



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea (*vecchio ordinamento, ante  
D.M. 509/1999*)

in Lingue e Letterature Straniere

Tesi di Laurea

# Bernhard: eine holophrastische *Verstörung* als Antwort auf den Verrat des Vaters

**Relatore**

Ch. Prof. Stefania Sbarra

**Correlatore**

Ch. Prof. Faber Beatrix Ursula Betti

**Laureando**

Fasolato Barbara

Matricola 726700

**Anno Accademico**

**2014 / 2015**

» (...) die Phrase ist unser lebenslänglicher Kerker.«  
(Thomas Bernhard, *Watten*, S. 23)

## **Bernhard: eine holophrastische *Verstörung* als Antwort auf den Verrat des Vaters**

### **INHALT**

<b>Einleitung</b>	4
<b><i>Verstörung: die Erzählung</i></b>	7
<b>1.1. Kurze Einführung in den menschlichen Psychismus nach Lacan</b>	
1.1.1. Die drei Lacanschen Strukturbestimmungen des Psychischen: das Imaginäre, das Symbolische und das Reale	11
1.1.2. Das volle Wort ( <i>parole pleine</i> ) als Frage nach Anerkennung: "Ich spreche, also wer bin ich?" und das leere Wort ( <i>parole vide</i> ) als fehlende ödipale Identifizierung und darauffolgende Verneinung des "Sein[s] zum Tode"	16
1.1.3. Metapher und Metonymie nach Lacan	21
1.2. Die Holophrase in der Sprachwissenschaft	24
1.3. Die Holophrase in der Lacanschen Psychoanalyse oder das Scheitern des metaphorischen Überganges des Signifikanten ins Signifizierte	25
<b>2. Schreiben als holophrastisches Symptom</b>	
2.1. Der Verrat des Vaters	29
2.2. Schreiben als holophrastische Antwort auf den Verrat des Vaters, auf das Brechen des Logos-Paktes, auf den fehlenden <i>Namen des Vaters</i>	33
2.3. Schreiben als „ <i>Sinthome</i> “ („ <i>Saint Homme</i> “), als holophrastischer Block von Imaginärem-Symbolischem-Realem	39
<b>3. Sekundärliteratur</b>	
3.1. Eine von holophrastischen Versuchungen selbst nicht ganz freie Literaturwissenschaft bzw. Rezeption	45
3.2. Deutungsversuche über <i>Verstörung</i> , die grundsätzlich mit der Identitätskrise des	

Subjekts übereinstimmen	55
<b>4. Deklination der Holophrase innerhalb des Textes</b>	
<b>4.1. Holophrastische Form</b>	
4.1.1. Die Dimensionen Raum-Zeit in <i>Verstörung</i> werden vom Namen-des-Vaters nicht mehr garantiert bzw. moduliert	67
<b>4.1.2. Die Sprache in <i>Verstörung</i> und das Zusammenfallen von syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungen</b>	
4.1.2.1. Syntagmatische und assoziative (paradigmatische) Beziehungen nach De Saussure	77
4.1.2.2. Überfülle an Superlativen, Übertreibungen, Tautologien, Wiederholungen, Verallgemeinerungen, Widersprüchen und Gegensätzen als holophrastisches Zusammenfallen von <i>Absentia</i> und <i>Praesentia</i>	78
4.1.3. Metaphern oder Analogien? Die Erstarrung der Metapher innerhalb der Signifikantenkette	84
4.1.4. Umsetzung in die Tat ( <i>Passage à l'acte</i> ): Beispiel einer holophrastischen Deklination	91
4.1.5. Begriffe oder Wörter: Andeutung eines Vergleichs zwischen einer Dichtung aus Wörtern (Leopardi) und einer Prosa aus Begriffen (Bernhard)	95
<b>4.1.6. Zitatcharakter der Sprache</b>	
4.1.6.1. Zitieren als Einverleibung des geliebten (toten) anderen und gleichzeitig als Auslöschung der Schrift	103
4.1.6.2. Briefe als agierte Metapher der Einfassung des Lochs im Anderen	106
<b>4.2. Holophrastischer Inhalt</b>	
4.2.1. Überlagerung von Leben und Tod: alles verstört, nichts und niemand ausgeschlossen	112
4.2.2. Fürstenmonolog: Sprache einer holophrastisch monomanischen Seele, die alles zu begreifen versucht, oder das artifizielle Bewusstsein eines Grufträgers	114
4.2.3. Komplex Familie	125
4.2.4. (Literarisches) Erbe vaterloser Söhne	129
<b>5. Ein Schreiben, das mehr ist als Reaktionsform und Existenzdokument: das</b>	

**(schockhafte) Ästhetische hat den Vorrang**

5.1. Holophrastische Schrift als Übernahme am Ding_____	142
5.2. Der Ich-Erzähler und Antigone vor dem Ding und dem symbolischen Tod_____	152
<b>Schlussbemerkung</b> _____	158
<b>Bibliographie</b> _____	162

## Einleitung

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich versuchen, am Beispiel von dem Prosatext *Verstörung* auf ein paar Hauptfragen über Thomas Bernhard zu antworten: Was macht die Gestaltungskraft der Prosa dieses Autors, die Gewalt jeder seiner Aussagen und auch seine Modernität aus? Warum beruht außerdem die gegenseitige Beziehung zwischen Bernhard und seinem Publikum auf einer derartig „klebrige[n] Intimität“<sup>1</sup>, die oft zwischen den Extremen von Hass und Liebe schwankt?

Die Antwort liegt meiner Meinung nach in dem sich zur Holophrase verdichteten Bernhardschen Diskursus als symptomatische Reaktion des Autors auf seine schmerzhaft Erfahrung mit dem väterlichen Verrat und auf die darauffolgende Verneinung der eigenen Kastration.

Während Bernhard in der nachfolgenden literarischen Produktion die psychologische Ursachenforschung auch nach der Mutter richtet, bleibt *Verstörung* emblematisch ein Prosatext über die Frage nach dem *Namen-des-Vaters*, über die fehlende Antwort vonseiten der väterlichen Instanz und die entsprechende holophrastische Reaktion als Selbstnennung und Selbstdarstellung durch das potentiell unendliche Monolog von Bernhard und seinen „Geistesmenschen“.

Aus heterogenen Dimensionen wie Leben und Werk könnte man – so meine These - das einem holophrastischen Symptom gleichende Bernardsche Schreiben als Zwischenglied zwischen der realen Schriftstellerexistenz und der Autorinstanz als Textprinzip (d.h. zwischen biographischem Umfeld und Textgenese) betrachten.

Um dies zu belegen, werde ich zentrale Lacansche Begriffe anwenden, welche die Identität-Konstituierung nicht als genetische Entwicklung, sondern als Einschreibung des Subjekts in die Sprache (also in den Bereich des Symbolischen), in “lalangue” definieren<sup>2</sup>. Da das Unbewusste Lacan zufolge eine metaphorisch-metonymische Struktur aufweist und sich erst im Gespräch mit dem Anderen enthüllt, stehen Sprache und Subjekt in einer unbedingten Beziehung zueinander: das eine lässt sich ohne das andere nicht denken und der symbolische Zyklus der Sprache ist strukturell analog zu dem Zyklus der Subjektivierung. Die Metonymie ist durch ihre charakteristische Unabschließbarkeit aller Signifikantenketten,

---

1 Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1999, S. 10.

2 Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora* (1972-1973), Einaudi, Torino 1983, S. 143.

die unendlichen Verschiebungen und das unablässige Gleiten der Bedeutung mit einem konstitutiven Mangel (*Seinsmangel*) verknüpft und daher kann sie mit dem symbolischen Bereich (einer der drei Strukturen des Lacanschen Psychismus) konvergieren, der seinerseits durch die Überwindung des Ödipuskomplexes und die darauffolgende Erzeugung eines Mangels zugunsten der Aufrechterhaltung des Begehrens konstituiert wird. Dabei ist es das Begehren nach Anerkennung (durch den symbolischen Vater, den groß-Anderen), welches das Wesen des Menschen bestimmt und ihn in die Sprache einbettet. Die Kastration im Ödipuskomplex bedeutet die Symbolisierung der imaginären Identifikation mit dem Phallus als imaginärem Objekt (im Spiegelstadium), d.h. dem Phallus einen außerordentlichen Status zu verleihen (das *Haben-Verfehlen des Genießens*) und aus ihm einen Signifikanten zu machen, dem kein Signifikat zugeordnet werden kann. Der imaginäre Phallus verwandelt sich also dadurch in die *Vatermetapher* oder den *Namen-des-Vaters*.

Die Vollendung des Ödipuskomplexes bedeutet demnach den Eintritt in den symbolischen Bereich und damit in den Bereich, in dem das *Subjekt* sich *als gespaltenes konstituiert*. Die Sprache ist also symbolische Gegenüberstellung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit (vgl. Freudschen Fort-Da-Begriff) und diese symbolische Struktur der Sprache ist ihrerseits Symbol der menschlichen Lage, die immerwährend an der Kippe zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Leben und Tod des Ichs, Plus und Minus an Identität steht. Die Essenz des Menschen liegt nämlich gerade darin, einerseits, kein festgeschriebenes Wesen zu sein und, andererseits, ein Sprachwesen zu sein.

Solange das Subjekt sich nicht als *Sein-zum-Tode* bekennt (in diesem Punkt findet Lacan eine grundlegende Entsprechung im Denken des Philosophen Martin Heidegger), kann es seine Geschichtlichkeit (*innerweltlich Seiendes*) nicht erkennen und daher die eigene Geschichte nicht aufbauen.

Für die Bernhardsche Prosa ist aber insbesondere eine weitere, für Bernhard gleichzeitig literarische und symptomatische Trope typisch: die Holophrase, die Lacan als Erstarrung der Signifikantenkette bezeichnet, als Verkleben des Signifikanten (des symbolischen Bereichs) mit dem Signifikat (dem imaginärem Bereich), da sie im Gegensatz zur Metapher nichts mehr darstellt, im Gegenteil, das Scheitern der enthüllenden Aktion der Metapher signalisiert. Sie kennzeichnet nämlich die Verschmelzung zweier Signifikanten (S1 und S2), ohne dass diese einer metaphorischen Verdichtung gleichzusetzen wäre. Das fehlende Intervall zwischen den Signifikanten bedeutet, dass das nun nicht (mehr) geteilte Subjekt in einem nicht metaphorischen Monolith eingeschlossen und an einer absoluten Identifikation

gefesselt ist. Keine oszillierende identifikatorische Bewegung ist mehr möglich: das Subjekt bleibt an dem Anderen angekettet, es wird eins mit dem Anderen. Der fehlende identifikatorische Zwischenraum bringt die gravierende Konsequenz mit sich, dass das Begehren (der Freudsche Lebenstrieb), dem keine Möglichkeit zur Erfahrung des Mangels des Anderen zugeteilt wird, sich nicht entfalten kann. Das erklärt auch, wieso die Bernhardsche Prosa mehr durch unmittelbares Genießen (im Lacanschen Sinne) als durch Begehren gekennzeichnet ist.

Auf den väterlichen Verrat und auf die darauffolgende abnehmende ödipale (symbolische) Identifikation reagiert Bernhard demgemäß mit dem holophrastischen Symptom einer Schrift, welche einerseits von Krankheit und Tod völlig durchdrungen ist, aber andererseits auch, durch ihre Aufhebung der Distanz zwischen Tod und Leben und die Überlagerung von Leben und Tod, gerade zu der paradoxen Verneinung von dem *Sein-zum-Tode* (im identifikatorischen Sinne) des Menschen wird.

Durch das Zusammenfallen der Gegensätze manifestiert sich die Bernhardsche Prosa als *opakes Emblem*, das hinter einem vermeintlichen Alles-Offenlegen (was dem Autor die hemmungslose Ausdehnung eines tieferen Narzissmus erlaubt) die Intention einer »Geheimsprache« verbirgt, welche gleichzeitig versucht, Spuren zu verwischen, als Schutz vor dem gefährlichen Risiko, vom Anderen gänzlich verzehrt zu werden. Das scheue Versteckspiel hinter den grellen Kasperladen mit den Medien bestimmt auch die holophrastische Klebrigkeit zwischen Bernhard und seiner Leserschaft, so dass sogar die abwertende Äußerung von Haider bezüglich eines Symposions über den Autor von *Verstörung* (»Betroffenheit beim Reden über einen Betroffenen«<sup>3</sup>) nicht ganz fehl am Platz ist.

Eine nicht geringe Anzahl an Literaturkritikern hat die eigene „klebrige Intimität“ mit Bernhard dadurch eingebüßt, dass sie zum Teil einen ähnlichen Diskurs der Superlativen, Paradoxien und Widersprüche selbst übernommen hat. Mittlerweile aber zeugen die meisten wissenschaftlichen Arbeiten von einer Emanzipierung der Thomas-Bernhard-Forschung von der Figur des Schriftstellers zu den Figuren seiner Werke und von biographischer und außertextueller Diskussion zu der Auseinandersetzung mit den einzelnen Texten.

Meine Arbeit wird dagegen dieses Ziel nicht anstreben, im Gegenteil: Die darin aufgestellte These bemüht sich, die Meinung zu vertreten, dass das Bernhardsche Schreiben gerade eine holophrastische unzertrennliche Einheit bildet, in der der Autor mit einem

---

3 Wendelin Schmidt-Dengler, *Von der Schwierigkeit, Bernhard bei Gehen zu begleiten. Zu Gehen*, S. 37, zitiert nach: *Die Presse* (Wien) vom 1.2.1977.

Subjekt zusammenfällt, welches sich selbst nicht als *Sein-zum-Ende*<sup>4</sup> verstehen will und kann. Es erfolgt daher keine klare Trennung zwischen einem Subjekt der Aussage und einem des Aussagens: Das Subjekt verschwindet vollständig unter der ausgesagten Holophrase. Es verwirft also aus Angst vor dem zerstückelten Körper jegliche Ich-Spaltung, jene Schwankung zwischen den Gegensätzen, die unerlässlich notwendig für die Identifikation des Subjektes ist, in einer Schrift, die alle Gegensätze in sich trägt und den Abstand, den metaphorischen Raum zwischen den Signifikanten programmatisch unentwegt aufhebt.

### **Verstörung: die Erzählung**

Der Ich-Erzähler, Sohn eines Landarztes und Student der Montanistik, berichtet über einen für ihn psychisch sehr verstörenden Arbeitssonntag seines Vaters, der ihn auf Krankenbesuche innerhalb einer weiten von unmenschlichen Brutalität und Körperexzessen gekennzeichneten Gebirgsgegend irgendwo in der Steiermark mitnimmt als indirekte Antwort auf dessen sehr ruhig abgefassten, vorsichtigen Brief, in welchem sich der Student nach der Schuld am Selbstmordversuch der Schwester und am Tod der Mutter fragt.

Die erzählte Zeit des gesamten Romans lässt sich also auf die Dauer der aufeinander folgenden Krankenvisiten und damit auf einen Zeitraum von etwa vierundzwanzig Stunden eingrenzen. Schauplatz der Handlung ist eine gebirgige Landschaft in der Steiermark mit sowohl wirklichen Ortschaften wie Voitsberg, Köflach und Salla als auch fiktiven, wie, zum Beispiel, der Burganlage Hochgobernitz, Wohnsitz des als letzten besuchten Patienten des Landarztes Fürsten Saurau.

Im ersten, unbetitelten und kürzeren Teil des Romans werden die beiden auf einem Weg, welcher nicht nur in topographischer Hinsicht nach oben führt, mit seelisch und körperlich zunehmend schweren Krankheiten und mit dem Tode konfrontiert.

Schon um zwei Uhr früh besucht der Landarzt einen sterbenden Lehrer in Salla, den er als Toten bald wieder verlässt.

Danach behandelt er ein Kind in Hüllberg, das wegen einem verhängnisvollen Fall in einen mit kochendem Wasser angefüllten Schweinebottich schwer verbrannt ist und daher keine lange Lebenserwartung mehr hat.

Wieder zu Hause und im Begriff, sich einen frühzeitigen Spaziergang mit dem Sohn zu gönnen, wird der Arzt von einem Gastwirt beansprucht, dessen bis spät in die Nacht mit dem

---

4 Im Heideggerschen Sinn: Heidegger begreift nämlich das *Dasein* als ein „**Sein-zum-Ende**“, den *Tod* hingegen als ein „**Zu-Ende-Sein**“ des Daseins.



Bedienen von betrunkenen Bergmännern völlig sich selbst überlassene Frau von einem dieser Bergmänner durchaus grundlos auf den Kopf geschlagen worden ist. Ohnmächtig wurde sie in ihr Schlafzimmer von den übrigen Bergmännern hinaufgetragen, ohne dass die Letzteren, in ihrem brutalen Rausch, weitere Stöße ihres Kopfes gegen das Stieggeländer vermeiden konnten. Um den sinnlosen Totschlag seiner Frau heult der Gastwirt so, als würde er vielmehr ein Stück Vieh als eine geliebte Lebensgefährtin vermissen.

Anschließend besuchen die beiden einen weiteren, an philosophischen Kopfschmerzen leidenden Patienten, einen mit dem Arzt befreundeten Realitätenvermittler. Das Leben als einen leicht begreiflichen Mechanismus betrachtend, weiß er es in einfachere Umstände zu zerlegen und ist daher der geeignetste Gesprächspartner für den Vater des Ich-Erzählers, um verbale Autopsien an dem Körper der Natur und der menschlichen Geschichte vorzunehmen.

Der nächste Krankenbesuch gilt einer dahinsiechenden, ihrer Todeskrankheit sich bereits widerstandslos fügenden alten Frau, der Ebenhöf, deren größte Qual ist, im Grunde genommen, einen wegen seinen groben tierischen Instinkten ihrem feineren Empfinden fremden Sohn geboren zu haben, welcher ihr mit der Zeit immer mehr wie ein Vieh, ein Ungetüm vorkommt.

In einem isolierten Jagdhaus inmitten der Wälder um Hauenstein wird der Arzt von einem an Diabetes erkrankten Industriellen erwartet, welcher von seinem schriftstellerischen Projekt gequält ist, aber gleichzeitig von der Qual an sich selbst davon abgelenkt wird. Seine mit ihm inzestuös zusammenlebende Halbschwester teilt seine Einsamkeit, welche sie aber als Lebenskerker erlebt und sehr unwahrscheinlich überleben wird.

In der Fochlermühle, die in der tiefen finsternen Schlucht gleich unterhalb der Saurauschen Burg liegt, treffen Arzt und Sohn nicht nur auf das faulende Fleisch des Müllers, dessen Frau Wasser in den Füßen und wegen rasch fortschreitendem Zersetzungsprozess der Lungenflügel ein schlechtes Mundgeruch hat, sondern auch auf die Tötung dutzender wunderschöner exotischer Vögel durch die Müllerburschen.

Nach einem gefährlichen Aufstieg rasch in die Höhe gekommen, erreichen die beiden das schon zur Burg gehörende Haus der Familie Krainer, deren Kinder den Arzt allzu sehr an seine eigenen erinnern. Die Krainerische Schwester kümmert sich liebevoll um den geistig und körperlich schwer verkrüppelten, aber einstmals musikalisch hochbegabten jungen Bruder.

Mit der zuletzt erwähnten Station endet der erste Teil des Romans, in dem der Ich-Erzähler auch Äußerungen und Berichte seines Vaters wiedergibt, welche das Bild einer

brutalen, sinnentleerten Natur sowie einer grundlegend kranken, zur Grausamkeit und zum Irrsinn neigenden österreichischen Landbevölkerung entblößen. Hinzu kommen seine eigenen Reflexionen nicht nur über die kranke Umgebung, mit welcher der Student der Montanistik konfrontiert wird, sondern auch über sich selbst, die eigenen Lebensanschauungen und die komplizierten, durch wechselseitige Entfremdungsgefühle geprägten Beziehungen zwischen ihm, seinem Vater und einer zunehmend unter Depression und Krankheit leidenden Schwester, die der Mutter immer mehr ähnelt, welche einer von Schwermut begleiteten Todeskrankheit erlag.

Fast am Ende des ersten Teils des Romans bemerkt der Erzähler wie die Mitteilungslosigkeit all die Beziehungen zwischen den Mitgliedern der eigenen Familie charakterisiert.

Völlig in sich selbst verschlossen mit der Überzeugung, dass es unmöglich ist, sich verständlich zu machen, sieht der Sohn, wie allein sein Vater ist, wie spärlich er sich ihm und seiner Schwester eröffnet und wie hilflos er der Apathie der eigenen Tochter, ihrer Isolation und ihren Selbstmordgedanken gegenüber ist.

Der Montanistikstudent wird studienhalber in eine körperlich und geistig verstörte Welt eingeworfen als bewusster belehrender Akt eines Vaters, der sich hiermit indirekt verständlich machen will. Allmählich sieht der Junge inzwischen ein, dass der Vater nie in der Lage sein wird, auf seine in dem Brief gestellten Fragen unumwunden zu antworten. Die eigene komplette Angleichung an Verstand des Vaters verfolgend, bemüht er sich letztendlich, das falsche Bild seines Vaters über ihn zu bestärken, indem er sich als ein selbstbewusster vom Gehirn gesteuerter junger Mann ausgibt, der rationell die Schwierigkeiten in seinem Leben anpackt und emotionslos zu überwinden weiß.

Der zweite, *Der Fürst* betitelte längere Teil des Buches besteht fast gänzlich aus dem aphoristisch-sprunghaften Monolog des am Wahnsinn erkrankten Fürsten Saurau, dessen sprachliches Krankheitssymptom der Ich-Erzähler nun ohne vermittelnde Kommentare wiedergibt (bis auf Redeeinleitungen wie: „sagte der Fürst“, „sagte er“, etc. oder sporadische Auskünfte über das Gehen der Figuren auf der inneren und äußeren Burgmauer).

Während der erste Teil noch eine Darstellung der Außenwelt und ihrer Einflüsse auf die Menschen anbietet, konzentriert sich der zweite auf die Abgründe der menschlichen Innenwelt. Gegenstand der Erzählung sind die Gedankengänge des klagend reflektierenden Fürsten Saurau auf seiner Burg Hochgobernitz, wo er sich radikal von der im politischen und geistigen Verfallzustand befindlichen Umgebung abgrenzt. Hier philosophiert er über sein

leidvoll vereinzelt Dasein, die „Zersetzungsprozess(e)“ der Natur und des Staates, die nur noch als theatralisch wahrgenommene Weltsituation, die Sinnlosigkeit jeglicher kulturellen Überlieferung und über die absolute Verwissenschaftlichung allen Lebens unentwegt vor sich hin.

Das assoziative Sprechen des Fürsten umkreist und variiert vor allem bestimmte Themenkomplexe, wie die Omnipräsenz des Todes, die daraus folgende Absurdität der menschlichen Existenz und die Unmöglichkeit, durch das Medium der Sprache zur wahren Erkenntnis und wirklicher, tiefer zwischenmenschlicher Kommunikation zu kommen.

Inhaltlich leichter nachvollziehbarere Anhaltspunkte des Sauraschen Redesstroms sind Anekdoten und Reflexionen über Ereignisse aus dem eigenen Leben, wie die Arbeitsgespräche mit drei Bewerbern auf einen von ihm inserierten Verwalterposten, den Selbstmord seines Vaters und den Bericht über eine Hochwasserkatastrophe.

Die größte Angst des Fürsten offenbart sich in seinem Traumbericht der Vernichtung nach dem eigenen imaginierten Selbstmord von Hochgobernitz und damit vom Erbe des Vaters durch seinen in London studierenden Sohn.

## 1.1. Kurze Einführung in den menschlichen Psychismus nach Lacan

### 1.1.1. Die drei Lacanschen Strukturbestimmungen des Psychischen: das Imaginäre, das Symbolische und das Reale

Drei wesentliche Kategorien, die als ineinander verflochtene Strukturen verstanden werden sollen, bestimmen Lacan zufolge den Psychismus des Menschen und demnach auch seinen Diskurs: das **Imaginäre**, das **Symbolische** und das **Reale**.

Die Kategorie des **Imaginären** hat ihre Fundierung im *Spiegelstadium*<sup>5</sup>, das man „als eine Identifikation [...] im vollen Sinne“ verstehen kann, „als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.“<sup>6</sup>. Die jubulatorische Aufnahme des eigenen Leibes im Spiegel bedeutet für den Säugling von ca. 6. bis 18. Monat (welcher ansonsten sich als *zerstückelten Körper* wahrnimmt) die Illusion einer Einheit, die das *Ich* (*moi*) als eine äußerliche Gestalt fixieren lässt.

Das Subjekt (oder besser: das Wesen, da sich das Subjekt erst durch *Unterscheidungen* konstituiert) stellt eine Totalität dar, aus der es erst durch das Spiegelstadium (also die erste Unterscheidung) gewissermaßen vertrieben wird. Das Subjekt entsteht also erst durch einen Akt der Zerstörung, der Dezentrierung, durch einen Bruch seines selbst. Erst aus dieser ursprünglichen Teilung konstituiert sich also das *Ich* als gespiegeltes Objekt (*moi*) des sich spiegelnden Subjekts (*je*). Daher benutzt Lacan die Saussuresche Trennungslinie, die bei diesem Signifikant von Signifikat trennt, häufig als „Barre“, mit der das Subjekt „gebart“ wird. Das Effekt dieser „Alienation“, die dem Subjekt im Spiegelstadium widerfährt, wird daher auch oft beschrieben als „Ex-sistenz“<sup>7</sup>.

Dabei liefert die Erfahrung des *Ichs* (*moi*) im Spiegel das Modell für die Identifikation mit dem anderen. Der andere erscheint dem Säugling als ein einheitliches, quasi ideelles Bild (ein *Ideal-Ich*), mit dem er sich identifiziert und an dessen Stelle er treten will. Die Beseitigung des anderen würde die Beseitigung des narzisstischen Subjektes bedeuten. Diese ausweglose

---

5 In diesem Stadium erfährt das menschliche Wesen gewissermaßen eine Psychogenese: „[...] Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen [...] wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das *Ich* (*je*) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert hat, in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt. Diese Form könnte man als *Ideal-Ich* bezeichnen [...].“ (Jacques Lacan, *Schriften I*, Olten: Walter 1973; Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975; Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 64)

6 Ebd., S. 64.

7 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch XX: Encore*, Weinheim/Berlin: Quadriga 1986, S. 83 et passim.

Lage führt zu einem suizidalen, gewalttätigen Zirkel, und bedarf deshalb eines Dritten, der *symbolischen Ordnung*, des *Namen-des-Vaters*, der *Sprache*, um gesprengt zu werden.

Die spezielle Beziehung des menschlichen Wesens zu dem Bild, welches das seinige ist, ist also eine Beziehung der entfremdenden Spannung. Indem das Subjekt das eigene Bild durch Bilder von seinesgleichen (*anderen* mit *klein-a*) ersetzt, wird es von einer imaginären Identifikation in die andere gleiten.

Erst durch den **Ödipuskomplex**, den Lacan aus der Freudschen Theorie übernimmt, kann das Subjekt das Spiegelstadium der imaginären Identifikationen überwinden, indem es, wenn auch auf frustrierende und traumatisierende Weise, seine zweifache Gespaltenheit erkennt: einerseits erkennt es seine „Alienation“ bzw. sein „*Seins-Verfehlen*“ („*manque de l'être*“<sup>8</sup>), das heißt, dass es ein „aus dem Sein vertriebenes Subjekt“ ist, und andererseits seine „Separation“ bzw. sein „*Haben-Verfehlen*“ („*manque à avoir*“<sup>9</sup>), das heißt, dass es einem von zwei Geschlechtern angehört. Die Überwindung des Spiegelstadiums und der Eintritt in den symbolischen Bereich durch den Ödipuskomplex bedeutet sowohl das Erleiden eines grundsätzlichen Mangels, als auch die Entfaltung des gesamten Psychismus.

Wie es mit dem *Begehren* des Subjektes in dieser Phase steht, erklärt Lacan wie folgend:

„Bevor das Begehren nicht lernt, sich – sagen wir nun dieses Wort – durch das Symbol [den *Namen-des-Vaters*, Anm. d. Verf.], anzuerkennen, wird es nur im andern (mit *klein-a*) gesehen. Am Ursprung, vor der Sprache, existiert das Begehren nur auf der einzigen Ebene der imaginären Beziehung des Spiegelstadium, projiziert, entfremdet im anderen. Die Spannung, die es erzeugt, ist dann jeden Auswegs beraubt. Das heißt, sie hat keinen anderen Ausweg – wie Hegel uns lehrt – als die Zerstörung des andern. Das Begehren des Subjekts kann sich in dieser Beziehung allein durch absolute Konkurrenz bestätigen, allein durch absolute Rivalität<sup>10</sup> mit dem anderen, wenn es um das Objekt geht, dem es zustrebt.“<sup>11</sup>

---

8 Jaques Lacan, *Schriften II*, Olten: Walter 1975; Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 41.

9 Ebd., S. 130 et passim.

10 Die Gefühle der Aggression und Rivalität auf dem Niveau des Spiegelstadiums erläutert Lacan an anderer Stelle: „Wie dem auch sei, das Subjekt findet in diesem verfälschten Bild seines Körpers das Paradigma für all die Formen von Ähnlichkeit, die nun auf alle Objekte einen Hauch von Feindseligkeit übertragen, weil sie auf sie die Verwandlung des narzisstischen Bilds projizieren, das ausgehend von dem Jubel, der seine Begegnung im Spiegel be-gleitet, im Zusammenstoß mit seinesgleichen zum Sammelbecken für die allerintimste Aggressivität wird.“ (Ebd., S. 184).

Diese durch Rivalität geprägte Phase wird nicht völlig überwunden. Sie persistiert auch im Psychismus des Erwachsenen: „La connaissance dite paranoïaque est une connaissance instaurée dans la rivalité de la jalousie, au cours de cette identification première que j'ai essayé de définir à partir du stade du miroir. [...] Mais le caractère agressif de la concurrence primitive laisse sa marque dans toute espèce de discours sur le petit autre, sur l'Autre en tant que tiers, sur l'objet.“ (Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre III: Les Psychoses*, (1955-1956), Hrsg. Jacques Alain Miller, Paris: Le Seuil, Collection: Le champ freudien (1981), S. 50)

11 Jaques Lacan. *Das Seminar, Buch I* (1953-1954), Olten: Walter 1978; Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 218.

Die Ambivalenz des Spiegelstadiums zeigt sich darin, dass das Subjekt sich hier „als Form zu erkennen lernt“<sup>12</sup> und durch sein Begehren nach „außen“ (das heißt in den anderen als dieser Form) projiziert: „Woraus die Unmöglichkeit jeder menschlichen Koexistenz folgt.“<sup>13</sup> Das Subjekt, so wiederholt Lacan an den verschiedensten Stellen seines Werkes, erfährt sein Begehren zunächst in den anderen. (Dieser andere ist ein radikal ähnlicher anderer – das Spiegelbild – und gerade aus dieser Ähnlichkeit oder Ebenbürtigkeit stammt das Gefühl der Rivalität. In einer *oszillatorischen Bewegung*, die die Ambivalenz des Spiegelstadiums vervollständigt, introjiziert das Subjekt *sein Bild (alter ego)* jedoch wieder:

„Umgekehrt, jedes mal wenn, im Phänomen des anderen, etwas erscheint, was dem Subjekt aufs neue erlaubt, sich zu re-projizieren, und zu re-kompletieren, das Bild des *Ideal-Ich*, wie Freud sagt, zu *nähren*, jedes mal wenn sich in analoger Weise die jubelnde Aufnahme des Spiegelstadiums wiederholt, jedes mal wenn das Subjekt durch einen seinesgleichen gefesselt wird, nun, kehrt im Subjekt das Begehren wieder. Aber es kehrt verbalisiert wieder.“<sup>14</sup>

Lacan bezeichnet diese „[...] beständige Umwendung des Begehrens zur Form und der Form zum Begehren [...]“<sup>15</sup> als den Grundmechanismus der imaginären Beziehung des Spiegelstadiums.

Allein durch das *Haben-Verfehlen* des Phallus (*Kastration*) dank der *Vatermetapher* wird der Eintritt in den **symbolischen Bereich** (d.h. die *Sprache*) möglich und der rivalisierende Kampf mit dem anderen kann mit einem gewissen siegreichen Ausgang enden: Das Subjekt lernt, Situationen zu beherrschen, indem es sie *benennt* und damit *zwischen sich und den anderen den Signifikanten einführt*. Auf diesem Niveau trifft man auf die **symbolische Introjektion**,<sup>16</sup> welche nicht als Komplementärbegriff zur Projektion zu verstehen ist. *Introjektion* meint bei Lacan nicht die einfache Re-Projektion, sondern **Re-Projektion in verbalisierter Form**:

„Halten Sie dies fest, dass das Begehren nie anders als unter einer verbalen Form, durch symbolische

---

12 J. Lacan, *Das Seminar, Buch I*, a.a.O., S. 219.

13 Ebd. S. 219.

14 Ebd., S. 219.

15 Ebd., S. 220.

16 „Der Projektion des Bildes folgt konstant die des Begehrens. Dementsprechend gibt es eine Re-introjektion des Bildes und eine Re-introjektion des Begehrens. Schaukelspiel, Spiegelspiel.“ (Ebd., S. 228).

Benennung reintegriert wird – das ist das, was Freud den *sprachlichen Kern* des Ego genannt hat.<sup>17</sup>

Lacan verweist in diesem Zusammenhang auf das berühmte Beispiel Freuds und seinen *Fort-Da-Begriff*<sup>18</sup>, welcher – in der Beziehung der Kluft, der *entfremdenden Spannung* zum eigenen Spiegelbild im imaginären Bereich – die **Möglichkeit der Ordnung in der Absenz und Präsenz des Anderen** einschaltet und symbolisiert und damit das erste symbolische Netz bildet, welches die illusorische Konzeption des *Ichs*, die sich im Imaginären entwickelt hat, überwinden lässt und die Entstehung des *Ichs* im Symbolischen bewirkt.

Allgemein sagt Lacan dementsprechend über Sprache: „Denn das Sein der Sprache ist das Nicht-Sein der Objekte [...].“<sup>19</sup> Dieses Transzendieren des Phänomens von An- und Abwesenheit von der imaginären auf die symbolische Ebene bedeutet die *Einführung des Signifikanten in die Welt des Subjekts*. Lacan schreibt:

„Si le complexe d'Oedipe n'est pas l'introduction du signifiant, je demande qu'on m'en donne une conception quelconque.“<sup>20</sup>

Die *Kastration im Ödipuskomplex* bedeutet *Symbolisierung*, insofern sie bewirkt, daß die imaginäre Identifikation mit dem Phallus überführt wird in eine triadische Beziehung zu dem Phallus als einem Signifikanten: Die Kastration wird als „symbolischer Mangel eines imaginären Objekts“, eben des Phallus, erlebt, dessen Einführung (als drittes Element zwischen Mutter und Kind) dem Kind die Mutter als Eigentum raubt und damit die Dimension des Mangels, aus dem der Wunsch hervorgeht, vermittelt. **Dieser Verlust ist notwendig**, da er die **(symbolische) Dimension des Begehrens eröffnet**.

In der Psychoanalyse wird dieser Verlust mit der Figur des Vaters in Beziehung gebracht.

---

17 Ebd., S. 223.

18 Freud, in *Jenseits des Lustprinzips* (1921), beschreibt das Spiel eines Kindes mit einer an einem Faden befestigten **Spule**: beständig wirft es die Spule fort, um sie gleich darauf wieder zu sich heranzuziehen. Durch dieses Spiel verarbeitet das Kind die *Anwesenheit* und *Abwesenheit* seiner Bezugsperson, die auf das Objekt übertragen wird, indem es in den *symbolischen* Gebrauch eingeführt wird. Lacan macht an diesem Beispiel darauf aufmerksam, dass das Spiel des Kindes von einer rudimentären sprachlichen Kommentierung begleitet wird: „Dies Spulenspiel wird begleitet von einer Vokalisierung, die insofern charakteristisch ist, als sie vom Standpunkt der Linguisten das Fundament der Sprache bildet, und sie allein erlaubt, das Problem der Sprache, das heißt eine einfache Opposition, zu begreifen. Wichtig ist nicht, dass das Kind die Worte *Fort/Da* sagt – es spricht sie übrigens nur ungefähr so aus. Das heißt, dass es da, von Anfang an, eine erste Sprachäußerung gibt. In dieser phonematischen Opposition transzendiert das Kind, hebt auf eine symbolische Ebene, das Phänomen von Anwesenheit und Abwesenheit. Es macht sich zum Herrn des Dings genau insofern, als es es zerstört.“ (Ebd., S. 221).

19 J. Lacan, *Schriften I* a.a.O., S. 219.

20 Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre III: Les Psychoses*, (1955-1956), Hrsg. Jacques Alain Miller, Paris: Le Seuil, Collection: Le champ freudien (1981), S. 214.

Wichtig ist hierbei allerdings, dass Lacan, im Unterschied zu den traditionellen Theorieansätzen, die Kontingenz des realen Vaters betont: Es geht bei Lacan um eine strukturelle Position, um ein drittes Element, das seine Funktion (zunächst) auf dem imaginären und (mit dem vollendeten Kastrationskomplex) auf dem symbolischen Niveau ausübt. Das Objekt, um das es geht, ist der Phallus, der durch Symbolisation zum Signifikanten transzendiert wird, und nicht der Vater. Der imaginäre Mangel dieses Phallus wird zu einem symbolischen Mangel.

Die *metonymische* Beziehung zwischen den drei Freudschen Begriffen (Mutter, Kind und Phallus als imaginäres Element) wird von Lacan durch die *metaphorische* Funktion des Vaters (der der symbolische Vater ist) umgebildet<sup>21</sup>.

Es geht im Ödipuskomplex auf dem Niveau der Kastration, also nicht um den Vater – schon gar nicht um den realen Vater – sondern um das *Haben-Verfehlen* (*manque à avoir*) des Phallus, wobei der imaginäre Vater nichts weiter als der Agent dieser Beziehung zum Phallus ist<sup>22</sup>.

Die im Kastrationskomplex zu vollziehende Leistung liegt darin, den Phallus zu symbolisieren. Dies bedeutet, den imaginären Mangel des Phallus zu transzendieren, aus ihm den symbolischen Mangel eines imaginären Objekts zu machen: dem Phallus einen außerordentlichen Status zu verleihen und aus ihm einen Signifikanten zu machen, dem kein Signifikat zugeordnet werden kann. Diese Symbolisierung wird durch eine metaphorische Umbildung geleistet: die *Vatermetapher* oder der *Name-des-Vaters*<sup>23</sup>. Analog zu dem oben erwähnten Fort/Da-Spiel wird der Phallus zum Symbol transzendiert, ausgeschlossen aus dem imaginären Plan der Spiegelbeziehung: dies ist die Kastration – der Verlust ist irreversibel<sup>24</sup>.

---

21 „Cela est si fondamental que si nous essayons de situer dans un schéma ce qui fait tenir debout la conception freudienne du complexe d'Oedipe, ce n'est pas d'un triangle père-mère-enfant dont il s'agit, c'est d'un triangle (père)-phallus-mère-enfant. Où est le père là-dedans? Il est dans l'anneau qui fait tenir tout ensemble.“ (Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre III: Les Psychoses*, a.a.O., S. 359)

22 Der Verlust des Phallus erzeugt auf dem imaginären Niveau Gefühle der Aggression und Rivalität mit dem imaginären Vater, da er auf dem *imaginären* Plan der *Spiegelbeziehung* nur als *alter ego*, als *Rivale* erfasst werden kann: Er ist der Träger des Phallus, weil das Subjekt den Phallus in ihn projiziert hat. „Bevor das Begehren nicht lernt, sich – sagen wir nun dieses Wort – durch das Symbol anzuerkennen, wird es nur im anderen gesehen.“ (*Das Seminar, Buch I*, a.a.O., S. 218) Die Rivalität mit dem Vater als Dialektik von Aggressivität und Identifikation, welche bei jedem Kind zu irgendeinem Zeitpunkt seiner Entwicklung entsteht, ist meistens die Rivalität mit einem *imaginären Vater*, der sich ganz erheblich vom *realen Vater* unterscheidet.

23 Diesbezüglich schreibt Lacan: „Die Bedeutung des Phallus, haben wir gesagt, muss im Imaginären des Subjekts durch die Vatermetapher evoziert werden.“ (*Schriften II*, Olten: Walter 1975; Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 90)

24 „[Das Subjekt] macht sich zum Herrn des Dings genau insofern, als es es zerstört.“ (*Das Seminar, Buch I*, a.a.O., S. 221)



Als Symbol nimmt der Phallus damit eine Position ein, die das *Haben-Verfehlen des Genießens* anzeigt, das das Subjekt dem Besitz des Phallus unterstellt. Auf diesem Niveau bildet der durch die Kastration entstehende Mangel die Möglichkeitsbedingung für das Begehren. Lacan erläutert:

„[...] So also symbolisiert das erektionsfähige Organ den Platz des Genießens, nicht als es selbst, nicht mal als Bild, sondern als der dem begehrten Bild fehlende Teil [...].“<sup>25</sup>

Wichtig ist an dieser Stelle der zutiefst phantasmatisch geprägte Bezug zur „Realität“, das heißt zu Objekten zu bemerken. Denn der symbolische Phallus, als Möglichkeitsbedingung des Mangels, besetzt alle Objekte mit dem Begehren des Subjekts. Wenn der symbolische Bereich im Kastrationskomplex den Mangel einführt und dieser Mangel das Begehren des Subjekts auslöst, so wird sich dieses Begehren auf das **Objekt a** (als **nicht-symbolisierbaren Rest des Realen**) beziehen, also auf jenen Fluchtpunkt des Begehrens, der in keinem Objekt jemals getroffen werden kann.

Alles, was im Symbolischen keinen Zugang findet und verworfen bleibt, aber nicht vollkommen verdrängt werden kann, nennt Lacan das **Reale**<sup>26</sup>.

### **1.1.2. Das volle Wort (*parole pleine*) als Frage nach Anerkennung: “Ich spreche, also wer bin ich?” und das leere Wort (*parole vide*) als fehlende ödipale Identifizierung und darauffolgende Verneinung des “Sein[s] zum Tode”**

Nach Lacan ist das Wort immer eine Frage nach Anerkennung, d.h., dass die Frage nach dem Subjekt (*Wer bin ich?*) in jedem Sprachakt miteinbegriffen ist. Als solches leitet es immer eine Zweierbeziehung<sup>27</sup> ein, welche gleichzeitig auch immer eine Anerkennungsbeziehung ist. Wenn das Wort aufhört, Frage nach Identifikation zu sein,

---

25 J. Lacan, *Schriften II*, a.a.O., S. 199.

26 Das **Reale** ist der wohl rätselhafteste Begriff der lacanschen Theorie, da er *per definitionem* nicht definierbar ist. Es ist der unauflösbare Rest, der in den übrigen beiden Ordnungen des Imaginären und des Symbolischen nicht aufgeht und demnach in sprachlicher Form nicht assimilierbar ist und kann letztlich als eine Absenz verstanden werden. Nichtsdestotrotz besitzt es eine eigene, massive, nicht-reduzierbare und singuläre Existenz und Präsenz, es ist wie etwa ein Traum, unter dem man leidet und der (noch) nicht in eine Geschichte verwandelbar ist. Das Reale ist immer etwas **Unfassbares, Unsagbares, nicht Kontrollierbares**, eine Art von Horror oder Trauma. **Es tritt auch in den Sphären der Sexualität, des Todes und der Gewalt in Erscheinung. Das Reale ist das außerhalb der normalen Realität Liegende und Verdrängte, das diese bedroht**. Es ist insofern verwandt mit dem Freudschen Begriff des *Es*.

27 „Sprechen, das ist vor allem sprechen zu anderen.“ (J. Lacan, *Das Seminar, Buch XX: Encore, Weinheim/Berlin: Quadriga 1986, S. 83 et passim., Buch III: Die Psychose (1955-56), Weinheim/Berlin: Quadriga, 1997, S. 46)*

verwandelt es sich von *vollem* zum *leerem Wort*.

Lacans Bestimmung des Subjekts ist also keine ontologische: die an vielen Stellen seines Werkes wiederholte Grundthese lautet nämlich: „[...] **ein Signifikant ist, was ein Subjekt repräsentiert [...] für einen anderen Signifikanten** [...]“<sup>28</sup>

Lacan führt eine Theorie der signifikanten Struktur der Sprache mit einer Theorie des Subjektes zusammen, wobei das Primat den sprachlichen Strukturen des Unbewussten zukommt, welche zu einer Dezentrierung des klassischen selbstbewussten Subjekts führen.

Wenn in einem - dem Anschein nach auch noch so tieferen - Zwiegespräch ein Mensch über die verschiedensten Dinge spricht, jedoch nicht von sich selbst als Subjekt, und zu einem Gesprächspartner, der für ihn nicht der Andere (mit *großem A*)<sup>29</sup>, sondern ein imaginär narzisstisches Zerrbild von diesem darstellt, erweist sich sein Sprechen als leer und belanglos (*parole vide*).

Doch selbst in diesem absolut leerem Sprechen wird eine tiefere Wahrheit über das sprechende Subjekt, überhaupt über das Wesen des Sprechens und der Sprache, deutlich. Lacan zitiert in diesem Zusammenhang Mallarmé, der das Wesen der Sprache mit dem schweigendem Austausch abgegriffener Münzen vergleicht, deren eingravierte Symbole man nicht mehr lesen kann. An diesem Punkt der völligen Entleerung und Verflachung des Sprechens wird eigentlich nichts mehr gesagt, jedoch bleibt trotzdem die intersubjektive Dimension des Austausches bestehen: Selbst wenn mit ihm nichts mehr kommuniziert wird, repräsentiert der Diskurs das Vorhandensein von Kommunikation; selbst wenn er das Offensichtliche verleugnet, bejaht er, dass das Sprechen Wahrheit konstituiert; selbst wenn er darauf abzielt zu täuschen, spekuliert er mit dem Vertrauen auf das Zeugnis, das er ablegt.<sup>30</sup>

**Um den Wahrheitsgehalt der Sprache, selbst wenn sie zur Holophrase oder zur Auslöschung hin tendiert, geht es im Endeffekt auch im ganzen Œuvre von Thomas Bernhard.**

Für Lacan wird im genuinen Sprechen nicht bloß zum kleinen, spiegelbildlichen anderen gesprochen, sondern immer schon die Dimension des großen Anderen mitgesetzt. Die stiftenden und täuschenden Worte der *parole* fußen in einem Bezug zum absolut Anderem,

---

28 J. Lacan, *Das Seminar, Buch XI* (1964), Olten: Walter 1978; Weinheim/Berlin: Quadriga 1987, S. 208.

29 Der Andere erscheint bei Lacan verdoppelt: als *klein „a“*, sofern das imaginäre Begehren spiegelbildlich vorgestellt wird, und als *groß „A“*, sofern der große Andere eine Welterklärung symbolisiert, die für das Subjekt vorgängig die Realität strukturiert. Über das Objekt „groß Andere“ auf der symbolischen Ebene schreibt Lacan: „Was ist also dies andere, an dem ich mehr hänge als an mir, bewegt es mich doch im Innersten meiner Identität mit mir selbst? Seine Gegenwart ist nur zu begreifen in einem zweiten Grad der Andersheit, der es selbst in eine Vermittlungsposition bringt in Bezug auf meine eigene Verdopplung mit mir selbst als mit einem Meinesgleichen.“ (J. Lacan, *Schriften II*, a.a.O., S. 50 f.)

30 J. Lacan, *Schriften I*, a.a.O., S. 89-90.

der stets schon anerkannt sein muss, obwohl er nie be- oder erkannt werden kann. So beruht die Möglichkeit der Täuschung in der zuvor schon vorausgesetzten Beziehung zu einer intersubjektiv anerkannten Dimension der Wahrheit, deren Ort der Andere ist. Der Andere transzendiert in jedem Sprechen die Ebene der imaginären Verstrickungen, die ihre Grundlagen in den Vorgängen des Spiegelstadiums finden.

Nach Lacan ist aber das wahre Sprechen gerade dadurch gekennzeichnet, dass der Andere, sei es irgendein Gesprächspartner oder eine väterliche Instanz, wesentlich jener ist, der genauso wie das Subjekt selbst einer ist, der täuschen und lügen kann. Doch damit überhaupt Täuschung oder Lüge möglich ist, muss ursprünglich die Dimension der Wahrheit eröffnet worden sein. Mit Lacans Worten:

„Das dialektische Korrelat der Grundstruktur, die aus dem Sprechen von Subjekt zu Subjekt ein Sprechen macht, das täuschen kann, besteht darin, dass es auch etwas gebe, das nicht täuscht.“<sup>31</sup>

Die strukturierende Macht des Anderen bewirkt durch Fundierung des wahren Sprechens auch die Konstituierung einer gemeinsamen, intersubjektiv geteilten Realität, welche ansonsten unmöglich wäre und im skeptischen Chaos<sup>32</sup> versinken würde.

Dieses Sprechen kann also nie ein privates sein: Es wendet sich konstitutiv an einen anderen, selbst im Monolog (wie bei Bernhards Geistesmenschen als verzweifelte Anklage der Fall ist). Diesen Ort nennt Lacan den *großen Anderen*, in Abgrenzung zum imaginären *kleinen anderen*. Der *große Andere* ist eine in jedem wahren Sprechen notwendig mitgesetzte Dimension, der Ort der Wahrheit und Träger der symbolischen Ordnung. Im *vollen Sprechen* adressiert das Subjekt also den ganz Anderen, den, der in gewissem Sinne immer unbekannt bleiben muss, der sich nicht auf ein narzisstisches Spiegelbild reduzieren lässt, und spricht zum ihm von sich selbst, nicht von seinen imaginären Trugbildern.

Dem Subjekt geht es um die *Anerkennung seines Begehrens*<sup>33</sup> (*nach Anerkennung*) im intersubjektiven Sprechen. Nach Lacan will die Sprache nicht (nur) informieren, sondern mitteilen, evozieren und fordert eine Antwort:

„Was ich im Sprechen suche, ist die Antwort des anderen. Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine

---

31 J. Lacan, *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen* (1955-56), Weinheim/Berlin: Quadriga, 1997, S. 78-79.

32 Die Holophrase ist Bernhards Lösung, um dieses skeptische Chaos zu überwinden.

33 Das Begehren spricht auf verschiedenste Weise: im Versprecher, in der Fehlleistung, im Witz, im Traum und schließlich im neurotischen Symptom. Die Wahrheit des unbewussten Begehrens spricht sich nicht im rationalen Diskurs aus.

Frage.“<sup>34</sup>

Der Ausschluss dieses großen Anderen aus dem Diskurs des Subjekts oder dessen Reduktion auf den spiegelbildlichen kleinen anderen in einem imaginären Schauenspiel zwischen *zerstückeltem Körper* und *Ideal-Ich*, Leben und Tod, Plus und Minus an Identität (bei fehlender ödipalen Identifizierung) führt zu einer imaginären Erstarrung und ist für Lacan ein Kennzeichnen des Wahnsinns.

Die Vollendung des Ödipuskomplexes bedeutet den Eintritt in den symbolischen Bereich und damit in den Bereich, in dem das Subjekt sich als gespaltenes konstituiert. Hier erfährt das Subjekt, dass die ödipale (symbolische) Identifikation mit der Identifikation mit dem Symbol selbst zusammenfällt. Die Sprache ist also für Lacan Symbol und symbolische Gegenüberstellung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit und diese symbolische Struktur der Sprache ist ihrerseits „Symbol“ der menschlichen Lage, die immerwährend an der Kippe zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Leben und Tod des Ichs (*moi*), Plus und Minus an Identität steht. Die Essenz des Menschen liegt nämlich gerade darin, einerseits kein festgeschriebenes Wesen zu besitzen und andererseits ein Sprachwesen zu sein.

Diesbezüglich findet Lacans Sprach- und Subjekttheorie eine grundlegende Entsprechung im Denken Martin Heideggers. Nach dem Philosophen ist einerseits die Sprache Offenbarung des Seins und andererseits muss der Mensch auf sein „*Sein zum Tode*“<sup>35</sup> zurückgeführt werden. Die Sprache ist nach Heidegger vor allem Zeichen der Endlichkeit, Geschichtlichkeit und Sterblichkeit des Menschen.

Auf ähnliche Weise ist für Lacan die Sprache als Symbol immer Abbild einer Absenz oder Präsenz, ein Pulsieren von Minus und Plus, von Null und Eins<sup>36</sup>: Es ist das Verhältnis zwischen Sein und Nicht-Sein.

Dieses Pulsieren vom Symbol steht seinerseits symbolisch für die Subjektcondition: Der symbolische Zyklus ist nämlich strukturell analog zu dem Zyklus der Subjektivierung, wobei Symbol und Subjekt Seite und Kehrseite dergleichen Medaille: das *Wort* darstellen.

Durch die Vollendung des Ödipuskomplexes lernt der Mensch mit seinem Zustand als

---

34 Ebd., S. 143.

35 Existieren heißt Möglichkeiten zu ergreifen und andere fallen zu lassen. Der Tod ist die letzte Möglichkeit. Allein angesichts des Todes eröffnet sich dem Dasein ein abgesteckter Entscheidungsraum, innerhalb dessen es existiert. Erst wenn es sich diesem bewusst annimmt, existiert es als Ganzes. Damit ist der Tod nicht einfach ein letztes Geschehnis, sondern strahlt auf die Existenz des Daseins zurück. Die Sterblichkeit und Endlichkeit des Daseins bestimmt dieses schon während seines Lebensvollzugs. Diese Gesamtstruktur nennt Heidegger das „Sein zum Tode“. (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927)

36 Jacques Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (1954-1955), Einaudi, Torino 1991, S. 371-388.

*Sein-zum-Tode* übereinzukommen: Hier ist natürlich nicht der biologische Tod gemeint, sondern die oszillatorische Bewegung, in der das Subjekt jedes Mal stirbt, wenn er an dem Minuspunkt an Identität anlangt.

Solange das Subjekt sich nicht als *Sein-zum-Tode* bekennt, kann es seine Geschichtlichkeit (*innerweltlich Seiendes, In-der-Welt-sein*) nicht erkennen und daher die eigene Geschichte nicht aufbauen.

Da die ödipale Identifikation gleichzeitig auch Identifikation mit einem Idealen als solchem (der *Vatermetapher*) ist, wird sie, vom symbolischen Standpunkt aus, dem Subjekt erlauben, weiterhin zu sprechen und symbolische Fabeln in die strukturelle Kette von Anwesenheit und Abwesenheit einzuweben, während sie vom ödipalen Standpunkt aus ihm ermöglichen wird, sich ständig zu identifizieren und seine Identität aufzubauen.

Wenn das Subjekt in die Ödipale Identifikation nicht eintreten kann, oder wenn sie abnimmt, wandelt sich das Wort vom vollen, symbolischen zum leeren, belanglosen und verliert jene symbolische Macht der Sprache als *symbolon*<sup>37</sup> des zwischen Tod und Leben oszillierenden menschlichen Zustands.

Diesbezüglich treffen wir auf das **grundlegende Paradox des Bernhardschen Schreibens**: Seine Schrift ist nämlich einerseits völlig durchdrungen von Krankheit und Tod, aber andererseits auch gleichzeitig die vollständige Verneinung des *Sein(s)-zum-Tode* des Menschen (selbstverständlich nicht im biologischen Sinn), eine Schrift, die sich in einem holofrastisch symptomatischen Block zusammenballt, die oszillatorische Identitätsbewegung ablehnt, den Abstand zwischen den zwei Punkten des Segments S1-S2<sup>38</sup> aufhebt und das Absterben der aufeinanderfolgenden Identifizierungen des Ichs zurückweist.

**Auf den väterlichen Verrat und auf die darauffolgende abnehmende ödipale Identifikation reagiert Bernhard mit dem holofrastischen Symptom seiner Schrift, welche, durch die Aufhebung der Distanz zwischen Tod und Leben und die Überlagerung von Leben und Tod, gerade zu der paradoxen Verneinung von dem *Sein-zum-Tode* (im identifikatorischen Sinn) des Menschen wird.** Das ist wenigstens, was diese These beweisen möchte.

---

37 Im antiken Griechenland war das *Symbolon* unter Privatpersonen Zeichen der Gastfreundschaft. Ein Tonring, der in der Mitte durchgebrochen wurde, diente dazu, sich durch Aneinanderpassen der Hälften wiederzuerkennen.

38 Diesbezüglich siehe Paragraph 1.3. der vorliegenden Arbeit über die Holophrase.

### 1.1.3. Metapher und Metonymie nach Lacan

Auch die symbolische Ordnung stellt kein geschlossenes System, eher eine „signifikante Kette“ dar.<sup>39</sup> Durch die relationale Beziehung der Signifikanten innerhalb dieser Kette entsteht das Signifikat oder Sinn, d.h., dass erst in dem differentiellen Verweisungssystem der gesamten symbolischen Ordnung so etwas wie ein Signifikat in den Blick kommt.

Die Bedeutung ist nie endgültig, niemals abgeschlossen. Die Geschichte kann immer noch umgeschrieben werden, der Sinn eines Ereignisses niemals endgültig fixiert werden. In diesem Sinne spricht Lacan davon, „[...] dass das Signifizierte unaufhörlich unter dem Signifikanten gleitet [...]“<sup>40</sup>. Der Signifikant markiert nichts anderes als seine differentielle Beziehung zu den anderen Signifikanten des Systems. Die Vieldeutigkeit jedes Signifikanten findet Lacan in der poetischen Verwendung des Wortes.

Metapher und Metonymie sind für Lacan die wesentlichen Stilfiguren, die die Rhetorik des Unbewussten strukturieren<sup>41</sup>: Die zwei Tropen sind nämlich nach ihm „*Sinneffekte*“, d.h. eben sprachliche oder rhetorische Effekte, welche den Bereich dessen überschreiten, was das Subjekt bewusst sagt, und welche zwischen den Zeilen immer etwas anderes durchsickern lassen.

---

39 „Ringe, die in einer Kette sich in den Ring einer andern Kette einfügen, die wieder aus Ringen besteht.“ (Lacan, *Schriften II*, a.a.O., *Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud*, 1957, S. 26)

40 Lacan betont, dass das Paar Signifikant-Signifikat nicht verheiratet ist und daher die Signifikanten nicht fest mit einem bestimmten Signifikat verbunden sind. Signifikanten und Signifikate haben eine andere Zeitstruktur. Signifikanten werden wie Perlen auf eine Schnur gereiht. Signifikate nur scheinbar. Mit jeder Hinzufügung eines Signifikanten verschiebt sich die Bedeutung der bereits gebildeten Kette; erst der letzte Signifikant sorgt dafür, dass die Bedeutung fixiert wird. Diesen Rückwirkungseffekt des Signifikanten auf das Signifikat bezeichnet Lacan (mit einem Ausdruck aus der Sprache der Polsterer) als *point de capiton*, auf deutsch meist mit *Stapp-punkt* oder *Polsterstich* übersetzt. Der Mensch benötigt eine gewisse Anzahl dieser Stepp-punkte, welche dem ansonsten unaufhörlichen Gleiten Halt gebieten und gewisse Bedeutungen für das Subjekt fixieren. (Ebd., S. 27)

41 Vor dem Hintergrund dieser Sprachmechanismen mag nun deutlich werden, wieso Lacan seine zentrale These »Das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache« vertreten kann, gelingt es ihm doch, in Auseinandersetzung mit der Linguistik nachzuweisen, dass die Gesetzmäßigkeiten und Regeln der Sprache auch in den Bereichen jenseits des Bewusstseins Geltung haben. Lacan kann nicht nur zeigen, dass die Struktur des Unbewussten einer ‚symbolischen Ordnung‘ genügt, sondern er erhellt damit zugleich die wesentlichen Begriffe der Freudschen Metapsychologie (welche nach Freud im **Traum** vorkommen), die derletztere bereits in der **Traumdeutung** als **Verschiebung** (*Metonymie*) und **Verdichtung** (*Metapher*) beschrieben hat und deren Manifestationen uns in den Äußerungen des **neurotischen Symptoms**, in den Fehlleistungen und Versprechern, nicht zuletzt auch im Witz begegnen.

Die **Metonymie** soll allgemein die **syntagmatische** Achse der Sprache verkörpern<sup>42</sup>. „**Wort für Wort**“ ist die Formel für die Metonymie bei Lacan. Ihr *Sinneffekt* ist die *Elision* eines Signifikanten durch einen anderen, wobei der im Satz anwesende Signifikant auf den elidierten verweist. Ein Beispiel aus Quintilian: «Dreißig Segel nährten sich dem Hafen», wobei «Segel» hier nicht die übliche Bedeutung trägt, sondern die des elidierten Signifikanten «Schiffe».

Die Metonymie verweist also nach Lacan auf die Unabschließbarkeit jedes Sprechen und auf das Gleiten des Sinnes. Nie ist alles gesagt, nie kann eine Bedeutung fixiert werden: die Metonymie erweist sich daher als mit einem **konstitutiven Mangel** verknüpft, den Lacan als „**Seinsmangel**“ kennzeichnet. Da bei Lacan der symbolische Bereich durch die Erzeugung eines Mangels konstituiert wird zugunsten der **Aufrechterhaltung des Begehrens**, kann er, als der Bereich der signifikanten Ketten, mit dem Begriff der Metonymie beschrieben werden, insofern sich hier das Begehren in „unendlichen Verschiebungen“ bewegt. Das Begehren, das sich ausschließlich auf der symbolischen Ebene der Signifikanten **in der Form unendlicher Verschiebungen** ausdrückt, beschreibt Lacan konzis mit:

„[...] Struktur der Metonymie, die anzeigt, dass die Verbindung des Signifikanten mit dem Signifikanten die Auslassung möglich macht, durch die das Signifikante den Seinsmangel (*manque de l'être*) in die Objektbeziehung einführt, wobei es sich des Verweisungswerts der Bedeutung bedient, um ihn mit den Begehren zu besetzen, das auf diesen Mangel zielt, den es unterhält.“<sup>43</sup>

„Er sieht in der metonymischen *Wort-für-Wort-Verknüpfung* die grundlegende Möglichkeit des Subjekts, in der Sprache etwas ganz anderes zu sagen, als das, was scheinbar zu Gebote steht. In jenem Gleiten der Bedeutung, das die Metonymie zeigt, erkennt er den Mechanismus der *Verschiebung*, in der **Freud** das hervorragende Mittel des Unbewussten sah, die **Zensur zu überlisten** und **zwischen den Zeilen zu lesen**. Die Verschiebung konstituiert

---

42 Diesbezüglich siehe [www.noirscript.de/dramaturgie/lacan\\_m\\_m.htm](http://www.noirscript.de/dramaturgie/lacan_m_m.htm) (der Website relativ frei entnommen): „Die **syntagmatische** Ebene betrifft die lineare Verkettung oder Aneinanderreihung von Zeichen zu Sätzen (Kombination von Zeichen). In ihr wird eine Beziehung zwischen den jeweiligen Gliedern, '**in praesentia**' hergestellt. Sie bildet die Achse der grammatikalischen Wortverknüpfung. Diesbezüglich zitiert Lacan den Phonologen **R. Jakobson**, der die Polarität der Zeichenkette aufnimmt und im Licht der Rhetorik bzw. Stilistik betrachtet. Die syntagmatische Ebene, die den Mechanismen der *Kombination* und *Kontextbildung* gehorcht, scheint ihm für die Bildung der *Metonymie*, die in der prosaischen Sprache vorherrscht, zuständig zu sein. Diese stellt sich dadurch her, dass ein Zeichen mit einem anderen kombiniert wird. Dies kann durch eine **Wort-für-Wort-Verknüpfung** geschehen (z.B. 'Berlin' = 'Bundesregierung') oder auch dadurch, dass **ein Teil für das Ganze steht** (z.B. 'er sitzt' = 'er ist im Gefängnis'). Zwischen beiden Ausdrücken besteht eine Kontiguitätsbeziehung.“ Nicht identisches Zitat aus: [www.noirscript.de/dramaturgie/lacan\\_m\\_m.htm](http://www.noirscript.de/dramaturgie/lacan_m_m.htm).

43 J. Lacan, *Schriften II*, a.a.O., S. 41.

sich also in jenen Bewegungen, die dem Verkettungs- und Kombinationsprinzip der Signifikanten gehorchen, wobei der Signifikant seine metonymische Funktion nur durch den Verweis auf einen anderen - latenten - Signifikanten erfüllen kann. Dieser bestimmt den Schluss der einen Kette, aber auch den Anfang einer anderen. Das Signifikat wird dabei durch die Zensur ausgesperrt.<sup>44</sup>

**Das Insistieren auf die syntagmatische Ebene der Sprache ist für Bernhards Prosawerk besonders typisch, wie man im folgenden sehen wird. In den unendlichen Verschiebungen seines Sprechens kann man sowohl den Seinsmangel zugunsten einer mechanischen Aufrechterhaltung des Begehrens als auch den Überlistungsversuch der Zensur erkennen.**

Dagegen stellt die **Metapher** das **paradigmatische**<sup>45</sup> Element der Sprache dar, von Lacan bestimmt als „**ein Wort für ein anderes**“, deren Bedeutung daraus erwächst, dass sie einen Signifikanten durch einen anderen ersetzt, wobei ein schöpferischer Funke entsteht und gleichzeitig der substituierte Signifikant in seiner Verdeckung gegenwärtig bleibt. In dieser Struktur der *Überlagerung von Signifikanten* sieht Lacan die Freudsche *Verdichtung* am Werk. Hier wird der ursprüngliche Signifikant auf die Stufe des Signifikats verdrängt. Dort aber operiert er als latenter Signifikant weiter, und zwar sowohl im Bereich der Signifikate als auch durch seine bestimmte Abwesenheit im Bereich der Signifikantenkette. Die Metapher bewirkt also einen Sinneffekt, indem sie verdrängt, versteckt, verstellt, wobei das Verdrängte latent präsent bleibt im Sinne einer abwesenden Anwesenheit. Damit wird die Metapher zum ausgezeichneten Moment der Beziehung zwischen bewusster und unbewusster Rede.

Wie die Metonymie mit dem Mangel, so steht für Lacan die *Metapher* in Zusammenhang mit dem *Sein*<sup>46</sup> und mit ihrer schöpferischen, poetischen Kraft, welche Bedeutung schaffen kann, erfüllt sie eine konstitutive Rolle für die Dichtung. In der Lacanschen Struktur wird

---

44 Frei aus: [www.noirscript.de/dramaturgie/lacan\\_m\\_m.htm](http://www.noirscript.de/dramaturgie/lacan_m_m.htm).

45 „Die **paradigmatische** Ebene meint die Auswahl eines Zeichens aus der Vielzahl bedeutungsähnlicher Zeichen. Diese semantische Seite der Sprache beruht auf Assoziationsbeziehungen, deren Glieder sich 'in **absentia**' mit einer möglichen **Gedächtnisreihe** verbinden. Auf der paradigmatischen Achse, die dem Prinzip der Selektion gehorcht, erkennt Jakobson jene Bildung, die die poetische Sprache auszeichnet: die *Metapher*. Diese entsteht dadurch, dass ein Wort stellvertretend *für ein anderes*, bedeutungsähnliches, stehen kann, wie wir es z.B. in dem Ausdruck Mimose (= empfindsamer Mensch) vorfinden. Weil die Substitution auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruht, spricht man auch von Similaritätsbeziehung.“ Frei aus: [www.noirscript.de/dramaturgie/lacan\\_m\\_m.htm](http://www.noirscript.de/dramaturgie/lacan_m_m.htm).

46 „[...] dass nach so vielen Jahrhunderten religiösen Heuchelns und philosophischer Taschenspielererei nichts Gültiges über das, was die Metapher mit der Frage des Seins und die Metonymie mit dessen Mangel verbindet [...].“ (J. Lacan, Ebd., S. 55).“



dies als **Überschreiten des Balken** (*barre*)<sup>47</sup>, der Signifikant und Signifikat trennt, ausgedrückt. Die Metapher hat ihren Platz, „[...] wo Sinn im Un-sinn entsteht [...]“<sup>48</sup> Diesen Ort, an dem das Signifikante in das Signifizierte übergeht, hat Lacan als den **Ort des Subjekts** (also *gebarartes Subjekt*) bestimmt. Nur metaphorisch kann von diesem Subjekt die Rede sein, in der Metapher kann es für einen Moment aufscheinen, bevor es das metonymische Gleiten wieder entschwinden lässt.

Die „**Frage des Seins**“ kann sich jedoch nur symptomatisch äußern, denn nur das Symptom bildet einen Berührungspunkt zwischen dem symbolischen Bereich der Sprache und dem (**unmöglichen**) **Realen**, also mit dem nicht-imaginierten und nicht-symbolisierte **Rest an Dasein**, das das **Subjekt** ist. Über den Zusammenhang zwischen Signifikation (oder Sinnwirkung) und Symptom schreibt Lacan:

„Durch sein Symptom schreit das Subjekt die Wahrheit dessen heraus, was dieses Be-gehren in seiner Geschichte gewesen ist, so wie nach Christus' Wort die Steine ge-schrien hätten, hätten ihnen die Kinder Israels ihre Stimme geliehen.“<sup>49</sup>

Im (metaphorischen) Symptom „artikuliert“ sich das Begehren als Rest, der verdrängt worden ist, das heißt, der nicht als (metonymischer) Anspruch in der Signifikanten-Kette erscheint. Die Signifikation, der metaphorische Übergang des Signifikanten ins Signifikat ist die einzige Möglichkeit des Subjekts, sich – und wenn auch nur punktuell, flüchtig – zu „situieren“.

## 1.2. Was ist die Holophrase in der Sprachwissenschaft

Die *Holophrase*, oder *Einwortsatz*, bezeichnet in der Sprachwissenschaft eine rhetorische Figur, welche den Inhalt eines Satzes mit einem Wort ausdrückt.

Der *holophrastische Sprachbau*<sup>50</sup> ist für Kinder im Alter von zehn bis zwölf Monaten typisch als Entwicklung von der Lallperiode und wichtiger Moment ihres Eintritts in

---

47 Die **Saussuresche Barre** zwischen Signifikat und Signifikant (wobei nach De Saussure, im Gegenteil zu Lacan, das „groß-S“ für das Signifikat steht) wird für Lacan ein **realer Rand** (der Ort des Subjekts), durch welchen der Signifikant ins Signifizierte metaphorisch übergeht: die Metapher bewirkt also die Signifikation, wodurch das Begehren mittransportiert wird, das heißt, aus dem unendlichen, metonymischen Verweisungszusammenhang gerissen, und ins Signifikat geleitet.

48 J. Lacan, Ebd., S. 33.

49 J. Lacan, Ebd., 44.

50 Els Oksaar: *Spracherwerb im Vorschulalter. Einführung in die Pädolinguistik*. Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1977, Zum Stadium der *Holophrasen*: S. 162.

*lalangue*. Durch diese Fähigkeit ist das Kind in der Lage, komplexe Ideen durch Einwortäußerungen zum Ausdruck zu bringen, die schon syntaktische Relationen (zum Beispiel Subjekt - Objekt) beherrschen. „Sie beziehen sich auf die Gesamtsituation und können Wünsche, Gefühle, Behagen oder Unwohlsein ausdrücken oder mehr bedeuten, als das, was in der Sprache der Erwachsenen darunter verstanden wird, jedoch durch den noch fehlenden Wortschatz noch nicht präzise ausgedrückt werden kann.“<sup>51</sup> Je nach Intonation, Umständen und Gesten variiert also die Bedeutung des benutzten Wortes: Sagt das Kind zum Beispiel „Ball“, bedeutet das nicht unbedingt, dass dieses Objekt benannt werden soll, sondern drückt eventuell den Wunsch aus, diesen Ball zu besitzen oder ihn wiederzubekommen, wenn er weggerollt ist. Die anfänglich benutzten Wörter bestehen in der Regel aus einem Wechsel von Vokalen und Konsonanten. In dieser Einwortphase bevorzugt das Kind *Substantive*, wobei aber Bezeichnungen für Situationen, Gegenstände oder Personen beliebig vertauscht werden können.

Oft drücken Kinder ihre Bedürfnisse in Verbindung mit einer *Zeigegeste* aus, z.B. „da“. Nebenbei bemerkt, kann man sich interessanterweise den holophrastischen Sprachakt Bernhards oft sehr gut vorstellen als von einem Gestus begleitet.

### **1.3. Die Holophrase in der Lacanschen Psychoanalyse oder das Scheitern des metaphorischen Überganges des Signifikanten ins Signifizierte**

Die klassische Psychoanalyse, die mit Freuds Werk *Studien über Hysterie* (1892-95) geboren wurde, gründet auf der metaphorischen Bedeutung des Symptoms, das in enigmatischen, chiffrierten, dem Subjekt selbst unbekannt, aber symbolisch auslegbaren Formen das Verdrängte verkörpert und inszeniert.

Als „Effekt von Sinn“ wird also das Symptom nach Lacan zum sprachlichen Phänomen, das mit der Metapher äquivalent ist, insofern als auch diese letztere „einen Effekt von Sinn (nicht von Bedeutung) aus einem Signifikanten erhält, der wie ein Stein im Tümpel des Signifikats einschlägt.“<sup>52</sup> Die Metapher bewirkt demnach die Signifikation, das heißt den Übergang des Signifikanten ins Signifizierte<sup>53</sup>.

Gerade auf der Homologie zwischen Symptom und Deutung beruhen die Dialektik der

---

51 Über die Definition der Holophrase siehe auch: [de.wikipedia.org/.../wiki/Holophrastischer\\_Sprachbau](https://de.wikipedia.org/wiki/Holophrastischer_Sprachbau).

52 J. Lacan, *Radiophonie/Television* (1973). Weinheim/Berlin: Quadriga, 1988, S. 19 f.

53 „Was aber ist die Metapher anderes als eine positive Sinnwirkung, das heißt ein gewisser Übergang des Subjekts zum Sinn und in die Richtung des Begehrens?“ (J. Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse* (1953a), in: Schriften I. Olten: Walter, 1973, S.213).

klinischen Behandlung der Neurosen und die Möglichkeit der analytischen Übertragung: Das Symptom wird nämlich psychoanalysierbar erst dadurch, dass der im Symptom sich manifestierende Appell dem Analysten dialektisch übertragen wird.

In *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen* spricht Lacan von einer charakteristischen Aufladung der psychotischen Lebenswelt mit Bedeutung als Verkleben des Signifikanten mit dem Signifikat. Während normalerweise nur durch die Metapher so etwas wie ein Sinn entsteht, der konstitutive Balken (*Barre*) zwischen Signifikant und Signifikat übersprungen werden kann, haben sich diese zwei Register, das Symbolische und das Imaginäre, beim Psychotiker nie entsprechend getrennt. In diesem Sinne könnte man das Kennzeichen des Wahnsinns als Stasis (Blockade) des Seins, als verkennender Glaube an die eigene Identität mit sich selbst betrachten<sup>54</sup>.

In *Das Seminar, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* verwendet Lacan für diesen Grenzfall des Sprechens, bei dem die symbolische Dimension der Sprache unter der reinen imaginären Bedeutsamkeit begraben wird, den Begriff der **Holophrase**, als Trope, die im Gegensatz zur Metapher nichts mehr darstellt, im Gegenteil das Scheitern der enthüllenden Aktion der Metapher signalisiert.

Die Holophrase ist eine untrennbare, gefrorene, erstarrte Phrase. Lacan bezeichnet sie als Erstarrung der signifikanten Kette, welche den Diskurs blockiert. Darin wird das Subjekt nicht mehr repräsentiert, sondern eingeschlossen wie in einem nicht metaphorischen Monolith, der das Subjekt nicht metaphorisiert, sondern an einer absoluten Identifikation fesselt: das Subjekt bleibt an dem Anderen angekettet. Es wird eins mit dem Anderen. Die Holophrase hebt die Teilung auf.

Die **Holophrase** kennzeichnet nämlich die **Verschmelzung zweier Signifikanten (S1 und S2)**, ohne dass diese einer **metaphorischen Verdichtung** gleichzusetzen wäre.

Der Vorgang der Alienation des Subjekts in der Sprache benötigt immer beide Signifikanten, denn ein Signifikant stellt das Subjekt immer nur für einen anderen Signifikanten vor. Der erste Signifikant, S1, wird als der Herrens signifikant angesehen: das ist der Signifikant für den alle anderen Signifikanten S2 das Subjekt vorstellen. Die Position des

---

54 „Die Bedeutung dieser Worte, die ihnen [den Psychotikern, Anm. d. Verf.] auffallen, hat zur Eigenschaft, wesentlich zu verweisen auf *die* Bedeutung, als solche. Es ist eine Bedeutung, die grundsätzlich auf nichts anderes als sie selbst verweist, die irreduzible bleibt. Der Kranke unterstreicht selbst, dass das Wort an sich Gewicht hat. Bevor es reduzierbar ist auf eine andere Bedeutung, bedeutet es an sich etwas Unausprechliches, das ist eine Bedeutung, die vor allem auf die Bedeutung als solche verweist.“ (J. Lacan, *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen*, (1955/56) Weinheim/Berlin: Quadriga, 1997, S. 42).

S1 wird zumeist vom phallischen Signifikanten eingenommen<sup>55</sup>.

Ferner ist das Intervall zwischen den beiden Signifikanten (was im Weiteren auf das gesamte differenzielle System der Signifikanten verweist) von entscheidender Bedeutung, denn in diesem Zwischenraum kann sich das Begehren des Anderen entfalten, d.h. dort kann der Mangel des Anderen erfahren werden und in diesem Mangel kann sich auch das Subjekt als Mangel positionieren und somit sein Begehren in Gang setzen. Der Psychotiker erfährt diesen Mangel nicht: Das differentielle Gefüge der Signifikante wird zu einer Holophrase verschmolzen, in welcher das Subjekt selbst genauso feststeckt wie eine unbezweifelbare Bedeutung<sup>56</sup>. Es erfolgt keine Trennung in ein Subjekt der Aussage und eines des Aussagens. Das Subjekt verschwindet vollständig unter der ausgesagten Holophrase.

Für Stevens stellt die Holophrase die spezifisch psychotische Trope dar, welche in einer Reihe mit Metapher und Metonymie steht<sup>57</sup>. Der Psychotiker hat sich als unfähig zur Metaphorisierung herausgestellt und sein metonymisches Begehren ist durch seinen Mangel eines Mangels niemals in Bewegung gebracht worden. So erweist sich die Holophrase als die für den Psychotiker eigentümliche sprachliche Figur.

Die Worte, welche die Holophrase bilden, sind also in einem einzigen unzertrennlichen Block verschmolzen, haben die ursprüngliche symbolische Verknüpfung verloren und sind sinnlos geworden, denn sie können nichts mehr über das Subjekt sagen und das Subjekt selbst ist ihnen fremd. Dem Subjekt fehlen die Worte eben deshalb, weil sie in einem einzigen Monolith zusammengefallen sind.

Diesbezüglich führt Lacan als Beispiel u.a. das psychosomatische Phänomen an, welches die symbolische Natur des hysterischen Symptoms, der somatischen Konversion nicht aufweist, die für den hysterischen Körper typisch ist: Das psychosomatische Phänomen ist nämlich kein sprachliches Phänomen, denn es beteiligt eher das Reale des Körpers als seine expressive Anlage.

Das bedeutet nicht, dass ein psychosomatisches Phänomen keinen Sinn hat, sondern dass dieser Sinn nicht metaphorisch auslegbar ist, sondern direkt im Körper, im Realen der Läsion verkörpert wird.

Die psychoanalytische Klinik in ihren aktuellsten Formen ist eben durch diese

---

55 „Ein Signifikant ist, was für einen Anderen Signifikanten das Subjekt vorstellt. Dieser Signifikant [des **Mangels im Anderen**, d.h. **der Phallus**, Anm. d. Verf.] wird also der Signifikant sein, für den alle anderen Signifikanten das Subjekt vorstellen: das heißt, dass ohne diesen Signifikanten alle andern nichts vorstellen könnten.“ (J. Lacan, *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten* (1960), in: Schriften II, Olten: Walter, 1975).

56 Vgl. J. Lacan, *Das Seminar, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der psychoanalyse*, (1964a) a.a.O., S.250.

57 Stevens, Alexandre, *L'holophrase, entre psychose et psychosomatique* in: *Ornicar?* 42 (1987), S. 69.

grundsätzliche Absenz oder ausgeprägte Schwäche der Metapher charakterisiert. In der Anorexie, Bulimie, Drogenabhängigkeit und Depression, kehrt, z.B., immer das gleiche Motiv wieder: Das Subjekt ist dem Anderen holophrastisch angekettet.

Es gibt einen grundlegenden Defekt in der Subjektrennung: An Stelle vom Symptom und seinem metaphorischen Wert steht die zwanghafte Abhängigkeit von Substanzen (Bulimie, Drogenabhängigkeit) oder eine absolute, nicht dialektische, tödliche Identifikation (Anorexie, Depression). Das Problem ist, dass weder die Substanz (Essen oder Drogen) noch diese absolute Identifikation für das Subjekt den enigmatischen Wert eines Symptoms aufnehmen: Sie setzen sich vielmehr als unbestrittene Evidenz durch. Der Drogenabhängige ist ein Drogenabhängiger, die anorektische Frau ist eine anorektische Frau: Das Subjekt setzt sich als nicht-geteilt, lässt sich von Wiederkehr des Verdrängten nicht deplacieren und bleibt monolithisch (holophrastisch) mit seiner Selbstbenennung identifiziert.

Dies hat Lacan als „*trait unien*“<sup>58</sup> definiert: Durch die Substanz versucht der Drogenabhängige nämlich mit dem Anderen *eins zu werden*. Das Rad der Drogenabhängigkeit will die Dimension des Mangels nicht öffnen, sondern zustopfen. Genauso in den zwanghaften bulimischen Attacken kann das Subjekt keine Metapher finden: Ein triebhafter kopfloser Impuls nach übermäßigem, tödlichem Genießen fesselt das Subjekt an eine monotone unendliche Serie<sup>59</sup>.

---

58 Lacan unterscheidet zwischen *Le trait unaire* (siehe diesbezüglich den freudschen Begriff: *der einziger Zug* in: S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921), der im symbolischen Bereich auf dem Niveau der grundlegenden ödipale Identifikation agiert und Lacans Begriff *Le trait unien*, der auf dem Niveau des Genießens (des Eins ohne den Anderen) agiert.

59 Siehe Massimo Recalcati, *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea*, Mondadori Bruno, 2003, S. 120.

## 2. Schreiben als holophrastisches Symptom

### 2.1. Der Verrat des Vaters

Der erste und kürzere der zwei Aufsätze im James Hillmans Text mit dem für meine These bedeutsamen Titel *Puer aeternus* behandelt explizit das Thema des väterlichen Verrats, des intentionalen Bruchs jenes sinnlichen Vertrauens, jener ursprünglichen Zuversicht, die in der archetypischen Imago des *Gartens Eden* und von daher im individuellen Leben jedes Kindes und Elternteils verkörpert ist.

Gott und Vater personifizieren dieselbe väterliche Imago, welche durch den Begriff von *Logos*, unveränderlicher Macht und Heiligkeit des männlichen Wortes ausgelegt werden kann. Typisch für den *Puer Aeternus* ist die Sehnsucht nach der Einheit mit dem alten weisen Selbst (dem *Senex*), in der Vater und ich eins sind, nach dem ursprünglichen Garten Eden, in welchem die Abwesenheit von Eva, d.h. *Anima* (Lufthauch), die Sicherheit des Logos und den Schutz vor dem eigenen Hang zum Verrat, vor der eigenen Ambivalenz und selbst vor der eigenen Eva garantiert. Dieses ursprüngliche Vertrauen ist aber nicht in der Lage, das Leben zu fördern. Eva, und zwar unsere tückische, durch den verräterischen Charakter von *Anima* bestimmte Unbewußtheit, welche der Ursprung des Bösen im Garten Eden und der Ambivalenz jedes Adams von da an ist, war notwendig, d.h., dass der Verrat notwendig ist und dass das Vertrauen den Samen des Verrats in sich trägt. Die Schlange war seit jeher im Garten Eden anwesend, genauso wie Eva von Anfang an in der Struktur um das Herz Adams vorgeformt war. Der Eidbruch erlaubt den Einbruch des Lebens in die sichere Welt des Logos. Indem der Vater rückt und seinen Sohn fallen lässt<sup>60</sup>, eröffnet er ihm den eigenen Hang zum Verrat. Er setzt ihm die eigene nackte Menschlichkeit vor und enthüllt ihm eine grundlegende Wahrheit über sein Mann- und Vatersein: ich, ein Vater, ein Mann, bin nicht zuverlässig. Der Mann ist wortbrüchig. Das Wort kann nicht mächtiger sein als das Leben.

---

60 James Hilman, *Puer Aeternus* (1999), Adelphi Edizioni S.P.A. Milano, in dem Aufsatz *Il tradimento*, auf Seite 13, erzählt Hilman eine kurze parabelartige Geschichte: «C'è una storiella ebraica, una delle solite barzellette degli ebrei sugli ebrei, che dice: Un padre, volendo insegnare al figlio a essere meno pauroso, ad avere più coraggio, lo fa saltare dai gradini di una scala. Lo mette in piedi sul secondo gradino e gli dice: "Salta, che ti prendo". Il bambino salta. Poi lo piazza sul terzo gradino, dicendo: "Salta, che ti prendo". Il bambino ha paura ma, poiché si fida del padre, fa come questo gli dice e salta tra le sue braccia. Quindi il padre lo sistema sul quarto gradino, e poi sul quinto, dicendo ogni volta: "Salta, che ti prendo", e ogni volta il bambino salta e il padre lo afferra prontamente. Continuano così per un po'. A un certo punto il bambino è su un gradino molto in alto, ma salta ugualmente, come in precedenza; questa volta però il padre si tira indietro, e il bambino cade lungo disteso. Mentre tutto sanguinante e piangente si rimette in piedi, il padre gli dice: "Così impari: mai fidarti di un ebreo, neanche se è tuo padre".»

Der Vater sagt also: „Ich habe dich verraten, genauso wie wir alle durch die verräterische Neigung des vom Gott geschaffenen Lebens verraten werden“<sup>61</sup>.

Das ist im Grunde auch die Antwort des Vaters des Ich-Erzählers in *Verstörung*: Er versucht nämlich, sich zu rechtfertigen, sich vom Sohn freisprechen zu lassen, indem er ihm die natürliche Gemeinheit des Lebens an sich in all seiner mannigfaltigen Tragik und daher auch den Betrug seines Schöpfers vorführt. Der Ruf an den Vater des am Kreuz sterbenden Jesus bestätigt, dass das ursprüngliche Vertrauen in der väterlichen Macht gesetzt ist und das Hilfeschrei<sup>62</sup> sich nicht an die Mutter wendet: Die Erfahrung des Verrats ist vielmehr Teil eines männlichen Mysteriums.<sup>63</sup>

Der Mann wird erst dann wirklich geboren, wenn auch sein weibliches Teil ans Licht kommt: Gott und Mann, Vater und Sohn sind dann nicht mehr eins. Dies ist eine grundlegende Verwandlung des männlichen Universums.<sup>64</sup>

Der Verrat des Vaters (auch im Sinne des großen Anderen) ist, was Thomas Bernhard betrifft, verheerend gewesen.

Was seine Biographie angeht, möchte ich die flotte Zusammenfassung zum Teil wiedergeben, welche *Der Spiegel* 5/1990 (zitiert aus: [www.spiegel.de/spiegel/print/d-13499662.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13499662.html)) dem letzten Interview vorgesetzt hat, das Bernhard vor seinem unmittelbaren Tod dem Journalisten Kurt Hofmann gewährt hat:

„Er war das geborene Genie, was hätte er sonst auch werden sollen: Unehelich geboren in einem Kloster für gefallene Mädchen in den Niederlanden 1931, aufgewachsen im Salzburger Land, [...], Kaufmannsgehilfe bis zur beinah tödlichen Krankheit. Vor allem aber war er der Enkel des Schriftstellers Johannes Freumbichler [eines trotz dem einmaligen Erhalten des Österreichischen Staatspreises ziemlich erfolglosen Autors, Anm. d. Verf.]. Dieser Großvater, der morgens um drei aufstand und sich an seinen Lebens-Roman setzte, hatte Thomas Bernhard auf alle Zeit den Erwerbssinn seiner Landsleute abgewöhnt. Künstler sollte er werden, nicht Kaufmann oder Tischler. Freumbichler lehrte ihn Schopenhauers geistesaristokratische Menschenverachtung, wie sie nur ein lebenslang verkannter Autor entwickeln kann.

Dass Bernhard dann (als Stückeschreiber) den Erfolg hatte, der dem Großvater immer versagt blieb, wird den Enkel in seiner Misanthropie weiter bestärkt haben.

---

61 James Hilman, *Puer Aeternus* (1999), Adelphi Edizioni S.P.A. Milano, Aufsatz *Il tradimento*, S. 15-23.

62 Ein ähnlicher Ruf wird in *Am Ende angekommen Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard* von Ria Enders aus Becketts' *Endspiel* zitiert, in welchem ein Vater den eigenen Sohn mit folgenden Worten anspricht: » (...) Wen riefst du, als du noch klein warst und Angst hattest, in der Nacht? Deine Mutter? Nein. Mich.«, Ria Enders, *Am Ende angekommen Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, hrsg. von Thomas Beckermann, Band 11, 1980, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

63 J. Hilman, *Puer Aeternus*, a.a.O., S. 26.

64 Ebd., S. 27.

1949 wurde Thomas Bernhard mit „nasser Rippenfellentzündung“ ins Salzburger Krankenhaus eingeliefert, wo er als hoffnungsloser Fall bald in der Sterbestation (einem Badezimmer) landete. In der Erzählung „Der Atem“ (1978) hat er beschrieben, wie es bei ihm ans Sterben ging, wie er schon aufgegeben war und nur weiterleben konnte, weil er sich mit aller Willenskraft dazu zwang.

Als er die Krise überstanden hatte, erfuhr er, dass unterdessen sein Großvater im selben Krankenhaus gestorben war. Die Mutter hatte noch ein Jahr länger zu leben.

Wie reagiert einer auf solche Katastrophen? Er wird fromm, die landläufige Notlösung, oder er wird, wenn er sich denn so zu helfen weiß, zum Dichter [zum „holophrastischen“ Dichter, Anm. d. Verf.].

In seinen früheren Gedichten war Thomas Bernhard beides: Er betete mit katholischer Inbrunst [...]. Er betete zum abwesenden Gott, vielleicht auch nur zu Rainer Maria Rilke und Georg Trakl („Herr so richte mich / ich bin schon lang bereit“). Denn er wollte sein wie sie, ein großer habsburgischer Pathetiker.

[...] Er wäre als Gaudibursch vom Dienst durchgegangen, hätte man nicht immer gewusst, dass er seit der Rippenfellentzündung am Morbus Boeck litt und über seine Verhältnisse scherzte.

Er juxte nicht zum Spaß. Er litt wirklich, unter seiner Krankheit, unter Österreich und sicherlich auch darunter, dass es so lange gedauert hatte bis zum Weltruhm. In seinen letzten Jahren war er wohl oft einsam. Seine mütterliche Freundin, die „Tante“, die ihm Anfang der sechziger Jahre in Wien eine Kammer gegeben und ihn durchgefüttert hatte, war zuletzt auch gestorben.“<sup>65</sup>

Zu dieser kurzen Biographie möchte ich noch zweierlei hinzufügen. Erstens ist die Beziehung Bernhards zu seiner Mutter intermittierend und schwierig gewesen. Im Herbst 1931 (wenige Monate nach seiner Geburt) bringt ihn seine Mutter Herta Bernhard zu den Großeltern nach Wien (später werden sie nach Seekirchen in Salzburg übersiedeln). Erst nach ihrer Heirat mit dem Friseur Emil Fabjan (1938), der in Traunstein (Deutschland) arbeitet, nimmt sie ihren Sohn wieder zu sich, welcher aber in schulische Schwierigkeiten gerät und, da die Mutter mit ihm nicht zurecht kommt, schickt sie ihn in ein nationalsozialistisches Erziehungsheim nach Salzburg.

Zweitens weigert sich sein alkoholisierte leiblicher Vater, Alois Zuckerstätter, lange und hartnäckig, Thomas als eigenen Sohn anzuerkennen. Diesbezüglich kann man in der *Chronologie* von Louis Huguet<sup>66</sup> folgendes lesen:

„15.09.1939: Alois Zuckerstätter erklärt beim Amtsgericht Berlin-Mitte schriftlich, dass er die Vaterschaft nicht anerkenne. Nach seinen Behauptungen hat Herta Bernhard zur Zeit von Thomas Bernhards Empfängnis mehrere Partner gehabt. Das Amtsgericht teilt mit, dass er sich einer »blutmäßigen

---

65 In: Der Spiegel 5/1990, *Letzte Worte aus der Eisamkeit*, 29.01.1990, Zitat aus: [www.spiegel.de/spiegel/print/d-13499662.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13499662.html), am 29.01.1990.

66 Louis Huguet, *Chronologie Johannes Freumbichler Thomas Bernhard*, übersetzt und redigiert von Renate Langer, publication PN°1, Bibliothek der Provinz, Wien-Linz-Weitra, S. 219.



Klärung« der Vaterschaft unterziehen müsse. Alois Zuckerstätter beruft dagegen.

13.10.1939: Alois Zuckerstätters Berufung wird vom Landgericht Berlin als unzulässig verworfen.

24.11.1939: Alois Zuckerstätter wird zur Blutabnahme vorgeladen. Da er jedoch von 6.45 bis 15.30 Uhr in der Rüstungsindustrie arbeitet, kann er der Vorladung nicht Folge leisten. Er wird dennoch dazu verpflichtet, ebenso wie Thomas Bernhard. Die gerichtsmedizinische Untersuchung bestätigt Alois Zuckerstätters Vaterschaft gegenüber Thomas Bernhard. Die zivilrechtliche Klärung der Vaterschaft wird beim Landgericht Berlin eingeleitet.“

Gegen diesen Verrat, diese Teilung des Subjekts, diese Rippenwunde im ohnmächtigen Todesaugenblick am Kreuz, aber gleichzeitig auch gegen das Schaffen Evas aus der Rippe Adams und demnach auch gegen die Geburt von *Anima*, jenem lebensnotwendigen weiblichen Teil, widersetzt sich Bernhard mit aller Kraft, und sein ganzes Werk betont die Unmöglichkeit zu akzeptieren, dass die Disposition zum Verrat konstitutiver Faktor der Vaterschaft sei. Er will (kann) davor nicht kapitulieren, dass der Vater sich verweigert, Rechenschaft abzulegen. Dieser Schmerzpunkt wird in *Verstörung* gleich dreimal bestätigt durch Pascals Zitat: „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schaudern“, sowohl als einleitendes Motto auf deutsch als auch als Ausspruch auf Französisch vonseiten des Fürsten.

Der väterliche Verrat wird endgültig und unheilbar für den jungen Thomas im Jahr 1949, als er wegen einer schweren Rippenfellentzündung, woraus sich eine Lungentuberkulose entwickelt, ins Krankenhaus eingeliefert wird, wo er um sein Leben kämpfen muss.

Das ist der besondere Augenblick, der *καρπός* der Geburt des Schriftstellers, der *rechte Zeitpunkt*, der für Bernhard so wie für einige seiner Geistesmenschen mit einer „Lazarus-Erfahrung“<sup>67</sup> zusammenfällt.

Vor der Todeserfahrung verbindet sich Bernhard noch tiefer mit den großväterlichen Lehren und verankert sich in einem Schreiben, welches sich, in seiner Ablehnung des Todes, als Ab- und Trotzreaktion konstituiert. Der junge Schwerkranke, als sehr verletzter *Puer Aeternus*, verwirft die Erfahrung des väterlichen Verrats, schließt die *Rippenwunde*, aus welcher *Anima* (das weibliche eidbrüchige Teil) durch das seelische Leiden wegen dem Verrat hätte fließen können. Er kann und will auf das ursprüngliche Vertrauen in den *Senex* nicht verzichten und somit versagt sich die mögliche Entstehung eines beständigeren Vätergesetzes, in dem derjenige, der verraten worden ist, selbst auf weniger unbewusste

---

67 Nach der Definition von Gerhard von Hoffe und Peter Pfaff in: *Das Elend des Polyphem*, 1980, S. 37, in Bezug auf: *Der Kulterer* von Thomas Bernhard.

Weise verraten kann.<sup>68</sup>

## **2.2. Schreiben als holophrastische Antwort auf den Verrat des Vaters, auf das Brechen des Logos-Paktes, auf den fehlenden *Namen des Vaters***

Unter so extremen Bedingungen sieht der junge Bernhard seine einzige Überlebensebene darin, seine Subjektsplaltung zu leugnen, die zur Subjektidentität notwendige oszillatorische Bewegung seines Ichs zwischen den entgegengesetzten Polen von Leben-Tod, Anwesenheit-Abwesenheit, Plus-Minus an Identität nicht aufzunehmen. Er lehnt diese Teilung ab, verschließt jenen Brunnen, den der Verrat geöffnet hatte und aus welchem Leben, Gefühlsbewegungen und Empfindungen hätten fließen können.

Somit entgeht er der Metapher und ihren signifizierenden Möglichkeiten und, statt metaphorischen Symptomen als verdrängter Wahrheit des Subjekts, produziert er narzisstische Identifizierungen ohne symbolischen Halt<sup>69</sup>. Es ist ein extremer Versuch, auf die ausschließliche Vater-Sohn-Beziehung nicht zu verzichten, eine Beziehung, die auf dem Logos, auf dem Wort, nicht auf der Liebe fußt. Durch diesen verzweifelten Versuch gelingt es dem jungen Thomas, seine tödliche Krankheit zu überwinden, indem er sich in der Schrift fest verankert, und sein ganzes Werk bekräftigt seitdem stets die Tatsache, dass das Wort (*väterliches Emblem*) mächtiger ist als das Leben selbst.

Das, was die Schrift Bernhards als offensichtliches, aber gleichzeitig auch undurchdringliches Emblem so besonders charakterisiert, ist die starke holophrastische Tendenz eines Schreibens, das den Platz der „Substanz“ in den Abhängigkeiten zu nehmen und damit mit einem der neuen Symptome in der Psychoanalyse vergleichbar zu sein scheint, insofern, dass der Bernardsche Diskurs in seinem Wiederholungszwang paradoxerweise ausgerechnet außerhalb des Diskurses<sup>70</sup> zu bleiben trachtet. Diese „Substanz von Worten“ fesselt das Subjekt und gleichzeitig schützt es vor der Kastrationsangst.

Die Holophrase erstarrt, versteinert den Diskurs, weil sie auf keinen zweiten Signifikanten verweist, sondern das Intervall zwischen den Signifikanten S1 und S2 aufhebt, so dass das Subjekt nicht mehr von einem Signifikanten durch einen anderen Signifikanten innerhalb der Signifikanten-Kette repräsentiert wird, sondern in ihr wie in einem Monolith eingeschlossen

---

68 Ebd. S. 48.

69 Massimo Recalcati, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Bruno Mondadori, 2007, S. 212-213.

70 Ebd., S. 210.

bleibt<sup>71</sup>.

Fast als holophrastisches Projekt des Bernhardschen Schreibens ist eine geradezu metapoetische Äußerung des Fürsten in *Verstörung* zu deuten:

„Absurd. Während des Lesens, gleich was ich früher gelesen habe, habe ich immer das Gefühl gehabt, dass alles in zwei Hälften geteilt ist, in eine anständige und in eine unanständige. Das ist das Widerwärtigste am Lesen: die Einteilung immer in zwei Hälften, ich will nicht sagen Gut und Böse, ich sage *anständig*, *unanständig*. Das Denken ist aber frei von dieser Widerwärtigkeit. Im Lesen sich zu ignorieren versuchen« [...].<sup>72</sup>

Im Lesen, also im Schreiben, darf es keine Teilung geben, keine Schwankung, keine Möglichkeit einer identifikatorischen Bewegung zwischen zwei Extremen. Im Lesen, also im Schreiben, versucht man sich als Subjekt zu ignorieren.

Die Schrift wäre daher für Bernhard das, was Lacan als *Le trait unien*<sup>73</sup> bezeichnet, wodurch der Schriftsteller die eigene Subjektteilung und das Risiko der Wiederkehr des Verdrängten vermeiden will, indem er sich mit seinem Herrensingifikanten<sup>74</sup> monolithisch (holophrastisch) identifiziert. Durch die Schrift würde also das Bernhardsche Subjekt versuchen, *Eins mit dem Anderen* zu werden (aber nicht mit dem Anderen als solchem), nicht sich durch den Anderen zu identifizieren, und in dem monolithischen Block des Schreibens, wo S1 und S2 zusammenfallen, sucht und hängt es von einem *unmittelbaren*

---

71 “La categoria di *olofrase* definisce in Lacan l'effetto monolitico che si produce nel soggetto quando l'intervallo tra i significanti (S1-S2) viene congelato e quindi annullato. Essa indica un'alterazione fondamentale della funzione del significante che per struttura non può significare se stesso ma solamente rinviare ad un altro significante. L'olofrasizzazione indica, invece, una perdita della differenza pura che abita l'articolazione significante e che garantisce la produzione metaforica del senso sostituita da un aggancio desoggettivante del soggetto a un significante, a un S1, in cui s'identifica, appunto, monoliticamente.” (Massimo Recalcati, a.a.O., S. 212, Fußnote 13).

72 Thomas Bernhard, *Verstörung*, suhrkamp taschenbuch 1480, Insel Verlag Frankfurt am Main 1967, S. 183.

73 Diesbezüglich siehe Fußnote 53 der vorliegenden Arbeit.

74 Bezüglich den Herrensingifikanten siehe S. 19 und Fußnote 50 der vorliegenden Arbeit.

**Genießen** (*Jouissance*)<sup>75</sup> ab, das sich über die *symbolische Kastration* (also das *väterliche Verbot*) hinwegsetzt und daher zum **Todestrieb** und Wiederholungszwang in einem Symptom wird, welches dem Subjekt jedenfalls für den Augenblick erlaubt, den schmerzhaften Mangel des Anderen (als solchen), „das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume“ zu überwinden.

Dass das Reden und das Schreiben Bernhards und seiner Geistesmenschen auch als holophrastische Reaktion zu betrachten seien, daher *causato* (Wirkung) und nicht *causa sui* (Ursache), scheint offensichtlich zu sein, wenn man an den in vielen seiner Äußerungen grundsätzlichen Bernhardschen Vorbehalt denkt: “I will ja net redn, i will nur reagieren...”<sup>76</sup>

Auch Wolfram Bayer, in *Das Gedruckte und Das Tatsächliche. Realität und Fiktion in Bernhards Leserbriefen*, schreibt über Bernhards reflexhafte Reaktion in den Leserbriefen:

“Die öffentliche Replik (*replicatio*, ursprünglich das Entfalten von Schriftrollen) bietet Gelegenheit, die markanten Stationen der realen Biographie neu aufzurollen und in der Perspektive der fiktionalen Künstlerschicksale zu stellen.”<sup>77</sup>

---

75 **Genießen** (*Jouissance*) ist Lacans Begriff, der als - **unmittelbare Befriedigung** - im Gegensatz zur Lust und zum Begehren steht. Die **Lust beruht** nämlich für ihn wie schon für Freud, **auf einem Verbot (die symbolische Kastration), das dem Verbotenen erst seinen Wert verschafft**. „Das Lustprinzip agiert als eine Art Einschränkung des Genusses; es ist ein Gesetz, das dem Subjekt befiehlt, so wenig wie möglich zu genießen.“ (Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 114, diesbezüglich siehe auch: [de.wikipedia.org/.../wiki/Jouissance](http://de.wikipedia.org/.../wiki/Jouissance)). An die Stelle des *ungehemmten Genießens* hat stattdessen die *Lust* zu treten, *das regulierte Begehren des anderen*. Insbesondere das Inzesttabu und die Kastrationsdrohung im Ödipuskomplex sind Beispiele für solche **Verbote**. So ist der **Eintritt in die symbolische Ordnung überhaupt eine Form des Verbotes des Genießens**, im übertragenen Sinn eine Form der „**symbolischen Kastration**“. Das Genießen dagegen setzt sich über dieses symbolische Verbot hinweg. Es hält seine Befriedigung nicht zurück, sondern verschafft sie sich unmittelbar. Das Genießen ist außerdem **Paradox**. Denn das Hinwegsetzen über das Verbot verschafft ab einem gewissen Punkt keine Lust mehr, sondern verursacht **Schmerz**, da das Subjekt nur ein gewisses Maß an Lust ertragen kann. Diese **schmerzhafte, neurotische Lust** ist das Genießen: „Genießen ist Leiden“ (Lacan, *Seminar VII*). Diese paradoxe Form der Befriedigung kann mit Freuds Begriff des „Primärgewinns aus der eigenen Krankheit“ in Zusammenhang gebracht werden, d.h. der **Lust des Subjekts an der eigenen Krankheit und am eigenen Symptom**. Lacan bringt das Genießen auch in Verbindung mit Freuds Begriff des „**Todestriebs**“: Das Genießen ist „der Weg zum Tod“ (*Seminar XVII*). **Dylan Evans** schreibt: „In dem Maße wie die Triebe Versuche darstellen, das Lustprinzip auf der Suche nach dem Genießen zu durchbrechen, sind sie alle Todestriebe.“ (Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 115) Zum Todestrieb gehört der „**Wiederholungszwang**“, das Festhalten am einmal Erlebten und seiner **Wiederholung im Symptom**. Das Genießen unterscheidet sich vom Begehren also auch dadurch, dass es sein Objekt nicht beliebig wechselt, sondern es im Gegenteil gerade festhält. Der Begriff des Genießens ist außerdem mit Freuds Begriff der **Libido** verwandt. Dabei sieht Lacan das **Genießen** als wesentlich **phallisch** an, ganz ähnlich wie Freud die Libido als genuin männlich ansah. „Der Genuss, als geschlechtlicher, ist phallisch, das heißt dass er sich nicht zum Anderen als solchen verhält.“ (*Seminar XX, S.13*) Aber Lacan räumt auch ein, dass es neben dem männlichen ein eigenes weibliches Genießen gebe, das „jenseits des Phallus“ ist (*Seminar XX, S.81*).

76 Bernhards Äußerung in der Wiedergabe des Gesprächs mit Armin Eichholz mit dem Titel *Morgen Salzburg*, 1976, in: *Von einer Katastrophe in die Andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, publication PN°1 Bibliothek der Provinz, herausgegeben von Sepp Dreissinger, Weitra, 1992, S. 36.

77 In: *Bernhard-Tage. Ohlsdorf 1994 Materialien*, Verlag publication PN°1 Bibliothek der Provinz, hrsg. von Franz Gebesmair & Alfred Pittertschatscher, S. 176.

Das Entfalten von Schriftrollen in der *replicatio* erinnert auch an den vom Fürsten geträumten Brief, den sein Sohn nach dem Vätertod geschrieben hätte: Dies weist auf die Richtung der Bernhardschen Schrift hin, welche als holophrastischer Block gleichzeitig Reaktion auf den Tod, aber irgendwie auch Überwindung des Todes selbst ist.

Im Bernhards Theaterstück *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*<sup>78</sup> erweist sich die Position der Schauspielkunst (also der Sprachkunst) ebenso eindeutig als (holophrastische insofern, dass alles *absolut* gesetzt wird) Reaktion und gleichzeitig auch ihre Richtung jenseits der Materie:

„Mit den Menschen gebrochen  
mit allem und jedem gebrochen  
(zum Portier)  
Mit der Materie gebrochen mein Herr  
für die Schauspielkunst  
gegen das Publikum  
gegen  
gegen  
gegen  
immer wieder nur gegen”

Die Intention, vielleicht sogar das Projekt, als Noch-nicht-Tot und mit dem Großvater-Bruder-Vater-Vaterland-Schriftsteller-Ausländer-Gleichgesinntem-Zwillingsbruder-Ebenbild holophrastisch zusammen ins Jenseits zu gehen, wird von Minetti explizit geäußert:

„Mein Bruder ist dahin  
(zeigt mit dem Regenschirm in die eine Richtung)  
Ich selbst bin  
(zeigt in die entgegengesetzte Richtung)  
dorthin gegangen  
Wenn wir unser Ziel erreichen wollen  
müssen wir immer in die entgegengesetzte  
Richtung  
(...)  
Haben wir unser Ziel erreicht

---

78 Thomas Bernhard, *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*, Frankfurt/Main 1977, S. 19.f.

sind wir hinausgegangen  
über unsere Idee hinausgegangen  
aus der ganzen Menschengesellschaft  
hinausgegangen  
aus der Natur hinausgegangen  
(schaut auf die Uhr)  
Wir haben die Materie verlassen  
einen Augenblick ist es  
ein kurzer Augenblick  
der kürzeste Augenblick  
wir sind tot.“  
(S. 19 f.)

Aus diesem Ausschnitt resultiert deutlich, dass das Ziel nur zur zweit („wir“) erreicht werden kann: Es handelt sich um zwei männliche Gleichgesinnte („Brüder“), die eine holophrastische Einheit bilden. Die eine Richtung und die entgegengesetzte Richtung, d. h. S1 und S2, fallen monolithisch zusammen und finden außerhalb „der ganzen Menschengesellschaft“ und „der Natur“ das ersehnte „Ziel“, welches genau „der kürzeste Augenblick“ zwischen Leben und Tod darstellt, der verschwindende Moment, in dem man die Materie endlich hinter sich hat, aber die Augen noch nicht ganz zu.

Zur Bestätigung des oben erwähnten Bernhardschen Strebens möchte ich noch eine Stelle im Bernhards Selbstgespräch *Drei Tage* zitieren, in dem er einen dem Monolog Minettis ähnlichen Begriff äußert:

Man müsste *herausgehen aus allem*, die Tür hinter sich nicht *zumachen*, sondern *zuwerfen* und *weggehen*. (...) Man müsste aus der *einen* Finsternis (...) *hineingehen* in die *andere*, in die *zweite*, in die *endgültige* Finsternis (...) und möglicherweise die Finsternis durch das Schließen der Augen *verfrühen* und erst dann die Augen wieder aufmachen, wenn man die Gewissheit hat, absolut in der Finsternis, in der endgültigen zu sein.<sup>79</sup>

Um das Verfrühen dieses Augenblicks solange man noch halbwegs am Leben ist, um über die Schwelle als Noch-nicht-Tot (und mit dem Großvater) zu kommen, darum geht es im Grunde genommen in der Schrift Bernhards.

Bestätigungen über den symptomatischen Aspekt der Bernhardschen Schrift kann man

---

<sup>79</sup> Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: Thomas Bernhard: Der Italiener, Salzburg 1971, S. 147.

ebenso in viele Äußerungen des Autors selbst finden. Im Interview *Austriacus Infelix* (1982) mit Rita Cirio sagt Bernhard z. B.:

„Mein Arbeitszimmer ist überall, ich schreibe immer mit der Maschine. Schreiben ist für mich immer schwierig, aber es ist auch eine Notwendigkeit, so wie der Schuster das Bedürfnis hat, immer neue Schuhe zu erzeugen. Gewiss sind die maschinell produzierten Schuhe perfekter als die, die der Handwerker zusammennäht, die immer kleine Mängel haben. Wahrscheinlich wird mit der Literatur auch so sein.“<sup>80</sup>

Die schwierige „Notwendigkeit“, „das Bedürfnis“ des Schreibens verweist auf den zwanghaften Aspekt der Bernhardschen Schrift, die im Gespräch mit Jean-Louis de Rambures<sup>81</sup> der Schriftsteller mit dem Glücksspiel vergleicht:

„Was mich zum Schreiben treibt, ist ganz einfach die Lust am Spiel. Sie empfinden das Vergnügen, auf eine Karte zu setzen und dabei zu wissen, dass man jedes mal alles gewinnen oder alles verlieren kann. Das Risiko des Scheiterns scheint mir ein wesentliches Stimulans. Dazu kommt das andere Vergnügen, die zweckdienlichste Methode herauszufinden, mit den Wörtern und Sätzen zurande zu kommen. Den Stoff im eigentlichen Sinn halte ich für ganz und gar sekundär (...).“

Im oben beschriebenen (zwanghaften) Glücksspiel des Schreibens scheint die Waage<sup>82</sup> des Genießens eher in Richtung Auslöschung zu tendieren („Das Risiko des Scheitern scheint mir ein wesentliches Stimulans“), und das angewandte Wort „Stimulans“ hat mehr mit *Genießen* (*Jouissance*) als mit *Begehren* zu tun.

In beiden oben zitierten Absätzen finde ich noch äußerst interessant die Art und Weise, wie Bernhard von Literatur spricht. Wie Pfabigan treffend bemerkt<sup>83</sup>, treibt Bernhard sein apollinischer Wille vor allem dazu, seine Prosa nur sanft zu variieren und nuancieren, denn alle bedeutende Künstler „schaffen alle immer nur ein einziges Werk / und verändern es immer in sich ununterbrochen unmerklich.“<sup>84</sup> In seinem ersten Interview hat er verkündet: »Ich möchte geistig immer mehr zunehmen und immer klarer werden, und da ich in der Zeit lebe, entspricht das, wie ich dann denke, wahrscheinlich vollkommen dieser Zeit, in der ich

---

80 Dieses Interview ist enthalten in: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 100.

81 Jean-Louis de Rambures, *Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften*, Interview enthalten in: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, a.a.O., S.109.

82 Bezüglich des aus dem Gleichgewicht Bringens der Waage vom *καρπός* siehe Paragraph 4.2.1. der vorliegenden Arbeit.

83 Diesbezüglich siehe: Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1999, S. 20-23.

84 Bernhard zitiert nach Pfabigan siehe obere Fußnote, S. 20

lebe.«<sup>85</sup> Dieses geistiges Zunehmen an Klarheit ist also sein Hauptziel und betrifft in erster Linie seine Literatur, die „ihm das Allerwichtigste [war], und deswegen hat er mit den wenigsten darüber gesprochen [...]“<sup>86</sup>. Seine apollinische Idee der Schrift, die ihn als unnachgiebigen „Berserker“ sieht, zeigt sich vor allem als „Verabsolutierung der Konstruktion anstelle lebendiger, veränderbarer gesellschaftlicher Beziehungen“<sup>87</sup>. Eine Konstruktion, die ihn gerettet hat und in der er wie in einem Sarkophag (mit dem toten Großvater zusammen) über die endgültige Schwelle gehen will.

Diese Akzentsetzung auf die Form der Sprache („den Stoff im eigentlichen Sinn halte ich für ganz und gar sekundär“) lässt etwas Maschinelles<sup>88</sup> erklingen: Für Bernhard scheint das Herstellen von makellosen „maschinell produzierten Schuhen“ gewissermaßen wünschenswerter als eine zwar handwerkliche, aber nicht ganz einwandfreie Arbeit. Die hier vom Autor bewusst angedeutete Kritik an der industriellen Literaturmaschine ist daher, meiner Meinung nach, nur scheinbar. Bernhard sieht nämlich sein zweitgrößtes „Vergnügen“ darin, „die zweckdienlichste Methode herauszufinden, mit den Wörtern und Sätzen zurande zu kommen.“ Die Wortauswahl *zweckdienlichste Methode* deutet eher auf einen industriellen als auf einen literarischen Standpunkt hin.

Durch dieses *mit den Wörtern und Sätzen zurande zu kommen* sickert interessanterweise ein generelleres Projekt Bernhards durch, und zwar: durch Wörter und Sätze (d.h. sein Schreiben) an den Rand, an die Schwelle zum Tode zu kommen.

### **2.3. Schreiben als „Sinthome“ („Saint Homme“), als holophrastischer Block von Imaginärem-Symbolischem-Realem**

Wenn in der vorliegenden Arbeit vom Symptom die Rede ist, ist dieses aus der Lacanschen Perspektive aufzufassen. Die Konzeption vom Symptom in der Medizin ist eigentlich anders als in der Psychoanalyse: Im ersten Fall wird es nämlich fast ausschließlich als physisches Problem betrachtet, das man möglichst schnell und gründlich zu beseitigen

---

85 Bernhard zitiert nach Pfabigan, S. 20

86 Fleischmann 1992, 14, zitiert nach Pfabigan, siehe oben, S. 23.

87 Zitiert nach Hans Höller, «*Es darf nichts Ganzes geben*», und «*In meinen Büchern ist alles künstlich*». *Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache*, in: Bernhard Annäherungen, Hrsg. von Manfred Jurgensen, A. Francke AG Verlag, Bern 1981, S. 52.

88 Diesbezüglich siehe Andrea Gößling, *Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, Walter de Gruyter, Berlin. New York 1987, S. 216 et passim. Ria Enders, *Am Ende angekommen Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, Collection S. Fischer, hrsg. Von Thomas Beckermann, Band 11, 1980, S. Fischer Verlag GmbH Frankfurt/Main, S. 23-24.



bemüht ist, um das frühere Wohlbefinden wieder zu erlangen. In der Psychoanalyse gibt es dagegen keine vorher bestehende Normalität, vielmehr ist das Trauma in diesem Fall ein strukturelles Element und das Symptom, wie Freud schon festgestellt hatte, der erste Schritt zur Heilung: ein wichtiger, wenn auch schmerzhafter, kreativer Moment des Subjekts.

Das Symptom soll verwandelt und wiederverwertet, nicht beseitigt oder unterdrückt werden: Das Hindernis soll sich in treibende Kraft verwandeln.

Verschiedene Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts haben sich schon für die Nützlichkeit symptomatischer Aspekte interessiert, die nicht nur Krankheit signalisieren. Wichtige Beispiele darunter sind: Proust, Virginia Woolf, Joyce oder auch Nietzsche selbst, der die Krankheit als auserlesenen Weg zur Gesundheit betrachtet.

Vom Lacanschen Gesichtspunkt aus darf also die Therapie das Symptom nicht unterdrücken: „Denn wenn man das Symptom beseitigt, so beseitigt man auch die vom Patienten gefundenen Lösung“<sup>89</sup> Die Behandlung ist nicht als Anpassung an die Wirklichkeit und an eine Norm, die es gar nicht gibt, zu interpretieren, und das Ziel der psychoanalytischen Behandlung ist, dass der Patient lernt, mit seinem Symptom besser umzugehen, aus ihm Nutzen zu ziehen: es soll sich vom leidvollen Symptom in fördernde Gelegenheit verwandeln.

Über die Unmöglichkeit einer hundertprozentigen interpretativen Auflösung des Symptoms und das Verbleiben eines Rests symptomatisches Genießens schreibt Slavoj Žižek<sup>90</sup>:

„Und insofern im Symptom ein Kern des Genießens persistiert, der jeder Interpretation widersteht, ist vielleicht auch das Ende der Analyse nicht in einer interpretativen Auflösung des Symptoms zu suchen, sondern in einer Identifikation mit ihm, in einer Identifikation des Subjekts mit diesem nicht-analyisierbaren Punkt, mit diesem partikularen 'pathologischen' Tick, der letztendlich die einzige Stütze seines Daseins bildet.“

Hinzuzufügen ist jedoch, dass das Symptom nicht auf diesen Rest des Realen beschränkt ist, sondern zwei Seiten hat. Einerseits ist es ein Signifikant, der symbolisch etwas anzeigt und interpretiert werden kann. Andererseits gibt es einen Überschuss an Bedeutung, einen unauflösbaren „*Rest des Realen*“:

---

89 Marco Focchi, *Sintomi senza inconscio di un'epoca senza desiderio*, Hrsg.: Antigone (Reihe: Acheronte movebo), 1. März 2014, S. 48.

90 Slavoj Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Marve Verlag Berlin, März 1992, S. 26 f.

„Das Symptom ist nicht nur ein signifikantes Gebilde, es ist gleichzeitig auch die Weise, in der sich das Subjekt sein Genießen organisiert.“<sup>91</sup>

Lacan prägte für diesen Rest im Symptom den Begriff „*Sinthome*“. Wenn Žižek also zur Identifikation mit dem eigenen Symptom auffordert, so ist damit dieses „*Sinthome*“ gemeint.

Lacan führt den Begriff des „*Sinthoms*“ erst spät ein, um die besondere Funktion der Schrift bei James Joyce zu bezeichnen (im *Seminar XXIII: Le Sinthome*<sup>92</sup>): er spielt mit der Bezeichnung „*Sinthome*“ als „*Saint Homme*“ / „*Saint Tom*“ an: Gemeint ist hier der Heilige Thomas von Aquin, den James Joyce sehr bewunderte.

Das „*Sinthom*“ (auf französisch „*Sinthome*“) ist jener Teil des Symptoms, der den **Kern des Subjekts bildet**. Im Unterschied zum Symptom ist das *Sinthom kein Signifikant*: Es verweist nicht auf etwas anderes. So widersteht es jeder Interpretation und ist letztlich nicht auflösbar. Es gehört dem Bereich des **Realen** an, vorausgesetzt dass „das Symptom nur als die Art und Weise definiert werden kann, in der jedes Subjekt das Unbewusste genießt [jouit], insofern als das Unbewusste sie bestimmt“<sup>93</sup>.

In Lacans Modell der **Borromäischen Ringe** des **Realen, Imaginären** und **Symbolischen** (die normalerweise durch die Vatermetapher zusammengeflochten sind) bildet das **Sinthom** einen zusätzlichen **vierten Ring** im Zentrum der anderen drei Ringe. Das Sinthom ist also dasjenige Element, das den Knoten überhaupt erst zusammenhält. Sofern es auf diese Weise das Zentrum des Subjekts bildet – das, „was es einem erlaubt zu leben“ (Ebd.) - besteht nach Lacan die Aufgabe der Psychoanalyse nicht in der Auflösung des Sinthoms, sondern vielmehr in der Identifikation mit ihm.

Während also normalerweise, wie am Anfang dieses Paragraphen schon erwähnt, der ärztliche Begriff von Genesung die Rückkehr zu einem vor der Krankheit präexistenten Gesundheitszustand definiert, bezeugt jedoch der besondere Arzt in *Verstörung*, der Vater des Ich-Erzählers, die Unmöglichkeit der *restitutio ad integrum*, der Rückkehr zum mythischen *Goldenen Zeitalter*: Er weiß nämlich sehr gut, wie sinnlos es ist, die Geschichte vertikal zurückzuverfolgen, und wie illusorisch der Glaube daran, den allmächtigen väterlichen *ipse dixit* als Fundierung jegliches Inhalts erreichen zu können.

Nichtsdestotrotz, und mit einem für Bernhard typischen Paradox, versucht dieser

---

91 Slavoj Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*, a.a.O., S. 20.

92 Jacques Lacan, *Le Séminaire XXIII. Le sinthome* (1975-76), Paris: Seuil 2005.

93 J. Lacan, *Seminar XXIII*, zit.n. Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant 2002, S. 274.

eigenartige Arzt in einer Art Parodie der psychoanalytischen Arbeit, das körperliche ärztliche Symptom seiner Patienten in Erkenntnisquelle, also in psychoanalytisches Symptom für den eigenen Sohn zu verwandeln.

Der Vater zögert, ob er seinen jungen Sohn dem ganzen Elend des menschlichen Wesens, das er als Arzt miterleben muss, aussetzen soll, da solche Erfahrungen ihn beunruhigen könnten:

“Es sei für mich eine fortgesetzte Traurigkeit, wenn ich ihn begleite, und aus diesem Grund zögere er auch die meiste Zeit, mich auf seine Krankenbesuche mitzunehmen (...). Es sei aber falsch, meinte er, sich der Tatsache, dass *alles krank* und traurig sei, er sagte *tatsächlich krank und traurig*, zu verschließen, und aus dem Grund sei er immer wieder in längeren oder kürzeren Abständen »dazu verführt« mich oder meine Schwester auf die Krankenbesuche mitzunehmen.”<sup>94</sup>

Die “studienhalber”begründete Konfrontation des Sohnes mit der Welt der Krankheit und des Todes<sup>95</sup> wird dann aber doch als eine Einweihung in das Wesen des menschlichen Daseins dargestellt. In dem Zusammenhang dieser „durch und durch kranken Welt“ ist die Wortwahl » *dazu verführt*« äußerst interessant: Es deutet offensichtlich auf ein unmittelbares (sadistisches) *Genießen* des „guten“ Arztes und Vaters hin.

Mit jedem Kranken legt der Sohn einen Erkenntnisweg zurück, der ihn näher an die Grunderfahrung des Todes bringt. Die Krankheit als Erkenntnisquelle (rekurrentes Thema bei Bernhard) offenbart sich als psychologische Erkenntnisquelle in den ausdrucksstarken Worten des Fürsten: “Die Krankheiten führen den Menschen am kürzesten zu sich selbst.”<sup>96</sup>

Diese endgültige Koinzidenz zwischen Identität und Krankheit/Tod lässt sich einleuchtend als holophrastischen Block interpretieren.

Der Anstieg auf die Burg Hochgobernitz, den ein Teil der Bernardschen Kritik als gleichzeitige Steigerung der Verstörung in Richtung auf einen symptomatischen Gipfel deutet, welche eventuell zu irgendeiner Ursache kommen könnte, führt stattdessen zum „Diluvismus“<sup>97</sup> des Monolog des Fürsten, dessen undurchsichtige *zu volle* Sprache in Wirklichkeit holophrastisch mit einer Sprache des Mangels, der Leere der vermissten

---

94 T. Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 14.

95 Christian Schärf, *Werkbau und Weltspiel*, 1999, S. 240) betrachtet die Krankenbesuche als eine Art *descensus ad inferos*: “Die Fahrten des Arztes und seines Sohnes, der ihn an einem einzigen Tag begleitet, erscheinen wie ein fortgesetzter Abstieg in die innersten Kreise der Hölle, bis zuletzt das Anwesen des Fürsten Saurau, Hochgobernitz, als innerster Höllenkreis erreicht ist.”

96 *Verstörung*, a.a.O., S. 188.

97 Ebd., S. 104.

Antwort zusammenfällt, deren Signifikanten in keiner hierarchischen Ordnung stehen und zu keiner ursprünglichen Sequenz führen.

Nach Lacan ersetzt Joyces Schrift als *Sinthom (Saint Homme)* den *Namen-des-Vaters* vollständig und bildet einen vierten Ring, der die anderen drei Ringe des Realen, Imaginären und Symbolischen zusammenhält, welche ansonsten, bei fehlender Vatermetapher, auseinanderfallen würden in die drei abgetrennten Monaden der Psychose.

Die Bernhardsche Schrift (insbesondere in *Verstörung*) ist dagegen, als holophrastisches Symptom, ein einziger unzertrennlicher Block vom Realen-Imaginären-Symbolischen. Die fehlende bindende Funktion der Vatermetapher wird bei Bernhard, im Gegensatz zu Joyce, nicht durch die Schrift als symptomatischen Ersatz des Namen-des-Vaters kompensiert: stattdessen **trägt das (weibliche) Reale des Bernhardschen Schriftkörpers<sup>98</sup> (wie das Ölgemälde in der Fochlermühle, als weitere Metapher der Kunst) in einer holophrastischen Einheit, Vater und Sohn**, dessen imaginäre Welt, im Spiel des Lebens, die schiedsrichterlichen Möglichkeiten des sich als verräterisch erwiesenen väterlichen Logos nicht mehr wahrnehmen kann, obwohl er – als Sohn - nicht in der Lage ist, ganz darauf zu verzichten.

Die Überlagerung und die Verkörperung von Vater und Sohn in der Schrift erlauben keine oszillatorische Bewegung, welche dem einen oder dem anderen wirklich unterschiedliche Signifikanten zuschreiben könnte.

Vater und Sohn sind nämlich zwei “mit den Rücken zueinander stehende nackte Männer [wie im Garten Eden vor Eva, Anm. d. Verf.] mit »total verdrehten« Köpfen, »Gesicht zu Gesicht«<sup>99</sup>, so unnatürlich nah (siehe die Drehung um 180° der beiden Köpfe), dass sie voneinander nicht mehr unterscheidbar sind.

Da der Abstand zwischen S1 und S2 aufgehoben worden ist, kann die Frage nach Anerkennung und Benennung des *Puer* keine Antwort vonseiten des *Senex* finden, welcher ihm weder den Weg weisen noch von ihm woanders symbolisiert und signifiziert werden kann, weil er an den Schultern des *Puer* fest verankert ist. Diese Frage verwandelt sich daher in einen an die Welt gewendeten Hilfeschrei, der aber nur als leeren Widerhall zurückkommt.

Diese unverzichtbare, jedoch sterile (gewiss wohl aber nicht für die Schrift!) holophrastische Einheit mit dem Vater ist zugleich „absolut hässlich und gleichzeitig absolut schön“, eben weil dieses symptomatische Gefängnis einerseits vor dem Tod schützt, aber

---

98 Für das (weibliche) Reale des Bernhardschen Schriftkörpers siehe die „**Buchstabe (*lettre*)**“ auf Seite 19 der vorliegende Arbeit.

99 Siehe: Beschreibung des Ölbildes in *Verstörung*, S. 65.

gleichzeitig auch kein echtes Leben zulässt. » Es ist schön, weil es wahr ist«<sup>100</sup>: Die Wahrheit von Bernhard, vom Arzt, vom Ich-Erzähler, vom Fürsten, vom Fürstenvater und vom Fürstenson.

Eine Äußerung des Fürsten offenbart, wie der holophrastische Block seiner transgenerationalen Bindung einerseits zum eigenen Vater und andererseits zum Sohn eher auf dem Logos als auf der Liebe basiert:

»Meinen Charakter kann man mit Recht als einen lieblosen bezeichnen. Aber mit dem gleichen Recht bezeichne ich die Welt als eine völlig lieblose. Liebe ist ein Absurdum und in der Natur überhaupt nicht erhalten.«<sup>101</sup>

Es handelt sich also in *Verstörung* um eine *volle*, holophrastische, nicht andeutende Schrift, in der die Tendenz zur Verabsolutierung die Möglichkeiten zur Identifikation tötet. Diese Schrift verschließt sich wie ein *opakes Emblem*, fängt das schreibende Subjekt in sich ein, statt auf es hinzudeuten, und öffnet die Dimension des *Genießens* (als Todestriebes) statt diejenige des Sinnes. Man bedenke diesbezüglich die Schönheit und die Musikalität der Sprache des Fürsten und die Ironie vieler Passagen in *Verstörung*: Bernhard findet sicherlich Genuss in seinem Schreiben, was auch der in seinen Texten manchmal plötzlich auftauchende Humor (zum Teil eher fast Galgenhumor) beweisen kann. In dem *trait unien* des *acephalen*<sup>102</sup> (sinnlosen) Genießens wird das Objekt bis zum Äußersten genossen, aber in seiner Funktion als Grenze zurückgewiesen. Dieses Übermaß an Genießen verstopft das schreibende Subjekt, das in seiner Schrift keine identifikatorische Bewegung zwischen den Signifikanten mehr finden kann.

---

100 Siehe: *Verstörung*, a.a.O., S. 65.

101 Siehe: *Verstörung*, a.a.O., S. 151.

102 Vergleiche dieses acephalen (kopflösen) Genießen der Schrift und die Ironie des möglichen Titels *Das Gehirn* für *Verstörung* (für diesen ursprünglichen Titel vgl.: *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Hrsg. von Jens Dittmar. - (Frankfurt:) Suhrkamp (1981), S. 82.

### 3. Sekundärliteratur

#### 3.1. Eine von holophrastischen Versuchungen selbst nicht ganz freie Literaturwissenschaft bzw. Rezeption

Auch noch nach seinem Tod haben die unzähligen Definitionen des „Begriffs ‚Bernhard‘“ nicht aufgehört, in voller Pracht weiterhin zu blühen. Die eifrig vorgenommenen Versuche einer Zuordnung reichen nach Wendelin Schmid-Dengler<sup>103</sup> „von dem Versuch, ihn zu einem Vollstrecker Heideggerschen Denkens in der Literatur zu machen (Alfred Focke),<sup>104</sup> über literarhistorische Zuordnungen als Gestalter eines ins Negative gewendeten Ordo-Denkens (Weiss, Höller)<sup>105</sup> und somit als konsequenter Fortsetzer des »habsburgischen Mythos«, über die Einordnung in die Geschichte des europäischen Dandysmus (Neumeister),<sup>106</sup> über die Verbindung mit dem Komplex des »problematisierten Heimatromans« (Weiss) und der »Anti-Idylle« (Schmidt-Dengler, Tismar)<sup>107</sup> bis zum Zeit- und Gesellschaftskritiker (Scheichl, Spiel).“<sup>108</sup>

Der Autor von *Verstörung* hat selbst einige dieser Definitionen in die Wege geleitet. Der Alpenbeckett, Unterganghofer, Kryptokomiker, der größte lebende Schimpfer, Menschenfeind,<sup>109</sup> der österreichische Einzelgänger,<sup>110</sup> Wortsterbenskünstler,<sup>111</sup> Male-

---

103 Wendelin Schmidt-Dengler, *Von der Schwierigkeit, Bernhard bei Gehen zu begleiten. Zu Gehen*, in: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, 3., erweiterte Auflage 1997, Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien, S. 37.

104 Alfred Focke, in seinem noch unveröffentlichten Beitrag zum Bernhard-Symposium in Triest (1977).

105 Walter Weiss, *Thematisierung der »Ordnung« in der österreichischen Literatur*, in: Dauer im Wandel. Aspekte österreichischer Kulturentwicklung, Hrsg. von Walter Strolz in Verbindung mit Oskar Schatz. Wien-Freiburg-Basel 1975, S. 27. Hans Höller, *Kritik einer Literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart 1979.

106 Sebastian Neumeister, *Der Dichter als Dandy, Baudelaire – Kafka – Bernhard*, München 1973.

107 Jens Tismar, *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellung am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973. Wendelin Schmidt-Dengler, *Die antagonistische Natur: Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa*, in: *Literatur und Kritik* 4 (1969), S. 577-585.

108 Sigurd Paul Scheichl und Hilde Spiel, Referate beim Triester Bernhard-Symposium. Vgl. die Modifikation bei Sigurd Paul Scheichl: *Nicht Kritik sondern Provokation. Vier Thesen über Thomas Bernhard und die Gesellschaft*, in: *Studi tedeschi* 22 (1979), Heft 1, S. 101-119.

109 Zit. Nach: Wendelin Schmidt-Dengler, *Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen*, in: Manfred Jurgensen (Hrsg.), *Annäherungen*, a.a.O., S. 124.

110 Manfred Jurgensen, *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*, in: *Annäherungen*, a.a.O., S. 99, zitiert nach: publikationen.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

111 Ebd., S. 10.

112 Ria Enders, *Das Dunkel ist nicht finster genug*, in: *Annäherungen*, a.a.O., S. 9. zitiert nach: publikationen.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

Chauvinist,<sup>112</sup> Übertreibungskünstler,<sup>113</sup> der große Einzelgänger aus Ohlsdorf, der seine tödliche Einsamkeit musizierende Sprachkomponist,<sup>114</sup> ein ironisch-humorvoller Mensch,<sup>115</sup> einer der größten Dichter und Schriftsteller Österreichs,<sup>116</sup> eine der großen Persönlichkeiten der modernen österreichischen Literatur,<sup>117</sup> literarischer Nestbeschmutzer, ein Mitstreiter der Waldheim-Jubel-und-Verteidigungspartei, ein Graffscher und Mockscher Geistesgenosse, ein großer Dichter und außergewöhnlicher Mensch,<sup>118</sup>, unbequemer Mensch, ein Goldhauben- und Steirerjankerjünger,<sup>119</sup> weiser Dichter,<sup>120</sup> ein Nestbeschmutzer übelster Sorte,<sup>121</sup> ein verantwortungsloser Autor,<sup>122</sup> der scheinbar neue „Erlöser“ namens Thomas Bernhard,<sup>123</sup> Österreichs literarischer Staatsfeind Nr.1,<sup>124</sup> ein hochbezahlter Schriftsteller, der sich als Nihilist gebärdet,<sup>125</sup> ein großer, ein erschütternder Prosaist,<sup>126</sup> eines der originellsten Talente der deutschen Prosa seiner Generation,<sup>127</sup> ein richtiger Zerstörer alter und neuer Ideale,<sup>128</sup> ein Künstler mit großem Talent und großen Scheuklappen, wahrscheinlich ebenso unbeirrbar wie unbelehrbar, ein Erzähler von außergewöhnlicher und sehr begrenzter Kraft, ein Amokläufer der Literatur, erschreckend und gefährlich,<sup>129</sup> der konservative Anarchist, Scheusal,<sup>130</sup> Bürgerschreck,<sup>131</sup> Dezisionist,<sup>132</sup> ein großer Inszenator und Komponist von Figurenkonstellationen und Spracharrangements,<sup>133</sup> ein beängstigender Spaßmacher, der abtrünnige Katholik<sup>134</sup> lachender

---

113 Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl 1989, 2., erw. Aufl., S. 128.

114 Manfred Jurgensen, *Vorwort des Herausgebers*, in: *Annäherungen*, a.a.O., S 7, zitiert nach: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

115 Ebd., S. 14.

116 Ebd., S. 219.

117 Jens Dittmar (Hrsg.), *Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*. Wien, Edition S1993, 2., verschlechterte Ausgabe, S. 218.

118 Ebd., S. 214, zitiert nach: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

119 Ebd., S. 221.

120 Ebd., S. 215.

121 Ebd., S. 213.

122 Ebd., S. 204.

123 Ebd., S. 163.

124 Ebd., S. 212.

125 Ebd., S. 163-164.

126 Ebd., S. 205.

127 Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Bernhard*. Zürich, Ammann 1990, S. 23.

128 Ebd., S. 155.

129 Ebd., S. 24.

130 Maria Fialik, *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien, Löcker 1991, S.194.

131 Zit. nach: Helmut Gross, *Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 119.

132 Helmut Rath, *Thomas Bernhard und Karl Schmitt*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 30.

133 Siegfried Steinmann, *Bernhard und Peymann — müssen sie ernst genommen werden?*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 104.

134 Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 91.

Melancholiker<sup>135</sup>: Man könnte die Serie der Definitionen noch lange weiter fortsetzen, denn tatsächlich: „Jeder hat seinen eigenen Bernhard.“<sup>136</sup>

Der „Begriff Bernhard“ ist offensichtlich in der Lage gewesen, so viele verschiedenen und sich gegenseitig ausschließenden „Definitionsversuche“ holophrastisch aufzunehmen, ohne zu zerplatzen oder sich definitiv vereinnahmen zu lassen.

Bernhards zahlreiche „Identitätskleidern“<sup>137</sup> scheinen eigentlich, wie die vorliegende Arbeit zu beweisen meint, alle zusammengenäht zu sein in einem einzigen äußerlich überschwänglichen, bis zum Überschuss üppigen Kleid, das gleichzeitig aber auch opak und undurchsichtig in der Nacktheit seiner intimsten Essenz ist. Mit dieser übersprudelnden Fülle stimmen zumindest genauso viele Annäherungs- und Deutungsversuche vonseiten der Literaturwissenschaft überein.

Darüber schreibt Wendelin Schmidt-Dengler:

„Liest man die Rezensionen und wissenschaftlichen Abhandlungen zu Thomas Bernhard, so wird man kaum viele übereinstimmende Deutungen seines Werkes finden können. Kritiker und Literaturwissenschaftler zitieren Äußerungen ihrer Kollegen in bezug auf Bernhard meist nur deshalb, um ihre Missbilligung zum Ausdruck zu bringen.“<sup>138</sup>

Diese Annäherungsversuche werden von Bernhard und seinen Protagonisten konsequent gemieden, indem beide in der Beziehung zur Außenwelt eine Schutzzone aus kaltem<sup>139</sup> ausblendendem Licht errichtet haben. Der Höhepunkt des Versuches, sich diese Vereinnahmung zu entziehen, ist von Bernhard in seinem Testament gegen das Vaterland erreicht.

Diese verschiedenen Identitätskleider fallen holophrastisch, also mit einer grundlegenden Deckungsgleichheit der Gegensätze, in einer einzigen barock prunkvollen Verkleidung zusammen. Dieses - genauso blendende wie undurchsichtige - *opake Emblem* der Schrift Bernhards<sup>140</sup> erzeugt jene besondere diskursive strudelnde Strömung des Bernhardschen Stils,

---

135 Ebd., S. 92.

136 Wendelin Schmidt-Dengler, *Absolute Hilflosigkeit (des Denkens). Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung*, in: Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.), *Wissenschaft als Finsternis?* Wien, Böhlau 2002, S. 13.

137 Für diese Definition siehe: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf, S. 1.

138 Wendelin Schmidt-Dengler, *Von der Schwierigkeit, Bernhard bei Gehen zu begleiten. Zu Gehen*, in: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, 3., erweiterte Auflage 1997, Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien, S. 36.

139 Siehe z.B. die Kältemetapher seiner hochgelegenen Burg Hochgöbernitz für den Fürsten in *Verstörung*.

140 Recalcati spricht von *evidenza dell' insegna e opacità della lettera* in: *L'ultima cena, anoressia e bulimia*, a.a.O., S. 265, 273 et passim.



der sich auch ein nicht geringer Teil der Sekundärliteratur schwer widersetzen kann.

Sogar Forscher, die sich darüber aufregen, dass sich so viele unter ihnen mit Bernhard beschäftigen und noch dazu eine ähnliche Ausdrucksweise übernehmen, können selber der Bernhardschen Holophrase der Paradoxien und Widersprüche nicht ganz vermeiden und werden selbst vom holophrastischen Diskurs Bernhards verführt, wie z.B. Siegfried Steinmann in *Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden? Realität und Fiktion zweier Störenfriede*:

„Dass sie alle – Theaterakteure, Regisseure, Zuschauer, Rezensenten, Germanisten, Schriftsteller – „in der Komödie vorkommen“, ist (an)erkannt und selbstverständlich, zumindest in den letzten Jahren der sich geil ausbreitenden Bernhard-Diskussion, die oft keine ist, sondern kaum mehr als ein Sammelsurium von einzelnen epigonenhaft „monomanischen“ Bernhard-„Soziolekten“. Die Sekundärliteratur als eine Wucherung am Bernhardschen Textkörper. Keinem ist die Chance mehr gegeben, etwas zu sagen, was ihm der Autor nicht schon vor-gesagt hätte. Auch dieses Phänomen ist schon vor-erkannt, bevor jemand wirklich es als *seine* Erkenntnis verkaufen könnte. Was jedoch fortwährend geschieht, auf institutionalisierter und hochspezialisierter Ebene, berufsorientiert und: wirklich Geld einbringend.“<sup>141</sup>

Auch etliche Kritiker können sich also dem Sog des holophrastischen Bernhardschen Stils nicht ganz widersetzen und drücken selbst ihre Meinungen in Superlativen aus:

„Kein anderer Autor der Moderne stellt die Welt als ein so hässliches, abgründiges, chaotisches und ekelerregendes Jammertal dar wie Thomas Bernhard“.<sup>142</sup>

„Kein Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur verwendet so viel Mühe bei seinen Verstellungen und ist so kunstfertig in seiner Abwehrstrategie; deshalb wird auch bei keinem anderen der Wahrheitsgehalt des patriarchalen Wahns so leicht erkennbar“<sup>143</sup>.

„Kein Autor ist so versessen auf die Patriarchatsklischees wie Thomas Bernhard [...]“, schreibt noch Ria Enders in demselben Essay.<sup>144</sup>

Als Gegengewicht zu Ria Enders' Rezeption Bernhards als wahnhaften Anhängers des Patriarchats rezipiert ihn z.B. Margit Schreiner — in Begleitung von Stifter, Kafka und

---

141 Siegfried Steinmann, *Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden? Realität und Fiktion zweier Störenfriede*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) *Thomas Bernhard*. München, edition text + kritik, Heft 43/1991, 3. Aufl., S.104, zitiert nach: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

142 Jürgen H. Petersen, *Beschreibung einer sinnenleerten Welt. Erzählthematik und Erzählverfahren in Thomas Bernhards Romanen*, in: Manfred Jurgensen (Hrsg.), *Annäherungen*, a.a.O., S. 143, zitiert nach: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

143 Ria Enders, *Das dunkel ist nicht finster genug*, in: Manfred Jurgensen (Hrsg.), *Annäherungen*. Bern und München, Francke 1981, S. 12, zitiert nach: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

144 Ria Enders, *Das Dunkel ist nicht finster genug*, in: *Annäherungen*, a.a.O., S. 12.

Beckett — als Vertreter der großen Frauenliteratur.<sup>145</sup>

„Er war der ganz große Monomane der deutschsprachigen Literatur.“<sup>146</sup>

Bereits 1970, im Jahr, in dem Thomas Bernhard mit dem Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ausgezeichnet wurde und mit dem der Beginn seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur Claus Peymann zu datieren ist, hieß es: „Thomas Bernhard ist der interessanteste Einzelgänger der österreichischen Literatur und einer der begabtesten Schriftsteller deutscher Sprache dazu“.<sup>147</sup>

Mittlerweile zeugen die meisten wissenschaftlichen Arbeiten über Thomas Bernhard von einer Emanzipierung der Thomas-Bernhard-Forschung von der Figur des Schriftstellers zu den Figuren seiner Werke und von biographischer und außertextueller Diskussion zu der Auseinandersetzung mit den einzelnen Texten.

Auch wenn langsam Bernhard aufgehört hat, der „wahre“ Protagonist literaturwissenschaftlicher Aufsätze zu sein, sticht der Bezug der schriftlichen Arbeiten dieses Autors zu seinen Lebensumständen nichtsdestotrotz durch eine so hohe Intensität hervor, dass man diesen Aspekt nicht ganz umgehen kann, so wie es auch für die vorliegende Arbeit der Fall ist.

Die Bemühungen der Literaturkritiker, die innere Wertigkeit der Texte immer tiefer zu ergründen, müssen jedenfalls immer noch darauf achten, dass das Werk von seinem Autor nicht fortwährend überschattet wird.

Seit längerem hat die Sekundärliteratur begonnen, sich nicht nur für das Bernhardsche Werk, sondern auch für die Rezeption und die Einflüsse seines Werkes auf jüngere Autoren der Gegenwartsliteratur zu interessieren. Zum Anlass des 75. Geburtstags des (bereits gestorbenen) Thomas Bernhard fand z.B. in Frankfurt am Main ein Symposium statt mit dem Titel: *Schreiben mit, nach, unter, gegen Bernhard*. Schon mal der Titel mit seinem holophrastischen Nachklang scheint interessant zu sein und passt besonders gut zu dem jüngeren Schriftsteller Andreas Maier, der 1967 (im gleichen Jahr der Veröffentlichung von *Verstörung*) in Bad Nauheim geboren ist.

---

145 Hans Höller, *Bernhards Wissenschaft*, in: *Wissenschaft als Finsternis?*, a.a.O., S. 20. zitiert nach: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

146 Peter Buchka, *Der letzte Erbe des vernichteten Europa. Zum Tod des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard*, im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* vom 17.2.1989, zitiert nach: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/.../13963/bernhard.pdf.

147 Josef Donnerberg, *Thomas Bernhard und Österreich*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur 14 (1970)*, H.5, S. 237. Zit. nach: Josef Donnerberg, *Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich*, in: Johann Lachinger / Alfred Pittertschatscher (Hrsg.), *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra, Verlag publikation PN°1 1994, S. 53.

Der bereits für seinen 2000 veröffentlichten Debütroman *Wäldchestag*<sup>148</sup> gepriesene Autor ist ein erwähnenswertes Beispiel für die ambivalente Rezeption Bernhards vonseiten eines „Schriftstellerschülers“. Während er nämlich in seinen Romanen vieles von seinem „literarischen Vater“ mehr oder weniger bewusst übernimmt sowohl inhaltlich (wie z.B. den Versuch, den eigenen, in seinem Fall hessischen Herkunftskomplex zu verarbeiten) als auch stilistisch (wie beispielsweise die auffallende Benutzung der indirekten Rede und des Konjunktivs), versucht der hessische Autor in seiner Dissertation *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*<sup>149</sup> hingegen von seinem Meister konsequent Abstand zu nehmen, was ihm aber nicht so recht gelingt.

Hierzu zitiert Jan Süselbeck in *Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards* Manfred Mittermayer<sup>150</sup>:

»Manfred Mittermayer<sup>151</sup> schreibt in seiner Kurzbiografie über Bernhards literarischen Einfluss auf jüngere Autoren, es könne dabei sogar zu einem „stark inhaltliche[n] Sog“ kommen, der zu Folge habe, dass sich rezipierende Schriftsteller „bis zur völligen Verschmelzung mit Bernhard identifizieren und erst mit großer Anstrengung wieder zu sich selbst finden“. Dies könne am Ende zu „recht heftigen Befreiungsakten“ führen, zu denen Mittermayer treffenderweise auch Andreas Maiers Dissertation zählt.«

In der österreichischen Literaturzeitung *Volltext* behauptete Andreas Maiers 2003:

„Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht. Seine Literatur rührte mich, sie erschütterte mich auch. [...] Ich erinnere mich an einen Monat, den ich in einem piemontesischen Dorf verbracht hatte. Ich wollte mich unbedingt umbringen und war allein aus diesem Grund dorthin gereist. Ich hatte nur ein Buch dabei, den *Untergeher*“.

Der versuchte *Vatermord* durch Maiers Dissertation weist paradoxe, zum Teil sogar alberne Äußerungen auf. Ein Beispiel für alle: Tatsächlich untersucht in aller Ernst Andreas Maier in seiner Arbeit einzelne Sätze aus Bernhards Frühwerk auf ihren logischen Sinn hin, ohne sich des amüsanten Effekts dieses Unternehmens bewusst zu werden. Zu diesem Punkt

---

148 Andreas Maier, *Wäldchestag*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

149 Andreas Maier, *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004.

150 Jan Süselbeck, *Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards* in: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=15238](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15238), Erschienen am: 27.01.2011. Dieser leicht aktualisierte Beitrag erschien zuerst in: Martin Huber, Bernhard Judex, Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/2006*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 191-201.

151 Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

schreibt Jan Süselbeck<sup>152</sup>:

»Maiers akribische Satzanalysen jedoch, die den literaturgeschichtlichen Zusammenhang des modernen Wirklichkeitszerfalls und des Verlusts jeder philosophischen, theologischen und rationalen Sicherheit – zumal nach der unhintergehbaren Zäsur Auschwitz – vollkommen ignorieren, erhalten bereits zu Beginn von Maiers Studie<sup>153</sup> den Ruch des unfreiwillig Komischen: „Bernhard legt in seiner frühen Prosa den Menschen Sätze in den Mund, die uns in ihrer Bedeutung unklar scheinen und vielfältige Interpretationen zulassen“, lautet hier die wenig überraschende Erkenntnis.«

Süselbecks Schlussbemerkung des oben zitierten Artikels schildert Maiers Schwierigkeiten sehr gut, sich von der poetologisch-psychologischen holophrastischen Bindung mit seinem „großen Ahnen“ zu emanzipieren:

„Es sei deswegen zum Abschluss die Prognose gewagt, dass auch Maiers Dissertation in Zukunft weniger als wissenschaftlicher Beitrag denn als genuiner Teil seines produktiven „Bernhard-Komplexes“ gelesen werden dürfte. Maiers Beschreibung dieser intertextuellen „Verführung“ ist tatsächlich nur als eine weitere Folge seines fiktionalen Erzählens über den unüberwindlichen poetischen Einfluss ernst zu nehmen, den sein österreichisches Vorbild auf ihn ausübt – als ein burlesker poetologischer Versuch der „Überwindung“ Bernhards, der ihn nur um so fester an den großen Ahnen kettet.“<sup>154</sup>

Diese *holophrastische Klebrigkeit* eines nicht geringen Teils von Literaturkritikern und jüngeren Autoren Bernhard gegenüber ist Alfred Pfabigans Definition<sup>155</sup> von „klebrige[r] Intimität“ zwischen Bernhard und seinem Publikum sehr ähnlich, welche ihrerseits auf Reziprozität beruht.

In: *Der Bernhard-Konformismus*, Einleitung seines Essays *Thomas Bernhard Ein österreichisches Weltexperiment*, erkennt Pfabigan, wie andere Kritiker auch, den Autor Bernhard als „ein[n] Mann mit vielen Masken und gleichzeitig ein[en] erfolgreiche[n] Manipulator der Rezeption seines Werkes“ und hebt einerseits eine „unübersehbar autistische Komponente im [seinen] öffentlichen Auftreten“ und andererseits ein vermeintliches Alles-Offenlegen hervor: „Scheinbar hat Bernhard ja ohnedies alles offengelegt“<sup>156</sup>.

Dieser von Pfabigan unterstrichene holophrastische Aspekt der Beziehung zwischen

---

152 Jan Süselbeck, *Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards*, a.a.O.

153 Andreas Maier, *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004.

154 Jan Süselbeck, *Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards*, a.a.O.

155 Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard Ein österreichisches Weltexperiment*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1999, S. 10.

156 Ebenda, S. 10.

Bernhard und seinem Publikum ist nicht allzu weit entfernt von dem von mir in vorliegender Arbeit angewendeten Begriff des *opaken Emblems* eines Schreibens, welches gleichzeitig versucht, Spuren zu verwischen.

Aus Thomas Bernhards *Keller* zitiert der Kritiker:

„Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht, und die glauben, sie verstünden, sind Dummköpfe oder Scharlatane.“<sup>157</sup>

Grundlegend nach Pfabigan ist also „diese stolze Selbstcharakterisierung des Autors und sein Bekenntnis zu einer »Geheimsprache« ebenso, wie den Status des Außenseiters, den er für sich reklamierte. (...) Zum Gesamtbild dieses Künstlers gehört eine tiefe Ambivalenz gegenüber der eigenen öffentlichen Rolle, die er genossen hat und von der er sich gleichzeitig eingeengt und bedroht gefühlt hat.“<sup>158</sup>

Das Verhältnis zwischen Bernhard und seiner Leserschaft besteht also konstitutiv holophrastisch aus Annäherungsversuchen und gleichzeitiger Selbstverweigerung.

Diese »Geheimsprache« wird von Bernhard als grelle aber simultan kompakte und milchige Schrift (so ähnlich wie heutzutage ein *völlig tätowierter Körper*) dekliniert, die ihm die hemmungslose Ausdehnung eines tieferen Narzissmus erlaubt, aber auch gleichzeitigen Schutz vor dem gefährlichen Risiko, vom Anderen gänzlich *verzehrt* zu werden.

Ein wichtiges paradoxes, also holophrastisches Element der kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk Bernhards wird von Wendelin Schmidt-Dengler treffend unterstrichen:

„Viel eher scheint sich eine Paradoxie in der Wirkung bemerkbar zu machen: Je mehr Bernhard sich seinen Lesern zu verweigern scheint, um so mehr insinuiert er sich ihnen.“<sup>159</sup>

Schmidt-Dengler weist ferner auf den Begriff »Betroffenheit« als „Leitwort für die Diskussion über Thomas Bernhard“<sup>160</sup> hin und findet „symptomatisch dafür die Kritik des Bernhard-Symposiums in Triest durch Hans Haider: »Betroffenheit beim Reden über einen Betroffenen«<sup>161</sup>.

---

157 Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, S. 156.

158 Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard Ein österreichisches Weltexperiment*, a.a.O., S. 10.

159 Wendelin Schmidt-Dengler, *Von der Schwierigkeit, Bernhard bei Gehen zu begleiten. Zu Gehen*, a.a.O., S. 36.

160 Ebenda, S. 37.

161 Ebenda, S. 37, zitiert nach: *Die Presse* (Wien) vom 1.2.1977.

In der Beziehung Bernhards zu seinem Publikum stellt Pfabigan außerdem „eine stark sadistisch eingefärbte Komponente“<sup>162</sup> fest: Dass seine Phantasiewelt von den Lesern nicht ganz verstanden werden könnte, hat Bernhard offensichtlich, als wichtiger Bestandteil seines »apollinischen Rausches«, sehr genossen, nicht zuletzt weil die Mittelmäßigkeit von Publikum und Kritik den eigenen höheren hierarchischen Platz in der »Geisteswelt« bestätigte.

Dieser sadistische Bestandteil der Beziehung Bernhards zu seiner Leserschaft ist mit dem holophrastischen trotzig Moment seiner Geburt als Schriftsteller eng verbunden. Unter den *Vierzehn Thesen zu Thomas Bernhard als Künstler und Kritiker* stellt Josef Donnenberg als 3. These folgendes zur Diskussion:

„So wie Bernhards persönliche Lebens-Entscheidung im Krankenhaus den Erwartungen seiner Umgebung bewusst entgegengesetzt war, so ist auch seine Kunst eine Lebensentscheidung und den Erwartungen der Öffentlichkeit bewusst entgegengesetzt; in seiner Kunst liegt also vom Ursprung her jenes Konfliktpotential, das immer wieder zu öffentlichen Ärgernissen führt.“<sup>163</sup>

In der Fußnote dazu zitiert Donnenberg Thomas Bernhard selbst aus *Großer, unbegreiflicher Hunger*:

„In der Lungenheilstätte Grafenhof begann ich, immer den Tod vor Augen, zu schreiben. Daran wurde ich vielleicht wiederhergestellt.“<sup>164</sup>

In der polarisierenden Verheimlichung durch die grellen Botschaften seiner »Übertreibungskunst« habe aber Bernhard, so Pfabigan, »sein Eigenes« verloren: Die Strategie der Übertreibung würde die Ergebnisse der »Geistesarbeit« eines ansonsten der „apollinischen Kälte“ verpflichteten, „äußerst präzisen Denkers“ zunichte machen und eine differenzierte Rezeption erschweren.<sup>165</sup>

Ferner fragt sich Pfabigan, wie die „Todeslust der Texte“ und die (oft aufgespielte) „Lebenslust dieses Mannes“ vereinbar seien. In dem oft „unangenehmen Humor“ Bernhards,

---

162 Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard Ein österreichisches Weltexperiment*, a.a.O., S. 11.

163 Josef Donnenberg, *Thomas Bernhard – Der Künstler als Kritiker oder „Weltverbessern ist ein Wahnsinn“*, in: *Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zur Werk und Wirkung 1970-1989*, Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart 1997, (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; Nr. 352; Unterreihe Salzburger Beiträge; Nr. 32), S. 129.

164 Thomas Bernhard, in: *Großer, unbegreiflicher Hunger*, 1954 (Biographie)

165 Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard Ein österreichisches Weltexperiment*, a.a.O., S. 14.

in seinen „skurrilen Diskursen über Gott, Welt, den Selbstmord und die Frauen“, durch welche er „den verachteten Medien den »Kasperl« [gibt], den sie brauchen“ erkennt Pfabigan einen entscheidenden „Aspekt der Selbstentwertung“<sup>166</sup>.

Bernhards Drang zur Selbstentwertung stellt, so scheint es mir, u.a. auch die holophrastische Kehrseite der ὑβρις des »apollinischen Rausches« der eigenen Nähe zum »Höchsten« und die Gegenseite eines erfolgreichen Schriftstellers dar, der sich gegenüber dem erfolglos schriftstellernden geliebten Großvater schuldig fühlt. Eine wichtige Funktion dieser Selbstentwertung ist daher die Intention, die Spuren der eigenen Schrift zu verwischen.

Die verhehlende Haltung Bernhards dem *verzehrenden Anderen* gegenüber ist auch im Pfabigans Zitat aus *Über allen Gipfel* zu erkennen:

»Das Dargestellte ist eine Fälschung / Wenn das Werk lacht / weint der Dichter / und umgekehrt / und falsch ...«<sup>167</sup>

Wieder der Meister, in *Über allen Gipfeln*, macht „die Arbeitsperspektiven von Schriftstellern kommunizierbar“:

»Sie wollen einen düsteren haben / also muss ich der düstere sein.«<sup>168</sup>

Unter dem von Bernhard vermeintlich *verlorenen Eigenen* versteht Pfabigan eher *Etwas Inhaltliches*, wohingegen meiner Meinung nach *das Eigene* dieses Autors vielmehr ein *Wie* ist, und zwar gerade das *holophrastische Wie seiner Übertreibungskunst*.

Gerade die Holophrase ist der archimedische Punkt, von dem aus Bernhard versucht, „die Wirklichkeit [...] in den Griff zu bekommen.“<sup>169</sup> Einleuchtend diesbezüglich behauptet Helmut Rath von Thomas Bernhard und Carl Schmitt:

„Erkenntnis hat für diese Denker keinen Grund. Das letzte Axiom entstammt keinem Argument, sondern einer Entscheidung. [...] Für den Dezipionisten zählt primär das Faktum der Entscheidung, die bloße Tatsache, dass entschieden wird. Der Inhalt der Entscheidung, was entschieden worden ist, bleibt demgegenüber sekundär.“<sup>170</sup>

---

166 Ebenda, S. 15.

167 Thomas Bernhard, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 249.

168 Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard Ein österreichisches Weltexperiment*, a.a.O., S. 16.

169 Helmut Rath, *Thomas Bernhard und Carl Schmitt*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), a.a.O., S. 32.

170 Ebd., S.32.

Das »Eigene« im Fall Bernhards und sein Dezisionismus stammen eben aus jenem ursprünglichen Moment der „Dezision“<sup>171</sup> nicht zu sterben durch Verankerung in der eigenen, gleichzeitig ausgesetzten und versteckten holophrastischen Schrift, in welcher es vor allem um *Genießen*<sup>172</sup> im lacanschen Sinne geht, um auf Pfabigans Zweifel über die Vereinbarkeit der „Todeslust der Texte“ mit der (vermeintlichen) „Lebenslust dieses Mannes“ zu antworten suchen.

### **3.2. Deutungsversuche über *Verstörung*, die grundsätzlich mit der Identitätskrise des Subjekts übereinstimmen**

Wenn auch von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus stimmen die meisten Deutungen von *Verstörung* mit der Identitätskrise des Subjekts überein.

Diese Krise ist dermaßen schwer, dass Höller von der „geheime(n) Faszination vor Schlachthausüren“<sup>173</sup> im Werk von Thomas Bernhard spricht und zitiert aus *Frost*<sup>174</sup>:

„Die einzige Wahrheit ist Schlachthauswahrheit!“

Die Tatsache, dass diese Schlachthauswahrheit sich auf ein von der Vatermetapher beraubtes Subjekt bezieht, wird durch eine weitere Wahrheitsbezeichnung vonseiten des Fürsten an einer Stelle in *Verstörung* bestätigt:

„Die Wahrheit ist Tradition, nicht die Wahrheit.“<sup>175</sup>

Diese Behauptung des Fürsten wird auch von Josef König zitiert, der anschließend bemerkt:

„Damit trägt die Tradition und die Geschichte immer zugleich ihren eigenen Untergang im Rucksack, kommen doch wieder neue ‚Wahrheiten‘ im Laufe der Geschichte auf, ohne dass sie tatsächlich einen

---

171 Von der lateinischen Wort „Dezision“ wird der Terminus „Dezisionismus“ abgeleitet. Darüber siehe: André Brodocz, *Die politische Theorie des Dezisionismus*: Carl Schmitt, in: André Brodocz, Gary S. Schaal (Hrsg.), *Politische Theorie der Gegenwart I. Eine Einführung*, Opladen 2002, S. 281-315.

172 Diesbezüglich siehe Paragraph 2.1. der vorliegenden Arbeit.

173 Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard* (1979), S. 53.

174 Thomas Bernhard, *Frost*, München/Zürich 1965, S. 215.

175 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 164.



vermeintlichen Endgültigkeitscharakter bewahren können.“<sup>176</sup>

Die einzige Wahrheit, die gleichzeitig Schlachthauswahrheit und Tradition ist, bedeutet eben keine Wahrheit für ein Subjekt, welches sich in einer vaterlosen zerstückelten Welt nur noch als zerstückelten Körper erleben kann.

Während bei Schiller die zerrissene Gegenwart der notwendige Moment eines dialektischen Entwicklungsprozesses darstellte, erstreckt sich bei Bernhard die bestehende Form des Zerrissen-Seins als absolute und einzig gültige, also holophrastische Form auf die Vergangenheit und Zukunft hinein.

Der Fürst eignet sich, nach König, „durch seine exponierte Stellung“ als „Repräsentant der ehemaligen feudalen Führungsschicht Österreichs“ besonders gut, um „die Funktion von Geschichte und Identitätskrise zu verdeutlichen“, und das, „was er noch vererben kann, ist lediglich das Bewusstsein seiner eigenen Identitätskrise“. So wie „der weite Rundblick und Überblick“ von der Burg Hochgobernitz aus, schweift auch „die Sprache des Fürsten in Vergangenheit, dumpfer Gegenwart und ahnungsschwerer Zukunft.“<sup>177</sup>

Bezüglich der verschiedenen Sprachzustände des Fürsten meint Fröhlich<sup>178</sup>:

„Das Bewusstsein des Fürsten ist [...] kein individuelles mehr, sondern überlagert und potenziert mit fremden Bewusstseinsinhalten; quasi kollektiven.“

Von der Überlagerung eines nunmehr fast kollektiv gewordenen Bewusstseins würde nach Fröhlich die prinzipielle Ursache der fürstlichen Verstörung herrühren.

Man kann damit einverstanden sein, dass diese Verstörung in erster Linie von fehlendem individuellem Bewusstsein verursacht ist, und dieses kollektiv überlagerte Bewusstsein ist sicherlich auch einerseits, als holophrastischer Block des Identifikationsprozesses, Anlass zur Angst und Verstörung, aber andererseits stellt es auch gleichzeitig schon der Versuch einer ersten Antwort auf die Identitätskrise des Subjekts dar und die Bemühung nach einer, wenn auch holophrastischen und also symptomatischen Lösung zum Problemkomplex des zerstückelten Körpers in einer vaterlosen zerstückelten Welt.

In diesem Sinne ist das Adjektiv „kollektiv“ als holophrastisches Zusammenfallen der

---

176 Josef König, »Nichts als ein Totenmaskenball« *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt/Main 1983, S. 68.

177 Ebd., S. 60-61.

178 Hans-Jürgen Fröhlich, *Verstörung unten und oben. Der Fürst in Thomas Bernhards zweitem Roman*, in: *Neues Forum*. 15. 1968, S. 356.

*transgenerationalen Kette Großvater-Vater-Sohn* in einer praktisch fixen Koinzidenz der Identitäten zu deuten, mit welchem ein bedeutendes Zusammenfallen der Signifikantenkette im Text übereinstimmt, was einerseits das „hässliche“ Gefängnis der fehlenden Identitätsbewegung repräsentiert, aber gleichzeitig auch irgendwie die tröstende Anwesenheit einer väterlichen *Imago*, obwohl sie, wegen ihrer holophrastischen Klebrigkeit am Subjekt, vom Standpunkt des Identifikationsprozesses nicht einsetzbar ist (siehe das Ölbild in *Verstörung*).

Zur Bestätigung des holophrastischen Ursprungs der blinden Anhänglichkeit an die Vaterimago vom diesen überlagerten Bewusstsein, zitiert König<sup>179</sup> Bernhards Äußerung aus *Drei Tage*:

„Dann die Spaziergänge mit ihm – das alles ist in den Büchern später, und diese Figuren, Männerfiguren, das ist immer wieder mein Großvater mütterlicherseits...“<sup>180</sup>

Der Großvater als mythische Vorlage also, als einzig mögliche Vatermetapher eines patriarchalischen holophrastischen Bewusstseins, dessen identifikatorische Bewegung tödlich stillsteht in einer Vergangenheit, welche sowohl mit der Gegenwart als auch mit der Zukunft zusammenfällt. In dieser Immobilität kann daher „die Zerstörung des habsburgischen Mythos“<sup>181</sup> kein dialektischer, wenn auch schmerzhafter Moment eines Übergangsprozesses darstellen, im Gegenteil:

„Als in einer übermächtigen Tradition Gefangene und durch sie in ihr Eingefrorene konservieren sie [Bernhards Geistesmenschen, Anm. d. Verf.] nur Lebloses.“<sup>182</sup>

Auf der nächsten Seite schreibt König außerdem:

„Die Identitätskrise ergibt sich daraus, dass in der Generationsabfolge ein Mythos als tote Geschichte tradiert und kultiviert wird [...] Das nicht Vergessbare und Verdrängbare quält die Protagonisten unaufhörlich.“<sup>183</sup>

---

179 Josef König, »Nichts als ein Totenmaskenball« *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards*, a.a.O., S. 59.

180 Thomas Bernhard, *Drei Tage* in: *Italiener*, S. 79.

181 Josef König, »Nichts als ein Totenmaskenball« *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 62.

182 Josef König, »Nichts als ein Totenmaskenball« *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 63.

183 Ebd., S. 64.

Gleich anschließend zitiert er aus *Verstörung*:

„Stundenlang werden da unsere Gräber aufgemacht, ihr Gestank herausgelassen, man öffnet die riesigen Familienfriedhöfe und zerredet ihre Ruhe. [...] Mittwoch und Samstag herrscht hier auf der Gubernitz das menschliche Ungeziefer“, sagte der Fürst, „der menschliche Defekt. Onanie der Verzweiflung“.<sup>184</sup>

Der Grabstein der Ahnengruft bedeutet also keine Stütze (*phallischer Pfeiler*) für die Nachkommenschaft. Es stinkt aus ihren aufgemachten Gräbern heraus und der Ahnenmythos offenbart sich lediglich als theatralische Kulissen, welche, einem Sarkophag ähnelnd, das nicht Vergessbare und hundertprozentig Verdrängbare des geheimen individuellen und geschichtlichen Missbrauches verstecken und gleichzeitig auf ewig fixieren.

Die Krypta für die Toten und der *lebende Leichnam*<sup>185</sup> für die Noch-nicht-Toten stellen dieselbe Hülle, derselbe Sarkophag dar, welche nur noch einen unsagbaren verborgenen Missbrauch verhüllen, ansonsten leer sind. Das ist sich der Fürst selbst nur sehr gut bewusst:

»Es ist mir klar«, sagte der Fürst, »dass ich ein Mensch bin, der, wenn auch *noch da*, in Wirklichkeit schon gar *nicht mehr da ist, tot ist*.«<sup>186</sup>

Das Geheimnis der Krypta (aus dem Griechischen: „die Verborgene“) ist demnach der individuelle und geschichtliche Missbrauch, dessen Ursprung in der Unfähigkeit-Unmöglichkeit des Vaters steht, sich als Vater, also als schützende, regelnde Instanz zu behaupten. Insofern verwandelt sich die Tradition ins leere Tradieren, was nichts wirklich Neues erlaubt, denn „(...) Alles ist vorgeschrieben.“<sup>187</sup>

Infolgedessen kann die Sprache dieses leeren Tradierens, wie König unterstreicht, nichts anderes sein als „eine tote Sprache [...]. Die Sprache des Fürsten ist nur noch das Baugerüst eines nicht mehr erstellbaren Inhalts, ist Phrase, bar jeder Kommunikationsabsicht.“<sup>188</sup>

Die *tote Sprache* des Fürsten, „Wörter, die eigentlich gar nicht mehr existieren“,<sup>189</sup>

---

184 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 132.

185 Josef König, »Nichts als ein Totenmaskenball« *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 65.

186 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 157.

187 Ebd., S. 150.

188 Josef König, »Nichts als ein Totenmaskenball« *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 65.

189 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 146.

entspricht eben dem leeren Wort (*parole vide*) von Lacan, einem Wort, das aufhört, die subjektive Frage nach Anerkennung zu verkörpern, und die *Phrase* aus Königs Zitat ist im Grunde nicht unweit von dem lacanschen Begriff der Holophrase.

Vaterlose Söhne sind also Söhne ohne einen zur Identifikation brauchbaren Inhalt und folglich ohne Instrumente zur Bewältigung der eigenen schwierigen Lebensumstände.

Können vaterlose Söhne wirklich unfolgsam sein? Vielleicht nicht, wenn ihr Überlebensversuch eine holophrastische Antwort ist. Für ihren Ungehorsam bestrafen sie sich nach Ria Enders durch das Zusammenfallen mit der Finsternis der väterlichen Geschichte, die nie die echt subversive Dunkelheit<sup>190</sup> sein werden kann<sup>191</sup>:

„Die Selbstbestrafung der androgynen Männer für ihren Ungehorsam ist nicht die subversive Dunkelheit, sondern die Finsternis der Männergeschichte.“

Auf der nächsten Seite schreibt Ria Enders<sup>192</sup>:

„Thomas Bernhard will Patriarch sein. Er lässt sich auf den patriarchalen Mechanismus des Kampfes ein, ohne aber tatsächlich ein unfolgsamer Sohn werden zu können. Seine Ahnengalerie wird durch Patriarchenworte, Zitate, vor allem aber durch die Namensnennung von Philosophen, Schriftstellern, Musikern, Malern etc. gefüllt.

Die unfolgsamen Söhne verschweigt er; vor allem: F. Kafka.“

In der holophrastischen Klebrigkeit gefangen ist Bernhards Kampf eher ein unerhörter unermüdlicher Hilfeschrei an eine Vaterinstanz, welche zwar keinen schiedsrichterlichen Einfluss auf das Spiel des Lebens mehr hat, aber die Sehnsucht nach einem Olympus der Väter verkörpert, von dem er herzustammen fühlt und zu dem wieder zurückzukommen ersehnt.

Während Ria Enders<sup>193</sup> Bernhards Sprache überwiegend als Spiegel mechanisch selbstreproduzierender patriarchalischer Worte deutet, meint Uve Betz, Bachtins hermeneutische Unterscheidung folgend, in Bernhards Prosa zwei Typen von Worten nachweisen zu können: »Seine Erzähler sind entweder vom „autoritären“ oder vom

---

190 Bernhards *zweite endgültige Finsternis*? Diesbezüglich siehe Paragraph 2.1. der vorliegenden Arbeit.

191 Ria Enders, *Am Ende angekommen Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 16.

192 Ebd., S. 17.

193 Ria Enders, *Am Ende angekommen Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, a.a.O., S. 24-25.

„innerlich überzeugenden Wort“ manipuliert.«<sup>194</sup> Er zitiert nach Bachtin:

„Das autoritäre Wort verlangt von uns Anerkennung und Aneignung, [...] ist ausgezeichnet durch eine beträchtliche Distanz und an die Hierarchien der Vergangenheit gebunden. Es ist sozusagen das Wort der Väter.“<sup>195</sup>

Und in Bezug auf das innerlich überzeugende Wort behauptet Bachtin:

„Seine schöpferische Produktivität, besteht gerade darin, dass es einen selbständigen Gedanken und ein selbständiges neues Wort erweckt, dass es die Massen unserer Wörter von innen her organisiert und nicht in einem isolierten und unbeweglichen Zustand verharrt. [...] Die Sinnstruktur des innerlich überzeugenden Wortes ist nicht vollendet, ist offen, in jedem neuen, es dialogisierenden Kontext kann es neue Sinnmöglichkeiten erschließen.“<sup>196</sup>

Nach Betz ist auch die Medizin als Wissenschaft mit ihrer Trennung zwischen Subjekt und Objekt ein Beispiel des autoritären patriarchalischen Systems. Der Wissenschaftler, als beobachtendes Subjekt, muss sich vom Objekt abgrenzen (*kantischer Dualismus*):

„So bewahrt er sich die Illusion des Verfügens über Mensch und Natur. Das ist der Aspekt des Wissenschaftlichen, der bei Bernhard als Verfehlung des betrachteten Gegenstandes immer wieder thematisiert wird.“<sup>197</sup>

Im Gegenteil:

„Wo *innerlich überzeugende* Worte vorherrschen, [...] kann der Dualismus von Subjekt und Objekt nicht mehr greifen. [...] Das innerlich überzeugende Wort bewegt sich deshalb immer auf der Grenze zwischen dem fremden und dem eigenen Diskurs. Das bedeutet, dass die Grenzen zwischen Ich und Welt schwimmt und es schließlich zur Identifikation von abbildendem und abzubildendem Bewusstsein kommt. [...] Das innerlich überzeugende Wort kommt also einem einfühlenen Bewusstsein entgegen und verstärkt den Eindruck des Selbstverlusts.“<sup>198</sup>

---

194 Uve Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf er Basis Bachtinscher Theoreme*, Ergon Verlag, S. 107-108.

195 Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, S. 229, zitiert nach Betz.

196 Ebd., S. 232.

197 Uve Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf er Basis Bachtinscher Theoreme*, a.a.O., S. 108.

198 Ebd., S. 108-109.

Das *innerlich überzeugende Wort* **Bachtins** ist meiner Meinung nach dem **Lacanschen** Begriff vom *vollen Wort* sehr ähnlich.

In diesem Sinne ist es kein manipulatorisches Wort, wie Betz zu meinen scheint (*Seine Erzähler sind entweder vom „autoritären“ oder vom „innerlich überzeugenden Wort“ manipuliert*), vielmehr kann es in jedem neuen, *dialogisierenden Kontext neue Sinnmöglichkeiten* [und Identifikationsmöglichkeiten des Subjektes, Anm. d. Verf.] *erschließen*. Dieses Wort weist sowohl für Bachtin als auch für Lacan seine *schöpferische Produktivität* auf, indem es neue Gedanken, neue Worte, also neue Möglichkeiten zur Identifikation eröffnet. Das *innerlich überzeugende Wort* repräsentiert keine Drohung für die Subjektidentität, ganz im Gegenteil, es fördert die identifikatorische Bewegung zwischen Ich und Welt.

Das von Betz gefürchtete Risiko des „Selbstverlusts“ liegt im Endeffekt nicht so sehr in dem innerlich überzeugenden Wort oder in „einem einführenden Bewusstsein“, sondern vielmehr in der fehlenden ödipalen Identifikation wegen fehlender oder ungenügender Vatermetapher. Darauf reagiert Bernhards Geistesmensch mit Worten, die hauptsächlich aus der patriarchalischen Welt der patriarchalischen Wissenschaft und Kultur stammen; aber, vom Ursprung dieser Worte abgesehen, fallen sie alle holophrastisch miteinander zusammen in einem fixen Block, der zwar vor einem totalen Selbstverlust zu schützen verspricht, aber zum Preis der Deckungsgleichheit der Identität des Sohnes mit der des Vaters, der Überlagerung von Subjekt und Anderem.

Über diese „Unschärfe zwischen Subjekt und Objekt“<sup>199</sup> und die letztendlich starre Koinzidenz der Gegensätze im Monolog des Fürsten schreibt Betz:

„Er ist stets darum bemüht, die Duplizität von Ich und Natur zu bewahren, fällt (nach dem bekannten Kippeffekt) in seinen Reflexionen aber von einem Extrem ins andere. Ohne diese wechselseitige Bezogenheit wird entweder die äußere Dingwelt zum bloßen Produkt der Einbildungskraft, oder die Natur bemächtigt sich als blinde und vernunftlose Maschinerie des Menschen. [...] Die Radikalisierung, egal welcher Position, erzeugt also in jedem Fall eine Verarmung [und eine holophrastische Erstarrung, Anm. d. Verf.]“<sup>200</sup>

In »*Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben*« *Zur Bernhards Sprache der Ausschließlichkeit* zitiert vergleichsweise Wendelin Schmidt-Dengler die Worte des Fürsten

---

199 Ebd., S. 103.

200 Ebd., S. 131.

in *Verstörung*<sup>201</sup>: »Jeder Begriff ist in sich wieder unendlich viele Begriffe«<sup>202</sup> und behauptet, dass auch die vier Oberbegriffe: Tod, Leben, Natur und Wissenschaft „ihre Wertigkeit erst durch die Relation zu anderen Begriffen“ gewinnen:

„Die Erkenntnis, dass diese Begriffe untereinander substituierbar sind, bestätigt die absolute Funktion dieser Begriffe. So evoziert schon aus dem Zusammenhang heraus jeder Oberbegriff für sich Assoziationskonstanten. Tod evoziert zugleich Wissenschaft, Natur und Leben. [...] Nicht die für sich stehende Einzelaussage, sondern die Verwandtschaft dieser Aussagen untereinander, ihre ständige Analogie, gewährleistet die Homogenität der Prosa Bernhards. [...]

»Die Analogien sind tödlich«, das ist ein Leitsatz des Fürsten Saurau (*Verstörung*, 123). So will der Autor auch sein Denksystem als vom Tode her bestimmt wissen.<sup>203</sup>

Die absolute Funktion dieser vier Oberbegriffe, die sowohl tautologisch als auch widersprüchlich aufeinander ständig verweisen, ist also holophrastisch und der Tod, von dem aus Bernhard sein Denksystem bestimmt wissen sollte, ist weniger ein biologischer als vielmehr der Tod der identifikatorischen Bewegung des Subjektes.

Die Unfähigkeit des Fürsten trotz aller Bemühungen die Duplizität von Ich und Welt zu bewahren, wird auch von Peter Handke festgestellt<sup>204</sup>:

„Er redete immer von sich selber wie von der ganzen Welt und von der ganzen Welt wie von sich selber.“

Noch radikaler behauptet Andreas Göbbling vom Fürsten:

»Nichts bleibt ihm als „immerwährende Identität als Trost“ (*Ve*, 183): Identität der „Wissenschaft“ mit seinem „Denken“, seines Denkens mit seinem „Gehirn“, seines Gehirns mit seinem „Körper“, seines Körpers mit der „Natur“, woraufhin der Zirkel, tödlich und tröstlich, sich schließt und alles aus- oder eingesperrt, „mundtot“ (*Ve*, 84) gemacht, „zum Schweigen“ (*Ve*, 61) gebracht ist, was sich dem Identitätszwang nicht fügt.«<sup>205</sup>

---

201 Wendelin Schmidt-Dengler, »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben« Zur Bernhards Sprache der Ausschließlichkeit, in: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 12.

202 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a. a. O., S. 206.

203 Wendelin Schmidt-Dengler, »Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben« Zur Bernhards Sprache der Ausschließlichkeit, in: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 15-16.

204 Peter Handke, *Als ich 'Verstörung' von Thomas Bernhard las*, in: Peter Handke: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze, Suhrkamp-Verlag: Frankfurt/Main 1969, S.292-297. Erstveröffentlichung in der Wochenzeitung *Die Zeit*, 1967.

205 Andreas Göbbling, *Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, Berlin: de Gruyter, 1987, S. 259.

Die von Gößling benutzten Adjektive „tödlich und tröstlich“ erfassen punktuell den tieferen Sinn dieses Zirkels, der in seinem holophrastischen Identitätszwang sich als für die Identifizierung tödlich, aber für das an Vaternmangel leidende Subjekt gleichzeitig auch noch als tröstlich aufweist.

Gößlings Interpretation von *Verstörung* ist von einer nur teilweise nachvollziehbaren Radikalität geprägt, dennoch deckt gleichzeitig auch einige sehr interessante Aspekte dieser Prosa auf.

Er deutet die ganze Erzählung als Tagtraum des Arztes, der als Tagträumer, also als Wunschträumer „subjektiv sowohl unschuldig als unbedroht sein“<sup>206</sup> will.

Nach Gößling würde „das Verhältnis zwischen echtem Traum und verstandesmäßig kontrolliertem Tagtraum strukturell das zwischen Kultur und Kulturindustrie sowie allgemein zwischen Reflexion und tautologischem Verstandesdenken“<sup>207</sup> entsprechen.

Mit „Reflexion“ meint hier Gößling den Schlegelschen Begriff erfüllter (statt leerlaufender) Reflexion, der notwendig den „Glaube[n] an ein *Ur-Ich*“<sup>208</sup> voraussetzt, „das die Welt, das ‚Absolute‘, in sich enthalte und dem sich der Einzelne annähern könne in sich stufenweise steigender Reflexion.“<sup>209</sup>

Schlegels Notwendigkeit des Glauben an ein *Ur-Ich*, das allein eine erfüllte Reflexion garantiert, ist dem lacanschen Begriff des *groß Andern* als symbolisches Garanten des Sprechens sehr nah:

„Es sind zwei *andere* zu unterscheiden, mindestens zwei – ein anderer mit einem groß-geschriebenen A und ein anderer mit einem kleinen a, der das Ich ist. Der *Andere*, das ist der, um den's in der Funktion des Sprechens geht.“<sup>210</sup>

Das Sprechen als Modus des Begehrens wendet sich an den groß Anderen, das heißt, nicht an phantasmatische Objekte der Ähnlichkeit und Rivalität, sondern an den nicht-vorstellbaren, rein symbolischen Anderen, Träger des Gesetzes, an den Andern, der das Begehren des Subjekts anerkennen soll:

---

206 Ebd., S. 183.

207 Ebd., S. 185.

208 Friedrich Schlegel, *Philosophische Vorlesungen*, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 12, S. 337, zitiert nach Andreas Gößling, a.a.O.

209 Andreas Gößling, *Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, a.a.O., S. 194.

210 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch II*, a.a.O., S. 300.



„Um vom anderen erkannt zu werden, spreche ich das, was war, nur aus im Blick auf das, was sein wird. Um ihn zu finden, rufe ich ihn bei einem Namen, den er, um mir zu antworten, übernehmen oder ablehnen muss.“<sup>211</sup>

Der groß Andere ist symbolisch (hat also keine imaginäre Entsprechung); das Subjekt konstituiert ihn, und es glaubt an ihn, weil es ihn braucht, damit sein Begehren Anerkennung findet:

„Und so lange etwas gesagt werden wird, wird die Hypothese Gott da sein.“<sup>212</sup>

Das bedeutet gleichwohl nicht, dass Lacan mit seiner Theorie den Standpunkt der Religion vertritt: Er verdeutlicht damit nur den **Appellcharakter des Sprechens**, aus dem heraus sich Religionen bzw. der religiöse Diskurs entwickeln können. Erst durch die Kluft, die sich zwischen Imaginärem und Symbolischem auftut, wird eine wirkliche Relation möglich.

An einer Stelle in *Verstörung* verrät der Fürst mit Klarheit, worum es eigentlich geht:

„Wie wir an unseren eigenen Religionen zugrunde gehen und *behaupten*: an der Natur.“<sup>213</sup>

Man kann sicherlich diese Äußerung mit Gößling zusammen auch als „Einsicht, dass die Verselbständigung mathematisierenden Verstandes und folglich die Entfesselung unbelebter „Natur“ in christlich-entzweitem Denken gründet,“<sup>214</sup> deuten, aber auf psychoanalytischer Ebene könnte man diese *eigene Religion* genauso gut als klebrige selbstreferentielle holophrastische Antwort auf den ignorierten Appell an den Anderen interpretieren.

Indem **Bernhard** sich unentwegt verweigert, das Strukturierende am väterlichen Verrat anzunehmen, also diese **Kluft zwischen Imaginärem und Symbolischem nicht wahrhaben will, hält er mit seiner Prosa an der Ebene des imaginären Bereichs fest**, in dem die **Verwechselbarkeit zwischen ego und alter ego** beim mangelnden groß Anderen sich in einer **tödlichen Dialektik** ausdrückt.

---

211 J. Lacan, *Schriften I*, a.a.O., S. 143.

212 J. Lacan, *Das Seminar, Buch XX*, a.a.O. S. 50.

213 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 167.

214 Andreas Gößling, *Thomas Bernhards frühe Prosa Kunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, a.a.O., S. 239.

Dass in der holophrastischen *Verstörung* Bernhards das Imaginäre den Ton angibt, hat Gößling intuitiv gut erfasst:

»[...] die objektivierte Welt in *Verstörung* [ist] weder realistisch noch symbolisch, sondern ähnelt einer zur Kulisse versteinerten Märchenwelt, die statt lebendiger Individuen [...] gleichsam maschinengetriebene Homunculi bevölkern; ein „mechanisierte[s] Marionettentheater“ (*Ve*, 115), wie der Ich-Erzähler zutreffend bemerkt.«<sup>215</sup>

Von einer (holophrastischen) Mechanisierung sowohl vom Körper als auch vom Geist im gesamten Werk Thomas Bernhards schreibt auch Burghard Damerau,<sup>216</sup> der im dualistischen Verhältnis von Geist und Körper zueinander einen bedeutenden Aspekt der Kontinuität im Werk Bernhards sieht:<sup>217</sup>

„Im großen und ganzen gesehen ist im Inhalt das Geistige zwar nicht das alleinige, aber das maßgebliche Prinzip, und in der Form ist es der Körper.“<sup>218</sup>

Die am häufigsten vertretene Weise des Umgangs von Bernhards Geistesmenschen zu ihrem Körper ist die radikale Diszipliniertheit und Mechanisierung eines Körpers, der als bedrohlich, schwach, gefährdet und gefährlich erlebt wird: als eine Art Alptraum also, der meiner Meinung nach mit dem lacanschen Begriff des *Realen* zum Großteil übereinstimmt.

So Damerau:

„Bernhard beschreibt das Verhältnis von Geist und Körper in grotesker Zuspitzung als Gewaltverhältnis.“<sup>219</sup>

Diese immer stärker zugespitzte Gewalt entspricht der tiefgründigen Angst vor dem bedrohlichen *Realen* eben dieses gefährdeten beunruhigenden Körpers.

---

215 Andreas Gößling, *Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, a.a.O., S. 181-182.

216 Burghard Damerau, *Geistesdämmerung und Körperkultur. Inhalt und Form in Thomas Bernhards Werk*, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Alexander Honold/Markus Joch (Hrsg.), Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 1999.

217 Ebd., S. 163.

218 Ebd., S. 164.

219 Ebd., S. 166.

„Besonders aufschlussreich für die Mechanisierung auch des Bewusstseins“<sup>220</sup> ist nach Damerau der autobiographische Band *Der Atem*, woraus er insbesondere eine Passage zitiert:

„Den Satz meines Großvaters, dass der Geist den Körper bestimmt und nicht umgekehrt, musste ich mir immer wieder vorsagen, manchmal hatte ich mir diesen Satz halblaut in meinem Bett vorgesagt, ihn stundenlang mechanisch wiederholt, um mich an diesem Satz aufzurichten“<sup>221</sup>

Anschließend bemerkt Damerau:

„Bei seinen Bemühungen um den aufrechten Gang im buchstäblichen Sinn – um nämlich aus dem Krankenbett wieder herauszukommen – tendiert Bernhards Bewusstsein seinerseits zum Mechanischen, d.h. zu Gewohnheiten mit der Tendenz zu unausweichlichen Gesetzmäßigkeiten.“

An die Stelle der mangelnden Vatermetapher tritt das Gesetz des Großvaters, welches im Werk Bernhards holophrastisch ad absurdum geführt wird. Hierzu behauptet Damerau:

„In seinem Werk gibt es nicht mehr den freien Geist in der Maschine des Körpers: Der Geist ist selbst eine Art Maschine.“<sup>222</sup>

Eine »Geistesmechanik« also, wie das spekulative Denken des Fürsten in *Verstörung* (V. 102)<sup>223</sup>, welche den Dualismus von Geist und Körper grundsätzlich in eine klebrige mechanische holophrastische Übereinstimmung verwandelt.

---

220 Ebd., S. 167.

221 Thomas Bernhard, *Der Atem* (1978), zitiert nach Burghard Damerau, *Geistesdämmerung und Körperkultur. Inhalt und Form in Thomas Bernhards Werk*, a.a.O., S. 167.

222 Burghard Damerau, *Geistesdämmerung und Körperkultur. Inhalt und Form in Thomas Bernhards Werk*, a.a.O., S. 167.

223 Ebd., S. 166.

## 4. Deklination der Holophrase innerhalb des Textes

Sowohl in der Form als auch im Inhalt von *Verstörung* kann man viele interessante holophrastische Aspekte der Schrift Bernhards erkennen.

### 4.1. Holophrastische Form

#### 4.1.1. Die Dimensionen Raum-Zeit in *Verstörung* werden vom Namen-des-Vaters nicht mehr garantiert bzw. moduliert

Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass die Dimension Raum in *Verstörung* noch ziemlich traditionell dekliniert wird.

Unter anderen führt auch für Donnenberg die Abfolge der berichteten Krankenbesuche zu einer Intensivierung der Krankheiten:

„Dem äußeren Weg von unten nach oben entspricht die qualitative Abstufung vom körperlichen zum geistigen Krankheitszustand, von der dumpfen Brutalität des Verbrechens an der Gradenberger Wirtin bis zu den tödlichen Reflexionen des Fürsten Saurau, von nahezu sprachlosen Vorgängen zu nahezu rein sprachlichen.“<sup>224</sup>

Nach Donnenberg weist die Verkettung der Visiten nicht nur auf eine vertikale Richtung des Weges, sondern auch auf eine zirkuläre „von der Peripherie ins Zentrum, von abgeschlossenen Ort- und Talschaften zur hochgelegenen Burg [...], vom Lokalen zum Universalen, vom Partiellen zum Totalen [...]“<sup>225</sup> hin.

Auch Betz spricht von einem „stufenförmigen Aufbau des Romans *Verstörung*“ von der untersten Ebene des grotesken Körperreichs bis zu einer „Natur als Panorama, Vielfalt der Perspektiven, aber auch philosophische Monologisierung“<sup>226</sup>.

Dieses anscheinend strukturierende „Spiel“ mit Hohen und Tiefen, mit Peripherie und Zentrum ist von Bernhard sicherlich gewollt und gesucht, wie seine Namenswahl der

---

224 Josef Donnenberg, *Gehirnfähigkeit der Unfähigkeit der Natur. Zu Sprache, Struktur und Thematik von Thomas Bernhards Roman „Verstörung“*, in: *Peripherie und Zentrum*, Hrsg. von Gerlinde Weiss und Klaus Zelewitz, Salzburg, Stuttgart, Zürich 1971, S. 34.

225 Ebd., S. 35.

226 Uve Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*, a.a.O., S. 104-105.

Ortschaften oder der Patienten beweist: „Gradenberg“ z.B. als „unterste Ebene im Tal“<sup>227</sup>, als „am Fuß des Berges“<sup>228</sup> lokalisiertes Gasthaus, oder Ebenhö, von Betz als „Höhe des Ebenerdigen“<sup>229</sup> gedeutet.

Der Aufstieg des Ich-Erzählers und seines Vaters zur Burg Hochgobernitz könnte zunächst im Endeffekt an eine Steigerung von einer niedrigeren auf eine höhere Stufe sowohl der Krankheit als auch des Bewusstseins denken lassen. Dieser Meinung ist jedenfalls Betz:

„Ähnlich Hegels Spiralmodell der *Phänomenologie des Geistes* steigen Vater und Sohn den Berg hinauf. Von Niveau zu Niveau steigert sich die (Selbst-) Bewusstheit der besuchten Figuren, damit aber auch [...] die Intensität ihrer Isolation, Wirrnis und Krankheit.“<sup>230</sup>

Kann man diese Steigerung aber wirklich verallgemeinern? Ist in den Figuren der Fochlermühle tatsächlich mehr Bewusstheit zu finden als bei der Ebenhö oder bei Bloch? Und werden z.B. der Tod und die Geschichte des Lehrers aus Salla und von dem „Kind, das im Frühjahr in einen mit siedendem Wasser angefüllten Schweinebottich gefallen“<sup>231</sup> ist, mit gutem Recht vor der Ebenhö platziert?

Nach Gößling ist diese Steigerung letztendlich nur Simulation, sozusagen theatralische Kulissen :

„[...]“, bedarf es im zweiten Roman sprechender Orts- und Figurennamen sowie drucktechnisch arrangierter Signale, um räumliche Höhendifferenzen innerhalb der fiktiven Welt weniger zu evozieren als zu simulieren [...]. Entgegen dem Anschein verläuft der gefilmte Weg nicht steil aufwärts; vielmehr wird diese Täuschung durch Anordnung der Kulissen und durch Kameraperspektive erzielt.“<sup>232</sup>

Die „Krankenbesuche“ beginnen früh morgens „beim nebenher auch schlachtenden und mit Vieh handelnden Gastwirt“<sup>233</sup> und enden bei einem „Fleischhauer“, der sich „mit dem Schlachtschussapparat“ eine Kugel „in den Bauch“ schießt, als sei er selber das Vieh. Dieser

---

227 Ebd., S. 104.

228 Andreas Gößling, *Thomas Bernhards frühe Prosa Kunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, a.a.O., S. 220.

229 Uve Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*, a.a.O., S. 110.

230 Ebd., S. 116.

231 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 7.

232 Andreas Gößling, *Thomas Bernhards frühe Prosa Kunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, a.a.O., S. 220.

233 Ebd., S. 215-216.

Schluss als Pendant zum Anfang weist sowohl auf die „zirkuläre Fahrt“<sup>234</sup> des Arztes als auch auf die „zirkuläre Struktur“<sup>235</sup> des Erzählten hin. Diese Zirkularität der Erzählung verneint die Idee der Geschichte als von einem transzendenten Element geordneten Prozess und kämpft sich durch neue Perspektiven eines Erzählens, mit dessen Sprache der Autor sich zu identifizieren versucht, wie im folgenden Rossella Neri klar zusammenfasst.

Die gleich oben genannte Literaturwissenschaftlerin deutet interessanterweise in ihrer Doktorarbeit *La Metanarrativa, le teorie, la storia, i testi* die Unlesbarkeit im postmodernen Roman irgendwie als Weiterentwicklung der *Mimesis* vom Roman des 19. Jahrhunderts.<sup>236</sup> Ihr zufolge kann man verallgemeinernd ein irgendwann mal innerhalb des 19. Jahrhunderts erreichter Höhepunkt des allwissenden mit gottähnlichen Beobachtungs- und Wiedergabe-Fähigkeiten versehenen Erzählers vermuten. Im Laufe des 20. Jahrhunderts würden darüber hinaus die immer komplexer und feinsinniger werdenden Formen der mimetischen Natur des Romans nicht so sehr eine Entfernung von der Wirklichkeitsdarstellung bedeuten, sondern vielmehr eine innewohnende Darstellung von dem, was der Mensch von der Außenwelt in seinem Psychischen perzipiert, also was er „Wirklichkeit“ nennt. Daher kann Neri behaupten, dass jedes Mal, wenn die moderne Wissenschaft dem Menschen neue Instrumente zur besseren Analyse der Wirklichkeit (wie z.B. die Psychoanalyse) in die Hand legt, der Roman auf dem Weg des Realismus einen Schritt weiter geht. Sie räumt ferner ein, dass die den postmodernen Roman charakterisierende Unlesbarkeit die Enthüllung der Wirklichkeit als Hauptziel des Autors hat.<sup>237</sup> Über die Metaerzählung schreibt sie:

„Di illeggibilità si parla a proposito dei romanzi postmoderni, ma è soprattutto il racconto metanarrativo (lo si intende meglio se si usa l'aggettivo autoriflessivo) che è più incline a determinare una

---

234 Ebd., S. 252.

235 Ebd., S. 215.

236 Rossella Neri in ihrer Doktorarbeit bei der Università Degli Studi Di Verona mit dem Titel *La Metanarrativa, le teorie, la storia, i testi*, S.S.D. L-FIL/14

([www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa\\_02958.pdf](http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf)) schreibt über die Unlesbarkeit als *Mimesis* im postmodernen Roman: „Molti critici e lettori – a partire da Hegel e dalla sua definizione del romanzo come epopea borghese – sostengono che la genesi della struttura romanzesca derivi dal proposito di creare la *mimesis* perfetta con il fine di avvallare una precisa visione del mondo, sorta in un determinato momento storico in seno ad una determinata classe sociale. [...] Nel momento di massima fortuna il romanzo ottocentesco si permette di scrutare dall'alto in basso la realtà: un narratore onniscente, che osserva il mondo dal punto di vista di Dio, basta a conferire un'indissolubile integrità all'enunciato. Il sisma novecentesco ha invece infranto la percezione unitaria della realtà, potenziando il punto di vista individuale a scapito della visione del gruppo sociale. Dunque la *mimesis*, per prodursi, è costretta a entrare dentro la coscienza dell'individuo [...]. E' con lo *stream of consciousness* che la visione unitaria viene completamente accantonata, prendendo appunto coscienza che l'individuo al suo interno nasconde delle forti contraddizioni e una vita psichica spesso scollegata dalla realtà dei fatti. [...] In realtà quindi la *mimesis* non è definibile solo con il vecchio parametro del romanzo realista ma la natura mimetica del romanzo si evolve lungo tutto il XIX secolo divenendo più sottile e complessa. Quello che può sembrare l'estremo allontanamento dalla riproduzione del reale, e che è rappresentato dallo *stream*, è invece un'intrinseca rappresentazione di ciò che l'uomo percepisce, il che è esattamente ciò che egli chiama „realtà“. In sostanza si potrebbe dire che ogniqualvolta la scienza gli ha permesso un nuovo e più intenso livello di analisi della realtà (la psicanalisi ad esempio), il romanzo, il romanzo ha compiuto un passo avanti sulla strada del realismo. (S. 14).

237 Ebd., S. 18.

letterale involuzione sulla sua struttura e quindi anche l'illeggibilità.

La letteratura autoreferenziale nasce da un potere assoluto attribuito alla parola: essa non è più capace di riferirsi a nulla che non sia se stessa. Una delle prime opere della modernità in cui questo concetto si realizza e viene espresso a pieno è *Finnegans Wake* di James Joyce. Beckett, parlando dell'opera, affermò:

«Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read- or rather it is not only to be read. It is to be looked and listenend to. His writing is not about something; it is that somethin instead.»<sup>238</sup>

Über den Zusammenfallen des Ich-Erzählers mit dem Autor schreibt sie ferner, auf Paola Splendore und Paul de Man stützend:

„Nel romanzo metanarrativo, in seguito a questa confusione tra scrittura referenziale e scrittura di finzione, la figura del narratore si avvicina sempre più a quella dell'autore. Ma se il narratore e l'autore coincidono, il romanzo non può che avere anche un'unico punto di vista: quello dell'autore. Questo fenomeno genera una sensazione che è comune tra i lettori di romanzi contemporanei: quella per cui ciascun romanzo è molto vicino alla struttura dell'autobiografia, da cui deriva che un romanzo viene percepito „solo“ come l'opinione del singolo autore. Nessun romanzo autoriflessivo può avere la caratteristica di universalità e l'intento didattico del romanzo realista, esso ha invece una finalità giustificativa del ruolo dello scrittore. Sempre Paola Splendore invita a riflettere sulle parole di Paul de Man, per cui l'autobiografia non deriverebbe dalla vita, ma al contrario, sarebbe la scrittura stessa a far da guida per costruire la biografia dello scrittore, come se lo scrittore inseguisse per tutta la vita il modello che si è creato sulla carta.

Con questa nuova autobiografia l'autore si identifica inventandosi, in questo modo risolve la difficoltà della perdita di identità (e di autorità) che gli ha imposto la nuova teoria del romanzo. L'identità dello scrittore coincide con il suo linguaggio, e in questo modo si può comprendere ancor più chiaramente come il linguaggio sia un'esperienza centrale nella letteratura autoriflessiva. Questa esperienza giunge fino a dissolvere completamente ogni caratteristica dell'autore che sia diversa dal suo linguaggio.<sup>239</sup>

Die oben zitierten Überlegungen über eine selbstreflektierende Literatur, die nicht so sehr auf der Biographie des Autors fußt, sondern ihm vielmehr ein schriftliches Modell für seine eigene Identifikation liefert, treffen auf die Beziehung zwischen sowohl Joyce als auch Bernhard und dem jeweiligen literarischen Werk besonders gut zu.

Während aber für Joyce (Lacan zufolge) das Schreiben als *symptôme* (vor allem in

---

238 Ebd., S. 18. Das eingebettete Zitat stammt von: Samuel Beckett, „Dante...Bruno. Vico...Joyce“, in *I can't go on, I'll go on* (Hrsg. Richard Sever), New York, Grove Press, 1976, S. 117.

239 Ebd., S. 19-20. Im Zitat zitiert: Paola Splendore, *Il ritorno del narratore*, Pratiche, Parma, 1991, und Paul de Man, *Autobiography as Defacement*, in *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia U.P., 1984.

*Finnegans Wake*) die fehlende Vatermetapher ganz ersetzt<sup>240</sup>, sodass der Autor sich auf der elastischen Topographie seines Werkes ohne das Bedürfnis oder Verlangen nach irgendwelcher schiedsrichterlichen beschützenden väterlichen Autorität frei bewegen kann, gelingt es Bernhard in seiner zur eigenen Identifizierung genauso fundamentalen Prosa nicht, ganz ohne Vater auszukommen, wenngleich dieser als Vatermetapher wenig taucht. Diese Sehnsucht nach dem Namen-des-Vaters erlaubt Bernhards Werk keine hundertprozentige nomadenhafte geographische Exploration, weil er den als Vatermetapher ungenügenden Vater (wie in dem Ölbild der Fochlermühle) an seinen Schultern festgebunden trägt.

Erst nachdem der Künstler vom Alptraum der von einer oberen Instanz geregelten und regulierten Geschichte aufgewacht ist, kann er nach Joyce wirklich kreieren, indem seine Kunst aus dem Chaos schöpfen kann, ohne aber die Grenze zu überschreiten und von ihm verschlungen zu werden.

Die künstlerische Schöpfung soll also nach Joyce auf den platonischen Mythos der Höhle verzichten, und zwar auf die Vorstellungen, welche noch Freud immer als Wiedergabe von einem Objekt oder einer Szene deutete und daher jedenfalls als zweitrangig in Bezug auf das Dargestellte als authentischen Ursprung betrachtete. Das darstellende Denken behält eine Hierarchie zwischen Original und Kopie bei und die daraus folgende Deutung der Darstellung als Spiegelung des dargestellten Originals setzt immer die Frage nach den Ursprüngen voraus, welche sich als historische Erzählkunst entwickelt.

Im Gegenteil dazu verweist bei Lacan der Signifikant auf keinen ersten vorgängigen transzendenten unbewussten Signifikanten als solchen, welcher zu entdecken und deuten ist. Es handelt sich daher nicht um einen geschichtlichen Prozess, sondern eher um die topographische Lage eines Signifikanten gegenüber dem anderen. Es gibt keine ursprüngliche Signifikantenkette, die man zurückverfolgen könnte. Die einzig mögliche Interpretation wendet sich an die Interaktion der verschiedenen Ketten miteinander, wobei keine der anderen gegenüber den Vorrang hat.

Während es für das darstellende Denken, auf dem auch der „klassische“ bürgerliche Roman fußt, unmöglich ist, aus dem Zirkel der Geschichte und der Unterordnung unter den Ursprung herauszukommen, nimmt der Stellenwert des Signifikanten (wenn man die Sprache nicht nur unter dem Aspekt der Begriffsbestimmung betrachtet) die Topologie vorweg, welche nicht nur eine Gummigeometrie, sondern auch, im Gegenteil zur kartesischen, eine immanente Geometrie darstellt, also keine äußeren Koordinaten benötigt, um Positionen zu

---

240 Jacques Lacan, *Le Séminaire XXIII. Le sinthôme* (1975-76), Paris: Seuil 2005.



bestimmen.

Die Freudsche Klinik sowie der bürgerliche Roman des 19. Jahrhunderts unterliegen der Transzendenz vom Vater, vom Anderen des Anderen, und aus diesem Gesichtspunkt heraus wird das Symptom vorerst unter einer Ersetzungslogik verstanden, die auf einen schon vorgegebenen Ankunft- und Startpunkt des Unbewussten zielt, der (sehr vereinfachend und ziemlich grob gesagt) ohne großen Einsatz von Kreativität relativ einfach zu entdecken ist.

Der einzige Wert der Geschichte in der psychoanalytischen Erfahrung und in dem Gegenwartsroman auf Joyces Weise liegt Lacan zufolge in der Möglichkeit, sie zu durchqueren, nicht um sie unter einem führenden Prinzip zu ordnen oder sie auszubessern, sondern um sich davon zu trennen und darin jene Zeit-Gegenzeit zu ergreifen, die Nietzsche „unzeitgemäß“, also ungelegen und ungünstig nannte. Das bedeutet nicht, das Verhältnis zur Vergangenheit abzuschaffen, sondern die Abhängigkeit vom individuellen Mythos aufzuheben, in den sich der Neurotiker auf Identitätssuche und seine Geschichte versteifen.<sup>241</sup>

Der Fürst in *Verstörung* weiß wohl, dass es für sein Symptom keine *restitutio ad integrum* geben kann, und wenn er der Leitlinie der Geschichte folgt, so nur um sich über seine familiären und österreichischen Wurzeln zu erlosen. Diese Entrüstung gegen die persönliche und österreichische Geschichte nährt aber unentwegt die eigene Neurose, lässt den Ruf an den Vater in den stillen unendlichen Räumen erstarren und verhindert die Subjektteilung, welche allein die Prämissen setzen könnte, um in die stillen unendlichen Räume irgendeine mögliche Vatermetapher zurückzuführen.

Auf die Frage also, ob in *Verstörung* eine waagerechte topographische umherziehende oder vielmehr eine senkrechte geschichtliche hierarchische nach dem Namen-des-Vaters suchende Erkundung vorzufinden sei, könnte man damit antworten, dass sicherlich einerseits die Sehnsucht nach einer möglichen senkrechten geschichtlichen Bewegung und einem Zentrum gegenüber der Peripherie manifestiert wird, andererseits aber diese Bewegung vom väterlichen Logos nicht mehr unterstützt bzw. garantiert wird. Daher ist ein vom Namen-des-Vaters geführtes Tauchen in die Abgründe des Ursprungs unmöglich, aber wir befinden uns gleichzeitig auch nicht vor einer geographischen, nomadischen, dem Unzeitgemäßen gegenüber aufgeschlossenen Erforschung in der Art von Joyce.

Ganz oben und wechselseitig auf der inneren oder äußeren Mauer seiner Burg, hat das zirkuläre Gehen des Fürsten zwar den Anschein einer möglichen spiralförmigen Bewegung mit einem denkbaren Abstand zwischen den Signifikanten, aber in Wirklichkeit läuft es

---

241 Jacques Lacan, *Der individuelle Mythos des Neurotikers oder Dichtung und Wahrheit in der Neurose*, Übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Turia + Kant, Wien 2008, S. 9-41.

vielmehr leer. Die Verdrehungen seines Monologs setzen nur scheinhaft eine andere Seite voraus, aber tatsächlich offenbart der Fürst durch sein Gehen und Sprechen, dass das Anderswo, die Schattenzone auf der anderen Seite im Endeffekt angrenzend sind, genauso wie auf einem Möbiusband (von Lacan als Beispiel der nicht hierarchischen zeitlich-räumlichen Nähe der Inhalte des Unbewussten angewendet), auf welchem die Bewegung gegen allen Anschein immer auf der gleichen Oberfläche erfolgt.

Je weniger die väterliche Antwort vernommen wird, desto stärker wird die holophrastische phallogozentrische Reaktion ablaufen. Wer gezwungen ist, seine Partie ohne Schiedsrichter, aber jedoch nicht ganz frei zu spielen, ist nicht in der Lage, das *Unzeitgemäße* zu ergreifen, im Gegenteil, diese *Gegenzeit* (dieses *Kontratempo*) stellt für ihn eher eine Gefahr dar.

Der *καίρός*, der *rechte Zeitpunkt*, um zu schreiben, denken, monologisieren, ist keine Übergangsmöglichkeit, die sich plötzlich von oben her auftut, sondern muss gesucht, aufgebaut und geschützt werden: Beim fehlenden Vatergesetz hat er vor allem mit Willensstärke und verheerenden Landschaften zu tun.

Der richtige Zeitpunkt in *Verstörung* ist also nicht vom groß-Anderen gegeben, sondern vom neuen Saurauschen Prometheus erschwindelt:

„Die Zeit, Doktor, ist die Ruhe selbst gegen die Natur. Einmal habe ich, nach und nach«, sagte der Fürst, »in Hochgöbernitz tagtäglich alle Uhren um eine Stunde zurückgestellt, bis wir in Hochgöbernitz auf einmal um drei Tage zurück gewesen sind. Ich hätte die Uhren in Hochgöbernitz durchaus um mehrere Tage, Wochen, Jahre zurückstellen können. Ich habe mein Vergnügen gehabt. Wer jeden Tag, wenn auch nur ein paar Augenblicke, länger lebt, bekommt am Ende ein ganzes Leben zusammen«, sagte der Fürst.<sup>242</sup>

Aldo Giorgio Gargani deutet in seinem Buch *La frase infinita*<sup>243</sup> die Verschiebungsdimension von Bernhards Schreiben als die Kunst, das Denken zu unterbrechen, bevor es zerfällt, und zugleich als die Kunst, Abstand von den Figuren zu nehmen, welche die Grenze überschreiten.

Der Saurauschen Auslegung der rechten Zeit als ganz auf Selbstwillen fußender betrügerischer Konstruktion folgend, könnte man aber zusätzlich noch behaupten, dass das voluntaristische Schreiben Bernhards nicht nur gegen den Zerfall des Denkens, sondern auch

---

242 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 176.

243 Aldo Giorgio Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, 1990, Coll. Sagittari Laterza.

noch grundlegender gegen das Entschwinden der vom Willen hinterhältig erschaffenen Zeit selbst gerichtet ist. Das Geschichtenerstören könnte also vor allem auch als unentwegter wütender Kampf gegen die Zeit ausgelegt werden.

„Die alten Griechen unterschieden zwischen: **χρόνος**, der logischen, sequenziellen, quantitativen Zeit des Vaters, der aus Angst, entmachteter zu werden, alle seine Kinder fraß, und **καιρός** eben, und zwar dem günstigen, von Gott gegebenen Zeitpunkt einer qualitativen Zwischenzeit, einem Moment innerhalb eines unbestimmten Zeitabschnitts, in dem etwas Außerordentliches geschieht. Was dieses Außergewöhnliche ist, hängt von dem Menschen ab, der das Wort anwendet, welches die besondere Essenz des *Dings* definiert.“<sup>244</sup> In diesem Sinne stellt καιρός eine vom Vater gegebene Möglichkeit dar, welche dem Sohn zu ergreifen zusteht und durchs Wort zu formen. Der beflügelte Augenblick der künstlerischen Inspiration sollte wie eine plötzliche Welle geritten werden. Für Bernhard geht es aber nicht darum, den καιρός jenes Mehr-Augenblicks beim schnellen Vorbeigleiten rechtzeitig zu ergreifen oder zu reiten, sondern eher darum, ihm nachzulaufen, ihn durch extreme Willenskraft aus dem *Fast-schon-zu-spät* zu entziehen in dem äußersten Moment einer „Lazarus-Erfahrung“, welche Bernhard mit vielen seiner Geistesmenschen holophrastisch verbindet.

Der Mehr-Augenblick ist ein Grenzmoment, genauso wie jener des weißen Hasen aus *Alice im Wunderland*, welche in dem besonderen Moment, in dem sie die Taschenuhr an der Weste des Hasen sieht, in ihm ihre Gelegenheit erkennt, ihren καιρός des Mehr-Augenblicks.

Diesbezüglich schreibt Ginevra Bompiani in *Tempora*:

“Il coniglio si ferma a guardare l’orologio e poi si affretta. La pausa del coniglio per guardare l’ora e la ripresa della sua corsa sono il gesto decisivo, perché in esso si insinua la possibilità di afferrare il tempo perduto, il momento in fuga. Se fosse davvero ‘troppo tardi’, sarebbe inutile affrettarsi. Ma l’ora che il coniglio legge sull’orologio è quella che la fretta può ancora salvare, il momento in più. [...] Il ‘momento in più’ è quello che l’occasione strappa al ‘troppo tardi’, quello che riscatta l’istante perduto.”<sup>245</sup>

Die Gelegenheit zum Schreiben ist für Bernhard eben dieser fast verlorene Augenblick, der dem *Zu-spät* des Todes verbissen entzogen wird, und seine mit irgendwelcher Studie oft

---

244 Diesbezüglich siehe auch: <https://wikipedia.org/wiki/Kairos>. Und **Καιρός** wird in der Griechischen Ikonographie und Mythologie als ein an Schultern und Füßen beflügelter Junge dargestellt mit einer Haarlocke, die ihm in die Stirne fällt und womit man ihn im richtigen Augenblick ergreifen kann, und einer kahlen Hinterkopf, damit auch keiner ihn von hinten erwischen kann, wenn der rechte Zeitpunkt vorbei ist. In seiner linken trägt er eine Balkenwaage, während er mit dem Zeigefinger der rechten Hand die Waagschalen immer wieder aus dem Gleichgewicht bringt.

245 Ginevra Bompiani, *Tempora*, Milano, Anabasi, 1993, S. 115.

zwanghaft beschäftigten Geistesmenschen sind Alice sehr ähnlich, deren Überraschung sich gleich in Bewegung, ins Anspringen verwandelt.

Gleichzeitig fällt aber der Mehr-Augenblick von Bernhard und seinen Geistesmenschen nicht haargenau mit dem des weißen Hasen zusammen. Der Hase versucht nämlich den fast verlorenen Augenblick ins Leben zurückzuholen, während Bernhards *καρρός* vielmehr den Hang zeigt, in die Richtung eines produktionsästhetischen *Fast-Schon-Ausgelöschten* holophrastisch zu gleiten. Dieses scheint mir dem im philosophischen Diskurs von Ernst Bloch und Martin Heidegger theoretisierten Noch-Nicht sehr nah zu sein.

Erst der Tod macht, nach Heidegger, die Unganzheit des Daseins zur Ganzheit und wird somit als das eigentliche Sein identifiziert:

“Und wenn die Existenz das Sein des Seienden bestimmt und ihr Wesen mitkonstituiert wird durch das Seinkönnen, dann Muss das Dasein, solange es existiert, seinkönnend je etwas noch nicht sein.”<sup>246</sup>

Im Fall Bernhards handelt es sich somit eher um eine Kunst des verschwindenden, dem Tode fast hinterhältig hergelockten Augenblicks, um eine Kunst des In-der-Schwebe-Haltens des Denkens, eine Kunst des *Fast-Schon-Ausgelöschten*, in der das Schreiben sich als grundsätzliches Schwanken zwischen Noch-nicht-entstehen und Noch-nicht-erlöschen hält. Eine Kunst, welche die Waage von *καρρός* nur einen kurzen Augenblick lang senkrecht hält in dem wütenden voluntaristischen Versuch (wie jenem des Industriellen), eine mögliche Entstehung zu verfolgen, um sie aber bald wieder aus dem Gleichgewicht zu bringen durch einen derart starken Stoß, welcher die verzweigten komplexen Sätze und präzis stufenweise aufgebauten Geschichten umzustürzen und zu zerstören erstrebt.

Das eigene Sprechen charakterisierend, offenbart der Maler Strauch in *Frost*, wie der kreative Augenblick seiner Poesie ganz zum Umsturz, zur Auslöschung neigt:

„Diese Poesie ist augenblicklich. Und also ist sie nicht. Sie ist *meine* Poesie.“<sup>247</sup>

Bernhard, als beflügelter *καρρός*, der ständig im Begriff ist, mit dem Zeigefinger die Waagschalen aus dem Gleichgewicht zu bringen, beschreibt selbst in dem Interview *Drei Tage* sein Verfahren als „Geschichtenzerstörer“:

---

246 Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Abt.1, Bd. 2 – *Sein und Zeit*, 1970, S. 310.

247 Thomas Bernhard, *Frost*, S. 253.

„Ich bin der typische Geschichtzerstörer. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.“<sup>248</sup>

Das scheint der Autor programmatisch auch in *Verstörung* anzustreben: Im ersten Teil des Romans baut er nämlich Ansätze von Geschichten auf, welche er im zweiten Teil dann im Monolog auflöst.

Vom holophrastischen paradoxen Gesichtspunkt her ist es interessant zu bemerken, dass der erste Teil mit den Geschichtenansätzen keinen Titel hat, während der zweite den Namen einer fast ununterbrochen monologisierenden Figur: *Der Fürst* trägt. Hiermit verrät uns Bernhard, **wo seine väterliche Benennung, der Name-des-Vaters als holophrastisches Symptom stehen: nicht in dem Aufbau von Geschichten, sondern in deren Zerstörung.**

In einer anderen Passage des oben erwähnten Interviews stellt sich sehr klar heraus, wo das Genießen der Bernhardschen Schrift steckt, wie sein Wiederholungszwang, sein endloser Fortlauf dekliniert werden:

„Ist eine bestimmte Stufe erreicht, nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen“<sup>249</sup>

Und an einer weiteren Stelle heißt es<sup>250</sup>:

„Es darf nichts Ganzes geben, man muss es zerhauen. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig.“<sup>251</sup>

#### **4.1.2. Die Sprache in *Verstörung* und das Zusammenfallen von syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungen**

---

248 Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: *Der Italiener*, Frankfurt am Main 1989, S 83.

249 Ebd., S. 80.

250 Ebd., S. 87.

251 De Mans dekonstruktivistische Theorie richtet sich auf Paradoxien, die im Doppelcharakter der Texte als logische und rhetorische Gebilde erzeugt werden. Der Geltungsanspruch des logischen Verfahrens des Textes wird immer wieder durch die figurative, uneigentliche Bedeutung, durch die Rhetorik der Sprache, zerstört. Bei literarischen Texten liegt die Dekonstruktion in der Natur der Sache. Dort wird mit Sprache eine vermeintliche „Realität“ suggeriert, die in der Fiktion angesiedelt ist. Literarische Texte sind die verfeinerteste und fortgeschrittenste Art der Dekonstruktion, Bernhards Texte, in dem Bewusstsein darüber, die vollkommene Zuspitzung davon. Die Bedeutung der Bernhardschen Texte ist nicht nur in einem handlungsbezogenen Inhalt zu suchen, sondern in der offensichtlichen Sprachartistik der Protagonisten, die jede Sinnsetzung seziert und begräbt. (*Verstörung für den Bernhard-Leser Peter Kahrs' rhetorische Lektüren früher Erzählungen* Von Judith Schneiberg, [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=3731](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3731), erschienen am: 01.06.2001.

#### 4.1.2.1. Syntagmatische und assoziative (paradigmatische) Beziehungen nach De Saussure

Für De Saussure ist die Sprache ein System von Beziehungen (Relationen). Die Elemente der Sprache (genauer die Sprachzeichen) sind definiert durch ihre Beziehungen zu den lokal oder potenziell vorkommenden anderen Sprachzeichen. Grundlegend sind zwei Arten dieser strukturellen Beziehungen: die *syntagmatische* und die *paradigmatische* (De Saussure nennt sie: *assoziative Beziehung*).

Die *syntagmatische Beziehung* von sprachlichen Ausdrücken bezieht sich auf die chronologische Abfolge bei Sprechen bzw. die lineare Abfolge von links nach rechts beim Schreiben/Lesen. Hier wird also beschrieben, welche Rolle oder Funktion die einzelnen Elemente im Verhältnis zu den vorangehenden und den nachfolgenden haben sowie beim Aufbau von größeren Einheiten. Funktionen können z.B. Komplement, Supplement, Prädikat, Attribut sein. Diesbezüglich schreibt De Saussure:

„Einerseits gehen die Worte infolge ihrer Verkettung beim Ablauf irgendwelcher Aussagen Beziehungen unter sich ein, die auf dem linearen Charakter der Sprache beruhen, der es unmöglich macht, zwei Elemente zu gleicher Zeit auszusprechen [...]. Sie reihen sich eins nach dem andern in der Kette des Sprechens an, und diese Kombinationen, deren Grundlage die Ausdehnung ist, können Anreihungen oder *Syntagmen* genannt werden. Die Anreihung besteht also immer aus zwei oder mehr aufeinanderfolgenden Einheiten (z.B. *ab-reißen; für uns; ein langes Leben; Gott ist gut; wenn das Wetter schön ist, wollen wir ausgehen* usw.). In eine Anreihung hineingestellt, erhält ein Glied seinen Wert nur, weil es dem vorausgehenden oder dem folgenden oder beiden gegenüber steht.“<sup>252</sup>

Die Festlegung der *paradigmatischen Beziehungen* führt zu Segmentierungen und Klassifizierungen. Sie besteht zwischen zwei oder mehr Einheiten, die miteinander austauschbar sind und sich im gegebenen Kontext gegenseitig ausschließen. Diesbezüglich schreibt De Saussure:

„Andererseits assoziieren sich außerhalb des gesprochenen Satzes die Wörter, die irgend etwas unter sich gemein haben, im Gedächtnis, und so bilden sich Gruppen, innerhalb deren sehr verschiedene

---

252 Ferdinand de Saussure (1967), *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter, W. Griebhaber 2003-2005, S. 147, diesbezüglich siehe auch: *Saussure: syntagmatische & paradigmatische Beziehungen*, in: <http://spzwww.unimuenster.de/griesha/spw/fds/bez-basics.html>.

Beziehungen herrschen. So lässt das Wort *Belehrung* unbewusst vor dem Geist eine Menge anderer Wörter auftauchen (*lehren, belehren* usw., oder auch *Bekehrung, Begleitung, Erschaffung* usw., oder ferner *Unterricht, Ausbildung, Erziehung* usw.). Auf der einen oder anderen Seite haben alle diese Wörter irgend etwas unter sich gemein.

Man sieht, dass diese Zusammenordnungen von ganz anderer Art sind als die ersteren; sie sind nicht von der Zeiterstreckung getragen; ihr Sitz ist im Gehirn; sie sind Teile jenes inneren Schatzes, der bei jedem Individuum die Sprache bildet. Wir wollen sie *assoziative Beziehungen* nennen.“<sup>253</sup>

De Saussure unterstreicht einen anderen wichtigen Aspekt dieser zwei Beziehungen:

„Die syntagmatische oder Anreihungsbeziehung besteht *in praesentia*: sie beruht auf zwei oder mehreren in einer bestehenden Reihe nebeneinander vorhandenen Gliedern. Im Gegensatz dazu verbindet die assoziative [oder paradigmatische, Anm. d. Verf.] Beziehung Glieder *in absentia* in einer möglichen Gedächtnisreihe.“<sup>254</sup>

#### **4.1.2.2. Überfülle an Superlativen, Übertreibungen, Tautologien, Wiederholungen, Verallgemeinerungen, Widersprüchen und Gegensätzen als holophrastisches Zusammenfallen von *Absentia* und *Praesentia***

Bernhards Prosa scheint die Saussuresche Unterteilung des Sprachsystems in syntagmatische und paradigmatische Beziehungen programmatisch negieren zu wollen. Seine Sprache erweckt nämlich den Anschein, die Saussuresche Definition von syntagmatischen Beziehungen widersprechen zu trachten. Durch seine nicht enden wollenden Übertreibungen, Tautologien, Wiederholungen, Verallgemeinerungen, endlosen Variationen, gleichzeitig im selben Satz anwesenden Widersprüche und Gegensätze will Bernhard vermeintlich gerade den „linearen Charakter der Sprache, der es unmöglich macht, zwei Elemente zu gleicher Zeit auszusprechen“, verneinen und die paradigmatischen Assoziationen, die normalerweise „ihr Sitz [...] im Gehirn“ haben, in eine endlos ausgedehnte zeitliche Anreihung hineinzwingen.

Was „*in absentia* [assoziativ, Anm. d. Verf.] in einer möglichen Gedächtnisreihe“ bleiben sollte, wird von Bernhard „*in praesentia*“ gezwängt. Davon ein Beispiel unter vielen aus

---

253 Ebd., S. 147f.

254 Ebd., Ferdinand de Saussure (1967), *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter, W. Griebhaber 2003-2005, S. 148, zitiert nach <http://spzwww.unimuenster.de/griesha/spw/fds/bez-basics.html>. Diesbezüglich siehe auch: [www.hispanoteca.eu/.../PARADIGMATISCH vs...sintagmát.htm](http://www.hispanoteca.eu/.../PARADIGMATISCH%20vs...sintagm%20at.htm).

*Verstörung:*

„[...] eine ungeheure *Entfernung* und *Entfremdung*, die gleichzeitig die grösstmögliche Nähe und Leidengenossenschaft, aber keine Qualgenossenschaft gewesen ist.“<sup>255</sup>

Das obere Zitat könnte genauso gut ein weiteres Saussuresches Beispiel für assoziative Beziehungen „im Gehirn“ sein, welche der Kursivdruck in „*Entfernung*“ und „*Entfremdung*“ noch stärker hervorhebt.

Das **Gehirn** drängt sich also gewaltig und gleichzeitig auch holophrastisch in den **Körper der Schrift** hinein, deren resultierende Ausdehnung bis zur Auslöschung hin tendiert. Das Gehirn, also das Wort, also der Name-des-Vaters (oder des Großvaters), also der schmerzhaft fehlende andere, der sich als Vatermetapher nicht entwickeln konnte, aber trotzdem unverzichtbar bleibt und in einem holophrastischen Block geschlossen wird.

Die meisten Kritiker haben diese Redundanz der Bernhardschen Prosa schon reichlich unterstrichen. Eva Marquardt z.B. bezeichnet Bernhard als *Meister des Gegensatzes*.<sup>256</sup>

Ein Beispiel unter vielen für das Zusammenfallen der Gegensätze in *Verstörung*:

„Meine Schwäche ist aber immer meine Stärke gewesen, ich bin aus der Schwäche.“<sup>257</sup>

Oder:

„Dass er sich genau in dem Grade, in welchem er glaubt, sich der Welt entziehen zu müssen, ihr ausliefere [...]“<sup>258</sup>

Noch Beispiel von Widerspruch aus *Verstörung*:

„(...) die anderen Menschen, die sich um den Toten bemühen und sich um den Toten überhaupt nicht kümmern usf. ...“<sup>259</sup>

Oder:

---

255 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 117.

256 Eva Marquardt, *Thomas Bernhard – ein Meister des Gegensatzes. Entwicklungstendenzen der Erzählprosa*. In: Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte. 36.1989,3-38. 1991.+ Sonderh. 1 und 2., S.1139-1144.

257 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 178.

258 Ebd., S. 102.

259 Ebd., S. 158.



„Ich denke, das ist ein Mensch, der gern und der *nicht* gern aus der Bundau herausgeht.“<sup>260</sup>

Bezüglich der Wiederholungen in Werk des Thomas Bernhard behauptet Ria Enders:

„Aber die Wiederholung ist ja seine Stärke. Er folgt bei seinem Vorgehen exakt der Charakterisierung: »Wiederholt werden Inhalte, die ideologischen Schemata, die Verkleisterung der Widersprüche, aber die oberflächlichen Formen werden variiert: ständig neue Bücher, Sendungen, Filme, verschiedene Stories, aber immer derselbe Sinn« (Roland Barthes, *Die Lust am Text*, 62).“<sup>261</sup>

Ein Beispiel für die anmutend refrainartige Orchestrierung der Wiederholungen vor allem im Monolog des Fürsten wird unter vielen anderen auch von seinen Betrachtungen bezüglich des von ihm aufgegebenen Inserats angeboten:

„Ein Mensch liest in einer Zeitung ein Inserat, in welchem eine Stellung offeriert wird, [...] dieses Inserat reizt ihn aber, er kann sich dem Inserat nicht mehr *entziehen*, er entzieht sich dem Inserat einfach nicht mehr, er bewirbt sich um die Stellung, er weiß, dass es absurd ist, sich um die Stellung zu bewerben, er erkennt, dass alles, was er in bezug auf das Inserat tut, absurd ist, alles, und geht ihm doch nach. Das kann ich mir gut vorstellen, habe ich zu Zehetmeyer gesagt«, sagte der Fürst, »dass ein Mensch ein Inserat liest und dass der Mensch glaubt, dieses Inserat sei für niemand anders als für ihn aufgegeben worden (bestimmt!), und dass der Mensch von dem Inserat völlig gefangen ist und sich, so unsinnig das auch sein mag, um die inserierte Stellung bewirbt. [...] Er sagte, er habe mein Inserat bei Frühstück gelesen, da seien ihm auf einmal unzählige Bilder, die alle mit meinem Inserat zusammenhingen, in meinem Inserat ihren Ursprung hatten, in sein Gehirn hineinprojiziert worden. Er sagte das mit anderen Wörtern«, sagte der Fürst, »aber es ist auf jeden Fall ein Hineinprojizieren gewesen, Zehetmeyer hat *nicht* gesagt: Ein von dem Inserat in meinem Gehirn plötzlich gleichzeitig hergestellter *und* ablaufender Film hat mich, immer auf das Inserat bezogen, in Erregung versetzt, sondern er sagte, das entsprach ihm: Ich habe dann nur noch an das Inserat *gedacht*. [...] Er lese jeden Tag die Zeitung, und er lese immer *alle* Inserate, unter dem Druck seiner Frau lese der Zehetmeyer sie. Seine Frau arbeitet und verdient, ihm ist langweilig, aber noch nicht hat er auf ein Inserat *so* reagiert, wie er auf *mein* Inserat reagiert hat. Ich dachte«, sagte der Fürst, »ob mein Inserat vielleicht auf eine *merkwürdige Weise* abgefasst ist. Das fand ich aber nicht (Verwalter für grosse Wald- und Forstwirtschaft gesucht . . . Saurau . . . usf. . . .) Mein Inserat ist in einem völlig uninteressanten Ton abgefasst. [...] Ich habe es aufgegeben und habe mir *gedacht*«, sagte der Fürst, »dein Inserat ist sinnlos, kein Mensch meldet sich darauf usf. . . . [...] Es müsste doch, denke ich, nach der Wirkung zu schließen, mein Inserat ein faszinierendes Inserat sein. Ich habe eine ganz bestimmte Vorstellung

---

260 Ebd., S. 92.

261 Ria Enders, *Das Dunkel ist nicht finster genug*, a.a.O., S. 11.

Vorstellung von einem faszinierenden Inserat, denke ich, aber wenn es nur gerade deshalb fasziniert, weil es kein faszinierendes Inserat ist . . .<sup>262</sup>

Die Reihe der Wiederholungen erreicht oft ihre Klimax in der weitmöglichsten Verallgemeinerung, besser noch in einem ungebremsten Katastrophieren von allem, wie der Fürst wieder mal gut weiß:

„Wir sehen Gebrechlichkeiten an einer Person, die uns sofort die Gebrechlichkeiten der Gemeinde, in der wir leben, die Gebrechlichkeiten aller Gemeinden, des Staates sehen lassen, wir fühlen sie, wir durchschauen sie, wir katastrophieren sie.“<sup>263</sup>

Das Absolutsetzen jeder Aussage durch seine Hauptfiguren, die kategorischen Behauptungen seiner Geistesmenschen verstärken den Eindruck einer Schrift, welche die Leere der *Absentia*, das Lacansche *Loch im Anderen* mit jedem Mittel zu füllen versucht. Deswegen spielt Bernhard bevorzugt mit den Stilmitteln der *Suade*, der monologisierenden Rede, der Polemik und des Kontraintuitiven.

Kennzeichnend für die Monologen seiner Protagonisten sind Ausdrücke wie: „naturgemäß“, „natürlich“, „alle“, „alles“, „nichts“, „natürlich nichts“, „immer nur“, „fortwährend“, „durchaus“, „durch und durch“, „von vornherein“, „zweifellos“. Sätze wie: „darüber gibt es gar nichts zu diskutieren“, „da kann man sagen, was man will“ u.ä. schalten jeden möglichen Einwand aus und versuchen *das Loch im Anderen* zuzumachen.

Ein besonderes stilistisches Merkmal von Bernhards Prosa ist eine Technik der Steigerung, der Übertreibung, des sich Hineinsteigerns beziehungsweise des sich Versteigerns in fixe Ideen, was jeweils sehr kunstvoll durch eine Wiederholungstechnik orchestriert wird, in der, zum einen, bestimmte Themen, Versatzstücke und abfällige Bezeichnungen mit hoher Frequenz wiederholt (aber immer auch leicht variiert) werden und dabei – gerade wenn der Leser denken mag, das sei nicht mehr möglich – zudem nochmals gesteigert werden. Ein Beispiel unter vielen von diesem sich Hineinsteigern:

»Ich sehe meinen Sohn sehr oft in einem Londoner Straßenstück«, sagte er, »das mir aus meiner eigenen Londoner Studienzeit bekannt ist. Bäume. Menschen. Menschen als Bäume. Bäume als Menschen. Mein Sohn hat denselben Anzug an, den ich, als ich in London war, angehabt habe. Manchmal geht er mit

---

262 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 80-83.

263 Ebd., S. 187.

*meinen* Gedanken über den Trafalgar Square, durch den Hyde-Park. Mit *meinen* Problemen. Und ich denke, er geht mit deinen Problemen über den Trafalgar Square und durch den Hyde-Park. Mein Sohn sitzt mit meinen Gedanken genau in dem Hyde-Park-Sessel, in dem *ich* gesessen bin. Und er denkt, während er im Hyde-Park in meinem Hyde-Park-Sessel sitzt, wie ich an Hochgobernitz gedacht habe, in dem Hyde-Park-Sessel sitzend, an Hochgobernitz. Wenn man in London an Hochgobernitz denkt«, sagte der Fürst, »glaubt man, Hochgobernitz sei ein gänzlich unverändertes Hochgobernitz, wie man ja auch in Hochgobernitz glaubt, wenn man an London denkt, dass sich London nicht verändert hat, sich nicht verändert, obwohl Hochgobernitz in jedem Augenblick ein vollkommen verändertes Hochgobernitz ist. Und ich denke, er sitzt in dem Hyde-Park-Sessel oder geht durch die Tate Gallery und denkt an mich, weil ich als ich in London war, durch die Tate Gallery gehend, wegen des William Blake, an meinen Vater gedacht habe. Ich denke, der Sohn denkt in London an den Vater in Hochgobernitz, wie der Vater an den Sohn in London denkt. In London andauernd Hochgobernitz sehen, macht, glaube ich, genauso krank und verrückt, wie in Hochgobernitz andauernd London sehen. Und ich sehe und *höre* London«, sagte der Fürst, »wie mein Sohn in London Hochgobernitz sieht *und* hört. Aber es ist immer ein anderes London und es ist immer ein anderes Hochgobernitz.« Nur in London, glaube sein Sohn, könne sein Geist sich in alle Richtungen hinein entwickeln, aber er, der Vater, glaube, dass der Geist seines Sohnes sich nur in Hochgobernitz in alle Richtungen hinein entwickeln könne. »Allerdings«, sagte der Fürst, »ist der Geist von London aus grenzenlos. *Aber* er ist auch von Hochgobernitz aus grenzenlos.«<sup>264</sup>

Auch diesbezüglich beweist der Fürst sein metapoetisches Bewusstsein und konstatiert selbst, wie sein Monolog immer wieder bestimmte Themen umkreist und wie er auf bestimmte Stichwörter besonders empfindlich reagiert:

„Da hat die Gemeinde einfach *enteignet*. *Enteignet*, denke ist. Das ist für mich ein Stichwort, bei dem mir die ganze Widerwärtigkeit des Staates, die ganze Staatsdummheit, das ganze blödsinnige beamtete Staatsgesindel zu Bewusstsein kommt! *Enteignet*! Um und um wird *enteignet*, sage ich, überall unter mir wird enteignet, aus den fadenscheinigsten Gründen. Die Politiker enteignen hier und her. Hin und her wird enteignet. Sie *enteignen und ruinieren*. Die Natur wird ruiniert. *Enteignet*! Rufe ich aus, ich sage: hoffentlich enteignet sich bald dieser Staat selber. Er möge sich schleunigst enteignen, rufe ich aus, *entleiben*! Es ist Zeit, dass sich dieser Staat bald selber *enteignet*!« sagte der Fürst. »Dieser lächerliche Staat, sagte ich. *Enteignet*!«<sup>265</sup>

Diese Technik Bernhards erinnert an Kompositionsmethoden der Barockmusik und interessanterweise gleichzeitig auch der seriellen Musik. Diese Passagen sind oft auch auf eigenartige Weise grotesk-komische Höhepunkte:

---

264 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 145-146.

265 Ebd., S. 96-97.

„Plötzlich habe er, am Vortag, das Bedürfnis gehabt, den Frauen ein Stück aus den *Wahlverwandtschaften* vorzulesen, und habe sie zu dem Zweck alle in der Bibliothek versammelt. Als sie aber alle in der Bibliothek versammelt gewesen waren, hat er auf einmal das Gefühl gehabt, dass es sinnlos sein, ihnen aus den *Wahlverwandtschaften* vorzulesen, und er habe ihnen »aus einer alten Times« vorgelesen. »Ich habe den Frauen das Kapitel *Das Gerüste stand bereit* . . . vorlesen wollen«, sagte er, »und ich habe ihnen vorgelesen, wie man in England Kartoffeln einwintert. Ich habe sie alle sofort, nachdem ich ihnen vorgelesen habe, wie man in England Kartoffeln einwintert, aus der Bibliothek hinauskomplimentiert und gerufen: An die Arbeit! An die Arbeit! An die Arbeit, Dummköpfe! Kurz darauf bin ich in den Hof hinuntergegangen und habe das Kapitel *Das Gerüst stand bereit* . . . für mich gelesen. Ungestört. Unbeschmutzt. Entweiblicht!«<sup>266</sup>

Der Reichtum, der Prunk, die Überfülle der Barockmusik mit ihrer programmatischen Andeutung und gleichzeitiger Verneinung des *memento mori* überschneidet sich letztendlich und nur anscheinend paradoxerweise mit der seriellen Musik und ihrer unentwegten Wiederholung des identischen Mechanismus. Dieser stellt den Mittelpunkt dar, worum sich die holophrastische Schrift Bernhards in ihrem Leerlauf dreht. Die üppige Barockmusik und die mechanisch serielle Musik sind im Grunde genommen Seite und Kehrseite des gleichen holophrastischen Symptoms, da beide Schauspiel und Leichenfeier zusammen inszenieren und gleichzeitig hinter den Kulissen verbergen, genauso wie bei den Stilleben der Gegenreformation der Schädel emblematisch neben Blumen und Früchten steht.

Die barocke unmittelbare Nähe zwischen Schrift, theatralischen Kulissen und Tod wird immer wieder vom Fürsten offenbart:

„In den Briefen meines Sohnes ist alles, außer er selbst, Kulisse, Gedanken sind nichts als vom Schnürboden der Welt (des Universums!) heruntergelassene Prospekte, und sein Gehirn ist nichts anderes als eine hochkomplizierte moderne Beleuchtungsapparatur, die ständig diese Prospekte beeinflusst. [...] Alles ist Selbstmord. Was wir leben, was wir lesen, was wir denken: Anleitung zum Selbstmord.“<sup>267</sup>

#### **4.1.3. Metaphern oder Analogien? Die Erstarrung der Metapher innerhalb der Signifikantenkette**

---

<sup>266</sup> Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 144-145.

<sup>267</sup> Ebd., S. 142-143.

Auf den ersten Blick scheinen Metapher und Analogie fast Synonyme zu sein und werden geläufig irrtümlicherweise miteinander verwechselt. Die Metapher wird nämlich oft als eine implizite Form der Analogie betrachtet, sozusagen als eine unausgepackte Analogie, ein um die fehlende Vergleichspartikel „wie“ und um den Vergleichsgesichtspunkt (*tertium comparationis*) verkürzter Vergleich, oder umgekehrt wird die Analogie als ausgeführte Metapher verstanden.

Der Unterschied zwischen den beiden ist aber nach meiner Ansicht für Bernhards holophrastische Prosa grundlegend.

Die **Analogie** stellt ähnliche Strukturen oder Zusammenhänge in einen Zusammenhang und kann daher als Ausdruck von strukturellen oder funktionellen **Ähnlichkeitsrelationen** aufgefasst werden. Deswegen werden Analogien aus Untersuchungs- und Mitteilungszwecken gerne vom wissenschaftlichen Denken in Anspruch genommen.

Die Analogie, und insbesondere die Analogie der Proportionalität (*analogia proportionalitatis*), fußt auf der Übereinstimmung zweier Verhältnisse. Im folgenden langen, aber aufschlussreichen Zitat aus *Analogia, II. L'analogia nella logica e metafisica aristotelico-tomista* erklärt Alberto Strumia sehr punktuell die aristotelisch-tomistische Auffassung der Analogie:

«Nella logica aristotelico-tomista si danno, in origine, tre tipi principali di analogia (anche se ulteriori distinzioni sono state introdotte dalle scuole successive): l'analogia di "attribuzione", o di "proporzione semplice", l'analogia di "proporzionalità propria", o "intrinseca" e l'analogia di "proporzionalità impropria", o "estrinseca", o "metaforica".

**1. L'analogia di attribuzione o di proporzione semplice.** L'analogia di attribuzione viene presentata solitamente con un esempio classico: «Tizio è "sano", il suo colorito è "sano", il cibo è "sano", l'aria è "sana"». Osservando l'esempio notiamo che la caratteristica di essere "sano" è propria solo di Tizio che, essendo l'unico vivente, è l'unico soggetto di cui si possa dire che goda buona salute. Degli altri soggetti non si può dire questo propriamente perché non sono degli esseri viventi. Questi altri soggetti si possono dire in qualche modo "sani" solo in riferimento al buono stato di salute di Tizio, il quale solamente e propriamente è soggetto del predicato "sano". Per questa ragione Tizio viene detto "primo analogato" o "sommo analogato" o "analogato superiore". Per quanto riguarda gli altri soggetti si può individuare la relazione che hanno con l'essere sano di Tizio: il colorito sano è indizio del suo buono stato di salute di Tizio, in quanto ne è un "effetto". Il cibo sano è quello che favorisce la buona salute di Tizio come una delle sue "cause". Va ben compreso che il riferimento al primo analogato non è convenzionale, o occasionale, ma è fondato sulla realtà e confermato dall'esperienza (dal fatto che realmente un cibo sano contribuisce alla buona salute di chi se ne nutre, realmente un colorito sano è il segno del buono stato di salute, e così via) e per questo il cibo, il colorito, il clima si dicono "analogati inferiori". È questo riferimento, fondato sulla realtà, che permette all'attribuzione di non essere semplicemente "equivoca". Le cose, le realtà sono e restano diverse, ma il nome comune del predicato esprime qualità che, pure in se stesse diverse, sotto un certo aspetto hanno un rapporto diretto con la medesima qualità che è quella del primo analogato (cfr. *Summa theologiae*, I, q. 13, a. 5 c).

**2. L'analogia di proporzionalità propria o intrinseca.** Anche questo secondo tipo di analogia, viene solitamente illustrata partendo da un esempio classico che consiste nel paragonare la vista con l'intelligenza. Noi utilizziamo spesso l'idea della "visione" sia in riferimento alla "vista dell'occhio" che al "capire della mente". Così diciamo per esempio: «La luce della verità illumina la mente», «capire a prima vista», «una visione filosofica della realtà». Abbiamo, in questi esempi, un termine che esprime un'azione (vedere) che attribuiamo a due soggetti diversi (l'occhio e la mente). In questo tipo di analogia la somiglianza viene stabilita

non più tra i significati dello stesso predicato attribuiti ai diversi soggetti, ma tra le “relazioni”, o “rapporti” che intercorrono tra il predicato e i soggetti. Questa somiglianza di relazioni, o di rapporti si può esprimere con una formula che ricorda quella di una proporzione matematica: «Il “vedere” sta all’“occhio” come il “capire” sta alla “mente”». Tuttavia, mentre in matematica, quando scriviamo una proporzione, stabiliamo che i due rapporti sono “uguali” (2:3=4:6), nel caso dell’analogia di proporzionalità affermiamo che i due rapporti soggetto-predicato non sono uguali ma “somiglianti” (cfr. De Veritate, q. 2, a. 11 c). Va sottolineato, poi, che l’azione che viene attribuita ai soggetti è realmente connessa con ciascuno di essi. La capacità di vedere è intrinseca all’occhio e la capacità di capire è intrinseca alla mente: per l’uno e per l’altra si tratta di una capacità naturale, di una facoltà propria, quindi posseduta realmente. Per questo si parla di analogia di proporzionalità “propria” o “intrinseca”. Notiamo che in questo tipo di analogia non si danno né un primo analogato, né degli analogati inferiori: abbiamo invece un rapporto soggetto-qualità che si verifica propriamente per un soggetto (l’occhio nel caso della visione) e in modo “simile” per l’altro soggetto (la mente). Il vedere conviene propriamente all’occhio, non alla mente. Si può dire, allora, che ciò che tiene, in certo modo, il posto di un primo analogato non è un soggetto a cui si attribuisce propriamente il predicato, ma una relazione tra un soggetto (l’occhio) e un predicato (capace di vedere).

**3. L’analogia di proporzionalità impropria o estrinseca o metaforica.** Il terzo tipo di analogia è la “metafora”. Si tratta di un’analogia che, a differenza delle due precedenti, non si basa su un vero e proprio fondamento reale della somiglianza che istituisce, ma si basa piuttosto su una somiglianza ravvisata dal soggetto conoscente, che non trova nella natura dei soggetti e del predicato alcuna relazione di causa-effetto, né una somiglianza reale nei loro rapporti. Propriamente parlando non è una vera analogia, ma possiamo considerarla tale in senso lato, o improprio. Un esempio tipico per illustrarla è il seguente: «Tizio ha un coraggio da leone». Anche in questo caso abbiamo implicitamente una sorta di proporzione: possiamo, infatti, riformulare l’esempio in questi termini: «Tizio è così coraggioso come il leone è coraggioso». Osserviamo subito che la qualità “coraggioso” per cui Tizio è paragonabile al leone è una qualità che viene riconosciuta al suo massimo grado nel leone: questo ricorda in un certo senso l’analogia di attribuzione. Tuttavia c’è una differenza fondamentale: non c’è alcun legame di causa-effetto tra il coraggio del leone e quello di Tizio, in quanto Tizio non è reso coraggioso da alcuna partecipazione al coraggio del leone. Non si può parlare quindi di analogia di proporzione. È piuttosto una somiglianza che il soggetto conoscente riconosce, come dall’esterno, tra il coraggio di Tizio e il coraggio del leone. In questo caso abbiamo, piuttosto, una somiglianza di relazioni, o di rapporti tra il soggetto e la sua qualità, come in un’analogia di proporzionalità. Tuttavia non si può parlare neppure di una vera analogia di proporzionalità propria. Infatti per avere un’analogia di proporzionalità “propria”, la proporzione da istituire dovrebbe essere: Tizio sta al coraggio (di Tizio) come il leone sta al coraggio (del leone), mentre nell’analogia di proporzionalità impropria, a Tizio viene attribuita la stessa qualità di coraggio propria del leone (coraggio leonino). Propriamente parlando Tizio ha un coraggio umano, mentre gli viene attribuito un “coraggio da leone”. Si tratta di una sorta di attribuzione “estrinseca”, in quanto si attribuisce alla dote naturale di Tizio un carattere che è naturale e proprio del leone (cfr. Summa theologiae I, q. 13, a. 3, ad 1um).»<sup>268</sup>

Die Natur solcher Verhältnisse ist für das Verständnis der Analogie irrelevant: Das einzig Wichtige ist die Information über deren Vergleichbarkeit. Die Analogie in der Form: „A : B ist analog zu C : D“ ist nämlich verständlich abgesehen von der Bedeutung der dazugehörigen Begriffe und der Natur ihrer jeweiligen Beziehungen. Ein Beispiel dafür: „Eine Torte ohne Sahne ist wie ein Sonnenuntergang ohne Sonne“, das heißt: Torte (A) : Sahne (B) = Sonnenuntergang (C) : Sonne (D). In der Welt der Analogien trifft man daher ersichtlich weder auf wirklich neue Beziehungen, noch ergeben sich tatsächlich neue Angaben über die Verhältnismäßigkeit der Begriffe<sup>269</sup>. Eher als neue kreative Einblicke zu ermöglichen, hilft vielmehr die Analogie dabei zu klären, wo Unterschiede oder Ähnlichkeiten liegen, weil sie eine sehr strukturierte Differenzierung erlaubt.

Während der aus dem griechischen stammende Ausdruck *Analogie* allgemein

268 Alberto Strumia *Analogia, II. L’analogia nella logica e metafisica aristotelico-tomista*, ([www.disf.org/analogia](http://www.disf.org/analogia), erschienen im Jahr 2002).

269 Siehe: Alfio Ferrara, *Metafora e Relazione*, S. 119-120

<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/viewFile/57/91>, erschienen im Jahr 2008.

„Entsprechung“, „Verhältnismäßigkeit“, „Ähnlichkeit“, „Gleichartigkeit“ bedeutet, heißt stattdessen das altgriechische Verb *μετα-φορέω*, woraus das Wort *Metapher* stammt, „hinübertragen“, „überführen“, „übertragen“ oder „verschieben“. Mit der Übertragung eines fremden Namens auf etwas, dem eigentlich eine andere Bezeichnung zukommt, entsteht also eine besondere *Bedeutungsübertragung*. Da der eigentliche Wortinhalt zur Beschreibung eines von diesem Inhalt abweichenden, ganz anders gearteten Sachverhalts benutzt wird, erhält dadurch das Wort eine *uneigentliche Bedeutung*.

Dadurch, dass das *tertium comparationis* unerwähnt bleibt, muss jede Metapher vom Leser oder Hörer semantisch erst aufgeschlossen werden. Es gibt also einen metaphorischen Überschuss bzw. eine von der Metapher eingeleitete semantische Interaktion zwischen dem sogenannten „Brennpunkt“ der Metapher (in ihrem ursprünglichen Wortfeld) und ihrem durch die übertragene Bedeutung und deren Konnotationen entstehenden weiteren „Rahmen“. Diesbezüglich hat z.B. Douglas Berggren<sup>270</sup> eine **Spannungstheorie** (*tension theory*) formuliert, um diese in metaphorischer Rede vollzogene Überschreitung zu explizieren. Nach ihm begehe man mit jeder Metapher einen *Selbstwiderspruch* (“a significant self-contradiction”), welcher aber nicht fehlerhaft oder sinnlos ist, sondern bewusst und gezielt eingesetzt wird. Das subsidiäre Bedeutungsfeld, das durch die Metapher eröffnet wird, reichert nämlich ihren Brennpunkt als eigentlichen Gegenstand mit neuen Bedeutungsschichten an.

Einige Linguisten<sup>271</sup> haben eine regelrechte Theorie der Metapher als **Transfer semantischer Felder** entwickelt und ausgebaut und alle sind damit einverstanden, dass die Übertragung semantischer Eigenschaften potentiell immer auch ein Erkenntnisgewinn durch die Anreicherung des Zielbereiches mit semantischen Attributen des Vergleichsbereichs darstellt.

Schon in den 60er Jahren hat Max Black darauf hingewiesen, dass die kreative Leistung der Metapher nicht allein in der einseitig gerichteten Übertragung durch Vergleich besteht, sondern eher sozusagen durch eine Rückkopplung der Metapher wechselseitig angelegt ist. Seiner **Interaktionstheorie** zufolge findet daher bei jeder „guten“ Metapher ein Prozess

---

270 Douglas Berggren, *The Use and Abuse of Metaphor*, in: *The Review of Metaphysics*, Vol. XVI, S. 226-258, 450-472 (1962-63).

271 Samuel R. Levin, *The Semantics of Metaphor*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press (1977). Eva Kittay and Adrienne Lehrer, *Semantic Fields and the Structure of Metaphor*, in: *Studies in Language* 5, S. 31-63 (1981). Daniel Rothbart, *The Semantics of Metaphor and the Structure of science 51*, S. 595-615 (1984). Diesbezüglich siehe auch: Klaus Hentschel ML, Stuttgart, *Die Funktion von Analogien in den Naturwissenschaften, auch in Abgrenzung zu Metaphern und Modellen*, in: [http://www.leopoldina.org/uploads/tx\\_leopublication/Acta\\_Historica\\_ProbeAHL56.pdf](http://www.leopoldina.org/uploads/tx_leopublication/Acta_Historica_ProbeAHL56.pdf).

wechselseitiger Assimilation von sekundärem und primärem Bereich statt, an dessen Ende sich unsere Sicht von beiden Bereichen geändert hat.<sup>272</sup>

Auch deswegen erfordert das Verständnis der Metapher, viel mehr als das der Analogie, in besonderem Maße „verstehenswillige“ Empfänger.

Im Gegensatz zur Analogien sind Metaphern außerdem eher für den Augenblick, die spezifische Sprechsituation bzw. den jeweiligen Kontext des Textes konzipierte Stilmittel. In seinem *Leviathan* schreibt Thomas Hobbes (1588-1679):

“Metaphors profess their inconstancy.”<sup>273</sup>

Gerade vor dieser “inconstancy”, dieser Unbeständigkeit will sich Bernhards Prosa schützen: Er bemüht sich also, diese teilweise eher unbewusste Steuerung in der Wahl und Abfolge von Metaphern zu vermeiden. Gerade das Nomadenhafte der Metaphern, welche als “loose figures of speech” schon Hobbes und John Locke kritisiert hatten, deutet für Bernhard nämlich auf den furchterregenden, von Begriffen unkontrollierbaren unassimilierbaren *Rest vom Realen* hin. Ein nomadenhaftes freies neugieriges aufgeschlossenes Wandern in einer elastischen Joyceschen Topographie wird ohne eine führende Vatermetapher viel zu riskant und eine „freie“ Metapher könnte gefährliche Beziehungsräume aufmachen, zusätzliche Dimensionen schmerzhaft eröffnen, wogegen der Block der Holophrase abzuschirmen verspricht.

In seinem holophrastischen Gebrauch der Metapher höhlt sie Bernhard aus und kehrt ihre Bedeutung und Funktion paradoxerweise um: Er versucht letztendlich, die Metapher als spezielle Form der Wahrnehmung zu verneinen und in Holophrase zu verwandeln. Statt ein hilfreiches Bild, ein verzweigtes Gleichnis, ein wichtiger Teil von einem “knowledge-creation process”<sup>274</sup> darzustellen, wird daher die Metapher bei ihm zum Zusammenfallen der Signifikantenketten verhärtet: S1 kann somit nicht mehr auf S2 verweisen und das Intervall zwischen den beiden Signifikanten wird aufgehoben, wodurch keine Bedeutung zwischen verschiedenen Kontexten mehr „wandern“ kann.

Die Behauptung des Arztes in *Verstörung*: „Die Natur surrealistisch, *alles* surrealistisch”<sup>275</sup> offenbart, dass Verallgemeinerung und Verabsolutierung Bernhards hauptsächliche Verfahrensweisen sind, um die Metapher ihrer bildlichen poetischen kreativen Kraft zu berauben. Wenn alles bereits surrealistisch ist, d. h. primärer und sekundärer

---

272 Max Black, *More about Metaphor*, in: Andrew Ortony (Ed.): *Metaphor and Thought*, Cambridge Univ. Press (1979), S. 19-43.

273 Thomas Hobbes, *Leviathan*, Crawford B. Macpherson (Ed.), London: Penguin Books 1968.

274 Hiroataka Takeuchi and Ikujiro Nonaka, *Hitotsubashi on Knowledge Management*, John Wiley & Sons (2004), S. 39.

275 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 54.



Bereich sowieso schon zusammengefallen sind, wird keine Überschreitung semantischer Grenzen zwischen unterschiedlichen Bedeutungsfeldern vollzogen und keine wirklich neue Erkenntnis gewonnen.

Der Ich-Erzähler in *Verstörung*, welcher sich für die Anpassung an den Verstand des Vaters entscheidet und ihm bewusst ein falsches Bild von sich selbst vermittelt, kennt die väterliche Strategie der Flucht vor dem eigenen Schmerz in die Verallgemeinerung gut genug, um selber sie aus Angst auch zu wählen, obwohl er ebenfalls ahnen kann, wie dieser holophrastische „Zusammenhang“ tödlich für das Subjekt ist:

„Du stellst dir aber nur *vor*, dass *du* der Türkische bist und was dabei *in dir* vorgeht, dachte ich. Sofort brachte ich auch den Türken mit vielen Menschen in Beziehung, in deren Spannung er existieren muss, wie es immer meine unglückliche Art ist, niemals nur einen, nämlich nur *den* Menschen zu sehen, den ich anschau, sondern alle, mit welchen er möglicherweise zusammenhängt. Das erschwert mir die Menschenbetrachtung immer. Wie ich auch jede Sache in Zusammenhang *mit allen möglichen* anschau, anschauen *muss*.“<sup>276</sup>

**Während also die Hauptfiguren in *Verstörung* mit verdächtigen, als unberechenbaren Ausreißern untereinander unverbundenen „wahren“ Metaphern das Risiko eingehen könnten, durch irgendeine Identifikationsbewegung auf einen gefürchteten Aspekt des *gefährlichen Realen* zu stoßen, scheinen die zahlreichen Analogien im Roman eine miteinander vernetzte geschlossene Struktur zu garantieren, welche in einer vaterlosen Welt den einzig möglichen, wenn auch holophrastischen Schutz zu gewähren verspricht.**

Mit der Analogie der Proportionalität (*analogia proportionalitatis*) riskiert man aber die Abflachung der beiden Elemente, die Reduktion auf eine hypersimplifizierte Kenntnis.<sup>277</sup> Der Fürst weiß es: »Die Analogien sind tödlich.«<sup>278</sup>

Die zahlreichen Analogien in *Verstörung* sind also programmatisch *tödlich*: Das Ziel ihrer Anwendung ist nämlich nicht so sehr, neue Erkenntnisse zu erlangen, sondern vielmehr die Unterschiede, die Abstände zwischen den Signifikanten auf holophrastische Weise aufzuheben durch eine erstickende, aber irgendwie auch tröstliche Überlagerung und Übereinstimmung. Der identifikatorische Tod des Ichs durch mechanisches Leerlaufen oder

---

276 Ebd., S. 58.

277 Diesbezüglich siehe z.B.: G. Lakoff, Johnson M., *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1988, und Spiro et alii (1989).

278 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 103.

auf Brutalität reduzierte biologische Prozesse wird also von den Hauptfiguren in *Verstörung* sozusagen angestrebt, welche ihrerseits gerne sowohl mechanistische als auch biologische Analogien benutzen, die dazu tendieren, den Menschen als komplexen Mechanismus oder als Tier darzustellen.

Über die Reduktion des menschlichen Lebens auf das Mechanische wird oft ein berühmtes Beispiel aus *Verstörung* zitiert, in dem eine von Vater und Sohn sehr bewunderte Eigenschaft des mit dem Arzt befreundeten Realitätenvermittlers Bloch beschrieben wird:

„Bloch beherrsche die Kunst, das Leben als einen in seinen wichtigsten Funktionen leicht zu durchschauenden Mechanismus je nach seinem persönlichen Bedürfnis auf eine schnellere oder langsamere, aber immer wieder von neuem brauchbare und also erträgliche Gangart einzustellen, und er sei ständig bemüht, seine Familie in diese Kunst, die ihm Vergnügen mache, einzuweihen.“<sup>279</sup>

Ein anderer bekannter Satz beschreibt das wöchentliche Gespräch unter beiden Freunden, oder besser gesagt den „abwechselnd von Bloch oder von meinem Vater gehaltenen Vortrag,“<sup>280</sup> als:

„»Autopsien an dem Körper der Natur« sowie »an dem Körper der Welt und ihrer Geschichte«“.<sup>281</sup>

Das Vergleich zwischen Mensch und Tier dient vor allem dazu, die menschliche Degradation und Brutalität zu beweisen:

„»Wenn er auch jetzt heult«, sagte mein Vater, »so heult er doch um ein Vieh. Für einen Gastwirt ist die Frau nichts als ein Vieh.« Er fange sie eines Tages mit einem perversen Handgriff aus der unüberschaubaren Herde der unverheirateten Frauen heraus und ordne sie sich unter.“<sup>282</sup>

Die Animalität wird im Sinne von brutaler Primitivität dekliniert:

„Die Ebenhöf stellte sich ihren Sohn oft vor, wie er in der dampfenden Häuterverwertungshalle mit nacktem Oberkörper stumpfsinnig mit einem Holzprügel in den Bottichen umrührt, während seine Frau »ungewaschen und unangezogen« in einem »speckigen Schlafrock« in ihrer Küche die Romanserien im

---

279 Ebd., 24-25.

280 Ebd., S. 23.

281 Ebd., S. 23.

282 Ebd., S. 16.

»Erzähler« liest.<sup>283</sup>

In seinem Aufsatz *L'io diviso* kritisiert Laing zeitgenössische psychiatrische Annäherungsversuche, welche, statt auf einer Theorie des Menschen als Person zu gründen, gerade auf die Beschreibung des Menschen als Mechanismus oder System organischer Prozesse zurückfallen. Diesbezüglich behauptet Laing:

“Si ha comunemente l'impressione che si potrebbe in qualche modo comprendere meglio una persona, se si potesse tradurre la comprensione personale che si ha di lei nei termini impersonali di una successione, o sistema, di processi di cose o di entità neutre. Anche in assenza di giustificazioni teoriche, c'è sempre una certa tendenza a tradurre l'esperienza personale che si ha dell'altro come persona in una descrizione spersonalizzata. Ciò avviene, in una certa misura, sia usando nella nostra «spiegazione» analogie meccanicistiche, sia usando analogie biologiche.”<sup>284</sup>

Da mehrere Passagen in *Verstörung* ein gewisses Interesse an der Psychologie beweisen, scheint das obere Zitat aus dem Aufsatz Laings vor allem insofern interessant, dass die psychologische Ursachenforschung dieses Romans von Bernhard mit vielen von Laing zwar verwiesenen, aber vom Großteil der zeitgenössischen Psychiatrie vertretenen Ansätzen zu konvergieren scheint.

Außerdem stellt die Beobachtung bei Thomas Bernhard jedenfalls ein Topos dar. In seinem ganzen Werk gibt es nämlich eine Figur, welche die Stellung des Beobachters einnimmt und darüber (hinaus) eventuell schreibt oder zu schreiben hat. Das geschieht z.B. vor allem in *Frost* (1963), in *Holzfällen* (1984) oder in *Alte Meister* (1985), wo die Beobachtung sich als Hauptthema konstituiert.

Der Beobachter im Werk Bernhards, als Zuhörer oder sogar Herausgeber, ist aber weniger ein analytischer identifikatorischer Spiegel als vielmehr eine Art Sprachrohr oder, mit einer Vokabel aus *Frost*, eine „mitstenographierende Hörmaschine“, ein technisches Instrument also, und schon wieder eine Analogie aus der Mechanik.

Der konvergierende Gebrauch von mechanistischen und biologischen Analogien vonseiten sowohl Bernhards als auch der zeitgenössischen psychiatrischen Welt und die Anwendung eines angeblich neutralen Beobachters vonseiten des Autors von *Verstörung* weder normalisieren noch verharmlosen die Relevanz des Bernhardschen holophrastischen

---

283 Ebd., S. 33.

284 Ronald David Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Nuovo Politecnico 27, Einaudi 1969, 10<sup>a</sup> edizione, 1980, Originaltitel: *The Divided Self*, 1959 Tavistok Publications Limited, London, S. 27.

Symptoms, heben stattdessen vielmehr hervor, wie sehr ein Autor, obwohl an seiner persönlichen Geschichte holophrastisch angekettet, seiner Gegenwart nichtsdestoweniger auch noch starken Ausdruck verleihen kann.

Daraus resultiert es weiterhin offensichtlich, dass das psychoanalytische Symptom in seiner Funktion als Identitätsersatz nicht einmal dem Menschen unbedingt a priori fremd bleiben muss, der sich beruflich mit der Behandlung psychiatrischer Patienten beschäftigt, wenn dieser vorzieht, das Verhältnis zu einer Person lieber als eine Interaktion mit einem Organismus zu betrachten.

Dies wirft ferner auch noch ein deutliches Licht darauf, wie, von den verschiedenen Abwandlungen abgesehen, die von Lacan genannte „Frage nach dem Subjekt“ eigentlich niemandem von uns fremd ist.

#### **4.1.4. Umsetzung in die Tat (*Passage à l'acte*): Beispiel einer holophrastischen Deklination**

Statt metaphorischer Andeutungen auf einen zweiten Signifikanten kann man oft in *Verstörung* (und generell im Werk Bernhards) auf eine besondere Form der Verminderung des Wirkungsfeldes von Symbol und Metapher (letztendlich vom Raum zwischen Selbst und anderem) treffen: und zwar die Reduzierung auf das Buchstäbliche, welches häufig bis zur letzten Konsequenz geführt wird durch die Umsetzung der Metapher in die Tat.

In einer Äußerung des Fürsten zum Thema „das Buchstäbliche“ offenbart sich eine gewisse Bewusstheit darüber, wie tödlich für die Identifikation des Subjektes die Aufhebung des metaphorischen Abstands des Segments S1-S2 ist:

“Das Buchstäbliche hat mir immer alles vernichtet. Vom Buchstäblichen wird immer alles vernichtet. Und man kann nicht mehr anders, als ins Buchstäbliche hineingeboren werden. Wenn wir den Mund aufmachen, begehen wir Rufmord, gleichzeitig Rufmord und Selbstmord. Aber wenn wir den Mund nicht aufmachen, sind wir bald verrückt, wahnsinnig, nichts mehr.”<sup>285</sup>

In eine buchstäbliche (vater)metapherlose Welt hineingeboren, kann man nur leere buchstäbliche Worte aussprechen, die keine Frage nach Identifikation mehr beinhalten, im Gegenteil ausgerechnet einen *Rufmord* darstellen, den Mord am unmöglichen Rufs an den Vater, den Mord an der Anerkennungsfrage an den Anderen, also letztendlich den

---

285 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 165.

*Selbstmord* des Subjektes. Diesbezüglich schreibt Betz:

„Diese „Zahlen- oder Buchstabenmetaphysik“ entwickelt sich auf der nächsten Ebene zu einer „physikalischen und chemischen Universalmaschine“ (V 111), die die Zersetzung des Subjekts betreibt.“<sup>286</sup>

Ein Beispiel für *Passage à l'acte* wird beispielsweise von dem Industriellen gesetzt, welcher, um zur seiner schriftstellerischen Beschäftigung notwendigen Ruhe zu kommen, das ganze Wild in seiner Umgebung *wortwörtlich* zur (unendlichen) Ruhe verhelfen lässt:

„Um auch dadurch nicht mehr in seiner Arbeit gestört zu sein, habe er »die letzte wirkliche Ablenkung«, die er in Hauenstein noch gehabt habe, vernichten lassen: Das ganze Wild, das noch in den Wäldern von Hauenstein gewesen ist, habe er abschießen und einsammeln und »an möglichst arme Leute« in der ganzen Bundscheckegend verschenken lassen.“<sup>287</sup>

Die Tötung dutzender wunderschöner exotischer Vögel wegen ihrem unerträglichen Lärm vonseiten der Müllerburschen repräsentiert eine ähnliche *Umsetzung in die Tat*, eine definitive Maßnahme, um sie auf ewig zum Schweigen zu bringen:

„[...] das Geschrei ist immer unerträglicher geworden. Man müsse sich vorstellen, dass ein solches Geschrei in der Schlucht ein hundertfaches Geschrei ist. An ein solches »fürchterliches Geschrei« könne sich kein Mensch gewöhnen, und man könne auch nicht verlangen, dass es ein Mensch *aushalte*, und da hätten sie gestern von ihrem Vater, dem Mühlenbesitzer, die Erlaubnis bekommen, die Vögel umzubringen, zum Schweigen.“<sup>288</sup>

Diese Umsetzungen in die Tat weisen oft eine *groteske Färbung* auf, wie beispielsweise bei der „Liebeserklärung“ für die Bücher vonseiten des Fürstenvaters der Fall ist. Er beschränkt sich nämlich nicht darauf, seine Seele durch die Schriften Schopenhauers zu nähren, sondern verschlingt buchstäblich das Papier einiger Seiten aus dem bekanntesten Werk seines Lieblingsphilosophen:

»Dieser hochintelligente Mensch!« sagte der Fürst. »Aus seinen früheren Lieblingsbüchern, aus der >

---

286 Uwe Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, a.a.O., S. 132.

287 Ebd., S. 49.

288 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 61.

Welt als Wille und Vorstellung < zum Beispiel«, sagte der Fürst, »die er sich aus der Bibliothek in sein Zimmer mitgenommen hatte, waren die entscheidenden Seiten herausgerissen. Er hat sie aufgegessen«, sagte der Fürst. »Schopenhauer ist für mich immer die allerbeste Nahrung gewesen«, hatte sein Vater ein paar Stunden vor seinem Selbstmord auf einen Zettel geschrieben, den einer der Gerichtskommissionsbeamten gefunden hat, datiert: »22. Oktober 48.«<sup>289</sup>

Ferner setzt der Fürstenvater auch noch die „psychische Selbstfolter“ des Malers Strauchs aus *Frost* in die Tat um. Darüber legt sein Sohn Zeugnis ab:

„Es sei nicht schwer, habe der Fürst damals gesagt, wenn man seinen im Lusthaus aufgebahrten Vater anschau, sich vorzustellen, was sein Vater mitgemacht habe, um »endlich tot sein zu dürfen! Wir entdeckten auf seinem ganzen Körper Spuren grausamer Misshandlungen, die er sich selbst zugefügt hat«, sagte der Fürst. Gleichmäßig sei sein ganzer Körper von Misshandlungen *gezeichnet* gewesen.“<sup>290</sup>

Die Vernichtung der Frau bleibt nicht ausschließlich auf das Psychische begrenzt, sondern die männliche Brutalität drückt sich konkret aus z.B. ausgerechnet auch vonseiten der Gendarmen, welche mit der sterbenden Wirtin so umgehen, als wäre sie bereits längst eine Leiche. Es ist eine klassische Krimiszene, in der, gleich am Tatort, einerseits der Zeuge verhört und andererseits die Tote „als Beweisstück“ *ordentlich* photographiert wird:

„Obwohl der bei der Gastwirtsfrau zurückgebliebene Kolig so betrunken war, dass er wohl aufrecht stehen, aber keinen, nicht einmal kürzesten Satz sprechen konnte, sei er sofort von dem jüngeren der Gendarmen, der ihn gleich angewiesen habe, sich auf den in der Ecke stehenden Sessel zu setzen, einvernommen worden, während der ältere der beiden photographische Aufnahmen von der in Bett liegenden Bewusstlosen machte, als handle es sich um eine Tote.“<sup>291</sup>

Die Metapher „Das innere Afrika“, welche schon in Jean Pauls *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele*<sup>292</sup> für das „ungeheure Reich des Unbewussten, dieses wahre innere Afrika“ steht, wird für den Industriellen in *Verstörung* zum konkreten Eroberungsversuch eines Kontinentes:

---

“Dann sprach er von den fortlaufenden, sich mehr und mehr auf die afrikanischen Länder

289 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 155.

290 Ebd., S. 155.

291 Ebd., S. 9.

292 Jean Paul, *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele*, in: Jean Paul, Werke, Hrsg. von Norbert Miller, Band 6. München 1983. S. 1182.

konzentrierenden Geschäften. Er habe die erfreulichsten Nachrichten, sagte er, aus London und Kapstadt. Afrika sei ein mit ungeheurer Schnelligkeit sich zu dem reichsten Kontinent überhaupt entwickelndes Land, und man müsse die Tatsache, dass die Weißen sich daraus zurückziehen, *ausnützen*. » Die weiße Rasse «, sagte er, »ist in Afrika zu Ende, aber *ich* fange dort erst an!«<sup>293</sup>

Der *Rest* des bedrohlichen *Realen*, der sowohl dem *Symbolischen* als auch dem *Imaginären* entfällt, findet also hier in den ins Konkrete umgesetzten Metaphern des gefährlichen, unbedingt zu erobernden *Afrika*, des kränklichen gefährdeten *Körpers* und des schwachen unheimlichen *Weiblichen* seine Entsprechung.

Die Verinnerlichung des geliebten (toten) Anderen stellt also letztendlich eine Art Einverleibung dar, wie es aus folgendem Gesichtspunkt des Arztes zu entnehmen ist:

„Jetzt erkenne er sie, die zu ihren Lebzeiten neben ihm von ihm zwar geliebt, aber niemals erkannt worden sei. Zusammen sei der Mensch mit einem geliebten andern endlich erst, wenn der betreffende tot, tatsächlich in ihm ist.“<sup>294</sup>

Die Metapher des menschlichen Lebensanfangs in einer grausamen „Schweinwelt“ wird ebenso durch ein unheilvolles Ereignis direkt expliziert, und zwar das tödliche Schicksal eines vom Arzt behandelten Kindes, „das im Frühjahr in einen mit siedendem Wasser angefüllten Schweinebottich gefallen“ war und „den Winter nicht überstehen“ wird.<sup>295</sup>

Die Pendant-Metapher dazu, welche auch den Kreis des Romans schließt, dient ferner zu explizieren, dass der Mensch seine ausweglose Existenz in einem „Schweinestall“ verbringen muss, um dann wie ein Tier sinnlos und ahnungslos zu sterben, und wird gleichfalls in die Tat umgesetzt:

„Während mein Vater, es war elf Uhr, noch einen Fleischhauer in Krennhof aufsuchen musste, der sich mit dem Schlachtschussapparat in den Bauch geschossen hatte [...]“<sup>296</sup>

Die Medizin mit ihren der Grausamkeit der Natur nicht gewachsenen Fähigkeiten wird nicht nur allegorisch zu Grabe getragen, sondern konkret in der Person eines ehemaligen Studienkollegen des Arztes:

---

293 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 49.

294 Ebd., S. 20.

295 Ebd., S. 7.

296 Ebd., S. 189.

„In Afling sei er, sagte mein Vater, ein Jahr vor ihrem Tod, mit meiner Mutter auf dem Begräbnis eines seiner Studienfreunde gewesen, und sie habe da andauernd von ihrem eigenen kurz bevorstehenden Tod gesprochen. Während *er* noch keinerlei Anzeichen ihrer Todeskrankheit an ihr entdeckt hatte, *sei* sie damals schon, das erkannte er erst viel später, von ihrer Todeskrankheit *durchdrungen* gewesen, ein zunehmend Melancholisches, das sich mehr und mehr über uns alle ausbreitete.“<sup>297</sup>

Dass dieses konkrete Begräbnis die *Umsetzung in die Tat* des Scheiterns des medizinischen Wissens darstellt, wird von der zugestandenen Unfähigkeit des Arztes, den Ernst der gesundheitlichen Lage seiner Frau zu erkennen, zusätzlich noch betont.

#### **4.1.5. Begriffe oder Wörter: Andeutung eines Vergleichs zwischen einer Dichtung aus Wörtern (Leopardi) und einer Prosa aus Begriffen (Bernhard)**

Eine Verbindung zwischen Bernhard und Leopardi herzustellen könnte vorerst vielleicht unangebracht zu sein scheinen: unterschiedliche Sprachen, unterschiedliche Breiten, unterschiedliche historische Epochen und unterschiedliche Abstammungen. Der Erstere vor allem ein weltbekannter Prosa- und Theaterschriftsteller, der Zweitere, der aus Gesundheitsgründen seine Berufung als großen Philologen verfehlen musste, einer der größten Dichter überhaupt.

Nichtsdestotrotz kann man überraschenderweise aber auch noch einige Verbindungen feststellen: zum Ersten die *Pensée*, durch welche Blaise Pascal sein Unbehagen zum Ausdruck brachte in Anbetracht der reinen Relativität des post-kopernikanischen Weltbildes infolge der Entdeckungen der modernen Wissenschaft: „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schaudern.“<sup>298</sup> Dieser Gedanke wird von Leopardi in dem Gedicht *L'Infinito* aus dem Jahr 1819 ausgearbeitet und von Bernhard gleich dreimal zitiert in dem Roman *Verstörung* sowohl auf deutsch als auch im Original auf französisch.

Zum Zweiten werden beide von zwei Bibliotheken beschlagnahmt: Bernhard lässt sich von der Bibliothek seines schriftstellernden Großvaters völlig absorbieren, während eine der damals umfangreichsten Privatbibliotheken Europas, diejenige des Grafen Leopardi, seinen Sohn Giacomo verschlingt.

Drittens kommen beide wegen Krankheit zum Schreiben: Bernhard, nachdem er dem Tode

---

297 Ebd., S. 19.

298 Blaise Pascal, *Les Pensées*, Pensée 206.



sehr nahe gekommen ist, Leopardi fängt an, die Gedichte zu schreiben, welche später in seine *Canti* eingehen werden, im Alter von neunzehn Jahren, als er sich nicht mehr leisten konnte, die eigenen wegen exzessiver Lektüre schon gefährdeten Augen weiterhin durch sein Studium zu beanspruchen.

Für beide ist zudem das Schreiben von der trostlosen Bewusstheit einer Zukunft von Krankheiten und vorzeitigem Tod begleitet.

Schließlich werden beide ziemlich bald die Fähigkeit zur Illusion und den Glauben an das religiöse Versprechen auf Erlösung verlieren und mit dem modernen Mythos des Fortschritts und des Nationalismus brechen. Beide kommen daher zu den gleichen Schlussfolgerungen (Leopardi nimmt in dieser Hinsicht Nietzsche vorweg) bezüglich der Unbegründetheit der menschlichen Werte und der totalen Gleichgültigkeit (für Bernhards sogar der Boshaftigkeit) der Natur dem Schicksal des Menschengeschlechtes gegenüber.

Nach einer berühmten Bezeichnung von Paul Valéry ist „das Gedicht - dieses verlängerte Zögern zwischen dem Laut und dem Sinn“<sup>299</sup> und Leopardi hat die außerordentliche Fähigkeit, dieses Zögern zwischen Klang und Sinn eindrucksvoll im höchsten Grade zu verlängern. Damit möchte der Dichter aus *Recanati* sich selbst und den Leser von der grauenvollen Nacktheit der chronologischen Gegenwart befreien und den Weg zu einer vielschichtigen Wahrnehmung eröffnen, um eine harmonische ertragreiche Verschmelzung von Erinnerung und Einbildungskraft zu ermöglichen.

Zu diesem Zweck unterscheidet Leopardi zwischen Wörtern (*parole*) und Begriffen (*termini*). Die Begriffe sind ahistorisch, eindeutig, oft technische denotative Ausdrücke, die jegliche mögliche Konnotation ausschließen. Die Wörter sind hingegen Benennungen, welche über mehrere Jahrhunderte zirkuliert haben und daher eine Reihe von Assoziationen, Konnotationen und latenten Bedeutungen mit sich bringen. Eben weil die Wörter die eigene metaphorische und sinnliche Geschichte bewahren, sind sie mit einer Serie von Begleitbildern versehen, während die Begriffe ausschließlich die reine begrenzte Definition eines bestimmten Objektes wiedergeben. Leopardi erklärt diesbezüglich:

«Se io chiamo una pianta o un animale con il nome dato da Linneo, non evoco nessuna di queste immagini accessorie, anche se la cosa in sé è chiaramente indicata.»<sup>300</sup>

---

299 Im Original auf französisch: „Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens.“ Paul Valéry, *Œuvres II* (1941). éd. Gallimard. coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, chap. Autres rhumbs, S. 689.

300 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*.

Leopardi hat demgemäß seine Gedichte mit jenen Wörtern aus der italienischen Sprachtradition ausgestattet, die er als die geschichtsvollsten, stimmungsvollsten, unbestimmtesten und daher die poetischsten betrachtete wie beispielsweise *notturmo*, *antico* oder *lontano*. Die äußerste Unbestimmtheit dieser Wörter sollte dem gebürtigen Italiener die höchstmögliche bildliche Assoziationsfreiheit ermöglichen.

Leopardi maß ferner Begleitbildern, Konnotationen, etymologischen Nuancierungen und archaischen Sprachformen so eine große Bedeutung bei, vor allem weil er vor einer seiner Beziehungen zur Vergangenheit beraubter Gegenwart regelrechtes Grauen empfand.

Seine ersten lyrischen Werke sind nämlich patriotische Oden: *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante* und *Ad Angelo Mai* [einen berühmten italienischen Philologen, Anm. d. Verf.]. Darin projiziert er das Pathos der eigenen verlorenen Jugend auf eine geschichtliche Ebene und beklagt die Abwendung Italiens von seiner hervorragenden Vergangenheit. Mit einer leidenschaftlichen Rhetorik schreiben also diese Oden die Entwicklungsunfähigkeit Italiens seiner Unfähigkeit zu, das eigene bedeutende Erbgut mit Hinblick auf die Zukunft neu zu gestalten.

Im Fall von Leopardi könnte man also (durch Zurückgreifen auf Lacansche Bezeichnungen) behaupten, dass seine Schrift trotz der enttäuschenden Gegenwart die tröstliche Möglichkeit aufweist, die Vatermetapher in der Geschichte und in dem Gedächtnis noch finden zu können. Erst durch das Erinnerungsvermögen ist außerdem für den italienischen Dichter die Verschmelzung zwischen Wahrnehmung und Einbildungskraft möglich. Mit dreißig Jahren vermerkt er in seinem Notizbuch:

«All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io son vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbiettivi sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.»<sup>301</sup>

Wenn auch vom schmerzhaften Lebensgefühl begleitet, erlauben dennoch die Anwesenheit des Namen-des-Vaters und die Erinnerung an die Vergangenheit die identifikatorische Bewegung des Subjektes zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Plus

---

301 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 30 novembre 1828, I domenica dell'Avvento.

und Minus, wahrgenommenem und imaginiertem Objekt. Die symbolische Garantie des Vaters erlaubt die Verbindung und die gleichzeitige Bewegung zwischen Wahrgenommenem und Imaginiertem, ohne dass beide holophrastisch zusammenfallen. Das Genießen der poetischen Sensibilität von Leopardi und seinen Lesern liegt somit gerade in dem Mythos des poetischen Gedächtnisses, welches durch das Zurückgreifen auf die Vergangenheit eine vielschichtige und stereoskopische Wahrnehmung garantiert. Die Doppelobjekte, wovon in dem *Zibaldone* die Rede ist, behalten einen konnotativen Abstand bei, welcher von der Vatermetapher des Gedächtnisses und der Geschichte garantiert wird und einen beträchtlichen Reichtum an Metaphern und Denkassoziationen erlaubt.

Während „das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume“ für Leopardi die Gegenwart und vielleicht die Zukunft zu betreffen scheint, aber die Vergangenheit nicht berührt, drängt nach Bernhard stattdessen „das ewige Schweigen“ Vergangenheit und Zukunft zusammen in eine ewige Gegenwart, die mit viel zu vielen Begriffen überfüllt, aber an Wörtern verhältnismäßig leer ist.

In der Bernhardschen Schrift sind einerseits Abstrakta reichlich vorhanden (medizinische, ökonomische, technisch-wissenschaftliche Fachbegriffe, psychoanalytische, philosophische, politisch-historische, literarische Begriffe), und andererseits Wörter, die das vorwiegend brutal tierische „alltägliche“ Leben beschreiben, wie z.B. in der kafkaesken Schilderung des verkrüppelten Krainerischen Jungen:

„Dem jungen Krainer war sein Kopf viel zu eng. Die Augen wollten aus seinem Kopf heraus. Als ihm seine Schwester die Decke vom Körper wegzog, sah ich, dass er ein langes und ein kurzes Bein hat. Lange war mir nicht klargeworden, ob sein rechtes das längere ist oder sein linkes, bis ich gesehen habe, dass das kurze Bein sein linkes ist. Ich dachte, dass wenn der Mensch aufsteht und anfängt zu gehen, er die Bewegungen eines riesigen Insekts machen muss.“<sup>302</sup>

Diese grotesk tierischen Aspekte der (un)menschlichen Existenz scheinen aber nicht so sehr von einem ein- und mitfühlenden Beobachter als vielmehr von einer äußerst präzisen *mitstenographierenden Sehmaschine*<sup>303</sup> registriert worden zu sein, der es vor allem darum geht, ganz genau festzustellen, ob das kürzere Bein das linke oder das rechte ist.

Das Mechanische ergreift Besitz sowohl von den Menschen als auch von der Natur, wie folgende Ausdrücke zeigen: „Ungeheuerlichkeit innerhalb der physikalischen und der

---

302 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 71.

303 Diesbezüglich siehe Bernhards Bezeichnung „mitstenographierende Hörmaschine“ aus *Frost*, zitiert im Paragraph 4.2.3. der vorliegenden Arbeit.

chemischen Universalmaschine<sup>304</sup> der Natur, „Frösche- und Grillenmechanismus“<sup>305</sup>, „in die Wälder hinein, in die unabsehbare »immergrüne metaphysische Matematik«<sup>306</sup> oder Menschen als „indifferente Apparaturen“<sup>307</sup>.

Diese sich potentiell *ad infinitum* annähernde akribische Präzisierung von *Termini*, die unnachgiebig fast nur noch rein mechanisch denotieren, zielt im Grunde auf die Zerstörung des Denkvermögens und der Schrift selbst hin. In *Verstörung* kann man daher viele Wörter finden, die so wenig konnotiert und mannigfaltig wie nur möglich sind: philosophische, technische, naturtheoretische Begriffe mit dem tunlichst geringsten historischen Nachklang.

Diese *Termini* weisen einen allumfassenden pseudowissenschaftlichen generischen Charakter auf, der aber genau das Gegenteil von jener poetischen, konnotativ widerhallenden Unbestimmtheit des an Geschichte reichen Wortes darstellt.

Die Literatursprache selbst wird gezielt ihrer bildlichen Kraft beraubt und auf die „maschinelle reine Grammatik“ reduziert, wie die Anwendung folgender Ausdrücke bezeugt: „die vollkommene Grammatik der Natur zu beherrschen“, „tagtäglich fortgesetzter Zeitungsroman, der in der Natur abgedruckt wird“<sup>308</sup>. Der Fürst drückt wieder mal mit großer Klarheit das Ziel von einem möglichst bildlosen Gedächtnis aus, was auch als implizite poetologische Aussage interpretiert werden kann:

„Der Denkende hat immer mehr die Bilder aus seinem Gedächtnis zu entfernen. Sein Ziel ist erreicht, wenn in seinem Gehirn kein Bild mehr ist. Wenn die Darstellungsmöglichkeiten in seinem Gehirn erschöpft sind.“<sup>309</sup>

An einer weiteren Stelle in *Verstörung* treffen wir wieder auf interessante poetologische Reflexionen durch den Fürsten:

„ »Was wir einatmen, ist auch nichts anderes als Ziffern und Zahlen, von welchen wir nur noch annehmen, dass sie die Natur sind. Jeder Gegenstand ist für uns ein solcher, der die Form der Welt hat, auf ihre Geschichte zurückgeführt, gleich, auf was für einen Gegenstand zurück. Auch die Begriffe, die es uns ermöglichen, zu begreifen, haben für uns die Form der Welt, die innere wie die äußere Form der Welt. Wir haben die Welt in unserem Denken noch nicht überwunden. Weiter kommen wir dann, wenn in unserem

---

304 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 111.

305 Ebd., S. 111.

306 Ebd., S. 45.

307 Ebd., S. 141.

308 Ebd., S. 175.

309 Ebd., S. 185.

Denken die Welt völlig zurückgelassen ist. Uns muss jederzeit die Auflösung aller Begriffe möglich sein.“<sup>310</sup>

Er stellt ferner eine eindeutige Verbindung zwischen Poesie, Natur und Begriff her:

„Die einzige Poesie, sagte ich, ist die Natur, die einzige Natur die Poesie. Der einzige durchgesetzte Begriff, Doktor.“<sup>311</sup>

Das *Geometrische* repräsentiert eigentlich für den Fürsten den fundierenden Gesichtspunkt jeder menschlichen Betrachtung, die einzige Möglichkeit mit der Leere, der Finsternis umzugehen:

„Die Finsternis hängt ganz von dem Geometrischen ab. Wir müssten alles immer auf das Geometrische hin, von dem alles abhängt, anschauen.“<sup>312</sup>

Bernhards Sprache vermeidet im allgemeinen das Sinnliche, aber wenn sie mit dem Körperlichen konfrontiert wird, riskiert sie leicht eine obszöne Ausdrucksweise, die gleichzeitig auch eine tiefgründige Angst gerade vor dem Körperlichen offenbart, weil es für Bernhard ebenfalls der Lacansche grauenhafte nicht gänzlich assimilierbare *Rest vom Realen* darstellt. Das findet der Arzt in *Verstörung* selber anstoßend, aber seine Beschreibungen darüber sind sehr detailliert:

„[...] meinte mein Vater, dass ihm der Mensch, den er schon von Kindheit her kenne, dass ihm der, vor zehn Jahre noch ein Jüngling, heute sich immer noch mehr verfettende, die Umwelt abstoßende, in zunehmender Sexualsehwerfälligkeit auf zwei O-Beinen Fortbewegende verhasst sei. Als nicht weniger abstoßend habe er seine gerade verstorbene Frau bei jedem Besuch in Gradenberg empfunden. Die Kinderlosigkeit, die zwischen solchen Menschen wie den beiden Gradenberger Gastwirtsleuten herrscht, macht aus ihrer Ehe eine immer mehr sinnlose, schließlich und endlich in die perverse Niedrigkeit einmündende Ehe, an welcher sie, wenn sie nicht durch Gewalt, eben durch einen toll gewordenen Größl, getrennt werden, auf die miserabelste Weise zugrunde gehen.“<sup>313</sup>

Die größte Obszönität in der Prosa Bernhards wird aber gerade durch jene *Termini*

---

310 Ebd., S. 168.

311 Ebd., S. 144.

312 Ebd., S. 174.

313 Ebd., S. 17.

erreicht, welche das sinnliche Reichtum und die Empfindungsvielfalt des Menschen auf das Maschinelle reduzieren.

**Bernhard verfolgt also bewusst mit seinem Schreiben nicht nur die Geschichtzerstörung, sondern auch noch die Auslöschung selbst des poetischen metaphorischen bildlichen vollen Wortes.** Er geht in der Zerstörung gerade der Literatursprache an sich konsequent vor und verrät somit das Fehlen jener Vaterinstanz, welche weder die Geschichte (oder die Geschichten) noch die Dichtersprache mehr garantieren kann, da sogar Gottes Wort genauso „ordinär“ wie das des Menschen geworden ist, wie der Fürst bloßstellt:

„Gott spricht manchmal aus ihnen [den Menschen, Anm. d. Verf.], aber er gebraucht die gleichen ordinären Wörter wie sie selbst, dieselben unbeholfenen Sätze.“<sup>314</sup>

Für die von Bernhard verfolgte hauptsächliche Anwendung von Begriffen findet man in *Verstörung* zahlreiche Beispiele, auch wenn man einfach auf gut Glück das Buch aufschlägt.

Auf Seite 79 kann man z.B., in 6 Zeilen, folgende *Termini* lesen:

„[...] Tragödie [...] lebens-, dann sogar überlebensgrösse Klischee einer menschlichen Urtragödie [...] Klischeevorstellung aller menschlichen Armut und Unzulänglichkeit.“

Wenig weiter auf Seite 80, in 4 Zeilen:

„[...] dieses Klischee, diese Klischeevorstellung von der Unzulänglichkeit, Armut, Hinfälligkeit, Minderwertigkeit, Sterbensmüdigkeit menschlicher Existenz.“

Auf Seite 104, in einem Absatz von 19 Zeilen, findet man bezüglich des Hochwassers folgende *Termini* hintereinander :

„[...] Hochwasser kommentierend [...] Verstandesverzweiflung [...] Hochwasserbeträgen Hochwassersummen, Hochwasserunsummen rechnend [...], Kadaververwesungsgeruch, ersoffenes Vieh [...] eingeklemmt, aufgerissen, aufgebläht [...] von der Wassergewalt tranchiert [...] zahlreiche Stücke Großvieh [...] noch nicht weggeräumt [...] das Wort Verwesung, das Wort *Verfaulprozess*, das Wort *Diluvismus* [...] Gehirn [...] Verwüstung in seinem Kopf [...] *unvorstellbare Verwüstung*.“

---

314 Ebd., S. 136.

Auf Seite 114, in 4 Zeilen:

„[...] dozierend seziert [...] Begriff der Natur [...] Begriff der Antikörper in der Natur [...] Antikörpernaturbegriff“

Auf Seite 124, in 14 Zeilen:

„[...] Hunderten von land- und forstwirtschaftlichen Leitzordnern und Rechenmaschinen [...] geordnet [...] gerechnet [...] *die Lächerlichkeit meines Vaters* [...] verarbeite ich [...] meinen Rachekomplex [...] landwirtschaftlicher und forstwirtschaftlicher Arbeitsdisziplin [...] Bewusstlosigkeit einatme [...] Kopf [...] *zweckentfremdet* [...] die totale *Zweckentfremdung*.“

Man könnte weiterhin aus *Verstörung* noch viele derartige denotative Passagen zitieren, welche indirekt die konnotative Unfähigkeit, die metaphorische Leere vor allem der deutschen Sprache zu entblößen erstreben. Eine „vaterlose Muttersprache“ also, welcher nach der nationalsozialistischen Zäsur der eigenen Geschichte kein *volles Wort* mehr zu entnehmen ist, wie die Wahl des Industriellen, ihrer Halbschwester keine deutsche Zeitung lesen zu lassen, zu bestätigen scheint:

„Seiner Halbschwester gestattete er das Lesen von Zeitungen, darunter Le Soir und das Aftonbladet, Le Monde und La Prensa, keine einzige deutsche. Aber auch die ihr erlaubten ausländischen Blätter müssten mindestens einen Monat alt sein, ohne Kraft der Zerstörung, schon poetisch.“<sup>315</sup>

Vor allem durch das festgelegte Zeitungsmindestalter von einem Monat scheint der Industrielle selbst die Einsicht zu haben, dass das Vergehen der Zeit Möglichkeiten für das poetische Wort eröffnen kann, zumindest in Bezug auf Fremdsprachen.

Das größte Risiko geht man natürlich ein, wenn man sich der deutschen *Stiefmuttersprache* anvertraut, wie der Fürst sehr gut weiß:

„[...] Über die Dummheiten aller Redensarten denke ich nach, [...] über die Dummheit, in welcher der Mensch lebt und denkt, denkt und lebt, [...] Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd! Die Dummheit, sich der deutschen Sprache anzuvertrauen, mein lieber Doktor, absurd! denke ich, und nicht nur die deutschen, aber vor allem die deutschen! Die aus dem Deutschen resultierende Dummheit, denke ich . . .“<sup>316</sup>

---

315 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 44.

316 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 99.

Die Holophrase dieser in sich geschlossenen, in Redensarten verhärteten Sprache schließt obendrein im oberen Zitat das Denken und das Leben zwischen den *Dummheiten aller Redensarten* und der *Dummheit, sich der deutschen Sprache anzuvertrauen* auch graphisch um.

#### 4.1.6. Zitatcharakter der Sprache

##### 4.1.6.1. Zitieren als Einverleibung des geliebten (toten) anderen und gleichzeitig als Auslöschung der Schrift

Durch eine seiner metapoetischen Intuitionen veranschaulicht der Fürst bezüglich seiner verstorbenen Frau, wie das Wort auch die Funktion von Einverleibung und Einbalsamierung erfüllt:

„Ich träume auch schon jahrelang nicht mehr von meiner Frau. Weder denke ich an sie, noch träume ich von ihr. Sie ist *weg*. Weg, wohin weg? Natürlich existiert sie noch, weil ich jetzt von ihr rede. Die Tragödie ist, ja, lieber Doktor, dass nichts niemals *wirklich tot ist*.“<sup>317</sup>

Interessanterweise hebt der Kursivdruck eine zweite zur üblichen Lektüre des vollständigen Satzes entgegengesetzte Negation hervor: einerseits ist nämlich „nichts niemals wirklich tot“, andererseits aber unterstreicht die Kursivschrift gleichzeitig auch genau das Gegenteil, und zwar, dass „nichts niemals *wirklich ist*.“ Außerdem trifft man hier auf eine doppelte Verneinung (*nichts niemals*), welche als rhetorische Figur wie auch in der Logik effektiv eine Bejahung darstellt, auch wenn in der Umgangssprache vor allem in Süddeutschland und Österreich oft pleonastisch als Bekräftigung der Verneinung angewendet wird.

Wie auch immer, in dieser holophrastischen Undifferenziertheit weder lebt im Grunde etwas wirklich noch ist etwas endgültig tot. Die Kehrseite vom Tod ist daher nicht Leben, sondern Nochnichttod:

„Die Toten«, sagte der Fürst, »sind attraktiver als die Nochnichttoten.“<sup>318</sup>

---

317 Ebd., S. 140.

318 Ebd., S. 143.



Dass der Fürst wenig weiter unten und immer auf der gleichen Seite sich gleichzeitig auch über das Zitieren äußert, scheint die einbalsamierenden Funktion der Zitate zu bestätigen:

„Das Zitieren geht mir auf die Nerven. Aber wir sind eingeschlossen in eine fortwährend alles zitierende Welt, in ein fortwährendes Zitieren, das die Welt *ist*, Doktor.“<sup>319</sup>

Mit seinen Paradoxien repräsentiert das Zitieren ein anderer wichtiger holophrastischer Aspekt der Bernhardschen Prosa. Die sprachliche Form des Fürstenmonologs ist nach Donnerberg wegen ihrer Mehrschichtigkeit am besten als *zitierten Monolog* zu bezeichnen:

„Der zitierte Monolog im zweiten Teil des Romans ist mehrschichtig, weil und insofern nicht nur einfach der Erzähler zitiert, was der Fürst sagt, sondern der Fürst selbst wiederum zitiert, was andere, z.B. Zehetmayer, einer der Bewerber um den ausgeschriebenen Verwalterposten, sagen; der Erzähler zitiert ganze Sätze, Redeteile wörtlich, oder einzelne Redewendungen mit Anführung dessen, der sie gebraucht, in Klammer. Oder der Erzähler berichtet in indirekter Rede vom Fürsten, und dieser berichtet in derselben Form von anderen, z.B. vom Gespräch des Vaters des Erzählers mit ihm, dem Fürsten; der Erzähler kommentiert den Fürsten, dieser seinerseits andere.“<sup>320</sup>

Diese Kette von Zitaten und zitierenden Personen zeigt mindestens zwei sich anscheinend gegenseitig ausschließende Funktionen. **Diese Verschachtelung des Schreibens hat einerseits, wie ein unentwegtes Weiterreichen des Staffelstabs, das imaginäre Ziel, den toten geliebten anderen/Anderen durch das Weitergeben im Reden und Schreiben weiterhin noch existieren zu lassen.**

**Der zweite konstitutive Zweck der teilweise verworrenen Wiedergabe von Monologsequenzen in indirekter Rede ist andererseits die konstante *Umsetzung in die Tat der Metapher des selbstausslöschenden Schreibverfahrens.*** Ein bedeutendes Beispiel dafür ist der endlos anmutende Satz, in dem die Umstände der unheimlichen Hörwahrnehmung des Fürsten in indirekter Rede mit eingebetteten Zitaten evoziert werden:

„Sich mehr und mehr seiner auf die »höhere Exaltation und auf die höhere Spekulation konzentrierten Geistesmechanik« (Vater) fügend, in seinen Schwächezuständen, selbst in dem ihm im Laufe der letzten Monate zur unerträglichsten aller Qualen gewordenen Zustand in seinen von ihm ganz allein mit sich

---

319 Ebd., S. 140.

320 Josef Donnerberg, *Gehirnfähigkeit der Unfähigkeit der Natur*, a.a.O., S. 42.

selber in seinem festverriegelten Zimmer geführten »masochistischen Diskussionen« (Vater), die er auch während des Englandsaufenthaltes seines Sohnes nicht unterbrochen und, wahrscheinlich aus der Tatsache heraus, bis an sein Lebensende in Hochgobernitz existieren zu müssen, mit der größten Rücksichtslosigkeit vor allem gegen sich selbst in eine Höhe gelenkt hat, die auf die infame Irritation konzentriert, die äußerste Anspannung seines Geistes erfordert, eine immer noch rücksichtslose Anspannung seines Geistesvermögens, »folgerichtig in alle naturwissenschaftlichen Phänomene hinein « (Saurau), habe er diese für ihn »tödlichen Geräusche« (Vater), auch wenn er in den vergangenen Nacht die Memoiren des Kardinals Retz studiert hat, gehört, »hören müssen«, erinnerungsunfähig, was den Zeitpunkt, von welchem an er diese Geräusche anzuhören gezwungen sei, betrifft.<sup>321</sup>

Aus einem scheinbaren Drang nach Präzisierung wächst allerdings der Inhalt dieses Satzes paradoxerweise gegen sich selbst. Die pseudo-narrative Energie des unaufhaltsamen *crescendo* der Schreibdynamik mit ihrer zahlreichen Wendungen der Intensivierung („sich mehr und mehr...fügend“, „höhere Exaltation und [auf die] höhere Spekulation“, [zur] unerträglichsten aller Qualen“, „größte Rücksichtslosigkeit“, „in eine Höhe gelenkt, die...“, „die äußerste Anspannung seines Geistes“, „eine immer noch rücksichtslosere Anspannung seines Geistesvermögens“) muss gerade wegen der übertriebenen Mechanik der Anhäufung von Informationen auf mehreren diskursiven Ebenen implodieren. Die syntaktischen Umwege, die die Verschiebung der Hauptinformation bewirken und dadurch die Spannung steigen lassen, tragen beachtlich dazu bei, den Schreibduktus zu unterbrechen und die Mitteilung schwer zu strapazieren. Die hier zusätzlich integrierten Zitate, die für Authentizität sorgen wollen, wirken im Gegenteil entfremdend und bringen die Sprechinstanzen bewusst durcheinander. **Der Text scheint daher als ein obstinates Bemühen um die Rekonstruktion einer ursprünglichen Sprechinstanz zu funktionieren, im paradoxen vollen Bewusstsein von deren Unmöglichkeit**, die in dieser Suche selbst ausprobiert wird, so wie unter den unzähligen Präzisierungen das Zu-Präzisierende letztendlich fast erstickt. Die exzessiven Wiederholungen von Personal- („er“, „ihm“, „von ihm“, für ihn“), Reflexiv- („mit sich selber“, „gegen sich“) und vor allem von Possessivpronomen („seinen Schwächezuständen“, „seinen...Diskussionen“, seinem...Zimmer“, „seines Sohnes“, „sein Lebensende“, „seines Geistes“, „seines Geistesvermögens“) unterstützen ihrerseits diese Suche und unterminieren sie gleichermaßen.

Diese zu rekonstruierende-dekonstruierende ursprüngliche Sprechinstanz entspricht letztendlich dem Lacanschen *groß Anderem des* (vor allem *sprachlichen*) *Gesetzes* und auf

---

321 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 102.

der Frage nach diesem Garanten der Sprache basiert im Grunde die ganze Komplexität der Problematik des Schreibens in *Verstörung*.

Die zentrale poetologische und gleichzeitig psychoanalytische Intuition Bernhards, die sein Schreiben unvermittelt verkörpert, ist diejenige des *Lochs im Anderen* und seine imaginäre Lösung dafür ist, die imaginäre Schwelle zu erreichen, an der sich Schreiben und ausgelöschtes Schreiben, Toter und Noch-nicht-Toter überschneiden, indem Leben und Schreiben in Richtung der Auslöschung hin tendieren und der Tote als Loch im Anderen in der zu auslöschenden Schrift endlos verschachtelt und mumifiziert wird.

#### **4.1.6.2. Briefe als agierte Metapher der Einfassung des Lochs im Anderen**

Ein weiterer Beweis für die verschachtelnde Funktion der Sprache bei Bernhard wird im Roman von den zahlreichen Andeutungen auf Briefe vorgeführt. Unter anderem weisen diese Briefe in erster Linie auf **die zentrale poetologische Bestimmung des Bernhardschen Schreibens hin: das eigentliche Objekt der Kunst, und zwar die Leere, das Loch (im Anderen) einzugrenzen, sozusagen die Kunst zu *be-greifen*.**

Wie Lacan im Seminar VII unterstreicht, ist Kunst keine *Wissen-schaft*, sondern ein Wissen, das sich nicht weiß. Der Fehlgriff (als Griff, der sein Objekt notwendigerweise immer nur verfehlen kann) ist die eigene Form des Fangs des unbewussten Wissens. Im Gegenteil dazu schafft die Wissenschaft erst ein Wissen, indem sie sich mit Sachen beschäftigt, Dinge manipuliert, ohne aber sie zu bewohnen. Für sie gibt es nur das Objekt, das Existierende, und außerdem nichts anderes: Sie weiß nichts von diesem Loch, dieser Leere.

Die Kunst ist dagegen die unmögliche Vereinigung mit ihrem Objekt, womit sie grundsätzlich niemals eine Einheit treffen können, da sie eben kein Wissen ist, vielmehr bezieht sie sich auf das so genannte Freudsche *Ding*, das eigentlich nach Lacan ein **Loch als Ort des Objektes** darstellt.

Paradoxerweise ist also nicht der angerufene Name-des-Vaters der Garant des Bernhardschen Schreibens, sondern gerade diese Kluft repräsentiert das fundierende Gesetz des künstlerischen Vorgangs und die notwendige Bedingung der Kunstsetzung als Aktes *ex nihilo*. Darüber meint Lacan:

„[...] der Begriff der Schöpfung *ex nihilo* ist der genauen Lage des Dings als solchen koextensiv.“<sup>322</sup>

Die Kunst würde sich also nach Lacan an der Grenze des Symbolischen Bereiches halten, wo das (väterliche) Gesetz suspendiert ist, das bedeutet, dass sie an der Grenze des Signifikanten *ex nihilo* ist:

„Die Grenzen des aus nichts, des *ex nihilo*, genau da hält sich [...] mit Notwendigkeit ein Denken, das streng atheistisch sein will. Ein streng atheistisches Denken lässt sich in der Perspektive der Kreationismus ansiedeln und in keiner anderen.“<sup>323</sup>

Die besondere holophrastische Form der Bernhardschen Kunst will aber die Berührung des Randes vom Loch des Dings als ihre bestimmte Grenze nicht akzeptieren und, statt metaphorische Brücken dorthin zu bauen, versucht sie vielmehr unentwegt, und möglicherweise gerade durch die patriarchalische Sprache der Wissenschaft, ausgerechnet dieses Loch einzugrenzen und zu konservieren.

Der Künstler wird aber für Lacan durch die *Struktur des Versehens* bestimmt und ist unfähig, ein Ergreifen auf das Wissen zu bilden. Durch die Fehlgriffe seiner Geistesmenschen und ihre oft unüberwindbare Schwierigkeiten, Studien, Schriften und teilweise auch Briefe zu vervollständigen, setzt Bernhard die **fundamentale Metapher seiner Poetik** unverdrossen (und zwanghaft) in die Tat um: Da das Wissen beharrlich entweicht und man dazu keinen wirklichen Zugang hat, weil „das“ nicht „DAS“ ist, **muss die Kunst immer „nur“ eine Intention bleiben.**

Die Mission der Bernhardschen **Art als Misserfolg** durch die *Mise en Scène* (vonseiten seiner Hauptfiguren) von Schreibakten, dessen Gesetz eben diese furchterregende Kluft ist, wird aber eben dadurch belohnt, dass gerade der Fehlgriff als Loch die eigene Form des Ergreifens des unbewussten Wissens ist.

Die am Anfang dieses Paragraphen eingeführte Alternative zwischen dem Namen-des-Vaters und der Kluft als fundierendem Gesetz des künstlerischen Vorgangs repräsentiert allerdings nur scheinbar ein Paradox, denn der Name-des-Vaters ist am Ort des unbewussten Wissens, welches aus dem Anderen heraus spricht und begehrt.

**Kunst ist daher die Antwort par excellence auf die Frage des Subjekts: Was bin ich für den Anderen? Und diese Antwort bleibt strukturell eine Frage, was die poetische**

---

<sup>322</sup> Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch VI* (1959-60), Weinheim/Berlin: Quadriga 1996, S. 151.  
<sup>323</sup> Ebd., S. 313.

## **Welt Bernhards am deutlichsten verkörpert.**

Genauso unbeantwortet bleibt die erste thematisierte Schrift in *Verstörung*, und zwar der Brief des Erzählers an seinen Vater. Man trifft hier, Paradox der Paradoxa, auf eine doppelte Kluft: Einerseits ist der Brief als solcher nicht in den Text eingebledet, und bei fehlender direkter Antwort vonseiten des Vaters laufen andererseits inhaltlich gewissermaßen auch die Fragen des Sohnes leer. Dessen ist er sich selbst auch sehr gut bewusst:

„Ich hatte ihm in dem Wahn geschrieben, darauf eine Antwort zu bekommen, und wie deutlich sah ich jetzt, dass ich eine solche Antwort niemals bekommen kann.“<sup>324</sup>

Im Übrigen versucht selbst der Sohn - in seiner Angleichung an den Verstand des Vaters – diesen Brief zu verdrängen, welcher aber ihm unerwartet wieder in den Sinn kommt:

„Jetzt fiel mir der Brief ein, den ich vor ein paar Tagen meinem Vater geschrieben hatte und in welchem ich mich in der Beschreibung des ungunstigen Verhältnisses zwischen uns dreien, zwischen ihm und mir und zwischen ihm und meiner Schwester und zwischen mir und meiner Schwester, bemüht habe.“<sup>325</sup>

Von seiner „angeblich neutralen“ Position des Beobachters aus nennt der Erzähler sein *indirekt zitiertes Schreiben* „eine Untersuchung“ und beschreibt seinen Betreff als „meine von mir in den letzten Jahren gemachten Beobachtungen unser Verhältnis betreffend“<sup>326</sup> und seine Finalität als „ein Bild von uns zu entwerfen“<sup>327</sup>. Der Brief kreist um schwere Schuldfragen: Wer trägt die Schuld an dem frühen Tod der Mutter, an dem Selbstmordversuch der Schwester, an dem mangelhaften Dialog zwischen den Familienmitgliedern? Die Absicht des Briefes ist jedoch positiv ausgerichtet: Der Student fragt sich nämlich „nach der Möglichkeit, uns unser aller Zustand klarzumachen, unser aller Verhältnis zu verbessern“.<sup>328</sup> Hier kann man ein großes Thema des Werks von Bernhard wieder erkennen: das *Familienmilieu als Höllenraum* (ich möchte aber sagen: *als Hohlraum!*), das übrigens im Leser auch die Erinnerung an die realen schweren Familienverhältnisse Bernhards wachruft.

Aus poetologischer Perspektive liegt aber das besondere Interesse dieses Briefes nicht so

---

324 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 21.

325 Ebd., S. 20.

326 Ebd., S. 21.

327 Ebd., S. 25.

328 Ebd., S. 22.

sehr in der Fiktionalisierung und Sublimierung schwieriger Lebensumstände eines Autors in einem Kunstwerk, als vielmehr in der *Fiktionalisierung zweiten Grades* im Rahmen der im Roman thematisierten Schrift. Auf poetologischer Ebene wird demnach das Fiktionalisierungsverfahren seinerseits fiktionalisiert und der Brief an den Vater wird zum agierten (wenn auch *phantasmatischen*) metaphorischen Verweis auf die ursprünglichen Produktionsmechanismen der Bernhardschen Texte und auf den Modus der Schaffensprozesse von Bernhard selbst und seinen Geistesmenschen in den weiteren Prosatexten, wie beispielsweise die sich über lange Zeit hinziehende Unmöglichkeit des Niederschreibens („Es war mir immer *unmöglich* gewesen, ihn zu schreiben.“<sup>329</sup>), die mit verschiedenen Skrupeln zusammenhängt, und schließlich dann das Schreiben „in einem Zuge“.<sup>330</sup>

Aus psychoanalytischer Sicht repräsentiert dieser Brief (dessen konkreter Körper im Text nicht vorhanden ist) die Hülle einer Art *Phantasma* der ursprünglichen Szene des väterlichen Verrats, also des Schweigens der unendlichen Räume, also des Lochs im Anderen, welche ihrerseits in dem zweiten Sarkophag des Romans enthalten ist.

Durch eine weitere für Bernhards Prosa typische Umsetzung in die Tat wird das psychoanalytische Loch im Anderen diesmal als leerer Inhalt in die Briefe des Arztes an seine Studienkollegen eingefasst:

„Die Rettungslosigkeit, mit welcher die Studienkollegen meines Vaters überall, wohin auch immer er noch vereinzelt völlig inhaltslose Briefe schreibe, untergingen, erschütterte ihn. [...] Bloch sei er genau in dem Augenblick begegnet, in welchem er keine Freunde mehr gehabt habe, nur noch durch eine gemeinsame Jugend, Vertrauensseligkeit der Welt gegenüber ihm verbundene Briefempfänger.“<sup>331</sup>

Solche Briefe stellen auch die holophrastische Möglichkeit von Kontakt ohne Kontakt, von einer scheinbaren Nähe in der Ferne, einer kontaktfreudigen Hülle mit leerem Inhalt dar. Das *Inhaltslose* scheint außerdem vor allem die adäquateste Form, um das Loch, die Leere des väterlichen Bruchs der *Vertrauensseligkeit der Welt gegenüber* wiederzugeben. Interessanterweise sind hier gerade die Briefe des Vaters inhaltslos, wobei die Kritik vom fehlenden Inhalt anscheinend sich ganz gegen seine Studienkollegen richten sollte.

Diese Schwankung zwischen Wunsch und Angst vor Kontakt spiegelt sich ferner im

---

329 Ebd., S. 21  
330 Ebd., S. 22.  
331 Ebd., S. 25.

unregelmäßigen Schreiben an Briefen vonseiten des Fürsten wieder, der seine widersprüchliche holophrastische Einstellung zum Schreiben mit folgenden Worten beschreibt:

„[...] Es gibt ja zum Beispiel Perioden, da schreibe ich keinen Brief. Auch meinem Sohn schreibe ich nicht. Niemandem. Ich führe keine Korrespondenz, ich bin unfähig, Kontakt aufzunehmen. Dann wieder schreibe ich Tag und Nacht Briefe, Karten, ununterbrochen, und in diesen Briefen und Karten steht nichts anderes, als dass ich weder Briefe noch Karten schreibe und keinerlei Kontakt will [...].“<sup>332</sup>

Das Wechselspiel vom Schreiben und Nicht-Schreiben scheint von der unberechenbaren Bereitwilligkeit des Fürsten, Kontakt aufzunehmen, abzuhängen. In Wirklichkeit heißt auch schreiben nicht schreiben, weil das Geschriebene auf eine absolute negative Art und Weise auf sich selbst zurückverweist und dadurch sich selbst verneint. Das Schreiben um des Nicht-Schreibens willen kennzeichnet im Übrigen alle schriftstellerischen Initiativen des Fürsten.

Der Fürst mit seiner zentralen metasprachlichen Funktion in *Verstörung* reflektiert somit über die Möglichkeiten einer Schrift, die ihren Platz zu erringen trachtet genau an der Überschneidung zwischen Schreiben und Nicht-Schreiben: Die ununterbrochene monomanische Schrift offenbart sich also wieder als die holophrastische Kehrseite von kontaktscheuem Schweigen und einziger Weg, mit dem unheimlichen Loch im Anderen, mit dem toten (Groß)Vater zu *hantieren*.

Zu der holophrastischen paradisischen Hölle des Ölbildes gehören aber ausschließlich Vater und Sohn: das noch unheimlichere *ganz Andere*, das *Weibliche*, das *Loch im Realen* bleibt unnahbar. Über seinen Versuch, durch Briefe mit der eigenen Schwester zu kommunizieren, schreibt nämlich der Student der Montanistik:

“Mir kommt es vor, als wäre sie schon viel zu weit von uns weg, um von uns noch einmal eingeholt werden zu können. Wir hatten beide unsere Mutter in dem Augenblick verloren, der der verheerendste ist, aber für meine Schwester ist er möglicherweise ein *tödlicher* gewesen. (...) Ich versuche es immer wieder, in Briefen aus Leoben, mich ihr zu nähren, umsonst.“<sup>333</sup>

Interessanterweise wird im oberen Zitat die *Dyade Vater-Sohn* schon gleich in der ersten Zeile zweimal bestärkt durch die Wiederholung des Ausdrucks *von uns*.

---

332 Ebd., S. 165-166.

333 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 37.

Die Briefe stellen aber gleichzeitig auch den Versuch des Sohnes dar, sich vor der holophrastischen Einverleibung vonseiten des Vaters zu schützen, wie es in der fürstlichen *Dyade Vater-Sohn* offensichtlich wird:

„Alle diese Briefe, die mir mein Sohn schreibt«, sagte der Fürst, »sind in Wirklichkeit gar keine Briefe, kurze Verbotstafeln sind es, die mein Sohn rund um sich aufstellt, wie Eingang verboten! usf. . . ., diese Briefe, die auf alle meine Fragen völlig antwortlos sind, kommen aus der stinkenden Atmosphäre seines Zimmers in London.“<sup>334</sup>

Mit dem zerstückelten Körper eines Briefes schließt sich letztendlich im Roman die Reihe der Umsetzungen in die Tat der Metapher der Auslöschung der Bernhardscher Schrift. Spätabends zu (väterlichem) Hause angekommen, möchte also der Ich-Erzähler noch einen Brief schreiben, in welchem er grundsätzlich, genauso wie der Fürst, seine Kontaktlosigkeit mitteilen will:

„Ich versuchte noch, einen längst fälligen Brief zu schreiben, an einen Freund meines Onkels, der bei Guttaring in Kärnten ein Gut hat, wohin ich schon seit langem eingeladen bin. Ich wollte schreiben, dass ich nicht kommen *kann*. Meine Studien erlauben jetzt keine Unterbrechung, hatte ich geschrieben, dann den angefangenen Brief zerrissen.“<sup>335</sup>

Der Freund des Onkels ist vermutlich mit dem Arzt gleichaltrig und gehört also der Schar der Väter an. Mit seiner noch nicht ausgepackten Tasche hat der Student vor, bald wieder zu seinem Studium zurückzukommen, aber er kann es nicht über sich bringen, aus dem höllischen *guten Ring* (*Guttaring*) der Holophrase mit dem Vater herauszukommen, und zerreißt den Brief (den Körper, das Weibliche, das entsetzliche Reale).

## **4.2. Holophrastischer Inhalt**

### **4.2.1. Überlagerung von Leben und Tod: alles verstört, nichts und niemand ausgeschlossen**

---

334 Ebd., S. 171.

335 Ebd., S. 189.



*Verstörung* ist hier erwartungsgemäß das übergeordnete Thema. Der Vater des Erzählers schreibt den Krankenbesuchen, wegen der brutalen Konfrontierung mit den Leiden und dem Tod der Menschen, ein ernstes Verstörungspotential zu:

„Er sei daran gewöhnt, mich könne das aber möglicherweise verstören, mich auf meine mir schädliche Weise nachdenklich machen [...]“<sup>336</sup>

Andererseits ist er aber selber verstört, sowohl durch seine beruflichen Erfahrungen als auch durch persönliche Sorgen (den Tod seiner Frau, die schwierigen Beziehungen zu seinen Kindern). Der Ich-Erzähler spricht seinerseits von seinem Kampf gegen eine düstere Gemütsverfassung, deren Lösung die Nüchternheit des Verstandes sei:

„Sich von Gefühlen überschatten lassen, gegen die normale ununterbrochene Verfinsterung seines Gemüts nichts zu tun, bringe den Menschen in die Verzweiflung. Wo der Verstand herrsche, sei die Verzweiflung *unmöglich*, sagte ich.“<sup>337</sup>

Außerdem ist die ganze beschriebene Umwelt eine tief verstörte. Die Koordinaten dieser allgemeinen Verstörung (Brutalität, Grausamkeit, verbrecherische Veranlagungen, Mord, Krankheit, Hilflosigkeit, Tod, Finsternis, Irritation, Trübsinnigkeit und Depression) fügen sich holophrastisch zusammen zu einer bedrückenden „Gewitterstimmung“<sup>338</sup>, in deren Verfinsterung nicht nur die Menschen in der Schlucht leben, sondern welche auch die trübe Atmosphäre im ganzen Roman charakterisiert. Eine Welt, „die eine sich selbst vernichtende Welt ist“<sup>339</sup>, wo das „Dämonische“ vorherrscht:

„Zerfetzte Vögel, auseinandergerissene Menschengungen, achtfingrige Hände, zerbrochene Köpfe, von unsichtbaren Körpern abgerissene Extremitäten, Füße, Hände, Geschlechtsteile, im Gehen erstickte Menschen usw. [...] Der Surrealismus des Lehrers sei ein vollkommen neuer, und es handle sich in seiner Kunst überhaupt nicht um ein Surreales, das der Lehrer zeige, das auf den Blättern des Lehrers sei nicht anderes als die Wirklichkeit.“<sup>340</sup>

In einer „Finsternis, die so groß ist, dass sie Selbstmorde schon wieder ausschließt“<sup>341</sup>, auf einer

---

336 Ebd., S. 14.

337 Ebd., S. 41.

338 Ebd., S. 60.

339 Ebd., S. 53.

340 Ebd., S. 53-54.

341 Ebd., S. 93.

Erdoberfläche, welche „nach und nach zu einem vollkommen luftleeren Raum wird“<sup>342</sup>, in dem Menschen ersticken und mit ihren Leichen die ganze Straße bedecken,<sup>343</sup> in dieser unheimlich lächerlichen Welt, in welcher „das komische oder das lustige Element an den Menschen [...] in ihrer Qual am anschaulichsten zum Vorschein, [kommt], wie das der Qual in ihren komischen, lustigen usf....“<sup>344</sup>, in diesem gleichzeitig äußerlichen und inneren Schauspiel<sup>345</sup>, in dem selbst die schlimmste Tragödie sich ins „überlebensgroße Klischee einer menschlichen *Urtragödie*“<sup>346</sup> verwandelt, fehlt es jegliche Dialektik zwischen Leben und Tod: Nicht nur dieser gestaltet und bestimmt den Sinn des Lebens, sondern er dringt vielmehr ins Leben ein und fällt mit ihm holophrastisch zusammen, indem der Abstand des Segments S1-S2 aufgehoben wird. Schon allein beim Vergleich zwischen dem vorläufigen Arbeitstitel *Die Ruhe* und dem endgültigen Titel *Verstörung* sticht die holophrastische Funktion der Gegensätze im Werk Bernhards ins Auge. Über diesen Arbeitstitel bezeugt sein Verleger Siegfried Unseld:

„Thomas Bernhard stand vor dem Abschluss eines neuen Romans, dessen Arbeitstitel *Die Ruhe* hieß und der zwei Jahre später unter dem Titel *Verstörung* vorgelegt wurde.“<sup>347</sup>

Gegen diese allgemeine Verstörung kommt auch jeglicher ärztlicher Eingriff zu kurz. Die meisten Ärzte sind sowieso nur „Medikamente verschreibende Heuchler“ und weichen „überhaupt der Beschäftigung, dem Studium des Seelischen der Menschen, die sich ihnen aus einer unheilvollen Tradition heraus in ihrer Hilflosigkeit vollkommen anvertrauen, aus.“<sup>348</sup> Dies erklärt der Vater des Ich-Erzählers, selbst ein Arzt, seinem Sohn. Die „Abneigung gegen alles Ärztliche“<sup>349</sup> von einigen Patienten wie dem Fürsten, aber auch der eigenen Tochter wundert also den Arzt nicht, im Gegenteil: „An ihr sehe er am deutlichsten seine Hilflosigkeit.“<sup>350</sup>

Was den Fürsten betrifft, so ist sein größtes Leiden eine apokalyptische (also äußerst holophrastische) Veranlagung, die ihn ebenfalls zutiefst verstört. Dafür, das weiß er nur sehr gut, gibt es keine passende ärztliche Behandlung und er gesteht selbst seinem ihn behandelnden Arzt sehr offen ein,

---

342 Ebd., S. 149.

343 Ebd., S. 150.

344 Ebd., S. 169.

345 Ebd., S. 170.

346 Ebd., S. 79.

347 *Bruchstücke einer großen Rebellion, Siegfried Unseld über seine Begegnungen mit Thomas Bernhard, Der Spiegel* 45/2002, 04.11.2002, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25604174.html>.

348 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 53.

349 Ebd., S. 56.

350 Ebd., S. 56.

»dass ich *nie* an die Ärzte geglaubt habe, und dass ich auch heute nicht an die Kunst der Ärzte glaube, Sie sind ja für mich nicht als Arzt bei mir, nicht als Arzt«, sagte der Fürst, »und ich glaube auch heute, dass die Ärzte immer am weitesten von der menschlichen Natur entfernte Menschen sind, am wenigsten mit der menschlichen Natur *vertraut*.«<sup>351</sup>

Die Kategorie, die gerade dazu bestimmt ist, mit dem Menschlichen umzugehen, ist also gleichzeitig auch paradoxerweise mit ihrer „Ahnungslosigkeit“ und „Beschränktheit“<sup>352</sup> von der menschlichen Natur am entferntesten. Mit der tödlichen Seuche der Familie stecken sich Ärzte nämlich genauso verheerend an.

Im Verhältnis zu seiner Familie spürt der Saurau die größte Bedrohung von seinem eigenen Sohn kommen, in welchem er den Zerstörer seiner gut gelegten feudalen Ordnung sieht. Das Gefühl der Auflösung bekommt er auch von seiner Umwelt in Form von geheimnisvollen Geräuschen unerträglicher Intensität, die er ununterbrochen hören muss und die ihn zu einem unheimlichen Empfänger eines „ideale[n] Zersetzungsprozesse[s] der Natur“<sup>353</sup> machen: „Tag und Nacht sei er in den letzten Wochen von diesen Geräuschen (»Antitypien«? [Vater]) durchdrungen, verstört, andauernd durch diese Geräusche auf die grauenhafteste Weise in seinen eigenen Tod hineinprojiziert.“<sup>354</sup>

#### **4.2.2. Fürstenmonolog: Sprache einer holophrastisch monomanischen Seele, die alles zu begreifen versucht, oder das artifizielle Bewusstsein eines Grufträgers**

Im zweiten und längeren Teil des Romans entfaltet sich ohne Ende der Monolog des Fürsten, eines typisch Bernhardschen Geistesmenschen, der sich, anstatt episch zu agieren, als schöne Seele ausschließlich sprachlich äußert: Wo Handlung sein sollte ist eben bloße Rederei.

Das Überwiegen von Reflexion gegenüber Aktion wird beispielsweise auch von Christoph Bartmann in *Vom Scheitern der Studien* unterstrichen:

„Alle Sätze von Thomas Bernhard sind Thomas-Bernhard-Sätze. Es sind Sätze, die 'naturgemäß' von etwas reden müssen, doch diesen Gegenstand der Rede durch syntaktische, modale und motivtechnische

---

351 Ebd., S. 154.

352 Ebd., S. 156.

353 Ebd., S. 103.

354 Ebd., S. 102.

Prozeduren so weit einengen, einklammern, dass, was sonst 'Handlung' heißt, gänzlich 'Rede' wird."<sup>355</sup>

Mit analogen Betrachtungen äußert sich auch Willi Huntemann in *Artistik und Rollenspiel*:

„Im engen Zusammenhang damit [mit der Neigung zur poetisch-musikalischen Überstrukturierung, Anm. d. Verf.] ist eine Tendenz nicht weniger bedeutsam: die Verdrängung der Narration durch das Raisonement, des Berichts durch die Betrachtung.“<sup>356</sup>

Eine Hegelsche schöne Seele also, die sich der Dialektik entzieht und damit jeder Möglichkeit zur Identifikation. Die dialektische oszillatorische Bewegung würde nämlich die Ablösung vom Vater, die eigene Verselbständigung und Selbstidentifizierung bedeuten.

In *Werkbau und Weltspiel* charakterisiert Christian Schärf den Fürsten folgendermaßen:

„Fürst Saurau ist die skurrile Karikatur eines absoluten Herrschers, der nurmehr über das Reich seines schizophrener Solipsismus herrscht, jedoch gerade darin einen uneingeschränkten Totalitätsanspruch erhebt.“<sup>357</sup>

Für Lacan befindet sich die ganze Dialektik des Wahnsinns in der Spannung zwischen Anderem und anderen, d.h. zwischen dem S (gleichzeitig das Freudsche Es und das Lacansche Subjekt des Unbewussten) und dem Ich, das sich durch das Spiegelstadium als ein durch den imaginären anderen entfremdetes herausgebildet und sich somit als mit den kleinen anderen austauschbar erweist. Bezugnehmend auf Aristoteles gilt es also für Lacan, dass normalerweise nicht das Ich als sprechende Instanz auftritt:

„Aristoteles hat darauf hingewiesen, dass man nicht sagen soll, dass der Mensch denkt, sondern dass er mit seiner Seele denkt. Genauso sage ich, dass das Subjekt sich spricht mit seinem Ich [moi].“<sup>358</sup>

Während normalerweise das Verhältnis des Subjektes zum Ich von einer gewissen Zweideutigkeit bestimmt wird (so kann man immer nur andeutend über das Subjekt sprechen, nie eindeutig bestimmend), kommt es bei der Psychose zu einer vollkommenen Identifikation des Subjekts mit seinem Ich. Das Subjekt wird so auf den Status eines Objekts reduziert. Das sich normalerweise in einer Dialektik mit dem Anderen entwickelnde Subjekt erstarrt in der Psychose und verbleibt in sich selbst verschlossen. Schon in *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse* hat Lacan diesen Verlust des Subjekts im gegenständlichen

---

355 Christoph Bartmann, *Vom Scheitern der Studien*, in: Text+Kritik, hrsg. Von Hans Ludwig Arnold, 1991, S. 22.

356 Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel*, 1990, S. 185.

357 Christian Schärf, *Werkbau und Weltspiel*, 1999, a.a.O., S. 243.

358 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen* (1955-56), Weinheim/Berlin: Quadriga 1997, S. 21.

Objekt als Charakteristikum des Wahns bestimmt:

„Im Wahnsinn welcher Art auch immer müssen wir einerseits die negative Freiheit eines Sprechens anerkennen, das darauf verzichtet hat, sich anerkennen zu lassen [...] und andererseits die Ausbildung dieses einzigartigen Wahns, der – sei er nun fabelhaft, phantastisch oder kosmologisch, deutend, fordernd oder idealistisch – das Subjekt in einer Sprache ohne Dialektik objektiviert.“<sup>359</sup>

Der Fürst suspendiert infolge des väterlichen Verrats gerade die Öffnung für den Anderen, welche zur Anerkennung des Subjekts notwendig ist. Nach Lacan korrespondiert also der Wahnsinn mit der Ausschließung des Symbolischen Anderen in Namen einer imaginären Unmittelbarkeit des mit sich selbst identischen Ichs (im Falle des Fürsten der Serie der mit sich selbst identischen Ich von Vater und Sohn). Der Fürst tut gerade das, was sich für Lacan als klares Symptom des Wahnsinns manifestiert:

„In der Anerkennung setzten Sie ihn [den großen Anderen, Anm. d. Verf.] ein, und nicht als ein einfaches Element der Realität, einen Spielstein, eine Marionette, sondern als ein irreduzibles Absolutes, von dessen Existenz als Subjekt der Wert selbst des Sprechens abhängt, in dem Sie sich Anerkennung verschaffen.“<sup>360</sup>

Für den Fürst gibt es keinen Marionettenspieler außer sich selbst:

„In letzter Zeit«, sagte er, »durchschaue ich die Leute mehr als einen Mechanismus und immer genau die Stellen ihres Mechanismus, an welchen dieser Mechanismus zuerst zerfallen wird (muss). Und ich sehe ganz deutlich, dass *ich* es bin, der alle diese Mechanismen in Gang hält.“<sup>361</sup>

Oder noch:

„Eine ganze Stunde stehe ich am Fenster und beobachte die Szenerie, die weit zurückliegt, sehr weit im Hintergrund, und die ich nach meinem Geschmack und nach meinem eigenen Willen verändere.“<sup>362</sup>

In Bezug auf die die normale Dialektik der menschlichen Entwicklung ausschließende imaginäre Stasis des Psychotikers erinnert Lacan an einen Aphorismus von Lichtenberg:

„Ein Narr, der sich einbildet, ein Fürst zu sein, ist von dem Fürsten der es in der Tat ist, durch nichts

---

359 Jacques Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse* (1953), in: Schriften I, a.a.O., S. 121.

360 Ebd., S. 63.

361 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 172-173.

362 Ebd., S. 179.

unterschieden, als dass jener ein negativer Fürst, und dieser ein negativer Narr ist, ohne Zeichen betrachtet sind sie gleich.“<sup>363</sup>

Der Fürst räumt das Scheitern des Dialogs selbst ein. Es ist nämlich keine Frage nach Anerkennung an den Anderen mehr möglich, sondern nur Fragen und Antworten anstelle des Anderen:

„[...] Das Leben ist genauso lang als Vorbereitung auf den Tod, wie erforderlich. Wir sprechen mit einem Menschen, Hunderte, Tausende Kilometer weit von ihm entfernt, ohne dass der Angesprochene es weiß. Wir fragen an seiner Stelle. Wir antworten für ihn. Treffen wir ihn, scheint uns, hat er tatsächlich das Gespräch mit uns geführt, das ihn von uns noch weiter entfernt hat. Ich spreche oft in der Weise, dass ich meinem Gesprächspartner sehr viel Zeit zum Nachdenken lasse, mit sich selbst«, sagte er.“<sup>364</sup>

Im gleichen Jahr der Veröffentlichung von *Verstörung* schreibt einer der ersten Leser Bernhards, der österreichische Schriftsteller Herbert Eisenreich, in dem Artikel *Bernhard: Verstörung, Irrsinn im Alpenland*<sup>365</sup>:

„Doch unser Autor praktiziert monomanischen Seelen -- Naturalismus: Nichts will er von außen, etwa gar in der ironischen Distanz, sehen, sondern alles mit sich selber identifizieren (und deshalb: verwechseln, wofür es, wie angedeutet, zahlreiche Belegstellen gibt, inhaltliche und formale).

Im Anfang sagt der Ich-Erzähler (indirekt) von sich: „Gerade ich neigte immer dazu, mich von allem und jedem verstören zu lassen“, und das heißt: „über alles und jedes auf eine mich schädigende Weise nachzudenken“. Er, der Erzähler, denkt aber nicht; er begnügt sich damit, die Selbstgespräche der anderen zum Material seines eigenen Selbstgesprächs zu nehmen und, anstatt denkend sich zu distanzieren, referierend sich zu identifizieren. Es kann aber die Natur nie durch die Natur, sondern logischerweise immer nur durch etwas anderes dargestellt -- und das heißt: verständlich gemacht -- werden, zum Beispiel durch die Formeln der Mathematik, oder am deutlichsten, deutbarsten durch die Kunst.

In dem Verzicht auf Handlung liegt endlich auch der Verzicht auf lebensgemäße Kontrapunktik begründet. Es wird da das simple Faktum ignoriert, dass Leben nicht im Extrem, sondern immer nur in irgendeiner - und sei es auch pendelnden - Balance zwischen den Extremen möglich ist. Man kann gar nicht einsam sein ohne die Sehnsucht nach Gemeinsamkeit, nicht heiter ohne Todesbewusstsein, nicht stark ohne Eingeständnis der Schwäche, nicht krank ohne Ahnung von der Gesundheit; und: Es gibt keinen Geist ohne Fleisch, und kein Fleisch ohne Geist. In dieser - wie in jeder - „Verstörung“ aber werden die Phänomene künstlich so weit isoliert, bis sie, infolge ihrer nun völligen Beziehungslosigkeit, einfach nicht

---

363 Jacques Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse* (1953), in: Schriften I, a.a.O., S. 121.

364 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 175.

365 Herbert Eisenreich, *Bernhard: Verstörung, Irrsinn im Alpenland*, in: Der Spiegel, 19/1967.

mehr wahr, nämlich nicht mehr auf unsere Erfahrungen anwendbar, sind.

Kurzum: Keine Handlung, keine Distanz, kein Kontrapunkt - das sind die drei Aspekte des einen Sachverhalts: keine Wahrheit. Eines Sachverhalts, der zwar der ganzen gegenstandslosen (und deshalb sich, irrtümlich, für modern haltenden) Literatur abzulesen ist, aber wirklich glaubhaft wird erst dort, wo ein Meister sich auf den Holzweg begibt - wie eben Thomas Bernhard in seiner „Verstörung“.

Sicherlich ist Eisenreichs Literaturverständnis sehr traditionell und daher ziemlich begrenzt, nichtsdestotrotz geht die oben zitierte unter dem Eindruck der ersten Veröffentlichung von *Verstörung* unmittelbare Reaktion über einige Klischeevorstellungen hinaus, welche Eisenreichs persönlichen beschränkten Gesichtspunkt über Essenz und Funktion vom literarischen Schreiben beweisen, und weist sehr interessante Einsichten in Bernhards psychologische und literarische Welt auf.

Eisenreich wirft dem Autor von *Verstörung* vor, dass er nichts von außen „in der ironischen Distanz“ sehen will, und liegt richtig, wenn er behauptet, dass Bernhard dazu tendiert, „alles mit sich selber [zu] identifizieren“, sogar „verwechseln“, der springende Punkt ist aber, dass dieser „monomanische Seelen-Naturalismus“ keine hundertprozentig freie auktoriale Wahl ist, sondern zum Teil auch das äußerst interessante stark holophrastische Symptom als positive Antwort eines Schriftstellers auf den Verrat der väterlichen Instanz in dem dramatischsten Moment seines Lebens in der Sterbestation.

Zu Recht vermisst Eisenreich in *Verstörung* eine „lebensgemäße Kontrapunktik“, jene „pendelnde Balance zwischen den Extremen“ (Einsamkeit-Sehnsucht nach Gemeinsamkeit, Heiterkeit-Todesbewusstsein, Stärke-Schwäche, Krankheit-Gesundheit, Geist-Fleisch) und schließt mit der Behauptung ab, dass es im Fürstenmonolog „keine Handlung, keine Distanz, kein[en] Kontrapunkt“ gibt, und daher auch „keine Wahrheit“.

Im Fürstenmonolog fehlt es sicherlich eine Wahrheit, und zwar diejenige der Subjektidentifizierung, die notwendigerweise im Feld (und unter Bürgschaft) des Anderen und durch metaphorische symbolische Andeutungen und progressive Annäherungen erfolgt, dafür aber treffen wir zweifellos auch auf eine andere wichtige, wenn auch unheimliche Wahrheit, die Wahrheit des Unbewussten, das in der Psychose an der Oberfläche liegt, so wie Lacan unterstreicht:

„Wir finden auch im Text selbst des Wahns eine Wahrheit, die da nicht verborgen ist, wie es bei den Neurosen der Fall ist, sondern sehr wohl und klar formuliert und fast theoretisiert.“<sup>366</sup>

---

366 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen* (1955-56), a.a.O., S. 37.

Das holophrastische Symptom ist also überwiegend durch die Evidenz der Oberfläche charakterisiert, aber Lacan warnt vor der Gefährlichkeit zu glauben, dass die Oberfläche das oberflächliche Niveau sei, und zitiert diesbezüglich Nietzsches Behauptung, dass es keine zweite Welt hinter der Welt gibt.<sup>367</sup>

Gerade zur Oberfläche fühlt sich der Fürst stark hingezogen:

„Oft bin ich glücklich gewesen in der Betrachtung der Wasseroberfläche der Ache, in dem Bewegungsrhythmus des Wassers selbst, hingegeben an die poetische Reflexion der Erdoberfläche.“<sup>368</sup>

Schon an der entspannend rhythmischen Bewegung der Wasseroberfläche kann man aber die ungeheure Zerstörungskraft eines potentiellen Hochwassers ablesen.

An einer weiteren Stelle behauptet der Fürst, dass er einen Briefschreiber „unter der Oberfläche seiner Verzweiflung sich an der Oberfläche verständlich machen“<sup>369</sup> sehen kann, und wenig weiter unten immer auf der gleichen Seite offenbart er, dass der zur Subjektidentifizierung notwendige symbolische Andere nur eine menschliche Täuschung ist:

„Langsam werden die Sterne, Himmelskörper überhaupt« (die wir nicht sahen), sagte der Fürst, «zu den Symbolen, als welche wir sie immer angeschaut haben. Dadurch täuschen wir uns einen Schöpfer vor.“<sup>370</sup>

Damit negiert er gerade den quasi transzendentalen symbolischen Raum, in dem erst das Subjekt in einer sinnvollen, d.h. symbolisch strukturierten Art und Weise erscheinen kann.

In seiner desolaten vaterlosen Welt versucht das holophrastische Subjekt (durch Einverleibung) den fehlenden symbolischen groß-Anderen selbst zu ersetzen, wie die quasi christologischen Äußerungen des Fürsten erkennen lassen:

„Getöse beherrsche ihn. Sein Gehirn (»Einbruch von Wasser in seit Urzeit Ausgetrocknetes?« [Saurau]), qualvoll als für die ganze Menschheit missbrauchte Membran, in der diese Geräusche (»Eine Verwandlung dessen, was ist, in ein anderes, das sein wird?« [Saurau] ) immer gewesen sind, empfindend, *höre* er diese Geräusche nicht nur, er *sehe* und *fühle* sie auch in seinem Kopf. Sein Gehirn müsse diese

---

367 Jacques Lacan, *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in: *Scritti* Vol, II, zitiert von: Massimo Recalcati, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, a.a.O., S. 258.

368 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 182.

369 Ebd., S. 169.

370 Ebd., S. 169.



Geräusche (»Risse, die sich vergrößern, ein idealer Zersetzungsprozess der Natur!« [Saurau] ), »aushalten«. Beinahe alle Sätze, in die er auf einmal hemmungslos seine Qual injiziert, beendet er mit »für die ganze Menschheit«.«<sup>371</sup>

Aber woher kommen diese fast sinnlich schmerzhaften Geräusche, die der Fürst nicht nur hören, sondern auch noch *sehen* und *fühlen* kann? Sie scheinen nämlich in ihrer Plastizität nicht so sehr aus dem imaginären (und noch weniger aus dem symbolischen) Bereich zu stammen, sondern vielmehr aus dem Bereich des Realen, das weder imaginär noch symbolisch gefasst werden kann, weil es jenseits (aber auch diesseits) der Sprache anzusiedeln ist, und das keinesfalls mit der landläufigen Vorstellung von „Realität“ zusammenfällt, welche im wesentlichen symbolisch und imaginär strukturiert ist. Daher bleibt das Reale dem Subjekt wesentlich fremd, es kann nicht in einen Erwartungs- oder Sinnhorizont integriert werden:

„Denn das Reale wartet nicht, und namentlich nicht auf das Subjekt, denn es erwartet nichts vom Sprechen. Aber es ist da, identisch mit seiner Existenz, Lärm, in dem man alles hören kann, und bereit, mit einem Knallen alles zu versenken, was das „Realitätsprinzip“ da unter dem Namen Außenwelt konstruiert.“<sup>372</sup>

Der Lärm, in dem der Fürst alles (und das Gegenteil von allem) hören kann, ist also wahrscheinlich gerade das aus dem Ich ausgestoßene Reale, das „als das aus der anfänglichen Symbolisierung Verworfenene schon am Werk [ist]. Wir können sogar sagen, dass es ganz alleine spricht / kausiert.“<sup>373</sup>

Diese Geräusche, die den Fürsten plagen, sind insofern kein Symptom, dass sie keine symbolische Wiederkehr des Verdrängten, d.h. keine direkte Kehrseite der **Verdrängung** darstellen, sondern eher das Wiedererscheinen im Realen als Teil der **Verwerfung**. Diesbezüglich unterscheidet Lacan:

„Was der Verdrängung unterliegt, kehrt wieder, denn Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten sind bloß Vorder- und Rückseite der nämlichen Sache. Das Verdrängte ist immer da und drückt sich völlig artikuliert in den Symptomen und einer Vielzahl anderer Phänomene aus. Was hingegen der Verwerfung unterliegt, hat ein ganz anderes Schicksal, dass alles, was in der symbolischen Ordnung verweigert wird

---

371 Ebd., S. 103.

372 Jacques Lacan, Zur Verneinung bei Freud (1954), in: Schriften III, Olten: Walter, 1980, S. 208.

373 Ebd., S. 209.

im Sinne der Verwerfung, im Realen wiederauftaucht.“<sup>374</sup>

In *Das Seminar, Buch I: Freuds technische Schriften* bezieht sich Lacan auf eine Art vom Mechanismus der Urverdrängung, den er später nicht mehr wieder aufnehmen wird, der aber hier insofern interessant ist, als dass dieses Verworfenen auf ein mythisches erstes Jenseits der Verdrängung eingeht, auf „[...] etwas Letztes, ursprünglich schon Konstituiertes, ein[en] erste[n] Kern des Verdrängten, der sich nicht bloß nicht einbekennt, sondern der, weil er sich nicht formuliert, buchstäblich so ist, als ob das nicht existierte [...]“.<sup>375</sup>

In der Fürstenfamilie scheint der Ursprung dieser Verwerfung wirklich sehr weit zurück in den vergangenen Generationen zu liegen: ein unbewältigtes Trauma, das als Phantom vom Unbewussten des Vaters transgenerational auf die Folgegeneration übertragen wird, so dass der Fürst mit guten Gründen sein Leben in Plural deklinieren kann:

„Mein Leben ist immer ein anderes Leben [...], aber wenn ich gefragt werde, ich werde aber gar nicht gefragt, was für ein Leben mein Leben ist, sage ich: *mein Leben. Folgerichtige Existenzen!* Sage ich.“<sup>376</sup>

Interessant ist es im oberen Zitat, außer dem Plural *Existenzen*, auch das Adjektiv *folgerichtig*, das so viel wie: „konsequent“, „schlüssig“, „folgerecht“ bedeutet, also auf eine Reihe ineinander verflochtener, aneinander geketteter, einander bedingender Existenzen verweist, auf eine Lebensübertragung auf die Kinder durch Introjektion des traumatisierten Elternteils.

Aus der Gruft der Sauraschen Dynastie spuckt das Phantom eines weit zurückliegenden Traumas. Es ist anzunehmen, dass der Ursprung allen Übels in einer schon von Anfang an fehlenden Vatermetapher liegt bei verheerender Verwerfung der eigenen Kastration und dem damit verbundenen unmöglichen Eintritt in die symbolische Strukturierung der Welt.

Die Unmenge „miserable[r] Menschen, die am Mittwochabend oder am Samstagabend auf die Hochgobernitz heraufkommen“<sup>377</sup>, stellen offensichtlich für den Grufträger (*criptoforo*) und Grabhüter Fürsten Saurau eine entsetzliche Gefahr dar:

„Stundenlang werden da unsere Gräber aufgemacht, ihr Gestank herausgelassen, man öffnete die

---

374 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen*, (1955-56), a.a.O., S. 19-20.

375 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch I: Freuds technische Schriften*, (1953-54), Olten: Walter, 1990, S. 59-60.

376 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 165.

377 Ebd., S. 132.

riesigen Familienfriedhöfe und zerredet ihre Ruhe.“<sup>378</sup>

Diesem Grufträger geht es hauptsächlich darum, das schändliche ungeheuerliche Geheimnis aus der Ahnengruft zu bewahren, weil es genau das fundamentale Objekt betrifft, das für dieses Familienmitglied die Funktion des *Ideal-Ichs* erfüllt. Der Gestank aus den Gräbern wird also verharmlosend auf die Gäste der Burg projiziert:

„Mittwoch und Samstag herrscht hier auf der Gubernitz das menschliche Ungeziefer«, sagte der Fürst, »der menschliche Defekt. Onanie der Verzweiflung«, sagte er.“<sup>379</sup>

Bezüglich der oben genannten Begriffe von Gruft und Phantom schreibt die französische Psychologin und emeritierte Professorin der Universität Nizza Anne Ancelin Schützenberger:

“E' come se tale fantasma uscisse dalla tomba malchiusa di un antenato, dopo una morte difficile da accettare o un avvenimento “vissuto come un'onta” o una “situazione difficile” per la famiglia; qualche cosa insomma che è stata vissuta malamente: qualcosa di “vergognoso”, di equivoco, di “non buono”, per la mentalità dell'epoca. [...] Si tratta di dimenticare qualcosa o qualcuno che è stato disgraziato o ha portato disgrazia alla famiglia, la quale se ne vergognava e dunque non parlava.

Un membro della famiglia però sembra aver conservato questo non-detto, divenuto ormai un segreto di cui egli è il solo detentore, nel suo cuore e nel suo corpo, come in una “cripta”, da cui, di tanto in tanto, dopo una o due generazioni, questo fantasma esce e agisce.

A partire dal *concetto di incorporazione*, Abraham e Török suppongono che nel Sé si installi un oggetto proibito, frutto della compensazione di una introiezione mancata, così che si viene a creare una sorta di *legame immaginale*.”

Die verfehlte Introjektion, die der Fürst als Grufträger zu kompensieren versucht, ist diejenige der Vaterinstanz, der Vatermetapher, die im Grunde alle männliche Hauptfiguren in *Verstörung* schmerzhaft vermissen.

In dem *Anhang I* präzisiert Schützenberger die Definition der Gruft und des Phantoms nach Nicholas Abraham und Maria Török:

“In certi casi (caratterizzati, tra l'altro, dalla presenza di un segreto), capita che una persona, morta in circostanze drammatiche, vergognose o ingiuste, non possa andarsene e rimanga attaccata alla famiglia d'origine, vestendo i panni di un fantasma o di un revenant, nascosto o malamente sepolto in una cripta,

---

378 Ebd., S. 132.

379 Ebd., S. 132.

racchiusa nel cuore di un discendente, da dove si fa sentire, talvolta come ventriloquo e talvolta sotto forma di sintomi ripetitivi, passando dall'inconscio di un genitore all'inconscio di un figlio.

“Perché venga costruita una cripta è necessario che il segreto vergognoso sia appartenuto a un oggetto che svolgeva la sua funzione di *ideale dell'Io*. Si tratta dunque di mantenere il *suo* segreto; di coprire la *sua* vergogna” (*La scorza e il nocciolo*, Borla 1993, p. 260)”

Qual'è il posto della cripta nell'apparato psichico?

“Nella topica, questa cripta corrisponde ad un luogo definito. Non è né l'inconscio dinamico né l'io dell'introspezione, bensì un'enclave tra i due, una sorta di Inconscio artificiale, collocato in seno allo stesso Io. [...] Nulla deve filtrare verso il mondo esterno. Spetta all'Io la funzione di guardiano del cimitero” (ibid., p. 247).

L'edificazione della cripta svela, secondo gli autori, una rimozione a carattere conservativo, che essi oppongono alla rimozione costitutiva (generalmente chiamata rimozione dinamica), particolarmente evidente nell'isteria. La differenza essenziale tra queste due rimozioni è che, nell'isteria, un desiderio interdetto cerca il suo cammino e lo trova nelle realizzazioni simboliche (la conversione isterica), mentre nel criptoforo...“è sepolto un desiderio già realizzato e direttamente incapace com'è di rinascere o di ridursi in polvere. [...] Quel passato è dunque presente nel soggetto, come un *blocco di realtà*, ed è preso di mira come tale nelle negazioni e nei dinieghi” (ibid., p. 248).

Riassumendo la cripta sarebbe come un'inclusione in seno all'Io, il cui effetto sarebbe la rimozione a carattere conservativo.

Riprendendo i termini usati da Maria Török e Nicholas Abraham, proponiamo il seguente riassunto: una cripta è una sorta di inconscio artificiale, alloggiato in seno all'Io, che deriva dalla perdita di un oggetto narcisisticamente indispensabile, laddove questa perdita non può essere ammessa, in quanto tale, a causa di un segreto condiviso tra il portatore della cripta (o criptoforo) e l'oggetto perduto. Il contenuto del segreto ha valore di “crimine” inconfessabile, contaminato dalla vergogna, e costituisce la Realtà (nel senso metapsicologico del termine) del soggetto criptoforo.”<sup>380</sup>

Die oben genannte Realität ist im Endeffekt nicht so unweit vom Lacanschen Realen, dessen Rest nicht als (durch die Kastration) verbotenes Begehren symbolisch anderswo übersetzt werden kann, sondern, bei ungenügender Vatermetapher, als auf exzessive Weise schon verwirklichte Begierde weder völlig aussterben noch vollständig ins Leben wieder zurückkehren kann.

An diesem Phantom holophrastisch angekettet ist es für den Fürsten unmöglich, auf wirklich neue Gelegenheiten zur Identifikation zu kommen, den Nabelschnur (egal wie weit auch er, bzw. sein Sohn oder sein Vater, von Hochgoberniz getrennt ist) abzuschneiden, der ihn mit seiner Sippe verbindet:

---

380 Anne Ancelin Schützenberger, *La sindrome degli Antenati. Psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti nell'albero genealogico*, Di Renzo Editore (2012 Seconda ristampa quarta edizione), S. 165-166.

„Rufen wir in der Victoriastation nach unserer Mutter oder nach unserem Vater, ist es dasselbe, wie wenn hier von hier aus, von der Hochgobernitz aus, nach unserer Mutter, nach unserem Vater rufen. Verstehen Sie? In Wirklichkeit gehen wir, wenn wir konsequent gehen, und am aufmerksamsten in den Büchern, immer durch Landschaften, die wir längst kennen. Wir kommen auf nichts Neues. Wie wir in den Wissenschaften auf nichts Neues kommen. Alles ist *vorgeschrieben*. Die Kälte«, sagte der Fürst, »ist in mir, also ist es gleich, wohin ich gehe, die Kälte geht *in mir mit mir*. Ich erfriere von innen heraus.“<sup>381</sup>

Gerade wegen dieser Gruft in ihm, dieser in der Vergangenheit ungezähmt ausgelebten, nun absterbenden, aber noch nicht gänzlich zur Asche gewordenen Begierde scheint es dem Fürsten, alles „vorgeschrieben“ zu sein, und erfriert von innen heraus.

Diese symbolische Gruft wird, wie für die Bernhardsche Prosa typisch ist, in die Tat umgesetzt und das Phantom wird nicht nur metaphorisch in dem Schauspiel (in der Kunst) konserviert, sondern gleich als reale Leiche im Lusthaus aufgebahrt:

„Die Frauen«, sagte der Fürst, »schleppten den Toten ins Badezimmer, um ihn zu waschen. Während sie, unter Anleitung des Gemeindefarztes, den zertrümmerten Schädel mit Wäscheklammern zusammenzudrücken versuchten, das Einschlussloch verstopften sie mit in Wachs eingetauchte Watte, räumten ein paar Arbeiter das Lusthaus aus, in dem wir den Vater aufbahrten. Von dem damaligen Schaukelspiel, das ein paar Wochen vorher gespielt worden war, wegen Schlechtwetter im Lusthaus, nicht im Hof, war das Lusthaus noch mit Dutzenden von Prospekten, Requisiten, Kostümen, Sitzgelegenheiten angefüllt.«<sup>382</sup>

Der Grufträger weiß nun sehr gut, dass er beim Loslassen seiner Ankettung an die Verwandtschaft nur noch leere Hülle, öde Gruft bleibt:

„[...] , dass ich mich aus meinen Verwandten heraus, ich weiß gar nicht, wohin, so weit entfernt habe, mit großer Geschwindigkeit von ihnen *weggehe*, dass ich nicht mehr in sie zurück kann. [...] Es ist mir klar«, sagte der Fürst, »dass ich ein Mensch bin, der, wenn auch *noch da*, in Wirklichkeit schon gar *nicht mehr da ist, tot ist*. Meine Schwestern unterhalten sich mit einem Toten, denke ich, wenn sie sich unterhalten. Für meine Schwestern lebe ich nur noch im Zweifelsfall«, sagte er. »Aber auch *ich* habe ja nur das Gefühl, mit Toten zu reden, wenn ich mit irgendeinem im Hause rede, in dem Flüsterton, der hier schon seit Jahren herrscht. *Die Toten* wachen auf und waschen sich und frühstücken und reden und gehen wieder auseinander und verkriechen sich wieder in ihre Betten«, sagte der Saurau. »Eine tote Familie«,

---

381 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 150.

382 Ebd., S. 156.

sagte er.<sup>383</sup>

Der Staffelfstab des unheimlichen familiären Geheimnisses wird dem Fürsten durch den gewaltsamen Tod des eigenen Vaters definitiv übergeben und der Ausdruck seines sogar im Tode noch nicht ruhigen Gesichts stellt für den Sohn eine Art Siegel dar:

„Im Lusthaus aufgebahrt«, sagte der Fürst, »machte mein Vater den Eindruck eines zu Tode Erschrockenen. Sein zertrümmerter Kopf erscheint mir oft in der Nacht in den allerseltsamsten Zusammenhängen.«<sup>384</sup>

### 4.2.3. Komplex Familie

In der Bernhardschen Prosa ist die Familie sicherlich ein Komplex, dem man nicht entkommen kann, und der sich in seiner ausgeprägtesten Form in der Vater-Sohn-Beziehung manifestiert. Die Infragestellung der Ursprünge (Vorfahren, Familie, Erbschaften, Land-Vaterland) ist bei Bernhard ein Hauptthema. Indem sie nach den Wurzeln ihres persönlichen Übels suchen, treiben seine Figuren eine rücksichtslose „Ursachenforschung“. Zu den Strategien der Ich-Bemächtigung gehört in erster Linie der Versuch zur Bewältigung des Ursprungskomplexes. Auch in diesem Roman ist die Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit der Familiensituation eine wichtige Dimension der Suche nach sich selbst. Der Zustand des Erzählers wird im Wesentlichen durch die zweifelhafte Beschaffenheit dieser Suche bestimmt: „An jedem Tag baute ich mich vollkommen auf und zerstörte ich mich vollkommen.“<sup>385</sup> Aus dieser Kreisbewegung der Ich-Bemächtigung, bei welcher Gründung und Zerstörung in einer ungeheuerlichen Wechselbeziehung zueinander stehen, lässt sich ein höchst schwieriges Verhältnis zu sich selbst schließen. Dabei bestimmt eben der zweite Terminus der Gleichung die Richtung des Verhaltens. Von daher kann man die zwei Sätze als adversativ koordiniert lesen. Das würde weiterhin heißen, dass der holophrastische Prozess der Ich-Gründung eigentlich selbstzerstörend ausläuft. Das heißt außerdem auch, dass die Holophrase Tod-Leben (typischerweise für diese Prosa) eher vom Tode und Selbstzerstörung bestimmt ist. Zu dem hohen Preis des Verzichtes auf seine Identifizierung kann also der Montanistikstudent mit gutem Grund die eigene Angleichung am Verstand des

---

383 Ebd., S. 157.

384 Ebd., S. 158.

385 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 41.

Vaters erklären:

„Sich zu beherrschen sei das Vergnügen, sich vom Gehirn aus zu einem Mechanismus zu machen, dem man befehlen kann und der gehorcht“<sup>386</sup>.

Das schreibende Ich in dem Roman fühlt sich von Affekten bedroht und strebt nach Selbstbeherrschung: Die Sorgen des Vaters um seinen Sohn, wenn es darum geht, sich von diesem bei seinen Krankenbesuchen begleiten zu lassen, hängen mit der ihm bekannten Empfindlichkeit des Sohnes zusammen, den jeder Besuch traurig stimmt. Seine depressive Disposition hat übrigens eine Vorgeschichte in der Familie: die Mutter starb infolge einer Nervenkrankheit, der Vater ist gequält von Unruhe, die Schwester hat schon einen Selbstmordversuch hinter sich. Das Bedürfnis des Ich-Erzählers, mit der Situation der Familie ins Klare zu kommen, kommt in dem Brief an seinen Vater zum Ausdruck. In diesem Brief versucht er eine Diagnose der intimen Familienverhältnisse mit der Absicht einer Verbesserung der Situation, wobei er eigentlich dem Vater als Arzt die Rolle des Diagnostikers entzogen hat. Mit dem Brief stellt er dem Vater unbequeme Fragen nach der Schuld an den tragischen Erfahrungen, die die Familie durchgemacht hat. Von daher lässt sich sein Brief als eine (schriftliche!) Abrechnung mit dem Vater lesen, der ohne weiteres an Kafkas Großthema erinnert. Eine bedeutende depressive Ader liegt also in der ganzen Familie des Arztes und die Verwundbarkeit und psychische Anfälligkeit aller vier Familienmitglieder äußern sich vor allem auch in der Unfähigkeit der Vater-Sohn-Dyade, die jeweiligen Rollen auseinanderzuhalten.

Letzterer ist ein zentraler Punkt in *Verstörung* und wird von der *bildenden* Metapher des Ölbildes in der Fochlermühle einleuchtend verkörpert:

„Ein gutes Quellwasser sei das in der Fochlermühle, sagte mein Vater, und dann: »In dem Zimmer der alten Fochler hängt ein Ölbild.« Mein Vater schätzt es auf dreihundertfünfzig, vierhundert Jahre. Es sei kein Heiligenbild, im Gegenteil, es stelle zwei mit den Rücken zueinander stehende nackte Männer mit »total verdrehten« Köpfen, »Gesicht zu Gesicht«, dar. Das Bild bewundere er schon lange, und er habe daran immer schon die verschiedensten »mehr grausigen« Gedanken geknüpft. »Wenn man es von der Wand, auf der es sicher schon Hunderte von Jahren hängt«, sagte mein Vater, »herunter- und aus dem entsetzlichen Zimmer herausnimmt und an einer leeren weißen Wand befestigt, muss seine ganze Schönheit zum Vorschein kommen.« Jetzt erklärte er mir, dass das Bild absolut hässlich und gleichzeitig

---

386 Ebd., S. 41.

absolut schön sei. »Es ist schön, weil es wahr ist«, sagte mein Vater.<sup>387</sup>

Das tiefere Quellwasser des Unbewussten ist hier aber nur insofern gut (*absolut schön*), weil es die einzige Chance zum psychischen Überleben darstellt, es ist aber gleichzeitig auch als Block des Identifikationsprozesses äußerst giftig und tödlich (*absolut hässlich*).

Die leere weiße Wand, an welcher das Bild besser zur Geltung kommen sollte, könnte sich möglicherweise in einem Saal der fürstlichen Burg befinden und der Fürst Saurau liefert eigentlich den perfekten Interpretationsschlüssel dafür:

„An seinem Vater könne der Sohn sein zukünftiges Leben studieren, meinte er. Die Zwecke, für die der Vater gelebt hat, seien, in jedem Fall, auch die Sohneszwecke, die Vatervergügen auch die Sohnesvergügen, der Vaterkel an der Welt auch der Sohneskel an der Welt. Schließlich sterbe der Sohn seinem Vater *nach*, in einem Alleinsein, in welchem nur noch im eigenen Gehirn aus- und einzugehen ist. Der Sohn sehe, wenn er seinen Vater anschau, die Erbärmlichkeit des Vaters, wie der Vater ununterbrochen die Erbärmlichkeit seines Sohnes sehe. Vater und Sohn schauten sich ununterbrochen in ihrer Erbärmlichkeit *an*. Aber der Sohn muss schließlich immer noch viel grauenhafter werden als der Vater.“<sup>388</sup>

Anderswo behauptet der Fürst noch:

„In Gesellschaft meines Sohnes kommen alle meine Eigenschaften, die ihm (wie auch mir) zuwider sind, zum Vorschein. Diese unerträglichen Eigenschaften kommen nur in Gesellschaft meines Sohnes zum Vorschein [...]“.<sup>389</sup>

Auch bei dieser zweiten Vater-Sohn-Dyade ist die Richtung der Entwicklung eine möglichst absolut verneinende: die Vollendung der Identität so wie des Bernhardschen Schreibens soll immer mehr von der negativen Polarität bestimmt werden.

Eine Art gegenseitiger Einverleibung oder jedenfalls gewisse Schwierigkeiten im Auseinanderhalten der gegenseitigen Positionen charakterisiert all die wichtigsten Beziehungen im Roman.

Bezüglich seiner verstorbenen Frau bekennt sich selbst der Arzt, so wie sein fürstlicher Patient, gewissermaßen als *Grufträger*:

---

387 Ebd., S. 65.

388 Ebd., S. 132.

389 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 148.



„Jetzt erkenne er sie, die zu ihren Lebzeiten neben ihm von ihm zwar geliebt, aber niemals erkannt worden sei. Zusammen sei der Mensch mit einem geliebten anderen endlich erst, wenn der betreffende *tot, tatsächlich in ihm ist*.“<sup>390</sup>

Diese Deutung des Arztes als *Grufträger* wird vom Gebrauch des Wortes *Begräbnistag* gleich in der nächsten Zeile zusätzlich noch bestätigt.

Als spezielle Art von „einverleibender Afrika-Eroberung“ eines noch-nicht-toten geliebten Weibes wird die Halbschwester des Industriellen als Lebensgefährtin von ihm in ein dunkles leeres deprimierendes fürchterliches Jagdhaus fast wie in eine Grabkammer mit *eingemauert*, wo sie „ganz auf sich selbst angewiesen, [...] unter der Herrschaft ihres Halbbruders immer nahe daran, sich zu *entleiben*“<sup>391</sup> ist.

#### **4.2.4. (Literarisches) Erbe vaterloser Söhne**

Ist bei ungenügenden phallischen Pfeilern ein literarisches Erbe überhaupt noch möglich? Der in vorliegender Arbeit behandelte Text selbst bietet eine mögliche Antwort darauf. Ein Text, in dem kein Eigenname, sondern nur Familiennamen vorkommen, in dem der Fürst oft das Bedürfnis empfindet, „Wörter aus der Luft [zu] greifen“, um sie wahrscheinlich auch von ihrer analen Färbung zu reinigen, ein Text, in dem Kunst und Künstlichkeit als Trauma-deckende-Kulissen schwer auseinanderzuhalten sind, in dem vaterlose Väter und Söhne in dem zerstückelten Körper der Schrift das imaginäre Ideal-Ich der eigenen zerstückelten Identität beharrlich suchen in einem zwangsneurotischen Zyklus von Erfinden „einwandfreier Sätze“ und deren gleichzeitiger Auflösung.

Ein Text, eine Kunst, welche als „artgueill“<sup>392</sup> zum Hocker wird, auf den der Schriftsteller steigen kann, um seinen Eigennamen, seine Würde als Künstler stolz verkünden zu können.

Durch ein Buch also versucht der Sohn eine Art Autogeneration. Das, was Recalcati von Joyce behauptet, trifft auch auf Bernhard sehr gut zu:

---

390 Ebd., S. 20.

391 Ebd., S. 46.

392 *Artgueil* ist eine Lacansche Neubildung aus dem französischen *art* (Kunst) und *orgueil* (Stolz), welche die Stellung der Schrift bei Joyce als Ersatz der Vatermetapher bezeichnen sollte. Diesbezüglich siehe: Massimo Recalcati in: <http://www.genius-online.me/2012/04/09/joyce-e-larte-supplenza-sublimate-sinthomo/>, am 9. April 2012.

“Per avere un corpo, bisogna essere un libro, un’opera d’arte perchè è l’Altro che dice cosa siamo”<sup>393</sup>

Aber die Schuld des Identifikationsversuchs Bernhards (vor allem dem Großvater als erfolglosem Schriftsteller gegenüber) durch den Eigennamen der Schrift wird oft von einigen seiner Geistesmenschen abgebußt, welche die Konsequenzen des Erfolgs ihres Autors mit dem Scheitern der eigenen schriftstellerischen Anstrengungen auf sich nehmen müssen.

Dass der Problemkomplex „Schreiben“ in *Verstörung* von besonderer Relevanz ist, wird schon an der Aufzählung der Schreiber und ihrer Schreibsituationen im Roman erkennbar. Neben einigen Gelegenheitsschreibern, wie z.B. der Arzt mit seinen Briefen an Kollegen oder der junge Türke, der „in Knittfeld soviel Briefpapier gekauft“<sup>394</sup> hat, oder der Onkel vom Müllerssohn, der „eine Unmenge Notizen [...] über seine Vogelzucht“<sup>395</sup> hinterlassen hat, und generell die Leute von der Fochlermühle, die sich „*alle gern* Notizen“<sup>396</sup> machen, begegnet man vor allem vier bedeutenden Schreibern, die sich explizit mit den Fragen des Schreibens beschäftigen:

1) Der Ich-Erzähler weist am Ende des Romantextes auf das Schreiben an dem gerade Erzählten hin. Nachdem er in einigen Sätzen von der Rückkehr nach Hause erzählt hat, erwähnt er einen angefangenen Brief an einen Freund, den er aber nicht mehr zu Ende geschrieben, sondern zerrissen hat, und dann setzt er auf eine ganz unauffällige Weise den Monolog des Fürsten fort: „Im Bett dachte ich: *was hat der Fürst gesagt?* »Alles immer verändern zu wollen [...]“<sup>397</sup>. Diese Zäsur in der Einheit der erzählten Welt verweist auf eine Verschachtelung verschiedener Fiktionalitätsstufen. Die Erzählung enthüllt sich als (progressives) Erzählen und Weiterschreiben an dem Teil des Monologs des Fürsten, welcher seinerseits noch auf zwei zusätzliche Schriften anspielt, sie bzw. verschachtelt. Das Notizbuch des Fürsten und das lange Papier mit dem vom eigenen Sohn imaginierten Selbstmord des Fürsten werden vom Ich-Erzähler zitiert, der seinerseits sich selbst beim Schreiben zitiert (!):

„Ich konnte nicht einschlafen und fing zu schreiben an: Der Fürst sagte, schrieb ich, »ein Sohn studiert seinen Vater und studiert nur noch, wie er seinen Vater vernichten wird.“<sup>398</sup>

---

393 Ebd.

394 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 67.

395 Ebd., S. 62.

396 Ebd., S. 62.

397 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 189.

398 Ebd., S. 192.

Außerdem zitiert der Montanistikstudent am Anfang von *Verstörung* den eigenen Brief an den Vater, den er lange Zeit nicht schreiben konnte und den er letztlich doch niederschrieb und der sehr wahrscheinlich die ganze Handlung des Romans in Bewegung gesetzt hat.

2) Der Industrielle, einer der Patienten, die der Vater des Erzählers besucht, schreibt über ein nicht näher bestimmtes „durch und durch philosophisches Thema“<sup>399</sup>. Während seine Arbeit also rätselhaft bleibt, erfährt man aber einiges über seine Schreibweise:

„Er arbeitet Tag und Nacht, schreibe und vernichte das Geschriebene wieder, schreibe wieder und wieder und vernichte wieder und nähere sich seinem Ziel.“<sup>400</sup>

Der Schaffensprozess des Industriellen, der abwechselnd Schöpfung und Zerstörung voraussetzt, korrespondiert mit der existentiellen Einstellung des Erzählers in Bezug auf den Prozess seiner Ich-Gründung („An jedem Tag baute ich mich vollkommen auf und zerstörte ich mich vollkommen.“<sup>401</sup>). In beiden Fällen wird der Akzent eher auf die Vernichtung gesetzt, so dass man nochmals über das Schaffen als Abschaffen sprechen kann. Hier geht es aber um die poetologische Dimension der Zerstörung, weil hier explizit ein schriftstellerischer Schaffensprozess gemeint ist. Die Zerstörung des menschlichen Körpers wird also mit der Zerstückelung des Körpers der Schrift gleichgesetzt. Die Strategie der Vernichtung des Industriellen als schriftstellerische Produktivität entspricht außerdem auch dem Auslöschungsverfahren, durch welches im allgemeinen Bernhards Texte überhaupt entstehen. Christian Schärf dokumentiert sehr gut in *Werkbau und Werkspiel* am Beispiel der frühen Texte, dass „Bernhards kranke Protagonisten an der Zersetzung des Schriftkörpers,“<sup>402</sup> arbeiten (in seiner Auffassung korrespondiert beispielsweise auch das ver-rückte monologische Sprechen des Fürsten in *Verstörung* mit der Zerstückelung und Degeneration des Körpers der Schrift). Der Besuch beim Industriellen entpuppt sich also als wesentlicher selbstreferentieller Moment des Textes, sowohl was die Arbeitsweise als auch den Arbeitsort betrifft.

Der Industrielle hat sich sehr viel Mühe gegeben, um die besten Voraussetzungen für seine Geburt als Schriftsteller zu schaffen. Leere, Finsternis, Isolation, Abgeschlossenheit, Schweigen sind die unerlässlichen Bedingungen, um diese schwierige Geburt zu wagen.

---

399 Ebd., S. 42.

400 Ebd., S. 43.

401 Ebd., S. 41.

402 Christian Schärf, *Werkbau und Werkspiel*, a.a.O., S.232.

„Alles ist finster, systematisch verfinstert. An ein Klosterinneres“<sup>403</sup> erinnernd: „Der Industrielle gestatte sich nur immer *einen einzigen offenen* Fensterladen.“<sup>404</sup> Alle Zimmer im Haus sind vollkommen leer und kein Geräusch weder von Menschen noch von abgeschossenem Wild ist mehr zu hören: »nichts. Ein phantastischer Zustand.«<sup>405</sup> Außerdem: „Kein Bild an der Wand, im ganzen Haus kein Bild. Der Industrielle hasse Bilder, hasse Abbildungen.“<sup>406</sup>

Eine dunkle, bildlose, stille, kahle Denkhalle stellt die unglückliche Gebärmutter (Gebärvater!) vieler schriftstellerscher Geistesmenschen Bernhards dar. Die Voraussetzung der Fülle des freien Geistes ist eben (und wieder paradoxerweise) das Gefangensein.

3) In seinem Monolog erwähnt der Fürst selbst sein Schreiben an Briefen, spricht von einer rätselhaften Studie über sein Zimmer und erzählt eine skurrile Geschichte über sein Notizbuch, und er macht kaum zu übersehende Anspielungen auf seinen Umgang mit Wörtern oder auf die Phantasie und das Phantasieren.

Ein extravaganter typisch Bernhardscher holophrastischer Anspruch auf Universalität liegt der Studie über sein Zimmer zugrunde:

„Wenn ich allein über mein Zimmer eine Schrift verfassen würde, denke ich, eine Studie mit dem einfachen Titel *Mein Zimmer?*, in die ich die ganze Welt hineinzwänge, weil ich die ganze Welt in mein Zimmer hineinzwänge, ich zwänge die ganze Welt in mein Zimmer und in meine Studie hinein.“<sup>407</sup>

Im Schreiben soll also eine angeblich absolute Welterfahrung festgesetzt und festgehalten werden. Das Leitmotiv des Zimmers als Denkhalle durchzieht übrigens das gesamte Werk von Bernhard. Diese Absicht des Fürsten weist offensichtlich auf die selbstreferentielle Logik des Textes hin und zeugt von der autopoietischen Dynamik der Bernhardschen Prosa. Der Versuch überhaupt, das Denken zu verschriftlichen, setzt eine gewisse selbstzentrierte Schreibtätigkeit voraus, da sie sich ausgerechnet auf das eigene Medium ausrichtet, das sie ermöglicht. Wieder mal ist hier der Monologisierende/Schreibende ein Denker mit dem hohen holophrastischen Ideal, Denken und Schreiben in einer leeren Reinheit gleichzusetzen, ein Denken/Schreiben, das alle denkbaren Metaphern und Darstellungsmöglichkeiten der Welt zu überwinden hat:

---

403 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 48.

404 Ebd., S. 48.

405 Ebd., S. 48.

406 Ebd., S.43-44.

407 Ebd., S. 185.

„Der Denkende hat immer mehr die Bilder aus seinem Gedächtnis zu entfernen. Sei Ziel ist erreicht, wenn in seinem Gehirn kein Bild mehr ist. Wenn die *Darstellungsmöglichkeiten* in seinem Gehirn erschöpft sind.“<sup>408</sup>

In diesem weiten metapoetischen Sinn ist also auch das immer wiederkehrendes Thema der Wissenschaft bei Bernhard zu verstehen: Die Äußerungen seiner Geistesmenschen beweisen auf jeden Fall ein ganz eigentümliches Verständnis von Wissenschaft und deren wissenschaftliche Studien sind im Grunde eine weitere in die Tat (nicht) gesetzte Metapher des Bernhardschen Ideales eines von Bildern gereinigten Schreibens. Wenn Bernhards Figuren von Wissenschaft sprechen, dann meinen sie gewiss kein positives Welt-Wissen, keine Episteme, sondern eher ein negatives Wissen des Weltentzugs, welches der Aletheia, der verschleierte Göttin der für den Menschen unerlangbaren Wahrheit als Leerheit, der „für die Philosophen unbrauchbare[n] Wahrheit“<sup>409</sup> näher kommt. Aufschlussreich in diesem Sinn sind beispielsweise zwei Formulierungen der Wissenschaft vonseiten des Fürsten: „Finsternis als [...] Wissenschaft“<sup>410</sup> und „Denken in Selbstmordmöglichkeiten als eine Wissenschaft“<sup>411</sup>. Eigenartig ist die individuelle Art und Weise, wie diese Geistesmenschen diese Aletheia zu erreichen trachten, und zwar nicht durch das bildliche Wort, sondern, eher durch patriarchalische, wenn auch individuell deklinierte Begriffe. Die Bilder, also die Außenwelt sind aus diesem besonderen Wissen ausgeschlossen.

Mit dem Fürsten entsteht das Schreiben vorwiegend aus Meditation über sich selbst, eine Meditation, ein Wissen, eine Kunst, die hauptsächlich um Finsternis, (Selbst)mord und Kunst als Finsternis und Selbstmord kreisen.

Bezüglich des zweiten Romans Bernhards behauptet Wendelin Schmidt-Dengler zutreffend:

„Nicht mehr die Wirklichkeit als eine nachzugestaltende steht im Vordergrund, sondern die Eigenwirklichkeit der Kunst. Es gilt den berühmten Satz Schönbergs zu zitieren, dass er keinen Stuhl male, sondern ein Bild. Also setzt sich hier eindeutig der Akzent auf das Machen, auf den Prozess des Schaffens, auf die Poiesis, nicht auf die Mimesis.“<sup>412</sup>

---

408 Ebd., S. 185.

409 Ebd., S. 175.

410 Ebd., S. 163.

411 Ebd., S. 187.

412 Wendelin Schmidt Dengler, *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, 1955 Residenz Verlag, S. 234.

Der Anspruch dieser reinen Kunst der Leerheit geht noch weiter, will sogar alle patriarchalischen Begriffe der Episteme auflösen können, wie die folgende Äußerung des Fürsten beweist:

„Wir haben die Welt in unserm Denken noch nicht überwunden. Weiter kommen wir dann, wenn in unserem Denken die Welt völlig zurückgelassen ist. Uns muss jederzeit die Auflösung aller Begriffe möglich sein.“<sup>413</sup>

Die meisten projizierten wissenschaftlichen Studien scheitern jedenfalls, vielleicht „weil man nicht den Mut gehabt hat, sie im entscheidenden Augenblick an der entscheidenden Stelle zu unterbrechen, weil man der Natur nicht gehorcht hat.“<sup>414</sup> **Oder diese Studien bleiben gespenstisch, denn eine Kunst der leeren Wahrheit, des Dings, des Lochs im Anderen muss nur ein bloßes Streben nach der Niederschrift des reinen Denkens bleiben.** Die Studie des Fürsten über sein Zimmer wird ebenfalls aufgegeben: „»[...] Nein, keine Studie«, sagte der Fürst“<sup>415</sup>. Die prahlerische hochmütige Absichtserklärungen einer totalen Schrift vonseiten einer Schönen Seele werden natürlich bloßes Reden-darüber bleiben.

Das stärkste Sinnbild der Bernhardschen bildarmen Prosa ist im übrigen tatsächlich, wie Christoph Bartmann sehr treffend bemerkt, die „scheiternde Schrift, die ungeschriebene oder die unabschließbare, die nicht über den ersten Satz hinausgelangende und die alles Leben absorbierende und schließlich mit dem Leben deckungsgleiche, also nur im Tode zu vollendende Schrift [...]“<sup>416</sup>.

Das total holophrastische Projekt einer Kunst des Alles-in-ein-Zimmer-Hineinzwängens-bis-zum-Geht-nicht-mehr-mit-konsequenter-Explosion-eines-Deliriums-(Kaos)-von-Sätzen-und-darauffolgender-Polverisierung-(Auslöschung)-des-Schreibens-und-damit-endgültiger-Verbindung-mit-dem-Loch-im-Anderen.

Eine andere wichtige und anscheinend weniger illusorische Schrift des Fürsten ist sein wertvolles Notizbuch, wonach tagelang in unzähligen Taschen gesucht wird, um es letztendlich dann gerade in der gehassten Küche ausfindig zu machen. Wegen dem Verlust des Notizbuches beschuldigt der Fürst die *oberflächlichen* Familienmitglieder und seine

---

413 Ebd., S. 168.

414 Dies meint wenigstens der Fürst in *Verstörung*, S. 134.

415 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 185.

416 Christoph Bartmann, *Vom Scheitern der Studien* (1991), a.a.O., S. 24.

Verdächtige brechen sogar dann in regelrechte Hassangriffe gegen sie aus.

Mit den Drohungen bezüglich des Inhalts seines Notizbuches scheint der Fürst die Position des Grufträgers eines entsetzlichen familiären Geheimnisses bewusst zu übernehmen, so dass seine Anrede an die Familie wie ein Fluch klingt:

„Ich sage: *in diesen Notizbüchern werdet ihr eines Tages die fürchterlichsten Entdeckungen machen, Expeditionen in eure Abscheulichkeit hinein.*“<sup>417</sup>

Die einverleibende Funktion des Grufträgers wird sowohl von der Metapher der Küche als auch von dem Vorwurf des Fürsten an seine ältere Schwester widerspiegelt:

„Ich gehe sofort zu meiner älteren Schwester und sage: das Fürchterliche ist die Tatsache, dass du mein Notizbuch in der Küche liegengelassen hast, nicht die Tatsache, dass du dir seinen Inhalt einverleibt hast!“<sup>418</sup>

Dass die Gräber der Ahnen ihren Mund aufmachen und ihr Geheimnis herausspucken könnten, das ist dem Fürsten unerträglich:

„Und jetzt muss ich entdecken, dass ich meine Notizbücher in der Öffentlichkeit führe, ich führe meine Notizbücher öffentlich!“<sup>419</sup>

Das schreckliche Familiengeheimnis soll nach dem Tode des Fürsten in der Form von Notizbüchern verhängnisvoll an die folgenden Generationen weitergegeben werden:

„Gerade weil ich in meinem Alltagsumgang mit euch immer alles verschweige, habe ich in meinen Notizbüchern nichts verschwiegen! Meine ganze Rücksichtslosigkeit bricht in meinen Notizbüchern über euch herein! Über *dich*, über deine Schwester, über meine Töchter, über meinen Sohn, über alle! Dann, wenn ich tot bin, werde ich euch durch meine Notizbücher über eine große Strecke verfinstern, sage ich, und ihr werdet mit Schrecken an meine Anwesenheit zurückdenken, an den Bruder und Vater! In meinen Notizbüchern habt ihr, sage ich, tatsächlich Gestalt angenommen, grauenhaft Gestalt angenommen!“<sup>420</sup>

Mit dieser Äußerung verrät der Fürst, wieso „ein toter Vater [...] tatsächlich Furcht“

---

417 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 190.

418 Ebd., S. 190.

419 Ebd., S. 190.

420 Ebd., S. 190-191.

einflößen und warum die plötzliche Bewusstheit der Vaterschaft derart bestürzend<sup>421</sup> sein kann: Es handelt sich hier nämlich um keine individuelle Vaterschaft, um keine Vaterschaft der Eigennamen, sondern eher des Familiennamens, um keinen individualisierten Vater, von dem wirklich eigene Kinder stammen könnten, sondern um den Nachfolger eines Urvaters aus der Sauraschen Sippe, *durch* welchen (nicht *von* welchem!) die *ungeheure Konstellation* der nachfolgenden Generation, und erst durch Einverleibung des mittels der Schrift weitergegebenen familiären Phantasmas, *Gestalt* annehmen kann. Der Fürst hat keine reale Möglichkeit zur individuellen Namensbenennung mehr:

„Es gelingt mir nicht einmal mehr, meinen Namen zu rufen. Ich will meinen Namen rufen und ersticke.“<sup>422</sup>

Erst durch diese in den unendlichen, zum Teil auch brutal apodiktischen, wenn nicht sogar verletzend rücksichtslosen Redeakten des Fürsten eingeklemmte verschachtelte Schrift kann also das Leben irgendwie (wenn auch gespenstische) Gestalt annehmen. Gestalt annehmen in einer Schrift, in der die Auseinandersetzung mit dem Anderen (einem toten Anderen, einem toten Vater!) nur noch heißen kann, sich mit seinem Nachlass zu beschäftigen und über diese Beschäftigung zu schreiben ist, so wie beispielsweise der Ich-Erzähler in *Korrektur* (1975) sehr klar zum Ausdruck bringt:

„[...] ich hatte auf einmal den Gedanken gehabt, mich nicht nur mit dem Nachlass Roithamers zu beschäftigen, sondern auch gleich über diese Beschäftigung zu schreiben, was hier angefangen ist [...]“<sup>423</sup>

Das kann man wirklich als den Kern des poetischen Imaginären von *Verstörung* überhaupt betrachten: Der mit sich identische, holophrastisch zusammengefallene Vater des Ölbildes ist ein toter Vater, der aber keine zur Identifikation brauchbaren phallischen Pfeiler liefern kann, da er vom gruftragenden Sohn in dem Sarkophag eines artifiziellen Bewusstseins einverleibt und auf ewig konserviert wird. Dieser Urvater, dessen Trauma und dessen Schuld werden von Generationen von Söhnen getragen und zerstören jede Lebenslust:

---

421 Diesbezüglich behauptet der Fürst in *Verstörung*, S. 115: „[...] die Dämmerung ist mir die förderlichste, die Luftscharfe, schaue ich in die Gesichter meiner Schwestern und meiner Töchter hinein (...), insgesamt sehe ich alle als *durch mich*, und mir kommt eine ungeheure Konstellation, eine, möglicherweise die Fürchterlichkeit überhaupt zu Bewusstsein: *ich bin der Vater!*“

422 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 160.

423 Thomas Bernhard, *Korrektur: Roman*, suhrkamp taschenbuch, 24. Mai 1988, S. 8.



„Und dieser Sohn, denke ich, sitzt in England und denkt nicht einen Augenblick daran, dass er doch eine große Schuld abzutragen hat...“<sup>424</sup>

Diese Einverleibung des Vaters, die auch den kulturellen Vater des patriarchalischen Wissens betrifft, wie die Inkorporation der Schriften Schopenhauers vonseiten des Fürstenvaters beweist, folgt aber bei Bernhard keinem zur Identifizierung notwendigen symbolischen Vaternord<sup>425</sup>, da der Vater schon tot, abwesend, nicht verfügbar ist: Er ist nämlich von der Seite des Sohnes schon *von selbst* gewichen, hat ihn fallen lassen nicht mit dem Vorsatz eines belehrenden Betrugs, sondern wegen fehlendem Begehren für das eigene und des Sohnes Leben und damit seine Schwäche als Mann und Vater bewiesen. Der Selbstmord ist demgemäß die definitive Bestätigung der „Lächerlichkeit“<sup>426</sup> des Vaters. Das Begehren im Lacanschen Sinne (das ungefähr mit dem Freudschen Lebenstrieb korrespondiert), diese Bejahung des Lebens kann er weder für sich noch für den Sohn aufreiben und daher kein symbolischer Phallus, keine Drohung der Kastration und kein zur Identifikation brauchbares Gesetz darstellen, also auch keine Dimension für individuelles Begehren eröffnen. Nicht zufällig ist der Lieblingsphilosoph des Fürstenvaters gerade Schopenhauer, der Philosoph der Willensverneinung. Unter diesem Gesichtspunkt kann man auch der Äußerung des Fürsten: „Ein toter Vater [...] flößt tatsächlich Furcht ein.“<sup>427</sup> eine tiefere Bedeutung beimessen. Von diesem Vater ist eigentlich vor allem der Tod des Begehrens, der Lebenslust und nicht so sehr der körperliche Tod beängstigend, auch wenn der erste Tod des Subjektes bei fast allen Saurau auch den zweiten des Körpers verursacht, wie der Fürst bemerkt:

---

424 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 171.

425 Sigmund Freud in: *Totem und Tabu, Übereinstimmung im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912-13), herausgegeben von Anna Freud, Edward Bibring und Ernst Kris 1940 by Imago Publishing Co., Ltd., London, ISBN 3-10-022710-7, schreibt diesbezüglich, dass es „anzunehmen [ist], dass die sich zusammenrottende Brüderschar von denselben einander widersprechenden Gefühlen gegen den Vater beherrscht war, die wir als Inhalt der Ambivalenz des Vaterkomplexes bei jedem unserer Kinder und unserer Neurotiker nachweisen können. Sie hassten den Vater, der ihrem Machtbedürfnis und ihren sexuellen Ansprüchen so mächtig im Wege stand, aber sie liebten und bewunderten ihn auch. Nachdem sie ihn beseitigt, ihren Hass befriedigt und ihren Wunsch nach Identifizierung mit ihm durchgesetzt hatten, mussten sie sich die dabei überwältigten zärtlichen Regungen zur Geltung bringen. Es geschah in der Form der Reue, es entstand ein Schuldbewusstsein, welches hier mit der gemeinsam empfundenen Reue zusammenfällt. Der Tote wurde nun stärker, als der Lebende gewesen war; all dies, wie wir es noch heute an Menschenschicksalen sehen. Was er früher durch seine Existenz verhindert hatte, das verboten sie sich selbst in der psychischen Situation des uns aus der Psychoanalyse so wohl bekannten »nachträglichen Gehorsams«.“

426 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 124.

427 Ebd., S. 149.

»Beinahe alle Saurau haben sich umgebracht«, sagte der Fürst, »Hochgobernitz endete für beinahe alle Saurau mit Selbstmord.«<sup>428</sup>

Im Sinne des fehlenden Begehrens des Vaters für das Leben des Sohnes kann der Fürst mit gutem Grund behaupten: „Wir sind elternlos. Wir sind Vollwaisen“<sup>429</sup>

Für Körper, die ohne Eros, ohne Liebe für das Leben erzeugt worden sind, kann der Fürst sogar Ekel empfinden:

„Dieser Gedanke ließ ihn oft seine Langeweile vergessen und einen *stellenwertlosen* Ekel an ihren Körpern empfinden. »Diese Körper, die aus mir sind«, sagte er, »von mir ohne die geringste Vorliebe für das Leben erzeugt.«<sup>430</sup>

Ferner gibt der Fürst selber zu, lieblos zu sein, wobei hier Liebe eher als Eros, als Lebenstrieb zu verstehen ist:

»Mein Charakter kann man mit Recht als einen lieblosen bezeichnen. Aber mit dem gleichen Recht bezeichne ich die Welt als eine völlig lieblose. Liebe ist ein Absurdum und in der Natur überhaupt nicht enthalten.«<sup>431</sup>

Je mehr die Fürstensöhne sich mit ihrer Funktion als Grufträger (also mit einem kollektiven artifiziellen Bewusstsein) identifizieren und sich für den geerbten Grundstück Hochgobernitz aufopfern, desto mehr müssen sie sich in ihrem individuellen Bewusstsein einschränken und werden den eigenen Phallus (Eros) immer mehr aufgeben:

„Eine Vergrößerung der Grundstücke [von Hochgobernitz, Anm. d. Verf.] bedeutet eine Einschränkung unserer Existenz.“<sup>432</sup>

Was von diesem Eros noch übrig bleibt, wird gänzlich im Schreiben/Sprechen aufgelöst. Das Schreiben als obstinate Überlebensübung kommt nicht nur bei Bernhard vor, wie auch folgende Äußerung von Foucault bezeugt:

---

428 Ebd., S. 153.

429 Ebd., S. 184.

430 Ebd., S. 133.

431 Ebd., S. 151.

432 Ebd., S. 151.

„Schreiben, um nicht zu sterben, oder vielleicht auch sprechen, um nicht zu sterben, ist wahrscheinlich eine Beschäftigung, die so alt ist wie das Wort. Die todbringenden Entscheidungen bleiben für die Zeit ihrer Erzählung zwangsläufig in der Schweben. Die Rede hat bekanntlich die Macht, den schon abgeschickten Pfeil aufzuhalten.“<sup>433</sup>

Ein besonderes holophrastisches Charakteristikum der Bernhardschen Prosa ist aber die Position, aus welcher die erzählenden Figuren oft schreiben: sie sprechen/schreiben nämlich generell von der Position der Hinterlassenen aus vom Sterben und Tod der *Anderen*, die meistens ihrerseits ebenfalls bis zu ihrem Tod geschrieben haben. Im Schreiben wird der Tod ständig berücksichtigt und erwogen, aber gerade dadurch konstant in der Schweben gehalten und mit jeder Zeile weiter verschoben.<sup>434</sup> Außerdem ist Bernhards Schreiben die sisyphische Arbeit eines ständigen Vorbereitens auf das *eigentliche* Schreiben.

Ein weiteres Schriftprojekt, das der Fürst unfähig ist zustande zu bringen, betrifft interessanterweise gerade die Sprache, und zwar eine Sprache, die nach dem körperlichen Tod irgendwie noch lebt und altert, also sich weiter entwickelt, um sich wahrscheinlich für einen zweiten Tod vorzubereiten. Die Weiterentwicklung der Sprache fällt daher mit ihrer progressiven Zerstörung zusammen. Der erste Tod ist simultan, unerwartet (man hat keine genügende Zeit, um sich darauf einzustimmen) und muss daher erst in der Vorbereitung des progressiven Auslöschens des zweiten Todes verarbeitet werden.

„Ihre Sprache, denke ich, altert noch immer, während sie selbst tot ist. Tot? Sie gehört durchaus nicht zu den Leuten, die völlig tot sind, wenn sie tot sind, sie ist abgestorben, aber nicht tot. Aber eine solche Studie schreibe ich nicht mehr, obwohl ich lange Zeit Lust gehabt habe, eine Studie, die diesen Vorgang beschreibt, im Kopf gehabt habe. Ich habe keine Studie mehr im Kopf.“<sup>435</sup>

Nach dem ersten Tod sind also der geliebte Andere und seine Sprache zwar abgestorben, aber noch nicht tot, und das Leben der Überlebenden gilt es, durch eine progressiv alternde auslöschende Sprache/Schrift, diesen geliebten Abgestorbenen zu begleiten und seine Gruft bis in den endgültigen Tod zu tragen. Das Begehren der Zurückgelassenen offenbart sich in dem Wunsch, den geliebten toten Anderen (den Vater, der anstelle der Lebenslust steht!) im Tod noch erleben zu können:

---

433 Michel Foucault, *Das unendliche Sprechen*, in: Schriften zur Literatur. 1974, S. 90.

434 Diesbezüglich spricht Christian Schärf (in *Werkbau und Weltspiel*, 1999) von der „Abdeckung der Existenz durch den Prozesscharakter der Schrift selber, im Unaufhörlichen ihres Fließens, das nicht abreißen darf“ (S. 257).

435 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 179.

„Meiner Frau ist ihr Vater oft und überall nach seinem Tod in Hochgubernitz erschienen, sie hat ihn nicht nur gesehen, sie hat ihn *erleben* können«, sagte der Fürst.“<sup>436</sup>

4) Der Sohn des Fürsten schreibt ebenfalls Briefe und arbeitet „an einer jetzt schon geretteten Schrift. Er haust in einem ununterbrochen sonnenlosen Kabinett, in einem kahlen, billigen [...]“.<sup>437</sup> Er ist, wie sein Vater erzählt, „immer über seiner Schrift in seinem *Gelehrtenzimmer*.“<sup>438</sup> Der Fürst erzählt von einem ungeheuerlichen Brief von seinem Sohn, der ihm einmal im Traum erschien, von dem er aber wie von einem tatsächlichen Schreiben spricht. Insbesondere aus diesem Brief heraus liest der Fürst, dass sein Sohn ihn, seinen Vater, vernichten will. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn spielt sich also auch hier bemerkenswert auf einem skripturalen Niveau ab und der junge Saurau ist für den Fürsten hauptsächlich (schriftliche) Sprache. Wenn er von ihm berichtet, geht er vor allem auf seine Schriftweise ein: „Mein Sohn schreibt...“<sup>439</sup>, „[...] schreibt mein Sohn“<sup>440</sup>, „[...] schreibt er...“<sup>441</sup>, „Mit solchen Sätzen operiert mein Sohn...“<sup>442</sup>, „Seine Schrift veränderte sich im Laufe eines Jahres vollkommen...“<sup>443</sup>, „Er hat sich in England so kurze Sätze angewöhnt...“<sup>444</sup> usw.

In einem vom Fürsten nur geträumten Brief schreibt sein Sohn, dass er nach dem angeblichen Selbstmord des Vaters, dessen Grund er selber gewesen sei, das Landgut Hochgubernitz, „ein[en] ins Unendliche hineinwachsende[n] Irrtum“<sup>445</sup> auflösen würde, und imaginiert dabei sich selbst als Vernichter der bedrückenden Vaterwelt, die von Bernhards Figuren überhaupt regelmäßig inkriminiert und womöglich verabschiedet wird. Indem der Fürst den Traum erzählt und den Inhalt des Briefes wiedergibt, zitiert er eigentlich einen virtuell geschriebenen Text, dessen Thema die Zerstörung ist:

„»In diesem Traum«, sagte er, »habe ich auf ein sich langsam von *tief unten* nach *hoch oben* fortbewegendes Blatt Papier schauen können, auf das mein eigener Sohn folgendes geschrieben hat. Ich sehe jedes Wort, das mein Sohn auf das Blatt Papier *schreibt*«, sagte der Fürst, »es ist die Hand meines

---

436 Ebd., S. 180.

437 Ebd., S. 135.

438 Ebd., S. 143.

439 Ebd., S. 127.

440 U.a. ebd., S. 128.

441 Beispielsweise ebd., S. 129.

442 Ebd., S. 140.

443 Ebd., S. 193.

444 Ebd., S. 193.

445 Ebd., S. 123.

Sohnes, die das schreibt. [...] Nach meinem Selbstmord, schreibt mein Sohn, nach meinem Selbstmord! - acht Monate nach dem Selbstmord des Vaters ist bereits alles ruiniert, und ich kann sagen, dass *ich* es ruiniert habe, ich kann sagen, dass *ich* Hochgobernitz ruiniert habe! [...] Ich sehe plötzlich, schreibt mein Sohn«, sagte der Fürst, »indem ich die Wirtschaft unabhängig davon oder gerade weil sie die beste ist, liquidiere, zum erstenmal, dass ich mein Theoretisches praktiziere, schreibt mein Sohn!« sagte der Fürst [...]“.<sup>446</sup>

Hier treffen wir wieder auf eine für Bernhards Prosa typische sarkophagähnliche Verschachtelung: Die Geschichte des Fürsten wird posthum aus der Perspektive des Sohnes weitererzählt, sie ist ihrerseits aber in die Rede des Fürsten eingebettet, die weiterhin noch vom Ich-Erzähler referiert wird. Der wertvollste Kern, der einzuverleiben, also gleichzeitig aufzulösen und zu konservieren ist, ist der Tod des Vaters und das Zerstörungswerk (nicht so sehr das schon zerstörte Werk!) des Sohnes an dem väterlichen Erbe.

---

446 Ebd., S. 118-119.

## **5. Ein Schreiben, das mehr ist als Reaktionsform und Existenzdokument: das (schockhafte) Ästhetische hat den Vorrang**

### **5.1. Holophrastische Schrift als Übernahme am Ding**

Wenn wir mit Lacan die ästhetische Erfahrung als ein mehr oder weniger näheres Kreisen um das Objekt des Begehrens, die Leerheit der Aletheia, die letztendlich das Ding, also das furchterregende Reale verkörpert, betrachten, können wir besser verstehen, wieso in der Kunst, am anderen Extremum der ästhetischen Erfahrung, auch der Begriff des ästhetischen Schocks koexistieren kann. Dieser ästhetische Schock bezeugt das Panikerlebnis des Subjektes als angsterfüllte Reaktion auf eine Übernahme der Objektursache des Begehrens, eine Art psychotischen Moment, in dem das Subjekt unterminiert wird, weil es hier tatsächlich über keine Möglichkeit der imaginären oder symbolischen Identifikation verfügt.<sup>447</sup>

In Präsenz der Objektursache des Begehrens wird man mit dem Lacanschen Genießen konfrontiert, einem letztendlich unmöglichen Genießen, denn in der symbolischen Ordnung gibt es nur das Begehren nach diesem unmöglichen Genießen. Žižek sagt diesbezüglich:

„Die symbolische Ordnung (der große Andere) und das Genießen sind radikal inkompatibel.“<sup>448</sup>

Und Lacan schreibt:

„Ein Subjekt, als solches, hat nicht viel zu tun mit dem Genießen. Aber im Gegensatz dazu ist sein Zeichen fähig, das Begehren hervorzurufen.“<sup>449</sup>

Bezüglich dieser unüberwindbaren Antinomie zwischen Genießen und symbolischer Ordnung unterstreicht Lacan:

„Ich beginne mit meinen Formeln, die schwierig sind oder, wie ich annehme, es sein müssen – das Unbewusste, das ist nicht, das das Sein dächte, wie immerhin das impliziert, was man darüber sagt in der traditionellen Wissenschaft – das Unbewusste, das ist, dass das Sein, indem es spricht, genießen soll und,

---

447 Diesbezüglich siehe: Žižek, 1993, S. 151.

448 Ebd., S. 161.

449 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch XX*, a.a.O., S. 114.

ich füge hinzu, nichts weiter davon wissen möchte. Ich füge hinzu, dass das heißen soll – überhaupt nichts wissen. [...] es gibt kein Begehren zu wissen [...]“<sup>450</sup>

Das kunstrezipierende Subjekt beweist daher am deutlichsten diese von im imaginären Bereich prädominanten Affekten geprägte Polarisierung, indem es das Kunstobjekt nach einer breiten ästhetischen Skala urteilen kann, welche von dem als sehr angenehm erfahrenen Genuss bis hin zu absoluter Abwehr und Aversion reicht. Der Versuch, sich gegen das hinter dem Bild versteckte Ding abzuwehren, kann beim Subjekt äußerst negative Reaktionen verursachen. Lacan schreibt:

„Die tiefe Ambiguität der vom Menschen geforderten Annäherung ans Reale schreibt sich zunächst in Termen der Abwehr ein. Abwehr, die da ist, noch bevor sich die Bedingungen der eigentlichen Verdrängung formulieren.“<sup>451</sup>

Dieser „urverdrängte Genuss“<sup>452</sup> wird im unteren Zitat von Lacan direkt mit dem *Ding* in Verbindung gebracht. Dieses paradoxe Element scheint kein reales Objekt zu sein, sondern eher eine Funktion, die allein durch seine Effekte wahrgenommen werden kann:

„Das Ding ist ursprünglich, was wir das Signifikats-Außerhalb nennen möchten. Als Funktion dieses Signifikats-Außerhalb und in einem pathetischen Verhältnis zu ihm bewahrt das Subjekt seine Distanz und konstituiert sich in eine Art Verhältnis oder Primäraffekt, der alle Verdrängungen vorausgeht.“<sup>453</sup>

Das Subjekt überträgt die Angst vor dem Verlust der Objektsache des Begehrens (das Ding) als Hass auf (irgend),„jemand anderen“, dem vorgeworfen wird, diese Objektsache sozusagen gestohlen zu haben. Zizek schreibt: „Der Hass auf den anderen ist der Hass auf unser eigenes exzessives Genießen.“<sup>454</sup>

Bezüglich des potentiellen Schocks einer ästhetischen Erfahrung behauptet Nina Ort:

„[...] eine ästhetische Erfahrung [...] ist potentiell schockhaft: die geforderte Annäherung an das Reale

---

450 Ebd., S. 114.

451 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse* (1959-60), Wilhelm/Berlin: Quadriga, S. 41.

452 Zitat von Nina Ort. Diesbezüglich und überhaupt über die ästhetische Erfahrung nach Lacan möchte ich auf Nina Ort, *Objektkonstitution als Zeichenprozess. Jacques Lacans Psychosemiotik und Systemtheorie*, in: <http://nina.ort.userweb.mwn.de/Ethik.html>.

453 Ebd., S. 69.

454 Zizek, 1992, S. 95.

(an das *Ding*) bedeutet tendenziell die Auflösung der phantasmatischen Objekte *a*, die sich vor das Reale legen. Der imaginäre Bereich wird im ästhetischen Schock suspendiert, so dass es keine Möglichkeit zur Illusion gibt. Die ästhetische Erfahrung birgt die Möglichkeit bzw. die Gefahr einer unmittelbaren Begegnung mit dem realen Genießen und kann als solche das Subjekt subvertieren. Lacan beschreibt die obszöne Dimension der ästhetischen Erfahrung als die Kehrseite des (unmöglichen) Genießens:

„[...] Ich werde so weit gehen, Ihnen zu sagen, dass nirgendwo im Christentum das Kunstwerk als solches sich in offenkundiger Weise als das erweist, was es seit jeher und überall ist – Obszönität.“ (Sem XX/S.:123)<sup>455</sup> „

Es ist unmöglich, eine ästhetische Erfahrung bzw. einen ästhetischen Schock zu beobachten: Dabei geht es nämlich nicht um besondere Eigenschaften, sondern einzig und allein um die strukturelle Position des künstlerischen Erlebnisses. Lacan schreibt über das *Ding*:

„Wäre das *Ding* nicht ein zutiefst verborgenes, würden wir zu ihm nicht die Art Verhältnis haben, das uns nötigt – wie der gesamte Psychismus genötigt ist – , es zu zernieren, das heißt, es nur umrisshaft zu entwerfen, um einen Begriff davon zu haben. Da, wo es affirmiert wird, wird es in domestizierten Feldern affirmiert.“<sup>456</sup>

Erst durch eine Art „Domestizierung“ des schockhaften Kunsterlebnisses kann es in den symbolischen Bereich aufgenommen werden:

„Es ist das zweite Charakteristikum des Dings als verborgenen – seiner Natur nach ist es, in den Wiederfindungen des Objekts, repräsentiert durch ein anderes. [...] Es ist klar, was gefunden wird, wird gesucht, doch gesucht auf den Wegen des Signifikanten.“<sup>457</sup>

In *Das Seminar, Buch XX* behauptet Lacan sogar, dass „[...] man im Christentum am Ende dahin gekommen ist, einen Gott zu erfinden derart, dass er es ist, der genießt!“<sup>458</sup>. In dieser Hinsicht ist Gott nach Lacan „père-vers“<sup>459</sup>. Diese Position Gottes als „père-vers“ wird auch vom Fürsten unterstrichen, indem er, wie in der vorliegenden Arbeit schon zitiert, die Wörter

---

455 Nina Ort, *Objektkonstitution als Zeichenprozess. Jacques Lacans Psychosemiotik und Systemtheorie*, a.a.O., S. 153, in: <http://nina.ort.userweb.mwn.de/Ethik.html>.

456 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse* (1959-60), a.a.O., S. 146.

457 Ebd., S. 147.

458 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch XX*, S. 82.

459 Jacques Lacan, *Le Séminaire XXII, R.S.I.*, in: *Ornicar?* Nr. 5.



Gottes als *ordinär* und seine Sätze als *unbeholfen* bezeichnet<sup>460</sup>.

Die Wechselbeziehung zwischen den drei Lacanschen Bereichen kann also als paradoxal betrachtet werden: Erst durch das Reale sind nämlich das Imaginäre und das Symbolische überhaupt möglich, es ist jedoch das Symbolische, das dem realen und dem imaginären Bereich zur Existenz verhilft.

Der ästhetische Moment wird somit durch den symbolischen und den imaginären Bereich nicht so sehr als Möglichkeit des bewussten Willens erfahren, sondern vielmehr als eine komplexe Wechselbeziehung zwischen diesen beiden Bereichen in Entsprechung zum psychisch Zumutbaren. Nina Ort fasst dies folgendermaßen gut zusammen:

„Der imaginäre Bereich liefert Phantasmen, die das *Ding* umkreisen und verdecken [...]. Der symbolische Bereich hingegen macht ästhetische Erfahrung erst retrospektiv erfahrbar bzw. beobachtbar (und damit intersubjektivierbar), insofern er eben jenen domestizierten Bereich darstellt. Ästhetische Erfahrung müsste dann im Rahmen eines Kontinuums reformuliert werden, an dessen extremem Pol der ästhetische Schock stünde, der sowohl den symbolischen, als auch den imaginären Bereich suspendiert.“<sup>461</sup>

Die holophrastische Schrift Bernhards mit ihren ungenügenden symbolischen phallischen Pfeilern befindet sich in der Skala der Kunstrezeption ziemlich weit weg von einem als ästhetisch erfahrenen Genuss und verrät stattdessen immer wieder ihre Übernähe am Ding des unmöglichen Genießens außerhalb der symbolischen Ordnung, was u. a. auch die zwischen den zwei Extremen von Liebe und Hass liegende Rezeption seiner Prosa mitbegründet.

Diese Schwierigkeit der Domestizierung des Schreibens innerhalb des symbolischen Bereichs könnte ein grundlegendes Motiv für das Scheitern der meisten Schriften von Bernhards Geistesmenschen darstellen.

Das exzessive Genießen (als Übernähe am Ding) der Kunst und des Schreibens ist in *Verstörung* ein rekurrentes Thema und bringt mit sich notwendigerweise die Perzeption von Obszönität in einer Schrift, die durch anale, homosexuelle und inzestuöse Färbung charakterisiert ist.

Die unerlässliche Zerstörung dieser Sprache könnte auch als ein Versuch gedeutet werden, sie von ihrer Übernähe am Ding, von ihrem Überschuss an Realem durch die eigene

---

460 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 136.

461 Nina Ort, *Objektkonstitution als Zeichenprozess. Jacques Lacans Psychosemiotik und Systemtheorie*, a.a.O., S. 154, in: <http://nina.ort.userweb.mwn.de/Ethik.html.27767muenchen>

Auflösung zu befreien. „Die [Über]Freude am Erfinden von komplizierten, einwandfreien Sätzen“<sup>462</sup>, wovon der Fürst spricht, bietet die positive Grundlage von Bernhards ästhetischem Programm überhaupt, auf welcher erst sich die Freude (aber auch die Notwendigkeit) am Zerstören von Sätzen entwickelt. Die Behauptung des Fürsten über „die Freude am Erfinden von komplizierten, einwandfreien Sätzen“ kommt gleich nach dem Ausdruck im vorigen Satz „Großstadtaborten“ und wirft damit neues Licht auf die eigentliche tiefere Bedeutung eines anderen Sprachaktes des Fürsten:

„Das Wort *hergefahren* musste ich«, sagte der Fürst, »nachdem Zehetmeyer es ausgesprochen und in der Luft hatte hängen lassen, indem ich es wiederholte, aus der Luft wieder *herunternehmen*, aus der Luft wieder *herausnehmen*, die Atmosphäre von ihm freimachen für das Folgende.“<sup>463</sup>

Diese Beschreibung seiner Wiederholungsstrategie vonseiten des Fürsten offenbart gleichzeitig auch die psychologisch tiefgründigen Ursachen dieses für die Bernhardsche Prosa typischen stilistischen Hauptmerkmals. So wie das Unterstreichen, ist das Wiederholen eine ganz besondere Art von Hervorheben. Das Wiederaufnehmen der Worte eines Anderen bedeutet für den Fürsten die iterative Bewegung des Herunternehmens und Herausnehmens der Wörter aus der Luft. Dadurch, dass das Gesagte wieder gesagt wird, und also weggeschafft, lässt sich das Medium Luft reinigen, und somit wird es empfangsbereit für das Neue. Daraus soll man andererseits schließen, dass das Aussprechen vor allem von besonderen Wörtern die Luft verschmutzt. Zum Thema Verschmutzung durch Wörter treffen wir im Text sogar auf eine allgemeine Aussage gerade in Bezug auf die Schriftstellerei vonseiten des Arztes (also eines Vaters!), dessen Worte von seinem Sohn, dem Ich-Erzähler, zitiert werden: „Die Schriftsteller verschmutzen die Natur mit ihren Schriften immer [...]“<sup>464</sup>.

Die (wiedermal) agierte (gestikuliert) Metapher der Verunreinigung und Wiederreinigung der Luft verrät die intimste Essenz der Prosa Bernhards, wofür die ständige Wiederholung kein Prozess der Verstärkung oder der Hervorhebung ist, sondern der Beseitigung der Unreinheit einer Sprache, deren Hauptschuld ihre Übernähe am Ding ist. Die Anspielungen des Fürsten auf die monomanische Produktivität sind also als Gegenantwort auf die wegen ihrem außersymbolischen Genießen zwangsläufig unreine Produktivität zu verstehen. In dem Versuch, die mit der literarischen Produktion selbst zusammenhängende Unreinheit durch ein monomanisches Verfahren zu beseitigen, richtet sich diese Prosa zwangsläufig und holophrastisch gegen sich selbst.

---

462 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 186.

463 Ebd., S. 82.

464 Ebd., S. 26.

Das oben erwähnte Zweigespräch mit Zehntmayer, einem der drei Bewerber um die Stelle als Verwalter auf seinem Landgut, das als erstes Gesprächsthema vom Fürsten gleich nach der Begrüßung seiner Gäste angeschlagen wird, beinhaltet außerdem noch andere wichtige metaliterarische Einsichten und Betrachtungen des Fürsten über den potentiellen Überschuss am Genießen der Sprache.

Schon mal mit dem Wort *Inserat* hantiert der Fürst wie mit einer verführenden Waffe und einem sadistischem Phallus eines überlegenden Überschusses am Genießen dem unterworfenen Zehntmayer gegenüber. Das Wort *Inserat* drängt sich in die Rede des Fürsten für mehrere Seite (S. 80-84) hinein, so wie sich beispielsweise (und mit den von Fürsten aus seinem Traum zitierten geschriebenen Worten seines Sohnes) die „unerträgliche Penetranz“ des Gemeindegeldbesizers Mosers „für einen peinlichen Augenblick zum Beschmutzungs zweck in mich oder in meinen Vater hineinzudrängen! Die Moser dringen in einen ein, und alles ist in einem aussätzig [...]“<sup>465</sup>.

Das Eindringen in die Sprache der philosophischen Wahrheit wird vom Fürsten mit dem sexuellen Eindringen in die Ehe gleichgesetzt und die Eile, bald wieder herauszukommen, verrät seine Angst vor einem exzessiven Genießen außerhalb der symbolischen Ordnung:

„Das Denken aber kann man nicht *darstellen*. Mir ist mein Denken: Geschwindigkeit, die ich nicht sehen kann.« Der Fürst sagte: »Meine Schwestern sind, wie ich, widerwillig erzeugt worden. Mein Vater hat mich oft vom Gegenteil überzeugen wollen, auch die Mutter. Da ängstigte ich mich plötzlich vor beiden.« [...] der Versuch, in eine Sache einzudringen, gleichzeitig auch schon aus dieser Sache (Ehe, philosophische Spekulation usf.) *herauszukommen*.<sup>466</sup>

Hier kann man außerdem noch den Grund besser verstehen, aus welchem der Fürst die Potentialitäten des Blicks und der bildlichen Darstellungskraft (mit ihrem damit verbundenen Risiko einer Übernahme am Realen) mit größtem Verdacht betrachtet. Die Anstrengungen eines Denkenden müssen sich also gegen die Einbildungskraft richten, denn „alles ist eingebildet. Einbilden aber ist anstrengend, ist tödlich.“<sup>467</sup> Die vom Fürsten vorgeschriebene Therapie dafür lautet daher:

„Der Denkende hat immer mehr die Bilder aus seinem Gedächtnis zu entfernen. Sein Ziel ist erreicht, wenn in seinem Gehirn kein Bild mehr ist. Wenn die *Darstellungsmöglichkeiten* in seinem Gehirn erschöpft sind. Ich habe«, sagte er, »keine Schuld, sage ich mir oft, ich weiß, dass ich keine Schuld habe.

---

465 Ebd., S. 129.

466 Ebd., S. 173.

467 Ebd., S. 162.

Schuld?<sup>468</sup>

Wenn er schon gegen seine Einbildungskraft beharrlich ankämpft, kann der Fürst wirklich nicht verstehen, weshalb er von Schuldgefühlen noch überrumpelt werden kann. Auch was sein Inserat betrifft, stellt er sich so unschuldig an und fragt sich naiv, wieso sein Inserat für Zehetmayer derart faszinierend sein konnte, dass er so prompt darauf reagiert hat:

„Ich dachte«, sagte der Fürst, «ob mein Inserat vielleicht auf eine *merkwürdige Weise* abgefasst ist. Das fand ich aber nicht (Verwalter für große Wald- und Forstwirtschaft gesucht . . . Saurau . . . usf. . . .) Mein Inserat ist in einem völlig uninteressanten Ton abgefasst. Es ist nichts Irritierendes (Anziehendes) an (oder in) ihm.<sup>469</sup>

Die Verwunderung des Fürsten über die Anziehungskraft seines Inserats zieht sich für mehrere Seiten hin:

„Ich denke«, sagte der Fürst, »das ist mir unerklärlich, dass auf mein Inserat schon am ersten Vormittag drei Bewerber gekommen sind. Was sagen Sie, lieber Doktor, drei Bewerber am ersten Vormittag auf ein lächerliches Inserat in einer lächerlichen Zeitung, in einem ganz lächerlichen Stil abgefasst? [...] Ich denke, dass mein Inserat ein schlechtes Inserat ist. Warum aber melden sich auf ein schlechtes Inserat gleich drei Bewerber am ersten Vormittag? Rätselhaft. Rätselhaft!« sagte der Fürst. »Ich dachte, Huber trifft keine Schuld! Schuld? Huber? Warum?<sup>470</sup>

Warum ist das Inserat „schlecht“? Vielleicht wegen seinem Verführungspotential, das die Präsenz eines Rests vom nicht assimilierbaren Realen bezeugt? Der Fürst definiert den Ton des Inserats verharmlosend „völlig uninteressant“ und will glauben, dass es nichts Irritierendes oder Anziehendes an sich habe. Worin besteht also die Schuld von Huber und Henzig und Zehetmayer? Wahrscheinlich darin, der Verführung einer Übernahme am Ding nachzugeben. Damit verführt der Fürst die drei Kandidaten, genauso wie der Arzt immer wieder »dazu verführt«<sup>471</sup> ist, die eigenen Kinder mit dem Risiko einer ähnlichen Übernahme am krankhaften Realen zu konfrontieren.

Der im Inserat beinhaltete unnahbare Kern ist wahrscheinlich ausgerechnet von jener *großen Wald- und Forstwirtschaft* verkörpert, jenem väterlichen Erbe, um dessen Schicksal

---

468 Ebd., S. 185.

469 Ebd., S. 83.

470 Ebd., S. 93-94.

471 Ebd., S. 14.

es im ganzen Roman letzten Endes geht. Der *lächerliche Stil*, in dem das *lächerliche Inserat* in der *lächerlichen Zeitung* abgefasst ist, steht dabei für die Komödie (*Schauspiel*) als Kulisse der Tragödie des transgenerationalen Traumas und Missbrauchs.

Die Antwort von Huber („Da habe ich, auf dem Bett, das Inserat gelesen“<sup>472</sup>) auf die verführerische Frage des Fürsten („Wann hast du das Inserat gelesen?“<sup>473</sup>) scheint die erhoffte zu sein, da sie den Saurau dazu bewegt, in die gehasste Küche zu gehen:

„Ich gehe in die Küche«, sagte der Fürst, ich sehe, dass in der Küche niemand ist, kein Mensch ist in der Küche, und ich richte dem Huber ein Speckbrot her, ich streiche ihm ein Butterbrot und gehe damit ins Büro zurück und sage, er soll die Brote essen. [...] ich sage *iss!* [...]“<sup>474</sup>

Von den drei Bewerbern wird Huber als einziger vom Fürsten geduzt:

„Hast du das Inserat da im Rock stecken? sage ich«, sagte der Fürst. »Huber zieht das Inserat aus seinem Rock heraus und legt es auf den Schreibtisch. Ich lese es noch einmal durch.“<sup>475</sup>

Das Essen gegen das Inserat also (der Fürst geht in die Küche erst nachdem er das Inserat noch einmal durchgelesen hat), eine Einverleibung gegen eine andere Einverleibung, ein im Bereich des Gesetzes akzeptables Genießen gegen ein exzessives Genießen. Dieser Passus erhellt auch besser die in vorliegender Arbeit schon angesprochene Metapher des in der Küche vermutlich vergessenen Notizbuches des Fürsten.

Vor allem aber im Zweigespräch mit Zehetmayer kommt das Risiko eines exzessiven Genießens der Sprache am besten zur Geltung. In diesem Sinne kommt die größte Gefahr von durch die Sprache hervorgerufenen Bildern:

„Er sagte, er habe mein Inserat beim Frühstück gelesen, da seien ihm auf einmal unzählige Bilder, die alle mit meinem Inserat zusammenhingen, in meinem Inserat ihren Ursprung hatten, in sein Gehirn hineinprojiziert worden. Er sagte das mit anderen Wörtern«, sagte der Fürst, »aber es ist auf jeden Fall ein Hineinprojizieren gewesen, Zehetmayer hat *nicht* gesagt: Ein von dem Inserat in meinem Gehirn plötzlich gleichzeitig hergestellter und ablaufender Film hat mich, immer auf das Inserat bezogen, in Erregung versetzt, sondern er sagte, das entsprach ihm: Ich habe dann nur noch an das Inserat *gedacht*.“<sup>476</sup>

---

472 Ebd., S. 94.

473 Ebd., S. 95.

474 Ebd., S. 94.

475 Ebd., S. 94.

476 Ebd., S. 82.

Eindeutiges Zeichen für diesen Exzess am sprachlichen Genuss ist der oben zitierte Ausdruck „in Erregung versetzt“, der nach wenigen Seiten durch: „erregende Wörter“<sup>477</sup> und „In einer Erregung“<sup>478</sup> wieder aufgenommen wird. Vor allem der Zusammenhang des als letzten zitierten Ausdrucks vermittelt mit Klarheit, dass die Position in der ästhetischen Skala, die Bernhard für seine Kunst einzunehmen trachtet, eher in die Richtung des ästhetischen Schocks hin tendiert. Der vierjährige Zehetmayer entdeckt nämlich in der großen Hitze seiner nachmittäglichen Spiele auf dem Heuboden seines Onkels und „ohne jegliche Elternhilfe“ (also ohne phallische Pfeiler) einen völlig nackten unbekanntem toten Mann, der sich „wahrscheinlich in der vorangegangenen Nacht, so Zehetmayer, auf dem Tram erhängt. In einer Erregung. (Zehetmayer heute.)“<sup>479</sup> Die einführenden Worte des Fürsten für diese Episode aus Zehetmayers Kindheit sind wieder poetologisch-psychoanalytisch sehr interessant:

„Diese Geschichte«, sagte der Fürst, »kann ich Ihnen ersparen«, sagte er. »Zehetmayer existiert nur von den Geschichten, scheint es, die an den bestimmten Wörtern, die ihn irritieren, hängen, und die er erzählen muss, wenn ein solches Wort fällt.“<sup>480</sup>

Dieses schmerzhaft-lustvolle *Hängen an Wörtern* wird ein paar Zeilen weiter unten als Anhänglichkeit an dem Schicksal einer aufgehängten Männerleiche expliziert, die eben in diesen Wörtern wie in einem Sarkophag genussvoll (mehr als liebevoll) konserviert wird.

Wenige Zeilen nach folgender Äußerung des Fürsten: „Die nordoststeierischen Menschen haben eine unverkennbare Charakteristik an sich, einen bodenlosen Hang zur Inzuchtmystik, einen besonderen dumpf-stumpfen Sprach- und Bewegungsrhythmus.“ und Ausdrücke wie: „Lächerlichkeit“, „Genuss am Elend“, „peinigungssüchtig“, „Umgekehrter Zweck!“, „Geschlechtskrankheiten“<sup>481</sup>, spricht er von individuellen „Empfindlichkeitswörtern“, auf welche Menschen „auf eine geradezu stimmungstötende Weise reagieren“<sup>482</sup> können:

»Überhaupt fällt mir auf, wie bereitwillig die Menschen auf irgendein bestimmtes Wort reagieren, auf Empfindlichkeitswörter an die sie sofort eine unglückliche Geschichte hängen, die sie einmal erlebt haben und die sie einmal zutiefst beeindruckt hat.“<sup>483</sup>

In dem intrapsychischen Herr-Knecht-Verhältnis zwischen dem Fürsten und Zehetmayer geht es im Grunde sadomasochistisch um die Herrschaft über das unmögliche Genießen und der unterlegene Bewerber mit *mundtotem heruntergekommenem Namen*<sup>484</sup> muss sich geschlagen geben:

---

477 Ebd., S. 86.

478 Ebd., S. 88.

479 Ebd., S. 88.

480 Ebd., S. 87.

481 Ebd., S. 85.

482 Ebd., S. 86.

483 Ebd., S. 85.

484 Ebd., S. 84.

„Es ist unsinnig, hat Zehetmayer gesagt, aber wie ich das Inserat gelesen hab' . . . Er freute sich an dem angefangenen, gleich aber wieder aufgegebenen, halbfertig weggeworfenen Satz«, sagte der Fürst. »Ja, keine Lust, *nein*, keine Lust, keine Lust, sagte Zehetmayer.“<sup>485</sup>

Der Genuss muss ganz beim Fürsten bleiben:

„Gleich zu Beginn der Unterredung mit Henzig muss ich das Wort Zehetmayer aus mir herauslachen [...]“<sup>486</sup>

Oder:

„[...]während ich immer noch einen Genuss an dem unausgesprochenen Wort *Puschachersee* habe.“<sup>487</sup>

Oder noch:

„Es war ein Genuss für mich, Henzig zuzuhören und an Zehetmayer zu denken«, sagte der Fürst. »Ich hatte keine Schwierigkeiten, dieses Vergnügen auf die Spitze zu treiben.“<sup>488</sup>

## 5.2. Der Ich-Erzähler und Antigone vor dem Ding und dem symbolischen Tod

In der *Ethik der Psychoanalyse* beschreibt Lacan den präzisen Augenblick, in der Antigone mit der Objektursache ihres Begehrens, dem *Ding*, konfrontiert wird, als ein ästhetisches Erlebnis:

„Antigone zeigt uns in der Tat den Zielpunkt, der das Begehren definiert. Dieses Ziel geht auf ein Bild, das ich weiß nicht was für ein bisher nicht artikulierbares Geheimnis birgt, das mit den Augen blinzeln ließ in dem Moment, wo man es betrachtet. Dieses Bild ist gleichwohl im Mittelpunkt der Tragödie, denn es ist das faszinierende Bild der Antigone selbst.“<sup>489</sup>

An dieser Stelle hält also Lacan paradoxerweise fest, dass das Endziel des Begehrens kein phantasmatisch erzeugtes halluziniertes Bild ist, sondern das *Ding* selbst. Das Paradox seiner

---

485 Ebd., S. 84.

486 Ebd., S. 89.

487 Ebd., S. 89.

488 Ebd., S. 89-90.

489 Jacques Lacan, *Seminare, das Buch VII*, a.a.O., S. 298.

Formulierung liegt darin, dass dieses Bild, das man nur durch ein verschwindend kurzes Augenblinzeln im grellen blendenden Licht wahrnehmen kann, nichtsdestotrotz in der Lage ist, die ganze symbolische Ordnung zu subvertieren, da es auf alle anderen Bilder eine derartige Macht ausübt, dass diese „[...] auf einen Schlag in ihm zusammenzufallen und zu schwinden scheinen.“<sup>490</sup> In der Tragödie von Antigone erscheint dieses Bild gerade in dem Moment, in dem sie ihre besondere Stellung im „[...] Zwischenraum von zwei symbolisch unterschiedenen Feldern.“<sup>491</sup> einnimmt. Indem sie ihr Schicksal, lebendig begraben zu werden, von selbst wählt, erreicht sie für einen erschütternden überwältigenden Augenblick „die – unmögliche – Überlagerung zweier Bereiche des Seins.“<sup>492</sup> Als Brennpunkt der Tragödie beschreibt Lacan gerade diesen Ort, in dem sich die schon zum Tode verurteilte Antigone den eigenen Tod antizipiert und somit die ästhetische Erfahrung als eine schockhafte ermöglicht:

„Bei der Durchquerung dieses Bereichs wird der Strahl des Begehrens gleichzeitig zurückgeworfen und zurückgenommen, um uns schließlich von dieser so einzigartigen Wirkung das Tiefste zu geben, welches die Wirkung des Schönen auf das Begehren ist.

Das scheint es einzigartig zu verdoppeln dort, wo es seinen Weg geht. Man kann nämlich nicht sagen, dass das Begehren dadurch, dass das Schöne erfasst wird, vollkommen ausgelöscht würde – es setzt seinen Lauf fort, aber mehr als anderswo eignet ihm hier das Gefühl des Trugs, der sich im Bereich des Glanzes und der Herrlichkeit zeigt, von dem es sich mitreißen lässt. Andererseits weiß es, nicht zurückgenommen, aber reflektiert, zurückgeworfen, dass seine Aufregung das Realste ist. Doch da ist keinerlei Objekt mehr.

Von daher diese zwei Seiten, Auslöschung oder Mäßigung des Begehrens durch die Wirkung der Schönheit [...]. Und auf der anderen Seite diese Disruption jeglichen Objekts [...].“<sup>493</sup>

Dieser Absatz von Lacan ist für die Art von Bildern, die den Studenten der Montanistik in *Verstörung* überfallen und anderer Natur als beispielsweise die *Phantasien* und *phantastischen Gegenstände*<sup>494</sup> des Industriellen sind, besonders einleuchtend:

„Als wir immer tiefer in die Schlucht hineinfuhren, schoben sich, wie es mir schien, Hunderte und Tausende von Bildern gleichzeitig in mein Gedächtnis, und ich sah nichts mehr.“<sup>495</sup>

---

490 Ebd., S. 299.

491 Ebd., S. 299.

492 Nina Ort, *Objektkonstitution als Zeichenprozess. Jacques Lacans Psychosemiotik und Systemtheorie*, a.a.O., S. 155.

493 Jacques Lacan, *Seminare, das Buch VII*, a.a.O., S. 300.

494 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 45.

495 Ebd., S. 56.



Diese Bilder kommen aus einer traumatischen, aber gleichzeitig auch grausig faszinierenden Erfahrung der frühen Kindheit, wie der Ich-Erzähler uns schon am Anfang seines „Berichtes“ verraten hat:

„Dieser Prosekturkarren aus Blech hat schon immer eine grausige Faszination auf mich ausgeübt und ist oft in meinen Kindheitsträumen als ein schauerliches Hauptrequisit auf der Bühne gewesen.“<sup>496</sup>

Und dieses Erlebnis wird zum Hauptrequisit einer „Schauspielaufführung“:

»ein solches in drei Akten wird jedes Jahr auf der Hochgobernitz gespielt«, sagte der Fürst, »und jedes hat ein Vorspiel und ein Nachspiel« [...].<sup>497</sup>

Diese Bilder kreisen um die Fochlermühle, als Ort, an dem sich die Wirkung des Schönen in der Kunst als Grenzerfahrung durch die Suspendierung des Gesetzes, das den symbolischen Bereich konstituiert, zu erkennen gibt:

„Jetzt, bei Erwähnung des Vogelkäfigs, wusste ich erst, um was für eine Mühle es sich bei der Fochlermühle handelt. Ein Leichenzug war damals an der Fochlermühle vorbei aus der Schlucht herausgekommen, ich denke, wahrscheinlich von der Saurauschen Burg herunter, und die Vögel hatten, andauernd erschrocken ans Gitter des Käfigs stürzend, ununterbrochen, von den Gebete murmelnden Menschen irritiert, in den Leichenzug hineingeschrien.“<sup>498</sup>

Die Fochlermühle also als Reales, als „Saussuresche Barre“, als Grenze des symbolischen Bereichs außerhalb des Namen-des-Vaters, in dem der Künstler ein vaterloser Sohn ist (Vogelmord und Vogelpräparation) oder/und ein am Vater holophrastisch gebundener (Ölbild):

„Auf die Mühle zugehend, dachte ich, dass man sie noch heute immer mit Falschmünzern und Mordfällen in Zusammenhang bringt, die über hundert Jahre zurückliegen. Hier können ungestört die grauenhaftesten Verbrechen konzipiert und ausgeführt werden, dachte ich, und die beiden Söhne des Mühlenbesitzers, wie auch auf einmal der junge Türke, waren mir unheimlich. Zu was für einem Verbrechen mögen die Fochlerischen den jungen Türken zu sich in die Fochlerschlucht hereingezogen

---

496 Ebd., S. 13.

497 Ebd., S. 133.

498 Thomas Bernhard, Verstörung, a.a.O., S. 56.

haben?<sup>499</sup>

Dieses Reale, dieser *Bottich mit Wasser*<sup>500</sup>, worauf sich die Vögel stürzen (der das Pendant zu dem mit siedenden Wasser angefüllten Schweinebottich als entsetzlicher Metapher für das Reale auf der ersten Seite des Romans ist), dieses „Am-Ende-der-Bahn-Sein“<sup>501</sup>, das Risiko, jenseits von den imaginären und symbolischen „Vertäuerungen“, sich dem radikalen Begehren des Todestriebes nicht widersetzen zu können, vertreiben den Ich-Erzähler eine Zeit lang aus der Mühle:

„Ich wollte von der Mühle weg und ging ein Stück den Fluss entlang, an dem ohrenbetäubenden Wasser, das rücksichtslos aus der Schlucht heraus- und auf die Mühle zustürzte. Aber ich sagte mir, dass sich die trübsinnige Stimmung in mir nur verstärken muss, wenn ich noch weiter in die Schlucht hinein gehe, und ich kehrte um.

War ich nicht immer, in gleich was für einer Mühle, in einer angenehmen, ja glücklicher Stimmung? Dachte ich. Als ich die Mühle schaute, sah ich den Leichenzug, der vor sieben oder acht Jahren an der Mühle vorbeigezogen war, einer von den pompösesten [siehe die barocke kulissenhafte Überfülle des Bernhardschen Prosa, Anm. d. Verf.]<sup>502</sup>

Das „Am-Ende-der-Bahn-Sein“<sup>503</sup> bedeutet für Antigone, die Grenze erreicht zu haben, an der für sie das Gesetz Kreons, d.h. das Gesetz des symbolischen Bereichs nun total unwichtig geworden ist. Antigone befindet sich damit an jener Grenze, welche von Lacan „das *ex nihilo*“<sup>504</sup> genannt wird und die Grenze des symbolischen Bereichs darstellt. Sie ist also simultan sowohl am Ursprung als auch „Am-Ende-der-Bahn“, sozusagen im Vorhaus des Dings, wo erst die Schöpfung *ex nihilo* möglich wird. Die Grenze des symbolischen Bereichs stellt gleichzeitig auch die Grenze des Signifikanten *ex nihilo* dar.

Nur auf diesem radikalen Niveau können Lacan zufolge die beiden Bereiche des Imaginären und des Symbolischen suspendiert werden:

„Die wirkliche Schranke, die das Subjekt vor dem unbenennbaren Feld des radikalen Begehrens einhalten lässt, das das Feld absoluter Destruktion, der Destruktion über die Verwesung hinaus ist [die Lacan als zweiten Tod definiert, anm. d. Verf.], ist das ästhetische Phänomen im eigentlichen Sinn,

---

499 Ebd., S. 59.

500 Ebd., S. 58.

501 Jacques Lacan, *Seminare, Das Buch VII*, a.a.O., S. 326.

502 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 59.

503 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch VII*, a.a.O., S. 326.

504 Ebd., 335.

insoweit es mit der Erfahrung des Schönen zusammenfällt – das Schöne in seiner strahlenden Erscheinung, in seinem Glanz, das Schöne, von dem gesagt wurde, dass es der Glanz des Wahren sei. Eben weil offenkundig das Wahre nicht so hübsch aussieht, ist das Schöne wenn nicht sein Glanz, so doch zumindest seine Glasur.“<sup>505</sup>

Diese „Glasur“, welche das Ding überzieht, wird von den phantasmatischen Objekten-*a* verkörpert, die die unmittelbare Begegnung eben mit dieser furchterregenden Leerheit der Aletheia verscheuchen.

In ihrem Zwischenraum an der Grenze zum Symbolischen kann Antigone den eigenen Tod symbolisch antizipieren. Die Schönheit Antigones fällt gerade mit dem unüberwindbaren Paradoxon ihrer Aufopferung zusammen, durch welche erst die Gemeinschaft weiterhin am Gesetz festhalten kann. Lacan schreibt über ihr Begehren:

„Denken Sie gut darüber nach – was ist mit ihrem Begehren? Muss es nicht das Begehren des Anderen sein, muss es nicht an das Begehren der Mutter an zweigen? Das Begehren der Mutter, der Text spielt darauf an, ist der Ursprung von allem. Das Begehren der Mutter ist im gleichen das Begehren, das die ganze Struktur begründet, es ist das Begehren, das diese einzigartigen Sprösslinge ans Licht kommen ließ, Eteokles, Polineikes, Antigone, Ismene, doch gleichzeitig ist es ein verbrecherisches Begehren.“<sup>506</sup>

Indem sie sich für die Beerdigung ihres Bruders und damit für die Überschreitung des Gesetzes entscheidet, vollendet Antigone eine Tat der souveränen freien Wahl, einen Akt der absoluten Individualität, welche hingegen den Saurauschen Generationen so schwer fällt. Keiner der Saurauschen Männer kann, so wie Antigone, von sich tautologisch behaupten: „Ich will, weil ich es so will“<sup>507</sup>. Die Schuld der Väter, die den Fürsten plagt, wird von ihm zwar getragen, aber als *artifizielles Bewusstsein*: Er wählt nicht als freien Akt des reinen Willens die eigene persönliche Gruft, er bleibt stattdessen der Grufträger seines Vaters.

Während Antigone mit der Übernahme des verbrecherischen Begehrens der Mutter bricht und zur getrennten Existenz gelangt, indem sie durch ihren Akt des „Wiederwollens des Schuldigwerdens“<sup>508</sup> selbst in ihrer schönen Unabhängigkeit schuldig wird, ist keiner der männlichen Hauptfiguren in *Verstörung* wirklich in der Lage, die Schuld der Väter bewusst auf sich zu nehmen und sich aus der tödlichen Generationenkette zu befreien. Für diese mit

---

505 Ebd., S. 262.

506 Ebd., S. 339.

507 Zizek, 1991, S. 128, zitiert nach Nina Ort, a.a.O. S. 159.

508 Juranville, 1994, S. 106, zitiert nach Nina Ort, a.a.O. S. 159.

dem Vater holophrastisch verbundenen Geistesmänner gibt es kein Gesetz zu brechen und daher gleichzeitig auch kein eigenes reines Begehren, dem sie folgen könnten.

Die radikale Suspendierung der symbolischen Ordnung bei einer ästhetischen Erfahrung wird von Lacan als ein Blendungseffekt beschrieben:

„[...] Was an der Schönheit berührt, bringt jedes kritische Urteil ins Wanken, stoppt die Analyse und taucht die unterschiedlichen Formen, die im Spiel sind, in Konfusion oder vielmehr in essentielle Blindheit. Der Effekt der Schönheit ist ein Blendungseffekt. Es geschieht etwas jenseits, das nicht zu sehen ist.“<sup>509</sup>

Gerade ausgerechnet in der Fochlermühle, am Ort der Suspendierung des symbolischen Bereichs („wobei es genau die Funktion des Schönen ist, uns den Ort anzuzeigen, an dem der Mensch sich zu seinem eigenen Tod verhält, dies freilich nur in einer Blendung.“<sup>510</sup>), empfindet der Ich-Erzähler das Bedürfnis, mit seinem Vater zusammen zu sein:

„Dass ich in der kürzesten Zeit in der Schlucht ersticken müsste, dachte ich, und dass in der Schlucht ohne weiteres ein Mensch auf die Idee kommen kann, exotische Vögel zu züchten.

Jetzt hatte ich das Bedürfnis, mit meinem Vater zusammen zu sein.“<sup>511</sup>

---

509 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch VII*, a.a.O., S. 337.

510 Ebd., S. 352.

511 Thomas Bernhard, *Verstörung*, a.a.O., S. 59.

## Schlussbemerkung

*Verstörung* gehört sicherlich zu jenen Texten der postmodernen selbstreferentiellen Literatur, die weniger auf der Biographie des Autors gründen, als ihm vielmehr ein schriftliches Modell für die eigene mögliche Identifikation zu liefern intendieren.

Solange sich die Söhne in diesem Roman beharrlich verweigern, das Strukturierende am väterlichen Verrat anzunehmen, wird sich keine Kluft zwischen Imaginärem und Symbolischem (d.h. zwischen Ich und groß-Anderem) auftun und daher auch keine wirkliche Relation mit dem symbolischen Vater möglich sein, die zur Anerkennung des nun schließlich geteilten Subjekts notwendig ist. An dem Anderen holophrastisch angekettet, hält Bernhard grundsätzlich mit seiner Prosa an der Ebene des imaginären Bereiches fest, in dem die Verwechselbarkeit zwischen *ego* und *alter ego* bei mangelhafter Vatermetapher sich in einer tödlichen Dialektik ausdrückt, wie die imaginäre Unmittelbarkeit des mit sich selbst identischen Ichs (also die vollkommene Identifikation des Subjekts des Unbewussten mit seinem Ich) in der fürstlichen Serie der mit sich selbst identischen Ich von Vater und Sohn am besten veranschaulicht.

Der Text scheint daher als ein obstinates Bemühen um die Rekonstruktion (die sich aber gleichzeitig auch als Dekonstruktion erweist) einer ursprünglichen Sprechinstanz zu funktionieren, im paradoxen vollen Bewusstsein von deren Unmöglichkeit, wie das fast Ersticken des Zu-Präzisierenden in den unzähligen Präzisierungen konstant beweist. Diese zu rekonstruierende-dekonstruierende Sprechinstanz entspricht letztendlich dem Lacanschen groß Anderen des (vor allem sprachlichen) Gesetzes und auf der Frage nach diesem Garanten der Sprache basiert im Grunde die ganze Komplexität der Problematik des Schreibens in *Verstörung*. Da aber das Subjekt dieser Söhne nicht geteilt, sondern holophrastisch ist, bleibt die Antwort darauf notwendigerweise „das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume“, das den Fürsten von innen heraus erfrieren lässt. Die „eindringende“ Kälte, die auf sein „Leben immer den größten Einfluss gehabt“<sup>512</sup> hat, kommt eben von einem in den vergangenen Generationen sehr weit zurück liegenden unbewältigten Trauma, das als Phantom vom Unbewussten des Vaters transgenerational auf die Folgegeneration übertragen wird. In seiner Funktion als Grufträger geht es dem Saurau hauptsächlich darum, das schändliche ungeheuerliche Geheimnis aus der Ahnengruft zu bewahren, weil es genau das

---

512 Ebd., S. 181.

fundamentale Objekt betrifft, das für dieses Familienmitglied die Funktion des *Ideal-Ichs* erfüllt. Die verfehlte Introjektion der Vatermetapher durch die Überwindung des Ödipuskomplexes und der damit verbundenen Kastration, die eine Erstarrung des Identifikationsprozesses mit sich bringt, wird demgemäß durch diese besondere Einverleibung-Konservierung des Anderen in der psychischen Gruft eines artifiziellen Bewusstseins kompensiert.

Diese spezielle Art der verhängnisvollen Konservierung des zwar gestorbenen, aber noch nicht toten geliebten Anderen bestimmt das Bernhardsche Schreiben als grundsätzliches Schwanken zwischen Noch-nicht-entstehen und Noch-nicht-erlöschen, wobei die väterliche Benennung und das Genießen im Lacanschen Sinne nicht so sehr im Aufbau verzweigter komplexer Sätze und Geschichten, sondern eher in deren Zerstörung besteht.

Diese Kunst des In-der-Schwebe-Haltens des Denkens und des Fast-Schon-Ausgelöschten verrät hauptsächlich zwei konstitutive Absichten, die erstere eher psychologische und die zweite eher poetologische, welche aber auf eine für diese Prosa typische Art und Weise letztendlich sich doch überschneiden. Das endlose Präzisieren und Zitieren (also diese Verschachtelung des Schreibens) haben einerseits wie ein unentwegtes Weiterreichen des Staffelstabs das imaginäre Ziel, den toten geliebten anderen/Anderen durch das Weitergeben im Reden und Schreiben weiterhin noch existieren zu lassen. Auf poetologischer Ebene ist andererseits der zweite wesentliche Zweck der teilweise verworrenen Wiedergabe von Monologsequenzen in indirekter Rede die konstante Umsetzung in die Tat der Metapher des selbstauslöschenden Schreibverfahrens, das als ständiger Fehlgriff seines eigentlichen Objekts die zentrale Bestimmung der Bernhardschen Prosa offenbart: das tatsächliche Objekt der Kunst, und zwar die Leere der Aletheia, das Loch im Anderen einzugrenzen, sozusagen die Kunst zu *be-greifen* und zu konservieren (so wie die wunderschönen exotischen Vögel in der Fochlermühle).

In *Verstörung* ist Kunst daher die Antwort par excellence auf die Frage des Subjektes: „Was bin ich für den Anderen?“, und diese Antwort bleibt strukturell eine Frage, wie die fundamentale Bernhardsche Metapher der Mise en Scène der Kunst als Misserfolg durch das Scheitern oder das Gespenstisch-Bleiben vieler Schriften seiner Geistesmensen am deutlichsten zeigt. Die totale Schrift als holophrastisches Ideal einer bildlosen, sogar auch begriffslosen, in ihrer Leerheit reinen Schrift muss notwendigerweise ein bloßes Reden-darüber bleiben, denn die Kunst der leeren Wahrheit, des Dings, des Loch im Anderen kann strukturell nicht über ein bloßes Streben nach der Niederschrift des reinen Denken gehen.

Das Problemkomplex „Schreiben“ ist in *Verstörung* dementsprechend von besonderer Relevanz, was schon an den vier bedeutenden schreibenden Figuren im Roman, die sich explizit mit den Fragen des Schreibens beschäftigen, erkennbar ist. Der Schaffensprozess des Industriellen beispielsweise, der abwechselnd Schöpfung und Zerstörung programmatisch voraussetzt, korrespondiert mit der existentiellen Einstellung des Ich-Erzählers in Bezug auf den Prozess seiner Ich-Gründung: In beiden Fällen wird der Akzent eher auf die Vernichtung gesetzt, so dass man nochmals über das Schaffen als Abschaffen sprechen kann. Die Zerstörung des menschlichen Körpers wird also mit der Zerstückelung des Körpers der Schrift gleichgesetzt und beide entsprechen außerdem auch noch dem Auslöschungsverfahren, durch welches im allgemeinen Bernhards Texte überhaupt entstehen.

Durch ein Buch, eine Schrift versucht also der Sohn (und damit sind alle Söhne in *Verstörung* und Bernhard selbst gemeint) eine Art Autogeneration, die aber keine intakte Namensbenennung zustande bringen kann weder vonseiten des Vaters, der keine individuelle und individualisierende Vaterschaft anbieten kann, noch vonseiten des Sohns selbst, der wegen seiner holophrastischen Anhänglichkeit an einem toten Vater nicht in der Lage ist, durch eine absolute freie Tat des Willens selbst schuldig zu werden und die eigene persönliche Gruft, statt jene des Vaters zu tragen. Somit bleibt dieser Sohn der Nachfolger eines Urvaters aus der Sauraschen Sippe, *durch* welchen (nicht *von* welchem!) die *ungeheure Konstellation* der nachfolgenden Generation, und erst durch Einverleibung des weitergegebenen familiären Phantasmas, Gestalt annehmen kann.

Die einzig mögliche Auseinandersetzung dieses Sohnes mit dem Anderen ist sich mit seinem Nachlass zu beschäftigen, denn der mit sich identische, holophrastisch zusammengefallene Vater des Ölbildes (und das ist der Kern des poetischen Imaginären von *Verstörung*) ist ein toter Vater. Die Einverleibung dieses Vaters, die auch den kulturellen Vater des patriarchalischen Wissens betrifft, folgt aber keinem zur Identifizierung notwendigen symbolischen Vaternord, da der Vater schon von selbst abwesend, nicht verfügbar ist. Er hat den Sohn fallen lassen einzig und allein wegen fehlendem Begehren für das eigene und des Sohnes Leben und damit seine Schwäche als Mann und Vater bewiesen. Für den Sohn kann er also keinen symbolischen Phallus, keine Drohung der Kastration und kein zur Identifikation brauchbares Gesetz darstellen, und somit keine Dimension für individuelles Begehren eröffnen: Von diesem Vater ist eigentlich vor allem der Tod des Begehrens, der Lebenslust und nicht so sehr der körperliche Tod beängstigend.

Lacan zufolge ist die ästhetische Erfahrung ein mehr oder weniger näheres Kreisen um das Objekt des Begehrens, und zwar die Leerheit der Aletheia, die letztendlich das Ding, also das furchterregende Reale verkörpert. Die Präsenz der Objektursache des Begehrens bedeutet Genießen im Lacanschen Sinne, ein Genießen, das innerhalb der symbolischen Ordnung unmöglich ist, denn hier gibt es nur das Begehren nach diesem unmöglichen Genießen. Die Übernahme der Objektursache des Begehrens in der Kunst kann einen ästhetischen Schock verursachen, da der imaginäre Bereich (und damit die Möglichkeit zur Illusion) suspendiert wird, und eine unmittelbare Begegnung mit dem realen Genießen das Subjekt subvertieren könnte. Lacan beschreibt die obszöne Dimension der ästhetischen Erfahrung als die Kehrseite des unmöglichen Genießens.

Das exzessive Genießen der Kunst und des Schreibens und die darauffolgende Obszönität sind in *Verstörung* ein rekurrentes Thema und die unerlässliche Zerstörung dieser Sprache könnte auch als ein Versuch gedeutet werden, sie von ihrer Übernahme am Ding, von ihrem Überschuss an Realem durch die eigene Auflösung zu befreien. Die ständige Wiederholung der Bernhardschen Prosa würde also keinen Prozess der Verstärkung oder Hervorhebung bedeuten, sondern der Beseitigung der Unreinheit einer Sprache, deren Hauptschuld ihre Übernahme am Ding ist.



## Bibliographie

### 1. Primärliteratur

- Beckett Samuel, *Dante...Bruno. Vico...Joyce*, in: *I can't go on, I'll go on* (Hrsg. Richard Sever), New York, Grove Press, 1976.
- Bernhard Thomas, *Großer, unbegreiflicher Hunger*, in: *Stimmen der Gegenwart* 1954, Wien 1954.
- Bernhard Thomas, *Frost*, München/Zürich 1965.
- Bernhard Thomas, *Verstörung*, suhrkamp taschenbuch 1480, Insel Verlag Frankfurt/Main 1967.
- Bernhard Thomas, *Drei Tage*, in: *Der Italiener*, Salzburg 1971.
- Bernhard Thomas, *Der Keller. Eine Entziehung*, 1976, München 2010.
- Bernhard Thomas, *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*, Frankfurt/Main 1977.
- Bernhard Thomas, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, Frankfurt/Main 1981.
- Bernhard Thomas, *Korrektur: Roman*, suhrkamp taschenbuch, Frankfurt/Main 24. Mai 1988.
- Leopardi Giacomo, *Zibaldone*, in: *Tutte le poesie e tutte le prose*, Newton & Compton editori s.r.l., Roma 1997.
- Maier Andreas, *Wäldchestag*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.
- Pascal Blaise, *Les Pensées*, Pensée 206.
- Paul Jean, *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele*, in: *Jean Paul, Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, Band 6. München 1983. S. 1182.
- Valéry Paul, *Œuvres II*, (1941), éd. Gallimard. coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, chap. Autres rhumbs.

### 2. Sekundärliteratur

#### 2.1. Zu Thomas Bernhard

- Arnold Heinz Ludwig (Hrsg.) *Thomas Bernhard*, München, edition text + kritik, Heft 43/1991, 3. Aufl. München 1991.
- Betz Uve, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf er Basis Bachtinscher Theoreme*, Ergon Verlag, Würzburg 1997.

- Damerau Burghard, *Geistesdämmerung und Körperkultur. Inhalt und Form in Thomas Bernhards Werk*, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 1999.
- Dittmar Jens (Hrsg.), *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1981.
- Dittmar Jens (Hrsg.), *Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*, Wien, Edition S1993.
- Donnenberg Josef, *Gehirnfähigkeit der Unfähigkeit der Natur. Zu Sprache, Struktur und Thematik von Thomas Bernhards Roman „Verstörung“*, in: *Peripherie und Zentrum*, Salzburg, Stuttgart, Zürich 1971.
- Donnenberg Josef, *Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zur Werk und Wirkung 1970-1989*, Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart 1997, (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; Nr. 352: Unterreihe Salzburger Beiträge; Nr. 32).
- Dreissinger Sepp (Hrsg.) *Von einer Katastrophe in die Andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, publication PN°1 Bibliothek der Provinz, Weitra 1992.
- Enders Ria, *Am Ende angekommen Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, Collection S. Fischer, Band 11, S. Fischer Verlag GmbH Frankfurt/Main 1980.
- Fialik Maria, *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*, Wien, Löcker 1991.
- Fröhlich Hans-Jürgen, *Verstörung unten und oben. Der Fürst in Thomas Bernhards zweitem Roman und ein Seitenblick auf Macchiavellis „Il Principe“ (eine metaliterarische Marginalie)* in: *Neues Forum*. 15 (1968), H. 173, S. 351-356.
- Gargani Aldo Giorgio, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Bari 1990.
- Gebesmair Franz / Pittertschatscher Alfred (Hrsg.), *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*, publication PN°1 Bibliothek der Provinz, Weitra 1994.
- Göbbling Andrea, *Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost-Verstörung-Korrektur*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1987.
- Handke Peter, *Als ich 'Verstörung' von Thomas Bernhard las*, in: Peter Handke: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze, Suhrkamp-Verlag: Frankfurt/Main 1969.
- (Von) Hofe Gerhard / Pfaff Peter, *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein im

- Tanus: Athenäum 1980.
- Höller Hans, *Kritik einer Literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart 1979.
- Huguet Louis, *Chronologie. Johannes Freumbichler - Thomas Bernhard*, publication PN°1, Bibliothek der Provinz, Wien-Linz-Weitra 1995.
- Huntemann Willi, *Artistik & Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Würzburg 1990.
- Jurgensen Manfred (Hrsg.), *Thomas Bernhard: Annäherungen*, A. Francke AG Verlag, Bern, München 1981.
- König Josef, »Nichts als ein Totenmaskenball« *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt/Main 1983.
- Maier Andreas, *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004.
- Marquardt Eva, *Thomas Bernhard – ein Meister des Gegensatzes. Entwicklungstendenzen der Erzählprosa*, in: Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte. 36.1989,3-38. 1991.+ Sonderh. 1 und 2., S.1139-1144.
- Mittermayer Manfred, *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.
- Neumeister Sebastian, *Der Dichter als Dandy, Baudelaire – Kafka – Bernhard*, München 1973.
- Pfabigan Alfred, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1999.
- Pitterschscher Alfred / Lachinger Johann (Hrsg.), *Literarisches Kolloquium. Thomas Bernhard. Materialien*, Verlag publikation PN°1, Weitra 1994.
- Reich-Ranicki Marcel, *Thomas Bernhard*, Zürich, Ammann 1990.
- Schärf Christian, *Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa*, Würzburg 1999.
- Scheichl Sigurd Paul, *Nicht Kritik sondern Provokation. Vier Thesen über Thomas Bernhard und die Gesellschaft*, in: Studi tedeschi 22 (1979), Heft 1, S. 101-119.
- Schmidt-Dengler Wendelin, *Die antagonistische Natur: Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa*, in: Literatur und Kritik 4 (1969).
- Schmidt-Dengler Wendelin, *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, 3. erweiterte Auflage, Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1997.
- Schmidt-Dengler Wendelin, *Absolute Hilflosigkeit (des Denkens). Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung*. In: Martin Huber / Schmidt-Dengler Wendelin (Hrsg.), *Wissenschaft als Finsternis?* Wien, Böhlau 2002.

Tismar Jens, *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellung am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973.

Weiss Walter, *Thematisierung der »Ordnung« in der österreichischen Literatur*, in: Dauer im Wandel. Aspekte österreichischer Kulturentwicklung, Wien-Freiburg-Basel 1975.

## 2.2. Zur Psychologie

Evans Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant 2002.

Focchi Marco, *Sintomi senza inconscio di un'epoca senza desiderio*, Antigone Edizioni, Torino 1. März 2014.

Freud Sigmund in: *Totem und Tabu, Übereinstimmung im Seelenleben der Wilden und der neurotiker* (1912-13), Herausgegeben von Anna Freud, Edward Bibring und Ernst Kris 1940 by Imago Publishing Co., Ltd., London, ISBN 3-10-022710-7.

Freud Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips* (1921), in: Studienausgabe Bd. 3: Psychologie des Unbewussten, Fischer, Frankfurt/Main 2000.

Freud Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion* (1921), Frankfurt/Main 2005.

Hilman James, *Il tradimento* in: *Puer Aeternus*, Adelphi Edizioni S.P.A., Milano 1999.

Lacan Jacques, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse* (1953a), in: Schriften I. Olten: Walter 1973.

Lacan Jacques, *Das Seminar, Buch I* (1953-1954), Olten: Walter 1990.

Lacan Jacques, *Zur Verneinung bei Freud* (1954), in: Schriften III, Olten: Walter, 1980.

Lacan Jacques, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (1954-1955), Einaudi, Torino 1991.

Lacan Jacques, *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen* (1955/56), Weinheim/Berlin: Quadriga 1997.

Lacan Jacques, *Le Séminaire Livre III: Les Psychoses* (1955-1956), Hrsg. Jacques Alain Miller, Paris: Le Seuil, Collection: Le champ freudien 1981.

Lacan Jacques, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud* (1957), in: *Schriften II*, Olten: Walter 1975.

Lacan Jacques, *Das Seminar, Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse* (1959-60), Weinheim/Berlin: Quadriga 1996.

- Lacan Jacques, *Das Seminar, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1964a), Weinheim/Berlin: Quadriga 1996.
- Lacan Jacques, *Il seminario. Libro XX. Ancora*, (1972-1973), Einaudi, Torino 1983.
- Lacan Jacques, *Das Seminar, Buch XX: Encore*, Weinheim/Berlin: Quadriga 1986.
- Lacan Jacques, *Le Séminaire XXII*, R.S.I., in: *Ornicar?* Nr. 5.
- Lacan Jacques, *Le Séminaire XXIII. Le sinthome*, (1975-76), Paris: Seuil 2005.
- Lacan Jacques, *Radiophonie/Television*, (1973), Weinheim/Berlin: Quadriga, 1988.
- Lacan Jacques, *Schriften I*, Olten: Walter 1973.
- Lacan Jacques, *Schriften II*, Olten: Walter 1975.
- Lacan Jacques, *Der individuelle Mythos des Neurotikers oder Dichtung und Wahrheit in der Neurose*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Turia + Kant, Wien 2008.
- Laing Ronald David, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Nuovo Politecnico 27, Einaudi 1969, 10<sup>a</sup> edizione, 1980, Originaltitel: *The Divided Self*, 1959 Tavistok Publications Limited, London.
- Recalcati Massimo, *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I Problemi del dopo Freud*, Mondadori Bruno, Milano 2003.
- Recalcati Massimo, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Stevens Alexandre, *L'hologramme, entre psychose et psychosomatique*, in: *Ornicar?* 42 (1987).
- Schützenberger Anne Ancelin, *La sindrome degli Antenati. Psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti nell'albero genealogico*, Di Renzo Editore, Seconda ristampa quarta edizione, Roma 2012.
- Žižek Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Marve Verlag Berlin, März 1992.

### 3. Weiteres

- Berggren Douglas, *The Use and Abuse of Metaphor*, in: *The Review of Metaphysics*, Vol. XVI, S. 226-258, 450-472, Philosophy Education Society Inc., März 1963.
- Black Max, *More about Metaphor*, in: Andrew Ortony (Ed.): *Metaphor and Thought*, Cambridge Univ. Press (1979).
- Bompiani Ginevra, *Tempora*, Milano, Anabasi, 1993.
- Brodocz André, Schaal Gary S. (Hrsg.), *Politische Theorie der Gegenwart I. Eine Einführung*, Opladen 2002.

- De Saussure Ferdinand (1967), *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter, W. Grießhaber 2003-2005.
- Foucault Michel, *Das unendliche Sprechen*, in: Schriften zur Literatur. 1974.
- Heidegger Martin, *Gesamtausgabe*, Abt.1, Bd. 2 – *Sein und Zeit*, 1970.
- Hobbes Thomas, *Leviathan*, Crawford B. Macpherson (Ed.), London: Penguin Books 1968.
- Kittay Eva and Lehrer Adrienne, *Semantic Fields and the Structure of Metaphor*, in: Studies in Language 5, S. 31-63 (1981).
- Lakoff G., Johnson M., *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1988.
- Levin Samuel R., *The Semantics of Metaphor*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press 1977.
- Oksaar Els: *Spracherwerb im Vorschulalter. Einführung in die Pädolinguistik*, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1977.
- Rothbart Daniel, *The Semantics of Metaphor and the Structure of Science*, in: Philosophy of Science Vol. 51, N. 4 (Dezember 1984), S. 595-615, Published by The University of Chicago Press on behalf of the Philosophy of Science Association 1984.
- Takeuchi Hirotaka and Nonaka Ikujiro, *Hitotsubashi on Knowledge Management*, John Wiley & Sons, Hoboken (New Jersey) 2004.

#### 4. Websiten

- Bruchstücke einer großen Rebellion, Siegfried Unseld über seine Begegnungen mit Thomas Bernhard*, Der Spiegel 45/2002, 04.11.2002. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25604174.html>.
- Der Spiegel 5/1990, *Letzte Worte aus der Einsamkeit*, 29.01.1990. [www.spiegel.de/spiegel/print/d-13499662.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13499662.html).
- Eisenreich Herbert, *Bernhard: Verstörung, Irrsinn im Alpenland*, in: Der Spiegel, 19/1967, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46290023.html>.
- Ferrara Alfio, *Metafora e Relazione*, S. 119-120, <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/viewFile/57/91>, erschienen im Jahr 2001.
- Jan Süselbeck, *Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas*

Bernhards, in: [www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=15238](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15238), erschienen am 27.01.2011.

Neri Rossella in ihrer Doktorarbeit bei der Università Degli Studi Di Verona mit dem Titel *La Metanarrativa, le teorie, la storia, i testi*, S.S.D. L-FIL/14. [www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa\\_02958.pdf](http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf), erschienen im Jahr 2014.

Ort Nina, *Objektkonstitution als Zeichenprozess. Jacques Lacans Psychosemiologie und Systemtheorie*, in: <http://nina.ort.userweb.mwn.de/Ethik.html>.

Recalcati Massimo in: <http://www.genius-online.me/2012/04/09/joyce-e-larte-supplenza-sublimazione-sinthomo/>, erschienen am 9. April 2012.

Schneiberg Judith, *Verstörung für den Bernhard-Leser Peter Kahrs' rhetorische Lektüren früher Erzählungen* in: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=3731](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3731), erschienen am 01.06.2001.

Strumia Alberto, *Analogia, II. L'analogia nella logica e metafisica aristotelico-tomista*. [www.disf.org/analogia](http://www.disf.org/analogia), erschienen im Jahr 2002.