



# HERR BERNHARD FÄLLT HOLZ

Eine psychoanalytische Betrachtung zu Thomas  
Bernhards: „HOLZFÄLLEN Eine Erregung“

Im Blickpunkt steht Thomas Bernhards 1984 erschienene Ich-Erzählung „HOLZFÄLLEN Eine Erregung“. Sie wird aus der Sicht der strukturalen Psychoanalyse (J. Lacan) gemäß den drei Kategorien des IMAGINÄREN, des SYMBOLISCHEN und des REALEN analysiert. Dabei rücken thematisch die Beziehungsfalle des Ich-Erzählers in den Vordergrund (das Imaginäre), stilistisch dessen Sprechgestus und Artikulationsweise (das Symbolische) und die Funktion des Schreibens für Thomas Bernhards Leben als Schriftsteller (das Reale).

Christian Kreuzberger, November 2025

## Inhalt

Summary .....	2
1 Das THEMA: In der Beziehungsfalle .....	3
1.1 Spiegelbeziehung.....	4
1.1.1 Exkurs: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ .....	6
1.2 Verblendung.....	7
1.3 Paranoia.....	9
1.4 Die Künstlichkeit des Imaginären oder „Gefangen in der <i>Lebenslüge</i> “ .....	11
1.4.1 Exkurs: Über den „ <i>heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit</i> “ .....	12
1.4.2 „Holzfällen“ – eine Metapher für das Zerschlagen des Spiegels?.....	13
2 Der STIL: Manifestation einer <i>Erregung</i> .....	15
2.1 Zur Komposition des Texts .....	16
2.2 Zur grammatikalischen Struktur des Texts.....	17
2.3 Zu Rhythmus und Dynamik des Texts .....	17
2.4 Wiederholung, Übertreibung, Extremformulierung und Verabsolutierung .....	18
2.5 Der Stil als formaler Ausdruck „ <i>einer Erregung</i> “ .....	20
2.5.1 Exkurs: Über das „ <i>Lustprinzip</i> “ und die „ <i>Intensität der Erregung</i> “ .....	21
3 Das GENIEßEN: Die <i>JOUISSANCE</i> des Thomas Bernhard.....	24
3.1 „Sprechkraft“ .....	24
3.2 „ <i>Genießen</i> im Sprechen/ <i>Genießen</i> des Sprechens“ .....	25
3.3 „ <i>Genießen</i> “ hat „Trieb“ .....	26
3.4 „Als Schriftsteller leben“ .....	28
3.4.1 Exkurs: Zur „Verankerung“ des Menschenwesens in der Sprache .....	28
3.4.2 Zur „Verankerung“ des Thomas Bernhard in der Sprache.....	29
Bibliografie .....	33

## Summary

Die vorliegende Interpretation von Thomas Bernhards 1984 erschienenen Ich-Erzählung „HOLZFÄLLEN. Eine Erregung“ ist in drei Teilen angelegt und stützt sich auf J. Lacans psychoanalytische Theorie des IMAGINÄREN (zwischenmenschliche Beziehungsstruktur), des SYMBOLISCHEN (Stil- und Erzählstruktur) und des REALEN (Triebkraft des Sprechens/Schreibens).

*Teil 1* arbeitet die Quelle der *Erregung* heraus und beschreibt sie als „Beziehungsfalle“ des Ich-Erzählers mit den „Eheleuten Auersberger“, in der er seit drei Jahrzehnten steckt. Sie wird während eines sogenannten „künstlerischen Abendessens“, das die Auersberger zu Ehren eines „grandiosen Burgschauspielers“ geben, virulent und greift um sich. Die Beziehung der Hauptfiguren wird mit Lacans *Theorie des Spiegelstadiums* als eine Verstrickung im IMAGINÄREN beschrieben. Sie ist von einer feindseligen und eifersüchtigen Abrechnung mit der gemeinsamen Vergangenheit getragen und wird in Anspielung an Henrik Ibsens *Wildente*, in welcher der Burgschauspieler die Hauptrolle spielt, als „Lebenslüge“ interpretiert.

*Teil 2* analysiert den wortgewaltigen Monolog des Ich-Erzählers. Extreme Formulierungen, Übertreibungen und sprachliche Attacken gegen die Abendgesellschaft zeichnen dessen Struktur aus (Aspekt des SYMBOLISCHEN). Grammatikalische Struktur sowie Rhythmus und Dynamik des Textes schlagen sich in einem Sprech-Gestus des wiederholten und vernichtenden Anwurfs gegen die Auersberger und deren Gäste nieder und können – im Sinn des Untertitels – als psychische Manifestation „einer Erregung“ gelesen werden. Die *Erregung*, also die Triebkraft des Sprechens (Aspekt des REALEN), überschreitet in ihrem Ausmaß die vom Lustprinzip geregelte Grenze und artet in ein aggressives „Genießen“ aus, das Lacan „Mehrlust“ (*jouissance*) nennt.

*Teil 3* extrapoliert den Befund aus *Teil 2* auf Thomas Bernhards „Leben als Schriftsteller“. Dieses scheint beherrscht zu sein von einem unbändigen Drang, schreiben zu *müssen*. Vor dem Hintergrund seiner biografischer Daten und der skandalträchtigen Wirkung seiner Texte lässt sich seine literarische Arbeit als die Form eines Symptoms interpretieren, das er „liebt“ wie sich selbst. Es übernimmt Stabilisierungsfunktion für sein Leben. Lacan bezeichnet diese stützende Funktion mit der vom Begriff „Symptom“ abgeleiteten Wortkreation SINTHOM. Gemeint ist damit ein Kern des REALEN, der in seiner Funktion zeigt, wie das Subjekt sein „Genießen“ organisiert.

*Anmerkung: Die Textstellen aus HOLZFÄLLEN werden im Original übernommen, Orthographie und Interpunktion folgen darin nicht immer den Regeln der Rechtschreibreform 2025.*

Schlüsselwörter: Lustprinzip, Genießen (Jouissance), Symptom, Wiederholungszwang

# 1 Das THEMA: In der Beziehungsfalle

Im Beispiel von Thomas Bernhards „*HOLZFÄLLEN. Eine Erregung*“ bietet es sich an, den Text von hinten her aufzuzäumen: vom Untertitel und vom Schluss des Gesamttexts her. Dort teilt uns der Ich-Erzähler mit, dass er über sein Erlebtes an diesem Tag und vor allem über dieses fürchterliche „sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse“ etwas schreiben werde, „egal was, nur *gleich* und *sofort* (...) *gleich* und *sofort* und *gleich* und *gleich*, bevor es zu spät ist“. (321) Die Wortwiederholungen und die Schlusswendung „bevor es zu spät ist“ weisen auf die Dringlichkeit hin, mit der er ans literarische Werk gehen wird müssen, um die *Erregung* abzuarbeiten, in die ihn dieses *Abendessen* versetzt hat. Das sofortige *Darüber-Schreiben-Müssen* erscheint in diesem Licht als ein Akt des Abreagierens und der Text *HOLZFÄLLEN* als die literarische Verarbeitung und Bewältigung einer *Erregung*.

Was hat den Ich-Erzähler in eine derartig starke *Erregung* versetzt? Die Umstände, welche zu „diesem fürchterlichen sogenannten *künstlerischen Abendessen*“ bei den „Eheleuten Auersberger“ (8) in der Wiener Gentzgasse geführt haben, sind schnell erzählt:

Der Ich-Erzähler lebt derzeit in London. Er hat Wien vor fast drei Jahrzehnten verlassen und alle Beziehungen zu seinen damaligen Bekannten abgebrochen. Als er wie „schon in den letzten Jahren“ wieder einmal auf einen Kurzbesuch in Wien ist, steht ein bestimmter Tag unter den negativen Vorzeichen zweier schicksalsträchtiger Zufälle. Just an diesem Tag muss er erfahren, dass sich „die Joana“, mit der er „so viele Jahre, ja Jahrzehnte auf das innigste befreundet gewesen“ (17f.) war, in ihrem Heimatort, dem niederösterreichischen Kilb, „aufgehängt“ (14f.) hat. Und just am Vormittag dieses selben Tages will es der Zufall, dass sich der Ich-Erzähler und die ihm verhassten „Eheleute Auersberger“ am Wiener Graben begegnen müssen. Er war bei diesem Ehepaar vor Jahrzehnten neben anderen jungen Künstlermenschen ein beliebter Gast und hat dort die Unterstützung in seiner Entwicklung als Schriftsteller erfahren. Dann aber wurde ihm der Kreis rund um diese Eheleute, die er damals spöttisch als „*Landmäzene*“ (168) aus Maria Zaal titulierte, zu eng und er brach die Beziehung zu ihnen zugunsten seiner weiteren persönlichen Entwicklung als Schriftsteller ab, was zu einem Zerwürfnis führte und in einen regelrechten Hass beiderseits mündete. So heißt es denn heute an diesem Tag der zufälligen Begegnung in Wien: „Zwanzig Jahre bin ich den Eheleuten Auersberger aus dem Weg gegangen, zwanzig Jahre habe ich sie nicht ein einziges Mal getroffen und ausgerechnet jetzt habe ich ihnen auf dem Graben begegnen müssen“. (8) Bei dieser unglücklichen Begegnung „verpflichtet“ die Auersberger den Ich-Erzähler zum gemeinsamen Begräbnisgang am kommenden Dienstag in Kilb, denn auch sie und ihr Mann waren damals mit „der Joana ... auf das innigste befreundet gewesen“, und sie spricht bei dieser Gelegenheit in alter Manier, und als sei seit damals nichts gewesen, auch die Einladung zum „*künstlerischen Abendessen*“ in der Gentzgasse aus, das danach in ihrer Wohnung zu Ehren eines berühmten Wiener Burgschauspielers gegeben wird. Der Ich-Erzähler, er fühlt sich momentan überrumpelt, nimmt das Angebot wider Willen an, muss aber sofort erkennen, „dass es ein gravierender Fehler gewesen ist“. (7)

Die eigentliche Ich-Erzählung setzt mit dem Dienstagabend nach dem Begräbnis „der Joana“ in Kilb ein: Die Auersberger und ihre geladenen Gäste warten auf den „*grandiosen Schauspieler*“ (22), der im Akademietheater die Hauptrolle des *Ekdal* in H. Ibsens *Wildente*

spielt. Sein Kommen wird gegen Mitternacht erwartet. Bis zum Eintreffen des Schauspielers beobachtet der Ich-Erzähler das gesellschaftliche Treiben vom „Ohrensessel“ im Vorzimmer aus, in das er sich zurückgezogen hat und in dessen Halbdunkel man kaum Notiz von ihm nimmt. Wegen der Verspätung des Schauspielers kann mit dem Essen erst „um dreiviertelein Uhr nachts“ (176) begonnen werden, von da an sitzt der Ich-Erzähler als allseits bekannter Schriftsteller mit den Gästen am Speisetisch.

Man schreibt das Jahr 1984. In dem über 300 Buchseiten langen Monolog gibt der Ich-Erzähler seine Beobachtungen und Gedanken während dieses „*künstlerischen Abendessens*“ wieder. Dabei wird er von der „Wiener Gesellschaftshölle“ (8f.) aus den „Fünzfzigerjahren“ wieder eingeholt. Der Einbruch seiner Vergangenheit mit diesen Menschen löst in ihm starke und verstörende Erinnerungswellen aus. Diese intensivieren sich ab der zweiten Hälfte der Erzählung, die mit dem Eintreffen des Schauspielers und dem entsprechenden Palaver am Speisetisch zusammenfällt. Die Erinnerungsarbeit des Ich-Erzählers und die Wiederkehr des seit nunmehr drei Jahrzehnten Verdrängten wühlen sein Seelenleben auf und steigern die *Erregung* in ein veritables Furioso hinein.

## 1.1 Spiegelbeziehung

Thematisch geht es in HOLZFÄLLEN um das Beziehungssystem, in dem der Ich-Erzähler mit der Auersberger-Gesellschaft eingeschlossen ist. In der „Wiener Gesellschaftshölle“ gefangen zu sein, ist zugleich Kern und psychische Quelle der Erregung des Ich-Erzählers. „*In der Falle*“ – könnte man daher das der Erzählung zugrundeliegende Thema überschreiben. Es wird gleich auf der ersten Textseite angesprochen, im Lauf der Erzählung immer wieder betont und auf der letzten Buchseite mit aller Kraft noch einmal aufgenommen: Der Ich-Erzähler ist den „Auersberger“ in die Falle gegangen, indem er „ohne Umschweife (...) ihre Einladung zu ihrem *künstlerischen Abendessen*“ (7) angenommen hat. Am Ende heißt es dann, dass er dieser Falle „entkommen“ (321) ist und darüber unbedingt etwas schreiben wird müssen.

Eine Falle ist der Struktur nach ein geschlossenes System, und das Gefangensein wird von jedem Lebewesen naturgemäß als etwas „Fürchterliches“ (321) empfunden. Im Beispiel des Ich-Erzählers ist dieses „Fürchterliche“ die Auersberger-Gesellschaft, in die er auf seinem Kurzbesuch in Wien zwangsläufig wieder hineingeraten ist, ja, hineintappen hat müssen: „Auf dem Graben gehen heißt ja nichts anderes, als direkt in die Wiener Gesellschaftshölle zu gehen und gerade jene Leute zu treffen, die ich nicht treffen will, deren Auftauchen mir auch heute noch alle möglichen Körper- und Geisteskrämpfe verursacht, dachte ich auf dem Ohrensessel sitzend“. (9) Der Hinweis „auch heute noch“ bedeutet, dass sich der Ich-Erzähler von den Leuten, die er „nicht treffen will“, emotional noch *nicht* gelöst hat, dass sie ihm also „auch heute noch“ sogenannte „Körper- und Geisteskrämpfe“ verursachen, wenn er sie sieht. Und das, obwohl er vor drei Jahrzehnten den Kontakt zu ihnen abgebrochen hat und

nach London gezogen ist. Der Umzug nach London hat offensichtlich nichts gelöst, denn jetzt fühlt er sich, als sei er in der Zeit von damals steckengeblieben: Ich „sagte mir, dass mir London immer Glück, Wien aber immer nur Unglück gebracht hat und ich lief und lief und lief, wie wenn ich jetzt in den Achtzigerjahren nocheinmal den Fünfzigerjahren davon lief in die Achtzigerjahre hinein“. (320) Das Verdrängte kehrt aus der Zukunft wieder. Mit dem „nocheinmal“ wird die Wiederholungsstruktur direkt angesprochen, der Ausbruchsversuch aus „den Fünfzigerjahren“ ist misslungen, was er zurückgedrängt hat, kommt jetzt in „den Achtzigerjahren“ wieder auf ihn zu. Das exzessive Laufen – „ich lief und lief und lief (...) mit immer größerer Energie“ – hat offensichtlich etwas Zwanghaftes, Verzweifelteres, ja Auswegloses an sich, es zeigt, dass es aus „dem „auersbergerischen Alptraum“ (320) kein Entkommen für ihn gibt. Er läuft seit drei Jahrzehnten im Kreis, tritt wie in einem Wiederholungszwang auf der Stelle und weiß das auch, schon von Anfang seiner Erzählung an: Ich hätte es mir „ausrechnen können, dass ich die Auersberger einmal treffen *muss*“, ich habe „ihnen auf dem Graben begegnen müssen, dachte ich“. (8) Stellt sich die Frage: Handelt es sich beim Ich-Erzähler um einen Zwangscharakter, der in sich selbst und seinen Beziehungen gefangen ist? Seine Erzählung legt das nahe. Er ist von Wien nach London geflüchtet und kehrt regelmäßig von London nach Wien zurück. Er kann von Wien nicht lassen und scheint mit den Wiener Leuten wie in einer Zwangsehe „verschweißt“ zu sein:

Ich „dachte während des Laufens, dass diese Stadt, durch die ich laufe, so entsetzlich ich sie immer empfinde, immer empfunden habe, für mich doch die beste Stadt ist, dieses verhasste, mir immer verhasst gewesene Wien, mir auf einmal jetzt wieder doch das beste, mein bestes Wien ist und dass diese Menschen, die ich immer gehasst habe und die ich hasse und die ich immer hassen werde, doch die besten Menschen sind, (...) dass ich diese Menschen verfluche und doch lieben muss und dass ich dieses Wien hasse und doch lieben muss und ich dachte, (...). (320f.)

Hass, Hassliebe, Gefühlambivalenz gegenüber Wien und seine Menschen von damals zeichnen das psychische Profil des Ich-Erzählers aus. In der Begegnung am Graben wiederholt sich, was sich zwangsläufig wiederholen hat müssen: „Dreißig Jahre ist es her, dass sie dich in die Falle gelockt haben und dass du in ihre Falle hineingegangen bist, dachte ich auf dem Ohrensessel.“ (21) Hätte er sich aus eigener Kraft und mit Mut aus der Falle befreit, hätte er die Einladung der Auersberg zum *künstlerischen Abendessen* zweifellos nicht angenommen, denkt der Ich-Erzähler, und dementsprechend resümiert er:

Ein starker Mensch und ein ebenso starker Charakter, dachte ich, hätte ihre Einladung abgelehnt, ich aber bin weder ein starker Mensch noch ein starker Charakter, im Gegenteil, ich bin der schwächste Mensch und der schwächste Charakter und mehr oder weniger allen Leuten ausgeliefert. (12)

Dieses Resümee ist eine Selbstbezeichnung. Gleichzeitig steckt darin aber eine Erkenntnis, die auf die allgemeine Struktur der menschlichen Subjektivität hinweist. Jedes Menschenwesen ist irgendwie und immer „mehr oder weniger allen Leuten ausgeliefert“. Denn ein Mensch ist nach dem Prinzip der Intersubjektivität auf seine Nebenmenschen hin entworfen, mit ihnen gleichsam *spiegelbildlich* verkoppelt. Exakt diesen Aspekt arbeitet J.

Lacans entsprechende Theorie des *Spiegelstadiums* heraus. Deshalb möchte ich sie hier kurz einschieben.

### 1.1.1 Exkurs: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“

Unter dem Titel „*Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*“ erklärt Lacan „Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949“<sup>1</sup>, dass der Ich-Begriff des Subjekts nicht etwas Solitäres, kreatürlich Gewachsenes ist nach dem Motto „*Ich bin ich!*“, sondern etwas künstlich Erzeugtes, das durch die Identifikation des Menschen mit seinem Körperbild im Spiegel entsteht. Dem Menschen, so Lacans Theorie, ist die Vorstellung von sich selbst „nur als ‘Gestalt’ gegeben, in einem Außerhalb“ des Spiegels, in dem die „totale Form des Körpers“ erscheint, in die sich das Menschenkind mit Jubel hineinstürzt bzw. die es introjiziert und auf diese Weise „in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt“.<sup>2</sup> Das, was man ICH nennt, ist demnach etwas im ursprünglichen Wortsinn „Eingebildetes“, etwas Imaginäres. In ebendiesem Sinn ist auch Lacans berühmte Formel *Ich ist ein anderer* zu verstehen.<sup>3</sup> Das Ich konstituiert sich – über das Spiegelbild (s)eines Körpers! – als *ein anderer*, und folglich wird der Nebenmensch in seiner ähnlichen „Gestalt“ als ein „Gleichartiger“, als ein *alter ego*, gesehen.

Die psychoanalytische Struktur des „*Ich ist ein anderer*“ bringt beim Menschen, so Lacan, „die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen (*récolements du moi*) hervor“.<sup>4</sup> Das bedeutet, das Ich muss sich ständig mit den anderen um sich herum vergleichen. *Bin „ich“ besser/schlechter als die „anderen“? Bin ich ihnen ebenbürtig?* Die „Identifikation mit der *Imago* des Nächsten“ begründet auf diese Weise „das Drama der Ur-Eifersucht“ und die „Dialektik“, welche „das Ich mit sozial erarbeiteten Situationen verbindet.“<sup>5</sup> Ein gewisses Konkurrenzdenken, die Angst, dem anderen unterlegen zu sein, aber auch Liebe und Hass, diese Gedanken und Gefühle begleiten uns ständig. Weil unser Ich in einem Bild, sprich: in einem Imaginären gründet, ist unser narzisstisches Selbstbewusstsein labil und einer ständigen Unsicherheit ausgeliefert, die bis in das Gefühl des Unheimlichen hineinreicht: Ein *anderer* ist immer da, wir spüren das besonders in der Finsternis, wenn es ganz still ist.

Gemäß der spiegelbildlichen Verstrickung ist ein Subjekt in seiner Beziehung gegenüber sich selbst (intra-subjektiv) und gegenüber seinen Nebenmenschen (inter-subjektiv) innerhalb der affektiven Extreme von narzisstischer Liebe und aggressiver Tendenz aufgespannt. Lacan vergleicht das narzisstische Beziehungsfeld deshalb auch mit einer „inneren Arena“, die „in zwei einander gegenüberliegende Kampffelder“ aufgeteilt“ ist.<sup>6</sup> Zuneigung und Ablehnung stehen nebeneinander und greifen ineinander: Das macht auch „den Zusammenhang mit der

---

<sup>1</sup> Lacan 1, S. 61-70

<sup>2</sup> Lacan, ebd., S. 64

<sup>3</sup> Lacan übernimmt die Wendung von Arthur Rimbaud

<sup>4</sup> Lacan, ebd., S. 67

<sup>5</sup> Ebd., 68

<sup>6</sup> Ebd., 67

Aggressivität“ deutlich, „die sich in jeder Beziehung zum anderen, und sei sie noch so karitativer Art, abzeichnet“.<sup>7</sup>

Dieses Ineinandergreifen widerstreitender Affekte darf auch für das Beziehungssystem /Ich-Erzähler – die Auersberger/ angenommen werden. Beim Ich-Erzähler fällt das Umkippen von Zuneigung und Abscheu, was die Auersbergerischen betrifft, mit dem Zeitunterschied /damals – heute/ zusammen: Damals war er in das, was „Maria Zaal und die Gentzgasse gewesen ist“, regelrecht „verliebt“ (23f.), heute verursachen ihm „die Eheleute Auersberger allein bei Nennung ihres Namens durch Dritte Übelkeit“, muss er „auf dem Ohrensessel“ denken. (7f.) – Fragen wir uns also: Was war damals?

## 1.2 Verblendung

Was damals war?

Hören wir den Ich-Erzähler im O-Ton:

„Ich hatte nicht aus und ein gewusst, als ich das Mozarteum verlassen hatte und bin nach Wien und Wien war kein Ausweg für mich gewesen, sondern nichts als die kalte, brutale Hoffnungslosigkeit, (...) dachte ich auf dem Ohrensessel.“ (159) Und aus dieser Lage hatten die Eheleute Auersberger „mich das erste Mal (...), der ich auf sie einen verwahrlosten und verkommenen und halbverhungerten Eindruck gemacht habe“, nach Maria Zaal eingeladen, „sozusagen als unterernährten Jüngling, der ihrer Behutsamkeit und Liebe bedurfte“. Sie ermöglichten mir „einen *Ferienaufenthalt*“, verwöhnten mich „*ein ganzes Jahr, ja zwei Jahre*“ (156), führten mir in Maria Zaal „eine absolute ländliche Luxuswelt“ vor, wo ich in ihrer Villa vor allem „von ihren zehntausendbändigen Bibliotheken“ (158) beeindruckt war und mich „auf diese Bibliotheken (...) förmlich gestürzt hatte (...) mit der Leidenschaft des Unwissenden“. (165f.) Und ich habe „in der Zeit, in welcher meine Freundschaft zu den Auersberger die innigste, ja tatsächlich tiefste gewesen ist, sehr oft an dem auersbergerischen Steinway gestanden“. (37) Während sie, die Auersberger, „Purcell gesungen“ hat, „*das Liederbuch der Anna Magdalena Bach*“ (23), hat er, der Auersberger, „den ich einmal einen *Novalis der Töne* genannt habe“ (38), „sie so auf dem Steinway begleitet, dass mir, ehrlich gesagt, die Tränen gekommen sind. Damals war ich zweiundzwanzig Jahre alt und in alles, das Maria Zaal und die Gentzgasse gewesen ist, verliebt und schrieb Gedichte.“ (23f.) Damals lernte ich über die Auersberger auch „die Joana“ kennen und habe für sie, „die zeitlebens von einer Ballettkarriere an der Oper geträumt“ hat, „kleine Theaterstücke geschrieben, (...) die auf Tonband aufgenommen worden sind von uns sozusagen für die Ewigkeit.“ (62) Auch „die Jeannie Billroth“ gehört dazu, die „der erste Kunstmensch gewesen ist, den ich nach meinem Hochschulabschluss in Salzburg in Wien kennen gelernt habe“. (215) Sie ist

---

<sup>7</sup> Ebd., 68f.



„die erste gewesen (...), der ich in Wien *meine* Gedichte vorgelesen habe und die diese Gedichte nicht gleich, wie ich es von zuhause gewohnt war, abgelehnt hat, die mir also, wie gesagt werden kann, als erste literarischen Mut gemacht hat“. Ich habe sie geliebt, „wie umgekehrt sie mich“. (215) – Der Ich-Erzähler beschließt seinen Rückblick mit den Worten: Die Auersberger „haben mich gerettet damals, dachte ich, das ist die Wahrheit.“ (170)

Und jetzt?

Jetzt, da der Ich-Erzähler in der Wiener Auersberger-Wohnung „auf ihrem Ohrensessel“ sitzt, sind ihm die „Eheleute Auersberger zutiefst zuwider, genauso ihre Gäste, ja ich hasste sie alle“. Jetzt ist also alles „*entgegengesetzt*“ (76), unterstreicht er einmal mehr mit dem Kommentar: „das ist die Wahrheit“ (74):

Wir sind auf die innigste Weise mit Menschen befreundet, und wir glauben tatsächlich, auf lebenslänglich und werden eines Tages von diesen von uns über alles andere geschätzten, ja bewunderten, schließlich sogar geliebten Menschen enttäuscht und verabscheuen sie und hassen sie (...). (76)

Neben seiner Ausweglosigkeit nach dem Verlassen des Mozarteums gibt der Ich-Erzähler als Motiv für den totalen Sinnes- und Gemütswechsel seine Unwissenheit an. Er hat sich von der Fürsorge und dem Luxus der Eheleute blenden lassen. Er hat ihre Unterstützung mit der Innigkeit eines Blauäugigen genossen, bis es ihm wie Schuppen von den Augen gefallen ist und er erkennen hat müssen, was er bislang nicht gesehen hat: „Der Auersberger hat immer junge Schriftsteller um sich und in seinem Bett gehabt“. Mit regelrechtem Entsetzen muss sich der Ich-Erzähler jetzt sagen, dass er „einer der ersten“ gewesen ist, „die ihm in die Falle gegangen sind“ und „ihm den Narren gemacht haben“. (268) Die beiden Auersberger haben junge künstlerische Talente zu sich geholt, um in deren Gesellschaft und durch die Unterhaltung mit ihnen ihre innere Leere und Langeweile zu überbrücken. Sie haben ihre sogenannten „Gäste“ schamlos ausgenutzt, um „ihre in die Brüche gegangene Ehe zu kitten“ (156), der Ich-Erzähler verwendet ausdrücklich das „Wort *Ehekitter*“ (268) dafür. Er hat erkennen müssen, dass die Kunstbegeisterung der Eheleute und ihr entsprechendes Gesellschaftsleben nur etwas schallend Inszeniertes ist, um sich damit über ihre eigene Erbärmlichkeit hinwegzusetzen: „Im Grunde haben beide nichts im Kopf als die Gesellschaft, ohne die sie nicht existieren können, immer die sogenannte bessere Gesellschaft, weil es zur besten nie reichte, ohne andererseits jemals auf ihr Künstlertum (...) bei jeder Gelegenheit mit der größten Vehemenz“ zu pochen. (49) Sie sind Menschen, die den Schein suchen und den Schein zelebrieren, nicht nur „Kleider machen Leute“ heißt es an einer Stelle (244), auch der stolz präsentierte Luxus und das Gehabe des Mäzenatentums dient den Auersberger zu diesem Zweck:

Die Eheleute Auersberger haben sich immer den Anschein der Großartigkeit gegeben, wie sie sich den Anschein des Künstlertums gegeben haben und natürlich zuallererst den Anschein der Menschlichkeit, wenn nicht gar der Übermenschlichkeit, dachte ich, während sie unter diesem ihrem Anschein immer nur die Armseligkeit selbst sein

*konnten* und niemals das, was sie in Wahrheit und Wirklichkeit sein *wollten*: Erste Klasse, Aristokraten, *Hocharistokraten*, wenn schon. (168)

Im Crescendo seiner Erregung über die Auersberger muss sich der Ich-Erzähler gleichzeitig über sich selbst ärgern:

Alle diese jetzt im Musikzimmer herumstehenden und herumsitzenden Leute, ich selbst eingeschlossen, waren jahrelang, jahrzehntelang in Maria Zaal Gast der Eheleute Auersberger gewesen und sind dort von den Eheleuten Auersberger ausgenützt worden, haben mitgeholfen, ihnen ihre auersbergerische Landlangeweile und ihre Landextravaganzen zu überbrücken (...) und haben nicht gemerkt, dass sie von den Auersbergerischen nur vergewaltigt und ausgenützt und missbraucht worden sind (...). (155f.)

Das ist der Hebel der Erregung in HOLZFÄLLEN: Der Ich-Erzähler hat sich wie andere täuschen und psychisch ausbeuten lassen und hat die „Ausplünderung“ auch noch genossen. Im Wort „täuschen“ schwingt die Bedeutung „tauschen“ mit. „Die „Ausgeplünderten“ sind „an ihrer Ausplünderung selbst schuld, dachte ich, denn sie ließen sich (...) ausplündern und hatten aus diesen Ausplünderungen die größten Vorteile“. (169) Diese Erkenntnis quält und schmerzt den Ich-Erzähler in der Falle, in die er gegangen ist. Er weiß selbst, dass er ein Verlogener, ein Gespaltener ist. Sein *Ich* ist gleichzeitig *ein anderer*. Er kann seiner imaginären Verstrickung nicht entkommen – ebenso wie die Eheleute Auersberger zum Zweck der Aufrechterhaltung ihres Scheins „ihrem unheilvollen Gesellschaftswahn als Gesellschaftsverrücktheit“ (49) nicht entkommen können.

### 1.3 Paranoia

Ein weiterer Aspekt der spiegelbildlichen Verstrickung zeigt sich neben der Erregung, die während des *künstlerischen Abendessens* an Fahrt aufnimmt, Zug um Zug auch in der zwangsneurotischen Struktur des *Beobachtens* und des *Beobachtet-Werdens*. Der Ich-Erzähler muss pausenlos die Gäste beobachten – und gleichzeitig auch sich selbst beobachten! –, in der Weise, als er seine inneren und äußeren Wahrnehmungen reflektiert. Umgekehrt wird er seinerseits von den anderen beobachtet bzw. fühlt er sich andauernd von ihnen beobachtet. *Was sehe ich an/in den anderen, was sehen die anderen an/in mir?* Spiegelung, Bespiegelung. Alle belauern einander, um in der *Imago*, sprich: in dem Bild, das sie vor sich hertragen oder vorschützen, eine Schwäche zu entdecken und dort hineinbeißen zu können. Das narzisstische Spiegelkabinett erweist sich als eine Arena der „Ich-Prüfungen“. Jeder muss vor jedem die Integrität seines Ichs verteidigen. Das führt nach Lacan zu einer „paranoischen Entfremdung“, die eben darin begründet ist, dass in der „Identifikation mit

der *Imago* des Nächsten“ auch „das Drama der Ur-Eifersucht“ begründet ist.<sup>8</sup> Der Ich-Erzähler spürt bereits beim Betreten des Wiener Grabens den gezielten Blick jenes anderen, den er nicht sehen will, im Nacken stecken:

In Beobachtung der Auersberger dachte ich auf dem Ohrensessel, (...). *Sie* haben dich *von hinten angesprochen*, dachte ich, wahrscheinlich hatten sie dich schon eine Weile *von hinten beobachtet* und sind *hinter dir hergegangen in Beobachtung* und haben dich *im entscheidenden Moment blitzartig angesprochen*. (24)

Vice versa gilt für den Ich-Erzähler:

Ich selbst habe ja vor Jahren, dachte ich auf dem Ohrensessel, den seit dreißig Jahren nur noch betrunkenen Auersberger dabei beobachtet, wie er mit einer (...) offensichtlich verwahrlosten Frau (...) durch die Rotenturmstraße gegangen ist, habe den Auersberger hinter ihm hergehend beobachtet, alles an ihm und an seiner Begleiterin mehr oder weniger durch und durch beobachtet (...). (24f.)

Jeder beobachtet seinen *anderen* mit größtem Argwohn. So tut es auch die Schriftstellerin Jeannie Billroth, die sich selbst als „Wiener Virginia Woolf“ bezeichnet, vom Ich-Erzähler aber als abgeschmackte „Gedichte und Prosaschöpferin“ abgetan wird, die „zeitlebens nur in ihrem kleinbürgerlichen Kitsch gebadet hat“. (175) Sie und er waren damals ineinander verliebt, mehr noch: einander verfallen gewesen. Jetzt sitzen sie beim *Abendessen* im gegenseitigen Hass einander gegenüber: Sie durchbohrt ihn „*mit ihren Blicken*“ (214), er fixiert sie: „Während des Essens hatte ich die Jeannie mehr oder weniger nicht aus den Augen gelassen“. (303)

„Die Jeannie Billroth“ ist mit penetrantem Beobachten und Nachfragen während des *Abendessens* am aktivsten und setzt sich, wie der Ich-Erzähler weiß, auch hier in Szene: „Ist sie nicht der Mittelpunkt einer Gesellschaft, setzt sie alles daran, der Mittelpunkt zu werden“. (300) Also nimmt sie mit schamlosem Sticheln und Provozieren den „grandiosen Schauspieler“ aufs Korn. Sie fragt den bereits „total ermüdeten Burgschauspieler auf ihre geschmacklose Weise, ob er, der ja jetzt mehr oder weniger *schon bald an seinem Lebensende angelangt* sei, an diesem seinen Lebensende sagen könne, dass er in seiner Kunst sozusagen *eine Erfüllung gefunden* habe“. (291f.) Diese Frage stellt sie ihm dreimal, und sie ist „ihm naturgemäß nicht entgangen“ (292), er bleibt aber ruhig im Glauben, sie, die sich „solche Unverschämtheit“ in keiner Weise herausnehmen dürfe, „würde ihn in Ruhe lassen“. (292f.) Aber der Burgschauspieler hat sich „gründlich getäuscht“. Die Jeannie Billroth gibt „keine Ruhe und fragte noch mehrere Male nach (...), auf ihre schamlose Art und Weise insistierte sie und hatte nicht eher mit ihrem rücksichtslosen Fragen aufgehört, bis der Burgschauspieler dann endlich doch auf ihre Frage eingegangen ist, darauf eingehen hatte müssen“. (293) – Die Antwort fällt direkt, laut, polternd und die Jeannie vernichtend aus. „Sie sind ein dummer zerstörerischer Mensch und schämen sich nicht einmal“ (297), wirft ihr der Schauspieler ins Gesicht und schmettert ihr „in höchster Erregung“ die „kräftigen Wörter

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 68

(...) *niederträchtig, gemein, unbotmäßig, verlogen, infam, größenwahnsinnig, dumm*“ um die Ohren. (295f.)

„Dieser Angriff des Burgschauspielers auf die Jeannie“ ist für den Ich-Erzähler „ein großer Genuss“ (297) und eine „anhaltende Genugtuung“ (298). Endlich, nachdem er „jahrzehntelang darauf“ hat „warten müssen“, widerfährt der Jeannie, diesem Menschen, der „gemein, ja vulgär ist“, einmal „sozusagen Gerechtigkeit, indem ihm seine eigene Niedertracht und seine eigene Schamlosigkeit und seine eigene Stumpfsinnigkeit und Inkompetenz vorgehalten werden“. (298) Mit dieser Vorhaltung des Spiegelbildes zertrümmert der Burgschauspieler vor allen Gästen das „Gesicht“ der Jeannie. Es „sei widerwärtig“, wirft ihr der Schauspieler an den Kopf, „sich unter Menschen zu begeben, die einen nur aushorchten und schließlich auf die gemeinste Weise heruntermachen, die nur dazu da seien, einen (...) auseinanderzunehmen, *in alle Teile zu zerlegen*“. (295)

Was er mit „*in alle Teile zu zerlegen*“ meint, trifft einmal mehr ins Zentrum der Theorie des Spiegelstadiums, nämlich Lacans sogenanntes Phantasma des „zerstückelten Körpers“. Das ist jener Albtraum, in dem das Ich den Zerfall seines einheitlichen Körperbildes in einzelne voneinander getrennte Körperteile erlebt.<sup>9</sup> Es ist eine phantasmatische Wiederbelebung jenes Zustandes der körperlichen Unkoordiniertheit und Disharmonie, welche das Kleinkind noch *vor* seiner Identifikation mit dem einheitlichen Spiegelbild des Körpers empfindet. Die Jeannie muss eine vergleichbare körperliche Hilflosigkeit in den Minuten, in denen ihr der Schauspieler wortgewaltig den Spiegel vorhält, gleichsam traumatisch erleben. Sie ist fassungslos: aus dem Umriss ihres einheitlichen Körperbildes herausgefallen, der ihr Halt und Festigkeit gegeben hat. Sie steht vor den Scherben ihres Ichs, bewegt „sich minutenlang nicht mehr“, ihr Gesicht ist, „sogar unter ihrer dick aufgetragenen Schminke hochrot geworden“. (294f.)

## 1.4 Die Künstlichkeit des Imaginären oder „Gefangen in der Lebenslüge“

Das „explosive Aufbrausen des Burgschauspielers“ (300) macht diesen für den Ich-Erzähler schlagartig interessant. Bisher hat er ihn bloß als widerwärtigen „Schwätzer“ (305) abgetan, der ihn „allein durch sein Gehabe in Erregung und sogar in Wut“ versetzt hat. Jetzt aber ist er von diesem Menschen und dem, was er am Ende des *künstlerischen Abendessens* von sich gibt, „*eingenommen*, wie gesagt wird, *nicht mehr abgestoßen und aufgebracht, sondern eingenommen*“ (307), ja, geradezu „fasziniert“ (311). Die Worte des Schauspielers sind im Buch dementsprechend kursiv gesetzt und erstrecken sich beinahe über eine ganze Seite. Der Inhalt ist sinngemäß folgender:

---

<sup>9</sup> Siehe dazu: Lacan 1, S. 67: Diese „Form erweist sich als greifbar im Organischen (...), an den Bruchlinien nämlich, welche die phantasmatische Anatomie umreißen und die offenbar werden in Spaltungs- und Krampfsymptomen“.

Er, der Schauspieler, „*hasse (...) im Grunde solche Gesellschaften*“ wie diese hier. Sie sähen nur jene Menschen, die in der Öffentlichkeit einen Namen haben, nicht aber das, was einer Persönlichkeit, wie er eine sei, „*etwas wert*“ ist. Im Gegenteil, sie hätten „*es nur darauf abgesehen, (...) alles das*“, was ihm in seinem Fall „*etwas bedeutet, herunterzumachen*“, für sie zähle nur sein „*Name und die Tatsache*“, dass er „*Burgschauspieler*“ sei. Sie seien an ihm nur deshalb interessiert, weil er ein Schauspieler-Gigant sei und nützten die persönliche Bekanntschaft mit ihm aus, um sich damit zu brüsten. Er „*sehne*“ sich nach Ruhe, „*in Wirklichkeit nicht einmal so sehr nach Ruhe*“, sondern von solchen Leuten wie „*alle hier*“ in Ruhe gelassen zu werden. Er möchte am besten „*ein Anderer*“ sein, „*überhaupt ein ganz Anderer geworden*“ sein, „*ein Inruhegelassener geworden*“ sein. „*Aber dazu hätte*“ er „*von ganz anderen Eltern geboren werden (...) und in ganz anderen Verhältnissen aufwachsen müssen, in der freien Natur, (...) nicht in der eingesperrten, überhaupt in der Natur, nicht in der Künstlichkeit*“. Denn alle seien „*in der Künstlichkeit aufgewachsen, in dem heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit*“. „*In die Natur hineingehen und in dieser Natur ein- und ausatmen, (...) das empfinde er als das höchste Glück.*“ – Und er beschließt seinen Monolog – „*plötzlich aufgebracht*“ – mit den Worten: „*Wald, Hochwald, Holzfällen*“, das sei „*es immer gewesen*“. (301f.)

Die Wörter *Wald, Hochwald, Holzfällen* wiederholt der Schauspieler mehrmals, und der Ich-Erzähler ist allein schon von der Art fasziniert, wie der Schauspieler sie ausspricht. Die sprachliche Wiedergabe der drei Wörter in dieser Intonation sei „*nicht alterssentimental, sondern hellstichtig*“, denkt er, und weiter, der Schauspieler sei durch „*ein paar Gläser Weißwein*“ nicht betrunken geworden, sondern „*geradezu zum geistigen, ja philosophischen Menschen geworden, also von einer widerlichen Figur zu einem philosophischen Menschen*“ (306), zu einem „*Augenblicksphilosophen, wie gesagt werden kann*“ (309). In den Wörtern *Wald, Hochwald, Holzfällen* sieht er sogenannte „*Lebensstichwörter*“ – nicht nur des Schauspielers, „*sondern vieler solcher Menschen wie der Burgschauspieler und Millionen Anderer*“ (304).

Wie diese drei „*Lebensstichwörter*“ im philosophischen Sinn zu verstehen sind, bleibt freilich ein Rätsel, der Ich-Erzähler sagt direkt nichts darüber aus. Aus dem Kontext der Rede des Schauspielers lässt sich allerdings etwas herauslesen, nämlich ein „*hellstichtiger*“ Einblick in die subjektive Verfasstheit des Menschen und die daraus resultierende Sehnsucht nach der Rückkehr – heraus aus der *Künstlichkeit der Gesellschaft* zurück in den *Urzustand der Natur*.

#### 1.4.1 Exkurs: Über den „*heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit*“

Wenn davon die Rede ist, dass wir alle „*in dem heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit*“ aufgewachsen sind, zielt das einmal mehr auf die Tatsache hin, dass wir im *Imaginären*, in dem Komplex von Ich-Vorstellungen gefangen sind, in die uns der *Spiegel* hineingetrieben

hat. Das Spiegelbild des Körpers ist nicht nur die erste gestalthafte Vorlage, mit der sich der Säugling gleichsetzt, dieses, das *Ideal-Ich*, bildet auch den „Stamm“ aller weiteren und „sekundären Identifikationen“. <sup>10</sup> Diese nachfolgenden Identifikationen werden als „*Ich-Ideale*“ bezeichnet, und zwar deshalb, weil sie dem Ich als Leitfiguren für ein ideales Auftreten und Verhalten innerhalb der Gesellschaft dienen. Unter dem Druck der Erziehung, getragen von „Influencern“ aller Art, nicht zuletzt auch aus persönlichem Ehrgeizes, wird das Ich dazu gebracht, sich mit diversen Idealbildern zu identifizieren, um von seinen Neben- und Mitmenschen anerkannt, geschätzt und vielleicht sogar geliebt zu werden. Und so kleidet der Mensch im Lauf des Lebens sein erstes „*Ideal-Ich*“ mit einer Reihe von Rollenbildern ein, die er gerne spielen möchte. Er wird auf diese Weise tatsächlich zu einem Schauspieler, sein Charakter ist im Grunde ein Ensemble von Rollen, die er je nach Gelegenheit ausspielt. Mit den Worten des Schauspielers könnte man sagen: Der Mensch ist mit seinen vielfältigen sekundären Identifikationen in einem „*heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit*“ gefangen. Seine gesellschaftliche Performanz ist eine des Scheins: Sie ist ein Spiel, ein „So-tun-als-ob“.

Aus dieser Warte gesehen ist der Mensch eine „Kunstfigur“. Jedenfalls ist er das, wenn man ihn mit den Augen des *Augenblicksphilosophen* betrachtet. Die Tragweite seiner Sätze auslotend kann gesagt werden: Die menschliche *Natur*, die menschliche Triebhaftigkeit (Sexualität, Aggression) ist immer in der *Künstlichkeit* eines gesellschaftlichen Rollenverhaltens eingesperrt. Die Überlagerung des Trieblebens und die durch die Sozialisierung erzwungenen Triebsublimierungen werden beileibe nicht sang- und klanglos hingenommen, sondern werden erlitten. „*Nicht nur ich*“, sagt der Schauspieler, habe „*zeitlebens darunter gelitten*“, wir „*alle hier*“ leiden darunter, sagt er und wendet sich den Gästen des *künstlerischen Abendessens* zu. Er trifft damit, was S. Freud unter seinem Titel „Das Unbehagen in der Kultur“ beschreibt. Es verwundert daher nicht, wenn der „grandiose Schauspieler“ das Getue und die Rituale, welches die Auersberger-Gesellschaft rund um gesellschaftliche Berühmtheiten veranstalten, in Grund und Boden stampft. Menschen wie sie sähen offensichtlich nur das Oberflächliche und den Ruhm, der einer Person, wie er eine sei, anhaftet, nicht aber seine Sehnsucht nach einer völlig anderen Existenzform jenseits der *künstlichen* Wirklichkeit.

#### 1.4.2 „Holzfällen“ – eine Metapher für das Zerschlagen des Spiegels?

Nach dem, was bisher von der Theorie des Spiegelstadiums eingebracht wurde, muss jetzt freilich gesagt werden: Der Schauspieler gibt sich in seiner Erregung einem frommen Wunsch hin. Denn seine Sehnsucht, aus „*dem heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit*“ auszubrechen und in die Natur hineinzugehen, seine höchste Glücksvorstellung, in der „Natur nichts als tatsächlich und für immer Zuhause zu sein“, muss bleiben, was es ist: ein illusionäres Wunschdenken, eine Vision, vielleicht nur der Traum von der Rückkehr ins verlorene Paradies. Das menschliche Subjekt als Triebwesen (das *Reale*) kann seiner Einfassung durch das Medium Sprache (das *Symbolische*) und die Rollenbilder, mit denen es sich identifiziert

---

<sup>10</sup> Lacan 1, S. 64

hat (das *Imaginäre*), nicht entkommen. So wenigsten sieht es die strukturelle psychoanalytische Subjekttheorie des J. Lacan, wenn sie die menschlichen Parameter – Körper, Sprache, Einbildungen – in der Topologie des „borromäischen Knotens“ zusammenfasst.

Ausgehend von dieser Verknotung liegt die Vermutung nahe: Möglicherweise bezeichnet der Ich-Erzähler den Schauspieler deshalb als „*Augenblicksphilosophen*“, weil dieser im Grund selbst weiß, dass er den Konstituenten seines Daseins nicht entkommen kann und seinen sehnlichsten Wunsch nur in der momentanen Aufwallung seiner Erregung äußert – mit vorgestellten Bildern in einer Steigerungsform: In den *Wald* hineingehen (Grundstufe) – weiter in den *Hochwald* hinauf (Mehrstufe) – dann alles niederschlagen, was noch im Weg steht, *Holzfällen* (Meiststufe). *Wald*, *Hochwald*, *Holzfällen*, die Steigerung endet in einem körperlichen Rundumschlag.

Steht *Holzfällen* für einen Akt des seelischen Ausagierens? Für ein Zerschlagen der „*Lebenslüge*“, auf welche laufend angespielt wird, wenn im Zusammenhang mit dem Burgschauspieler und seiner Hauptrolle in H. Ibsens *Wildente* die Rede ist? Man könnte es in diese Richtung hin interpretieren. Denn nach ein paar Augenblicken des affektiven philosophischen Höhenfluges kehrt beim Schauspieler wieder Ernüchterung ein und „macht ihn naturgemäß wieder zu dem grotesken Stumpfsinnigen, Unerträglichen, als den wir ihn kennen gelernt haben“ (309), denkt der Ich-Erzähler. Und tatsächlich verabschiedet sich der Schauspieler jetzt wieder in seiner herkömmlichen Manier, küsst „der Auersberger die Hand“, macht „dann auch noch der Jeannie Billroth (...) ein völlig überflüssiges, unsinniges Kompliment, ein unverschämtes, indem er ihr“ die Hand küsst und sagt, „dass ihm ihr *geistiger Wagemut* gefalle“ – und somit ist er für den Ich-Erzähler wieder „der widerliche Mensch und widerliche Burgschauspieler“. (311f.)

Auch der Ich-Erzähler bleibt eine Kunstfigur, ein Schauspieler, der seinem Rollenspiel in der Auersberger-Gesellschaft nicht entkommen kann. Er wartet bis alle gegangen sind, sagt dann noch zur Auersberger etwas Verbindliches „an die Joana erinnernd“ wie etwa „trauriger Tag, nicht wahr“, und dass es „wahrscheinlich das Beste für sie“ ist, „dass sie sich umgebracht hat“. (313) Dann küsst er „der Auersberger zum Abschied die Stirn“ (313), ihr „*künstlerisches Abendessen*“ sei ihm „ein *Vergnügen* gewesen“ (315). Dieser Abschiedsauftritt und seine Worte der Auersberger gegenüber, es steigt ihm im selben Atemzug als Gipfel der Peinlichkeit und der eigenen Verlogenheit in den Kopf: „Wir werfen allen diesen Leuten alles mögliche Unerträgliche und Widerwärtige vor und sind selbst um nichts weniger unerträglich und widerwärtig und sind vielleicht noch viel unerträglicher und widerwärtiger als sie, denke ich.“ (316) Dass er „zu einer solchen ganz gemeinen Verlogenheit fähig“ (317) ist – zu einer solchen abscheulichen *LEBENSLÜGE* – schießt ihm schließlich als klares Wissen vom Kopf in die Beine, und er läuft einem „Alptraum“ davon, „schneller und schneller in die Innere Stadt hinein“, während er „doch genau in die der Inneren Stadt entgegengesetzte Richtung hätte laufen sollen.“ (319)

## 2 Der STIL: Manifestation einer *Erregung*

Viele Lesende verbinden mit dem Namen *Thomas Bernhard* vor allem seinen einprägsamen Stil. Seine Art zu „sprechen“ ist derart einzigartig und geht so ins „Ohr“, dass sie zur Nachahmung verlockt. Ich jedenfalls genieße seine Art zu formulieren! Wie er sich über etwas sprachlich „auslässt“, wie er sich in einen Gedanken verbohrt oder über etwas herzieht, wie er etwas maßlos hochlobt oder gnadenlos niedermacht und vernichtet! Seine „Sprechweise“ fasziniert! Wenn ich also zu HOLZFÄLLEN etwas schreibe, komme ich an einer Stilanalyse nicht vorbei. Nun steht fest: Es ist bereits genug darüber geschrieben worden: Übertreibungskünstler, stilistische Unbändigkeit in Satzbau und Dramaturgie der Prosa, serielle an musikalische Notation angelehnte literarische Verfahren, Verbohrtheit der Suada und monomanische Hineinsteigerung in aufgenommene Themen, etc. Ich will alles das hier nicht noch einmal ausbreiten oder zusammenfassen, sondern mich auf jene Stilmerkmale konzentrieren, die es mir ermöglichen, in ihrer Zusammenschau ein Psychogramm des Ich-Erzählers in HOLZFÄLLEN – und darüber hinaus vielleicht auch des Schriftstellers Thomas Bernhard – zu skizzieren.

Wenden wir uns also dem Redestil des Ich-Erzählers zu und versetzen uns in seine Lage, wenn er im letzten Satz von HOLZFÄLLEN Stunden nach Mitternacht aufgewühlt und höchst erregt „durch die Innere Stadt“ läuft und weiß, dass er sofort etwas über dieses *künstlerische Abendessen* schreiben muss, „gleich und sofort und gleich und gleich, bevor es zu spät ist“. Der Satz legt uns folgende Überlegung nahe: Er wird sich, „bevor es zu spät ist“, ans Werk machen und in Schrift umsetzen, was ihn so *erregt* hat: Er wird, wie er sagt und dessen er sich gewiss ist, etwas „über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben, (...) ohne zu wissen, was, ganz einfach *etwas* darüber schreiben“. (321) Das legt uns mehrere Vermutungen nahe: Im einfachsten Fall könnte die Niederschrift eine „Tagebucheintragung“ sein. Sollte es mehr sein als das und alles genauer umfassen, was er an dem entsprechenden Dienstag erlebt hat, käme es schon einem längeren „Erlebnis-Aufsatz“ gleich – des Inhalts: der Begräbnisgang in Kilb mit den Auersberger-Leuten zu Ehren der gemeinsamen Freundin aus alten Zeiten, der Joana, die sich „aufgehängt“ hat; und dann das anschließende *künstlerische Abendessen* zu Ehren des *grandiosen Burgschauspielers* in der Wiener Gentzgasse. Schließlich ist auch die Vermutung nicht abwegig, dass der gesamte vorliegende Buch-Text das Resultat dessen ist, was der Ich-Erzähler schreiben hat „müssen“: HOLZFÄLLEN wäre dann als literarische Verarbeitung der *Erregung* des Ich-Erzählers zu interpretieren. Das sind Spekulationen! Dennoch liegt jeder der drei Annahme ein kleinster gemeinsamer Nenner zugrunde, was die Funktion des Schreibens betrifft: Das „Schreiben über ...“ verarbeitet etwas, das erregt (hat), und schafft dadurch einen gewissen emotionalen Abstand zur nervenden Angelegenheit – nach dem Motto der Alltagsweisheit: *Sprich darüber! Lass die Luft raus, dann geht's dir besser!*

Verlassen wir das Reich der Spekulation und halten fest: Das *Luft-raus-Lassen* und Abreagieren der *Erregung* in Form einer Niederschrift des Erlebten, so wie es der letzte Satz ankündigt, ist jedenfalls *nicht* das Resultat eines affektiven Schreibimpulses, sondern ein kalkuliertes und gekonntes literarisches Kunstwerk. Mit HOLZFÄLLEN legt uns Thomas Bernhard – in der Maske des Ich-Erzählers – die kunstvolle und höchst artifizielle literarische



Darstellung einer *Erregung* vor, wie sie sich während eines „*künstlerischen Abendessens* in der Gentzgasse“ hochgeschaukelt hat.

## 2.1 Zur Komposition des Texts

Thomas Bernhards Liebe zur Musik und musikalischer Komposition ist bekannt, und so präsentiert er uns auch diesen Text als eine Erzählung in Form einer groß angelegten Komposition von Stimmen, die – wiewohl ein durchlaufender Text ohne Absätze und Kapiteleinteilungen – dennoch symmetrisch in zwei Hälften geteilt ist:

- Teil 1, *vor* dem Eintreffen des Schauspielers, betrifft die *Erregung* und die Selbstvorwürfe des Ich-Erzählers über die Tatsache, dass er die Einladung der Auersberger zum Abendessen mit deren Künstlermenschen überhaupt angenommen hat.
- Teil 2, das Abendessen *mit* dem Schauspieler (ab Seite 172), betrifft dessen *Erregung*, die durch die überhebliche Pseudoliteratin Jeannie Billroth schamlos angefacht wird und in der Folge die ohnehin schon aufgeladene Stimmung des Ich-Erzählers noch weiter anheizt.

Dementsprechend sind die *Stimmen* verteilt:

- Teil 1 ist *einstimmig* mit Stimme des Ich-Erzählers angelegt.
- Teil 2 ist *mehrstimmig* angelegt: die Stimmen der Eheleute Auersberger, des Schauspielers, der Jeannie Billroth und das intermezzoartige Auflachen zweier junger Schriftsteller und zweier junger steirischer Naturburschen sind dabei.

Diese Stimmen sind wiederum konstant überlagert, durchwirkt und unterlegt durch die Stimme des Ich-Erzählers. Er lässt die Stimmen der anderen zwar laufend zu Wort kommen, kommentiert sie aber durchgehend mit seiner inneren Gedankenstimme: HOLZFÄLLEN, würde man den Text gesprochen hören, hörte sich demnach wie ein mehrstimmiges Sprechtheater an, das aus dem Mund des Ich-Erzählers, also monologisch, vorgetragen wird.

## 2.2 Zur grammatikalischen Struktur des Texts

Die grammatikalische Struktur des Textes führt die *Vermitteltheit* des Sprechens, Denkens, Sehens und Kommentierens der Stimmen demonstrativ vor Augen: Regelmäßig werden kurze Nachsätze wie „*dachte ich*“, „*sagte ich mir auf dem Ohrensessel*“, „*sagte ich mir jetzt*“, „*ich dachte jetzt*“, „*wie ich jetzt denken musste*“, „*wie gesagt werden muss*“, etc. gesetzt. Wenn sich, wie in der zweiten Texthälfte, andere Stimmen erheben, gibt sie der Ich-Erzähler mit entsprechenden grammatikalischen Mitteln weiter: Das Gesagte wird dann indirekt wiedergegeben, also – im Konjunktiv-Modus – als „vermittelte“ Rede ausgewiesen und mit einem nachgestellten untergeordneten Satz quittiert: „*Alle aßen hastig und hörten, was der Burgschauspieler zu sagen hatte, ... Es sei heute kein guter Abend gewesen, sagte der Burgschauspieler, nicht mein bester Abend, wie er sich ausdrückte, ...*“; „*..., so er*“; „*So habe sich alles auf ihn konzentriert und die Zeitungen hätten ..., so er.*“ (178) Das Stilmittel des „Hinweisens auf ...“ zeigt deutlich, dass es sich in diesem Fall zwar um die Stimmen von *anderen* handelt, dass diese aber durch die Ich-Instanz weitergegeben werden. Zusammengefasst lässt sich sagen: Die penetrant gesetzten Hinweise auf das Sagen, Hören und Denken sowie die Nennung der dazugehörigen Person verweisen auf das Spannungsfeld: „*Ich-und-die-anderen*“. Sie heben heraus, wie es um das Innenleben des Ich-Erzählers inmitten der „Wiener Gesellschaftshölle“ (8f.) steht, die von der „*künstlerischen Abendgesellschaft*“ repräsentiert wird.

## 2.3 Zu Rhythmus und Dynamik des Texts

Das Stilmittel der indirekten Redewiedergabe bestimmt folglich den *Grundrhythmus* des gesamten Textverlaufs, den man als ein erregtes Monologisieren des Ich-Erzählers liest, das sich in immer neuen Anläufen voran arbeitet. Das innere Sprechen und Denken erscheint als eine Suada, die sich über die „Eheleute Auersberger“ und deren „*künstlerisches Abendessen*“ auslässt, aber auch nicht mit Selbstvorwürfen und Verfluchungen darüber spart, die Einladung zu diesem *Abendessen* überhaupt angenommen zu haben. Der Text artikuliert sich als ein fortdauerndes exzessives Wüten, das punktiert ist durch deutlich gesetzte „Pausen“ – nach dem Muster: Dem Ausbrechen der Anwürfe und der affektiven Entladungen folgt jeweils ein kurzes Innehalten, das gleichsam als Energie-Tanken und Luftholen für den nächsten Schub fungiert. Das wiederholte und immergleiche „*dachte ich*“, „*dachte ich auf dem Ohrensessel*“ bzw. „*dachte ich jetzt*“ zeigt an, wie intensiv der Ich-Erzähler von seinem Reflektieren über dieses *Abendessen* beherrscht ist, dass er von ihm geradezu besessen ist, dass er davon nicht loslassen kann, sich im Gegenteil mit einem affirmativen „*dachte ich*“ immer weiter und noch immer weiter anspornt und sich damit in eine noch größere *Erregung* hineinsteigert. Das Setzen der Floskeln hat etwas Nachdrängendes, bringt ständig neue Aspekte des Gedankenflusses zutage, unterstützt ein Wuchern der Erinnerungen bis zu dem Punkt, an dem es mit einem „*das ist die Wahrheit*“ beschlossen wird. Kurz: Diese

Interpunktionen verleihen dem Redeschwall eine gewisse Atemlosigkeit, man denkt unwillkürlich an das Luftschnappen eines Gehetzten.

In der zweiten Texthälfte wird der Erzählrhythmus durch die wiedergegebenen Stimmen der Gäste erweitert: Es kommt zusätzlich das „so er“ oder „wie er sich ausdrückte“ des *grandiosen Schauspielers* oder des Auersbergers hinzu, das wiederum von den Kommentaren des Ich-Erzählers mit einem floskelhaften „dachte ich“ begleitet wird. Der durchgängige Textrhythmus simuliert auf diese Weise das, was der Untertitel sagt: „Eine Erregung“. Die nachgestellten Sätze des *Denkens* und *Sagens* dokumentieren den psychischen Zustand des Ich-Erzählers in seiner – für dieses *Abendessen* bei den Auersberger – ausweglosen Situation und kann als das wortgewaltige Lärmen eines *In-die-Falle-Gegangen* verstanden werden. Hier seine eigenen Worte: „Dreißig Jahre ist es her, dass sie dich in die Falle gelockt haben und dass du in ihre Falle hineingegangen bist, dachte ich auf dem Ohrensessel.“ (21)

## 2.4 Wiederholung, Übertreibung, Extremformulierung und Verabsolutierung

Die emotionalen Tiraden entwickeln sich leitmotivisch entlang des „*künstlerischen Abendessens*“ und beziehen ihre Dynamik aus der Gegenüberstellung von *damals* und *heute*. Damals, vor drei Jahrzehnten, „in den frühen Fünfzigerjahren“ (7), ging der Ich-Erzähler bei den Auersberger glücklich aus und ein, sowohl im Maria Zaaler Landhaus als auch in der Wiener Gentzgassen-Wohnung. Damals hatte er mit ein paar Leuten zu tun, von denen eine Person, „die Jeannie Billroth“, auch heute geladen ist; und eine andere, „die Joana“, die sich „aufgehängt“ hat, ist heute zu Grabe getragen worden und kommt dementsprechend als Gesprächsthema ins Spiel. Damals waren die Eheleute Auersberger Gönner und Förderer der künstlerischen Entwicklung des Ich-Erzählers gewesen. Sie luden ihn und andere künstlerische „Talente“ zu musikalischen Abenden ein, bei denen „die Auersberger“ mit ihrer gesanglichen Stimme brillierte und „der Auersberger“ am Klavier – in den Augen des Ich-Erzählers – als „*Novalis der Töne*“ (38) beeindruckte. Philosophische Gespräche und Diskussionen über Musik, Literatur und bildende Kunst ergaben sich an solchen Abenden wie von selbst. Und heute, im Jahr 1984 – hat sich all das ins pure Gegenteil verkehrt, muss der Ich-Erzähler angewidert feststellen:

Mit dieser Stimme hat die Auersberger einmal Purcell gesungen, dachte ich, und ihr Mann, mein Freund, der Komponist in der Webern-Nachfolge, wie die Experten immer gesagt haben, hat sie so auf dem Steinway begleitet, dass mir, ehrlich gesagt, die Tränen gekommen sind. Damals war ich zweiundzwanzig Jahre alt und in alles, das Maria Zaal und die Gentzgasse gewesen ist, verliebt und schrieb Gedichte. Jetzt ekelte ich mich aber vor den widerlichen Bildern, die ich selbst vor dreißig Jahren ungeniert mitgemacht habe. (23f.)

Der Unterschied von *damals* und *heute* ist – wie beinahe jede Unterscheidung bei Thomas Bernhard – *absolut* gesetzt: Was damals das Beste war, ist heute das Widerlichste. Was hier das Höchste ist, ist dort das Niederträchtigste. Und folglich: Wenn der Ich-Erzähler damals in das, was „Maria Zaal und die Gentzgasse gewesen ist“, regelrecht „verliebt“ war, so verursachen ihm „die Eheleute Auersberger“ heute, „allein bei Nennung ihres Namens durch Dritte Übelkeit“, muss er jetzt „auf dem Ohrensessel“ denken. (7f.) Für den Total-Gegensatz /*damals* – *heute*/ bringt er eine schier unerschöpfliche Reihe von Beispielen in Maximalübertreibung. Heute etwa ist die Stimme „der Auersberger“ „unerträglich“ und „in höchstem Maße ausgesungen und verbraucht“. (23) Und „der Auersberger“, der damalige „*Novalis der Töne*“, ist heute „verkommen, hat alles in ihm, selbst das Musikalische, das ihm einmal das Höchste gewesen war, mit den Jahren seiner Trunksucht, verludern lassen“. (38) Dasselbe gilt für die gesamte Auersberger-Gesellschaft:

Alle diese Leute waren ja einmal tatsächlich Künstler oder wenigstens *Kunsttalente*, dachte ich jetzt auf dem Ohrensessel, jetzt sind sie alle nurmehr noch ein einziges *Kunstgesindel*, das mit Kunst und also mit künstlerisch eben nicht mehr gemeinsam hat als das Abendessen der Eheleute Auersberger. (92)

Der Ich-Erzähler steigert sich in seinen Auersberger-Hass schließlich derart hinein, dass er sich selbst davon nicht mehr ausnehmen kann:

Was in diesen dreißig Jahren aus allen diesen Leuten geworden ist, dachte ich, was alle diese Menschen in diesen dreißig Jahren aus sich gemacht haben. Und was ich selbst in diesen dreißig Jahren aus mir gemacht habe, dachte ich. In jedem Fall ist es deprimierend, was diese Leute (...), was ich aus mir gemacht habe, aus allen diesen einmal glücklichen Zuständen und Umständen haben alle diese Leute deprimierende Zustände und deprimierende Umstände gemacht, (...), dachte ich auf dem Ohrensessel, wie ich selbst aus meinem Glück eine einzige Depression gemacht habe. (92f.)

Die laufende und entschiedene Setzung eines Gegensatzes erweist sich einerseits als geeignetes Stilmittel, um der *Erregung* des Ich-Erzählers gebührenden Ausdruck zu verleihen. Andererseits entbehrt eine derart manische Übertreibung nicht einer gewissen Komik, welche die *Erregung* mit einem Augenzwinkern abschwächt. In dieselbe Kerbe schlagen die rhetorischen Mittel der Wiederholungen von Ausdrücken und Phrasen oder die Schaffung von Wortkreationen, die der Ich-Erzähler mit aggressiver Lust in variantenreichen Serien ausstreut. Hier als Beispiel „das Kilber Begräbnis“, bei dem auch die Wiener Gesellschaft der Auersberger dabei ist:

(...) lauter in Wien Sitzengebliebene, in ihrem kleinbürgerlichen Wohllleben schon beinahe Erstickte, sind auf dem Kilber Friedhof hinter dem Sarg mit der Joana hergegangen, dachte ich. Was für einen deprimierenden Eindruck hat auf mich das Kilber Begräbnis allein schon aus diesem Grund gemacht (...), dass hinter dem Sarg der Joana lauter künstlerische Leichen einhergegangen sind, lauter Gescheiterte, in Wien Gescheiterte, lebende Kunstleichenname, Schriftsteller, Maler, Schauspieler,

Tänzer und ihr Anhang, als lebende Kunstleichen, als lebende, *noch* lebende Kunstleichen, vom pausenlos niederprasselnden Regen auch noch in der erbärmlichsten Weise zugerichtet bis zur Lächerlichkeit. (99f.)

Um die Lächerlichkeit dieser „*künstlerischen Menschen*“ noch zu steigern, verfällt der Ich-Erzähler in ein regelrechtes Stakkato, wenn er das Verhalten der Stadtmenschen mit dem der Landmenschen vergleicht:

In Kilb hatten diese *künstlerischen Menschen* einen grotesken Eindruck gemacht, wenigstens auf mich wirkten sie wie von ihrer *künstlerischen Tätigkeit* verunstaltet, sie hatten einen *künstlichen Gang*, und sie hatten eine *künstliche Stimme*, alles an ihnen war *künstlich*, während ich den Friedhof als das Natürlichste von der Welt empfunden habe. Beugten sie sich vor, beugten sie sich *zu weit* vor. Standen sie auf, standen sie *zu früh* (oder zu spät) auf, setzten sie sich nieder, setzten sie sich *zu spät* (oder zu früh) nieder, fingen sie an zu singen, sangen sie *zu früh* (oder zu spät), nahmen sie ihre Kopfbedeckung vom Kopf, nahmen sie sie *zu früh* (oder zu spät) vom Kopf, hatten sie etwas zum Pfarrer gesagt, hatten sie es *zu früh* (oder zu spät) gesagt. Während die Kilber Bevölkerung (...) alles natürlich gemacht hat, alles natürlich gesagt hat, alles natürlich gesungen hat, immer natürlich gegangen ist und natürlich aufgestanden und sich natürlich hingesezt hat und immer alles weder zu spät, noch zu früh, noch zu kurz, noch zu lang. Und während die künstlerischen Leute aus Wien auf die grotesk-lächerliche Weise zu diesem Begräbnis angezogen waren, war die Kilber Bevölkerung ganz und gar richtig dazu angezogen, dachte ich auf dem Ohrensessel. Die Kilber Bevölkerung passte nach Kilb und auf den Kilber Friedhof, die Künstlerischen aus Wien passten nicht nach Kilb und den Kilber Friedhof. (107f.)

## 2.5 Der Stil als formaler Ausdruck „*einer Erregung*“

Ich könnte noch eine Reihe von stilistischen Merkmalen bringen, die den Text HOLZFÄLLEN auszeichnen, möchte es hier aber bei den paar aufgezeigten Beispielen belassen – und stattdessen den Rede-Duktus als eine Form der Artikulation „lesen“, in der sich das Psychogramm des Ich-Erzählers abzeichnet. Nach Lacan zeigt sich im psychoanalytischen Register des SYMBOLISCHEN die spezifische Sprechweise des Subjekts und die Art, wie sich sein Unbewusstes Ausdruck verschafft. In den Besonderheiten seiner Artikulation bricht es – wie beispielsweise im Traum, im Witz, im Versprecher, in eigenartigen Wortschöpfungen, etc. – durch. Die je eigene Art zu sprechen, der Sprech-Gestus, ist das Symptomatische – das Typische – eines Subjekts. In den stilistischen Figuren und Volten des Ich-Erzählers lässt sich die Struktur der *Erregung* gut nachvollziehen. Es ist eine Wutkanonade, die da losgebrochen ist. Das Ich schlägt um sich wie ein Gefangener in einer „Beziehungsfalle“ und damit auch wie ein Gefangener seiner selbst, der sich hoffnungslos in sein Drama verbohrt, indem er am Faden seines Unmutes – wie von einem Automatismus getrieben – von Thema zu Thema

springt, atemringend wie in einem metonymischen Langstreckenlauf, der am Ende allerdings *nicht* in einer absolvierten Streckenlänge ablesbar ist, sondern in einer gewaltigen hunderte Buchseiten langen metaphorischen Verdichtung, die sich daraus ergibt, dass der Lauf nicht geradlinig ist, sondern *spiralförmig* in übereinandergelegten Wiederholungs-Runden vollzogen wird: Seine Tirade beginnt mit dem Einhaken der Erinnerung an die „Eheleute Auersberger“ und wird dann ausgewalzt in eine Auersberger-Verdammung, immer noch einmal, noch einmal, noch einmal, von verschiedenen Seiten her, immer mit anderen Worten, immer mit anderen Aspekten: Kreis um Kreis, Schicht um Schicht überlagern sich die Variationen dieses einzigen Themas und ergeben am Ende den Lektüre-Eindruck einer *Textwucht*.

Abzielend auf das Psychogramm will ich damit sagen: Der Ich-Erzähler verheddert sich während des *künstlerischen Abendessens* Buchseite für Buchseite in „*unguten*“ Erinnerungen im Zusammenhang mit den Auersberger und ihren Leuten. Im Zug dessen entwickelt sich ein immer dichter werdendes „*Unlust-Porträt*“ seiner Grundstimmung. Die wiederholten verbalen Rundumschläge, gespitzt mit Attacken und gespickt mit Polemiken aller Art, ergeben das Bild eines „Sich-Abstrampelns“ der „Seele“ im Bewusstseins-Raum. Es gibt kein Entkommen, der Ich-Erzähler kann nicht aus seiner „Haut“.

### 2.5.1 Exkurs: Über das „*Lustprinzip*“ und die „*Intensität der Erregung*“

Mit den Begriffen „*ungut*“ und „*Unlust*“ spiele ich bewusst auf das Freud'sche *Lust-Unlustprinzip* an, das ich der Einfachheit halber nur „*Lustprinzip*“ nennen werde. Dessen „nächstes Ziel“ ist es, die „Vermeidung von Unlust und Gewinnung von Lust“ zu regulieren.<sup>11</sup> Damit dient dieser psychische Mechanismus der Aufrechterhaltung des homöopathischen Gleichgewichts und der Sicherung des persönlichen Wohlbefindens. Steigt die innere Erregung an, wird das vom Ich als Unlust registriert, fällt die Spannung ab, löst es ein Lustgefühl aus. Auf diese Weise schützt das *Lustprinzip* den Psychismus gegen das Eindringen von verpönten Triebansprüchen (Sexualität, Aggression) oder verdrängten schmerzlichen Erinnerungen (traumatischen Erfahrungen). Wird das „Anklopfen“ der inneren Reize des Unbewussten vom wachen Ich-Bewusstsein zu stark, spricht: zu *erregend* empfunden, setzt das Ich seine Abwehrmechanismen in Gang und drängt die seelischen „Störenfriede“ zurück. In derselben Weise funktioniert das sogenannte *Realitätsprinzip*. Es ist der Partner des *Lustprinzips* und für die Abwehr störender Reize aus der Außenwelt verantwortlich. Aufgrund der Schutzmechanismen gegen schmerzende äußere und innere Reize nennt Freud das *Realitäts-* und das *Lustprinzip* deshalb „Wächter des Lebens“.<sup>12</sup>

Wenn man dem *Lustprinzip* Freuds folgt, bedeutet der Untertitel von HOLZFÄLLEN, nämlich „*Eine Erregung*“, nichts anderes als „*Unlust*“. Sie stellt sich mit dem Aufsteigen von inneren Reizen ein, die in Form von verstörenden Erinnerungsbildern wiederkehren. Man könnte –

---

<sup>11</sup> Freud, Bd. 3, S. 343

<sup>12</sup> Ebd., S. 345

mit einem anderen Wort Freuds – diesbezüglich auch von einer „*Wiederkehr des Verdrängten*“ sprechen.<sup>13</sup> Das Verdrängte ist – im Fall des Ich-Erzählers – dasjenige Gedanken- und Erinnerungsmaterial aus seinem Leben, das er durch seinen Umzug nach London vor Jahrzehnten dem Vergessen hat preisgegeben und von sich hat „abschneiden“ wollen. Jetzt während des *künstlerischen Abendessens* kriecht es aus der psychischen „Abstellkammer“ wieder hervor und wird virulent. Die Wiederbelebung des Vergangenen spielt sich vor seinem innerem Auge ab und versetzt sein Ich in zunehmende Unruhe. Sein Monologisieren ist die direkte Reaktion darauf, und die Art des Monologs bzw. die Form seiner Artikulation, übernimmt die Aufgabe, dem Innenleben entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Es äußert sich in einem obsessiven Festhalten an „negativen Erlebnissen“, im variationsreichen Schimpf-und-Fluch über das mit den Auersberger Erlebten. Das zwanghafte Wiederholen und Zelebrieren des Verfluchten verursacht *Erregung*. Die Intensität der psychischen Reaktion auf die „*Wiederkehr des Verdrängten*“, so wie sie in der wortreiche Wiederbelebung und „Ausreizung“ auftritt, übersteigt die Grenze des *Lustprinzips*.

Die Verletzung des Lustprinzips durch die Wiederbelebung „unguter“ Erfahrungen entspricht dem, was Freud mit dem Symptom des *Wiederholungszwangs* im Jahr 1920 entdeckt hat. Der Titel „*Jenseits des Lustprinzips*“ spricht direkt darauf an, und entsprechend lautet auch die Hypothese des *Wiederholungszwangs*: *Etwas, das als unlustvoll erlebt wurde, verschafft sich Anerkennung im Bewusstsein – und zwar gegen die dort herrschende Funktion des Lustprinzips.* – Zur kurzen Erklärung: Bisher hatte Freud aus seiner Erfahrung mit der *Traumdeutung* angenommen, das Seelenleben des Menschen unterliege der Herrschaft des *Lustprinzips* und folglich seien die Träume und Fantasien des Menschen eine Art *Wunscherfüllung* und Hüter des Schlafs. Jetzt, in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, muss er in der Analyse seiner Patienten erkennen, dass deren Träume und Vorstellungen dem Prinzip der *Wunscherfüllung* und damit dem Mechanismus des *Lustprinzips* in aller Form widersprechen: Sie träumen von Unfällen und Verletzungen aus dem Krieg und werden in der analytischen Kur davon heimgesucht. Der Versuch des Analytikers, sie durch Erinnerungsarbeit von ihren Leiden zu erlösen, schlägt fehl. Sie sträuben sich sogar dagegen und zeigen eine sogenannte „negative therapeutische Reaktion“.<sup>14</sup> Die Patienten, sagt Freud, sind offensichtlich „genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*“.<sup>15</sup> Also „Reproduktion statt Erinnerung“: Die Patienten sträuben „sich gegen die Genesung“ und wollen das Kranksein nicht aufgeben“, im Gegenteil, sie finden im Festhalten an einer schmerzlichen Erfahrung und in der Wiederbelebung derselben einen „Krankheitsgewinn“<sup>16</sup> und ziehen ein gewisses masochistisches, auf ihr intimstes Selbst bezogenes „idiotisches Genießen“ daraus: „Sie lieben ihr Symptom wie sich selbst“.<sup>17</sup> (Zizek, 61)

Liebt der Ich-Erzähler sein Symptom, lebt er einen Wiederholungszwang aus? Genießt er die Schmerz-Lust, die er aus seinem Verdrängten zieht? Darauf eine seriöse Antwort zu geben, ist von hier aus nicht möglich und wäre auch unsinnig. Ich halte mich besser an das, was wir

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 115

<sup>14</sup> Ebd., S. 349

<sup>15</sup> Ebd., S. 228

<sup>16</sup> Ebd., S. 349

<sup>17</sup> Zizek, S. 61

sehen können: Der Ich-Erzähler wiederholt in seinem „Denkrausch“ ständig, was ihn an der Auersberger-Gesellschaft und vice versa an ihm selbst stört. Er tritt auf der Stelle und „klebt“ an dem, was ihn heimsucht. Er lebt seine Wortgewalt aus und genießt, was er den anderen und sich selbst damit zu-denkt und zuschreibt. Als Lesende können wir das Kreisen in seiner Fixiertheit beinahe zeitgleich miterleben. Wir können Satz für Satz „mitlesen“, was in seinem Innenleben rumort und ihn nicht und nicht loslässt. Wir sehen die Wiederholungsstruktur und haben daraus den Lektüre-Eindruck der *Textwucht* gewonnen. Sie korreliert mit einer Art von „idiotischem Genießen“, welches sich aus dem erzähltechnischen Verhältnis von „*Erzählzeit*“ und „*erzählter Zeit*“ erklären lässt: Die *erzählte Zeit*, die den Zeitraum des „*künstlerischen Abendessens*“ umfasst, ist sehr kurz bemessen. Die *Erzählzeit* hingegen, also die Textmasse, die für die literarische Darstellung des *Abendessens* aufgewendet wird, fällt mit all den Aussagen, Gedanken, Beobachtungen, mit den wiederholten und genussvoll „wiedergekauften“ Vorwürfen, Anwürfen und Vernichtungsschlägen des Ich-Erzählers übermäßig lang aus, Th. Bernhard braucht 321 Buchseiten dafür! Diese ausufernde *Erzählzeit*, man könnte informationstheoretisch auch von „Redundanz“ sprechen, ist der Intensität geschuldet, mit welcher der Ich-Erzähler von seiner Beziehung zu den Auersberger-Leuten und der „Wiener Gesellschaftshölle“ beherrscht ist.



### 3 Das GENIEßEN: Die *JOUISSANCE* des Thomas Bernhard

Ich habe die Betrachtungen und Überlegungen zur Sprechweise bisher in einer *Engführung* hin auf den Ich-Erzähler unternommen und damit den Weg einer werkimmanenten Interpretation eingeschlagen, die zeigen soll, ob *Inhalt* (Beziehungsfalle: /ich – anderer/) und *Form* (Sprechweise des Ich-Erzählers: Stil) miteinander zusammenhängen, und wenn ja, wie. Ein Zusammenhang der Aspekte kann bestätigt werden, die eine Ebene spiegelt sich in der anderen, soll heißen: Der psychische Zustand des Ich-Erzählers in seiner Beziehungsfalle findet auf artikulatorischer Ebene seinen stilistischen Niederschlag mit wiederholten und extremen Verbalattacken gegen die Auersberger-Gesellschaft vom Anfang bis zum Ende. Was an der werkimmanenten Methode allerdings unbefriedigend ist: Thomas Bernhard als Autor und Mensch bleibt draußen, stumm, unbesprochen. Jetzt das gewonnene Bild und Sprechen des Ich-Erzählers in HOLZFÄLLEN einfach auf den Autor zu übertragen, ist auch nicht möglich, der eine ist eine fiktive Figur, der andere eine konkrete Person. Methodisch zulässig ist aber eine Extrapolation der Stilanalyse auf das, was man allgemein den „typischen Bernhard-Stil“ nennt. Auf diese Weise können stilistische Merkmale aus dem Text HOLZFÄLLEN aufgenommen und im weiteren Feld der literarischen Arbeit des Autors besprochen werden. Das „psychische Protokoll“ des Ich-Erzählers wird fortgeführt in ein „literarisches Protokoll“, das in seiner spezifischen Form aufzeigt, welche Funktion das Schreiben im Leben des Autors Thomas Bernhard einnimmt.

Ich nähere mich im Folgenden der Funktion des Schreibens bei Thomas Bernhard über das Stichwort „*Schreiben ... , bevor es zu spät ist*“ und schlage dazu den Weg ein, den Freud und Lacan vorgezeichnet haben: die „Suche nach Genießen“.

#### 3.1 „Sprechkraft“

Ich nehme zunächst den Aspekt der Thomas Bernhard'schen „Sprachgewalt“ und „Sprechkraft“ heraus. In HOLZFÄLLEN tobt sich der Ich-Erzähler aus und tritt mehr oder weniger auf der Stelle, wenn er in immer neuen Anläufen über die Auersberger-Leute und die „Wiener Gesellschaftshölle“ herzieht. Für sich betrachtet entbehrt dieses verbale „Sich-Austoben“ nicht einer gewissen Komik. Wir müssen unweigerlich schmunzeln, wenn ohne Unterlass und unentwegt Extremformulierungen, Verabsolutierungen, bizarre bis aberwitzige Wortkreationen herausgeschoben werden, die allesamt jenseits eines üblichen Sprachgebrauchs liegen. Und wir werden kaum übersehen, dass dieses Outrieren dem Autor selbst größten Spaß macht und er seine Verbalattacken offensichtlich genießt. Wenn z. B. vom Auersberger als „*geile(n) Schriftstellerverschlinger*“ die Rede ist, so sagt Thomas Bernhard in der Maske des Ich-Erzählers, „ich hätte über diese meine Wortschöpfung im Augenblick auflachen können, wäre ich nicht zu müde gewesen dazu“. (269) Wohl in

ähnlicher Weise genießt er es, wenn er in Wien nichts als „Kunstpopanze“ und „perverse Pseudokünstler“ (308) am Werk sieht, wenn er Wien als „größte Kunstmühle der Welt“ verdammt, die alles „zermalmt“, „total zermalmt“ (280f.), wenn er in Wien „eine fürchterliche Genievernichtungsmaschine“, „eine entsetzliche Talentezertrümmerungsanstalt“ (97f.) sieht und Wien eine „menschenfressende Großstadt“ nennt (61), an der „die jungen Leute“, die in sie aufbrechen, „im wahrsten Sinn des Wortes da“ zerbrechen, weil sie ihr „meistens nicht gewachsen“ (60f.) sind.

Wie kommt es zu dermaßen außergewöhnlichen sprachlichen Höchstleistungen? Ich will zur Erklärung jetzt nicht die Linguistik mit ihren sprachlichen Mechanismen der Metonymie und Metapher bemühen, obwohl diese unbewusst dabei am Werk sind. Noch weniger möchte ich sagen, dass der Autor lange „nachdenkt“ und „herumtütelt“, bis er zu solchen Sprech-Sonderlichkeiten kommt, das schon gar nicht! Lieber verweise ich auf eine Situation, in der jemand sprachlich „ausrastet“, ich kenne das von mir selbst. Hier ein Beispiel: Am Tisch beim „Weinheurigen“ mit anderen hat mich etwas in Rage gebracht, ich springe auf, mein Körper bebt: In meiner Empörung fallen mir wie von selbst Wörter, Ausdrücke, Formulierungen, Vergleiche zu, die ich sonst kaum oder gar nicht verwende – ich manövriere mich in den verbalen Ausritt hinein – bis mir schlagartig bewusst wird, was ich tue. Aber ich stocke nicht sofort, sondern „ich sehe mich jetzt“ und „theatere mich“ in meine Szene weiter hinein, das Unbewusste legt mir flüssig und leicht Wendungen in den Mund – und ich werde mir inne, dass ich den ungehörigen Auftritt narzisstisch genieße. Kurz darauf bin ich betreten und setze mich beschämt hin. – Das Beispiel erklärt nichts, doch bringt es Züge zum Vorschein, die auch dem exaltierten Sprechen des Thomas Bernhard eigen sind: Das Überbordende, das Theatralische, das Narzisstische, das Genießen der Übertreibung. Bei Thomas Bernhard ist es natürlich nicht ein „Ausrasten“, sondern „naturgemäß“ eine Methode, und es muss nicht extra betont werden, dass diese Methode zum Kalkül seiner Texte gehört und Ausdruck höchster künstlerischer Kreativität ist. Diese schöpft allerdings, füge ich zu, tatsächlich aus einer Dynamik des Unbewussten. Seine Texte haben einen ordentlichen „Drive“, weder Kapiteleinteilung noch Absätze können den Textfluss brechen, er zaudert nicht, er zögert nicht, er genießt die Triebkraft seines Laufs.

### 3.2 „Genießen im Sprechen/Genießen des Sprechens“

Ich bin bereits oben auf das „Genießen im Sprechen/Genießen des Sprechens“ zu sprechen gekommen. Ich gebrauche den Begriff des „Genießens“ im Lacan’schen Sinn der *Jouissance*, was auch mit *Mehrgenießen*, *Mehrlust* oder *Überschuss* übersetzt wird.<sup>18</sup> Der Begriff *Mehrlust* wird verständlich, wenn man ihn als ein „Mehr-als-nur-Lust“ versteht, was in Bezug auf das *Lustprinzip* bedeutet, dass dessen Grenzen überschritten werden.<sup>19</sup> *Mehrlust* schießt über die Grenzen des psychischen Wohlbefindens hinaus, sodass die *Lust* der *Unlust* weicht. Die Übertretung muss nicht großartig sein, es genügt, wenn sie minimal ist, damit der

---

<sup>18</sup> Lacan 17, S. 60

<sup>19</sup> S. meinen Exkurs: Über das „Lustprinzip“ und die „Intensität der Erregung“

Unlusteffekt eintritt. Das muss „nicht zwangsläufig (...) Schmerz“ bedeuten“<sup>20</sup>, sondern wird etwa so wie „Lust-in-der-Unlust“ empfunden. Wir sagen auch „Schmerzlust“ dazu und kennen diese Form der *Mehrlust* zur Genüge – etwa aus dem Sport, wenn wir mit dem Training an/über die Grenze gehen, sodass es schon zu schmerzen anfängt; oder aus dem Fitnessstudio, wenn wir unsere Körpermuskeln bis zur Erschöpfung ausreizen. Solche Praktiken sind „überschießend“ und erklären den Begriff *Überschuss*, der mit *Mehrlust* bzw. *Mehrgenießen* bei Lacan gleichgesetzt wird.

Den Zug des Überschießenden finden wir auch in Thomas Bernhards eruptiven Polemiken und in seiner Übertreibungs-Manie wieder. Die *Übertreibung*, das sagt schon das Wort selbst, schießt über das übliche Maß der vom *Lustprinzip* geregelten Grenzen hinaus und „verletzt“ damit gewissermaßen den Begriffshorizont, in dem wir uns üblicherweise bewegen. Deshalb verziehen wir ein wenig das Gesicht oder setzen einen fragenden Blick auf, wenn wir mit grotesken Übertreibungen konfrontiert werden. Ein laut-fröhliches Lachen, wie es etwa der Witz tut, entlocken sie uns jedenfalls nicht, denn wir spüren, dass in der krassen Formulierung neben der Lust, die sie uns bereitet, ein Quantum Irritation mitschwingt, das uns kratzt. Dieses Quantum Unlust macht sich auch im Bewusstsein dessen bemerkbar, der die Übertreibung produziert, und dämpft den Lustgewinn an seinem Wortgebilde. Wenn der Ich-Erzähler in *HOLZFÄLLEN* beispielsweise meint, er könne bei seiner „Wortschöpfung „*Der Auersberger, der geile Schriftstellerverschlinger*“ nicht „auflachen“, weil er „zu müde“ sei, so finde ich diese Begründung wenig glaubwürdig und schiebe das „Nicht-auflachen-Können“ eher der Übertretung des Lustprinzips zu, also dem „Augenblick“, in dem die Lust in Unlust kippt. In Übertragung auf Thomas Bernhard, den sogenannten „Übertreibungskünstler“, möchte ich daher sagen: Er genießt sein Sprechen, er zieht *Jouissance* im Sinn von „Schmerzlust“ aus seinem schriftstellerischen Tun. Das bedeutet, dass sein Genießen dabei einer Triebdynamik unterliegt, die Lust *und zugleich* Unlust produziert. Letztere „beißt“. Sie „beißt“ ihn als Schreibenden wie auch jene Lesenden, die von seinen Texten fasziniert sind. Bernhard-Texte haben „Biss“, die Lese-Reaktion ist eine zweigespaltene: Lustempfinden gepaart mit Skepsis. Die abstrusen Wortkreationen beeindrucken, aber die wenigsten der Lesenden würden sie gerne für sich selbst in ihren Sprachgebrauch übernehmen wollen.

### 3.3 „Genießen“ hat „Trieb“

*Lust* oder *Unlust* sind Empfindungen, die in der Ich-Instanz und also intra-subjektiv wahrgenommen werden. Das „Genießen“ (*Jouissance*) stellt sich dagegen ein, wenn andere zugegen sind. Es ist inter-subjektiv angelegt, wie das Beispiel vom verbalen „Ausrasten“ zeigt, d.h. es braucht „Publikum“. Das „Genießen“ und dessen Ambivalenz ist daher gut auf der Ebene der Öffentlichkeit zu verfolgen: Der Schriftsteller Thomas Bernhard zieht über die Mitmenschen und die österreichischen staatlichen Institutionen mit aggressivem Ton her. Er kritisiert, er polemisiert, er kanzelt ab und bricht Tabus. Das verschafft ihm offensichtlich

---

<sup>20</sup> Lacan 17, S. 99

Genugtuung, *er kann's den andern zeigen, er sagt's ihnen hinein*. Gleichzeitig muss er dafür „zahlen“ und einiges „einstecken“, z. B. wenn man ihn als „Nestbeschmutzer“ und „Vaterlandsverräter“ beschimpft; oder wenn man eine geplante öffentliche Anerkennung in Form eines Literaturpreises zurückzieht (Beispiel: Anton Wildgans-Preis); oder wenn gegen ihn wie im Fall HOLZFÄLLEN eine Ehrenklage bei Gericht eingebracht wird; etc. Das schmerzt ihn, aber er nimmt es gerne in Kauf, weil er als Genießer den Schmerz in masochistischer Weise „liebt“. Das Genießen spaltet das Ich des Autors gewissermaßen in zwei Bewusstseinshälften auf: Er sieht sich in einer Doppelrolle – als Thomas Bernhard, österreichischer Staatsbürger, und als Thomas Bernhard, herausragender Künstler und Literat. Das „Sprechwüten“ macht Lust, die Reaktion seitens der Staatsöffentlichkeit bereitet Schmerz. Thomas Bernhard und die Skandale – Lustvolles und Schmerzliches sind gepaart – darin zeigt sich die Ambivalenz des Genießens, auf der Seite des Autors wie auch auf der Seite des Publikums. Einerseits machen die Bernhard-Texte dem Lesepublikum Freude und werden zu Bestsellern. Gleichzeitig verstören sie, weil der Autor sprachlich „zertrümmert“, was zu ihnen, seinen Lesern, gehört und mit dem sie sich identifizieren (die Städte Salzburg, Wien, die katholische Kirche, die Heimat, den Staat Österreich, etc.). Dasselbe trifft auf den Autor zu: Er „vernichtet“, was er zugleich liebt. Er liebt Wien und seine Menschen, wie er sagt. Gleichzeitig hasst er Wien und beschimpft die Stadt als „Gesellschaftshölle“. Meint er das ernst, was er sagt, oder flunkert er? Die sprachliche Zerstörung des und der anderen, wie ist das einzuschätzen? Findet er die Objekte seiner Sprechattacken tatsächlich so abstoßend und widerwärtig? Oder ist es am Ende ein Ringen darum, vom Publikum über die Umwege seiner Attacken anerkannt zu werden?

Verfolgen wir diese Spur. „Genießen“ ist ambivalent, aggressive und libidinöse Triebkräfte prägen seine Struktur. Das „Genießen“ im Sinn von *Jouissance* hängt am Trieb und ist nach Freud und Lacan eine Form der Triebbefriedigung. Freud erklärt: Im Zug der Sozialisierung muss der Mensch seine unmittelbaren Triebobjekte des Sexual- und Aggressionstriebes aufgeben und seine Triebansprüche massiv einschränken. Weil er die Triebforderungen nicht vollständig beiseiteschieben kann, entwickelt er zur Befriedigung derselben – auf Umwegen der Triebsublimierung – sogenannte „Ersatzhandlungen“ in kulturell anerkannten Bereichen der Kunst, der Wissenschaft, des Sports, etc., die ihm entsprechende Wertschätzung und Objekte für seine Triebwünsche einbringen (Liebesobjekte, Status, Macht über andere). Das würde auf Thomas Bernhard zutreffen. Allerdings: Die „Ersatzbefriedigungen“ reichen „naturgemäß“ nicht aus, um das ursprüngliche Triebziel der vollen Lust zu kompensieren.<sup>21</sup> Insofern ist der Weg der Sublimierung, im Beispiel des Schreibens bei Thomas Bernhard, notwendig mit der Erfahrung des Scheiterns verbunden.<sup>22</sup> Also nimmt der Mensch immer einen neuen und noch Anlauf, um die vorgestellte „große Befriedigung“ zu erreichen. Er ist gewissermaßen ein *Getriebener*, immer auf der „Suche nach Genießen“. Wenn ein Mensch, bleiben wir bei dem Autor Thomas Bernhard, nun allzu stark an seinen Triebansprüchen hängen bleibt, intensiviert er seine schriftstellerischen Anstrengungen und erhebt sie zur Lebensaufgabe. Er verboht sich in „*seine Sache*“, „igelt“ sich gleichsam darin ein und steckt somit in einem Symptom, das – der Struktur nach – einem Wiederholungszwang gleichkommt: *Immer noch einmal, immer mehr!* Er ist in etwas „fixiert“, muss es wie der Ich-Erzähler in HOLZFÄLLEN immer von neuem anpacken. Nebenbei bemerkt und weil es mit

<sup>21</sup> Freud, Bd. 3, S. 251f.

<sup>22</sup> Vgl. dazu meine Ausführungen: DAS PSYCHOANALYTISCHE MOTIV DES VERLUSTES AN GENIEßEN in der Abhandlung „Von der Lust zum Genießen“ auf der Website: <https://signifikant-macht-subjekt.com/abhandlungen-ab-2022/von-der-lust-zum-geniesen/>, S. 14f.

dem Sprechen und Schreiben allgemein zu tun hat: Auch unser aller lebenslanges Reden ist aus der Sicht der Lacan'schen Subjekttheorie ein Symptom von der Art des Wiederholungszwangs. Als „Sprechwesen“ können wir nicht anders, das Sprechen-Müssen ist eine Art „Suche nach Genießen“, die ihr Ziel immer verfehlt, wie es das Aneinander-Vorbeireden, das ewige Erklären und Interpretieren zeigen. Und es greift bis ins Unbewusste hinein. Dieses spricht in Träumen, Symptomen, Fehlleistungen, Rätseln, Witzen, auch in Wortkreationen, wie Thomas Bernhard sie bringt.

### 3.4 „Als Schriftsteller leben“

Damit sind wir zu einem Aspekt des „Genießen“ gekommen, den ich mit dem Titel „Als Schriftsteller leben“<sup>23</sup> – allerdings nicht auf das Finanzielle, sondern auf die Existenzform bezogen – überschreiben möchte. Thomas Bernhard hat sich die literarische Arbeit zu seiner Lebensaufgabe gemacht und sich darin wie ein Besessener verausgabt bzw. sich darin „eingeeigelt“, um das vorher gebrauchte Begleitwort zum Symptom-Begriff noch einmal aufzunehmen. Angesichts der langen Reihe seiner veröffentlichten literarischen Texte scheint mir diese Aussage nicht übertrieben zu sein. Sein lebenslanges Schreiben zeugt von einem unbändigen Streben, einem „Schreib- bzw. Sprechtrieb“. Diesen Aspekt möchte ich jetzt in den Zusammenhang der ständig scheiternden „Suche nach Genießen“ einbringen, die sich aus dem menschlichen Mangel an seelischer Erfüllung ergeben. Zu diesem Zweck ist der folgende kleine Exkurs in die psychoanalytische Subjekttheorie des J. Lacan notwendig.

#### 3.4.1 Exkurs: Zur „Verankerung“ des Menschenwesens in der Sprache

Der existentielle „Mangel an Sein“, also der „Mangel an seelischer Erfüllung“, wird normalerweise durch den sogenannten „Kastrationskomplex“ (Freud) eröffnet. Unter Einbeziehung der modernen Signifikantentheorie (F. de Saussure) formuliert Lacan diesen Begriff um und spricht von „symbolischer Kastration“. Was Freud mit dem „Kastrationskomplex“ als notwendigen Triebverzicht unter dem Druck der Kulturforderungen beschreibt, interpretiert Lacan allgemein als Unterwerfung des Subjekts unter die „symbolische Ordnung“. Deshalb steht bei ihm der Begriff „*symbolische* Kastration“. Das Menschenkind muss im signifikanten System der Sprache „verankert“ werden. In anderen Worten: Es muss sich von der Sprache „bewohnen“ lassen, um an den sozialen und kulturellen Prozessen überhaupt kommunizierend teilhaben zu können. Das

---

<sup>23</sup> Ich übernehme den Titel von: H. L. Arnold, Als Schriftsteller leben: Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günter Grass. – Rowohlt 1979

kann es nur als ein „*sub-jectum*“, als ein „der Sprache Unterworfenen“, kurz: als ein „Sprechwesen“. Dem Freud'sche „Kulturwesen“ entspricht das Lacan'sche „Sprechwesen“.

Die Verankerung des Menschenwesens in der Sprache notiert Lacan in seiner Subjekttheorie als primäre Identifikation mit dem „*Herrnsignifikanten*  $S_1$ “. Der „*Herrnsignifikant*  $S_1$ “ ist seiner Funktion nach und metaphorisch gesprochen ein „Anker“, ein erster und oberster Leitsignifikant, der alles zusammenhält, was mit Sprechen und Verstehen zu tun hat. Er fixiert das Menschenwesen im „Meer der Sprache“, damit es von den „Strömen der Signifikanten“ umspült und durchdrungen werden kann. So gesehen ist der „Anker“ gewissermaßen der „symbolische Herr“, der dem Subjekt die Orientierung und sein Funktionieren innerhalb der kulturellen Ordnung ermöglicht und garantiert. Die Identifikation mit diesem obersten Leitsignifikanten bzw. die Einsetzung desselben in die Subjektstruktur geschieht nun nicht automatisch, gleichsam „von Natur aus“, sondern muss von Säuglingsbeinen an durch Eltern und Pflegepersonen befördert werden. Weil in der klassischen Familienstruktur meistens der Vater als Autoritätsfigur diese Aufgabe innehatte, fand Lacan damals dafür die Wendung „im-Namen-des-Vaters“. Im „*Namen-des-Vaters*“ wird das Kind in die „symbolische Ordnung“ eingeschrieben, in ihr „verankert“. Weil heute die klassische Familie nicht mehr die Regel-Familie ist und die Einschreibung häufig von Erziehungspersonen oder Erziehungsinstitutionen (Mutter- oder Vater-Substituten) übernommen wird, spricht man im psychoanalytischen Jargon jetzt nur mehr von *Vatermetapher* oder *Vaterfunktion*. Die Wichtigkeit der Auslieferung des Subjekts in die symbolischen Ordnung kann nicht genug betont werden. Geschieht dies nicht, entsteht kein Subjekt als „Sprechwesen“. Denn wenn der „Anker“ nicht stabil gesetzt ist, ergeben sich Irritationen und Einbrüche im sozialen Austausch; ist er nicht da oder wird er nicht angenommen oder „verworfen“, stürzt der Mensch in ein psychotisches Delirium, in dem er zwischen Wort und Wirklichkeit nicht unterscheiden kann.

### 3.4.2 Zur „Verankerung“ des Thomas Bernhard in der Sprache

Ein Blick auf die biografischen Daten des Autors Thomas Bernhard zeigt, dass er es puncto „symbolischer Verankerung“ nicht leicht hatte:<sup>24</sup>

Thomas Bernhard lernt seinen Vater nie kennen, seine Mutter vermittelt ihm nie ein Gefühl der Geborgenheit. Das Kind Thomas findet keine dauerhafte häusliche Bleibe, muss ständige Wohnsitz-Wechsel durchmachen. Mit zehn Jahren kommt Thomas durch Verwechslung des Ortsnamens „Saalfelden“ in ein NS-Erziehungsheim: ein traumatisierendes Erlebnis für ihn. „Am 2. August 1945“, Thomas ist 14 Jahre alt und Schüler im Johanneum, „vermerkt Johannes Freumbichler in einem Notizbuch einen Suizidversuch seines Enkels Thomas Bernhard; am 2. Mai 1948 folgt ein weiterer.“<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ich beziehe mich auf die beiden Webadressen: <https://wortwuchs.net/lebenslauf/thomas-bernhard/>; [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Thomas\\_Bernhard](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Thomas_Bernhard), Stand: 1.10.2025

<sup>25</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Bernhard](https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bernhard), Stand: 1.10.2025



Als 18-Jähriger verliert Thomas Bernhard seinen geliebten Großvater Johannes Freumbichler, seinen ersten „Lebensmenschen“, bei dem er seit frühester Kindheit untergebracht war und echte Zuwendung erfahren hat. Ein Jahr später stirbt seine Mutter an Krebs. 1949 leidet er zudem an einer schweren Lungentuberkulose.<sup>26</sup> 1950 lernt er seinen zweiten „Lebensmenschen“, Hedwig Stavianicek, kennen, seit 1957 wohnt er in ihrer Wohnung in Wien, Döbling. Die Zeit der 50er-Jahre wird in *HOLZFÄLLEN* thematisiert.

In *HOLZFÄLLEN* trifft Thomas Bernhard die Unterscheidung zwischen „MENSCH“ und „FIGUR“ (306f.) und rekurriert damit auf seine Lebensgeschichte. Auf der einen Seite sieht er Menschen, die stützend und erklärend in sein Leben eingreifen. Auf der anderen Seite sieht er wichtigtuerische Figuren aus der „Wiener Gesellschaftshölle“, die nur an seinem Ruf als werdender und seit der Erscheinung von „*Frost*“ (1963) als vielversprechender Schriftsteller interessiert sind. Sogenannte „Lebensmenschen“ stehen „Menschen des Scheins“ gegenüber, die ihren Platz im Glanz der Öffentlichkeit suchen, Pseudomenschen wie die Auersberger-Figuren.

Leute von dieser (letzteren) Sorte kennt er viele, um ihnen zu entkommen zieht er sich aufs Land zurück, wo er in Ohlsdorf mit seinem ersten größeren Preisgeld (Bremer Literaturpreis) einen Vierkanthof erwirbt und renoviert. Diese Lebensentscheidung findet im philosophischen Monolog des Burgschauspieler seinen Widerhall, der sich nach dem „*Inruhegelassensein*“ (301) sehnt und viele Sätze lang über ein Leben in der Abgeschiedenheit der Natur schwärmt. An dieser Stelle muss ich an ein TV-Interview denken, das ich einmal gesehen habe und das typisch für das „Genießen“ des Thomas Bernhard stehen darf. Ich gebe die Eingangsszene daraus wieder:

Der Reporterwagen rollt auf den Ohlsdorfer Vierkanthof zu – Thomas Bernhard hört ein Motorengeräusch – er öffnet die schwere hölzerne Hoftür einen Spalt breit – und lugt mit vor Neugier blitzenden Augen hinaus, ob da schon das angesagte Reporterteam zu ihm kommt.

Besser lässt sich die Janusköpfigkeit der *Jouissance* kaum darstellen: Einerseits Abkehr und Zurückweisung der Öffentlichkeit, andererseits hoffnungsvolles Warten auf deren Anklopfen.

„Menschen“, und nicht „Figuren“, kennt Thomas Bernhard nur zwei und nennt sie seine „Lebensmenschen“: Johannes Freumbichler, sein Großvater mütterlicherseits, und Hedwig Stavianicek.<sup>27</sup> Über seinen Großvater schreibt er in *Ein Kind* (1982): „Er war mein großer Erklärer, der erste, der wichtigste, im Grunde der einzige.“ Johannes Freumbichler, selbst Schriftsteller, war für den Thomas Bernhard der frühen Kindheit und Jugend die wichtigste Bezugsperson – Freumbichler ist Vorbild für jene literarischen Figuren geworden, die

---

<sup>26</sup> Über diese bitteren Jahre berichten Thomas Bernhards autobiografische Erzählungen: „Die Ursache. Eine Andeutung“ (1975); „Der Keller. Eine Entziehung“ (1976); „Der Atem. Eine Entscheidung“ (1978); „Ein Kind“ (1982).

<sup>27</sup> Bei der Vorstellung der beiden Lebensmenschen übernehme ich die Textstellen aus der Internetseite: <https://thomasbernhard.at/das-leben/lebensmenschen/>, Stand: 1.10.2025

Thomas Bernhard in seinen Texten „Geistesmenschen“, „Künstlermenschen“, „philosophische Menschen“ nennt.

Den zweiten „Lebensmenschen“ lernt Thomas Bernhard bald nach dem Tod seines Großvaters und dem Tod seiner Mutter kennen, Hedwig Stavianicek. Sie war entscheidend für sein Leben in Wien, sagt er und führt aus: „Das war eine Verbindung, die über 35 Jahre gedauert hat. Das war der Mensch, auf den alles, was mich betrifft, bezogen war, von dem ich alles gelernt habe ... Wenn ich, gleich wo, allein war, habe ich immer gewusst, dieser Mensch schützt mich, stützt mich, beherrscht mich auch.“

Aus dem biografischen Kurzüberblick wird jetzt klar, was Lacans kryptische Wendung für den Herrnsignifikanten *Namen-des-Vaters* inhaltlich *und* der Funktion nach bedeutet. Wenn Menschen die *Vaterfunktion* für ein Subjekt übernehmen, dann heißt das, sie helfen dem Subjekt, ein Gefühl von seelischer Stabilität aufzubauen und zu stützen. Sie schützen es, sie stützen es – aber sie „beherrschen“ es auch. Darin liegt die Bedeutung des Begriffs *Herrnsignifikant*  $S_1$ . Ohne diesen Leitsignifikanten könnte sich für das Subjekt keine stabile Lebensordnung herstellen. Wer immer die „Verankerung“ des  $S_1$  für das Subjekt übernimmt – es können die Eltern sein, es können Pflegepersonen sein, etc. – im Fall des Thomas Bernhard waren es die zwei „Lebensmenschen“. Der Großvater hat in der Kindheit und Jugend die *Vaterfunktion* übernommen, danach war es Hedwig Stavianicek, die für 35 Jahre lang als „Anker“ gedient hat.

Wenn Thomas Bernhard seinen beiden „Lebensmenschen“ die *Vaterfunktion* zuschreibt, dann wirft das ein entscheidendes Licht auf sein Leben als Schriftsteller. Johannes Freumbichler lebt in den literarischen Texten des Autors als „Geistesmensch“ fort, Hedwig Stavianicek bestärkt ihn in seiner literarischen Arbeit bis vier Jahre vor seinem Tod. Sein Schreiben „gründet“ zwar in diesen zwei Menschen, aber der *Akt* des Schreibens selbst und seine *Funktion* liegen ausschließlich auf der Seite des Autors. Das führt mich noch einmal zu den letzten Worten in *HOLZFÄLLEN* zurück:

(...) und ich lief und lief und dachte, dass ich (...) über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* (...) schreiben werde, ohne zu wissen, was, ganz einfach *etwas* (...), *sofort*, dachte ich, *gleich* (...), *gleich* und *sofort* und *gleich* und *gleich*, bevor es zu spät ist.

Die Worte interpretieren das Schreiben als ein „Schreiben-Müssen“, als eine Notwendigkeit mit existentieller Funktion. „Existentiell“, weil – nach dem „fürchterlichen ... *Abendessen* in der Gentzgasse“ – nur das Schreiben dem Ich-Erzähler die innere Festigkeit und psychische Stabilität zurückbringen kann. Das Schreiben übernimmt jetzt die Funktion, die der *Vatermetapher* zugeschrieben wird. Übertragen auf die literarische Arbeit des Thomas Bernhard bedeutet das: Das Schreiben stützt und garantiert Werk-für-Werk den Psychismus des Autors. Es gibt ihm seelischen Halt, stets von neuem muss er es wiederholen. Es ist das Symptom, das die labile Verankerung in seiner Subjektstruktur stützt. Thomas Bernhard braucht und „liebt sein Symptom wie sich selbst“. Entsprechend dieser Funktion kommt Lacan gegen Ende seiner psychoanalytischen und theoretischen Arbeit zur Einsicht, dass es



abwegig wäre, ein Symptom einfach weg zu analysieren. Dass dies überdies auch gar nicht möglich ist, hat Freud schon mit seiner Schrift „Die endliche und unendliche Analyse“ (1937) erkannt. Lacan schreibt sinngemäß dazu: Ein Symptom lässt sich zwar entziffern, weil es eine signifikante Struktur hat, aber irgendwann stößt die Analyse auf einen Kern des Realen, der jeder Interpretation widersteht. Diesen unauflösbaren Kern des Realen im Symptom nennt er *Sinthom* und präzisiert: Dieser Kern des Realen ist weder sprachlich noch bildlich darstellbar, aber er „zeigt“ sich in dem, wie ein Subjekt sein „Genießen“ organisiert.<sup>28</sup>

Schlussgedanke: Ich habe mit Blick auf den monologischen Stil und mit meinen Überlegungen dazu versucht zu zeigen, wie Thomas Bernhard sein „Genießen“ umsetzt, artikuliert und auslebt. Ich habe auch dargestellt, dass jedem „Genießen“ ein Quantum triebhafter Aggression anhaftet, das gegen „den anderen“ gerichtet ist wie auch in masochistischer Weise gegen „sich selbst“. In diesem Sinn möchte ich mit Lacans sehr allgemeiner und wenig origineller, nichtsdestoweniger tiefgreifender Aussage schließen, dass das *Sinthom* „darin besteht, dass man daran leidet, eine Seele zu haben. (...) Die Bedrückung, unter der fast alle Menschen heute leben, rührt von daher, dass sie eine Seele haben, deren Wesen darin besteht, Symptom zu sein.“<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> S. dazu Lacans Analyse der Texte von J. Joyce: [https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce\\_das\\_Symptom](https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce_das_Symptom), Stand: 1.10. 2025

<sup>29</sup> Veröffentlicht am 2. Dezember 2019 von Rolf Nemitz <https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/>, Stand: 1.10. 2025

# Bibliografie

## TEXTGRUNDLAGE

Thomas Bernhard, Holzfällen. Eine Erregung. – st 1523, <sup>20</sup>2022

## PSYCHOANALYSE

Freud, Bd. 3 = S. Freud, Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe, Bd. 3. – Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1975

Lacan 1 = Jaques Lacan, Schriften 1. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. – stw <sup>1</sup>1975

Lacan 17 = Jaques Lacan, Die Kehrseite der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XVII (1969-1970). – Turia + Kant, Wien – Berlin 2023

Zizek = S. Zizek, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Merve 1991

## INTERNET

Zu „Genießen“ (*jouissance*):

Christian Kreuzberger, „Von der Lust zum Genießen“: <https://signifikant-macht-subjekt.com/abhandlungen-ab-2022/von-der-lust-zum-geniessen/>

Zu „Symptom“ und „Sinthom“

[https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce das Symptom](https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce%20das%20Symptom)

<https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/>

Veröffentlicht am [2. Dezember 2019](#) von [Rolf Nemitz](#)

Biografische Daten zu Thomas Bernhard:

<https://wortwuchs.net/lebenslauf/thomas-bernhard/>, Stand: 1.10.2025

[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Thomas Bernhard](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Thomas_Bernhard), Stand: 1.10.2025

[https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas Bernhard](https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bernhard), Stand: 1.10.2025

Thomas Bernhard über seine zwei „Lebensmenschen“:

<https://thomasbernhard.at/das-leben/lebensmenschen/>, Stand: 1.10.2025