

II Thomas Bernhards *Korrektur* (1975): Die äußere Konstruktion der inneren Sprache

Der dreistufigen Untersuchung von Thomas Bernhards Roman *Korrektur*, die in der Einführung skizziert wurde, sind vier Unterkapitel gleichsam als klärende Prolegomena vorgeschoben: Das erste gibt eine kurze, problematisierende Zusammenfassung der Narration (a), die drei darauffolgenden (b–d) konturieren die Untersuchungsperspektive unter Einbezug der bisherigen Forschung zu Bernhards Roman. Da die Arbeit sich gezielt gegen bisher etablierte Untersuchungsergebnisse richtet, muss sie ihre Prämissen so weit wie möglich transparent machen. Besagte Grundlegung geschieht also als abgrenzende Forschungsdiskussion, welche die Notwendigkeit einer Diskussion des Romans unter einem architekturtheoretischen und -historischen Blickwinkel unterstreicht.

Konkret werden die Fragen beantwortet, warum Thomas Bernhard nicht als ›literarischer Architekt‹ betrachtet werden soll (b), inwiefern seine praktische Erfahrung von und mit Architektur als ›Einfluss‹ nur eine marginale Rolle zu spielen hat (c) und dass dies auch für den ›Einfluss‹ der Biographie und des Bauens Ludwig Wittgensteins, nicht jedoch für seine Philosophie gilt (d). Ziel dieser Prolegomena ist also die Kritik am Einfluss dreier Autorenbilder: an jenem von Thomas Bernhard als ›Architekt‹, als ›Hausbesitzer‹ und als ›Wittgenstein-Biograph‹.

a. Die widersprüchliche Narration

Eine Nacherzählung des Romans und vor allem der darin geschilderten Abläufe in korrekter Chronologie erweist sich aufgrund der vielen Vor- und Rücksprünge in der erzählten Zeit, inhaltlicher Ungenauigkeiten und gar Fehler eines notorisch unzuverlässigen Erzählers als schwierig.¹ Es wird im Folgenden darum nur ein Überblick skizziert, der bezüglich bestimmter Motive später *en passant* ergänzt wird, aber bereits jetzt auf Widersprüche der Narration aufmerksam machen soll.

Die partielle Widersprüchlichkeit des Textes kann weder vernachlässigt noch durch Interpretationen kompensiert bzw. eliminiert werden. Widersprüche

¹ Vgl. z.B. Kohlenbach, Margarete: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards »Korrektur«. Tübingen 1986. S. 64f. Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen 1990. S. 44.

entstehen einerseits aufgrund der Diskrepanz zwischen Aussagen des Erzählers und solchen der Hauptfigur, andererseits aufgrund davon unabhängiger logischer Unmöglichkeiten. Ob es sich um unbeabsichtigte ›Fehler‹ des Autors oder bewusst gelegte ›Fallstricke‹ handelt, lässt sich nicht abschließend klären. Ersteres mag aufgrund der nachweislich schnellen Arbeitsweise² Bernhards einen Teil der Inkohärenzen erklären. Dass offensichtlich problematische Stellen nicht getilgt wurden, spricht aber dafür, dass Bernhard zumindest kein Interesse an einer kohärenteren Narration hatte. Dieses Indiz genügt, um auch die ›Fehler‹ von *Korrektur* als integralen Bestandteil der Narration zu betrachten.³

Korrektur erzählt die Geschichte des österreichischen Naturwissenschaftlers Roithamer, der seit Jahren in Cambridge lebt. Roithamer kehrt sporadisch in seine Heimat Oberösterreich zurück, um aus seinem unermesslichen Erbe einen »Kegel für Wohnzwecke« (Ko 192) für seine geliebte Schwester zu bauen, der ihr zum »höchsten Glück« (Ko 47) verhelfen soll. Der Vater vererbt ihm den Familiensitz Altensam und verpflichtet ihn, seine Schwester und seine zwei Brüder auszuzahlen. Gegen den Willen der Brüder plant er den Verkauf des Familiensitzes, der metonymisch für eine leidvolle Kindheit und eine verknöcherte österreichische Gesellschaft steht. Der Erlös soll deshalb entlassenen Häftlingen zugutekommen, der ehemalige »Kerker« (Ko 68) soll eine genteilige, befreiende Wirkung entfalten.

Auch der Wohnkegel für die Schwester kann als »Gegenentwurf«⁴ zu Altensam bezeichnet werden. Während dreier Jahre entwirft Roithamer diesen Kegel in der Dachkammer seines Freundes, des Tierpräparators Höller, weitere drei Jahre dauert seine Errichtung (vgl. Ko 12). Roithamer bezeichnet das Gebäude als »[d]reigeschossig« (Ko 194), obschon seine Beschreibung auf vier Stockwerke hinweist: In der Spitze befindet sich ein Aussichtsraum

² Nach mehreren, vermutlich bereits 1972 einsetzenden Vorarbeiten, die von der letzten Fassung stark abweichen, wurde die Hauptarbeit am Roman wohl nicht vor Frühling 1974 begonnen. Bernhard Judex glaubt aufgrund dieser geradezu überstürzten Entstehung, der Roman sei seinem Autor über den Kopf gewachsen, vgl. Judex, Bernhard: »Tausende von Umwegen«. Thomas Bernhards »Korrektur« im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass. In: Sprachkunst 35 (2004). S. 269–285; hier: S. 270.

³ Unabhängig von autorintentionalen Überlegungen wird deshalb in Kapitel II 3 die fehlende Logik gewisser Textstellen als Teil einer übergeordneten Textlogik analysiert.

⁴ Beschel, Melanie: Der Kegelbau in Thomas Bernhards *Korrektur*. In: Andreas Beyer/Ralf Simon/Martino Stierli (Hg.): Zwischen Architektur und literarischer Imagination. München/Paderborn 2013. S. 77–90; hier: S. 78.

mit Ausblick auf den Wald ringsum, darunter ein komplett abgedunkelter Meditationsraum und unter diesem die »Zerstreuungsräume«, die eigentlichen Wohnräume der Schwester. »Unter den Zerstreuungsräumen« liegen im Erdgeschoss die »Vorräume«, die den Eintretenden auf den Kegelauftenthalt vorbereiten sollen. Der Aufbau der vier Kegelgeschosse von unten nach oben fasst sich also wie folgt zusammen: Vorbereitungsräume, Zerstreuungsräume, Meditationsraum, Aussichtsraum (vgl. Ko 194f.).⁵

Der Schwester wird das Bauvorhaben als einzigem Familienmitglied nicht verschwiegen. Es geschieht jedoch explizit gegen ihren Willen; Aufforderungen, die Baustelle zu besichtigen, lehnt sie kategorisch ab (vgl. Ko 107). Zum Einzug in das Gebäude kommt es wahrscheinlich nicht, der Text schweigt sich diesbezüglich aber aus.⁶ Unverzüglich nach der Besichtigung des vollendeten Kegels befällt die Schwester eine »Todeskrankheit«. Das Wesen der Krankheit und ihre Dauer bis zum Tod lässt der Roman offen.⁷ Am Sterben der Schwester soll das schockierend vollkommene Gebäude schuld sei. Auch hier vertreten Erzähler und Roithamer unterschiedliche Positionen: Während der Erzähler meint, Roithamer hätte erkannt, dass der Kegel nicht höchstes Glück, sondern Tod verursacht habe (vgl. Ko 106), besteht Roithamer rückblickend darauf, dass Tod und höchstes Glück ein und dasselbe seien (vgl. Ko 303).

Indessen hat Roithamer nach der Vollendung des Kegels begonnen, eine Schrift über den Familiensitz, den Kegelbau und seine Kindheit zu verfassen: »Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels« (Ko 76). Nach dem Tod der Schwester

⁵ Freilich kann man hier einwenden, beim Aussichtsraum handle es sich um ein Dachgeschoss und darum nicht um eine bewohnbare Etage. Den sowohl in Funktion als auch Form unkonventionellen Raum als Mansarde zu bezeichnen, würde seiner Wichtigkeit in der Gesamtkonstruktion jedoch nicht gerecht. Obschon der Kegel einen riesigen Aushub hat (vgl. Ko 18), wird auf die vermutlich vorhandene Unterkellerung nicht eingegangen.

⁶ Oft wird das Nichteinziehen der Schwester als Tatsache beschrieben, vgl. z.B. Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart 1995. S. 77.

⁷ Kohlenbach thematisiert *en detail* die Zeit zwischen Kegelbesichtigung und Tod der Schwester und kommt zum Schluss, dass die Leserschaft kein sicheres Wissen vom Todesfall hat bzw. dass Roithamer diesen »entstellt«, vgl. Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 139–144. In einer Vorankündigung des Romans, die Bernhard ein Jahr vor dessen Veröffentlichung schrieb, legte er die Krankheitsdauer noch auf acht Monate fest, vgl. Bernhard, Thomas: Korrektur [Vorankündigung 1974]. In: Ders.: Korrektur. Roman. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. S. 336–338; hier: S. 337. Da viele Angaben in der Vorankündigung vom fertigen Roman abweichen, muss für diesen die Zeitangabe aber nicht gelten.

korrigiert er dieses biographische, philosophische und architekturanalytische Lebenswerk. Ort des Schreibens ist laut dem Erzähler Cambridge gewesen, Ort der Korrektur wiederum die Höller'sche Dachkammer (vgl. Ko 76). Wie Roithamer das umfangreiche Manuskript innerhalb der kurzen Zeit zwischen der Fertigstellung des Kegels und dem Tod der Schwester geschrieben hat, bleibt unklar. Immerhin soll die erste, unkorrigierte Fassung 800 Seiten umfassen. In der dritten Fassung ist das Konvolut auf 80 Seiten zusammengestrichen (vgl. Ko 157). Eine weitere derartige Korrektur, welcher der Roman seinen Titel verdankt, würde in der Auflösung, ja Vernichtung des Textes resultieren (vgl. Ko 158), doch Roithamers eigener Tod kommt diesem Unterfangen zuvor. Anstelle der finalen Korrektur der Schrift begeht er als »*eigentliche wesentliche Korrektur*«⁸ seines Lebens Suizid (Ko 286). Nach der Beerdigung der Schwester erhängt sich Roithamer auf einer Lichtung, wo ihn der Tierpräparator Höller findet. Der Roman endet mit der letzten Eintragung Roithamers: »Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung.« (Ko 318) Alle diese Geschehnisse werden aus der Sicht eines weiteren, dem Leser nicht namentlich bekannten Freundes von Höller und Roithamer geschildert. Die Binnenerzählung setzt nach dem Suizid Roithamers ein, als der Ich-Erzähler das Manuskript von Roithamers Schrift in der Dachkammer Höllers sichten und ordnen will. Der erste Teil, der die Überschrift »Die höllersche Dachkammer« trägt, gibt die Gedanken des Erzählers wieder, die sich einerseits um Leben und Tod des Freundes drehen, andererseits immer wieder reflektieren, was mit dem riesigen Textkonvolut zu tun sei. Seine Gedankengänge befassen sich nicht zuletzt mit der gemeinsamen Kindheit. Der Erzähler wuchs in mittelständischen Verhältnissen in einem nahegelegenen Dorf namens Stocket auf und besuchte dort mit Roithamer und Höller die Schule. Im Wald zwischen Stocket und Altensam befindet sich eine Lichtung, auf welcher sich die Freunde mehrfach trafen und auf der sich Roithamer schließlich erhängt. Diese Lichtung ist nicht identisch mit jener im Mittelpunkt des Kobernaußerwaldes, die Roithamer roden lässt, um darauf seinen Kegel zu bauen.⁹

⁸ Kursivierung im Original.

⁹ Ein nicht unwichtiges Detail, da es die bewusste Spiegelung der Lebensverhältnisse durch Roithamer versinnbildlicht. In der Sekundärliteratur werden teilweise die beiden Lichtungen nicht auseinandergehalten, vgl. Betz, Uwe: Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme. Würzburg 1997. S. 191. Betz' Interpretation der Lichtung als zentraler Ort der Kreuzung wird dadurch problematisch. Auch Felka hält die beiden Lichtungen nicht auseinander,

Der zweite Teil des Romans mit dem Titel »Sichten und Ordnen« gibt Einblick in den Inhalt von Roithamers Nachlass-Konvolut. Dieser Einblick ist jedoch nur durch die Rede des Erzählers vermittelt, der zwar angeblich wörtlich zitiert, die Textstellen aber womöglich frei nach eigenem Gutdünken anordnet. Ob die aufgezeigte Ungenauigkeit und Inkohärenz deshalb Roithamer und dem Erzähler oder nur Letzterem anzulasten ist, lässt sich nicht entscheiden.

b. Der Schriftsteller als »Text-Architekt«?

Die Verschränkung von Schrift und Architektur in *Korrektur* ist offensichtlich: Das Schreiben Roithamers reflektiert rückblickend sein Bauen, die in schriftlicher Form vorliegenden Gedanken des Erzählers reflektieren wiederum Bauen und Schreiben Roithamers (ob der Erzähler deshalb der fiktive Autor des Romans ist, lässt der Text offen). Da ein *inhaltlicher* Bezug zwischen Architektur und Schrift nicht nur im Text gegeben, sondern vom Text auch immer wieder unterstrichen wird, stellten bereits verschiedene Interpretationen auch einen *formalen* Bezug zwischen »Kegel-« und »Wortgebäude« her. Der eigenwillige Sprachstil der Hauptfigur und des Erzählers, der sich stärker noch als derjenige anderer Figuren im Werk Thomas Bernhards durch Wiederholungen, Ellipsen und hypotaktische Struktur auszeichnet,¹⁰ wurde mehrfach als Mimesis der Kegelform interpretiert.

Eine »Spiralfigur« sieht Rike Felka sowohl im Kegel als auch in den sich zuspitzenden und »um sich selber drehenden« Sätzen.¹¹ Melanie Beschel findet die Form-Mimesis nicht in den einzelnen Sätzen, sondern in ihrer Anordnung. Sie macht an konkretem Textmaterial nachvollziehbar, wie aufeinanderfolgende Sätze nach demselben Prinzip angeordnet sind: Die

vgl. Felka, Rike: Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka. Berlin 2010. S. 9.

¹⁰ Zu den grammatikalischen Fehlern in *Korrektur* vgl. Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin: Anmerkungen zur Textgestaltung. In: Thomas Bernhard: Korrektur. Roman (1975). Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Werke. Bd. 4. Frankfurt a.M. 2005. S. 357–381; hier: S. 359f. Eine genaue Aufführung dieser Fehler findet sich ebd., S. 361–381.

¹¹ Felka, Das räumliche Gedächtnis, S. 10. Ob die fragile Form der Spirale und der architektonische Entwurf von Tatlins Turm, der diese Form aufnimmt, tatsächlich die adäquaten Bezugspunkte für den massigen, ohne spiralförmiges Metallgerüst gebauten Kegel Roithamers darstellen, muss bezweifelt werden. Zu Tatlin vgl. ebd., S. 14. Die ins Unendliche verweisende Spiralform sieht Felka zudem darin bestätigt, dass der Kegel nie vollendet worden sei, was schlichtweg falsch ist, vgl. ebd., S. 11.

Satzlänge verkürzt sich in einer Reihe von drei oder vier Sätzen, manchmal sogar so weit, bis ein Einwortsatz die Reihe abschließt wie im letzten Satz des Romans. Die »intendierte Konstruktion« sei als Pyramiden- oder eben Kegelform zu erkennen.¹² Die Analogie zwischen literarischem Formgefüge und architektonischem Bau kann Beschel zudem auf poetologische Aussagen von Thomas Bernhard stützen. 1970 gibt der Autor in einem Interview zu Protokoll, »daß die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus [seinem eigenen Vierkanthof in Obernathal, E.Z.]«¹³ seien und dass »Wand und Buchseite sich vollkommen«¹⁴ glichen. Zudem beschreibt Bernhard hier sein eigenes Schreiben als Aufbauen und Einstürzenlassen von Spielklötzen,¹⁵ was laut Beschel dem immer neuen Aufbau von »Satzpyramiden« bzw. »kegeln« in *Korrektur* entspreche.¹⁶

Während die formale Analogie zwischen Satz und Architektur nachvollziehbar ist und die Aussagen Bernhards tatsächlich auf ein bewusstes Spiel mit dieser Analogie hinweisen, wirken Beschels Schlüsse daraus vorschnell. Sie folgert eine umfassende, inhaltliche Übereinstimmung: Nicht der Kegel sei ein »verrücktes, wahnsinniges, exzentrisches, blasphemisches, irrsinniges Bauwerk« (Ko 185), sondern »Thomas Bernhards Text selbst«.¹⁷ Ist ein Text bereits ein »Bauwerk«, wenn er sich auf abstrakte Weise den Formprinzipien der Architektur annähert? Daraus wäre zu folgern, dass Bauwerk und Text sich nicht ergänzen oder gegenseitig beleuchten, sondern dass Kegel und Schrift in *Korrektur* denselben Status besitzen. Sobald man diesen Status genauer betrachtet, finden sich jedoch grundlegende Differenzen zwischen Architektur und Schrift.¹⁸ Bernhards Interviewaussagen können nur auf das Bewusstsein des Autors für die Architektur-Schrift-Analogie hinweisen, nicht aber den Romantext erklären. Abgesehen davon, dass Bernhard hier nur vergleichend (»wie Wände«) spricht, muss der Text nicht unbedingt die einst geäußerte Poetologie wiedergeben, sondern kann diese auch ironisieren oder revidieren.

Trotz der begründeten Skepsis gegenüber den Konsequenzen des Schrift-Architektur-Vergleiches bleibt die Frage offen, ob sich die Rolle des Autors an-

¹² Beschel, *Der Kegelbau in Thomas Bernhards Korrektur*, S. 83.

¹³ Bernhard, *Drei Tage*, S. 81.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 80.

¹⁶ Vgl. Beschel, *Der Kegelbau in Thomas Bernhards Korrektur*, S. 84.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Kap. II 1.3.2.

gesichts seiner syntaktischen Architektur-Mimesis nicht doch derjenigen des Architekten angleicht. Zu dieser Position tendiert Birgit Nienhaus: »Schreiben heißt für Bernhard, imaginäre Häuser zu bauen.«¹⁹ Im Resümée ihrer Dissertation spitzt sie diese Behauptung in einer rhetorischen Frage zu und gibt zugleich einen vielsagenden Ausblick:

Erscheint der Schriftsteller somit regelrecht als Architekt? Eine kühne gedankliche Konzeption, derer Thomas Bernhard sich allem Anschein nach gleichwohl bewusst war, deren Konsequenzen und Dimensionen die Literaturwissenschaft dennoch erst zu errahnen scheint.²⁰

Da architektonische Motive zentrale Topoi in Bernhards Werk bilden, interpretiert Nienhaus das Gesamtwerk als »Gebilde, dessen originäre Beschaffenheit nach eigengesetzlichen Bauprinzipien gestaltet ist«.²¹ Ihre Schlüsse fußen auf einer von Bachelard inspirierten, phänomenologischen Raumanalyse,²² die Architektur nicht als Wissens- und Diskursfeld, sondern als symbolisch aufgeladenes Raumgefüge versteht.²³ Die rhetorische Frage, ob Bernhard als Architekt verstanden werden kann, ist innerhalb ihres metaphorischen Verständnisses von Architektur zu bejahen: Bernhard stellt in seiner Literatur tatsächlich ein zeichenhaftes Raumgefüge her. Das tun jedoch alle Autoren von Raum- und insbesondere Gebäudedarstellungen. Das differenzierende Merkmal von Bernhards – und, wie wir sehen werden, auch von Hermann Burgers – Texten ist, dass sie explizit auf die Zeichenhaftigkeit ihrer Architektur aufmerksam machen und damit auf den architekturtheoretischen und -historischen »Ursprung« (Ko 186) des architektonischen Handelns hinweisen.

Will man diesem »Ursprung« gerecht werden, kann eine phänomenologische Textanalyse nicht mehr genügen; diese ist nicht darauf ausgerichtet, die literarisch-architektonischen Zeichen mithilfe von außerliterarischen

¹⁹ Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 17.

²⁰ Ebd., S. 232.

²¹ Ebd., S. 223.

²² Vgl. Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. München 1960. Nienhaus: »Bernhards Poetik kann als eine Poetik des Raumes bezeichnet werden.« Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 15. Auf Bachelard im engeren Sinne fußt die Studie von Eck-Koeniger, Andrée: *Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards*. Weitra 1994.

²³ Darin schließt sie auch an eine strukturalistische Tradition an, vgl. Lotman, Jurij Michajlovič: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur* (übersetzt 1973). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S. 529–543.

Diskursen zu untersuchen. In der Entstehungszeit des Romans findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Erbe der Moderne statt, die in der Architektursemiotik einen neuen und wichtigen Stellenwert einnimmt. Dies muss berücksichtigt werden, wenn ein Text die Modernität und/oder Semiotik fiktionaler Architektur verhandelt. Nienhaus fragt nicht nach den möglichen Kontexten der Präferenz für jene zeichenhafte Raummarkierung.²⁴ Nur deshalb kann sie zum Schluss kommen, Bernhards Architekturdarstellungen befassten sich nicht *mit* Architektur und ihren Diskursen, sondern seien selbst eine Form von Architektur.

Außerhalb von Nienhaus' Metaphorik kann Bernhard *nicht* als Architekt verstanden werden. Architektur und Literatur sind zwar Felder, deren Ästhetik sich zuweilen aus denselben Quellen speist, die sich immer wieder gegenseitig beeinflussen und in denen sich ähnliche Methoden planenden Arbeitens anbieten (wie wir mehr noch als bei Bernhard bei Hermann Burger sehen werden). Doch diese Analogien verweisen zugleich auf fundamentale Differenzen: Die Ästhetik eines geschriebenen Raumes ist nicht die Ästhetik eines gebauten Raumes, und eine architektonische ist keine literarische Skizze, selbst wenn sich ein schriftliches Architekturprojekt der Poetizität der Sprache oder eine literarische Exposition Ordnungsprinzipien der Baukunst bedient. Anstatt die Bedeutungsdimensionen zwischen realer Architektur, fiktionaler Architektur und literarischer ›Konstruktion‹ einzuebneten, muss analysiert werden, was diese Differenzen und Relationen zwischen Architektur und Literatur spezifisch kennzeichnen und in ihren kulturgeschichtlichen Kontexten bedeuten.

c. Der ›Architekt‹ als Schriftsteller?

Wenn Bernhard sich nicht als architektonischer Schriftsteller begreifen lässt, d.h. wenn sein Schreiben sich nicht dem ›praktischen‹ Bauen annähert, so wäre immerhin das Umgekehrte möglich, nämlich dass der Schriftsteller sein Werk aus der praktischen Erfahrung mit Architektur gewinnt. Martin Huber etwa ist sich dessen gewiss: »Denn daß *Korrektur* auch eine ›Apotheose des Bauens‹ (Höller 1993, 89) darstellt, in der sich Bernhards eigene Bauprojekte spiegeln, ist evident.«²⁵ Auch diese These verdient Aufmerksamkeit, ist

²⁴ Vgl. z.B. Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 227. Dort begnügt sie sich mit der Feststellung, dass Bernhard die vertikale Raumachse gegenüber der Horizontalen vorziehe.

²⁵ Huber, Martin: »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Klaus Kastberger/Konrad Paul Liessmann

doch der biographische Beweis für Thomas Bernhards persönliche ›Häuser-
Obsession‹ längst ausführlich erbracht worden. Inwiefern diese für *Korrektur*
relevant ist, muss allerdings genauer geprüft werden.

Wieland Schmied, ein enger Freund Thomas Bernhards, spricht von einem
»Haus-Enthusiasmus«, der diesen »mindestens ein Jahrzehnt lang getragen
und seine Aktivitäten bestimmt« habe.²⁶ Dabei gebärdete sich Bernhard
aber nicht als eigentlicher Architekt, wie Hubers Diktum vermuten lässt,
er baute keine eigenen Gebäude. Die beständige Renovation seiner drei
Häuser, der Abbruch von alten Gebäudeteilen²⁷ und seine große Liebe zum
innenarchitektonischen Detail²⁸ lassen immerhin ein ausgeprägt praktisches
architektonisches Interesse erkennen, das durch die nahe Bekanntschaft
mit dem Wiener Architekten Viktor Hufnagl zusätzlich gefördert wurde.²⁹
Die ›häusliche‹ Selbstinszenierung des Autors hat eine ganze Reihe von
Untersuchungen über Kreuzungspunkte zwischen Biographie und Werk
hervorgebracht.³⁰ Bernhards ›Haus-Biographie‹ wird hier kurz zusammen-
gefasst, um ihre Implikationen für die Werkanalyse bestimmen zu können.

(Hg.): Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie.
Wien 2004. S. 139–157; hier: S. 152. Huber zitiert hier aus: Höller, Hans: Thomas Bern-
hard. Reinbek bei Hamburg 1993. S. 89.

²⁶ Schmied, Wieland/Schmied, Erika: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995. S. 11.

²⁷ Laut Karl Ignaz Hennetmairs Tagebuchaufzeichnungen hatte Bernhard Freude am Ab-
bruch diverser unnützer oder unschöner Gebäude, die zu seinen Anwesen gehörten, z.B.
einem Feuerwehrhäuschen, vgl. Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard.
Das notariell versiegelte Tagebuch 1972. Salzburg 2000. S. 132.

²⁸ Bernhards Obsession für die Inneneinrichtung seiner Häuser kommt in verschiedenen An-
ekdoten bei Hennetmair zum Ausdruck, vgl. Hennetmair, Ein Jahr mit Thomas Bernhard,
S. 412, 497, 521. Ein anschauliches Zeugnis davon gibt auch Bernhards Haus in Ohlsdorf
ab, das heute noch im Originalzustand zu besichtigen ist. An anderer Stelle interpretierte
der Verfasser die schon zu Lebzeiten museale Einrichtung von Bernhards Häuser im Zu-
sammenhang seines Kulturkonservatismus, vgl. Zimmermann, Elias: Architekturen der
verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre.
In: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 10 (»Österreich«) (2014).
S. 159–186.

²⁹ Vgl. Dreissinger, Sepp: Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard.
Salzburg 2011. S. 100–105. Vgl. auch Hennetmair, Ein Jahr mit Thomas Bernhard, S. 124f.,
158, 236, 416. Zu Hufnagl als Architekt vgl. Kaiser, Gabriele/Platzer, Monika: Architektur
in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert. Basel 2006. S. 370.

³⁰ Oft bleiben dabei die genauen Implikationen für das Werkverständnis unklar. Kreuzwieser,
Markus: »Mein Haus ist mein Hof«. Obernathal als Schnittpunkt von Leben und Werk
Thomas Bernhards. In: Franz Gebesmair/Alfred Pittertschatsche (Hg.): Bernhard Tage
Ohlsdorf 1996. Materialien. Weitra 1996. S. 234–254. Vogt, Steffen: Zur Sprache bringen.
In: Joachim Hoell/Alexander Honold/Kai Luers-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard – eine

1964 kauft sich Bernhard sein erstes Haus, den mittlerweile legendären und musealisierten Vierkanthof in Obernathal. Die Renovation, die er mit seinem Bruder Peter Fabjan und dem Immobilienhändler und Nachbarn Karl Ignaz Hennetmair vornimmt, dauert über ein halbes Jahr. Nach diesem »Abenteuer«³¹ ist Bernhard das Haus zuwider: »[I]ch habe eingesehen, dass es zu früh ist, mich festzusetzen; ich bin auf einmal fürchterlich unbeweglich; ich verrammle mir alle Möglichkeiten«.³² Hennetmair kann ihn umstimmen, und noch im selben Jahr wird das »Verrammeln der Möglichkeiten« zu einem gewünschten Verrammeln im eigenen Haus – zumindest wenn man dem Text *Meine eigne Einsamkeit* (1965), Bernhards frühesten publizierten Gedanken zu seinem Wohnhaus, Glauben schenken will: »Mein Hof verbirgt, was ich tue. Ich habe ihn zugemauert, ich habe mich eingemauert. Mit Recht. Mein Hof schützt mich.«³³ »Weglaufen«³⁴ könne er davon immer noch, wenn es nötig sei. Wirklich nötig – wohl hauptsächlich aus gesundheitlichen Gründen – wird das »Weglaufen« erst gegen Ende der 1970er Jahre.³⁵ Dazwischen kaufte er sich 1971 ein altes Bauerngehöft auf dem Grasberg bei Gmunden, die sogenannte »Krucka«, und ein Jahr später ein Haus am Waldrand in Niederpuchheim,³⁶ Häuser, die jeweils noch abgelegener als der Vierkanthof

Einschärfung. Berlin 1998. S. 10–16. Hinterholzer, Erich/Höller, Hans: Poetik der Schauplätze. Fotos und Texte zu Romanen Thomas Bernhards. In: Manfred Mittermayer (Hg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999. S. 145–166. Kreuzwieser, Markus: »Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.« Zum lebens- und werkgeschichtlichen Motiv des Bau(en)s bei Thomas Bernhard. In: Manfred Mittermayer (Hg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999. S. 167–176. Höller, Hans: »Höller« und »Höllerhaus« in Thomas Bernhards Roman »Korrektur«. In: Thomas Bernhard und der Tierpräparator Höller. Weitra 2009. S. 5–13.

³¹ So Bernhard in einem Brief an Hennetmair am 18.9.1965. Bernhard, Thomas/Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Briefwechsel 1965–1974. Weitra 1994. S. 25.

³² Ebd.

³³ Bernhard, Thomas: *Meine eigene Einsamkeit*. In: Die Presse 24.12.1965. Vgl. auch ders.: *Meine eigene Einsamkeit* (1965). In: Wieland Schmied/Erika Schmied: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995. S. 5f.

³⁴ Ebd., S. 6.

³⁵ Ab dann hält sich Bernhard immer länger im klimatisch günstigeren Ausland (Italien, Spanien, Jugoslawien) auf. Literarisch wird die Hassliebe gegenüber dem Reisen in *Beton* (1982) inszeniert. Bernhard, Thomas: *Beton* (1982). Werke. Bd. 5. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2006.

³⁶ Vgl. Schmied/Schmied, Thomas Bernhards Häuser, S. 11. Hinzu kommen Land- und Waldkäufe sowie der Kauf einer Eigentumswohnung in Gmunden, die Schmied hier ebenfalls auflistet.

sind. Wieland führt eine ganze Reihe von Gründen für Bernhards Hauskäufe an: den anfänglichen Wunsch, im Falle der literarischen Flaute autark zu leben, den Drang, sich vom zunehmenden öffentlichen Interesse abzuschotten, die Kompensation einer Kindheit in Armut, zugleich aber auch das Wiederanknüpfen an eben diese Kindheit auf dem Land und das Inszenieren der quasibäuerlichen Identität im Modell der eigenen, beherrschbaren Welt; endlich die literarische Stoffgewinnung, das Transformieren der eigenen »Kerker« in literarische Schauplätze.³⁷

Bernhard funktionalisiert Architektur nicht nur zur Inszenierung seiner gegebenen lebensweltlichen Umstände um,³⁸ sondern inszeniert darin auch deren Veränderung und Beherrschung. Das gemahnt an die Figur Roithamer, der seinen »Kegel-Enthusiasmus« ebenso explizit hervorstreicht wie Bernhard seinen »Haus-Enthusiasmus« im Text *Meine eigene Einsamkeit*. Beiden geht es um schützende Isolation und Verbergung – im Falle Roithamers der Schwester, die er in den abgelegenen Kegel »[]steckt« (Ko 185). Bernhard und Roithamer schreiben beide exzessiv über ihre Häuser und ihre Kindheitserfahrungen.³⁹ Es verwundert deshalb nicht, dass eine Vorstufe des Romans starke Ähnlichkeit zu autobiographischen Aufzeichnungen Bernhards aufweist.⁴⁰ Gerade aber das künstliche bzw. künstlerische Wesen der gezielten Selbstinszenierung Bernhards erschwert Schlüsse von seiner realen Biographie auf das Werk. Ein Vergleich von *Korrektur* mit autobiographischen oder biographischen Texten ist nur sinnvoll, wenn er dem Inszenierungscharakter von Bernhards Umgang mit Architektur Rechnung trägt. Das »Spiegeln von Bernhards eignen Bauprojekten« im Kegelbau gibt Auskunft über Bernhards Selbstinszenierung und ist deshalb für die Untersuchung derselben, nur

³⁷ Vgl. ebd., S. 12–14.

³⁸ Zu einer differenzierteren Heuristik der Autoreninszenierung vgl. Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese. In: Dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011. S. 9–30.

³⁹ Bernhard veröffentlicht 1975 nicht nur *Korrektur*, sondern auch den ersten Band seiner Kindheitsautobiographie, vgl. Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung (1975). In: Ders.: Die Autobiographie. Werke. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 7–110.

⁴⁰ Eine Vorstufe von *Korrektur* enthält Motive, die im autobiographischen Text wiederauftauchen. So beschreibt ein Erzähler aus der Ich-Perspektive Spaziergänge mit dem Großvater während der Zeit des Gymnasiumsbesuchs, vgl. Bernhard, Thomas: Korrektur: W4/1b. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung. S. 2. Vgl. dazu auch ders., Die Ursache, S. 88f.

bedingt aber für die Interpretation des Kegelbaus von Interesse.⁴¹ Verweise auf biographische Daten sollen und können deshalb »nur« dazu dienen, die Verbindung zu kultur- und architekturhistorischen Kontexten herzustellen. Dies soll im nächsten Unterkapitel veranschaulicht werden, in dem der Referenz auf Ludwig Wittgenstein auch mithilfe von metapoetischen Texten Bernhards nachgegangen wird.

d. Thomas Bernhard als Wittgenstein-Biograph?

In einer Vorankündigung von *Korrektur*, die Bernhard 1974 verfasst, spricht der Autor derart explizit über realweltliche Referenzen seines Werkes, dass das Zeugnis unter allen poetologischen Aussagen des Autors eine Singularität darstellt.⁴² Freilich bleibt seine Ausführung über den Protagonisten der Narration, die es zu diesem Zeitpunkt so noch gar nicht gibt,⁴³ ein Vexierspiel: »Wer ist Roithamer, Mathematiker, Physiker? Die Antwort ist: er ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.«⁴⁴ Da der Roman danach nicht, wie angekündigt, im Herbst 1974, sondern erst im Frühling des nächsten Jahres erscheint, wird der ausdrückliche, aber paradoxe Hinweis auf Wittgenstein bis zur Aufarbeitung des Nachlasses vergessen.

Dessen bedarf es allerdings gar nicht, um auf biographische Parallelen zwischen Roithamer und dem Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein aufmerksam zu werden:⁴⁵ Beide Österreicher stammen aus reichen Verhält-

⁴¹ Dies wurde vom Verfasser bereits in einem Aufsatz ausgelotet, vgl. Zimmermann, Architekturen der verlorenen Mitte, S. 159f.

⁴² Vgl. Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin: Kommentar. In: Thomas Bernhard: *Korrektur*. Roman (1975). Werke. Bd. 4. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. S. 321–357; hier: S. 336.

⁴³ Im Vorankündigungstext vom April 1974 fehlen zentrale Motive der Endfassung, etwa die höllische Dachkammer, der Tod Roithamers und seiner Eltern oder die Erzählerfigur und ihre Beschäftigung mit dem Nachlass. Details weichen stark ab, stimmen aber mit kurzen Vorentwürfen überein, z.B. die Rolle der Schiffsreise zum Begräbnis der Schwester, vgl. Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974].

⁴⁴ Ebd., S. 338.

⁴⁵ Josef König findet sogar Gemeinsamkeiten in kleinsten Details, etwa die Angst vor dem Verbrennen der eigenen Schriften oder die Vorliebe für Jahrmärkte, vgl. König, Josef: »Nichts als ein Totenmaskenball«. Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards. Frankfurt a.M./New York 1983. S. 128. Auf Gemeinsamkeiten weisen en passant mehrere Interpretationen hin: Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien 1999. S. 195. Pause, Johannes: Die ironische Korrektur. Vom philosophischen Paradigmenwechsel Thomas Bernhards. Berlin 2004. S. 82–86. Judex, Bernhard: Thomas Bernhard. Epoche, Werk, Wirkung. München 2010. S. 73. Felka, Das räumliche Gedächtnis, S. 16.

nissen, denen sie sich durch ihre wissenschaftliche Tätigkeit in Cambridge zu entziehen versuchen. Auch Wittgenstein hat ein kritisches Verhältnis zu seiner Herkunft, ist jedoch seinen beiden Schwestern sehr zugetan. Und auch er versucht aufs Konsequenteste seine Ideen zu verwirklichen; dies zeigt sich höchst anschaulich, als er für die Schwester Margaret zwischen 1926 und 1928 ein Haus in Wien entwirft. Der kubisch-moderne Bau an der Kundmannngasse 19 hat mit großer Wahrscheinlichkeit das Motiv des Kegelbaus bei Thomas Bernhard beeinflusst. Die Planungsphase von *Korrektur*, die mit der ersten Erwähnung des Titels 1972 beginnt,⁴⁶ überschneidet sich mit einer Zeit, in der die Öffentlichkeit verstärkt auf das ›Wittgenstein-Haus‹ aufmerksam wird. 1971 wird der geplante Abbruch des Gebäudes in den österreichischen Medien kontrovers diskutiert und schließlich gestoppt, 1972 werden auch die Neubebauungspläne des Areals aufgegeben.⁴⁷ Verschiedene Zeitungsartikel machen zudem seit 1969 auf die federführende Rolle des Philosophen im Hausbau aufmerksam, 1973 wird dieser sogar eine ausführliche Baudokumentation gewidmet. Dort ist erstmals ein Aussage Hermine Wittgensteins über den Bau ihres Bruders abgedruckt:

Es schien mir ja viel eher eine Wohnung fuer die Goetter zu sein, als fuer eine kleine Sterbliche, wie ich es bin, und ich hatte sogar zuerst einen leisen inneren Widerstand gegen diese ›hausgewordene Logik‹, wie ich es nannte, Vollkommenheit und Groesse zu ueberwinden.⁴⁸

Das Zitat wurde mehrfach als ein von Bernhard angeeigneter Leitgedanke für *Korrektur* interpretiert,⁴⁹ obschon Hermine hinzufügt, dass die »Wohnung fuer Goetter« im Gegensatz zu ihr »wie der Handschuh auf die Hand« zur Schwester Margaret passe, die diese tatsächlich bis zu ihrem Tod 1958 bewohnt.⁵⁰ Im Gegensatz zu Roithamer ermöglicht Wittgensteins Haus das glückliche Leben der Schwester. Dass das Haus ein simples »Analogon des

⁴⁶ Vgl. Huber/Schmidt-Dengler, Kommentar, S. 322f.

⁴⁷ Vgl. Sarnitz, August: Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee. Wien 2011. S. 162.

⁴⁸ Leitner, Bernhard: Die Architektur von Ludwig Wittgenstein. Eine Dokumentation. Halifax 1973. S. 32.

⁴⁹ Vgl. Weiß, Gernot: Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard. Würzburg 1993. S. 82f. Höller, »Höller« und »Höllerhaus«, S. 6.

⁵⁰ Das heißt, sie lebt an der Kundmannngasse von 1928 bis 1958 außer in den Exiljahren 1940–1948, vgl. Leitner, Die Architektur von Ludwig Wittgenstein, S. 11.

Kegels« ist, wie Martin Huber meint,⁵¹ muss bezweifelt werden. Der Gedanke einer ›ausgewordenen Logik‹ mag Bernhard beeinflusst haben, seine Umsetzung weicht aber sowohl im Narrativ als auch in der architektonischen Gestaltung stark ab. Das gilt auch für die verbreitete These, dass sich über Wittgenstein die Ästhetik von Adolf Loos auf das Kegelprojekt ausgewirkt habe.⁵² Mag sie für Wittgensteins Haus eine gewisse Rolle gespielt haben, so ist die Loos'sche Architektur für den Kegel nicht relevanter als irgendeine ornamentlose Architektur⁵³ – auch deswegen, weil Roithamer die Ornamentlosigkeit niemals zum Thema macht. Hingegen betont er, dass er seine Architektur als Kunst bzw. »Baukunst« (Ko 14) verstanden haben will, während Loos Architektur und Kunst streng voneinander trennt: »Das Kunstwerk ist eine Privatangelegenheit des Künstlers. Das Haus nicht.«⁵⁴ Genau als künstlerische Privatangelegenheit betrachtet Roithamer aber sein Bauprojekt, das er konsequent von der Öffentlichkeit abschottet und sogar nach seinem Tod nicht zur Besichtigung frei gibt (vgl. Ko 20). Unabhängig von Loos' Einfluss sind sich die beiden Häuser auch sonst wenig ähnlich: Die verschachtelte Form des Wittgenstein-Hauses hat nichts mit der klaren Geometrie des Kegels zu schaffen, der funktionalen Raumaufteilung und -bezeichnung Wittgensteins steht Roithamers Gebot gegenüber, die einzelnen Räume des Kegels mit Ausnahme des Meditationsraumes nicht näher zu bestimmen (vgl. Ko 195). Es kann also nicht verwundern, dass Fatima Naqvi die Offenheit und Durchlässigkeit von Wittgensteins Haus gegen die

⁵¹ Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 152. Etwas differenzierter spricht Huber früher von einer »Reihe von Analogien« zwischen Kegel und Wittgenstein-Haus und macht dort auch auf fundamentale Differenzen aufmerksam. Huber, Martin: Wittgenstein auf Besuch bei Goethe. Zur Rezeption Ludwig Wittgensteins im Werk Thomas Bernhards. In: Wendelin Schmidt-Dengler/Martin Huber/Michael Huter (Hg.): Wittgenstein und Literatur. Wien 1990. S. 193–207; hier: S. 200.

⁵² Vgl. Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 195. Steutzger, Inge: Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Freiburg i.Br. 2001. S. 222f.

⁵³ Der mithelfende Architekt und Freund Wittgensteins, Paul Engelmann, ist ein Schüler von Adolf Loos, wohl deshalb erinnert Leitner zumindest das »äußere des Baus« an Loos, das Innere sei aber völlig neuartig, Leitner, Die Architektur von Ludwig Wittgenstein, S. 15. August Sarnitz widerspricht Leitners Loos-These und hält dagegen, dass 1926 Ornamentlosigkeit längst verbreitet ist, vgl. Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins, S. 10.

⁵⁴ Loos, Adolf: Architektur (1910). In: Ders.: Warum Architektur keine Kunst ist. Fundamentales über scheinbar Funktionales. Wien 2009. S. 58–83; hier: S. 75. Erstveröffentlichung in Auszügen: Loos, Adolf: Architektur. In: Der Sturm 15.12.1910.

Hermetik des Kegels ausspielt.⁵⁵ Dass Bernhards fiktionaler Bau aufgrund dieser Differenz aber implizit den modernen Funktionalismus kritisiere,⁵⁶ ist ein Fehlschluss in Naqvis Argumentation: Die Unterstellung, Roithamer verfolge überhaupt ein modernes Projekt, kann im Detail zurückgewiesen werden.⁵⁷ Wittgensteins Hausbau für seine Schwester ist hingegen klassisch modern. Seine Schwester soll nicht wie diejenige von Roithamer mithilfe von Meditation »befreit«, sondern so funktional wie möglich akkommodiert werden. Ob Roithamer ein »Wittgenstein mit Maske« ist, wie Alfred Barthofer vermutet,⁵⁸ lässt sich bereits anhand dieser wenigen Unterschiede beantworten: Wittgensteins Bau-Biographie ist höchstens eine in ihrer Grundstruktur ähnliche Folie, vor der sich Roithamers Eigenart umso deutlicher abzeichnen kann.

Ähnlich, wenn auch komplexer zeigt sich das Verhältnis zwischen der Sprachphilosophie Wittgensteins und dem philosophischen Gehalt des Textes, den Bernhard ebenfalls reichlich kryptisch in der Vorankündigung von 1974 andeutet: »Die abstrakte Frage nach dem Wahrheitsbegriff der Wissenschaft, Erkenntnis- und Methodenkritik, das ist die Thematik dieses Romans, dessen intensive sinnliche Konkretetheit als dialektische Antwort hierauf begriffen wird.«⁵⁹ Martin Huber hält entgegen diesem Zitat die »Philosophismen« Wittgensteins für weniger relevant als die »Biographismen«.⁶⁰ Demgegenüber wird im KAPITEL II 3.2 dieser Arbeit eine gegenteilige Argumentation entwickelt, die nicht nur eine intensive Auseinandersetzung Bernhards mit dem Frühwerk, sondern auch dem Spätwerk Wittgensteins nahelegt. Freilich handelt es sich bei *Korrektur* aber auch nicht um einen *Tractatus* oder eine *Philosophische Untersuchung* »mit Maske«, sondern um ein freies Verhandeln von Wittgensteins Philosophie.

Die vorgenommene Übersicht zu Interpretationsmustern von *Korrektur* ist notwendig lückenhaft, die kritische Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur wird im Verlauf der folgenden Kapitel an gegebener Stelle im Detail weitergeführt. Der Forschungsbericht ist jedoch richtungsweisend, da er die

⁵⁵ Vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 146.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 141.

⁵⁷ Naqvis These, die ähnlich argumentierende Sekundärliteratur wiederholt, wird in Kap. II 2 zurückgewiesen.

⁵⁸ Barthofer, Alfred: Wittgenstein mit Maske. Dichtung und Wahrheit in Thomas Bernhards Roman »Korrektur«. In: Österreich in Geschichte und Literatur 23 (1979). S. 186–207.

⁵⁹ Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974], S. 338.

⁶⁰ Vgl. Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 155.

Probleme einer Untersuchung der Architekturdarstellungen im Roman herausgearbeitet hat und damit *ex negativo* die eigene Untersuchung strukturiert: Erstens hat die Forschung zwar zu Recht auf strukturelle Analogien zwischen dem Romantext und in ihm dargestellte Architektur aufmerksam gemacht. Diese Ähnlichkeit darf jedoch nicht vorschnell als »architektonisches Strukturprinzip« gewertet werden, in dem sich Architektur der Schrift gleichsam als Steigbügelhalter und Inspiration unterordnet. Text und Gebäude haben distinkte Aussagewerte, die es vor allem hinsichtlich einer dritten Instanz, den Romanfiguren, herauszuarbeiten gilt.

Zweitens findet sich eine bestechende Fülle biographischer Dokumente, die auf Thomas Bernhards eigenes Interesse an praktischen und theoretischen Dimensionen von Architektur hinweisen. Architektur in *Korrektur* kann jedoch nicht auf die Verarbeitung der architektonischen Erfahrungswelt des Autors zurückgeführt werden, da dessen Selbstzeugnisse primär Inszenierungscharakter haben. Nichtsdestoweniger sind biographische Informationen vorsichtig fruchtbar zu machen, insofern sie die Lektüre von *Korrektur* in architekturtheoretischen und -geschichtlichen Kontexten plausibilisieren. Dieser Umstand wird insbesondere im KAPITEL II 2: ARCHITEKTUR DER PHYSIOGNOMIK wirksam, in dem der Romantext nach seinen historischen und theoretischen Kontexten befragt wird. Die Physiognomik erweist sich hierbei auch im Gesamtwerk Bernhards als zentrale Denkfigur.

Drittens fiel schon der zeitgenössischen Rezeption die Nähe von *Korrektur* zum Leben und Werk Ludwig Wittgensteins auf. Den Roman deshalb als Quasibiographie des Philosophen zu lesen, greift jedoch zu kurz. Stattdessen fokussiert die Untersuchung im KAPITEL II 3: ARCHITEKTUR DER BEDEUTUNG auf die Auseinandersetzung des Textes mit Wittgensteins Sprachphilosophie. Greift diese immer wieder auf eine Metaphorik der Architektur zurück, so überträgt der Roman Wittgensteins semiotische und semantische Kernprobleme in eine konkrete architektonische Situation. Architektur wird dadurch zum Verhandlungsort der Sprach- und Leseaporien in Wittgensteins Werk.

1 Die Architektur der Entsprechung

Der signifikante Zusammenhang zwischen Mensch und Architektur in *Korrektur* ist ebenso offensichtlich wie vielschichtig. Er ist jedoch nicht im Sinne von Uwe Betz zu verstehen, der über *Korrektur* schreibt: »Die Orte scheinen sogar das eigentliche Personal des Romans zu sein.«⁶¹ Betz reißt zugunsten seiner Metapher (»Raum als Person«) die im Text aufgebauten Bedeutungsgrenzen zwischen Person und Raum nieder. Diese sind in *Korrektur* zwar tatsächlich dünn, ja hypothetisch durchlässig dargestellt, aber gerade in dieser Darstellung wird die Differenz aufrechterhalten: Wo eine simple Einheit von Figur und Raum behauptet wird, bleibt die Behauptung nicht unwidersprochen – das wird insbesondere im nächsten Kapitel im Hinblick auf das Motiv der Dachkammer offensichtlich.

Die Orte bzw. Räume sind nicht selbst »Personal«, sondern räumliche »Entsprechungen« von Personen. Damit ist ein Begriff eingeführt, der im Roman immer wieder auftaucht und einer grundlegenden Analyse bedarf. Allen Räumen der Narration wird durch verschiedene Rede- bzw. Schrift-Instanzen unterstellt, dass sie Figuren »entsprechen«, also in einer distinkten Beziehung zu ihnen stehen. Umgekehrt wird eine Entsprechung der Räume durch bewusste architektonische Eingriffe hergestellt. Durch Räume, d.h. durch ihren räumlichen Symbolgehalt, wird kommuniziert und manipuliert. Als künstlich gemachte Räume, als welche die »Orte« in *Korrektur* erkennbar bleiben, bedarf diese Funktion immer der Unterscheidung zwischen dem entsprechenden Raum und seinem Entsprochenen: Der Raum bleibt trotz gegenseitiger Bedingtheit von der Figur unterscheidbar, woraus grundlegende Spannungen zwischen Raum und Figur entstehen.⁶²

Zentrale Räume in *Korrektur* sind – mit Ausnahme des Waldes, des Flusses Aurach und der Lichtung des Selbstmordes – durch Menschen bestimmt, die sie bewohnen, bewohnen sollen oder erbaut haben.⁶³ Altensam ist nicht nur Wohnsitz der Familie, sondern symbolisiert zugleich die Familie und

⁶¹ Betz, Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe, S. 189.

⁶² Bei Herman Burger, in dessen Texten die Maskenhaftigkeit von Räumen und insbesondere ihrer architektonischen Qualität reflektiert wird, löst sich die Unterscheidbarkeit von Maske und Träger hingegen auf, vgl. Kap. III 2.1.2.

⁶³ Diese Beobachtung ist auf den ersten Blick trivial, macht aber eine grundlegende Unterscheidung zu menschengemachten, aber unpersönlichen Räumen wie anonyme Stadtarchitekturen aus.

ihre Tradition, es ist ein »Gebilde aus Mauern und Menschen, in welchem ohne zu denken gehandelt worden ist, Jahrhunderte so gehandelt worden ist« (Ko 172). Höller hat laut Roithamer ein ideales Gebäude für sich und seine Familie erbaut (»das eine war gleichzeitig auch die Erklärung des anderen«, Ko 250), wodurch es für Roithamer zum Vorbild und Sinnbild seiner eigenen Bautätigkeit wird. Das dem Höller entsprechende Höllerhaus ist laut Roithamer optimal auf die Bedürfnisse der Familie abgestimmt und wird dadurch zum Studienobjekt für das Kegelprojekt. Birgit Nienhaus sieht im Höllerhaus eine Utopie Roithamers verwirklicht: »Das Höllerhaus erscheint ihm als ideal konstruierter Ort, der seine utopische Vision der totalen Entsprechung von Mensch und Raum verkörpert.«⁶⁴ Die »totale Entsprechung von Mensch und Raum« ist fraglos nicht nur eine Grundmotivation Roithamers, sondern ein Grundmotiv des gesamten Romans. Denn Roithamers Prinzip architektonischer Entsprechung strahlt in verschiedene Bereiche aus und infiziert auch den Erzähler und damit die Struktur seiner Erzählung, den Romantext. In diesem Sinne »entsprechen« unterschiedliche Teile des Romans unterschiedlichen Personen und den ihnen zugehörigen Gebäuden. Die zwei Hälften des Textes – »Die höllersche Dachkammer« und »Sichten und Ordnen« – spiegeln sowohl räumliche als auch personale Anordnungen an der Mittelachse des Romans.

Die Entsprechung zwischen Architektur und Mensch formuliert sich deshalb nicht in einer einzigen, utopischen Gedankenfigur, sondern entwickelt je nach Figur und der ihr zugewiesenen Architektur eine eigene Logik. Zwischen dem Entsprechungsbegriff des Erzählers und Roithamers können entscheidende Differenz ausgemacht werden, ist sie Ersterem doch eine gegebene, vermeintlich absolute Konstellation (»die Dachkammer« sei »Roithamer«, Ko 22), während Zweiter sie baulich herbeiführen will (das »Innere des Kegels« soll »wie das Wesensinnere« seiner Schwester sein, Ko 190). Als der Erzähler realisiert, dass er die vermeintliche Einheit von Raum und Person nicht passiv hinnehmen muss, wendet er sich während seines Aufenthalts in der Dachkammer von der bedrohlichen Vorstellung ab. Roithamers Tragik hingegen lässt sich gerade auf die aktive Verfolgung eines totalen Entspre-

⁶⁴ Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 115. Ähnlich betrachtet auch Birke den Begriff der Entsprechung als zentral, übersieht aber, dass der Begriff durch den Erzähler problematisiert wird und behauptet stattdessen, dass sich auch Kegel und Schrift reibungslos entsprechen, vgl. Birke, *Baustellen der Zerstörung*, S. 112–122.

chungsprogrammes zurückführen. Er begründet und rechtfertigt den Tod der Schwester und den eigenen Suizid als dessen logische Konsequenz. Die antagonistische Funktion von Erzähler und Roithamer wird im Folgenden anhand dreier Motive herausgearbeitet: Während die Dachkammer (KAPITEL II 1.1) und der Kegel (KAPITEL II 1.3) als spezifische Räume fungieren, anhand welcher sich das unterschiedliche Denken des Erzählers und Roithamers jeweils entwickeln, stellt das Motiv der Statik (KAPITEL II 1.2) einen gemeinsamen sprachlichen Topos dar, der vom einen zum anderen überleitet.

1.1 Die höllersche Dachkammer

Handelt der zweite Teil des Romans hauptsächlich vom Kegel und seiner Entstehungsgeschichte, so bezieht sich der erste Teil, wie es schon sein Name ankündigt, auf »die höllersche Dachkammer« (Ko 7). Als Entstehungsort sowohl der Kegelidee als auch ihrer Konstruktionsplanung und als Ort, an dem Roithamer seine Schrift über den Kegel korrigiert und diese durch den namentlich unbekannten Erzähler »gesichtet und geordnet« wird, erscheint die Kammer als räumliche Klammer der gesamten Narration. Sie ist jedoch weit mehr als nur Schauplatz, sondern wirkt selbst aktiv auf Figuren und Geschehen ein.

Der Erzähler führt den Leser zum Anfang des Romans minutiös in die Eigenschaften der Dachkammer ein und macht ihn mit der besonderen Beziehung Roithamers zu diesem Raum bekannt. So funktioniert die Ortsbeschreibung als Figurenbeschreibung, weil der Ort essenzielle Charaktereigenschaften, Wünsche und Interessen der Figur zum Vorschein bringt. *Notabene* entsteht die Idee zum Kegelbau im »idealen Gebäude«, am Schreibtisch der Höller'schen Dachkammer, die wiederum der ideale »*Denkraum*« (Ko 201) für Roithamer sei. Die Dachkammer habe diesem das Denken erst ermöglicht (vgl. Ko 9) und ihm nach eigener Aussage den Bau des Kegels gleichsam eingegeben (vgl. Ko 47).

Uwe Betz betrachtet die Dachkammer darum als »Kopf« des Hauses, das dementsprechend einem »Makroanthropos« gleichkomme.⁶⁵ Einer solchen

⁶⁵ Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, S. 200. Etwas weniger problematisch beschreibt Nienhaus die Dachkammer als »Kopfwelt« Roithamers. Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 110.

anthropomorphen Interpretation der Architektur leistet zwar der Erzähler Vorschub, der Text selbst aber stellt die naheliegende, aber vorschnelle Gleichsetzung von Raum und Mensch in Frage. Die Beziehung Roithamers zur Dachkammer erscheint dem Erzähler anfänglich derart intensiv, dass er ihn mit dem Raum gleichsetzt: »[I]ch ging sogar soweit, zu sagen, daß die Dachkammer Roithamer ist, während der Kopf doch vorsichtig sein muß in solchen Urteilen, lieferte ich schon im ersten Augenblick meines Eintretens meine ganze Existenz diesem Urteil aus.« (Ko 22) Die Vorsicht, mit welcher der Erzähler die Gleichsetzung sogleich relativiert, ist bezeichnend für seine eigene Beziehung zum Protagonisten, die durch eine jahrelange geistige Abhängigkeit geprägt ist. Problematisch ist die Gleichsetzung von Raum und Freund, weil die Vorstellung, sich gänzlich in Roithamers Wesen und Gedanken »zu bewegen«, für den Erzähler mit der Angst vor einem erneuten Selbstverlust einhergeht. Wenige Seiten später behauptet der Erzähler hingegen, gerade diesem Selbstverlust mit dem Eintreten in die Dachkammer entkommen zu sein:

Da mein Denken in Wirklichkeit das Denken Roithamers gewesen war, war ich in dieser Zeit gar nicht da gewesen, nichts gewesen [...]. Daß ich plötzlich mit dem Betreten der höllischen Dachkammer aus der langjährigen Gefangenschaft, wenn nicht Kerkerhaft des roithamerschen Gedankengefängnisses – oder roithamerschen Gedankenkerkers herausgetreten bin. (Ko 34)

Der Erzähler widerspricht sich hier nicht ohne Grund. Sieht er sich nämlich zuerst dem eigenen »Urteil ausgeliefert«, die Dachkammer *sei* Roithamer, so relativiert er offensichtlich dieses Verständnis und gewinnt daraus Distanz.⁶⁶ Roithamers Gedankenwelt nicht *in persona*, sondern im Raum zu sehen, führt zu einer emanzipierten Sicht des Erzählers auf seinen verstorbenen Freund. Sie erlaubt die Befreiung vom übermächtigen Einfluss der Gedanken Roithamers.

Die Frage, auf welche Weise der Freund sich in »seinem« Raum materialisiert, wird vom Erzähler im Verlauf des Textes unterschiedlich beantwortet. Während am Anfang Roithamer die Dachkammer »ist«, erfüllt diese später und im Rückblick nur noch seinen »Geist« (Ko 253). So reformuliert der Erzähler im zweiten Romanteil seine Ansicht über die Anwesenheit Roithamers im

⁶⁶ Marquardt argumentiert, dass sich hier im Gegensatz zum Protagonisten von Thomas Bernhards Erstling *Frost* (1963) eine Emanzipation der Erzählerfigur abzeichne, wenn auch ihrer Meinung nach nur eine »vermeintliche«. Marquardt, Gegenrichtung, S. 43.

Raum. Dass eine Gleichsetzung vom Raum und Mensch am Beispiel der Dachkammer nicht haltbar ist, macht die erzählte Handlung selbst deutlich: Der tote Roithamer verliert seine Macht über den Erzähler.⁶⁷ Ein Raum oder ein Gebäude kann hier nicht die Position eines Menschen einnehmen oder dessen Sterblichkeit aufheben, anders als im Genre der Geistergeschichte, wo Haus und Mensch eine tatsächlich Einheit einnehmen können (ein prototypisches Beispiel hierfür ist Edgar Allan Poes *Fall of the House of Usher*).⁶⁸ Im Gegensatz zum Erzähler scheint Höller die geisterhafte Anwesenheit Roithamers im und als Dachkammer-Raum bewusst bewahren zu wollen. Er habe seit seinem Tod »nichts mehr in der Dachkammer verändert«, er »rührte keinen Gegenstand mehr an« (Ko 24). Mit dem Einzug des Erzählers kann dieser Zustand aber nicht länger aufrechterhalten werden. Der erste Romanteil, der in das Sichten und Ordnen des Nachlasses mündet, endet damit, dass der Erzähler den »großen Kleiderständer« Roithamers aus Versehen umwirft. Neben der fraglos komischen, da slapstickartigen Konnotation des ›Um-Falls‹ verweist dieser auch auf die tragisch aufgeladene Bedeutungsebene,⁶⁹ welche die zahlreichen Fallbewegungen im Roman etablieren. In einer symbolischen Lesart kann das Umstoßen der Aufhängenvorrichtung für Roithamers Kleider (als ›zweite Häute‹) verstanden werden als die unbeabsichtigte Beschwörung seines Suizids durch Erhängen und damit als schockartiges Realisieren seines Todes, der hier unbeabsichtigt

⁶⁷ Ähnlich interpretiert Nienhaus den Plan des Erzählers, aus dem Höllerhaus und vor der Sichtung des Nachlasses zu fliehen, als Anzeichen einer Emanzipation, vgl. Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 150.

⁶⁸ Poe spielt dort mit der doppelten Bedeutung des Hauses als Gebäude und als traditionelle großfamiliäre Einheit. Bernhard hat sich offenbar für Geister- und Horrorliteratur interessiert, in seinem Nachlass liegen mehrere derartige Texte vor. Auf die Parallelen zwischen der englischen Horrorliteratur von Lovecraft und Poe und Bernhards *Frost* (1963), *Ungemach* (1968) und *Kalkwerk* (1970) hat Ruthner aufmerksam gemacht. Vgl. Ruthner, Clemens: (Text)Räume des Schreckens. Thomas Bernhard und Edgar Allan Poe. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999. S. 135–141. Folgt man Ruthners ›Geister-Befund‹, der vor allem in *Kalkwerk* zutreffend erscheint, so lässt sich dieser nicht *tel quel* auf *Korrektur* übertragen. Vielmehr stellt sich die Frage, ob in *Korrektur* ein Raum-Wahn, wie ihn Konrad aufweist, vom Erzähler zuerst geteilt, dann aber hinterfragt wird.

⁶⁹ Gerade das Zusammenfallen von Ernst und Komik ist ein vielbeobachtetes Phänomen im Werk von Thomas Bernhard. Einen Forschungsüberblick sowie eine Untersuchung der Begriffe ›Komik‹, ›Ironie‹ und ›Humor‹ für die Bernhard-Analyse leistet Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg 2011. S. 17–47.

»nachgespielt« wird. Die tragische und die komische Lesart des »Um-Falls« lassen sich damit zusammen lesen: Dass sich die vermeintliche, geisterhafte Anwesenheit Roithamers im selbstverursachten Möbelrücken bzw. -stoßen äußert, hält die Ernsthaftigkeit der Erzähler-Ängste in der Schweben, das Gefährdungspotenzial von Roithamers Anwesenheit als Geisterfantasie nimmt tragikomische Züge an.

Die Analogie zwischen dem Erhängen Roithamers und dem Umstoßen seines Kleiderständers wird durch weitere Strukturähnlichkeiten zwischen dem ersten und zweiten Teil des Romans unterstrichen. Solche Ähnlichkeiten widerlegen den möglichen Leseindruck, dass der Roman neben seiner Zweiteilung keinen strukturierten Aufbau aufweist. Mehrere Begebenheiten in beiden Hälften gleichen sich und tauchen an korrespondierenden Stellen auf, wodurch sich eine implizite Logik der Entsprechung – die freilich von der expliziten Entsprechung zwischen Raum und Mensch losgelöst bleibt – auf der formalen Ebene feststellen lässt: Der Erzähler isst schweigend mit der Familie Höller zu Abend (vgl. Ko 101), von der gleichen Erfahrung berichtet Roithamer in seinem Nachlass (vgl. Ko 248). In der ersten Hälfte denkt der Erzähler über die Ordnung bzw. Unordnung in Roithamers Manuskripten nach (vgl. Ko 131) – im zweiten Teil schreibt Roithamer über die äußerliche »Ordnungsstrenge«, die ihm beim Schreiben notwendig ist (Ko 297). Die Ordnung der Schrift spiegelt so die Ordnung beim Schreiben. Eine ähnliche Spiegelung, die eine ergänzende explizierende Funktion besitzt, zeigt sich schließlich am Motiv der Schule: Während der Erzähler vom Suizid der Lehrerin spricht (Ko 127), generalisiert Roithamer später alle Schulen zu »Vernichtungsanstalten« (Ko 316). Es ist also nicht weiter erstaunlich, wenn die verklausulierte Ankündigung des Suizids (»Lichtung«), mit dem der zweite Teil endet, vom ersten Teil durch das Umfallen des Kleiderständers vorwegnehmend reflektiert wird. Der Kleiderständer wird mit Höllers Hilfe, der sofort herbeigeeilt kommt, wieder aufgestellt. Höllers plötzliches Auftauchen stellt die Beobachtung des Erzählers in Frage, der diesen eben noch in seiner Werkstatt neben dem Haus sitzen sah (vgl. Ko 169). So wie sich die Präsenz Höllers in der Präparatur als Illusion herausstellt, so ist auch Roithamers Präsenz illusorisch. Obschon sein Kleiderständer wieder aufgerichtet ist, bleibt seine Anwesenheit prekär. Die Vorstellung des Erzählers, dass die Höller'sche Dachkammer Roithamer »ist«, weicht der Erkenntnis, dass Roithamer unwiderruflich tot bleibt und höchstens in seiner Kegelidee bzw. seinem Nachlass, der die Idee explizieren soll, »weiterleben« kann. Sein Geist »erfüllt« zwar noch die Dachkammer, aber »ist« sie nicht mehr länger.

Roithamer gerät dadurch in Kontrast zu Höller, der tatsächlich und nicht im übertragenen Sinn in seinem Gebäude als Idee fortlebt: Im Gegensatz zu Roithamer »sei Höller noch am Leben, er lebte nicht nur, wie die Leute über einen Toten, von seiner Idee Getöteten und Vernichteten wie Roithamer sagen, in seiner Idee fort« (Ko 109). Durch die Abgrenzung vom Leben im Raum und dem Fortleben in der Idee entfällt die Möglichkeit, geisterhaft im Raum fortzuleben. Folgt man der Textlogik, so ist diese implizierte Erkenntnis des Erzählers die Voraussetzung dafür, dass die Höller'sche Dachkammer vom »Konstruktionszimmer für den Bau des Kegels« (Ko 14) zum Rekonstruktionszimmer des Nachlasses wird.

Die Handlung entkräftet die anfängliche Vermutung des Erzählers, dass Raum und Person zusammenfallen könnten, gerade im tragikomischen Zusammenfallen und Umfallen von toter Person und unbelebtem Objekt. Die hergestellte und aufgelöste Einheit in der Narration behauptet deshalb nicht, dass eine solche Einheit, wenn auch nur für kurze Zeit, objektiv besteht, sondern bleibt immer im Zeichen der irrationalen Ängste des Erzählers. Man kann mit Bezug auf den ersten Teil des Romans daher durchaus von einer Geisteraustreibung sprechen; von der Austreibung Roithamers aus dem Dachstock durch den Erzähler nämlich. Geisteraustreibungen mithilfe von lauten Geräuschen stellen einen weit verbreiteten Aberglauben dar,⁷⁰ diese Geräusche dienen auch dem Geisterbann, der die Wiederkehr des Toten verhindern soll.⁷¹ Das Verlangen des Erzählers, Roithamer aus seinen Gedanken zu verbannen, lässt das Umstoßen des Kleiderständers in diesem Sinne als unbewusste, aber umso wirkungsmächtigere säkularisierte Form derartiger Handlungen erscheinen. Im Gegensatz dazu ist das Lesen und Zitieren von Roithamers Nachlass im zweiten Teil allerdings keine Geisterbeschwörung, welche die Wirkung des ersten Teils rückgängig machen würde. Der Geist Roithamers materialisiert sich im zweiten Teil des Romans nicht länger im Lebens- und Studierraum, sondern in dem vom Erzähler zitierten Textraum. Dieser strahlt nicht dieselbe Bedrohlichkeit aus, ist für den Erzähler jedoch weiterhin mit der Gefahr verbunden, sich im Denken Roithamers zu verlie-

⁷⁰ Vgl. Mengis, Lippert: <Geisterabwehr, -vertreibung>. In: Hanns Bächtold Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3. Berlin/New York 1987. Sp. 511–512; hier: Sp. 511.

⁷¹ So wird auch zur Geisterbannung laut gepfiffen oder mit einem Stock geschlagen, vgl. Mengis, Lippert: <Geisterbann>. In: Hanns Bächtold Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3. Berlin/New York 1987. Sp. 512–523; hier: Sp. 514.

ren: »[E]s war wohl seine [Roithamers, E.Z.] Absicht gewesen, mich durch die Beschäftigung mit seinem Nachlaß zu vernichten« (Ko 141).

Die Entsprechungsbeziehung, die der Erzähler anhand der Dachkammer thematisiert, speist sich aus vorwissenschaftlichen Geistervorstellungen, denen in der tragikomischen Volte am Schluss des ersten Teils eine psychologische Relevanz zwar zugesprochen, ein objektiver Wahrheitswert aber abgesprochen wird. Der Erzähler bedarf der Geisteraustreibung zur Stabilisierung seiner eigenen Psyche, die Narration legt nahe, dass es sich dabei, wie bei den nächtlichen Beobachtungen Höllers in der Präparatur, »nur« um ein psychisches Phänomen handelt.

Die Annahme einer Identität von Roithamer und Höller'scher Dachkammer ist aber nicht alleine den Ängsten des Erzählers geschuldet, sondern auf Roithamers eigenes Konzept der Entsprechung von Mensch und Raum zurückzuführen. Nicht ohne Effekt habe der Erzähler jahrelang die Gedanken Roithamers gedacht und sich von seinem Denken nicht lösen können (vgl. Ko 33), nun scheint ihm genau dies zu gelingen.⁷² Fraglich bleibt, ob das quasimagische Entsprechungskonzept, dem die Bedrängnis des Erzählers entspringt, tatsächlich dasselbe Konzept ist, das Roithamer der Entsprechung von Kegel und Schwester und damit dem Kegelbau zugrunde legt – oder ob es nicht vielmehr Roithamers Vorstellung adaptiert und auf die Situation des Erzählers anpasst. Im Falle des Kegels liegt die Entsprechung nicht als natürlicher Zustand eines gefundenen idealen Raumes vor, sondern muss auf wissenschaftliche Weise allererst hergestellt werden. Beschreibt der Erzähler ein »natürliches« und damit hypothetisch auch magisches Entsprechungsverhältnis zwischen Dachkammer und Roithamer, so schafft Letzterer ein »künstliches« Entsprechungsverhältnis von Schwester und idealem Haus. Auch in der Frage nach der Entsprechung von Raum und Mensch lässt sich eine partielle Vorwegnahme des zweiten Teils durch den ersten Teil feststellen. Dass in der Dachkammer die Entsprechung von Mensch und Architektur »natürlich«, d.h. ohne theoretische Überlegung hergestellt ist, unterstreicht zudem die Unterscheidung Roithamers, er wohne und plane jeweils im »Einfachen (Höllerhaus)[, um] sich zu stärken für das Komplizierte (Kegel)«. Dieselbe »Vorbereitung« des Komplizierten durch das Einfache weist der Romantext auf, wenn er den Leser im ersten Teil mit der »einfachen«

⁷² Eine ähnliche Emanzipationsthese vertritt Betz, er sieht jedoch als ihr stärkstes Indiz das Veröffentlichen des Textes, vgl. Betz, Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe, S. 188.

Dachkammer, im zweiten Teil jedoch mit dem symbolisch komplexen und schwer verständlichen Kegel konfrontiert.

1.2 Die Statik

Das Umstürzen des Kleiderständers am Ende der ersten Romanhälfte reiht sich in eine Folge von Fallbewegungen und damit in eine übergeordnete Motivstruktur ein, deren Bedeutung der Text oft implizit, d.h. ohne Explikation durch die Figurenrede, herstellt. Eingeführt wird das Motiv bereits im Motto: »Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer.« (Ko 6) Der Satz taucht – der Spiegelstruktur des Textes gehorchend – ähnlich, aber nicht identisch, gegen Ende des Romans wieder auf (vgl. Ko 304). Während die längere Version des Satzes im Roman einen klaren Bezug zum Kegel herstellt, bleibt das Motto vieldeutig.

Wohl darum hat das Motto verschiedene Interpretationen provoziert. Bernhard Judex erkennt in den drei Auflagepunkten die Trias von Zeit, Raum und Sein. Wie nach Heidegger das Sein auf Zeit und Raum aufbaue, so gelte dies auch für das Sein des Kegels.⁷³ Damit folgt Judex Roithamers Bild nicht; Zeit und Raum als »die beiden Grundpfeiler des Seins«⁷⁴ sind nur zwei Auflagepunkte, das Sein kann gar nicht erst auf diesen Punkten zum Stehen kommen, weil ihm der dritte Punkt fehlt. Die Heidegger'sche Lesart des Mottos muss nach Roithamers Regeln der Statik in sich zusammenfallen. Nienhaus hingegen bezieht die Auflagepunkte nicht auf Abstracta, sondern auf die lebensweltlichen Bedingungen des Kegelbaus: die Schwester, die Schrift und Roithamer.⁷⁵ Fraglich ist dabei jedoch, warum die Schrift, die nicht Baubedingung, sondern nachträgliche Reflexion des Kegels darstellt (vgl. Ko 76), dessen ›Auflagepunkt‹ sein soll. Josef König schließlich erkennt die Bedeutung des Mottos im menschlichen Körper *per se* und damit in der statischen Regel als *conditio humana*.⁷⁶

⁷³ Vgl. Judex, »Tausende von Umwegen«, S. 285.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 129.

⁷⁶ Königs schließt, »der Mensch« sei »rettungslos von seiner Konstitution her instabil«. König, Nichts als ein Totenmaskenball, S. 144.

Darauf aufbauend wird hier vorgeschlagen, die Aussage Roithamers auf ihn selbst zu beziehen; sein allgemeines Gesetz menschlicher ›Statik‹ trifft auch auf ihn zu. Wenn »Körper« die Person Roithamers meint, so könnten die ›Entsprechungen‹ der Auflagepunkte unter den Menschen gesucht werden, die ihm am nächsten stehen bzw. die ihn ›stützen‹. Deren sind tatsächlich drei: die Schwester, Höller und der Erzähler. Dem Tod der Schwester, d.h. dem Wegfallen eines ›Auflagepunktes‹, fällt Roithamers eigene psychische Stabilität zum Opfer, die Statik seiner ›Ich-Architektur‹ ist nicht mehr gewährleistet. Freilich ist auch diese Interpretation nicht unproblematisch, wird doch der Erzähler nirgends von Roithamer als eine zentrale Person seines Lebens erwähnt.⁷⁷ Aus den Selbstbeschreibungen des Erzählers, der sich »als Roithamers engster Vertrauter« (Ko 253) bezeichnet, und aus der Tatsache, dass Roithamer ihm seinen Nachlass vermacht hat, lässt sich aber eine ebenso enge Beziehung wie diejenige zu Höller und zur Schwester folgern.

Noch wichtiger als die Bedeutung von »Körper« und »Auflagepunkte« ist der Hinweis auf die Statik. Der übergeordnete Status der Analogie zwischen menschlichem und architektonischem Körper zeigt sich weiter, wenn der erste Satz des Romans dem Motto gegenübergestellt wird. »Nach einer anfänglich leichten, durch Verschleppung und Verschlampung aber plötzlich zu einer schweren gewordenen Lungenentzündung, die meinen Körper in Mitleidenschaft gezogen hat [...]«, sei der Erzähler zuerst ins Spital und von dort direkt in die Höller'sche Dachkammer gelangt (Ko 7). Im ersten Satz fällt das Wort ›Körper‹ bezüglich eines körperlichen Gebrechens, während es zuvor im Motto noch auf einen nicht weiter markierten, stützungsbedürftigen Körper hinweist. Die Analogie lässt sich auch im bautechnisch geprägten Wort ›Konstruktion‹⁷⁸ verfolgen, wenn der Erzähler von sich und Roithamer als ungeschützt »konstruierten [...] *Charakter[en]*« (Ko 146) spricht oder wenn er allgemeine Urteile über die »Konstruktion des Menschen« fällt: »[J]eder ist dazu bestimmt, eines Tages in irgendeinem Augenblick, der der entscheidende ist, keinen Ausweg mehr zu finden, die Konstruktion des Menschen ist so.« (Ko 147)

⁷⁷ Angesichts der Tatsache, dass alle Zitate Roithamers durch den Erzähler gefiltert wurden, könnte man auch vermuten, dass der Erzähler absichtlich nicht die Meinung Roithamers über ihn weitergeben will – sei dies aus Bescheidenheit, zur Herstellung emotionaler Distanz oder um allfällige negative Aspekte der Beziehung zu verschweigen.

⁷⁸ ›Konstruktion‹ und ›konstruieren‹ fallen nach einer nur oberflächlichen Zählung im Roman mindestens 15 Mal im Kontext des Bauens, nur an besagten zwei Stellen jedoch im Sinne der menschlichen Konstitution.

Roithamer benennt das statische Problem als die zentrale Herausforderung beim Bau des Kegels (vgl. Ko 47). Die statische Schwierigkeit des Kegelbaus wird nie anschaulich, was angesichts der statisch unproblematischen Kegelform nicht verwundert.⁷⁹ Diese unterliegt im Gegensatz zu Kuppelbauten, freitragenden oder überhängenden Konstruktionen nicht besonderen statischen Anforderungen.⁸⁰ Selbst wenn statische Probleme dieser Art den Kegelbau erschwert haben sollten, so ist es doch nicht die Berechnung, sondern das »Wort« Statik, das Roithamer nicht schlafen lässt (vgl. Ko 185). Warum es der Begriff und nicht die dazugehörigen Berechnungen sind, klärt dessen textimmanente Bedeutung. In *Korrektur* weist das »Wort« Statik durchwegs auf den Versuch hin, die Gefahr des Stürzens zu verhindern.

Die Fallgefahr tritt auf dem Schulweg, den Roithamer, Höller und der Erzähler zusammen gingen, erstmals in Erscheinung und wird dann laut dem Erzähler bezeichnend für alle lebensbedrohlichen Gefahren ihres weiteren Lebens:

Der Schulweg sei so verlaufen wie unser Leben später, sagte ich, mit allen seinen Verfinsterungen, Aufhellungen, mit allen seinen Gewohnheiten und vorhergesehenen Zufällen, wie auf dem Schulweg sei auch unser Lebensweg immer wieder vor allem durch abrupte Wetterumschwünge gekennzeichnet gewesen und wie unser Schulweg sei unser Lebensweg an einem reißenden Fluß entlang gegangen, vor welchem wir immer Angst haben mußten, dann hatten wir auf dem Schulweg immer Angst gehabt, in die reißende Aurach zu stürzen, hatten wir auf unserem Lebensweg immer die größte Angst gehabt, in diesen Fluß, an welchem wir lebten und immer in höchster Angst entlanglebten, der unsichtbar, aber immer reißend und immer tödlich ist, hineinzustürzen. (Ko 123)

Der reißende Fluss neben ihrem Lebensweg ist eine Metapher für eine offenbar ebenso unsichtbare und tödliche Gefahr, der die drei Figuren ausgesetzt sind. Worin die Gefahr besteht, entschlüsselt sich am Ende ihres Schulweges und am Ende der Erzählung über denselben, mit welcher der Erzähler bei Höller eine Kindheitserinnerung wachrufen will. Eines Tages nämlich

⁷⁹ Dies betont z.B. auch Johannes Pause, der daraus schließt, dass die statischen Berechnungen Roithamers lediglich dessen Figur lächerlich machen sollen, vgl. Pause, *Die ironische Korrektur*, S. 95. Die genauere Analyse des statischen Problems als zentrale Metapher des Textes lässt dies bezweifeln.

⁸⁰ Dass es in der Architekturgeschichte Kegelentwürfe gab, die tatsächlich die Fallgefahr thematisiert haben, ohne dass ihr Bau selbst statische Probleme bereitet hätte, wird etwa am Entwurf eines Kegel-Kenotaphen von Étienne-Louis Boullées augenscheinlich, vgl. Kap. II 2.3.3.

hätten sie im Schulzimmer den erhängten Körper ihres Lehrers gefunden (vgl. Ko 127). Die Unfähigkeit über den bedeutenden Vorfall zu sprechen (vgl. Ko 128), macht diesen gewissermaßen genauso »unsichtbar« wie den symbolischen Fluss neben ihrem Lebensweg. Der mutmaßliche Grund des Suizids rückt diesen wiederum in die Nähe des Wassers und damit in die Nähe der Lebenswegmetapher: Der Lehrer soll einen seiner Schüler »an der Aurach unten unter dem Felsvorsprung« (Ko 127) missbraucht haben. Zur Generalisierung der Bedeutung dieses Suizids trägt bei, dass der Lehrer ausdrücklich (und nicht implizit wie der Erzähler oder die Schwester) namenlos bleibt: »der Selbstmord des Lehrers, dessen Namen ich vergessen habe, auch Höller hat seinen Namen vergessen«. Die Erzählung über den Lehrer-Suizid endet mit der Bekräftigung seiner übergeordneten Wichtigkeit – eben nicht als Schicksal eines bestimmten Lehrers, sondern als Ausblick auf das Leben Roithamers:

Wahrscheinlich besteht zwischen dem Selbstmord des Lehrers, der solange zurückliegt, und dem Selbstmord Roithamers, selbstverständlich, sagte ich zum Höller, ein Zusammenhang [...], denn auch für Roithamer war, wie ich weiß, der Selbstmord des Lehrers eine lebensentscheidende Tatsache gewesen. (Ko 129)

Der Fall ins Wasser auf dem Schulweg, der mögliche »Sündenfall« des Lehrers am Wasser und dessen Stürzen bzw. Fallenlassen in den Strick etablieren das Thema des Fallens und bringen es mit Roithamers Erhängen in Verbindung. Fast alle weiteren im Roman beschriebenen Suizide zeichnen sich durch Fallbewegungen aus:

Dann stürzen sie sich in eine Felsspalte hinein, oder von einem Brückengeländer herunter, oder sie erschießen sich, wie mein Onkel, oder sie hängen sich auf, wie mein anderer Onkel oder sie werfen sich vor einen Zug, wie mein dritter Onkel, so Roithamer. (Ko 276)

Ein weiterer Onkel stürzte sich in einen »Käsereischacht« (Ko 288) und in die bereits erwähnte Felsspalte will sich Roithamer stürzen, unterlässt dies dann aber (vgl. Ko 276f.). In der letzten erhaltenen Vorstufe des Romans erschießt sich Roithamer, Bernhard hat dies wohl zugunsten des Fall-Motivs abgeändert.⁸¹ Nicht zufällig sagt Roithamer von sich selbst: »Wir selbst sind der Selbstmord*anfälligste*, so Roithamer, -anfälligste unterstrichen.« (Ko 276)

⁸¹ Vgl. Huber/Schmidt-Dengler, Kommentar, S. 349. Sowie Bernhard, Thomas: Korrektur: W4/2. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privat-

Damit ist das ›Fallen‹ des Selbstmörders hier auch auf der Wortebene hervorgehoben.

Wenn die Analogie zwischen der Statik des Baukörpers und der ›Stabilität‹ des menschlichen Wesens indirekt über das Motiv des Fallens hergestellt wird, so fasst Roithamer diese Verbindung gegen Ende des Romans noch auf engstem Textraum zusammen. Erst ein größerer Ausschnitt der Stelle, welche dem Motto entspricht, macht offensichtlich, dass sich dieses direkt zwar auf den Kegel, indirekt aber auch auf den menschlichen Gang »am Abgrund« bezieht:

Wir gehen immer nahe am Abgrund und fürchten uns vor dem Übergewicht, so Roithamer. Nimmt ein Körper nach kurzfristiger Störung des Gleichgewichts sofort seine ursprüngliche Gleichgewichtslage wieder ein, so ist sein Gleichgewichtszustand stabil, so Roithamer. Weist ein Körper dagegen in jeder beliebigen *neuen Lage*, neuen Lage unterstrichen, ohne in die ursprüngliche zurückzukehren, wieder Gleichgewicht auf, so ist sein Gleichgewichtszustand indifferent. Kehrt ein Körper nach kurzfristiger Störung des Gleichgewichts nicht in seine ursprüngliche Gleichgewichtslage zurück, sondern strebt einer anderen zu, so ist sein Gleichgewichtszustand labil, so Roithamer. Der Körperschwerpunkt des Kegels liegt auf der Achse, so Roithamer, durch den Schwerpunkt der Grundfläche und die Spitze des Körpers hindurch in 1/4 der Höhe, zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer. (Ko 304)

Der Gang am Abgrund – eine Metapher für die Gefahr des Fallens und damit auch des Suizids, die in der Schulweg-Passage zum ersten Mal auftaucht – wird nun direkt in Bezug gesetzt zum »Körperschwerpunkt des Kegels« und schließlich zur Variation des Romanmottos.

Im Gegensatz zum menschlichen Körper »nahe am Abgrund« kann der Kegel aufgrund seiner statisch unproblematischen Form, aber auch aufgrund ihrer richtigen Berechnung nicht stürzen. Die Gebäude-Statik figuriert für Roithamer als Vorbild und zugleich als Stütze für die psychische Stabilität des Menschen. In Roithamers Bauprojekt wird Statik zum Mittel der Beschwörung und Bewerkstelligung der Stabilisierung des Menschen. Dies erklärt zwar noch nicht, *wie* Roithamer die Stabilisierung erzielen will. Ihre Analyse führt uns aber genau zu dem Punkt, an dem ›Entsprechung‹ als zentrales Problem von *Korrektur* erkennbar wird.

stiftung. S. 51. Womöglich hängt der getilgte Suizid durch Erschießen mit einem schon früher getilgten Motiv zusammen, das Roithamer als Jäger charakterisiert.

An der Aurach, die seit der Kindheit Bild der Gefahr ist, baut Höller sein Haus ausgerechnet an die gefährlichste Stelle. Es ist sowohl Roithamer als auch dem Erzähler von großer Wichtigkeit zu betonen, dass das Höllerhaus trotz seines prekären Standorts nicht in den Fluss stürzen wird (vgl. Ko 8, 14, 95) und dass Höller derjenige von ihnen ist, der am wenigsten suizidanfällig sei »weil er, Höller, zum Unterschied von Roithamer, nicht von der Art sei, die von ihrer Idee undsofort abgetötet und vernichtet werde« (Ko 109). In diesem Licht wird Höllers Bauprojekt zu einem vorbildlichen Umgang mit der Fall-Gefahr und darum auch zum Vorbild für den Kegelbau. Es ist ausgerechnet an einem »regnerischen Abend, an welchem wir wieder ein solches alles vermurendes und verheerendes Hochwasser befürchteten«, also die Gefahr des Flusses für das Höllerhaus besonders evident wird, als Roithamer zum ersten Mal den beiden Freunden »die Schönheit des Wortes Bauen und die Schönheit des Wortes Baukunstwerk erklärt« (Ko 14). Angesichts des bedrohlichen Wassers entwickelt sich Roithamers Denken über das Bauen, und angesichts eines Gebäudes, dessen Statik dem Druck des Wassers trotzt, konzipiert er sein eigenes »Baukunstwerk«.

Wasser stellt dort nicht mehr eine Gefahr von außen dar, da es sich auf einer Waldlichtung befindet. Trotzdem spielt Wasser *im* Kegel eine wichtige Rolle: In der Mitte des Gebäudes, im Meditationsraum, befindet sich ein »Quellwasseranschluß« (Ko 194).⁸² Dies ist deshalb signifikant, weil es die einzige Beschreibung der Inneneinrichtung des Kegels darstellt, alle anderen Einrichtungsgegenstände bleiben unbekannt. Folgt man den Bedeutungszuschreibungen, die fließendem Wasser im Roman zukommt, so kann hier nicht nur von der Fassung und Nutzbarmachung von Quellwasser gesprochen werden, sondern auch von der symbolischen »Fassung« der lebensbedrohlichen Gefahr. Sie soll im Meditationsraum, dem Raum höchster denkerischer

⁸² Kohlenbach sieht im Detail des Quellwasseranschlusses lediglich die komische Distanz zwischen »geometrisch-idealem Kegelentwurf und dem demonstrativen bis pedantischen Reinheitspathos«, wie sie in der französischen Revolutionsarchitektur als Spannung zwischen gebauter Geometrie und Zweckarchitektur auftrete. Damit erkennt sie den Symbolgehalt des Quellwasseranschlusses, der im Meditationsraum ja von vornherein keinen alltäglichen Zweck zu erfüllen hat. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 107. Nienhaus schließt sich (ohne dies auszuweisen) Kohlenbach an und wirft dem Quellwasseranschluss wortwörtlich ebenfalls einen »demonstrative[n] bis pedantisch[en] Reinheitspathos« vor, der dem »Kegelentwurf einen ironischen Anklang« verleihe. Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 123.

Konzentration, doppelt ›aufgehoben‹, d.h. zugleich in ihrer Unmittelbarkeit entkräftet und doch für die Anschauung aufbewahrt werden.

Dass auch die Schwester von der Fall-Gefahr betroffen ist, der die Statik und die Fassung des Quellwassers symbolisch entgegenwirken, scheint für Roithamer Gewissheit zu sein, wenn er schreibt: »[D]as Problem der Statik des einen (des Kegels) ist ein Wesensproblem des anderen (meiner Schwester).« (Ko 190)

Roithamers symbolische Architektursprache, zu der die innenarchitektonische Idee eines Quellwasseranschlusses gehört, thematisiert die Lösung eines nichtarchitektonischen Problems: die Angst um seine Schwester, die von ihm als Person »voller Anmut« (Ko 271) beschrieben wird und deren eigene Feinheit und Zerbrechlichkeit sich in ihrer »Miniaturmalerei [...] auf Email und Porzellan« (Ko 272) spiegelt. Ganz *realiter* soll der Kegel dabei helfen, sie aus der Umgebung der von Roithamer verachteten Familie zu befreien.⁸³ »Dann, wenn meine Schwester im Kegel eingezogen ist, habe ich keine Angst mehr um meine Schwester.« (Ko 197) Er will sie retten, indem er sie in den Kegel »[]steckt« (Ko 185) – womit das Projekt eine gewaltvoll-entmündigende Konnotation erhält.⁸⁴ Die gefährdete Schwester soll auch vor sich selbst oder zumindest vor ihrer eigenen neuen Freiheit geschützt werden; in ein Gebäude »gesteckt« (Ko 185) werden normalerweise Kriminelle oder Psychiatriepatienten. Während aber die Dachkammer (Ko 34: »Gedankenkerker«) und Altensam als Kerker beschrieben werden, wird der Kegel nie so bezeichnet. Profane Kerkerhaft ist nicht der Zweck des Baus, schließlich gibt es hier auch keine »Bewachende[n] und Bestrafende[n]« wie in Altensam (Ko 68). Im Sinne seiner Ausrichtung auf Meditation müsste man vom Kegel also von einem Kloster oder einer abgeschlossenen Einsiedelei sprechen, die freilich im Extremfall den Charakter eines Gefängnisses haben können. Im autobiographischen Text *Der Atem*, welcher drei Jahre nach *Korrektur* erscheint, fallen nicht zufällig die ›Abschließungs-Heterotopien‹⁸⁵ Kranken-

⁸³ Bereits Kohlenbach spricht dem Kegel eine Schutzfunktion für die Schwester zu und bringt die Gefahr, welche ihr droht, in Verbindung mit Wasser und Statik, vgl. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 107–109. Der Quellwasseranschluss wird jedoch anders gewertet (s.o.). Zudem reduziert Kohlenbach die Angst vor der Kippgefahr gänzlich auf eine übertriebene Angst Roithamers, vgl. ebd., S. 109.

⁸⁴ Darauf wird in der Sekundärliteratur mehrfach hingewiesen, vgl. z.B. Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 197.

⁸⁵ Eine Voraussetzung der Heterotopie ist ihr »System der Öffnung und Abschließung«. Foucault impliziert dabei graduelle Unterschiede der Abgeschlossenheit. Foucault, *Von*

haus, Kloster und Gefängnis zusammen, wenn sie den Zweck erfüllen, »auf das lebenswichtige und existenzentscheidende Denken zu kommen«:⁸⁶ »Es müssen nicht Krankenhäuser sein, die uns ein solches Denken ermöglichen, es können auch Gefängnisse sein, sagte er, vielleicht auch Klöster. Aber Gefängnisse und Klöster, so seine Fortsetzung, sind nichts anderes als Krankenhäuser und Spitäler.«⁸⁷

Die ›Kipp-Gefahr‹ als »Wesensproblem des anderen (meiner Schwester)« kann letztlich nicht gebannt werden, weil sie stirbt, bevor sie in den Kegel einzieht.⁸⁸ Weder die ›Statik‹ des Kegels, d.h. seine stabilisierende Kraft durch die Trennung der Schwester von der Familie, noch der Quellwasseranschluss, d.h. die Abkehr von der Welt durch Meditation über Vergänglichkeit und Gefahr, können ihre Wirkung entfalten.

Doch Roithamer revidiert den Kegel-Zweck kurzerhand. Denn anstatt zum höchsten Glück hätte der Kegel zugleich zum Tod geführt: »Höchstes Glück, so Roithamer, als augenblickliche Todesursache (meiner Schwester), so Roithamer.« (Ko 302) Nirgends klingt an, dass Roithamer den Tod der Schwester mit dem Bau des Kegels beabsichtigt hatte. Nach dem Sterben der Schwester aber fällt für Roithamer das höchste Glück mit dem Tod zusammen: »Aber das Bauwerk als Kunstwerk ist erst vollendet, indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist, so Roithamer.« (Ko 303) »Denn allerhöchstes Glück ist nur im Tod, so Roithamer.« (Ko 304) War der Kegel zuvor noch ein Mittel, die Gefahr des Sterbens, d.h. die Kippgefahr, zu bannen, so soll er gerade mithilfe des Todes seinen zweiten Zweck erfüllt und das höchste Glück seiner Schwester erzielt haben. Diese Korrektur des Kegelzweckes wird oft als verzweifelter Versuch gewertet, die Wirkung des Kegels im Nachhinein so zu rechtfertigen, dass er doch noch sein Ziel erfüllt. Martin Huber nennt sie deshalb auch eine »bloße Hilfskonstruktion«.⁸⁹ Anstelle einer Selbsttäuschung kann man die neue Auslegung des Kegelzweckes aber auch als eine konsequente Neuinterpretation verstehen, deren Logik sich genauer definieren lässt.

anderen Räumen, S. 325.

⁸⁶ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978). In: Ders.: *Die Autobiographie. Werke*. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 215—310; hier: S. 249.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Dass das Ausbrechen der Todeskrankheit einen Einzug der Schwester verunmöglicht, wird nirgends explizit, erscheint jedoch so wahrscheinlich, dass es in der Sekundärliteratur zum Teil als Tatsache beschrieben wird, vgl. Mittermayer, Thomas Bernhard, S. 77.

⁸⁹ Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 153.

Roithamer reinterpretiert seinen Wunsch, die Schwester zu retten, als Wunsch, sie durch den Tod von allem Übel des Lebens zu befreien. Erst im Tod, so reformuliert Roithamer seine Lösung des »statischen Problems«, kann das Ziel der absoluten Ablösung vom Elternhaus und des Schutzes seiner Schwester erfüllt werden. Falls Ablösung und Schutz auch ihr höchstes Glück sind (was freilich bezweifelt werden kann), dann hat Roithamer mit seiner Umdeutung auf höchst paradoxe Weise Recht: Einem Toten kann nichts mehr geschehen. In der Symbolsprache Roithamers gesprochen, kann man auch sagen: Wer bis auf den Grund gefallen ist, ist von jeder Fallgefahr befreit. Das ist freilich eine Aussage, die weit von der ursprünglichen Intention Roithamers entfernt ist.

Folgt man dieser Lesart, die Roithamers Aussage ernst nimmt, so wird die Bedeutung des Quellwasseranschlusses im Mittelpunkt des Kegels als immer schon latent vorhandenes Todessymbol evident. Nicht nur symbolisiert der Quellwasseranschluss Roithamers Intention, die Todesgefahr zu bannen, er lässt sich auch in umgekehrter Richtung deuten.⁹⁰ Ist der Fluss Ausdruck der Lebensgefahr, so ist seine Quelle deren Ursprung – und dieser kann sowohl auf das Leben als auch auf den Tod als Ursprung aller Gefahr hinweisen. Das Kegelprojekt stellt so immer auch schon die Möglichkeit des Todes in sein Zentrum und funktioniert dadurch als Vexierbild. Der Kegel ist in diesem Sinne die Totalität sich widersprechender Tatsachen, von Leben oder Tod, Motivation oder Suspendierung des Fallens. Roithamer spielt auf diese an die Scholastik gemahnende Universalität an, wenn er sagt: »*Alles* sei schließlich der Kegel.« (Ko 305) In der Kegel-Interpretation erweisen sich widersprechende Deutungen als angemessen, sie untersteht gänzlich dem Standpunkt des Betrachters – oder eben dem »Sichtkegel« seines Blickes. Das zeigt sich nicht zuletzt an den vielfältigen Interpretationen des Kegels durch die Literaturwissenschaft.

1.3 Der Kegel

Die Gleichsetzung von Raum und Mensch hat sich am Dachstock als unzulänglich erwiesen, und die Analogie zwischen der Statik von Menschen- und Baukörpern wurde als ambivalente Metapher erkennbar gemacht. Welche

⁹⁰ Eine psychoanalytische Lektüre könnte die ambivalente Symbolik des Quellwasseranschlusses auch als unterbewussten Tötungs- und Todeswunsch Roithamers werten.

Bedeutung kommt Roithamers Behauptung zu, der Kegel »entspreche« der Schwester?⁹¹ Wird auch sie durch den Text entkräftet oder erweist sie sich als rein rhetorisches Konstrukt? Beides kann verneint werden.

Die Forschung bietet verschiedene Interpretationen an, wie der Kegel in Bezug auf Roithamer und seine Schwester zu verstehen ist. Darüber, dass der Kegel für das Verständnis der Figuren Roithamers und seiner Schwester entscheidend ist, besteht ein breiter Konsens.⁹² Die Meinungen divergieren hingegen darüber, inwiefern der Kegel ein solches Verständnis ermöglicht. Inge Steutzger hält ein Abbildungsverhältnis zwischen Schwester und Kegel für gänzlich absurd, bestehe doch ein antagonistisches Verhältnis zwischen der filigranen Frau und dem monumentalen Bau. Das drücke sich im Gegensatz der Kunstformen aus, derer sich die Geschwister bedienen. Während die Schwester Miniaturen male (vgl. Ko 272) und damit eine subtile Mimesis-Kunst betreibe, sei der Kegel abstrakt und grob.⁹³ Uwe Betz dagegen interpretiert den Kegel als »Elfenbeinturm« und sieht in seinen vermeintlich drei Geschossen⁹⁴ die drei Abstracta Reinheit, Keuschheit, Schönheit verwirklicht.⁹⁵ Damit wäre der Bau immerhin ein Versuch Roithamers, seiner Idealvorstellung der Schwester gerecht zu werden. Zugleich macht Betz im Kegel aber auch ein »riesiges Phallussymbol« aus, in dem Roithamer unbewusst sein sexuelles Begehren nach der Schwester sublimiere.⁹⁶ Alfred Pfabigan denkt diese Sublimierungsthese weiter. Auf die Doppeldeutigkeit des Wortes Kegel aufbauend, interpretiert er diesen als symbolisches uneheliches Kind, das Roithamer seiner Schwester anstelle eines realen »Kegels« mache.⁹⁷ Bestärkt sieht sich Pfabigan in seiner Lesart dadurch, dass verschiedene Beschreibungen des Inzests in Bernhards Werk jeweils mit dem Tod des Geschwisterpaares enden.⁹⁸

⁹¹ Roithamers erste Aussage diesbezüglich betrifft die Entsprechung des Bauplatzes im Kobernaußerwald (vgl. Ko 182), dann die Entsprechung einzelner Räume des Kegels (vgl. Ko 189), alsbald spricht er aber auch von der Entsprechung des ganzen Kegels (vgl. Ko 189) und wiederholt dies mindestens vier Mal (vgl. Ko 194, 197, 292, 309).

⁹² Vgl. Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 185. Thill bietet hier einen aktuellen und beinahe vollständigen Forschungsüberblick.

⁹³ Steutzger, *Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur*, S. 231.

⁹⁴ Tatsächlich handelt es sich in der genauen Beschreibung des Kegels nicht, wie von Roithamer behauptet, um drei, sondern um vier Geschosse, vgl. Kap. II a.

⁹⁵ Vgl. Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, S. 197.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 195.

⁹⁷ Vgl. Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 194.

⁹⁸ Pfabigan führt dazu *Baumgrenze*, *Kalkwerk* und *Vor dem Ruhestand* auf, vgl. ebd.

Nienhaus schließlich erkennt in der Zuspitzung des Kegels und seiner konsequenten Bauweise die Architektur gewordene Zielstrebigkeit Roithamers.⁹⁹ Sie knüpft mit dieser Interpretation an Kohlenbach an, die den Kegel auch als »zugespitzte Kugel« und daraus eine Zuspitzung des Vollkommenheitssymbols schlechthin liest.¹⁰⁰ Kohlenbach, die ihre gesamte Untersuchung von *Korrektur* unter den Begriff der Vollkommenheit stellt, schließt daraus, dass der Kegel einerseits für Roithamers Vollkommenheitsstreben, andererseits für dessen »Gipfeln« im Tod steht.¹⁰¹ Dies gelte nicht nur für das Abbildungsverhältnis, sondern auch für den Vorgang der Selbstverwirklichung im Bauen des Kegels.¹⁰²

Angesichts der Vielzahl dieser Interpretationen, die alle in ihrer Weise die Entsprechung des Kegels explizieren, kann man Nienhaus zustimmen, wenn sie den Kegel eine »überdeterminierte Chiffre« nennt.¹⁰³ Das stimmt zumindest, wenn man, anders als Nienhaus, davon ausgeht, dass die »Überdeterminierung« eine literaturwissenschaftliche Reaktion auf literarische Leerstellen, d.h. auf Unterdeterminierungen, darstellt.

Pfabigan argumentiert anfänglich gar, der Kegel könne als »ein unauflösbares Rätsel [...], als boshafte Spiel des Autors mit seinem Publikums«¹⁰⁴ gedeutet werden, was Pfabigan freilich nicht von seiner eigenen symbolischen Deutung abhält. Auf das Problem der offenbar durch den Text selbst erschwerten – oder gar verunmöglichten – Bedeutungsfestlegung wird im KAPITEL II 3 zurückzukommen sein. Vorerst soll hier keine weitere symbolische Lesart des Kegels entwickelt, sondern analysiert werden, welche Bedeutung den »Entsprechungen« des Kegels im Roman zukommt – ein Problem, das erstaunlicherweise von der Sekundärliteratur nur stiefmütterlich behandelt wurde.

1.3.1 Veränderliche Raumentsprechung

Der Text deutet an, dass ein Raum einem Menschen zeitweise entsprechen kann, dass das Entsprechungsverhältnis aber nicht konstant bleiben muss,

⁹⁹ Vgl. Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 142.

¹⁰⁰ Vgl. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 103.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 112.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 112–119.

¹⁰³ Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 117. Zur weiteren Übersicht verschiedener Lesarten vgl. ebd.

¹⁰⁴ Pfabigan, *Thomas Bernhard*, S. 180.

zumal sich ein Mensch verändern bzw. in Roithamers Worten ›korrigieren‹, d.h. in letzter Konsequenz töten und damit jeglicher räumlicher Entsprechung entziehen kann. Die Veränderung des Erzählers vom Roithamer-Epigonen zum distanzierten Roithamer-Exegeten hat dieses Raumverständnis bereits vor Augen geführt: Der Erzähler hat eine ambivalente und veränderliche Beziehung zur Dachkammer, die anfänglich in seinen Augen vollkommen, schließlich aber nur noch bedingt Roithamer entspricht. Entsprechung ist darum nichts zwingend Statisches, sondern unterliegt dynamischen Prozessen, infolge derer sich die Auseinandersetzung mit Raum wandeln kann. Schon in einer Vorstufe von *Korrektur* vertritt Roithamer ein Raumverständnis, das die Veränderlichkeit von Räumen durch den subjektiven Blick des Menschen berücksichtigt. Dieses Raumverständnis scheint dem Erzähler offenbar zum Anfang des Romans zu fehlen.

Wir gehen in (wohlbekannte) Städte, Ortschaften hinein und suchen einen uns bekannten Platz auf und stellen fest, dieser Platz (Schauplatz) hat sich in der Zwischenzeit unserer Abwesenheit, [sic] nicht verändert. Aber es ist nicht der gleiche Platz (Schauplatz), fühlen wir und gehen von diesem Platz (Schauplatz) weg, weil wir uns (sonst) augenblicklich töten müssten. Oder Wir [sic] bleiben auf diesem Platz (Schauplatz), das ist Selbstmord.¹⁰⁵

Selbst wenn sich der »Platz« nicht verändert hat, ist es »nicht der gleiche Platz« – verändert hat sich der Betrachter, dem hier die Funktion zukommt, Raum zu konstruieren. Noch in der Endfassung des Romans ist Roithamer die Subjektivität seiner Raumbetrachtung bewusst, auch wenn hier eine merkliche Verschiebung stattfindet: »Ich nähere mich Altensam an, aber ich nähere mich nicht Altensam an, um es aufzuklären, um es *mir* zu erklären, nähere ich mich Altensam an, dem, das *ich* sehe.« (Ko 285) Hier gibt es keine Instanz mehr, die den objektiv als unverändert wahrnehmbaren Raum vom subjektiv konstruierten Raum unterscheidet. Altensam ist für ihn nur als Altensam, »das *ich* sehe«, vorhanden, »von den Andern aus ist es etwas vollkommen anderes, wahrscheinlich das Entgegengesetzte« (Ko 285). Der Ortsname, der als anachronistisches ›ältlich‹ bzw. ›etwas Altem gleich‹ übersetzt werden kann, wird dadurch doppelt sprechend. Er bezeichnet nicht nur die überalterte Familie, die Roithamer zugunsten des Neuen hinter sich lassen will. Im Rückgriff auf die oben zitierte Vorstufe wird Altensam auch

¹⁰⁵ Bernhard, Thomas: *Korrektur*: W4/1c. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung. S. 34.

als jener Ort erkennbar, welcher sich zwar nicht grundlegend verändert, aber die Menschen zwingt, immer neu um seine subjektive Deutung zu ringen. Mit der Prämisse, dass jeder Mensch Raum unterschiedlich wahrnimmt und Raum somit erst konstruiert, ist Roithamers Gedanke des idealen Bauens eng verknüpft. Die Räume für seine Schwester sollen gänzlich ihrer Wahrnehmung und damit ihrem Bedürfnis und ihrem Charakter angepasst sein. Nicht eine bestimmte, temporär begrenzte Wahrnehmung ist dafür ausschlaggebend, denn diese ist ja eben veränderlich und bedürfte darum veränderlicher Räume. Roithamer schwebt vielmehr eine beständige Architektur vor, die ein für allemal die Probleme der Schwester löst. Erforderlich ist ein Entwurf, der alles »Zusammenhängende« berücksichtigt:

Die Annahme, daß die Konzeption des Kegels genau dem Bedürfnis meiner Schwester, genau ihrem Charakter entspricht, ihrer Natur. Novalis: der Kegel ist nicht, was sie [die Schwester, E.Z.] zu dem jetzigen Zeitpunkt ist, er ist alles mit ihr Zusammenhängende. Ihren Augen und Ohren entsprechend, Gehör, Gefühl, Verstand, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit. (Ko 292)

Der Verweis auf Novalis erhellt den Entsprechungs-begriff weiter. Ein Fragment aus Novalis' Studien zu Schellings *Von der Weltseele*, das sich in in Bernhards Nachlassbibliothek unterstrichen vorfindet, bildet gleichsam die Grundlage der Statik-Metaphorik Roithamers: »Wenn ein Körper im ganzen in ein Verhältnis tritt, so treten seine Teile in ein ähnliches Verhältnis, wie der ganze Körper.«¹⁰⁶ Das Zitat verstärkt Roithamers Behauptung, dass das Verhältnis des Kegels zu den einzelnen Sinnen der Schwester auch für das Verhältnis des Kegels zu ihrem ganzen Wesen gelten müsse. Die Entsprechung von Kegel-Raum und Raumwahrnehmung soll laut Roithamer zum größten Glück verhelfen und, wie wir sahen, zugleich die ›Fallgefahr‹ bannen.

¹⁰⁶ Novalis: Novalis. Hg. v. Walther Rehm. Frankfurt a.M. 1956. S. 189. Rehms Zusammenstellung weist die Quellen der einzelnen Fragmente nicht aus. Dazu auch Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 89. Das vorliegende Fragment findet sich in Novalis: [Studien zu Schellings »Von der Weltseele«]. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 3. Hg. v. Richard Samuel/Paul Kluckhohn. Stuttgart 1960. S. 102–114; hier: S. 108. Roithamers Konzept des höchsten Glücks im Tod ähnelt zudem Novalis' Vorstellung des höchsten, transzendenten Glückes in Liebe und Tod, das sich in den *Lehrlingen zu Sais* ausgerechnet in der Metapher des Wassers ausdrückt, vgl. Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Hg. v. Richard Samuel/Paul Kluckhohn. Stuttgart 1960. S. 69–111; hier: S. 104f. Vgl. auch Kurzke, Hermann: Novalis. München 2001. S. 54. Novalis wird von Roithamer zudem mehrfach – meist als von ihm bevorzugter Autor – erwähnt, vgl. Ko 56, 264f., 283, 288, 292.

Roithamer scheint sich im Kegelprojekt aber auch selbst verwirklichen zu wollen: »Wir verwirklichen die Idee, um uns selbst zu verwirklichen für einen *geliebten Menschen*« (Ko 197). Dass der Erzähler – und mit ihm viele literaturwissenschaftliche Interpreten – im Kegel nicht in erster Linie die Entsprechung zur Schwester, sondern jene zu Roithamer sieht, kann sich wiederum auf Aussagen des Bauherren stützen: »Der Kegel ist die Folgerichtigkeit der (meiner) Natur.« (Ko 198) Dies bestärkt Roithamer darin, ihn auch als eine Folgerichtigkeit der Natur seiner Schwester zu sehen. Die Schwester sei ihm mit der Zeit nämlich »wie zu einem zweiten und höheren Wesen als das eigene« geworden (Ko 268). Es wäre also verfehlt, die Entsprechung des Kegels nur in Roithamers »zielgerichtetem« Wesen (Kohlenbach und Nienhaus) oder nur im idealisierten (laut Roithamer: idealen) Wesen der Schwester (Betz) zu suchen, denn beide machen laut Roithamer die Grundlage des Kegelbaus aus.

Als Folgerichtigkeit des eigenen Wesens entsteht der Kegel aufgrund der Selbstbeobachtungen, der Beobachtung der Schwester sowie der Beobachtung Höllers, seiner Bautätigkeit und seines Hauses. Roithamer glaubt damit die Relativität der Raumwahrnehmung, die subjektive Konstitution von Raum, kompensieren zu können. Seine Methode verinnerlicht Subjektivität als *Modus operandi* der Welterschaffung und hebt sie zugleich mithilfe intersubjektiver, wissenschaftlicher Beobachtung aus. Wie wir später sehen werden, lässt sich die Methode dieser Beobachtung als Physiognomik genauer beschreiben und historisch kontextualisieren.

Das wissenschaftliche (physiognomische) Menschen-Studium ist zur Kegelkonstruktion unerlässlich: »Zuerst studiere ich den Menschen, für den ich ein Bauwerk baue, dann baue ich das Bauwerk auf der Grundlage dieses Studiums und ein solches Studium hat das konsequenteste zu sein.« (Ko 190) Die Beobachtung – nun von Kegel und Schwester im Zusammenspiel – soll sogar noch nach der Vollendung des Kegels stattfinden (vgl. Ko 197), was freilich aufgrund des Todes der Schwester dann nicht mehr möglich ist.

Wie sehr der Kegel tatsächlich der genau beobachteten Wahrnehmung und damit dem Wesen der Schwester und Roithamers entspricht, lässt sich aufgrund des Textbefundes nicht beurteilen, weil weder Roithamer noch der Erzähler darüber Genaueres berichten. Einer von diesen Figuren losgelösten Analyse entzieht sich der Text, weil wir nur ihre Meinungen kennenlernen, aber auch weil von ihnen keine Beschreibung der Schwester oder des Kegels vorliegt, die ausführlich genug wäre, um ein Urteil zu fällen. Der Tod der Schwester allein ist kein eindeutiger Hinweis auf das Scheitern des

Kegelprojektes als Ausdruck vollkommener Entsprechung. Das Kegelprojekt scheitert hingegen als Mittel zur Rettung des schwesterlichen Lebens. Dass es zwischen diesen beiden Aspekten eine Verbindung gibt, legt die Statikanalogie zwar nahe, wird jedoch nirgends expliziert und schließlich von Roithamer vehement abgestritten. Sein wahres Scheitern, so Roithamer, liege eben nicht in der verfehlten Entsprechung des Baues, sondern in deren tödlichen Vollkommenheit.

Die Beharrlichkeit, mit welcher Roithamer das Glücken der Entsprechung behauptet, obschon die Schwester daran zugrunde gegangen sei, hat in der Forschung gerade aufgrund ihrer Impertinenz, nicht aber aufgrund ihrer überprüfbaren Fehlerhaftigkeit Widerspruch erzeugt. Dieser Widerspruch ist verständlich, perlt aber von einer Logik ab, die ihre Deutung der Realität um den Preis fürchterlichster Konsequenzen (»das höchste Glück ist im Tod«) vor Falsifizierung schützt.

Anstelle einer weiteren Dekonstruktion von Roithamers Behauptungen schlage ich zwei verschiedene Strategien vor, wie mit diesem Problem umgegangen werden soll. Einerseits wird sein Anspruch auf Entsprechung und sein Glaube an die Zeichenhaftigkeit Architektur architekturhistorisch kontextualisiert (KAPITEL II 2), andererseits werden die Gründe, welche dem Leser eine abschließende Bewertung über das Glücken oder Missglücken dieser Entsprechung verwehren, unter Einbezug sprachphilosophischer Kontexte analysiert (KAPITEL II 3). Zuerst wird jedoch abschließend geklärt, wie weit das Konzept der Entsprechung ein *close reading* zu tragen vermag.

1.3.2 Vollkommene Entsprechung

Selbstzweifel räumt Roithamer nur insofern ein, als er zu erkennen gibt, dass absolute Vollkommenheit immer nur eine Annäherung sein kann (vgl. Ko 196). Daraus folgt, dass der Kegel der Schwester nicht gänzlich, sondern nur »beinahe hundertprozentig entspricht« (Ko 197). Immerhin behauptet Roithamer, die Schwester sei ihm wiederum »hundertprozentig vertraut« (Ko 252) – der vollkommenen Entsprechung steht nicht eine lückenhafte Kenntnis der Schwester, sondern das Problem der immer »nur annähernden« Vollkommenheit jeglichen Bauens im Weg. Es ist denn auch nicht der Zweifel an seinem Bild der Schwester oder an dessen architektonischer Entsprechung im Kegel, die Roithamer zur »*eigentliche[n] Korrektur*« (Ko 286), d.h. in den Suizid treibt. Vielmehr ist es das Geschriebene (und nicht das Gebaute), über dessen Falschheit Roithamer erschrickt und dessen Korrektur-

tur in die finale Selbstkorrektur mündet: »Tatsächlich bin ich erschrocken über alles, das ich jetzt geschrieben habe, daß alles ganz anders gewesen ist, denke ich« (Ko 285). »Die Tatsache des Begräbnisses meiner Schwester einerseits, die Tatsache, daß alles falsch ist, andererseits« (Ko 312) bewegen Roithamer dazu, nicht nur Manuskript, sondern auch Kegel als »Verrücktheit« (Ko 313) zu betrachten, doch dies hat keine Auswirkung auf den Kegel selbst. Roithamer erwägt zwar, das Gebäude zu vernichten, er tut es jedoch nicht, weil er den Kegelbau trotz bzw. gerade durch den Tod seiner Schwester für »vollendet« hält:

Zuerst die Idee, den Kegel (nach dem Tod meiner Schwester) zu vernichten, ich werde ihn aber der Natur überlassen, *gänzlich*. Aber das Bauwerk als Kunstwerk ist erst vollendet, indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist, so Roithamer. (Ko 303)

In der Natur wird der Kegel, so kann man aus Roithamers Schilderung der stabilen Bauweise folgern, sich selbst überlassen die Zeit überdauern. Noch ganz zum Schluss, wenn Roithamer komplett desillusioniert ist und angibt, nichts als das eigene Alleinsein erreicht zu haben, scheint im Nebensatz ein Rest Trotz auf, immerhin das »Außerordentliche verwirklicht« zu haben:

Die Wissenschaft einerseits, mein Vorhaben, der Kegel, andererseits, höchstes Glück / höchstes Unglück, wir haben nichts erreicht, als was alle andern auch erreicht haben, indem wir das Außerordentliche verwirklicht und vollendet haben, als Alleinsein, so Roithamer. (Ko 318)

Roithamer wird sich bewusst, dass der Kegel ihn nicht rettet, weil er ihn nicht dazu konstruiert hat, ihn vor der Einsamkeit zu retten. Die perfekt berechnete »Statik«, die Stabilisierung seiner selbst und seiner Schwester, führt, so deutet er im Nachhinein, zur Erstarrung, zur Einsamkeit und in den Tod. Schutz vor der Einsamkeit war freilich nie der Zweck des Kegels, in dem er sich und damit auch seine Einsamkeit vielmehr konsequent selbst verwirklicht hat. Roithamers Logik der vollkommenen Entsprechung findet damit auch in dieser letzten, vernichtenden Erkenntnis ihre Bestätigung. Selbst über den durch die Einsamkeit verursachten Suizid hinaus scheint er die Analogie zwischen seinem Wesen und dem Kegelbau mithilfe einer bewussten Suizidinszenierung aufrechterhalten zu wollen: Dem erhängten, unbelebten Körper auf der Lichtung zwischen Altensam und Stocket entspricht der nun verlassene, »unbelebte« Kegel auf der Lichtung im Kobernaußerswald.

Fraglich erscheint, warum zwar die Aufzeichnung über das Bauprojekt konsequent relativiert wird, nur bedingt aber der Bau und die ihm zugrunde liegenden Behauptung der Entsprechung. Auch hier schöpft Roithamer seine Überzeugung aus der »überlegenen« Methode des Wissenschaftlers, der Subjektives dem Objektiven annähert. Im Falle der Beobachtung seiner Schwester fallen Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung seines Erachtens derart zusammen, dass die objektiven und subjektiven »Lösungen ihrer Probleme« ebenfalls zusammenfallen müssen. An dieser Logik rührt Roithamer auch nach dem Tod der Schwester nicht, vielmehr unterstreicht er sie, indem er auch für sich selbst den Tod wählt. Anders verhält es sich offenbar in der Beobachtung der übergreifenden Zusammenhänge, der Analyse des Kegelprojekts unter Berücksichtigung des Familienhintergrundes. Hier sieht sich Roithamer auf seine Subjektivität zurückgeworfen; das wissenschaftliche Instrumentarium, insbesondere aber auch die schriftliche Studie, ein anderes Medium als die Architektur, hat in seinen Augen versagt. Indem Roithamer seine Schriften durch die Korrektur »vernichtet« (tatsächlich bleiben die früheren Versionen bestehen) und den Kegel stehen lässt, unterstreicht er seinen Glauben an die architektonische Entsprechung und damit seinen Glauben an die Architektur als Medium dieser Entsprechung.

Margarete Kohlenbach hingegen sieht in den inkongruenten Wesen von Bruder und Schwester den zentralen »Denkfehler[]«¹⁰⁷ von Roithamers Kegelprojekt. Verfehlt sei das Bauprojekt nicht deshalb, weil es der Schwester nicht entspreche – daran hat Kohlenbach zwar Zweifel, doch diese seien nicht ausschlaggebend.¹⁰⁸ Vielmehr gehe Roithamer bereits in der Grundannahme fehl, mit einem gegen den Willen der Schwester gebauten Wohngebäude die erfolgreiche Loslösung von Altensam und zugleich ihr höchstes Glück zu erzielen. Zu echtem Glück führe nur die Eigeninitiative, nur die von Roithamer für sich selbst beanspruchte Selbstverwirklichung, denn: »Selbst-

¹⁰⁷ Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 118.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. Unwichtig ist ihr die Frage nach der glückenden Entsprechung jedoch nicht. So leitet sie aus der Behauptung, der Kegel entspreche dem »Bedürfnis« der Schwester, ab, dass er ihr eben nur wie ein »warmer Mantel [...] in kalten Wintertagen«, jedoch nicht ihrem Wesen angemessen sei, ebd., S. 114. Diese Argumentation ist nur unter Missachtung der Textstellen aufrechtzuhalten, in denen Roithamer explizit auch vom Wesen der Schwester spricht, vgl. z.B. Ko 292. Kohlenbachs Interpretation von »Entsprechung« als reine Bedürfnisbefriedigung greift deshalb zu kurz.

verwirklichung» ist Roithamer ein anderer Name für Glück.«¹⁰⁹ Warum also sollte für Roithamer gelten, was auf die Schwester nicht zutreffen muss, warum sollten sie zwar ›dasselbe‹ Wesen haben, nicht aber dasselbe Glück verdienen?

Man kann Kohlenbach entgegenhalten, dass es sich bei der Diskrepanz, die sich zwischen der Planung des eigenen und des schwesterlichen Glückes auftut, zwar um eine Ungerechtigkeit handelt, nicht aber um einen Denkfehler Roithamers. Vielmehr scheint Roithamer von vornherein und trotz behaupteter Wesensverwandtschaft mit der Schwester davon auszugehen, dass es für beide nicht dieselbe Form des Glückes zu erringen gilt. Dies äußert sich wohl am deutlichsten im einzigen Raum des Kegels, dem Roithamer einen bestimmten Zweck zuweist: dem Meditationsraum in der geometrischen Mitte des Gebäudes. Für die Selbstverwirklichung der Schwester, die Roithamer offenbar in der *vita contemplativa* der Meditation vorsieht, stellt er das ideale Gebäude mit zentralem Meditationsraum her. Seine eigne Selbstverwirklichung aber besteht gerade in der Erstellung des Gebäudes und damit im Ideal der *vita activa*.¹¹⁰ Er selbst verfügt offenbar nirgends über einen Raum zur Meditation und spricht von seinem Nachdenken nie im Sinne der Kontemplation, sondern der strengen Zielgerichtetheit. Dass Roithamer seine Schwester zu ihrem Glück zwingen will, spricht gerade für seine bewusste Überlegung, dass sie ihr Glück nicht von alleine finden könne und die ›Bedürfnisse‹ der Schwester den seinen nur insofern entsprechen, als sie sich gegenseitig ergänzen.

Obschon Kohlenbachs Denkfehler-These also zu weit geht, ist die Beobachtung für die Frage nach Roithamers Vorstellung von Raum und Mensch doch aufschlussreich. Sie weist darauf hin, dass Roithamer architektonische Entsprechung als erzwingbare Beziehung zwischen Mensch und Raum auffasst. Der Architekt ist nicht nur dienstleistender Wissenschaftler, der optimale

¹⁰⁹ Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 114. Auch dieser Schluss Kohlenbachs muss nicht *tel quel* akzeptiert werden, beruft sie sich doch auf den »allgemeinen Gebrauch des Wortes ›Selbstverwirklichung‹ und nicht auf den Romantext. Auch im allgemeinen Gebrauch ist Glück kein Synonym für Selbstverwirklichung. Trotzdem kann man, wie ich dies tue, dafür argumentieren, dass die autoritäre Fürsorge Roithamers die Selbstverwirklichung der Schwester verfolge.

¹¹⁰ Zu den historischen Anfängen der Begriffe *vita activa* und *vita contemplativa* und ihrer theologischen Bedeutungsdimension vgl. Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. München 1990. S. 157–163. Zu einer modernen Auslegung der Begriffe vgl. Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Stuttgart 1960.

Entsprechungen berechnet – wenngleich viele Aussagen Roithamers *prima vista* in diese Richtung deuten. Er ist auch ein selbstbewusster Konstrukteur von Raum *und* Mensch. Er passt sein Gebäude nicht nur dem subjektiven Raumempfinden des Menschen an, sondern schließt aus seinem Wissen um dieses auf die Raumwirkung zurück. Anders als durch eine gezielte Manipulation wäre das höchste Glück der Schwester, die laut Roithamer in Altensam unglücklich ist, nicht zu erreichen. Roithamer entwickelt und rechtfertigt mithilfe seines Entsprechungsgedankens einen immensen pädagogischen Autoritätsanspruch. Er versucht, wie man hier nun tatsächlich sagen darf, zum Architekt des eigenen und des schwesterlichen Lebens zu werden. In seiner Selbstinszenierung als »Lebensarchitekt« gemahnt Roithamer an die Vorstellung gottgleicher bzw. göttlicher Architektenfiguren, die sich durch die gesamte Architekturgeschichte zieht.¹¹¹ Als Konstrukteur des neuen Lebens seiner Schwester verleiht sich Roithamer eine schier übermenschliche Autorität, die es im Kontext zeitgenössischer Architekturtheorien zu untersuchen gilt.

»Korrektur ist die Darstellung eines gescheiterten Versuchs, den Menschen in seinen Ideen zu behausen. Roithamers Kegel ist ja nichts anderes, als eine wohnbar gemachte Idee.«¹¹² An Manfred Jurgensens Zitat, das einer der ersten intensiven Auseinandersetzungen mit *Korrektur* entstammt und wohl deshalb zum vielfach affirmierten *locus classicus* der Forschung geworden ist, lässt sich sehr genau zeigen, inwiefern die vorliegende Untersuchung dem bisherigen Interpretationstenor widerspricht. Der Kegelbau entspringt nicht einer abstrakten »Idee« Roithamers, die keinen Bezug zur Wirklichkeit aufweist. Im Gegenteil: Sein Konstrukt soll das Problem, mit der seine Schwester und er selbst zu kämpfen haben, auf radikalste praktische Weise lösen – was es denn auch tut. In diesem Sinne handelt es sich auch nicht um einen »gescheiterten Versuch[]«, sondern tatsächlich um ein »vollendetes« Projekt. Zum Scheitern verdammt ist, wie wir später sehen werden, Roithamers architektonischer und schriftlicher Kommunikationsakt und nicht der Versuch, die Kegelidee »bewohnbar« zu machen. Ob die Schwester den Kegel überhaupt bezieht und inwiefern er zum Wohnen taugt, lässt sich

¹¹¹ Die Rolle des gottgleichen Architekten hat in der Architektur eine lange Vorgeschichte, die sich wohl ursprünglich aus dem umgekehrten Bild Gottes als Architekt speist. Zur Übersicht über das Themenfeld, vgl. Freigang, Gott als Architekt.

¹¹² Jurgensen, Manfred: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Bern 1981. S. 26.

aus Roithamers Schrift nicht rekonstruieren. Wohnen ist denn auch genau jenes Wort, das in Roithamers Wortschatz fehlt. Weder die Wohnkonzepte des 19. Jahrhunderts mit ihrer behütenden Behaglichkeit noch die modernen Wohndiskurse, welche den Komfort einer reibungslosen Funktionalität betonen, sind für sein Bauen anleitend. Anstelle eines wohnlichen Einrichtens in den gegebenen Umständen soll die Architektur Roithamers diese Umstände grundlegend verändern und auf finale – letztlich tödliche – Weise überschreiben. Es ist der Begriff der Entsprechung, welcher diese Veränderung anleitet. In ihm ist das Problem der Umsetzung von »Idee« und Ideal in materielle Wirklichkeit, nicht, wie Jurgensen meint, ausgeblendet, sondern als zentrale Herausforderung mitgedacht.

2 Die Architektur der Physiognomik

Das mutmaßliche Scheitern Roithamers in seinem Architektur-, Schreib- und Wissenschaftsprojekt muss aus der historischen Perspektive der idealen Mensch-Raum-Beziehung betrachtet werden, die vielen Vertretern der modernen Architektur auf unterschiedliche Weise vorschwebte. »Korrigiert« Roithamer mit seinem Suizid ein Scheitern als typisch moderner Architekt, der zugunsten idealisierter Mensch-Bau-Vorstellungen das Menschliche und damit die privaten Bedürfnisse des Individuums vergessen hat?

Die Forschung hat diese These immer wieder vertreten und vielfach variiert.¹¹³ So spricht etwa Melanie Beschel vom »moderne[n], innovative[n] Wohnkegel«.¹¹⁴ Anne Thill hält Roithamer allgemeiner für die »Allegorie des modernen Künstlers« und zielt damit gleichsam auf die Rolle des modernen Künstler-Architekten.¹¹⁵ Rike Felka glaubt in den wenig anschaulichen Innenräumen des Kegels eine typisch moderne Eigenschaft zu sehen.¹¹⁶ Und Fatima Naqvi schließlich interpretiert den Kegel als Annäherung an die Architektur von Loos und Neutra, um Roithamer dann vorzuwerfen, dass gerade die modernen Konzepte der Transparenz und Funktionalität im Kegelbau nicht verwirklicht werden.¹¹⁷

Alfred Pfabigan entwickelt mit Verweis auf frühere Werke Bernhards eine entgegengesetzte Argumentation: »[D]ie Bauten des Thomas Bernhard opponieren jenem in den Texten oft angeprangerten kurzsichtigen Modernisie-

¹¹³ Eine besondere, von den hier aufgezählten Thesen abweichende Variation stellt Mark Andersons Vermutung dar, nicht Roithamers, sondern Höllers Architektur sei modern, vgl. Anderson, Mark: Notes on Thomas Bernhard. In: Raritan: A Quarterly Review 7 (1987). S. 81–96; hier: S. 87f. Vgl. auch Cousineau, Thomas: Three-Part Inventions: The Novels of Thomas Bernhard. Newark 2008. S. 73. Die angebliche Parallele zwischen Wrights *Falling Water House* und dem Höllerhaus scheint der zweideutigen Formulierung in der Übersetzung geschuldet, da Höllers Haus kaum wörtlich »over a stream« (ebd.) wie Wrights *Falling Water House*, sondern neben diesem gebaut ist.

¹¹⁴ Beschel, Der Kegelbau in Thomas Bernhards Korrektur, S. 78.

¹¹⁵ Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 255.

¹¹⁶ Vgl. Felka, Das räumliche Gedächtnis, S. 22.

¹¹⁷ Vgl. Naqvi, How We Learn Where We Live, S. 138f., 141. Naqvi glaubt, Roithamer berufe sich insbesondere ausdrücklich auf Mies van der Rohe, wenn er schreibt: »Nichts aus den Schriften von Neutra, alles von Mies van der Rohe« (Ko 186). Naqvi entgeht aber die Vieldeutigkeit des Zitats in seinem Kontext. Ob Roithamer hier von seinen eigenen Präferenzen spricht oder vielmehr Gegenwartsarchitekten vorwirft, van der Rohe gegenüber Neutra vorzuziehen, ist wohl bewusst unklar formuliert, da Roithamer sein eigenes Architekturwissen verschleiert, vgl. Kap. II 2.3.1.

rungsprozeß der fünfziger bis achtziger Jahre, der Zerstörung traditioneller Wohnkultur, dem Parallelphänomen zu ›Kraftwerk‹ und ›Beton‹.«¹¹⁸ Roithamers Kegel sei »der letzte Ausläufer der ›linken‹ Studien Maxens und des jungen Saurau und realisiert, was Max und Saurau am Beispiel von Rosa Luxemburg und anderen studieren: die revolutionäre Kompromißlosigkeit gegenüber dem ›Opportunismus‹.« Den Nachweis einer solchen dezidiert politischen Haltung Roithamers, welche über die Zerstörung der eignen konservativ-bürgerlichen Familie hinausgeht, bleibt Pfabigan schuldig.¹¹⁹ Eine Textlektüre, die das Verhältnis der Figuren zu Gebäuden aus verschiedenen Blickwinkeln – Abbildungsverhältnisse, Symbolsprache oder Material-Ethik – betrachtet, entkräftet nun beide Positionen. Roithamer ist kein prototypischer Vertreter der modernen Architektur und auch kein politisch motivierter Kämpfer gegen »Modernisierungsprozesse«. In seiner Ambivalenz drückt Roithamer keine ›klassisch-moderne‹ Position aus, sondern wird mithilfe einer kontextualisierenden Lektüre einerseits als Erbe einer langen architekturtheoretischen Tradition physiognomischer Entsprechung von Mensch und gebautem Raum, andererseits als Schwellenfigur zwischen Moderne und ungewisser Nach-Moderne erkennbar, die zwei Jahre nach dem Erscheinen des Romans von Charles Jencks terminologisch als Postmoderne konzeptualisiert wird.¹²⁰

Eine Analyse von *Korrektur*, die nach architekturgeschichtlichen Diskursen fragt, erweitert die bisherige Untersuchung von architektonischer »Entsprechung« um einen zentralen historischen Aspekt: jenen der Architekturphysiognomik. Dass sich Roithamer für seinen Entsprechungsbegriff einer eigenwilligen Form der architekturphysiognomischen Beobachtung und Konstruktion bedient, machen intra- und intertextueller Hinweise sichtbar. Dabei ist Physiognomik nicht in einem engen Sinne der Gesichtslsekunde zu verstehen. Daniela Bohde, die sich mit den hier relevanten kunst- und architekturgeschichtlichen physiognomischen Theorien grundsätzlich auseinandergesetzt hat, versteht die physiognomische Denkfigur in einem erweiterten Sinn. Nach Bohde umfasst sie alle Ansätze,

¹¹⁸ Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 182.

¹¹⁹ Pfabigan baut hier auf die Argumentation Jurgensens auf, der jedoch weniger im Kegel als in der Korrektur der Korrektur die dezidiert politische Aussage einer »ständig[en] Revolution« verortet, vgl. Jurgensen, Der Kegel im Wald, oder die Geometrie der Verneinung, S. 28.

¹²⁰ Zum Begriff der Postmoderne, der hier kritisch-analytisch verwendet werden soll, vgl. Kap. I 1.

die von einer unhinterfragbaren Entsprechung zwischen äußeren Formen und innerem Charakter ausgehen und es deshalb für möglich halten, aus der sichtbaren Gestalt unmittelbar auf das Wesen von Kunstwerk, Künstler, Epoche oder Region zu schließen, unabhängig davon, ob der Begriff ›Physiognomik‹ vom Autor selbst gewählt wurde.¹²¹

Bohde selbst macht darauf aufmerksam, dass der Physiognomik-Begriff mit dieser weiten Definition in Gefahr gerät, allzu vieldeutig zu werden, sodass auch disziplinär fest definierte und etablierte Wissensgebiete wie Ikonologie oder Ikonographie unter ihn zu fallen drohen.¹²² Eingrenzen lasse sich der Untersuchungsgegenstand Physiognomik deshalb nicht aufgrund einer analytischen Definition allein, sondern nur mithilfe einer »genaue[n] historische[n] Verortung der einzelnen Texte, [...] einer Analyse der rezipierten Quellen und der Argumentationsmuster«.¹²³ Genau so – strukturell, kontextuell und quellenspezifisch – ist auch der physiognomische Diskurs in *Korrektur* einzugrenzen und zu analysieren.

In KAPITEL II 2.1 wird Roithamers Sprechen und Tun auf seine physiognomische Bedeutung untersucht, wodurch Roithamer als eigentlicher Physiognom beschreibbar wird. Er bewegt sich nicht nur in einer Tradition, die von Johann Caspar Lavater bis in die Entstehungszeit von *Korrektur* reicht. Er bedient sich auch einzelner Theorien von zuweilen widersprüchlichen physiognomischen Denkrichtungen.

Um Physiognomik als wissens- und kulturgeschichtlichen Diskurs herauszuarbeiten, wird in KAPITEL II 2.2 auf das Wissen des Autors als Scharnier zwischen Werk und außerliterarischer Welt referiert. Ein längerer werkzentrierter Exkurs erweist, dass Thomas Bernhard schon früh mit architekturphysiognomischen Theorien in Kontakt gekommen ist und mit diesen Wissenssubstraten bis zu seinem Tod auf Tuchfühlung blieb – eine ›Tuchfühlung‹, die zuweilen beträchtliche Reibungsenergie erzeugte. Während in Bernhards ersten Romanen und Erzählungen Figuren an ihren Bemühungen, unter den Oberflächen von Physiognomien Essenzielles zu erkennen, tragisch scheitern, geschieht die Auseinandersetzung mit Physiognomik im Spätwerk nurmehr als Parodie.

¹²¹ Bohde, Daniela: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre. Berlin 2012. S. 20.

¹²² Vgl. ebd., S. 21. Obschon Ikonologie und Ikonographie nicht zur Physiognomik zu zählen seien, weist Bohde auf die historische Nähe der beiden Felder hin, vgl. ebd., S. 193–202.

¹²³ Ebd., S. 21.

Korrektur, so zeigt das KAPITEL II 2.3, weicht als ›dritter physiognomischer Weg‹ im Schreiben Bernhards von der ihr vorhergehenden und folgenden Werkphase ab. Ein ›dritter Weg‹ ist aber auch Roithamers architektonisches Programm angesichts der darin verhandelten und rekombinierten historischen Theoriesubstrate. Um dies nachvollziehbar zu machen, wird zuerst Roithamers architekturgeschichtliches und -theoretisches Wissen vor dem Hintergrund von Adolf Max Vogts *Revolutions-Architektur* geklärt und dessen Relevanz mit Blick auf die beiden ›physiognomischen Vordenker‹ Ernst Bloch und Hans Sedlmayr aufgezeigt. Das *close reading* des ersten Kapitels bestätigt und konkretisiert sich damit in der intertextuellen Lesart des Kegels als physiognomische Architektur.

2.1 Kunst- und Architekturphysiognomik

2.1.1 Roithamer als Physiognom

Vor allem hatte ich sofort die Vergleichsmöglichkeit, indem ich den Höller anschaute und sein Haus anschaute und den Höller studierte und sein Haus studierte und das Charakteristische des Höller war auch das Charakteristische des Höllerhauses, wie das Innere des Höller das Innere des Höllerhauses, dadurch dass ich das Höllerhaus studierte, hatte ich plötzlich Einblick in den Höller, umgekehrt, indem ich den Höller studierte, Einblick in das Höllerhaus, das eine war gleichzeitig die Erklärung auch des anderen. (Ko 250)

Roithamers Bauvorhaben ging das Studium des Freundes und von dessen Haus voraus, die in einem direkten und offenbar »plötzlich« evident werdenden Abbildungsverhältnis zueinander stehen. Roithamers Studium des Höllerhauses will offensichtlich nicht das bewusste bautechnische Vorgehen Höllers nachvollziehen. Er konstatiert einen physiognomischen Zusammenhang, der vom Bauherren nicht geplant wurde, zumal dieser Zusammenhang auch auf negative Seiten seines Charakters hinweist: »Ich hätte sagen können, die Charakterstärke (oder -schwäche) des Höllers komme in (und an) seinem Haus sehr deutlich zum Ausdruck.« (Ko 250) Der »plötzliche Einblick« in die architekturphysiognomische Entsprechung, die Höller unbekannt bleibt, erhebt Roithamer zur Grundlage seines eigenen Vorgehens beim Kegelbau. Im Gegensatz zum Bau des Höllerhauses zielt sie auf eine bewusst hergestellte Entsprechung. Die Begrifflichkeiten, die das »Innere« und »Charakteristische« von Haus und Mensch verbinden, bleiben sich dabei gleich:

Das Innere des Kegels wie das Wesensinnere meiner Schwester, das Äußere des Kegels wie ihr äußeres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als *Charakter des Kegels*, aber Inneres und Äußeres des Kegels sind genausowenig voneinander trennbar, wie Inneres und Äußeres meiner Schwester, aber die *unausgesetzte Beobachtung der Schwester* und *unausgesetzte Beobachtung der Konstruktion des Kegels* haben zu dem Ergebnis geführt, das jetzt in der Mitte des Kobernaußerwaldes steht. (Ko 190)

Drei Prämissen der Physiognomik sind an den Aussagen Roithamers nachvollziehbar: erstens die Einheit von innerem und äußerem Wesen des Menschen, zweitens die Möglichkeit, diese Einheit durch genaue Beobachtung zu verstehen und drittens schließlich aufgrund dieser Beobachtung die Einheit von menschlichem Innen und Außen auch auf ein unbelebtes Objekt, insbesondere auf eine Architektur, zu übertragen. Diese Operation trägt gemäß Roithamer dem »ganze[n] Wesen« der Schwester Rechnung: »[D]er Kegel ist nicht, was sie zu dem jetzigen Zeitpunkt ist, er ist alles mit ihr Zusammenhängende. Ihren Augen und Ohren entsprechend, Gehör, Gefühl, Verstand, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit. Entsprechend.« (Ko 292) Damit wiederholt Roithamer am Detail, dass er unveränderliche äußere Merkmale wie »Augen und Ohren« als Objekte derselben Kategorie wie innere Merkmale (»Gefühl« und »Verstand«) untersucht. Offensichtlich gibt ihm nicht das emphatische Gespräch mit Höller oder der Schwester Auskunft über ihr »Charakteristisches«, sondern die distanzierte Registrierung äußerer Vorgänge. Höller wird »angeschaut«, die Schwester wird »beobachtet«. »Angeschaut« wird auch die anfänglich abstrakte Idee des Kegels, und zwar nicht in analytischer oder gar dekonstruierender Weise, wie sie der Behauptung von Roithamers »ungewöhnlich scharfem Verstande« (Ko 25) angemessen wäre, sondern in einer alles gleichzeitig überblickenden Schau: »Tatsächlich immer die Gleichzeitigkeit der Anschauung der Idee, daß ich alles gleichzeitig anschau und in dieser Gleichzeitigkeit der Anschauung in der Weise schule, daß ich alles immer deutlicher sehe, nichts weniger scharf [...].« (Ko 291) Scharfes und »gleichzeitiges« Sehen stehen also nach Roithamers Selbstdarstellung keinesfalls in einem Widerspruch zueinander.

Die Rede von einer lange geschulten, »gleichzeitigen« und scharfen Anschauung gehört zur klassischen (Selbst-)Charakterisierung des Physiognomen nach dem Vorbild Johann Caspar Lavaters, dem Physiognomen schlechthin.¹²⁴ Lavater betont zuweilen die Wichtigkeit des Details und des analyti-

¹²⁴ Zur Verortung von Roithamers physiognomischem Denken gegenüber wichtigen physiognomischen Theorien vgl. Kap. II 2.1.2. Dass sich Roithamers Selbstdarstellung als

schen Sehens, legt aber grundsätzlich großen Wert auf die Ganzheitlichkeit der Betrachtung:

Der Physiognomist urtheilt nicht blos aus einzelnen, oft auch nicht einmal aus mehreren Handlungen – Er beurtheilt auch als Physiognomist – nicht die Handlungen, er beobachtet die Anlagen, den Character, die Grundkraefte, die Hauptstaerke, denen sehr oft einzelne Zufaelligkeiten durchaus zu widersprechen scheinen.¹²⁵

Lavater betont sowohl die »gute Bildung«¹²⁶ bzw. das lange Studium, das die Fähigkeiten des Physiognomen erweitern soll, als auch die plötzliche, genialische Anwandlung, die den so vorbereiteten zur sofortigen Erkenntnis der physiognomischen Entsprechung führt: »Ich sehe den Menschen, seh ihn in seinen Bewegungen und Gebaerden! Hoer ihn reden – welche Bestimmtheit fuer mich bekommen ploetzlich alle die Praedikate«. ¹²⁷ Roithamers »plötzliches« Erkennen der Entsprechung zwischen Höller und seinem Haus folgt dem Muster dieser genialischen physiognomischen Eingebung, die fähig ist »alles mit ihr Zusammenhängende« zu erfassen.

Der aus der genauen und zugleich überblickenden Anschauung bzw. Beobachtung abgeleitete »Charakter« steht im Zentrum von Roithamers Interesse an seiner Schwester: »Und die Ursache ist nicht dieser Mensch, für den ich baue, die Ursache ist der Charakter« (Ko 190). Mit der Unterscheidung von Charakter und Mensch als unterschiedlichen Bauursachen macht Roithamer klar, dass er nicht für die bewussten Bedürfnisse eines Menschen baut – im Gegensatz etwa zu Wittgenstein, der den Bau für seine Schwester auf deren alltäglichen Bedürfnisse abgestimmt hat.¹²⁸ Er legt den Fokus gänzlich auf die nichtverstellbare menschliche »Essenz« hinter der willkürlich wandelbaren Oberfläche. Der »Charakter« entzieht sich der direkten Manipulation ihres Trägers. Wie der landläufige Wortgebrauch zeigt, kann er zwar langfristig

Physiognom an der Darstellung Lavaters orientiert, präjudiziert allerdings noch keine weitergehende Übereinstimmung. So ist Roithamers Behauptung, dass Höllers Haus und sein Erbauer sich *gegenseitig* erklären, mit Lavaters stets unilateral verlaufender Erklärung der Abbildung durch das Abgebildete schwer vereinbar.

¹²⁵ Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig/Winterthur 1775. S. 137f. Die Typographie wurde durch E.Z. jeweils normalisiert.

¹²⁶ Ebd., S. 173.

¹²⁷ Ebd., S. 158.

¹²⁸ Vgl. Leitner, Die Architektur von Ludwig Wittgenstein, S. 32.

»gebildet« werden, sein plötzliches Zutage-Treten aber kann zugleich verraten oder gar »überführen«.

»Charakter« ist denn auch eines der zentralen Paradigmen in Johann Caspar Lavaters Physiognomik und spielt eine wichtige Rolle in »allen späteren physiognomischen Theorien sowie [in] der die Physiognomik beerbenden Charakterologie«.¹²⁹ Speziell in der Architekturphysiognomik um 1800, etwa schon im Titel der anonymen *Untersuchungen über den Charakter von Gebäuden*,¹³⁰ ist »Charakter« noch vor »Physiognomie« das anleitende Stichwort. Ursprünglich bezeichnete der Begriff einen Prägestempel oder ein Brandmal und erhielt dadurch die Bedeutung der Buchstabenform bzw. des Schriftbildes.¹³¹ Erst die Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts übertrug »Charakter« auf die handwerkliche Manier eines Kunstwerkes, um ihn schließlich auf die persönliche Eigenart des Künstlers anzuwenden.¹³² Die begriffsgeschichtliche Entwicklung hat also gewissermaßen selbst eine physiognomische Bewegung nachvollzogen, vom äußeren Erkennungsmerkmal zum eigentlichen Wesen einer Person oder eines Kunstwerkes.

In diesem Sinne wird Roithamer dem Ausdruck, mit dem er gleichsam Belebtes wie Unbelebtes beschreibt, auch in den verschiedenen Stadien seiner Etymologie gerecht: Charakter meint hier zwar etwas Innerliches, kann aber lediglich durch das Äußere nachvollzogen werden. Das Studium des Charakters der Schwester lässt sich darum nur mithilfe der Beobachtung ihres Äußeren bewerkstelligen: »Fortwährend das Studium ihres Innern, soweit das möglich ist durch ständige, fortwährende Beobachtung und durch ständiges und fortwährendes Studieren ihres Äußern, denn das Innere ist wie das Äußere, es kommt auf die Urteilsfähigkeit des Beobachters an.« (Ko 189) In KAPITEL II. 1.3.1 wurde festgestellt, dass Roithamer die Subjektivität seiner Wahrnehmung reflektiert und diese mit einer wissenschaftlichen Methode zu vereinen sucht, die ihm objektive Aussagen trotz bzw. kraft seiner persönlichen Sicht erlaubt. Die Lavater'sche Physiognomik, die ein genialisches,

¹²⁹ Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 47.

¹³⁰ O.A.: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch diese hervorgerufen werden sollten* (Leipzig 1788). Hg. v. Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986.

¹³¹ Vgl. Bremer, Thomas: <Charakter/charakteristisch>. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2000. S. 772–794; hier: S. 776.

¹³² Vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 48f.

subjektives Moment mit vermessender Akribie kombiniert, bietet ihm hierzu das methodologisch »angemessene«, wenn auch anachronistische Werkzeug. Angesichts der Eindeutigkeit und Vielzahl der hier nur auszugsweise wiedergegebenen physiognomischen Beschreibungen mag es erstaunen, dass die bisherige Forschung keinerlei Parallelen zwischen Roithamers »wissenschaftlichem« Vorgehen und physiognomischen Lehren gezogen hat.¹³³ Sein »Berechnungswahn« wird als Kritik Bernhards an den »aufgeklärten« mathematischen Wissenschaften seiner Zeit interpretiert, die hier, so etwa Kohlenbach, im Zwischenmenschlichen ihr inhumanes Gesicht zeigen würden.¹³⁴ Stimmt die These, dass Roithamers Methode im Grunde physiognomisch ist, dann ist sie freilich eine genuin vermessende *und* zwischenmenschliche Heuristik. Die vorgebliche naturwissenschaftliche Haltung der Hauptfigur, die sich immerhin auf ihre Tätigkeit als Naturwissenschaftler berufen kann, scheint nur *prima vista* den Methoden der »Scheinwissenschaft« Physiognomik zu widersprechen. Roithamers physiognomisches Gespür und seine kühle Rationalität schließen sich im Lichte der Physiognomik gegenseitig gerade nicht aus, weil die Überwindung der Ratio-Gefühl-Dichotomie in der Geschichte der Physiognomik beständig behauptet und wieder verworfen wurde.¹³⁵ So erweist sich das physiognomische Feld immer schon als Verhandlungsort, in dem Emotion und Vernunft in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis zueinander stehen.

2.1.2 Roithamers Position im physiognomischen Diskurs

Eine klare Trennung von Natur- und Scheinwissenschaft im »wissenschaftlichen« Vorgehen Roithamers ist demzufolge nicht zu rechtfertigen. Wird

¹³³ Bernhards Werk wird nur von Wolfgang Tietze mit physiognomischen Denkmustern in Verbindung gebracht. Tietze analysiert jedoch nicht das Argumentationsmuster einzelner Figuren, sondern behauptet ein allgemeines physiognomisches Vorgehen des Schriftstellers, das weder historisch noch strukturell genauer begründet wird. Vgl. Tietze, Wolfgang: Thomas Bernhards Tropus für Gesichts- und Geschichtskorrekturen: die »Lichtung«. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen. Freiburg i.Br. 1996. S. 553–594.

¹³⁴ Vgl. Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 106f.

¹³⁵ Vgl. Schmolders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995. S. 34. Zur Konstellation von Wissenschaftlichkeit und Emotion schon bei Lavater vgl. Gray, Richard T.: Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters »Physiognomik«. In: Karl Pestalozzi/Horst Weigelt (Hg.): Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen: Zugänge zu Johann Kaspar Lavater. Göttingen 1994. S. 166–178.

Physiognomik gänzlich der Esoterik zugerechnet, blendet dies ihre Geschichte als kontroverse, aber mitunter durchaus ernstgenommene Wissenschaft aus. Erst ab den 1950er Jahren büßt das physiognomische Denken so eindeutig wie drastisch an Einfluss und Ansehen ein, was angesichts seiner verheerenden Auswüchse in der nationalsozialistischen Rassenkunde nicht verwundert. Falls die Physiognomik als Theorieangebot trotzdem relevant blieb, so nur untergründig, d.h. unter anderem Namen. Daniela Bohdes vage Vermutung, die postmoderne Architektur scheine eine »späte Erbin« der Architekturphysiognomik zu sein,¹³⁶ kann und muss gerade im Zusammenhang von *Korrektur* – und, wie wir später sehen, auch von Hermann Burgers *Schilten* – sorgfältig überprüft werden. Seit dem Ende der 1990er Jahre¹³⁷ findet wieder eine wissenschaftliche Auseinandersetzung statt, die Physiognomik zwar nicht rehabilitieren will, aber doch ihre historische Komplexität hervorstreicht und das einfache Narrativ »from Lavater to Auschwitz«¹³⁸ in Frage stellt.¹³⁹ Die Geschichte der Physiognomik ist vielschichtiger, als hier darstellbar, und soll im Folgenden nur skizzenhaft klären, welchen physiognomischen Traditionen Roithamers wissenschaftliche Bau-Physiognomik nahesteht.

¹³⁶ Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 4.

¹³⁷ Wie sehr Wissenschaftler noch in den 1980er Jahren einen weiten Bogen um den Begriff der Physiognomik machten, zeigt etwa Peter von Matts assoziativ verfahrenende *Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, die selbst im Falle von Gesichtsdarstellungen bei Lavater und Goethe kaum von Physiognomik in einem wissenschaftsgeschichtlichen Sinne spricht. Matt, Peter von: ...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München/Wien 1983. Man kann jedoch, wie Claudia Schmölders dies tut, von Matt zugutehalten, dass er zu einer generellen Aufwertung des Themas beigetragen hat, vgl. Schmölders, Claudia: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996. S. 7–18; hier: S. 7.

¹³⁸ Gray, Richard T.: About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz. Detroit (Mich.) 2004.

¹³⁹ Vgl. Arburg, Hans-Georg von: Rezension: Richard T. Gray, About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz (2004). In: Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen 46/1–2 (2005). S. 143. Ähnlich kritisiert auch Bohde Grays Ansatz, vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 19. Einer faschistischen Physiognomik stellt z.B. Schwartz die Untersuchung linker physiognomischer Projekte z.B. bei Walter Benjamin entgegen, vgl. Schwartz, Frederic J.: Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany. New Haven (Conn.) 2005.

Dafür muss man zum Beginn der Physiognomik als aufgeklärt-wissenschaftliches Projekt zurückgehen, der in den 1770er Jahren anzusetzen ist.¹⁴⁰ Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1774–1778) haben in ihrer Zeit eine neue, so noch nie dagewesene Hausse der Physiognomik in Europa ausgelöst.¹⁴¹ Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert galt das physiognomische Interesse gleichermaßen veränderlichen wie unveränderlichen äußeren Erscheinungen, d.h. der angeborenen Körperform ebenso wie der Mimik, Gestik oder Körperhaltung. Ab dem zweiten Band engte Lavater jedoch sein Interesse auf unveränderliche Merkmale ein.¹⁴² Das Gesicht ist Lavater nicht länger der »uneigentliche Ausdruck eines Innern«, sondern bietet gerade im Gegensatz zur menschlichen Sprache einen unwillkürlichen und unverstellten Zugang zur Wahrheit, die er theologisch rechtfertigt. Diesem vorkantianischen, da metaphysischen Erkenntnisbegriff widersprechen nicht nur Goethe und Kant,¹⁴³ sondern am vehementesten der Physiker und Aphoristiker Georg Christoph Lichtenberg.¹⁴⁴ Lichtenberg will die Oberflächenerscheinung aufgrund ihrer Wandel- und Manipulierbarkeit »für sich« anstatt für ein verborgenes Inneres sprechen lassen. Die Differenz zwischen Lavater und Lichtenberg als Auseinandersetzung von »Physiognomik und Pathognomik«¹⁴⁵ weist auf die Richtungen voraus, in die die

¹⁴⁰ Erste Schritte in Richtung einer Verwissenschaftlichung sind hingegen schon in der Antike zu beobachten, vgl. Schmölders, *Das Vorurteil im Lichte*, S. 21f.

¹⁴¹ Bohde führt Lavaters Erfolg gerade auf die Verschmelzung von Ethik, Wissenschaft und Ästhetik zurück, vgl. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*, S. 23. Vgl. auch Rüegsegger, Rebekka: *Aspekte einer Theorie des Zeichens in der Sprachtheorie, Kunsttheorie und Physiognomik des 18. Jahrhunderts*. Würzburg 2013. S. 210f.

¹⁴² Dies führt u.a. zum Bruch mit Goethe, vgl. Schlögl, Uwe: *Goethe, Lavater und die »Physiognomischen Fragmente«*. In: Konrad Scheurmann (Hg.): »... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!« Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom. Mainz 1997. S. 20–24.

¹⁴³ Zur Physiognomik in Kants Vorlesungen zur Anthropologie vgl. Arburg, Hans-Georg von: *Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert*. In: Paul Michel (Hg.): *Symbolik von Ort und Raum*. Bern 1997. S. 33–69; hier: S. 35.

¹⁴⁴ Vgl. Lichtenberg, Georg Christoph: *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß*. Göttingen 1778. S. 87f. Vgl. z.B. Arburg, *Seelengehäuse*, S. 57.

¹⁴⁵ Pathognomik ist im Sinne Lichtenbergs nicht als Gegensatz, sondern als »Verfahrensvariante« der Physiognomik zu verstehen. Arburg, Hans-Georg von: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen 1998. S. 102. Die Differenz Pathognomik vs. Physiognomik hat sich jedoch als *terminus technicus* eingebürgert, vgl. z.B. Neumann, Gerhard: Vorwort. In: Ders./Ulrich Ott (Hg.):

Physiognomik – als Oberbegriff von Pathognomik und Physiognomik im engeren Sinn – seit dem 19. Jahrhundert einschlägt: Bis 1950 umfasst sie eine ganze Bandbreite einerseits auf ›Unveränderliches‹ ausgerichteter Verfahren wie die Phrenologie und Rassenkunde, andererseits auf veränderliche kulturelle Phänomene ausgerichtete Ansätze. Hans-Georg von Arburg versteht die unterschiedlichen Verfahren als Reaktion auf ein semiotisches Raumproblem, das jegliche Physiognomik in sich trägt: Das Sprechen über ein Außen-Innen-Dispositiv (klassisch als Charakter/Physiognomie formuliert) evoziert verschiedene Tropen des uneigentlichen Sprechens. Unterschieden werden kann demzufolge zwischen metonymischer, metaphorischer und symbolischer Physiognomik.¹⁴⁶ Während von Arburg – unter methodischen Vorbehalten – diese Tropen in eine ›idealtypische‹ historische Abfolge stellt, wird hier versucht, sie als allgemeine, wenn auch ebenfalls idealtypische Klassifikation des physiognomischen Denkens fruchtbar zu machen. Da diese Klassifikation dem metaphorologischen Verständnis von Roithamers Architektur und zur Abgrenzung von Hermann Burgers Architekturdarstellungen dient,¹⁴⁷ soll hier genauer auf das ›uneigentliche Sprechen‹ physiognomischer Darstellungen eingegangen werden.

Als physiognomische Metonymie versteht von Arburg den Vergleich aufgrund von bedeutungskonstituierenden Gemeinsamkeiten: So schließt die Phrenologie von der Schädelform auf den Charakter, weil das Gehirn als Sitz des Charakters eine physiologische Auswirkung auf den Kopf habe. Indirekt und d.h. uneigentlich ist das Verhältnis trotzdem, weil es nicht über die Vermessung des Hirns, sondern des Schädels hergestellt wird.¹⁴⁸ Die physiognomische Metapher dagegen erschafft einen gänzlich neuen Bedeutungszusammenhang durch den Vergleich zweier unterschiedlicher Bedeutungsinhalte: Lichtenberg bezweifelt den direkten Schluss vom Äußeren aufs Innere und versucht deshalb die manipulierte Oberfläche als vom

Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br. 1999. S. 7–20; hier: S. 17. Oder: Stadler, Ulrich: Novalis und Lavater. Hardenbergs »höhere Physiognomie« im Heinrich von Ofterdingen. In: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin/New York 1994. S. 186–201; hier: S. 197.

¹⁴⁶ Vgl. Arburg, Seelengehäuse, S. 36–46.

¹⁴⁷ Vgl. Kap. III 1.2.1.

¹⁴⁸ Vgl. Arburg, Seelengehäuse, S. 53. Inwiefern auch Lavaters Denken diesem physiognomischen Paradigma zuzurechnen ist, lässt von Arburg offen. Immerhin nehmen Lavaters Vermessungstechniken phrenologische Überlegungen vorweg, vgl. ebd., S. 50.

Subjekt geformte Metapher ihres Inneren zu verstehen. So erfahren wir immer nur, was bereits als ›Bild des Innern‹ erfahrbar gemacht wurde. Ein physiognomisches Symbol schließlich hat seinen Bedeutungsschwerpunkt in der äußeren Repräsentation des Inneren. Nicht der Vergleichszusammenhang steht im Vordergrund, sondern die neue Bedeutung des Symbols. Damit wird der Innen-Außen-Gegensatz aufgeweicht: Im Symbol ist immer schon repräsentiert, worauf verwiesen wird. Von Arburg sieht diesen Gedanken etwa in der soziologischen Physiognomik Siegfried Kracauers verwirklicht.¹⁴⁹ Roithamers Physiognomik bedient sich, wie die meisten physiognomischen Dispositive, verschiedener Formen des uneigentlichen Sprechens. Sein Anspruch »das Innere ist wie das Äußere« (Ko 189), der sich direkt auf die Schwester bezieht, und seine Gewissheit, aus der Gesamtheit aller Äußerlichkeiten ein unumstößliches Urteil über einen Charakter zu fällen, lassen einen metonymischen Zusammenhang vermuten. Warum die Oberfläche *wie* das Innere sei, erfahren wir nicht, es bleibt letztlich unklar, wie Roithamers physiognomisches Sprechen zu verstehen ist. Dass sein Sprechen über die Schwester aber nicht metaphorischer und damit im Sinne Lichtenbergs pathognomischer Natur ist, lässt sich aus Roithamers Fokus auf ein konstantes, unwillkürliches Schwesternbild, »ihr ganzes Wesen« (Ko 190), folgern. Ihre Physiognomie bildet kein arbiträres Zeichensystem, das ihrem Willen unterliegt, sondern eine metonymische Semiotik, die in Roithamers »*wie* das Äußere«¹⁵⁰ zum Ausdruck kommt. Freilich mag sich hinter diesem ›Wie‹ sogar ein eigentliches Sprechen verbergen. Auch ein positivistisch-mechanisches Wirkungsgesetz, das das Äußere als Index des Inneren liest, wie es die Rassenphysiognomik suggeriert hat,¹⁵¹ könnte Roithamers physiognomische Bestimmung begründen.

Ein Hauptproblem, das Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* beschäftigt und das letztlich dazu beitrug, dass sich Physiognomen für die

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 64. Freilich weist von Arburg darauf hin, dass das symbolisch-physiognomische Leseverfahren bereits im 18. Jahrhundert wurzelt und dort erstmals von Goethe skizziert wird, ebd., S. 58, Fn 75. Zu Goethes symbolischem Standpunkt vgl. Blankenburg, Martin: <Physiognomik/Physiognomie>. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Basel 1989. Sp. 955–963.

¹⁵⁰ Hervorhebung E.Z.

¹⁵¹ Vgl. z.B. den nationalsozialistischen Rassephysiognomen Claus, für den Gestalt, Rasse und Sinn in direktem biologischen Zusammenhang stehen: »Rasse ist Gestalt, und jede rassische Gestalt hat ihren eigenen, in sich selber gründenden Sinn.« Claus, Ludwig Ferdinand: Rasse und Charakter. Das lebendige Anlitz. Frankfurt a.M. 1936. S. 84.

»unveränderlichen« metonymischen Aspekte des Äußerlichen interessierten oder aber veränderliche Aspekte nurmehr als Metaphern verstanden, ist die Verstellung. Gerade dieses Problem aber scheint Roithamer nicht zu haben. Mit der bewussten Manipulation von Äußerlichkeiten Höllers oder der Schwester beschäftigt er sich nicht, sei es, weil sein physiognomischer Blick diese »durchschaut« oder – was angesichts ihrer positiven Zeichnung wahrscheinlicher ist – weil die beiden sich seiner Meinung nach gar nicht verstellen können bzw. wollen. Der entsprechende physiognomische Zirkelschluss Roithamers würde von einem unverstellten Äußerlichen ausgehen und dieses im aufrichtigen Charakter seiner Beobachtungsobjekte bestätigt sehen.

Die Resultate des Charakterstudiums, das angeblich zum Kegelbau führt, bleibt für den Leser letztlich aber uneinsehbar (vgl. KAPITEL II 3.3). Die Studie »Über Altensam« ist gerade keine Grundlage des Kegelbaus, sie entsteht erst nach dessen Vollendung. Roithamer scheint die physiognomischen Beobachtungen seiner Schwester und seines Freundes Höllers nach eigenem Dafürhalten nicht gesondert dokumentieren zu müssen. Sie sollen sich nur durch die für ihn augenfällige Entsprechung der Gebäude, dem Höllerhaus und dem Kegel, als richtig erweisen.

Fußt die physiognomische Beobachtung der Schwester auf einem metonymischen oder gar positivistisch-mechanischen Paradigma, so unterliegt der Kegelbau einem anderen physiognomischen Schema. Für die bauliche Entsprechung des schwesterlichen Charakters kann kein simples »Wie« eingesetzt werden – ansonsten müsste der Baukörper dem Körper der Schwester ähnlich sein. Der Kegel hat auch keine metaphorische Funktion. Nicht erst durch den Vergleich mit der Schwester erhält er seine Bedeutung als deren Entsprechung, diese ist ihm von Anfang an eingeschrieben. Der Kegel ist also vielmehr ein physiognomisches Symbol, das den Charakter der Schwester und Roithamers Beziehung zu ihr repräsentieren soll. Damit erweist sich die oft unreflektierte Beschreibung des Kegels als Symbol auch auf der Ebene einer wissenschaftstheoretisch-kontextualisierenden Lektüre als zutreffend. Sie lässt sich sogar präzisieren: Der Kegel ist ein physiognomisches Symbol, dessen Symbolhaftigkeit sich einer wissenschaftlich abgestützten Kulturtechnik verdankt.

So wie sich Roithamers genialisch-wissenschaftliche Beobachtungstechnik, die er auf Höller und die Schwester anwendet, in einer historischen Tradition verordnen lässt, greift sein symbolisch-physiognomisches Bauen innerhalb der Geschichte der Architekturphysiognomik auf erstaunlich genau

benennbare ›Vorläufer‹ zurück. Architekten haben sich schon früh am physiognomischen Diskurs beteiligt, da in der Architektur eine wiedererkennbare Typisierung (nach Bauaufgaben und Bautypen) von Anfang an gewünscht ist. Beeinflusst durch die Aufwertung der Sinne im Zuge des Sensualismus veränderte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich die Vorstellung von gebauten Raumgefügen.¹⁵² Die Wirkung auf das menschliche Gemüt, aber auch der Charakter des Baumeisters und Bauherren wurden in architekturtheoretischen Überlegungen relevant.¹⁵³ Wie wir gesehen haben, grundiert auch Roithamers Denken eine sensualistische Prämisse: Der subjektiven Konstruiertheit von Raum ›entspricht‹ umgekehrt eine auf die Wahrnehmung zugeschnittene Konstruktion des Architekturraums.¹⁵⁴ In der französischen Architektur des 18. Jahrhunderts hat diese Angemessenheit freilich eine sittliche Komponente. Die »zwischen Bauherr und Baumeister sozial wie moralisch vermittelnde Ausdrucksfähigkeit der Architektur«¹⁵⁵ konzentrierte sich im Begriff des ›caractère‹. So schlug Jacques-François Blondel im ersten Band seines wirkungsmächtigen *Cours d'architecture* (1771–1777) vor, architektonische Details nach charakterologischen Mustern zu gestalten.¹⁵⁶ Die Konjunktur, welche die Physiognomik in den 1770er Jahren zu feiern begann, fiel also in der französischen Architekturtheorie auf einen fruchtbaren Boden. Der Einfluss der Physiognomik auf das Feld der Architektur führt bei Blondel zu einer baupraktischen Anwendungslehre, die dem Architekten elementare Typologien zur Verfügung stellt. Ausgerechnet der von Roithamer als »Boulle« verschlüsselt erwähnte Architekt Étienne-Louis Boullée (Ko 186, vgl. KAPITEL II 2.3) ist einer der bekanntesten Schüler Blondels,¹⁵⁷ dessen Charakterologie er weiterdenkt. Zusammen mit Claude-Nicolas Ledoux begründet Boullée die Idee einer »architecture parlante«, d.h. einer

¹⁵² Zur Wichtigkeit des Sensualismus für verschiedene Lehren des architektonischen ›caractère‹ vgl. Szambien, Werner: *Symétrie. Goût. Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800*. Paris 1986. S. 198.

¹⁵³ Vgl. Arburg, Hans-Georg von: *Alles Fassade. »Oberfläche« in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*. Paderborn 2008. S. 34. Vgl. dazu auch Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1991. S. 162f., 166f., 171, 174f., 178ff.

¹⁵⁴ Vgl. Kap. II 1.3.

¹⁵⁵ Arburg, *Alles Fassade*, S. 34.

¹⁵⁶ Blondel, Jacques-François: *Cours d'architecture*. Tome I (1771). Paris 2002. S. XII.

¹⁵⁷ Vgl. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*, S. 62.

Architektur, deren Physiognomie unmittelbar zu ihrem Betrachter »spricht«.¹⁵⁸ Damit gehen Blondels Schüler noch einen Schritt weiter als ihr Lehrer. Sie entwickeln nicht eine genormte Charakterologie von Gebäudeelementen, sondern eine jeweils dem einzelnen Gebäude angepasste Physiognomie, die dessen spezifischen Zweck nicht im Sinne einer Funktion, sondern einer Idee zum Ausdruck bringen soll.¹⁵⁹ So symbolisiert z.B. ein kugelförmiges Gebäude die Gravitationsgesetze; die Kugel eignet sich in der Logik Boullées als Form eines Kenotaphs für Newton.¹⁶⁰ In diese Tradition einer symbolisch verstandenen Architekturphysiognomik stellt sich Roithamer. Wirkungsmächtig für Roithamers Enstprechungskonzept sind aber nicht nur Theorien des physiognomischen Bauens, sondern auch kunst- und architekturphysiognomische Analysemethoden und ihre kulturphilosophischen Hintergründe. An diesen Diskursen hat sich der Autor Thomas Bernhard in seinem gesamten Werk abgearbeitet.

2.2 Exkurs: Physiognomik in Thomas Bernhards Werk

Die folgende werkbiographische Kontextualisierung plausibilisiert Referenztexte zum Verständnis der Architekturphysiognomik in *Korrektur*. Als Exkurs, d.h. als gewinnbringender »Umweg« vom Kurs der bisherigen Stoßrichtung, werden zudem auch weiter gefasste physiognomische Denkfiguren als ein Desiderat in der Bernhard-Forschung kenntlich gemacht und ansatzweise aufgearbeitet.

2.2.1 Die konservative Physiognomik der 1950er Jahre

Seit Beginn seines Schreibens setzt sich Thomas Bernhard ganz spezifisch mit konservativen und insbesondere auf die Architektur bezogenen physio-

¹⁵⁸ Vgl. dazu insbesondere die richtungsweisende Studie von Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton (N.J.) 1987. Hier insbesondere S. 103–124. Auch Bohde verweist ausdrücklich auf das physiognomische Substrat in der Architektur der Revolutionsarchitektur, vgl. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*, S. 62.

¹⁵⁹ Der eigentliche Inhalt des architektonischen Ausdrucks bei Ledoux und Boullée, den Vogt, Bloch und Sedlmayr in ihren Analysen interessierte, wird Thema in Kap. II 2.3.

¹⁶⁰ Ähnlich wird im 19. Jahrhundert Gottfried Semper die Idee einer Ausdrucksarchitektur verfolgen, auch wenn seine Argumentation auf die Physiognomik einer wandelbaren Hülle – der Bekleidung – aufbaut, vgl. Arburg, *Alles Fassade*, S. 264–344.

gnomischen Phänomenen und Theorien auseinander. Das zeigt ein Blick in Bernhards frühe Arbeiten als Kulturjournalist über Architektur. 1952 beginnt Bernhard für das Salzburger *Demokratische Volksblatt* zu schreiben.¹⁶¹ Das *Volksblatt* ist zwar die Salzburger Tageszeitung der sozialdemokratischen Partei Österreichs, positioniert sich politisch aber kaum weiter links als die meisten Konkurrenzblätter.¹⁶² Wenn Bernhards Journalismus, wie Michael Töteberg konstatiert, von »Großstadtfeindlichkeit und Ressentiments gegen die Moderne« zeugt und andererseits »Heimat und [...] Bauerntum« preist,¹⁶³ so ist dies nicht allein ihm, sondern ebenso der konservativen Ausrichtung des Mediums anzulasten, auf die er kaum Einfluss haben konnte.¹⁶⁴ Dreimal wohnt Bernhard Vorträgen des Kunst- und Architekturhistorikers Ernst Köller bei, über dessen kritisch-konservative Analyse der Moderne – die leider nur aus Bernhards Zusammenfassung rekonstruierbar ist – er wohlwollend berichtet. Führt der erste Vortrag in den *Stil im Wandel der Zeit*¹⁶⁵ ein und bietet der zweite eine Übersicht der Architekturgeschichte *Von der Pyramide bis zur Basilika*,¹⁶⁶ so wendet sich der dritte direkt gegen zeitgenössische Kunst und Architektur: *Operation an der »Moderne«*. Dr. Ernst Köller und seine zehn Einwände.¹⁶⁷ Die meisten avantgardistischen Strömungen des

¹⁶¹ Dort publiziert Bernhard zwei Jahre vorher seine ersten Texte, vgl. Bernhard, Thomas: Mein Weltenstück. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 6.

¹⁶² Vgl. dazu auch Töteberg, Michael: Höhenflüge im Flachgau. Drei Anläufe, dreimal abgestürzt: die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard. In: Text und Kritik [Thomas Bernhard] 43 [3. Auflage] 1997. S. 3–10; hier: S. 4.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Dies schlägt sich auch in den eher marginalen Themen nieder, die Bernhard bearbeiten durfte, während die beiden Chefredaktoren sich um wichtige Anlässe kümmerten, vgl. ebd.

¹⁶⁵ Bernhard, Thomas: Der Stil im Wandel der Zeit. Erster Vortrag Dr. Ernst Köllers im Amerika-Haus [Demokratisches Volksblatt 7.2.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 118–120. Köller erklärt hier insbesondere das Konzept der Stilimitation, »wobei er auf Hans Sedlmayrs *Kathedrale* hinwies«, ebd., S. 119. Dies ist wahrscheinlich die einzige Erwähnung Sedlmayrs in Bernhards Werk.

¹⁶⁶ Bernhard, Thomas: Von der Pyramide bis zur Basilika. Vortrag Dr. Ernst Köllers über die Kunst der alten Welt [Demokratisches Volksblatt 6.3.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 130–132.

¹⁶⁷ Bernhard, Thomas: Operation an der »Moderne«. Dr. Ernst Köller und seine zehn Einwände [Demokratisches Volksblatt 18.6.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews.

19. und 20. Jahrhunderts werden von Köller als »Leiden« an einem Verlust metaphysischer Werte diagnostiziert.¹⁶⁸ Die Kultur der Moderne ist ein kranker »Körper« bzw. ein »verlorener Krüppel«,¹⁶⁹ dessen »Gesundmachung«,¹⁷⁰ so Köllers Prognose, zwecklos sei. Dies jedoch nur, weil ein eigenständiger »Regenerationsprozess«¹⁷¹ vonstattengehe. Die Heilung setzt für Köller jedoch voraus, dass erneut ein künstlerisches Verständnis für das Göttlich-Humanistische aufgebracht werde.

Köllers Argumentation – oder zumindest Bernhards Wiedergabe derselben – deckt sich lückenlos mit den damals populären¹⁷² kunstphysiognomischen Thesen des Kunstwissenschaftlers Hans Sedlmayr,¹⁷³ dessen *Verlust der Mitte* (1948) den antimodernen Diskurs der 1950er Jahre bestimmt.¹⁷⁴ Das Buch weist dieselbe medizinische Dreischrittmetapher auf: Beschreibung der »Symptome«, »Diagnose und Verlauf« und »Prognose und Entscheidung«.¹⁷⁵ Diese »Symptomatologie der Epoche«,¹⁷⁶ so Bohde, entspringt Sedlmayrs Pathologisierung von Kunstwerken, die er in den 1930er Jahren in Rückgriff auf Wilhelm Fraengers psycho-diagnostische Formphysiognomie entwickelt hatte.¹⁷⁷

Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 172–174.

¹⁶⁸ Ebd., S. 172.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 174.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Die Popularität ist bereits an den Verkaufszahlen des Buches nachvollziehbar, alleine bis 1965 verkauften sich 180 000 Exemplare von *Verlust der Mitte*. Vgl. Hofmann, Werner: Im Banne des Abgrunds. Der »Verlust der Mitte« und der Exorzismus der Moderne: Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr. In: Gerda Breuer/Martin Damus (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren. Frankfurt a.M. 1997. S. 43–54; hier: S. 43.

¹⁷³ Nur eineinhalb Monate später sollte Sedlmayr persönlich anlässlich der Salzburger Hochschulwochen am 2.8.1953 eine Festrede zum Thema »Der Gegenwartsauftrag der christlich-abendländischen Kunst« halten. Vgl. Roth, Margit u.a.: Chronik der Stadt Salzburg 1945–1955. S. 198. Online verfügbar: https://www.stadt-salzburg.at/pdf/stadtchronik_1945_bis_1955.pdf; Stand: 12.2.2016. Gerade zu dieser Zeit war Bernhard an der Hochschule Salzburg nicht immatrikuliert, wo er 1951/52 Gesang, ab 1955 Schauspiel studierte. Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, Lisbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg 2006. S. 36.

¹⁷⁴ Davon zeugen verschiedene kontroverse Diskussionen in den 1950er Jahre, vgl. Hofmann, Im Banne des Abgrunds, S. 43f.

¹⁷⁵ Dies sind die Titel der drei Hauptkapitel, vgl. Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg 1948.

¹⁷⁶ Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 139.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 120.

Fraenger, Sedlmayer und Köller stehen in einer kunstgeschichtlichen Tradition, welche Kunst als den unmittelbaren Ausdruck einer psychischen Krankheit versteht. Zwischen 1920 und 1950 wird von verschiedenster Seite auf die vermeintliche »Nähe von Wahnsinn und Kreativität«¹⁷⁸ als Erklärungsmodell zurückgegriffen. Anders aber als Hans Prinzhorn oder Jean Dubuffet, die das Werk von Geisteskranken als besonders authentisch verstanden, ist Geisteskrankheit für Fraenger und Sedlmayer ein Stigma, das auf Genie oder aber auf den Einfluss einer »kranken« Zeit bzw. Ideologie hindeuten kann. Als schizophren bzw. »schyzothym«¹⁷⁹ bezeichnet Sedlmayer etwa Borromini und dessen Kunst einzig aufgrund der architektonischen Formgebung und der Physiognomie eines Portraits.¹⁸⁰ Das Urteil über den Barockarchitekten bzw. das ihn krankmachende Weltbild ist ebenso erstaunlich wie gewagt: »Das »cartesianische« Weltbild ist eine typisch schyzothyme Weltauffassung.«¹⁸¹

In diesem Lichte muss nicht nur Sedlmayers und Köllers pathologisierende Modernekritik betrachtet werden, sondern auch der Status von Roithamers »Verrücktheit« (Ko 313) in Bernhards *Korrektur*. Dort verweisen verschiedene architekturgeschichtliche Anspielungen auf den vorliegenden Subtext der 1950er Jahre (vgl. KAPITEL II 2.3). Dass der Physiognom Roithamer sich selbst und sein »Baukunstwerk« als verrückt bezeichnet, ist gerade angesichts von Sedlmayers Borromini-Beschreibung aufschlussreich, darf aber nicht zu voreiligen Schlüssen führen. Die Verquickung von Physiognomie, (Bau-) Kunst und Psychopathologie in *Korrektur* ist zwar der skizzierten Diskurslinie zuzurechnen; dies bedeutet aber noch kein generelles Einverständnis des fiktiven Baumeisters oder gar des realen Autors mit der konservativ-kunstphysiognomischen Position Sedlmayers.

Dasselbe lässt sich vom jungen Journalisten Bernhard nicht mit gleicher Bestimmtheit sagen. Zumindest Köllers symptomatologische »zehn Einwände« gegen die Moderne finden mehrheitlich Bernhards Zustimmung. Bernhard

¹⁷⁸ Ebd., S. 105.

¹⁷⁹ Sedlmayer, Hans: Die Architektur Borrominis. München 1939. S. 123. Die Erstausgabe stammt bereits aus dem Jahr 1931, wurde jedoch 1939 von Sedlmayer nochmals überarbeitet und verlängert.

¹⁸⁰ Vgl. Schwartz, Blind Spots, S. 159. Schwartz interessiert sich vor allem für die logische Inkonsistenz des Arguments, vgl. ebd., S. 160. Bohde hingegen versucht, diese Inkonsistenz innerhalb von Sedlmayers Entwicklung zu verstehen, vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 112f.

¹⁸¹ Sedlmayer, Die Architektur Borrominis, S. 135.

zitiert Köller selbst dort noch affirmierend, wo dieser der modernen Kunst und Architektur einen »antinationale[n] Charakter«¹⁸² vorwirft und den kunstphysiognomischen Diskurs punktuell wieder mit einer nationalsozialistischen Physiognomik zusammenbringt. Einzig Köllers Vorwurf, die Moderne leide unter »Todessüchtigkeit«¹⁸³ – angeblich ein Charakteristikum von Depressiven, d.h. ein psychopathologisches Merkmal –, lässt Bernhard nicht gelten:

Zur ›Lebensfeindlichkeit‹ und zur ›Todessüchtigkeit‹ könnte man vieles sagen. Vor allem, daß sie beide durchaus nicht schaden. Durch sie kommen wir zum Leben. Daß es sich hier um eine ›Beleidigung des Menschlichen sowie des Göttlichen‹ handeln sollte, wäre zu diskutieren. Wir wissen nicht, woher die Dinge kommen, aber von Gott kommt auch der Tod.¹⁸⁴

Gott ist hier noch an seinem angestammten Platz, das Interesse für den Tod wird mit einer eschatologisch anmutenden Redewendung (»Durch sie kommen wir zum Leben«) begründet. Mit dem Tod meint Bernhard hier nicht die nihilistische Leere, die in seinen Romanen verhandelt wird, sondern ein katholisch-barockes *memento mori*, dessen gegenreformatorische Kraft er in eine antimoderne Stoßrichtung übersetzt. Der ehemalige Nationalsozialist Sedlmayr¹⁸⁵ hegt am Ende von *Verlust der Mitte* die Hoffnung, dass der »leergelassene Thron für den vollkommenen Menschen«¹⁸⁶ wenigstens im Bewusstsein der Künstler bleibe und irgendwann besetzt werden könne. Sedlmayr meint damit keine menschliche Vergöttlichung im Sinne von Nietzsches Übermensch; er verwendet »vollkommen« im Sinne des »ganzen«, d.h. metaphysisch »heilen« Menschen. Der vorkonziliäre Katholizismus hat für Sedlmayr den Nationalsozialismus als Leitideologie abgelöst, die Kunst,

¹⁸² Bernhard, Operation an der »Moderne«, S. 172.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 173.

¹⁸⁵ Sedlmayrs früher Beitritt in die NSDAP 1930 evoziert das Bild eines überzeugten und gleichzeitig pragmatischen Nationalsozialisten, der zur Zeit des Austrofaschismus, d.h. des österreichischen NSDAP-Verbots, wieder austritt und erst nach dem Anschluss – freilich unter privilegierten Verhältnissen – wieder Parteimitglied wird, vgl. Seitter, Walter: Hans Sedlmayrs Kritik der Moderne. Ein Fall zwischen Wissenschaft und Politik. In: Leander Kaiser/Michael Ley (Hg.): Von der Romantik zur ästhetischen Religion. München 2004. S. 187–207; hier: S. 193. Zu Sedlmayrs Antisemitismus vgl. auch Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 12.

¹⁸⁶ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 251.

wie es Werner Hofmann ausdrückt, wird »dem religiösen Wertgefüge« unterstellt.¹⁸⁷

Auch Bernhards impliziter Verweis auf den katholischen Barock (»von Gott kommt auch der Tod«) bedient sich einer Denkfigur, die Sedlmayr geläufig ist. Wie sehr der junge Journalist und der einflussreiche Kunsthistoriker in derselben diskursiven Stoßrichtung argumentierten, zeigt sich hier bis ins Detail. In der barocken Kunst und insbesondere der Architektur Fischer von Erlachs, die Bernhard aus Salzburg vertraut war, sieht Sedlmayr die letzte reine, weil aufrichtig-christliche und zugleich genuin deutsch-österreichische Kunst.¹⁸⁸ Der konsequent barock-katholische Gottesglaube Blaise Pascals hat Sedlmayr zudem dazu veranlasst, dessen Ausspruch »Die Mitte verlassen, heißt die Menschlichkeit verlassen«¹⁸⁹ zur titelgebenden Parole von *Verlust der Mitte* abzuändern. Pascal wiederum ist einer der Denker, der in Bernhards Werk immer wieder Erwähnung findet.¹⁹⁰ Grund dafür ist weniger die christliche Position Pascals, der katholische Dogmen gegen Montesquieu verteidigte, als vielmehr dessen erkenntnistheoretischer Skeptizismus. Für Bernhards frühe Jahre unter dem Einfluss seines Großvaters, der ihn mit dem Philosophen vertraut gemacht hatte,¹⁹¹ hat Pascals Religiosität zweifellos aber noch eine große Rolle gespielt.

Es gehört zur sonderbaren Nähe von Bernhard und Sedlmayr, dass bei Bernhard zwar nirgends ein eindeutiger Hinweis auf eine Sedlmayr-Lektüre vorliegt, dass sich beide aber immer wieder auf dieselben Denker und Schriftsteller beziehen. Ein weiterer gemeinsamer Bezugspunkt etwa stellt Oswald Spengler dar, dessen *Untergang des Abendlandes* ein zentraler Prätext ist für

¹⁸⁷ Hofmann, Im Banne des Abgrunds, S. 51.

¹⁸⁸ Zur Umdeutung des Barock als genuin deutscher Stil in der Tradition Albert Ilgs vgl. Stachel, Peter: Albert Ilg und die »Erfindung« des Barocks als österreichischer »Nationalstil«. In: Moritz Csáky/Federico Celestini/Ulrich Tragatschnig (Hg.): Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne. Wien 2007. S. 101–154; hier: S. 138.

¹⁸⁹ Pascal, Blaise: Gedanken. Übersetzt v. Ulrich Kunzmann. Frankfurt a.M. 2012. S. 110, § 242. Auf Französisch: »C'est sortir de l'humanité que de sortir du milieu. La grandeur de l'âme humaine consiste à savoir s'y tenir tant s'en faut que la grandeur soit à en sortir qu'elle est à n'en point sortir.« L'édition électronique des *Pensées* de Blaise Pascal: <http://www.penseesdepascal.fr/XXIII/XXIII1-moderne.php>; Stand: 3.2.2016. Zu Pascals Milieu-Begriff vgl. auch Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Blaise Pascal. München 1999. S. 36.

¹⁹⁰ Vgl. Wagner, Walter: Über das Glück, krank zu sein. Pascal und Bernhard, zwei routinierte Kranke. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999. S. 129–135.

¹⁹¹ So zumindest Bernhard in seiner Autobiographie, vgl. Bernhard, Der Atem, S. 299.

Sedlmayrs Bild der Moderne als einer Epoche kulturellen Niedergangs. Der junge Bernhard kennt Spenglers Thesen vermutlich ebenfalls von seinem Großvater¹⁹² und verwendet den *Untergang des Abendlandes* als titelgebendes Motiv in einer kurzen Erzählung von 1954.¹⁹³ Dort liest bezeichnenderweise ein großväterlicher Pfarrer aus dem Buch vor, mitten in einer dörflichen Welt, welche die Warnung vor dem Schreckgespenst des Untergangs kontrastiert und vorerst aufhebt. Eine dritte Gemeinsamkeit zwischen Bernhard und Sedlmayr ist ihr Interesse für Adalbert Stifter. Der Linzer Autor ist lange Zeit einer der wenigen Schriftsteller, die Bernhard lobend erwähnt.¹⁹⁴ Sedlmayr verherrlicht in *Verlust der Mitte* die Stilepoche des Biedermeier, der Stifter zuzurechnen ist, als seither unerreichtes »Vorbild«.¹⁹⁵ Später setzt er sich auch explizit mit Stifter auseinander, dessen Sonnenfinsternis-Beschreibung er zur Prophetie einer finsternen Moderne ausdeutet.¹⁹⁶

Im Sinne von Sedlmayrs konservativer Physiognomik liest sich denn auch Bernhards polemische Stellungnahme zu dem prestigeträchtigen Salzburger Bau der 1950er Jahre: Clemens Holzmeisters Erweiterungsbau des Festspielhauses (1955–1960). Rund um den Bau entbrannten in Salzburg heftige politische Grabenkämpfe. Bernhards Angriff ist dem sozialdemokratischen *Volksblatt* opportun, da er die finanzpolitisch motivierte Polemik der SPÖ

¹⁹² Der Großvater ließ sich seinerseits von Spengler für sein unveröffentlichtes Opus Magnum *Eling. Das Tal der sieben Höfe* inspirieren, vgl. Judex, Bernhard: Der Schriftsteller Johannes Freumbichler, 1881–1949. Leben und Werk von Thomas Bernhards Großvater. Wien 2006. S. 208.

¹⁹³ Bernhard, Thomas: Der Untergang des Abendlandes (1954). In: Ders.: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 493–499.

¹⁹⁴ Stifters Einfluss auf Bernhards Werk wurde nachgewiesen von Doppler, Alfred: Wechselseitige Erhellung: Adalbert Stifter – Thomas Bernhard. In: Johann Lachinger (Hg.): Adalbert Stifter, Studien zu seiner Rezeption und Wirkung. Bd. 2. Linz 2002. S. 212–221.

¹⁹⁵ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 34.

¹⁹⁶ Vgl. Sedlmayr, Hans: Der Tod des Lichtes. Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters »Sonnenfinsterniss am 8. July 1842«. In: Adalbert Stifter: Die Sonnenfinsterniss am 8. July 1842. Hg. v. Alois Grossschopf. Linz 1961. S. 30–38. Dieser Text ist titelgebend für das vier Jahre später erscheinende Buch Sedlmayers, in dem er zugleich das Vorwort bildet, vgl. Sedlmayr, Hans: Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg 1964. S. 9–17. Erneut lässt sich hier beobachten, dass Sedlmayr sich besonders für Kunst bzw. Literatur interessiert, die ein physiognomisches Interesse aufweist, vgl. Dittmann, Ulrich: Stifters Physiognomik. In: Hartmut Laufhütte u.a. (Hg.): Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik. Tübingen 2007. S. 127–136.

stützt.¹⁹⁷ Er argumentiert jedoch nicht tages-, sondern kulturpolitisch und ästhetisch: Der Entwurf des Loos-Schülers, eines der wichtigsten österreichischen Architekten der Nachkriegszeit, zeige den »gesichtslosen Mantel eines besseren Kinos«. Obschon Holzmeisters Entwürfe alles andere als »gesichtslos« sind (die Ornamentik am Bau besteht vielmehr aus Gesichts- bzw. Maskenformen),¹⁹⁸ bedient sich Bernhard hier des – Sedlmayr geläufigen – modernekritischen Arguments, Ornamentlosigkeit zeuge von Unmenschlichkeit. Das mag weniger den Entwürfen Holzmeisters als dem physiognomischen Topos der »gesichtslosen Moderne« anzulasten sein.¹⁹⁹ Dieser Topos taucht bereits in Bernhards dritter publizierter Erzählung *Von einem Nachmittag in der großen Stadt* (1952) auf.²⁰⁰ Ein dreitägiger Aufenthalt in einer Stadt mit »Millionen Menschen«²⁰¹ führt dem Ich-Erzähler alle Unannehmlichkeiten des modernen städtischen Lebens vor Augen: verkehrsbedingter Gestank, Armut und Abstumpfung, die sich hinter »Fleischgesichter[n]« verbergen, welche »keinen Ausdruck mehr« hätten.²⁰² Auch die Stadtarchitektur wird als ausdruckslose Aneinanderreihung des Immergleichen beschrieben. »Ich zählte die Randsteine, die großen und kleinen, dann sah ich die Türen und Fenster, einhundert, zweihundert. Es waren so viele.« Die Auswechselbarkeit der Fassaden verdoppelt die Belanglosigkeit der »fünfhundert oder tausend Gesichter«. Implizit schafft Bernhard hier eine physiognomische Analogie: Ausdruckslose Gesichter und serielle Architektur verweisen wechselseitig auf die Gefühl- und Charakterlosigkeit einer technisierten Moderne, das »Dahinter«, das sich hinter diesen Oberflächen verbirgt. Anders etwa als bei Kracauer oder Benjamin kann die Stadtarchitektur hier nicht mehr für sich selbst sprechen. Sie muss erst durch ihre Wirkung auf

¹⁹⁷ Vgl. Posch, Wilfried: Clemens Holzmeister. Architekt zwischen Kunst und Politik. Salzburg 2010. S. 283–296.

¹⁹⁸ Das wird bereits an den frühen Skizzen Holzmeisters von 1937 offensichtlich, vgl. Balamir, Aydan: Clemens Holzmeister. An Architect at the Turn of an Era. Istanbul 2010. S. 324–327.

¹⁹⁹ Das moderne Großstadtgesicht als ausdruckslose Fläche findet wohl erstmals in Edgar Allan Poes *Man of the Crowd* eine literarische Verarbeitung, vgl. Gamper, Michael: Urbane Körperlichkeiten. Physiognomik als Stadtlektüre. In: Ulrich Stadler/Karl Pestalozzi (Hg.): Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag. Zürich 2003. S. 141–163; hier: S. 152.

²⁰⁰ Bernhard, Thomas: Von einem Nachmittag in einer großen Stadt (1952). In: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 463–465.

²⁰¹ Ebd., S. 463.

²⁰² Ebd.

die Stadtbewohner und den fremden, weil vom Land kommenden Erzähler expliziert werden und ist deshalb nicht Symbol, sondern Metonymie.

Ein Interesse für den symbolischen Ausdruck der Moderne weist ein später erschienenen journalistisches Zeugnis auf. Thomas Bernhard beschäftigt sich dort mit einem direkten Gegenspieler Hans Sedlmayrs im Streit um die moderne Kunst, dem Maler Willi Baumeister (1889–1955). Mit ihm führt Sedlmayr 1950 eine kontroverse und einflussreiche Diskussion über abstrakte Malerei.²⁰³ Mitte der 1950er Jahre, als Bernhard bereits nicht mehr für das *Demokratische Volksblatt* arbeitet, schreibt er eine Rezension über die Willi-Baumeister-Gedächtnisausstellung in Hamburg.²⁰⁴ Die Bilder Baumeisters bezeichnet Bernhard als kritische Aufzeichnungen einer Welt der entmenslichten modernen Architektur und Technik, in ihnen erkennt er »die verschobenen Gesichter der Eisenbahn- und Betonmenschen«;²⁰⁵ »Der Mensch ist zum Bestandteil des Mörtels geworden. Hart und gewissenhaft ordnet Baumeister das hilflose, gewaltige Leben in die architektonische Ordnung ein. Er schleudert sozusagen den Menschen in den Beton.«²⁰⁶ Im Gegensatz zu Sedlmayr wertet Bernhard das abstrakte Werk Baumeisters nicht ablehnend, sondern verwendet es vielmehr für eine zeitkritische Beschreibung der Moderne und ihrer Auswirkung auf den Menschen. Betonarchitektur erzeugt Betonmenschen und der ehemalige Maurerlehrling Baumeister wiederhole diesen Vorgang in seiner Malerei. Baumeisters Kunst wird nicht wie in Köllers oder Sedlmayrs Symptomatologie metonymisch als unwillkürlicher Ausdruck der »Krankheit Moderne« gewertet, sondern als künstlerisch reflektiertes Symbolbild derselben.

Dass der moderne Maler als Augur den Schrecken einer modernen »architektonische[n] Ordnung« beschwöre, erinnert an Bernhards Verteidigung der Todesthematik gegen Köller. So wie man durch den Tod zum Leben kommt, komme man durch die Darstellung des modernen Elends auch zu einer

²⁰³ Vgl. Evers, Hans Gerhard (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Erstes Darmstädter Gespräch. Darmstadt 1950. S. 48–62, 134–155. Zur Kontroverse zwischen Baumeister und Sedlmayr vgl. Wyss, Beat: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit. In: Gerda Breuer/Martin Damus (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren. Frankfurt a.M. 1997. S. 55–71; hier: S. 62–65.

²⁰⁴ Bernhard, Thomas: Hamburg: Ackerboden für die neue Kunst. Willi-Baumeister-Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle [Die Furche 11.8.1956]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 416–417.

²⁰⁵ Ebd., S. 416.

²⁰⁶ Ebd.

besseren Kunst: »Denn sehen wir in Baumeister auch nie die Vollendung, so doch den Ackerboden für eine Kunst, die einmal die unsere genannt zu werden verdient.«²⁰⁷ Die wehmütig-konservative Haltung, die noch in der Kritik an Holzmeister zum Ausdruck kam, ist hier weitgehend aufgebrochen. Auch Bernhards schriftstellerische Zeugnisse der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wenden sich zusehends von der Verherrlichung des idyllischen Landlebens ab und einer expressiv-avantgardistischen Katastrophen- und Todesbeschreibung zu. Die einst konservativen Stichworte bleiben sich dabei gleich: Beton bzw. »Mörtel«²⁰⁸ und ausdruckslose bzw. »tote Gesichter«²⁰⁹ sind weiterhin Symptome von Existenzängsten, die nun jedoch nicht länger durch ein besseres »Früher« abgegrenzt werden.

2.2.2 Die Aporie der Physiognomik: Von *Frost* (1963) zu *Ebene* (1973)

Evident wird dies spätestens mit dem ersten Erfolg Bernhards, dem Roman *Frost* (1963). Gerade die einst positiv gezeichnete Landbevölkerung mit ihrem vormodernen Leben, das im Frühwerk einen (Rück-)Blick hinter den Spengler'schen »Untergang des Abendlandes« bot, erweist sich hier als korumpierter und bösartiger Menschenschlag. Schon allein die natürliche Topographie liest der Ich-Erzähler symbolisch als Ursache und Ausdruck der menschlichen Verkommenheit: »Wenig liegt in einer Grube, von riesigen Eisblöcken jahrmillionenlang gegraben. Die Wegränder verführen zur Unzucht.«²¹⁰

Früh, nämlich auf der Zugfahrt in eben jenes Tal, zeigt der Erzähler Anzeichen eines physiognomischen Denkens, wenn er befürchtet, dass sich sein »Inneres« in seinem »Äußeren« ausdrücke: »War es mein Äußeres, mein Inneres, das sich dort ausdrückte, wohin man sehen kann, die Ausstrahlung meiner Gedanken, meines Auftrags, der sich in mir energisch vorbereitete

²⁰⁷ Ebd., S. 417.

²⁰⁸ Bernhard, Thomas: Die Irren die Häftlinge. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 214–227; hier: S. 223. Zur Problematik des Baustoffs Beton vgl. Kap. II 2.3.4.

²⁰⁹ Bernhard, Thomas: Ave Vergil. Gedicht (1959/60). In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 229–277; hier: S. 236. *Ave Vergil* erschien erstmals 1981, wurde aber bereits 1959/60 geschrieben.

²¹⁰ Bernhard, Thomas: *Frost* (1963). Werke. Bd. 1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2003. S. 16.

[...].²¹¹ Den Auftrag, den der Famulant von seinem Chefarzt erhält, versteht der junge Mann im weitesten Sinne physiognomisch: »Eine Famulatur muß auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen. Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen.«²¹² Dass die Schlüsse aus diesen Beobachtungen mit Schwierigkeiten verbunden sind, bemerkt der Famulant schon bei seiner zweiten Begegnung mit dem Maler Strauch: »Die Physiognomie täuscht oft über Mord- und Raubwerkzeuge hinweg.«²¹³ Auch der abschließende Bericht an den Bruder Strauchs, seinen Vorgesetzten im Spital, zeugt von diesen physiognomischen Problemen:

Es ergibt sich, daß Sie von mir nicht mehr zu erwarten haben als einen mehr oder weniger nur die Oberflächenstruktur Ihres Herrn Bruder annähernd andeutenden, über ein [...] Phosphoreszieren erregendes dieser Oberflächenstruktur sowie der darunter sich befindlichen (wahrscheinlich in Finsternis bleibenden) Strömungen und Gegenströmungen [...] nicht hinausgehenden, das lapidare Optische vor allem berücksichtigenden *Behelfsbericht* [...].²¹⁴

Dieses Resümee kann als poetologische Reflexion über die gesamten Aufzeichnungen des Famulanten verstanden werden. Die Zweifel daran, überhaupt etwas unter der »Oberflächenstruktur« abbilden zu können, sind angesichts der oft dunklen Zitate Strauchs berechtigt und verweisen gleichsam auf die hohen Ansprüche des Beobachtenden: Die Rede vom »lapidar[] Optische[n]« soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Erzähler in seinen Aufzeichnungen ein um Tiefenschärfe bemühtes Psychogramm entwirft. Die Medizin ist ihm dabei wenig nützlich, wie er schon zu Beginn ahnt, und bleibt als letztlich unzulängliche Psychopathologie und Symptomatologie immer die Folie, vor der sich seine Beobachtungsbemühungen abzeichnen. »Unsere Wissenschaft weiß es, handelt jedoch nicht danach, nach dem »furchtbaren Grundsatz« des »*Dort wie da, Schein*.«²¹⁵ »Schein« freilich ist keine Beschreibungskategorie der Medizin, sondern offenbart die Aporie seiner Physiognomik, kein sicheres Wissen über ein Innen zu hervorzubringen.

²¹¹ Ebd., S. 8f.

²¹² Ebd., S. 7.

²¹³ Ebd., S. 16.

²¹⁴ Ebd., S. 316.

²¹⁵ Ebd., S. 327.

Die einfache Lesbarkeit, welche physiognomische Beschreibungen in den 1950er Jahren noch suggerierten, wird hier von einem grundlegenden Zweifel darüber eingeholt, überhaupt unter die ›Oberfläche‹ vorstoßen zu können. Die physiognomischen Konzepte aus dem Frühwerk verlieren – u.a. auch aufgrund dieser Unsicherheit –²¹⁶ ihre (kultur-)politische Färbung. Zugleich sind sie nun auf das Problem des künstlerischen Ausdrucks von Wahnsinn zugespitzt. Nicht zuletzt handelt es sich bei *Frost* nämlich um den Versuch des physiognomischen Portraits eines modernen Künstlers.

Das skizzierte Muster der Beobachtung und Beschreibung pathologischen Verhaltens und Denkens zieht sich im Folgenden durch die meisten Prosatexte Bernhards. Die fragwürdige und oft scheiternde Eruierung eines Wesenskerns, der sich hinter einer kranken Oberfläche verbirgt oder umgekehrt in metonymischen, metaphorischen und symbolischen Physiognomien ausformt, wird in verschiedenen Konstellationen erprobt. In *Verstörung* (1967),²¹⁷ Bernhards zweitem Roman, geschieht dies weiterhin in einem medizinischen Kontext. Der Sohn eines Landarztes begleitet diesen auf dessen Konsultationsfahrt übers Land. Es sind jedoch weniger die physiologisch erklärbaren Krankheiten, die verstörend auf den Ich-Erzähler wirken, als die verheerenden Zustände, die er antrifft und rapportiert. Den räumlichen und erzählerischen Höhepunkt dieser Fahrt bildet die zunehmend wahnsinnige Rede des Fürsten Saurau auf seinem Schloss Hochgobernitz. Dort hat Saurau sich im Konflikt mit der Außenwelt und insbesondere mit seinem Sohn in eine Phantasiewelt geflüchtet. Ursache und Ausdruck davon stelle das Schloss dar: »Sein [Sauraus, E.Z.] Denken und Handeln sei ihm immer zeitlebens ein solches aus seinen Grundstücken heraus, aus *Hochgobernitz* heraus.«²¹⁸

Als architektonischer Ausdruck eines außergewöhnlichen Charakters ist Hochgobernitz ein markantes, aber nicht das erste einer Reihe architekturphysiognomisch relevanter Gebäude. Bereits im Turm der Erzählung *Amras* (1964) findet sich eine ›Charakterarchitektur‹. Der Ich-Erzähler und sein Bruder Walter leben nach dem Tod ihrer Eltern isoliert und schwer depressiv in einem Turm im Tirol, bis Walter sich von demselben zu Tode stürzt.

²¹⁶ Dass Bernhard sich spätestens mit *Frost* auch allgemein vom konservativen Duktus seiner frühesten Arbeiten distanziert hat, ist offensichtlich. Einzelne konservative Positionen, etwa gegenüber der sozialen Rolle der Frau, halten sich aber bis zu seinem Lebensende, vgl. Zimmermann, *Architekturen der verlorenen Mitte*, S. 159f.

²¹⁷ Bernhard, Thomas: *Verstörung*. Werke. Bd. 2. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2003.

²¹⁸ Ebd., S. 154.

Die Leserschaft erfährt dabei ebenso wenig über die Gestalt des Innern des Turmes wie über das Seelenleben Walters. Die physiognomische Aporie, der sich der Famulant angesichts seiner Beschreibung Strauchs ausgesetzt sah, äußert sich hier konkret im Symbol des Todes-Turms. Architektur wird zum zentralen Paradigma einer Selbst- und Fremdbeobachtung, die in ein zerrüttetes Inneres vorzustößen versucht, sich in diesem aber heillos und schmerzhaft verheddert: »Du machst eine Tür auf, eine zweite, dritte, vierte, fünfte, du machst hinter dir wieder alle zu und läufst weiter (immer wiederkehrende Vorstellung Walters)... du machst immer mehr Türen auf, schließlich *fallen* sie hinter dir zu und zerquetschen dich jedesmal...«²¹⁹ Das Eindringen ins eigene ›Innere‹, das für Außenstehende ein Rätsel bleibt, gelingt nur auf Kosten der physischen und psychischen Integrität. Die Schmerzen – so suggeriert die Analogie von Turminnerem und Psyche – können nur durch den rettenden, aber zugleich tödlichen Sprung nach ›Draußen‹ beendet werden. Um eine Todesarchitektur dreht sich auch der dritte, vor *Korrektur* erschienene Roman *Das Kalkwerk*. In ihm wird ein Gebäude erstmals vom Protagonisten selbst nicht nur als Veräußerlichung seines Innern gelesen und beschrieben, sondern auch als solches hergerichtet. Es ist in dieser Hinsicht der direkte Vorläufer von Roithamers Kegel, unterscheidet sich aber von diesem in grundlegenden Punkten: Das Kalkwerk ist weder neugeschaffene Architektur noch greift seine Beschreibung unmittelbar architekturhistorische Paradigmen auf. Seine Bedeutung ist in der Narration und aus der Sicht der Erzählinstanzen²²⁰ durchwegs stabil und deshalb weniger komplex als die Bedeutung des Kegels. Sie folgt weitgehend dem Topos eines *locus terribilis*, wie er aus der fantastischen Literatur bekannt ist.²²¹ Der Protagonist Konrad hat das abgelegene Kalkwerk gekauft, um es zum »freiwilligen Arbeitskerker[]«²²² umzugestalten, freiwillig befindet aber nur er sich hier. So, wie er seine behinderte Frau mit obskuren Hörtests foltert, ist auch das ganze

²¹⁹ Bernhard, Thomas: Amras. In: Ders.: Erzählungen I. Werke. Bd. 11. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004. S. 109–179; hier: S. 167. Kursivierung im Original.

²²⁰ Konrad und sein Kalkwerk werden von mehreren seiner Bekannten beschrieben, der Ich-Erzähler rapportiert diese Beschreibungen. Die Aussagen widersprechen sich zuweilen fundamental, in der Beschreibung und Deutung des Kalkwerks stimmen die Aussagen jedoch überein. Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk* (1970). Werke. Bd. 3. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004.

²²¹ Vgl. Ruthner, (Text)Räume des Schreckens.

²²² Bernhard, *Das Kalkwerk* (1970), S. 29.

Haus als Mittel zu ihrer Folter eingerichtet. Absichtlich entfernt Konrad allen Schmuck und bringt an den Türen größere Schlösser an, welche die ohnehin schon ausweglose Situation der Frau verdeutlichen.²²³ Die Kahlheit von Konrads »Gedankenarchitektur«²²⁴ soll aber auch das Schreiben einer Studie über das Gehör ermöglichen. Diese Entsprechung von Intellekt und Raum erweist sich – ähnlich dem Dachstock in den Augen des Erzählers von *Korrektur* – am Ende als Illusion.²²⁵ Wie die Spiegelung der Figuren in der Architektur von *Korrektur* problematisiert wird, so ist auch in *Das Kalkwerk* die physiognomische Entsprechung von Protagonist und Raum nur auf den ersten Blick unproblematisch.

Konrad hält nichts von der »sogenannte[n] Menschenkenntnis, die mit dem Physiognomischen in andauernder Spekulation zusammenarbeite«, sie »erweise sich immer als Trugschluss«.²²⁶ Und zu Trugschlüssen verleite auch das Äußere des Kalkwerks:

So müsse man annehmen, trete man aus dem Gebüsch heraus, meinte Konrad zu Wieser, das Kalkwerksinnere lasse nur die geringste Bewegungsfreiheit zu [...] aber tatsächlich habe man im Kalkwerk den größten Spielraum. Aber jede Vorstellung einer Vorstellung sei in jedem Falle immer eine irrtümliche, erniedrigende. [...] Daß wir aus Täuschungen existieren und aus nichts sonst, sei nicht unbedingt auszusprechen. [...] Die Konstruktion des Ganzen sei auf Totaltäuschung angelegt [...].²²⁷

Wenn sich vom äußeren Anblick nicht auf das »Kalkwerksinnere« schließen lässt und auch die physiognomische Menschenbetrachtung nur »Trugschluss« ist, dann tritt die Aporie, das Kalkwerk als physiognomisches Symbol für die Figur Konrad zu lesen, gänzlich zutage.

Ein letzter Wegpunkt in Bernhards Auseinandersetzung mit der Architekturphysiognomik vor *Korrektur* stellt der kurze Prosatext *Ebene* (1973) dar, der wohl bereits parallel zur Arbeit am Roman entstanden ist.²²⁸ Im Gegensatz

²²³ Vgl. ebd., S. 20.

²²⁴ Ebd., S. 124.

²²⁵ Vgl. auch ebd., S. 181.

²²⁶ Ebd., S. 39.

²²⁷ Ebd., S. 29.

²²⁸ Bernhard, Thomas: *Ebene*. In: Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard. Salzburg 1973. S. 245–247. Vgl. auch Ders.: *Ebene*. In: Ders.: *Erzählungen*. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 395–397. Im Folgenden wird nach der Werkausgabe zitiert.

zu *Kalkwerk* gesteht *Ebene* der Architektur wieder einen physiognomischen Symbolcharakter zu. Räume werden hier nicht nur als Dispositive der Täuschung beschrieben, sondern verleihen einer tödlichen Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt Ausdruck.

Bemerkenswert ist der Text auch, weil er erstmals seit Bernhards journalistischen Arbeiten der 1950er Jahre wieder im Kontext zeitgenössischer Architekturdiskurse steht. Er erscheint im Werkband eines österreichischen Künstlers und Architekten: *Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard.*²²⁹ Walter Pichler spielte eine entscheidende Rolle im *austrian phenomenon*, jener postmodernen Architekturbewegung, die sich rund um den Architekten Hans Hollein zwischen den späten 1950er Jahren und den frühen 1970er Jahren von der weiterhin vorherrschenden Moderne in Österreich abzugrenzen suchte.²³⁰ Pichlers Interesse galt im Gegensatz zu seinen Mitstreitern weniger dem utopischen Bauen, das unter Holleins Motto »Alles ist Architektur« einen Ausweg aus der zeitgenössischen »Architekturmisere« weisen sollte.²³¹ Seine Entwürfe imaginierten stattdessen düstere Bauten der Macht.²³² Anfang der 1970er Jahre zieht sich Pichler ganz von der Architektur zurück und lässt sich als bildender Künstler im Südburgenland nieder. Hier entwirft er die antropomorphen Gebilde in *111 Zeichnungen*, die zwar noch an Gebäude erinnern, zugleich aber einer phantastischen, morbiden und anthropomorphen Ästhetik gehorchen.

²²⁹ Der Katalog findet sich, vermutlich als Belegexemplar, in der Nachlassbibliothek Thomas Bernhards im Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung. Pichler, Walter: *Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard*. Salzburg 1973.

²³⁰ Den Begriff des *austrian phenomenon* hat der Architekturkritiker und -historiker Peter Cook 1970 geprägt, vgl. Cook, Peter: *Experimental Architecture*. London/New York 1970. S. 71. Cook stellt insbesondere Hollein als zentrale Figur in eine Reihe mit dem englischen Archigram und den japanischen Metabolisten, arbeitet aber auch die österreichischen Eigenarten heraus, vgl. ebd., S. 71–76.

²³¹ Hollein variiert und reflektiert diesen Bannerspruch mehrfach neu, vgl. Kap. IV 1.1.

²³² Pichlers einziger architekturtheoretischer Text beschreibt die Dystopie einer allumfassenden Architektur als »eine brutale Sache« und »Waffe«. Pichler, Walter: [Architektur/Sie wird geboren]. In: Hans Hollein/Walter Pichler: *Architektur. Work in Progress*, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan. Wien 1963. S. 16; hier: S. 16. Zitiert nach Faksimile-Abdruck in: Dietmar Steiner (Hg.): *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973*. Wien 2009. S. 15–37; hier: S. 16.

Bernhards *Ebene* stellt darum, anders als Fatima Naqvi vermutet,²³³ *keine* direkte Reminiszenz an das *austrian phenomenon* dar. Dieses ist 1973 im Verschwinden begriffen,²³⁴ Pichler hat sich bereits von ihm verabschiedet. Eine engere Bekanntschaft Bernhards mit der Architekturszene um Pichler und Hollein vor 1973 lässt sich nicht rekonstruieren. Dass Naqvi Bernhard einen eigentlichen »Pichlerianism«²³⁵ unterstellt und die österreichische Postmoderne als Vorbild seiner Architekturdarstellungen begreift, ist nicht nachvollziehbar.

Naqvi überzeichnet zwar die Nähe zwischen der Kunst Pichlers und der Literatur Bernhards, weist jedoch zu Recht darauf hin, dass sie eine radikale Gesellschaftskritik teilen, die sie jeweils im Zeichen des Todes formulieren. Das hat seine Gründe nicht in einer Einflussbeziehung, sondern in einem gemeinsamen Interesse: Beide entwerfen eine symbolische Architektursprache, die fundamentale Todesängste abbildet und sie zu bannen sucht. Ohne dass die beiden Künstler vertiefte Kenntnisse über die Hintergründe des jeweils anderen – d.h. vom *austrian phenomenon* Pichlers oder von der Architekturphysiognomik Bernhards – haben mussten, lässt sich dieses gemeinsame Interesse auch auf eine historische Diskursebene zurückführen: Sowohl Pichlers als auch Bernhards Werke stehen im größeren Kontext der postmodernen Suche nach einer neuen architektonischen Symbolsprache. Bernhards *Ebene* entwirft in diesem Sinne mit Blick auf Pichlers *111 Zeichnungen* eine architektonische Denkfigur, die unmittelbar auf die Frage nach dem architektonischen Ausdruck in *Korrektur* vorausdeutet.

Ebene beschreibt eine gescheiterte Eltern-Kind-Beziehung. Ein vieldeutiges »Wir« beschreibt die »Ungeheuerlichkeit« der Erziehung als »Lüge«,²³⁶ weil sie den Kindern nicht beibringe, dass das Leben ein »Krankheitsprozess«

²³³ Vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 47.

²³⁴ Das Ende des *austrian phenomenon*, das Dietmar Steinert auf 1973 datiert, hat primär sozioökonomische Gründe, insbesondere die sich verschlechternde Konjunktur zwingt die jungen Architekten, ihre Experimente aufzugeben, vgl. Steiner, Dietmar: *The Austrian Phenomenon*. In: Ders. (Hg.): *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973*. Wien 2009. S. 3.

²³⁵ Naqvi behauptet, Burgers fiktionale Architekturen seien ohne das *austrian phenomenon* nicht zu verstehen, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 37. Abgesehen von ihrer Lektüre von *Ebene* mithilfe von Pichlers *111 Zeichnungen* – die kein Werk des *austrian phenomenon*s mehr sind – legt sie jedoch keine textnahen Interpretationen vor, welche diese Behauptung stützen.

²³⁶ Bernhard, *Ebene*, S. 396.

sei.²³⁷ »[T]ödliche Mauern und tödliche Möbelstücke und tödliche Luft« seien die elterlichen Lebensbedingungen, aus denen zu fliehen zwar notwendig, aber vergeblich sei.²³⁸ Eine Erklärung für den Titel *Ebene* und ein Bezug zu Pichlers 111 *Zeichnungen*, die mehrheitlich unterirdische oder halbvergrabene Architekturen darstellen, wird erst im letzten Satz des Textes offenbar. Das Leben als »Krankheitsprozess«, der sich in vertikal angeordneten Räumen abspielt, korrespondiert hier sowohl mit Pichlers Verständnis von Architektur als »Macht« und »brutale[r] Sache«²³⁹ als auch mit seinen Zeichnungen, die u.a. den Titel *Schädelhäuser* tragen:

Wir waren oben, unter den Eltern, in unseren Mauern und in unseren Zimmern und in unseren Büchern und Schriften eingeschlossen und alles um uns und in uns ist nichts als tödlich gewesen und wir sind herunter, ohne die Eltern, wieder in diesen unseren Mauern und in unseren Zimmern und in unseren Büchern und Schriften eingeschlossen und alles um uns und in uns ist nichts als tödlich.²⁴⁰

Die vergebliche Flucht vor den Eltern von »oben« nach »herunten« bewegt das unbestimmte »uns« nur vom einen in den anderen »tödl[ic]h[en]« Zustand. Bernhards letzter Satz lässt sich als Adaption von Pichlers Todesarchitekturen interpretieren, wenn man diese als den Schauplatz eines Ganges nach »herunten« imaginiert; das Subjekt bewegt sich unter den Boden bzw. unter die Terrain-Ebene in den Entwürfen Pichlers. Das Durchstoßen der titelgebenden Ebene, d.h. der horizontalen Grenze zwischen den Räumen über und unter der Erde, wäre demnach das adäquate Bild für den Befreiungsakt. Der Gegensatz von oben und unten wird – analog zur bisherigen Denkfigur des physiognomischen Innen und Außen – zwar aufgebaut, sogleich aber wieder als sinnlos kritisiert, da sich beide Räume als tödliche, täuschende Kerker erweisen. So macht Bernhard Pichlers Kunst in seiner eigenen Narration lesbar, er deutet die halbunterirdische Raumkonstellationen als architekturphysiognomischen Ausdruck des »Krankheitsprozess[es]« Leben. Auf der Erdoberfläche befindet sich die tödliche, hermetische Welt der Eltern, unter der Oberfläche der tödliche Innenraum des Subjekts, das sich von den Eltern in sich selbst zurückgezogen hat. Bernhards Text vereinnahmt Pichlers Zeichnungen als Projektionsfläche eines physiognomischen Prinzips,

²³⁷ Ebd., S. 397.

²³⁸ Ebd., S. 396.

²³⁹ Pichler, [Architektur/Sie wird geboren], S. 16.

²⁴⁰ Bernhard, *Ebene*, S. 397.

das in architektonischen Räumen menschliche Problemlagen ausdrückt – eine Interpretation, die in Pichlers antropomorphen *Schädelhäusern* bereits angelegt ist.

In *Korrektur* findet kurz darauf eine weit komplexere Auseinandersetzung mit dem architektonischen Ausdruck durch vertikal angeordnete Innen- und Außenräume statt. Der Roman referiert zu diesem Zweck nicht auf Architekturen in der österreichischen Gegenwartskunst, sondern bezieht sich, wie wir sehen werden, auf architekturhistorische und -physiognomische Konzepte vom 18. Jahrhundert bis in die Moderne. Gemeinsam sind den beiden Texten jedoch die tödliche Ausgangslage einer gestörten Eltern-Kind-Beziehung und die architektonisch prozessierte Ablösung des Kindes von den Eltern, die wiederum im Tod bzw. in einer tödlichen Situation endet. Für diese Prozesse wird in *Ebene* wie in *Korrektur* ein Raum geschaffen, der sowohl Ausdruck als auch tödliche Lösung fundamentaler zwischenmenschlicher Probleme ist.

Nach der weitgehend unvoreingenommenen physiognomischen Argumentation der 1950er Jahre setzt sich bei Bernhard zwischen 1962 und 1973 eine fundamentale Skepsis an der Adäquatheit der Physiognomik durch, die weiterhin ein zentrales, aber meist kritisch betrachtetes Denkmuster der Figuren darstellt. Diese Skepsis weicht in *Ebene* einer Denkfigur, welche die Aporie des physiognomischen Denkens bereits voraussetzt und gleichsam als Darstellungsmittel nutzt – der physiognomische Raum wird zum Symbol des Scheiterns. Dass Roithamer seine physiognomische Beobachtungs- und Baumethode unwidersprochen als geglückt bezeichnen kann, gehorcht einer ähnlichen Logik. Wie wir nach diesem Exkurs, der *Korrektur* freilich auspart, sehen werden, ist dort die Aporie der Physiognomik nur scheinbar aufgelöst, um auf einer anderen ›Ebene‹ als sprachphilosophisches Problem offenbar zu werden.

2.2.3 Parodie der Physiognomik: *Die Billigesser* (1980)

Eine weitere Verschiebung erfährt die Physiognomik in Thomas Bernhards Werk nach *Korrektur*. In *Die Billigesser*, einer Erzählung von 1980, wird der Begriff zum ersten und letzten Mal als vermeintlich wissenschaftlicher Terminus von Bernhards Figuren verwendet. Es mag dem speziellen Humor des Autors zuzurechnen sein, dass gerade hier, wo ostentativ zur Sprache kommt, was bisher ›nur‹ thematisch problematisiert wurde, von den Protagonisten selbst nichts Bedeutendes über das Wissensfeld gesagt wird.

Der Einzelgänger Koller, die zentrale Figur in *Die Billigesser*, ist seit seiner Schulzeit mit dem nicht näher umrissenen Ich-Erzähler befreundet. Hatte Koller einst eine naturwissenschaftliche Laufbahn in Betracht gezogen, so haben ihn ein Hundebiss, die darauffolgende Amputation seines Beines und eine hohe Entgeltsumme des Hundehalters seiner Meinung nach zwingend »auf alle möglichen philosophischen Ideen und schließlich die Physiognomik gebracht«.²⁴¹ Er verbringt sein Leben nunmehr mit Spaziergängen, der Planung von vier Schriften über die Physiognomik und dem regelmäßigen Besuch der »Wiener öffentlichen Küche«.²⁴² Dort hat er sich einer Gruppe von Männern angeschlossen, die es versteht in der »WÖK«²⁴³ vorzüglich und billig zu essen. Es ist diese Vierergruppe, genauer sind es ihre Physiognomien, die sowohl Inspiration als auch Thema für »das wichtigste Kapitel seiner *Physiognomik*«²⁴⁴ sein sollen. Was Koller darüber mitteilt, bleibt erstaunlich lapidar: »Ihre Physiognomien bezeichnete er immer wieder als die Physiognomien von geborenen und personifizierten Billigessern.«²⁴⁵ Wo der Kern seiner Physiognomik zu erwarten wäre, findet sich also lediglich ein lächerlicher Zirkelschluss. Die Physiognomien verweisen nur auf das Offensichtlichste anstatt auf einen verborgenen Charakter. In ihrer genauen, aber äußerlich gehaltenen Beschreibung erfahren wir von Koller nicht, inwiefern die Billigesser sich von anderen Menschen unterscheiden und sich deshalb für seine Studie eignen. Weniger ist ein undurchsichtiger, selbstzufriedener Geschäftemacher,²⁴⁶ Goldtschmidt ein intellektueller jüdischer Buchhändler, ein verschwiegener »Geistesmensch«,²⁴⁷ Grill ein melancholischer Handwerker mit viel vertanem Potenzial,²⁴⁸ und Einzig fristet seine angeberische und eingebilddete, »mehr oder weniger unbedeutende Existenz als Hochschullehrer«.²⁴⁹ Auch wenn ihre Anzahl an die klassische Temperamentenlehre erinnert, drängt sich angesichts dieser vier Individuen weder eine Typologie noch eine Charakterlehre auf.

²⁴¹ Bernhard, Thomas: *Die Billigesser* (1980). In: Ders.: *Erzählungen III. Werke*. Bd. 13. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 111–206; hier: S. 116.

²⁴² Ebd., S. 113.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd., S. 117.

²⁴⁵ Ebd., S. 129.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 186.

²⁴⁷ Ebd., S. 194.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 195–199.

²⁴⁹ Ebd., S. 201.

Am nächsten kommt Koller einer solchen einzig in der Charakterisierung des Ich-Erzählers, den er als das genaue Gegenteil seiner selbst bezeichnet:

Er war immer der Geistesmensch und der Augenkranke gewesen, während ich von ihm immer nur als der Gefühls- und Tatmensch bezeichnet worden war, sehr oft und immer wieder an heiklen Punkten unseres Zusammensein als *Der Gesunde*, während er selbst sich meistens als *Der Kranke* bezeichnete, sehr oft auch als *Der Geisteskranke*[.]²⁵⁰

Die Kategorien des Kranken und des Gesunden knüpfen an die physiognomisch-pathologischen Diskurse der 1950er Jahre an, verkehren diese jedoch in ihr Gegenteil. Erstrebenswert ist für Koller, was Sedlmayrs Grauen der Moderne verkörpert. Die Emphase, welche er auf seine Augenkrankheit legt, verdreht einen weiteren physiognomischen Topos, nämlich denjenigen des besonders klarsichtigen Physiognomen, dessen »stechendes« Auge etwa in Abbildungen Lavaters physiognomisch vom moralisch gesunden »Blick« zeugen soll.²⁵¹

Das Zitat weist aber noch problematischere Verkehungen physiognomischer Diskurse auf. Das beleidigend gemeinte »Tatmensch« ist ein Begriff, den die Rassenphysiognomik des Nationalsozialismus missbraucht hat.²⁵² Die verheerenden Auswüchse der Physiognomik im 20. Jahrhundert werden von Koller nicht kritisiert, er dreht lediglich ihre Vorzeichen um. Dass Koller mit derart im doppelten Sinne verkehrten Begrifflichkeiten »rücksichtslos gegen mich vorgehen konnte«, verstärkt ihren faschistoiden Unterton. Koller instrumentalisiert pseudowissenschaftliche Termini in einem Angriff, der seinem eigenen elitären Selbstbild dient.

Sein einzigartiges Selbst wiederum sieht Koller beständig vom »Massenwahnsinn«²⁵³ der Anderen bedroht: »Die Masse fürchtete er in jeder Beziehung.«²⁵⁴ Masse ist das Unwort schlechthin und bezeichnet auch im übertragenen Sinn nicht weiter umrissene kulturgeschichtliche Tendenzen: »Man müsse aber immer gleichzeitig mit der Geschichte als Masse wie mit der Gegenwart als Masse fertig werden, um überleben zu können, nur den wenigsten gelinge

²⁵⁰ Ebd., S. 141f.

²⁵¹ Vgl. Kap. II 2.1.1.

²⁵² Vgl. Clauss, *Rasse und Charakter*, S. 3. Vgl. auch Eickstedt, Egon von: *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*. Stuttgart 1934. Der Begriff ist freilich wesentlich älter und taucht etwa schon in Goethes *Faust* auf.

²⁵³ Bernhard, *Die Billigesser* (1980), S. 160.

²⁵⁴ Ebd.

das.«²⁵⁵ Mit Elias Canettis Analyse der Masse oder Siegfried Kracauers physiognomischer Analyse der städtischen Angestelltenklasse hat diese Idiosynkrasie Kollers nur am Rande zu tun. Zu finden sind ihre Wurzeln vor allem in der Physiognomik Rudolf Kassners (1873–1959), den Koller in einer Vorstufe von *Die Billigesser* namentlich erwähnt.²⁵⁶ Kassners Werk stellt weniger eine systematische Lehre als vielmehr eine konservative, modernekritische Kulturphilosophie dar²⁵⁷ und hat auch Hans Sedlmayrs physiognomisches Denken maßgeblich beeinflusst. Die Nähe sowohl zu Kollers Abneigung gegenüber der Masse als auch zu Sedlmayrs kunst- und kulturgeschichtlichem Lamento eines Verlustes der Mitte zeigt sich etwa an Kassners Beschreibung von Pieter Breughels d.Ä. Bild *Die Kreuzigung Christi*. Wie wenig später auch Sedlmayr²⁵⁸ betrachtet Kassner Breughel d.Ä. als wichtigen Physiognomen, »weil er zuerst von allen Menschen das sah, was wir den Kollektivmenschen nennen, und am heftigsten davor erschrak«.²⁵⁹ Jesus befindet sich hier nicht in der Mitte der Darstellung, sondern an ihrem Rand, im Vordergrund zieht das einfache Volk mit seinem »Kollektivgesicht« vorbei.²⁶⁰

Der moderne Mensch, so suggeriert Kassner 1932, drohe in den desorientierten Zustand zurückzufallen, der herrschte, bevor Christus als sinnstiftende ›Mitte‹ erkannt worden sei. In der vorchristlichen und nachchristlich-modernen Masse habe der Einzelne nur »zufällig« ein individuelles Gesicht, das Gesicht des Auserwählten werde an den Rand gedrängt.

Eins zu eins lässt sich diese christlich verbrämte Kulturkritik nicht auf Koller übertragen. Von Kassners christlichem Heilsdenken – ähnlich dem

²⁵⁵ Ebd., S. 160f.

²⁵⁶ Vgl. Höller, Hans/Mittermayer, Manfred: Kommentar [zu Erzählungen III]. In: Thomas Bernhard: Erzählungen III. Werke. Bd. 13. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 311–358; hier: S. 334f.

²⁵⁷ Vgl. Michelsen, Peter: Rudolf Kassners Sicht der Moderne. In: Gerhard Neumann/Ulrich Ott (Hg.): Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br. 1999. S. 23–33.

²⁵⁸ Eine methodisch wegweisende kunstphysiognomische Studie Sedlmayrs widmet sich den Menschendarstellungen bei Pieter Breughel d.Ä., deren Gesichter er als »ununterscheidbar und leer« und damit als Vorboten des ausdruckslosen modernen Massenmenschen beschreibt, Sedlmayr, Hans: Die »Macchia« Bruegels. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 8 (1934). S. 137–159; hier: S. 140. Bohde sieht hierin hauptsächlich den Einfluss von Wilhelm Fraengers Formphysiognomik, die Nähe zu Kassner – dessen *Physiognomik* nur zwei Jahre vor dem Macchia-Aufsatz erschien – entgeht ihr, vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 120–131.

²⁵⁹ Kassner, Rudolf: Physiognomik (1932). In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. Hg. v. Ernst Zinn/Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1980. S. 5–153; hier: S. 10.

²⁶⁰ Ebd., S. 107.

rassenphysiognomischen Denken – sind in Kollers Aussagen nur verdrehte Schwundstufen zu erkennen. Seine Abneigung gegenüber dem ›Gewöhnlichen‹, die er mit seinen »*lebenslänglichen heiligen Krankheiten*«²⁶¹ legitimiert, und die Zurückweisung jeglicher Zufälligkeit des eigenen Leidensweges deuten darauf hin, dass er sich selbst als auserwählter Heilsbringer einer neuen Lehre betrachtet. Kollers *imitatio christi* wirkt freilich lächerlich, wenn nicht abstoßend angesichts seiner rücksichtslosen Selbstinszenierung. Über seine physiognomische Heilslehre ist wenig zu erfahren. Die oben aufgeführten begrifflichen Verweise auf physiognomische Diskurse von Lavater bis Kasser ergeben kein stimmiges Gesamtbild. Dieses dürfte – wenn überhaupt – nur in seiner ungeschriebenen Studie dargelegt sein, über die sich Koller beredet ausschweigt und die letztlich für die Nachwelt verloren geht. Am Ende fällt Koller über sein Holzbein und auf seinen Kopf,²⁶² in dem er das ungeschriebene *Billigesser*-Kapitel »schon jahrelang *komplett*«²⁶³ fertiggedacht gehabt hatte. Koller und damit seine Physiognomik sind in medizinischer und geistiger Hinsicht »nicht mehr zu retten«.²⁶⁴ Wir erfahren aus Kollers »Geistesprodukt[]«²⁶⁵ lediglich die mündliche Beschreibung von Äußerlichkeiten – die ausführliche Zeichnung seiner »Eßgenossen«²⁶⁶ – und die Behauptung, von diesen nicht nur auf ein Inneres, sondern auf eine überlegene physiognomische Systematik schließen zu können. Anders als in früheren Texten, allen voran Konrads Gehör-Studie in *Kalkwerk*, ist der verwehrtete Abschluss eines großangelegten Projektes keine ernstzunehmende Tragödie. Nicht die innere Unmöglichkeit, seine Gedanken zu Papier zu bringen, steht Koller im Weg, sondern wortwörtlich sein Äußer(st)es, das Holzbein. Die Physis, keine aporetische Undurchdringbarkeit von Innen- und Außenwelt, bringt den selbsternannten Physiognomen zu Fall. Das Außen ist derart entscheidend, dass eine physiognomische Aporie, wie sie bis hierhin ausschlaggebend war, gar nicht erst aufgeworfen wird. Dies ist die Pointe eines Witzes, der ebenso auf Kosten der physiognomischen Bestreben Kollers als auch Bernhards eigene Auseinandersetzung mit der Physiognomik geht.

²⁶¹ Bernhard, *Die Billigesser*, S. 142.

²⁶² Vgl. ebd., S. 206.

²⁶³ Ebd., S. 117.

²⁶⁴ Ebd., S. 206.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd., S. 168.

Kohlenbachs Verdacht, *Die Billigesser* sei ein parodistischer Kommentar auf *Korrektur*, lässt sich also nicht nur hinsichtlich gewisser Ähnlichkeiten zwischen Roithamer und Koller bestätigen. Beide glauben nicht an mögliche Zufälle – den Hundebiss bzw. den Tod der Schwester – und begeben sich aufgrund dessen in eine isolierende Geistestätigkeit.²⁶⁷ Parodie ist *Die Billigesser* auch und vor allem deshalb, weil das zuvor in Bernhards Werk problematisierte physiognomische Denken hier der Lächerlichkeit preisgegeben wird.

2.3 Die physiognomische Symbolsprache des Kegels

Nach diesem Bogen – und mithilfe der in ihm gesammelten Erkenntnis – gilt es, den Fokus zurück auf den Roman *Korrektur* und insbesondere die Architektur des Kegels als dessen zentrales Problem zu lenken. Die Kontextualisierung der ›Entsprechung‹ des Kegels als physiognomisches Symbol, des Äußeren der Schwester als physiognomische Metonymie und die Einbettung dieser Merkmale in einen werkgeschichtlichen Zusammenhang deuten allesamt auf die komplexe Rolle hin, welche der Physiognomik und der Architekturgeschichte hinsichtlich des Kegels zukommt.

2.3.1 Roithamer liest Vogts *Revolutions-Architektur*

Das im Romantext artikulierte Architektur-Wissen des Protagonisten Roithamer verschweigt mehr, als es zu sagen vorgibt. Und doch gibt es essenzielle Hinweise auf zentrale Quellen. In einer Tirade gegen die Gesamtheit aller zeitgenössischen Architekten (›Fachgesindel‹) zählt Roithamer in wohlinformierter Pose mehrere Namen bereits toter Architekten auf:

Fachgesindel, sogenannte Architekten, Geistesscharlatane, so Roithamer, Bauherrenausnützer, Dummköpfe, Betonstumpfsinn. Keine einzige Zuschrift wegen Verdacht auf Architekten- oder Baufachherkunft beantwortet. James Gandon zum Beispiel, Sir John Soane, John Nash etcetera haben sie niemals gehört. Wenn wir handeln, kennen wir den Ursprung unseres Handelns, wenn wir denken, den

²⁶⁷ Dass der Hundebiss gezielt das ›Kegeldenken‹ Roithamers paradiere und deshalb von Kohlenbach als Beleg für die Unsinnigkeit von Roithamers Denken herbeigezogen wird, wirkt aber gerade angesichts des größeren Werkzusammenhanges fragwürdig, vgl. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 149, 200f. Vgl. ähnlich auch Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 272.

Ursprung unseres Denkens. Boule [sic], Hamilton, Vignon, Konzeptionswechsel etcetera, so Roithamer, wir reden vergeblich. Wenn wir nur andeuten, zerfallen sie schon. Nichts aus den Schriften von Neutra, alles von Mies van der Rohe, nicht und alles unterstrichen. Der Grund, sich mit Fachleuten nicht einzulassen, weil diese unsere Idee vernichten, nichts im Sinn haben, als unsere Idee schwankend zu machen, zu vernichten. (Ko 186)

Neben der Abgrenzung gegenüber zeitgenössischen Architekten vermittelt Roithamer mit seiner Polemik zwei weitere Botschaften: Sein spezifisches architekturhistorisches Wissen gehöre zum »Ursprung« seines Handelns, und er sei zwar bereit, auf diesen Ursprung aufmerksam zu machen, jedoch nicht gewillt, der Leserschaft seiner Aufzeichnungen genaue Auskunft darüber zu erteilen. So will er mithilfe der aufgeführten Namen seine architekturgeschichtliche Überlegenheit »nur andeuten«, was ausreiche, um die verhassten Architekten zu vernichten.

Seit Gernot Weiß' Studie zu den philosophisch-historischen Hintergründen im Werk Thomas Bernhards ist bekannt, woher die in der Passage aufgezählten Architektenamen sowie der mit ihnen zusammenhängende Begriff »Konzeptionswechsel« stammen.²⁶⁸ Sie tauchen im Buch *Russische und Französische Revolutions-Architektur 1917 1789* (1974) des Zürcher Architekturhistorikers Adolf Max Vogt auf.²⁶⁹ Roithamers Architektenschelte liest sich tatsächlich »wie ein stichwortartiges Exzerpt aus Vogts Studie«.²⁷⁰ Weiß' intertextueller Hinweis, der als solcher schon überzeugend ist, wird durch Thomas Bernhards mittlerweile zugängliche Nachlass-Bibliothek zusätzlich gestützt. Der Schriftsteller war im Besitz von Vogts Werk, sein Exemplar zeigt deutliche Lesespuren.²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 81f. Weiß hat den genauen Textnachweis geliefert, ist aber nicht der Erste, der auf die Nähe Roithamers zur Revolutionsarchitektur hinwies. Josef Königs Bernhard-Studie hat zuerst auf ihre Wichtigkeit, ihre Analyse durch Max Vogt und Boullées Kegelentwurf hingewiesen und daraus gefolgert, dass die Formwahl des Kegels Roithamers »politisch-soziale [...] Utopievorstellung« ausdrücke, König, *Nichts als ein Totenmaskenball*, S. 131. Da der Kegel aber keine politische oder soziale Funktion einnimmt, sondern sich dieser geradezu verweigert, muss man Königs These in Frage stellen.

²⁶⁹ Vgl. Vogt, Adolf Max: *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 1789*. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. Köln 1974. S. 106f.

²⁷⁰ Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 82.

²⁷¹ Thomas Bernhards Nachlass-Bibliothek im Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung.

Wieso Roithamer Ludwig Mies van der Rohe und Richard Neutra ablehnt bzw. bewundert,²⁷² wird hingegen aus der Kenntnis der originalen Textstelle nicht verständlich. Die beiden spezifisch von Roithamer herangezogenen bzw. »exzerpierten« Seiten Vogts handeln von der »Tendenz zur Geometrisierung und de[m] darauf folgende[n] Umschwung in klassizistische Formen«.²⁷³ Diese architekturästhetische Tendenz ist für Vogt keineswegs nur auf die Revolutionsherde Frankreich 1789 und Russland 1917 beschränkt, weshalb der Architekturhistoriker sowohl Erben als auch Gegner der geometrischen Tradition aufzählt. Van der Rohe und Neutra stehen nach Vogt auf der Seite der »geometrischen Nachfolger«, Vignon und Hamilton, die von Roithamer im selben Atemzug wie der geometrisierende Architekt »Boulle« (eigentlich Boullée, vgl. unten) genannt wird, stehen als »Klassizist[en]«²⁷⁴ dagegen. So hält sich Roithamer zwar an die Reihenfolge von Vogts Aufzählung, nicht aber an dessen Differenzierung.²⁷⁵

Gernot Weiß' Fund vermag zwar die Logik der Architekten-Aufzählung nicht zu erklären, stellt diese aber in einen historischen und theoretischen Kontext, der nicht nur für die vorliegende Passage, sondern für den gesamten Roman von Bedeutung ist. Vogts Buch befasst sich mit der Frage, warum sowohl zur Zeit der Französischen als auch der Russischen Revolution ähnliche Tendenzen in der Ästhetik der Architektur auszumachen sind, insbesondere die erwähnte Geometrisierung der Baukörper. Eine weitere Parallele zwischen den »utopischen« geometrischen Architekturentwürfen beider Epochen besteht darin, dass sie weder in Frankreich noch in Russland aufgrund der politischen Umstände sowie ihrer Monumentalität und Kostspieligkeit wegen umgesetzt worden sind und darum in Vergessenheit gerieten.

Insofern stimmt Roithamers Behauptung, den zeitgenössischen Architekten architekturgeschichtlich durch »arkanes Wissen« überlegen zu sein. Gerade aber diesen Umstand will Vogts Studie, aus der Roithamer zitiert, ändern, indem sie die vergessenen Architekten ins Bewusstsein zurückruft. Roithamers Strategie ist dagegen eine doppelte; ein architekturhistorischer Hin-

²⁷² Ob der Satz »Nichts aus den Schriften von Neutra, alles von Mies van der Rohe« eine Aufforderung ist, ausschließlich Mies van der Rohe zu lesen, oder aber den Fehler der zeitgenössischen Architekten beschreibt, genau dies zu tun, bleibt unklar. Ersteres glaubt Naqvi jedoch daraus folgern zu dürfen, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 139.

²⁷³ Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 105.

²⁷⁴ Ebd., S. 106.

²⁷⁵ Auch dies weist Weiß im Detail nach, vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 82.

tergrund soll erkennbar werden, dessen Provenienz soll aber gleichzeitig für die Leserschaft seiner Aufzeichnungen verschleiert bleiben.

Eva Marquardt hält daher das Zitat aus dem »Zettelkasten«, wie sie das Exzerpt nennt, gar nicht erst für aufschlüsselbar. Sie wertet es als Ausdruck der grundsätzlich offenen, allen Leseerwartungen widerstrebenden Natur des Werkes.²⁷⁶ Mit dem pauschalen Urteil, dass sich der Roman der Lektüre widersetzt, sollte man sich freilich nicht zu rasch zufrieden geben. Obschon *Korrektur* die »Lesbarkeit der Welt« immer wieder in Frage stellt, bleiben seine philosophischen und historischen Hintergründe, welche die Sprachskepsis des Textes unterfüttern, durchaus nicht unlesbar. Das Weiterführende ist hier also nicht das Exzerpt selbst, sondern der kunsthistorische Kontext, aus dem sich der »Zettelkasten« speist.

Vogt folgt gleich mehreren physiognomischen Denkfiguren, ohne sie als solche zu bezeichnen. Die Anbindung von Texten der 1970er Jahre zum damals immer weniger relevanten Physiognomik-Diskurs ist *prima facie* keinesfalls selbstverständlich, Vogts Methodik einerseits und seine architekturhistorischen Vorläufer andererseits legen diese Verbindung jedoch nahe. Sein Untertitel *Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise* lässt eine ideologie- oder diskurskritische Haltung vermuten. Tatsächlich spielt dann aber die Analyse politischer oder wissenschaftlicher Ideologeme eine neben- bis untergeordnete Rolle.²⁷⁷ Ausgangspunkt des Vergleichs russischer und französischer Architekturutopien ist *nicht* die Frage nach politisch-ideologischen Gemeinsamkeiten, sondern die Beobachtung formal-gestalterischer Analogien zweier Baustile. Von diesen Gestaltmerkmalen erst wird auf »Lebenssituationen« und utopische Vorstellungen zurückgeschlossen, die sich mit Theorien nicht zu decken haben: »Es scheinen die großen Revolutionen selber zu sein – weil [richtig: »weit«] eher als die erst langsam sich auswirkenden Theorien – die durch die Erschütterung der ganzen Lebenssituation auch spontan auf die Architekten wirken.«²⁷⁸ Vogts unausgesprochene Prämisse besagt, dass die äußere Formgebung über die inneren Mechanismen einer Epoche Auskunft geben. Diese Analyse der Formgebung geschieht meist mithilfe von Gebäudedarstellungen, welche bestimmte Formaspekte einer Architektur hervorheben

²⁷⁶ Vgl. Marquardt, Gegenrichtung, S. 45f.

²⁷⁷ Das erste Kapitel, das sich explizit um die Wohnbauideologie der Sowjetunion dreht, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass das primäre kunstgeschichtliche Interesse nicht auf sozio-politische Theorien, sondern auf Fragen der Form und deren frei-assoziativen Bezug zu Kernideen wichtiger historischer Diskurse abzielt.

²⁷⁸ Vogt, Revolutions-Architektur, S. 59.

und vergleichbar machen sollen. Die so vereinfachten, beinahe emblematisch wirkenden kleinen Skizzen gruppiert Vogt nach hervorstechenden Merkmalen und stellt sie graphisch in historische Abfolgen (Abb. 1, S. 126). Detail und Raumtiefe der architektonischen Oberfläche werden hierbei vernachlässigt. Diese Technik erinnert nicht von ungefähr an Lavaters vereinfachende Silhouetten und nähert sich den Architekturdarstellungen der anonymen *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude* (1785) an (vgl. Abb. 2, S. 127). An der Gebäudephysiognomie sollen jedoch keine seelischen Charakteristika, es soll eine zeitgeschichtliche Symptomatik utopischer Bauformen augenscheinlich werden.

Ideologische Konstrukte nehmen in Vogts Analyse der Form-Symptomatik eine ausgesprochen affirmative Stellung ein, insofern sie als träumerische Visionen und nicht als Dogma wirkungsmächtig werden. Gegenüber dem Utopie-Begriff von Ernst Bloch, den er zur Erklärung seines Forschungsinteresses heranzieht, positioniert sich Vogt deshalb ausdrücklich emphatisch.²⁷⁹ Revolutionsarchitekturen sollen in den Fokus der Forschung rücken, weil sie dabei helfen, Utopien zu verstehen und zu verfolgen. In Referenz auf Bloch postuliert Vogt: »Utopien sind legitim.«²⁸⁰ Damit legitimiert Vogt nicht nur das eigene Projekt, sondern auch die portraitierte utopische Architektur. Beides erhält mithilfe der Bloch'schen Terminologie, die mit der Studentenbewegung seit 1968 Popularität gewinnt, einen zeitgenössischen Bezug.²⁸¹ Mit der Rechtfertigung von Architekturen wie denjenigen Le Corbusiers und Mies van der Rohes wäre der Stichwortgeber und Argumentationsgarant Ernst Bloch selbst aber kaum einverstanden gewesen. Gegenüber der modernen »Schaffung des neuen Menschen« mithilfe von Architektur war er kritisch eingestellt, zumindest wo diese einer »spätkapitalistischen« Logik folgt.²⁸² Die »Fluchtbewegung« in der äußeren Form der modernen Architektur, die sich an mobilen Räumen wie dem Schiffsbau orientiert, interpretiert er in seinem späten Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1954–1959) als visionslose westliche Reaktion auf den Faschismus oder im Falle von

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 19–27. Hier verteidigt er Blochs Utopie-Begriff dezidiert gegen den engen Begriff der orthodoxen Marxisten, vgl. insbesondere ebd., S. 24.

²⁸⁰ Ebd., S. 16.

²⁸¹ Dieser Anstrich hat Vogts Schrift *Boullées Newton-Denkmal* von 1969 noch nicht, vgl. Vogt, Adolf Max: *Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*. Basel 1969.

²⁸² Vgl. Bloch, Ernst: *Prinzip Hoffnung*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1979. S. 862.

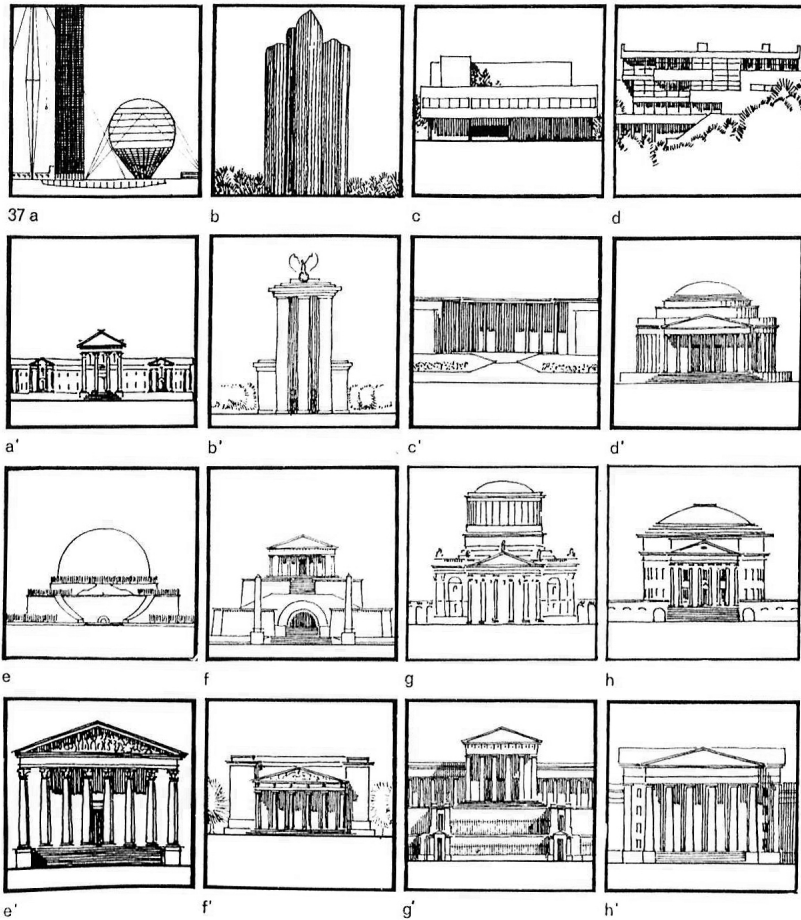


Abb. 1: Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 105

›Städten im Himmel‹ als Ausweichen ins Unmögliche.²⁸³ Dabei lässt Bloch außer Acht, dass auch die avantgardistische russische Architektur, die ihre Formsprache noch vor Le Corbusier findet, denselben ›Fluchtcharakter‹

²⁸³ Vgl. ebd., S. 859. Dass es sich hierbei um eine physiognomische Denkfigur handelt, verdeutlicht etwa Arburg, Hans-Georg von: Der Innenraum des Aussenraums des Innenraums. Zu einer Denkfigur in der Architekturphysiognomik der Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani/Matthias Noell (Hg.): Stadtformen die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion. Zürich 2005. S. 56–69; hier: S. 62.

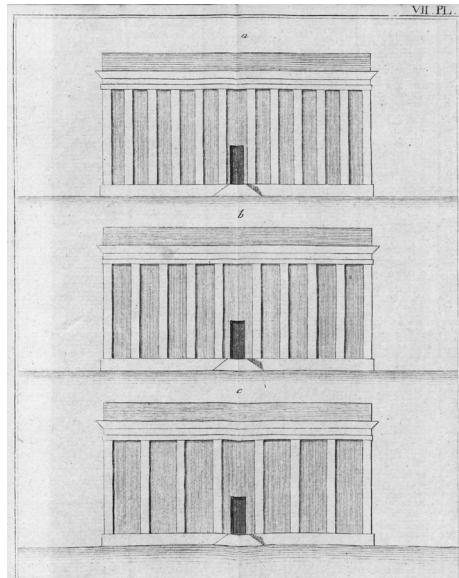


Abb. 2: O.A., *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, Pl. VII

aufweist. Kommunistische Architektur bleibt von Blochs physiognomischer Kritik verschont, da er letztlich nicht den Baustil, sondern die sich angeblich darunter verbergende kapitalistische Ideologie angreift. Sowjetisches Bauen kommt lediglich – und dies ist für Vogts Ansatz bedeutend – als Erbe von sozialen Baubestrebungen der französischen Revolutionsarchitektur zur Sprache.²⁸⁴ Darum ist nicht, wie Bloch behauptet, die ›Flucht‹-Form Ausdruck einer zeittypischen Tendenz, sondern tatsächlich fungiert sie für Blochs Blick umgekehrt als Metapher im Dienst seiner Kapitalismuskritik. Die Architekturanalyse Blochs arbeitet mit einem geradezu typischen physiognomischen Zirkelschluss: Die kapitalistische Architektur gebiert falsche Utopien, weil der Kapitalismus eine falsche Utopie ist. Nach demselben Muster bezeichnet Sedlmayr Borrominis Architektur als ›schyzothym‹, weil das kartesianische Weltbild ›schyzothym‹ sei.

Vogt umgeht zwar die Falle einer verkürzten Formanalyse, da er von vornherein keine einfachen und direkten Bezüge zwischen Form und Ideologie

²⁸⁴ Vgl. Bloch, *Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, S. 867f.

gelten lässt. Das hält ihn aber mitnichten davon ab, von der Form auf darunter verborgene, kulturgeschichtliche Tendenzen zu schließen und diese mithilfe von Blochs Utopiebegriff als »Verbesserungshoffnungen«²⁸⁵ zu adeln. Die positive architektonische Utopie – und darin schließt er im Gegensatz zu Bloch Corbusiers utopische Projekte mit ein – würde zu Unrecht als »gefährlich überreizte Verlockung, eine Phantasterei mit bedrohlichem Aspekt« taxiert.²⁸⁶

Wie Vogt etwas später darlegt, wird das Utopie-Denken Blochs jedoch weder vom »staatsoffiziellen Marxismus«²⁸⁷ noch von der »kritischen Soziologie«²⁸⁸ als »bedrohlich« kritisiert, denn diese betrachten die Utopie entweder als obsolet oder wissenschaftlich unpräzise. Warum also bekämpft Vogt überhaupt die These, Utopien seien eine »überreizte Verlockung« – und wessen These ist dies überhaupt? Ausdrücklich als gefährlich umschreibt Hans Sedlmayr ausgerechnet die Utopien der Revolutionsarchitekturen ebenso wie diejenigen der modernen westlichen Architektur. Vogts Legitimierung der Utopie ist wohl ebenso, wenn nicht vehementer noch gegen Sedlmayr und seine kulturkonservative Haltung wie gegen die sozialistischen Gegenpositionen gerichtet.

Hans Sedlmayr, dem wir bereits im Zusammenhang mit Bernhards Frühwerk (vgl. KAPITEL II 2.2.1) begegnet sind, ist in Vogts Buch neben Ernst Bloch der wichtigste, wenn auch namenlose Stichwortgeber. Dass Sedlmayr darin gänzlich ungenannt bleibt, ist bemerkenswert, hat er doch neben dem Kunsthistoriker Emil Kaufmann²⁸⁹ bis damals am meisten zur Analyse der Revolutionsarchitekturen beigetragen. Das geradezu ostentative Verschweigen mag an der Nähe der eigenen Methoden zur konservativen Kunstphysiognomik Sedlmayrs liegen, die anzudeuten dem liberalen Vogt²⁹⁰ unangenehm gewe-

²⁸⁵ Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 18.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 23.

²⁸⁸ Ebd., S. 24.

²⁸⁹ Kaufmann, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur* (1933). Stuttgart 1985.

²⁹⁰ Dass Vogt als Professor der ETH Zürich innerhalb der Schweizer Universitätslandschaft eine liberale Position innehatte, deutet etwa seine langjährige Mitarbeit in der liberalen Tageszeitung *NZZ* an, wo er gesellschaftspolitisch kritische, aber immer auch zwischen den Extremen verhandelnde Argumente im kunstkritischen Tagesgeschäft vorbrachte, vgl. Vogt, Adolf Max: *Fünfundvierzig Jahre: Trümmer, Krater, Hunger, Schuld; was hatte Kunst damals zu suchen?*; kunstkritische Aufsätze aus den Jahren 1950–1960 publiziert in der *NZZ*. Basel 2000.

sen sein mochte. Dabei hat Sedlmayr in seinem populärsten Werk *Verlust der Mitte* 1948 nicht nur grundlegende methodische, sondern auch inhaltliche Vorarbeit zu Vogts Thesen geleistet.

Sedlmayrs pathologisierende Abwehrhaltung gegen alles Moderne entspringt nicht einer Analyse der Nachkriegszeit, sondern einem Rückblick auf die Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre, in deren Dienst sich Emil Kaufmanns Wiederentdeckung der Französischen Revolutionsarchitektur gestellt hatte. Boullées und Ledoux' innovative geometrische Formgestaltung, aufgrund welcher Kaufmann sie als Vorläufer der architektonischen Moderne lobt, gibt Sedlmayr Anlass zur Kritik. Wenn auch den Revolutionsarchitekten ihre fatale Wirkung noch »unbewusst« gewesen sei,²⁹¹ habe ihr geometrischer Stil doch den ersten großen »Angriff auf die Architektur«²⁹² unternommen. Hundert Jahre nach der französischen Revolution habe die geometrische Tendenz dann im »zweiten Angriff« durch Le Corbusier und seine Mitstreiter ihr Ziel erreicht: die Vernichtung des Architektonischen und der Sieg eines inhumanen technisch-tödlichen Bauens. »Wahre Architektur« wird von Sedlmayr nämlich als ein religiös und politisch legitimates und legitimierendes Bauen gedacht, das die natürliche Ordnung eines »gemitteten« Menschen widerspiegelt. Sedlmayrs kunstphysiognomische Symptomatik sieht in der (proto)modernen geometrischen Gestalt, die zuweilen Tektonik und Schwerkraft in Frage stellt, das entscheidende äußere Merkmal einer fehlgeleiteten, »inneren« Gesellschaftsentwicklung. Damit liefert er Vogt zwei wichtige Stichworte, die dessen Analyse russischer und französischer Revolutionsarchitektur steuern: Geometrie und Schwerkraft.

Geometrische Bauweise und statisch korrekter Umgang mit der Schwerkraft sind nicht zufällig auch die »äußerlichen« Aspekte von Roithamers Architektur, die – kunstphysiognomisch gelesen – über »innere« Charakteristika des Kegelbaus Auskunft geben und deren architekturgeschichtliche Untersuchung für das Verständnis der Narration deshalb ausschlaggebend ist. Das heißt jedoch nicht, dass diese beiden formalen Merkmale ihre Bedeutung nur durch Sedlmayr gewinnen. Vielmehr müssen sie in den folgenden Unterkapiteln auch anhand von Vogt, der französischen und russischen Revolutionsarchitektur sowie Le Corbusier genauer analysiert werden. Es sind dies allesamt »Quellen« für Roithamers Architektur, die in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen.

²⁹¹ Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 96.

²⁹² So der Titel eines Kapitels, ebd., S. 94.

2.3.2 Architekturgeschichtliche »Ursache«

Die Frage, wie mit diesen Quellen Roithamers umzugehen ist, beschäftigt nicht nur die Forschung, sondern auch den ›Baukünstler‹ selbst. So heißt es zumindest in einer fortgeschrittenen Vorstufe²⁹³ von *Korrektur*: »[M]an muss von vielen Quellen ausgehen, sagte er immer wieder, um auf das Eine zu kommen«. ²⁹⁴ Das Wort »Quelle«, das bereits durch den »Quellwasseranschluss« im Kegel symbolisch aufgeladen ist, oszilliert hier in seiner Bedeutung zwischen zwei verschiedenen Trägern von Wissen; sie kann *prima vista* einen schriftlichen oder einen menschlichen ›Einfluss‹ meinen. Roithamer schließt nämlich beinahe unmittelbar an: »[S]o bin ich, was das Bauwerk betrifft, schließlich von Tausenden [sic] Menschen ausgegangen, um zu einem einzigen, meiner Schwester, zu kommen«. ²⁹⁵ Trotzdem lässt sich hier für eine Unterscheidung zwischen ›menschlicher‹ und ›schriftlicher Quelle‹ argumentieren, spricht doch der erste Teilsatz davon, dass Quellen helfen, auf ›das Eine‹, vermutlich ›das eine Gebäude‹, und nicht ›die Eine (Quelle)‹ zu kommen. Das würde heißen, die Schwester *ist* keine Quelle, wird aber analog zu einer solchen betrachtet. In der finalen Textform ist ihr Charakter denn auch »Ursache« des Kegels (Ko 190).

Die Art möglicher Quellen wird in derselben Vorstufe präzisiert. Auf historische und theoretische Quellen bezieht sich eine Passage gegen Ende des Textes. Hier spricht der Erzähler über Roithamers Vorgehen, in dem Quellen nicht nur ›durchdrungen‹, sondern auch ›vergessen‹ werden müssen: »Zuerst ist es die Idee, dann ist es die Theorie, dann ist es die Praxis. Zuerst das Eindringen in die Baugeschichte und das Durchdringen der Baugeschichte und dann das Vergessen der Baugeschichte.«²⁹⁶

Daher soll hier und bei allen weiteren Rückgriffen auf Vorarbeiten nicht der Eindruck erweckt werden, die Figur ›Roithamer‹ auf dieser Produktions-

²⁹³ Angesichts mit den Übereinstimmungen von W4/1c mit dem Nachlass-Typoskripts W4/3 vom April 1974, einer Zusammenfassung der Romanhandlung zuhänden des Verlags, lässt sich folgern, dass W4/1c bis April 1974 das fortgeschrittenste Typoskript war – womöglich sogar schon fortgeschrittener als die Zusammenfassung, da in dieser wichtige Aspekte von W4/1c fehlen: die Erzählerinstanz, die Figur des Höller etc. W4/1c ist wahrscheinlich also die letzte Vorstufe vor dem letzten Typoskript W4/2, das mit der Endfassung bis auf wenige Details identisch ist. Zur Zusammenfassung W4/3 vgl. Huber/Schmidt-Dengler, Kommentar [zu Korrektur], S. 336–338.

²⁹⁴ Bernhard, *Korrektur*: W4/1c, TBA, S. 42.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd., S. 92.

stufe sei zwingend und in jeder Hinsicht der gleichnamige Protagonist aus der finalen Version des Romans. Dort spricht Letzterer nicht davon, dass er die »Baugeschichte« habe vergessen müssen, sondern brüstet sich geradezu mit seinem baugeschichtlichen Wissen. Im Sinne der *critique génétique* informieren die obigen Passage über verschiedene poetologisch relevante, aber letztlich abgelehnte bzw. abgeänderte Varianten, wie »Roithamer« über sein architektonisches Wissen spricht. Betont die Rede über »viele Quellen« vor allem die offenbar notwendige Breite des herangezogenen Wissens, so wird das »Durchdringen« des Wissens im zweiten Ausschnitt als Zwischenschritt dargestellt, der die »Praxis« nur unter Bedingung des Vergessens ermöglicht.

Das Ausscheiden »von Tausenden [sic] Menschen«, bis im ersten Schritt »die Idee« nur noch ein Bau für die Schwester sein soll, entspricht in seiner Reduktion diesem »Vergessen« der historischen Quellen, die offenbar nur im zweiten Schritt, der »Planung«, nicht aber im dritten, der »Praxis«, relevant sind. Die beiden Passagen zusammen suggerieren eine Analogie zwischen dem Wegfallen von architekturhistorischem Wissen und dem Wegfallen von »Menschen« und parallelisieren damit das Erforschen von Baugeschichte und das Erforschen von Personen. Beide sind Ursachen des Kegelbaus. Die in der Narration suggerierte und zugleich problematisierte Analogie von Architektur und Mensch lässt sich in gewissem Maße und vorerst nur für eine Vorstufe auch auf die baugeschichtliche »Ursachenforschung« ausweiten. Die Tragfähigkeit dieser Analogie muss sowohl in der finalen Version als auch im Licht der bisherigen Ergebnisse überprüft werden. Wenn Roithamer aus *Korrektur* und sein Vorläufer aus dessen Vorstufe Menschen nach physiognomischem Muster erforschen, so liegt nahe, dass sie die Baugeschichte nach kunstphysiognomischem Muster analysieren.

Anzeichen dafür finden sich in der finalen Beschreibung seiner Forschungsmethode, die er mit der medizinischen Erforschung einer »Krankheit« vergleicht:

Wie die Ursachen der Krankheit heute erforscht werden und erforscht werden müssen und die Ärzte nicht mehr um diese Forschung herumkommen, so sollten die, die bauen, für die sie bauen, erforschen, erforschen müssen, die Erforschung des Menschen, für den gebaut wird, sollte dem, der für diesen Menschen baut, immer zur Pflicht gemacht werden und es sollte ihm verwehrt sein, für einen Menschen zu bauen den der, der für ihn baut, nicht durchforscht oder wenigstens bis zu dem notwendigen oder notwendigsten Grade erkannt hat. (Ko 191f.)

Diese Analogie zwischen Krankheitsursache und Bauursache erstaunt, betont Roithamer doch explizit, dass er *nicht* unter einer »Baukrankheit« (Ko 192) oder »Baupsychose« (Ko 192) leide. Angesichts der physiognomischen Haltung Roithamers und des physiognomischen Wissens von Bernhard wird der Vergleich dennoch verständlicher. »Krankheit« als *das* Stichwort der konservativen Kunstphysiognomik leitet Sedlmayr und seine Kollegen dabei an, die Ursachen für Kunst und Architektur in der Psychopathologie des Architekten, wie auch in der Pathologie einer Epoche oder Zeitströmung zu suchen. Die Erforschung einer Krankheit wird als Analogon zur kunstphysiognomischen Ursachenforschung lesbar, deren Interessengebiete auch Roithamers Handeln prägen. So spricht er nur eine Seite nach dem angeführten Zitat davon, dass er »wußte, daß noch niemals vorher von einem Menschen, nicht einmal von einem französischen, nicht einmal von einem russischen, ein Kegel gebaut worden ist, mein Kegel wird der erste gebaute Kegel für Wohnzwecke sein, sagte ich mir und baute den Kegel.« (Ko 192) Damit sind wir erneut bei Roithamers primärer Quelle für russische und französische Architekturgeschichte angekommen: Vogts *Revolutions-Architektur*, in der nie gebaute »französische und russischen Kegel«²⁹⁷ Erwähnung finden. Vogt liest diese Kegel im Gegensatz zu Sedlmayr nicht als Ausdruck einer zeitbedingten Krankheit, sondern einer ebenso zeitbedingten Geometrisierungstendenz, die im utopischen Denken gründet. Sein im weitesten Sinne immer noch physiognomischer Ansatz betrachtet die kegelförmigen Bauwerke Étienne-Louis Boullées²⁹⁸ und Wladimir Tatlins²⁹⁹ historisch differenzierter als Sedlmayr. Vogt betreibt Ursachenforschung in einem doppelten Sinn: im Sinne einer diskursiv »subkutanen« Ursache, die sich physiognomisch eher unwillkürlich in bestimmten Formen ausdrückt, und im Sinne einer kunsthistorisch und -theoretisch durch die Akteure selbst reflektierten Ursache.

²⁹⁷ Immerhin existieren von Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* verschiedene Modelle, deren beachtliche Größen selbst eine architektonische Qualität haben, z.B. das drei Meter hohe Original des Centre Georges Pompidou, Paris, vgl. Kovtun, Evgueny: Russian Avant-Garde. Bournemouth/Parkstone/St. Petersburg 2012. S. 92.

²⁹⁸ Neben der ausführlichen Beschreibung des Cénotaphe conique von Étienne-Louis Boullée auf S. 151 finden sich vier Abbildungen desselben in Vogts *Revolutions-Architektur*. Es handelt sich jeweils um mehr oder weniger stark schematisierte Skizzen, die den direkten Vergleich mit anderen Gebäudeskizzen erlauben, vgl. Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 127, 139, 218, 252.

²⁹⁹ Wladimir Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* wird von Vogt auf S. 216 genauer beschrieben und sogar acht (!) Mal abgebildet, zweimal auch als Fotografie des Modells, vgl. ebd., S. 60, 83, 144, 197, 201, 210f., 216.

So meint Vogt etwa, Boullées kreisrundes Newton-Denkmal sei »in seiner Eingangspartie eine der kühnsten und konsequentesten Umsetzungen aus dem ägyptisierenden Formenvokabular«. ³⁰⁰ Vogt gesteht also im Gegensatz zu Sedlmayr den Architekten einen jeweils eigenen Formwillen zu.

Ähnlich verfährt auch Bernhard in *Korrektur*. Wenn sich Roithamer auf sein architekturgeschichtliches Wissen und sein Wissen über die Schwester beruft, so scheint auch sein Formwille immer gänzlich reflektiert zu sein. Auch bei ihm findet sich ein doppelter Ursachenbegriff vor, der sich auf zwei verschiedene Bezüge beruft, einen kunstgeschichtlichen und einen privaten. Während er die Entsprechung der Schwester im Text beständig betont, aber keine genauen Gründe für sie angibt, wird die architekturgeschichtliche Ursache lediglich durch Andeutungen konturiert. Die bisherigen Ergebnisse weisen darauf hin, dass diese architekturgeschichtliche ›Ursache‹ nicht nur die physiognomische Entsprechung von Schwester und Kegelform unterstützt, sondern ihrerseits einem kunstphysiognomischen Blick geschuldet ist. Einem Blick auf eine Architektur notabene, die sich einer physiognomischen Lesart besonders anbietet, weil schon ihre architektonischen Urheber architekturphysiognomisch arbeiteten. Anhand der französischen Revolutionsarchitektur, die sich selbst als *architecture parlante* verstand, verdeutlicht sich Roithamers meta-architekturgeschichtliches Vorgehen, das physiognomische Architektur kunstphysiognomisch liest und deren Zeichensprache in der eigenen Architekturphysiognomik instrumentalisiert.

2.3.3 Sprechende Architektur und beglückende Geometrie

Roithamers Vorstellung, dass Raum und insbesondere der architektonische Raum durch subjektive Empfindung konstruiert wird, aber zugleich auch auf diese Empfindung einwirkt, kann sich auf die sensualistische Raumvorstellung des 18. Jahrhunderts berufen. ³⁰¹ Der Sensualismus bereitete – zusammen mit der Hausse der Physiognomik – den Nährboden für Blondels

³⁰⁰ Ebd., S. 127.

³⁰¹ Die Hauptvertreter des Sensualismus als Unterform des Empirismus im 18. Jahrhundert befanden sich mit John Locke und David Hume in England, in Frankreich ist Étienne Bonnot de Condillac und sein *Traité des sensations* (1754) zu nennen, vgl. Condillac, Etienne Bonnot de: Abhandlung über die Empfindungen (1754). Hamburg 1983. Dort widmet er sich insbesondere auch der Raumwahrnehmung durch Tastsinn und Auge, vgl. ebd., S. 84–87, 129–154.

architektonische Typologie und in dessen Folge auch für die französische Revolutionsarchitektur.³⁰²

Der genaue Wortlaut von Roithamers Aufzählung von Architektenamen ist aufschlussreich: »Boulle [sic], Hamilton, Vignon, Konzeptionswechsel etcetera, so Roithamer«. (Ko 186) Étienne-Louis Boullée, den Roithamer hier nicht zufällig zu »Boulle« und damit beinahe zur *boule*, d.h. zur »Kugel«, umbenennt, ist bekannt für einen kompromisslosen geometrischen Gestaltungswillen. Sein berühmtester, nie ausgeführter Bau ist tatsächlich eine *boule*, ein kugelförmiger Kenotaph für Newton. Mit dem mehrere hundert Meter großen Leergrab sollte nicht nur der Person Newton, sondern dem Newtonismus überhaupt und damit der gesamten empirischen Naturwissenschaft Tribut gezollt werden.³⁰³ Die naturwissenschaftliche Beobachtung des Kosmos findet sowohl durch die symbolische Kugelform Ausdruck als auch durch den Innenraum, der den Nachthimmel mithilfe von Löchern in der Decke abbildet. Das Newton-Denkmal drückt deshalb als Leergrab nicht primär Tod und Vollkommenheit aus, wie Kohlenbach meint, wenn sie »Boulles« *boule* zur Erklärung des Kegels heranzieht.³⁰⁴ Wie Roithamer bei Vogt nachlesen konnte, sollte das Kugelkenotaph seinem Besucher Newtons kosmische Gesetze anschaulich machen.³⁰⁵ Diese aufklärerische Vermittlung geschieht auf eine unmittelbare, die Sinne direkt affizierende Weise: Architektur wird zur *architecture parlante*, das Raumgefüge »spricht«, ohne sich irgendwelcher Worte bedienen zu müssen.

Der Architekturhistoriker Christian Freigang interpretiert den Aufbau des Kenotaphs zudem als eigenwillige Nachbildung der göttlichen Schöpfung. Indem im Innern der Kugel ein künstlicher Sternenhimmel durch das eindringende Sonnenlicht entstehe, schafft Boullée nach Freigang »nicht nur gewissermaßen einen neuen Kosmos, sondern verkehrt auch den Tag-Nacht-Rhythmus – und greift somit in ein entscheidendes Moment der biblischen Genesis ein«. ³⁰⁶ Aufgrund dieser Hybris betrachtet Freigang Boullée als einen der ersten Architekten mit gottgleichen Ambitionen, der sich selbst als Schöpfer und Beherrscher seines Kosmos versteht und damit die alte Metapher von »Gott als Architekt« zu seinen Gunsten umkehrt.

³⁰² Siehe Kap. II 2.1.2.

³⁰³ Vgl. Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 301–314.

³⁰⁴ Vgl. Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 110.

³⁰⁵ Vgl. Vogt, Revolutions-Architektur, S. 218–227.

³⁰⁶ Freigang, Gott als Architekt, S. 394.

Dem ›kosmischen Eindruck‹, welchen die Kugel vermitteln soll, liegt die ästhetische Idee der Erhabenheit zugrunde. Gegen Vitruvs *venustas* (Schönheit) gerichtet, will Boullée den Eindruck des Erhabenen erzeugen³⁰⁷ und instrumentalisiert dazu die Raumwirkung. Wie in Roithamers Projekt ist also auch hier die architektonische Einflussnahme auf den Menschen einerseits mit einem gesteigerten Selbstbild und andererseits mit der genauen Menschen- und Wahrnehmungsbeobachtung verknüpft, die sich in der gezielten Manipulation der Wahrnehmung niederschlagen.

Wahrnehmung als Paradigma des Bauens wird von Boullées Kollegen Claude-Nicolas Ledoux erstmals auch theoretisch eingefordert und am Beispiel des Auges expliziert, dem er eine privilegierte Stellung als Vermittler zwischen Kunst und Natur beimisst: »L'œil par-tout satisfait, par-tout se promène, par-tout se repose; il est ramené par l'attrait qui lie l'art à la nature.«³⁰⁸ Ledoux' Darstellung eines Theaterinnenraums, der sich in einem menschlichen Auge spiegelt (Abb. 3, S. 136),³⁰⁹ drückt den wissenschaftlichen Anspruch aus, der subjektiven Perspektive und den Affekten des einzelnen Menschen gerecht zu werden:³¹⁰ »Pour être un bon Architecte il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections; il faut développer les motifs d'application, les étendre.«³¹¹ Die Darstellung verrät aber zugleich auch die Unerfüllbarkeit eines solchen Anspruchs. Ein subjektiver Blick auf den Raum und die damit verbundenen Affekte lassen sich nicht darstellen, und die vielmehr symbolische Funktion der gezeichneten Pupille macht unbeabsichtigt darauf aufmerksam, wie jeder zeichnerische Versuch am letztlich nicht abbildbaren Blick *durch* den menschlichen Sehapparat scheitern muss. Die sensualistische Prämisse der *architecture parlante* wird an dieser ›image parlante‹ in doppelter Hinsicht vorgeführt; als Theorie ist sie symbolisch repräsentiert, als Abbildungsproblem wird sie dekonstruierbar. Wie wir sehen werden, kauft sich Roithamer dieses epistemische Problem

³⁰⁷ Vgl. Vogt, Adolf Max: Einführung. In: Étienne-Louis Boullée: Architektur. Abhandlung über die Kunst. Hg. v. Beat Wyss. Zürich/München 1987. S. 7–41; hier: S. 25f.

³⁰⁸ Ledoux, Claude-Nicolas: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Tome premier [Faksimile des Erstdruckes 1815]. Nördlingen 1981. S. 13.

³⁰⁹ Ledoux, *L'architecture*, Pl. 113.

³¹⁰ Vgl. Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 1992. S. 142.

³¹¹ Ledoux, *L'architecture*, S. 218.

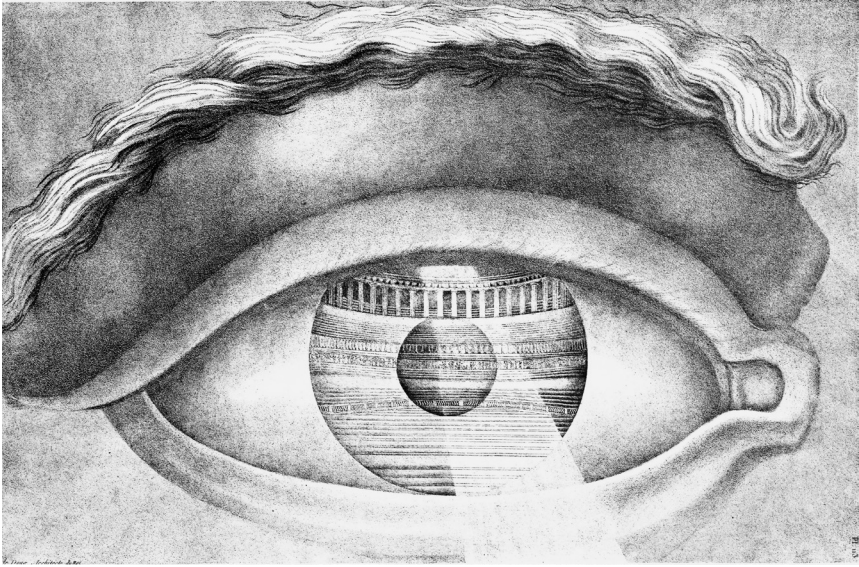


Abb. 3: Ledoux, *Le théâtre de Besançon* (1815)

jeder Architektur, die eine subjektive Wirkung erzielen will, zusammen mit dem architekturtheoretischen Hintergrund der Revolutionsarchitektur ein. Das physiognomische Programm Ledoux' und seines Zeitgenossen Boullée beobachtet zwar subjektives Erfahren, nicht aber Wahrnehmung und Wesen eines einzelnen Menschen, für den ein individuelles Gebäude entworfen sein müsste. Es nimmt sich einen abstrakten, in Rousseaus Sinn unverdorbenen und ursprünglichen Menschen zum Vorbild.³¹² Die individuelle Personifikation eines solchen Ideals scheint in den Augen Roithamers seine Schwester, das »höhere[] Wesen« (Ko 268), zu sein. Und sowohl Boullées und Ledoux' dem idealen Menschen entsprechende Bauten als auch der Kegel Roithamers besitzen große, geometrische Formen. Diese Formen verweisen bei den Revolutionsarchitekten einerseits auf die Ägyptenmode am Ende des 18. Jahrhunderts.³¹³ Andererseits proklamieren sie damit größtmögliche

³¹² Vgl. Freigang, *Gott als Architekt*, S. 392–396.

³¹³ Vgl. z.B. Vogt, *Einführung*, S. 37. Dort zieht Vogt u.a. eine Verbindung zwischen der ägyptisierenden Formsprache der Revolutionsarchitektur und dem »ägyptischen« Bühnenbild der Erstaufführung von Mozarts *Zauberflöte* (1791).

Autonomie von der bisher gebräuchlichen architektonischen Formsprache.³¹⁴ Diese Eigenständigkeit des Formwillens beansprucht auch Roithamer und übertrumpft gerade durch den Verweis auf die französische und russische Revolutionsarchitektur deren Autonomiebestrebungen, indem sein Kegel auch gebaut wird (vgl. Ko 192).

Immerhin besitzt, wie bereits erwähnt, ein Kenotaph-Entwurf Boullées die Form eines stumpfen Kegels,³¹⁵ doch handelt es sich hierbei weder um einen »Kegel für Wohnzwecke« noch um ein technisch umsetzbares Projekt.³¹⁶

Laut Vogt ist dieser *cénotaphe conique*, dessen unterster Innenraum einer Kuppel entspricht, in direktem Zusammenhang mit seinem Newton-Kenotaph entstanden.³¹⁷ Der Größenunterschied zwischen den Kegeln von Boullée und Roithamer verweist hier freilich auf eine weitere Differenz zwischen der Roithamer'schen Architekturphysiognomik und der *architecture parlante* hin. Während der Kenotaph mehrere hundert Meter groß ist, beträgt die Größe von Roithamers Kegel »nur« 28 Meter.³¹⁸ Die Revolutionsarchitektur ist einer Massenwirksamkeit verpflichtet, die Roithamer schließlich ablehnt, auch wenn er sie noch in einer Vorstufe des Romans in Betracht gezogen haben mag, als er anfänglich von »Tausenden [sic] Menschen ausgegangen« war.³¹⁹ Das ästhetische Konzept einer monumentalen Erhabenheit mit aufklärerischer Massenwirkung widerspricht der Architektur des Kegels in der finalen Textform von *Korrektur*, der auf Meditation ausgerichtet ist und der ausdrücklich die Höhe der Bäume nicht überragen soll (vgl. Ko. 222). Gerade

³¹⁴ Das hat seine Gründe laut Vogt insbesondere in der Abgrenzung gegenüber dem immer wichtiger werdenden Ingenieursberuf, der den Architekten angestammte Bauaufgaben (Straßenbau, Hafenanlagen, Militärgebäude) streitig macht, vgl. ebd., S. 29f.

³¹⁵ Vgl. Boullée, Étienne-Louis: Architektur. Abhandlung über die Kunst. Hg. v. Beat Wyss. Zürich/München 1987. S. 125. Boullées architekturtheoretisches Lebenswerk wurde erstmals 1953 gedruckt. In der architekturhistorischen Literatur wird der Kegel spätestens in Vogts *Boullées Newton-Denkmal* ausführlich beschrieben, vgl. Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 248–253. *Boullées Newton-Denkmal* spürt bereits 1969 einige Ideen in *Revolutions-Architektur* vor, wo der Kegel ebenfalls ausführlich besprochen und bebildert wird.

³¹⁶ In Bezug auf den *cénotaphe conique* und seine dünnwandigen, überhängenden Innenräume schreibt Vogt: »Das geometrische Ideal treibt Boullée hier zu Vorstellungen an die Bautechnik, die im Grunde erst seit der Entwicklung des Betonbaus erfüllbar sind.« Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 250.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 248.

³¹⁸ Von der Mitte des Kegels aus erstreckte sich dieser »in jede Richtung vierzehn Meter« (Ko 194) – vorausgesetzt, dass damit nicht nur die Breite (also die begehbbare Richtung des Raumes) gemeint ist –, beträgt darum die Höhe 28 Meter.

³¹⁹ Bernhard, *Korrektur*: W4/1c, TBA, S. 42.

die von einer Kegelarchitektur um ein Vielfaches überragten Bäume sind in den Skizzen von Boullée essentiell, da durch den Größenunterschied erst die Höhe des Gebäudes und damit die erhabene Wirkung erahnt werden kann (Abb. 4, S. 139).³²⁰

Die Differenzen zwischen Roithamer und der Raum- und Architekturprogrammatisierung der französischen Revolutionsarchitektur sind letztlich groß genug, um eine epigonale Nachfolge auszuschließen.³²¹ Zentrale Grundthemen, die Roithamer trotzdem mit der *architecture parlante* Boullées teilt und für die er seinen eigenen architektonischen Ausdruck sucht, sind die Beherrschung der Wahrnehmung, die sich etwa im gezielten Setzen von »Ausblicke[n]« (Ko 195) anstelle von Fenstern äußert, die unmittelbare Wirkung des Raumgefüges, das sich direkt der Schwester mitteilen soll, und das gottgleiche Selbstbild des Architekten, der sowohl Natur bzw. Kosmos als auch Menschen nach seinem Willen formen will. Ein weiteres Baumotiv teilt Roithamer zumindest dann mit Boullée, wenn man dem physiognomischen Blick Vogts folgt, der im *cénotaphe conique* bzw. in dessen »überhängende[r] Innenpromenade« »Bedrohung (und Faszination) durch das Fallgesetz« ausgedrückt sieht.³²² Expliziter präsentiert Vogt diese These bereits fünf Jahre vor Veröffentlichung der *Revolutions-Architektur* in seiner Studie über *Boullées Newton-Denkmal*. Dort beschreibt er den *cénotaphe conique* als ein »zu erklimmendes«, emotionales Gesamterlebnis:

Als winziges Wesen würde der Mensch dieses Gebirge an Architektur erklimmen, und als Abschluß wäre ihm nicht nur der Rundblick, sondern auch noch der Einblick geboten. Einblick in einen düster-gewaltigen Negativraum, der sich nach unten ausweitet und damit nicht nur die Emotion der senkrechten Tiefe, sondern die noch heiklere überhängende Lage vermittelt.³²³

³²⁰ Étienne-Louis Boullée: *Cénotaphe conique*. Bibliothèque nationale Paris. Online verfügbar: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boullée_-_Cénotaphe_égyptien_-_élévation.jpg; Stand: 12.1.2016.

³²¹ Demgegenüber reduzieren Josef König und Thomas Schwarzenbacher Roithamer auf das ästhetische Programm der Revolutionsarchitektur, vgl. König, Nichts als ein Totenmaskenball, S. 132. Schwarzenbacher, Thomas: Korrektur. Annäherungen an Roithamers Kegel für Wohnzwecke nach dem Roman »Korrektur« von Thomas Bernhard. Diplomarbeit an der Technischen Universität Graz. Graz 2003. S. 32–40.

³²² Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 252.

³²³ Vogt, *Boullées Newton-Denkmal*, S. 251.

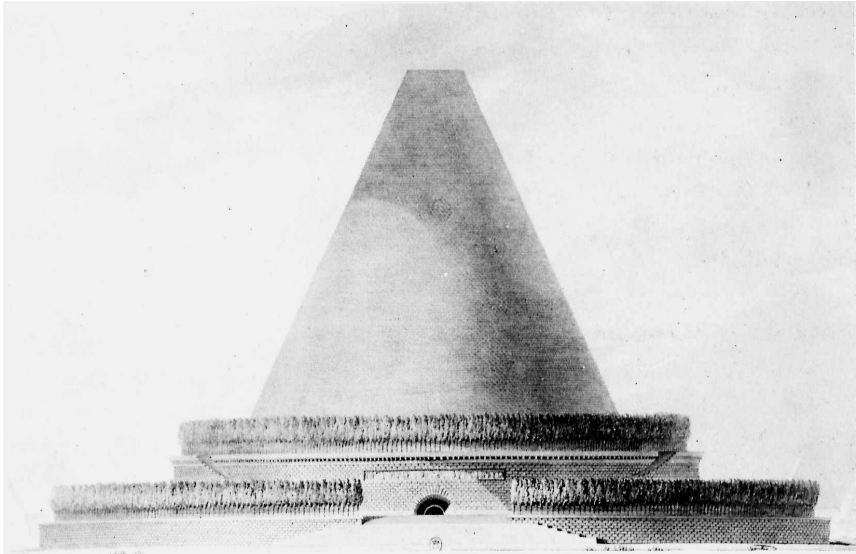


Abb. 4: Boullée, *cénotaphe conique*

Diese Passage erinnert nicht zufällig an die Beschreibungen einer »finstere[n] Felsspalte«, in die sich ein Onkel Roithamers in »über tausend Meter« Tiefe gestürzt hat und in die sich Roithamer beinahe gestürzt hätte: »[I]n die Felsspalte hinunterschauend [...] habe ich selbst gedacht, ich stürze mich in die Felsspalte hinein, aber plötzlich, auf dem Höhepunkt dieses Gedankens, ist mir dieser Gedanke ein lächerlicher Gedanke gewesen, und ich bin auf und davon.« (Ko 276) Die zerstörerische Faszination für das Fallen, d.h. im übertragenen Sinne auch immer für Tod und Suizid, wird jedoch in Roithamers Kegel nicht zum Thema; er gewährt keinen überhängenden »Einblick in einen düster-gewaltigen Negativraum«, sondern fasst einen solchen im dunklen Meditationsraum als Ort der Mittung und Sicherheit. Diese Sicherheit ist paradoxerweise durch eine ebenso »perfekte« wie tödliche Statik gewährleistet. Wird laut Vogt die Gefahr der Schwerkraft durch das Raumerlebnis im *cénotaphe conique* als *architecture parlante* dargestellt, so ist es das zentrale Ziel Roithamers, diese Gefahr mithilfe derselben geometrischen Grundform zu bannen.

Im Gegensatz zu Boullée und Ledoux ist Roithamers Architektur nicht als Ausdruck eines wissenschaftlichen oder politischen Umbruchs zu sehen.

Die proklamierte ›Befreiung‹ der Schwester hat keinen aufklärerischen Hintergrund im Sinne einer Erziehung zur naturwissenschaftlichen Weltsicht oder gar zum selbständigen Denken. Progressiv ist Roithamer im Sinne der Revolutionsarchitektur lediglich, indem er sich ihr Selbstverständnis größtmöglicher architektonischer Autonomie und ihre – dieser Autonomie entspringende – geometrisch-utopische Formsprache zunutze macht.

Die geometrische Formsprache und ihr inhärentes Versprechen des Fortschrittes erleben eine neue Blütezeit in der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts. Sie werden insbesondere bei Le Corbusier mit einem individualistischen Glücksversprechen aufgeladen, das Roithamers Projekt näher ist als die kollektive Aufklärung der Revolutionsarchitektur.

Le Corbusiers Lobpreisung der Geometrie in *Vers une architecture* (1924) bildet in Vogts Argumentation die historische Verbindung zwischen den französischen und den russischen Revolutionsarchitekten. Letztere hielten sich laut Vogt derart streng an Le Corbusiers geometrische Architekturprogrammatik, dass sie, »päpstlicher wirken als der Papst«. ³²⁴ Im Gegensatz zu ihrem angeblichen Vorbild experimentierten russische Architekten mit weit ungebräuchlicheren Formen – wie beispielsweise dem Kegel. Tatsächlich könnte man nur dann von einer Vorbildfunktion Le Corbusiers sprechen, wenn dessen *Vers une architecture* nicht ganze sechs Jahre *nach* dem russischen Entwurf eines Kegels erschienen wäre. So aber muss man das Verhältnis umkehren: Le Corbusiers Programmatik wird nicht übererfüllt, sondern liefert vielmehr nachträglich eine Bestätigung für die russische geometrische Architektur, deren architekturtheoretischen Prämissen weniger klar formuliert waren. Die Formgebung von Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* knüpft an die im russischen Formalismus verbreiteten Vorstellungen, dass geometrische Formen die Gesetze des Kosmos gleichsam abbilden. ³²⁵ Diese kosmologischen Aspekte sind mit Le Corbusiers späterem Ansatz verwandt, enthalten jedoch noch kein spezifisches architekturtheoretisches Raumprogramm. Umso erstaunlicher ist, dass Tatlin Le Corbusiers Aufzählung geometrischer Formen beinahe umfassend vorwegnimmt: Die stählerne Außenkonstruktion aus sich spiralförmig hochwindenden Bahnen entspricht einem schiefen, stumpfen Kegel. Die drei darin rotierenden Elemente, welche verschiedenen Räumlichkeiten hätten Platz bieten sollen, haben die Form eines Kubus, eines

³²⁴ Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 198.

³²⁵ Vgl. Vaingurt, Julia: *Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s*. Evanston (Ill.) 2013. S. 106.

Zylinders und einer Pyramide.³²⁶ Einzig die Kugel fehlt, wenn man diese Konstruktion mit Le Corbusiers *Vers une architecture* vergleicht.

Le Corbusier propagiert dort nicht explizit den Bau jener Formen, sondern legt dies vielmehr implizit und stufenweise der Leserschaft seines epochenmachenden Programms nahe. Die Kegel (»cônes«) gehören zuerst lediglich zu den »plus belles formes«, die *allen* plastischen Künsten zugrunde liegen.³²⁷ So eingeführt als »nette et tangible, sans ambiguïté«³²⁸ (»rein und greifbar, eindeutig«),³²⁹ erwächst diesen Formen noch keine normative Kraft, denn was »Grundlage des Plastischen« ist, *muss* sich in diesem nicht in aller Reinheit zeigen. Zwingender und auf die Architektur bezogen, erklärt Le Corbusier kurz darauf, dass geometrische Formen das »Essenzielle der Architektur« ausmachen und dass dafür wiederum die »pure Geometrie« »formanzeigend und formerzeugend«³³⁰ sei. Die mathematische Klarheit und apriorische Richtigkeit einer puren »Geometrie« bieten diese als logische Lösung eines architektonischen Problems an. Als Raumproblem nämlich versteht Le Corbusier die historisch tradierten, eklektisch zusammengesetzten Formen der vormodernen Architektur. Dieses hätten die Ingenieure, »inspiré[s] par la loi d'Économie et conduit[s] par le calcul«,³³¹ längst auf vermeintlich »funktionale« Weise mithilfe der Geometrie gelöst. Der Architekt braucht ihre Lehre nur noch für sein Schaffen zu übernehmen. Bis zu diesem Punkt kann man Sedlmayr Recht geben, wenn er Le Corbusier als Nachfolger der französischen »Anbeter der geometrischen Vernunft«³³² betrachtet und damit, wie bereits Emil Kaufmann, die Linie »von Ledoux bis Le Corbusier« zieht. Wie wenig aber die französische Revolutionsarchitektur sich nur auf die »Anbetung der Vernunft« reduzieren lässt, sollte klar werden, wenn man sich die emotive Raumplanung von Boullées Monumenten vor Augen führt. Emotiv ist letztlich auch Le Corbusiers geometrisches Raumprogramm, in dem sich die ingenieurtechnische und rationale Argumentation lediglich als Vorstufe einer geradezu esoterischen These erweist: Es seien die geometrischen Formen, die auf den Menschen »physiologisch« (und nicht etwa

³²⁶ Vgl. ebd., S. 103.

³²⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, S. 16.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Le Corbusier: 1922 *Ausblick auf eine Architektur*. Übers. v. Hans Hildebrandt. Braunschweig/Wiesbaden 1982. S. 38.

³³⁰ Ebd., S. 43. Vgl. Le Corbusier, *Vers une architecture* (1922), S. 27.

³³¹ Ebd., S. XVII.

³³² Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 100.

wie zu erwarten wäre psychologisch) einwirkten, ihn mit den Gesetzen des Universums in Einklang brächten und so in einen befreienden »état de jouissance« versetzten – in einen Zustand des Glücks also.³³³

In Roithamers Ziel, das vollkommene Glück seiner Schwester mit dem Kegel herzustellen, findet sich ein Widerklang dieses Glücksversprechens von Le Corbusier. Roithamers Annahme, eine Architektur der Grundformen wirke körperlich auf den Menschen ein, übererfüllt sich indes in dessen Augen gerade in schlimmstmöglicher Weise, indem der Kegel – *qua* höchstmöglichem Glück – die schwesterliche Todeskrankheit auslöst. Roithamers Ideal einer Emotionen auslösenden Wahrnehmungsarchitektur ist kein anderer architekturtheoretischer Text derart nahe wie derjenige Le Corbusiers. Wie und warum genau die geometrischen Grundformen (Kugel, Kubus, Zylinder etc.) eine derartige Wirkung auf den Menschen zeitigen sollen, verschweigt Le Corbusier ebenso, wie Roithamer es unterlässt, die Wahl der Kegelform zu rechtfertigen. Le Corbusiers schwammige Behauptung, dass die Grundformen eine »consonance avec les lois de l'univers« erzeugten, steht in sonderbarem Verhältnis zur strengen Forderung technischer Genauigkeit, die sich etwa am Auto- oder Flugzeugbau orientieren soll.³³⁴

2.3.4 Schutz und Mittung

Auch wenn Roithamer die beglückende »Geometrisierung« zu einer Maxime seines Bauens erhebt, so ist sein Raumprogramm der modernen Avantgarde längst nicht in jeder Hinsicht verpflichtet. Weder bedient er sich ihrem Funktionalismusbegriff, was die Forschung mehrfach unterstellt hat,³³⁵ noch kauft er sich mit der beglückenden Geometrie das Ideal einer luftig-schwebenden Architektur ein, die Le Corbusier direkt an seine Formpräferenz koppelt. Im Gegenteil: Der Kegel ist ein hermetischer Bau, der tief in die Erde reicht. Hier zeichnet sich der Spagat ab, den Roithamer zwischen dem avantgardistisch-

³³³ Vgl. Le Corbusier, *Vers une architecture* (1922), S. 8.

³³⁴ Vgl., ebd., S. 81–118. Le Corbusiers vage Idee der »consonance« kann freilich kontextualisiert werden. So weist Adolf Max Vogt in einer Studie über Le Corbusier auf einen möglichen Einfluss durch Froebels geometrischem Kinderspielzeug. Vgl. Vogt, Adolf Max: *Le Corbusier, der edle Wilde: zur Archäologie der Moderne*. Wiesbaden 1996. S. 212–221. Zum generellen Einfluss Froebels auf das Bauhaus und die moderne abstrakte Kunst vgl. Werneburg, Brigitta: *Der Kindergarten der Abstraktion. Neues aus den Anfangsgründen der modernen Kunst*. Online verfügbar: <http://werneburg.nikha.org/?id=73&sn=1>; Stand: 17.2.2016.

³³⁵ Vgl. Kap. II 2.

esoterischen Bauprogramm Le Corbusiers und der konservativ-pathologisierenden Kunstphysiognomik Hans Sedlmayrs macht. Pure Geometrie hat laut Sedlmayr nichts mit Architektur zu tun, sondern symbolisiert vielmehr den ›Angriff auf die Architektur‹. Die Geometrie unterwerfe den Menschen einem Idealismus, welcher der natürlichen Erdgebundenheit entsage: »Ein Zylinder zum Beispiel ist architektonische Form nur, wenn er steht, nicht wenn er auf der Seite liegt, ein Kegel nur, wenn er auf seiner Kreisbasis aufrucht, nicht wenn er auf der Spitze balanciert. *Tektonisch ist, was die Erde als Basis anerkennt.*«³³⁶ Das »Dogma« der Geometrie sage »nichts darüber aus, in welcher Lage zur Erde sich ein geometrisches Gebilde befinden muß, um zu einer architektonischen Form zu werden.«³³⁷ Für Sedlmayr ist klar, dass diese »[l]abile ›Architektur‹«³³⁸ auch theoretisch auf abschüssigem Terrain steht.³³⁹ Roithamers Kegel entgeht dem Vorwurf, die ›gesunden‹ Grundregeln zu verletzen, indem er die geometrische Form »[t]ektonisch« verwendet und sie nicht im Sinne Sedlmayrs umstößt. Le Corbusiers Glücksversprechen der Geometrie, so kann man etwas lapidar folgern, wird von Roithamer ›gerdet‹.

Neben der Abwendung der ›Fallgefahr‹ (in Anlehnung und Problematisierung von Boullées ›sprechendem‹ Kegel) und dem Beglücken des Menschen (im Sinne von Le Corbusiers Glücksversprechen) bezieht sich Roithamers physiognomisches Projekt auf eine dritte architekturgeschichtliche ›Ursache‹: die ›konservative‹ Mittung der Schwester, die nicht alleine durch die künstliche Mitte des Kegels, sondern auch in dessen Baumaterial Ausdruck findet. Hier wird die doppelte Bedeutung der konservativen physiognomischen Diskurse der 1950er Jahre für das Projekt Roithamers deutlich: Darin findet sich einerseits ein vergleichbarer kunstphysiognomischer Blick auf die Notwendigkeit eines geistigen ›Wiederaufbaus‹ und andererseits Merkmale des daraus für Hans Sedlmayr erwachsenden Ideals einer ›gemitteten‹ Architektur. Die Problematisierung und Lösung der ›Fallgefahr‹, die bereits

³³⁶ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 97. Kursivierung im Original

³³⁷ Ebd., S. 104.

³³⁸ Ebd., S. 106.

³³⁹ Sedlmayr bringt als Beispiel vor allem die Kugelform, vgl. ebd., S. 102–106, und zum Teil überhängende Schrägen wie in Tatlins *Monument für die Dritte Internationale*, vgl. ebd., S. 106. Vogt nimmt die architektonische ›Überwindung der Schwerkraft, welche Statik hinfällig macht, detailliert anhand der Revolutionsarchitektur und der russischen Avantgarde wieder auf, vgl. Vogt, Revolutions-Architektur, S. 249–255.

anhand der *architecture parlante* Tiefenescärke gewann, findet hiermit ihr positives, theoretisch fundiertes Gegenbild.

Der Kegelbau ist nicht nur ein ›modern-beglückendes‹ Projekt im Sinne Le Corbusiers, sondern auch ein konservierend-beschützendes im Sinne Sedlmayrs, weil die Schwester nicht nur beglückt, sondern auch geschützt werden muss; ihr wird eine ›neue Heimat‹ geschaffen. Es wäre freilich vereinfacht, vom unentschlossenen ›Fast-Rückkehrer‹ Roithamer zu sprechen, der seine eigene Heimatsehnsucht auf den geliebten Menschen projiziert. Dieses psychologische Erklärungsmodell hat nur insofern Geltung, als es Roithamers eigener, psychologischer Aufarbeitung der brüchigen Beziehung zum Elternhaus – konkret in der Auseinandersetzung mit dem Gehöft Altensam – Rechnung trägt. Der endgültige Bruch mit der Familie, die Auswanderung nach England, soll durch den Aufbruch der Schwester wiederholt und mit einer neuen Verdinglichung des familiären Verhältnisses zwischen den beiden Geschwistern geheilt werden. Das Kegelprojekt kann in Anbetracht dieses konstruktiven Heilungsversuchs auch als architektonischer und psychologischer Wiederaufbau einer längst verlorenen Sicherheit gedeutet werden. Dass damit indirekt auch eine Auseinandersetzung mit dem politischen, gesellschaftlichen und architektonischen Wiederaufbau der 1950er Jahre stattfindet, legen verschiedene Aspekte der Narration nahe. Roithamer ist ein Emigrant, der mit den politischen Verhältnissen Österreichs hadert (vgl. z.B. Ko 25). Seine Bezeichnung der Österreicher als »Selbstmördervolk« (Ko 131) gewinnt gerade hinsichtlich ihrer Mitschuld im Zweiten Weltkrieg zusätzliche Bedeutung. Die Nähe der Figur zu Bernhards späteren, meist jüdischen Rückkehrern aus *Die Billigesser* oder *Heldenplatz* hat dazu geführt, Roithamer als vorerst impliziten Vorgänger jener Figuren zu deuten, die ab 1980 als eindeutig politisch Vertriebene markiert sind. Roithamer freilich ist kein Jude, seine Familie ist im Gegenteil österreichischer Landadel und gleicht hierin der Familie Franz Murnaus im Roman *Auslöschung* (1986). Dort prangert Murnau, wie Roithamer ein Erbe wider Willen, anhand der eigenen Familiengeschichte explizit die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs an.³⁴⁰

Roithamers Verhältnis zur Familie hat also implizit politische Züge, sein ›Wiederaufbauprojekt‹ darf zwar nicht als Politisierung des Privaten missverstanden werden, es trägt jedoch in der persönlichen Bewältigung der Kindheit

³⁴⁰ Vgl. Vogt, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards *Der Italiener* und *Auslöschung*. Berlin 2002. S. 267–325.

bereits den Kern von Bernhards späterer Kritik am österreichischen Umgang mit der eigenen Vergangenheit. Roithamers persönliche Wiederherstellung von Heimat kann im Zusammenhang von Bernhards Gesamtwerk als Reaktion auf den gesellschaftlichen Wiederaufbau der 1950er Jahre verstanden werden, der im Gegensatz zu den Bemühungen des Protagonisten ohne jeden Versuch einer aktiven Vergangenheitsbewältigung vonstatten ging. Selbst noch gänzlich unkritisch, beschäftigt sich der junge Bernhard in den 1950er Jahren mit den Aufbaubestrebungen Österreichs. Als Kulturjournalist ist er direkt mit der geistigen und materiellen Wiederherstellung gesellschaftlicher und kultureller Strukturen konfrontiert. Das wird etwa dort thematisch, wo Bernhard nahezu propagandistisch über die Renovation der Ursulinenkirche³⁴¹ oder über Großbauprojekte in Wien, dem Bau von »100'000 Wohnungen«,³⁴² berichtet. Um den geistigen Wiederaufbau bemüht er sich in seinen Beiträgen über Literatur, in denen er nicht ohne Eigeninteresse die schreibende Jugend anpreist, indem er insbesondere auf ihr »Anknüpfen« an alte, volksnahe Traditionen verweist.³⁴³ Seine eigene Literatur steht dem in nichts nach. *Die Siedler* (1951) etwa, die zweite Erzählung, die Thomas Bernhard veröffentlichen konnte, vereint Motive der ländlichen Idylle und des Hausbaus als Sinnbild einer Heimat, die es zurückzugewinnen gilt. Zwei junge Heimkehrer, welche beide ihre Eltern verloren haben, bauen sich auf einer Waldlichtung, die an Roithamers Lichtung denken lässt, ein »Siedlungshaus[]«. Doch die »idyllische Einsamkeit« wird alsbald durch den Staat gestört. Weil das Grundstück »neue ausländische Eigentümer« hat, können Beamte den illegalen Bau nicht tolerieren, »die Siedler« verlieren »das Anrecht auf das Ergebnis ihrer Hände Arbeit«. ³⁴⁴ Nicht nur die obskure Rolle, welche namenlose Ausländer hier als nur schlecht maskierte »Besatzungsmacht« spielen, auch der Gegensatz von Staat und ländlicher Heimat zeugt von

³⁴¹ Vgl. Bernhard, Thomas: Ursulinenkirche erstrahlt in neuem Glanz [Demokratisches Volksblatt. 21.9.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 253–255.

³⁴² Bernhard, Thomas: Das Bauen in Wien. Ein Vortrag in der Volkshochschule. In: Demokratisches Volksblatt 26.10.1953. Die Autorschaft ist hier nicht gänzlich geklärt, da der Text nur mit »rd.« (Redaktion) signiert ist.

³⁴³ Vgl. Bernhard, Thomas: Die Kultur ist nicht stehengeblieben! In: Demokratisches Volksblatt 4.4.1953. Vgl. dazu auch ausführlicher Töteberg, Höhenflüge im Flachgau, S. 5.

³⁴⁴ Bernhard, Thomas: *Die Siedler* (1951). In: Ders.: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 461–462; hier: S. 462.

Skepsis gegenüber den Veränderungen der Nachkriegszeit. Verunsichernd wirkt nicht die Katastrophe des Krieges, sondern der Zustand danach.³⁴⁵

Der Wiederaufbau misslingt wegen der Sturheit der Bürokratie, einer anonymen, technokratischen Macht. Der Faschismus, welcher diesen Wiederaufbau überhaupt notwendig machte, wird systematisch ausgeblendet. Roithamer hingegen reflektiert seine Baubestrebungen im Nachhinein, indem er Kindheit und familiäre Verhältnisse erinnert, die zum Bau des Kegels geführt haben sollen. Dass gerade das häusliche Regime seiner Mutter quasifaschistische Züge getragen haben soll – sie spricht ein Leseverbot (vgl. Ko 225) aus und ordnet ›Kerkerhaft‹ (vgl. Ko 68) an –, ist im Vergleich mit *Die Siedler* aufschlussreich. Dort wird die faschistische Ursache des Hausbaus nämlich verdrängt. Eltern, welche im Krieg womöglich schuldig wurden, haben die beiden jungen Freunde nicht mehr.

Dass sich *Korrektur* implizit mit den 1940er und 1950er Jahren beschäftigt, ist aus werkgenetischer Sicht kein Zufall, entstand der Roman doch parallel zu Bernhards erstem Band seiner Autobiographie, *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975). Er schien anfänglich in einem engeren Zusammenhang mit diesem Selbstbeschreibungsprojekt zu stehen. So gibt es etwa in Vorstufen von *Korrektur* Passagen über eine Großvater-Figur, wie sie ähnlich in *Die Ursache* wiederauftauchen.³⁴⁶ In Bernhards persönlicher Vergangenheitsbewältigung wird Österreichs faschistische Vergangenheit mehrfach angeprangert. Der kulturgeschichtliche Kontext, insbesondere der Konservatismus Sedlmayrs, den *Korrektur* evoziert, deutet jedoch auf den toten Winkel hin, der im Abseits des großangelegten Autobiographie-Projekts liegt: Bernhards eigene Rolle im konservativen Kulturbetrieb der 1950er Jahre. Keiner der vier biographischen Bände reicht wesentlich in Bernhards Zeit als Journalist und wo diese trotzdem Erwähnung findet, bleibt sie auf seine Gerichtsberichterstattung beschränkt.³⁴⁷ Bernhards jugendliches ›Verlorensein‹ in einer Zeit der kulturellen und politischen Verirrung in der Kriegs- und Nachkriegszeit, so impliziert die Autobiographie, bewirkt seine späteren Ausfälle gegen Ös-

³⁴⁵ Vgl. dazu auch Klugs Beobachtung, dass Bernhard in seinem Artikel *Die Kultur ist nicht stehengeblieben!* nicht den Krieg, sondern dessen Ende als Katastrophe bezeichnet. Klug, Christian: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: *Modern Austrian Literature* 21/3–4 (1988). S. 135–172; hier: S. 149.

³⁴⁶ Vgl. Bernhard, *Korrektur*: W4/1b, TBA, S. 2.

³⁴⁷ Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung* (1976). In: Ders.: *Die Autobiographie. Werke*. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 111–213; hier: S. 119.

terreich.³⁴⁸ Der eigene Opferstatus rechtfertigt den harschen Angriff. Dass Bernhard wie viele Denker in den 1950er Jahren seine ›Orientierungslosigkeit‹ mithilfe konservativer und antimoderner Konzepte zu heilen suchte, bleibt ein mächtiger blinder Fleck in seiner Selbstanalyse. Mächtig ist diese Unterlassung insbesondere deshalb, weil sie sich doch nicht gänzlich aus dem späteren Werk ausklammern ließ und weil der Traum des Wiederaufbaus etwa in *Korrektur* eine bemerkenswerte Eigendynamik entwickelt.

Wie die textnahe Analyse des Romans gezeigt hat (vgl. KAPITEL II 1), ist das Bauprojekt auf die räumliche und geistige Mittung der Schwester ausgerichtet, was sowohl die Situierung des Kegels als auch die Anordnung seiner Stockwerke und Räume ausdrückt. Auch in Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* bleibt die Mitte keine Metapher, sondern entwickelt sich in seiner kunstphysiognomischen Betrachtung vor allem anhand der Architektur zu einem Formprinzip der ›Mittung‹, einer zentrumsbezogenen, statischen Bauästhetik, die den heilen ›Charakter‹ von Kunst kenntlich macht. Bereits die Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts entfernte das Schloss aus der Mitte des Parks und greife damit die Architektur als Mittelpunkt eines Ensembles aus Gebäude und Umgebung an.³⁴⁹ Die Revolutionsarchitektur Frankreichs um 1800 isoliere das Gebäude dann gänzlich im abstrakten, zentrumlosen Raum, in dem es reine geometrische Figur sein wolle. Geometrie als Bauprinzip aber sei ›unmenschlich‹, insbesondere wenn die Form nicht ›tektonisch‹ verwendet werde. Architektur soll als Mitte und zugleich zur Erdenmitte hin positioniert sein. Anders als Malerei oder Skulptur kann und soll Architektur laut Sedlmayr den Menschen im täglichen Leben ›mitten‹. Oder noch genereller: Sie soll, wie Sedlmayr auch später noch in *Der Tod des Lichtes* (1964) schreibt, »dazu beitragen, daß unsere Welt wieder in Ordnung kommt«.³⁵⁰ Von Sedlmayrs Versprechen, die richtige Architektur restituiere eine bewährte, ältere Ordnung, ging gerade in der Umbruchs- und Aufbauzeit der 1950er Jahre eine starke Attraktion aus. Die großen Wohnbauprojekte in urbanen Gebieten und das Niederreißen alter, sanierungsbedürftiger Stadtteile, Umstrukturierungen, die jeweils schon im Vorkriegsösterreich begonnen hatten, wurden im anbrechenden Wirtschaftsaufschwung inten-

³⁴⁸ Bernhard beschreibt sich als Opfer faschistischer und katholischer ›Ver-Bildung‹, wie Fatima Naqvi bemerkt. Die Rechtfertigungsstrategie, die sich dahinter verbirgt, stellt sie jedoch nicht in Frage, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 10.

³⁴⁹ Vgl. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 94f.

³⁵⁰ Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes*, S. 242.

siviert und stießen auf harsche Kritik von konservativer Seite.³⁵¹ Der auch von dieser Seite geforderte Wiederaufbau und verstärkte Ausbau war für sie misslungen, wo ästhetisch oder gesellschaftspolitisch die falsche, nämlich die moderne Ordnung hergestellt wurde. Markant zeigt sich dies etwa in Bernhards vehementer ästhetischer und kulturpolitischer Kritik an Holzmeisters Festspielhausanbau.³⁵²

Neben dem schon älteren physiognomischen Vorwurf an die Moderne, eine ›gesichtslose‹, anonyme Architektur zu erschaffen, den Bernhard hier vorbringt, beginnt in den 1950er Jahren aber auch der Siegeszug eines neuen antimodernen Arguments, das nicht nur konservative, sondern auch linke und ökologische Vertreter findet: die Kritik des Baumaterials Beton. Die moderne Gesellschaft und mit ihr der moderne Architekt oder Künstler, so klingt es in Bernhards Bericht zur Willi-Baumeister-Gedenkausstellung an, erzeugen nicht nur »das Traumbild einer Welt, die aus den Wundern von Glas und Beton, Stahl und Benzin, Elektrizität und Asphalt besteht«, sie erzeugen auch »Betonmenschen«:³⁵³ Der Baumeister als Vertreter und Analyst der Moderne gliedre »das hilflose, gewaltige Leben in die architektonische Ordnung ein. Er schleudert sozusagen den Menschen in den Beton«.³⁵⁴

In Roithamers eigensinnigem ›Wiederaufbauprojekt‹ fehlt nicht von ungefähr der Beton als *das* Material der klassisch modernen Architektur und des Wiederaufbaus der Nachkriegszeit. Der Kegel »ist ein Stein- und Ziegelaufbau« (Ko 190). Genauer noch: »Steine, Ziegel, Glas, Eisen, sonst nichts.«³⁵⁵ (Ko 195) Zeitgenössischen Architekten wirft Roithamer »Betonstumpfsinn« (Ko 186) vor, während er selbst auf »Materialgerechtigkeit« (Ko 306) bedacht ist. Noch klarer – und womöglich zu eindeutig für Roithamers Projekt, das letztlich mehr andeutet, als ausspricht – wird die Ablehnung in einer Vorstufe formuliert:

³⁵¹ Diese Kritik mag, insofern sie den Denkmalschutz vorantrieb, teilweise berechtigt gewesen sein. Man beachte etwa Sedlmayrs Aufruf zur Rettung der Salzburger Altstadt 1965, vgl. Sedlmayr, Hans: Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg 1965.

³⁵² Vgl. Kap. II 2.2.1.

³⁵³ Bernhard, Ackerboden für die neue Kunst, S. 416.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Entgegen dieser Aufzählung von Baumaterialien, die er sogar selbst zitiert, nennt Alfred Barthofer Roithamers Bau einen »Beton-Kegel« – ein weiterer, hier besonders widersinniger Versuch, den Kegel als typisch modernen Bau zu beschreiben und in eine Traditionslinie zu Adolf Loos und Ludwig Wittgenstein zu stellen, Barthofer, Wittgenstein mit Maske, S. 193.

[S]chliesslich aber hatte er gänzlich auf Beton verzichtet und es sich zum obersten Prinzip des ganzen Bauwerkes gemacht, in ihm keinerlei Beton zu verwenden, womit er in Widerspruch zu allen den Kegelbau betreffenden Befragten stand, die Baufachleute griffen sich an den Kopf, wie er ohne Beton zu verwenden an ein solches Vorhaben wie den Bau des Kegels herangehen könne, aber er hatte sich in den Kopf gesetzt, nicht die geringste Menge Beton zu verwenden, denn das Bauwerk, das das höchste Glück für seine Schwester darstellen sollte, darf nicht die geringste Menge des schädlichsten aller Baumaterialien enthalten, die Schwierigkeit, Beton nicht zu verwenden, war ihm klar, die unglaublichen dadurch entstehenden Kosten, das Risiko, mit dem Bau nicht zu einem noch tragbaren Zeitpunkt fertig zu werden, denn der Gedanke beschäftigte ihn ja auch immer, dass der Kegel rechtzeitig, das heisst zu einem Zeitpunkt, der richtig ist, fertig wird[.]³⁵⁶

Dass Roithamer aus dieser Vorstufe ohne Beton großen bautechnischen Herausforderungen ausgesetzt gewesen sei, leuchtet aufgrund der beschriebenen Form des Bauwerks nicht unbedingt ein. Vielmehr scheint es sich hier wiederum um einen Verweis auf Boullées Kegelentwurf zu handeln, dessen filigrane Innenräume, so Vogt, nur mithilfe eines modernen Betongemischs realisierbar gewesen wären.³⁵⁷ Freilich ist dieser erneute indirekte Bezug Roithamers zur Revolutionsarchitektur, die ohne Beton planen musste, auch mit Sedlmayrs Modernekritik verknüpft. Dieser will gerade anhand von Ledoux' betonlosen »Beton-Formen« zeigen, dass die »neuen Ideen« zwar bereits vor dem Beton existiert haben, dass »[a]ber die neuen antiplastischen Werkstoffe, die sich unabhängig davon ausbilden – Gußeisen, Glas, Stahl, Beton – [...] von Anfang an in einer Art Wahlverwandtschaft zu den neuen Ideen« stehen.³⁵⁸ Die erst im Nachhinein konstruierbare »Wahlverwandtschaft« bringt damit auch den Beton in den Verdacht des »geistig Ungesunden«. Dass der Vorstufen-Roithamer Beton zu den »schädlichsten aller Baumaterialien« zählt, mag neben dieser kultureller Schädlichkeit auch medizinische Ursache haben, galt doch spätestens ab den 1970er Jahren Beton auch als gesundheitliches Risiko.³⁵⁹ Dass Beton überhaupt in diesen, aus wissenschaftlicher Sicht unhaltbaren Ruch kommen konnte, hat seine Ursache wiederum in der kulturellen Abneigung der 1950er und 1960er

³⁵⁶ Bernhard, Korrektur: W4/1c, TBA, S. 41.

³⁵⁷ Vgl. Kap. II 2.3.3, Fn 316

³⁵⁸ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 98.

³⁵⁹ Christoph Hackelsberger beschreibt und entkräftet die spätestens ab den 70er Jahren weit verbreiteten Ängste vor der gesundheitlichen Schädlichkeit von Beton, vgl. Hackelsberger, Christoph: Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff. Braunschweig 1988. S. 11–14.

Jahren, die sich sowohl in konservativen als auch linken und ökologischen Kreisen gegen den Baustoff entwickelte.

Roithamers Beton-Abstinenz kann also medizinisch, ökologisch oder konservativ motiviert sein und enthält vermutlich alle drei Aspekte. Die drei Gründe besitzen letztlich eine fortschrittskritische Motivation, die das ›Schöne und Ursprüngliche‹ schützen will und damit dem Willen Roithamers, die schöne und authentische Schwester zu beschützen, entgegenkommt. Diese Fortschrittskritik am Gegenstand Beton verfolgt Bernhard nach *Korrektur* weiter und lässt dabei die konservative und antimoderne Natur dieser Kritik klar zutage treten. In der Erzählung *Beton* von 1982 scheint Bernhard die Analyse Willi Baumeisters ironisch zu wiederholen, wenn er nun seinerseits einen »Menschen in den Beton« schleudert; ein deutscher Tourist zerschellt am Betonboden unter seinem Hotelbalkon. Obschon es sich hierbei eher um einen Unfall denn um Suizid handelt, ereignet sich der Tod des psychisch labilen Mannes nicht zufällig. Er ist zu »weich« für die »architektonische Ordnung« einer zubetonierten Welt, in der er das väterliche Geschäft nur zögerlich und offenbar unter psychischem Leidensdruck übernimmt. Wie zum Hohn begräbt man ihn, der am Beton im übertragenen wie im physischen Sinne zerstört wird, in einer völlig »zubetonierten Grabstätte« auf dem Friedhof von Palma de Mallorca.³⁶⁰

Am Beton zerbricht auch die »Perserin« aus der Erzählung *Ja* (1979).³⁶¹ Dort ist es das nie vollendete »Betonhaus«³⁶² eines lieblosen Gatten, dessen monströse Räume den Freitod der Ehefrau mitbedingen. Von allen Figuren in Bernhards Literatur trifft die Bezeichnung »Betonmensch« am ehesten auf diesen »Schweizer« zu. Der Architekt von megalomanen Baudammprojekten entwirft ein Wohnhaus nach den funktionalen Prinzipien der Industriearchitektur. In diesem »Betonpanzer«³⁶³ lebt die alleingelassene Frau über Wochen in völliger Einsamkeit und vernachlässigt die eigene Gesundheit und Hygiene. Sie ist im Gegensatz zu ihrem Wohnhaus keine »Maschine«³⁶⁴ und geht am Licht- und Luftmangel, äußerlichen Zeichen der längst entfremdeten Beziehung zu ihrem Ehemann, psychisch zugrunde. Sie unterwirft sich nicht nur auf selbstzerstörerische Weise dem »Beton-Gatten«, sondern wirft sich

³⁶⁰ Bernhard, *Beton*, S. 118.

³⁶¹ Vgl. Bernhard, Thomas: *Ja* (1978). In: Ders.: *Erzählungen III. Werke*. Bd. 13. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 7–110.

³⁶² Ebd., S. 12.

³⁶³ Ebd., S. 27.

³⁶⁴ Ebd.

schließlich auch physisch unter einen Lastwagen, der Zement, eine essentielle Komponente von Beton,³⁶⁵ befördert.³⁶⁶

Der falschen Beton-Ordnung der Moderne, die in *Ja* geradezu plakativ kritisiert wird, hatte Sedlmayr eine »Re-Konstitution der Architektur als Ordnungsmacht«³⁶⁷ entgegengesetzt. In der Emphase des Ordnungsbegriffs freilich trifft sich Sedlmayrs Anspruch an die Architektur unfreiwillig wieder mit Le Corbusiers »unmenschlichem« Projekt. Dieser schreibt in *Vers une architecture*: »Réservant tout jugement sur la coordination des zones de cette cité industrielle, l'on subit les conséquences bienfaisantes de l'ordre. Où l'ordre règne, naît le bien-être.«³⁶⁸ Die industriell-technische Ordnung Le Corbusiers und die religiös-chthonische Ordnung Sedlmayrs, die sich gegenseitig fundamental zu widersprechen scheinen, beziehen sich erstaunlicherweise beide auf rigide geometrische Ideale, sei dies in der kosmischen Wirkung der »formes primaires« oder in Pascals mathematisch-philosophischer Mittung des Menschen.

Auch kulturgeschichtliche Tendenzen sind damit gemeint, wenn Roithamer konstatiert: »[E]s sind lauter chaotische Zustände, in die wir hineinschauen« (Ko 143). Wenn der Baukünstler, dem der Erzähler eine ausgeprägte »Ordnungsstrenge« (Ko 297) attestiert, diesen chaotischen Zuständen seine eigene architektonische Ordnung gegenüberstellt, bedient er sich sowohl eines Sedlmayr'schen als auch eines Corbusier'schen Ordnungsbegriffs, ohne sich allein unter eine moderne oder konservative Programmatik zu stellen. So wie Sedlmayr trotz ihrer »Erdung« die geometrische Form des Kegels kaum ästimierte hätte, so hätte sich umgekehrt Le Corbusier über die Dunkelheit und unmoderne Materialität des Baus gewundert.

Ohne die geistig konservativen und architektonisch modernen Wiederaufbau-bewegungen der 1950er Jahre ist das Kegelprojekt in *Korrektur* nur bedingt lesbar. Roithamers protopolitische Vergangenheitsbewältigung, welche mit der konservativen »Mittung der Schwester« verbunden ist, und die Ablehnung des in den 1950er Jahren weit verbreiteten Baumaterials Beton zeigen, dass sein »Wiederaufbau« die damaligen Diskurse nicht nur in einem allgemeinen Verweiszusammenhang aufnimmt, sondern bestimmte Form- und Material-aspekte selektiert und den eigenen Anforderungen direkt unterstellt.

³⁶⁵ Vgl. Hackelsberger, Beton, S. 62.

³⁶⁶ Vgl. Bernhard, Ja, S. 107.

³⁶⁷ Sedlmayr, Der Tod des Lichtes, S. 241.

³⁶⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, S. 39.

2.3.5 Die architekturphysiognomische Realutopie

Nach welchem Muster diese Selektion architektur- und geistesgeschichtlicher ›Bausteine‹ stattfindet, lässt sich anhand von Ernst Blochs Anregung zu einer ›neuen Architektur‹ nachzeichnen, die wie das Projekt Roithamers die Synthese verschiedener Stile darstellt. Dass Roithamer Bloch gelesen hat und nicht etwa ›nur‹ durch Vogts *Revolutions-Architektur* kannte, behauptet der Text gleich selbst. In der Höller'schen Dachkammer nämlich habe der Baukünstler sich u.a. mit »Ernst Bloch« (Ko 56) auseinandergesetzt; ein Name, der im Gegensatz zu den anderen philosophischen Größen (»Montaigne, Novalis, Hegel, Schopenhauer« und »Wittgenstein«, Ko 56) im Gesamtwerk Thomas Bernhards zuvor und danach nicht mehr auftaucht und vielleicht deshalb auch mit seinem Vornamen hervorgehoben wird.³⁶⁹ Das ist der Sekundärliteratur nicht entgangen. Bereits Josef König weist darauf hin, dass der Kegel u.a. als »Realsymbol« im Sinne Ernst Blochs zu verstehen sei.³⁷⁰ Gernot Weiß führt diese Interpretation weiter und behauptet, Roithamers Utopieverständnis entspreche demjenigen Blochs.³⁷¹ Als Beleg führt Weiß Höllers mutmaßlichen ›Traum‹ auf, der laut Roithamer zum Bau des Höllerhauses geführt haben müsse (vgl. Ko 251). Und auch Roithamers eigene Planung operiere ja gewissermaßen in Bereichen des Vorbewussten und Träumerischen, in dem laut Bloch immer schon der Kern der Utopie geborgen ist.³⁷² Auch eine architekturgeschichtliche Verbindung zwischen Roithamer und Bloch stellt Weiß fest. Da sich Roithamer auf der Kegel-Lichtung eine »Bauhütte« (Ko 294) errichtet, liege dem Kegel die mittelalterliche Bauhüttenphilosophie zugrunde, deren Vision eines vollendeten sakralen Bauwerks Bloch wiederum als prototypische architektonische Utopie anführt.³⁷³ Dagegen lässt sich einwenden, dass Roithamer selbstverständlich weit von einem gotischen Bauprogramm entfernt ist und weder metaphysische noch

³⁶⁹ Die Wichtigkeit Blochs erkennt auch Naqvi, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 132, 141. Ohne Konsultation der Vorstufen bleibt Naqvis Argumentation mit Bloch jedoch vage. Sie erkennt Roithamers Architektur nicht als Versuch, den nihilistisch-modernen Hohlraum zu überwinden, sondern glaubt diesen Hohlraum im Kegelbau zu erkennen.

³⁷⁰ Vgl. König, *Nichts als ein Totenmaskenball*, S. 123.

³⁷¹ Vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 102.

³⁷² Vgl. ebd., S. 103.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 106. Weiß verfolgt die Bloch-Spur danach nicht weiter, sondern betrachtet die ›Bauhütte‹ auch als freimaurerisches Symbol, woraus er eine schwer nachvollziehbare Lektüre Roithamers als Freimaurer ableitet. Zur Bauhütte bei Bloch vgl. Prinzip Hoffnung, Bd. 2, S. 839–842.

stilistische Grundlinien mit demselben teilt. Dass er sich eine »Bauhütte« erstellt, mag aber tatsächlich auf seine Auseinandersetzung mit Ernst Bloch zurückzuführen sein.

In einer Vorstufe von *Korrektur* taucht die Gotik noch als Inspiration, ja Vorbild für Roithamers Bauen auf – weniger jedoch als bestimmtes Stilprogramm, sondern im Verbund mit der Romanik als einzig gültiger Architektur: »Das Gotische und das Romanische, sagte er immer, alles andere hatte ihn zeit[.]ebens abgestossen. Es gibt nur diese eine und diese andere Architektur, alles andere ist keine Architektur, ist minderwertig zwischen diesen beiden.«³⁷⁴ Eine ebenso eindeutige Präferenz, nun jedoch für das Ägyptische, artikuliert Roithamer in einer noch älteren Fassung von *Korrektur*: »In der Weise, in welcher die Ägypter die Pyramiden gebaut haben[,] baue er den Kegel, habe er immer wieder gedacht [...] und von diesen Studien über die Pyramidenbaukunst war er ausgegangen in der Konzeption des Kegels [...].«³⁷⁵ Roithamers Präferenzen – Ägypten einerseits, Gotik und Romanik andererseits – scheinen auf den ersten Blick einer eher unstrukturierten Suchbewegung nach *der* Vorbildarchitektur des Protagonisten zu entspringen. Erst vor dem Hintergrund von Blochs Überlegungen zum »utopischen Bauen« können die Vorstufen auch in einen fruchtbaren Zusammenhang mit der Endfassung des Romans gebracht werden. Der Gegensatz von Gotik und Romanik als »reine Formen« zweier architektonischer Grundideen begegnet uns nämlich auch im *Prinzip Hoffnung*, ebenso die Sonderstellung des Ägyptischen, das laut Bloch die Romanik vorgeprägt habe. Im 38. Kapitel des zweiten Bandes *Grundrisse einer besseren Welt* entwickelt Bloch eine physiognomische Architekturtheorie, die zwischen zwei utopischen Grundformen des Bauens unterscheidet. In der Architekturgeschichte macht er zwei »radikale[] Bausymbole«³⁷⁶ aus: das »Ägyptisch-Geometrische«,³⁷⁷ das sich im Romanischen fortsetze und in der Moderne verfälscht weiterexistiere, und das »Gotisch-Vitalistische«,³⁷⁸ das im Barock fortlebte. Die ägyptische und

³⁷⁴ Bernhard, *Korrektur*: W4/2, TBA, S. 1.

³⁷⁵ Bernhard, *Korrektur*: W4/1c, TBA, S. 85. Ohne Wissen von dieser Vorstufe vermutet Thomas Cousineau, *das* Vorbild des Kegels seien die ägyptischen Pyramiden, vgl. Cousineau, *Three-Part Inventions*, S. 73–75. Die Beschränkung auf ein einziges Vorbild erweist sich in der vorliegenden Argumentation aber als problematisch.

³⁷⁶ Bloch, *Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, S. 843.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

romanische Architektur drücke im streng geometrischen »Todeskristall[]«³⁷⁹ die Idee der Herrschaft des Todes über das Leben aus, während umgekehrt das Gotisch-Barocke im ornamentalen »Lebensbaum[]«³⁸⁰ das ewige Leben symbolisiere. Das gegenwärtige Problem sei, »wie die Leiträume Kristall oder Baum nach Abzug ihrer religiösen Ideologie, dazu nach einer vom Spätkapitalismus völlig nihilisierten Architektur noch fungieren können«.³⁸¹ Die Lösung ist laut Bloch die dialektische Synthese der beiden Gegenstücke. Davon verspricht er sich eine bessere Architektur als die geometrische Utopie der kapitalistischen Moderne, die nicht mehr durch ein authentisches, religiös-fundiertes Todesverständnis motiviert ist, sondern im architektonischen »Hohlraum«³⁸² nur noch Nihilismus ausdrücke. In welche formale Richtung eine bessere Utopie deuten könnte, lässt sich erahnen, wenn Bloch die griechische Antike als die ganzheitliche und beglückende Synthese von »Lebensbaum« und »Todeskristall« bezeichnet.³⁸³ Ganzheitlich ist natürlich die griechische Antike für Bloch nicht nur in ihrer Architektur; die Synthese von Leben und Tod entspricht wiederum dem Humanismus, den Bloch im Gegensatz zu anderen Marxisten als wichtiges, wenn auch mittlerweile ebenfalls korrumpiertes Menschenbild betrachtet. Mit der architektonisch-utopischen Präferenz Blochs trifft sich, dass die griechisch-römische Antike als stalinistischer Neoklassizismus zur Zeit der Niederschrift von *Prinzip Hoffnung* der vorherrschende Baustil der Sowjetunion wird. Aus den beiden Reinformen der architektonischen Utopie erwächst in Blochs Dialektik ein Drittes, die sozialistische Utopie, die das Harte und Tote ebenso wie auch das Weiche und Lebendige in sich schließt.³⁸⁴

³⁷⁹ Ebd. Inwiefern die christliche Romanik immer noch die Herrschaft des Todes ausdrücke, lässt Bloch offen. Seine starre formphysiognomische Zuweisung beachtet nur bedingt, dass sich von Formähnlichkeiten nicht zwingend auf ähnliche Weltbilder rückschließen lässt.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd., S. 858.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 843.

³⁸⁴ Auch Vogt verwendet nicht zufällig die Begriffe der »weichen« und »harten« Architektur, wobei hier eine Verschiebung und Differenzierung des Bloch'schen Paradigmas stattfindet: »Weich« ist nicht generell das Gotisch-Barocke, sondern spezifisch das Klassizistische (das für Bloch einen Mittelweg darstellt), vgl. Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 105f. In der Beschreibung der »harten«, geometrischen Architektur finden sich jedoch zwischen Vogt und Bloch keine architekturhistorischen Diskrepanzen, beide bezeichnen damit primär das ägyptische Formvokabular., vgl. ebd., S. 127. Vogt sagt freilich nichts Grundsätzliches über ein allgemeines Lebensbild aus, sondern liest die Formen als spezifische kultur-politische Tendenzen.

Eine solche Dialektik ist in den beiden oben zitierten Vorstufe-Texten von *Korrektur* nicht vorhanden. Die gänzlich ägyptische Bauweise hätte nach einer Bloch'schen Lektüre in einem reinen ›Todeskristall‹ resultieren müssen, die Präferenz für Gotik *und* Romanik führt in ein Dilemma. Wenn »nur diese eine und diese andere Architektur« ›richtige‹ Architekturstile sind und alles »zwischen diesen beiden« »minderwertig« ist, bleibt auch ein Drittes fragwürdig. Anders tritt uns der Roithamer der Endfassung entgegen. Sein Umgang mit Architekturgeschichte als ›Ursache‹ ist reflektiert und lässt eindeutige Präferenzen vermissen, wie seine verwirrende Architektenaufzählung zeigt. Nur auf dem Umweg, mit Roithamers eigenem (kunst-)physiognomischen Blick den Ausdruck des Kegels lesbar zu machen, können historische und theoretische Bedingungen des Baus eingegrenzt werden: die *architecture parlante*, die moderne Geometrie und ihr antimodernes Gegenbild der Mittung. Blochs Dialektik, die verschiedene physiognomisch gelesene Bauformen zu etwas Neuem synthetisieren will, bietet sich Roithamer als Modell zur Synthese seiner architekturhistorischen ›Ursachen‹ an. Ohne weiterhin direkt auf das Bloch'sche Bild des Gotischen, Romanischen oder Ägyptischen zurückzugreifen, lassen sich auch seine Bezugspunkte nach dem Dualismus von ›lebensförmigen‹ und ›todesförmigen‹ Architekturen gliedern – sofern man die physiognomischen Perspektiven des konservativen Sedlmayr und des marxistischen Bloch berücksichtigt, die beide der modernen Architektur Nihilismus vorwerfen. Diesen Nihilismus sucht Roithamer dialektisch zu überwinden. Die moderne Architektursprache wird geerdet und gemittet, die protomodern *architecture parlante* wird von der Fallgefahr befreit. Die wortwörtlich überhängende Konstruktion einer architektonischen Formsemantik der Befreiung, des Kosmos und der Hybris wird im Kegel korrigiert, und zwar im ursprünglichen Wortsinn vom Lateinischen *corrigere* aufgerichtet, geradegerichtet bzw. begradigt.³⁸⁵ In dieser Begradigung ist neben dem vertikalen Austarieren von Gewichten, d.h. der ›korrekten‹ Anwendung der Statik, auch das horizontale Einlenken in eine Mitte enthalten, das etwa schon durch den Weg symbolisiert wird, der erst nach sechs Biegungen in die Mitte des Kobernaußerwaldes und damit zum Kegel vorstößt.

³⁸⁵ Bereits Anne Thill weist auf den ursprünglichen Wortsinn von *Korrektur* hin und wendet ihn auf das ›begradigende‹ Projekt Roithamers an, jedoch ohne seinen physiognomisch-symbolischen Gehalt hinsichtlich des Bauprojektes in Betracht zu ziehen, vgl. Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 186.

Der Buchtitel selber kann also architekturphysiognomisch-symbolisch als formale und zugleich architekturtheoretische ›Begradigung‹ gelesen werden. Das Korrektur-Projekt betrifft nicht nur das private Leben der Protagonisten, sondern auch zwei Grundtendenzen der Architekturgeschichte, die Bloch als Todeskristall und Lebensbaum analysiert. Roithamer hingegen arbeitet sie als befreiende und beschützende Architekturformen in seinen Kegel ein. Sein physiognomischer Blick auf die Moderne einerseits (Boullée, Ledoux, Tatlin und Le Corbusier) und die konservative ebenso wie die linke Kritik und Analyse der Moderne andererseits (Sedlmayr, Bloch und Vogt) resultieren in einer privaten Realutopie, welche bisherige Bauformen synthetisiert. Wenn König den Kegel ein »Realsymbol« nennt und Weiß darin Blochs Utopie-Begriff verwirklicht sieht, kann man ihnen also nur unter dem Vorbehalt beipflichten, dass die Bloch'sche Philosophie und Terminologie nicht eins zu eins, sondern als kunstphysiognomisches Denkmuster Anwendung findet. Als Blochschüler hätte Roithamer freilich eher ein neoklassizistisches Gebäude und keine hermetisch-geometrische ›Baukunst‹ errichtet. Man muss Königs und Weiß' Vermutungen deshalb um die entscheidenden Hinsichten ergänzen, *inwiefern* es sich hierbei um eine realgewordene Utopie handelt und *worauf* sich das realutopische Symbol bezieht. Roithamers Dialektik strebt keine bessere Welt im sozialistischen Sinne an, sie ist gänzlich der Schaffung und Verbesserung seiner eigenen Welt verpflichtet. Das Projekt trägt deshalb weitgehend solipsistische Züge. Die physiognomisch-symbolische Architektursprache des Kegels will nur zu einem einzigen Menschen sprechen. Ob der steingewordene Sprechakt von dessen Adressatin, der Schwester, überhaupt verstanden werden kann, bleibt höchst ungewiss. Mit dem radikal neuen Gebäude hat Roithamer zugleich eine neue, eigene Architektursprache geschaffen, deren Hauptzüge sich zwar anhand einiger Hinweise rekonstruieren ließen, deren genaue Funktionsweise letztlich aber im Dunkeln bleibt. Ausgerechnet der Philosoph Ludwig Wittgenstein, dessen eigene Architektur für den Kegelbau eine wichtige Folie ist,³⁸⁶ hat für diese sprachliche Aporie des Solipsismus den Begriff der »private[n] Sprache«³⁸⁷ geprägt. Eine Sprache

³⁸⁶ Vgl. Kap. II d.

³⁸⁷ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen (1953). In: Ders.: Tractatus-logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 225–580; hier: Abs. 259 (S. 362). Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle PU. Dem Usus der Wittgenstein-Forschung entsprechend, werden keine Seitenzahlen, sondern die einzelnen, nummerierten Abschnitte des ersten Teils der *Phi-*

nämlich, deren Regeln niemand außer einer einzigen Person kennt, läuft nach Wittgenstein allen Versuchen, Sprache philosophisch zu fassen, zuwider, ja diese »*private* Vorführung ist eine Illusion« (PU 311).

philosophischen Untersuchungen zitiert. Der unnummerierte zweite Teil wird jeweils mit den Seitenzahlen zitiert.

3 Die Architektur der Bedeutung

Dass durch die Kontextualisierung von Roithamers Projekt dessen Methode und Formvokabular lesbar geworden sind, hebt umso klarer diejenigen Aspekte des Kegelbaus hervor, welche sich der Interpretation entziehen. Gerade die skizzierte hermetische Textlogik, die sich der Physiognomik verdankt, ist für die epistemologische Aporie von *Korrektur* verantwortlich. Das komplexe System von physiognomischen Entsprechungsbeziehungen schweigt sich über ›das Eigentliche‹ aus, weil es nur uneigentlich über seine Referenzen, die inneren Zustände der Protagonisten, sprechen kann. Damit ist, wie angekündigt, das Problem der Physiognomik in Thomas Bernhards Werk auf eine andere Ebene verschoben. Nicht das physiognomische *Beobachten* und *Erkennen*, sondern das physiognomische *Sprechen* scheitert.

Der Fokus der Untersuchung verlagert sich darum auf das *a priori* unlösbare Problem derjenigen Aspekte räumlich-menschlicher Entsprechung, die nicht entschlüsselbar sein wollen und können: konkret der Leerstellen in der Narration, die im Text selbst als Erkenntnislücken konzipiert sind und die durch ihre Widersprüchlichkeit und ihre Unterdeterminiertheit die Verunsicherung der Leserschaft hervorrufen. Solche Leerstellen sind zu ›groß‹, als dass die Imagination der Leserschaft sie fruchtbar kompensieren könnte,³⁸⁸ und sie können auch nur bedingt mithilfe von motivischen oder kontextualisierenden Analysen ›gefüllt‹ werden. Die erwähnte Unterdeterminiertheit sowie die verwirrenden Widersprüche müssen deshalb nicht in ihrer spezifischen Bedeutung, sondern in ihrer erkenntnisverweigernden Funktion geklärt werden. Dies geschieht in KAPITEL II 3.1 durch eine Lektüre der Leerstellen und ihre Verortung im sprachkritischen Diskurs des Romans. Roithamers Projekt erweist sich als Dilemma, da es in die beiden Sackgassen einer ausufernden und letztlich nur ›privaten‹ Referenzialität (in der Architektur) und einer fehlerhaften bzw. unsicheren Referenzialität (in der Schrift) führt. Entsprechung als zentrale Denkfigur des Romans wird in diesem Sinne sukzessive dekonstruiert.

Das Problem der ausufernden und brüchigen Entsprechung wird in KAPITEL II 3.2 als sprachphilosophische Fragestellungen reformuliert und mit Ludwig Wittgensteins Analyse sprachlicher Bedeutung konfrontiert. Dabei wird das

³⁸⁸ Dies wäre die klassische Funktion von Leerstellen im Sinne der Rezeptionsästhetik Wolfgang Iser, vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976. S. 302.

Potenzial einer Wittgenstein-Lektüre von *Korrektur* ausgelotet, die nicht von einer einfachen Einflussbeziehung ausgeht. Denn Wittgensteins frühe und späte Philosophie finden sich in Bernhards Roman eher als Herausforderungen denn als Lösungswege wieder.

3.1 Sprachkritik an Kegel und Schrift

3.1.1 Das ›Stopfen‹ mit Bedeutung

Wolfgang Ietzsche schließt mit apodiktischer Allgemeinheit aus seiner Lektüre von *Korrektur*, dass der Roman die universelle Unlesbarkeit der Welt proklamiere: »Weder Natur noch Seele noch Geist noch die Architektur oder die Philosophie etc. sind heute lesbar.«³⁸⁹ Wenn auch in dieser Vehemenz einzigartig, steht Ietzsche mit seiner Meinung nicht alleine da. Kohlenbach etwa sieht in den logischen Inkonsistenzen des Textes eine Ironisierung der Leseerwartung, die ständig nach Sinnzusammenhängen fragt. Bernhard biete dem Leser aber nur Tautologien an: »Der gewaltsame und hilflose Sprachgestus der Tautologie selbst ist das in Wahrheit Aussagekräftige an Bernhards Text.«³⁹⁰ Die korrekte Reaktion auf dieses Problem sei es, so in Kohlenbachs Nachfolge z.B. auch Kahrs, Thill und Nienhaus,³⁹¹ die äquivoken Stellen des Textes nicht auszudeuten und die Leerstellen als solche hinzunehmen. Thill fasst diese Position wie folgt zusammen:

Im Gewinn einer derartigen Distanz gegenüber dem Text, insbesondere gegenüber seinen Leerstellen, liegt die eigentliche Leistung des Lesers, denn indem er [...] zu einem Hinterfragen der eigenen Rolle gelangt, erfüllt er das, was Bernhard in seinem Roman sozusagen ›zwischen den Zeilen‹ angelegt hat.³⁹²

³⁸⁹ Ietzsche, Thomas Bernhards Tropus für Gesichts- und Geschichtskorrekturen, S. 571.

³⁹⁰ Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 217.

³⁹¹ Vgl. Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 268–271; Kahrs, Peter: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg 2000. S. 196; Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 117.

³⁹² Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 271. Mit »zwischen den Zeilen« verweist Thill auf Pilgram-Frühauf, Franzisca: Genese an der Grenze. Zum »Akt des Lesens« zwischen den Zeilen. In: Philipp Stoellger (Hg.): Genese und Grenzen der Lesbarkeit. Würzburg 2007. S. 183–200.

Dieser Konsens in der Forschung enttäuscht, weil die halb autorintentionale, halb rezeptionsästhetische Position zwar eine »neuen Lesbarkeit«³⁹³ des Textes behauptet, damit aber eigentlich nur eine Aufwertung der Leserrolle durch den Autor meint. An die Leserschaft werden die möglichen – aber letztlich immer metapoetisch als Sinnverweigerungen dekonstruierbaren – Sinnzusammenhänge delegiert. Diese Forschungsmeinung leistet vor allem eine Relativierung des eigenen literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses. Die Germanistik, von der vermeintlichen Tautologie Bernhards angesteckt, streckt die Waffen.

Dabei ist der Ausgangsbeobachtung durchaus zuzustimmen: Der Text verweigert Sinn, wo er zu erwarten wäre, und markiert diese Verweigerung dezidiert. Insistent weist der Erzähler darauf hin, wie schwierig es für ihn sei, mit den fehlenden Informationen von und über Roithamer umzugehen. Angesichts einer Papierrose, die Roithamer sein halbes Leben lang aufbewahrt hat, nachdem er sie an einem Schießstand gewonnen hatte, überlegt sich der Erzähler, was es mit diesem Gegenstand auf sich habe:

Irgendetwas war auf dem Musikfest mit Roithamer geschehen, dachte ich, während ich die gelbe Papierrose gegen das Licht hielt, eine Veränderung war während des Musikfestes damals in ihm vorgegangen, wenn ich auch nicht weiß, vielleicht auch nicht wissen kann, was für eine Veränderung. Aber sehen und suchen wir nicht in allem, das wir sehen und denken, gleich immer eine Bedeutung? (Ko 151)

Und etwas später weist er seine rhetorische Frage als Teil des Problems zurück:

Wenn wir für uns alles, das wir wahrnehmen und also sehen[,] und alles, das, [sic] das in uns vorgeht, immerfort an Bedeutung und an Rätsel knüpfen, müssen wir früher oder später verrückt werden, dachte ich. Wir dürfen nur sehen, was wir sehen[,] und es ist nichts anderes, [sic] als das, was wir sehen. (Ko 152)

Die eigenwillige Kommasetzung dieses Abschnittes, die syntaktische Bedeutungsstrukturen zersetzt bzw. vermengt, unterstreicht die drohende Verrücktheit, welcher der Erzähler zu entgehen hofft. Im Moment, da er sich von der Suche nach Sinngehalt brüsk abwendet, ist er dem Wahnsinn am nächsten. An der Analyse der gelben Papierrose zeigt sich geradezu mustergültig das Dilemma der bisherigen Deutungsmodelle, die zwischen symbolischen In-

³⁹³ Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 271.

terpretationen und ihrer Ablehnung wählen zu müssen glauben. Nienhaus etwa schöpft zuerst verschiedene Deutungen aus der narrativen und symbolischen Funktion des Gegenstandes: Die Rose sei womöglich »eine glückliche Vereinigung von Kunst, Geist und Natur«, eher aber noch ein »Zeichen für das Illusionäre seines [Roithamers, E.Z.] Erfolges« und letztlich auch ein »Andenken an den dato verstorbenen Roithamer«.³⁹⁴ Unzufrieden über diese vielen Möglichkeiten, klammert sich Nienhaus zum Schluss an die Aussage des Erzählers – »Das ist eine gelbe Papierrose, sonst nichts« (Ko 152) – und folgert, dass die Unklarheit der Bedeutung und die Deutungsverweigerung des Erzählers »auf die Hilflosigkeit des Menschen, sich in der Welt zu positionieren«, zielen.³⁹⁵ Zu demselben Schluss kommt auch Thill ganz ohne Umwege, wenn sie meint, die Verweigerung des Erzählers könne »als eine Art metatextuelle Nachricht an den Leser des Bernhardschen Romans gedeutet werden«.³⁹⁶

Damit blenden Nienhaus wie Thill freilich aus, dass der Text nicht nur *diese* Antwort auf seine eigenen Leerstellen liefert. Vielmehr ist es die Position des Erzählers, der mit der fehlenden Einsicht in Roithamers Welt – und nicht zuletzt in dessen physiognomisches Denken – hadert. Als Physiognom »knüpft Roithamer nämlich »alles, das, das [sic] in uns vorgeht, immerzu an Bedeutung« (Ko 152). Der Erzähler will sich dieser Logik verweigern, was ihm vorerst nicht gelingt. Später wendet er sich einer »Gummiwurst« (Ko 165) zu, die Roithamer womöglich selbst in seinem »Denkraum« (Ko 201) aufgehängt habe und die im Aurachtal normalerweise dazu diene, Vieh zu treiben. Auch dieses Objekt betrachtet der Erzähler lange rätselnd (vgl. Ko 165). Die lächerliche Gummiwurst wird darum von Seiten der Forschung mehrfach ins Feld geführt, wenn die Absurdität der Bedeutungssuche des Erzählers und gewisser Literaturwissenschaftler hervorgehoben werden soll.³⁹⁷ Tatsächlich sind ältere Interpretationen des Schlagriemens als symbolisches Selbstgeißelungsinstrument Roithamers wenig überzeugend.³⁹⁸ Deshalb aber jegliche Interpretation überhaupt zurückzuweisen, ist ebenso fragwürdig. Die Kabelgummiwurst mag ein lächerlicher Gegenstand ohne Bedeutung sein,

³⁹⁴ Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 133.

³⁹⁵ Ebd., S. 143.

³⁹⁶ Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 269.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 270; Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 224.

³⁹⁸ Vgl. Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosakunst, S. 306.

die gelbe Papierrose ist es mit Sicherheit nicht – dafür legt der Text, ähnlich wie im Falle des Kegels, zu viele mögliche Interpretationsfährtten.

Die Gedanken des Erzählers sind fortwährend damit beschäftigt, innere Vorgänge von einer enigmatischen Oberfläche her zu entschlüsseln. Dies kommt nicht nur anhand der Papierrose und der Gummiwurst zum Ausdruck, sondern auch, wenn der Erzähler Höller in seiner Werkstatt beobachtet und Mutmaßungen über den Vogel anstellt, den er dort ausstopft (vgl. Ko 152). Die Tätigkeit Höllers veranschaulicht und spiegelt die Denktätigkeit des Ruhelosen, der alles mit Deutung zustopfen will.³⁹⁹ Das plötzliche Erscheinen Höllers, nachdem der Erzähler den Kleiderständer umgeworfen hat, widerlegt letztlich, dass Höller tatsächlich in der Werkstatt gearbeitet hat (vgl. Ko 169). Das ›Stopfen‹ mit Bedeutung bleibt daher das Problem des Erzählers allein.

Indem der Erzähler das räumlich-menschliche Entsprechungsdenken Roithamers in Frage stellt,⁴⁰⁰ kann er sich im zweiten Teil dazu durchringen, Roithamers Schriften unverfälscht und unkommentiert wiederzugeben. Er scheint endlich Distanz zum physiognomischen Denken aufbauen zu können und seine eigene, positivistische Erkenntnisweise umzusetzen: »Alles ist das, das es ist, sonst nichts.« (Ko 152) Dem Erzähler gelingt es demnach, die physiognomische Aporie, an der so viele Figuren Bernhards ›kranken‹, zu durchbrechen; ein schwer eruierbares und deshalb wahnsinnigmachendes ›Dahinter‹ will er nicht mehr suchen.

Ob er damit aber zugleich die Leser von *Korrektur* einen nützlichen oder gar den einzigen Lektüreschlüssel zur Hand gibt, ist fraglich. Seine Kritik am unmäßigen physiognomischen ›Ausstopfen‹ des Innern zielt auf seine eigene überreizte Geistestätigkeit, die sich in der eingebildeten Stopf-Tätigkeit Höllers dupliziert. Er reagiert darauf mit einer Interpretationsverweigerung, die eine sinngebende Lektüre des problematischen Textes verunmöglicht. Denn durch das Zurücktreten des ›geheilten‹ Erzählers ist der Leser mit Roithamer als einem umso stärkeren physiognomischen Beobachter konfrontiert, der nicht nur Bedeutung generieren will, sondern dabei beständig auch neue Bedeutungslücken öffnet. Nur ein Leser wie der Erzähler, den die eigene

³⁹⁹ Bereits Jurgensen liest die Szene als Spiegelung der Deutungsversuche durch den Erzähler, wendet diese aber nur auf seine Beziehung zu Roithamer an. Der Erzähler ›stopfe‹ im Rückblick die Figur seines Freundes aus und versuche den Toten damit ›lebensecht‹ vor Augen zu führen, vgl. Jurgensen, *Der Kegel im Wald*, S. 77.

⁴⁰⁰ Vgl. Kap. II 1.1.

und wohl auch Roithamers Bedeutungssuche in den Wahnsinn zu treiben droht, hat gute Gründe, sich *nicht* mit den unterdeterminierten Stellen des Textes auseinanderzusetzen.

3.1.2 Kritik der physiognomischen Schrift

Roithamers Schrift »Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels« bemüht sich ausdrücklich um die »Verständlichmachung« (Ko 170) ihres Erzeugers. Sie ist laut dem Erzähler »die Darstellung der Geistesexistenz Roithamers« (Ko 139), eine ›Selbst-Verständlichmachung‹, die ihm, so Roithamer, in Altensam nie gelungen sei. Deren Gelingen in schriftlicher Form aber wird von Roithamer am Schluss selbst bezweifelt – nicht weil er sich missverständlich ausgedrückt habe, sondern weil die Wirklichkeit nicht mit dem Geschriebenen übereinstimme. Bei der Ankunft zur Beerdigung der Schwester

mußte ich eingestehen, daß ich alles in dem Manuskript falsch gemacht habe, die Charaktere sind andere, der Charakter ist ein anderer, so Roithamer. Wie mir meine Brüder in Stocket entgegengekommen sind, habe ich den Beweis gehabt, daß alles, das ich beschrieben habe, falsch ist. (Ko 312)

Roithamers physiognomischer Blick, der angeblich erneut aus nur einem Eindruck ›alles‹ schließen kann, ›beweist‹ ihm auf der Stelle, dass seine vorherige, ebenfalls physiognomische, aber verschriftlichte Charakterisierung falsch war.

Es entspricht der Spiegelungsstruktur der beiden Romanteile, dass hier Roithamer seine schriftliche Charakterisierung der Familie und damit die nachträgliche Deutungen einer zentralen ›Kegelursache‹ fundamental in Frage stellt, nachdem im ersten Teil der Erzähler seinerseits seine Deutungen Roithamers problematisiert hat. Die Reaktion ist aber jeweils eine andere. Der Erzähler will nicht länger interpretieren und zwingt sich, sein Nachdenken – z.B. über die Papierrose oder die Gummiwurst – abzurechnen. Roithamer dagegen hat »[p]lötzlich« »wieder Lust, aus dem, das ich gemacht hatte in jahrelanger Anstrengung, wieder ein Anderes zu machen, [...] wenn ich geglaubt habe, mit einer Sache zuende zu sein, daß ich dann weiß, es ist alles anders, und anders zu machen gewillt war« (Ko 313). Ein Korrekturprozess seiner Schrift beginnt, der schließlich unweigerlich in der Vernichtung derselben enden muss. Dagegen münden die Überlegungen des Erzählers im ›Stehenlassen‹ dessen, was ist: dem Text Roithamers.

Die Asymmetrie der Reaktionen verdeutlicht die Asymmetrie und Hierarchie der Beobachterperspektiven von Roithamer und dem Erzähler. Reflektiert der eine in seiner Physiognomik historisch und lebensgeschichtlich, so hat der andere das physiognomische Zuendedenken lediglich von Roithamer übernommen und muss sich nun wieder davon lösen. Das geschieht gerade auch am materiellen Textkonvolut der Nachlassschriften: Es muss offenbar vom Erzähler erst buchstäblich »über den Haufen geworfen« werden, um erst dann, in seiner Unverständlichkeit belassen, von ihm gelesen zu werden. Der Erzähler versteht das Erbe des Roithamer'schen Nachlasses als Bürde, ja als Mordanschlag des Schwester- und Selbstvernichters. Nachdem er bereits bei seiner Ankunft das »Hauptwerk« (Ko 159) in die Schublade gelegt hat, überlegt er sich nun, auch den Rest des Nachlasses aus seinem Rucksack sorgfältig auszupacken und damit zur Lektüre vorzubereiten. Stattdessen schüttet er in einem Anflug von »Verzweiflung« den ganzen Inhalt aus seinem Rucksack auf den Diwan. Ein großer, instabiler Haufen entsteht, dessen Beschreibung ihm einen quasiarchitektonischen Charakter verleiht:

[I]ch [...] beobachtete vom Fenster aus, mit dem Rücken also am Fenster, den Papierhaufen, der sich jetzt, wie ich ihn vom Fenster aus beobachtete, noch bewegte, nach und nach rutschten noch ein paar Blätter des Nachlasses Roithamers von oben nach unten, wo Hohlräume in dem Papierhaufen waren, gaben diese Hohlräume nach, sah ich, und wieder gingen Blätter zu Boden. Ich hielt mir mit der flachen Hand den Mund zu, denn ich hatte aufschreien wollen und drehte mich, als ob ich Angst gehabt hätte, in dieser fürchterlichen, gleichzeitig fürchterlich-komischen Situation entdeckt zu sein, um. Aber tatsächlich und natürlich hatte mich niemand beobachtet. Der Höller hatte den riesigen schwarzen Vogel auf seinem Schoß und nähte ihn zu. Ich ging zum Diwan und packte nacheinander immer soviel von dem roithamerschen Nachlaß, als ich in die Hände hatte nehmen können, und stopfte die Schreibtischladen damit voll. Immer wieder nahm ich eine Handvoll Papiere und stopfte sie in die Schreibtischladen, solange, bis das letzte Papier im Schreibtisch untergebracht war, zuletzt mußte ich mit dem Knie nachhelfen, um die Lade, die ich als letzte Lade bis zum äußersten angestopft hatte, zuzubringen. (Ko 160 f.)

Diese »fürchterlich-komische« Szene verdient genauere Beachtung. Sie vereint drei zentrale Motive des Romans, das Ausstopfen, die Statik und die physiognomischen Beobachtung, an den Schriften Roithamers. Dies ist insbesondere aufschlussreich, weil die Schriften *den* sekundären Bedeutungsträger – nach dem Kegel als *primärem* Bedeutungsträger – in der Narration darstellen. Zwar liegt das »Hauptwerk« bereits in einer Schreibtischschublade, doch indem wahllos weitere Blätter dort hineingestopft werden, wird auch

dessen Integrität fragwürdig. Wenn die Nacherzählung bzw. Wiedergabe der Schrift im zweiten Teil keinem stringenten Aufbau folgt, mag dies auch daran liegen, dass die »Schrift über Altensam« und ihre Korrekturen als solche nicht mehr voneinander und vom restlichen Nachlass zu trennen sind: »Da die Papiere Roithamers, wie ich weiß, fast nie gekennzeichnet sind, keine Seitenziffern und sofort, mußte ich glauben, die Papiere niemehr in Ordnung zu bringen[.]« (Ko 161) Der Moment des Umkippen und Wegstopfens des Roithamer'schen Nachlasses hängt damit entscheidend mit der Lückenhaftigkeit des zweiten Romanteils zusammen und mag dafür verantwortlich sein, dass der Kegel dort zuweilen inkohärent beschrieben wird, weil verschiedene Entwurfsstufen nicht mehr auseinandergehalten werden.

Die Überforderung, die der Nachlass inhaltlich für den Erzähler darstellt, drückt sich hier auch *materialiter*, genauer: an der physiognomisch-symbolischen Betrachtung von dessen papierener Materialität, aus. Physiognomisch-symbolisch ist die Betrachtung, insofern sie die chaotische Oberfläche des Papierhaufens als Aporie der Bedeutungszuweisungen liest. Die Bedeutungslücken, die zu füllen der Erzähler sich nicht im Stande sieht und die zu stopfen er sich verbietet, tun sich als »Hohlräume« im Papierwust auf und »geben nach«, d.h., sie schließen sich nicht, sondern verschieben sich zu noch größerem Unheil. Die symbolische Bedeutungs- und gleichzeitig materielle Papierverschiebung führt nämlich dazu, dass noch mehr Blätter »zu Boden« gehen. Damit ist die Stringenz und Kongruenz des Roithamer'schen »Gedankengebäudes«, das von Anfang an nur aus »Bruchstücke[n]« lose zusammengesetzt war (Ko 154), angeblich unwiederbringlich zerstört. Die Metapher des instabil gewordenen Gedankengebäudes unterstützt hierbei der Text noch zusätzlich, zumal ein weiteres Mal Statik die entscheidende Rolle spielt. Das Problem der Statik, das bisher als Problem des Todes und des Stillstandes aufgetaucht ist, wird hier am Textkonvolut zum Problem der Bedeutungszuweisung. Dennoch sollte nicht vorschnell vom statisch instabilen Text auf den statisch korrekten Kegel geschlossen werden, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.

Vor Entsetzen hält sich der Erzähler »mit der flachen Hand den Mund zu« und zwingt sich dadurch selbst zum Stillsein. Der Unlesbarkeit von Roithamers Projekt, die der Erzähler willkürlich noch vergrößert hat, kann er nur mit Schweigen begegnen; eine Reaktion, die gerade hinsichtlich einer Wittgenstein-Lektüre Bedeutung gewinnen wird. Dass Höller währenddessen seinen vollgestopften Vogel zunäht und so im übertragenen Sinne die Zugriffsstelle unkenntlich macht, welche das physiognomische »Stopfen mit

Bedeutung benötigt, ist dem Erzähler ein Fanal, die Betrachtung abzubrechen und die Trümmer einer scheinbar sinnlos gewordenen Geistestätigkeit auf- und wegzuräumen. Ironischerweise geschieht dies wiederum in einer Stopfbewegung, nur wird mit dem planlosen Ausstopfen der Tischschubladen keine Oberfläche konturiert, sondern die Oberflächenerscheinung des Papierhaufens zum Verschwinden gebracht.

Das Auskippen und Wegräumen folgt darum der antiphiysiognomischen Stoßrichtung des Erzählers. So sehr dieser über seine eigene »Sinnesverwirrung« (Ko 161) entsetzt ist, die er im Moment erlebt habe, als er den Rucksack kippte, hat sie doch eine nachvollziehbare, auf seine Sprachkritik gründende Ursache. Die Weigerung, Sinnzusammenhänge durch die Lektüre von Menschen oder Gegenständen herzustellen, verselbständigt sich zur mutwilligen Zerstörung bereits existenter Sinnzusammenhänge. Die verrückte »Sinnesverwirrung« ist zugleich die durchaus schlüssige »Sinn-Verwirrung« eines Protagonisten, der sich von Roithamers Lektüremethoden distanzieren will.

3.1.3 Physiognomische Semiotik: Schrift vs. Gebäude

Betrachten wir den Kegel als primären, die Nachlasssschrift als sekundären Bedeutungsträger der enigmatischen Sinnbeziehungen, die sich in *Korrektur* einer einfachen Lektüre verweigern, so lassen sich an ihnen zwei sehr unterschiedliche, ja gegensätzliche Abbildungsstrategien feststellen. Auf die Differenz derselben macht Roithamer selbst aufmerksam:

Wir mögen eine philosophische, wir mögen eine schriftstellerische Arbeit vollenden, die die epochenmachendste und die wichtigste überhaupt ist, wir haben nicht die höchste Befriedigung, nicht die Befriedigung, die wir haben, wenn uns ein Bauwerk gelungen ist, noch dazu ein Bauwerk, das noch niemand vor uns gebaut hat. (Ko 238)

Warum befriedigt ein radikal neues Bauwerk seine Ansprüche weit mehr als eine schriftstellerische und wissenschaftliche Arbeit? Eine Antwort darauf mag Roithamers unterschiedliches Verhältnis zu den eigenen Schriften und dem eigenen Bauen geben. Während die Schrift einer beständigen Korrektur bedarf, da in ihr einzelne Zeichen möglichst eindeutig auf einen äußeren Referenten verweisen müssen, belässt er den Kegel unverändert, weil dessen Zeichenbeziehungen weit offener gegenüber einer nachträglichen Neuinterpretation sind. Nach dem Tod der Schwester vermag, zumindest

in Roithamers Lesart, die Symbolik des Kegels auch die neue Lebenswirklichkeit noch abzubilden. Das Sterben der Schwester wird in sein Referenzsystem integriert, das durch den Tod veränderte ›Außen‹ ist von neuem adäquat abgebildet – auch wenn diese Angemessenheit nur innerhalb der undurchdringlichen Logik von Roithamers solipsistisch-privater Sprache ›vollkommen‹ genannt werden kann.

Demselben ›vollkommenen‹ Abgleich mit seiner Wirklichkeit hält Roithamers Schrift dagegen nicht stand. Ihre Reduktion bis zur Vernichtung entspringt einem immer wieder zu konstatierenden Ungenügen mit dem schriftlichen, nichtsymbolisch operierenden Zeichensystem. Dass sich geschriebene Sprache anders zu den von ihr abgebildeten Signifikaten verhält als weit interpretationsbedürftigere Zeichensysteme (wie etwa jenes der Architektur), ist ein altes, weil immer schon inhärentes Problem der wissenschaftlichen Physiognomik. Angesichts der offensichtlichen Nähe der Selbstkonzeption Roithamers zum Lavater'schen Idealbild eines Physiognomen können deshalb fruchtbare Rückschlüsse auf die Differenz von Kegelbau und Schrift getroffen werden. Die semiotischen Implikationen der physiognomischen Aufschreibesysteme Lavaters treffen *cum grano salis* auch auf diejenigen Roithamers zu.

Will Physiognomik als Wissenschaft ernstgenommen werden, so war sich Lavater bewusst, dann bedarf sie eines möglichst exakten Aufschreibesystems. Lavaters physiognomische Interpretationen, die er letztlich nur mit seiner unmittelbaren, genialischen Anschauung rechtfertigen konnte, wideretzten sich aber dem exakten Sprachapparat der aufgeklärten Empirie. Die verbale Sprache war ihm auch aus einem anderen Grund zuwider, verstand er doch das menschliche Sprechen als Schwundstufe der göttlichen Sprache, die sich in der Natur als degeneriert offenbare.⁴⁰¹ Einen Ausweg, wenn auch keinen gänzlich befriedigenden, fand er in der Argumentation vermittels Abbildungen, die seine verbale Interpretation nicht nur ergänzten, sondern eigentlich erst ermöglichten. Zwar bewertete er die meisten Kopien, meist Stiche authentischer Meisterwerke oder echter Köpfe, als minderwertig.⁴⁰²

⁴⁰¹ Vgl. dazu Lavaters theologisches Hauptwerk: Lavater, Johann Caspar: Aussichten in die Ewigkeit. In Briefen an Joh. Georg Zimmermann. 3 Theile. Zürich 1768–1773. Online verfügbar: <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/9001537>; Stand: 13.1.2016.

⁴⁰² Vgl. Stadler, Ulrich: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavater Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. In: Claudia Schmölders (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996. S. 77–92; hier: S. 78.

Doch war, wie Ulrich Stadler ausführt, seine Annäherung an das göttliche ›Urbild‹ nur dank ihnen möglich.⁴⁰³ Zur Abbildung, so Lavaters Prämisse, gibt es keine Alternative, denn nur sie kann auf das Original verweisen. Die Lücke, welche zwischen Abbildung und möglichst naturgemäßer, idealer Vorstellung liegt, versuchte Lavater paradoxerweise mithilfe einer Lücke zu füllen: Die von ihm bevorzugte Silhouette lässt alles Persönliche der Physiognomie in ihrer schwarzen Fläche verschwinden und schafft damit Raum für die Vorstellungskraft der Leserschaft. Oder wie Stadler es ausdrückt: »So wie in der Nacht nicht nur alle Katzen grau, sondern alles Graue Katzen und alles Mögliche bezeichnen kann, so löst die schwarze Silhouette den Vorgang aus, den Lavater ›Idealisierung‹ nennt.«⁴⁰⁴ Die Silhouette als ambivalentes, defizientes und darum auch interpretationsbedürftiges Zeichensystem, das die ideale Vorstellung anregt, gleicht in diesen Merkmalen der Beschreibung des Kegels in *Korrektur*, dessen genaues Aussehen letztlich eine Informationslücke bleibt. Der fundamentale Unterschied zwischen Kegel­darstellung und Silhouette ist freilich, dass die Unter­determiniertheit der Letzteren aufgrund der breit abgestützten physiognomischen Kulturtechnik des 18. Jahrhunderts tatsächlich fruchtbar gemacht werden konnte, während die ebenfalls gewollte Unter­determiniertheit der Kegel­beschreibung den Leser ratlos zurücklässt. Dabei darf der Kegel nicht mit seiner Beschreibung verwechselt werden: Als architektonisches Objekt kann er nicht unterdeterminiert sein. Seine symbolische ›steinerne Sprache‹ meint mehr als das, was zu sehen ist (nämlich mehr als seine Form und sein Material), aber niemals weniger als das. Bildete der Kegel als Bauprojekt noch die Schwester ab, so ist er, einmal »vollendet« (Ko 304), selbst etwas, das abgebildet und interpretiert werden *muss*, um verstanden zu werden. In der Hierarchie der Abbildungsbeziehungen bekommt er darum nicht erst nach ihrem Tod, sondern schon bei seiner Fertigstellung denselben Problemstatus wie die Schwester. Er wird zum physiognomisch zu interpretierenden Enigma.

Die Leerstellen der Kegel­beschreibung weisen genau auf diese Schlüsselposition des Kegels hin. Zugleich schaffen sie damit Platz für symbolische Interpretationen, die auf Roithamers ideales Schwester- und Selbstbild hinweisen, also analog zu Lavaters »Idealisierung« arbeiten. Innerhalb von Roithamers physiognomischem Projekt besitzt die Kegel­beschreibung die Funktion einer Silhouette, sie ist gewissermaßen der literarische ›Schattenwurf‹ des Kegels,

⁴⁰³ Vgl. ebd.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 86f.

den anschaulicher zu machen kaum im Sinne Roithamers wäre. Eine allzu penible ›Abbildung‹ nämlich würde dem Urbild, dessen offene Bedeutung auf die Schwester ausgerichtet ist, nicht gerecht werden.

Die Silhouette bei Lavater bedarf freilich immer auch des Textes, um die Vorstellungskraft der Betrachtenden bzw. Lesenden in die richtige Richtung zu lenken. Lavaters Kritik am schriftlichen Ausdruck überspielt deshalb dessen Suggestionskraft zugunsten des ›unmittelbaren Eindrucks‹, den die Silhouette auf den Betrachter haben soll. Der Text wäre nur dann überflüssig, wenn das Bild selbst die Unmittelbarkeit der göttlichen Ursprache hätte. Ähnlich verhält es sich zwischen Kegelbeschreibung und Roithamers »Schrift über Altensam«. Die Angemessenheit der Schrift wird beständig in Frage gestellt. Dies verdeckt zugleich, dass sie den Leser in seiner symbolischen Interpretation der letztlich ebenfalls lückenhaften Kegelbeschreibung lenkt. Erst das Erleben des Kegels, so suggeriert Roithamers Physiognomik, ermöglicht sein wahres Verständnis und im Fall der Schwester auch seine reine Wirkung. Diese Unmittelbarkeit aber, so impliziert der sprachkritische und insbesondere Wittgenstein'sche Hintergrund, der im nächsten Kapitel untersucht wird, kann Sprache nie leisten.

Die Kegelbeschreibung als Silhouette und die Schrift über Altensam als deren schriftliche Ergänzung – diese Analogie macht das Schaffen Roithamers mit Lavaters physiognomischer Methode vergleichbar. Sie muss aber immer Analogie bleiben, handelt es sich doch bei Kegelbeschreibung und Schrift nicht um zwei klar distinguierbare Elemente, weder hinsichtlich ihrer Form noch hinsichtlich ihrer Kohäsion. Die Kegelbeschreibung scheint vielmehr in die Roithamer'sche Schrift eingebettet zu sein, hat jedoch ein anderes Referenzobjekt als der restliche Text. Sie bezieht sich nicht auf Altensam und die Familie als Erklärung des Kegels, sondern auf den Kegel selbst. Dieses Referenzobjekt und die damit verbundene Referenzbeziehung unterscheiden sich wiederum fundamental vom Referenzobjekt einer Silhouette und ihrer Beziehung zur abgebildeten Physiognomie. Und mehr noch vermag die Physiognomik Roithamers keine Idealisierung der Abbildung im Sinne Lavaters auszulösen.

Im Gegensatz zur Kegelbeschreibung nämlich ist die Silhouette eine einfach reproduzierbare Technik und bedarf keinerlei künstlerischen Könnens. Ihr Vorteil gegenüber der Skizze besteht gerade darin, dass sich der ausgeschnittene Schattenwurf menschlicher Manipulation entzieht. Hier, so Lavater,

malt die Natur ihr eigenes Bild.⁴⁰⁵ Der Kegel als Bezeichnetes der Kegelbeschreibung ist anders als die »natürliche« Beziehung zwischen Physiognomie, Silhouette und Lavater'scher Schrift ein herkulischer Kraftaufwand *gegen* die Natur, was sich etwa im Roden der Lichtung im Kobernaufserwald zeigt (eine Tätigkeit, die schon in Roithamers Namen präfiguriert ist; der Ortsname Roitham leitet sich vom Verb roiden/roden ab, wie Bernhard bekannt war).⁴⁰⁶ Gerade dieses Roden aber lässt sich auf der symbolischen Bedeutungsebene wieder mit dem Ausschneiden einer Kontur, hier der kreisrunden Grundfläche, die auch der Kegel besitzt, assoziieren.

Der erkenntnisanleitende Berührungspunkt von Silhouette/Physiognomie und Kegelbeschreibung/Kegel sowie ihren jeweils erklärenden Begleittexten ist die semiotische Lücke zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Sie wird durch materielle »Lücken« wie die nicht näher beschriebene Lichtung oder die »Hohlräume« im Papierhaufen-Nachlass versinnbildlicht. Das Fehlen von Zeichen hat insofern Zeichenfunktion, als es auf ein unzureichendes Erklärungsverhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verweist.

Aufgrund der Differenzen zwischen der Lavater'schen und der Roithamer'schen Physiognomik und ihren Abbildungsstrategien kann nun auch genauer gesagt werden, worin ihre weiterführende Gemeinsamkeit liegt. Das gemeinsame, weil physiognomische Dilemma ist das Ungenügen ihrer Hilfsmittel bei der Darstellung des unerreichbaren Urbilds. Dass die physiognomischen Hilfsmittel – Silhouette und Text bei Lavater, literarische »Kegel-Silhouette« und Altensam-Schrift bei Roithamer – Lücken schaffen, ist nicht der unmittelbare Effekt einer unzulänglichen Sprache, sondern eine Strategie, ihre Unzulänglichkeit zu kompensieren. Der Kegel aber stellt unvermeidlich dar, was sich nicht anders sagen lässt.

Wenn Nienhaus das Kegelprojekt als »bis ins kleinste Detail durchkonstruierte, überdeterminierte Chiffre«⁴⁰⁷ bezeichnet, dann entgehen ihr die

⁴⁰⁵ Vgl. Stadler, Der gedoppelte Blick, S. 87.

⁴⁰⁶ Bernhard hat sich in den 50er Jahren für einen journalistischen Aufsatz näher mit den Etymologien von Orten im Salzburgerland auseinandergesetzt – einer davon ist Roitham. Vgl. Bernhard, Thomas: Geheimnisse der Ortsnahmen. In: Demokratisches Volksblatt 19.9.1953.

⁴⁰⁷ Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 117. Diese These wird schon von Andreas Gößling vorgebracht, der in der Behauptung, der Kegel sei »alles«, eine »Überdetermination als asemantische Verselbständigung« sieht. Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosakunst, S. 323. Ein überdeterminierter Gegenstand kann freilich nicht »asemantisch« sein: Die

semiotisch so bedeutungsvollen Bedeutungslücken und deren Implikationen für eine Lektüre hinsichtlich der Sprachkritik in *Korrektur*. Eine ›Chiffre‹, die gewissermaßen ›alles‹ bezeichnen kann, weil sie eben *nicht* ins kleinste Detail durchkonstruiert wurde, wäre nicht über-, sondern unterdeterminiert. Dies spielt jedoch keine Rolle, denn es ist nicht der Kegel, sondern seine Beschreibung durch Roithamer, die unterdeterminiert ist. Die darin enthaltenen Informationen zum Kegel führen nicht alle in die Irre, sondern lassen plausible und genaue Lektüren zu, die sich um die *a priori* unlesbaren Lücken gruppieren. Gerade deswegen ist Nienhaus entgegen ihrer Intention zuzustimmen, wenn sie meint, dass der Kegel »die Interpretation und Bemühungen zur Dechiffrierung außerordentlich fordert«. ⁴⁰⁸

Diese rezeptionsästhetische Forderung an die Leserschaft aber als das zentrale Thema des Romans zu verstehen, läuft ins Leere oder führt zu verkürzten Interpretationen wie derjenigen Felkas. Felka behauptet nämlich, im Zentrum des Buches stehe die Frage, »warum Roithamer gerade einen Kegel gebaut hat«. ⁴⁰⁹ Diese Frage lässt sich zwar mit einer genauen architekturhistorischen und semiotischen Kontextualisierung teilweise beantworten, dabei interessiert aber weniger die Form als die historisch-physiognomische Entwurfslogik, welche ihr zugrunde liegt. Aus dieser ergeben sich nicht länger ›lösbar‹ Fragen: Wie lässt sich die Wirklichkeit in wissenschaftlichen, biographischen und architektonisch-historischen ›Sprachen‹ korrekt abbilden und wie erzeugen diese ›Sprachen‹ eine Bedeutung, deren Korrektheit wir gewiss sein können?

3.2 Gegen Wittgenstein gebaut

Diese Problemlage, welche sich letztlich um das Referenzverhältnis von Zeichensystemen *vis-à-vis* der außersprachlichen Wirklichkeit dreht, gehört zu den zentralen Fragestellungen der Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts. In seiner Vehemenz und Poetizität einzigartig stellt und beantwortet sie Ludwig Wittgenstein schon früh, 1921 im *Tractatus logico-philosophicus*. Die gefundene

Behauptung, etwas sei alles, enthebt es nicht seiner semantischen Determinierung, sondern determiniert es als Referenz ›aller‹ Zeichen. Oder einfacher ausgedrückt: Weil ein Gegenstand vieldeutig ist, folgt daraus nicht, dass er bedeutungslos sei, es schließt dies sogar aus.

⁴⁰⁸ Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 117.

⁴⁰⁹ Felka, Das räumliche Gedächtnis, S. 12.

Lösung, die Abbildungstheorie, wird später freilich gründlich revidiert: In seinen 1953 posthum erschienenen *Philosophischen Untersuchungen* entwickelt Wittgenstein nicht nur die Widerlegung, sondern auch die komplette Neugestaltung seines Modells, wie Sprache funktioniert. Im folgenden Kapitel wird gezeigt, wie der Romantext auf *beide* Sprachmodelle des Philosophen zurückgreift, dass zuletzt jedoch die Problemstellung der Spätphilosophie überwiegt. Ihr sind verschiedene Motive entnommen, die in der Narration von *Korrektur* eine zentrale Funktion einnehmen. Die Flucht des Erzählers in eine positivistische Haltung orientiert sich hierbei rückwendend an der Abbildungstheorie des *Tractatus*, während das Bauprojekt Roithamers als Verarbeitung der *Philosophischen Untersuchung* und zugleich als Auflehnung gegen ihre zentralen Thesen verstanden werden kann.

Die Nähe von *Korrektur* zur Gedankenwelt Wittgensteins lässt sich also unabhängig von vielzähligen intra- und extratextuellen architekturbiographischen Verweisen auf den Sprachphilosophen konstatieren. In Struktur und Semantik des Romans verhandelt Bernhard analog zur Philosophie Wittgensteins die konsequente Revision dessen, was die Grenzen von Sprache und Bedeutung sind – freilich ohne darin die Argumentation Wittgensteins nachzuzeichnen oder auch nur zu veranschaulichen. Im Gegenteil, ist doch der sprachphilosophische Subtext unter einer Schicht offensichtlicherer Wittgenstein-Biographeme verborgen.

Die angesprochenen architekturbiographischen Verweise dienen, wie bereits in KAPITEL II a angedeutet, als Folie, vor welcher sich die Vita Roithamers, zuweilen in akkurater Übereinstimmung, zuweilen in beachtlicher Abweichung, abzeichnet. Diese Referenzen und Differenzen sind in verschiedenen Studien herausgearbeitet worden. Explizit biographisch – zumindest bezüglich *Korrektur* – argumentieren etwa Andreas Barthofer, Albrecht Weber, Martin Huber, Steffen Vogt und Stefan Meissner.⁴¹⁰ Die Arbeit von Gernot Weiß, welche

⁴¹⁰ Vgl. Barthofer, Wittgenstein mit Maske, S. 190. Weber, Albrecht: Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards. In: Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie 23 (1981). S. 186–207. Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 86–104. Vogt, Steffen: Bin ich Ludwig Wittgenstein? Die Wittgenstein-Rezeption bei Thomas Bernhard. In: Jan Drehmel (Hg.): Ludwig Wittgenstein. Verortung eines Genies. Hamburg 2011. S. 72–76. Meissner, Stefan: Bernhard und Wittgenstein – Perfektion und Korrektur. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur 17/24 (2013). S. 18–21. Meissner interessiert sich zwar nicht primär für die architekturbiographische Referenz, zieht diese jedoch heran, um die – hier reichlich vage beschriebenen – Modernekonzeptionen Wittgensteins und Bernhards zu vergleichen.

sich am intensivsten mit dem philosophischen Gehalt von Bernhards Werk auseinandersetzt, zieht lediglich Wittgensteins Architektur herbei, um die Tragfähigkeit dieser architekturhistorischen Verbindung dann aber sogleich zu Recht zu relativieren.⁴¹¹ Uwe Betz sieht in der Schrift über Altensam eine direkte Referenz auf die ›philosophischen Korrekturen‹ Wittgensteins, die den Wandel vom *Traktatus* zu den *Philosophischen Untersuchungen* motiviert haben.⁴¹² Diese philosophische Entwicklung, die sich aus einem Ungenügen am »Unaussprechliche[n]«⁴¹³ nähre, wird jedoch nicht mit dem Sprachverständnis der Protagonisten, sondern mit jenem des Autors abgeglichen. Dieser Vergleich ist angesichts dessen, dass sich Bernhard ausdrücklich mit Wittgenstein identifiziert (»bin ich Wittgenstein«, s.u.), nicht abwegig, verwischt jedoch vorschnell den Blick auf Bernhards literarische Auseinandersetzung mit Wittgenstein, die mehr als nur affirmative Referenzen zutage fördert. Gar einfach schließt Betz nämlich, dass die »Werke Bernhards und Wittgensteins« gleichermaßen »von Scheitern, Umkehr und Korrektur geprägt«⁴¹⁴ seien. Auch Betz geht es also nicht primär um philosophische Problemlagen, sondern um werkbiographische Parallelen. Eine solche biographische Interpretation weist Inge Steutzger in ihrer Dissertation zwar zurück, denn »der Philosoph läßt sich nicht auf die biographischen Gemeinsamkeiten mit Roithamer reduzieren«.⁴¹⁵ Trotzdem setzt sich Steutzger nur am Rande mit sprachphilosophischen Positionen auseinander. Ihre Wittgenstein-Lektüre stellt lediglich die inkonsistente Poetisierung vager philosophischer Konzepte in *Korrektur* fest und verfehlt damit die eigenständige Position des Romans. Dass vage Bezüge offensichtlich sind, muss hier nicht noch einmal hervorgehoben werden, zumal der Autor selbst in einem Paratext darauf aufmerksam machen wollte. Ein von Martin Huber 2005 zitierter⁴¹⁶ und mit der Werkausgabe vollständig zugänglich gemachter Ankündigungstext, den Bernhard 1974 noch vor Fertigstellung des Romans für den Verlag schrieb, streicht das Wechselspiel von Roithamers Wittgenstein-Differenz und -Identität explizit heraus: »Wer ist Roithamer, Mathematiker, Physiker? Die Antwort ist: er

⁴¹¹ Vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 83. Obschon er nicht architekturhistorisch argumentiert, stimmt Weiß hierin mit der vorliegenden Arbeit überein.

⁴¹² Vgl. Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, S. 208–216.

⁴¹³ Ebd., S. 212.

⁴¹⁴ Ebd., S. 216.

⁴¹⁵ Steutzger, *Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur*, S. 232.

⁴¹⁶ Huber, *Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein*, S. 150f.

ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.«⁴¹⁷ Das biographische Verwirrspiel fällt in der Endfassung dann jedoch nicht ganz so offensichtlich wie hier geplant aus, zumindest ist Roithamer dort nicht, wie Wittgenstein, »Mathematiker«.

Eine ähnlich paradoxe Aussage findet sich in einem Brief von 1971 an die Redakteurin Hilde Spiel, welche ihn dazu eingeladen hatte, etwas über Wittgenstein zu verfassen: »Die Frage ist nicht: schreibe ich über Wittgenstein. Die Frage ist: *bin* ich Wittgenstein *einen* Augenblick ohne ihn (W.) oder mich (B.) zu zerstören. Diese Frage kann ich nicht beantworten und also kann ich nicht über Wittgenstein schreiben.«⁴¹⁸ In Anbetracht der Tatsache, dass der Brief wohl mit seinem Einverständnis veröffentlicht wurde,⁴¹⁹ wird klar, dass er sehr wohl über die Person Wittgensteins schreiben konnte und mochte, über dieses Schreiben aber mit dramatischer Geste den Schleier des Timanthes ausbreitete. Ob es sich bei den drastischen Worten an Hilde Spiel um einen authentischen Ausdruck psychischer oder intellektueller Abgrenzungsschwierigkeiten oder »nur« um eine absichtlich verwirrende Selbstinszenierung als *génie fou* handelt, sei dahingestellt. Vielmehr interessiert, dass das Zeugnis auf eine Auseinandersetzung mit Wittgenstein hinweisen *will*. Der Text wurde zusammen mit der Verlagsvorschau von Martin Huber mit Recht als Nachweis des biographischen Interesses an Wittgenstein ins Feld geführt.⁴²⁰ Dass Bernhard aber spätestens zum Zeitpunkt, als er die Vorschau schrieb, nicht allein und wahrscheinlich auch nicht primär die Biographie Wittgensteins interessierte, deutet der Autor gleich im Anschluss an dessen Vergleich mit Roithamer an: »Die abstrakte Frage nach dem Wahrheitsbegriff der Wissenschaft, Erkenntnis- und Methodenkritik, das ist die Thematik dieses Romans, dessen intensive sinnliche Konkretheit als dialektische Antwort hierauf begriffen wird.«⁴²¹

Die mutmaßliche Intention des Autors, zumal in einem Arbeitsstadium, zu Werbezwecken und nur vage ausgedrückt, kann selbstverständlich eine sprachphilosophische Lektüre von *Korrektur* nicht hinreichend rechtfertigen.

⁴¹⁷ Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974], S. 338.

⁴¹⁸ Bernhard, Thomas: *Grand Hotel Imperial Dubrovnik* [Brief a. H. Spiel]. In: Ders.: *Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbrief, Interviews, Feuilletons*. Hg. v. Wolfram Bayer/Raimund Fellinger/Martin Huber. Frankfurt a.M. 2011. S. 83–84; hier: S. 83.

⁴¹⁹ Vgl. Bernhard, Thomas: *Grand Hotel Imperial Dubrovnik*. In: *Ver Sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur*. Wien/München 1971. S. 47.

⁴²⁰ Vgl. Huber, *Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein*, S. 139.

⁴²¹ Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974], S. 338.

Das Zitat schärft jedoch den Blick dafür, dass es neben »Biographeme[n]«⁴²² und »*Tractatus*-Splittern«⁴²³ ein sprachphilosophisches Problem gibt, das im Roman verhandelt wird. Wie schon die architekturhistorischen Referenzen lässt sich auch dieses philosophische Problem mit dem intrafiktionalen Wissen des Protagonisten begründen. Roithamer selbst wies nämlich laut dem Erzähler auf seine Wittgenstein-Lektüre hin (vgl. Ko 65).

Hier soll deshalb allein die Philosophie Ludwig Wittgensteins dem Roman gegenübergestellt werden. Dabei interessiert nicht so sehr ihre Einflussfunktion, die vom Text kaum kaschiert ist, sondern primär die Konkretisierung von Wittgensteins Philosophie anhand von Roithamers »Baukunst«. Gerade durch Roithamers radikalen Versuch, Wittgensteins These einer Grenze der Sprache architektonisch zu druchstoßen, rekonstruiert der Text deren unerbittliche Unüberwindbarkeit.

3.2.1 »Philosophische Untersuchungen« der gelben Blume

Wenn Wittgensteins Spätphilosophie zur Erklärung von Bernhards Schreiben herangezogen wird, dann geschieht dies meist in der Absicht, ausufernde, redundante und tautologische Figurenreden als Sprachspiel bzw. als Karikaturen der Sprachspieltheorie zu beschreiben.⁴²⁴ Das mag einem grundlegendem Missverständnis der *Philosophischen Untersuchungen* geschuldet sein, in denen das Sprachspiel eben nicht als ein selbstgenügsames Spielen und schon gar

⁴²² Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 149.

⁴²³ Steutzger, Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur, S. 234. Dass sie nur Spuren aus dem *Tractatus* findet, mag daran liegen, dass Bernhard 1983 in einem Interview zu Protokoll gab, nur dieses Werk Wittgensteins gelesen zu haben. Steutzger sieht dies durch die vermeintliche Tatsache bestätigt, dass Bernhard nur »eine Ausgabe der »Philosophischen Untersuchungen« aus dem Jahre 1991 besaß«. Ebd., S. 72, Fn 17. Wie Bernhard *post mortem* zu diesem Buch gekommen sein soll, lässt Steutzger offen. Tatsächlich findet sich in seiner Nachlassbibliothek neben einem *Tractatus* von 1963 eine Ausgabe der *Philosophischen Untersuchung* von 1971 und ein Band von *Über Gewissheit* von 1970 – alle Exemplare weisen Lesespuren, der *Tractatus* sogar Anstreichungen auf. Eine Fotografie eines Ausschnitts dieser Anstreichungen findet sich bei Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 148.

⁴²⁴ Diese Position vertreten Höller und Mittermayer in ihrem Kommentar zu Bernhards *Gehen*, vgl. Höller, Hans/Mittermayer, Manfred: Kommentar [zu Erzählungen II]. In: Thomas Bernhard: Erzählungen II. Werke Bd. 12. Hg. v. dens. Frankfurt a.M. 2008. S. 231–271; hier: S. 236. Selbst Inge Steutzger nennt das Sprechen Roithamers ein »Sprachspiel«, obschon sie den Einfluss der Spätphilosophie eigentlich ausschließt. Steutzger, Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur, S. 234.

nicht als spielerisches ›Feiern der Sprache‹,⁴²⁵ sondern als korrekter Regelgebrauch definiert wird. Erst durch das Verständnis dieses Regelgebrauchs, so Wittgenstein, kann verstanden werden, wie im pragmatischen Regelgebrauch der Sprache Bedeutung entsteht. Eine Karikatur des Sprachspiels würde also eher in einer rigiden und überregulierten und nicht in einer ›spielerischen‹ und schon gar nicht in einer tautologischen, d.h. pragmatisch bedeutungslosen, Sprache vorliegen. Dieses Missverständnis mag zudem auf einer Verwechslung beruhen, die Wittgensteins oft ausufernden und insistierenden Schreibstil des Spätwerks für eine Exemplifizierung des Sprachspielbegriffs hält.⁴²⁶ Eine stilistische Nähe Bernhards zu Wittgenstein soll hier keinesfalls bestritten werden,⁴²⁷ sie klärt aber keine sprachphilosophischen Frage. Die sprachphilosophischen Parallelen und Differenzen zwischen Texten von Wittgenstein und Bernhards *Korrektur* lassen sich bis in die Motive hinein verfolgen, anhand derer die jeweiligen Problemlagen augenscheinlich werden. Kehren wir darum zum Problem der gelben Papierrose zurück, welche den Erzähler vor unüberwindbare Rätsel stellt.⁴²⁸ Auch in den *Philosophischen Untersuchungen* taucht mehrfach eine – zuweilen gelbe – Blume als Objekt auf, an dem Probleme der Bedeutungsfindung verhandelt werden.⁴²⁹ Ein Blumen-Gedankenexperiment Wittgensteins scheint für *Korrektur* und damit

⁴²⁵ Gerade dort, wo die Regeln der Sprachspiele sich verunklären, weil sie nicht als Sprachspiele verstanden werden, nämlich in der klassischen Philosophie, ›feiert die Sprache‹: »Denn die philosophischen Probleme entstehen, wenn die Sprache *feiert*.« (PU 38)

⁴²⁶ Wittgensteins kurze Bemerkungen im Frage-Antwort-Stil stellen eher einen Spezialfall des Sprachspiels dar, nämlich die des inneren Dialogs, sie sind die »Inszenierung« eines »Reflexions- und Deliberationsprozess[es]«. Lauer, David: Wittgenstein und die Gewalt des Namens. In: Steffen K. Herrmann/Hannes Kuch (Hg.): *Philosophien sprachlicher Gewalt*. 21 Grundpositionen von Platon bis Butler. Weilerswist 2010. S. 134–153; hier: S. 149.

⁴²⁷ Dass dieser Stil insbesondere auch in Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) eine wichtige Rolle spielt, könnte ein längerer formaler Vergleich zutage fördern. Anstatt dort – wie etwa Höller und Mittermayer – nur aufs Sprachspiel zu rekurrieren, scheint eine genaue Lektüre im Lichte von Wittgensteins letztem Manuskript *Über Gewissheit* sinnvoller. Dem ständig nach der Qualität von Hosen fragenden Protagonisten in *Gehen* entspricht die Problematik des infiniten Zweifels in *Über Gewissheit*. Das Indiz, dass Bernhard eine Ausgabe von *Über Gewissheit* von 1970 besaß, stützt diese These.

⁴²⁸ Vgl. Kap. II 3.1.1.

⁴²⁹ Vgl. hierzu auch PU 514f., wo Wittgensteins Exempel eine »rote[] Rose im Finstern« ist, und PU 548, wo er die Möglichkeit diskutiert, dass Blumen unabhängig von ihrer Farbe gesehen werden können: »Ich sah die Blume an, dachte aber an etwas anderes und war mir ihrer Farbe nicht bewußt.«

für Roithamers eigene ›philosophische Untersuchungen‹ besonders relevant zu sein:

Könnte die Rechtfertigung einer Handlung als Befolgung eines Befehls so lauten: »Du hast gesagt ›Bring mir eine gelbe Blume‹ und diese hier hat mir daraufhin ein Gefühl der Befriedigung gegeben, darum habe ich sie gebracht«? Müßte man da nicht antworten: »Ich habe dir doch nicht gesagt, mir die Blume zu bringen, die dir auf meine Worte hin ein solches Gefühl geben wird!«? (PU 460)

Die gelbe Blume ist hier Teil eines Befehlssprachspiels, das in demjenigen, der es befolgt, »Befriedigung« auslöst. Nur ist diese Befriedigung, obschon sie für das Gegenüber eine zentrale Rolle in der Befehlsausführung spielt, offenbar nicht Teil des Sprachspiels, da sie aus der persönlichen Präferenz für eine *bestimmte* gelbe Blume erwachsen ist. Ein »solches Gefühl« kann die »Handlung als Befolgung eines Befehls« nicht rechtfertigen, verleiht der Handlung aber Bedeutung. Am Beispiel der »gelbe[n] Blume« veranschaulicht Wittgenstein also die Dichotomie zwischen dem Befolgen einer Regel und dem inneren Empfinden, das gleichzeitig wachgerufen wird und unintendierte Bedeutungsebenen schafft. Mit anderen Worten fragt Wittgenstein nach dem Verhältnis von Gefühl, Regel und Bedeutung und impliziert, dass hier zwei Formen von Bedeutung vorliegen: die formale Bedeutung des Sprachspiels und die gefühlte Bedeutung des Subjektes, das den Befehl zwar ausführt, dabei aber eine ›falsche‹ Motivation verspürt.

Der Erzähler in *Korrektur* wird »durch das Herausnehmen der [gelben, E.Z.] Papierrose aus der Lade [...] beruhigt«, als er den Nachlass Roithamers sichten will (Ko 151). Das könnte erstens als eine literarische Adaption von Wittgensteins Blumenmotiv interpretiert werden, der jegliches Interesse für Wittgensteins Zweck des Motivs abgeht und die lediglich auf den biographischen Konnex zwischen fiktionaler und faktualer Figur bzw. die Einflussbeziehung der einen auf die andere hinweisen will. Es kann aber auch als etwas schiefe Reproduktion von Wittgensteins exemplifizierender Situation verstanden werden: Der Erzähler hat von Roithamer den Auftrag erhalten, seinen Nachlass zu verwalten. Hierbei findet er eine gelbe Blume und fühlt in der Folge zwar keine Befriedigung, aber immerhin eine ›Beruhigung‹, welche ihm das Ausführen des Befehls ermöglichen könnte – ohne dass der Befehl einen solchen emotionalen Aspekt berücksichtigt. In der Folge steht die anfänglich so beruhigende gelbe Papierrose denn auch der Befehlsausführung im Weg, da die neue, gefühlsbedingte Bedeutungsebene für den Erzähler verwirrende Fragen nach dem Sinn der Papierrose aufwirft.

Die Dichotomie von gebrauchtsbedingter und gefühlsbedingter Bedeutung tritt darum auch hier zutage.

Soweit wird ein sprachphilosophisches Problem literarisch verformt reproduziert und für einen Konflikt in der Narration fruchtbar gemacht. Eine Analyse der Figurenkonstellation legt jedoch nahe, dass hier nicht nur *die* Philosophie Wittgensteins veranschaulicht wird, sondern vielmehr seine frühe und seine späte Philosophie als zwei divergierende Muster verschiedener Weltzugänge miteinander konfrontiert werden. Der Erzähler will die Papierrose, die Roithamer sich in einer Festbude schoss, als Zeichen lesen, das über dessen Lebensentwicklung Auskunft gibt. Dies gelingt ihm aber nicht: »Irgendetwas war auf dem Musikfest mit Roithamer geschehen, dachte ich, während ich die gelbe Papierrose gegen das Licht hielt [...], wenn ich auch nicht weiß, vielleicht nicht wissen kann, was für eine Veränderung.« (Ko 151) Auf diese Undeutbarkeit der gelben Papierrose reagiert der Erzähler mit einer radikal positivistischen Haltung: »Wir dürfen nur sehen, was wir sehen und es ist nichts anderes, als das, was wir sehen.« (Ko 152) Die emotionale Bedeutung des Zeichen-Objektes, die sich immerhin in der eigenen Beruhigung des Erzählers ausgedrückt hat, wird von ihm zurückgewiesen.

Innere Vorgänge, so erklärt der späte Wittgenstein, lassen sich nicht im Sinne eines formalen Abbildungsverhältnisses lesen und versprachlichen – die physiognomische Dimension dieses Gedankens wird im Wittgenstein-Exkurs des nächsten Kapitels ausgeführt. Die emotionale Bedeutung, welche die Rose für den Erzähler besitzt, müsste im Sinne der Spätphilosophie ›erlebt‹ oder nacherlebt werden, um verstanden zu werden. Vor diesem Nacherleben schreckt Bernhards Erzähler aber zurück, da er nicht »verrückt« werden will (Ko 151). Um die Rose Roithamers gänzlich zu verstehen, müsste er dieselbe Denkweise bzw., in Wittgensteins Terminologie, dieselbe ›Lebensform‹ wie Roithamer haben. Gerade dieser Lebens- und Denkform aber schwört er zu Beginn des Romans ab, als er kundtut, er sei »plötzlich mit dem Betreten der höllerschen Dachkammer aus der [...] Kerkerhaft des roithamerschen Gedankengefängnisses [...] herausgetreten« (Ko 34).

Referiert Roithamers gelbe Rose auf das Blumen-Beispiel der *Philosophischen Untersuchungen* von 1953, so deutet die Zurückweisung der gelben Rose durch den Erzähler paradoxerweise genau auf Überlegungen zurück, die Wittgensteins *Untersuchungen* vorausgehen: Die positivistisch-formale Vorstellung von Bedeutung, welcher sich der Erzähler in seiner Abkehr von Roithamers physiognomisch-emotionalem Denken zuwendet, lässt sich nämlich mithilfe des jungen Wittgenstein erklären. Indem der Erzähler die Deutkunst

Roithamers zurückweist, verfolgt er vergleichbare Ziele wie der *Tractatus logico-philosophicus*.⁴³⁰ Das Problem, das die Rose Roithamers dem Erzähler und dem Leser gleichermaßen stellt, ist vergleichbar mit dem Problem, welches die metaphysische Philosophie an den *Tractatus* stellt: Wie lese ich ein überliefertes Zeichen(system), das nicht auf etwas verweist, »was da ist«, sondern eine rätselhafte Bedeutung »außerhalb der empirischen Welt« impliziert? Die Antwort des *Tractatus* gilt auch für den Erzähler: »Das Rätsel gibt es nicht.« (TLP 6.5) Das »Ausstopfen mit Bedeutung«, das die spekulative Philosophie so lange betrieben habe, will der Autor des *Tractatus* mithilfe der formalen Logik beenden:

In der logischen Syntax darf nie die Bedeutung eines Zeichens eine Rolle spielen; sie muß sich aufstellen lassen, ohne daß dabei von der Bedeutung eines Zeichens die Rede wäre, sie darf *nur* die Beschreibung der Ausdrücke voraussetzen. (TLP 3.33)

Die meisten Sätze und Fragen, welche über philosophische Dinge geschrieben worden sind, sind nicht falsch, sondern unsinnig. Wir können daher Fragen dieser Art überhaupt nicht beantworten, sondern nur ihre Unsinnigkeit feststellen. (TLP 4.003)

Die beiden Unterstreichungen stammen aus Thomas Bernhards eigenem *Tractatus*-Exemplar. Im ersten Satz stellt Wittgenstein fest, dass logische Korrektheit nichts mit der Referenz von Zeichen zu tun hat, im zweiten, dass die Philosophie zu lange gerade diese Referenzen als ihr Hauptinteresse betrachtet hat. Seine Lösung des tradierten Bedeutungsüberhangs ist die sogenannte Abbildungstheorie. Sie besagt, dass nur die empirisch erfassbare Welt, d.h. »alles, was der Fall ist« (TLP 1), sich in einzelnen logischen Propositionen formalisieren und dadurch »im logischen Raum« abbilden lässt (TLP 4.01). Wenn das sprachliche Abbildungsverhältnis nur als empirisches gültig ist, muss sich Philosophie lediglich darum kümmern, dass nichts logisch »Unsinniges« gesagt wird. Darum gelte: »Die allgemeine Form des Satzes ist: Es verhält sich so und so.« (TLP 4.5) Hierzu ist die Position des Erzählers, mit der er die eigene gedankliche Verwirrung bekämpfen will, beinahe wörtlich

⁴³⁰ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus* (1921). In: Ders.: *Tractatus-logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 7–86. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle TLP. Dem Usus der Wittgenstein-Forschung entsprechend, werden keine Seitenzahlen, sondern die einzelnen Punkte des *Tractatus* zitiert.

dieselbe, nämlich eine logisch-tautologische: »Alles ist das, das es ist.« bzw.: »Wir dürfen nur sehen, was wir sehen und es ist nichts anderes, als das, was wir sehen.« (Ko 152) Über alles andere will und muss der Erzähler seine Gedanken im Sinne des frühen Wittgenstein zum Verstummen bringen: »Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.« (TLP 7) Demgegenüber entwickelt der späte Wittgenstein eine nichtpositivistische Vorstellung von Zeichenbedeutung, in der emotionale, nichtempirische Aspekte, wie sein Blumen-Beispiel zeigt, wieder zentrale Wichtigkeit erlangen. Die Bedeutung eines Zeichens, so Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen*, konstituiert nicht der Gegenstand, für den es steht, sondern der »Gebrauch« (PU 43) des Zeichens und damit auch dessen emotionales Erlebtwerden. Geregelt wird dieser Gebrauch in verschiedenen Sprachspielen: »Das Wort ›Sprachspiel‹ soll hier hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.« (PU 23)⁴³¹ Welche Form des Weltzugangs, d.h. welche Auffassung über die Dechiffrierbarkeit von Welt, die richtige ist, wird in *Korrektur* nicht entschieden. Die Position des Erzählers, die dem verweigernden Schweigen des *Tractatus* nahesteht, stellt sich nicht als Vorform der Position Roithamers dar, sondern geht vielmehr nachträglich zurück zur anfänglichen, positivistischen Position. Die Szene der »gelben Papierrose« veranschaulicht also nicht nur die Dichotomie von regelgeleiteter und emotionaler Bedeutung des Zeichens, sondern auch die Dichotomie zwischen der frühen und der späten Philosophie Wittgensteins, die sich in den Haltungen des Erzählers und seines Freundes gegenüberstehen.

3.2.2 Die Konstruktion des inneren Antriebs

Diese Dichotomie wird ebenfalls an den unterschiedlichen Verhaltensweisen der beiden Figuren im Moment von Roithamers Selbstmord sichtbar, die auch dort als entgegengesetzte Reaktionen auf das Problem der Bedeutungsfindung gelesen werden können. Die Selbstmordinszenierung Roithamers – letzter Ausdruck seiner Verzweiflung, sich nicht ausdrücken zu können – ist konfrontiert mit einer analytischen Tätigkeit des Erzählers. Denn just zu dem

⁴³¹ Was Wittgenstein mit »Lebensform« meint, ist zwar im Detail umstritten, deutet aber offensichtlich auf etwas Außersprachliches hin. Eine neuere Übersicht der Diskussion sowie einen eigenen Ansatz hierzu vermittelt Kishik, David: Wittgenstein's Form of Life. London 2008.

Zeitpunkt, als Roithamer sich auf der semantisch und emotional beladenen Lichtung zwischen Altensam und Stocket erhängt, begibt sich der Erzähler zur »Maschine von Reading«:

[I]ch bin nach Reading zu einem mir wie auch ihm befreundeten Lehrer gefahren, der sich mit der Konstruktion einer Maschine beschäftigte, von welcher ich heute noch nicht weiß, um was für eine Maschine es sich handelt, obwohl ich jahrelang schon von ihm, dem Konstrukteur, in die Konstruktion dieser Maschine eingeweiht bin, auch Roithamer wußte nicht, um was für eine Maschine es sich bei der Maschine von Reading, wie wir sie nannten, handelte[.] (Ko 84)

Da die enigmatische Maschine nur an dieser Stelle auftaucht, hat sie in der Forschungsliteratur kaum Beachtung gefunden. Einzig Anne Thill interpretiert sie – indem sie den realen Ortsnamen »Reading« mit »Lesen« übersetzt – als Veranschaulichung des Leseproblems, das sich dem Rezipienten von *Korrektur* stellt.⁴³² Offensichtlich stellt die Maschine aber ebenso eine Bedeutungslücke für den Erzähler und Roithamer dar, und gerade für sie, die sie »in ihre Konstruktion eingeweiht« sind, muss es sich um eine erstaunliche denkerische Herausforderung handeln.

Folgt man Thills Übersetzung, ist die Maschine von Reading eine eigentliche »Lesemaschine«. Damit ist sie aber auch ein genuines Interessensobjekt in Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*, an welchem er das Sprachspiel »Lesen« veranschaulicht. *Notabene* richtet in Wittgensteins gedanklicher Versuchsanordnung zur Lesemaschine ein »Lehrer« – und auch beim Konstrukteur in Bernhards Reading handelt es sich um einen solchen – einen »Schüler« dazu ab, Zeichen in Laute umzuwandeln. Es handelt sich also um eine »lebende[] Lesemaschine« (PU 157), an welcher Wittgenstein zeigt, dass »Lesen« heißen kann, »so und so auf Schriftzeichen zu reagieren. Dieser Begriff war also ganz unabhängig von dem eines seelischen, oder andern Mechanismus.« (PU 157) Mit »Lesemaschine« bezeichnet Wittgenstein in Bezug auf den Menschen primär etwas Äußerliches, eine datenverarbeitende Handlungsweise (vgl. dazu auch PU 359f.). Doch was heißt dies für die psychischen Vorgänge, welche die Datenverarbeitung begleiten? Gunter Gebauer formuliert das Problem mithilfe von Wittgensteins Maschinenmetaphorik so aus:

⁴³² Vgl. Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 269f. Dass es sich beim Rätsel um die Maschine lediglich um das »Zwielicht ironischer Metatextualität« (ebd., S. 270) handeln soll, leuchtet nicht ein, wird doch so jegliche Bedeutungslücke zum nichtfunktionalen Zeichen ihrer selbst.

Wittgenstein konstruiert viele Sprachspielvorgänge in Analogie zu einer Maschine. [...] Die Zusammensetzung der Maschine und das Funktionieren der einzelnen Bewegungen des Mechanismus können in Beschreibungen dargestellt werden. Was dabei nicht erfasst wird, ist der Antrieb, der die Bewegung hervorruft.⁴³³

Versteht man die »Maschine von Reading« in *Korrektur* nicht als echte Maschine, sondern als verklausuliertes menschliches Problem, so liegt eben in ihren inneren Vorgängen das Rätsel begründet: Der Mensch als (Lese-) Maschine lässt sich zwar durch seine äußerlichen Sprachspiel-Mechanismen beschreiben, ja in die »Konstruktion« sind Roithamer und der Erzähler sogar »eingeweiht«. Über die seelischen und gedanklichen Vorgänge, ihren »Antrieb«, können sie jedoch nichts wissen.

Freilich lässt sich hier einwenden, dass der Ausdruck »Konstruktion« (Ko 84) nur auf eine anorganische Maschine angewendet werden kann und eine »lebendige Lesemaschine« in *Korrektur* ausschließt. Tatsächlich aber verweist der Wortgebrauch von »Konstruktion« im Roman durchaus auch auf Menschen: »[J]eder ist dazu bestimmt, eines Tages in irgendeinem Augenblick, der der entscheidende ist, keinen Ausweg mehr zu finden, die Konstruktion des Menschen ist so.« (Ko 147f.) Ausgerechnet im Moment, als der Erzähler in England erneut mit der »Konstruktion« der Maschine von Reading konfrontiert ist, diese aber anscheinend nicht weiter zu klären versucht, ist der »entscheidende« Augenblick für Roithamer gekommen. Das Erleben seiner eigenen »Konstruktion« lässt ihm nur noch den »Ausweg« des Suizids übrig. In dieser Anordnung sind zwei Blickrichtungen auf das Problem sprachlicher Bedeutung exemplifiziert. Der Erzähler betrachtet eine Konstruktion von außen, gleichsam mit dem positivistischen Blick des frühen Wittgenstein, und versteht sie nicht. Sein Freund Roithamer aber versteht sich *selbst* als eine Konstruktion, die ihren innersten »Antrieb« mithilfe von künstlerischen Hilfskonstruktionen – dem Kegel und dessen schriftlicher Verarbeitung – vergeblich verständlich machen will.

Bereits das Motto von *Korrektur* weist bekanntlich auf die Ambiguität von architektonischer und menschlicher »Konstruktion« voraus:⁴³⁴ »Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer.« (Ko 6) Angesichts dessen, dass drei Menschen (der Erzähler, die Schwester und der Jugendfreund Höller) dem innersten Kreis um Roithamer angehören, liegt

⁴³³ Gebauer, Gunter: Wittgensteins anthropologisches Denken. München 2009. S. 177f.

⁴³⁴ Vgl. Kap. II 1.2.

es nahe, die stützenden drei Auflagepunkte als eben jene drei Freunde und den zentralen »Körper« nicht nur als Kegel, sondern auch als Roithamer selbst zu interpretieren. Der Kegel wiederum wird dadurch als Symbol lesbar, welches Roithamers physiognomische Beobachtung der eigenen Lebenswelt wiedergibt. Als physiognomisch konstituierter *und* gelesener Raum ist er zugleich Produkt und Objekt physiognomischer Betrachtungen. Dass der Kegel also nicht nur das Wesen der Schwester, sondern auch Roithamers eigenen Charakter ausdrücken soll, ist für ihn kein Widerspruch: Die Schwester sei ihm mit der Zeit »wie zu einem zweiten und höheren Wesen als das eigene« geworden (Ko 268).

Ähnlich wie die Maschine von Reading und die gelbe Papierrose verweist das richtungsweisende Motto auf ein Motiv im Spätwerk Ludwig Wittgensteins. Die folgende Passage aus den *Philosophischen Untersuchungen* verhandelt ein analoges Problem, indem sie nach der unterschiedlichen Darstellbarkeit von Körper- und Bewusstseinszuständen fragt. Dies geschieht motivisch erstaunlich nahe an Roithamers Motto, nämlich anhand eines Satzes über die statische Konstruktion mit drei Stützen:

Es scheint uns paradox, daß wir in *einem* Bericht Körper- und Bewusstseinszustände kunterbunt durcheinandermischen: »Er litt große Qualen und warf sich unruhig umher«. Das ist ganz gewöhnlich; warum erscheint es uns also paradox? Weil wir sagen wollen, der Satz handle von Greifbarem und Ungreifbarem. – Aber findest du etwas dabei, wenn ich sage: »Diese 3 Stützen geben dem Bau Festigkeit«? Sind Drei und Festigkeit greifbar? – Sieh den Satz als Instrument an, und seinen Sinn als seine Verwendung! – (PU 421)

Durcheinandergemischt werden »Körper- und Bewusstseinszustände« auch in Roithamers »Berichten«: Der Baukünstler und Wittgenstein-Leser verwendet »Statik« und »Fallgefahr« als uneigentlichen Ausdruck für die menschlichen Abgründe, die er zu beschreiben und architektonisch zu bannen sucht. Die Architektur wird in diesem uneigentlichen Sprechen das »Greifbare[]«, mit dem er das »Ungreifbare[]« darstellen will.

Mit der Motivik aus Wittgensteins Texten verhandelt *Korrektur* ähnliche, aber nicht identische philosophische Probleme. Und gerade an dieser Differenz lässt sich zeigen, was *Korrektur* in letzter Konsequenz mit Wittgensteins sprachphilosophischen Überlegungen macht. Sie werden aus dem allgemein Sprachlichen ins spezifisch Künstlerische übersetzt und werden dadurch im höchsten Grade zerstörerisch. Beim »Durcheinandermischen« der körperlichen und geistigen Zustände, die der Philosoph beschreibt, handelt

es sich um alltagsweltlich »gewöhnlich[e]« Ausdrucksweisen, die erst dem philosophischen Blick »paradox« erscheinen müssen. Roithamers Ausdrucksweise ist von Anfang an paradox, weil er sich gleichsam philosophisch und künstlerisch äußert: Der »Baukünstler« will sich nicht primär verständlich ausdrücken, er spricht und baut für seine Schwester in einem Modus der beständigen Abgrenzung gegen außen. Der Körper der Schwester wird als Ausdruck des menschlichen Innern interpretiert und zugleich soll ihm ein Raum geschaffen werden, der nur diesem Innern »entspricht«. Indem Roithamer alles Äußerliche in absolute Innerlichkeit transzendiert, sucht er auf architektonischer und zwischenmenschlicher Ebene das »höchste Glück« zu erzielen. Die Verinnerlichung führt aber, wie der Erzähler bemerkt, zu einer enigmatischen Vieldeutigkeit der Baukunst und in letzter Konsequenz zur Unlesbarkeit des Ausdrucks.

3.2.3 Exkurs: Wittgenstein über Physiognomik und Gewissheit

Das »Innerste« bzw. »Private« der menschlichen Sprache, das gleichsam nur ihrem jeweiligen Sprecher zugänglich ist, beschreibt Wittgenstein mithilfe physiognomischer Konzepte. Die Physiognomie ist in den *Philosophischen Untersuchungen* eine zentrale Metapher. Zur Erklärung der Ähnlichkeit von Sprachspielen referiert Wittgenstein etwa auf die Ähnlichkeit äußerer Physiognomien von Familienmitgliedern (vgl. PU 67).⁴³⁵

Will man Roithamers künstlerische Sprache verstehen, ist es unerlässlich, diesem physiognomischen Konzept Wittgensteins nachzugehen. Die Komplexität und Ausführlichkeit dieses Unterkapitels ist durch eine Forschungslücke legitimiert: Die Wittgenstein-Forschung hat mit Ausnahme von Tim

⁴³⁵ Die Verbindung von Physiognomik und Familienähnlichkeit scheint sich auch werkgenetisch untermauern zu lassen. So taucht der Begriff der Familienähnlichkeiten im *Big Typescript*, einer Grundlage für die *Philosophischen Untersuchungen*, zuerst (und damit wohl überhaupt zum ersten Mal im Werk) in einer Überlegung zu Oswald Spenglers Kulturphysiognomik auf: »So könnte Spengler besser verstanden werden, wenn er sagte: ich *vergleiche* verschiedene Kulturperioden dem Leben von Familien; innerhalb der Familie gibt es eine Familienähnlichkeit«. Wittgenstein, Ludwig: *The Big Typescript*, TS. 213. German-English scholar's ed. Malden 2005. S. 204. Eine andere biographische Spur von Wittgensteins Interesse an Physiognomik findet sich in seinen photographischen Experimenten. Anhand von Kompositbildern (Mehrfachbelichtungen) seiner Schwestern arbeitet er deren tatsächliche Familienähnlichkeit heraus – ein Verfahren, das auf der physiognomisch-photographischen Methode der »generic photography« von Francis Galton fußt. Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München 2004. S. 294–298.

Craker kaum Interesse gezeigt, Wittgensteins Alterswerk unter Aspekten der Physiognomik zu betrachten. Grundlagen für eine solche Betrachtungsweise sind aber sehr wohl gegeben. Die Nähe von Wittgensteins Werk zu den morphologischen Schriften Goethes⁴³⁶ und zu Lichtenbergs Aphorismen⁴³⁷ wurde ebenso erforscht wie Wittgensteins Interesse für die Geschichtsphysiognomik Oswald Spenglers.⁴³⁸ Im Detail nachgewiesen wurde auch seine Auseinandersetzung mit der Gestaltpsychologie seiner Zeit, deren Nähe zur Physiognomik offensichtlich ist.⁴³⁹ Wittgensteins Spätwerk als Reaktion auf physiognomische Probleme zu lesen, ist also bereits durch seine Intertextualität plausibel. Eine physiognomische Argumentation der Texte muss aber erst noch erwiesen werden.

Es schien dem späten Wittgenstein keine befriedigende Lösung, das Erleben von Bedeutung lediglich auf unterschiedliche Spielregeln zurückzuführen. Dass er neben dem formalen auch einen emotionalen Aspekt von Bedeutung berücksichtigte, wurde bereits anhand von Wittgensteins Blumen-Beispiel gezeigt. Doch die Dichotomie zwischen psychischer und regelgeleiteter Bedeutung verweist auf ein tieferliegendes Problem. Regeln geben den Gebrauch von Wörtern vor, klären aber nicht die Voraussetzung dieses Gebrauchs: »Wäre der Wortgebrauch das alleinige Kriterium für ihre Bedeutung«, so fasst Craker zusammen, »ließe sich der wesentliche nicht vom unwesentlichen Gebrauch unterscheiden. Vor allem würde die vielberedete Heterogenität der Sprachspiele oberflächlich und eindimensional.«⁴⁴⁰

Hinter dem Sprachspiel-Gebrauch befindet sich also eine rätselhafte, sekundäre Konstituente von Bedeutung: der erlebbare oder eben fühlbare

⁴³⁶ Vgl. Schulte, Joachim: Goethe and Wittgenstein on Morphology. In: Fritz Breithaupt/Richard Raatzsch/Bettina Kremberg (Hg.): Goethe and Wittgenstein seeing the world's unity in its variety. Frankfurt a.M. 2003. S. 55–72.

⁴³⁷ Vgl. Nordmann, Alfred: »I have changed his way of seeing« Goethe, Lichtenberg and Wittgenstein. In: Fritz Breithaupt/Richard Raatzsch/Bettina Kremberg (Hg.): Goethe and Wittgenstein seeing the world's unity in its variety. Frankfurt a.M. 2003. S. 91–110.

⁴³⁸ Vgl. DeAngelis, William James: Ludwig Wittgenstein – a cultural point of view. Philosophy in the darkness of this time. Aldershot 2007. Losev, Alexandre: Morpho-logical Investigations. Wittgenstein and Spengler. Online verfügbar: <http://philosophy-e.com/morpho-logical-investigations-wittgenstein-and-spengler/>; Stand: 17.2.2016.

⁴³⁹ Vgl. Hark, Michael: Beyond the Inner and the Outer: Wittgenstein's Philosophy of Psychology. Dordrecht 1990. S. 165–181.

⁴⁴⁰ Craker, Tim: Der Sprache ins Auge sehen: Wittgenstein und Bedeutung als Physiognomie. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen. Freiburg i.Br. 1996. S. 535–552; hier: S. 540.

»Charakter des Spiels« (s.u.). Dies veranschaulicht Wittgenstein am Problem, zu erklären, welche Schach-Spielregeln – analog zur Bedeutung von Sprachspiel-Regeln – »wesentlich« sind:

Wenn also eine Spielregel vorschreibt, daß zum Auslosen vor der Schachpartie die Könige zu verwenden sind, so gehört das, wesentlich, zum Spiel. Was könnte man dagegen einwenden? Daß man den Witz dieser Vorschrift nicht einsehe. Etwa, wie wenn man auch den Witz einer Regel nicht einsähe, nach der jeder Stein dreimal umzudrehen wäre, ehe man mit ihm zieht. (PU 567)

Wittgenstein schließt an diese Beobachtung an: »Wenn ich den Charakter des Spiels richtig verstehe – könnte ich sagen – so gehört das nicht wesentlich dazu. ((Die Bedeutung eine Physiognomie.))« (PU 568) Die Bedeutung des verborgenen Charakters eines Sprachspiels äußert sich also als »Physiognomie«.

Wittgenstein stellt in seinen *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie*, die parallel zu den *Philosophischen Untersuchungen* entstanden,⁴⁴¹ fest, »das Sprachspiel [sei] etwas Äußeres«.⁴⁴² Dieses Äußere des Sprachspiels hat man sich aber nicht als die sichtbare Form des Zeichens vorzustellen, denn dieses wäre *per se* ohne Bedeutung, »bloß ein Gekritzel« (s.u.). Die Bedeutungsphysiognomie ist vielmehr ein »Erlebnis«, in dem sich Bedeutung vor einem »bestimmten Hintergrund« abzeichnet – durch diese erlebte »Form« lässt sich auf den Charakter schließen. Bereits im *Braunen Buch* arbeitet Wittgenstein Grundzüge einer Physiognomik der Sprache aus:

Sieh ein geschriebenes Wort an, etwa »lesen« – »Es ist nicht bloß ein Gekritzel, es ist »lesen«, – ich würde gern sagen »Es hat eine deutliche Physiognomie«. Doch was sage ich wirklich darüber? Was ist diese Aussage in begradigter Form? »Das Wort fällt«, so ist man versucht zu erklären, »in ein Futteral in meinem Geist, das lange dafür bereit war«. Aber ich nehme nicht das Wort und ein Futteral wahr; so kann die Metapher, daß das Wort in eine Form paßt, nicht auf ein Erlebnis des Vergleichens anspielen: des Vergleichs zwischen der Hohlform und der Vollform,

⁴⁴¹ Die Einteilung in *Philosophische Untersuchung* und *Schriften über die Philosophie der Psychologie* ist denn auch eine nachträgliche, die von Wittgenstein womöglich so nicht beabsichtigt war.

⁴⁴² Wittgenstein, Ludwig: MS 173 (1950). In: Ders.: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. Das Innere und das Äußere. Frankfurt a.M. 1993. S. 83–107; hier: S. 87. Bei diesem Manuskript handelt es sich um Weiterentwicklungen der (vermeintlich) *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie* von 1948/49, vgl. ders.: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. In: Ders.: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Werkausgabe. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1984. S. 347–477.

bevor sie zusammengefügt werden; sondern vielmehr auf ein Erlebnis, die Vollform durch einen bestimmten Hintergrund hervorgehoben zu sehen.⁴⁴³

Das sprachliche Zeichen im Leseerlebnis beschreibt Wittgenstein als Form, die sich vor einem Hintergrund, einem kognitiven Kontext, abhebt. Anhand seines Schachspiel-Analogons könnte man sagen, dass die Geste des Auslösens als unwesentlich erkennbar wird, wenn sie vor den geistigen Hintergrund unserer Vorstellung tritt, *was* der Charakter des Schachspiels ist. Analog hierzu ist für die korrekte Ausführung des Befehls, eine gelbe Blume zu bringen, die emotionale Präferenz einer *bestimmten* gelben Blume unerheblich. Das Zusammenspiel von Form und Kontext veranschaulicht Wittgenstein auch bildlich (Abb. 5). Die Darstellung illustriert unter i) die abgelehnte Metapher einer »Hohlform«, die von ihrer »Vollform« getrennt ist, und unter ii) das »Erlebnis« der Wirkung, die sich erst durch das unmittelbare Zusammenspiel der beiden Komponenten, des Wortes und seines geistigen Kontextes, ergibt.



Abb. 5: Wittgenstein, *Eine Philosophische Betrachtung* (*Das Braune Buch*), S. 261

Die Betonung des Umrisses der »deutliche[n] Physiognomie« rückt die Illustration in den Kontext physiognomischer Theorien.⁴⁴⁴ Die Abbildung widersetzt sich aber der vermeintlichen Lesbarkeit einer klassischen Silhouette,

⁴⁴³ Wittgenstein, Ludwig: *Eine Philosophische Betrachtung* (*Das Braune Buch*). In: Ders.: *Das Blaue Buch*. Werkausgabe. Bd. 5. Hg. v. Rush Rhees u.a. Frankfurt a.M. 1989. S. 117–282; hier: S. 261. Vgl. auch Craker, *Der Sprache ins Auge sehen*, S. 547.

⁴⁴⁴ Wie stark sich Wittgensteins Denken zum Teil schon im Frühwerk mit Physiognomik auseinandergesetzt hat, wurde bisher nicht untersucht. Dass insbesondere kunstphysiognomische Thesen jedoch schon früh rezipiert wurden, legt folgendes Zitat vom 19.9.1916 nahe: »Die Kunst ist ein Ausdruck. [!] Das gute Kunstwerk ist der vollendete Ausdruck.« Wittgenstein, Ludwig: *Tagebücher 1941–1916*. In: *Tractatus-logico-philosophicus*. Werkausgabe. Bd. 1. S. 87–224; hier: S. 178. Das Interesse für künstlerische Ausdrucksformen häuft sich im Verlauf des Werks, in den Tagebüchern der 1930er Jahre spricht Wittgenstein sogar vom unterschiedlichen »Rasgesicht« der Musik Beethovens und Mozarts. Ders.: *Movements of Thought: Diaries, 1930–1932, 1936–1937* [Zweisprachige Faksimile-

sie veranschaulicht stattdessen, dass die Bildlichkeit der Physiognomik nur noch als Metapher für das vorliegende Problem genutzt wird.

Was Wittgensteins Physiognomik der Sprache von der Physiognomik Lavaters oder Sedlmayrs unterscheidet, ist eine Verdoppelung der Uneigentlichkeit: Mit »Physiognomie« bezeichnet Wittgenstein keine realweltliche Oberfläche, hinter der sich ein metaphysisches oder psychisches Innen verbirgt, sondern bereits die ›Oberfläche‹ eines kognitiven Gegenstands. Dieser äußert sich nur mittelbar in der Welt, er hat kein anderes ›Außen‹ als das mentale Konzept des Wortes bzw. des Sprachspiels. Die äußerlichen Bedeutungsträger müssen zuerst gelesen sein, um als solche (und nicht als »Gekritzel«) wahrgenommen zu werden. Anders als diese Verdoppelung der Uneigentlichkeit indes vermuten ließe, bedarf das Erkennen von sprachlicher Bedeutung nicht zweier distinkter Lesevorgänge. Die Bedeutung eines Wortes wird zugleich als »das Wort und das Futteral wahr[genommen]«. Die Auswahlgeste des Schachspielers leuchtet unmittelbar als »unwesentlich« ein. Wittgensteins Problem, über das Erleben von Bedeutung zu sprechen, heißt über ein ›Innen‹ der Sprache zu sprechen, über das nur uneigentlich gesprochen werden kann. Darum ist die »begradigte Form« der Aussage »Es hat eine deutliche Physiognomie« nur die Verfeinerung des Sprachbildes, nicht aber dessen – offensichtlich unmögliche – Aufschlüsselung. Um die Physiognomie eines Wortes, nämlich seine Bedeutung, zu verstehen, muss sie erlebt werden. In diesem Erleben gibt es kein Außen, das uneigentlich auf ein Innen verweist.⁴⁴⁵ Die doppelte Uneigentlichkeit macht auch die Innen-Außen-Beziehung zum uneigentlichen Behelfsmittel.

Das, worauf die Bedeutungsphysiognomie verweist, ist außerhalb des Sagbaren – ein uneigentliches Sprechen von einem unmittelbaren Erleben, das als solches nicht Zeichenform hat. Darum ist ›Bedeutungsphysiognomie‹ eine Metapher, die nicht einen Ausdruck für einen anderen setzt, sondern die auf Unerklärliches, Nur-Erlebbares verweist. Die Physiognomie des Wortes lässt sich nur unvollständig beschreiben bzw. ›übertragen‹.

Äußerlich und damit ›öffentlich‹ ist der Gebrauch, innerlich und deshalb ›privat‹ ist das Erleben von dessen Charakter: die öffentliche Geste des Schachspielers und die private Gewissheit, dass sie unwesentlich ist. Letz-

Transkription; Gedankenbewegungen: Tagebücher 1930–1932, 1936–1937]. In: Ders.: Public and Private Occasion. Hg. v. James C. Klagge/Alfred Nordmann. Lanham u.a. 2003. S. 3–256; hier: S. 106.

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu auch Craker, Der Sprache ins Auge sehen, S. 551.

teres lässt sich nicht weiter analysieren. Das private Erleben von Sprache kann nicht die Grundlage einer allgemein verständlichen Sprache, d.h. eines Sprachspiels, bilden:

Wäre aber auch eine Sprache denkbar, in der Einer seine inneren Erlebnisse – seine Gefühle, Stimmungen, etc. – für den eigenen Gebrauch aufschreiben, oder aussprechen könnte? – Können wir denn das in unserer gewöhnlichen Sprache nicht tun? – Aber so meine ich's nicht. Die Wörter dieser Sprache sollen sich auf das beziehen, wovon nur der Sprechende wissen kann; auf seine unmittelbaren, privaten, Empfindungen. Ein Anderer kann diese Sprache also nicht verstehen. (PU 243)

Diese Unmittelbarkeit und Privatheit einer Wortphysiognomie, deren Charakter nur »Einer« kennt, verweist auf eine Aporie, der sich Wittgenstein angesichts des philosophischen Diskurses über die Physiognomik wohl bewusst sein musste.⁴⁴⁶ Bereits Kant beschrieb Physiognomik als Geschicklichkeit, deren Regeln sich nicht präzise definieren lassen, die aber doch vorhanden sein müssen, da über die Interpretation von Physiognomien oft alltagsweltlicher Konsens herrscht.⁴⁴⁷ In Wittgensteins Analyse von Bedeutung als Regelgebrauch und Physiognomie/Charakter ist die Kant'sche Physiognomik-Kritik wohl mitgedacht. Eine Analyse des physiognomischen ›Spielcharakters‹ funktioniert analog diffus wie die Regeln des Gesichtserkennens und lässt sich wie diese nicht verschriftlichen. Die Zeichenphysiognomie markiert dementsprechend die undurchdringliche Grenze zwischen Regelgebrauch und privatem Empfinden und damit die Grenze der Mitteilbarkeit von Bedeutung überhaupt.

Wittgenstein hat das Problem zu verbalisieren, was Bedeutung ist, in den *Philosophischen Untersuchungen* nicht gelöst. Anders als mit der Abbildungstheorie des *Tractatus* wollte er hier jedoch gar keine Lösung aufzeigen. Er hat vielmehr auf ein Grundproblem zurückgewiesen, das auch der Physiognomik eigen ist: die Undurchdringbarkeit des Außen einer Sprache – sei es der Körper-, Architektur- oder Verbalssprache. Dieses Ergebnis mag wiederum desillusi-

⁴⁴⁶ Dieses Problem wird als Privatsprache-Argument seit Saul Kripkes *On Rule and Private Language* kontrovers diskutiert, es wurde bisher jedoch nicht als genuin physiognomisches Problem beschrieben. Kripke, Saul A.: *Wittgenstein on Rules and Private Language: An Elementary Exposition*. Cambridge (Mass.) 1982. In den *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie* arbeitet Wittgenstein das Problem weiter aus.

⁴⁴⁷ So argumentiert Kant in seiner Vorlesung über Anthropologie im Wintersemester 1777/78, vgl. Schmölders, *Das Vorurteil im Leibe*, S. 56.

onieren; wenn Wissen über die Welt aus subjektivem Erleben entsteht, ist das Sprechen über erlebtes Wissen ein uneigentliches und darum ständigem Zweifel ausgesetzt. Erstaunlicherweise findet Wittgenstein in seiner letzten Schrift *Über Gewissheit* zu einer gewissen Gelassenheit im Umgang mit dem Gedanken, dass die physiognomische Undurchdringlichkeit sicheres Wissen als problematisches Konstrukt entlarvt. Ein ebenso problematisches Konstrukt sei nämlich auch der Zweifel.

Ausgangspunkt ist G.E. Moores Behauptung, es genüge zu wissen, »daß hier eine Hand ist« (ÜG 1),⁴⁴⁸ um jegliches Wissen zu rechtfertigen. Wittgenstein lässt diese vermeintliche Evidenz nicht als stichhaltigen Beweis gelten, stellt aber ebenso den Zweifel an ihr in Frage: »Daß es mir – oder Allen – so *scheint* [, dass hier eine Hand ist, E.Z.], daraus folgt nicht, daß es so *ist*. [/] Wohl aber läßt sich fragen, ob man dies sinnvoll bezweifeln kann.« (ÜG 2) Diesen Zweifel hält Wittgenstein letztlich für unbegründet, denn auch »Wissen« sei nur ein Sprachspiel, das im Gebrauch und in dessen Erlebnis Bedeutung erhält. »Es ist nicht so, daß der Mensch in gewissen Punkten mit vollkommener Sicherheit die Wahrheit weiß. Sondern die vollkommene Sicherheit bezieht sich nur auf seine Einstellung.« (ÜG 404) Die »Einstellung« ist privater Natur und erzeugt die Bedeutung von Wissen, wenn sie im Sprachspiel auf eine Evidenz rekurriert (vgl. ÜG 504). Die Gewissheit aber ist ein »Zustand«, den zu »erkennen« man lernen kann (ÜG 589): »Ich handle mit *voller* Gewissheit. Aber diese Gewißheit ist meine eigene.« (ÜG 53)

Die physiognomische Aporie also, nur sein eigenes Inneres zu kennen, bildet den letzten Grund, auf dem die Kenntnis von allem anderen beruht. Wittgensteins Antwort auf die Frage nach der Letztbegründung von Wissen, d.h. auf das Münchhausen-Trilemma,⁴⁴⁹ erklärt, warum sich der Graf am eigenen Schopf aus dem Schlamm ziehen *muss*. Denn gerechtfertigt wird die private Gewissheit eines Wissens, wenn sie im öffentlichen Sprachspiel nicht begründet bezweifelt werden kann: »Ich bin auf dem Boden meiner Überzeugung angelangt. [/] Und von dieser Grundmauer könnte man beinahe sagen, sie werde vom ganzen Haus getragen.« (ÜG 248) Diese paradoxe

⁴⁴⁸ Entsprechend dem Usus der Wittgenstein-Forschung wird aus *Über Gewissheit* nicht nach Seitenzahlen, sondern nach der Nummerierung der Abschnitte zitiert. Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit*. Frankfurt a.M.1970. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ÜG.

⁴⁴⁹ Als Münchhausen-Trilemma beschreibt Hans Albert die Ausweglosigkeit, in die sich letztbegründende Theorien begeben. Sie enden entweder in einem unendlichen Regress, einem Zirkelschluss oder willkürlich festgelegten Dogmen. Vgl. Albert, Hans: *Traktat über kritische Vernunft*. Tübingen 1968.S. 11–15.

räumliche Metaphorik ist angesichts der physiognomischen Denkrichtung des späten Werkes aufschlussreich, macht sie doch die aporetische Grenze zwischen innen und außen zur eigentlichen »Grundmauer« und wertet sie damit zum Fundament von Bedeutung auf. Gerade aber der »Baukünstler« Roithamer in Bernhards *Korrektur* findet in dieser »Erlösung vom philosophischen Problem« kein Heil.

3.2.4 Die Gewissheit über die Bedeutung des Kegels

Der Kegel in der physiognomischen Beschreibung Roithamers – d.h. in Roithamers Deutung als »statischer Körper« – spricht als Zeichen letztlich »nur« über Bewusstseinszustände, die nicht unmittelbar zugänglich sind. Wäre die »innere« Bedeutung des Kegels offensichtlich, sie bedürfte keiner weiteren Erklärungen. Im Versuch aber, den Kegel mithilfe der »Schrift über Altensam« »greifbarer« zu machen, geschieht das Gegenteil, die Wirklichkeit wird mithilfe von Sprache schwerer be-greifbar. Die Abbildung der Familienverhältnisse und der emotionalen Innenwelt Roithamers bedarf immer neuer Korrekturen. Freilich beschreibt Roithamer dieses Innen als ein vermeintliches Außen, ja als »Tatsächliches«: »Und ich habe [...] nach und nach alles korrigiert und schließlich eingesehen, daß nichts ist, wie es tatsächlich ist, das Beschriebene entgegengesetzt dem Tatsächlichen [...].« (Ko 312) Diese Tatsachen können jedoch nicht mit den »Tatsachen in der Welt« des *Tractatus* gleichgesetzt werden. Getäuscht hat sich Roithamer seiner eigenen Auffassung zufolge nämlich nicht über empirisch verifizierbare Entitäten, sondern über die korrekte Dechiffrierung des »Charakter[s]« seiner Brüder und von ganz Altensam. Der Zweifel an der Tatsachentreue der Schrift ist der Zweifel an der Beschreibbarkeit einer – hier nur physiognomisch wahrnehmbaren – Wirklichkeit. Wann hat er, so fragt sich Roithamer, Gewissheit darüber, dass sich seine Beschreibung Altensams und damit seine Erklärung des Kegels auf etwas bezieht, was so wirklich da ist?

Dieser letzte, an die Innen-Außen-Grenze von Sprachbedeutung verlagerte Zweifel zieht sich auch bis in die Spätschriften Wittgensteins hinein und kumuliert in der Schrift *Über Gewissheit*, die erst durch seinen Tod ein Ende fand. G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright berichten im Vorwort: »Die letzte Eintragung liegt zwei Tage vor seinem Tod am 29. April 1951.«⁴⁵⁰ Die-

⁴⁵⁰ Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret/Wright, Georg Henrik von: Vorwort. In: Ludwig Wittgenstein: *Über Gewissheit*. Frankfurt a.M. 1970. S. 7–8; hier: S. 8.

ser Umstand und die akkuraten Datumsangaben weisen wohl nicht zufällig eine große formale Nähe zu den letzten datierten ›Eintragungen‹ Roithamers in *Korrektur* auf, mit welchen der Roman endet.⁴⁵¹

Auch hier beschränkt sich die Parallele nicht auf die formale Analogie, sondern eröffnet inhaltliche Differenzen zwischen den Handlungen und Gedanken Roithamers und der späten Philosophie Wittgensteins. Denn die Frage nach der Gewissheit von Wissen wird von Wittgenstein und Roithamer am Motiv des Zweifels unterschiedlich beantwortet. Wittgenstein findet eine für ihn befriedigende Antwort, indem er Gewissheit ganz allgemein auf ein ›privates Erleben‹ reduziert und damit der letzten philosophischen Einsicht entzieht. Ausgangslage für diese Antwort ist ein radikaler philosophischer Zweifel, den Wittgenstein bereits in den *Philosophischen Untersuchungen* bekundet. Obwohl es ›leicht so scheinen kann, als zeigte jeder Zweifel nur eine Lücke im Fundament‹ und ›wir zuerst an allem zweifeln, woran gezweifelt werden kann, und dann alle diese Zweifel beheben‹ (PU 87), weist der radikale Zweifel letztlich darauf hin, dass Gewissheit nur mit dem Fallenlassen des Zweifels erreicht werden kann: ›Hat das Prüfen nicht ein Ende? [...] Die Schwierigkeit ist, die Grundlosigkeit unseres Glaubens einzusehen.‹ (ÜG 164–166) Ist erst diese Grundlosigkeit erkannt, dann ›verliert‹ auch der radikale Zweifel ›seinen Sinn‹ (ÜG 56).

Für Roithamer ist Gewissheit zwar ebenfalls etwas, das sich im physiognomischen Erleben und damit in der Sphäre des Privaten ereignet, doch das Problem ist für ihn nicht allgemeiner Natur. Die Kegelbeschreibung bzw. Kegelplanung ist, wie bereits gesehen, ein besonderes Sprachspiel, das nicht den gesellschaftlichen Spielregeln gehorcht, sondern diese in philosophischer und künstlerischer Absicht überschreitet.

Viele Beispiele, an welchen Wittgenstein sein Sprachspiel-Konzept veranschaulicht, beruhen auf einer internalisierten Schüler-Lehrer-Situation. Analog zu dieser exemplifizierenden Gedankenfigur beschreibt Roithamer die Planung des Kegels als ›Folgerichtigkeit‹ seines gleichzeitigen Lehrer- und Schülerseins: ›Alles ist Schule und ich bin in dieser Schule Lehrer und Schüler und in der Intensität dazwischen Folgerichtigkeit, der Kegel.‹ (Ko 291f.) Was kann im Sprachspiel über den Kegel gesagt werden? ›Alles sei schließlich der Kegel.‹ (Ko 305) ›Alles zugleich‹ kann zwar nicht verbalisiert werden, die umfassende gleichzeitige Wahrnehmung beansprucht Roithamer jedoch

⁴⁵¹ Darauf weist bisher erst Johannes Pause hin, vgl. Pause, Die ironische Korrektur, S. 86.

früher schon für sein physiognomisches Sehen. Im Gebäude kommt die sprachphilosophische Aporie der Physiognomik zum paradoxen – weil in der Nichtdarstellung darstellenden – Ausdruck. Die eigentliche Erkenntnis Roithamers kann auch durch den Kegel nicht ›gesagt‹, sondern nur unmittelbar erlebt werden.

Roithamer verwirklicht in seiner Architektur einen abschließenden, aber privaten Ausdruck seines Inneren und seiner Wahrnehmung der Umwelt. Dass sich keine sprachlich vermittelbare, d.h. ›öffentliche‹, Letztbegründung von Wissen geben lässt, sondern Gewissheit nur erlebt werden kann, kommt der letztlich nur ›erlebbaren‹ Architektur entgegen und stellt für die Kegelbeschreibung eine unlösbare Herausforderung dar. Im privatsprachlichen Ausdruck des Kegels aber ist das Problem nur für den Künstler selbst gelöst. Dass Roithamer den Ausdruck von ›allem‹ trotz – oder vielmehr gerade aufgrund – ständiger »Zweifel« erreicht haben will, ist für ihn, nicht aber für die Leserschaft von *Korrektur* einsichtig:

Ich mußte [...] diese verrückte Idee verfolgen, und ich durfte mich von nichts von dieser verrückten Idee abbringen lassen, vor allem von mir selbst nicht, denn ich hatte die größten Zweifel, [...] durch die fortwährende Irritierung meiner Idee hatte ich aber schließlich die größte Gewißheit, daß ich meine Idee bis zu meinem Ziele verfolgen und verwirklichen und den Kegel vollenden werde, so Roithamer. (Ko 307)

Auch hier führt radikaler Zweifel zu »größter Gewißheit«. Genauer verbalisieren lässt sich diese Gewissheit über die Verwirklichung seiner Idee nicht. Eine Lektüre mit Wittgenstein führt zum *prima vista* kontraintuitiven Schluss, dass Roithamer seine Zweifel nicht etwa rational ausräumt, sondern ganz bewusst auf der »Grundmauer« seiner privaten Gewissheit den Kegel erbaut. Darum also ist sich Roithamer der Vollendung und damit der endgültigen Entsprechung des Kegels mit der Schwester und der eigenen Lebensform gewiss, während dies für seine »Schrift über Altensam« nicht mehr gilt. In Schrift und Kegel stehen sich das äußere, immer bezweifelbare Sprachspiel und die innere, als Privatsprache letztlich nicht lesbare Gewissheit gegenüber. In diesem Sinne muss der Kegel – trotz aller Details, die wir über ihn erfahren – eine für Roithamer *unbeschreibbare* und eine für den Erzähler und die Leserschaft des Romans *unlesbare* Architektur bleiben.

Damit lässt sich nun präzisieren, was bereits in KAPITEL II 3.1.3 konstatiert wurde, dass nämlich der Kegel ausdrücken soll, was anders nicht gesagt werden kann. Unsagbar bleibt das private Erleben, und zu diesem gehört

nicht nur das private Erleben der Schwester, sondern auch das Erleben der Gewissheit, ersteres vollendet ausgedrückt zu haben. Den Kegel in seinem sprachlichen Ausdruck zu verstehen, würde bedeuten, man könnte eine rein private Sprache verstehen. Wittgensteins Überzeugung, dass dies nicht möglich ist, bestätigt Roithamer einerseits, indem er die Versuche, den Kegel zu erklären, früh schon als vergeblichen, selbstdestruktiven Prozess erkennt. Gerade indem er diese Versuche trotzdem nicht aufgibt, lehnt sich Roithamer Sisyphos gleich gegen die Gesetzmäßigkeiten seiner eigenen, der Wittgenstein'schen nachgebildeten Physiognomik auf.

Diese widersprüchliche Haltung ist den zwei Facetten der Figur Roithamers geschuldet. Der *Denker und Physiognomiker* Roithamer versteht das Private als etwas, das nur im Erleben zugänglich ist. Der *Künstler* Roithamer aber kann sich nicht damit abfinden, lediglich die Grenzen des Sagbaren eruiert zu haben. So sind auch Roithamers vorletzte Sätze im Roman mit und zugleich gegen Wittgenstein verstehbar: »Alles bis an die äußerste Grenze immer davor schrecken wir nicht zurück, wie wir vor dem Tod nicht zurückschrecken. Eines Tages, in einem einzigen Augenblick durchstoßen wir die äußerste Grenze, aber der Zeitpunkt ist noch nicht da.« (Ko 317f.) Wider besseres Wissen, also auch wider die Erkenntnis des von ihm bewunderten Philosophen, will Roithamer diese »äußerste Grenze« überschreiten. »Durchstoßen« kann sie nur werden, indem sich das physiognomische Aufschreibesystem, d.h. die Person Roithamer, selbst auslöscht. Als er sich in der Lichtung erhängt, setzt er ein letztes Zeichen. Die physiognomisch erlebbare Bedeutung dieses Zeichens liegt außerhalb aller menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, sowohl für den Gestorbenen als auch für die Hinterbliebenen. Wittgenstein schreibt schon in seinem *Tractatus*: »Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht.« (TLP 6.4311) Auf dieses Zitat wird in den letzten Sätzen von *Korrektur* nicht zufällig angespielt: »Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung.« Die Bedeutung des Todes kann sowohl laut der frühen als auch der späten⁴⁵² Philosophie Wittgensteins nicht in ein sprachliches Zeichensystem eingeordnet werden. Weder hat der Tod einen Platz im logischen Raum der Abbildungstheorie noch besitzt er eine erlebbare »innere Bedeu-

⁴⁵² Vgl. hierzu z.B. PU 284: »Und so scheint uns auch ein Leichnam dem Schmerz gänzlich unzugänglich. Unsre Einstellung zum Lebenden ist nicht die zum Toten. Alle unsre Reaktionen sind verschieden.« So, wie wir die Bedeutung eines fremden Schmerzes nicht eigentlich verstehen können, ist uns die Bedeutung des Todes noch weit unzugänglicher.

tung«. Mit der Inszenierung des eigenen Todes als Botschaft, auf welche der finale Einwortsatz »Lichtung« verweist, sagt Roithamer das Unsagbare und -lesbare trotzdem.

Roithamers künstlerisches Handeln im Raum – und dazu ist in gewisser Weise auch sein Suizid zu zählen – ist gegenüber der Einsicht in Wittgensteins Spätwerk, dass eine private Sprache »sinnlos« sei, nicht nur resistent, es verhält sich dazu geradezu renitent. Roithamer versucht in seiner Architektur, in seinem Leben und selbst noch in seinem Tod bewusst das Unmögliche. Die Innen-Außen-Grenze, die als räumliche Metapher bei Wittgenstein die epistemische Unmöglichkeit bezeichnet, letzte Einsichten in sprachliche Bedeutung zu gewinnen, wird aus Roithamers Innenperspektive als »äußerste Grenze« seines Kunstprojektes rekonstruiert. Die Mitteilung des Innersten, seine Veräußerlichung, die das dringendste Anliegen des Künstlers Roithamer ist, lässt ihn diese Grenze – wider besseres Wissen des Physiognomen Roithamer – »durchstoßen«. Die finale Bewegung durchstößt das physiognomische Raumgefüge, das sich erst aufgrund seiner Innen-Außen-Unterscheidung konstituiert, und zerstört es damit. Oder lapidar ausgedrückt: Roithamer »korrigiert« die Aporie seines physiognomischen Denkens mit dem eigenen Tod.

Die Auseinandersetzung mit der Physiognomik im Werk Thomas Bernhards hat mit *Korrektur* somit eine entscheidende Wendung genommen. Anders als der Famulant in *Frost* oder Konrad in *Kalkwerk* scheitert hier keine Hauptfigur daran, hinter die nur vermeintlich physiognomisch lesbare Oberfläche zu stoßen, sondern umgekehrt daran, ihr Innerstes physiognomisch lesbar zu machen. Der Erzähler scheint sich demgegenüber gerade durch seine Absage an das physiognomische Leseprinzip und seiner Zuwendung zum Positivismus des *Tractatus* vor der Aporie seiner »Vorgänger« retten zu können.

4 Fazit I: Der Kegel als absolute Metapher

Der Roman *Korrektur* gibt auf die Frage nach der Lesbarkeit von Architektur drei Antworten, die im Folgenden hinsichtlich ihrer Metaphorik rekapituliert werden.

1. Auf der Ebene der Narration entwirft der Text drei unterschiedliche Verhältnisse zwischen Architektur und Figur. Der Handwerker Höller pflegt eine unreflektierte Beziehung zu seinem selbst gebauten Raum, die Bedeutung der Architektur ergibt sich für ihn laut dem Erzähler aus dem praktischen Leben und kann deshalb unhinterfragt bleiben. Hinsichtlich einer metaphorischen Indienstnahme von Architektur befindet er sich sozusagen auf einer Nullstufe. Der Erzähler kann die Dachkammer, in der er sich befindet, anfänglich nur als bedrohliche Manifestation seines verstorbenen Freundes Roithamer lesen, schafft es aber im Verlauf der ersten Romanhälfte, Person und Raum zu entkoppeln und ihr Verhältnis nach dem Vorbild Höllers zu »normalisieren«. Dass der Erzähler Raum und Mensch zu Anfang überhaupt als untrennbar wahrnimmt, weist darauf hin, dass sich das symbolisch fundierte Architekturverständnis Roithamers zumindest teilweise seiner bemächtigt hat. Für Roithamer ist Architektur eine Metapher für die »Konstruktion« des Menschen. Sein Begriff der »Entsprechung« impliziert, dass Architektur sowohl unmittelbar *zum* Menschen als auch *vom* Menschen sprechen kann. Menschliche Probleme sind gleichsam architektonische Probleme; dies erklärt die zentrale Stellung des Statik-Motivs im Text.

2. Auf der Ebene der architekturgeschichtlichen und -theoretischen Kontexte des Romans verweist Roithamers Verständnis architektonischer Lesbarkeit auf architektur- und kunstphysiognomische Denkfiguren. Physiognomik dient ihm einerseits im Sinne Lavaters als genialische, Subjektivität und Objektivität vereinende Beobachtungswissenschaft, die ihm den Charakter seiner Schwester entschlüsselt. Andererseits wird aufgrund seiner architekturhistorischen Hinweise – insbesondere auf den Kunsthistoriker Adolf Max Vogt – deutlich, dass auch das Bauen des Kegels physiognomischen Konzepten verpflichtet ist. Diese sind jedoch nicht auf die klassische Physiognomik Lavaters zurückzuführen, sondern auf verschiedene, zum Teil widersprüchliche ästhetische und theoretische Vorbilder. Roithamer versucht die Revolutionsarchitektur Boullées, die moderne Architektur Le Corbusiers und Tatlins sowie die kritischen Positionen Sedlmayrs und Blochs zu überwinden, indem er ihre physiognomischen Prinzipien kombiniert. Der

daraus entstandene Kegelbau lässt Roithamers Anspruch erkennen, eine sensualistische *architecture parlante* gebaut zu haben (Boullée), über ihre Geometrie zum »höchsten« kosmischen Glück zu verhelfen (Le Corbusier), die Schwester aber zugleich darin zu beschützen und zu mitten (Sedlmayr). Mit Ernst Blochs kritischer Architekturtheorie gelesen, ist der Kegel eine Realutopie, in der gegensätzliche Formsemantiken zu einer dialektischen Synthese gelangen. Roithamer übersetzt sein physiognomisches Konzept der »Entsprechung« damit in ein Bauprogramm, dem eine komplexe architektonische Zeichensprache zugrunde liegt.

3. Auf sprachphilosophischer Ebene führt Roithamers Verständnis einer lesbaren Architektur in theoretische und praktische Aporien, die in seinem Selbstmord gipfeln. Der Roman adaptiert Motive aus Wittgensteins Früh- und Spätwerk; ersterem lässt sich inhaltlich die positivistische Haltung des Erzählers zuordnen, zweitem entspricht Roithamers physiognomisch konzipiertes Verständnis von Bedeutung. Anders als Wittgenstein begnügt sich der Baukünstler jedoch nicht damit, in der Privatheit der eigenen Gefühle den letzten, nichtabbildbaren Grund seiner Sprache auszumachen. Er will architektonisch und schriftlich ausdrücken, was jenseits menschlicher und semiotischer Oberflächen liegt. Dies muss scheitern, seine »Privatsprache« kann sich anderen Menschen nicht mitteilen.

Wittgensteins Philosophie erfährt damit in ihrer Anwendung auf die Architektur nicht nur, wie Bernhard in seinem Verlagstext von 1974 ankündigt, eine »Konkretisierung«, sondern eine dramatische Verschärfung. In seiner Hybris, die Aporie des unaussprechlichen Inneren zu überwinden, beschreitet Roithamer nacheinander drei Wege: den Bau des Kegels, der unlesbar bleibt; die Beschreibung des Kegels und seiner Hintergründe, die sich als nicht abschließbar, weil beständig korrekturbedürftig erweist; und letztlich den Selbstmord, der die Darstellung des Undarstellbaren unter der Bedingung einer zeitgleichen Zerstörung der Darstellungsmittel realisiert. Die Metapher einer »entsprechenden« Architektur erweist sich für Roithamer in letzter Konsequenz als tödlich.

Hans Blumenbergs Begriff der absoluten Metapher, der im Zentrum seiner Metaphorologie steht, vermag den Status dieser spezifischen Metapher für Bernhards Architekturdarstellungen entscheidend und abschließend zu erhehlen. Zu diesem Zweck muss zuerst die Frage, wie sich die absolute Metapher zu einer »normalen« Metapher verhält, beantwortet werden.

Blumenberg gibt dazu lediglich Hinweise. Die herausragende Rolle absoluter Metaphern bestehe darin, dass »sie sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität

zurückholen lassen«. ⁴⁵³ Sie sind »Grundbestände«, ⁴⁵⁴ in denen das Ungenügen der Sprache in der Sprache selbst zum Vorschein komme, weil sie nicht nur einen bildlichen Bedeutungsüberschuss zurücklasse, sondern als Ganzes unauflöslich bleibe. Grundsätzlich lässt sich diese Unauflösbarkeit zwar für *jede* Metapher, ja für jeden sprachlichen Ausdruck behaupten. Blumenberg will die moderne Kritik an der Rhetorizität der Sprache jedoch nicht fortsetzen, er verwendet die Tropen der Rhetorik stattdessen als Analyseinstrumente für geschichtliche Entwicklungen. Ob eine Metapher absolut ist, hängt bei ihm also vom kulturellen Stellenwert ab, den sie in ihrem historischen Kontext innehat. Zentrale absolute Metaphern sind langlebige metaphysische Vorstellungen wie ›der Himmel‹ als Jenseits und Reich Gottes ⁴⁵⁵ oder besonders weit verbreitete holistische Konzepte wie ›der Kosmos‹ als Weltganzes. ⁴⁵⁶ Diese potenten Sprachbilder bleiben auch dann wirkmächtig, wenn die ursprünglichen Überzeugungen, aus denen sie hervorgegangen sind, wissenschaftlich obsolet werden. Dies gilt insbesondere für ihren Gebrauch in der Moderne, in der sich etwa die Metapher einer ›Lesbarkeit der Welt‹ trotz wiederkehrender Krisen der (insbesondere naturwissenschaftlichen) Erkenntnis halten kann. ⁴⁵⁷ Die Absolutheit einer Metapher ergibt sich also, so muss Blumenbergs Konzept anhand seiner eigenen Verwendung präzisiert werden, nicht aus ihrer hypothetischen Unersetzlichkeit, sondern aus ihrem konkreten kulturellen Gebrauch, in dem sie trotz widersprechendem Fachwissen als zentrale Denkfigur erhalten bleibt. Erst aufgrund der Differenz zwischen reflektiertem Wissen und Sprachpraxis wird eine Metapher in ihrer absoluten Uneigentlichkeit erkennbar. Die absolute Metapher will Blumenberg hierbei nicht als unzulänglich ›enttarnen‹, sondern als Ausdruck unterdrückter Sehnsüchte – etwa nach dem Ursprünglichen, dem Authentischen, dem Ganzen – verstehen.

Ob es sich bei der Lesbarkeit der Architektur in der Postmoderne bereits um eine absolute Metapher handelt, erscheint fraglich. Sie wird vieldeutiger gebraucht als Blumenbergs Beispiele. Zudem bleibt die Kritik von Architekturlektüren, wie sie Roger Scruton 1979 an der Architektursemiotik

⁴⁵³ Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 10

⁴⁵⁴ Ebd. Kursivierung im Original.

⁴⁵⁵ Vgl. Mende, Vorwort, S. 10.

⁴⁵⁶ Vgl. Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 143–166.

⁴⁵⁷ Gerade durch die Gentechnik erlebte sie sogar eine Renaissance, vgl. Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, S. 372–409.

entwickelt,⁴⁵⁸ bis zum Ende der 1970er Jahren marginal. Die zentrale Diskursstellung der Lesbarkeit von Architektur gilt zu diesem Zeitpunkt im architektonischen Fachwissen noch nicht als derart problematisch wie die eng verwandte Lesbarkeit der Welt in den Naturwissenschaften.

Mit *Korrektur* kritisiert ein fiktionaler Text die Lesbarkeit von Architektur. Die Rhetorizität des Romans erweist sich dabei als besonders produktiv, um das Denkbild nicht einfach als falsche ›Lösung‹ theoretischer Probleme abzutun, sondern als problematisches, uneigentliches Sprechen über Architektur darzustellen. Roithamers vermeintliche Konstruktion einer lesbaren Architektur zeigt exemplarisch, wie eine Metapher im Sinne Blumenbergs auch auf der literarischen Mikroebene absolut werden kann, selbst wenn sie auf der kulturhistorischen Makroebene keinen absoluten Status besitzt. Wenn Bernhards Protagonist seinen Kegel nämlich als Zeichen seiner privaten Sprache baut, tut er dies entgegen seiner und Wittgensteins philosophischer Erkenntnis, dass ein solcher Versuch letztlich scheitern muss. Damit nimmt er die später einsetzende breite Ablehnung des Sprachenparadigmas in der Architekturtheorie vorweg. Der Gegensatz zwischen dem Bewusstsein, dass das metaphorische Konzept einer Architektursprache unverrückbare Grenzen hat, und der Sehnsucht, sich trotzdem durch eine solche Sprache ›vollkommen‹ ausdrücken zu können, wird in *Korrektur* vom Protagonisten als unvereinbar erkannt, ohne dass er deshalb eine der beiden Positionen aufgeben würde. Roithamer wirft nicht nur das metaphorologische Problem eines lesbaren Hauses auf, er setzt es auch konsequent um, bis die Unzulänglichkeit des Sprachbildes praktisch zutage tritt.

In der Terminologie von Hans Blumenberg kann der Kegel in *Korrektur* deshalb auch als Sprengmetapher verstanden werden: Seine metaphorische Funktion wird im Bild der Metapher selbst *ad absurdum* geführt, die Sprengmetapher macht die Unmöglichkeit ihres eigenen Sprachbildes kenntlich. Blumenberg analysiert in diesem Sinne Nikolaus Cusanus' Gottesmetapher eines Kreises mit unendlichem Radius.⁴⁵⁹ Der Kreis dehnt sich so lange aus, bis bei unendlichem Umfang die Bogenlinie zur Geraden wird: Der Kreis ist nicht mehr als solcher zu erkennen. Ein unendlich großer Kreis ›sprengt‹ das Bild des Kreises, mit dem auf Gott verwiesen wird. Gott erweist sich darum gerade über die Kreismetapher als unvorstellbar.

⁴⁵⁸ Vgl. Kap. I 1, S. 18.

⁴⁵⁹ Vgl. Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 180. Vgl. auch Mende, Vorwort, S. 22.

Ähnlich strukturiert, wenn auch mit einem gänzlich anderen Ziel der Argumentation, ist der privat-physiognomische Kegel Roithamers als absolute Metapher: Seine symbolisch-geometrische Verweisfunktion – das Angebot der Architektur, auf einen privaten, realutopischen Gehalt hin lesbar zu sein – sprengt ihre eigene Bildlichkeit, wenn sie die innerste Gefühlswelt eines Menschen in einer radikal neuen Sprache ausdrücken soll. Eine solche Sprache entzieht sich wie Cusanus' unendlicher Kreis dem menschlichen Verständnis- und Vorstellungsvermögen.