wort" zum Tragen kommt.⁶⁰⁸ Eine Sammlung von autobiographischen Motiven in Bernhards Werk bietet Röntgen.⁶⁰⁹ Es läßt sich auch bei Bernhard eine gewisse Steigerung der autobiographischen Bezüge beobachten bis hin zu *Heldenplatz*, wo Bernhard den Namen seiner Mutter "Herta" verwendet. Charakteristisch ist auch, daß stilistisch gesehen der Unterschied zwischen den autobiographischen und den im strengen Sinn fiktiven Werken Bernhards minimal ist.⁶¹⁰

9.2 Ordnungsstrukturen

Die Strukturierung und Sprache des *Untergeher* in musikalischen Formen bedeutet eine Überlagerung der (sich natürlich gebenden) realistischen Repräsentation durch (offensichtlich künstliche) ästhetische Ordnungsstrukturen. Das erzählte Geschehen tritt hinter seiner erzählerischen Vermittlung zurück.⁶¹¹ Roßbacher schreibt:

⁶⁰⁸ Schweickert (1974) 3.

⁶⁰⁹ Röntgen (1980) 24-31.; Hinweise auch bei Anderson (1987) 91, Marquardt (1990) 56 und Mittermayer (1995) 124.

⁶¹⁰ Sorg (1988) 13. Eine Affinität zwischen Bernhard und seinen Figuren läßt sich auch andersherum argumentieren, bis zu dem Punkt wo Bernhard seine Figuren "nachahmt": Bottlang (1993) 197 berichtet von einer deutschen Fernsehsendung mit Bildern von Bernhards Hof nach seinem Tod: „J'ai vu dans ce même reportage à la télévision allemande quelque chose de très curieux. Le personnage central du Naufragé, Wertheimer, s'est suicidé et on trouve sur son tourne-disque les Variations Goldberg par Glenn Gould. Et dans ce reportage il y avait des images de la maison de Thomas Bernhard après sa mort, et près de son tourne-disque, il y avait un disque de Glenn Gould.“

⁶¹¹ Finfern (1985) 72 und Fetz (1987) 107.

Da die Kategorisierung als "Manierismus" meist nicht weit ist, wenn Kunst sich in besonderem Maße auf Form verläßt, und auch das Thema der Hermetik damit zusammenhängt, möchte ich hier kurz darauf eingehen.

Hannemann und Esslin verwenden — beide 1980 — im Titel ihrer Arbeiten über Bernhard den Begriff "Manier" bzw. "Manierismus". Esslin (1980) definiert als Zeichen des Manierismus

Im Musikalischen enthält Bernhards Werk eine ästhetische Einheit stiftende Qualität, die dem Zerfall und der Auflösung im Inhaltlichen, der Zerlegung des Lebens in die nicht mehr sinngebundenen Teile, entgegensteht.⁶¹²

Die meisten formalen und narrativen Ordnungsstrukturen wurden in den letzten Kapiteln behandelt, es seien hier noch einige nicht als musikalisch klassifizierbare angefügt. Das Hauptaugenmerk sei hier aber auf inhaltliche Aspekte gerichtet.

9.2.1 Formale Ordnungsstrukturen

Wie in den vorigen Kapiteln gezeigt, mißachtet Bernhard grammatische Regeln, Normen für Satzlänge und -komplexität, für die Gliederung von Texten, er gesteht sich Austriazismen, Ellipsen und Aposiopesen zu und kreiert sein eigenes Vokabular aus Zusammensetzungen und Superlativen. Dies wurde als Ausdruck der Monologizität seines Werkes gedeutet. Andererseits veranschaulichen diese sprachlichen Mittel aber auch Bernhards Methode der Unterminierung allgemein anerkannter und sich den Anschein von Natürlichkeit und Unumstößlichkeit gebender sprachlicher Ordnungsprinzipien. Roßbacher weist darauf hin, daß Bernhards Stilistika zu einem großen Teil alltagsprachliche Redeformen "in der Verkünstelung" sind.⁶¹³ Während

das Primat des "wie" über das "was" (111); das ist österreichische Tradition: die österreichischen Autoren fliehen in die Autonomie der Sprache und die Autonomie des Erzählvorgangs (114) "vor der vormärzlichen Wirklichkeit, die notgedrungen antispielerische Gegenwirklichkeit erzeugt, die ihrerseits der Flucht der Romantiker aus der Spitzweg-Wirklichkeit ihrer Zeit analog sein muß." (127). Burgers Äußerung zu Gert Jonke macht die Generation des Kunstwerks aus dem Material zu einem Zeichen des Manierismus: "Seit je hat es zu den Hauptmerkmalen manieristischer Dichtung gehört, daß sie aus dem Geist der Sprache entsteht, Inhalte weniger in das Wortmaterial hineinträgt als vielmehr in der spielerischen Definition aus ihm herausholt." (Burger (1983) 81). Ähnlich Hauser in seiner Monographie zum Manierismus (1973) 286: "In Wirklichkeit handelt es sich aber dabei doch um etwas anderes als einen bloßen Verzicht auf die Realität oder einen Ersatz für sie. Die Worte besitzen eine magische Kraft; dieses Gefühl beherrscht das Verhältnis der Manieristen zur Sprache."

Obwohl sich die aufgeführten Merkmale an Bernhards sowohl wie Jonkes und zu einem gewissen Grad auch Burgers Werk bestätigen lassen, scheint mir — nachdem der entwertende Ton ausgeschlossen ist — die Kategorisierung als "manieriert" zur literaturwissenschaftlichen Untersuchung eines Werkes nicht viel beizutragen.

⁶¹² Roßbacher (1983,1) 382; dagegen Fetz (1987) 107.

Ich sehe hierin eine enge Affinität Bernhards zu Stifter. Ebenso wie bei Stifter, wird in der Sekundärliteratur zu Bernhard immer wieder behauptet, der Autor benütze die Literatur, um eine als chaotisch, überwältigend und beängstigend erfahrene Welt ,in Ordnung zu bringen'. Obwohl Aussagen dieser Art eher Psychologen zustehen als Literaturwissenschaftlern, ist das Vorgehen im Fall Bernhards kaum zu leugnen. Allerdings sollte das Augenmerk eher auf die Diskrepanz zwischen der Unterminierung von Ordnungsstrukturen auf der narrativen Ebene (s.o. 1.4) und dem Überfluß an Ordnungsstrukturen auf der formalen Ebene gerichtet werden. Zu Bernhard und Stifter vgl. Roßbacher (1983,2).

⁶¹³ Roßbacher (1983,1) 378.

Bernhard die allgemein akzeptierte sprachliche Ordnung in Frage stellt, ist seine Sprache aber streng konstruiert: die Wiederholungsstrukturen und Variationsverfahren auf den verschiedenen Ebenen, die Markenzeichenwörter und Neologismen konstituieren eine neue sprachliche Ordnung, ja sogar ein eigenes System, das selbst in der Persiflage und Imitation noch erkannt werden kann.

Im Gegensatz zu Jonkes extrem parataktischem Stil, der eine Dezentrierung und Anonymisierung bewirkt, müssen auch Bernhards hypotaktische Konstruktionen als ordnendes Vorgehen gesehen werden: das Unterordnungsprinzip suggeriert einerseits eine Schutzfunktion, andererseits richtet es ein noch so verworren scheinendes Satzgefüge auf zwei Fixpunkte aus. Ebenso wirken die oft mehrere komplizierte Sätze umfassenden Parallelkonstruktionen, indem sie gleich eine Reihe von Sätzen einem rigiden Schema unterordnen.⁶¹⁴

Auch die Verschachtelung verschiedener Erzähl- und Zeitebenen kann in diesem Zusammenhang gesehen werden: während Finnern die "Fragmentierung des Geschehens in zahllose Sprech- und Schreibakte" als "Zerfall der Realität in rhetorische Unordnung"⁶¹⁵ deutet, sehe ich in Bernhards Verfahren gerade das Gegenteil, nämlich eine streng hierarchische Redeordnung. Diese Redeordnung bewährt sich darin, daß sogar inhaltlich unabhängige Binnengeschichten integriert werden können, ebenso die Suaden, die den Rahmen der Fiktion sonst sprengen würden.

Über die hierarchische Redeordnung und künstliche Sprache hinaus gehört natürlich die musikalische Ordnung, in die Bernhard seine Prosa einbindet, in diesen Zusammenhang. Die Wiederholungsstrukturen konstituieren ein "hermetisches Universum mit sich selbst kommunizierender Zeichen".⁶¹⁶ Das Ideal der neuen Ordnung ist die Perfektion der in sich geschlossenen Systeme von Musik, Mathematik und Philosophie.

9.2.2 Inhaltliche Ordnung

Schmidt-Dengler schreibt über Frost:

Die Desorientierung, die der Maler in seinem Traum erlebt, der Verlust der differenzierten Natur, die Zerstörung alles Naturgemäßen, der Übergang in eine Künstlichkeit, die noch von keiner Kunst erreicht werden konnte, ist radi-

⁶¹⁴ Siehe Beispiel im Anhang 1.1.1.1. Mittermayer (1995) 188 zitiert die wichtigsten Arbeiten, die sich zu diesem Thema geäußert haben.

⁶¹⁵ Finnern (1985) 77.

⁶¹⁶ Piechotta (1981) 7-8.

kaler als die der kühnsten Science-Fiction-Story.⁶¹⁷

Auch die inhaltlichen Aspekte der Suaden, Gegensatzpaare und der um Realismus und Psychologie unbekümmerten Darstellung von Figuren, Orten und zeitlichen Vorgängen stehen im doppelten Zusammenhang der Monologizität – insofern sie die Verweisfunktion der Zeichen auf ihre Signifikate außerhalb der Erzählung unterminieren – und der Kreation künstlicher Ordnungsstrukturen, die die allgemein als unumstößlich vorausgesetzten ersetzen.

In den Suaden und im "Sprachgebrauch des unablässigen Behauptens"⁶¹⁸, die ich mit Variationsverfahren in der Musik verglichen habe, wird die meist doch ambivalente Lebenswirklichkeit in Schimpftiraden oder Eukomien eindeutigen Wertbegriffen zugeordnet, ihre Widersprüchlichkeit wird durch das musikalische Muster auf der ästhetischen Ebene in eine neue Ordnung integriert. Im Zusammenhang damit steht auch Bernhards Vorliebe für binäre Gegensatzpaare wie Stadt — Land, Kultur — Natur, das einfache Volk — die Komplizierten, Talent — Genie, glücklich — unglücklich und die eindeutige Abgrenzung der Hauptfiguren gegen eine 'feindliche' Umwelt, z.B. Eltern oder Lehrer. Ferner die Rückführung der individuellen Geschichte auf allgemeine Vorgänge und Tendenzen, oft auf einen allgemeinen Niedergang, oder auf apodiktische All-Aussagen. Der Versuch, gescheiterte Vorgänge zu erklären, endet meist in überbetonten Schuldzuweisungen als kausale Ordnung. Figuren werden als personifizierte Begriffe vorgestellt, z.B. als "Untergeher", "Genie", "Philosoph". Oft kulminiert die Charakterisierung von Figuren in Komposita, die die betroffene Figur klassifiziert, z.B. "Entwicklungsverhinderer", "Musikmenschen", "Jagdhausmenschen", "Ersterbezirkmenschen", "Floridsdorfmenschen", "Kagranmenschen", "Sackgassenmenschen", "Selbstmordmenschen", "Bierführerexistenz". Die Figuren tragen lebenslanglich die gleiche Kleidung und sind bestimmten Orten fest zugeordnet (mit teilweiser Ausnahme des Erzählers), sie entwickeln sich nicht, sondern 'sind' von Anfang an ihr Charakter und ihr Ende.⁶¹⁹ Die wichtigsten Figuren haben keine Namen, z.B. der Erzähler und die Wirtin, sie sind einzig durch ihre Rolle definiert; Wertheimer und seine Schwester haben keine Vornamen, so daß die Schwester nur durch ihr Verhältnis zu Wertheimer oder dann mit dem Namen ihres Mannes benannt werden kann. Die Figuren sind also charakterisiert "als Teile eines Bezugssystems" eher als real vorstellbare Personen, und sie sind nicht soziologisch oder psychologisch aufschlüsselbar.⁶²⁰ Durch die Tatsache, daß das Leben von Wertheimer und

⁶¹⁷ Schmidt-Dengler (1995) 182.

⁶¹⁸ Roßbacher (1983,1) 374.

⁶¹⁹ *Untergeher* 29, 21, 59, 209-211, 220, 207 und 34.

⁶²⁰ Petrasch (1987) 227-244 und Ehrig (1979) 60; ebenso Mittermayer (1995) 121.

Gould rückblickend erzählt wird, erhält es eine weitere ordnende Ausrichtung: die auf das Ende hin. Der Erzähler als der einzige, der noch kein Ende als sein Leben organisierenden Punkt hat — wie gesagt ist er auch der einzige mit räumlicher Bewegungsfreiheit —, versucht die Lebensäußerungen in seiner Umgebung zu strukturieren, wodurch gewisse Koordinaten auch für seine eigene Existenz festgeschrieben werden.

Auch Ortsnamen und andere Eigennamen sind eher "son pur" als daß sie auf ein existierendes Objekt referierten: "une formalisation absolue qui vide le mot de tout sens".⁶²¹ Betten macht in ihrer Untersuchung zu Bernhards Ad-hoc-Komposita darauf aufmerksam, daß Bernhard mit Vorliebe Komposita aus Eigennamen und Appellativen bildet. Kombinationen von Ortsnamen mit Dingen und Menschen, die der Erzähler dort getroffen hat, und mit persönlichen Erfahrungen, die er dort gemacht hat

gehen eine feste Verbindung mit dem Ort ein, der ihnen ihren speziellen Namen gibt. . . . In der Welt der Erzählung erhalten sie dadurch ihre unverwechselbare Benennung, die für alle mit diesen Personen oder Orten verknüpften Begebenheiten und Empfindungen steht und sie jederzeit abrufbar macht.⁶²²

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß der Eigenname als zweite Konstituente des Kompositums äußerst selten verwendet ist . . . "Familienehrbar" (U 29) . . . "Chemieduttweiler" (U 220): Die Charakterisierung eines Namensträgers an sich ist offensichtlich nicht so interessant wie die mit diesen Individuen verbundenen Erfahrungen des Erzählers, bei denen der Name als "determinierendes" Erstglied fungiert.⁶²³

Die Zeit ist nicht als die unübersichtliche Entwicklung realisiert, die sie ist, sondern als Aneinanderreihung punktueller (Rede-) Ereignisse. Die Insistenz auf gewissen Zahlen, vor allem 2, 3, 4 und 5 in markantem Gegensatz zur 7, die fast völlig fehlt, macht deutlich, daß es sich nicht um realistische Angaben handelt, sondern darum, die fiktive Welt gesetzmäßig zu strukturieren.⁶²⁴ Ebenso werden Landschaft und Natur nicht sinnlich präsentiert, sondern gewertet, für den Charakter der in ihnen leben-

⁶²¹ Porcell (1986) 142. Was die Musik betrifft, ist hier ein interessantes Paradox zu beobachten: einerseits bewirkt, wie oben festgestellt die Übernahme der Struktur der *Goldberg Variationen* Hermetik; andererseits sind (außer den Ortsnamen) die Namen der Musiker und die zitierten musikalischen Werke die einzigen Referenten zur Welt außerhalb des Textes (Aronson (1980) 240).

⁶²² Betten (1987) 78-79.

⁶²³ Betten (1987) 89 Fußnote 14.

⁶²⁴ Petrasch (1987) 258-260. Die Häufigkeiten sind: 2 (51), 3 (32), 4 (14), 5(13), 6 (9), 7 (1), 8 (6), 9 (4), 10 (10), 12 (8), 13 (5), 14 (6), 15 (2), 20 (12), 30 (7), 33 (3), 34 (1), 40 (3), 50 (8), 60 (1), 90 (1), 21 (1), 28 (10), 33 (3), 46 (3), 51 (8), 52 (1), 100 (12), 150 (2), 250 (1), 1963 (1), 1000 (11), 10000 (3), 100000 (4), Jahrzehnt (21).

den Menschen verantwortlich gemacht usw.⁶²⁵

Die Kette von Kausalitätsmodellen, die in 1.4.1 in Propps Modell der Erzählung als Kette von A-s beschrieben wurde, die durchprobiert, aber jeweils durch andere Erklärungen abgelöst werden, kann im Kontext der Ordnungsstrukturen interpretiert werden als ein "Projizieren von Gesetzmäßigkeiten auf die Welt aufgrund eines menschlichen Bedürfnisses nach Geordnetheit".⁶²⁶ In diesen Zusammenhang gehört auch die Tendenz Bernhards zur Nominalsprache:

Mit der Verlagerung der Bedeutungsfunktion hin zu den Substantiven wird 'das Zuständliche herausgestellt, was der meist ausgeweglosen Situation der Hauptfiguren entspricht, sowie das Allgemeine, Endgültige der Aussage.'⁶²⁷

⁶²⁵ Vgl. Ehrig (1979) 60. Rosei (1976) 164 nennt Bernhards Art, Landschaften zu bestimmen, "parabolisch" und vergleicht sie mit Stifter.

⁶²⁶ Petrasch (1987) 214.

⁶²⁷ Mittermayer (1995) 188.

10 Schlußfolgerungen

Es ist fast unmöglich, etwas Neues über Thomas Bernhard und sein Werk zu sagen, so viel und so Widersprüchliches ist über ihn geschrieben und gesagt worden, und so viel und so Widersprüchliches hat er selbst geschrieben und gesagt.⁶²⁸ Der Befund dieser Arbeit ist daher auch nicht etwas, was nicht schon geäußert worden wäre. Andererseits erlauben die Methoden, die hier angewendet wurden, Stellung zu beziehen von einem für die Thomas Bernhard Forschung neuen Standpunkt aus, und daher auch eine bisher meist nur implizierte Schlußfolgerung selbstsicher auszusprechen.

Die narratologische Analyse des *Untergeher* sowohl wie die Sekundärliteratur unterstützen den Befund, daß es Bernhard nicht um Repräsentation äußerer Realität oder die Geschichte, die er erzählt, zu tun ist. Im Gegenteil unterminiert er Kohärenz und Spannung der Geschichte, Glaubwürdigkeit des Wirklichkeitsbezugs und Dialog mit dem Leser auf allen Ebenen. Die quantitative Analyse bestätigt die Hypothese, daß der *Untergeher* die Makrostruktur der *Goldberg-Variationen* reproduziert. Die auf dieser Erkenntnis aufgebaute hermeneutische Untersuchung des Textes zeigt eine Fülle weiterer Entsprechungen zwischen dem *Untergeher* und den *Goldberg-Variationen*, speziell Glenn Goulds Interpretation der *Goldberg-Variationen*, und davon ausgehend zwischen dem *Untergeher* und Bachs Kompositionsstil, Barockmusik und schließlich Musik allgemein.

In der bisherigen Forschung ist die Erkenntnis, daß Bernhards Werk auf der sprachlichen Form und nicht auf Repräsentation äußerer Wirklichkeit basiert, oft zum Greifen nahe, aber sie wird schließlich meist modifiziert oder zurückgenommen. Fischers Aussage über die Lektüre von Bernhards Werk charakterisiert mehr noch die Sekundärliteratur:

sie ist der angestrengte Versuch, im Text gegen die musikalische Dimension eine gewisse "Akzeptabilität", d.i. eine natürliche und unmittelbare Verständlichkeit herzustellen.⁶²⁹

Als ein Beispiel dafür, wie durchdringend diese Auffassung ist, sei Brigitte Hofer zitiert, die in einem Interview mit dem Autor seine Virtuosität ganz selbstverständlich als eine Dekadenzerscheinung bezeichnet, als etwas, das bekämpft werden muß:

⁶²⁸ Vgl. Schmidt-Dengler (1995) 183.

⁶²⁹ Fischer (1985) 141.

H. Das Thema Virtuosität kehrt in Ihren Arbeiten immer wieder, auch Immanuel Kant ist Virtuose. Als Dekadenzerscheinung, könnten Sie sich an Stelle dieser Virtuosität anderes vorstellen, oder ist es Ihnen selbst möglich, gegen die Virtuosität anzurennen?

B. Das würde ich nie wollen, weil mir der ganze Spaß an Literatur und Kunst eigentlich immer nur die Virtuosität war. Mir war immer weniger wert, um was es geht, sondern wie's gemacht ist.

H. Ja, aber in Ihren Stücken kommt's eigentlich mehr als Dekadenzerscheinung heraus, das heißt, Sie sehen das gar nicht so.

B. Das wird's sein, wahrscheinlich bin ich auch dekadent, sicher. Und drum kommt das so heraus, wie ich bin, letzten Endes.⁶³⁰

Fast alle Kritiker, die Thomas Bernhards Sprache – besonders in Hinsicht auf die Musik – untersuchen, kommen irgendwann auf dieselbe Feststellung, wie sie die einfache Leseerfahrung macht: Bernhards Texte sind monoton, die Faszination, die von ihnen ausgeht, läßt sich nicht erklären, schließlich werden Bernhard alle möglichen Mängel vorgeworfen, vor allem, daß sein "leicht parodierbares Idiom einer konsumierenden, kulinarischen Lektüre Vorschub" leistet.⁶³¹ Aber ist es denn so schlecht, wenn Lesen Spaß macht? Wenn Bücher faszinieren? Literatur lebt doch nur insofern sie konsumiert wird. L'art pour l'art, ein manieristisches Werk, läßt sich nicht mit Bernhards Popularität und dem Furore, das es verursacht hat, vereinbaren. Ohne zu leugnen, daß Bernhards Werk auch interessante inhaltliche Aspekte hat, will ich es jetzt also wagen und aussprechen: Der *Untergeher* und seine Wirkung beruhen auf der formalen Komposition, der Inhalt dient der Form. Dies schließt aber Wirkung und Nutzen keineswegs aus. *Der Untergeher* läßt sich 'sozial' interpretieren einerseits im Kontext der Theorie der Generationssysteme, andererseits im Kontext der Musikalität.

Zuvor jedoch noch ein abschließender Blick auf die verglichenen Werke: Gert Jonkes *Schule der Geläufigkeit* und Hermann Burgers *Diabelli, Prestidigitateur*.

Während im *Untergeher* die Unterminierung inhaltlicher Aspekte gedeutet wurde einerseits als Mittel, die Form zu unterstützen, andererseits als Ausfluß aus dem formalen Generationssystem, ist das Generationsprinzip in *Diabelli* fraglos ein inhaltliches Motiv: die unmögliche Absage des Prestidigitateurs, der dem jahrzehntelangen Training in Dissimulation nicht mehr entkommen kann. Daraus fließt auf der Ebene

⁶³⁰ Brigitte Hofer (1978) "Das Ganze ist im Grunde ein Spaß" in Dreissinger (1992) 60-61.

⁶³¹ Huntemann (1990) 184. Dies steht natürlich im Gegensatz zu den vorher zitierten Äußerungen zur Schwierigkeit, Bernhard zu lesen (9.1.1.3).

der Form das 'untergeordnete' Generationsprinzip der strukturellen Analogie zu den *Diabelli-Variationen*. Die Form der *Diabelli-Variationen* ebenso wie die Implikationen von Beethovens kritischer, ja destruktiver Behandlung der Variationsform funktionieren bestens im Rahmen von Burgers Erzählung. Ein sehr intellektuelles Spiel, und gut gelungen.

Jonke dramatisiert in der *Schule der Geläufigkeit* die Wahrnehmungs- und Kommunikationsproblematik, die Bernhard und Burger postulieren. Sein Stil ruft die Assoziation von Musik stärker hervor als der von Bernhard und Burger. Sein Werk ist musikalisch aufgrund der so offensichtlichen Unterminierung der Normen von Sprache und Kommunikation. Die Übernahme der *Diabelli-Variationen* läßt sich in der *Schule der Geläufigkeit* jedoch nicht so einfach interpretieren. Mit Beethovens spöttischer und überlegener Attitüde scheint Jonkes Werk nichts gemein zu haben. Viele Einzelheiten stimmen überein, auch die generell destruktive Haltung dem eigenen Material gegenüber. *Die Schule der Geläufigkeit* ist viel freier im Umgang mit dem ihr strukturell zugrundeliegenden musikalischen Werk – das zeigt sich schon in der einfachen Tatsache, daß sich die einzelnen Variationen in ihrem Umfang viel stärker unterscheiden als Bernhards und Burgers Variationen. Ähnlich wie in den *Diabelli-Variationen*, die ja ihrerseits auf die *Goldberg-Variationen* zurückgreifen, verwirklicht Jonke Zwiespalt zwischen Identität und Nicht-Identität, Fortschritt und Tradition, Konstruktion und Destruktion.⁶³² In den *Diabelli-Variationen* ebenso wie in der *Schule der Geläufigkeit* wird die Einheit des Werkes strapaziert und nur gerade noch – durch die Form – gerettet.

Im Vergleich der Werke von Bernhard, Burger und Jonke zeigt sich, daß ein Generationssystem äußerst diverse Ergebnisse hervorbringen kann; die Unterschiede können eine Folie bieten für die Interpretation des *Untergeher*.

10.1 Interpretation im Kontext der Generationssysteme

Die streng geordnete, statische, in sich abgeschlossene, monologische und künstliche Form von Bernhards Werken wurde in der Sekundärliteratur meist gedeutet als Versuch, eine unbewältigte, unbefriedigende, chaotische Realität unter Kontrolle zu bringen. Dies mag für Psychologen eine zufriedenstellende Antwort sein, scheint mir aber aus literaturwissenschaftlicher Sicht nicht hinreichend. Vor allem sollte die Tatsache zu denken geben, daß der *Untergeher* weder den Versuch macht noch vor-

⁶³² Zenck (1985) 170-192.

gibt, die Realität, so wie sie ist, widerzuspiegeln, sondern darauf besteht, daß dies nicht möglich und auch gar nicht erstrebenswert ist. Zentral ist vielmehr gerade diese Einsicht, daß weder die Erkenntnis noch die Abbildung von Wirklichkeit möglich ist, daß es aber andererseits durchaus möglich und außerdem höchst befriedigend ist, Geschichten und Kunstwerke zu erfinden und zu konstruieren. Dadurch geraten Bernhard und seine Werke in Opposition nicht nur zur literarischen Tagesordnung, sondern zu allen Ordnungen, die ihre Macht daraus ziehen, daß sie sich natürlich geben und daher unhinterfragt bleiben. Bernhards literarische Werke stellen die als natürlich anerkannten Generationsprinzipien von Literatur in Frage, unterminieren aber – vor allem wenn man noch Bernhards 'nicht fiktive' Äußerungen in Betracht zieht – alle politischen, sozialen, moralischen und kulturellen Systeme, die sich durch Natürlichkeit legitimieren. Eine Aussage Robbe-Grilletts macht dies klar:

On nous a demandé souvent au nom de quoi nous préférons notre système de générateurs à l'organisation traditionnelle du récit. Eh bien, c'est que justement, pour la première fois, un mode de production s'annonce lui-même comme non-naturel; et ça c'est une chose qui me paraît extrêmement importante parce que le mythe de la naturalité a servi, comme vous savez, à tout un ordre social, moral, politique, pour s'établir et se prolonger. L'ordre bourgeois, la morale bourgeoise, les valeurs bourgeoises étaient censément naturels, c'est-à-dire inscrits dans l'ordre des choses, donc justes, innocents et définitifs. Et de même pour l'ordre narratif, qui était censé ne pas poser de problèmes quant à l'origine et au bien-fondé de ses structures formelles. . . . Aujourd'hui nous sommes décidés à assumer pleinement l'artificialité de notre travail: il n'y a pas d'ordre naturel, ni moral ni politique ni narratif, il n'existe que des ordres humains créés par l'homme, avec tout ce que cela suppose de provisoire et d'arbitraire. Et nous rions bien quand tel ou tel critique nous reproche encore de ne pas écrire de façon naturelle, comme censément on le faisait avant nous. Donc il est important pour moi de dégager mes propres générateurs de tout ce qui pourrait les renvoyer à la nature et à l'innocence.⁶³³

Auch die traditionellen, sich natürlich gebenden Generatoren sind tatsächlich künstlich und von den Menschen selbst kreiert. Diese Erkenntnis reduziert deren Autorität drastisch und eröffnet ungeahnte Freiheit. Es wird möglich, die Ordnungssysteme auf ihren Nutzen und ihre Angemessenheit hin zu untersuchen. Nicht nur in der Literatur sind die Menschen frei, sich ihre Geschichten und noch wichtiger, deren Basis in

⁶³³ Robbe-Grillet (1972) 159-160.

Form von Ordnungen und Generationssystemen, selbst zu erfinden. Während bei den meisten anderen Autoren, die aus diesem Bewußtsein heraus mit alternativen Generationsprinzipien für erzählende Prosa experimentieren, eben nur von einem Experimentieren gesprochen werden kann, sehe ich in Bernhard einen Durchbruch in der Applikation künstlicher Generationsprinzipien, der tatsächlich zu gelungenen und weit rezipierten Werken geführt hat.

Bernhards Literatur ist also einerseits, indem sie sich völlig auf ein künstliches, monologisches Generationssystem verläßt, unkommunikativ und asozial, l'art pour l'art, sie findet Genügen im Spiel mit sich selbst, genau gesagt sogar mit ihrer eigenen Form. Andererseits ist die Erkenntnis aller Generationssysteme als künstlich und das erfolgreiche Spiel mit unerwarteten, neuen Generatoren etwas wie ein Quantensprung, der, wenn übertragen auf Bereiche wie Politik, Umwelt, soziale Beziehungen usw. bisher nicht einmal Denkbare möglich macht. Was bisher als unumstößliche Wahrheit akzeptiert wurde, ist jetzt als menschliche Kreation durchschaut und kann durch beliebige vorteilhaftere Erfindungen und Ordnungssysteme ersetzt werden. Dasselbe gilt natürlich auch auf der privaten Ebene. Schmidt-Dengler zitiert Musils *Mann ohne Eigenschaften* als einen der Ansatzpunkte für die Kritik am Erzählen: "Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler".⁶³⁴ "Erzählen" bedeutet die Konstruktion von Natürlichkeit, Folgerichtigkeit, Ordnung der Lebensereignisse. Die Figuren des *Untergeher* lernen von Gould, daß "alles künstlich" ist, also vom Menschen selbst kreiert. Die Künstlichkeit des *Untergeher* präsentiert sich dem Leser als Verslossenheit eines Buches, das zugänglich ist nur "on its own terms". Der Leser wird nicht direkt ausgegrenzt, aber er wird gezwungen, seine Erfahrungen mit Sprache und Texten sowohl wie der Welt, seine Erwartungen und Erinnerungen vorübergehend aufzugeben und sich auf den Text, so wie er ist, einzulassen. Wenn man das tut, kann man den Text genießen, anstatt sich zu sträuben gegen das Unerwartete, Übertriebene, Unlogische. Es ist gar nicht so einfach, sich auf etwas einzulassen ohne Vorbehalte, ohne eigene Agenda, ohne die vielfachen Filter von Erfahrungen und Erinnerungen, durch die wir normalerweise die Welt und uns selbst betrachten, und die uns so natürlich geworden sind, daß wir sie gar nicht mehr wahrnehmen. Bernhards *Untergeher* ist ein Spiel mit Zeichen, das uns zeigt, wie schwer es ist, uns von unseren Erfahrungen zu distanzieren und etwas 'anderem' zu überlassen.

Die Kreation der Welt gegen die immer wieder sich aufdrängende, in jahrhundertelanger kultureller Arbeit als solche definierte und etablierte 'Natur' kann nur im Spre-

⁶³⁴ Schmidt-Dengler (1980) 99.

chen oder Schreiben stattfinden. Das Leben ist ein Prozeß immer neuer Kreation der eigenen Person, der Umgebung und vor allem der Zukunft. Sobald man schweigt, erlaubt man der 'Natur', der Vergangenheit oder den anderen, die Geschichte zu erfinden. Das will Bernhard nicht zulassen:

Ich spreche, also bin ich. Und solange ich spreche, bin ich nicht tot. Seine Freunde berichten, daß er Stunden und Stunden, oft mehr als zehn, ununterbrochen sprechen konnte und auf die Bitte, endlich aufzuhören, um noch zwei weitere Stunden des Sprechendürfens gebeten hat.⁶³⁵

10.2 Interpretation im Kontext der Musikalität

Andererseits kann, wie anfangs mit dem Zitat von Rakowski angedeutet, der soziale Zweck von Kunst darin gesehen werden, das menschliche Gehirn zu trainieren. Sprache ist ein erster Schritt von Abstraktion, da sie es erlaubt, nicht nur vorhandene Dinge und Verhältnisse zu benennen, sondern nicht vorhandene zu generieren. Kunst, und vor allem Musik, könnte einen weiteren Abstraktionsschritt beinhalten, da es hier um die Organisation des abstrakten Materials geht. Indem Bernhard ein literarisches Werk nach einem musikalischen Strukturprinzip kreiert, eröffnet er der Literatur die Möglichkeiten der Musik, das menschliche Gehirn direkt zu beeinflussen.⁶³⁶

Rakowskis Theorie wird bestätigt durch eine Reihe von Studien, die seit einigen Jahren am Center for Neurobiology of Learning and Memory an der University of California, Irvine durchgeführt worden sind (zum Teil in Kooperation mit der Universität Wien). Ich zitiere die neueste Untersuchung, in der auf die früheren verwiesen wird:

Predictions from a structured neural model of cortex led to the testing of the hypothesis that music could causally enhance spatial-temporal reasoning. Based on Mountcastle's columnar organizational principle for cortical function, the trion model proposed that the inherent spatial-temporal firing patterns of highly structured, interconnected groups of neurons have the built-in ability to recognize, compare and find relationships among patterns. This neural process may be responsible for the performance of spatial recognition tasks, such as classifying and recognizing physical similarities among objects.

⁶³⁵ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Sepp Dreissinger in Dreissinger (1992) 159-160.

⁶³⁶ Die Instrumentalmusik ist eine relativ junge Erscheinung, die vielleicht das höchste Potential menschlicher intellektueller und künstlerischer Entwicklung repräsentiert, auf die auch die anderen Kunstgattungen sich hinentwickeln.⁶³⁶

According to the model, the evolution of these relationships among neural firing patterns into specific temporal sequences for tens of seconds over large portions of cortex allows for the performance of other more complex spatial tasks requiring spatial-temporal reasoning. Spatial-temporal reasoning involves maintaining and transforming mental images in the absence of a physical model and is required for higher brain functions such as chess, mathematics and engineering.

Music, it was argued, should also require these temporal sequences of neural activity. A fundamental property of these evolving patterns of neural activity is that they can be readily strengthened through experience or learning. Although higher brain functions are typically associated with specific, localized regions of cortex, all higher cognitive abilities draw upon a wide range of cortical areas. Leng and Shaw proposed that exposure to music might excite and enhance the cortical firing patterns used in spatial-temporal reasoning, thus affecting cognitive ability in tasks that share this complex spatial-temporal neural code.⁶³⁷

Der "spatial-temporal task" im Experiment ist ein Multiple-choice Test, bei dem die Versuchspersonen anhand von 16 Beispielen, für die sie je eine Minute Zeit hatten, entscheiden mußten, welches von fünf Mustern entsteht, wenn ein Stück Papier in der dargestellten Weise gefaltet und geschnitten wird ("paper folding and cutting", im folgenden Zitat abgekürzt "pf&c"). Während die Versuchspersonen die Aufgaben bearbeiteten, wurde mit Hilfe von EEGs ihre Gehirntätigkeit gemessen. In einer zweiten Sitzung wurde den Versuchspersonen zuerst 10 Minuten einer Mozartsonate vorgespielt (Sonate für zwei Klaviere in D Dur KV 448), dann lösten sie ein zweites Set von Testaufgaben. Das Ergebnis der EEG Studie ist, daß

the patterns during the first session of pf&c tasks and the second session showed a remarkably similar topography. In three subjects in Session B, however, some additional features in the coherence patterns were observed during pf&c; these features were also present during the preceding 'Mozart listening condition'. Listening to text did not have such an evident carryover both quantitatively and qualitatively. From this we infer that brain activation due to listening to music might carry over to the subsequent task condition and be responsible for the increase in task performance. In detail, the carry-over of music was found in two brain regions. It is highly remarkable, that the areas coincide in both subjects UW and VS. As a first region, left temporo-

⁶³⁷ Sarnthein (1997) 107; vgl. Rauscher (1995), Carstens (1995), Rauscher (1993), Stough (1994), Newman (1995), Leng/Shaw (1991).

parietal cortex was additionally activated; thus music induced involvement of left and right temporal lobes, as opposed to only right involvement in pf&c without music. Second, we found a strong increase of coherence in prefrontal cortex in the gamma range during pf&c after music priming. Interestingly, during pf&c in session A prefrontal cortex was also activated (subject UW), but only locally, that is with an increase in EEG amplitude (EEG amplitude reflects the degree of synchronization underneath the electrode, i.e. local synchronization, whereas coherence reflects the synchronization between different cortical sites). Thus, what appears to be added to the task after music was an increased cooperativity between different prefrontal sites. This gives clues on the mechanism underlying the increased task performance: instead of activating several sites independently (amplitude increase), synchronization between different cortical sites was increased (coherence increase). Since in both subjects local activity actually even decreased in Session B, we suggest that this might be a processing-mode of increased cortical efficacy.⁶³⁸

Sarnthein zitiert eine weitere Studie, wo eine Kindergartenklasse in vier Gruppen eingeteilt wurde, von denen die eine Klavierunterricht hatte, die anderen Singen, Computer oder gar nichts. Die Klaviergruppe verbesserte sich wesentlich in einem für Alter standardisierten raum-zeitlichen Intelligenztest, während die Kontrollgruppen sich nicht wesentlich verbesserten.⁶³⁹ Ebenso haben Johnson et al. gezeigt, daß Musiker in Ruhe-EEGs größere Kohärenz sowohl innerhalb jeder Gehirnhälfte als auch der beiden Gehirnhälften untereinander zeigen.⁶⁴⁰ Diese Studien und die dadurch unterstützten Modelle des menschlichen Gehirns lassen darauf schließen, daß Musik eine direkte materielle Wirkung zumindest auf den untersuchten Aspekt geistiger Leistungsfähigkeit hat.⁶⁴¹ Indem er sein Werk aufgrund einer Strukturanalogie mit

⁶³⁸ Sarnthein (1997) 113-115.

⁶³⁹ Sarnthein (1997) 115.

⁶⁴⁰ Johnson (1996) 563-582. In weiterem Sinn (nicht auf Musik beschränkt) scheint diese Auffassung inzwischen sogar bis in die Geschäftswelt vorgedrungen zu sein, wie ein Beitrag aus dem elektronischen Seminar *Humanist* zeigt: "Here is an acronym--for "higher order thinking skills"--that is getting more and more common. E.g. a Yankelovich survey shows that one reason business leaders claim to respect liberal arts training is that it helps inculcate these skills." (Date: Sun, 6 Nov 1994 09:28:37 -0500 (EST) From: "Daniel P. Tompkins" <pericles@astro.ocis.temple.edu> Subject: H O T S Humanist Discussion Group, Vol. 8, No. 0312. Thursday, 17 Nov 1994.)

⁶⁴¹ Um doch wieder inhaltliche Aussagen Bernhards und seines Erzählers zur Legitimierung meiner Interpretation heranzuziehen, sei darauf hingewiesen, daß Bernhard die Materialität und materielle Wirkung von Kunst sehr wichtig zu sein scheint. Eine ironische Äußerung aus seinem letzten Interview: "Wenn ich Sie fragen würde: "Was haben Sie lieber, wenn Sie einen Hunger haben, 'Ariadne auf Naxos' oder ein paar Würstln?" Würden Sie sich wahrscheinlich auch für die Würstln entscheiden." (Hofmann (1990) 165). Im *Untergeher* dagegen wird der

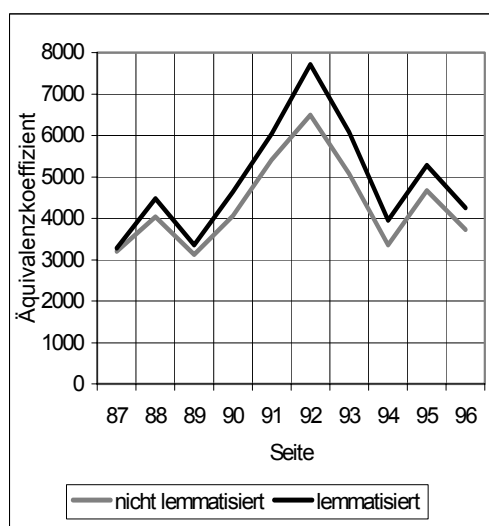
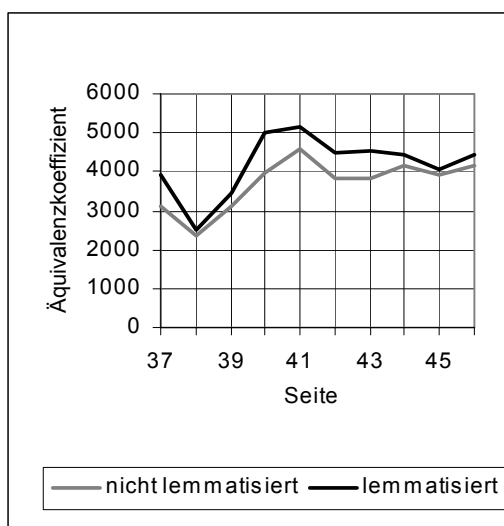
einem Musikwerk generiert, eröffnet Bernhard der Literatur diese Wirkungsmöglichkeit.

Musik ebenso wie Worten materielle Wirkung – meist in Form der Fähigkeit zu töten – zugestanden. Beispiele sind die um die Ursache für Wertheimers Tod rivalisierenden *Goldberg-Variationen* in der Wiedergabe von Glenn Gould und das von Gould geprägte Wort "Untergeher" (z.B. *Untergeher* 218-219) oder das Wort "Chur" (91). Wertheimer gesteht auch schriftlichen Äußerungen bzw. deren Veröffentlichung todbringende Kraft zu: "Wäre *Der Untergeher* erschienen, sagte er, dachte ich, hätte ich mich umbringen müssen." (*Untergeher* 79). Im selben Zusammenhang steht die Tatsache, daß beispielsweise Goulds Musik nur durch Körperzeichen charakterisiert wird: "Er sackte in sich zusammen und fing an. Spielte von unten nach oben sozusagen, nicht wie alle anderen, von oben nach unten. Das war sein Geheimnis." (*Untergeher* 36) "Glenn, der nie anders als *in Schweiß ausgebrochen* war" (*Untergeher* 224). Ebenso macht die penetrante sinnliche Präsenz seines Steinway es dem Erzähler unmöglich, sich schriftstellerisch erfolgreich zu betätigen (*Untergeher* 186-187). Auch in seiner Autobiographie gesteht Bernhard der Musik materielle Wirkung zu, diesmal jedoch therapeutische (er bezeichnet sie z.B. in *Die Kälte* 145 als "Lebenstraining").

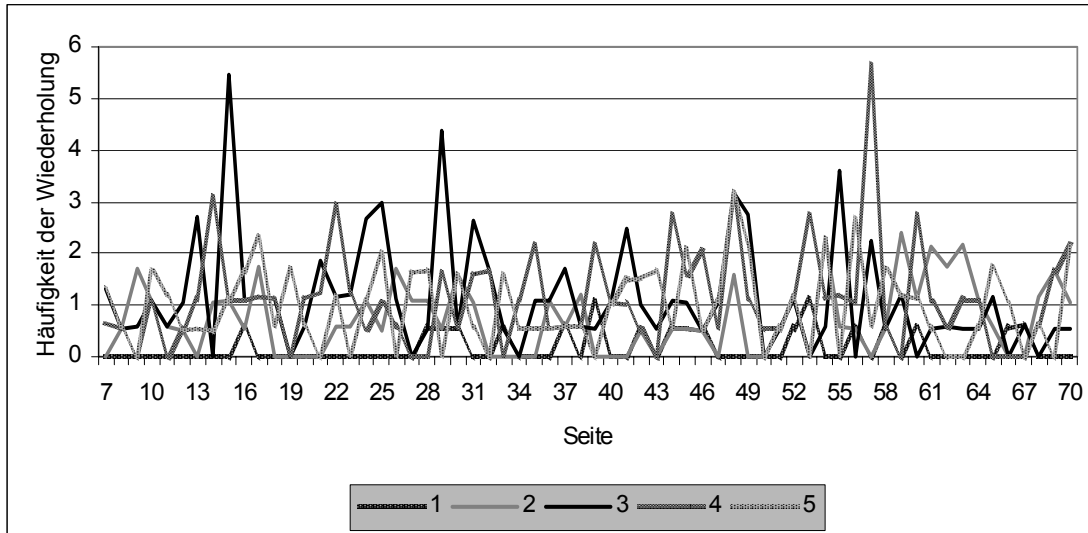
11 Anhang

11.1 Auswahl der Parameter

11.1.1 Vergleich der lemmatisierten und unlemmatisierten Wortlisten für Wortwiederholungen im *Untergeher*



11.1.2 Vergleich der Wiederholungsraten für Wortwiederholungen im Abstand 1-5 auf den ersten Seiten des *Untergeher*



11.2 Konstituenten der semantischen und narrativen Parameter

11.2.1 Listen der häufigsten Inhaltswörter

11.2.1.1 *Untergeher*

Im *Untergeher* wurden die 99 häufigsten Inhaltswörter ausgewertet. Jedes dieser Wörter kommt mindestens 25mal vor. Insgesamt kommen die häufigsten Inhaltswörter 6852mal vor und machen 15,18 % des Textes aus.

denken	tatsächlich	Gasthaus	stehen	letzter
sagen	wissen	Chur	Tod	naturgemäß
Wertheimer	Gould	hören	zwei	allein
Glenn	kommen	viel	lang	Mozarteum
gehen	Zeit	Desselbrunn	Zimmer	reden
Traich	sehen	hassen	früh	Welt
Schwester	Tag	Duttweiler	bleiben	Begräbnis
machen	spielen	umbringen	Untergeher	geben
Mensch	Wirtin	glauben	vernichten	gehören
Jahr	gleich	leben	meinen	Goldbergvariationen
gut	Haus	Augenblick	Unglück	Mann
lassen	groß	Klavier	bringen	Selbstmord
Franz	sogenannt	Wort	Stadt	

setzen	drei	Lehrer	Schrift	fahren
Bruder	Geld	Madrid	studieren	Salzburg
Kopf	Klaviervirtuose	Nacht	aufgeben	sitzen
sozusagen	schreiben	sprechen	erinnern	unglücklich
Zizers	Schweiz	völlig	Land	
fragen	Eltern	eigen	Vater	
Gedanke	Genie	Herr	wahrscheinlich	
stellen	glücklich	möglich	Ende	

11.2.1.2 *Schule der Geläufigkeit*

Ausgewertet wurden die 105 Wörter, die in *Schule der Geläufigkeit* 23mal oder öfter vorkommen. Insgesamt kommen diese Wörter 5297mal vor und machen 12,6% des Textes aus.

sagen	herr	gut	kurz	hellberger
klavier	fragen	wasser	maler	konzert
bruder	beginnen	hand	dachboden	muß
hören	denken	statue	sprechen	öffnen
kopf	jacksch	umblättern	gast	sommer
sehen	spiel	tag	leider	stiegenhaus
jahr	gehen	versuchen	neu	welt
musik	stellen	auge	garten	see
direktor	johanna	diabelli	körper	klang
zeit	groß	richtig	leicht	alt
wissen	glauben	ton	antworten	bild
fest	konservatorium	verschwinden	bemerken	sogenannt
erklären	stehen	nacht	deshalb	handeln
erwidern	kalkbrenner	halten	schlüssel	klarinetten
kommen	machen	lange	wirklich	bekannt
schleifer	pfeifer	dach	hose	bewegen
stadt	mensch	pedell	wahrscheinlich	verlassen
leute	verstehen	wind	leben	fallen
haus	instrument	fahrstuhl	erzählen	heizen
zwei	kiste	luft	sämtlich	bau
rufen	foto	unterricht	waldstein	erinnern

11.2.1.3 *Diabelli*

In *Diabelli* wurden die 98 häufigsten Inhaltswörter ausgewertet, die mindestens achtmal vorkommen. Insgesamt kommen diese Wörter 1331mal vor und machen 10,13% des Textes aus.

baron	trick	volte	mensch	wort
hand	sagen	kommen	prestidigitateur	exzellenz
herr	houdini	fallen	kesselring	hoch
diabelli	karte	liegen	künstler	kind
zaubern	publikum	zuschauer	sehen	kunst
wissen	zwei	innen	sprechen	magisch
spiel	groß	jahr	verschwinden	nummer

schwer	buatier	glauben	vier	links
wunder	körper	illusion	wünschen	magier
augen	leben	kopf	xaver	mutter
finger	luft	lieb	augen	nehmen
geheim	schule	magie	beherrschen	schein
teil	schwarz	masturbanni	beste	schüler
bühne	täuschen	name	cardini	stiefmutter
fragen	tod	natürlich	forcieren	tausend
heißen	zeit	paket	führen	verstehen
hilfe	beginnen	person	geburt	vexier
orange	beweisen	rechts	höher	zeigen
spiegel	blick	stellen	kolta	
welt	dame	taschenspieler	künstlich	

11.2.2 Listen der häufigsten Funktionswörter

11.2.2.1 Untergeher

Für die Auswertung der häufigsten Funktionswörter wurden die 41 häufigsten Wörter des *Untergeher* verwendet. Jedes dieser Wörter kommt mehr als 200mal vor, insgesamt 19.058mal, was einem Anteil von 42% des Textes entspricht.

ich	(1818)	sie	(529)	da	(367)	aber	(325)	an	(247)
und	(1151)	das	(489)	von	(359)	mit	(315)	so	(247)
die	(1068)	wie	(432)	sich	(358)	habe	(309)	mich	(235)
in	(859)	Wertheimer		es	(353)	immer	(308)	als	(233)
er	(797)		(428)	wir	(345)	ein	(296)	nur	(222)
der	(769)	hat	(416)	sagte	(342)	auch	(291)	gewesen	
dachte	(694)	ist	(408)	glenn	(339)	mir	(275)		(219)
nicht	(689)	den	(399)	auf	(330)	nach	(267)		
zu	(576)	war	(374)	hatte	(327)	dem	(253)		

11.2.2.2 Schule der Geläufigkeit

Für die Auswertung der häufigsten Funktionswörter wurden die 69 häufigsten Wörter der *Schule der Geläufigkeit* verwendet. Jedes dieser Wörter kommt mehr als 100mal vor, insgesamt kommen die häufigsten Funktionswörter 17.905mal vor, was einem Anteil von 42 % des Textes entspricht.

der	(1113)	das	(464)	sagte	(254)	daß	(204)	mich	(166)
die	(1047)	sich	(454)	ein	(245)	im	(191)	schon	(166)
und	(975)	er	(446)	man	(234)	als	(189)	was	(165)
ich	(684)	von	(334)	so	(234)	war	(188)	wir	(163)
zu	(633)	auf	(292)	des	(219)	nur	(185)	ganz	(162)
sie	(612)	auch	(288)	wie	(219)	aber	(175)	bruder	(155)
den	(607)	es	(281)	noch	(218)	du	(175)	dann	(155)
in	(575)	mit	(271)	eine	(215)	um	(174)	immer	(155)
nicht	(488)	dem	(263)	ist	(214)	mir	(168)	doch	(152)

oder (151)	mehr (136)	vor (125)	für (114)	hat (104)
wieder (151)	denn (134)	werden (125)	am (110)	durch (102)
aus (141)	mein (134)	haben (120)	nach (109)	können (101)
an (140)	jetzt (130)	einen (117)	hatte (106)	sondern (101)
einem (140)	einer (126)	ja (115)	über (106)	

11.2.2.3 *Diabelli*

Für die Auswertung der häufigsten Funktionswörter wurden die 68 häufigsten Wörter in *Diabelli, Prestidigitateur* verwendet. Jedes dieser Wörter kommt mindestens 20mal vor, insgesamt 5524mal, was wie im *Untergeher* und in der *Schule der Geläufigkeit* einen Anteil von 42 % des Textes ausmacht.

der (503)	des (105)	baron (58)	immer (38)	diabelli (27)
die (436)	sich (105)	für (57)	herr (37)	sein (27)
und (296)	von (105)	mich (56)	vor (37)	am (26)
in (235)	eine (95)	einer (52)	einen (36)	bei (26)
das (204)	nicht (92)	so (50)	noch (36)	habe (26)
zu (179)	ist (85)	wenn (49)	zur (36)	wird (25)
ich (178)	im (84)	nur (47)	aber (35)	ins (23)
den (168)	wie (84)	um (44)	durch (34)	seine (23)
mit (156)	es (81)	man (43)	nach (34)	werden (23)
er (117)	war (81)	meine (41)	eines (32)	nie (21)
ein (115)	daß (79)	mir (41)	hat (32)	wurde (21)
dem (114)	sie (71)	was (41)	auch (30)	über (20)
als (110)	an (60)	hatte (39)	meiner (29)	
auf (108)	aus (59)	einem (38)	unter (29)	

11.2.3 Komponenten der semantischen Felder

11.2.3.1 *Untergeher*

Die 14 ausgewerteten semantischen Felder wurden manuell lemmatisiert. Insgesamt bestehen sie aus 4931 Wörtern, was einem Anteil des Textes von 10,92% des Textes entspricht.

Affekte/Charakter (877): abscheu, akzeptieren, alleinmensch, allerunglücklichste, allüren, anbeter, angejammert, angeklagt, angeklammert, anspruchslos, anspruchloser, anstandslos, apostrophiertenfeinen, aufgabe, aufgeben, aufgebracht, aufgegeben, aufgeopfert, auftrumpfend, auftrumpften, aufzugeben, ausgelassen, bedrücken, bedrückte, beeindrucken, befreites, befriedigt, beherrschen, beherrscht, beherrschten, berechnenden, beschämendste, beschämte, bescheiden, bescheidener, bescheidenes, bestätigungszwang, bewundern, bewundert, bössartig, bössartige, bössartigen, bösswillig, charakter, charaktere, charakterfest, charakterfester, charakteristisch, charakterlos, charakterloseren, charakterloseste, ekelte, entschieden, entschiedenen, entschiedenes, entsetzt, enttäuscht, existenzdepression, extravaganten, extravaganz, fanatischer, fasziniert, faszinierte, faszinierten, fauler, faulheit, feiglinge, feinfühlicher, frechheit, furchtlosigkeit, fürchte, fürchten, fürchterlich, fürchterliche, fürchterlichen, fürchterlicher, fürchterliches, fürchterlichkeit, fürchterlichkeiten, fürchterlichste, fürchterlichsten, fürchtete, geekelt, gefinkelten, gefinkelter, gefühl, gefühle, gefühlen, gefürchtete, gefürchteten, gehaßt, gehaßte, gehaßten, geheucheltes, geistesambitionen,

geisteselend, geistesfreundschaft, geistesprobleme, geistfeindlichste, geistigen, geizig, geiziger, gejammer, gekränkte, gekränktheit, gekümmert, geliebt, geliebten, geliebter, gemeine, gemütskranke, gemütskranken, geneidet, genierte, geschämt, geschwätzig, gewissen, gewissenlose, gewohnheitsmenschen, gewöhnen, gewöhnt, glennanbeter, glennhaß, glück, glücklich, glückliche, glücklichen, glücklicher, glücklichste, großenwahn, großenwahnsinnige, großenwahnsinnigen, gutmütiger, halbseidenmenschen, hartherzig, hasse, hassen, hassende, haß, haßt, haßte, haßten, hellsichtig, hellsichtigen, hellsichtigste, hemmungslosen, hilflosigkeit, hilfsbereitschaft, hochintelligenten, hochmut, hochmütig, hochmütigkeit, hoffnungslosen, horowitzbesessenheit, hundsgemeine, hundsgemeinen, hyperästhet, hypersensibilität, infamen, inkonsequent, inständiges, irritieren, irritiert, irrsinnigen, irrsinnigen, isolierte, jagdhausmensch, großstadtmensch, großstadtmenschen, jammern, jammerte, jämmerlich, kagranmenschen, kalkül, kaltblütigkeit, kaltschnäuzigkeit, kindheitsgefühl, klavierradikalismus, konfrontation, konfrontiert, konfrontierter, korrupt, kunstbesessenheit, kunstfeindlichen, kunsthabgierige, kunstsensibilität, langeweile, langweilt, lebensüberdruß, lehrerkindstumpfsinn, lehrerniedertracht, leide, leidenden, leidenschaft, leidenschaftlicher, leidenschaftlicherer, leidenschaftlichste, leutselig, leutseliger, liebe, lieben, lieber, liebste, liebsten, liebte, liebten, lust, lustig, lustige, machtgelüste, machtgierig, machtgierigen, mag, menschenhassender, menschenüchtig, miserable, mißbrauchen, mißbraucht, mißbrauchte, musikmenschenhaß, mutlosigkeit, mutwillig, nacheifern, nacheifernde, nachgeben, nachlässigkeiten, neugierde, neugierigen, nichtakzeptierer, nichtsentimentale, nichtswürdigkeit, niedertracht, niederträchtig, niederträchtigkeit, ordnungsfanatiker, originell, ortsveränderer, ostpreußenkopf, peinlich, peinlichkeit, perfektion, perfektionieren, perfektionierte, perverse, perversen, perverser, perversität, phantasielosigkeit, primitiven, primitiver, primitiveren, quälgeist, rücksicht, rücksichtslos, rücksichtslose, rücksichtsloser, rücksichtslosere, rücksichtsloseste, rücksichtslosesten, rücksichtslosigkeit, rührend, rührenden, rührte, rührung, scham, schamlos, schamlose, scharfsichtig, scharfsinnige, schämen, schämte, schämten, scheußlich, scheußliche, scheußlicher, scheußlichkeit, scheußlichkeiten, scheußlichsten, scheute, schroff, schuldgefühl, schwierigen, schwierigste, sehnsucht, sehnte, selbstaufgabe, selbständig, selbstdisziplin, selbstmitleid, sensiblist, sensibilität, sentimental, sentimentalistische, sentimentalität, sichnichtruhighaltenkönnen, staunen, staunend, stumpfsinn, stumpfsinnige, stumpfsinnigen, stumpfsinnigeren, stumpfsinniges, stupide, stutzig, subjektivität, teuflische, teuflischer, traurigkeit, trübsinnig, trübsinnigste, türzuwerfen, tyrannisieren, tyrannisiert, umgänglich, umständlich, umständlicher, unabhängig, unabhängigkeit, unauffällig, unbändigen, undurchschaubare, unerbittlichkeit, unerträglich, unerträglich, unerträglichkeit, unfähig, ungeniert, ungerecht, ungerechtes, ungerechtigkeit, ungerechtigkeitseigenschaft, ungerne, unglück, unglücke, unglücklich, unglückliche, unglücklichen, unglücklicher, unglücklichste, unglücks, unglückssüchtig, unhöflichen, unmenschlich, unschlüssig, unselbständig, unsentimental, unstatthafter, untätigkeit, unterdrückt, untergeher, untergehern, unverschämte, unverschämtheit, unversöhnlich, unvoreingenommene, unwissenheitsscham, unzugängliche, unzulänglichen, unzüchtigkeiten, übermut, verabscheue, verabscheuend, verabscheute, verabscheuten, verabscheuungswürdige, verachtete, verachtung, verantwortungslosigkeit, verächtlicher, verdrängte, verdummt, verdummung, verehrte, verhaßt, verhaßter, verheimliche, verheimlichen, verheimlichung, verheimlichungsgenie, verhurt, verlegenheit, verletzen, verletzt, verleugnen, verlieben, verliebt, verlogen, vernarrt, verrammelungsfanatizismus, verrammelungsfanatiker, verrückt, verrückte, verrückten, verrückter, verrückteste, verrücktheit, verstandeskopf, verstandesköpfe, vertrag, verzeihe, verzeihen, verzichten, verzichtete, verzieh, verzweifeln, verzweiflung, verzweiflungszustände, virtuosenkopf, vorliebe, vorsichtige, vorwurf, vorwürfe, vorwürfen, wahnsinn, wahnsinnig, wahnsinniger, wahnsinnigwerden, wahnsinns, weltanschauungskünstler, widerspruchslos, widerwillig, widerwilliger, willenskraft, willkommene, willkommener, wissenschaftsmenschen, wühler, wütend, zettelmensch, zimperlich, zufrieden, zufriedenzustellen, zugeknöpft, zurückgestoßen, zurückgewichen, zurückgewiesen, zurückgezogen, zurückschreckte, zurückzuziehen

Alter/Tod (360): abgetötet, absterbenslandschaft, abtöten, abzutöten, auserkämpft, begraben, begrabenen, begräbnis, begräbnisanzug, begräbnisbericht, begräbnisfeierlichkeiten, begräbnisse, begräbnisses, begräbnistag, begräbnisvorgang, begräbniszeit, beizusetzen,

bestatten, bestattet, bestattungsfirma, bestattungsleute, bestattungsunternehmens, eingegraben, familiengrab, familiengruft, friedhof, friedhofs, friedhofsgeher, friedhofsverwaltung, friedhöfe, friedhöfen, geerbt, gestorben, grab, graben, grube, gruft, hinterlassen, hinterlassend, hinterlassene, hinterlassenschaft, hinterläßt, lebensende, leichenbestatter, leichenbestattern, leichenfledderei, mörder, mörders, prosekur, sarg, selbstmord, selbstmordberg, selbstmordkandidat, selbstmordmensch, selbstmordreif, selbstmords, selbstmordversuche, selbstmörder, selbstmördern, sterben, stirbt, studentenmörder, testament, testamentseröffnung, tod, todbringend, tode, todes, todesfälle, todesfällen, tot, tote, toten, totenhallen, totmüde, tödlich, tödliche, tödlichen, tödlicher, tödliches, töten, tötet, tötete, trauerkleiderordnung, umbringe, umbringen, umbringt, umgebracht, umgekommen, umzubringen, unsterblich, überleben, überlebens, überlebenschance, überlebt, wertheimergruft, alt, alte, alten, altersheime, altes, urgroßeltern, urgroßvater

Architektur (299): achtmalachtmeterzimmer, ausgebaut, bildhauerhaus, boden, bordell, elternhaus, ersterstockzimmer, fenster, fensterbank, fensterbrett, fenstern, fensterscheiben, fenstertisch, hauptportal, haus, hauses, hausmauer, haustor, haustür, häuser, herrschaftsvillen, hinterzimmer, irrenanstalt, irrsinnigen, jagdhaus, jagdhausemensch, jagdhauszimmer, keller, kleingewohnungen, kohlmartwohnung, küche, küchendunst, küchenfenster, küchenschmutzchaos, mauerfeuchtigkeit, mauern, mordhaus, musikzimmer, palmenhaus, pfarrhauswände, plastikfenster, plastiksilos, rolladen, sessel, speisezimmer, speisezimmerofen, spiegel, stefanskirche, stock, stockwerke, tapeziert, tisch, tische, villa, villen, wartzimmerwänden, waschbecken, weinstuben, winkel, wirtinnenbett, wirtshaus, wirtshausaal, wirtshäuser, wirtsvorhäuser, wohnten, wohnung, wohnungen, zimmer, zimmerfenster, zimmerhöhe, zimmern, zimmers

Ausbildung (271): akademie, akademien, akademiezeit, akademische, aufzuwachsen, begabt, begabten, beigebracht, einstudiert, einzustudieren, entwickelt, entwickelte, entwicklung, entwicklungsverhinderer, erwachsenwerden, gelehrt, gelernt, genial, geniale, genialen, genie, genies, geübt, gymnasium, hochdotierte, hochintelligenten, hochschulabschluß, hochschule, hochschulen, hochschulkollegen, jugend, jugenderinnerungen, klavierexerziten, klavierstudium, klavierstudiums, konkurrenzinstitut, lehre, lehrer, lehrerhaus, lehrerkind, lehrerkindstumpfsinn, lehrern, lehrerniedertracht, lehrertochter, lehrstühle, lehrte, mitschüler, mitstudenten, mozarteum, mozarteums, mozarteumstudenten, musikakademien, musikhochschule, musikhochschulen, musikhochschulstudenten, musikhochschulstumpfsinn, musikhochschüler, musiklehrer, musiklehrern, musikpädagogen, musikpädagogenpension, musikprofessoren, musikschüler, musikschülern, musikstudieren, musikstudierenden, musikstudio, musiktalent, musikuniversitäten, musikvermittler, pädagogenexistenz, professoren, schule, schüler, studenten, studentenmörder, studien, studienabschluß, studienjahren, studienkollegen, studienkollegin, studienort, studienzeit, studiere, studieren, studierende, studierenden, studiert, studierten, studium, studiums, talent, talentbeweis, talente, talentlos, talentlose, unwissenheitsscham, übung, volksschule, wunderkind, zöglings

Familie/Freundschaft (444): angefreundet, bruder, bruders, chemiekonzernbesitzersfrau, ehfrauen, ehelichen, ehemann, ehapaar, elterliche, elterlichen, eltern, elterngedanke, elternhaus, elternkonzeption, elternrechnung, erzeugen, erzeugern, erzeugt, erzieher, familie, familien, familienehrbar, familiengrab, familiengruft, familienkunstmittelpunkt, frau, freude, freund, freunde, freundes, freundin, freundlich, freundschaft, freundschaften, geboren, geborene, geborenen, geborenwerden, geburtsort, geburtstag, geburtstage, geheiratet, geistesfreundschaft, generationen, geschwister, großmutter, großonkel, großväterlichen, heiraten, hereingeboren, hineingeboren, hineingeheiratet, kind, kinder, kindern, kinderzeit, Kindes, kindheit, kindheitsberg, kindheitsgefühl, jugend, jugenderinnerungen, lebensfreunde, lebensfreundschaft, mann, mannes, männer, männern, mutter, muttersprache, mütterlichen, nachbar, nachbarhäuser, nachbarn, nachbarsfrau, nachhause, nerven, neugeboren, schwester, schwesterliche, schwesterlichen, sintraonkels, sohn, sohnes, tochter, urgroßeltern, urgroßvater, vater, vaters, väterliche, väterlichen, verehelichte, verheirateten, verheiratet, verheiratete, verheiratung, verlieben, verliebt, verwandte, verwandten, verwandter, zusammengelebt, zusammenleben, zweckfreundschaft, angefreundet

Gastronomie (236): appetitlich, bettwäsche, bettzeug, dreckbett, ganshof, gast, gastbetrieb,

gasthaus, gasthauses, gasthäuser, gasthäusern, gaststube, gastwirte, gastzimmer, gastzimmerdecke, gastzimmern, gäste, Gästen, hotel, hotels, hotelschild, hühnerfederdecke, inglaterra, küche, küchendunst, küchenfenster, küchenschmutzchaos, sotheby, speisewagen, stoffserviette, taft, übernachtungsgast, übernachtungsgäste, wankham, weinstuben, wirt, wirtin, wirtinnen, wirtinnenbett, wirtsgewand, wirtshaus, wirtshaussaal, wirtshäuser, wirtsvorhäuser, zimmermädchen

Medizin/Körper (193): ausgehungert, bauch, begleiterscheinungen, beinen, brust, einatmen, einatmete, eingeatmet, eingeliefert, einschlafen, einzuatmen, erbrechen, erdrosselt, erdrücken, erdrückt, erdulden, erkältung, erkrankung, erlahmen, erschöpft, erschöpfte, erschöpfung, finger, fingern, fuß, füßen, gehirn, gehirnschlag, gelähmt, gemütskranke, gemütskranken, gesunde, gesundheit, gesundheitszustand, haar, haarbüschel, halsentzündung, hinterkopf, hirn, hustenanfälle, imperatorwade, internist, internisten, internistische, irrenanstalt, irrsinnigen, kopf, kopfes, krank, kranke, kranken, krankenhäuser, krankenschwesternnachtisch, krankenzimmer, krankheit, krankheiten, krankmachend, krankmachende, kräfte, krüppel, kurort, kurzatmigkeit, magen, nerven, rücken, rüschenschmerzen, schmerzte, sieche, siechen, siechenhäuser, spitalsbeamten, verband, verbunden, verkrüppelung, verkühlte, verkühlungen, verletzen, verletzt, verstandeskopf, verstandesköpfe, verstümmelt, verstümmelte, verstümmelten, verstümmelter, wahnsinn, wahnsinnig, wahnsinniger, wahnsinnigwerden, wahnsinns, widerstandskraft, zeigefinger, zusammenbrechen, zusammenbruch, zusammengebrochen

Kunst/Kultur (203): abgebildet, abgebildeten, accademia, antikünstlerisch, bibliotheken, bild, bildhauerhaus, dilettantisch, dilettantische, dilettantismus, farbton, fenice, fenicevorstellungen, festspielen, festspielhaus, figur, fotografie, genial, geniale, genialen, genie, genies, imperatorkopf, imperators, imperatorwade, josefinischer, kunst, kunstauffassung, kunstaustreiber, kunstbesessenheit, kunstfeindlichen, kunstgriff, kunsthabgierige, kunstmaschine, kunstmittelpunkt, kunstprodukt, kunstprodukte, kunstsensimentalität, kunstsparten, kunstverfall, kunstvermittlungszweck, kunstvernichter, kunstvoll, kunstwerk, kunstwerke, kunstwerken, künstler, künstleraufzug, künstlereinladung, künstlerexistenz, künstlerischen, künstlerkostümierung, künstlerleben, Künstlern, Künstlers, Künstlerschaft, Künstlertum, male, malerei, marmor, marmorauswüchse, marmorkünstlers, meisters, meisterschaft, meisterte, nazibildhauers, nichtkunst, plakat, plastiken, raffaengel, raffaengels, schauspieler, schnürboden, studio, stümper, talent, talentbeweis, talente, talentlos, talentlose

Schmutz/Abfall (193): abfallhaufen, abgebrannt, abgebrochen, abgerissen, abgerissenen, abgeschmackte, abgeschmackten, abgeschmacktheit, abgestorben, abgestoßen, abgestoßene, abgetragenen, ablehnen, abschaum, abscheu, geekelt, gestank, gestunken, geschmacklose, geschmacklosesten, geschmacklosigkeit, geruch, gewaschen, häßliche, häßlichkeit, häßlichsten, heruntergekommener, krach, lärm, müll, müllberges, müllhalde, sauber, sauberes, scheußlich, scheußliche, scheußlicher, scheußlichkeit, scheußlichkeiten, scheußlichsten, schmutz, schmutzig, schmutzigen, schmutziger, staub, unangenehm, unangenehme, unangenehmen, unappetitlich, unappetitliche, unappetitlichkeit, verbrannt, verderben, verdorben, verpestete, vernachlässigt, vernichten, vernichtend, vernichtende, vernichter, vernichtet, vernichtete, vernichtung, vernichtungsnachlaß, veröffentlichen, verschimmelt, verschmutzt, verwarlost, verwarloste, verwarlosung, verwüstet, verwüstung, waschbecken, waschen, wäsche, widerliche, widerlichsten, widerwärtig, widerwärtige, widerwärtigen, widerwärtiger, widerwärtiges, widerwärtigsten, widrigen, widrigsten, zerbrochen, zerbröselt, zerknitterten, zermalmt, zerrieben, zerschlagene, zerstören, zerstörer, zerstört, zerstörte, zerstörten, zerstörung, zerstückelte

Arbeit (384): arbeit, arbeiten, arbeiter, arbeiterbezirk, arbeiterviertel, arbeiteten, arbeitsjahrzehnte, arbeitszimmer, arzt, arztasche, ärzte, ärztlichen, bestattungsfirma, bestattungsleute, bestattungsunternehmens, betrieb, betriebe, betrieben, bierführer, bierführerexistenz, bierführern, brotgebers, bühnenarbeitern, chauffiert, chemieduttweiler, chemiekonzern, chemiekonzernbesitzer, chemiekonzernbesitzers, chemiekonzernbesitzersfrau, chemiekonzerne, chemiekonzerninhaberin, beamte, direktor, direktoren, erarbeiteten, fabriken, frächter, friedhofsverwaltung, gearbeitet, geistesarbeit, geistesprodukt, geistesprodukten, großindustriellen, hacke, handelsvertreter, holzknecht, holzknechte, holzknechten, innenstadtanwalt, internist, internisten, internistische, interpret,

interpretensnilität, karriere, kaufmann, kaufmannsfamilie, kirchendiener, klavierbringer, klavierkünstler, klavierkünstlers, klavierlehrer, klavierspieler, klavierspielern, klavierspielers, klaviervirtuose, klaviervirtuosen, klaviervirtuosenlaufbahn, klaviervirtuosentum, krankenschwesternnachtisch, künstler, künstleraufzug, künstlerereinladung, künstlerexistenz, künstlerischen, künstlerkostümierung, künstlerleben, künstlern, künstler, künstlererschaft, künstlerertum, lehrer, lehrerhaus, lehrerkind, lehrerkindstumpfsinn, lehrern, lehrerniedertracht, lehrertochter, lehrstühle, lehrte, leichenbestatter, leichenbestattern, lokomotivfabrik, marmorkünstlers, mathematiker, musiker, musikern, musiklehrer, musiklehrern, musikpädagogen, musikpädagogenpension, musikprofessoren, nageln, nazibehörden, nazibildhauers, naziverwalter, papierarbeiter, papierfabrik, papierfabriksarbeiter, papierfabriksfilzanzug, papierfabriksfilzkappe, papierkorb, papiermühle, papiermühlen, pädagogenexistenz, pfarrers, pfarrhauswände, philosoph, philosophen, pianist, profession, professoren, proletarischer, proletarisierung, schauspieler, schriftsteller, spitalsbeamten, staatsanwalt, verdienen, verdient, vermietern, wegmacher, wegmachers, wirt, wirtin, wirtinnen

Besitz/Finanzen (297): agenten, agentur, ausbeuter, ärmlichen, ärmsten, arme, armen, bank, bankhäusern, bankkonto, bankrott, berechnenden, berechnung, besaßen, bescheiden, bescheidener, bescheidenes, besessen, besitz, besitzangelegenheiten, besitze, besitzen, besitzer, besitzes, bestattungsfirma, bestattungsunternehmens, bestechung, bestellen, bestellt, bestellte, bestochen, betrieb, betriebe, betrieben, betrügen, bezahle, bezahlen, bezahlt, billigen, billigsten, brotgebers, chemieduttweiler, chemiekonzern, chemiekonzernbesitzer, chemiekonzernbesitzers, chemiekonzernbesitzersfrau, chemiekonzerne, chemiekonzerninhaberin, elternrechnung, emporkömmlings, erbberechtigter, erbe, erben, erblassers, erbte, ererbte, ererbten, ersparen, erspart, fabriken, geizig, geiziger, gekostet, geld, geldes, geldscheine, geldsorgen, geldzuwendung, geschäft, großindustriellen, habseligkeiten, handeln, handelsvertreter, handelt, handelte, handle, heimzahlen, hinterlassen, hinterlassend, hinterlassene, hinterlassenschaft, hinterläßt, höchst Honorare, hundertschillingschein, kapital, kauf, kaufe, kaufen, kaufmann, kaufmannsfamilie, kaufte, käufer, käufergesichter, konto, kunsthabgierige, neureichen, rabatt, realitätenvermittler, realitätenvermittlern, rechenschaft, rechnen, rechnete, rechnung, reich, reiche, reichen, reichenhall, reicher, reichten, reichtum, rente, rockefellerstipendium, schilling, schweizerreich, steinreich, steinreichen, summe, testament, testamentseröffnung, trinkgeld, verdienen, verdient, verkauf, verkaufe, verkaufen, verkauft, verkaufte, vermietern, vermögen, vermögensaufstellung, vermögensverhältnisse, verschuldet, versetzt, veräußern, wert, wertlos, wertlosen, wertloses, wertvolle, wertvolleres, wirtschaftliche, wirtschaftlichen, wirtschaftskrise, wohlhabend, wohlhabenden, wohlhabender, wohlhabenheit

Musik (1138): akustik, akustisch, alban, agenten, agentur, applaus, aufnahme, auftritt, aufzutreten, bach, bartok, beethoven, bösendorfer, bösendorferdeckel, bösendorferenthusiasten, bösendorferflügel, bösendorferflügels, brahms, brendel, chopin, dilettanteninstrument, ehrbar, ehrbarzeit, einzustudieren, fuge, fugen, geige, geistesinstrumenten, gespielt, geübt, gilels, glenn, glennanbeter, glenngenial, glenn Gouldwertung, glennhaß, glenns, glennschrift, glennskizzen, glennspiel, goldbergtakten, goldbergvariationen, gould, goulds, harmonium, harmoniumspiel, horowitz, horowitzbesessenheit, horowitzkurs, horowitzkurses, horowitzmonate, horowitzunterrichts, instrument, instrumenten, instruments, interpret, interpretation, interpretationen, interpretensnilität, interpretieren, interpretierten, klavier, klavierbringer, klavierexerziten, klavierinstrumentalen, klavieristische, klavierkonzert, klavierkunst, klavierkünstler, klavierkünstlers, klavierlehrer, klavierradikalismus, klaviers, klavierspiel, klavierspielen, klavierspielende, klavierspieler, klavierspielern, klavierspielers, klavierspiels, klavierstudium, klavierstudiums, klaviertransport, klaviervirtuose, klaviervirtuosen, klaviervirtuosenlaufbahn, klaviervirtuosentum, klimpern, komponiert, komponisten, konzert, konzertauftritte, konzertbetrieb, konzerte, konzerts, konzertsälen, konzerttätigkeit, mahler, mozart, mozarteum, mozarteums, mozarteumstudenten, musik, musikakademien, musikalisch, musikalische, musikalischen, musikbegriff, musikbesessenheitruhmsuchtglenn, musiker, musikern, musikhochschule, musikhochschulen, musikhochschulstudenten, musikhochschulstumpfsinn, musikhochschüler, musiklehrer, musiklehrern, musikmenschen, musikmenschenhaß, musikpädagogen, musikpädagogenpension, musikprofessoren, musikschüler, musikschülern, musikstudieren, musikstudierenden, musikstudio, musiktalent,

musikuniversitäten, musikvermittler, musikzimmer, pianist, platten, plattenspieler, podium, sigmund, singstimme, schallplatte, schallplatten, rubinstein, publikum, rachmaninow, regerstücken, richter, gulda, gustav, familienehrbar, familienkunstmittelpunkt, spiel, spiele, spielen, spielend, spieler, spielers, spielt, spielte, spielten, steinway, steinwayenthusiasten, steinwayspieler, steinwaytransport, takte, tancredi, umblättern, umblättern, unmusikalisch, vorgespielt, vorspielen, vorspielt, vortragsabende, vortragsabenden, weltklaviervirtuosen, weltvirtuose, wohltemperierte, wohltemperierten, wohltemperiertes, wunderkind, wührer, zither, zupfen.

Recht/Staat/Politik (174): anordnungen, ausbeuter, ausbruch, ausgebrochen, bestochen, bestrafen, bestraft, bestrafte, bestrafung, eingesperrt, einzelzelle, einzelzellen, fehlurteil, fehlurteilen, freigelassen, freigesprochen, gefängnisaufenthalt, gefängnissen, geflohen, geflüchtet, geschworen, geschworene, geschworenen, geschworenenurteile, geschworener, gesellschaft, gesetz, höchststrafe, imperatorkopf, imperators, imperatorwade, imperiums, importierten, indizienprozeß, innenstadtanwalt, justizwrack, kanzler, kapitalverbrechen, kapitalverbrechens, kapitalverbrechern, massenzellen, mord, mordfall, mordfalles, mordgehilfe, mordgeschichte, mordhaus, mörder, mörders, proletarischer, proletarisierung, prosekur, prozesses, prozeß, prozeßberichte, prozeßende, prozeßtagen, regiert, regierten, regierung, schuld, schuldgefühl, schuldig, schuldige, nazibehörden, nazibildhauers, nazigraf, naziherrschaft, nazis, naziverwalter, nazizeit, staat, staatsanwalt, staatsbankrott, strafanstalt, strafanstalten, strafe, strafrechtliche, verstaatlichten, verstaatlichter, vorgeschriebene, vorgeschriebenen, wirtschaftliche, wirtschaftlichen, wirtschaftskrise, sozialismus, sozialisten, sozialistische, sozialistischen.

Zeit/Klima (493): apriltag, arbeitsjahrzehnte, begräbnistag, begräbniszeit, dämmerung, ehrbarzeit, englandzeit, frühlingsluft, herbst, jahr, jahraus, jahre, jahrein, jahrelang, jahrelange, jahrelangem, jahren, jahreszeit, jahrhundert, jahrhunderts, jahrzehnt, jahrzehnte, jahrzehntelang, jahrzehntelange, jahrzehnten, jährlich, jederzeit, jedesmal, josefinischer, kinderzeit, klima, klimatisch, klimatischen, minuten, mittag, mitternacht, moment, monate, monatelang, monatelange, monaten, nachmittag, nachmittags, nacht, nachtmahl, nachtmahlte, neunzehnhundertdreiundsechzig, regen, regenmäntel, regnet, regnete, samstagnachmittagen, sechsundvierzigjährige, studienzeit, stunde, stunden, stundenlang, tag, tage, tagelang, tagen, tages, tageslicht, tagesordnung, tagtäglich, tagtägliche, tagtäglichen, täglich, voralpenklima, wetter, wind, windig, winter, winterkälte, wirbelwind, woche, wochen, wochenlang, zeit, zeitabständen, zeiten, zeitlang, zeitlebens, zeitpunkt, zweimonatigen.

11.2.3.2 *Schule der Geläufigkeit*

13 semantische Felder plus die Gruppe der negativen Wörter wurden ausgewertet mit insgesamt 7256 Wörtern, die 17,27% des Textes ausmachen.

Kommunikation (999): abgeleugnet, ablehnte, absagen, abschweifung, abstreiten, angaben, angeboten, angedeutete, angeredet, angerufen, angesagt, [ansprechen], anrede, ansagend, anschreien, ansprechen, antwort, [antworten], anzusprechen, auffordernd, aufforderung, [ausführen], ausgesprochen, ausgesprochenen, ausrede, ausreden, ausrufen, ausspreche, [behaupten], benennen, bericht, berichten, berief, besagt, besagte, beschimpfen, beschimpft, beschimpften, [bestätigen], bestreiten, bestreitung, [bezeichnen], bezichtigen, bezichtigte, [brüllen], dahinparlierend, danksagungen, disput, disputation, dreinreden, eingeredet, entgegnete, entschuldigen, entschuldigte, erbat, erbittet, [erklären], erläutern, erläutert, erläuterung, erläuterungen, ermahnte, erwähnen, erwähnenswert, erwähnt, erwähnten, [erwidern], [erzählen], predige, [reden], [rufen], rundfunksprecher, [sagen], satz, sätze, schilderst, schilderte, schildering, schreien, schreiend, schrie, schrien, schweigend, stillschweigen, stottern, stumm, telefonische, unsagbar, unsagbare, untersagt, unterhalten, unterton, unverständlich, unverständliche, unverständlichem, unverständlicherweise, überreden, überredet, verabredet, verabredung, verleumde, verleumdung, versagt, verzweiflungsschrei, weiterreden, weiterzusagen, widersprach, wispernd, witz, witze, [wort], zureden, zurief, zurufen, zurückbrüllens, zurückrief, zurückverwies, zurückverwiesen, zustimmend, zustimmenden, flüsternd, flüsterte, flüsterten, [fragen], geäußert, geäußerten,

gebeten, geflüstert, gefragt, gefordert, gepredigt, geredet, gerufen, gesagt, geschildert, gerüchte, geschrieben, gespräch, gespräche, gesprächen, hinaufruf, hinaufrufen, hinunterbrüllen, hinunterbrüllte, hinunterrufen, hinweisen, hinweisend, kommentare, kommentieren, kommentierte, lügnern, machtwort, meinst, meint, meinte, meinten, meintest, [meinung], melde, melden, mitteilen, mitzuteilen, nachfragen, nachrufenden, nannte, nennen, nennenswerte, nennenswertes, nennt.

Kunst (306): abbildungen, [akademie], aufführung, [bild], bildung, choreographisch, dramaturgen, exponate, exponiert, publikum, radio, schattenbilder, spiegelbild, [statue], tanzes, tanzflächen, tanzmusik, tanzmusikkapelle, tänzer, tänzerinnen, theaterleute, tradition, unaufführbar, uraufführung, uraufgeführt, übermalen, vortrages, vorträge, vortragst, werk, werke, zeichnende, zuschauer, zuschauten, zwillingsfotos, feuilletons, figurativen, figuren, [foto], [fotograf], gebildet, gemalte, gemalten, gemälden, gestalt, gestalten, gestaltung, göttin, göttinnenkopf, grabdenkmälern, grabmal, grabsteinaufstellungsvermittlungshilfen, grabsteinen, gradus, graphisch, hagels, historisch, hochkünstlerischen, kohlsprosse, konferenz, konferenzen, [kunst], [künstler], künstlich, male, [maler], mäzen, monumentalfotografie, museen, museum, museumsbesuchern, ölfarbe, ölgemälde.

Zeit (1082): [abend], [augenblick], bisher, bisherige, diensttag, dienstschiuß, donnerstag, einjährigen, ewigkeit, plötzlich, plötzliche, rekordzeit, samstag, schalttagen, schneesturmnacht, [sekunde], semester, simultanvorführung, sobald, soeben, sofort, sofortbildkamera, sofortige, sofortigen, sofortiges, sogleich, solange, [sommer], sonnenuntergang, sonntagnachmittage, spät, späte, späten, später, späteren, ständig, ständige, ständigen, ständiger, stets, [stunde], [tag], täglich, uhr, uhrzeit, uralt, uralten, überübermorgen, [vergangen], verweilt, verweilten, vorabend, vorhin, vorigen, voriger, voriges, vormittag, vorzeitig, [wiederholen], [wiederholung], wiederkehr, wiederum, woche, wochen, wochendienstbeginn, wochenendlichen, wochenendtage, wochenlang, wochenlangen, wochentag, wöchentlich, wöchentlichen, [zeit], zifferblatt, zuallererst, zuende, zuerst, zukunft, zukünftigen, zunächst, freitag, freizeit, früh, frühe, frühen, früher, früheren, frühmorgenwind, frühnebel, frühsonne, frühzeitige, gegenwart, gegenwärtig, gestern, gestrigen, heut, heute, heutigen, heutzutage, hinkünftig, hochsommers, inzwischen, [jahr], jährlich, jederzeit, jetzt, jüngster, kirchtages, krisenzeiten, langjährigen, mehrjährige, mittwoch, [moment], monat, monate, monaten, monatlich, montag, montagfrüh, mitunter, morgen, morgendlich, morgengrau, morgengrauen, morgengrauens, morgenhimmel, morgens, morgenwind, [nachmittag], [nacht], nachtmusik, nachträglich.

Körper (583): abbiß, arsch, arschlöchern, [atem], [auge], auseinanderzubeißen, ausgeschwitzt, ausscheidungsprodukt, ausscheidungssekrete, ärschen, [bauch], beine, beinen, brechreiz, brunzt, brustkasten, brustkorb, brustton, ellenbogenaktivität, erblindeter, erkältest, erkrankung, fangarme, fäusten, frieren, frierend, fuß, fußballmannschaften, fußboden, fußbodenloch, fußbodens, fußbodenziegel, füße, füßen, gang, gehirn, gehirnverschiebung, gehör, gehörn, [hören], genick, geschlafen, gesicht, gesichter, gesichtsbewegungen, gesichtsgestellen, gesten, gestikulierend, gestisch, gesundheit, haar, haare, [hals], [hand], haut, hauteng, hinkend, hinterkopf, hinterteil, hinterteile, hinterteilen, keilkopf, [kopf], [körper], lider, lippen, [mund], muskeln, müde, nahrungsaufnahme, nerven, netzhaut, oberkörper, oberleibes, Oberschenkel, ohr, ohren, organe, organismus, rippen, rumpf, rücken, rückenschmerzen, saugspeiseröhrenphänomens, schädel, scheidt, schlaf, schlafe, schlafend, schlafes, schläfer, schläft, schluckbewegungen, schlucken, schluckte, schlund, schultern, schutzhaut, schweiß, schweißausbrüche, schwindel, schwitzen, schwitzend, speiseröhre, speiseröhrenwand, speiseröhrenwandreibungswiderstände, splitter-nackt, spuckte, starrköpfige, statuenhals, statuenkopf, statuenrumpf, stirn, stirne, urinierten, verdauungsapparat, verzahnten, wangen, zeigefinger, zunge.

Musik (781): abfallsaiten, abgangsmusik, abgespielt, abspielen, [akkord], angestelltenfreizeit-kammerorchester, angestelltenfreizeitkammerorchesterbetri, angestelltenfreizeitkammerorchesters, arpeggio, bachschen, beethovenschen, [blasen], brahms, bratsche, bratschenklang, bratschenlos, bratschist, busoni, chefdirigenten, chor, concertgebouw, czerny, d'extase, dirigenten, dirigierst, durchkomponiert, f, fernweh, fernweh, ganzton, gastkonzertes, geige, geiger, geläufigkeit, gesang, gespielt, gespielte, gespielten, harfengeräte, herumklimperten, heruntergespielt, höherstimmen, höherstimmung,

[instrument], interpretieren, intoniert, kammermusikalisches, kapellmeister, kapellmeisterscharlatane, [klang], [klarinette], [klavier], [komponieren], [konservatorium], [konzert], luftakkordflächen, luftgesang, lufttrillern, luxusklavierkistenausführung, mahler, mahlerstraße, mandoline, melodie, melodien, mengelberg, militärmärsche, moll, [musik], nachtmusik, naturmusik, notation, note, noten, notenblatt, notenhefte, notenlesen, notenpapier, notenschriftlich, oktave, op, oper, opernhäusern, opernleute, opernstummfilm, opusziffer, orchester, orchestermusiker, orchestern, orchesterstimmen, orchesterstücke, stück, stücke, stückes, summen, takte, taktell, tanzmusik, tanzmusikkapelle, tastatur, tastaturdeckel, tasten, toccata, ton, tonebene, tonfall, tonfolgen, tonfülle, tonsetzer, tonspritzer, tonstufen, tonwolken, töne, tönen, tönen, trauermusik, tremolierten, trommeln, trommelte, trompete, trompeter, tropenklaviertransportkistenanfertigung, tropentransportklavierkistenanfertigung, [umblättern], unisono, vertonen, vierhändiges, [viola], violieren, violine, violinieren, virtuoseste, vormusizieren, weiterblättern, weitergespielt, weitermusizieren, wohltemperierter, zurückzublättern.

Literatur (88): abgeschrieben, abhandlung, alexandriener, beschreibung, beschrieben, beschriebenen, brief, buch, büchern, [dichter], redakteur, rezensenten, rezitieren, rhetorisch, schreiben, schreibetisch, schreibetisches, schrieben, schriftführerstellvertreter, schriftsteller, studie, studien, unterschreiben, unterschrieb, verleger, vorzulesen, wüstengeschichte, zeitung, zeitungen, zuzuschreiben, gedicht, gedichte, [geschichte], goethe, literarischen, nachwuchsdichter, notieren, notiz, notizblock, notizbuch.

Affekte/Charakter (315): abhängigkeit, abhängigkeitsverhältnis, angst, anmaßende, aufgeregt, aufheitern, aufheiterung, auflachend, aufregung, ängste, ängstlich, beängstigend, beängstigenden, beängstigenderer, bedacht, bedächtigkeit, [befürchten], begeistert, beleidigt, beliebten, bemitleidenswert, bescheidenheit, beunruhigende, böse, böswillig, böswillige, charakter, daseinsunfähigkeit, depressionen, ehrlichen, eifer, eifrigen, eingebildet, einsam, einsamkeit, einsammelnd, einschmeichelnd, einzuschüchtern, energisch, engstirnig, entschlossen, entspannen, entspannt, enttäuschung, erfreulich, erfreut, erhoffe, erhoffte, erbost, erregt, erregte, erschrak, erschrecke, erschrocken, erschrockenen, erschütternd, erschütterung, euphorisch, fernweh, fleiß, fleißig, frech, frechen, frechheiten, frechsten, freude, freudestrahlend, freudestrahlende, freue, freute, frieden, froh, fröhlich, freundlich, freundlicherweise, freundlichst, furiosen, furioso, fürchte, fürchten, fürchterlich, fürchterlichen, fürchteten, geduld, gedulden, gefühl, gefühle, geföhlen, geföhlt, gelassen, gemeinheiten, gemeinsten, gequälte, gequältseins, geseht, gewissenhafter, gierig, gleichgültig, grob, grobschlächtigsten, hartnäckig, hasse, haßte, herzlich, hoffnung, hoffnungsfrohen, hoffnungslos, hoffnungsvollsten, höflich, höflichst, intime, ironischem, jammer, jämmerliche, klugheit, konfus, konzentration, konzentriert, lache, lachend, lachte, laune, lächelnd, lächerlich, lächerliche, lächerlichen, lächerlicher, lächerlichkeit, lethargie, mißachtung, mißmut, mißtrauisch, mitleidig, murrend, nachdenklich, nachlässigkeit, nervös, nüchtern, rebellieren, rechthaberei, ruhig, ruhigen, schmerz, schmerzlicher, sehnen, sehnsucht, sehnte, selbständig, selbständige, selbständiger, selbständigkeit, selbstbewußtsein, selbstgefälligkeit, selbstgeföhilverlustigen, selbstsicheren, selbstsicherheit, sentimentalitäten, stürmisch, trauer, trauermusik, trauerweiden, traurig, traurige, traurigen, treuherzig, undankbar, unerfreuliche, unerheblich, unerträglich, unerträglich, unglücklichen, unglücklicher, unglücklicherweise, ungezwungener, unmut, unnahbar, unruhe, unverschämten, unverschämtheit, unwirsch, überempfindlichkeit, überglücklich, überheblichkeit, überschwenglich, verblüffend, verblüfft, verschämt, verschlafen, vertrauen, vertrauenerweckend, verträumtes, verzweiflungsschrei, vorlaut, vorlaute, vorlauten, wehmütiges, widerwillig, wiedersehensfreude, wildgewordener, wutverzweifelt, zart, zartesten, zartheit, zählebigen, zärtlicher, zittern, zitternden, zitterst, zitterte, zögernd, zögernder, zufrieden, zuversichtlicher.

Sinne (553): akustisches, akzenten, anschaulich, anschauliche, anschaulicher, anschaut, [anschein], ansehen, [beobachten], [bemerken], [betrachten], blick, blicke, blickten, blickwinkeln, [blind], [empfinden], erblindeter, prasseln, raschelnd, rasseln, rauschen, resonanzboden, resonanzbodenbauchung, resonanzbodens, resonanzböden, resonanzkörperbauchung, resonanzwirkung, riechenden, [sehen], säuseln, schallend, [schauen], sinn, sinne, sinnesorgane, starrten, teergeruch, temperaturschwankungen, übersehen, übersicht, übersichtlichen, vernahm, vernehmen, wahrgenommen, zischen, zischend, zischte, zischten, zuhörer, zuhörern, zuhörte, zuhörten, fühle, fühlen, fühlt, fühlte, gehör, [hören],

geräuschbeiwerk, geräusche, geräuschlos, [gesehen], gestank, gestanksmasken, getönten, grell, herausklingend, hervortönend, hörst, inspizieren, inspizierend, inspiziert, [klang], klappernd, klingen, klingt, krach, krachen, krachend, kracht, laut, laute, lauten, lauter, lautete, lautlosigkeiten, lautstark, [leise], nachhallen, nachschauen, ohr, ohren, optische.

Alkohol (104): alkohol, alkoholiker, austrank, bacchantischen, [betrinken], [bier], entkorkung, entwöhnungsanfall, entwöhnungsphase, entwöhnungsschmerzen, entziehen, entziehungsanfall, entziehungserscheinungen, entziehungskur, entziehungsschmerzen, entzogen, exzesse, quartal, quartale, quartalen, quartaltrinker, sekt, sektflaschen, sektkübel, trinke, trinken, trinkens, trinker, trinkst, trunksucht, wein, flachmann, flachmännern, [flasche], getränke.

Natur (780): allee, apfelsaft, ast, ästen, äther, [baum], bestialisch, biologischen, birkensträucher, birne, [blatt], blumen, blut, blutbuche, botanisch, dämmerte, dämmerung, eichenholz, eiehe, endivienköpfe, erdäpfelkeller, erdbeben, erde, erdinnern, erholungssee, ernte, feld, felder, feldüberlegenheit, feucht, feuchte, feuchten, feuchtigkeit, feuchtigkeitsbewahrung, feuchtigkeitsfilm, feuer, finster, finsternen, finsternis, flusses, fluß, flußgeschwindigkeit, flußinseln, [flügel], flüsse, flüssen, fortpflanzenden, gackern, galoppierend, [garten], gärtner, gebirge, gehörn, geregnet, gewächshaus, gewässer, gewässers, gewittern, gras, gurke, [himmel], hitze, hochsommers, [holz], hornspitzen, horizont, horizonts, horizontwand, hörner, hörnern, hügel, hühner, hund, hunde, insekt, inseln, kadaver, karotte, katzen, katzenbuckel, kiefernholz, kiefernholzverschalung, kornfelder, kumuluswolke, [landschaft], lichtbächen, lichtflüssen, [luft], meer, meere, meeren, meeres, morgen, morgendlich, morgengrau, morgengrauen, morgengrauens, morgenhimmel, morgens, morgenwind, moor, moorboden, moosbewachsene, moosbewachsenen, motten, [nacht], [natur], naturmusik, natürlich, natürliche, natürlichen, nebel, nebeldecke, nistenden, ochs, ochsengurgeln, pappelallee, pappelchaussee, parks, parktor, parkweg, parnassum, park, parkähnlicher, parkeinwärts, pflanzen, pflanzlichen, pissuirmuscheln, planten, riesenartischocken, rindes, rizinusöl, rotbuche, sahara, salatherz, sand, sandsteinnympe, sandsteinstatue, savannen, schilf, schilfgürtel, schilfring, schimmelbelag, schimmelpilze, schnee, schneedecke, schneefelder, schneesturmnacht, schneeverwehte, schneeweiß, schneeweißen, schneeweißler, schwalben, schwein, schwüle, [sommer], sonne, sonnenschein, sonnenstrahlen, sonnenuntergang, spargel, spargelstangen, stamm, steinernen, steinlocken, steinpilz, steinweich, steppen, sternenklare, stier, stoppelfelder, [strand], sträucher, sträuchern, sumpf, sumpfigen, talsenke, sumpfen, tauben, teich, teichen, teiches, teichsaum, tieres, totenkopfschwärmer, trauerweiden, tropenfutteral, tropenkla- viertransportkistenanfertigung, tropentransportklavierkistenanfertigung, tropenverpackung, tropische, tropischen, tümpel, tümpelrand, tümpels, [ufer], umwelt, unterholz, überlandregen, überwucherten, veralgten, verschilften, vogelfedern, vogels, vorstadtfeldern, wachsen, wachsenden, wald, [wasser], wäldern, weichholz, weißbuche, wetterbericht, wetterfestigkeit, wetterverhältnissen, [wind], winter, winterfesten, witterung, [wolke], wuchsen, wurmstichige, wüste, wüsten, wüstenbewohner, wüstengeschichte, zählebigen, zoologischen, zweige, zweigen.

Geld (58): anfangssumme, angekauft, ausverkauftes, auszahlen, bezahlen, billigerer, preisgünstigsten, prozent, prozente, prozentsatz, reichen, reichsten, reparaturkosten, sparen, spärlich, sparte, teuerstes, teuren, verkauf, verkauft, verleihe, verleihen, vermieten, vermietet, wert, wertbestandes, werten, wertvolle, wertvoller, wirtschaft, wirtschaftsförderungsinstitut, wohlhabendsten, zoll, finanzien, finanzielle, finanziellen, geld, geleistet, kasse, kassier, kassieren, kaufen, kauft, käuflichen.

Beruf (443): angestellten, angestelltenfreizeitkammerorchester, angestelltenfreizeitkammerorchesterbetri, angestelltenfreizeitkammerorchesters, [arbeit], [architekt], arzt, assistent, atelier, atelierfensters, aufsichtsrat, aufsichtsräte, aufsichtsräten, außenbeamten, bäcker, beamte, beamten, beamter, bearbeitete, [betrieb], büro, chefdirektoren, dienstbeginn, dienstboten, dienstes, dienstschluß, [direktor], dirigenten, dirigierst, doktor, dramaturgen, einbrecher, fabrikant, fabrikanten, fabrikantenklaviertransportkiste, fabriksirene, [fach], fahrdienstleitern, firma, fleischhauer, folterknechten, friseure, gärtner, geschäft, geschäftszeit, gleiswärtern, hinaufgearbeitet, hinausgearbeitet, hofrat, hofrats, inspektor, inspektors, kanzlei, journalisten, kellner, kollegen, kommissar, krankenhausarchitekt, krankenhausarchitekten, kunden, kutscher, [magistrat],

magistratsdirektor, magistratsdirektorin, minister, ministerpräsidenten, obdachlosen, oberbaurat, oberbürgermeister, oberbürgermeisterei, pedell, pedelle, pedellen, [pfuscher], polizei, polizeituren, präzisionsarbeit, [professor], [proktologe], prokurist, redakteur, regierung, regierungsrat, reporter, reporterkabine, rundfunksprecher, schaffnern, schuster, sekretärin, servieren, sklavenhändlern, solotrompeters, spediteur, speditieren, spedition, speditionen, speditionsaufträge, spion, theaterleute, verleger.

Fest (143): bankett, [besuch], buffet, feierlichen, [fest], [gast], gefeiert, kostümen, kostümfest, sommerfest, sommerfeste.

negative Wörter (1039): unabänderlich, unabdingbare, unabdingbaren, unabgedeckt, unabhängigkeit, unangenehme, unangenehmen, unart, unauffällig, unaufführbar, unaufhaltbar, unausbleiblichkeiten, unähnlich, unbedingt, unbedingte, unbedingten, unbeeinflussbare, unbeeinflusst, unbefugten, unbefugter, unbegreiflich, unbekannt, unbekannt, unbekannt, unbeobachtet, unbequem, unbequeme, unberechenbares, unberechtigt, unbewußt, unbrauchbar, unbrauchbare, unbrauchbaren, undankbar, undefinierbar, unendlich, unentbehrlich, unerfreulich, unerfreuliche, unerheblich, unerklärliche, unerlässliche, unermeßlich, unersetzlichen, unersetzliches, unerträglichen, unerträglicher, unerwartet, unerwartetes, unfall, unfähig, unfähigkeit, unfähigkeiten, unfug, ungeachtet, ungefähr, ungeheure, ungeheuren, ungemain, ungenießbare, ungerecht, ungern, ungeschoren, ungestört, ungetüm, ungewöhnlich, ungewöhnliche, ungewöhnlichen, ungezwungener, unglaublich, ungleichmäßig, unglücklichen, unglücklicher, unglücklicherweise, unglücksfälle, ungünstigste, unhaltbaren, unhandliches, unheilvollen, unheimliche, unkenntlichkeit, unkontrollierten, unmittelbar, unmöglich, unmöglichen, unmöglichkeit, unmut, unnahbar, unnötig, unnötigerweise, unpraktisches, unproduktiven, unrecht, unregelmäßig, unregelmäßiges, unruhe, unsachgemäße, unsagbar, unsagbare, unsicher, unsichtbar, unsichtbare, unsinn, unsitte, unsorgfältig, unsterblichen, untragbar, untragbaren, ununterbrochen, unüberschaubar, unüberschaubareren, unübersichtlichen, unübersichtlicheren, unübertreffliche, unüberwindlichen, unüblich, unübliches, unveränderliche, unverändert, unverkennbar, unvermutet, unverrichteter, unverrückbar, unverschämten, unverschämtheit, unverständlich, unverständliche, unverständlichem, unverständlicherweise, unversucht, unvertrauter, unverzüglich, unvorbereitet, unvorhergesehenen, unvorhergesehenes, unwahrscheinlichen, unweigerlich, unwichtig, unwichtige, unwillkürlich, unwirsch, unzählige, unzulässig, unzumutbar, unzureichend, unzureichenden, unzureichender, unzureichendes, kein, keine, keinem, keinen, keiner, keinerlei, keines, keinesfalls, keineswegs, nein, neinlein, nicht, nichts, nie, niemals, niemand, niemandem, niemanden, nirgends, nirgendwo.

11.2.3.3 *Diabelli*

12 semantische Felder wurden ausgewertet, dazu die Superlative und die negativen Wörter. Insgesamt enthält die Gruppe der semantischen Felder 2018 Wörter, was 15,35% des Textes entspricht.

Natur (77): apfelsine, binnengewässer, blumenornamenten, elefant, elefanten, elefantenerfahrung, ente, erde, feder, fisch, fischernetz, fleisch, fleischberg, fliegenfänger, flügel, futter, galoppierendes, gazelle, gipfel, kater, lurchs, natur, naturgemäß, naturtalent, [natürlich], [orange], pferd, raubflug, regen, regennachmittagen, reisiggewinde, säugetiers, schlangen, schlangenartig, schlangenmädchen, spatzen, sternen, tatzen, urwaldtrotter, vogelbauer, [wasser], wetterhahn, wettermacherei, walfisch, wiesel, wurzel, zaubergewitter.

Literatur (87): anaphern, anekdote, aufgeschrieben, begleitfabeln, begleitvortrag, biographen, biographie, biographien, brief, brieflich, dissertation, entlarvungsschriften, essay, fabel, fachorgan, farbzitaten, fremdwörter, fremdwörterbuch, fremdwörterei, geschrieben, glossierte, goethe, grammatik, grillparzer, gruseldramas, lehnwort, lehrsat, lesen, leser, majuskeln, makulatur, memoiren, metonymischer, mephistos, minna, muttersprache, nachricht, novella, oxymora, palindrom, periodica, peripetie, [poe], poet, prosa, redaktion, reflexivpronomen, satz, sätze, schillers, schrieb, schrift, schriftlichem, schreiben, stilmittel, [superlativ], tautologien, text, traktat, verbale, verfasser, verfaßte, vokalreichen, zeitschrift,

zeugnisunterschrift, vortrag, vortrags.

Geld (60): aktiengesellschaft, bank, bankrott, bankrotteur, benefizvorstellung, berechnung, besitz, besitzen, betteln, bettler, dividende, dollar, eintrittsgeld, fortunatssäckel, geerbt, geld, geldstück, geschäftspartner, gönnermitglied, hypothek, investiere, investieren, investierten, kapitale, kapitalfehler, kapitalgeber, kauf, käuferin, konkursit, konkursverschleierung, krösus, lohnende, [mäzen], münze, münzenmechaniken, ökonomie, prämierten, preis, rechnung, rückversicherung, sparte, talers, unbezahlte, verkauft, verleihen, verpfänden.

Musik (58): akkordeon, allegro, aufspielte, akustisch, bechstein, beethoven, bravourstücke, bravourstücken, clownharfe, drehorgelgeleier, glissando, glocke, glockenschlägen, handharfe, harmonika, hohner, katastropheweisen, klavier, klaviermonsterwerk, klaviervirtuosin, komponierten, konzertina, konzertinas, ländlerläufe, metronom, missa, moduliert, musik, operettenhaft, orchester, orchestrierung, orgelnder, parnassum, pianist, pianistenhände, rhythmischen, saitengezogenen, saitenschlingen, solemn, solist, symphonie, tonart, töne, trompete, trompetenmedium, variationen, walzer, zieharmonika.

Kunst (131): abschiedsvorstellung, aftervirtuosen, amateurvorstellung, anschlagzettel, applaus, architektur, art, artefakt, artifiziielster, [artist], audience, auditorium, academies, balleteuse, ballettschritten, ballettrikot, ballnacht, beleuchtungseffekten, blickregisseure, blindenkalender, blumenornamenten, bühne, büste, darbietenden, darbietungen, dilettant, diva, dunkelkammer, filmdiva, foliopapier, freiluftnummern, glanzpapier, kubismus, [kunst], künsten, [künstler], museums, nationaltheater, regisseur, roboterkunst, rokoko, schauerdrama, scheinwerfer, scheinwerferlicht, schauspielers, schnürboden, schöngeistigkeit, schöpferischen, souffleuse, soufflierender, spektakularium, spektatoren, spektatorium, scene, teufelskunst, [theater], vorbühne, vorführen, vorführende, vorführung, vorgeführt, [zeichnen], [zuschauer].

Kommunikation (153): absage, absprache, antwort, antworten, antwortete, anspruch, apodikta, apodiktatorische, aufzuschwatzen, ausdrückte, ausrief, äußern, beharrte, behaupten, behauptet, beichten, beifügen, bekennen, beschreiben, beschreibt, beschwörenden, bitte, bitten, erklärung, erläutert, erwähnen, erwidern, euphemismen, gefragt, kündigte, loszusagen, mauldiarrhöe, nachbetend, nachfragen, nennen, nennt, normalsprachverbraucher, notlüge, phonetischer, plattenspruch, präfixe, radebrechend, rede, rhetorischen, [sagen], schlachtruf, schreit, spitznamen, spottname, [sprechen], stimmritze, stimmrohr, suggeriert, tarnrede, telegraphieren, themas, theorie, todesnachricht, umstrittene, übertreibungen, ventriloquismus, ventriloquist, verbot, verboten, verbotene, verhöhung, verhör, verkündet, versprach, versprechen, verstand, verstanden, vexiersprech, vivatschreienden, vollgequasselt, vorname, vornamen, werbespruch, widerrufene, wimmernde, [wort], ziernamen, zitiere, zitiert, zujubelte, zurückübersetzen, zusage.

Magie (549): abracadabra, abschiedsvolte, akrobat, akrobatik, akrobatinnen, akrobatische, amateurzauberer, anbietungsmimik, anbietungstechnik, ausgezaubert, aftervirtuosen, aura, bajatzerie, bajazzo, blanche, [blatt], bube, buben, bude, budenstadterfahrung, charlier, circensische, circensischen, clou, [clown], clownharfe, comedian, corriger, count, demaskierung, desillusionierung, desillusionist, desillusionisten, draperien, drapierte, drehmünze, dressierpeitsche, eigendisparition, eliminierung, elixierhaftes, entfesselung, entfesselungsakrobaten, entfesselungsakrobatik, entfesselungskunst, entzaubern, entzauberte, [eskamotieren], fakir, fakire, fakiren, falschspielergilde, falschzählen, falschzählmethode, falsifikat, falten, falzte, fantastiques, feuerwerk, feuerwerks, fex, fingerdressur, fingertruppe, fingierten, fluchtillusionisten, [forcieren], gaukelt, gaukler, gegenzauber, gehirnakrobaten, [geheim], gemimt, gemimte, glanznummer, gleisernatur, glissieren, großillusionist, gruseiplakaten, gruseldramas, guckkastenmodell, [gummi], halb-münzen, halbschale, halbschalen, handgelenkriemen, handgemächern, handharfe, handschellenkönig, handschellenkönigs, handzauberer, hasardierten, herausforderungskunststücke, herbeizubaubern, hilfssapparate, hilfsmechaniken, hilfsmitteln, hintergrundadaption, hokuspokus, hokuspokuskrise, illudierens, illudiert, [illusion], jongleur, jongleurhafte, jongleurs, jungmagier, juxbaron, juxbaronie, [kabinett], [kaltmagie], [karte], kaschieren, kautschukakrobat, kautschukakrobatik, klabautermannhaut, klamüseure, klappblumen, klappgefühlen, kleinfingerluxation, kleinfingersperre, knalleffekte, kombinationsmaschine, komödiantischer, krönungsartefakt, [kugel], kuriose, kurioser, kuriositätenkabinett, kuriositätenschau, labyrinth, laterna, levitation, levitationskünste, magic,

magica, magie, [magier], [magisch], magus, manege, manualdompteurs, marionette, maske, maskierte, masque, meler, mesmerie, mikromagie, mikromagier, mirakelwirkung, miraculöse, mischen, mummenschanz, mysteriöse, mystery, mystifikationen, münzenmechaniken, narrenspuren, nasführt, negativillusionen, neppen, neppende, netz, netzservanten, palmage, palmieren, palmiert, palmierte, pantomime, paradenummer, perlacke, perlicke, plachenzelt, [prestidigitateur], [requisiten], rummelplatz, rückwärtssalto, sadomasochistische, salonmagie, schaugriffe, schaumenge, schausteller, scherzartikel, scherzfrage, schlangenmädchen, schleuderakrobat, schmierenzirkus, schnappfallen, schnellfingerartisten, schnellfingerkünstler, schreinertricks, schulterdraperie, schummelei, schwerterkabinett, schwindel, schwindelhuberei, showgeschäft, simsalabim, simulier, skalpierung, spitzenmanipulator, tapetenwand, [taschenspieler], [täuschen], teufelskunst, transvestit, trapezkünstler, treppentäuschung, [trick], trompetenmedium, uhrmacherspielzeugs, unpalmierbarkeit, unterhaltungssupplement, variete, varietes, vaudeville, ventriloquismus, ventriloquist, [verbergen], [verblüffen], verhexte, verjuxt, verstümmelungstrick, [vexier], [verwandeln], [virtuose], vollbengalische, [volte], vorgespiegelten, wegdrapieren, wegdrapierens, weggeheimnissen, [winkel], [wirbel], [wunder], wurfparabel, zackenrad, [zaubern], zirkus, zirkusbesuch, zuchtmotorische, zungenprestidigitateur.

Affekte (122): abgefeimter, angst, aufheulen, aufregung, aufschreie, bedrängnis, bedrohliche, bedrohung, beeindruckt, beethoven, befürchten, begeistert, beflissentlich, belächelt, belustigt, dauernarzißmus, depressionen, egoistischen, ehrfurchtsvolle, einbildungskraft, einzelkindsituation, emsig, emsige, enttäuscht, erdreistet, erniedrigendes, erregte, erregungszustand, exhibitionistisch, faszinierend, fasziniert, faszinierte, fracksausen, fürchte, fürchten, fürchterlich, geburtstrauma, gelächter, grinsen, grob, güte, hoffnung, horrend, horribel, horror, ironie, jämmerlichsten, klappgefühlen, laszivität, lächeln, lächelnd, leidenschaft, lieben, [lieb], lippenbekenntnis, melancholie, mentalist, neugierde, perfidie, rivalen, rivalisierte, roheiten, sadomasochistische, schamlos, schlüsselerlebnis, schmerz, schmerzhaften, seele, seelen, sensationslüsterne, trancezustand, traue, traum, tränen, träumt, undankbarste, unglücks, unschuld, unschuldige, unverschämtheit, uerfahrung, uerlebnishaftigkeit, uerlebnisses, [verletzen], verliebt, virtuositätsdepression, voyeuristisch, [wille], wut, zufriedenheit, zynischerweise.

Kleidung (56): abendkleid, augenlarve, ärmeln, bebrillte, enthüllen, enthüllern, enthüllung, entmântelnden, entschleiern, [frack], galauniform, geheimtaschen, gewand, giletinnenseite, hüftgürtel, jacke, kleidungsstück, korsettiert, kostüm, maske, maskierte, masque, musselintüchlein, perlmutterknöpfchen, perlmutterknöpfen, schößen, schulterdraperie, seidentuch, servais, servante, smoking, tuch, turban, verkleidet, verschleiert, westenrückseite, westentasche, wollstrümpfe, zaubermantel, zwangsjacke, zylinder.

Zeit (116): [abend], augenblick, august, danach, dann, daraufhin, dauer, dauernarzißmus, dauerohnmacht, darauf, ewigkeit, früh, früher, frühester, frühkindlicher, frühzeitiger, geburtstag, geburtstags, geburtstagsfrucht, gleichzeitig, hernach, heute, [jahr], jederzeit, jetzt, jugend, langjährigen, langjähriges, [minute], monaten, monatschrift, pestalozzikalender, sonntags, ständig, spät, später, [tag], unverzüglich, urplötzlichst, vierjährigen, viertelstunde, weiland, weilandiger, [zeit].

Körper (276): arm, armen, arms, atmete, [augen], bauch, [blind], [blut], brust, dauerohnmacht, daumen, daumenmuskelpalmage, denkerpose, digitalen, digitalfertigkeit, digitus, einhändig, eingenarbt, enthauptung, entleibung, ertrinkungstod, erwachte, extremitäten, faust, feenhände, feenhänden, [finger], frackbrust, fußblöcke, fußend, fünffingerigen, füße, füßen, galle, gebärende, geboren, geborene, geborenwordenerweise, [geburt], gehirn, gehirnakrobaten, gekitzelt, gelenköffnungen, [gesicht], gichtknoten, giganten, goldfinger, goldfingers, [hand], haupt, haut, herz, herzen, invalidität, kaiserschnitt, klabautermannhaut, kleinfingerluxation, kleinfingersperre, [kopf], köpfen, [körper], krankheit, kreislauf, kußlippen, leiblichen, leichenschauhauses, linkshändig, lippen, lippenbekenntnis, lufttröhre, lunge, mauldiarrhöe, medizinmann, medizinstudium, mienenspiel, mimik, mittelfinger, mohr, mohrenkopf, [mund], muskeldruck, müdigkeit, narkotisierte, nase, nasführt, neger, nervenkitzels, nervenzersägender, nervige, niesen, oberkörper, oberleib, oberleibstorso, ohr, ohren, operationstisch, operativen, operiert, oreillär, organ, physiognomien, pianistenhände, poren, prothese, schädel, schlaufkopf, schneidezähne, schnellfingerartisten, schnellfingerkünstler, schönheitschirurgen, schulterdraperie, schultern, speichel, speiseröhre, stimm-

ritze, unbehaarte, unbehaarten, unterarm, unterleib, unterleibs, verdauen, verstümmelt, verstümmelten, verstümmelung, verstümmelungstrick, verwandlungsorgan, vollbart, zahn, zähne, zähnen, zehen, zunge, zungenprestidigitateur, zweihändig, zwischenverpflegung.

Superlativ (81): allerersten, allergrößte, allerhöchste, allerinnersten, allerniedrigsten, allerunübertroffenste, anziehendsten, artifiziiellster, aussichtslosesten, außerordentlichste, bedeutendste, berühmtesten, [beste], durchlauchtigster, dümmste, einfachste, erste, ersten, erstens, erster, ersteren, erstaunlichste, erlauchtesten, gebrochenste, gefährlichsten, höchlichst, [höchst], höhnischste, nochniedagewesenste, schlimmste, undankbarste, weitesten, höhnischste, feinsten, frühester, genialste, günstigsten, intimste, jämmerlichsten, kaltblütigste, kostbarsten, kürzester, meist, meisten, meistens, mindestens, nachhaltigste, nachhaltigsten, seltsamsten, plumpste, unterste, wenigstens, wertester, wichtigstes, zuverlässigsten.

Sex (44): autoerotische, blitzkopulation, blutschänderische, casanovabrunst, ejaculatio, empfängnisverhütende, entblößte, entjungfern, erzeuger, erzeugung, fickautomaten, geilen, geschlechtskrankheit, geschlechtswerkzeug, herumgehurt, intimbereich, intimen, intimste, jungfrau, kondom, kopulationen, kopulationspaaren, kußlippen, lust, nackte, obszöner, orgasmus, paarung, pessar, pornographie, praecox, samentöterin, schwangerschaft, trieb, triebverbrechen, weib, weiblicherseits, zwitterhaftes.

negative Wörter (208): negativen, negativillusionen, nein, nicht, nichts, nie, niemals, niemand, niemandes, nix, non, nochniedagewesenste, nirgendwoher, ohne, unauffällig, unausgesetzt, unbedingt, unbegreifliche, unbehaarte, unbehaarten, unbemerkt, unbezahlte, undankbarste, unendlich, unendliche, unentthront, unerachtet, unerheblich, unerreichte, unfall, ungeheuerliche, ungemachs, ungerade, ungeraden, unglücks, unlängst, unmasking, unmöglich, unpalmierbarkeit, unrecht, unschuld, unschuldige, unsichtbare, unsterbliche, unumstößlich, unvergeßlich, unverrichteter, unverschämtheit, unverwechselbarkeit, unverzüglich, unweigerlich.

11.2.4 Listen der Personennamen

11.2.4.1 *Untergeher*

Die 10 häufigsten Personennamen im *Untergeher* kommen 1386mal vor und machen 3,1% des Textes aus. Mit den Personennamen und –bezeichnungen wurden die Formen des Personalpronomens "ich" ausgewertet. Sie kommen 2542mal vor, was 5,6% des Textes ausmacht.

Schwester	Wirtin	Onkel	Bach	Glenn Gould
Franz	Vater	Bierführer	Wertheimer	Duttweiler

11.2.4.2 *Schule der Geläufigkeit*

Die 21 häufigsten Personennamen und –bezeichnungen kommen 743mal vor und machen 1,7% des Textes aus.

anton	schleifer	hellberger	kalkbrenner	bruder
diabelli	schwarzkopf	hofrat	karls	
pfeifer	waldstein	jacksch	otto	
reporter	florian	jagusch	direktor	
robert	gustav	johanna	pedell	

11.2.4.3 *Diabelli*

Die Namen von Affentranger bis Zeddul kommen nur einmal vor und wurden in der Auswertung zusammengefaßt. Insgesamt machen die Personennamen 399 Wörter oder 3% des Textes aus. Wie im *Untergeher*, wurden mit den Personennamen auch die Formen des Personalpronomens "ich" ausgewertet; "ich", "mein" etc. kommt 381mal vor in Burgers Erzählung, was 2,9% ausmacht.

baron	assai	john	casanova	ludwig
diabelli	chevalier	jose	christoph	lukas
houdini	dante	lichtenberg	danziger	max
kesselring	d'origuela	marvelli	davenport	minna
buatier	elmsley	maskelyne	decremps	nelson
masturbanni	harry	nevil	dinulipatti	nostitz
xaver	kalanag	patrese	eliaser	paradis
cardini	kempelen	schlumberger	eugene	pestalozzi
mälzel	nepomuk	william	georg	pollock
anastasia	robinson	zöllner	giuseppe	riccaut
graziani	roswitha	affentranger	goethe	sauter
grazio	tarbell	ali	grillparzer	schillers
hofzinser	alex	amadeus	harlan	sherlock
poe	allan	andrian	helene	sulamith
chung	allgaier	angelo	henri	tarzan
goldin	antenor	antonio	holmes	therese
ling	cartier	archimedische	italo	vaucanson
mondelli	cassadaga	barnhelm	jacob	wallwitz
pinetti	döbler	beethoven	jacobi	wendolin
robert	edgar	bell	johannis	wolfgang
auzinger	ehrich	bellachinis	jonas	zavalo
ben	ellsworth	blackstone	kellar	zeddul
horace	herrmann	blackstonsche	leopold	
asra	johann	busch	lessing	

11.2.5 Listen der Ortsnamen

11.2.5.1 *Untergeher*

Im *Untergeher* wurden 10 Ortsnamen mit 640 Vorkommen ausgewertet. Das entspricht 1,7% des Textes.

Chur	Desselbrunn	Salzburg	Schweiz	Jagdhaus
Traich	Mozarteum	Zizers	Madrid	Wien

11.2.5.2 *Diabelli*

Diabelli enthält 92 Ortsbezeichnungen, einen Anteil von 0,7% des Textes.

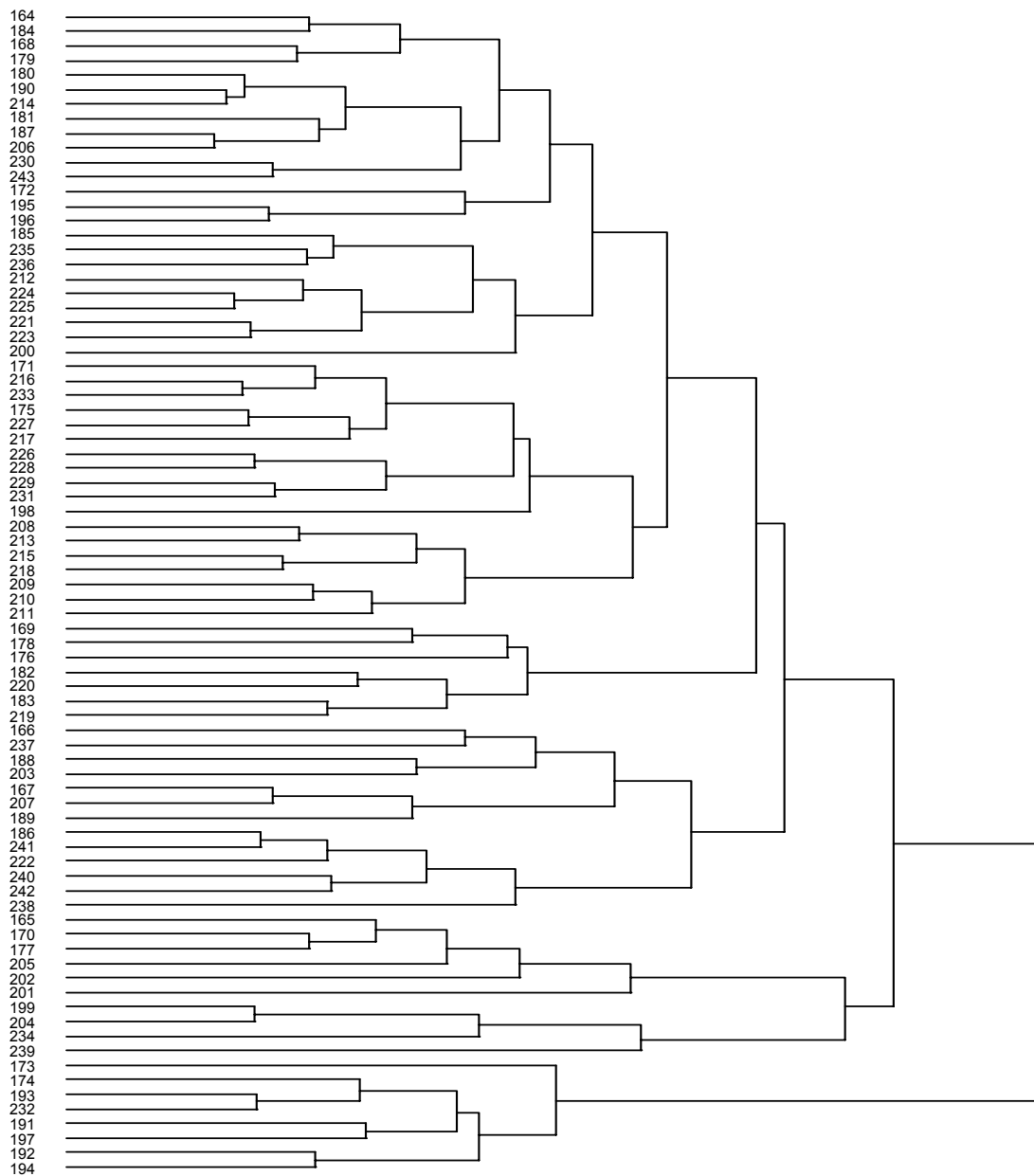
[algerien]	[amerika]	angeles	ägyptischer
------------	-----------	---------	-------------

babylonischen
baltimore
bamberg
[berlin]
boston
[burma]
chicago
[chinese]
chur
[deutsch]
egyptian
[engländer]
[europa]
felsenreitschule
[frankreich]
galizien
göttingen
himalaya
[indisch]
island
[leipzig]
londoner
lyon
marseille
new yorker
nürnberg
[paris]
[peruanisch]
philadelphia
polnisch
rußland
salzburg
stockholm
svengali
[türke]
[ungar]
wacholderhöhe
wacholderhöhe
wiener

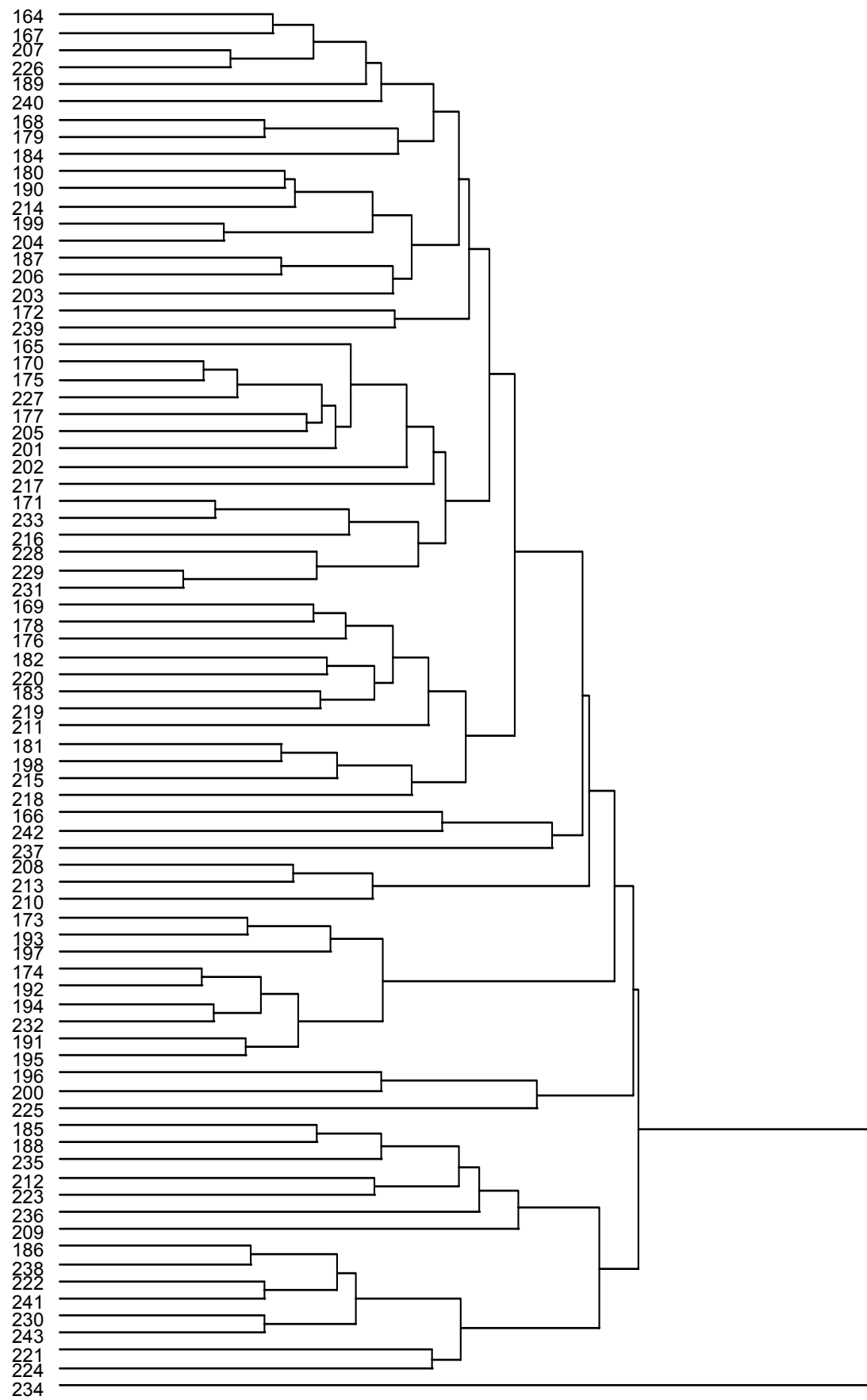
11.3 Auswahl der Clustermethode anhand des letzten Drittels des *Untergeher*

11.3.1 Vergleich verschiedener Clustermethoden am Beispiel des Parameters semantische Felder

11.3.1.1 Standardisiert, Euklidische Distanz, Complete Link, ohne Zahlenreihe

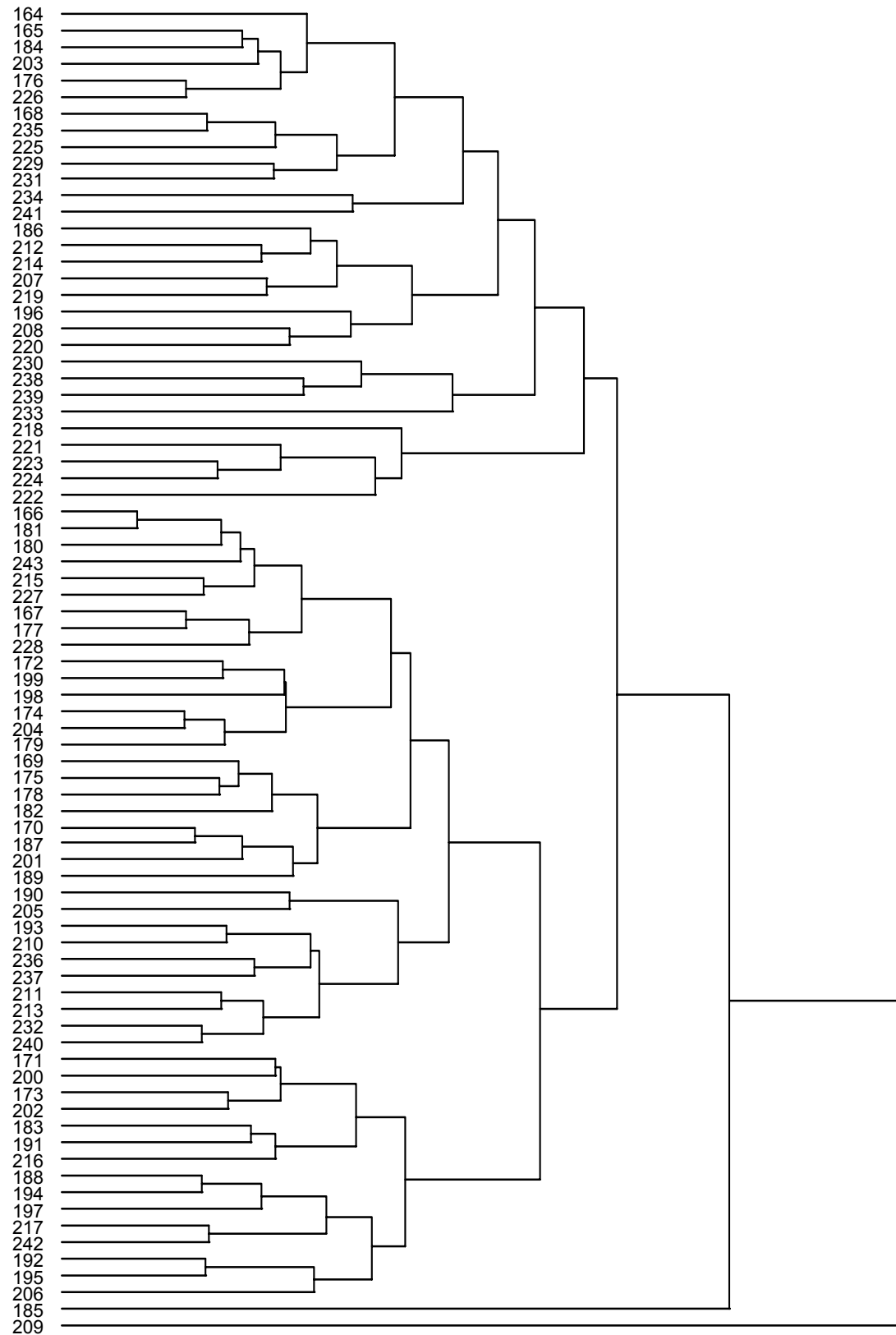


11.3.1.2 Unstandardisiert, X²-Distanz, Average Link, ohne Zahlenreihe



11.3.2 Kombination von Parametern

Dendrogramm für formale Wiederholungen standardisiert, Euklidische Distanz, Complete Link, ohne Zahlenreihe

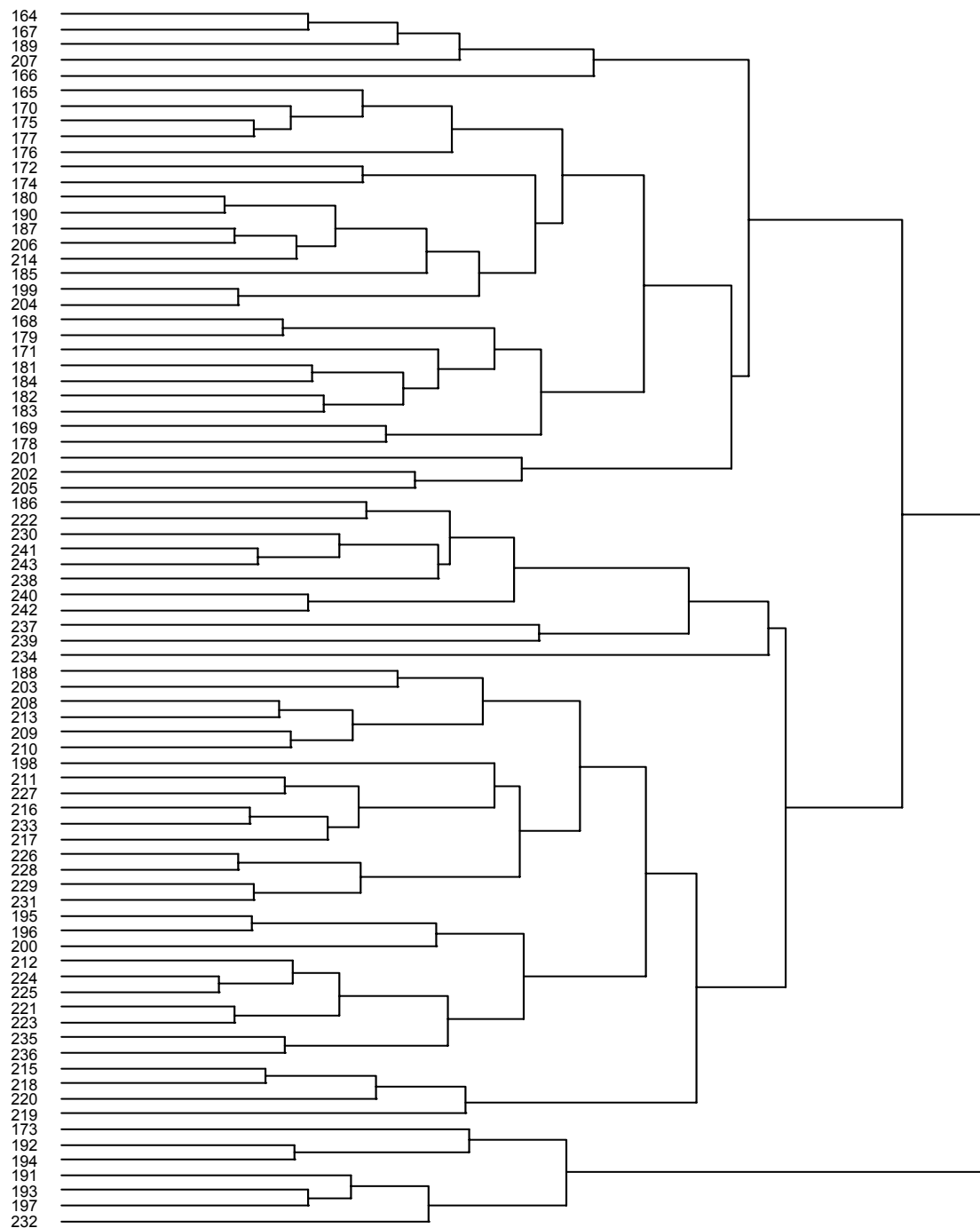


11.4 Clusteranalyse des letzten Drittels des *Untergeher*

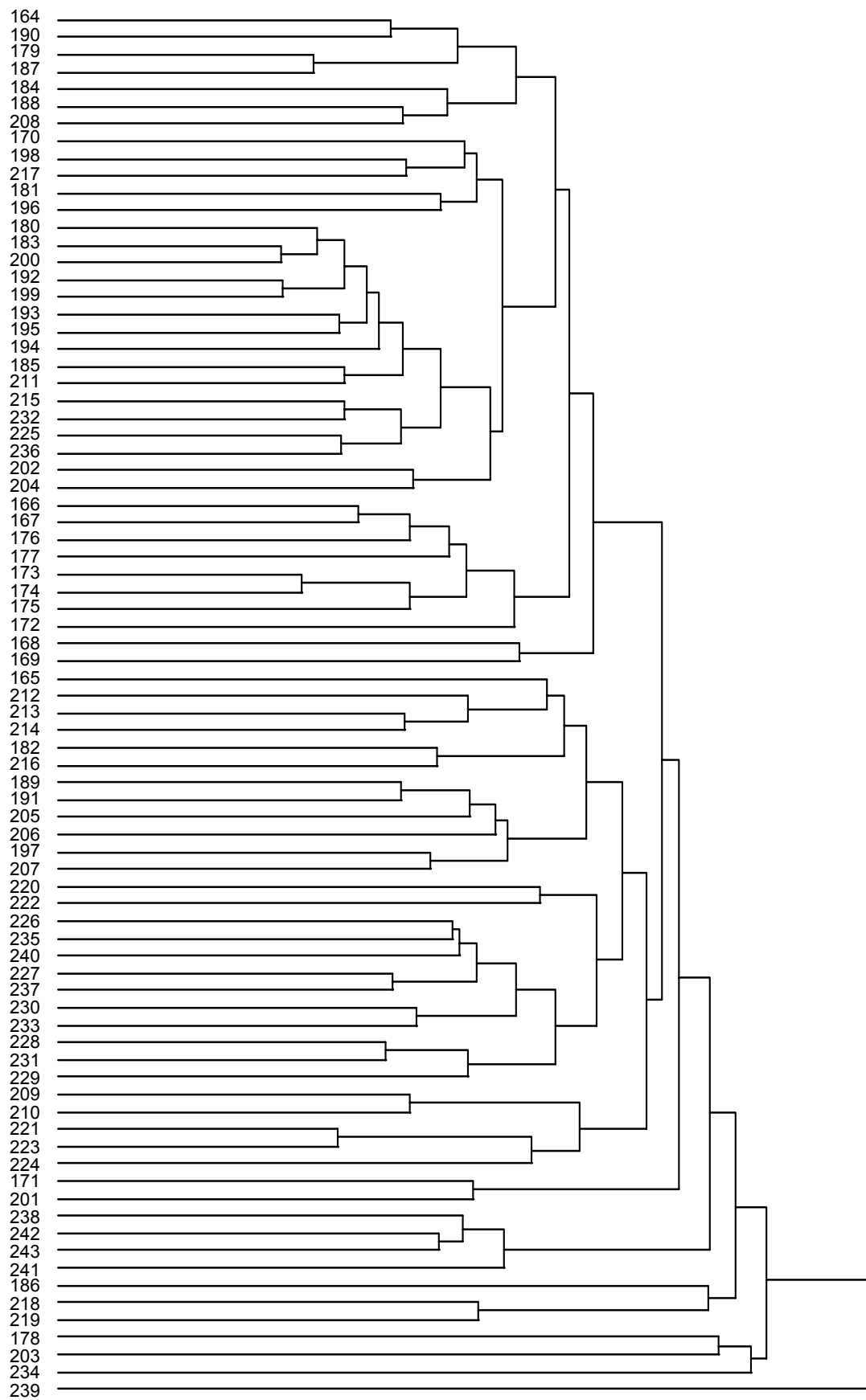
11.4.1 Dendrogramme für die einzelnen semantischen und narrativen Parameter

(standardisiert, Euklidische Distanz, Complete Link, mit Zahlenreihen)

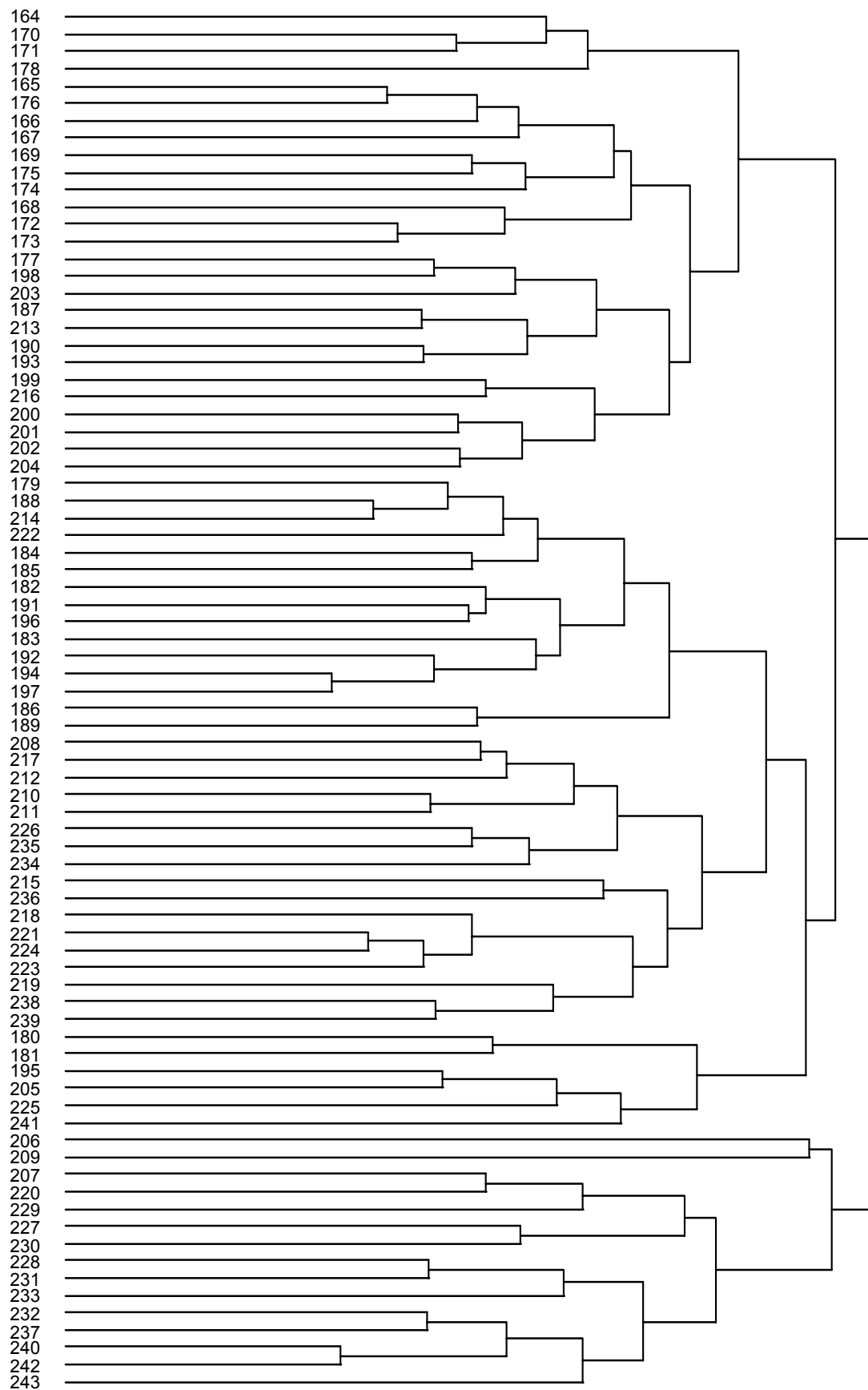
11.4.1.1 Semantische Felder



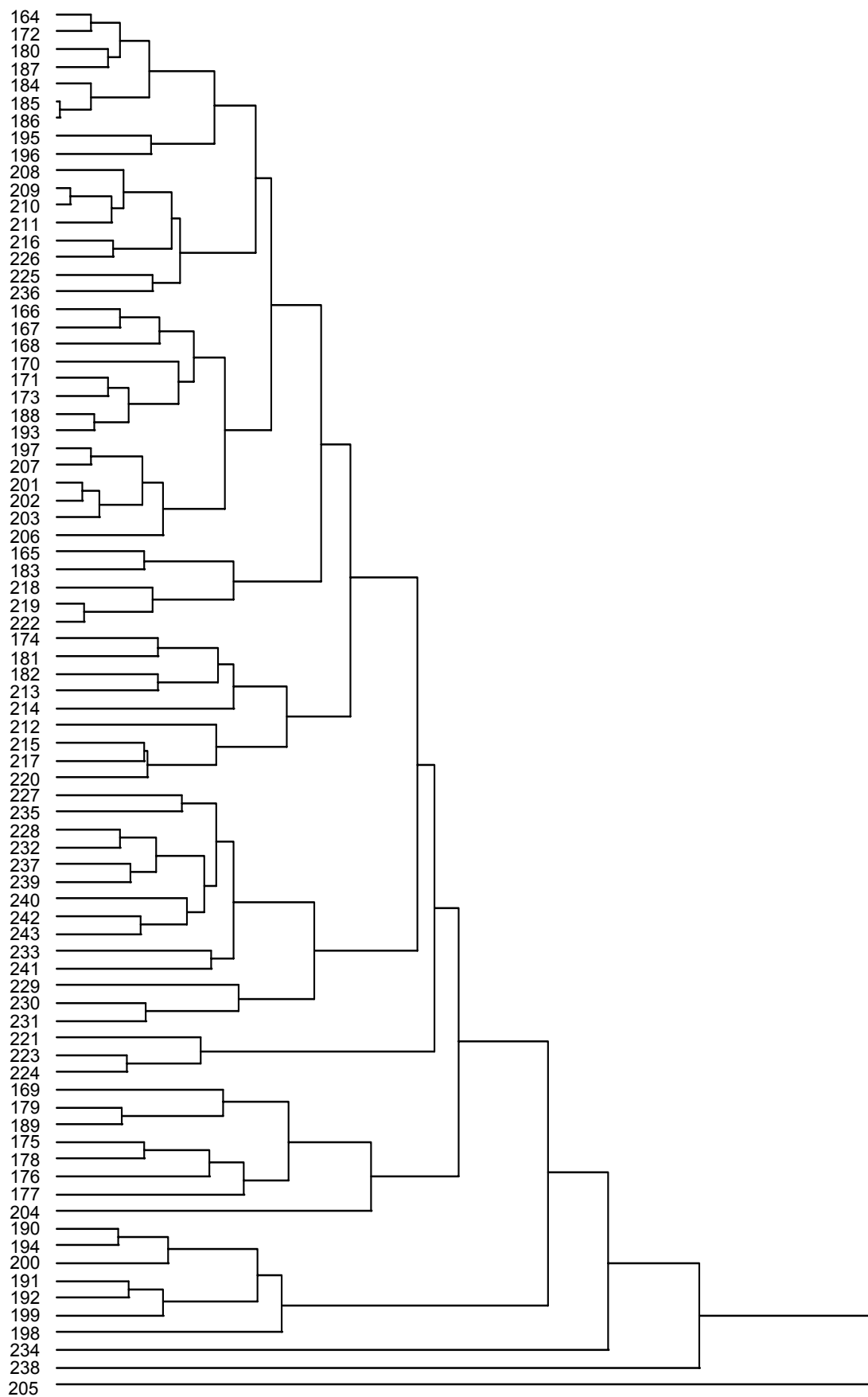
11.4.1.2 Häufigste Inhaltswörter



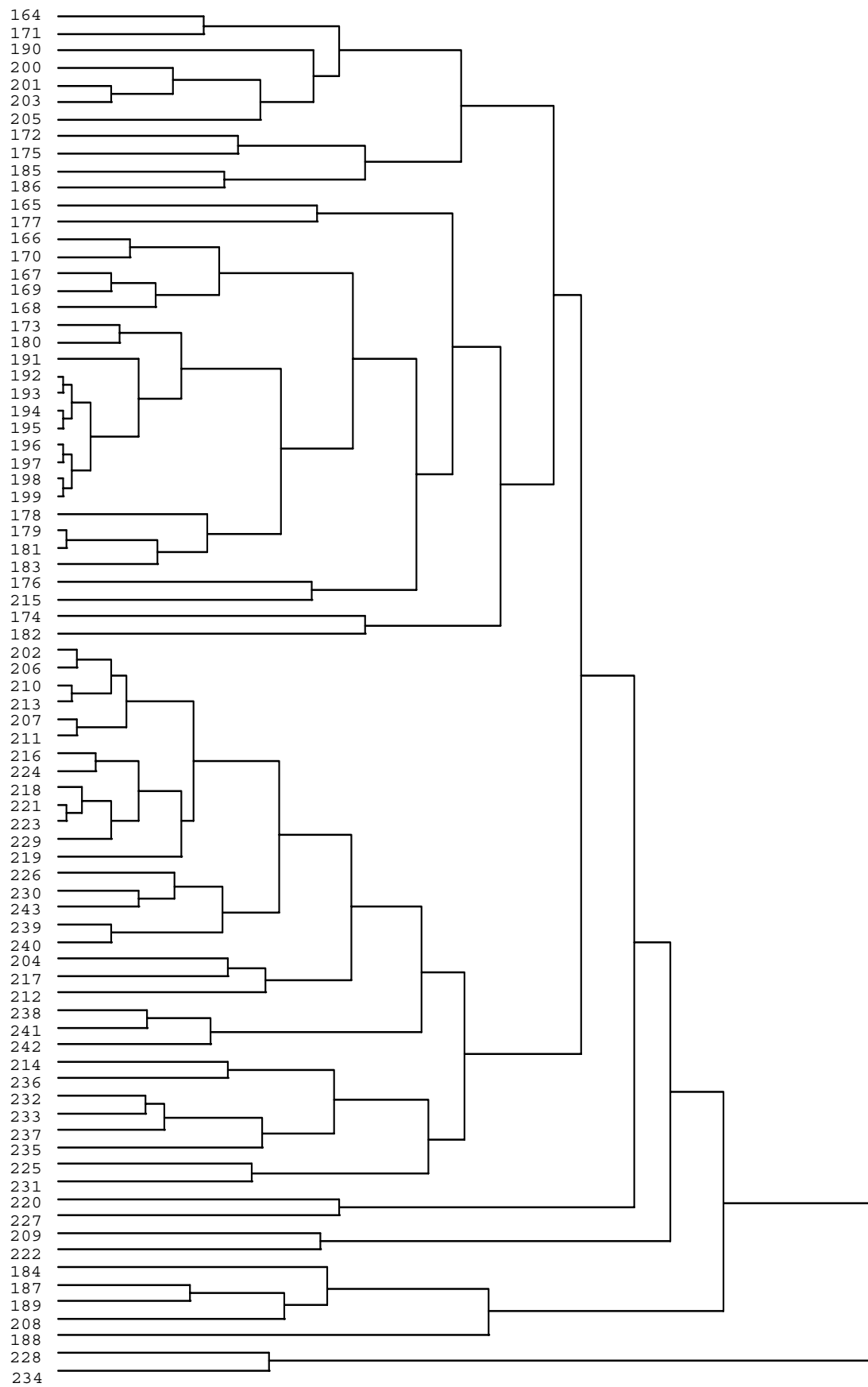
11.4.1.3 Häufigste Funktionswörter



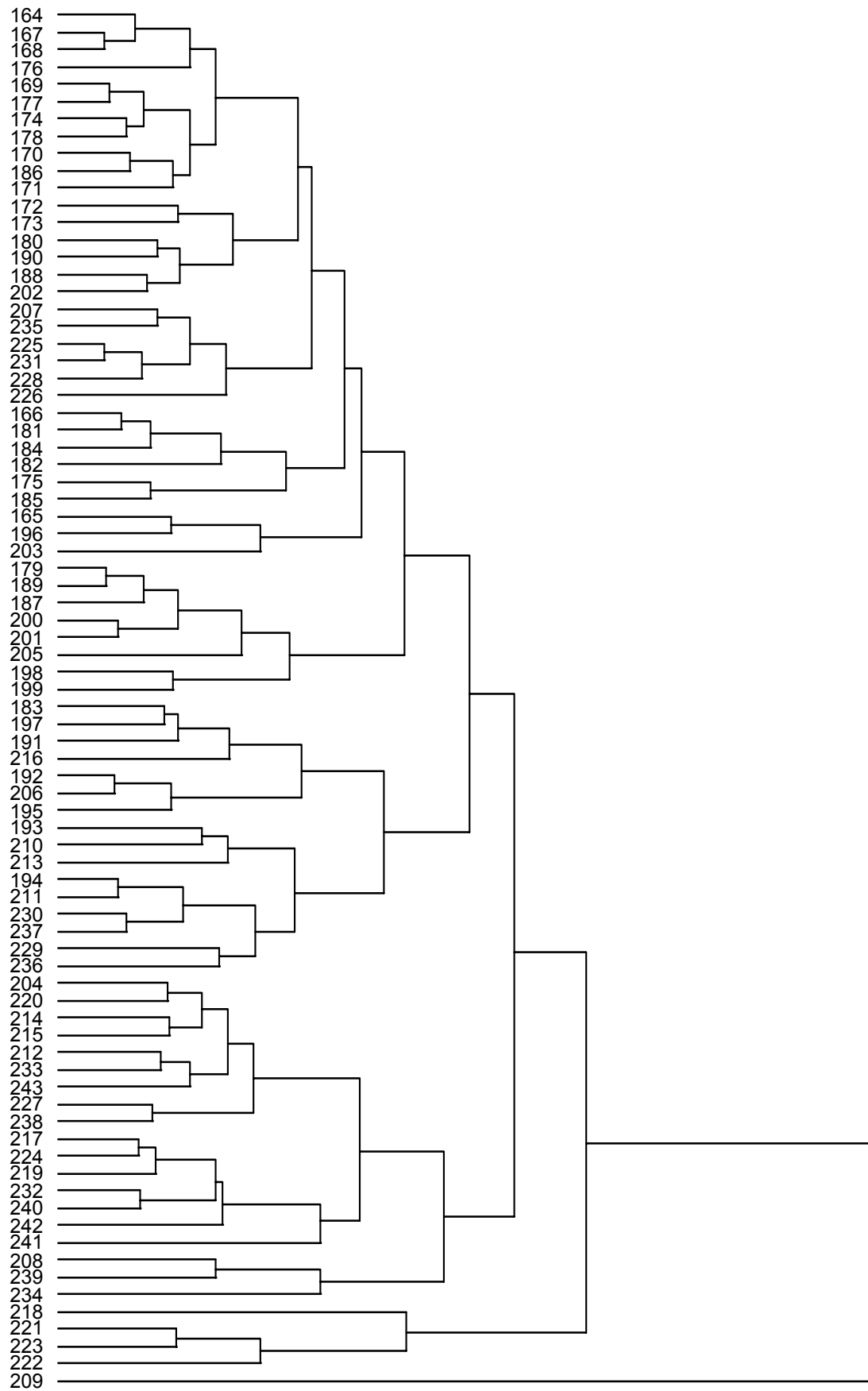
11.4.1.4 Personen



11.4.1.5 Orte



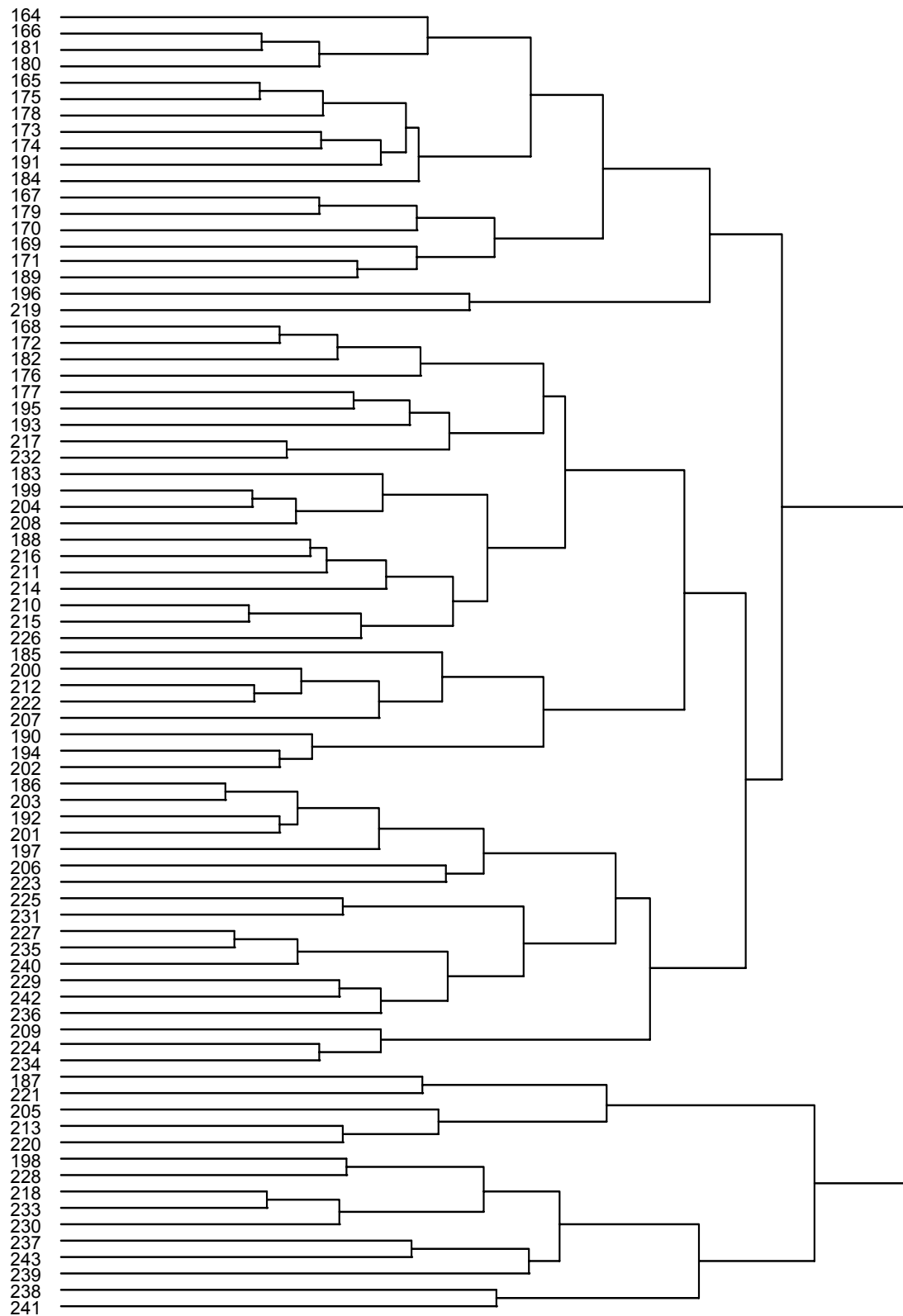
11.4.1.6 Narrative Ebenen



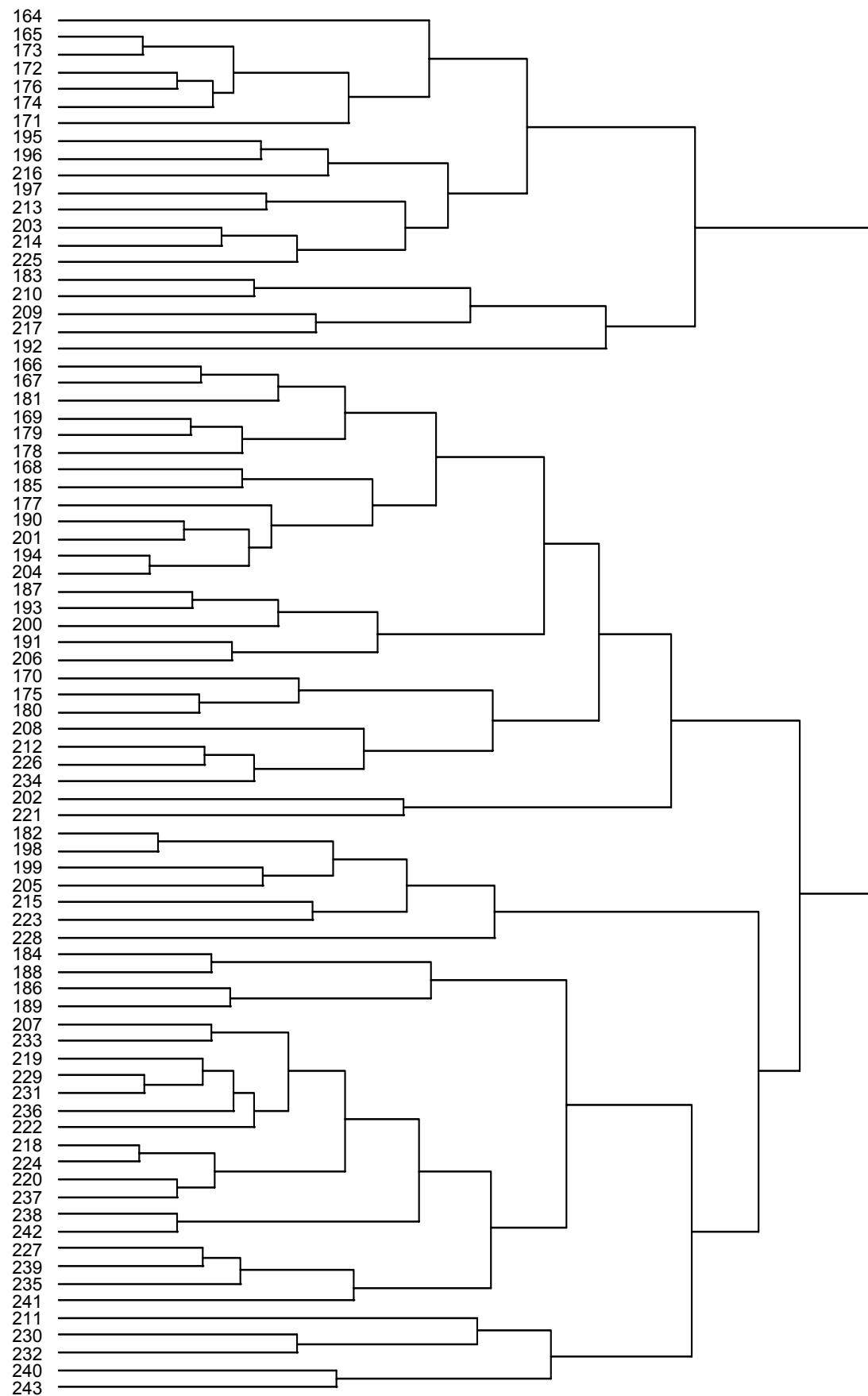
11.4.2 Dendrogramme für die einzelnen formalen Parameter

(standardisiert, Euklidische Distanz, Complete Link, mit Zahlenreihe)

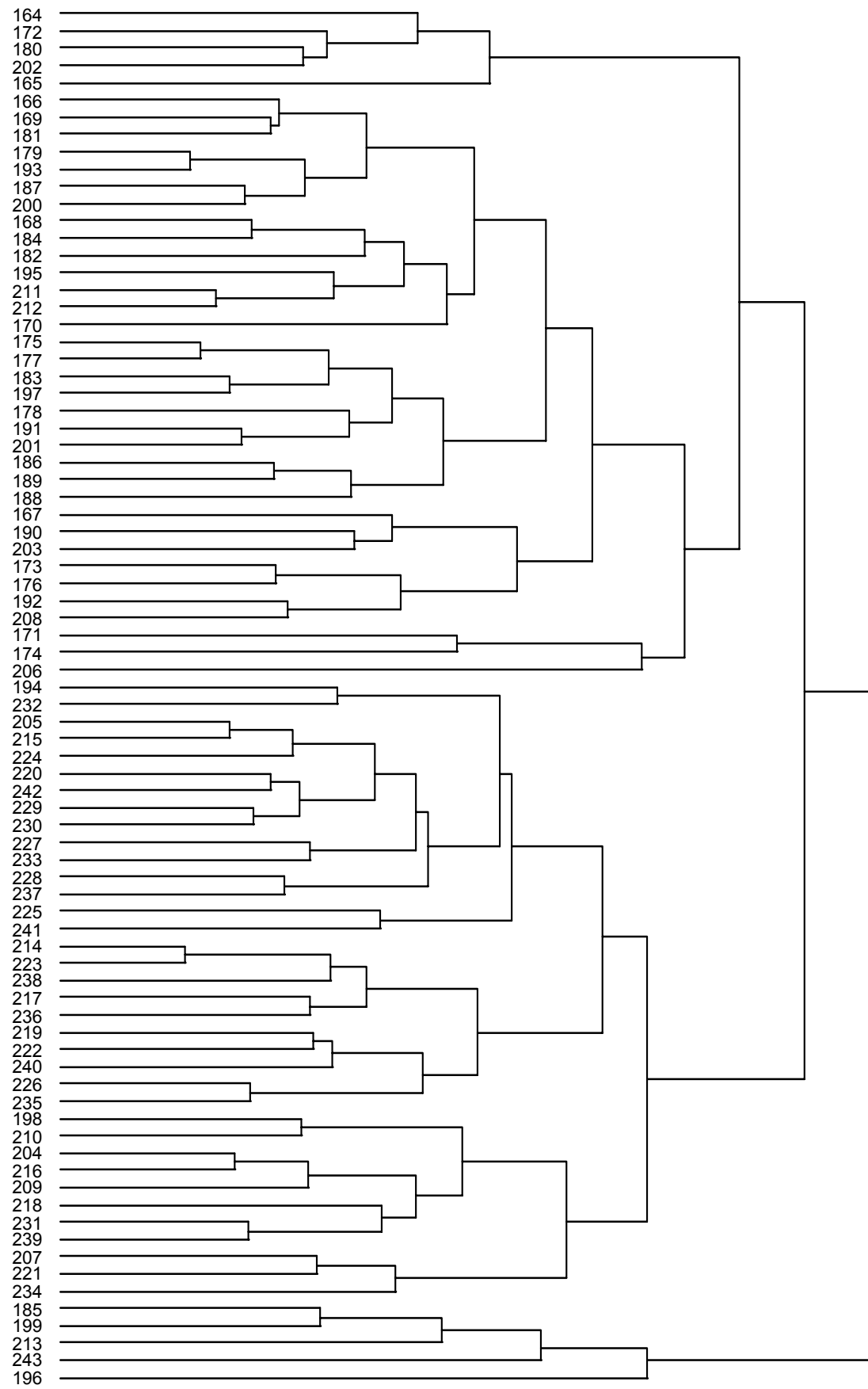
11.4.2.1 Phonetische Wiederholungen



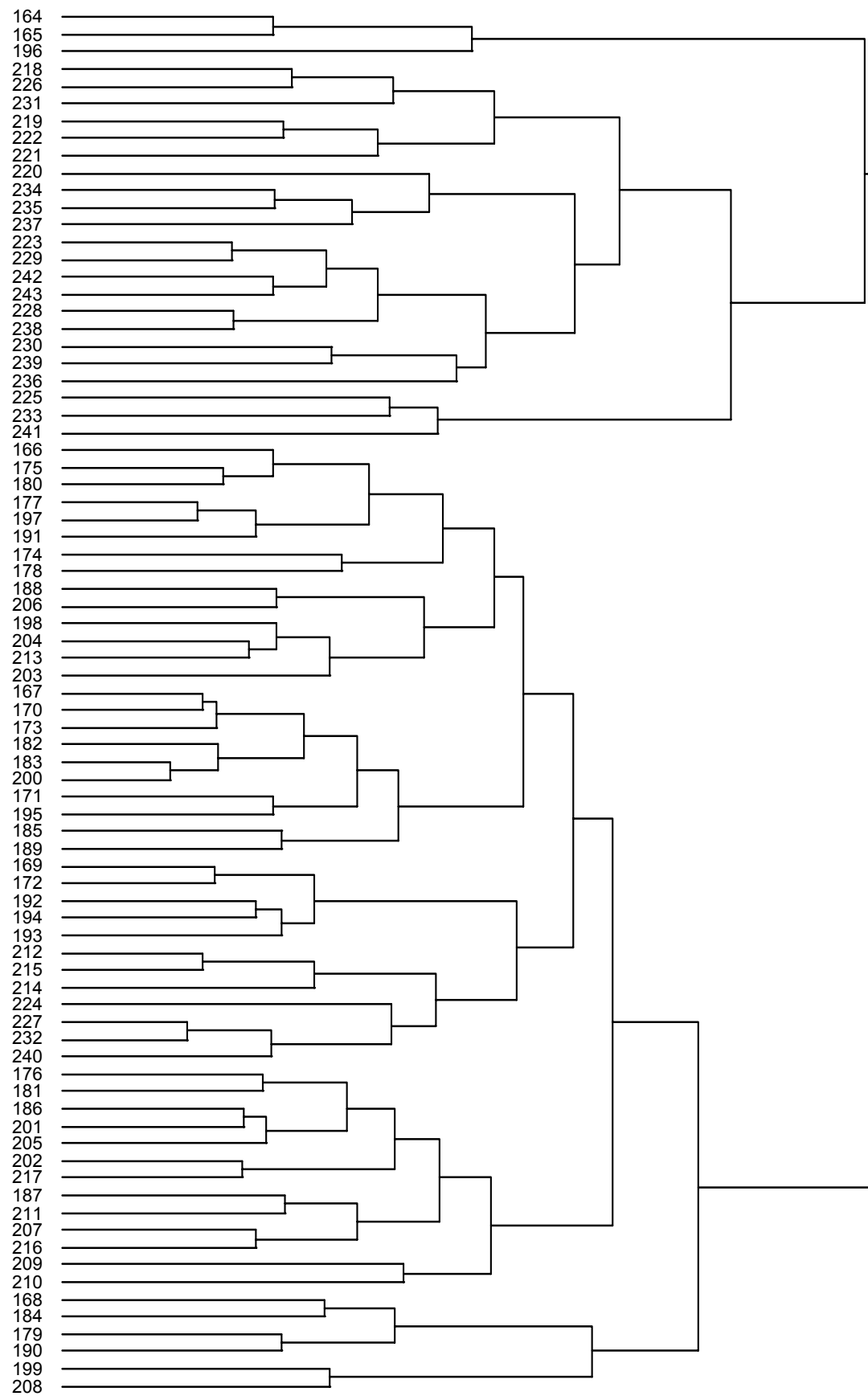
11.4.2.2 Alliterationen



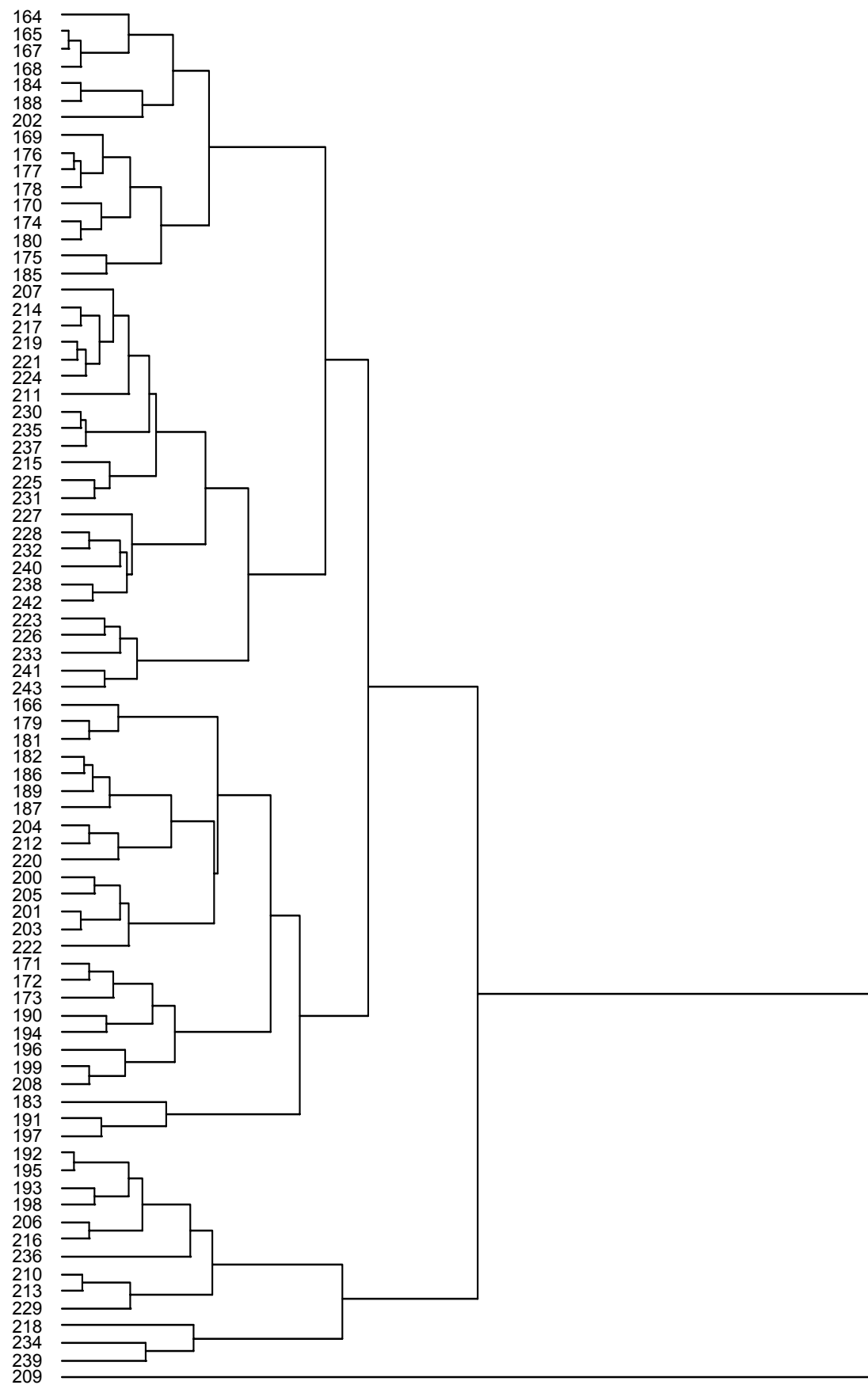
11.4.2.3 Silbenwiederholungen



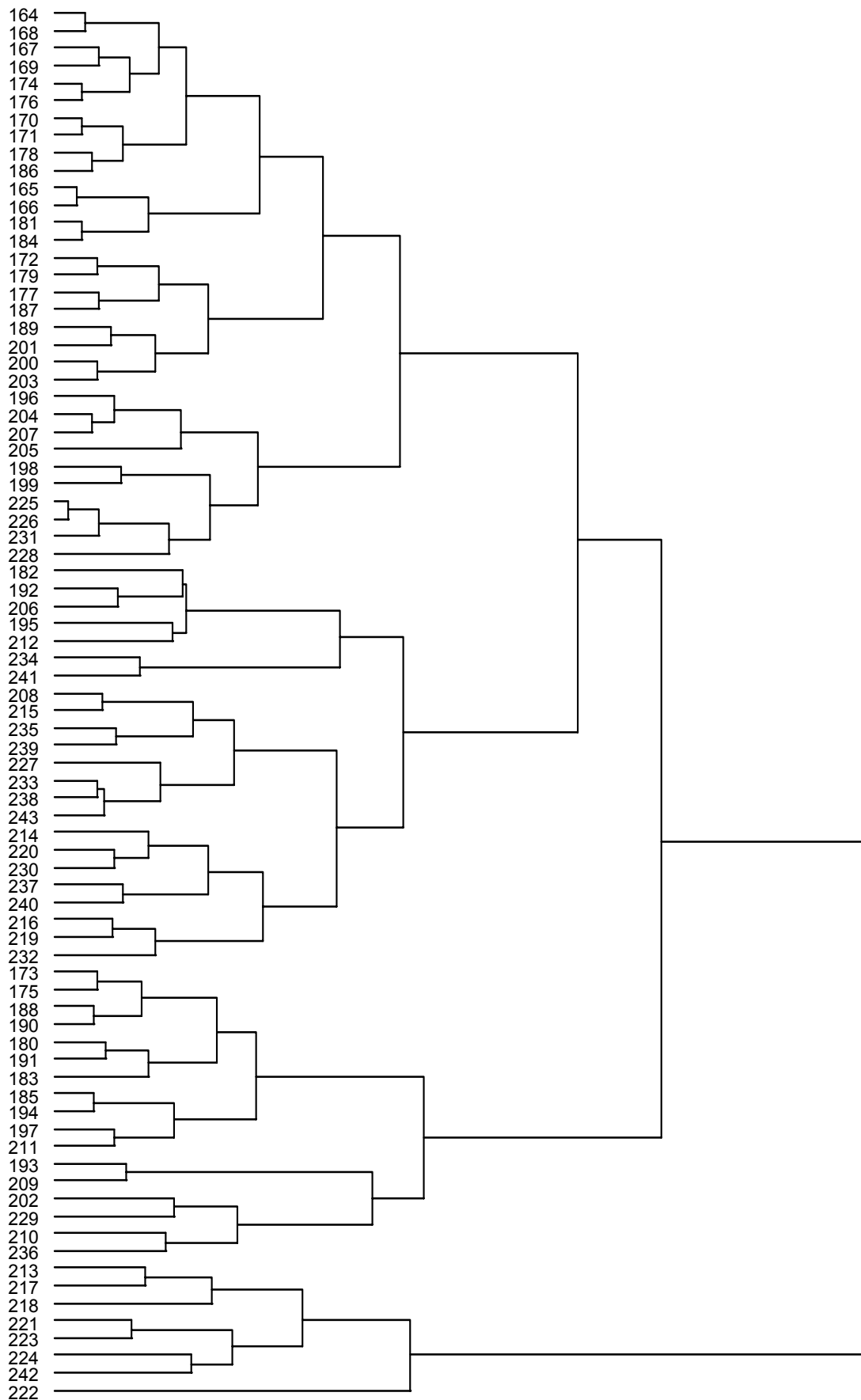
11.4.2.4 Wortwiederholungen



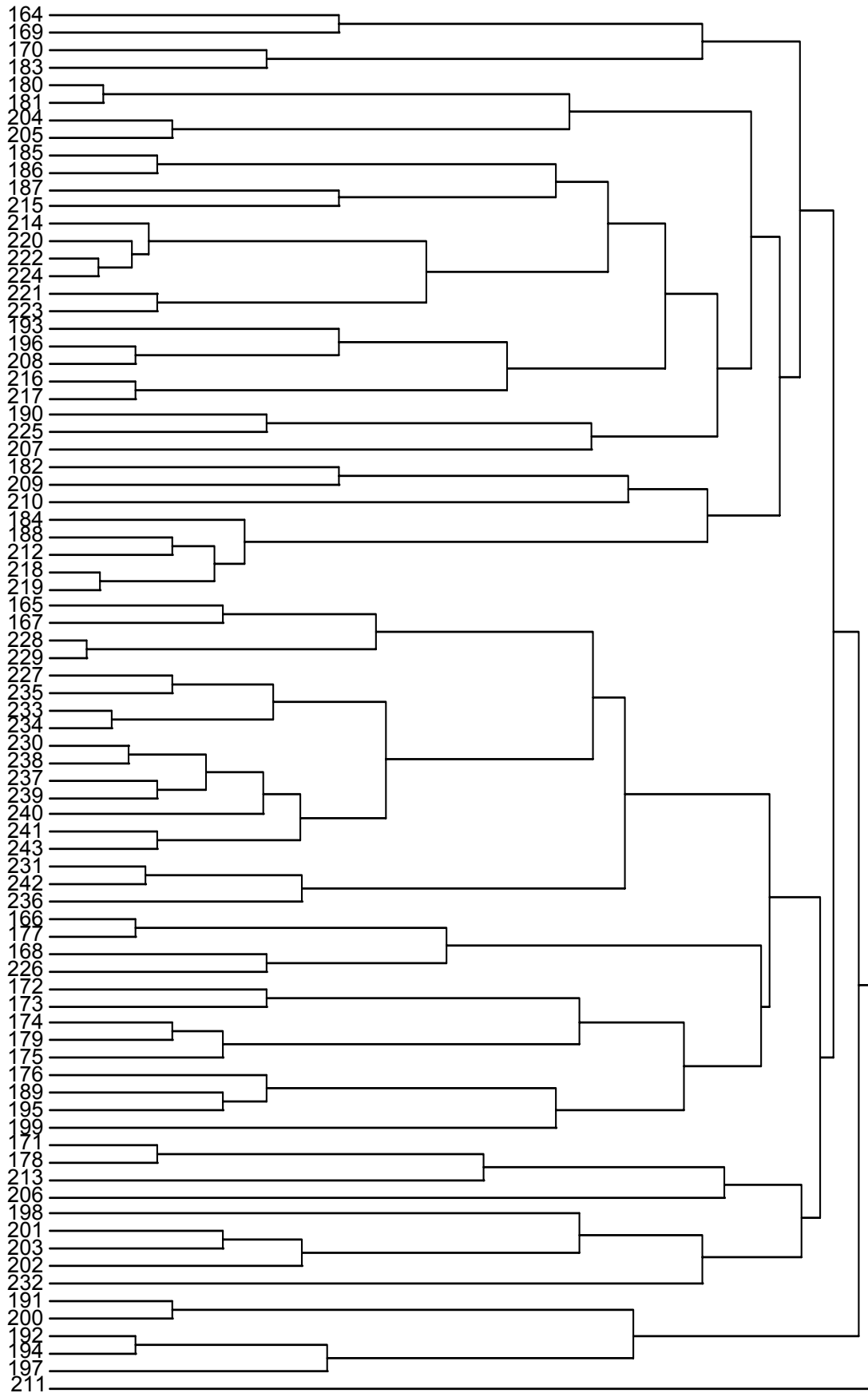
11.4.2.5 Satzlänge



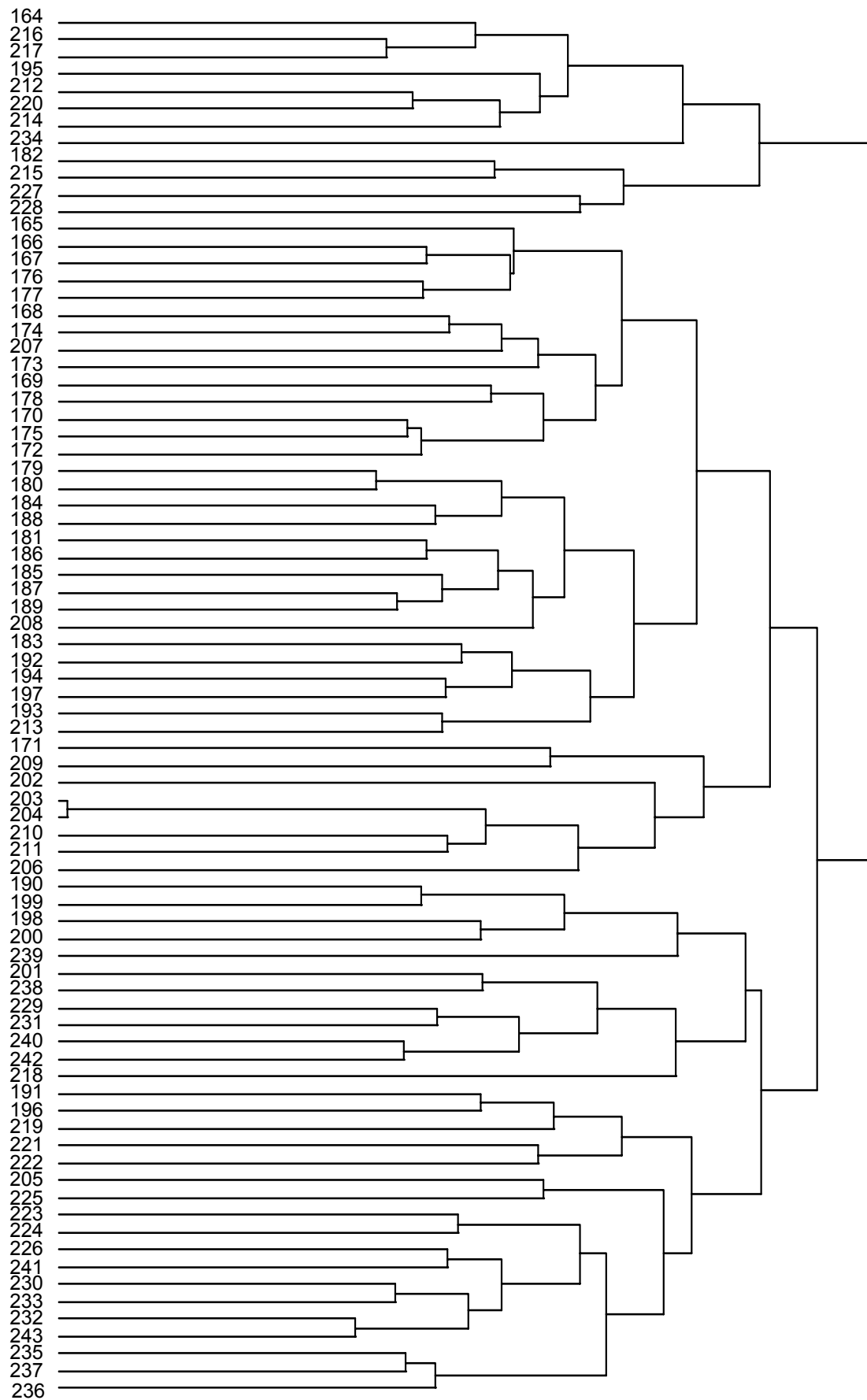
11.4.2.6 Wortlänge



11.4.2.7 Wortgruppenwiederholungen



11.4.2.8 Phonemverteilung



11.4.3 Paarung von Seiten für das letzte Drittel des *Untergeher*

11.4.3.1 Semantische Parameter

	Inhalts- wörter	semant. Felder	narrative Ebenen	Funktions- wörter	Orte	Personen
164 165		2	4 2			
165 166		2	4 2			
166 167	16	2	4 2	8	2	16 4
167 168			16 2		8 8 2	8 4
168 169	16				8 8 2	
169 170					2	
170 171				16		
171 172						8
172 173		8	16	16	4	8
173 174	16 4	8			4	
174 175	8 4		2 2 1	8	4	
175 176		8	2 2 1			4 8
176 177	16	8	2 2 1			4 8
177 178			2 1			4 8
178 179						
179 180		4			8 2	
180 181	2	4		16	8 2	
181 182	2	4	2 8		2 8	
182 183	2	4 16	2 4			
183 184		4	2 4			
184 185	1			16		8 4
185 186	1				16	16 4
186 187	1			4		
187 188	1		4	4	8	
188 189			4	4	8	
189 190	8					
190 191	8			4		2
191 192				4		16 2
192 193		8	2	4 4	16	2
193 194	8 8	8	2	4		2
194 195	8 8		2	4	16	
195 196		16		4		16
196 197				4	16	
197 198						
198 199			16		16	8
199 200						
200 201			16	16		
201 202		8 1	1		8	16 4
202 203		4 1 4	1	8	8 2	8 4
203 204		4 1 4	1	8	2	
204 205		4 1 4	1		2	
205 206				2	2	
206 207				2		

	Inhalts- wörter	semant. Felder	narrative Ebenen	Funktions- wörter	Orte	Personen
207	208			2	2	
208	209			2 1	2	
209	210	16		1	2	16 4
210	211		2	16 1 4	4 2	8 4
211	212		2	8 1 4	4	
212	213	16 4	2		4	
213	214	8 4				8
214	215		16			
215	216	4				8
216	217	4				8
217	218	4	4			2
218	219	16	4 2	16	2	2
219	220		2		2	2 4
220	221		2		2	4
221	222	8 2	8 8	4 2	8	4 4 2
222	223	8 2	8 8	4 2	8	4 2
223	224	8 2		16 2		16 2
224	225	16				
225	226					
226	227	8			1	
227	228	8		4	1	
228	229	4 8		4 4	1	2
229	230	4 4	8	4 4	1	8 4 2
230	231	4 4	8	4		16 4 2
231	232			4		2
232	233			4	16	
233	234				1	
234	235	1		8	1	
235	236	16 1			1	
236	237	1			1	
237	238	8 1				8
238	239	1	8 1	8	4 1	8
239	240	1	1		4 16 1	
240	241	1	8 1	4	8	4 2
241	242	1	8 1 8	4	8	4 2
242	243	16	8			16 2

11.4.3.2 Formale Parameter

	Silbenwdh	Wortlänge	Wortwdh	Kollokationen	Alliterationen	Lautwdh	Satzlänge
164	165	2	16	8			
165	166	2 16		8 8			8 2
166	167	2	2	8	16		8 2 4
167	168	2	2 8 4				2 4
168	169	2	8 4			2	
169	170		4 4			2 8	
170	171	16	2 4			2 8	1

	Silbenwdh	Wortlänge	Wortwdh	Kollokationen	Alliterationen	Lautwdh	Satzlänge
171 172	4		2 4		4	2	1 16 4
172 173	4		2	16	4 2 4		1 8 4
173 174	4 4	8		1	2 4	16	1
174 175		4 8	2	1 4	4 2		
175 176	8 4		2	1 4	4 2	2	
176 177	8		2	1 4		2	16 4
177 178			2			2	8 4
178 179					8		
179 180				16			8
180 181		2				8	8
181 182		4 2		8			
182 183		4 2	8	8			2
183 184		4					2
184 185				2	2		2 2
185 186			2	2	2		2 2
186 187	4 4		2	2	2 4		2 2
187 188	4 4		2	2 8	2 4		2 2 4
188 189	4 8	8	2	8	4		2 4
189 190		8					
190 191				4		1	2
191 192				2	2 1	1	2
192 193			8 8	2 16 2 1		1	2 4 8
193 194			8 8	2 1 2 1		1 8	2 4 4
194 195				2 1 16 1		8	4 4
195 196				1			
196 197				1			2
197 198							2
198 199		16		16			2
199 200							
200 201		4 8		8 8			
201 202		4 4	1	8 8			8
202 203		4 4	1				8
203 204			1	16			
204 205		4 8	1			1	
205 206		4 4		16		1	
206 207		4 4				1	
207 208				4		1	
208 209				4			
209 210			16				
210 211				8 2			4
211 212	16			8 2		2	4
212 213			4 4	8 2		2	4
213 214		2	4 4			2	
214 215		2	4 8	1			4
215 216		2		1 16			4
216 217		2 4		1			4
217 218		4		1			
218 219		4		16			

	Silbenwdh	Wortlänge	Wortwdh	Kollokationen	Alliterationen	Lautwdh	Satzlänge
219 220	4		4				8
220 221	4		4	16			8
221 222	4	8	4				2
222 223		8					2
223 224				16			2 4
224 225							4
225 226		16		8			4
226 227				8			
227 228							
228 229		2		16			2
229 230	16	2			8		2
230 231		2			8 8	2	2
231 232				2	8	2	2
232 233				2		2	
233 234				2			
234 235			16 2				
235 236		2	2 4	4	1		4
236 237		2	4 2 4	4 16 1	1		4
237 238		2 4	4	4 1 2	1		
238 239		2 4	4	1 1 2	1 2	4	2
239 240		4		1 1 2	2	4 1	2
240 241				2 1	4 2	4 1	2
241 242				2 1	4 2	1	2 8
242 243			16	2	4	1	8

11.4.3.3 Summe der semantischen und formalen Parameter

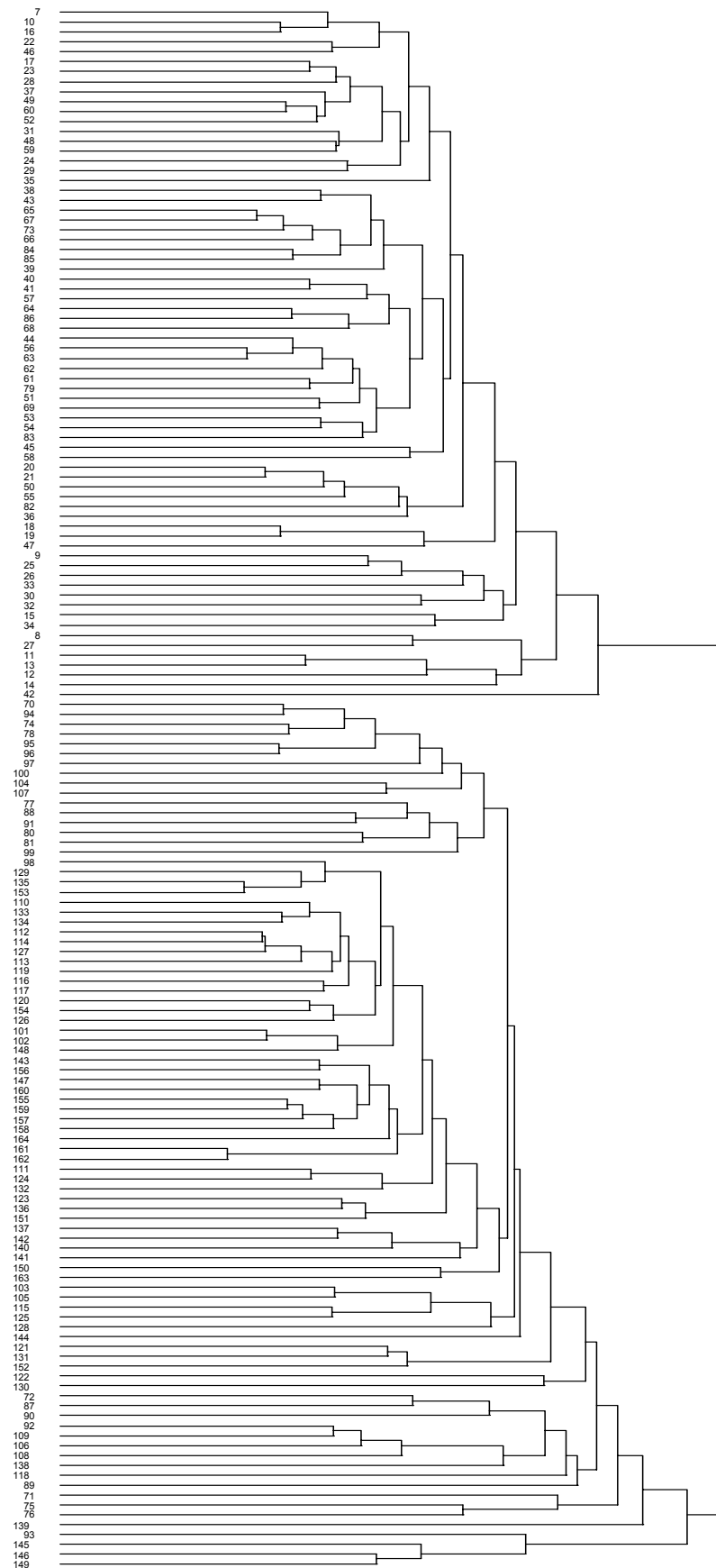
	Sem Attr.	Form Attr.	Sum-me		Sem Attr.	Form Attr.	Sum-me		Sem Attr.	Form Attr.	Sum-me
164 165	8	26	34	191 192	22	16	38	218 219	42	20	62
165 166	8	44	52	192 193	36	52	88	219 220	10	16	26
166 167	54	42	96	193 194	32	41	73	220 221	8	32	40
167 168	48	22	70	194 195	38	36	74	221 222	58	34	92
168 169	34	16	50	195 196	36	1	37	222 223	54	10	64
169 170	2	18	20	196 197	20	3	23	223 224	46	22	68
170 171	16	33	49	197 198	0	2	2	224 225	16	4	20
171 172	8	37	45	198 199	40	34	74	225 226	0	28	28
172 173	52	45	97	199 200	0	0	0	226 227	9	8	17
173 174	32	40	72	200 201	32	28	60	227 228	13	0	13
174 175	29	25	54	201 202	38	33	71	228 229	23	28	51
175 176	25	27	52	202 203	40	17	57	229 230	39	36	75
176 177	41	41	82	203 204	20	17	37	230 231	42	23	65
177 178	15	20	35	204 205	12	30	42	231 232	6	17	23
178 179	0	8	8	205 206	4	25	29	232 233	20	7	27
179 180	14	28	42	206 207	2	9	11	233 234	1	5	6
180 181	32	30	62	207 208	4	5	9	234 235	10	20	30
181 182	26	18	44	208 209	5	4	9	235 236	18	19	37
182 183	28	28	56	209 210	39	18	57	236 237	2	40	42

		Sem	Form	Sum-			Sem	Form	Sum			Sem	Form	Sum
		Attr.	Attr.	me			Attr.	Attr.	-me			Attr.	Attr.	-me
183	184	10	10	20	210	211	41	17	58	237	238	17	20	37
184	185	29	8	37	211	212	19	35	54	238	239	31	23	54
185	186	37	10	47	212	213	26	27	53	239	240	23	27	50
186	187	5	22	27	213	214	20	13	33	240	241	33	26	59
187	188	17	34	51	214	215	16	19	35	241	242	45	30	75
188	189	16	56	72	215	216	12	23	35	242	243	42	31	73
189	190	8	8	16	216	217	12	11	23					
190	191	14	7	21	217	218	10	5	15					

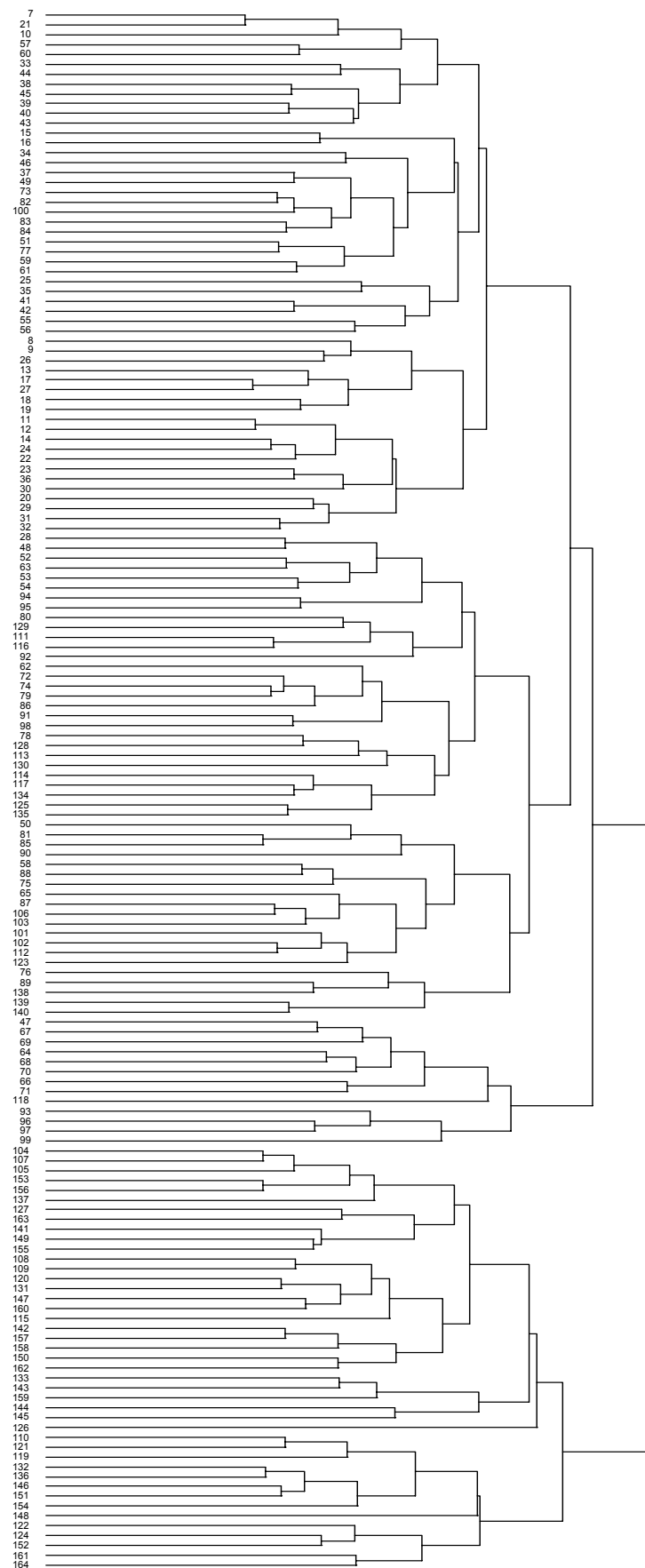
11.5 Clusteranalyse des ersten Teils des *Untergeher*

11.5.1 Dendrogramme für die einzelnen semantischen und narrativen Parameter

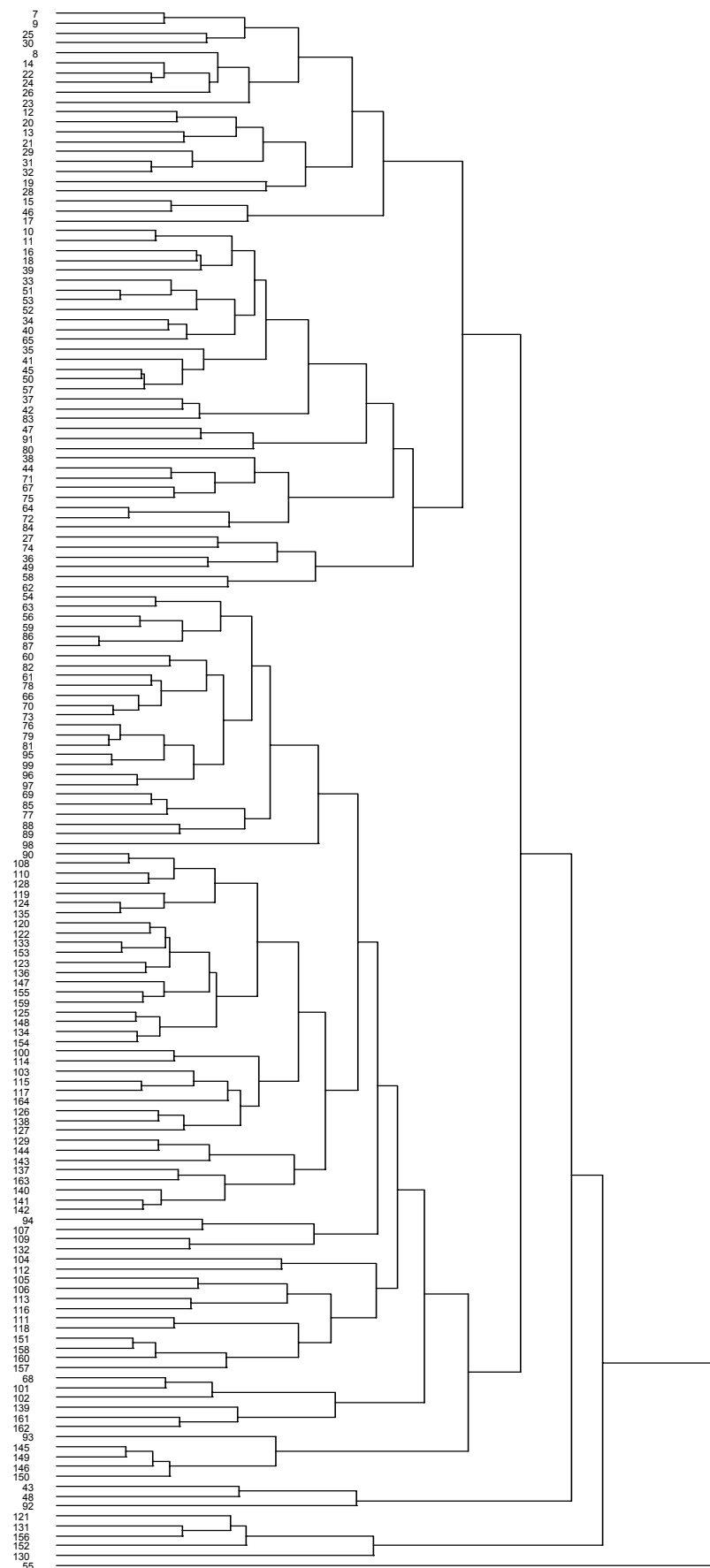
11.5.1.1 Häufigste Inhaltswörter



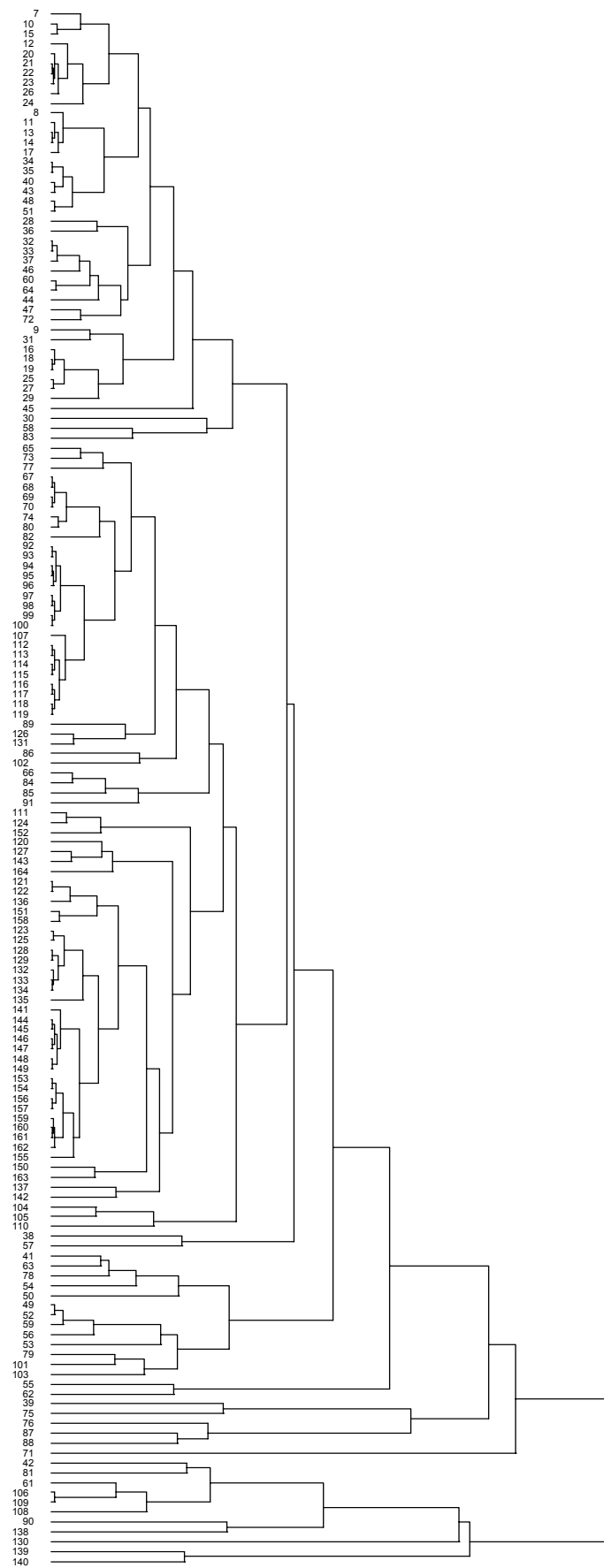
11.5.1.2 Häufigste Funktionswörter



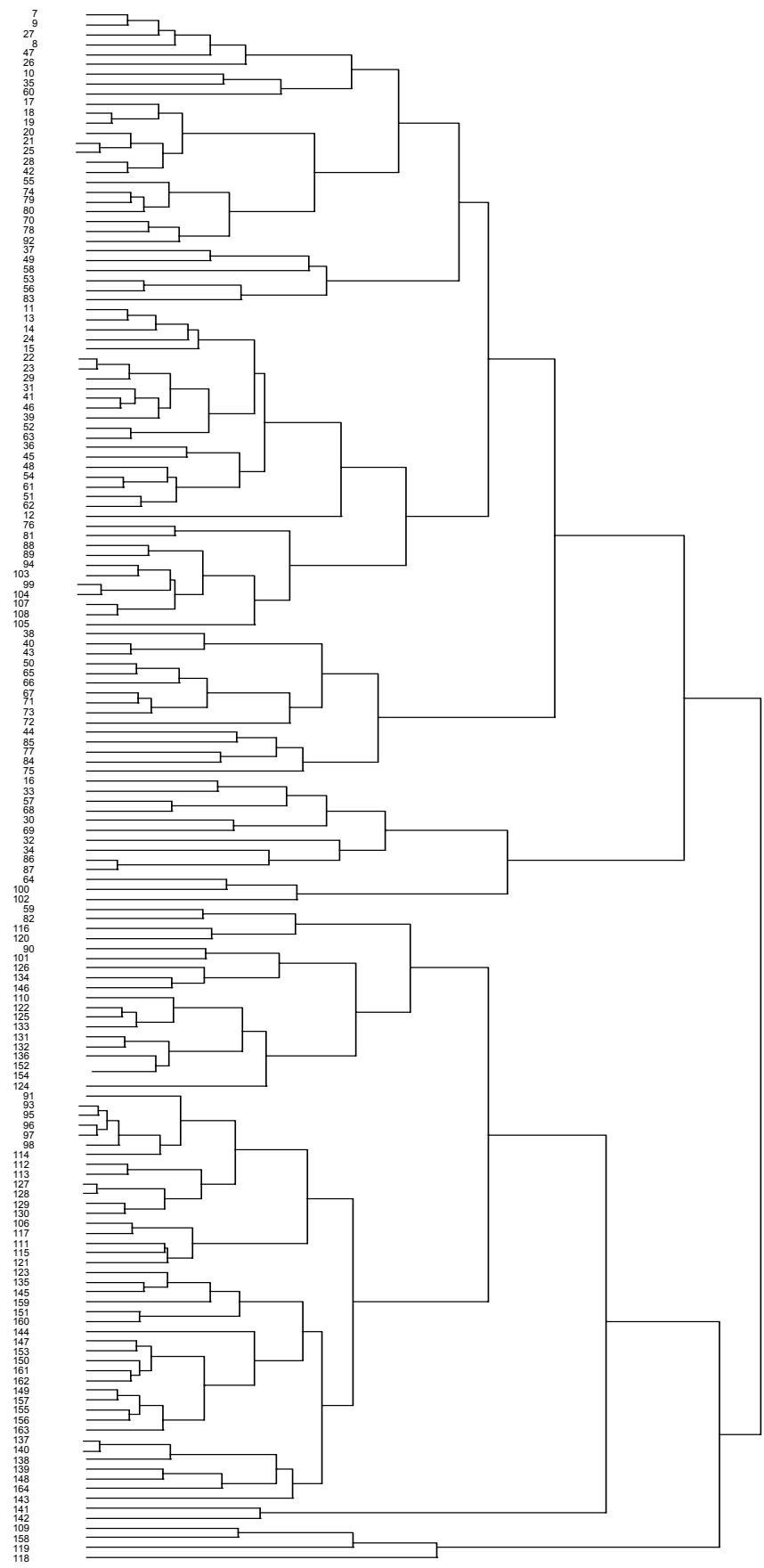
11.5.1.3 Semantische Felder



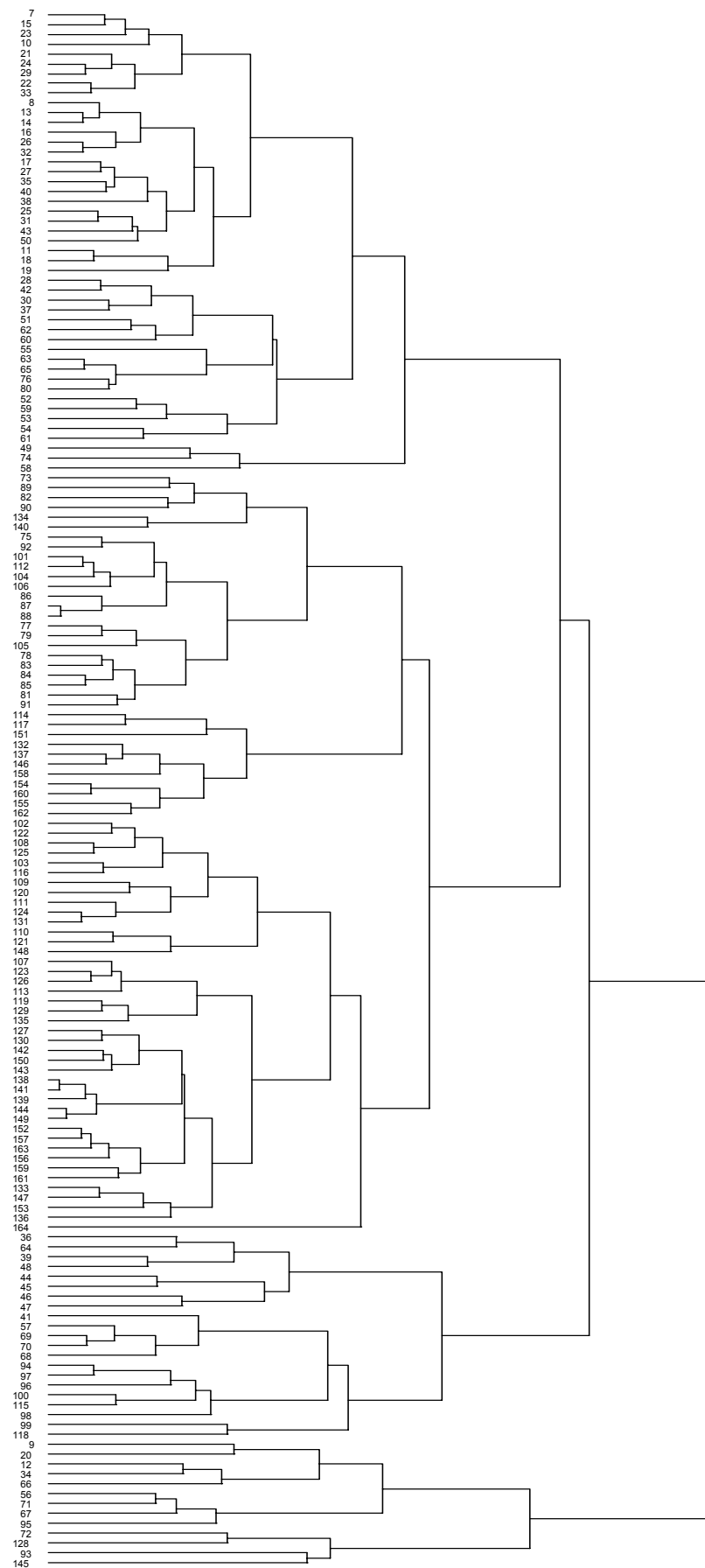
11.5.1.4 Orte



11.5.1.5 Personen

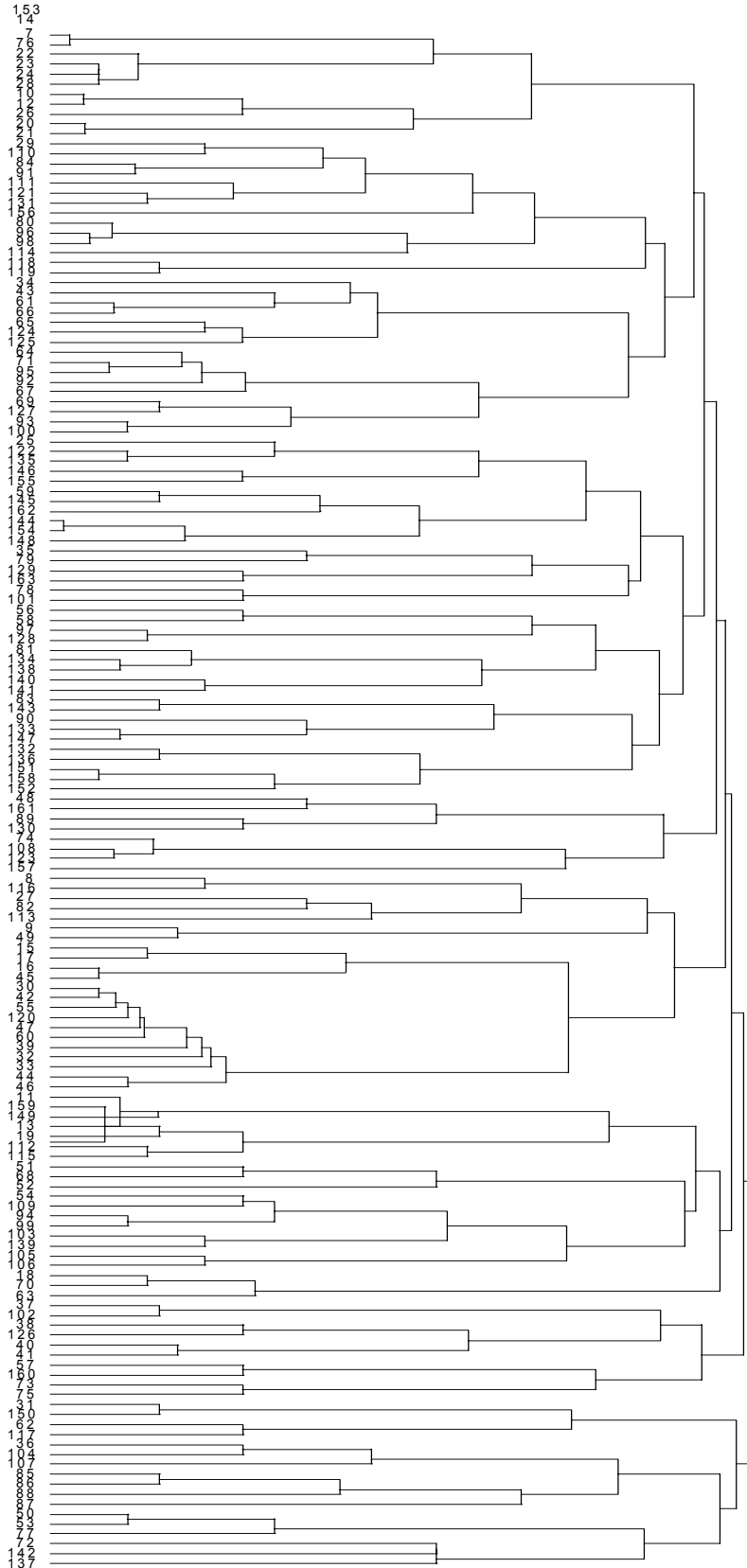


11.5.1.6 Narrative Ebenen

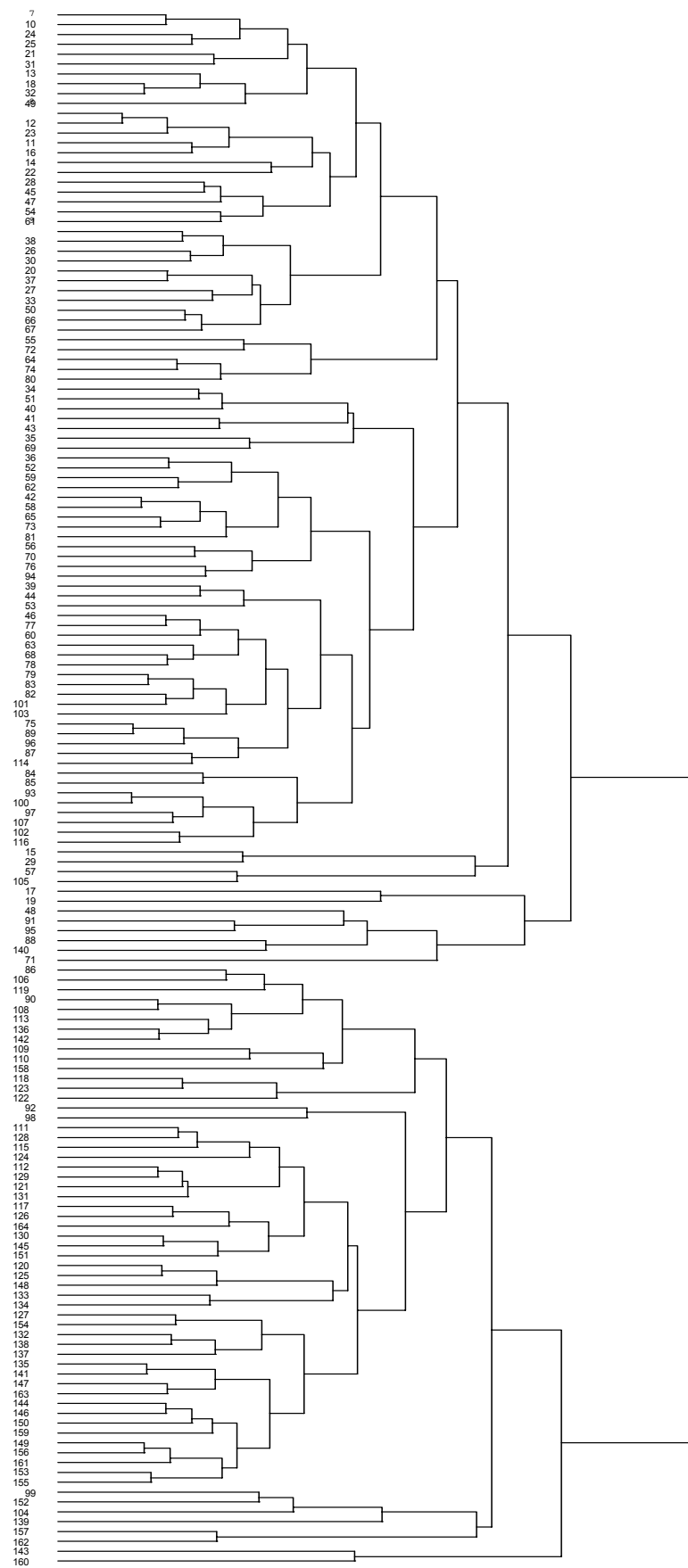


11.5.2 Dendroramme für die einzelnen formalen Parameter

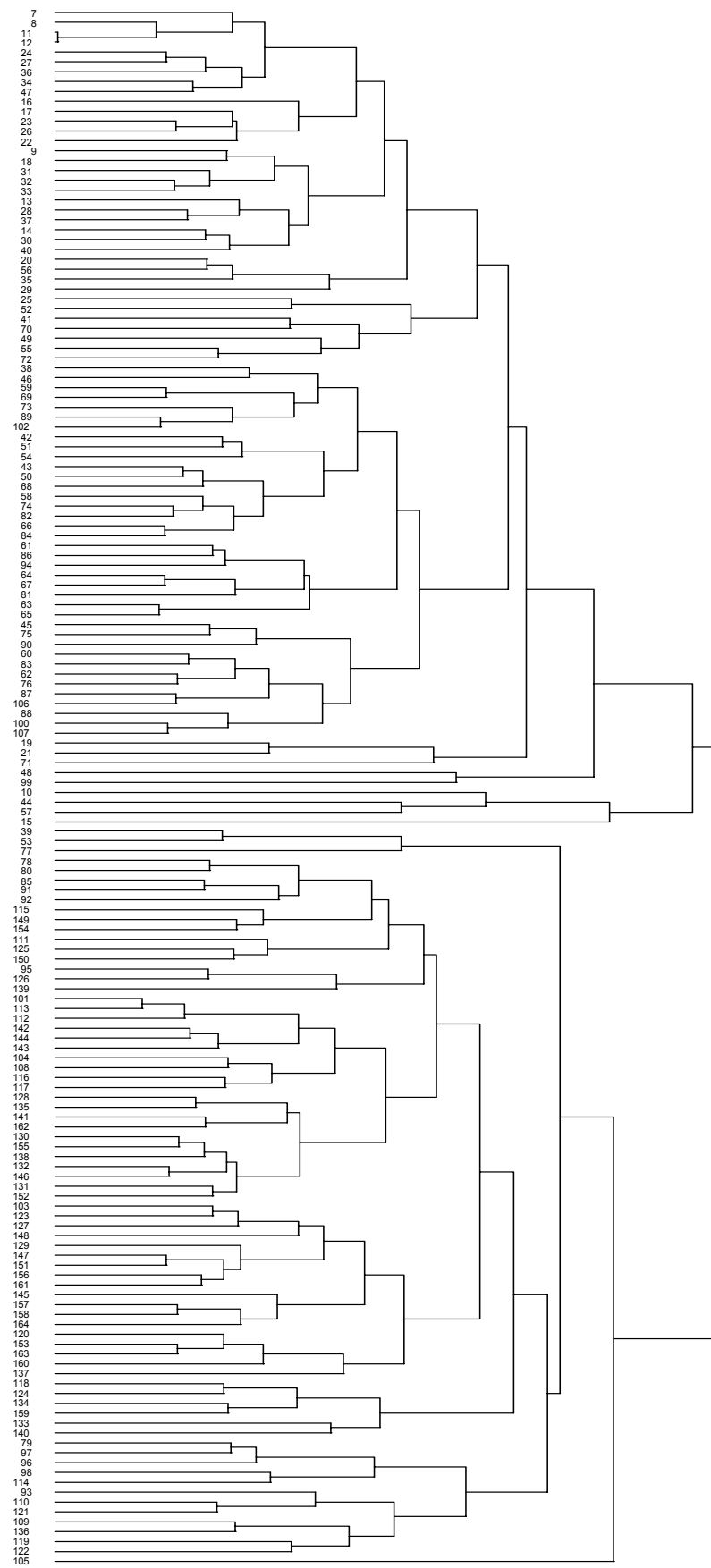
11.5.2.1 Wortgruppenwiederholungen



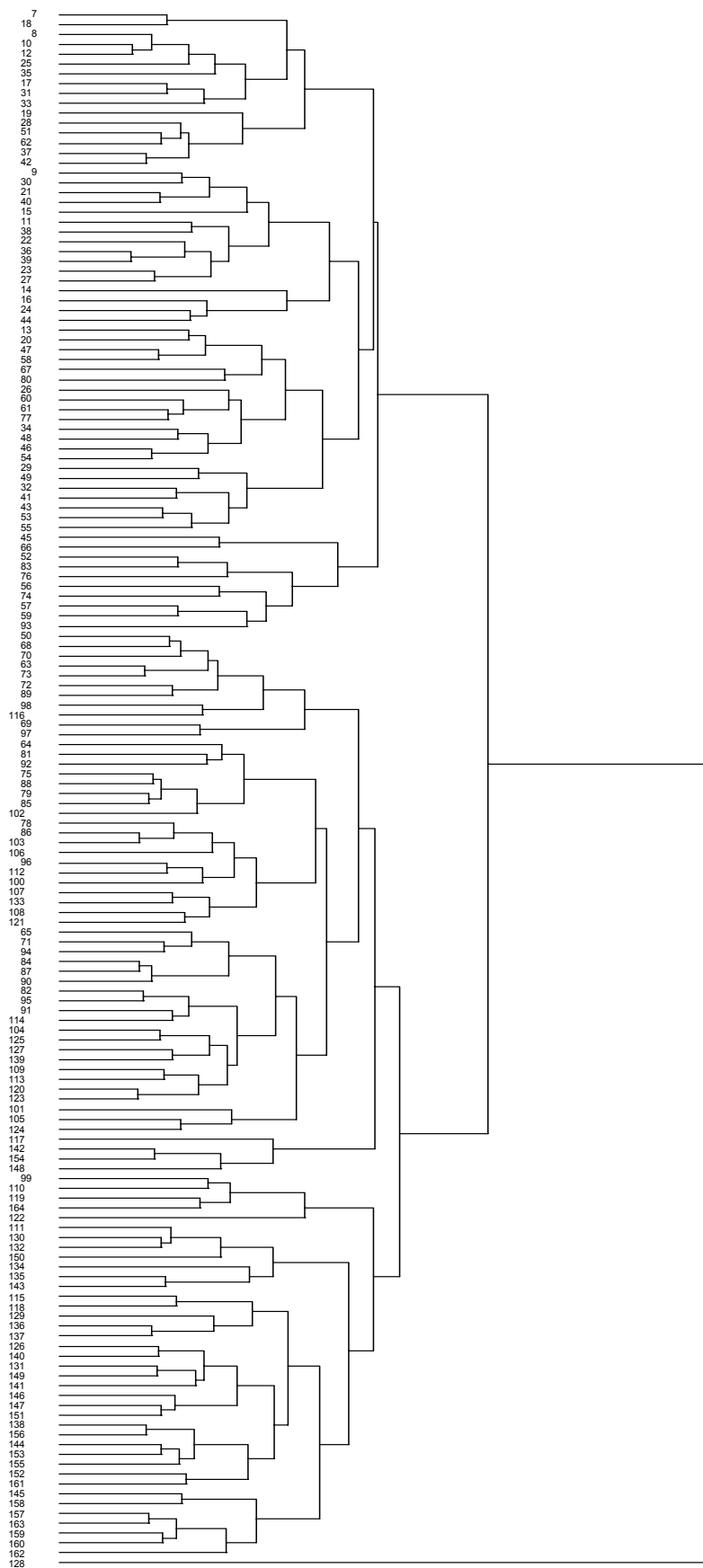
11.5.2.2 Wortwiederholungen



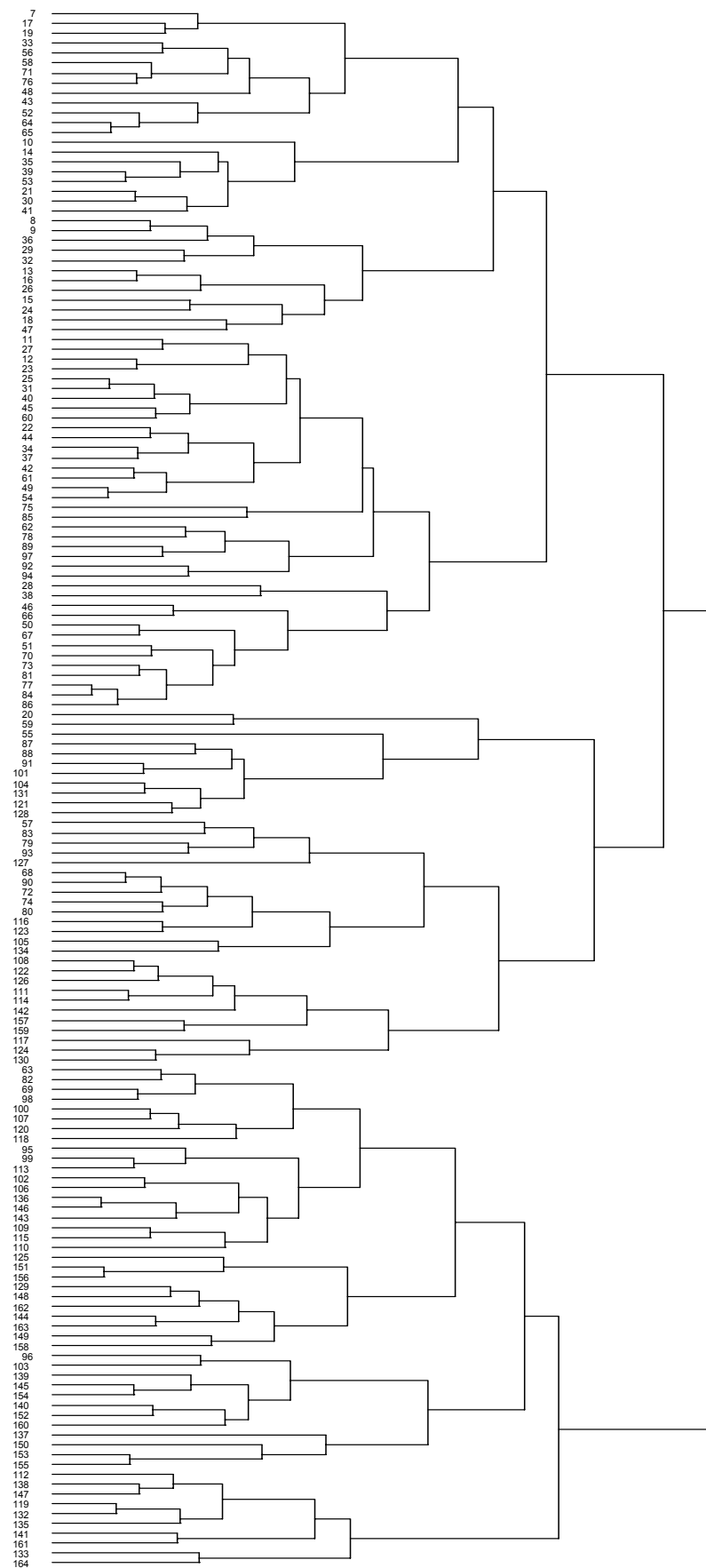
11.5.2.3 Silbenwiederholungen



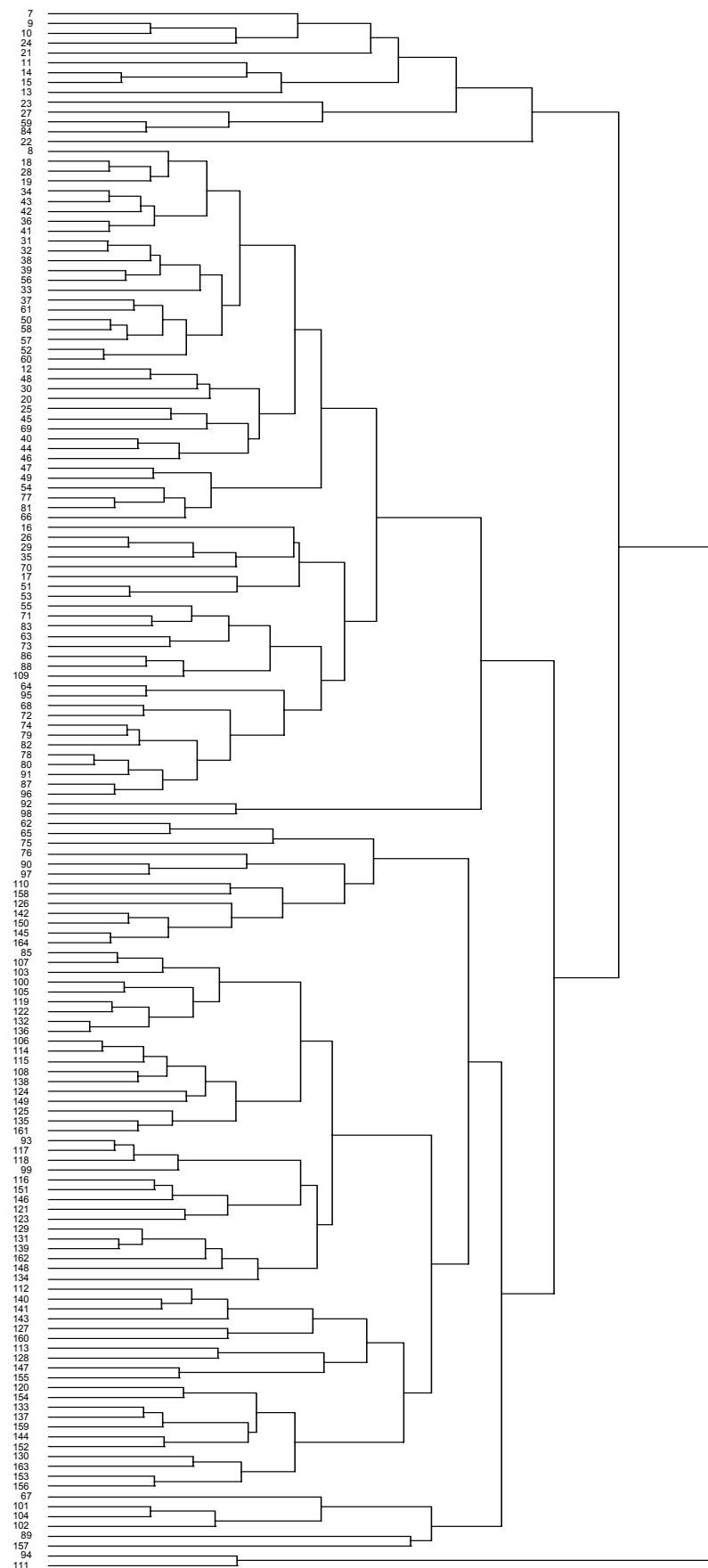
11.5.2.4 Phonetische Wiederholungen



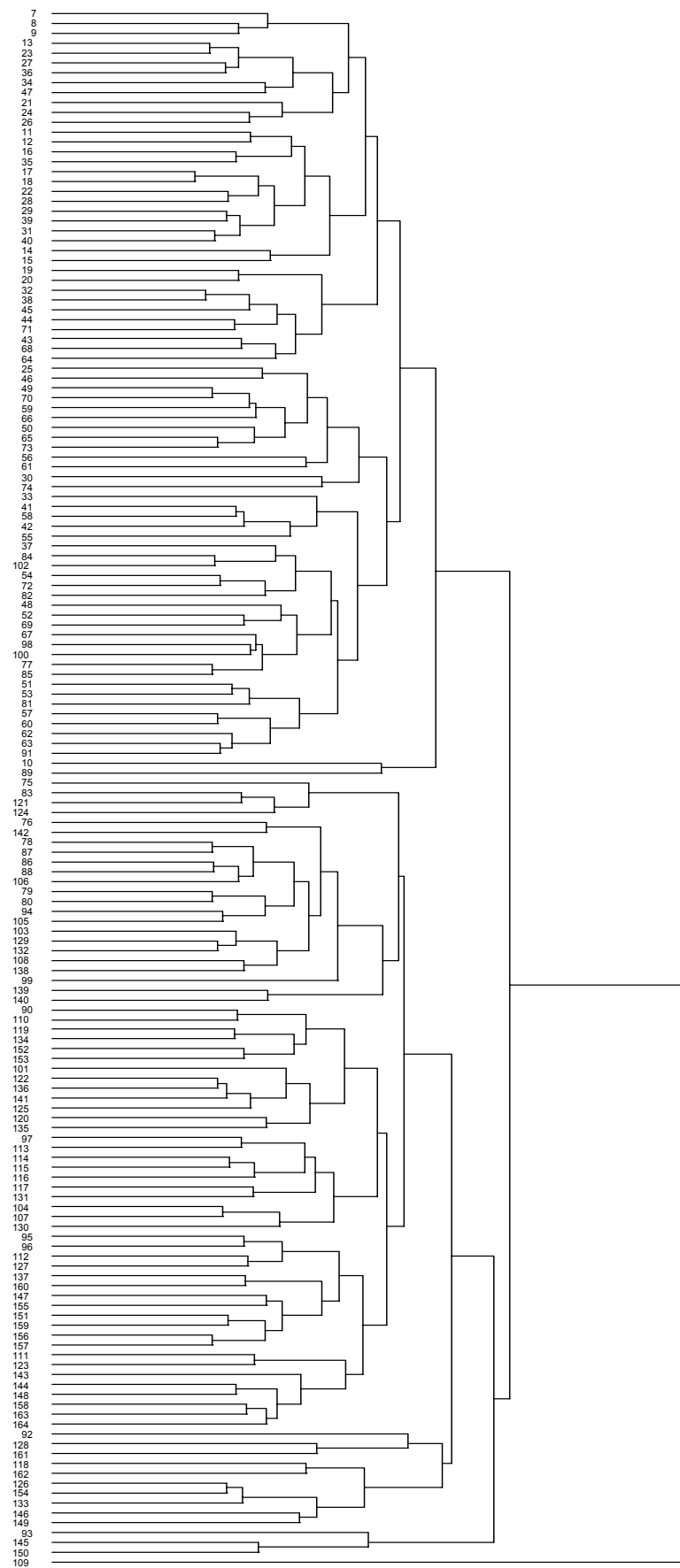
11.5.2.5 Alliterationen und Assonanzen



11.5.2.6 Wortlänge (Silben pro Wort)



11.5.2.7 Phonemverteilung



11.5.3 Paarung von Seiten im ersten Teil des *Untergeher*

11.5.3.1 Semantische und narrative Parameter

Seite	semant. Felder	Inhaltswörter	Funktionswörter	narr. Ebenen	Orte	Personen	Seite	semant. Felder	Inhaltswörter	Funktionswörter	narr. Ebenen	Orte	Personen
Summe	420	440	416	324	336	462	85	0	0	0	0	0	0
7	8	2	2	0	2	8	86	16	0	0	12	0	16
8	8	2	10	0	2	8	87	0	2	0	20	0	0
9	0	2	2	0	2	0	88	16	6	0	0	0	16
10	16	0	0	0	0	0	89	0	6	0	0	0	0
11	0	16	16	0	6	10	90	0	4	0	0	0	0
12	0	20	0	0	6	10	91	0	0	0	0	0	0
13	0	4	1	16	18	10	92	0	0	0	0	16	0
14	0	0	1	0	0	0	93	0	0	2	0	0	8
15	4	0	17	0	0	0	94	0	0	18	8	20	8
16	12	0	1	0	6	0	95	2	16	2	8	12	0
17	8	0	0	0	6	12	96	18	0	16	12	0	8
18	0	16	16	16	18	20	97	2	2	0	0	16	8
19	0	0	0	0	0	0	98	2	2	0	0	0	0
20	0	16	0	0	2	8	99	0	2	0	0	16	0
21	0	0	0	2	22	2	100	0	0	0	0	0	4
22	8	0	0	2	14	18	101	8	16	8	2	0	4
23	8	0	0	2	0	2	102	0	0	0	2	0	0
24	0	0	0	0	0	2	103	0	8	2	2	0	0
25	0	8	0	0	8	0	104	0	12	14	4	0	0
26	0	0	0	0	8	0	105	16	4	10	4	0	0
27	0	0	0	0	0	0	106	0	10	8	0	0	0
28	0	0	0	0	0	0	107	0	6	0	0	0	16
29	6	0	0	0	0	0	108	0	2	16	0	0	0
30	6	8	0	0	0	0	109	0	0	0	0	0	0
31	18	8	16	0	0	0	110	0	0	0	0	0	0
32	0	0	0	0	16	4	111	0	0	0	0	0	2
33	0	0	0	0	1	4	112	0	8	0	0	16	18
34	0	0	0	0	1	0	113	4	8	0	0	0	2
35	0	0	0	0	1	0	114	4	0	0	4	16	2
36	0	0	0	0	1	0	115	12	0	0	4	0	0
37	0	0	0	0	0	0	116	8	16	0	4	16	2
38	0	0	0	0	0	4	117	0	0	0	0	0	2
39	0	0	17	0	0	4	118	0	0	0	0	16	10
40	0	16	3	0	0	4	119	0	0	4	0	0	2
41	0	0	19	0	0	4	120	8	0	4	0	0	0
42	0	0	3	0	0	4	121	8	0	0	0	0	0

Seite	semant. Felder	Inhaltswörter	Funktionswörter	narr. Ebenen	Orte	Personen		Seite	semant. Felder	Inhaltswörter	Funktionswörter	narr. Ebenen	Orte	Personen
43	0	0	0	0	0	0		122	0	0	4	0	0	4
44	0	0	0	16	0	0		123	0	0	4	4	0	4
45	0	0	0	0	0	0		124	0	0	0	4	0	4
46	0	0	0	16	0	0		125	0	0	0	4	0	0
47	0	0	0	0	0	0		126	8	0	0	0	0	0
48	0	0	0	0	0	0		127	0	0	0	4	0	16
49	0	0	0	0	0	0		128	0	0	0	4	0	0
50	0	0	0	0	0	0		129	0	0	0	4	0	16
51	8	0	0	0	0	0		130	0	0	0	0	0	0
52	8	0	0	16	0	0		131	0	0	0	0	0	16
53	0	16	16	0	0	4		132	0	0	2	0	0	0
54	0	0	0	0	0	4		133	0	16	2	0	0	0
55	0	0	0	0	0	4		134	0	0	2	0	0	0
56	4	0	0	0	0	0		135	0	0	2	0	0	0
57	4	0	4	0	0	0		136	0	0	0	0	0	0
58	6	0	4	0	0	0		137	0	0	0	0	0	12
59	2	0	12	0	0	0		138	0	0	0	12	0	8
60	2	0	8	4	2	0		139	0	0	16	8	0	8
61	2	0	0	4	2	0		140	12	8	0	8	0	0
62	0	0	0	0	2	0		141	20	0	0	0	0	16
63	0	0	0	8	2	0		142	0	0	0	8	0	0
64	0	1	2	8	0	0		143	16	0	0	0	0	0
65	0	9	2	0	0	8		144	0	0	16	0	0	0
66	1	9	2	0	0	0		145	10	9	0	0	0	0
67	1	1	6	1	16	2		146	5	5	0	0	0	0
68	1	0	8	1	0	2		147	5	5	0	0	0	0
69	1	0	4	17	16	2		148	5	5	0	0	0	0
70	4	0	0	1	0	2		149	1	0	0	0	0	0
71	4	1	0	0	0	4		150	0	0	0	0	0	0
72	4	1	4	0	0	4		151	0	0	0	0	0	0
73	0	1	4	0	1	0		152	0	0	0	0	0	8
74	0	3	0	0	1	0		153	0	0	4	0	0	8
75	0	18	0	0	1	0		154	0	0	4	0	0	0
76	2	2	0	0	1	0		155	2	6	4	0	0	16
77	2	2	0	8	0	0		156	2	6	0	0	0	0
78	2	0	0	8	0	0		157	4	14	16	0	0	0
79	8	0	0	0	0	8		158	8	6	0	0	0	0
80	8	16	0	0	0	0		159	6	0	0	8	0	0
81	0	0	2	0	0	0		160	0	0	0	8	0	0
82	0	0	2	0	0	0		161	16	16	4	0	0	16
83	0	0	18	0	0	0		162	0	0	4	0	0	0
84	0	16	2	16	8	0		163	0	0	4	0	0	0

11.5.3.2

Formale Parameter

Seite	alle Phoneme	Wortwdh.	Silbenwdh.	Silben/Wort	Phonet. Wdth	Alliterationen	Kollokationen	Satzlänge
Sum-me	372	276	458	348	238	214	178	192
7	12	4	8	0	0	0	8	2
8	20	8	2	0	5	16	8	18
9	0	8	2	16	5	0	0	2
10	0	4	2	0	9	0	0	0
11	16	4	18	7	9	0	0	0
12	0	0	0	7	0	0	0	0
13	0	0	0	3	0	4	0	0
14	16	0	0	17	4	4	0	0
15	0	0	0	0	4	4	0	0
16	0	0	0	0	0	0	4	0
17	16	8	8	0	0	8	4	0
18	0	8	8	8	0	8	4	0
19	16	0	8	0	0	0	0	4
20	0	0	8	0	0	0	0	4
21	2	0	0	0	0	0	0	4
22	2	0	0	0	0	0	0	0
23	2	0	4	1	2	0	0	0
24	8	16	8	1	2	0	0	0
25	8	0	8	1	2	0	0	0
26	0	4	6	5	2	0	0	0
27	0	4	2	4	0	0	0	0
28	0	4	2	4	0	0	0	0
29	0	4	2	0	0	4	0	0
30	0	0	0	0	0	4	0	0
31	0	0	12	16	4	4	8	8
32	0	0	20	0	4	0	0	0
33	0	0	0	0	0	0	0	0
34	0	0	0	0	0	4	0	0
35	0	0	0	0	0	5	0	0
36	0	0	0	0	4	5	0	0
37	0	0	0	0	4	1	0	0
38	0	0	0	0	4	1	0	0
39	0	0	0	0	0	0	16	8
40	0	0	0	2	0	0	0	8
41	8	8	8	2	0	0	0	0
42	0	8	8	10	0	0	0	0
43	0	0	0	2	0	0	8	0
44	0	0	0	4	0	0	8	0
45	0	4	4	4	0	0	0	0
46	0	4	4	0	0	0	0	0
47	0	0	0	8	0	0	0	16
85	0	0	0	0	4	4	0	0
86	8	0	0	8	4	0	0	0
87	8	0	0	8	2	16	0	0
88	0	0	0	0	2	0	0	0
89	0	0	0	0	2	0	0	0
90	0	0	0	0	0	0	0	0
91	0	0	10	0	0	0	4	0
92	0	0	2	0	0	8	4	4
93	0	0	2	0	0	8	4	4
94	0	0	2	0	0	0	0	0
95	16	0	0	0	0	1	4	0
96	0	0	8	0	0	1	4	0
97	0	0	0	0	0	1	0	0
98	8	0	0	0	0	1	0	0
99	8	0	0	0	0	0	0	0
100	0	0	0	0	0	0	0	0
101	0	0	0	12	1	0	0	0
102	0	0	0	8	1	2	0	0
103	0	0	0	9	1	2	0	5
104	4	0	2	1	1	2	0	5
105	4	0	2	1	0	2	0	5
106	4	0	2	1	0	0	0	9
107	0	0	2	0	0	0	0	0
108	0	0	0	0	0	0	0	0
109	0	16	16	0	2	8	0	0
110	0	0	0	0	2	0	0	0
111	0	2	1	0	2	4	4	0
112	0	2	9	0	2	4	4	0
113	0	2	1	0	0	4	4	0
114	20	2	1	8	0	0	0	0
115	12	0	0	0	4	0	0	0
116	0	0	16	0	4	0	0	0
117	0	0	0	8	4	0	16	0
118	0	2	0	0	0	0	0	0
119	0	2	4	4	0	0	0	0
120	0	2	4	4	4	0	0	0
121	2	2	4	12	4	0	0	0
122	2	8	8	8	4	1	0	0
123	2	0	1	0	0	1	0	0
124	0	0	1	0	0	1	0	4
125	0	0	1	0	0	1	0	4
126	0	0	1	0	0	0	0	4

Seite	alle Phoneme	Wortwdh.	Silbenwdh.	Silben/Wort	Phonet. Wdh	Alliterationen	Kollokationen	Satzlänge
48	1	0	0	8	0	0	0	0
49	1	0	0	0	0	0	4	0
50	1	0	0	0	0	0	12	0
51	9	0	2	8	0	0	4	16
52	8	0	2	8	0	0	0	0
53	0	0	2	0	4	0	0	0
54	0	0	0	0	4	0	0	0
55	0	0	0	0	0	0	0	0
56	0	0	0	0	0	0	0	0
57	4	0	0	8	8	0	0	0
58	4	0	0	0	8	0	0	0
59	4	8	4	0	0	0	0	0
60	0	8	4	0	8	0	0	0
61	0	8	4	0	0	0	0	0
62	8	0	0	4	0	0	0	0
63	0	0	4	4	0	0	0	16
64	1	0	8	4	0	16	0	1
65	1	0	8	0	0	0	0	1
66	1	8	12	0	0	0	0	1
67	1	0	0	0	0	0	0	1
68	0	0	0	2	4	0	0	0
69	0	0	0	2	4	0	0	0
70	0	0	0	2	0	0	0	0
71	0	0	0	2	0	0	0	0
72	0	0	0	0	0	0	0	0
73	0	0	0	0	0	0	0	0
74	0	0	0	0	0	0	0	0
75	0	0	0	0	0	0	0	0
76	0	0	0	0	0	0	0	0
77	0	0	0	10	0	0	0	0
78	0	0	8	10	0	0	0	0
79	16	8	10	4	0	0	0	0
80	0	8	2	4	0	0	0	0
81	0	8	2	2	0	0	0	0
82	0	0	2	0	0	0	0	0
83	0	0	0	0	0	0	0	0
84	0	16	16	0	4	4	16	0
127	0	0	0	0	0	0	0	0
128	0	0	0	0	0	0	0	0
129	4	0	0	4	0	0	0	0
130	4	0	0	4	8	0	0	0
131	4	0	0	0	8	0	0	2
132	0	0	0	2	0	2	0	2
133	0	16	16	4	0	2	2	4
134	0	0	0	4	8	2	2	4
135	0	0	0	4	0	0	2	2
136	0	0	0	2	16	0	2	0
137	0	8	8	0	0	0	0	0
138	0	0	0	0	0	0	0	0
139	16	0	0	0	0	0	0	0
140	0	0	0	16	0	0	0	0
141	0	0	0	0	0	0	0	0
142	0	0	16	0	0	0	0	0
143	0	0	16	0	0	2	0	0
144	2	8	8	0	0	2	2	0
145	2	8	8	0	0	2	2	0
146	6	2	1	0	8	0	2	0
147	6	2	3	0	2	0	0	0
148	4	2	3	0	2	0	0	0
149	0	2	3	0	2	0	0	0
150	0	0	2	0	2	2	0	4
151	0	0	0	0	0	2	0	4
152	16	0	0	0	0	2	0	5
153	0	8	8	4	4	8	0	1
154	0	8	8	4	4	8	0	1
155	0	0	0	4	0	0	0	1
156	16	0	0	0	0	0	0	8
157	0	0	16	0	0	8	0	0
158	0	0	0	0	0	8	0	0
159	0	0	0	0	16	0	0	0
160	0	0	0	0	0	0	4	0
161	0	0	0	0	0	0	4	0
162	0	0	0	0	0	0	4	0
163	8	0	0	0	0	0	0	0

11.5.3.3

Summe aller Parameter

Seite	semantische P.	formale P.	Summe	Seite	semantische P.	formale P.	Summe	Seite	semantische P.	formale P.	Summe
7	22	34	56	59	14	8	22	111	2	11	13
8	30	73	103	60	16	12	28	112	42	19	61
9	6	29	35	61	8	4	12	113	14	9	23
10	16	11	27	62	2	12	14	114	26	29	55
11	48	50	98	63	10	24	34	115	16	16	32
12	36	7	43	64	11	30	41	116	46	20	66
13	49	7	56	65	19	10	29	117	2	28	30
14	1	41	42	66	12	14	26	118	26	0	26
15	21	8	29	67	27	2	29	119	6	8	14
16	19	4	23	68	12	6	18	120	12	12	24
17	26	36	62	69	40	6	46	121	8	22	30
18	86	28	114	70	7	2	9	122	8	23	31
19	0	28	28	71	9	2	11	123	12	4	16
20	26	12	38	72	13	0	13	124	8	6	14
21	26	6	32	73	6	0	6	125	4	6	10
22	42	2	44	74	4	0	4	126	8	5	13
23	12	9	21	75	19	0	19	127	20	0	20
24	2	35	37	76	5	0	5	128	4	0	4
25	16	19	35	77	12	10	22	129	20	8	28
26	8	13	21	78	10	18	28	130	0	16	16
27	0	6	6	79	16	30	46	131	16	14	30
28	0	6	6	80	24	6	30	132	2	6	8
29	6	6	12	81	2	4	6	133	18	28	46
30	14	4	18	82	2	2	4	134	2	20	22
31	42	52	94	83	18	0	18	135	2	8	10
32	20	24	44	84	42	40	82	136	0	20	20
33	5	0	5	85	0	8	8	137	12	8	20
34	1	4	5	86	44	20	64	138	20	0	20
35	1	5	6	87	22	34	56	139	32	16	48
36	1	9	10	88	38	2	40	140	28	16	44
37	0	5	5	89	6	2	8	141	36	0	36
38	4	5	9	90	4	0	4	142	8	16	24
39	21	24	45	91	0	14	14	143	16	18	34
40	23	10	33	92	16	18	34	144	16	14	30
41	23	18	41	93	10	18	28	145	19	14	33
42	7	18	25	94	54	2	56	146	10	17	27
43	0	10	10	95	40	21	61	147	10	11	21
44	16	12	28	96	54	13	67	148	10	9	19
45	0	8	8	97	28	1	29	149	1	5	6
46	16	4	20	98	4	9	13	150	0	10	10
47	0	24	24	99	18	8	26	151	0	6	6
48	0	9	9	100	4	0	4	152	8	23	31

Seite	semantische P.	formale P.	Summe
49	0	5	5
50	0	13	13
51	8	39	47
52	24	18	42
53	36	6	42
54	4	4	8
55	4	0	4
56	4	0	4
57	8	20	28
58	10	12	22

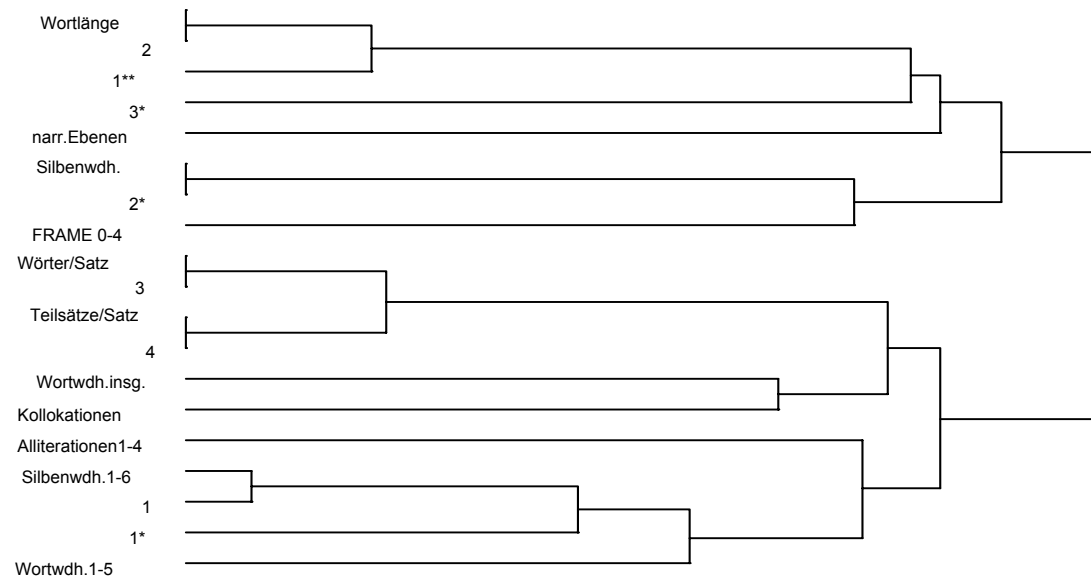
Seite	semantische P.	formale P.	Summe
101	38	13	51
102	2	11	13
103	12	17	29
104	30	15	45
105	34	14	48
106	18	16	34
107	22	2	24
108	18	0	18
109	0	26	26
110	0	2	2

Seite	semantische P.	formale P.	Summe
153	12	25	37
154	4	25	29
155	28	5	33
156	8	24	32
157	34	24	58
158	14	8	22
159	14	16	30
160	8	4	12
161	52	4	56
162	4	4	8

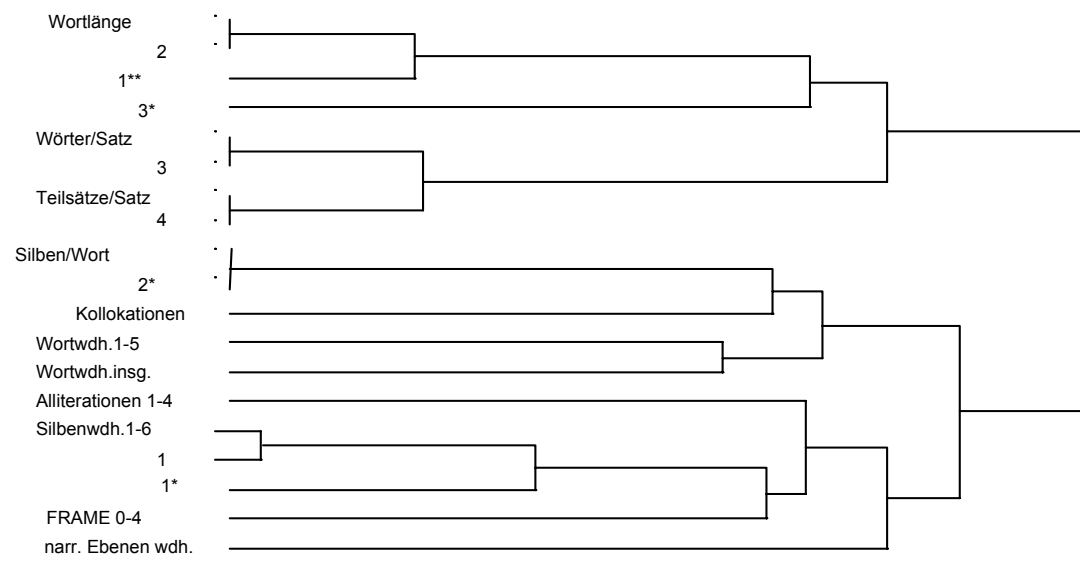
11.6 Clusteranalyse der Parameter

11.6.1 Dendrogramme für Clusteranalyse der Parameter

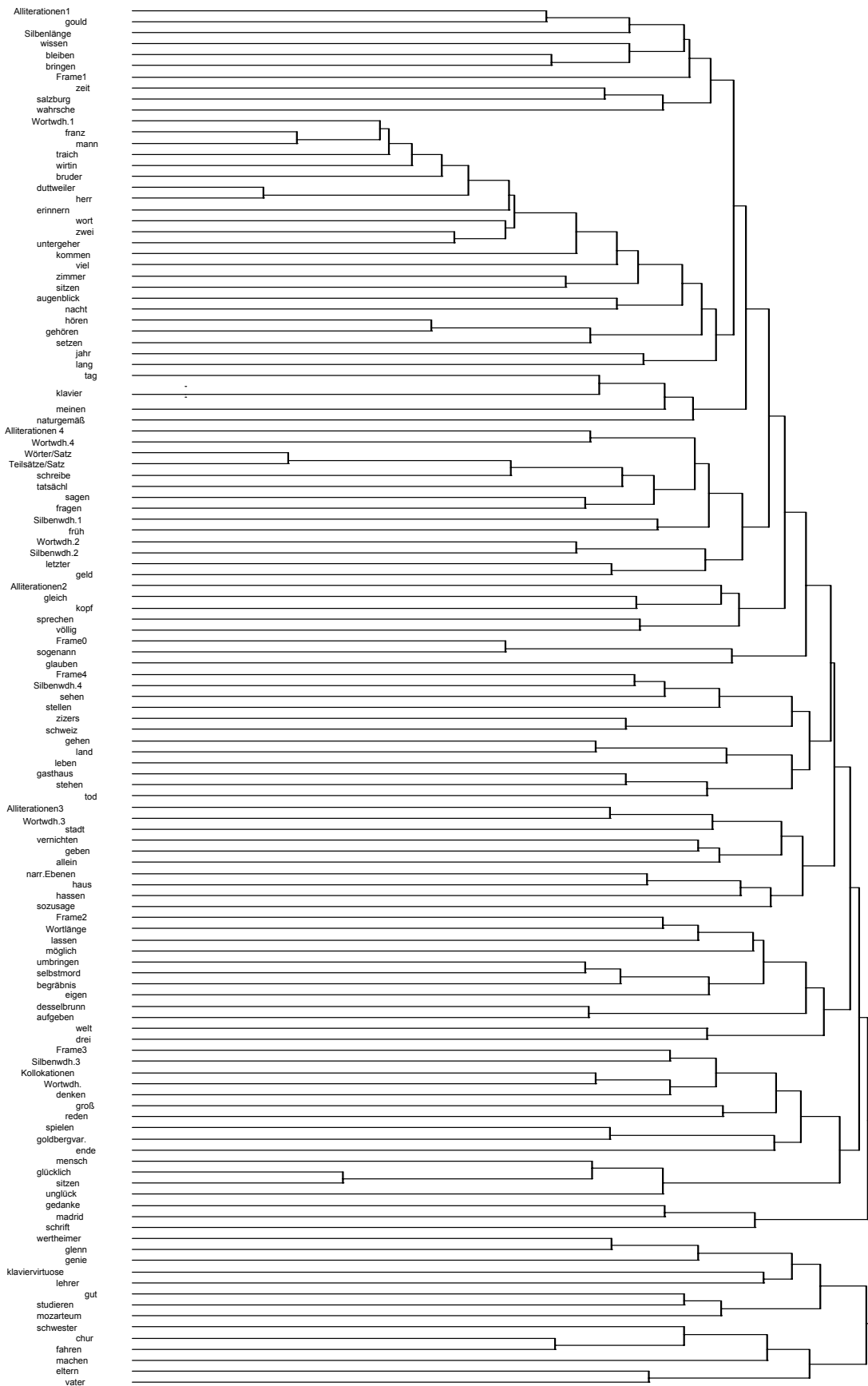
11.6.1.1 Narrative Ebenen und formale Attribute im ersten Teil des *Untergeher*



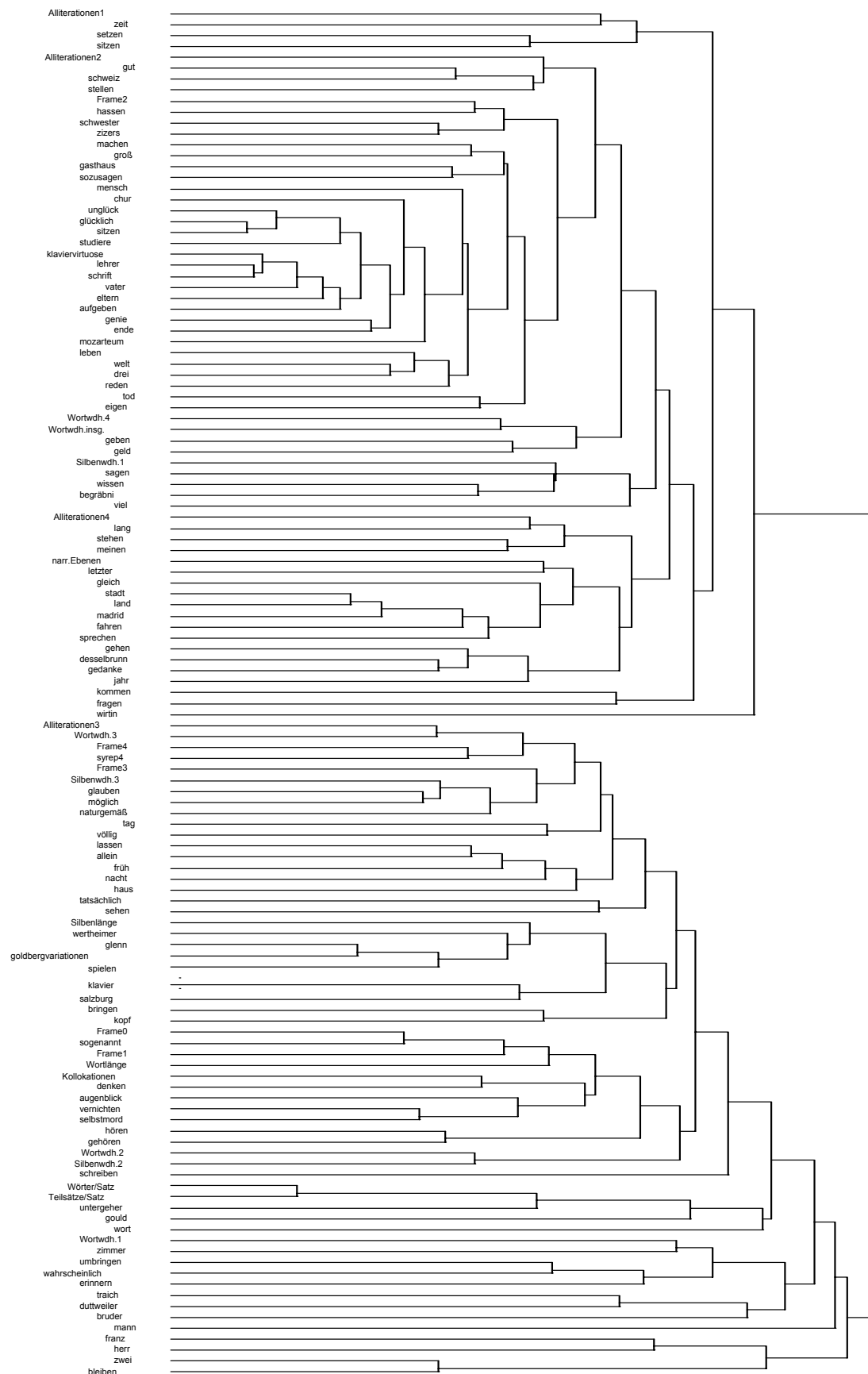
11.6.1.2 Narrative Ebenen und formale Attribute im letzten Drittel des *Untergeher*



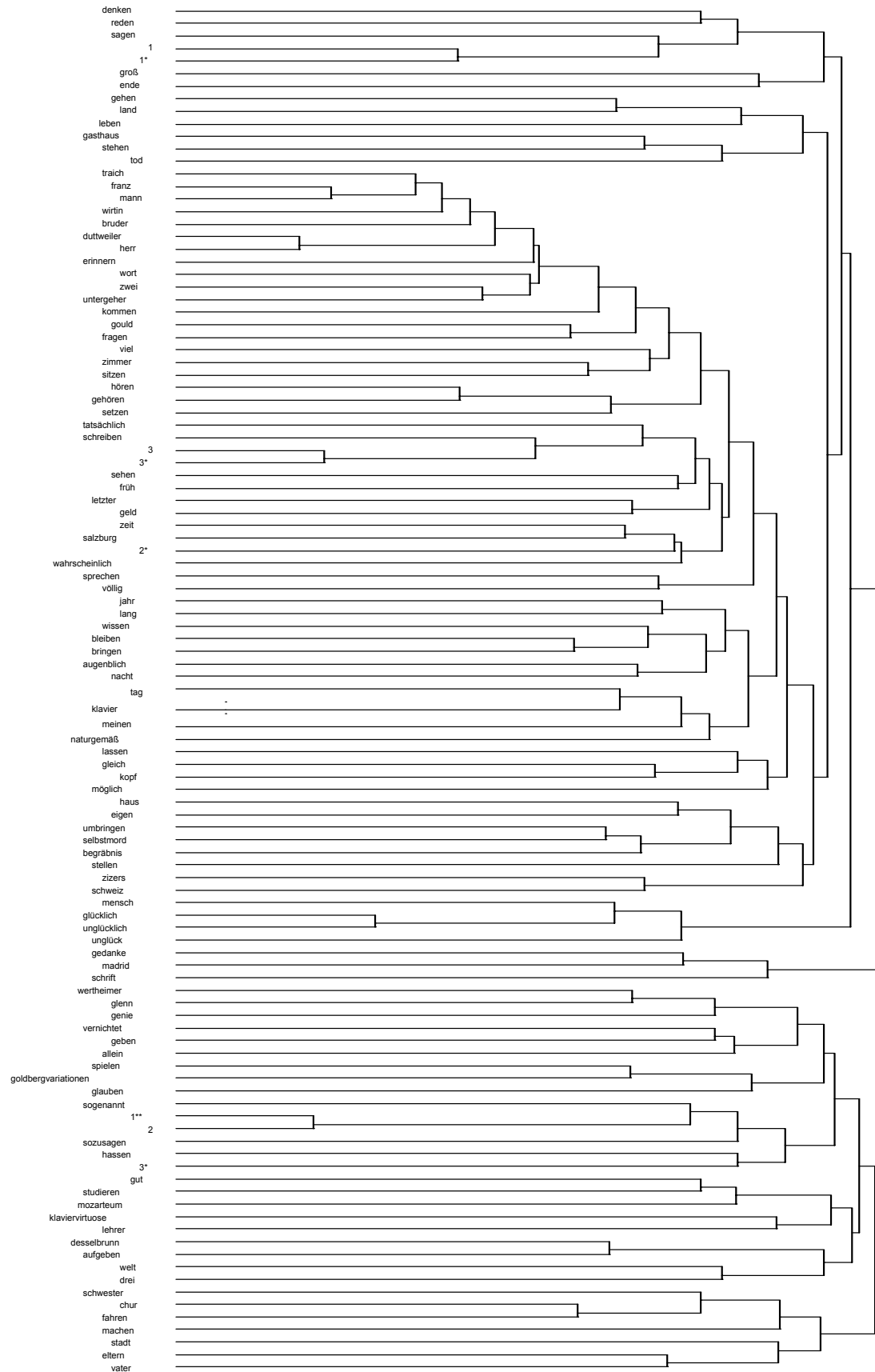
11.6.1.3 Formale Attribute und Inhaltswörter im ersten Teil des *Untergeher*



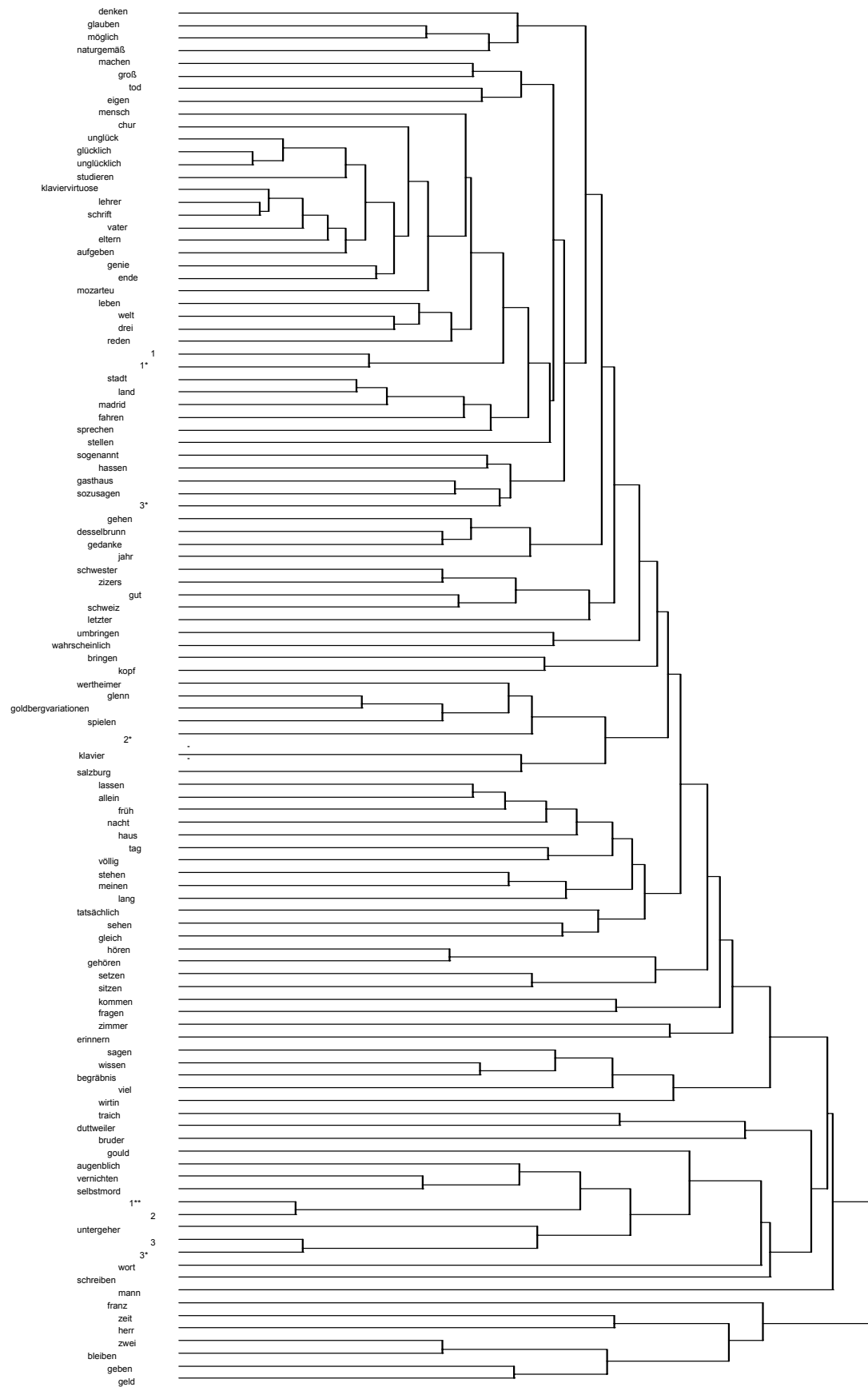
11.6.1.4 Formale Attribute und Inhaltswörter im letzten Drittel des *Untergeher*



11.6.1.5 Narrative Ebenen und Inhaltswörter im ersten Teil des *Untergeher*



11.6.1.6 Narrative Ebenen und Inhaltswörter im letzten Drittel des *Untergeher*



11.6.2 Interpretation der Clusteranalyse der Parameter

11.6.2.1 Narrative Ebenen und formale Attribute

Sehr enge Koppelung von Satzlänge (gemessen in Wörtern und in Teilsätzen) an die dritte und vierte Erzählebene (3 und 4). Koppelung von Silbenwiederholungen an 1 und 1* und Wortlänge an 2. (Vorsicht: es ist hiermit nicht gesagt, daß Ebene 3 und 4 mit LANGEN Sätzen gekoppelt sind.)

11.6.2.2 Narrative Ebenen und häufige Inhaltswörter

Im ersten Teil clustern "denken", "reden", "sagen", 1 und 1*; "schreiben" clustert mit 3 und 4. Das bestätigt die ohnehin wahrscheinlichste Interpretation der Erzählsituation: der Erzähler schreibt in der erwähnten Glenschrift auf, was er im Gasthaus gedacht hat darüber, was er und die anderen Charaktere gedacht und gesagt haben.

Einige zu erwartende Paare sind: "Herr" und "Duttweiler"; "Jahr" und "lang"; "Gasthaus" und "stehen"; "Land", "gehen" und "leben"; "Zizers" und "Schweiz"; "umbringen", "Selbstmord" und "Begräbnis"; "Goldbergvariationen" und "spielen"; "Klavirtuose" und "Lehrer"; "Desselbrunn" und "aufgeben"; "Chur" und "fahren"; "Eltern" und "Vater". Überraschend ist die Korrelation von "Mozarteum" und "studieren" mit "gut"; auch daß nicht nur "Glenn", sondern auch "Wertheimer" mit "Genie" in Verbindung gebracht werden, ist interpretationsbedürftig. Die Kombination von "glücklich", "unglücklich" und "Unglück" bestätigt die These von der Minimalisierung der distinktiven Merkmale ebenso wie im zweiten Teil die Cluster "hören" - "gehören" und "setzen" - "sitzen". Interessant in Hinsicht auf eine Zahlensymbolik ist die Verbindung von "zwei" mit "Wort" und "Untergeher", wohingegen "drei" mit "leben", "Welt" und "reden" korreliert ist.

11.6.2.3 Formale Attribute und häufige Inhaltswörter

Sehr auffällig ist, daß auf der untersten Ebene nur in ganz seltenen Fällen formale Attribute mit Wörtern geclustert werden. Im ersten Teil clustern die formalen Attribute ausschließlich untereinander: Wortwiederholungen mit Alliterationen, Wort- mit Silbenwiederholungen, Silben- mit phonetischen Wiederholungen und Kollokationen mit der Wortwiederholungsrate. Im zweiten Teil wird diese parallele Anordnung der Strukturebenen unterbrochen. Zwar clustern noch immer Wortwiederholungen untereinander, Alliterationen mit Wortwiederholungen und Silben- mit phonetischen Wiederholungen, doch sind mehr formale Attribute unmittelbar mit Wörtern verbunden. Dies kann als Zeichen dafür interpretiert werden, daß der erste Teil des *Untergeher* bis zum Auftreten der Wirtin strenger strukturiert ist als das letzte Drittel, wo eine überschaubarere narrative Sequenz eine kompliziertere oder lockerere formale Struktur erlaubt.

Interessant ist auch, daß (im ersten Teil vor allem) eine Konzentration von formalen

Parametern zusammen mit den Wörtern "schreiben", "tatsächlich", "sagen" und "fragen" ein Cluster bildet (nur "früh", "gleich" und "Kopf" scheinen nicht ganz in dieses Cluster zu passen). Auch "glauben", "denken" und "sogenannt" — im zweiten Teil "glauben", "möglich", "naturgemäß", "sagen", "denken" und "sogenannt" — clustern mit formalen Attributen. Dies bestätigt den Zusammenhang zwischen Zitationsstil und Form. Auch "Gould" ist in beiden Teilen mit formalen Attributen assoziiert.

11.7 Clusteranalyse nach Variationen

11.7.1 Variationen, die auf der untersten Ebene gepart sind

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
1																														
2																														
3																														
4																														
5																														
6																														
7																														
8																														
9																														
10																														
11																														
12																														
13																														
14																														
15																														
16																														
17																														
18																														
19																														
20																														
21																														
22																														
23																														
24																														
25																														
26																														
27																														
28																														
29																														

Die Zuordnung hier basiert auf Wortlänge, Wortwiederholungen, Wortgruppenwiederholungen, Orten, Personen, den häufigsten Funktionswörtern, Alliterationen, phonetischen Wiederholungen und Silbenwiederholungen.

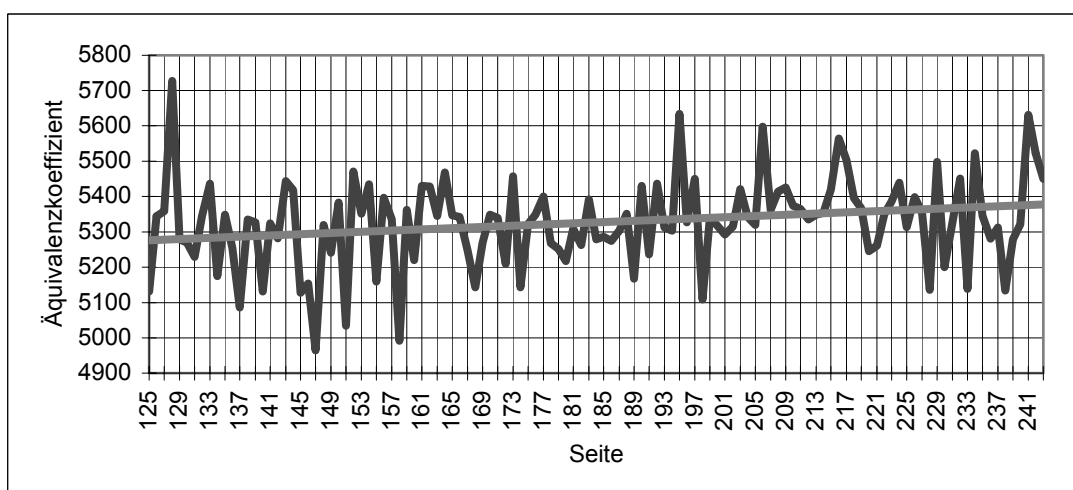
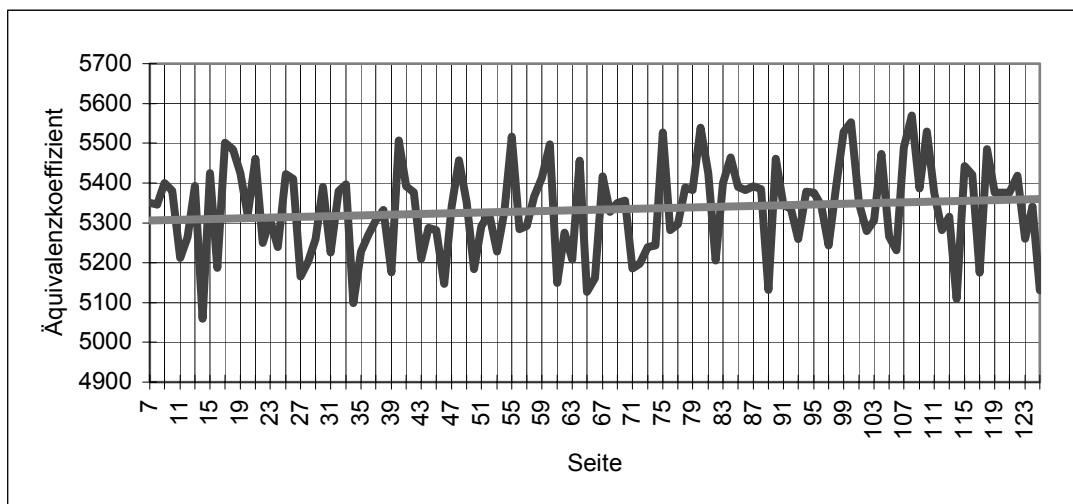
11.7.2 Häufigkeit der Distanzen zwischen verbundenen Variationen

Dist.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Frequ.	14	8	12	6	5	4	6	4	7	4	5	5	3	8	3
Dist.	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Frequ.	2	1	1	2	2	0	2	0	3	0	1	1	0	3	0

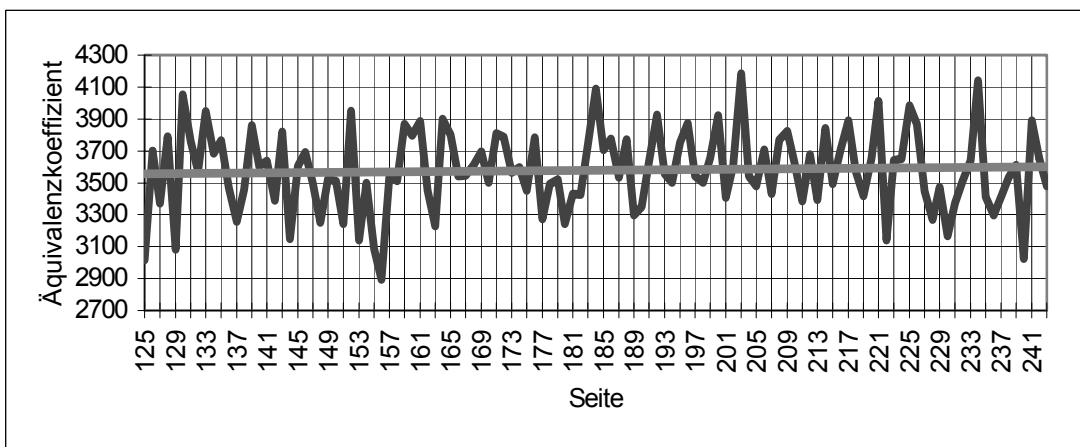
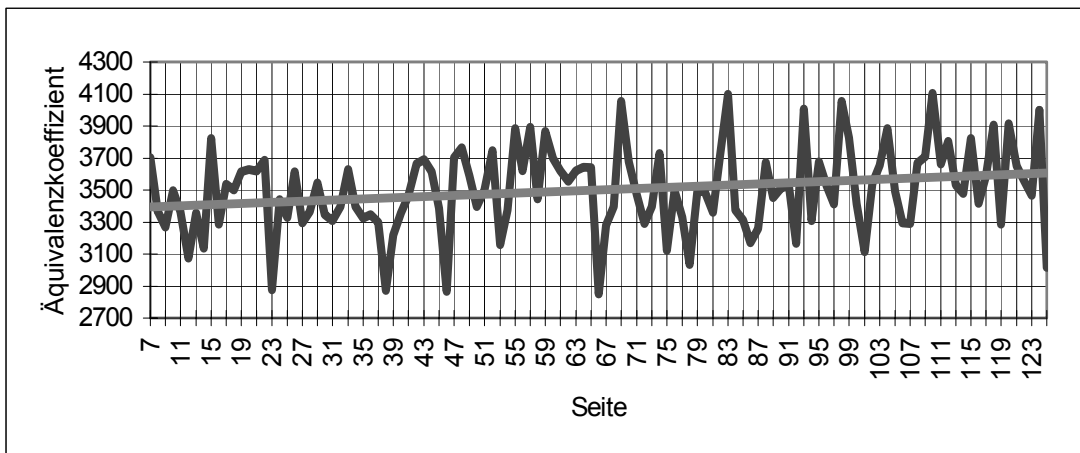
11.8 Wiederholungsparameter im *Untergeher*

11.8.1 Einzelne Wiederholungskoeffizienten

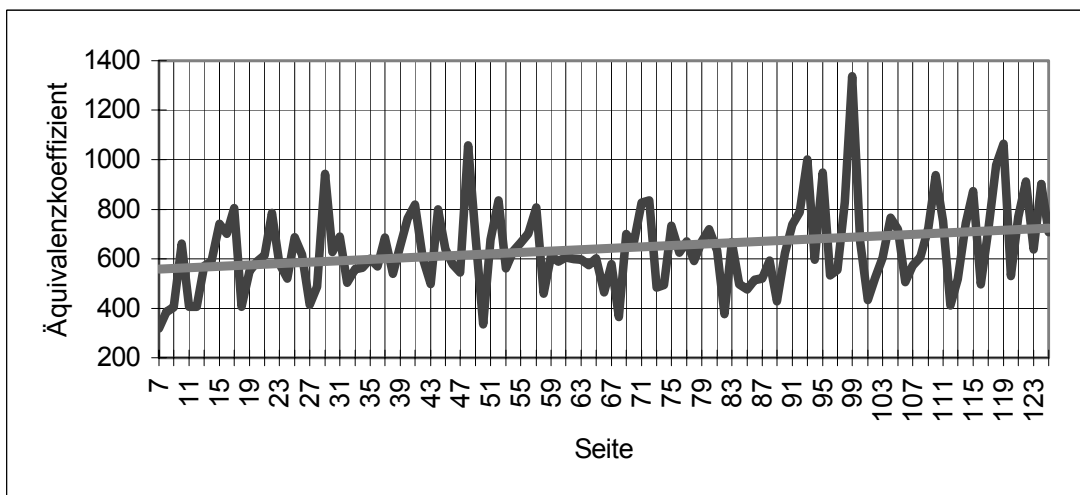
11.8.1.1 Phonetische Wiederholungen

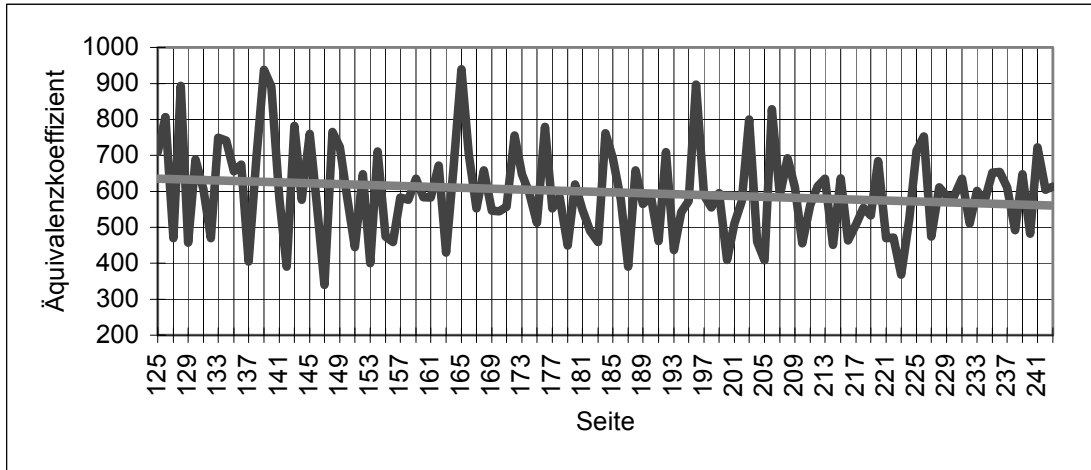


11.8.1.2 Alliterationen und Assonanzen

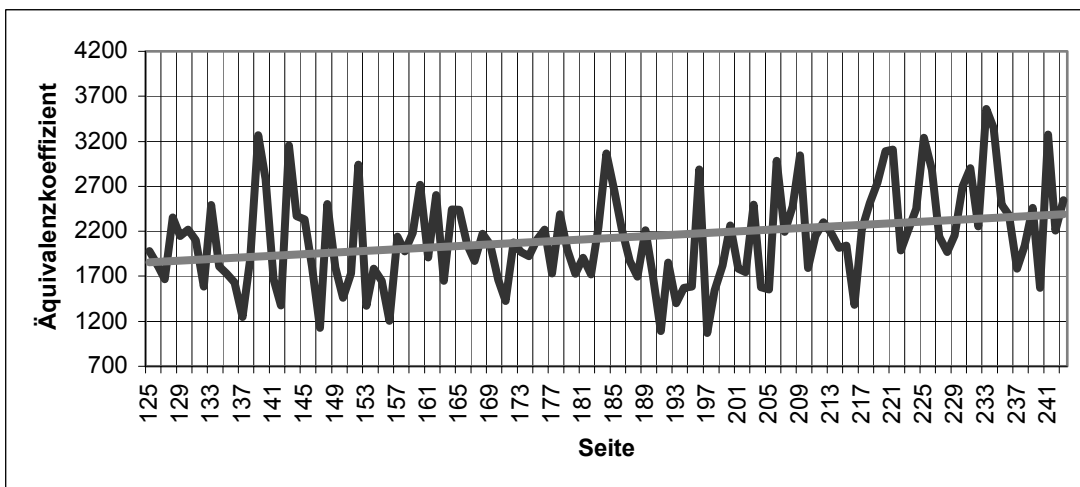
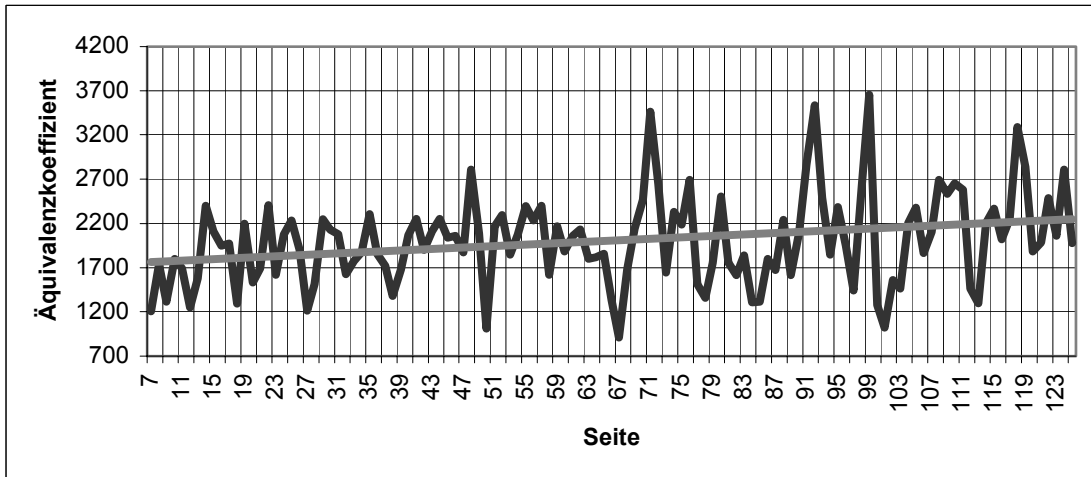


11.8.1.3 Silbenwiederholungen

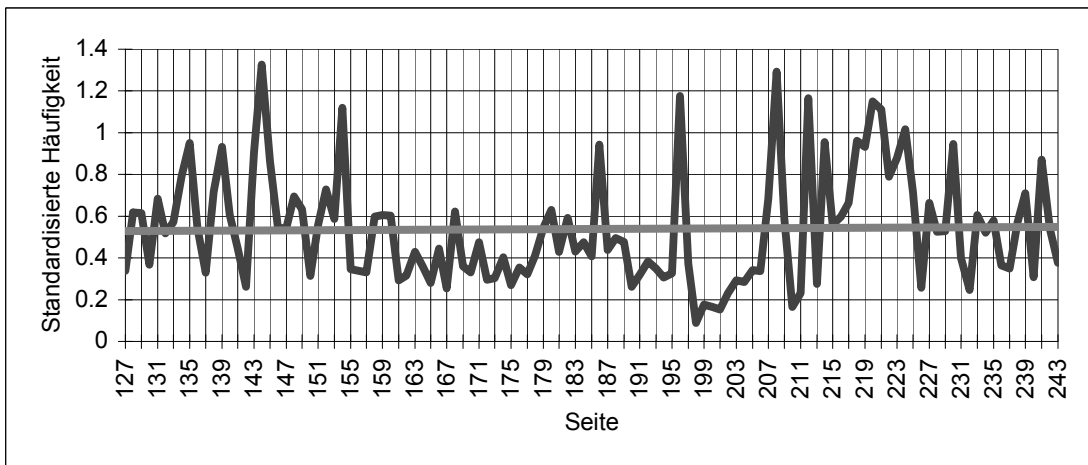
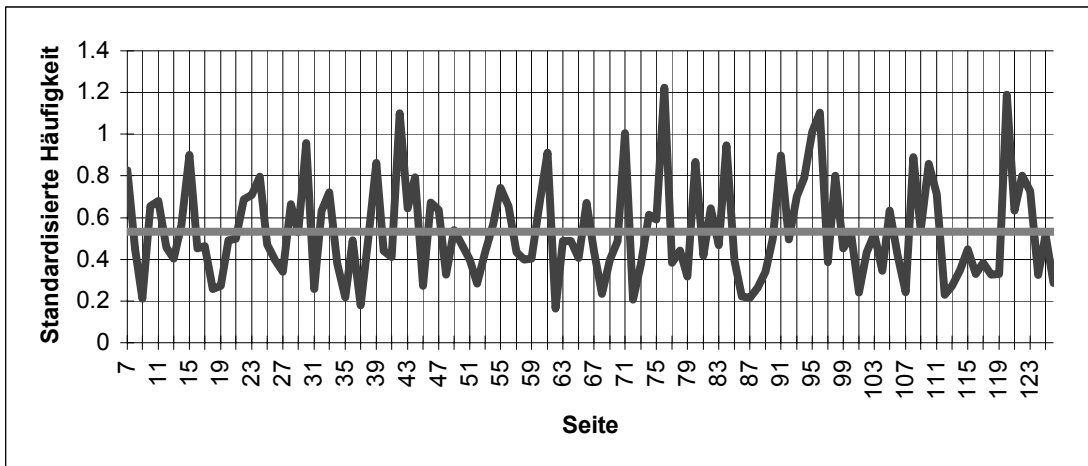




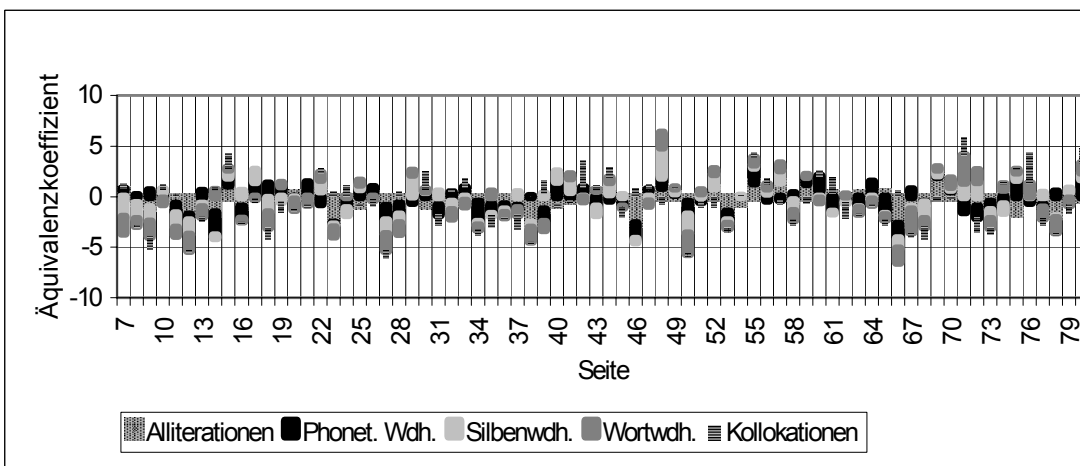
11.8.1.4 Wortwiederholungen

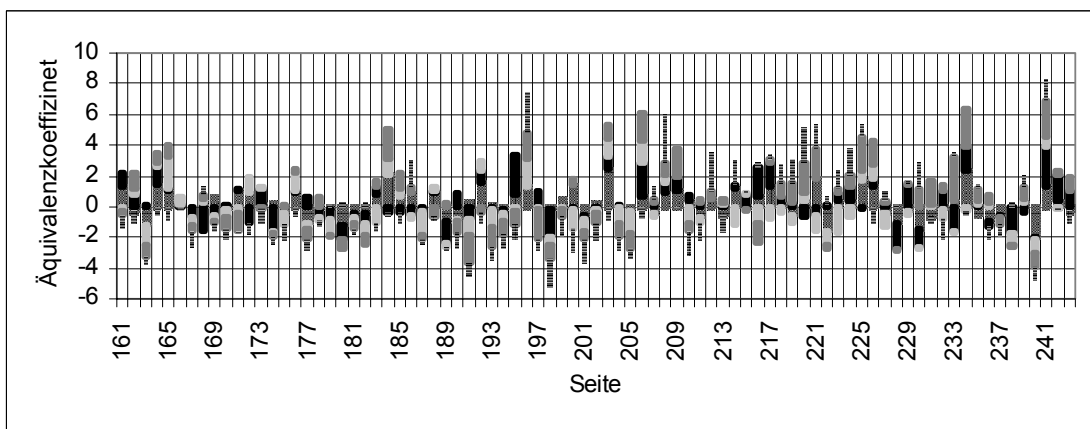
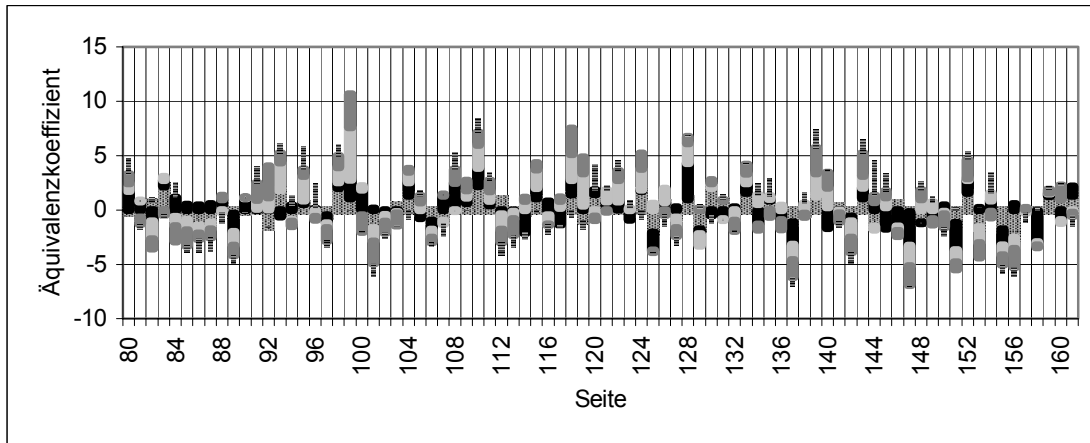


11.8.1.5 Wortgruppenwiederholungen

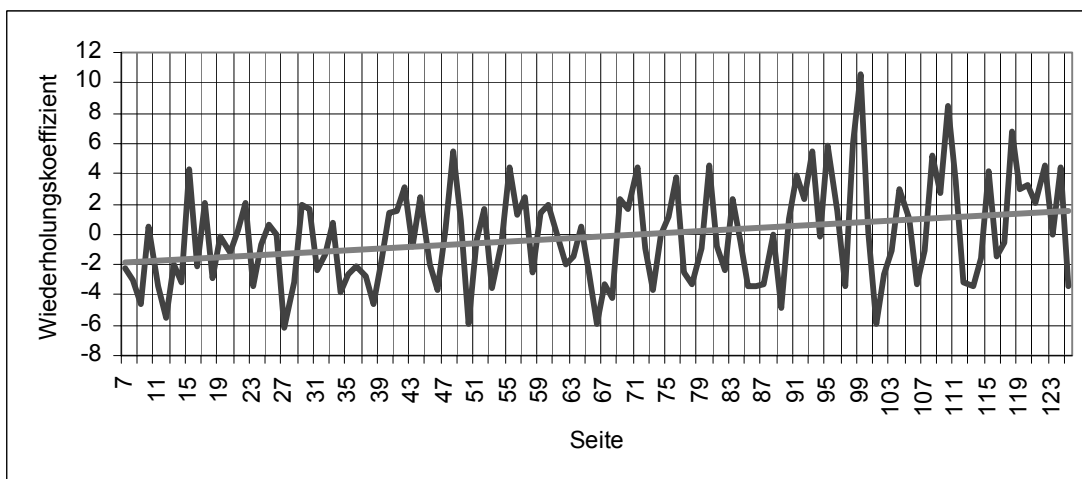


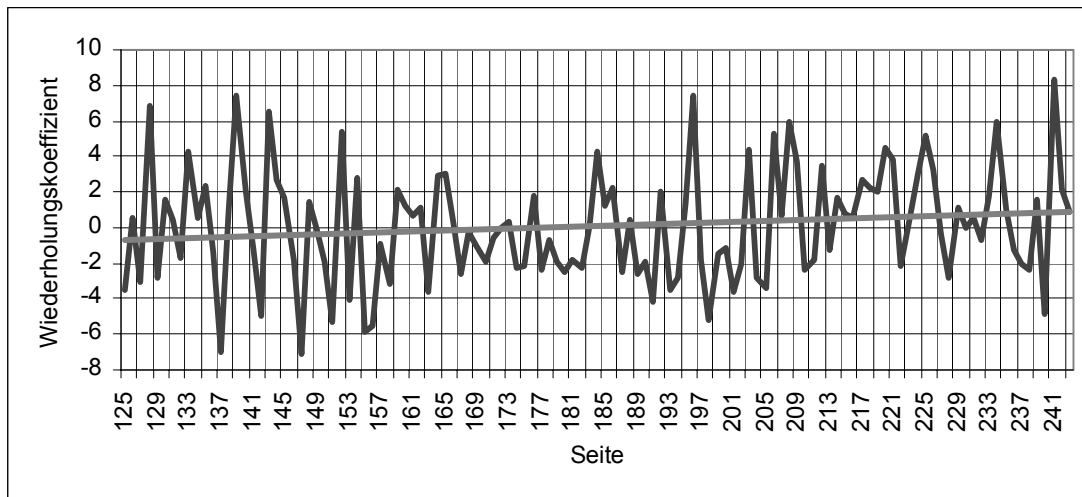
11.8.2 Vergleich der Wiederholungskoeffizienten





11.8.3 Summe der Wiederholungskoeffizienten





11.8.4 Auswertung

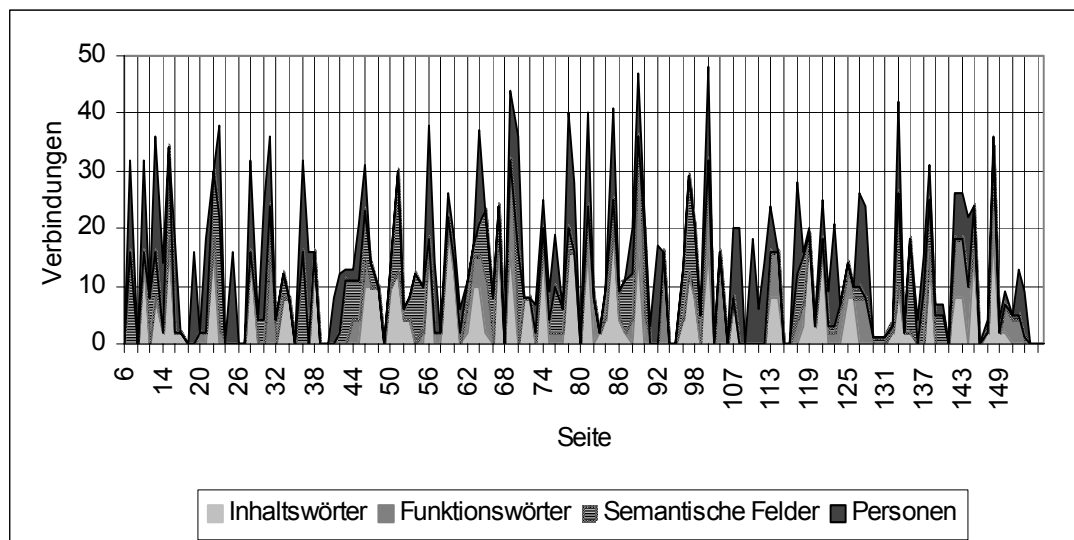
Die Kurven der Wiederholungsparameter sind sehr gezackt, das heißt Stellen mit hohen und niedrigen Wiederholungskoeffizienten wechseln ab. Insgesamt steigen die Werte der meisten Wiederholungsparameter an über den Text, nur bei den Wortgruppenwiederholungen bleibt der Durchschnitt der Werte ungefähr gleich, bei den Silbenwiederholungen fällt er in der zweiten Hälfte des Textes leicht ab. Daraus und aus 11.8.2 geht hervor, daß sich die einzelnen Kurven nicht parallel bewegen. Dies läßt sich ebenso wie die Unterschiede in der Segmentierung des Textes aus der Clusteranalyse der einzelnen formalen und semantischen Parameter als weiteres Indiz dafür interpretieren, daß der Text nicht einfach und einschichtig strukturiert ist, sondern daß die verschiedenen Parameter vielfältige und daher interessante Strukturierungen erzeugen. Stellen, wo alle fünf Wiederholungsparameter parallel verlaufen sind vor allem um Seite 137: Wertheimers Begräbnis, und das Ende der Erzählung ab Seite 238: die Künstlereinladung nach Traich. Eine weitere Stelle mit weitgehender Parallelität ist 101-111 mit einer Beschreibung von Wertheimers Familie, der Glenschrift des Erzählers und der Zeit, die der Erzähler und Wertheimer mit häufigen gegenseitigen Besuchen in ihren Landhäusern verbrachten. Die Kurve der Summe der Wiederholungskoeffizienten wurde in 7.1.2 schon interpretiert: die Tatsache, daß die Kurve zwischen extremen Werten hin- und herspringt, zeigt, daß erzählende Passagen mit niedrigem Wiederholungskoeffizient abwechseln mit streng konstruierten Passagen, die sich auf formale Wiederholungsparameter konzentrieren. Es ist daher auch nicht erstaunlich, daß die meisten Einschnitte zwischen den als Variationen definierten Abschnitten sich an Stellen mit niedrigem Wiederholungskoeffizienten befinden. Die einzige längere Passage ohne abrupte Änderungen des Wiederholungskoeffizienten befindet sich auf den ersten 15 Seiten nach dem Eintritt der Wirtin, wo man fast von einem

Informationsaustausch zwischen Erzähler und Wirtin sprechen könnte. Eine weitere Passage, die als ungewöhnlich ins Auge fällt, ist Seite 213-221, wo der Wiederholungskoeffizient mit relativ geringen Abweichungen graduell ansteigt. Diese Stelle koinzidiert mit dem Gang des Erzählers nach Traich bevor er (auf Seite 224) erwähnt, daß er zu schnell gegangen ist und jetzt außer Atem ist.

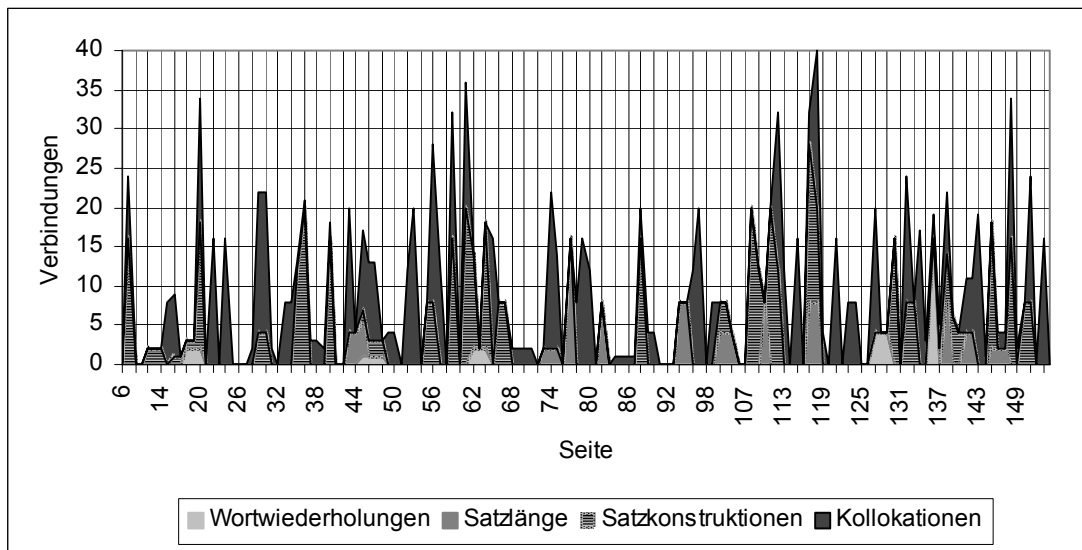
11.9 Die Schule der Geläufigkeit

11.9.1 Ergebnisse der Clusteranalyse

11.9.1.1 Semantische und narrative Parameter

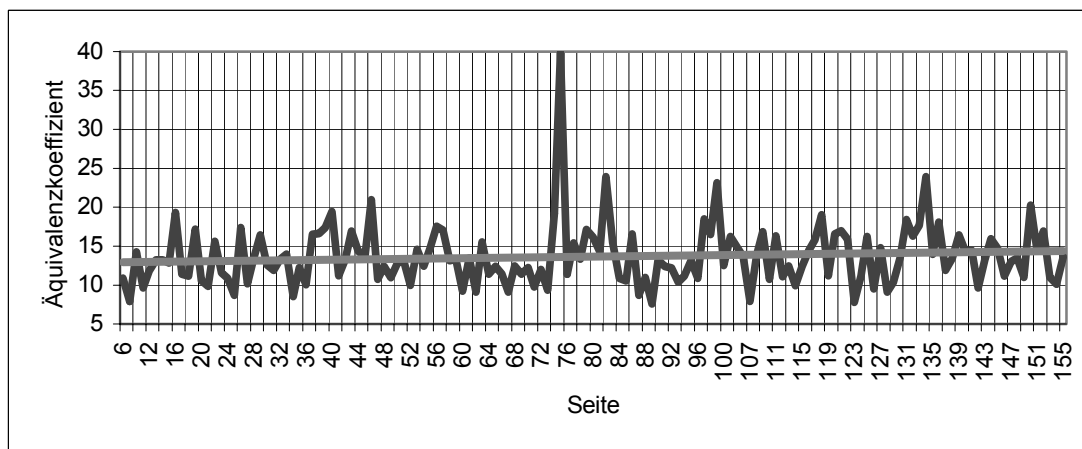


11.9.1.2 Formale Parameter

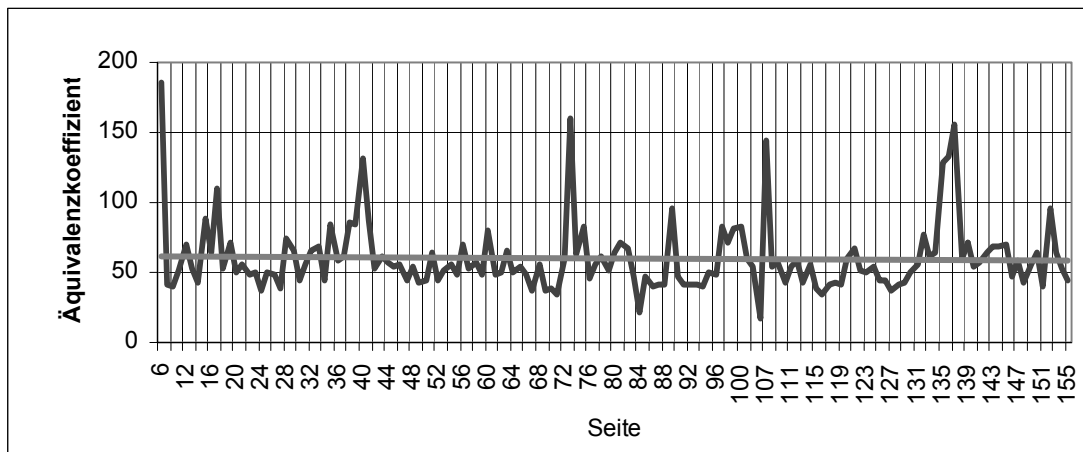


11.9.2 Einzelne Parameter

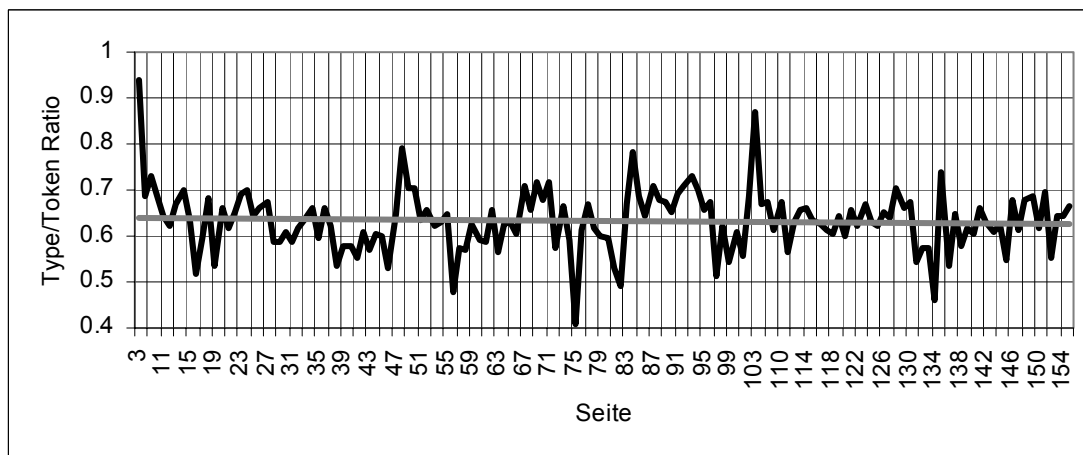
11.9.2.1 Wortwiederholungen



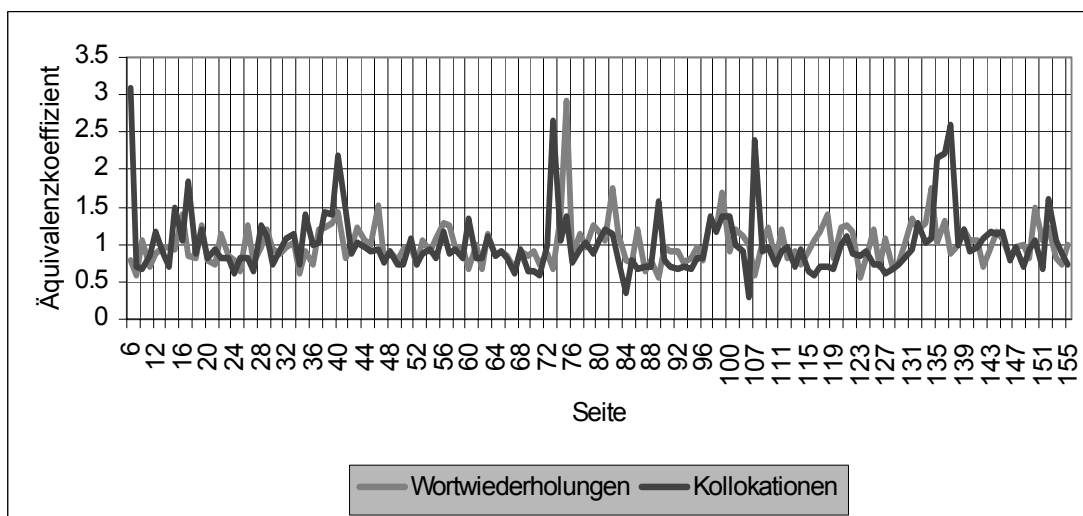
11.9.2.2 Wortgruppenwiederholungen



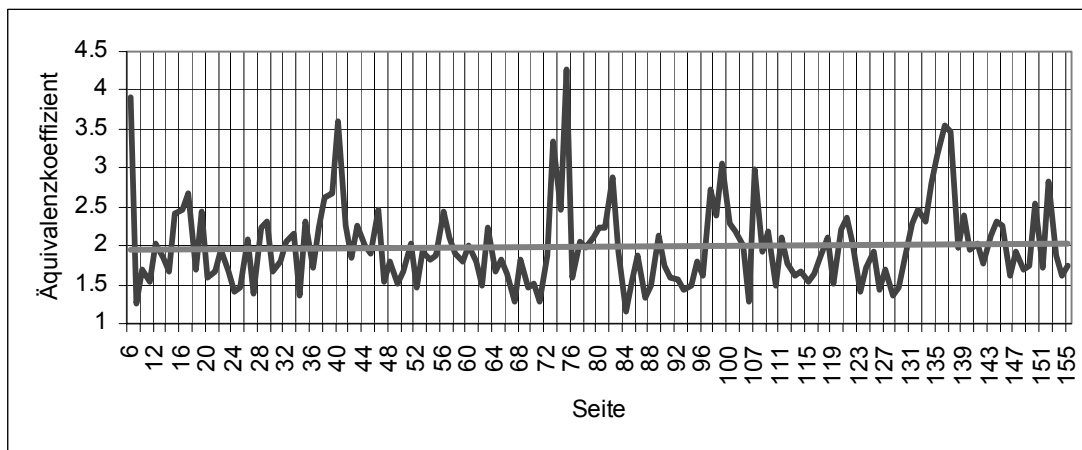
11.9.2.3 Type/Token Ratio



11.9.3 Vergleich



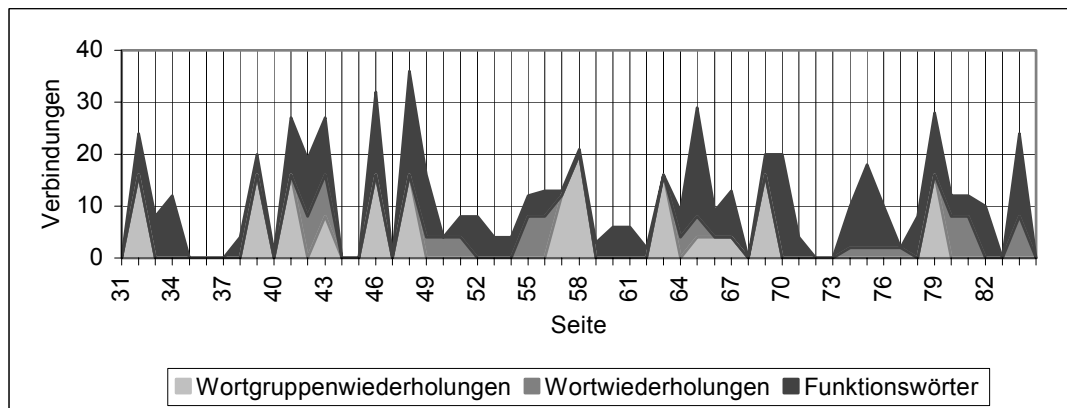
11.9.4 Summe



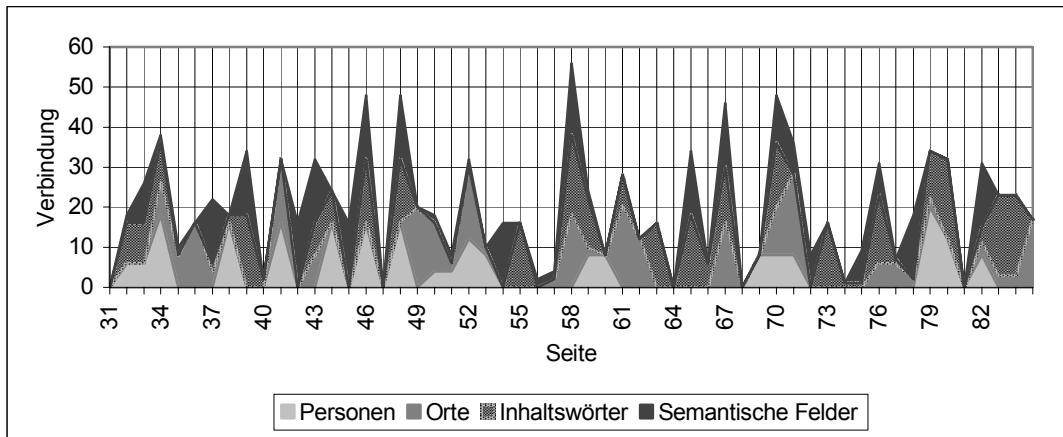
11.10 Diabelli

11.10.1 Ergebnisse der Clusteranalyse

11.10.1.1 Formale und semantische Parameter

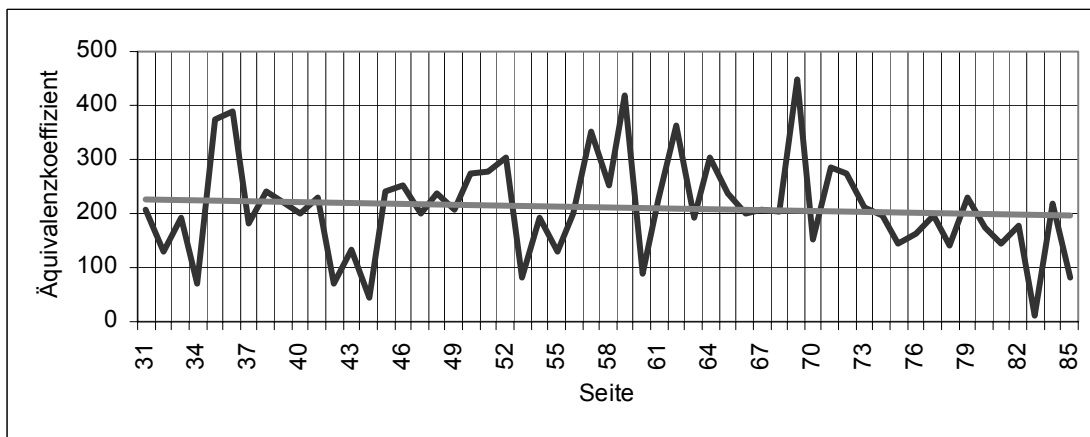


11.10.1.2 Semantische und narrative Parameter

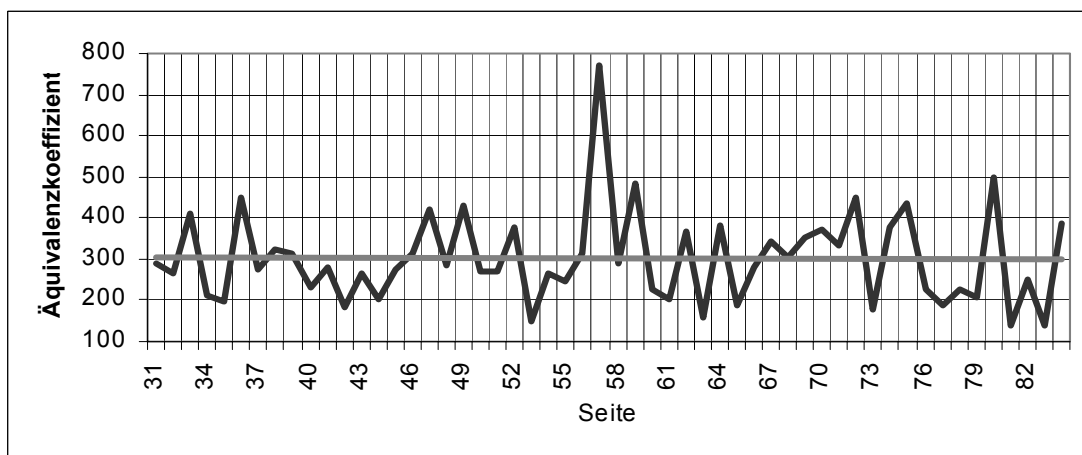


11.10.2 Einzelne Parameter

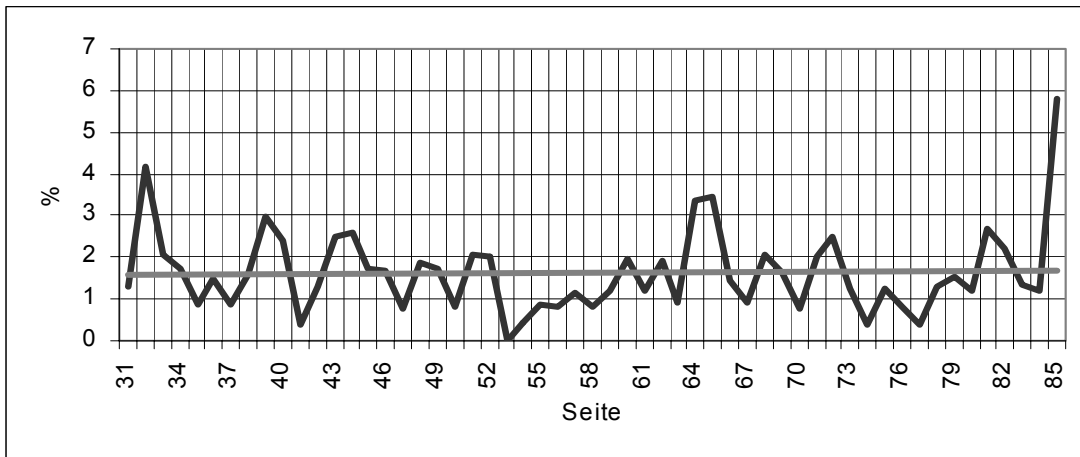
11.10.2.1 Wortwiederholungen



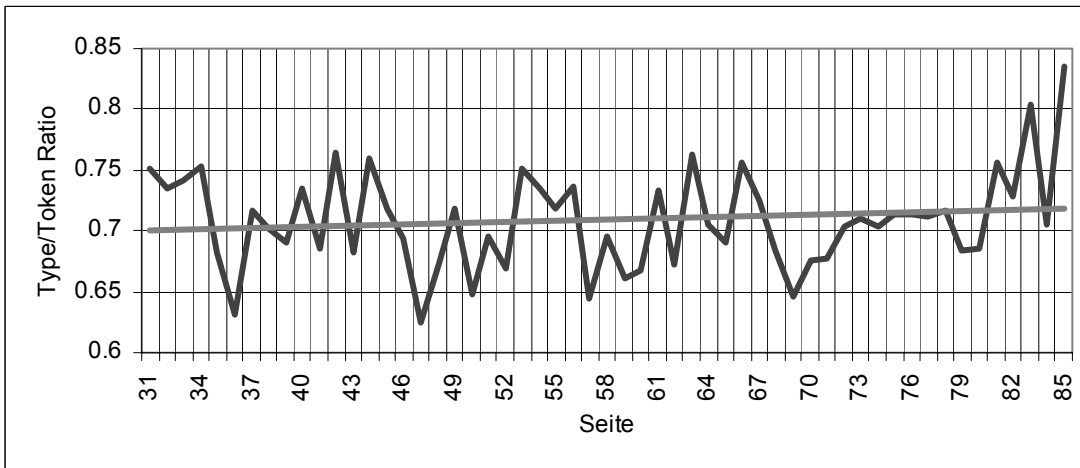
11.10.2.2 Wortgruppenwiederholungen



11.10.2.3 Negative Wörter



11.10.2.4 Type / Token Ratio



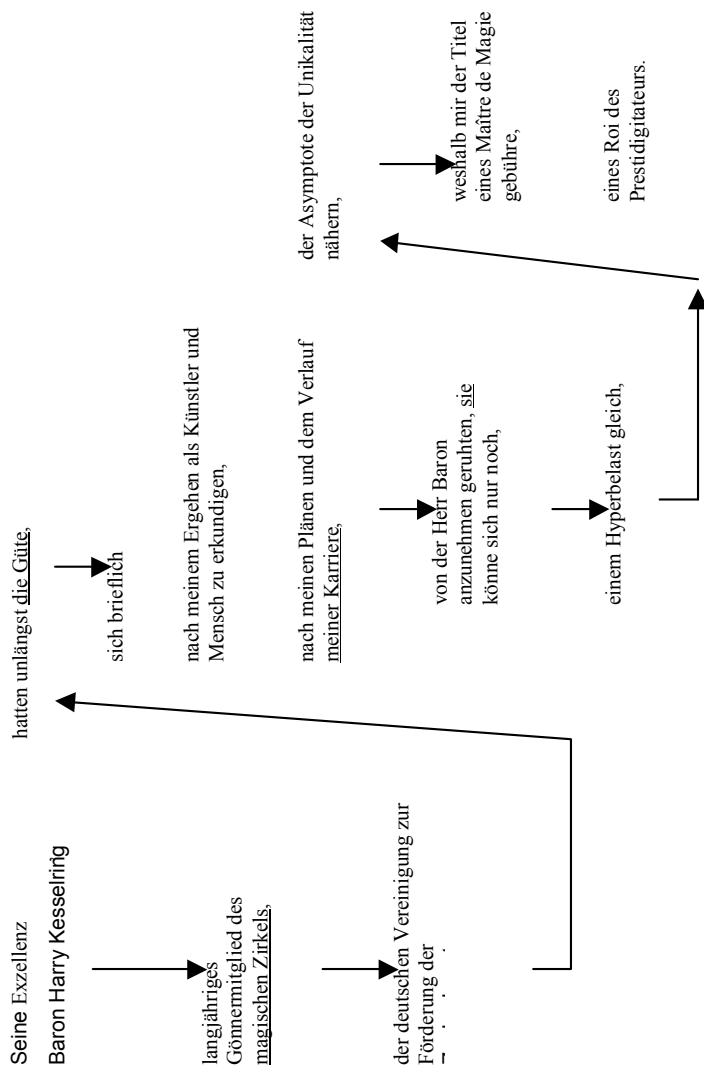
11.11 Vergleich zwischen *Untergeher*, *Schule der Geläufigkeit* und *Diabelli*

11.11.1 Hypotaktischer und parataktischer Stil

11.11.1.1 Beispiel für parallele Satzkonstruktion im Untergeher

Daß	er	in ein tatsächlich riesengroßes Vermögen	hineingeboren,						
		mit diesem riesigen Vermögen	nichts hatte anfangen können zeitlebens,						
			immer unglücklich gewesen ist						dachte ich.
		in diesem riesigen Vermögen,							dachte ich.
Daß	seine Eltern	unfähig	gewesen sind,	ihm, wie gesagt wird, die Augen zu öffnen,					
daß	sie	es	gewesen sind,	die schon das Kind deprimiert haben,					dachte ich.
		Eine		deprimierende	Kindheit	hab	ich	gehabt,	so Wertheimer immer,
		eine		deprimierende	Jugend	hab	ich	gehabt,	so er,
		eine		deprimierende	Studienzeit	hab	ich	gehabt,	
		einen	mich	deprimierenden	Vater	hab	ich	gehabt,	
		eine	mich	deprimierende	Mutter,				
				deprimierende	Lehrer,				
		eine	mich	immerfort	Umwelt.				
Daß	sie (seine Eltern und Erzieher)		seine Gefühle	immer	verletzt				dachte ich.
			und seinen Verstand	genauso immer	vernachlässigt haben,				dachte ich, (...).
Daß	er		niemals	niemals	ein Zuhause gehabt hat,				
Daß	er		niemals	ein Zuhause gehabt hat, (...)	weil			seine Eltern ihm kein Zuhause gegeben haben,	
Daß	er		wie kein anderer immer	von Familie gesprochen hat,	weil			sie unfähig waren, ihm ein Zuhause zu geben.	
Daß	er	schließlich	nichts	mehr gehaßt hat als seine Eltern,	weil			dieSeinigen keine Familie gewesen sind.	
Daß	er	nach dem Tod seiner Eltern (...)	niemanden	mehr gehaßt hat als seine Schwester,	weil			die er immer nur als seine Zugrunderichter und Vernichter bezeichnet hat.	
								er alle ändern, einschließlich mich, vor den Kopf gestoßen hat (...).	dachte ich,
								skrupellos.	
Daß	er	immer	alles gefordert					aber	nichts gegeben hat,
daß	er	immer wieder	auf die Floridsdorfer Brücke gegangen ist,	um	sich hinunterzustürzen,			ohne	sich tatsächlich hinunterzustürzen,
daß	er		Musik studiert hat	um	ein Klaviervirtuose zu werden,			ohne	ein Klaviervirtuose geworden zu sein,
daß	er	schließlich,	wie er selbst						
		immer wieder	gesagt hat,		in die Geisteswissenschaften geflüchtet ist,			ohne	zu wissen, was diese Geisteswissenschaften sind,
Daß	er		auch von mir						
		immer	mehr gefordert hat,						als er mir gegeben hat,
Daß	er		seine Ansprüche an mich, wie an Andere auch,						
		immer							
		niemals	erfüllt werden konnten		zu hoch gestellt hat und			und	diese Ansprüche
er		dadurch immer	unglücklich zu sein hatte,					und	
									dachte ich.

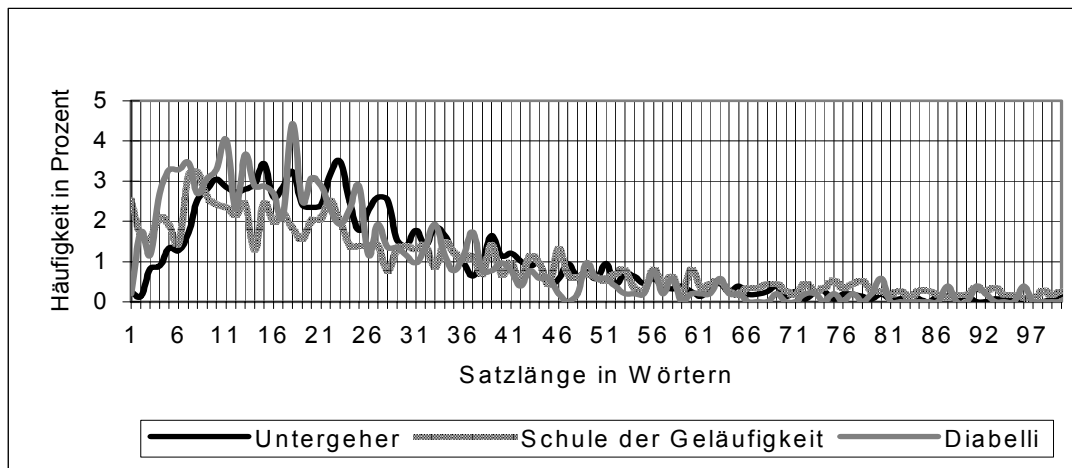
11.11.1.2 Der erste Satz von Diabelli als Beispiel für Burgers hypotaktischen Stil



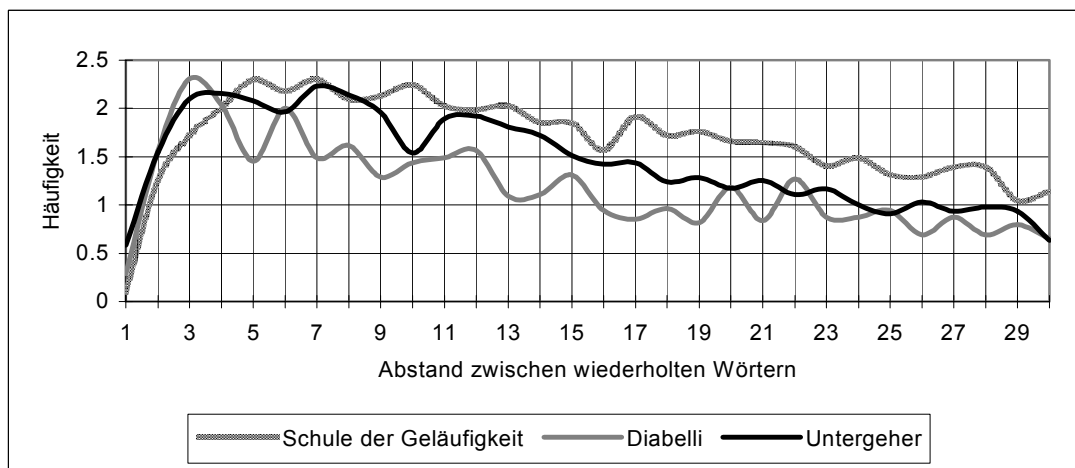
11.11.2 Formale Parameter im Vergleich

11.11.2.1 Satzlänge

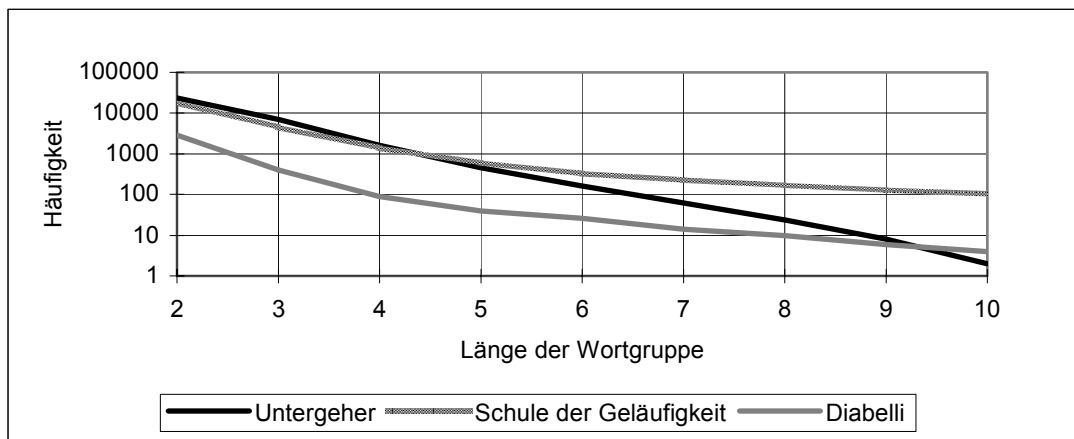
Die Häufigkeit wurde errechnet, indem für jede Satzlänge (ebenso unten für die Wortwiederholungsabstände und Wortgruppenlängen) die Werte aller Seiten addiert und dann jeweils durch die Anzahl der Seiten des Textes dividiert wurden.



11.11.2.2 Wortwiederholungen



11.11.2.3 Wortgruppenwiederholungen



Wie im Text ausgeführt (5.1.6), wurden bei der Untersuchung der *Schule der Geläufigkeit* wiederholte Gruppen von nur zwei Wörtern, die zehnmal oder öfter vorkommen, nicht als Paare jeder Zahl mit jeder anderen ausgewertet, sondern nur als Paare jeder Zahl mit ihrem Nachbarn. Das heißt, der Wert für Wortgruppen der Länge 2 ist höher als hier dargestellt.

11.11.3 Vergleich der Kurven der Wiederholungsparameter

Die Kurven für *Schule der Geläufigkeit* und *Diabelli* sind weniger gezackt als die des *Untergeher*. Im *Untergeher* wechseln auf kleinem Raum "erzählende" und "formbestimmte" Passagen ab, wohingegen die *Schule der Geläufigkeit* nicht so häufig von einem Extrem zum anderen springt. Maxima in der *Schule der Geläufigkeit* sind das Gedicht am Anfang (Seite 6), die Stelle wo alle Festgäste die "Seenmusik" leugnen (Seite 75), die "Öfen" und "Heizmaterial"-Eskalation (40) und der Auftritt des Professor Hellberger (Seite 135-137). Insgesamt ist die Wortwiederholungsrate in der *Schule der Geläufigkeit* höher als im *Untergeher*, am kleinsten ist sie in *Diabelli*. Allerdings wiederholt Burger mehr Worte im Abstand von 2 und 3, was beim Lesen am meisten auffällt.

11.11.4 Grundlegende Statistiken im Vergleich

	<i>Untergeher</i>	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	<i>Diabelli</i>
Wörter insg. (tokens)	45147	42018	13143
Wortformen (types)	555	7658	4596
type/token ratio	0,1230	0,1822	0,3496
häufigstes Wort	ich (1818: 4,03%)	der (1113: 2,65%)	der (503: 3,83%)
Buchstabenanzahl	239154		
durchschnittl. Wortlänge	5,3		

	<i>Untergeher</i>	<i>Schule der Geläufigkeit</i>	<i>Diabelli</i>
Anzahl von Sätzen	1575	1151	520
häufigste Satzlänge	23	8	18
längster Satz	134	162	96
durchschnittl. Satzlänge ⁶⁴²	28,7	36,5	25,3
längste wdh. Wortgruppe	10 Wörter	28 Wörter	11 Wörter

	Sätze insgesamt	längster Satz	durchschnittliche Satzlänge	unterschiedliche Satzkonstruktionen	unterschiedliche Satzlängen
<i>Untergeher</i>	1575		28,7		113
<i>Diabelli</i>	520		25,3	413	81
<i>Schule der Geläufigkeit</i>	1151	415	36,5	920	150

11.11.5 Korrelation zwischen den einzelnen Parametern

Die Korrelation zwischen den Verbindungskurven aus der Clusteranalyse der einzelnen Parameter und des Vocabulary-Management Profile wurde ausgerechnet mit Hilfe von *Excel* (siehe 5.5, Formel 9 bis Formel 12).

11.11.5.1 *Untergeher*

	semant. Parameter	formale Parameter	VMP	Inhaltswörter	Semant. Felder	Narr. Ebenen	Funktionswörter	Orte	Personen	alle Phoneme	Wortlänge	Wortwdh.	Kollokationen	Alliterationen	phonet. Wdh.	Satzlänge	Silbenwdh
semant. P.	1																
formale P.	0.31	1															
VMP	-0.2	-0.02	1														
Inhaltswörter	0.48	0.18	-0.08	1													
Sem. Felder	0.41	0.16	0.02	0.04	1												
Narr. Ebenen	0.44	0.19	-0.11	-0.03	0.1	1											
Funktionswö.	0.46	0.18	-0.08	0.12	0.1	0.1	1										
Orte	0.47	0.01	-0.09	0.05	-0.1	0.2	0	1									
Personen	0.58	0.2	-0.2	0.19	0.2	0.1	0.1	0	1								
alle Phoneme	0.21	0.39	0.04	0.06	0.1	0	0.1	0.1	0.3	1							
Wortlänge	0.1	0.44	0.04	0.02	0.1	0.2	0	-0	-0	0	1						
Wortwdh.	0.17	0.58	-0.02	0.18	0	0.1	0.1	0.1	0	0.1	0.2	1					
Kollokationen	0.28	0.38	-0.1	0.13	0.2	0.1	0.2	0.1	0.2	0	0.1	0.1	1				

⁶⁴² Nach Meier (1967) 191 ist die häufigste Satzlänge in deutscher erzählender Prosa 8 Wörter, die Durchschnittslänge 19,3 Wörter.

	semant. Parameter	formale Parameter	VMP	Inhaltswörter	Semant. Felder	Narr. Ebenen	Funktionswörter	Orte	Personen	alle Phoneme	Wortlänge	Wortwdh.	Kollokationen	Alliterationen	phonet. Wdh.	Satzlänge	Silbenwdh
Alliterationen	0.05	0.46	0	0.11	-0	0.1	0	-0.1	0.1	0.2	-0	0.3	-0	1			
phonet. Wdh.	0.06	0.52	0.02	0.05	0	-0	0.1	-0	0.1	0	0.2	0.3	0.1	0.2	1		
Satzlänge	0.14	0.13	-0.01	0.07	0	0.1	0.1	-0	0.2	0.1	-0.1	0	0	0.1	-0	1	
Silbenwdh.	0.15	0.56	0.02	0.12	0.1	0.1	0.1	-0	0.1	0.1	0.2	0.2	0.1	0.2	0.2	0	1

Korrelation zwischen Vocabulary-Management Profile und formalen sowohl wie semantischen Parametern individuell und kumulativ ist sehr schwach (schwache Korrelation zwischen Vocabulary-Management Profile und Kombination aller formalen und semantischen Parameter; negative Korrelation des VMP mit fast allen einzelnen Parametern). Auch die Übereinstimmung der formalen Parameter insgesamt mit den einzelnen semantischen und der semantischen insgesamt mit einzelnen formalen Parametern ist gering. Immerhin – das bestätigt die Ergebnisse – sind die einzelnen formalen und semantischen jeweils mit der Kombination aller formaler bzw. semantischer Parameter gut korreliert.

11.11.5.2 Schule der Geläufigkeit

	Inhaltswörter	Funktionswörter	Semant. Felder	Wortwdh.	Personen	Satzlänge	Satzkonstruktionen	Kollokationen	alle
Inhaltswörter	1								
Funktionswörter	0.19	1							
Semantische Felder	0.06	-0.1	1						
Wortwiederholungen	-0.1	0.01	-0.1	1					
Personen	0.13	0.14	0.06	0.03	1				
Satzlänge	-0.1	0.09	0.01	-0.1	-0	1			
Satzkonstruktionen	-0	-0	0.11	-0	0.11	0.02	1		
Kollokationen	0.18	0.03	0.06	-0	0.01	-0	0.11	1	
alle	0.53	0.37	0.37	0.02	0.55	0.1	0.45	0.52	1

11.11.5.3 Diabelli

	Kollokationen	Wortwiederholungen	Personen	Orte	Inhaltswörter	Funktionswörter	Semantische Felder	Sem.Parameter	formale Parameter
Kollokationen	1								
Wortwiederholungen	-0.21	1							
Personen	0.288	-0.23	1						
Orte	-0.03	-0.15	-0.01	1					
Inhaltswörter	0.356	0.086	0.139	-0.09	1				
Funktionswörter	0.202	0.202	0.343	0.015	0.336	1			
Semantische Felder	0.22	-0.05	-0.08	-0.02	0.229	0.379	1		
Sem. Parameter	0.385	-0.06	0.475	0.335	0.626	0.73	0.565	1	
formale Parameter	0.902	0.228	0.184	-0.09	0.393	0.291	0.195	0.359	1

11.12 Graphische Darstellung der Texte

11.12.1 Untergeher

Minima	Seite	Maxima	Var.	Maxima	Minima	Hauptthemen
	7		Aria			Selbstmord, Künstlertum, Freundschaft
	8		1			E, W und G zusammen im Horowitzkurs
	9					Wiedersehen mit G bei den Salzburger Festspielen
	10					Aufgeben des Klaviervirtuosentums (E): Klaviertransport ins Lehrershaus
	11	neg. Wö.				
	12					
	13					
phonet. Wdh.	14					
	15		2	<u>Satzteillänge</u>		erste Begegnung mit G auf dem Mönchsberg
	16					Umzug von E, W und G aus Salzburg nach Leopoldskron
	17					
	18					
	19					
	20					
	21					
	22				Aufgeben des Klaviervirtuosentums (E und W)	
All&Ass	23					

Minima	Seite	Maxima	Var.	Maxima	Minima	Hauptthemen
	24					E und W besuchen G in New York
	25					
	26					
Satzlänge	27					
	28		3		Silbenwdh.	“Das Mozarteum war eine schlechte Schule”
	29					Klavierstudium aus Opposition gegen die Eltern
	30					
	31					
	32					
	33					
	34					Tod und Charakter Gs
	35					Besuch in New York
	36					
Kolls	37		4		Kolls	Stadt-Land
All&Ass	38					Heirat von Ws Schwester
neg. Wö.	39					
	40					
	41					Stadt-Land
	42					
	43					Heirat von Ws Schwester
	44					
	45					
All&Ass	46					Aufgeben des Klavier-virtuosentums (W)
	47					
	48	Silbenwdh.				
	49		Freundschaft mit G			
Silbenwdh. Wortwdh.	50		5			letzte Karte Ws and E nach Madrid
	51					einundfünfzigstes Jahr
	52					
	53					Reise des E nach Traich; Ws Hinterlassenschaft
	54					
	55					
	56		6		Satzteillänge	Gasthaus
	57					Traich, Schwester Ws
	58					
	59					Vergleich G – E – W
	60					
	61					
Kolls	62		7			Sozialismus, Gasthaus, Reise nach Traich

Minima	Seite	Maxima	Var.	Maxima	Minima	Hauptthemen
	63					
	63					Familie und Charakter Ws
	65					
All&Ass	66					Schwester Ws, Heirat der Schwester
Wortwdh.	67					
Silbenwdh.	68					Todeswunsch Ws
	69					
	70					
	71	Wortwdh.				W und seine Schwester; Passaureise
	72					
	73					
	74		8	<u>Phonet.</u> <u>Wdh.</u>		Selbstmord Ws; Auffin- den und Identifikation seiner Leiche
	75					
	76	Kolls				Reise nach Traich
	77					
	78					Gründe für Ws Selbst- mord
	79					hinterlassene Zettel Ws
	80					Gründe für Ws Selbst- mord
	81					Mitschuld des E an Ws Selbstmord
Silbenwdh.	82		9	Silbenwdh. All&Ass Phonet. Wdh. <u>Wortlänge</u>	Kolls Wortwdh.	Genie Gs im Gegensatz zu E und W
	83	All&Ass				
	84					
	85					
	86		10	Satzteillänge	Silbenwdh. All&Ass <u>Wortlänge</u>	Chur, Wien (E)
	87					
	88					
	89					
	90					
			11	<u>Wortwdh.</u>	Satzteillänge	Ws Interesse an Mori- bundem
	92	Wortwdh.				
	93	Silbenwdh. <u>neg. Wö.</u>				Ws Glück - Unglück
	94					
	95	Silbenwdh.				
	96					
neg. Wö.	97					
	98					
	99	Silbenwdh. Wortwdh.				

Minima	Seite	Maxima	Var.	Maxima	Minima	Hauptthemen
	100					
Wortwdh.	101					Eltern Ws, Reichtum
	102					
	103		12	Wortwdh.		Reise des E nach Traich, Desselbrunn
	104					
	105					
	106					Sintra, Beginn der Schrift über G
	107					
	108	phonet. Wdh				
	109					
	110	All&Ass				E und W in Desselbrunn und Traich
	111		13			Horowitzkurs, Bild- hauerhaus in Leopoldskron
	112					
	113					
	114					
	115					
	116					
	117					
	118	Wortwdh.				
	119	Silbenwdh.	14	Silbenwdh.		Auswirkungen des Horowitzkurses auf E und W
	120	Kolls				
	121					
	122					
	123					
	124					
	125					
	126					Charakter Ws im Ver- gleich mit G
	127					Drang Ws zu den Unter- privilegierten
neg. Wö.	128	phonet. Wdh				
	129					
neg. Wö.	130		15		Phonet. Wdh	Auswirkungen des Ho- rowitzkurses auf E und W; Charakter E, W, G
	131					
	132					
	133					
	134					
	135					
	136					
phonet. Wdh.	137		16	Kolls	Phonet. Wdh	Begräbnis Ws
	138					
	139	Wortwdh.				Reise des E nach Wien, Versuch, seine Wohnung dort zu verkaufen
	140					Begräbnis Ws
	141					

Minima	Seite	Maxima	Var.	Maxima	Minima	Hauptthemen
	142					
	143		17			Charakter Ws; Mutlosigkeit, Unglück
	144	Kolls				
	145					
	146					
phonet. Wdh. Silbenwdh.	147	neg. Wö.				
	148					
	149					
	150	neg. Wö.				
phonet. Wdh.	151		18			Klavierkunst, Aufgeben des Klaviervirtuosentums
	152					
	153					
	154					
	155					
All&Ass	156					
	157					
phonet. Wdh. Satzlänge	158	Satzlänge				
Satzlänge	159					
	160					
	161					
	162	Satzlänge neg. Wö.				
	163					
	164				W und Geld	
	165				Zusammenfassung W: Widerspruch theoretisch – praktisch	
	166		19		Satzteillänge	E und Wirtin: Wertheimer
	167					
	168					
	169					
	170					
	171		20			E und Wirtin: Begräbnis Ws
	172					
	173					
	174					
Satzlänge	175					
	176					
	177					
	178					
	179					
	180		21	Satzteillänge		
	181					
	182					

Minima	Seite	Maxima	Var.	Maxima	Minima	Hauptthemen
	183					
	183	All&Ass	22	Wortwdh.	<u>Kolls</u>	E allein in seinem Zimmer: Desselbrunn
Satzlänge	185					
	186					
	187					
	188					
	189		23		Wortwdh.	E allein in der Gaststube: Onkel der Wirtin
	190					
Wortwdh.	191					
	192					
	193					
	194					
	195	phonet. Wdh				
	196	(Kolls)				
Wortwdh.	197		24		Phonet. Wdh	E und Wirtin in der Gaststube: Onkel der Wirtin
<u>Kolls</u>	198					
	199					
	200					
Kolls	201					
	202					
	203	All&Ass				
	204		25			E allein in der Gaststube: Bierführer
	205					
	206	phonet. Wdh				
	207		26			E auf dem Weg nach Traich: W
	208	Kolls				
	209	Satzlänge				
Kolls	210					
	211					E auf dem Weg nach Traich: Einladungsablehnung
	212	(Kolls)				
	213					
	214					
	215		27	<u>Kolls</u>		E auf dem Weg nach Traich: Duttweiler, Ws Nachlaß
	216					
	217					E auf dem Weg nach Traich: W
	218	Satzlänge				
	219					
	220		28			
neg. Wö.	221					
Silbenwdh.	222					
	223					
	224					
	225					

Minima	Seite	Maxima	Var.	Maxima	Minima	Hauptthemen
	226		29	Silbenwdh. All&Ass Wortlänge	<u>Wortwdh.</u>	E und Franz in Traich: Traich, Schwester
	227					
	228					
	229	(Satzlänge)				
	230					
	231					
	232					
Satzlänge	233	Wortwdh.				
	234	All&Ass				
	235		30		All&Ass Wortlänge	E und Franz in Traich: Küstlereinladung
	236					
	237					
	238					
	239	(Satzlänge)				
	240					
	241	phonet. Wdh Wortwdh.				
	242					
	243		Aria da capo			Gs Goldbergvariationen auf Ws Plattenspieler

11.12.2 Schule der Geläufigkeit

Variation	Maxima	Minima	Hauptthema	Seite	Maxima	Minima
			Motto (Gustav Mahler)	5		
Thema		<u>Wörter/Satz</u>	Gedicht	6	<u>Kolls</u>	Wörter/Satz
			„die gegenwart der erin- nerung“			
1	<u>Wörter/Satz</u>	Wortwdh.	Weltbilder (Gartengemälde Waldsteins, Radiovortrag Kalkbrenners)	9		
				10		neg.Wörter
2			Diabelli fotografiert			
3			„Wiederholung des Festes“ Skepsis des Erzählers, Johanna	11		
				12	neg.Wörter	
				13		
				14		
4			Sandsteinstatue, Erinnerung an eine unwiederholbare Musik	15		
				16	Wortwdh. <u>Wörter/Satz</u>	
				17		
				18		
5			Waldstein			
				19		

Variation	Maxima	Minima	Hauptthema	Seite	Maxima	Minima
6			Kalkbrenner; im Wechsel m seinen Vorführungen: Krankenhausarchitekt, Prok tologe, Bestattungs- unternehmer	20		
				21		
				22		
				23		
				24		Kolls
				25		
				26		
7			Gespräch mit der Stadt- verwaltung	27		neg.Wörter
				28		
				29		
				30	Wörter/Satz	
				31		
				32		
				33		
				34		Wortwdh.
				35		
				36		
				37		
				38		
				39		neg.Wörter
				40	Wörter/Satz Kolls	
41	neg.Wörter					
42						
8			Buffet	43		
				44		
9			die verlorene Freundin	45		
				46	Wortwdh.	
				47		
				48	neg.Wörter	
10		<u>Wortwdh.</u>	Johanna und Erzähler			
11	<u>Wortwdh.</u>	Wörter/Satz	Buffet	49		Wörter/Satz
12			Waldstein (weißer Stier)	50		
				51		
				52		
				53		
				54		
13			Kalkbrenner (hüpfende Köpfe)			
14			Konzert (Pfeifer und Schleifer; fehlende Uten- silien: Gürtel etc.)	55		
				56		
				57	neg.Wörter	
				58		
				59		

Variation	Maxima	Minima	Hauptthema	Seite	Maxima	Minima
				60		
				61		
				62	Wörter/Satz	
				63		
15			Brahms op. 120; Musik ohne Instrumente; unhörbare Musik	64		
				65		
				66		
				67		
16			Johanna: Ablehnung des Erzählers	68		
				69		
17			Stille Sonate; Teich	70		
				71		Kolls
18			Johanna: Ablehnung Waldsteins	72		
				73	Kolls	
19		Wörter/Satz	Fixierung der unhörbaren Musik (Erzähler, Festbesucher, Kalkbrenner: „DIE SINGENDEN SEEN“	74		
				75	<u>Wortwdh.</u> <u>neg.Wörter</u>	Wörter/Satz
				76		
				77		
20			„Hinrichtung“ Kalkbrenners: Jacksch und das Beil	78		
				79		
				80		
				81		
				82	Wortwdh.	
21	Wörter/Satz		Weg zum Strandbad: Straßenbahnschienen	83		
				84		Wortwdh. <u>Kolls</u>
22			See, Strandbad, Kleiderablage			
23			Johanna und der Erzähler im Kleiderbügelhaus	85		
				86		
				87		
24		Wortwdh.	Umriss Waldsteins			
25			Warten auf Waldstein: Baudemeister, Inspektor	87		Wortwdh.
				88		
				89		<u>Wortwdh.</u>
				90		
				91		

Variation	Maxima	Minima	Hauptthema	Seite	Maxima	Minima
				92		
26			Spionageverdacht gegen Waldstein: Kommissar	93		
				94		Kolls
27			Befreiung Kalkbrenners; auch Kalkbrenner hat die Musik vergessen			
28			„WIEDERHOLUNG DES FESTES“: identische Fotopaare	95		
				96		
29	Wortwdh.		Zeitschleife: Verschwinden Waldsteins als Rettung; Diabelli und Johanna leugnen den Wiederholungsplan	97		
				98		
				99		Wörter/Satz
				100		
30			Sandsteinstatue. Kunst-Utopien: Eintritt Waldsteins in sein eigenes Gemälde; ein neues Gedicht von Kalkbrenner	101	Wortwdh.	
				102		
				103		<u>Wörter/Satz</u> <u>neg.Wörter</u>
			„ <i>gradus ad parnassum</i> “			
31			Erzähler und sein Bruder auf dem Dachstuhl des Konservatoriums: Alkoholismus der E, Klavierspedition des Bruders, der Pedell	107	Kolls	
				108		
				109		
				110		
				111		
				112		
				113		
				114		
				115		
				116		Kolls
				117		
				118		
				119		
				120		
				121		
				122		
				123		Wortwdh.
124						
125						
126						
127						

Variation	Maxima	Minima	Hauptthema	Seite	Maxima	Minima
				128		
				129		
				130		
				131	Wörter/Satz	
32			mit dem Direktor auf dem Dachstuhl: der Pedell, der alte Direktor, Unterrichtszeit der Brüder, Klavierspiel des Erzählers, 111 Klaviere	132		
				133		
				134	Wortwdh.	
				135		
				136		
				137	Kolls	
				138		
				139		
				140		neg.Wörter
				141		
				142		
				143		
				144		
				145		
			146			
			147			
			148			
			149			
			150			
			151			
			152			
			153			
			154			
33	Wörter/Satz		Pantasiaen auf der Konservatoriumstoilette			
				155		

11.12.3 Diabelli

„Volte“	Maxima	Minima		Seite	Maxima	Minima
Thema			Absage: „Ausgezaubert, dies ist mein letztes Wort“	31		
				32	neg.Wö.	
1		Wortwdh.	L'homme masqué: der Zauberer versteckt das Nichts	33		
				34		Wortwdh.
2			Pseudonyme	35	Wortwdh.	
3	Satzlänge Wortwdh.		Himmel-und-Hölle-Spiel: kindliche Originalität; Handfertigkeit	36		
				37		
4	<u>Satzlänge</u>		Einsamkeit des Künstlers	38		
5	Satzlänge		Eskamotieren großer Lebewesen, Selbsteliminierung des Zauberers	39		
				40		
6			Zauberer und der Tod: Unverletzlichkeit Robert-Houdins, Selbstmord	41		neg.Wö.
7		Wortwdh.	Automaten und Maschinen	42		

„Volte“	Maxima	Minima		Seite	Maxima	Minima
				43		
8			Vexierspiele in der Kindheit	44		Wortwdh.
				45		
				46		
9			Schlüsselerlebnis: Orangenver- dopplung	47		
				48		
10			Bedeutung des Spiegels	49		
				50		
11	<u>Wortwdh.</u>		Lügenschule: Inkongruenz von Mimik und Begleitvortrag	51		
12		Satzlänge	Blickregie: Wahrnehmungslücke des Publikums	52		
13		Satzlänge	historische Entwicklung: Hände statt Ausstattung	53		<u>neg.Wö.</u>
				54		
14			Hände des Prestidigitateurs	55		
15			die Volte: historische Entwicklung	56		
16			die Volte: Theorie	57	<u>Kolls</u>	
17			Forcieren	59	Wortwdh. Kolls	
18			Begleitfabeln	60		
				61		
19			Levitation	62		
20			die zersägte Jungfrau	63		Kolls
21			die vom Erzähler zersägte Jungfrau	64		
				65	neg.Wö.	
22			Autoerotik der Zauberer	66		
23			Geschlechtsakt mit der zersägten Jungfrau	67		
24			biographische Ursache für die Zaubererkarriere; <i>Diabelli-Variationen</i>	68		
				69	<u>Wortwdh.</u>	
				70		
				71		
25			gegenseitige Entlarvung der Zauberer	72		
				73		
26			Schwarzes Kabinett	74		
				75		
27			Zauberer als Invaliden	76		
28			Spiel mit dem Tod	77		neg.Wö.
29			Houdini: Herausforderung des Todes	78		
				79		
30			Zungenprestidigitateur: Diabelli kann nur inkongruent sprechen	80	Kolls	
				81		Kolls
31			Fremdwörter	82		
32			Superlative	83		<u>Wortwdh.</u>
33		Satzlänge Wortwdh.	„Abschiedsvolte“ ist nicht eine Variante der komödiantischen Magie			<u>Kolls</u>
				84		
				85	neg.Wö.	

12 Bibliographie

12.1 Werkausgaben

Thomas Bernhard

- Alte Meister. Komödie.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Amras.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- „Am Ziel“. *Stücke 3.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 285-388.
- Der Atem. Eine Entscheidung.* München: dtv, 1981.
- Auslöschung. Ein Zerfall.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- „Die Berühmten“. *Stücke 2.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 117-202.
- Beton.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Die Billigesser.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- "Biographische Notiz". *Stimmen der Gegenwart* 1956. Wien 1956. 265.
- "Brief an Hilde Spiel". *Ver Sacrum: Neue Hefte für Kunst und Literatur.* 1971. 47.
- „Drei Tage“. *Der Italiener.* München 1973.
- Ereignisse.* Berlin 1969.
- Erste Lese-Erlebnisse.* Ed. Siegfried Unseld. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. 96.
- Frost.* München 1965.
- Gehen.* Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- Heldenplatz.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Holzfällen. Eine Erregung.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- „Der Ignorant und der Wahnsinnige“. *Stücke 1.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 79-170.
- Ja.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- „Die Jagdgesellschaft“. *Stücke 1.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 171-250.
- Die Kälte. Eine Isolation.* München: dtv, 1984.
- Das Kalkwerk. Roman.* Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Der Keller. Eine Entziehung.* München: dtv, 1979.
- Ein Kind.* München: dtv, 1985.
- Korrektur. Roman.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- „Die Macht der Gewohnheit“. *Stücke 1.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 251-349.
- Minetti. Stücke 2.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 203-250
- "Monologe auf Mallorca. Thomas Bernhard — eine Herausforderung". *ORF-Nachlese* 4. Wien 1981. 2-8
- „Der Präsident“. *Stücke 2.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 7-116.
- "Ritter, Dene, Voss". *Stücke 4.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 117-228.

"Der Schein trügt". *Stücke 3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 389-463.
Der Stimmenimitator Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
 "Über allen Gipfeln ist Ruh". *Stücke 3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 191-284.
 "Unsterblichkeit ist unmöglich. Die Landschaft der Kindheit". *Neues Forum* 15 (1968). 95-97.
Der Untergeher. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
Die Ursache. Eine Andeutung. München: dtv, 1977.
 „Vor dem Ruhestand". *Stücke 3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 7-114.
 "Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden". *Neues Forum* 15 (1968). 347-349.
Watten. Ein Nachlaß. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
 „Der Weltverbesserer". *Stücke 3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 115-190.
 "Der Wetterfleck". *Erzählungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 135-169.
Wittgensteins Nefte. Eine Freundschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

Hermann Burger

Brenner. Brunsleben. Frankfurt: Fischer, 1989.
 "Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring". *Diabelli. Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1979. 29-85.
Die künstliche Mutter. Roman. Frankfurt: Fischer, 1986.
 "Die Lederausgabe". *Bork. Prosastücke*. Zürich 1970.
 "Der Orchesterdiener. Ein Bewerbungsschreiben". *Diabelli. Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1979. 9-28.
Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Frankfurt: Fischer, 1979.
Der Schuß auf die Kanzel. Eine Erzählung. Zürich 1988.
Tractatus logico-suicidalis. Über die Selbsttötung. Frankfurt: Fischer, 1988.
 "Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen". *Blankenburg. Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1986. 159-179.
 "Zentgraf im Gebirg oder das Erdbeben zu Soglio. Kurzgefaßte Schadenmeldung an den Schweizerischen Erdbebendienst". *Diabelli. Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1979. 85-105.

Gert Jonke

Beginn einer Verzweiflung. Epiloge. Salzburg: Residenz, 1970.
Erwachen zum großen Schlafkrieg. Erzählung. Salzburg: Residenz, 1982.
Der ferne Klang. Roman. Salzburg: Residenz, 1979.
 "Gedichte". *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts. Von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend*. Salzburg: Residenz, 1980. 75, 207, 324-325.
 "Geometrischer Heimatroman". *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts. Von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend*. Salzburg: Residenz, 1980. 77-205.
 "Glashausbesichtigung". *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen*

Horizonts. Von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend. Salzburg: Residenz, 1980. 209-286.

"Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen oder Ein Schluck Gras löscht jeden Durst im Inland und im Ausland auch. Tragödie in drei Akten". *Theater heute* 14 (1973). 40-52.

"Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen" (Prosafassung). *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts. Von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend.* Salzburg: Residenz, 1980. 287-322

Der Kopf des Georg Friedrich Händel. Salzburg: Residenz, 1988.

Musikgeschichte. Berlin 1970.

Die Schule der Geläufigkeit. Eine Erzählung. Frankfurt 1977.

Die Schule der Geläufigkeit. Eine Erzählung. Salzburg: Residenz, 1985.

"Das System von Wien". *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts. Von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend.* Salzburg: Residenz, 1980. 15-73.

"Die Vermehrung der Leuchttürme". *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts. Von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend.* Salzburg: Residenz, 1980. 327-387.

"Wiederholung des Festes". *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts. Von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend.* Salzburg: Residenz, 1980. 9-14.

Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven

Aria mit verschiedenen Veränderungen BWV 988. Kassel: Bärenreiter, 1977.

Kunst der Fuge BWV 1080. Ed. Peter Williams. Mainz: Schott, 1986.

33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120. Ed. Georg Kuhlmann. Frankfurt.

12.2 Software

Diederichs, Jost. *Words per Sentence. Ind_Conv. Alliter.* St. Louis, 1993.

Excel. Version 5.0. *Word.* Version 6.0. Microsoft 1993-1994. Macintosh.

Office 97. Microsoft 1983-1997. Windows.

OmniPage. Version 2.12. Los Gatos: Caere Corporation, 1988-1990.

Reimer, Stephen R. *PC-LitStats: A Statistical Package for Literary Study.* Edmonton: U of Alberta, 1983.

Simons, Gary F. und John V. Thompson. *IT: Interlinear Text Processing.* Dallas: Summer Institute of Linguistics, 1992.

Thioulouse, Jean. *MacDendro II. GraphMu II.* Laboratoire de biométrie, génétique et biologie des populations, Université Lyon 1, 1994.

Thomson, John V. *Conc 1.78 beta: A Concordance Generator.* Dallas: Summer Institute of Linguistics, 1994.

12.3 Sekundärliteratur⁶⁴³

- Abbate, Carolyn. "What the Sorcerer Said". *19th-Century Music* 12, 3 (1989). 221-230.
- Abercrombie, John R. *Computer Programs for Literary Analysis*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 1984.
- Achberger, Karen R. "Musik und 'Komposition' in Ingeborg Bachmanns *Zikaden* und *Malina*". *The German Quarterly* Spring 1988. 193-212.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. "Fragment über Musik und Sprache." Ed. Steven Paul Scher. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984. 138-141.
- Aiken, A. J., R. W. Bailey und N. Hamilton-Smith. *The Computer and Literary Studies*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1973.
- Aldenderfer, Mark S. und Roger K. Blashfield. *Cluster Analysis*. Beverly Hills: Sage, 1984.
- Alfano, Mary F. Courtney. *A Certain Order of Forms: The Music of Harmonium*. Dissertation: Fordham University, 1986.
- Allen, Robert F. "The Stylo-Statistical Method of Literary Analysis". *Computers and the Humanities* 22, 1 (1988). 1-10.
- Altmann, Gabriel. *Statistik für Linguisten*. Bochum: Brockmeyer, 1980.
- Altmann, Gabriel. *Wiederholungen in Texten*. Bochum: Brockmeyer, 1988.
- Améry, Jean. "Atemnot. Zum dritten Teil der Thomas Bernhardschen Autobiographie." *Merkur* 32 (1978). 947-949.
- Améry, Jean. "Morbus Austriacus. Bemerkungen zu Thomas Bernhards *Die Ursache und Korrektur*." *Merkur* 30 (1976). 91-94.
- Anderson, C. W. und G. E. McMaster. "Modeling Emotional Tone in Stories Using Tension Levels and Categorical States". *Computers and the Humanities* 20, 1 (1986). 3-9.
- Anderson, C. W. und G. E. McMaster. "Objective Analysis of Emotional Tone in Stories and Poems". *ALLC Journal* 3, 2 (1982). 45-51.
- Anderson, Mark M. "Afterword". Thomas Bernhard. *The Loser*. New York: Knopf, 1991. 180-190.
- Anderson, Mark. "Notes on Thomas Bernhard". *Raritan* 7, 1 (1987). 81-96.
- Aronson, Alex. *Music and the Novel. A Study in Twentieth-Century Fiction*. Totowa: Rowman and Littlefield, 1980.
- Arrathoon, Leigh A. "Antinomic Cluster Analysis and the Boethian Verbal Structure of Chaucer's *Merchant's Tale*". *Language and Style* 17, 1 (1984). 92-120.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Übers. Brian Massumi. U of Minnesota P, 1985.
- Austerlitz, Robert. "Meaning in Music: is Music like Language, and if so, How?" *American Journal of Semiotics* 2, 3 (1983). 1-11.
- Babbitt, Milton. „Set Structure as a Compositional Determinant". *Journal of Music*

⁶⁴³ Ich hatte die Bibliographie ursprünglich nach Sachgruppen geordnet, habe schließlich aber doch alle Einträge der Sekundärliteratur vereinigt, da zu viele Referenzen interdisziplinär sind.

- Theory* 5 (1961). 72-94.
- Bach, Emmon. "The Syntax of Hölderlin's Poems". *Texas Studies in Literature and Language* 2, 3 (1960). 383-397. 2, 4 (1961). 444-457.
- Bachmann, Ingeborg. "(Thomas Bernhard:) Ein Versuch. Entwurf." Eds. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. *Werke IV*. München: Piper, 1982. 294-311.
- Bachmann, Ingeborg. "Die wunderliche Musik." Eds. Christine Koschel et al. *Werke IV*. München: Piper, 1982. 45-58.
- Bachmann, Ingeborg. "Musik und Dichtung." Eds. Christine Koschel et al. *Werke IV*. München: Piper, 1982. 59-62.
- Bachmann, Plinio und Stefan Zweifel. „Die Wahrheit und andere Lügen. Auf Gouldsuche in Kanada". *Du* 4 (1990) (*Mythos Glenn Gould. Die Wahrheit und andere Lügen*). 32-51.
- Bailey, Richard W. "Statistics and Style: A Historical Survey". Eds. Lubomír Doležal und Richard W. Bailey. *Statistics and Style*. New York: American Elsevier, 1969. 217-236.
- Bailey, Richard W. "Authorship Attribution in a Forensic Setting". Eds. D. E. Ager, F. E. Knowles und Joan Smith. *Advances in Computer-Aided Literary and Linguistic Research. Proceedings of the Fifth International Symposium on Computers in Literary and Linguistic Research held at the University of Aston in Birmingham, UK from 3-7 April 1978*. Birmingham: AMLC, 1979. 1-20.
- Bailey, Richard W., Ed. *Computing in the Humanities. Papers from the Fifth International Conference on Computing in the Humanities, Ann Arbor, Michigan, May 1981*. Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1982.
- Bailey, Richard W. "The Future of Computational Stylistics". Ed. Rosanne G. Potter. *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989. 3-12.
- Baker, John Charles. "Pace: A Test on Authorship Based on the Rate at which New Words Enter an Author's Text". *Literary and Linguistic Computing* 3, 1 (1988). 36-39.
- Ball, C. N. "Automated Text Analysis: Cautionary Tales". *Literary and Linguistic Computing* 9, 4 (1994). 295-302.
- Barbut, Mark. "On the Meaning of the Word 'Structure' in Mathematics". Ed. Michael Lane. *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books, 1970. 367-388.
- Barnard, David et al. "Generalized Markup for Literary Texts". *Literary and Linguistic Computing: Journal of the Association for Literary and Linguistic Computing* 3, 1 (1988). 26-31.
- Barnard, David et al. "SGML-Based Markup for Literary Texts: Two Problems and Some Solutions". *Computers and the Humanities* 22, 4 (1988). 277-284.
- Barquist, Claudia Russell. "Phonological Patterning in *Beowulf*". *Literary and Linguistic Computing* 2, 1 (1987). 19-23.
- Barricelli, Jean Pierre. "Music and the Structure of Diderot's *Le Neveu de Rameau*". *Criticism* 5, 2 (1963). 95-111.
- Barricelli, Jean Pierre und Joseph Gibaldi, Eds. *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982.
- Barricelli, Jean Pierre. *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*. New York: New York UP, 1988.

- Bartel, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber 1985.
- Barthes, Roland. *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt 1969.
- Barthes, Roland. "Science versus Literature". Ed. Michael Lane. *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books, 1970. 410-416.
- Barthes, Roland. "Style and its Meaning". Ed. Seymour Chatman. *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971. 3-15.
- Barthes, Roland. "The Imagination of the Sign". Ed. Susan Sontag. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1982. 211-217. (Übersetzung von *Essais critiques* Paris 1964.)
- Barthes, Roland. *L'Aventure semiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- Barthes, Roland. *s/z*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Barthes, Roland. *Wer singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied*. Berlin 1979.
- Barthofer, Alfred. "Das Cello und die Peitsche. Beobachtungen zu Thomas Bernhards *Macht der Gewohnheit*." *Sprachkunst* VII (1976). 294-311.
- Baßler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Beatie, Bruce A. "Measurement and the Study of Literature". *Computers and the Humanities* 13, 3 (1979). 185-194.
- Becker, Peter von. "Bei Bernhard. Eine Geschichte in 15 Episoden." *Theater* 1978. *Sonderheft der Zeitschrift Theater heute*. 80-87.
- Bender, Todd K. "Definition of Style in Joseph Conrad". Ed. Zvi Malachi. *Proceedings of the International Conference on Literary and Linguistic Computing*. Tel Aviv: Tel Aviv U, 1979. 325-328.
- Bender, Todd K. und Sue M. Briggum. "Quantitative Stylistic Analysis of Impressionist Style in Joseph Conrad and Ford Madox Ford". Ed. Richard W. Bailey. *Computing in the Humanities. Papers from the Fifth International Conference on Computing in the Humanities, Ann Arbor, Michigan, May 1981*. Amsterdam: North-Holland, 1982. 59-64.
- Benjamin, Thomas. *Counterpoint in the Style of J.S. Bach*. New York: Schirmer, 1986.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". Eds. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* I, 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. 431-508.
- Benzon, William und David G. Hays. "Computational Linguistics and the Humanist". *Computers and the Humanities* 10, 5 (1976). 265-274.
- Berard, Wayne Stephen. *The Detail of Pattern: Music and the Structural Analogy in T. S. Eliot's Four Quartets*. Dissertation: University of Rhode Island, 1984.
- Berio, Luciano. "Musik und Dichtung — eine Erfahrung." Ed. Steven Paul Scher. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, 1984. 380-389.
- Bernstein, Leonard. *Musik — Die offene Frage Vorlesungen an der Harvard Universität*. München 1981.
- Besch, Elmar. *Wiederholung und Variation. Untersuchung ihrer stilistischen Funktionen in der deutschen Gegenwartssprache*. Frankfurt: Peter Lang, 1989.
- Betten, Anne. *Sprachrealismus im deutschen Drama der 70er Jahre*. Heidelberg:

- Winter, 1985.
- Betten, Anne. "Die Bedeutung der Ad-hoc-Komposita im Werk von Thomas Bernhard, anhand ausgewählter Beispiele aus *Holzfällen. Eine Erregung* und *Der Untergeher*". Eds. Brigitte Asbach-Schnitker und Johannes Roggenhofer. *Neuere Forschungen zur Wortbildung und Historiographie der Linguistik. Festgabe für Herbert E. Brekle zum 50. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 1987. 69-90.
- Betten, Anne. "Der Monolog als charakteristische Form des deutschsprachigen Theaters der achtziger Jahre. Anmerkungen zu Thomas Bernhards und Herbert Achternbuschs dramatischer Schreibweise". *Cahiers d'Etudes Germaniques* 20 (1991). 37-48.
- Bezdek, James C. "Cluster Analysis". Eds. James C. Bezdek und Sankar K. Pal. *Fuzzy Models for Pattern Recognition. Methods That Search for Structures in Data*. New York: IEEE, 1992. 29-34.
- Bezdek, James C. "Fuzzy Models for Pattern Recognition. Background, Significance, and Key Points". Eds. James C. Bezdek und Sankar K. Pal. *Fuzzy Models for Pattern Recognition. Methods That Search for Structures in Data*. New York: IEEE, 1992. 1-27.
- Bichsel, Peter. *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt 1982.
- Bierwisch, M. "Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise". *Jahrbuch Peters 1978. Aufsätze zur Musik*. Leipzig: Stockmann, 9-102.
- Binongo, José Nilo G. "Joaquin's *Uoaquinesquerie*, *Joaquinesquerie's* Soaquin: A Statistical Expression of a Filipino Writer's Style". *Literary and Linguistic Computing* 9, 4 (1994). 267-279.
- Birch, David. "The Stylistic Analysis of Large Corpora of Literary Texts". *ALLC Journal* 6 (1985). 33-38.
- Birkenhauer, Renate. "Automatic Analysis of Sound Structures in Modern Verse on the Basis of Roman Jakobson's Distinctive Features Theory". *Linguistica Computazionale* 3 (Supplement) (1983). 25-30.
- Bolter, Jay David. "Topographic Writing: Hypertext and the Electronic Writing Space." Eds. Paul Delany und George P. Landau. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge: MIT Press, 1991. 105-118.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- Boreland, Helen und Patricia Galloway. "Authorship, Discrimination, and Clustering: Timoneda, Montesino, and Two Anonymous Poems". *ALLC Bulletin* 8 (1980). 125-151.
- Boroda, Mojsej. G. "Zur Bestimmung einer phrasenähnlichen melodischen Informationseinheit in der Musik". Eds. Ju. K. Orlov, M. B. Boroda und I. S. Nadarejšvili. *Sprache, Text, Kunst. Quantitative Analysen*. Bochum: Brockmeyer, 1982. 231-262.
- Boroda, Mojsej.G. und G.S. Nadarejšvili. "On Certain Statistical Regularities of Relations Between Text and Melody in Vocal Music." Ed. U. Viks. *Computational Linguistics and Related Topics*. Tallinn 1980. 22-26.
- Boroda, Mojsej G. et al. "Über den Charakter der Verteilung von Informationseinheiten geringer Häufigkeit in künstlerischen Texten". Eds. Ju. K. Orlov, M. B. Boroda und I. S. Nadarejšvili. *Sprache, Text, Kunst. Quantitative Analysen*. Bochum: Brockmeyer, 1982. 279-286.

- Boroda, Mojsej G. und A. A. Polikarpov. "The Zipf-Mandelbrot Law and Units of Different Text Levels." *Musikometrika 1*. Bochum: Brockmeyer, 1988. 127-158.
- Boroda, Mojsej. G. und Ju. K. Orlov. "Zum Vergleich der Wahrnehmungsgeschwindigkeit von Informationseinheiten in Musik und Rede". *Musikometrika 2*. Bochum: Brockmeyer, 1990. 279-283.
- Botond, Anneliese. *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Bottlang, René. "Avec Glenn Gould à cent pour cent." Ed. Gemma Salem. *Thomas Bernhard et les siens*. Paris: La Table ronde, 1993. 196-201.
- Brand, Glen. "Kundera and the Dialectic of Repetition". *CrossCurrents* 6 (1987). 461-472.
- Bratley, Paul und Donald Ross. "Syllabic Spectra". *ALLC Journal* 2 (1981). 41-50.
- Bratley, Paul und Paul A. Fortier. "Themes, Statistics, and the French Novel". Eds. Sarah K. Burton und Douglas D. Short. *Sixth International Conference on Computers and the Humanities*. Rockville: Computer Science Press, 1983. 18-25.
- Breig, Werner. "Die Goldberg-Variationen als zyklisches Werk". *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975). 243-265.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Bremond, Claude und Thomas Pavel. "The End of an Anathema". Eds. Claude Bremond et al. *Thematics. New Approaches*. New York: State U of NY, 1995. 159-166.
- Brinker, Menachem. "Theme and Interpretation". Eds. Claude Bremond et al. *Thematics. New Approaches*. New York: State U of NY, 1995. 33-44.
- Briosi, Sandro. "La Narratologie et la question de l'auteur". *Poétique* 68 (1986). 507-519.
- Broich, Ulrich. "Formen der Markierung von Intertextualität". Eds. Ulrich Broich und Manfred Pfister. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985. 31-47.
- Brown, Calvin Smith. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens: U of Georgia P, 1948.
- Brown, Calvin Smith. „The Relations Between Music and Literature As a Field of Study". *Comparative Literature* 2 (1970). 97-107.
- Brown, Calvin Smith. „Musico-Literary Research in the Last Two Decades". *Yearbook of Comparative and General Literature* 19 (1970). 5-27.
- Brown, Calvin Smith. „Theme and Variations as a Literary Form". Ed. N. A. Cluck. *Essays on Form. Literature and Music*. Provo: Brigham Young UP, 1981. 70-82.
- Brown, Calvin Smith. "Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik". Ed. Steven Paul Scher. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, 1984. 28-39.
- Brown, Calvin Smith. „The Writing and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels Between Two Artistic Media". *Yearbook of Comparative and General Literature* 33 (1984). 7-18.
- Brown, Marshall. „Unheard Melodies: The Force of Form". *PMLA* 107 (1992). 465-481.
- Brunet, Etienne. "On a compté trois millions de mots chez Zola—et alors?" Eds.

- Jaqueline Hamesse und Antonio Zampolli. *Computers in Literary and Linguistic Computing. L'Ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques. Proceedings of the Eleventh International Conference of the ALLC Université Catholique de Lourain (Lourain-la-Neuve) 2-6 Avril 1984*. Paris: Champion-Slatkine, 1984. 63-91.
- Brunet, Etienne. "Hugocentric Tendencies or Can One Approach Hugo Counting Words?" *Literary and Linguistic Computing* 3, 2 (1988). 79-93.
- Buelow, George J. "Rhetoric and Music." Ed. Standley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London 1980. Repr. 1986. Vol. 15. 795-803.
- Buggert, Christoph. *Figur und Erzähler. Studie zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werk Adalbert Stifters*. München 1970.
- Bugmann, Urs. *Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften*. Bern 1981.
- Burger, Hermann. "Ein Mathematiker der Finsternis. Zu Thomas Bernhard." *Schweizer Monatshefte* 1 (1980). 77-80.
- Burger, Hermann. "Gould-Variationen. Thomas Bernhards Roman *Der Untergeher*." *Die Weltwoche* 17.11.1983. 39.
- Burger, Hermann. "Schönheitsmuseum — Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg." *Ein Mann aus Wörtern*. Frankfurt: Fischer, 1983. 124-145.
- Burger, Hermann. "Zu Besuch bei Thomas Bernhard." *Ein Mann aus Wörtern*. Frankfurt: Fischer, 1983. 233-238.
- Burger, Hermann. *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Frankfurt: Fischer, 1986.
- Bürgers, Irmelin. "' . . . und alles ist voller zerrissener Harmonien'. Musik und Musikalität in Thomas Bernhards Texten." *Bayrischer Rundfunk* 18.3.1986 und 23.1.1990.
- Burnard, Lou. "Tools and Techniques for Computer-assisted Text Processing. Ed. Christopher S. Butler. *Computers and Written Texts*. Cambridge: Blackwell, 1992. 1-28.
- Burrows, John F. *Computation into Criticism. A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*. Oxford: Clarendon, 1987.
- Burrows, John F. "'An Ocean Where Each Kind . . .': Statistical Analysis and some Major Determinants of Literary Style". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 309-321.
- Burrows, John F. "Computers and the Study of Literature". Ed. Christopher S. Butler. *Computers and Written Texts*. Cambridge: Blackwell, 1992. 167-204.
- Burrows, John F. "Not Unless You Ask Nicely: The Interpretative Nexus Between Analysis and Information". *Literary and Linguistic Computing* 7, 2 (1992). 91-109.
- Burrows, John F. und D. H. Craig. "Lyrical Drama and the 'Turbid Mountebanks': Styles of Dialogue in Romantic and Renaissance Tragedy". *Computers and the Humanities* 28, 2 (1994). 63-86.
- Busa, Roberto. "Half a Century of Literary Computing: Towards a 'New' Philology". *Literary and Linguistic Computing* 7, 1 (1992). 69-73.
- Butler, Christopher S. "Poetry and the Computer: Some Quantitative Aspects of the Style of Sylvia Plath". *Proceedings of the British Academy* 65 (1979). London: Oxford UP, 1981. 291-311.

- Butler, Christopher S., Ed. *Computers and Written Texts*. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Butor, Michel. *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Paris 1971.
- Caras, Pauline. "Literature & Computers: A Short Bibliography, 1980-1987". *College Literature* 15,1 (1988). 69-82.
- Carpenter, Patricia. *The Janus-Aspect of Fugue: An Essay in the Phenomenology of Musical Form*. Diss. Columbia University, 1971.
- Centre for Computing in the Humanities, Ed. *Tools for Humanists, 1989. A Guidebook to the Software and Hardware Fair Held in Conjunction with The Dynamic Text: the 9th International Conference on Computers and the Humanities (ICCH) and the 16th International Association for Literary and Linguistic Computing (ALLC) Conference*. Toronto: U of Toronto, 1989.
- Cercone, Nick und Carol Murchison. "Suggestions for the Design of an Expert System for Literary Research". Ed. Etienne Brunet. *Colloque International CNRS Université de Nice 5-8 juin, 1985. En hommage à Charles Muller. Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes. Computers in Literary and Linguistic Research*. Genève: Slatkine-Champion, 1986. 176-184.
- Červenka, Miroslav. *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. München 1978.
- Chapman, Raymond. *The Treatment of Sounds in Language and Literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- Chatman, Seymour. "The Semantics of Style". Ed. Michael Lane. *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books, 1970. 124-144.
- Chatman, Seymour. "Narratological Empowerment". *Narrative* 1,1 (1993). 59-68.
- Chen, Matthew Y. "The Interfacing of Language and Music". *Language and Communication* 4, 3 (1984). 159-194.
- Chenoweth, Vida. "Music as Discourse". *Word* 37, 1-2 (1986). 135-139.
- Chisholm, David. "A Survey of Computer-Assisted Research in Modern German". *Computers and the Humanities* 11, 5 (1977). 279-287.
- Chisholm, David. "A Prosodic-Phonological Dictionary for Automatic Transcription of Large Corpora of German Verse". *Sprache und Datenverarbeitung* 5, 1 (1980). 10-13.
- Chisholm, David. "Prosodische Aspekte des Blankversdramas. Eine Untersuchung zu sechs Dramen von Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer und Hebbel. Eds. Helmut Kreuzer und Reinhold Viehoff. *Literaturwissenschaft und empirische Methoden. Eine Einführung in aktuelle Projekte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981. 142-159.
- Chisholm, David und Steven P. Sondrup. *Konkordanz zu den Gedichten Conrad Ferdinand Meyers mit einem Versmaß- und Reimschemaregister*. Tübingen: Niemeyer, 1982.
- Chisholm, David. "Phonological Patterning in English and German Verse: A Computer-assisted Approach". Eds. W. Lehfeldt und U. Strauss. *Glottometrika* 4. Bochum: Brockmeyer, 1982. 114-146.
- Chisholm, David. "Phonologie und literarischer Stil: eine computerunterstützte Untersuchung". Ed. Theo Vennemann. *Silben, Segmente, Akzente. Referate zur Wort-, Satz- und Versphonologie anlässlich der vierten Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprachwissenschaft, Köln, 2. - 4. März 1982*. Tübingen: Niemeyer, 1982. 37-59.

- Chisholm, David. "Phonological Aspects of German Verse and Literary Prose — Exemplified by Rainer Maria Rilke's Work". *Spiel: Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft* 3, 1 (1984). 119-140.
- Chisholm, David. "Computer-assisted Research in German Language and Literature since the Mid-Seventies". *The German Quarterly* 58, 3 (1985). 409-422.
- Chisholm, David. "Phonological Patterning in 20th Century German Verse and Prose". Eds. Hermann Bluhme and Gören Hammarström. *Descriptio Linguistica. Proceedings of the First Conference on Descriptive and Structural Linguistics Antwerp 9-10 September, 1985*. Tübingen: Gunter Narr, 1987. 256-277.
- Chisholm, David. "Representatives' Reports: Post-Renaissance German". *Literary and Linguistic Computing* 10, 4 (1995). 299-301.
- Clément, Catherine. *Opera, Or the Undoing of Women*. Übers. Betsy Wing. U of Minnesota P, 1988.
- Cluck, Nancy Anne, Ed. *Essays on Form. Literature and Music*. Provo: Brigham Young UP, 1981.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Combs, Brian, Ed. "Isn't 'Fuzzy Logic' an Inherent Contradiction? Why Would Anyone Want to Fuzzify Logic?", "What is a Fuzzy Expert System?" und "What is Fuzzy Logic?" Quadralay Home Page, WWW, 1993. (<http://www.quadralay.com/www/Fuzzy/Fuzzy.html>)
- Cooms, James H. et al. "Markup Systems and the Future of Scholarly Text Processing". Eds. George P. Landow und Paul Delany. *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*. Cambridge: MIT Press, 1993. 85-118.
- Corns, Thomas N. "Literary Theory and Computer-based Criticism. Current Problems and Future Prospects". Ed. Etienne Brunet. *Colloque International CNRS Université de Nice 5-8 juin, 1985. En hommage à Charles Muller. Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes. Computers in Literary and Linguistic Research*. Genève: Slatkine-Champion, 1986. 222-227.
- Craik, E. M. und D. H. A. Kaferly. "The Computer and Sophocles' *Trachiniae*". *Literary and Linguistic Computing* 2, 2 (1987). 86-97.
- Dahlhaus, Carl. "Zur Theorie der musikalischen Form". *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977). 20-37.
- Dahlhaus, Carl. "Lauter Untergeher. Der Anti-Psychologe Thomas Bernhard." *Die Zeit* 13.1.1983. 36.
- Dahlhaus, Carl und Norbert Miller, Eds. *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*. München 1988.
- Dalmonte, R. "The Concept of Expansion in Theories Concerning the Relationships Between Music and Poetry". *Semiotica* 66-1/3 (1987) Special Issue: *Semiotics of Music*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. 111-128.
- Damerau, Fred J. "The Use of Function Word Frequencies as Indicators of Style". *Computers and the Humanities* 9, 6 (1975). 271-280.
- Dammann, Rolf. *Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen*. Mainz 1986.
- Davidson, Conrad E. *Loopscripting: Theory and Practice in the Literary Text*. Dissertation: U of North Dakota, 1986.
- Davis, Garold N. "Finding Word Patterns in Goethe's *Faust* With a Computer-Generated Concordance". *Germanic Notes* 16, 1 (1985). 4-6.

- Delany, Paul. "L'Ordinateur et la critique littéraire: du golem à la textualité cybernétique." *Littérature* 96 (1994). 6-18.
- Delany, Paul und George P. Landow. "Managing the Digital Word: The Text in an Age of Electronic Reproduction". Eds. George P. Landow und Paul Delany. *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*. Cambridge: MIT Press, 1993. 3-28.
- Delcourt, Christian. "Aspects algorithmiques de l'analyse structurale". *Literary and Linguistic Computing* 3, 4 (1988). 232-236.
- Delcourt, Christian. "Where Have all the Key Words Gone?". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 285-291.
- Delcourt, Christian. "Senders and Receivers in an Epistolary Novel". Ed. Yaakov Choueka. *Computers in Literary and Linguistic Research. Literary and Linguistic Computing 1988. Proceedings of the 15. International Conference Jerusalem 5-9 June 1988*. Paris: Champion-Slatkine, 1990. 146-159.
- Delcourt, Christian. "About Statistical Analysis of Co-occurrence". *Computers and the Humanities* 26, 1 (1992). 21-29.
- DeRose, Steven J. "Markup Systems in the Present". Eds. George P. Landow und Paul Delany. *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*. Cambridge: MIT Press, 1993. 119-135.
- Dickenberger, Udo. "Anwenderapokalyptik und Vulgärbiographistik. Anmerkungen eines Liebhabers der Bernhard-Sekundärliteratur". Ed. Wolfram Bayer. *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien: Böhlau, 1995. 163-187.
- Dickey, William. "Poem Descending a Staircase: Hypertext and the Simultaneity of Experience". Eds. Paul Delany und George P. Landow. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge: MIT Press, 1991. 143-152.
- Diederichs, Barbara. "Segmentierung literarischer Texte." *Musikometrika* 8 (1997). 67-110.
- Dierks, Karin. "Automatic Stylistic Analysis of Lyrical Texts". *Literary and Linguistic Computing* 1, 3 (1986). 129-135.
- Dinu, Mihai. "Contributions à l'étude mathématique du théâtre". *Revue Romaine de mathématiques pures et appliquées* 15 (1970). 521-543.
- Dinu, Mihai. "The Algebra of Scenic Situations". Eds. Herta Schmid und Aloysius van Kesteren. *New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Amsterdam: John Benjamins, 1984. 67-92.
- Dittmar, Jens, Ed. *Der Bernhardiner ein wilder Hund. Tomaten, Satiren und Parodien über Thomas Bernhard*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1990.
- Dittmar, Jens, Ed. *Sehr geschätzte Redaktion. Leserbriefe von und über Thomas Bernhard*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1991.
- Dixon, Peter. "Goldsmith's Periodical Essays: A Statistical Analysis of Eleven Doubtful Cases". *Literary and Linguistic Computing* 8, 1 (1993). 1-19.
- Doležel, Lubomír. "A Framework for the Statistical Analysis of Style". Eds. Lubomír Doležel und Richard W. Bailey. *Statistics and Style*. New York: American Elsevier, 1969. 10-25.
- Doležel, Lubomir. "Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction". Ed. Seymour Chatman. *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971. 95-

- Doležel, Lubomír. "Zur statistischen Theorie der Dichtersprache". Ed. Jens Ihwe. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven II, 1*. Frankfurt: Athenäum, 1971. 41-61.
- Donnenberg, Josef. "Gehirnfähigkeit der Unfähigkeit der Natur. Zu Sprache, Struktur und Thematik von Thomas Bernhards Roman *Verstörung*." Eds. Gerlinde Weiss und Klaus Zelewitz. *Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur*. Salzburg 1971. 13-47.
- Dreissinger, Sepp. *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992.
- Drewek, Raimund. *Linguistisches Wissen im Wechselspiel von Regel, Inventar und Heuristik beim Einsatz digitaler Rechner für die Untersuchung von Texten, insbesondere bei der Analyse deutscher Nominalkomposita*. Bern: Peter Lang, 1989.
- Duchastel, Jules und Pierre Plante. "Le Déredec et l'analyse de textes par ordinateur". Ed. Etienne Brunet. *Colloque International CNRS Université de Nice 5-8 juin, 1985. En hommage à Charles Muller. Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes. Computers in Literary and Linguistic Research*. Genève: Slatkine-Champion, 1986. 330-340.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. "Zum Begriff der Musica poetica." *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959). 57-69.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. "Musik als Tonsprache." *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961). 73-100.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*. München 1984.
- Ehrig, Heinz. "Probleme des absurden. Vergleichende bemerkungen zu Thomas Bernhard und Samuel Beckett." *Wirkendes Wort* 29 (1979). 44-65.
- Eilert, Heide. *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studie zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Steinert, 1991.
- Eicher, Thomas. "Was heißt (hier) Intermedialität?" Eds. Thomas Eicher und Ulf Beckmann. *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 1994. 11-28.
- Elders, Nicolas. "Thomas Bernhard ou la grand détestation". *Le Langage et l'homme* 26, 2-3 (1991). 181-189.
- Elias, Bernd B. "Les Techniques narratives mises à la portée de l'informatique: deux romans de Louis-Ferdinand Céline". *Australian Journal of French Studies* 21, 1 (1984). 75-84.
- Eliot, T. S. "The Music of Poetry." Ed. Steven Paul Scher. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, 1984. 142-153.
- Escal, Françoise. *Contrepoints. Musique et littérature*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.
- Escal, Françoise. "Theme in Classical Music". Eds. Claude Bremond et al. *Thematics. New Approaches*. New York: State U of NY, 1995. 149-168.
- Esslin, Martin. "Ein neuer Manierismus? Randbemerkungen zu einigen Werken von Gert F. Jonke und Thomas Bernhard." *Austrian Literature* 13, 1 (1980). 111-128.

- Esslin, Martin. "A Drama of Disease and Derision: The Plays of Thomas Bernhard". *Modern Drama* 23, 4 (1981). 367-384.
- Faltin, Peter. "Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes." *Archiv für Musikwissenschaft* 34, 1 (1977). 1-19.
- Faltin, Peter. *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*. Wiesbaden 1979.
- Faltin, Peter. *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen 1985.
- Fehn, Ann C. und Jürgen Thym. "Repetition as Structure in the German *Lied*: The Ghazal". *Comparative Literature* 41, 1 (1989). 33-52.
- Feldman, Paula R. und Buford Norman. *The Wordworthy Computer. Classroom and Research Applications in Language and Literature*. New York: Random House, 1986.
- Feldman, Walter. "A Musical Model for the Structure of the Ottoman Gazel". *Edebiyat: A Journal of Comparative and Middle Eastern Literatures* 1, 1 (1987). 71-89.
- Fialik, Maria. *Der konservative Anachist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker, 1991.
- Finke, Peter. *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*. Braunschweig: Vieweg, 1982.
- Finneran, Richard J, Ed. *The Literary Text in the Digital Age*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- Finnern, Volker. *Der Mythos des Alleinseins. Die Texte von Thomas Bernhard*. Frankfurt 1987.
- Fischer, Bernhard. *Gehen von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne*. Bonn 1985.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- Fleischmann, Krista. *Thomas Bernhard. Eine Erinnerung. Interviews zur Person*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1992.
- Fónagy, Ivan. "Der Ausdruck als Inhalt. Ansätze zu einer funktionellen Poetik". Eds. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. *Mathematik und Dichtung*. München: Nymphenburger, 1967. 343-374.
- Fónagy, Ivan und Judith. "Ein Meßwert der dramatischen Spannung". *LiLi* 1, 4 (1971). 73-98.
- Forsyth, Richard und David I Holmes. "Feature-Finding for Text Classification". *Literary and Linguistic Computing* 11, 4 (1996). 163-174.
- Forte, Allen. *Contemporary Tone-Structures*. New York: Columbia UP, 1955.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven und London: Yale UP, 1973.
- Fortier, Paul A. "Quelque sondages statistiques dans l'*Immoraliste*". Eds. Jacqueline Hamesse und Antonio Zampolli. *Computers in Literary and Linguistic Computing. L'Ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques. Proceedings of the Eleventh International Conference of the ALLC Université Catholique de Lourain (Lourain-la-Neuve) 2-6 Avril 1984*. Paris: Champion-Slatkine, 1984. 183-193.
- Fortier, Paul A. "Using the Computer for Literary Criticism. Theoretical Underpinnings and Cost Factors". Eds. Bernard Derval und Michel Lenoble. *La*

- Critique Littéraire et l'ordinateur. Literary Criticism and the Computer.* Québec: Bibliothèque Nationale, 1985. 37-51.
- Fortier, Paul A. "Analysis of Twentieth-Century French Prose Fiction: Theoretical Context, Results, Perspective". Ed. Rosanne G. Potter. *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric.* Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989. 3-12. 77-95.
- Fortier, Paul A. "Theory, Methods and Applications: Some Examples in French Literature". *Literary and Linguistic Computing* 6, 3 (1991). 192-196.
- Fortier, Paul A. "Quantification and the Study of Literary Texts". Unveröffentlichter Artikel 1993.
- Fortier, Paul A. "La Mort d'une topique: l'utopie dans quelques textes du XXe siècle". *Parabasis* VII (1995). 241-246.
- Fortier, Paul A. "The Rôle of Theory in Literary Studies". Ed. Gebhard Rusch. *Empirical Approaches to Literature.* Siegen: LUMIS, 1995. 368-375.
- Fortier, Paul A. "Categories, Theory, and Words in Literary Texts". Unveröffentlichter Artikel 1996.
- Fortier, Paul A. "Two Paradigms of Novelistic Diction". Unveröffentlichter Artikel 1996.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Frankfurt, 1971.
- Foucault, Michel. *Schriften zur Literatur.* München, 1974.
- Foucault, Michel. *Von der Subversion des Wissens.* Frankfurt, 1987.
- Fraund, Thomas. *Bewegung — Korrektur — Utopie. Studien zum Verhältnis von Melancholie und Ästhetik im Erzählwerk Thomas Bernhards.* Frankfurt 1986.
- Frautschi, Richard L. "Narrative Voice in *Manon Lescaut*: Some Quantitative Observations". *L'Esprit créateur* 12, 2 (1972). 103-117.
- Frautschi, Richard L. "Diégèse et métalepse dans quatre textes de Diderot: Quelques évidences quantitatives". Ed. Etienne Brunet. *Colloque International CNRS Université de Nice 5-8 juin, 1985. En hommage à Charles Muller. Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes. Computers in Literary and Linguistic Research.* Genève: Slatkine-Champion, 1986. 410-420.
- Frautschi, Richard L. "Focal Style and the Problem of Attribution in Eight Prose Tales by Perrault". *Literary and Linguistic Computing* 2, 4 (1987). 213-220.
- Frautschi, Richard L. "Focal Patterns in Textual Samples from Balzac, Flaubert, Zola, and Proust". *Literary and Linguistic Computing* 4, 4 (1989). 274-280.
- Frautschi, Richard L. "Lexical and Focal Preferences in Rousseau's *Profession de foi du Vicaire Savoyard* (Book IV of *Emile*)". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 347-355.
- Frautschi, Richard L. "Tracing Narrative Axes in *Eugénie Grandet*, *Madame Bovary*, and *Germinal*: Toward a Quantitative Strategy". *French Literature Series* 17 (1990). 119-138.
- Frautschi, Richard L. und Philippe Thoiron. "Toward a Narra-Topography: A Pilot Study Applied to Marguerite Duras' Novel *Moderato Cantabile*". *Computers and the Humanities* 27 (1993). 235-247.
- Frédéric, Madeleine. *La répétition. Étude linguistique et rhétorique.* Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Frey, Eberhard. *Stil und Leser. Theoretische und praktische Ansätze zur*

- wissenschaftlichen Stilanalyse. Bern, Frankfurt: Lang, 1975.
- Frey, Eberhard. *Text und Stilrezeption. Empirische Grundlagenstudien zur Stilistik*. Königstein: Athenäum, 1980.
- Frey, Eberhard. "Wiederholungsformen als Grundlage stilistischer Wirkung. Gezeigt am Beispiel eines Textes von Wolfgang Borchert". Eds. Helmut Kreuzer und Reinhold Viehoff. *Literaturwissenschaft und empirische Methoden. Eine Einführung in aktuelle Projekte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981. 160-175.
- Friedman, Norman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: U of Georgia P, 1975.
- Friedrich, Otto. *Glenn Gould. A Life and Variations*. New York: Random, 1989.
- Fröhlich, Hans-Jürgen. "Verstörung unten und oben. Der Fürst in Thomas Bernhards zweitem Roman und ein Seitenblick auf Macchiavellis *Il principe*. (Eine metalinguistische Marginalie). *Neues Forum. Internationale Zeitschrift für den Dialog* 15, 173 (1968). 351-356.
- Frye, Northrop. "Literary and Mechanical Models". Ed. Ian Lancashire. *Research in Humanities Computing 1. Selected Papers from the ALLC/ACH Conference, Toronto, June 1989*. Oxford: Clarendon Press, 1991. 3-12.
- Fucks, Wilhelm. "Über den Gesetzesbegriff einer exakten Literaturwissenschaft, erläutert an Sätzen und Satzfolgen". *LiLi* 1, 1/2 (1971). 113-137.
- Fucks, Wilhelm und Josef Lauter. "Mathematische Analyse des literarischen Stils". Eds. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. *Mathematik und Dichtung*. München: Nymphenburger, 1967. 107-122.
- Fueß, Renate. *Nicht fragen. Zum Double-bind in Interaktionsformen und Werkstruktur bei Thomas Bernhard*. Frankfurt 1983.
- Fuller, Janice. "The Conventions of Counterpoint and Fugue in *The Heart Is a Lonely Hunter*". *The Mississippi Quarterly* 41, 1 (1987-1988). 55-67.
- Galligani Casey, Janet. "'Hounds and Echo in Conjunction': Musical Structure in *A Midsummer Night's Dream*". *Studies in the Humanities* 21, 1 (1994). 31-44.
- Galloway, Patricia. "Testing a Theory of Narrative Structure by Computer". Eds. D. E. Ager, F. E. Knowles und Joan Smith. *Advances in Computer-Aided Literary and Linguistic Research. Proceedings of the Fifth International Symposium on Computers in Literary and Linguistic Research held at the University of Aston in Birmingham, UK from 3-7 April 1978*. Birmingham: AMLC, 1979. 53-57.
- Gamper, Herbert. "Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits. Zum Theater Thomas Bernhards". Ed. Heinz Ludwig Arnold. *Text + Kritik* 43 (1974). 9-21.
- Gamper, Herbert. "Die auf den Hund gekommene Allegorie. Essay über Bernhards *Präsident*." *Theater heute* 16 (1975). 28-31.
- Gamper, Herbert. "Körperdisziplin und Kopfdisziplin. H.G. über Bernhards *Präsident* in Wien und Stuttgart." *Theater heute* 16 (1975). 32-35.
- Gamper, Herbert. „'Der hellstichtigste aller Narren'. Der Künstler Gould als ‚Gould‘ in Thomas Bernhards Figurengarten". *Du* 4 (1990). 68-71.
- Gann, Andrew. "La musique élément structurant dans les récits fantastiques de Gautier". *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 6 (1984). 73-82.
- Geier, Manfred. *Linguistische Analyse und literarische Praxis. Eine Orientierungsgrundlage für das Studium von Sprache und Literatur*. Tübingen: Narr, 1986.
- Genet, Jean-Philippe und Antonio Zampolli. *Computers and the Humanities*. Aldershot: European Science Foundation, 1992.

- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Georgiades, Thrasybulos G. *Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos*. Ed. Irmgard Bengen. Göttingen 1985.
- Gilman, Ernest B. "Interart Studies and the 'Imperialism' of Language". *Poetics Today* 10, 1 (1989). 5-30.
- Gleber, Anke. "Auslöschung, Gehen. Thomas Bernhards Poetik der Destruktion und Reiteration". *Modern Austrian Literature* 24, 3/4 (1991). 85-97.
- Goldfield, Joel D. "Computational Thematics, a Selective Database, and Literary Criticism: Gobineau, Tic Words, and Riffaterre Revisited". Ed. Rosanne G. Potter. *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989. 97-122.
- Goldschmidt, Harry. "Musikverstehen als Postulat". Eds. Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln 1973. 67-86.
- Golomb, Harai. "Music as Theme and as Structural Model in Chekhov's *Three Sisters*". Eds. Herta Schmid und Aloysius van Kesteren. *New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Amsterdam: John Benjamins, 1984. 174-196.
- Görlich, Peter. "'Künstlichkeit' contra Natur — Anmerkungen zum poetologischen Prinzip in Thomas Bernhards Prosa". *Wissenschaftliche Zeitschrift* 34, 2 (1990). 327-330.
- Görner, Rüdiger. "Die Spannung der Langeweile. Rede auf Thomas Bernhard als 'dramatischen Schriftsteller'". *Neue Rundschau* 99, 3 (1988). 157-171.
- Gößling, Andreas. *Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost — Verstörung — Korrektur*. Berlin: Walter de Gruyter, 1987.
- Gostuski, Dragutin. "Quelques analogies entre le langage poétique et langage musical." Ed. Rudolf Pecman. *Colloquium Music and Word Brno 1968*. Brno 1973. 45-51.
- Graf, Hansjörg. "Erwünschtes Unglück. Thomas Bernhard und sein *Untergeher*." *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 38, 1 (1984). 86-88.
- Gramann, H. *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984.
- Gramann, H. "The Index Sign in Music." *Semiotica* 66-1/3 (1987). Special Issue: Semiotics of Music. 23-35.
- Gramann, H. "Musikwissenschaft und Semiotik." *Musikometrika* 3. Bochum: Brockmeyer, 1991. 219-239.
- Greenacre, Michael J. *Theory and Applications of Correspondence Analysis*. London: Academic Press, 1984.
- Greenwood, H. H. "St Paul Revisited — a Computational Result". *Literary and Linguistic Computing* 7, 1 (1992). 43-47.
- Greenwood, H. H. "St Paul Revisited — Word Clusters in Multidimensional Space". *Literary and Linguistic Computing* 8, 4 (1993). 211-219.
- Greiner, Ulrich. "Der Tod des Nachsommers. Über das "Österreichische" in der österreichischen Literatur." *Neue Rundschau* 88, 3 (1977). 348-361.

- Greiner, Ulrich. "Alles ist möglich und nichts: *Schule der Geläufigkeit*". Ulrich Greiner. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser, 1979. 133-136.
- Greiner, Ulrich. "Der gewöhnliche Schrecken: *Der Stimmenimitator und Ja*". Ulrich Greiner. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser, 1979. 72-81.
- Greiner, Ulrich. "Der Tod des Nachsommers. Über das "Österreichische" in der österreichischen Literatur." Ulrich Greiner. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser 1979. 9-57.
- Greiner, Ulrich. "Die Tortur, die Thomas Bernhard heißt: *Korrektur und Ursache*." Ulrich Greiner. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser, 1979. 65-72.
- Greiner, Ulrich. "Gert Jonke. Das Risiko, ratlos zu sein. Porträt." Ulrich Greiner. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser, 1979. 126-132.
- Greininger, Karl. „The Structure of Beethoven's *Diabelli-Variations*". *The Musical Quarterly* 50 (1964). 496-503.
- Grohotolsky, Ernst. "Die Macht der Gewohnheit oder: die Komödie der Dialektik der Aufklärung." Eds. Kurt Bartsch, Dietmar Glotschnigg und Gerhard Melzer. *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein 1983. 91-106.
- Groß, Helmut. "Strukturphilosophischer Versuch über Thomas Bernhards *Gehen*." Ed. Heinz Ludwig Arnold. *Text + Kritik* 43 (1974). 29-35.
- Grotjahn, Rüdiger. *Linguistische und statistische Methoden in Metrik und Textwissenschaft*. Bochum: Brockmeyer, 1979.
- Gruhn, Wilfried. *Musiksprache — Sprachmusik — Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*. Frankfurt: Diesterweg, 1978.
- Guiraud, Pierre. "Immanence and Transitivity of Stylistic Criteria". Ed. Seymour Chatman. *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971. 16-23.
- Guiraud, Pierre. *Les Caractères statistiques du vocabulaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- Györfy, Miklós. "Partitur und Instrument. Thomas Bernhard ungarisch spielen." Ed. Wolfram Bayer. *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien: Böhlau, 1995. 91-99.
- Hamm, Jean-Jacques und Gregory Lessard. "Concordances et études littéraires: le cas d'*Armance*". *Stendhal Club* 130 (1991). 170-176.
- Hamm, Jean-Jacques. "Insistance, répétition et redondance chez Stendhal". *Stendhal Club* 99 (1983). 389-397.
- Hankiss, Elemér. "Semantic Oscillation: A Universal of Artistic Expression". Ed. Wendy Steiner. *The Sign in Music and Literature*. Austin: U of Texas P, 1981. 67-85.
- Hannemann, Bruno. "Totentanz der Marionetten: Monotonie und Manier bei Thomas Bernhard." *Modern Austrian Literature* 13, 2 (1980). 123-150.
- Hartmann, Karl-Heinz. *Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte*. Stuttgart 1979.
- Hauser, Arnold. *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München 1973.

- Hawkins, Roger. "Human Linguistic Processing Possibilities and Two Kinds of Experimental Writing". *Journal of Literary Semantics* 15, 2 (1986). 128-141.
- Hayes, Curtis W. "A Study in Prose Style: Edward Gibbon and Ernest Hemingway". Eds. Lubomír Doležel und Richard W. Bailey. *Statistics and Style*. New York: Elsevier, 1969. 80-91.
- Heinemann, Edward A. "Mapping Echoes with TACT in the Old French Epic the *Charroi de Nîmes*". *Literary and Linguistic Computing* 8, 4 (1993). 191-202.
- Hellmich, Albert. *Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls*. Salzburg: Otto Müller, 1971.
- Hennetmair, Karl Ignaz. *Aus dem versiegelten Tagebuch. Weihnacht mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992.
- Herzog, Eduard. "Sinnbildung und deren Träger in Sprache und Musik". Eds. Walter Gerstenberg et al. *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*. Kassel 1957. 111-112.
- Hockey, Susan. *A Guide to Computer Applications in the Humanities*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- Hockey, Susan. *Snobol Programming for the Humanities*. Oxford: Clarendon, 1985.
- Hockey, Susan. "Tools for Literary and Linguistic Computing: What is There? What is Emerging? and What is Needed?" Ed. Yaakov Choueka. *Computers in Literary and Linguistic Research. Literary and Linguistic Computing 1988. Proceedings of the 15. International Conference Jerusalem 5-9 June 1988*. Paris: Champion-Slatkine, 1990. 29-35.
- Hockey, Susan und Ian Marriott. "OCP – The Oxford Concordance Project". Ed. Zvi Malachi. *Proceedings of the International Conference on Literary and Linguistic Computing*. Tel Aviv: Tel Aviv U, 1979. 337-345.
- Hoesterey, Ingeborg. "Visual Art as Narrative Structure — Thomas Bernhard's *Alte Meister*". *Modern Austrian Literature* 21, 3/4 (1988). 117-122.
- Hoesterey, Ingeborg. "Critical Narratology". *Text and Performance Quarterly* 11 (1991). 207-216.
- Hofmann, Kurt. *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien: Löcker Verlag, 1988.
- Hofmann, Kurt. "Letzte Worte aus der Einsamkeit." *Der Spiegel* 5 (1990). 160-170.
- Hofstadter, Douglas R. *Goedel, Escher, Bach: ein endloses geflochtenes Band*. Stuttgart, 1985.
- Hofstadter, Douglas R. *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*. New York: HarperCollins, 1997.
- Hollander, John. "The West Wind and the Mingled Measure". *Daedalus* 111, 3 (1982). 131-148.
- Höller, Hans. "'Es darf nichts Ganzes geben', und 'In meinen Büchern ist alles künstlich'. Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbildes von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache". Ed. Manfred Jurgensen. *Bernhard. Annäherungen*. Bern: Francke, 1981. 45-63.
- Holmes, David I. "Vocabulary Richness and the Prophetic Voice". *Literary and Linguistic Computing* 6, 4 (1991). 259-268.
- Holmes, David I. "Authorship Attribution". *Computers and the Humanities* 28, 2 (1994). 87-106.
- Horton, Thomas B. "Frequent Words, Authorship, and Characterization in Jacobean Drama". Ed. Ian Lancashire. *Research in Humanities Computing I. Selected*

- Papers from the ALLC/ACH Conference, Toronto, June 1988*. Oxford: Clarendon, 1991. 47-69.
- Hubka, Karel P. "Scenic Dominance, Motif and Conflict in the Topological Structures of the New Comedy". *ALLC Journal* 13, 3 (1985). 61-66.
- Huntemann, Willi. *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990.
- Hurley, Andrew. "'Waiting for the Other Shoe': Some Observations on Rhyme". Eds. Gerald Guinness und Andrew Hurley. *Auctor Ludens: Essays on Play in Literature*. Philadelphia: Benjamins, 1986. 127-136.
- Ide, Nancy M. *Patterns of Imagery in William Blake's The Four Zoas*. Dissertation: Pennsylvania State U, 1982.
- Ide, Nancy M. "Image Patterns and the Structure of William Blake's *The Four Zoas*". *Blake: An Illustrated Quarterly* 29 (1987). 125-133.
- Ide, Nancy M. "A Statistical Measure of Theme and Structure". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 277-283.
- Ide, Nancy M. "Identifying Semantic Patterns: Time Series and Fourier Analyses". *Revue informatique et statistique dans les sciences humaines* 24 (1989). 193-220.
- Ihwe, Jens. "Ein Modell der Literaturwissenschaft als Wissenschaft". *LiLi* 1, 1/2 (1971). 97-100.
- Iker, Howard P. "An Historical Note on the Use of Word-Frequency Contiguities in Content Analysis". *Computers and the Humanities* 8, 2 (1974). 93-98.
- Ingen, Ferdinand van. "Denk-Übungen. Zum Prosawerk Thomas Bernhards". Ed. Herbert Zeman. *Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart*. Amsterdam: Rodopi, 1982.
- Irizarry, Estelle. "Graphic Configuration for Analysis of Novels". *College Literature* 15, 1 (1988). 35-46.
- Irizarry, Estelle. "Stylistic Analysis of a Corpus of Twentieth-Century Spanish Narrative". *Computers and the Humanities* 24 (1990). 265-274.
- Irizarry, Estelle. "Some Approaches to Computer Analysis of Dialogue in Theater: Buero Vallejo's *En la ardiente oscuridad*". *Computers and the Humanities* 25, 1 (1991). 15-25.
- Irizarry, Estelle. "A Computer-Assisted Investigation of Gender-Related Idiolect in Octavio Paz and Rosario Castellanos". *Computers and the Humanities* 26, 2 (1992). 103-117.
- Jackson, H. "OCP and the Computer Analysis of Texts: the Birmingham Polytechnic Experience". *Literary and Linguistic Computing* 5, 1 (1990). 86-88.
- Jakobson, Roman. "Structuralism. Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy". Ed. Vernon Gras. *European Literary Theory and Practice: From Existential Phenomenology to Structuralism*. New York: Dell, 1973. 119-129. Orig. publ. part II of *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton, 1956.
- Jakobson, Roman. „On Visual and Auditory Signs". *Phonetica* 11 (1964). 216-220.
- Jakobson, Roman. "Unterbewußte sprachliche Gestaltung in der Dichtung". *LiLi* 1, 1/2 (1971). 101-112.
- Jakobson, Roman. *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*. München 1974.
- Janus, Louis und Gregg Shadduck. "Beyond the Concordance. Lotus and dBASE as

- Text Analysis Tools". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 375-383.
- Jelinek, Elfriede. "Der einzige. Und wir, sein Eigentum". Ed. Sepp Dreissinger. *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. 159-165.
- Johnson, Julene K. et al. "The Dependence of Coherence Estimates of Spontaneous EEG on Gender and Music Training". *Music Perception* 13, 4 (1996). 563-582.
- Johnson, Nancy S. und Jean M. Mandler. "A Tale of Two Structures: Underlying and Surface Forms in Stories". *Poetics* 9 (1980). 51-86.
- Johnson, Roderick L. "Measures of Vocabulary Diversity". Eds. D. E. Ager, F. E. Knowles und Joan Smith. *Advances in Computer-Aided Literary and Linguistic Research. Proceedings of the Fifth International Symposium on Computers in Literary and Linguistic Research held at the University of Aston in Birmingham, UK from 3-7 April 1978*. Birmingham: AMLC, 1979. 213-227.
- Jooß, Erich. *Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk von Thomas Bernhard*. München: Notos, 1976.
- Jordan, Roland und Emma Kafalenos. "Listening to Music: Narratological Models". Unveröffentlichter Vortrag.
- Jordan, Roland und Emma Kafalenos. "Narrativity in Music: Applications of Structuralist Thought to Musical Analysis". Vortrag von der Konferenz der American Musicological Society 1989.
- Juillard, Michel. "Les Raisons de la rime : étude quantitative". *Études anglo-américaines. Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice*. 43 (1982). 73-87.
- Juillard, Michel. "Proper Nouns as Proper Style-Markers of Poetry". *Literary and Linguistic Computing* 5, 1 (1990). 1-8.
- Juillard, Michel M. A. und N. X. Luong. "As the Leaves Grow on the Tree: A New Way to Analyse Linguistic Data". *Literary and Linguistic Computing* 3, 2 (1988). 125-130.
- Jungheinrich, Hans-Klaus. "Der abgeschmackte Abschmecker. Thomas Bernhards Theatermacher uraufgeführt." *Frankfurter Rundschau* 19.8.1985. 17.
- Jürgensen (sic), Manfred. "'Todesarten' der Sprache: Der Erzählprozeß als Ästhetik der Reflexion. Anmerkungen zu Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard und Peter Handke". Ed. Rolf Kloepfner und Gisela Janetzke-Dillner. *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg veranstaltet vom 9.-14. September 1980 in Ludwigsburg*. Stuttgart: Kohlhammer, 1981. 341-358.
- Jurgensen, Manfred. *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*. Bern: Francke, 1981.
- Jurgensen, Manfred. "Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard". Ed. Manfred Jurgensen. *Bernhard. Annäherungen*. Bern: Francke, 1981. 99-122.
- Kafalenos, Emma. "Functions after Propp: words to Talk about How We Read Narrative". Unveröffentlichter Vortrag.
- Kafalenos, Emma. "Unfolding the Folds: Reading, Narrativity and Performance". *Studies in Comparative Literature. Yearbook of Comparative and General Literature* 36 (1987). 98-103.
- Kafalenos, Emma. "Embodiments of Shape: Cubes and Lines and Slender Gilded Thongs in Picasso, Duchamp and Robbe-Grillet." *Studies in 20th Century Literature* 14, 2 (1990). 261-278.

- Kafalenos, Emma. "Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative." *Comparative Literature* 44, 4 (1992). 380-408.
- Kafalenos, Emma und Roland Jordan. "Spatial Aspects of Temporal Structure: the Effects of Ordering and Reordering in Mozart and E.T.A. Hoffmann". *Proceedings of the 12th Congress of the International Comparative Literature Association. Actes du 12e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. vol. 4. München: Iudicium, 1990. 530-535.
- Kandel, Abraham. *Fuzzy Techniques in Pattern Recognition*. New York: John Wiley, 1982.
- Kandel, Abraham und Lawrence Yelowitz. "Fuzzy Chains". Eds. James C. Bezdek and Sankar K. Pal. *Fuzzy Models for Pattern Recognition. Methods That Search for Structures in Data*. New York: IEEE, 1992. 178-180.
- Karbusicky, Vladimir. *Beethovens Brief "An die unsterbliche Geliebte". Ein Beitrag zur vergleichenden textologischen und musiksemantischen Analyse*. Wiesbaden, 1977.
- Karbusicky, Vladimir. "Intertextualität in der Musik". Eds. W. Schmid und W. D. Stempel. *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983. 361-398.
- Karbusicky, Vladimir. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt 1986.
- Kastner, Emerich, Ed. *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Tutzing 1975.
- Kaußler, Ingrid und Helmut. *Die Goldberg-Variationen von J.S. Bach*. Stuttgart 1985.
- Kenny, Anthony. *The Computation of Style. An Introduction to Statistics for Students of Literature and Humanities*. Oxford: Pergamon P, 1982.
- Kesting, Marianne. "Das immaterielle Kunstwerk. Gert Jonkes *Gegenwart der Erinnerung* und die romantische Tradition". *Arcadia* 28, 2 (1993). 131-141.
- Kinderman, William. *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford 1987.
- Kinzel, Ulrich. "Am Ursprung des Erählens. Zeit und Erzählen bei Moritz, Büchner, Benn und Bernhard". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990). 364-392.
- Kirkpatrick, Diane. "Generative Systems in Visual Art". Ed. David Leach. *Generative Literature and Generative Art. New Essays*. Fredericton: York Press, 1983. 17-24.
- Kistler-Liebendörfer, Bernhard. *Das Wirken der Zahl in J.S. Bachs Goldberg-Variationen*. Frankfurt 1985.
- Kittler, Friedrich A. und Horst Turk. *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt 1977. 9-43.
- Kittler, Friedrich A. *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn: UTB, 1980.
- Kjell, Badley. "Authorship Determination Using Letter Pair Frequency Features with Neural Network Classifiers". *Literary and Linguistic Computing* 9, 2 (1994). 119-124.
- Kjetsaa, Geir. "Sound and Meaning According to Lomonosov." Eds. Alan Jones und R. F. Churchhouse. Cardiff: U of Wales P, 1976. *The Computer in Literary and Linguistic Studies. Proceedings of the Third International Symposium*. 230-239.
- Kjetsaa, Geir. "And Quiet Flows the Don Through the Computer". *ALLC Bulletin* 7 (1979). 248-256.

- Kjetsaa, Geir. "Written by Dostoevsky?" *ALLC Bulletin* 2, 3 (1981). 25-33.
- Klug, Christian. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Knapp, Bettina L. *Music, Archetype, and the Writer. A Jungian View*. University Park: Pennsylvania State UP, 1988.
- Knapp, Gerhard P. und Frank Tasche. "Die permanente Dissimilation." *Literatur und Kritik* 58, 6 (1971). 483-496.
- Knauer, Karl. "Die Analyse von Feinstrukturen im sprachlichen Zeitkunstwerk". Eds. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. *Mathematik und Dichtung*. München: Nymphenburger, 1967. 193-210.
- Kneif, Tibor. "Typen der Entsprachlichung in der Neuen Musik". Ed. Rudolf Stephan. *Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik*. Mainz 1974. 20-33.
- Knepler, Georg. "Sprache und Musik unter dem Aspekt der Ästhetik". *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. Gesellschaftswissenschaften 1983 1/G*.
- Koch, Christian. "Metaphorical and Analogical Understanding in Reader—Text Interaction: a Connectionist (Neural Network) Approach". Ed. Ian Lancashire. *Research in Humanities Computing 1. Selected Papers from the ALLC/ACH Conference, Toronto, June 1989*. Oxford: Clarendon Press, 1991. 177-203.
- Koch, Christian. "On the Benefits of Interrelating Computer Science and the Humanities: The Case of Metaphor". *Computers and the Humanities* 25 (1991). 289-295.
- Koch, Christian. "Combining Connectionist and Hypertext Techniques in the Study of Texts: A HyperNet Approach to Literary Scholarship". *Literary and Linguistic Computing* 7, 4 (1992). 209-217.
- Köchel, Ludwig Ritter von. *Johan Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*. Hildesheim 1974.
- Kohlhage, Monika. *Das Phänomen Krankheit im Werk von Thomas Bernhard*. Herzogenreuth: Murken-Altrogge, 1987.
- König, Josef. "*Nichts als ein Totenmaskenball.*" *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt 1983.
- Köpnick, Lutz. "Goldberg und die Folgen. Zur Gewalt der Musik bei Thomas Bernhard". *Sprachkunst* 23, 2 (1992). 267-290.
- Kozima, Hideki und Teiji Furugori. "Segmenting Narrative Text into Coherent Scenes". *Literary and Linguistic Computing* 9, 1 (1994). 13-19.
- Krättli, Anton. "'Der Gedanke an mich erfüllt mich mit Abscheu'. Thomas Bernhard erzählt seine Kindheit". *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur* 62 (1982). 453-457.
- Krättli, Anton. "Variationen über den Sackgassenmenschen. Zu Thomas Bernhards *Der Untergeher*". *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur* 64 (1984). 71-74.
- Kraus, Jirí. "Repetition and Variation as Stylistic Principles of a Text Structure". Eds. Svetla Cmejrková and Frantisek Stícha. *The Syntax of Sentence and Text. A Festschrift for Frantisek Danes*. Amsterdam: John Benjamins, 1994. 237-245.
- Kreuzer, Helmut und Rul Gunzenhäuser, Eds. *Mathematik und Dichtung*. München: Nymphenburger, 1967.
- Kreuzer, Helmut und Reinhold Viehoff, Eds. *Literaturwissenschaft und empirische*

- Methoden. Eine Einführung in aktuelle Projekte.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.
- Kreye, Horst. "Dialogstrukturen in einem literarischen Text von Kleist. Deskription auf syntaktischer Ebene und EDV-Auswertung". Eds. Franz Hundsnurscher und Edda Weigand. *Dialoganalyse. Referate der 1. Arbeitstagung Münster 1986.* Tübingen: Niemeyer, 1986. 369-385.
- Kühn, Clemens. *Formenlehre der Musik.* München 1987.
- Laan, Nancy M. "Stylometry and Method. The Case of Euripides". *Literary and Linguistic Computing* 10, 4 (1995). 271-278.
- Lach, Robert. *Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur.* Wien 1925.
- Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens.* Stuttgart: Metzler, 1955.
- Lana, Maurizio. "Xenophon's *Athenaion Politeia*: A Study By Correspondence Analysis". *Literary and Linguistic Computing* 7, 1 (1992). 17-247.
- Lancashire, Ian. "Discovering Literary *Topoi* by Computer". Eds. Nicole Boursier und David Trott. *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astree à Justine. Colloque organisé en mars 1988 à l'Université de Toronto.* Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990. 139-151.
- Lancashire, Ian. "Back to the Future: Literary and Linguistic Computing 1968-1988". Ed. Yaakov Choueka. *Computers in Literary and Linguistic Research. Literary and Linguistic Computing 1988. Proceedings of the 15. International Conference Jerusalem 5-9 June 1988.* Paris: Champion-Slatkine, 1990. 36-47.
- Lancashire, Ian. "Computer-Assisted Critical Analysis: A Case Study of Margaret Atwood's *Handmaid's Tale*". Eds. George P. Landow und Paul Delany. *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities.* Cambridge: MIT Press, 1993. 293-318.
- Landow, George P. "The Rhetoric of Hypermedia: Some Rules for Authors". Eds. Paul Delany und George P. Landow. *Hypermedia and Literary Studies.* Cambridge: MIT Press, 1991. 81-104.
- Landow, George P. und Paul Delany. "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art". Eds. Paul Delany und George P. Landow. *Hypermedia and Literary Studies.* Cambridge: MIT Press, 1991. 3-50.
- Landow, George P. *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Laurette, Pierre. "Visualisation, Structure et Systeme. Informatique Graphique et Textes Litteraires". Ed. Etienne Brunet. *Colloque International CNRS Université de Nice 5-8 juin, 1985. En hommage à Charles Muller. Méthodes quantitatives et informatiques dan sl'étude des textes. Computers in Literary and Linguistic Research.* Genève: Slatkine-Champion, 1986. 542-553.
- Lausberg, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik.* München⁸1984.
- Leach, David, Ed. *Generative Literature and Generative Art. New Essays by Alain Robbe-Grillet, Bruce Morrissette, Diane Kirkpatrick, Karlis Racevskis und David Leach.* Fredericton: York Press, 1983.
- Leach, David. "Parallel Methods in Writing and Visual Arts". Ed. David Leach. *Generative Literature and Generative Art. New Essays by Alain Robbe-Grillet, Bruce Morrissette, Diane Kirkpatrick, Karlis Racevskis und David Leach.* Fredericton: York Press, 1983. 11-16.
- Lebart, Ludovic und André Salem. *Analyse des données textuelles. Questions*

- ouvertes et lexicométrie*. Paris: Bordas, 1988.
- Lederer, Otto. "Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards". Ed. Anneliese Botond. *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. 42-67.
- Ledger, Gerard und Thomas Merriam. "Shakespeare, Fletcher, and the Two Noble Kinsmen". *Literary and Linguistic Computing* 9, 3 (1994). 235-248.
- Leed, Jacob. *The Computer and Literary Style*. Kent: Kent State UP, 1966.
- Leng, Xiaodan und Gordon L. Shaw. „Toward a Neural Theory of Higher Brain Function Using Music as a Window". *Concepts in Neuroscience* 2, 2 (1991). 229-258.
- Léon, Jacqueline und Jean-Marie Marandin. "Sarrasine Revisited: A Perspective in Text-Analysis". *Computers and the Humanities* 20, 3 (1986). 217-224.
- Lessard, Gregory und Jean-Jaques Hamm. "Computer-aided Analysis of Repeated Structures: the Case of Stendhal's *Armance*". *Literary and Linguistic Computing* 6, 4 (1991). 246-252.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge*. Ed. Adelbert Reif. Frankfurt 1980.
- Levin, David. "Auf dem Flusse: Image and Background in a Schubert Song". *19th-Century Music* 6 (1982). 47-59.
- Levy, Jiri. "Die Theorie des Verses – ihre mathematischen Aspekte". Eds. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. *Mathematik und Dichtung*. München: Nymphenburger, 1967. 211-232.
- Levy, Jiri. "Mathematical Aspects of the Theory of Verse". Eds. Lubomír Doležal und Richard W. Bailey. *Statistics and Style*. New York: American Elsevier, 1969. 95-112.
- Lindley, David. "Literature and Music". Eds. Martin Coyle et al. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Detroit: Gale Research, 1991.
- Lissa, Zofia. "Semantische Elemente der Musik". Ed. Walter Gerstenberg. *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*. Kassel 1957. 145-148.
- Lissa, Zofia. "Ebenen des musikalischen Verstehens". Eds. Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln 1973. 217-246.
- Locatelli, Aude. "Musique et roman de formation. George Sand: *Consuelo*; Romain Rolland: *Jean-Christophe*; Thomas Bernhard: *Le Naufragé*; Elfriede Jelinek: *La Pianiste*". *Revue de littérature comparée* 269; 68, 2 (1994). 169-182.
- Logan, Harry. M. "'Most by Numbers Judge a Poet's Song': Measuring Sound Effects in Poetry". *Computers and the Humanities* 19, 4 (1985). 213-120.
- Logan, Harry M. und Grace B. Logan. "The Case of the Canterbury Pilgrims: Sentence Semantics and World View in Frag. I of *The Canterbury Tales*". *Literary and Linguistic Computing* 5, 3 (1990). 242-247.
- Longacre, Robert E. und Vida Chenoweth. "Discourse as Music". *Word* 37, 1-2 (1986). 125-134.
- Lord, John B. "Milton's Poetic Voice". In *Memory of Roman Jakobson. Papers from the 1984 Mid-America Linguistics Conference: October 12-13, 1984, Columbia, MO*. Columbia: U of Missouri, 1984. 54-74.
- Lorr, Maurice. *Cluster Analysis for Social Scientists*. San Francisco: Jossey-Bass,

1983.

- Lotman, Jurij Michailovic. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt 1973.
- Lubkoll, Christine. *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg: Rombach, 1995.
- Lüdke, Martin W. "Gert Friedrich Jonke". Ed. Heinz Ludwig Arnold. *Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur*.
- Lüdtke, Helmut. "Der Vergleich metrischer Schemata hinsichtlich ihrer Redundanz". Eds. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. *Mathematik und Dichtung*. München: Nymphenburger, 1967. 333-342.
- Luong, N. X. "Using a Tree Model in Textual Analysis". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 397-402.
- Lusignan, Serge. "Quelque Réflexions sur le Statut Epistémologique du Texte Electronique". *Computers and the Humanities* 19, 4 (1985). 209-212.
- Maas, Heinz Dieter. "Einige statistische Untersuchungen zum Werk Georg Trakls." *LiLi* 1, 4 (1971). 43-50.
- MacKenzie, Ian. "Narratology and Thematics". *Modern Fiction Studies* 33, 3 (1987). 535-544.
- Maleta, Gerda. *Seteais. Tage mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992.
- Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. New Brunswick: Rutgers UP, 1958.
- Markolin, Caroline. *Die Großväter sind die Lehrer. Johannes Freumbichler und sein Enkel Thomas Bernhard*. Salzburg 1988.
- Marquardt, Eva. *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Martin, W. "Some Quantitative Vocabulary Aspects of a Dutch Poem". Eds. A. J. Aitken, R.W. Bailey und N. Hamilton-Smith. *The Computer and Literary Studies*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1973. 61-68.
- Matheis, Vera. *Glenn Gould: der Unheilige am Klavier*. München 1987,
- Matthews, Robert A. und Thomas V. Merriam. "Neural Computation in Stylometry I: An Application to the Works of Shakespeare and Fletcher". *Literary and Linguistic Computing* 8, 4 (1993). 203-209.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. U of Minnesota P, 1991.
- McGreevy, John, Ed. *Glenn Gould By Himself and His Friends*. Toronto: Doubleday, 1983.
- McKinnon, Alastair. "Mapping the Dimensions of a Literary Corpus". *Literary and Linguistic Computing* 4, 2 (1989). 73-84.
- Meier, Helmut. *Deutsche Sprachstatistik*. Hildesheim: Olms, ²1967.
- Meister, Jan Christoph. "Consensus ex Machina? Consensus qua Machina!" *Literary and Linguistic Computing* 10, 4 (1995). 263-270.
- Meyerhofer, Nicholas J. *Thomas Bernhard*. Berlin: Colloquium, 1985.
- Miall, David S. "Introduction". Ed. D. S. Miall. *Humanities and the Computer. New Directions*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Miall, David S. "Estimating Changes in Collocations of Key Words Across a Large Text: A Case Study of Coleridge's Notebooks". *Computers and the Humanities* 26, 1 (1992). 1-12.

- Miall, David S. "Beyond the Word: Reading and the Computer". Eds. George P. Landow und Paul Delany. *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*. Cambridge: MIT Press, 1993. 319-342.
- Michels, Ulrich. *dtv-Atlas zur Musik*. Band I. München: dtv, ⁵1980.
- Miles, Josephine. "Style as *Style*". Ed. Seymour Chatman. *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971. 24-28.
- Milic, Louis T. "The Next Step". *Computers and the Humanities* 1, 1 (1966). 3-6.
- Milic, Louis T. "Rhetorical Choice and Stylistic Option: The Conscious and Unconscious Poles". Ed. Seymour Chatman. *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971. 77-94.
- Miller, Eric R. "Without a Key: The Narrative Structure of *Das Schloß*". *The Germanic Review* 66, 3 (1991). 132-140.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge: Harvard UP, 1982.
- Minetti, Bernhard. "Telephongespräch". Eds. Alfred Pittertschatscher und Johann Lachinger. *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien*. Linz 1985. 214-219.
- Mittermayer, Manfred. "'Die schaurige Lust der Isolation'. Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben". Eds. Alfred Pittertschatscher und Johann Lachinger. *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien*. Linz 1985. 64-88.
- Mittermayer, Manfred. *Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Mohr, Wolfgang. "Wort und Ton". Ed. Walter Gerstenberg. *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*. Kassel 1957. 157-162.
- Morrissette, Bruce. "Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film". *Critical Inquiry* 2,2 (1975). 253-263.
- Morrissette, Bruce. "Generative Techniques in Robbe-Grillet and Ricardou". Ed. David Leach. *Generative Literature and Generative Art. New Essays*. Fredericton: York Press, 1983. 25-34.
- Moulthrop, Stuart. "Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths". Eds. Paul Delany and George P. Landau. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge: MIT Press, 1991. 119-132.
- Mukarovsky, Jan. "Musik als semiotisches Faktum. Eine Skizze zur Ästhetik". *Neues Forum* 15, 171-172 (1968). 211-213.
- Müller, André. *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992.
- Münster, Arnold. *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*. München 1982.
- Nadarejšvili, I. S. "Vergleichende statistische Wortschatzanalyse als Methode zur Untersuchung des Werkes eines Schriftstellers (am Beispiel der Prosa von K. Gamachurdija)". Eds. Ju. K. Orlov et al. *Sprache, Text, Kunst. Quantitative Analysen*. Bochum: Brockmeyer, 1982. 193-204.
- Nadarejšvili, G. S. et al. "Nichtstationäre Erscheinungen im Prozeß der Textgenerierung". Eds. Ju. K. Orlov et al. *Sprache, Text, Kunst. Quantitative Analysen*. Bochum: Brockmeyer, 1982. 287-295.
- Nadarejšvili, I. S. und Ju. K. Orlov. "Die Methode der vollständigen Textfixierung durch eine linguistisch-statistische Analyse". Eds. Ju. K. Orlov et al. *Sprache,*

- Text, Kunst. Quantitative Analysen*. Bochum: Brockmeyer, 1982. 56-81.
- Nadarejšvili, I. S. und Ju. K. Orlov. "Über die Verwendung der Wörter unterschiedlicher Häufigkeiten in Rusavelis Gedicht 'Der Held im Tigerfell'". Eds. Ju. K. Orlov et al. *Sprache, Text, Kunst. Quantitative Analysen*. Bochum: Brockmeyer, 1982. 271-275.
- Nadel, Ira B. und Stephen N. Matsuba. "The 'Cunning Pattern of Excelling Nature': Shakespeare and the Literary Application of DISCAN". *Literary and Linguistic Computing* 5, 3 (1990). 230-234.
- Nardocchio, Elaine. "Structural Analysis of Drama: A Quebecois Example". Eds. Jacqueline Hamesse und Antonio Zampolli. *Computers in Literary and Linguistic Computing. L'Ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques. Proceedings of the Eleventh International Conference of the ALLC Université Catholique de Lourain (Lourain-la-Neuve) 2-6 Avril 1984*. Paris: Champion-Slatkine, 1984. 267-271.
- Nardocchio, Elaine. "Structural Analysis of Drama: Practical and Theoretical Implications". *Computers and the Humanities* 19, 4 (1985). 221-223.
- Nash, Christopher. "Slaughtering the Subject: Literature's Assault on Narrative". Ed. Christopher Nash. *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. New York: Routledge, 1990. 199-218.
- Nattiez, Jean-Jaques. "Can One Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990). 240-257.
- Neumann, Gerhard. "Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol". *Poetica* 14, 1-2 (1982). 92-111.
- Neumeister, Sebastian. *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung*. Frankfurt 1987.
- Newcomb, Anthony. "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies". *19th-Century Music* 11,2 (1987). 164-174.
- Newman, Joan et al. „An Experimental Test of 'The Mozart Effect': Does Listening to his Music Improve Spatial Ability?" *Perceptual and Motor Skills* 81 (1995). 1379-1387.
- Novalis. *Werke in 4 Bänden*. Ed. Ewald Wasmuth. Heidelberg 1957.
- Oakman, Robert L. "Computers and Surface Structures in Prose Style: The Case of Carlyle". Eds. Jacqueline Hamesse und Antonio Zampolli. *Computers in Literary and Linguistic Computing. L'Ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques. Proceedings of the Eleventh International Conference of the ALLC Université Catholique de Lourain (Lourain-la-Neuve) 2-6 Avril 1984*. Paris: Champion-Slatkine, 1984. 277-285.
- Ohmann, Richard. "Generative Grammars and the Concept of Literary Style". *Word* 20 (1964). 423-439.
- Olson, Michael P. "Misogynist Exposed? The Sister's Role in Thomas Bernhard's *Beton* and *Der Untergeher*". *New German Review* 3 (1987). 30-40.
- Olson, Michael P. "Thomas Bernhard, Glenn Gould, and the Art of the Fugue: Contrapunctal Variations in *Der Untergeher*". *Modern Austrian Literature* 24, 3/4 (1991). 73-83.
- Orlov, Ju. K. "Unsichtbare Harmonie." *Musikometrika* 1. Bochum: Brockmeyer, 1988. 283-315.
- Ott, Wilhelm. „The Emancipated Input/Output". Eds. Alan Jones und R. F. Churchhouse. Cardiff: U of Wales P, 1976. *The Computer in Literary and Linguistic*

- Studies. Proceedings of the Third International Symposium.* 27-37.
- Overesch, Lynne E. "Fugal Structure in Gonzalo Torrente Ballester's *La Saga/Fuga de J.B.*". *Anales de la literatura española contemporánea* 9, 1-3 (1984). 71-80.
- Page, Tim, Ed. *The Glenn Gould Reader*. New York: Vintage Books, 1990.
- Pail, Gerhard. "Perspektivität in Thomas Bernhards *Holzfällen*". *Modern Austrian Literature* 21, 3-4 (1988). 51-68.
- Paschek, Carl. "Künstler — Therapeuten der Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Hermann Burger". *Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt* 8. Januar - 22. Februar 1986. Frankfurt 1986. 47-50.
- Pasolini, Pier Paolo. *Ketzererfahrungen. 'Empirismo eretico'. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. München: Hanser, 1979.
- Payzant, Geoffrey. *Glenn Gould. Music and Mind*. Toronto: Key Porter, 1992.
- Pedrycz, W. "Fuzzy Sets in Pattern Recognition: Methodology and Methods". *Pattern Recognition* 23, 1/2 (1990). 121-146.
- Peer, W. van. "Quantitative Studies of Literature. A Critique and an Outlook". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 301-307.
- Pellen, René und Jacques Pradines. "L'Informatique et les Humanités. Bibliographie 1989-1993, d'après quelques périodiques spécialisés". *Literary and Linguistic Computing* 9, 4 (1994). 303-316.
- Petőfi, János. "Zur strukturellen Analyse sprachlicher Kunstwerke". Ed. Jens Ihwe. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven II*, 2. Frankfurt: Athenäum, 1971. 508-522.
- Petrasch, Ingrid. *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung*. Frankfurt 1987.
- Petri, Horst. "Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik". Ed. Steven Paul Scher. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984. 221-241.
- Peymann, Claus. "Mündliches Statement zum Thema *Thomas Bernhard auf der Bühne*." Eds. Alfred Pitterschscher und Johann Lachinger. *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien*. Linz 1985. 187-220.
- Pfister, Manfred. "Konzepte der Intertextualität". Eds. Ulrich Broich und Manfred Pfister. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985. 1-30.
- Phillips, Martin. *Aspects of Text Structure. An Investigation of the Lexical Organisation of Text*. Amsterdam: North-Holland, 1985.
- Piechotta, Hans Joachim. *Aleatorische Ordnung. Untersuchungen zu extremen Positionen in den Erzählungen und dem Roman Witiko von Adalbert Stifter*. Gießen 1981.
- Piette, Isabelle. *Litterature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Namur: P U de Namur, 1987.
- Polanyi, Livia. *Telling the American Story. A Structural and Cultural Analysis of Conversational Storytelling*. Norwood: Ablex, 1985.
- Pollard-Gott, Lucy, Michael McCloskey und Amy K. Todres. "Subjective Story Structure". *Discourse Processes* 2, 4 (1979). 251-281.
- Porcell, Claude. "Théâtre: La scène obscure". Ed. Maurice Nadeau. *Thomas Bernhard: Ténèbres. Textes, discours, entretien*. Paris: Institut Autrichien,

1986. 137-143.
- Potter, Rosanne G. "Toward a Syntactic Differentiation of Period Style in Modern Drama: Significant Between-Play Variability in 21 English-Language Plays". *Computers and the Humanities* 14, 3 (1980). 187-196.
- Potter, Rosanne G. "Reasonable Computer-Assisted Research on Literary Texts: The Problem of 'Messy Data Sets'". Eds. Bernard Derval und Michel Lenoble. *La Critique littéraire et l'ordinateur. Literary Criticism and the Computer*. Montreal: Bibliothèque nationale du Québec, 1985. 95-109.
- Potter, Rosanne G. "Literary Criticism and Literary Computing: The Difficulties of a Synthesis". *Computers and the Humanities* 22, 2 (1988). 91-97.
- Potter, Rosanne G, Ed. *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric*. Philadelphia: U of Pennsylvania, 1989.
- Potter, Rosanne G. "From Literary Output to Literary Criticism: Discovering Shaw's Rhetoric". *Computers and the Humanities* 23, 4-5 (1989). 333-340.
- Potter, Rosanne G. "Statistical Analysis of Literature. A Retrospective on *Computers and the Humanities*, 1966-1990". *Computers and the Humanities* 25, 6 (1991). 401-429.
- Powell, David A. *The Modes of Music in the Works of George Sand*. Dissertation: U of Pennsylvania, 1985.
- Prince, Gerald. "Narrative Analysis and Narratology". *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation* 13, 2 (1982). 179-188.
- Prince, Gerald. "The Disnarrated". *Style* 22, 1 (1988). 1-8.
- Prince, Gerald. "On Narratology (Past, Present, Future)". *French Literature Series* 17 (1990). 1-14.
- Prince, Gerald. "Narratology, Narrative, and Meaning". *Poetics Today* 12, 3 (1991). 543-552.
- Propp, V. *Morphology of the Folktale*. Ed. Svatava Pirkova-Jakobson, übers. Laurence Scott. *International Journal of American Linguistics* 24, 4 (1958).
- Pulver, Elsbeth. "Hermann Burger". Ed. Heinz Ludwig Arnold. *Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur*.
- Pütz, Herbert. "Einige textlinguistische Bemerkungen zu *Beton*." *Text & Kontext* 14, 2 (1987). 211-236.
- Rainwater, Catherine. "The Fugal Procedure of *Music and Silence*." Eds. Catherine Rainwater und William J. Scheick. *Contemporary American Women Writers. Narrative Strategies*. Lexington: U of Kentucky Press, 1985. 69-83.
- Rakowski, A. "Some Phonological Universals in Music and Language." *Musikometrika* 1. Bochum: Brockmeyer, 1988. 1-10.
- Rambures, Jean-Louis de. "Jean-Louis de Rambures interviewt Thomas Bernhard." *Le Monde* 7.1.1983. Übers. Andres Müry. *Spectaculum* 39 (1984). 242-245.
- Rauscher, Frances H., Gordon L. Shaw und Katherine N. Ky. „Listening to Mozart Enhances Spatial-Temporal Reasoning: Towards a Neurophysiological Basis". *Neuroscience Letters* 185 (1995). 44-47.
- Reich-Ranicki, Marcel. *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*. Zürich: Ammann, 1990.
- Reiner, Richard. "Narratology: Science, Protoscience, Prescience?". *Discours social — Social Discourse* 1, 1 (1988). 69-85.

- Reiter, Andrea. "Thomas Bernhards 'musikalisches Kompositionsprinzip'". *Rowohlt Literaturmagazin* 23 (1989). 149-168.
- Reiter, Andrea. "Thomas Bernhard's 'Musical Prose'". Eds. Arthur Williams et al. *Literature on the Threshold. The German Novel in the 1980s*. New York: Berg, 1990. 187-207.
- Ricardou, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Éditions du seuil, 1978.
- Rieger, Burghard. *Poetae Studiosi. Analysen studentischer Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts — ein Beitrag zur exaktwissenschaftlichen Erforschung literarischer Massenphänomene*. Frankfurt: Thesen Verlag, 1970.
- Rieger, Burghard. "Trivalliteraturen — datenverarbeitet? Überlegungen zur Situation der germanistischen Literaturwissenschaft". *LiLi* 2, 6 (1972). 105-122.
- Rieger, Burghard. "Linguistic Semantics and the Problem of Vagueness: On Analysing and Representing Word Meaning". Eds. D. E. Ager, F. E. Knowles und Joan Smith. *Advances in Computer-Aided Literary and Linguistic Research. Proceedings of the Fifth International Symposium on Computers in Literary and Linguistic Research held at the University of Aston in Birmingham, UK from 3-7 April 1978*. Birmingham: AMLC, 1979. 271-288.
- Riffaterre, Micheal. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971.
- Rigney, Ann. "The Point of Stories: On Narrative Communication and Its Cognitive Functions". *Poetics Today* 13,2 (1992). 263-283.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *The Concept of Ambiguity — The Example of James*. Chicago: U of Chicago P, 1977.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "What is Theme and how do we Get at it?" Eds. Claude Bremond et al. *Thematics. New Approaches*. New York: State U of NY, 1995. 9-19.
- Robbe-Grillet, Alain. "Piège à fourrure. Exposé du système producteur". *Obliques* 16-17 (o.D.). 251-258.
- Robbe-Grillet, Alain. "Sur le choix des générateurs (1)." Eds. Jean Ricardou und Françoise van Rossum-Guyon. *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui. II Pratiques*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972. 157-173.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- Roberts, Alan. "Rhythm in Prose and the Serial Correlation of Sentence Lengths: a Joyce Cary Case Study". *Literary and Linguistic Computing* 11, 1 (1996). 33-39.
- Roberts Finlay, Carolyn. "Structural Paradigms: A Semiotic Approach to the Opera Text". *Yearbook of Comparative and General Literature* 35 (1986). 25-39.
- Robey, David. "Sound and Sense in the Divine Comedy". *Literary and Linguistic Computing* 2, 2 (1987). 108-115.
- Robson, Ernest. "The Concept of Phonetic Music". *Precisely* 10-12 (1981). 111-125.
- Romesburg, H. Charles. *Cluster Analysis for Researchers*. Belmont: Lifetime Learning Publications, 1984.
- Ronen, Ruth. "Paradigm Shift in Plot Models: An Outline of the History of Narratology". *Poetics Today* 11, 4 (1990). 817-842.
- Röntgen, Julius. "Autobiographie und Dichtung. Ihr Wechselspiel bei Thomas Bernhard". *duitse kroniek* 31, 1 (1980). 14-34.

- Rosei, Peter. "Versuch über Stifter und einige Schriftsteller der Gegenwart". *Literatur und Kritik* 9 (1976). 161-167.
- Ross, Donald, Jr. "Differences, Genres, and Influences". Ed. Rosanne G. Potter. *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989. 45-59.
- Roßbacher, Karlheinz. "Quänger-Quartett und Forellen-Quintett. Prinzipien der Kunstausübung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard". Eds. Kurt Bartsch et al. *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein 1983. 69-90.
- Roßbacher, Karlheinz. "Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*". Ed. Paul Michael Lützeler. *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein 1983. 372-387.
- Rotondo, John A. "Clustering Analysis of Subjective Partitions of Text". *Discourse Processes* 7, 1 (1984). 69-88.
- Rudall, B. H. und T. N. Corns. *Computers and Literature: a Practical Guide*. Cambridge: Abacus, 1987.
- Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris 1972.
- Ruwet, Nicolas. "Typography, Rhymes, and Linguistic Structures in Poetry". Ed. Wendy Steiner. *The Sign in Music and Literature*. Austin: U of Texas P, 1981. 103-130.
- Sabol, Jan. "The Interrelations between Rhythm and Metre in a Poetic Text". Eds. Eva Hajicova, Jan Horecky und Marie Tesitelova. *Prague Studies in Mathematical Linguistics* 9. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 103-110.
- Sáenz, Miguel. "Bernhard: de las variaciones infinitas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 467 (1989). 7-25.
- Said, Edward W. "On Repetition". Ed. Angus Fletcher. *The Literature of Fact. Selected Papers from the English Institute*. New York: Columbia UP, 1976. 135-158.
- Sarnthein, Johannes et al. "Persistent Patterns of Brain Activity: An EEG Coherence Study of the Positive Effect of Music on Spatial-Temporal Reasoning." *Neurological Research* 19 (1997). 107-116.
- Scher, Steven Paul. "How meaningful is 'musical' in literary criticism?" *Yearbook of Comparative and General Literature* 21 (1972). 52-56.
- Scher, Steven Paul. „Literature and Music". Eds. Barricelli, Jean-Pierre und Joseph Gibaldi. *Interrelations of Literature*. New York: Modern Language Association of America, 1982. 225-250.
- Scher, Steven Paul. "Theory in Literature, Analysis in Music: What Next?" *Yearbook of Comparative and General Literature* 32 (1983). 50-60.
- Scher, Steven Paul. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, 1984.
- Schering, Arnold. "Bach und das Symbol. 2. Studie. Das 'Figürliche' und das 'Metaphorische'." *Bach-Jahrbuch* 25 (1928). 119-137.
- Schils, Erik und Pieter de Haan. "Characteristics of Sentence Length in Running Text". *Literary and Linguistic Computing* 8, 1 (1993). 20-26.
- Schmid, W. und W. D. Stempel, Eds. *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983.
- Schmidt, Kari Anne Rand. "Type/Token Ratio for Consecutive Units of Text as a Variable in Authorship Studies. An Assessment With Special Reference to the

- Attribution of *The Equatorie of the Panetis*. Eds. Jaqueline Hamesse und Antonio Zampolli. *Computers in Literary and Linguistic Computing. L'Ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques. Proceedings of the Eleventh International Conference of the ALLC Université Catholique de Louvain (Lourain-la-Neuve) 2-6 Avril 1984*. Paris: Champion-Slatkine, 1984. 333-343.
- Schmidt, Klaus M. "Computers and Literary Criticism. Can the Conceptual Approach Break the Deadlock?" *Sprache und Datenverarbeitung* 112 (1979). 26-33.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. "'Schluß mit dem Erzählen'. Die Polemik gegen das Prinzip des Erzählens in der österreichischen Literatur der Gegenwart". Ed. Friedbert Aspetsberger. *Traditionen in der neueren österreichischen Literatur*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1980. 98-111.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. "Die Tragödien sind die Komödien oder Die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft". Ed. Wolfram Bayer. *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien: Böhlau, 1995. 15-30.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg: Residenz, 1995.
- Schnebel, Dieter. "Komposition von Sprache". Ed. Jakob Knaus. *Sprache, Dichtung, Musik*. Tübingen 1973. 107-117.
- Schneider, Michel. "L'Odeur de la musique". Eds. Hervé Lenormand und Werner Wögenbauer. *L'Envers du miroir. Cahier no° 1 Thomas Bernhard. Arcane 17* (1987). 157-172.
- Schneider, Michel. *Glenn Gould. Piano solo. Aria et trente variations*. Paris: Gallimard, 1988.
- Schneider, Reinhard. *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*. München: Wilhelm Fink, 1980.
- Schweickert, Uwe. "'Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert'. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards". *Text + Kritik* 43 (1974). 1-8.
- Schweickert, Uwe. "'Das Ganze ist die Musik'. Musik in Hans Henny Jahnn's *Fluß ohne Ufer*". Eds. Carl Dahlhaus und Norbert Miller. *Beziehungszauber*. München 1988. 47-65.
- Seydel, Bernd. *Die Vernunft der Winterkälte. Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards*. Würzburg 1986.
- Sharp, Francis M. "Thomas Bernhard. Literary Cyrogenics or Art on Ice". *Modern Austrian Literature* 21, 3-4 (1988). 201-215.
- Skwara, Erich Wolfgang. "Ein König der Untertreibung. Notizen zu Thomas Bernhard". *Modern Austrian Literature* 21, 3-4 (1988). 277-280.
- Slaby, Wolfgang A. "CONUM: A Concordance Package with an Advanced Strategy for Context Selection". Ed. Zvi Malachi. *Proceedings of the International Conference on Literary and Linguistic Computing*. Tel Aviv: Tel Aviv U, 1979. 7-14.
- Slawson, W. „Structure and Association in Descriptions of Music, with a Coda on Linguistic Analogies". Eds. Johan Sundberg et al. *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. London: Macmillan, 1991. 20-33.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: U of Chicago P, 1968.

- Smith, John B. "Rhythms in Speech: The Formulaic Structure of Four Fundamentalist Sermons". *Computer Studies in the Humanities and Verbal Behavior* 4, 3-4 (1973). 166-173.
- Smith, John B. "Computer Criticism". Ed. Rosanne G. Potter. *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989. 13-44.
- Smith, Mack. "The Structural Rhythm in *Ulysses*: Dominant to Love to Return". *Twentieth Century Literature* 30, 4 (1984). 404-419.
- Snelgrove, Theresa. "A Method for the Analysis of the Structure of Narrative Texts". *Literary and Linguistic Computing* 5, 3 (1990). 221-225.
- Sorg, Bernhard. "Thomas Bernhard". Ed. Heinz Ludwig Arnold. *Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur* 1.
- Sorg, Bernhard. "Kunst ja, Politik nein. Thomas Bernhard in Österreich". Ed. Gunter F. Grimm. *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*. Frankfurt: Fischer, 1992. 302-311.
- Sowinski, Bernhard. "Kategorien der Makrostilistik — eine Überblicksskizze (Elise Riesel zum 75. Geburtstag)". Ed. Barbara Sandig. *Stilistik. Bd. 1. Probleme der Stilistik*. Hildesheim: Olms, 1983. 77-95.
- Stahmer, Klaus. "Vier Thesen zum Grundsatzproblem 'Musik und Sprache'". Ed. Rudolf Pecman. *Colloquium Music and Word Brno 1968*. Brno 1973. 35-44.
- Staiger, Emil. "Der musikalische Sinn der Dichtung. Zum Kunstverständnis unserer Zeit". Ed. Emil Staiger. *Musik und Dichtung*. Zürich 1986. 315-341.
- Stammerjohann, Harro. "Strukturalismus und Musik". Eds. Hermann Bluhme und Göran Hammarström. *Descriptio Linguistica. Proceedings of the First Conference on Descriptive and Structural Linguistics Antwerp 9-10 September, 1985*. Tübingen: Gunter Narr, 1987. 329-346.
- Starr, William T. "Narratology: A Bibliography". *French Literature Series* 17 (1990). 143-152.
- Steinmann, Siegfried. *Sprache, Handlung, Wirklichkeit im deutschen Gegenwartsdrama. Studien zu Thomas Bernhard, Botho Strauß und Bodo Kirkhoff*. Frankfurt 1985.
- Stepán, Josef. "On the Quantitative Syntactic Characteristics of Fiction and Non-Fiction Historical Texts of the Twentieth Century". *Prague Studies in Mathematical Linguistics* 9. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 75-84.
- Stevenson, Barbara. "Adapting Hypothesis Testing to a Literary Problem". Ed. Rosanne G. Potter. *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989. 61-74.
- Stoianova, Ivanka. *Geste—texte—musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1978.
- Stoltzfus, Ben. "*L'Eden et Après*: Robbe-Grillet's Twelve Themes". *New Orleans Review* 10, 2-3 (1983). 129-135.
- Strauß, U., et al. "Zur Theorie der Klumpung von Textentitäten". Ed. U. Rothe. *Glottometrika* 7. Bochum: Brockmeyer, 1984. 73-100.
- Strebel-Zeller, Christa. *Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa*. Dissertation: Zürich 1975.
- Stuby, Anna Maria. "Sirenen und ihre Gesänge. Variationen über das Motiv des Textraubs". Ed. Anna Maria Stuby. *Frauen: Erfahrungen, Mythen, Projekte*. Berlin:

- Argument, 1985. 69-87.
- Sutherland, Kathryn. "A Guide Through the Labyrinth: Dickens's *Little Dorrit* as Hypertext". *Literary and Linguistic Computing* 5, 4 (1990). 303-309.
- Sutherland, Kathryn, ed. *Electronic Text. Investigations in Method and Theory*. Oxford: Carendon, 1997.
- Tallentire, D. R. "Confirming Intuitions about Style Using Concordances." Eds. Alan Jones und R. F. Churchhouse. Cardiff: U of Wales P, 1976. *The Computer in Literary and Linguistic Studies. Proceedings of the Third International Symposium*. 309-328.
- Taylor, Talbot J. *Linguistic Theory and Structural Stylistics*. Oxford: Pergamon Press, 1980.
- Thioulouse, Jean. "Statistical Analysis and Graphical Display of Multivariate Data on the Macintosh". *Computer Applications in the Biosciences: CABIOS* 5, 4, 5 (1989). 287-292.
- Thomson, Norman. "How to Read Articles Which Depend on Statistics". *Literary and Linguistic Computing* 4, 1 (1989). 6-11.
- Thury, Eva M. "A Study of Words Relating to Youth and Old Age in the Plays of Euripides and its Special Implications for Euripides' *Suppliant Women*". *Computers and the Humanities* 22, 4 (1988). 293-306.
- Tismar, Jens. "Thomas Bernhards Erzählerfiguren". Ed. Anneliese Botond. *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. 68-77.
- Tismar, Jens. *Gestörte Idyllen. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München: Hanser, 1973.
- Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Fink, 1977.
- Todorov, Tzvetan. "Structural Analysis of Narrative". Ed. Robert Con Davis. *Contemporary Literary Criticism*. New York: Longman, 1986. 323-329. (Rpt. from *Novel: A Forum on Fiction* (Fall 1969), 70-76.)
- Todorov, Tzvetan. "The Place of Style in the Structure of the Text". Ed. Seymour Chatman. *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971. 29-42.
- Todorov, Tzvetan. *Les Genres du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Traub, Andreas. *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen BWV 988*. München 1983.
- Tschapke, Reinhard. *Hölle und zurück. Das Initiationsthema in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Hildesheim 1984.
- Tvrđík, Milan. "Ein Autor für Germanisten. Bernhard in Tschechien". Ed. Wolfram Bayer. *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien: Böhlau, 1995. 445-450.
- Ullmann, Stephen. "Stylistics and Semantics". Ed. Seymour Chatman. *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971. 133-152.
- Ulrich, Norbert. „Über ein mathematisches Modell zur Bestimmung literarischer Stilkomponenten". Eds. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. *Mathematik und Dichtung*. München: Nymphenburger, 1967. 185-192.
- Van Wert, William F. "Intertextuality and Redundant Coherence in Robbe-Grillet". *Romantic Review* 73, 2 (1982). 249-257.
- Vazulik, Johannes W. "An Introduction to the Prose Narratives of Gert Jonke". Ed. Donald G. Daviau. *Major Figures of Contemporary Austrian Literature*. New

- York: Lang, 1987. 293-311.
- Victor-Rood, Juliette. "A Critical Survey of Published Computer-Generated Indexes and Concordances to Modern German Literature". *ALLC Bulletin* 9, 2 (1981). 1-8.
- Viehoff, Reinhold. "Empirisches Forschen in der Literaturwissenschaft". Eds. Helmut Kreuzer und Reinhold Viehoff. *Literaturwissenschaft und empirische Methoden. Eine Einführung in aktuelle Projekte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981. 10-26.
- Viehoff, Reinhold. "Glossar". Eds. Helmut Kreuzer und Reinhold Viehoff. *Literaturwissenschaft und empirische Methoden. Eine Einführung in aktuelle Projekte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981. 369-378.
- Volosin, B. A. und Ju. K. Orlov. "Das verallgemeinerte Zipf-Mandelbrotsche Gesetz und die Verteilung der Anteile von Farbflächen in der Malerei." Eds. Ju. K. Orlov, M. B. Boroda und I. S. Nadarejšvili. *Sprache, Text, Kunst. Quantitative Analysen*. Bochum: Brockmeyer, 1982. 263-275.
- Wallace, Robert K. "'The Murders in the Rue Morgue' and Sonata Allegro Form". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, 4 (1977). 457-463.
- Wallmann, Jürgen P. "Hermann Burger: Blankenburg". *Neue Deutsche Hefte* 33, 4 (1986). 833-834.
- Wang, Pao K. und Lawrence C.Y. Wang. "In Search of Hidden Periodicities in Melodies — a Time Series Approach to Music Melody Structure". *Chinese Music* 14, 4 (1991). 64-69.
- Watts, Mary Jo. *32 Quick Questions about Glenn Gould*. <http://py2.genetics.nga.edu/PFfolder>.
- Weatherhead, Andrea K. "Howards End: Beethoven's Fifth". *Twentieth Century Literature* 31, 2-3 (1985). 247-264.
- Wehmeyer, Grete. *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*. Kassel 1983.
- Weiss, Hillel. "Towards a Computerized Mapping of Literary Texts". Eds. Jaqueline Hamesse und Antonio Zampolli. *Computers in Literary and Linguistic Computing. L'Ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques. Proceedings of the Eleventh International Conference of the ALLC Université Catholique de Lourain (Lourain-la-Neuve) 2-6 Avril 1984*. Paris: Champion-Slatkine, 1984. 399-404.
- Weiss, Walter. "Thomas Bernhard — Peter Handke: Parallelen und Gegensätze." *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien*. Eds Alfred Pittertschatscher und Johann Lachinger. Linz 1985. 1-17.
- Weisstein, Ulrich. „Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?" *Neohelicon* 5, 1 (1977). 93-123.
- Weisstein, Ulrich. "Literature and the Visual Arts". Eds. Barricelli, Jean Pierre und Joseph Gibaldi. *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982. 251-277.
- Wendt, Ernst. "Krankheit als musikalisches Problem. Fragmentarisches zu Thomas Bernhard". *Spectaculum* 19 (1973). 303-305.
- Wickmann, Dieter. "An Automatic Analysis of Semantic Relationships between Words in Texts: Factor or Cluster Analysis — What Fits Best". *ALLC Bulletin* 8 (1980). 152-164.
- Widmer, Urs. "Ein ferner Klang, deutlich zu hören". *Der Spiegel* 28.1.1980. 159-163.
- Winkler, Jean-Marie. *L'Attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*. Bern: Lang, 1989.

- Wishart, David und Stephen V. Leach. "A Multivariate Analysis of Platonic Prose Rhythm". *Computer Studies in the Humanities and Verbal Behavior* 3, 2 (1970). 90-99.
- Wittig, Susan. "The Computer and the Concept of Text". *Computers and the Humanities* 11 (1978). 211-215.
- Wögenbauer, Werner. "Rencontre avec Thomas Bernhard. Propos recueillis par Werner Wögenbauer". Eds. Hervé Lenormand und Werner Wögenbauer. *L'Envers du miroir. Cahier no° 1 Thomas Bernhard. Arcane* 17 (1987). 19-34.
- Wolff, Reinhold und Norbert Groeben. "Zur Empirisierung hermeneutischer Verfahren in der Literaturwissenschaft. Möglichkeiten und Grenzen". Eds. Helmut Kreuzer und Reinhold Viehoff. *Literaturwissenschaft und empirische Methoden. Eine Einführung in aktuelle Projekte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981. 27-51.
- Wulf, Wm. A. „Look in the Spaces for Tomorrow's Innovations. The Science of Future Technology". *Communications of the ACM. Special Anniversary Issue* 40, 2 (1997). 109-111.
- Wunderlich, Dieter. "Terminologie des Strukturbegriffs". Ed. Jens Ihwe. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven II, 2*. Frankfurt: Athenäum, 1971. 91-140.
- Youmans, Gilbert. "A New Tool for Discourse Analysis: the Vocabulary-Management Profile". *Language* 67, 4 (1991). 763-789.
- Zadeh, Lotfi A. "Fuzzy Sets". Eds. James C. Bezdek and Sankar K. Pal. *Fuzzy Models for Pattern Recognition. Methods That Search for Structures in Data*. New York: IEEE, 1992. 35-45.
- Zadeh, Lotfi A. "Outline of a New Approach to the Analysis of Complex Systems and Decision Processes". Eds. James C. Bezdek and Sankar K. Pal. *Fuzzy Models for Pattern Recognition. Methods That Search for Structures in Data*. New York: IEEE, 1992. 46-62.
- Zadeh, Lotfi A. "Similarity Relations und Fuzzy Orderings". Eds. James C. Bezdek and Sankar K. Pal. *Fuzzy Models for Pattern Recognition. Methods That Search for Structures in Data*. New York: IEEE, 1992. 151-168.
- Zollna, Isabel. "Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 96 (1994). 12-52.
- Zander, Horst. "Intertextualität und Medienwechsel". Eds. Ulrich Broich und Manfred Pfister. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985. 178-196.
- Zeltner, Gerda. "Hermann Burger. 'Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt'". Ed. Gerda Zeltner. *Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsautoren aus der Schweiz*. Zürich 1980. 173-197.
- Zenck, Martin. "'Bach der Progressive'. Die *Goldberg-Variationen* in der Perspektive von Beethovens *Diabelli-Variationen*." *Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen*. München 1985. 29-92.

Diese Arbeit wäre unmöglich gewesen ohne

- die finanzielle und moralische Unterstützung meiner Eltern
- Josts Hilfe mit Computerprogrammen und seine Generosität in jeder Hinsicht
- Professor Lubkolls Geduld mit einer ständig anderweitig beschäftigten Fernstudentin
- Jean Thioulouses Hilfe mit seinen (kostenlosen) Clusteranalyseprogrammen
- David Chisholms phonetisches Lexikon und Royce Robbins Transkription meiner Texte
- die Vocabulary-Measurement-Profiles, die Gilbert Youmans mir zur Verfügung gestellt hat

Ich erkläre:

Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.