



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Gespenstische und der Vampirismus“

Zwei sprachkritische Wirklichkeitsverstellungen

Verfasserin

Swantje Musa

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Dr. Rainer Just

Sapere aude.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
I. Das Gespenstische	11
1. Sprachgespenster: Von Dichtung, Leben und Sprache.....	13
1.1 Die chimärische Dimension der Sprache: Eine Genealogie	14
1.1.1 Friedrich Nietzsche und das Simulacrum <i>Sprache</i>	15
1.1.2 Fritz Mauthner – Gespenster, die die Rede <i>schreibt</i>	17
1.2 Dichtung und Gespenster	26
2. Deine, meine, fremde Rede.....	37
2.1 Ich und du.....	37
2.2 Ich du er sie es.....	42
II. Vampirismus	47
0. Vorwort	49
1. Barthes, Lacan und der Vampirismus	51
1.1 Allgemeines zum Vampirismus in der Literatur – Ein kurzer Abriss.....	51
1.2 La Mort de l’Auteur oder La Naissance du Vampire.....	54
1.3 Der Autor als Vampir und die symbolische Ordnung.....	59
2. Vampirismus – Ein Krankheitsbild.....	63
2.1 Symptomatik	63
2.1.1 Das schwindende Spiegelbild <i>oder</i> Der Körper aus Zeichen	63
2.1.2 An einem Tag in 1000 Welten – Übersteigertes Erfassen	67
2.1.3 Grenzgänger und Antichrist.....	70
2.1.4 Textuelles Einverleiben.....	72
3. Wiederholungszwang als Krankheit zum Tode <i>oder</i> Das Mangelgeschöpf.....	74
4. Der Geistesmensch als Vampir und der große Andere	80
4.1 Destruktive Weiblichkeit	83
4.2 Die vier Stadien der destruktiven Weiblichkeit	84
4.2.1 Das Weibliche als Gefahr für den Geistesmenschen	84
4.2.1 Das erste Stadium – Der Maler	86

4.2.2 Das zweite Stadium – Der Wissenschaftler	88
4.2.3 Das dritte Stadium – Der Musiker	91
4.2.4 Das vierte Stadium – Der Kritiker	93
Schlusswort	99
Anhang	105
Bibliographie	107
Abstract	111
Danksagung	115
Curriculum Vitae	117

Vorwort

Seit eh und je stellen übernatürliche Wesen häufige und wiederkehrende Motiven in der Dichtung dar. Literaturhistorisch betrachtet, erfreuen sich insbesondere der Vampir und die Gespenstererscheinung größter Beliebtheit unter den Autoren hinsichtlich deren Stoffauswahl. Die Ursachen dieser Faszination sind so vielfältig wie kontrovers und bewegen sich zumeist auf dem schmalen Grat zwischen Anziehung und Furcht. Dieser ambivalente Charakter vereinigt sich bspw. äußerst plakativ in der Figur des Vampirs: Einerseits verkörpert er all jene Sehnsüchte des Menschen, die dieser gegenüber der Gesellschaft zu verbergen bzw. zu verdrängen versucht, und bietet dem aufgeklärten Subjekt eine attraktive Alternative zu seinem verlorenen Glauben; andererseits oder vielleicht gerade aufgrund dieser Eigenschaften umgibt ihn gleichermaßen eine dämonisch wirkende Aura. Auch hinsichtlich des Gespenstischen liegen Angst und Faszination nah beieinander: Die Erscheinungen wirken unheimlich und auf den Menschen zumeist als nicht fassbare Offenbarungen der Wirklichkeit.

Zielsetzung der vorliegenden Diplomarbeit ist es, herauszustellen, inwiefern das Gespenstische und der Vampirismus im literaturtheoretischen Kontext als Instrumente der Sprachkritik gewertet werden können. Die Auseinandersetzung erfolgt insbesondere unter dem Gesichtspunkt, welche sprachlichen Auswirkungen diese Motiven auf die Konstitution des Subjekts sowie auf dessen Wahrnehmung von Wirklichkeit haben.

Aus komparatistischer Sicht erscheint diese Thematik vor allem hinsichtlich des Spannungsfeldes von *Philosophie und Sprache* und der daraus resultierenden Frage, welche Stellung Literatur in diesem Sektor einnimmt, als äußerst interessanter Forschungsgegenstand. Auf dieser Basis ergibt sich letztlich die starke theoretische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit.

In diesem Rahmen wird der Versuch unternommen, die Motiven des Gespenstischen und des Vampirismus in den literaturtheoretischen Kontext einzubetten. Dies erfolgt anhand des Entwurfs zweier Modelle, die auf verschiedenen (sprach-) philosophischen Konzepten beruhen. Infolgedessen ergibt sich zunächst eine strukturelle Zweiteilung der Diplomarbeit, innerhalb derer beide Motiven jeweils unabhängig voneinander als Instrumente der Sprachkritik bestimmt sowie mittels kurzer Textanalysen illustriert werden, um sich letzt-

lich im Schlusswort unter dem Aspekt der Wirklichkeitsverstellung vergleichend wieder zu vereinigen.

*

Der Intellekt, als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung; denn diese ist das Mittel, durch das die schwächeren, weniger robusten Individuen sich erhalten, als welchen einen Kampf um die Existenz mit Hörnern oder scharfem Raubthier-Gebiss zu führen versagt ist. Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel: hier ist die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen, das Hinter-dem-Rücken-Reden, das Repräsentieren, das im erborgten Glanze Leben, das Maskirtsein, die verhüllende Convention, das Bühnenspiel vor Anderen und vor sich selbst, kurz das fortwährende Herumflattern um die eine Flamme Eitelkeit so sehr die Regel und das Gesetz, dass fast nichts unbegreiflicher ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher und reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte. Sie sind tief eingehaucht in Illusionen und Traumbilder, ihr Auge gleitet nur auf der Oberfläche der Dinge herum und sieht „Formen“, ihre Empfindung führt nirgends in die Wahrheit, sondern begnügt sich Reize zu empfangen und gleichsam ein tastendes Spiel auf dem Rücken der Dinge zu spielen.¹

An die These anknüpfend, dass der Intellekt als Mittel zur Erhaltung seine Hauptkräfte in Form der Verstellung und dahingehend der Täuschung entfalte², liegt der Schwerpunkt des ersten Teils auf dem Aspekt der *gespenstischen Rede*.

Anhand Friedrich Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* sowie Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* kann die fremde Rede als Instanz gespenstischer Einflüsterungen gesehen und hinsichtlich ihres doppeldeutigen Sinnes als Täuschungsinstrument identifiziert werden. In Anbetracht dessen wird eine erste Kritik deutlich: Die Instrumentalisierung der Sprache als adäquates Ausdrucksmittel wird grundlegend in Frage gestellt. Dies hat unterschiedliche Gründe: zum einen die willkürliche Begriffsbildung, zum anderen der daraus resultierende Wahrheitsanspruch, den die Sprache vor-täuscht. Diese chimärische Dimension der Rede beeinflusst natürlicherweise auch die Wahrnehmung von Wirklichkeit und äußert sich letztlich destruktiv als Gefährdung der Identität des Sprechers. Diesem erscheint nämlich die eigene Rede als fremd, da er sie nicht bewusst kontrollieren kann. *Das Ich ist nicht mehr Herr im eigenen Haus* und somit

¹ F. Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Schrift 1*, 876

² Ebda., 876

scheinen die Sätze manchmal mehr bzw. etwas anderes zu sagen als das Subjekt eigentlich beabsichtigt.

Mithilfe von Jacques Derridas *ce dangereux supplément...* wird dieses Modell der zunächst noch *gespenstischen Rede* um die Dimension der Schrift zu einem *gespenstischen Diskurs* erweitert, der sich in literarische Texte *einschreibt*. Dahingehend stellt sich nun die Frage, inwiefern unter diesen Bedingungen eine literarische Ich-Bildung überhaupt denkbar ist. Anhand ausgewählter Textstellen in Franz Kafkas Erzählung *Unglücklichsein* und August Strindbergs Drama *Spöksonaten* soll diese *gespenstische Einschreibung* und ihre möglichen Konsequenzen schließlich kurz illustriert werden.

Der zweite Teil fokussiert vor allem die *vampireske* Subjektkonstitution des Autors in der symbolischen Ordnung unter dem Gesichtspunkt *Dichtung als Form der Therapie*, dem sich die Frage anschließt, wie es dem Autorsubjekt gelingt, sich mit seiner Umwelt zu arrangieren bzw. sich zu integrieren. Ausgehend von Roland Barthes' *La mort de l'auteur* lässt sich der Tod des Autors als Geburt eines *vampiristischen* Schreibers weiterdenken. In Verbindung mit Jacques Lacans psychoanalytischen Überlegungen sowie Søren Kierkegaards Aufsatz *Sygdommen til Døden* soll, anhand von traditionellen Vampircharakteristika, die Einbettung des *vampiresken* Autors in die symbolische Ordnung erfolgen. Die Geistesarbeit des Schriftstellers bedeutet Segen und Fluch zugleich. Einerseits versucht er, seine Umwelt in seinen Texten außergewöhnlich authentisch darzustellen, andererseits weist er sich dadurch die Position des Marginalisierten zu, der sich mit der gewöhnlichen Welt nicht mehr identifizieren kann. Auch hier wird der Konflikt des Dichtersubjekts deutlich, sobald sich seine Auffassung der Wirklichkeit von anderen unterscheidet und keine Kongruenz zur Außenwelt mehr hergestellt werden kann. Um diesen *Mangel an Leben* zu befriedigen, betreibt der *vampiristische* Autor im weitesten Sinne Dichtung als Therapie, um sich letztlich *am Leben zu erhalten*. Aus diesem *automatisierten Schreiben* resultiert ein unendlicher Kreislauf, dem sich der *vampiristische* Autor nicht entziehen kann. Eine weiterführende Fragestellung lautet: Was passiert, wenn sich die Dichtung nicht mehr als Therapie bzw. die Geistesarbeit als nicht mehr satisfaktionsfähig erweist? Diese Problematik äußert sich beispielsweise besonders bei der Figur des Geistesmenschen in den Texten von Thomas Bernhard, die in weiterer Folge im Rahmen einer überblicksartigen Textanalyse vorgestellt werden soll.

I. Das Gespenstische

*Die Menschen lieben die Dämmerung mehr als den hellen Tag,
und eben in dieser Dämmerung erscheinen die Gespenster.*

J.W. von Goethe

1. Sprachgespenster: Von Dichtung, Leben und Sprache

Ein Gespenst geht um, ein Sprachgespenst.

Im Zentrum der folgenden Auseinandersetzung soll diskutiert werden, inwiefern die Sprache als *gespenstischer Diskurs* zur Verstellung der Wirklichkeit beiträgt. Um über diese spezielle Form der Re-präsentation sprechen zu können, ist eine Rückbesinnung auf die (ur-) eigentlichen Mechanismen bzw. das eigentliche System der Sprache als Repräsentationsmittel von Wirklichkeit vonnöten. In diesem Zusammenhang existieren zahlreiche Auseinandersetzungen sprachphilosophischer bzw. literaturtheoretischer Art, die sich zumeist auf zwei Themenkomplexe konzentrieren: zum einen auf das Abhängigkeitsverhältnis von *Leben und Sprache*, zum anderen natürlich auf das Spannungsfeld *Dichtung und Sprache*. Im Bereich der sprachphilosophischen Reflexionen über die Relation von *Leben und Sprache* sind speziell Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner anzuführen. Vor allem letzterer stellt sich in diesem Kontext als äußerst wichtig dar: Mauthner erweitert den Diskurs der Sprache erstmals um die Metapher des Gespenstischen. Insbesondere seine Überlegungen zur Problematik der Subjektkonstitution im *gespenstischen Diskurs* erscheinen hinsichtlich der dieser Ausarbeitung angefügten Textanalysen als überaus bedeutsam.

[...] so entdeckt die philosophische Sprachkritik die Nacht- und Schattenseite der scheinbar verständlichen und eindeutigen Äußerungen, den Spaltungszustand, die innere Vielschichtigkeit der Sprache. Und wie die Geschichten von der Dissoziation des Ichs sich gern der Gespensteroptik bedienen, so strahlen auch auf den sprachkritischen Diskurs die Wirkungen dieser Bilder ab.³

Im Rahmen der folgenden Betrachtung soll nun mithilfe der verschiedenen Reflexionen (Nietzsche, Mauthner, Derrida u.a.) über das Verhältnis von Sprache, Dichtung und Leben ein theoretisches Gerüst konstruiert werden, anhand dessen sich der *Diskurs des Gespenstischen* als Instrument der Wirklichkeitsverstellung illustrieren lässt. Aus der Schnittmenge dieser einzelnen Teilbereiche ergibt sich letztlich ein textimmanenter Raum, der die Diskussion ermöglicht, inwiefern sich das Gespenstische hinsichtlich der literarischen Konstituierung des Ich in Form des Erzählers bzw. der Figuren in den Text *einschreibt*.

³ M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 241

1.1 Die chimärische Dimension der Sprache: Eine Genealogie

Schon in der Antike wird die trügerische Dimension der Sprache diskutiert. Im Rahmen seiner Abhandlung *Politeia* setzt sich Platon neben seinem Entwurf eines Idealstaats auch mit dem Stellenwert der Dichtung auseinander. Diese erscheint für ihn aufgrund ihrer darstellenden Form als äußerst problematisch. Schon in *Phaidon* aus der ersten Tetralogie hält Platon fest, „daß unser Lernen nichts anders ist als Wiedererinnerung, und daß wir deshalb notwendig in einer früheren Zeit gelernt haben müßten, wessen wir uns wiedererinnern“⁴. Erkennen ist also Wiedererinnern; somit stellt sich für Platon, im Sinne seiner Ideenlehre, *alles* als Erinnerung und die Welt, in welcher der Mensch existiert, lediglich als eine Scheinwelt dar. Rückschließend darauf zieht Platon in *Politeia* das Fazit, dass gerade die Literatur bzw. Dichtung ein zweifacher Schein ist, da sie – praktisch wie ein Spiegel des Spiegels – den Schein der platonischen *eidōs* (welcher sich bereits durch die mündliche Begriffsbildung manifestiert) ein weiteres Mal reproduziert. Sie ist demnach im doppelten Sinne ein trügerisches bzw. chimärisches Schattenbild. Die hier aufgegriffene Problematik der Adäquatheit und die daraus resultierende Fraktionierung der Sprache zieht sich bekannterweise bis in die theoretischen Auseinandersetzungen der Neuzeit. So beschreibt sie bspw. Michel Foucault als

[...] all unsere Anstrengungen, die wir heute unternehmen, um das zerstückelte Sein der Sprache auf den Zwang einer vielleicht unmöglichen Einheitlichkeit zurückzubringen.⁵

In der Moderne ist es der Sprachkritiker Fritz Mauthner, der die Metapher des Gespenstlichen erstmals auf die Sprache anwendet. Da sich seine sprachphilosophischen Untersuchungen jedoch grundlegend an Friedrich Nietzsches Auseinandersetzungen mit der Entstehung der Sprache orientieren, bietet sich an dieser Stelle ein chronologischer Sprung an.

⁴ Platon: *Phaidon* (Vgl.: <http://www.opera-platonis.de/Phaidon.html>. Zuletzt eingesehen am: 25.11.2011)

⁵ M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 369

1.1.1 Friedrich Nietzsche und das Simulacrum *Sprache*

Friedrich Nietzsche stellt als einer der ersten Philosophen seiner Zeit die Sprache und ihr Phänomenon ins Zentrum seines Denkens, um sie einer grundsätzlichen Kritik zu unterziehen.

Die Sprache ist erst am Ende des neunzehnten Jahrhunderts direkt und für sich selbst in das Feld des Denkens getreten. Man könnte sogar sagen, erst im zwanzigsten Jahrhundert, wenn Nietzsche als Philologe – auch da war er so klug und wußte soviel und schrieb so gute Bücher – nicht als erster der philosophischen Aufgabe einer radikalen Reflexion über die Sprache nahegekommen wäre. [...] Die Schwelle zwischen Klassik und Modernität [...] ist endgültig überschritten, als die Wörter sich nicht mehr mit den Repräsentationen überkreuzten und die Erkenntnis der Dinge nicht mehr spontan rasterten. [...] Künftig, und bis heute noch, existiert die Sprache von der Repräsentation losgelöst nicht mehr anders als in einer verstreuten Weise.⁶

Den Ausgangspunkt für Nietzsches kritische Auseinandersetzung mit Sprache stellt der altbekannte Moment dar, in welchem dem Individuum deren instrumentelle Brüchigkeit bewusst wird. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang sein Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, im Rahmen dessen er über die prinzipiellen Funktionen von Sprache und die damit verbundene Entstehung von Begrifflichkeiten reflektiert.

Zum Ursprung der scheinbar grundsätzlichen Notwendigkeit von Sprache äußert er sich wie folgt:

[...] weil aber der Mensch zugleich aus Noth und Langeweile gesellschaftlich und heerdenweise existiren will, braucht er einen Friedensschluss und trachtet darnach dass wenigstens das allergrößte bellum omnium contra omnes aus seiner Welt verschwinde. Dieser Friedensschluss bringt aber etwas mit sich, was wie der erste Schritt zur Erlangung jenes räthselhaften Wahrheitstriebes aussieht. Jetzt wird nämlich das fixirt, was von nun an „Wahrheit“ sein soll d.h. es wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden und die Gesetzgebung der Sprache giebt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge [...]⁷

⁶ M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 368–369

⁷ F. Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Schrift I*, 877

Um seine (Ko-) Existenz zu sichern, beginnt der Mensch also, laut Nietzsche, seine Umwelt in Kategorien einzuteilen, deren Wirkungsspektrum durch die Festlegung von Begriffsschemata berechtigt bzw. legitimiert wird. Mithilfe dieser artifiziiell gestalteten Ordnung entwirft er nun erste Gesetzmäßigkeiten, die das Zusammenleben – wie ihm scheint – einem nötigen Regulativ unterwerfen. Hinsichtlich der Willkürlichkeit dieser Begriffe sieht sich Nietzsche zur Kritik angeregt, wenn er den Versuch unternimmt, die Entstehung von Worten zu rekonstruieren.

Und überdies: wie steht es mit jenen Conventionen der Sprache? Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntnis, des Wahrheitssinnes: decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten? [...] Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschliessen auf eine Ursache ausser uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde. Wie dürften wir, wenn die Wahrheit bei der Genesis der Sprache, der Gesichtspunkt der Gewissheit bei den Bezeichnungen allein entscheidend gewesen wäre, wie dürften wir doch sagen: der Stein ist hart: als ob uns „hart“ noch sonst bekannt wäre und nicht nur als eine ganz subjektive Reizung! Wir theilen die Dinge nach Geschlechtern ein, wir bezeichnen den Baum als männlich, die Pflanze als weiblich: welche willkürlichen Übertragungen! Wie weit hinausgeflogen über den Canon der Gewissheit! [...] Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzungen bald der bald jener Eigenschaft eines Dinges! Die verschiedenen Sprachen neben einander gestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen.⁸

Nietzsches kritischer Standpunkt gegenüber der Annahme, dass Sprache als adäquates, und vor allem in sich begründetes, Ausdrucksmittel von Wirklichkeit instrumentalisiert werden könne, wird anhand dieses Auszugs überaus deutlich. Hinsichtlich der chimärischen Dimension der Sprache – in Form der Willkürlichkeit bzw. des nicht existenten Wahrheitsanspruches – lässt sich Nietzsches Sprachkritik in Relation zu Platons Ideenlehre (siehe *Politeia, Höhlengleichnis*) setzen.

Das „Ding an sich“ (das würde auch eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.⁹

⁸ F. Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Schrift I*, 878–879

⁹ Ebda., 879

Das *Ding an sich* bzw. die *Idee* bei Platon lassen den Vergleich mit dem trügerischen Schattenbild zu, dessen Umriss man erahnt, aber lediglich mithilfe von Metaphern oder anderen Supplementen zu greifen versucht.

Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen. [...] Logisch geht es also jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu, und das ganze Material worin und womit später der Mensch Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet und baut, stammt, wenn nicht aus Wolkenkuckuksheim, so doch jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge.¹⁰

1.1.2 Fritz Mauthner – Gespenster, die die Rede *schreibt*

Fritz Mauthner baut hinsichtlich seiner sprachphilosophischen Reflexionen nun grundlegend auf die oben aufgeführten Überlegungen von Nietzsche auf. Im Rahmen seiner *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* erweitert er den Diskurs des, zu einem späteren Zeitpunkt von Michel Foucault gleichwertig bezeichneten, Chimärischen um die Metapher des Gespenstischen.

In diesem philosophisch-philologischen Raum, den Nietzsche für uns eröffnet hat, taucht die Sprache jetzt in einer rätselhaften Mannigfaltigkeit auf, die man bezähmen müßte. Als Vielzahl von Vorhaben (als Schimären vielleicht, ohne daß wir es im Augenblick wissen) erscheinen dann die Themen einer universalen Formalisierung jeglichen Diskurses oder die einer integralen Exegese der Welt, die gleichzeitig die vollkommene Demystifizierung wäre, oder jene einer allgemeinen Zeichentheorie [...]¹¹

Vor der folgenden, intensiveren Auseinandersetzung mit Mauthners Sprachkritik soll jedoch noch kurz auf den etymologischen Hintergrund des Wortes *gespenstisch* eingegangen werden.

*

¹⁰ F. Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Schrift I*, 879

¹¹ M. Foucault: *Ordnung der Dinge*, 369

In ihrem Aufsatz *Gespensstische Rede* ordnet Monika Schmitz-Emans das Gespenst wortursprünglich einer sprachlichen Handlung zu.¹²

Gespenster haben ihren Namen von einer sprachlichen Handlung. Im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens [...] wird das Wort *Gespensst* abgeleitet von dem ahd. Femininum *kispanst*, das „eigtl. ‚Eingebung‘“ im Sinne von „suggestio, von *spanan* suggere“ bedeutet. Das ahd. Verb *spanan* hat die Bedeutung von ‚anreizen, überreden, verlocken‘, und in den Wörtern *widerspensstig* und *abspensstig* hat sich ein Residuum dieser Bedeutung erhalten.¹³

Anhand der oben beschriebenen Etymologie lässt sich, laut Schmitz-Emans, eine bestimmte Funktion dieses Phänomens rekonstruieren: Sie charakterisiert das Gespenst als eine „Instanz, welche den Menschen verlocken, verführen möchte“¹⁴ und gegen dessen vernünftigen Überlegungen agitieren, und ordnet ihm als präferiertes Medium seiner Verführung die Rede zu.¹⁵

Gespensster sind [...] nicht etwa *Gegenstände* der Rede, sondern *die Rede selbst* ist das *Gespensst* insofern sie dazu dient, den Menschen zu beeinflussen, ihn dem Diktat des eingeflüsterten Wortes zu unterwerfen. [...] Von der Idee sprachlicher Verführung und Täuschung ausgehend, ergibt sich die Idee des Gespenstes als eines Trugbilds, eines Simulacrums, einer falschen Vorspiegelung (von Leben).¹⁶

Hinsichtlich der Konnotation des Gespenstes als Instanz der verlockenden Rede erscheint die Referenz auf die Sprachkritik Nietzsches wie auch Mauthners gerechtfertigt, denn in Anbetracht ihrer Überlegungen kommen sie, Schmitz-Emans folgend, in einem Punkt überein: Aufgrund der internen Vielschichtigkeit und des Eigensinnes von Wörtern¹⁷, erkenne die philosophische Sprachkritik die Unwahrhaftigkeit dieses nur „scheinbar gefügigen Verständigungs- und Erkenntnisinstruments“¹⁸ und bediene sich daher ebenfalls der Metapher des Gespensstischen. Wie schon gesagt, ist es hier Mauthner, der erstmals Nietzsches Diskurs des Trügerischen um den Begriff des Gespensstischen erweitert. Diese Ergänzung entfaltet er jedoch erst zur Gänze im Rahmen seiner Überlegungen zur (Un-)

¹² Vgl. M. Schmitz-Emans: *Gespensstische Rede*, 229

¹³ Ebda., 229

¹⁴ Ebda., 229

¹⁵ Vgl. Ebda., 229

¹⁶ Ebda., 229

¹⁷ Vgl. Ebda., 241

¹⁸ Ebda., 241

Möglichkeit der Subjektkonstitution hinsichtlich unserer Sprachordnung, der zuvor eine Annäherung über den sogenannten *Wortaberglauben* vorausgeht.

Er [Mauthner] charakterisiert die sprachlichen Suggestionen als trügerische Einflüsterungen, welche dem, der sich auf sie verläßt, ein irriges, illusionäres Bild von der Welt und von sich selbst vermitteln, und macht die Sprache selbst sogar dafür verantwortlich, daß das Ich des Sprachbenutzers keine innere Einheit besitzt.¹⁹

Zunächst jedoch wandelt Mauthner noch zusehends auf den Spuren Nietzsches. Auch er greift sowohl die Metapher des Wortes als trügerisches Schattenbild als auch die damit verbundene Problematik der Adäquatheit auf.

Wenn also meine Grundgedanken richtig sind, dann ist das Wort ohnehin so flimmernd und zitternd, so schwebend, daß es feste Umrisse überhaupt nicht bietet. Jeder einzelne Begriff ist ein *à peu près*, und dieser Fehler verstärkt sich natürlich in ungeheurer Steigerung durch die Kombinationen der Sprache im Satze.²⁰

Einen wichtigen Aspekt hinsichtlich Mauthners Annäherung an das Gespenstische stellt insbesondere seine Überlegung dar, dass die Begriffe im Laufe der Zeit immer wieder in anderer Gestalt, d.h. in neuen *Simulacra*, in Erscheinung treten konnten, was er als weiteren Beweis ihrer Unzulänglichkeit wertet. Als spezifisches Beispiel dient Mauthner vor allem die literarische Sprache.

Wir nähern uns, wenn der Leser meinen Gedankengang innerlich mitmacht, der Einsicht, daß dieser Mangel der poetischen Sprache, ihr Umhertappen in Scheinbildern, ihr Mangel an wirklicher Anschauung, nur ein Spezialfall ist, nur ein Beleg mehr dafür ist, daß die Sprache nicht einmal einen banalen Gegenstand ausdrücken oder mitteilen kann. Nehmen wir das Wort „Tod“. In unserer poetischen Sprache hat der Dichtersmann beinahe die freie Wahl, ob er den leibhaftigen Tod bildlich so vorstellen will, wie man sich ihn vor zweitausend, vor tausend oder vor fünfhundert Jahren wirklich, d.h. im Volke, dachte: als Genius mit der umgekehrten Fackel, als scheußliches Gerippe, als ehrwürdigen Greis mit der Sense.²¹

¹⁹ M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 241

²⁰ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. I, 109

²¹ Ebda., 126

Was anhand dieses Zitates überaus deutlich wird, ist der Mechanismus, den Mauthner im Folgenden als *Wortaberglauben*²² bezeichnet. Seiner Meinung nach unterziehen sich die Worte, die er illustrativ mit Göttern gleichsetzt, einem ewigen Kreislauf, „der von Metapher zu Metapher führt, vom Schein einer Anschauung zu einem anderen Schein, um in banalen Redensarten zu verblassen“²³. Obwohl es nicht in der Macht des Menschen liege, inwiefern sich die Begriffe transformieren²⁴, sei es ein für das Individuum notwendiger Prozess, die Worte zu konservieren und somit am Leben zu erhalten.

Der weit verbreitete Aberglaube, daß der Besitzer eines Bildes durch Stiche und ähnliche Verletzungen am Bilde dem Original Schaden zufügen könne, ist mit dieser Namensfurcht und dieser Unterwerfung unter das Namensbild verwandt. Wir sind über solche Kindereien erhaben. Aber wir glauben auch Schaden zu leiden, wenn der Hauch unseres Namenklanges in bösen Mäulern schwingt. Wir glauben die Gespenster unserer Begriffe in ihrem Scheinleben zu erhalten, wenn wir ihre Namen konservieren. Und ist ein solcher Begriffsname trotz aller Vorsicht doch gestorben, kann man ihn nicht länger halten, weil er zum Himmel zu stinken anfängt, wie z.B. der schöne Name Lebenskraft, dann setzen sich die Bonzen des betreffenden Wortkultus zusammen und geben den Verwandten der Lebenskraft, den anderen Seelenkräften, einen neuen Namen, z. B. den hübschen neuen Familiennamen: Vermögen. Und dann fangen die Vermögen zu verwesen an, so werden sie wieder umgetauft und heißen: Funktionen. So heißen sie augenblicklich. Nach hundert Jahren wird der Name Kraft seinen üblen Geruch verloren haben, und man wird die Funktionen wieder Kräfte nennen können.²⁵

In diesem Zusammenhang beschreibt Mauthner sowohl die Sprache als auch die Wörter erstmals als gespenstische Erscheinungen²⁶, die dem Menschen, d.h. dem Sprachbenutzer, etwas einzuflüstern vermögen, um ihn vollends an dessen Existenz glauben zu lassen.²⁷ Rückschließend auf Nietzsche sind es gerade die aus der Not heraus entstandene willkürliche, chimärische Dimension bzw. der nicht existente Wahrheitsanspruch der Worte, welche den *Wortaberglauben* in seiner Entfaltungskraft begünstigen. In diesem Aberglauben

²² „Gleich Nietzsche sieht Mauthner den entsprechenden sprachbedingten Aberglauben auch in vermeintlich aufgeklärten Zeiten am Werk. [...] Der Aberglaube des wissenschaftlichen Zeitalters ist ein Wort-Aberglaube.“ (Vgl. M. Schmitz-Emans: *Gespensische Rede*, 242)

²³ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. I, 125

²⁴ „Wir wissen, daß es einzig und allein von dem zufälligen Gang der Weltgeschichte abhing, daß es eine sprachliche Begleiterscheinung der menschlichen Zufallsgeschichte war, ob die alten Metaphern neue Gefühlswerte eroberten oder nicht.“ (Vgl. F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. I, 127)

²⁵ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. I, 157

²⁶ Vgl. M. Schmitz-Emans: *Gespensische Rede*, 242

²⁷ Vgl. Ebda., 242

diene allein das Dasein eines Wortes als Beweis für die Wirklichkeit dessen, was es bezeichne.²⁸

Die meisten Menschen leiden an dieser geistigen Schwäche, zu glauben, weil ein Wort da sei, müsse es auch das Wort für Etwas sein; weil ein Wort da sei, müsse dem Worte etwas Wirkliches entsprechen.²⁹

Der *Wortaberglaube*, so Mauthner, erreiche seinen Höhepunkt hinsichtlich seiner Absurdität bzw. Vielschichtigkeit bei abstrakteren Begriffen, wie bspw. der Seele, des Geistes o.Ä. Hier ist es dem Menschen nicht mehr möglich, ihre Existenz mittels einer Realitätsprüfung sicherzustellen.

Das aber ist mir gewiß, daß das Schemenhafte unserer abstrakten Worte noch drastischer wird, wenn wir bedenken, daß eine Bewegung ihr Kern ist. Es ist nicht wahr, daß bei dem Wort „Pferd“ immer eine Vorstellung dieses Tieres vor uns tritt. Wir gebrauchen die Worte für gewöhnlich ohne diese Kontrolle, auf Treu und Glauben, wirklich wie die landesübliche Währung. Aber wohl können wir bei konkreten Worten jedesmal die Barzahlung der Vorstellung verlangen und erlangen. Abstrakte Worte spotten der Kontrolle; sie sind die großen Papiernoten eines bankrotten Staates.³⁰

Des Weiteren hebt Mauthner die mit dem Gespenstischen verbundene drastisch extendierende Komplexität unserer Begriffswelt hervor: Durch die Potenzierung von (abstrakten) Wörtern und ihren Bedeutungen bzw. Konnotationen verfestigt sich das sprachliche Simulacrum, das dem Menschen die Welt und somit auch die Wirklichkeit wider-spiegelt, und stabilisiert sich in Form eines in sich funktionellen Systems.

Man wird bald einsehen müssen, daß alle physiologischen Tatsachen, durch welche man die Vorstellungen und die Willensakte des Menschen beschreiben will, durch die Einführung des Seelenbegriffs nur verwirrt werden. Nichts aber kann dem Sprachkritiker ferner liegen als das Protzementum der Materialisten, welche seit hundert Jahren vorgeben, den Mechanismus von Vorstellen und Wollen zu kennen, weil sie anstatt Seele Gehirn sagen. Sie sind das Seelengespenst los geworden, aber nur um es durch ein paar Dutzend andere Wortgespenster zu ersetzen [...]³¹

²⁸ Vgl. F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I*, 158

²⁹ Ebda., 159

³⁰ Ebda., 514

³¹ Ebda., 303

Es ist kein Zufall, dass Mauthner in diesem Zusammenhang von „Gespenster[n] der Seele“³² spricht, bedenkt man, dass das „‘Gespenst‘ zur Chiffre für die Entmächtigung und Selbstentfremdung des Ichs geworden ist“³³. Schon in Hinblick auf Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* wird die sich bedingende Abhängigkeit von Sprache und Identitätsbildung deutlich.

Nietzsche unterzieht das Denken der Identität einer entsprechend radikalen Kritik. Er erörtert sowohl die Scheinhaftigkeit des vermeintlichen Individuums – das für ihn sprachbedingte (Auto-)Suggestion ist – als auch die sonstigen trügerischen Vereinheitlichungen, auf denen der unreflektierte Sprachgebrauch beruht. Die aus den sprachlichen Gleichsetzungen des Nichtidentischen resultierende Begriffswelt ist für ihn insgesamt eine illusionäre Konstruktion, welche trügerische Interpretationen der Welt suggeriert.³⁴

Die zuvor erwähnte Realitätsprüfung, die schon bei abstrakteren Begriffen fehlerhaft wirkt, erscheint hinsichtlich der illusionären Konstruktion von Wirklichkeit als wahrlich zweifelhaft. Mauthner spricht von einer „trügerischen Selbstversicherung“³⁵, im Rahmen derer der „Sprachbenutzer einer meist nicht einmal wahrgenommenen Fremdbestimmung einer unbesiegbaren ‚Macht der Worte‘“³⁶ erliegt.

Mauthners Überlegungen, wiewohl auf eine zeitspezifische Weise überspitzt, deuten auf die Problematik eines Subjekts, das sich seiner selbst einerseits vor allem sprachlich zu vergewissern pflegt, dabei andererseits aber mit der Sprache selbst ein Erbe übernimmt, dessen Herr es nicht ist und niemals werden kann.³⁷

Die Vorstellung, dass das Subjekt ein Erbe in Form von Sprache übernimmt, erinnert ein wenig an Jacques Lacans Theorien zur Psychoanalyse. Auch hier tritt das Subjekt in eine symbolische Ordnung ein, die u.a. die Sprache impliziert. Das Gesetz, das durch die Sprache reglementiert und dem Subjekt beim Eintritt auferlegt wird, kann gleichermaßen mit dem Erbe bei Mauthner in Beziehung gesetzt werden. Zudem ist das Subjekt bei Lacan als Mangelgeschöpf zu verstehen, das mithilfe der Sprache sein Begehren zu verbalisieren versucht, jedoch aufgrund der Unzulänglichkeit der ihm auferlegten Begriffe scheitern

³² F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I*, 316

³³ M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 242

³⁴ Ebda., 241

³⁵ Ebda., 242

³⁶ Ebda., 242

³⁷ Ebda., 242

muss. Sowohl bei Lacan als auch bei Mauthner ist das Subjekt jedoch mit einem gewissen Urvertrauen in die ihm präsentierte Wirklichkeit ausgestattet, sodass die gespenstische Maschinerie der Sprache ins Unbewusste verdrängt zu sein scheint.

Die Sprache ist den Materialisten wie allen Systemmachern eine so trügerische Stütze, wie es die Lenkstange dem Anfänger im Radfahren ist. Auch der Anfänger im Radfahren klammert sich, wenn er schwankt, an die Lenkstange und behält sie im Fallen krampfhaft in der Hand; er vergißt, daß die Lenkstange zu seiner Maschine gehört, also keinen Stützpunkt außer ihr abgeben kann.³⁸

Die Erkenntnis, dass sich das Individuum so unreflektiert auf die sprachliche Ordnung verlassen zu scheint – was gäbe es auch für eine andere Möglichkeit? –, regt Mauthner dazu an, die Existenz des Individuums generell in Frage zu stellen und sich näher mit der Entstehung des Ich-Gefühls auseinanderzusetzen. Er stellt die existentielle Frage: *Wer spricht da eigentlich?*³⁹

Die Entwicklung des Ichgefühls bildet, wie mir scheint, eine beachtenswerte Parallele zu den angeborenen, den instinktiven Fertigkeiten der Tiere und der langsam erworbenen Vernunft oder Sprache des Kindes. [...] Das Ichgefühl ist der Instinkt, die Einheit des Körpers zu erwerben, die Herrschaft über den Körper zu erobern. Wie aber der absolute Monarch nicht unaufhörlich regiert, wie er für gewöhnlich seinen persönlichen Bedürfnissen nachgeht und das Ganze nicht denkt, wie er gleich einem eingeübten Kutscher nur in Augenblicken der Gefahr die Zügel fest in die Hand nimmt, so ist auch das regierende Ich viel seltener bei Bewußtsein, als man glaubt.⁴⁰

³⁸ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I*, 304

³⁹ Auch für Nietzsche rückt in diesem Kontext die Frage nach dem *Wer spricht?* in den Vordergrund: „Für Nietzsche handelte es sich [...] darum [...], wer bezeichnet wurde oder vielmehr *wer sprach*, als man, um sich selbst zu bezeichnen, *agathos* sagte, und *deilos*, um die anderen zu bezeichnen. [...] Auf jene Frage Nietzsches: *Wer spricht?* antwortet Mallarmé und nimmt seine Antwort immer wieder auf, indem er sagt, daß das, was spricht, in seiner Einsamkeit, seiner zerbrechlichen Vibration, in seinem Nichts das Wort selbst ist – nicht die Bedeutung des Wortes, sondern sein rätselhaftes und prekäres Sein. Während Nietzsche bis zum Schluß die Frage nach dem, was spricht, durchhält, wobei er letzten Endes bereit ist, selbst in das Innere dieser Befragung einzubrechen, um sie in sich selbst als sprechendem und fragendem Subjekt zu begründen: *Ecce homo*, hört Mallarmé nicht auf, sich mit seiner eigenen Sprache auszulöschen, so daß er nur noch als Ausführender in einer reinen Zeremonie des Buches darin vorkommen will, in dem der Diskurs sich aus sich selbst zusammensetzte.“ (Vgl. M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 370)

⁴⁰ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I*, 660–661

Als besonders wichtig erscheint der Aspekt, dass Mauthner die Konstitution des Ich an sich direkt mit dem Sprach- und somit dem beginnenden Erfahrungserwerb des Menschen⁴¹ verknüpft. Anhand des sprachlichen Ausdrucks, dass das „Individuum sein Ich langsam durch Erfahrung erst erobere“⁴², illustriert er jedoch abermals die chimärische Dimension von Sprache, indem er den Faden der Bedeutungsvielfalt weiterspinn.

Der sprachliche Ausdruck, daß das Individuum sein Ich langsam durch Erfahrung erst erobere, führt aber wieder einmal zu einem unvorstellbaren Begriff. Denn Individuum und Ich sind ein und dasselbe. Es wäre sinnlos, zu sagen: das Individuum erobert sich seine Individualität. Hier aber verläßt uns mit dem Worte auch der Gedanke. [...] so müssen wir auch mit der Möglichkeit rechnen, daß auch das Ichgefühl nur eine Täuschung sei, in uns entstanden als Reflex irgend einer uns gänzlich unbekanntem Lebenseinheit, wie [...] alle Sinneseindrücke, am Ende aller Enden nur normale Sinnestäuschungen sind, Reflexe von irgend welchen Tatsachen, die wir heute als Bewegungen erklären. [...] die Seele weiß sich selber nicht. [...] Ich verzichte auf die Sprache der Mystik und des Materialismus, sehe diesem Problem starr ins Gesicht und erblicke die Möglichkeit, die subjektive Gewißheit: das Ichgefühl ist eine Täuschung, ist die Täuschung der Täuschungen.⁴³

Mauthners Erkenntnis, dass das Ichgefühl bzw. die Individualität eine Lebenstäuschung⁴⁴ sei, rüttelt stark am Fundament der menschlichen Wirklichkeitswahrnehmung und entreißt dem Subjekt letztlich jeden Grund unter den Füßen.

Ist aber das Ichgefühl, ist die Individualität eine Lebenstäuschung, dann bebzt der Boden, auf welchem wir stehen, und die letzte Hoffnung auf eine Spur von Weiterkenntnis bricht zusammen. [...] Jetzt schwindet auch das Subjekt, es versinkt hinter

⁴¹ An dieser Stelle bietet sich eine Referenz zu Jean-Paul Sartres *L'enfer c'est les Autres* an. Er ist der Meinung, dass, wenn unsere Beziehungen zu anderen vertrackt oder kompliziert seien, der Andere nur unsere Hölle bedeuten könne. Die Anderen seien im Grunde das Wichtigste in uns selbst bzw. für unsere Kenntnis von uns selbst, für unsere Subjektconstitution demnach obligatorisch: Wenn wir also über uns nachdenken, über uns reflektieren, uns erkennen, benutzen wir folglich lediglich die Kenntnisse, welche die Anderen schon über uns haben. „[...] nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans.“ (Vgl.: http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L%27EnferC%27EstLesAutres.htm. Zuletzt eingesehen am 25.11.2011). Sartre kommt zu dem Schluss, dass, wenn seine Beziehungen nun schlecht, im Sinne von verquer bzw. kompliziert seien, sich das Subjekt in die totale Abhängigkeit von den Anderen begeben. So findet sich das Subjekt in der Hölle wieder, da es viel zu sehr von dem Urteil anderer abhängt, um seine eigene Konstitution voranzutreiben. Diese intersubjektive Hölle entsteht also durch diese Vertracktheit, welche das Infragestellen seines Selbst zur Folge hat. Das Subjekt ist demnach nicht mehr in der Lage, sich selbst zu konstituieren bzw. Urteile zu fällen, da keine Kongruenz mehr zwischen dem Innen und dem Außen existiert.

⁴² F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. I, 661

⁴³ Ebda., 661–662

⁴⁴ Vgl. Ebda., 661

dem Objekt [...]. Auch der Begriff der Individualität ist zu einer sprachlichen Abstraktion ohne vorstellbaren Inhalt geworden.⁴⁵

An dieser Stelle wird deutlich, wie stark sich die *gespenstische Rede* eigentlich in die Subjektconstitution einschreibt und sie buchstäblich ihrem Diskurs unterwirft. Auch das Ich ist letztlich nur ein gezeichnetes. Wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit herausstellen wird, gibt es kein Text-Äußeres⁴⁶; somit besteht für das Zeichen-Ich keine Möglichkeit, aus dem chimärischen System auszubrechen. In Anbetracht des Gefangenseins im *gespenstischen Diskurs*, kommt Mauthner zu dem Schluss, dass sich das Subjekt mit der wirklichkeits- bzw. textimmanenten Ordnung arrangieren muss und gibt im Rahmen dessen die Hoffnung auf eine gewisse Wirklichkeits-Erkenntnis nicht auf.

Ganz von ferne nur leuchtet ein unsicherer Schimmer in diesen Abgrund hinein: Die Tatsache, daß es einen Verlaß gibt auf das bißchen Welterkenntnis, das wir haben, daß also in der Wirklichkeitswelt etwas existiert, was wir eine Einheit nennen können. Wäre das nicht der Fall, so müßte jedes Kind auf seine eigenen Erfahrungen angewiesen bleiben und sich jedes Kind diese eigenen Erfahrungen mit Hilfe seiner individuellen Ursprache merken. Es gäbe dann kein überliefertes Wissen. [...] Es gibt aber ein Gedächtnis der Menschheit, das ist die überlieferte Sprache oder Weltanschauung, wie es in der Natur das andere Gedächtnis gibt, welches Vererbung heißt und unter anderem unseren Organismus bildet.⁴⁷

Neben der Einheit in der Wirklichkeit sowie der Einheit des Ich, d.h. des Sprachgedächtnisses, vermutet Mauthner in weiterer Folge zudem die Existenz einer äußeren Einheit, welche dem *gespenstischen Diskurs* zugrunde liegt und ihn determiniert – eine Einheit, die wir jedoch niemals erfassen können.

Es muß eine Einheit in unserem Gedächtnis geben und es muß eine Einheit in der Wirklichkeitswelt geben, sonst könnten diese beiden Kontinuationen nicht zueinander passen, sonst könnte niemals eintreffen, was wir erwarten [...]. Und noch mehr: die Probe auf die Wirklichkeitswelt könnte nicht stimmen, wenn es nicht noch eine höhere Einheit gäbe, die zugleich mein Gedächtnis, d.h. mein Ich, und meine Wirklichkeitswelt umfaßte. Worin diese Einheit besteht, können wir nicht einmal ahnen. Sie ist nur der schöne Schein, sie ist nur ein Reflex, aber sie ist ein Reflex von irgend einer Tatsache. [...] Der schöne Schein der Individualität oder des Ichs ist das Leben. [...] Solange wir leben, ist der schöne Schein des Ichgefühls, der Lebenseinheit und gar der schönere Schein einer Einheit zwischen dem

⁴⁵ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I*, 662–663

⁴⁶ „Il n’y a pas de hors-texte.“ (Vgl. J. Derrida: *ce dangereux supplément...*, 227)

⁴⁷ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I*, 663

Ich und der Wirklichkeit eine Freude, die stachelnde Freude am Schein einer Erkenntnis.⁴⁸

Letztlich wird deutlich, welche Ausmaße der Diskurs der *gespenstischen Rede* hinsichtlich unserer Vorstellung von Wirklichkeit und vor allem unserer Subjektkonstitution annimmt: Das Gespenstische stellt nicht nur eine radikale Sprachkritik dar, sondern gleichsam eine Kritik an der chimärischen Existenz, die der Mensch sein Eigen nennt.

1.2 Dichtung und Gespenster

Kennst du dieses Gefühl, es stehen manchmal alle Dinge plötzlich zweimal da, voll und deutlich, wie man sie weiß, und dann noch einmal blaß, dämmernd und erschreckt [...]?

Robert Musil, *Vereinigungen*

In Hinblick auf die vorherige sprachphilosophische Analyse des Spannungsfeldes *Leben und Sprache* soll im Rahmen des folgenden Kapitels in einem zweiten Schritt das Verhältnis zwischen Literatur und Sprache als Instrument der Verstellung eingehend betrachtet werden. Dafür ist es vonnöten, den zuvor dargestellten Diskurs um die Instanz der Schrift zu erweitern und die Literatur simplifizierterweise als *Verschriftlichung der gespenstischen Rede* aufzufassen. Zunächst erscheint es äußerst dienlich zu sein, sich dem Terminus der Verschriftlichung mithilfe von Jacques Derridas Kapitel *ce dangereux supplément...* aus der *Grammatologie* anzunähern, um ihn infolgedessen in den *Diskurs des Gespenstischen* einzugliedern.

*

Im Rahmen seiner Auseinandersetzung illustriert Derrida anhand ausgewählter Rousseau-Texte die sprachliche Funktion der *Schrift als gefährliches Supplement* der Rede. Die Schrift diene im Allgemeinen als Instrument dafür, um die Rede, welche durch ihre Unstetigkeit und Unkontrollierbarkeit nicht fixierbar zu sein scheint, wieder einfangen zu kön-

⁴⁸ F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. I, 664–665

nen.⁴⁹ Demnach unternehme sie den Versuch, die Rückkehr zu einer Präsenz zu ermöglichen, welche von den Begriffen um sich selbst betrogen worden ist.⁵⁰ Sowohl Derrida als auch Rousseau werten diese Form der Substitution jedoch nicht als durchwegs positiv, sondern vielmehr als zusätzliche Belastung der Rede.

Ayant d'une certaine manière, disions-nous, reconnu cette puissance qui, inaugurant la parole, disloque le sujet qu'elle construit, l'empêche d'être présent à ses signes, travaille son langage de toute une écriture, Rousseau est néanmoins lus pressé de la conjurer que d'en assumer la nécessité.⁵¹

Anhand dieses Zitates ersichtlich, erfolgt ebenfalls bei Derrida eine erste Anspielung auf die Problematik der Subjektconstitution: Im Sinne von Mauthner und Nietzsche ist es auch hier die Instanz der Rede, die das sprachlich entworfene Subjekt verrücke.⁵² Die Schrift dient an dieser Stelle als Möglichkeit, sich des uns, laut Mauthner, auferlegten Spracherbes anzunehmen, die Rede zu bändigen und zudem die Präsenz⁵³ zu sichern. Die Antwort auf diese Notlage in Form der Schrift erscheint hinsichtlich ihrer Funktion als Supplement jedoch äußerst zweifelhaft.

Dans les deux cas, en effet, Rousseau considère l'écriture comme un moyen dangereux, un secours menaçant, la réponse critique à une situation de détresse, Quand la nature, comme proximité à soi, vient à être interdite ou interrompue, quand la parole échoue à protéger la présence, l'écriture devient nécessaire. Elle doit d'urgence *s'ajouter* au verbe.⁵⁴

Im Unterschied zu Mauthner und Nietzsche betrachtet Derrida die Rede zu diesem Zeitpunkt noch als natürliche Institution. Dies ist auch der Grund, warum er gerade die *Schrift als gefährliches Supplement* identifiziert: Seiner Meinung nach füge sich die Schrift der Rede als Instrument der Repräsentation hinzu und sei demnach in keinem Falle als natürlich zu bezeichnen.⁵⁵ Sie birgt ihre Gefahr in Form ihres Bemühens, die Rede zu *présent-*

⁴⁹ Vgl. J. Derrida: *ce dangereux supplément...*, 204

⁵⁰ Vgl. Ebda., 204

⁵¹ Ebda., 204

⁵² Vgl. Ebda., 204

⁵³ Der Begriff der Präsenz wandelt sich im Laufe des Aufsatzes in seiner Konnotation und wird weiters u.a. als Natur bzw. Wesen oder *eidōs* bezeichnet.

⁵⁴ Ebda., 207

⁵⁵ Vgl. Ebda., 207

ieren, und infolgedessen von der Re-präsentation an die Stelle der Präsenz zu treten. Die Problematik liegt darin, dass das Supplement an sich eine Ersatzfunktion erfüllt.

Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence. Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoind, une instance subaltern qui *tient-lieu*. En tant que substitute, il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marquée d'un vide. Quelque part, quelque chose ne peut se remplir *de soi-même*, ne peut s'accomplir qu'en se laissant combler par signe et procuration. Le signe est toujours le supplément de la chose même.⁵⁶

Das Supplement muss auf einer Leerstelle – in diesem Falle sicherlich die Unmittelbarkeit der Sprache – basieren und steht somit hinsichtlich seiner äußerlichen Funktionsweise im Gegensatz zum Komplement. Es ist artifiziell und gerade in dieser Künstlichkeit unterscheidet es sich von der Präsenz „qui est toujours naturelle“⁵⁷. In Hinblick auf diese Differenz übt Derrida grundsätzliche Sprachkritik: Laut Rousseau sollte sich die Präsenz, das Wesen oder *eidōs*, sich selbst genügen und könne demnach gar nicht ersetzt bzw. supplementiert werden.⁵⁸ Somit ist weder die Sprache noch die Schrift in der Lage, der Präsenz gerecht zu werden. Beide scheitern beim Versuch, „l'édifice de la nature“⁵⁹ so naturgetreu wie möglich *abzubilden* und entwerfen notgedrungen ein differentes und verfälschtes Bild der Wirklichkeit, indem sie mit dem Wesen brechen. Wo liegt also die Sinnhaftigkeit des Supplements *Schrift*? Dies versucht Derrida anhand der sogenannten Verblendung des Menschen zu erörtern. Letztere äußert sich als Konsequenz des Verlustes der Wertschätzung für das natürliche Wesen der Dinge.⁶⁰ Dieses bleibt dem Menschen zumeist verborgen, woraufhin er beginnt, sich an sichtbareren Dingen zu orientieren. Man könnte auch sagen, der Mensch supplementiere seinen Mangel, indem er ihn verschiebt – wie beispielsweise auch die Präsenz mittels der Sprache verschoben wird. Aus dieser Verblendung resultiert die Entstehung der Sprache.

⁵⁶ J. Derrida: *ce dangereux supplément...*, 208

⁵⁷ Ebda., 209

⁵⁸ Vgl. Ebda., 209

⁵⁹ Ebda., 209

⁶⁰ Vgl. Ebda., 213

L'aveuglement produit donc ce qui naît en même temps que la société: les langues, la substitution réglée des signes aux choses, l'ordre du supplément. On va *de l'aveuglement au supplément*. Mais l'aveugle ne peut voir, en son origine, cela même qu'il produit pour suppléer sa vue.⁶¹

Dem Verblendeten bleibt demnach der Blick in den Ursprung der Sprache, überspitzt gesagt in den Ideenhimmel, verwehrt. Dieser Umstand zeigt abermals die Willkürlichkeit der Begriffsbildung auf und enttarnt letztlich die Sinnlosigkeit der Supplementierung. „Il ne suffit d'ailleurs pas d'en repérer le fonctionnement pour voir le sens.“⁶² Wo bleibt an dieser Stelle die mahnend erhobene Hand der Vernunft? Laut Derrida bilde sich die Vernunft aus der Ohnmacht, dieses Sprach-Supplement-System denken zu können. Wie bei Mauthner ist die Sprache Grundlage der Subjekt- und somit auch der Vernunftskonstitution, die durch die natürliche Scheinhaftigkeit des Supplements verfälscht wird.

La raison est incapable de penser cette double infraction à la nature: qu'il y ait du *manque* dans la nature et que *par là-même* quelque chose *s'ajoute* à elle. D'ailleurs on ne doit pas dire que la raison est *impuissante à penser cela*; elle est constituée par cette impuissance. Elle est le principe d'identité. Elle est la pensée de l'identité à soi de l'être naturel. Elle ne peut même pas déterminer le supplément comme son autre, comme l'irrationnel et le non-naturel, car le supplément vient *naturellement* se mettre à place de la nature. Le supplément est l'image et la représentation de la nature. Or l'image n'est ni dans ni hors de la nature. Le supplément est donc aussi dangereux pour la raison, pour la santé naturelle de la raison.⁶³

Auch hinsichtlich der Subjektconstitution lassen sich anhand Derridas Ausführungen Parallelen zum *gespenstischen Diskurs* ziehen. „Il n'y a pas de hors-texte.“⁶⁴ Es gibt kein *Text-Äußeres*. D.h., dass hinter dem Subjekt zu jedem Zeitpunkt die Schrift bzw. das Signifikat steht und somit die Subjektconstitution determiniert. In Anbetracht dessen, dass „la présence qui nous est ainsi livrée au présent est une chimère“⁶⁵ und demnach die Rede sowie die Zeichen selbst illusionär sind, färbt das Trügerische auch auf die Subjektconstitution ab und hinterlässt dort seinen bitteren Beigeschmack.

Obschon der von ihr ausgehenden Gefahr und der des Weiteren damit verbundenen Sinnlosigkeit, weist Derrida auf die Notwendigkeit der Schrift hin, die sich aus der Ambiguität

⁶¹ J. Derrida: *ce dangereux supplément...*, 213–214

⁶² Ebda., 214

⁶³ Ebda., 214

⁶⁴ Ebda., 227

⁶⁵ Ebda., 221

ergibt, dass die Präsenz gleichsam auch auf Distanz gehalten werden muss: „Menace terrifiante, le supplément est aussi la première et plus sûre protection: contre cette menace elle-même. C’est pourquoi il est impossible d’y renoncer.“⁶⁶

Hinsichtlich der oben ausgearbeiteten Charakteristika der *Schrift als gefährliches Suppléments* werden die Parallelen zur Sprachkritik Nietzsches und Mauthners überaus deutlich, sodass sich an dieser Stelle problemlos an des *Diskurs des Gespenstischen* anknüpfen lässt.

*

Im Folgenden soll vor allem das Spannungsfeld *Literatur und Gespenster* im Zentrum der Betrachtung stehen. In diesem Rahmen erscheint es äußerst interessant zu diskutieren, welche Form die Sprachkritik Mauthners in Verbindung mit Derridas *ce dangereux supplément* ... innerhalb dieses Diskurses annehmen und welche Konsequenzen die *gespenstische Rede* hinsichtlich der Textproduktion eines Schriftstellers nach sich zieht.

*

Im Allgemeinen hat der *Diskurs des Gespenstischen* vor allem in der Literatur der Moderne Einzug gehalten, in der ihm vor allem drei Funktionen zuteil wurden.

Die Literatur der Moderne funktionalisiert Elemente des Gespensterdiskurses [...], um dreierlei zu leisten: Erstens, um die innere Dissoziation und Vielschichtigkeit des Subjekts darzustellen, zweitens, um die Vieldimensionalität und Uneindeutigkeit der Welt zu reflektieren, und drittens, um selbst von der (mit beidem zusammenhängenden) inneren Vieldimensionalität der Sprache zu profitieren, und zwar der Sprache in ihrer doppelten Ausprägung als *langue* und als *parole*. Maßgeblich für die Funktionen des Motivfeldes ‚Gespenst‘ sind drei mit Gespenstern konnotierte Vorstellungen bzw. Konzeptionen: erstens die des trügerischen *Simulacrums*, zweitens die der *eingeflüsterten Rede*, drittens die einer sprachlichen *Verführung und Behexung*.⁶⁷

Die Sprachkritik bzw. -skepsis ist zu diesem Zeitpunkt also nicht nur mehr ausschließlich Gegenstand der Philosophie, sondern drängt sich mehr und mehr in den Mittelpunkt der

⁶⁶ J. Derrida: *ce dangereux supplément...*, 222–223

⁶⁷ M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 230

Literatur. Man muss jedoch hinzufügen, dass die Frage nach dem sprechenden Subjekt schon in der Romantik auftauchte, allerdings erst später mit dem Gespenstischen konnotiert wurde.

Die Romantik interessiert sich nicht nur für Gespenster, sondern nicht minder nachdrücklich für die Frage nach dem wahren Subjekt menschlicher Rede. Programmatisch nehmen sich Texte aus, in denen die Vorstellung von der Sprache als einem gefügigen Bezeichnungsinstrument des Menschen und von der Transparenz menschlicher Rede unterlaufen wird – und sie wirken besonders überzeugend, wo sie durch sich selbst demonstrieren, wie zweifelhaft die auktoriale Rolle des Ichs gegenüber der Sprache ist.⁶⁸

Ganz im Sinne Mauthners stellt auch Schmitz-Emans in ihrem Aufsatz *Gespenstische Rede* fest, dass die menschliche Rede „zumindest virtuell doppelsinnig, doppelbödig“⁶⁹ sei. Der Sprecher bzw. Sprachbenutzer steht, wie gesagt, in der Macht des ihm vererbten Zeichensystems, sodass er sich über das Ausmaß seiner Rede nie – und wenn nur partiell – sicher sein kann. „Solche Ent-Eignung des Sprechers hat gravierende Folgen für sein Selbstbild. Die Möglichkeit einer Transparenz des Ichs für sich selbst erscheint damit grundsätzlich in Frage gestellt.“⁷⁰ Betrachtet man diese Problematik nun hinsichtlich Derridas Ausführungen, so wird deutlich, dass sich mit der *Schrift als gefährliches Supplement* auch der Grad der Täuschung potenziert.⁷¹ Angesichts dieser recht radikalen Erkenntnis drängt sich nun die Frage auf, was dies für den Schriftsteller bedeutet. Inwiefern ist es für ihn – angesichts der (Un-) Möglichkeiten der Sprache – überhaupt noch denkbar, Literatur zu schreiben? Diese Problematik betreffend, existieren vielerlei Lösungsansätze, durch die der Schriftsteller wenigstens versuchen kann, mit der ihm zur Verfügung gestellten Materie umzugehen. Italo Calvino bspw. verarbeitet seine Unsicherheit u.a. in seinem Vortrag *Kybernetik und Gespenster* (1967). Er beginnt mit einer prosaisch anmutenden Darstellung des historischen Werdegangs der Erzählung.

Alles begann mit dem ersten Erzähler des Stammes. Die Menschen tauschten bereits artikulierte Laute und bezogen sich dabei auf die praktischen Notwendigkeiten ihres Lebens; es existierten bereits der Dialog und die Regeln, denen der Dialog

⁶⁸ M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 230

⁶⁹ Ebda., 231

⁷⁰ Ebda., 231

⁷¹ „C’est ainsi que l’art, la *technè*, l’image, la représentation, la convention, etc., viennent en supplément de la nature et sont riches de toute cette fonction de cumul.“ (Vgl. J. Derrida: *ce dangereux supplément...*, 208)

notwendigerweise folgen mußte; das war das Leben des Stammes: ein Kodex sehr komplizierter Regeln, nach denen sich jede Handlung und jede Situation formen mußte. Die Anzahl der Wörter waren begrenzt: in der Auseinandersetzung mit einer vielfältigen und unzähligen Welt verteidigten sich die Menschen, indem sie ihr eine endliche Zahl verschiedenartig zusammengesetzter Laute entgegenstellten. [...] Und je begrenzter die Auswahl an Sätzen und Verhaltensformen war, desto komplizierter mußten sich die Regeln der Sprache und der Gebräuche gestalten, um einer ständig wachsenden Vielfalt von Situationen Herr zu werden: dem extremen Mangel an Begriffen, über die die Menschen verfügten, um die Welt zu denken, entsprach eine minutiöse und allumfassende Reglementierung. Die feste Welt, welche den Stammesmenschen umgab, bevölkert von Zeichen, von flüchtigen Entsprechungen zwischen Wörtern und Dingen, belebte sich durch die Stimme des Erzählers, ordnete sich zum Fluß der Rede-Erzählung, innerhalb derer jedes Wort neue Werte annahm und sie weitergab an die Gedanken und Bilder, die von ihm bezeichnet wurden.⁷²

Anhand dieses Ausschnittes zeigt Calvino auf, inwiefern sich die Entstehung der Sprache und der Erzählung ähneln. Die frühen Erzählungen folgen – wie auch die Kommunikation innerhalb der Stammesgruppe – festgelegten Regeln, um eine textimmanente Wirklichkeit zu erzeugen. Calvino kategorisiert die Sprache in Elemente und Funktionen, die verschiedenartig miteinander kombiniert werden können und somit naturgemäß eine unendliche Bedeutungsvielfalt bergen.

Der Mensch fängt an zu begreifen, wie die komplizierteste und unvorhersehbarste aller seiner Maschinen auseinanderzunehmen und wieder zusammensetzen ist: die Sprache. Im Vergleich zu der Welt, die den primitiven Menschen umgab, ist die heutige viel reicher an Worten, Begriffen und Zeichen; viel komplexer ist auch der Gebrauch der verschiedenen sprachlichen Ebenen.⁷³

Mittels der unendlichen Kombinationsmöglichkeiten, die der Sprache zu Eigen sind, wird das Wirkungsspektrum der gespenstischen Einflüsterungen im hohen, fast schon erschreckenden Maße potenziert. Calvino greift angesichts dieser Vieldimensionalität zur Metapher des Schachspiels.

Wir wissen, daß, genausowenig wie ein Schachspieler lange genug wird leben können, um die Kombinationen aller möglichen Züge der zweiunddreißig Figuren auf dem Schachbrett auszuschöpfen, genauso – und eben weil unser Gehirn ein Schachbrett ist, auf dem Hunderte von Milliarden von Figuren aufs Spiel gesetzt sind –, könnte man nicht einmal in einem Leben, das so lang dauert wie das All, so weit kommen, alle möglichen Spiele zu spielen. Aber wir wissen ebenso, daß alle Spiele im Allgemeinkodex der mentalen Spiele impliziert sind, durch den jeder von

⁷² I. Calvino: *Kybernetik und Gespenster*, 7–8

⁷³ Ebda., 13

uns von Augenblick zu Augenblick seine Gedanken formuliert, pfeilschnell oder träge, nebulös oder kristallklar.⁷⁴

Betrachtet man das Schachspiel als Synonym für das sprachliche Erbe, das der Mensch mit seinem Eintritt in die symbolische Ordnung übernimmt und mithilfe von Kombinationsspielen nutzt, so greift es Calvino hier gerade in Form des Allgemeinkodex des Spieles auf. Der Versuch, der Welt durch eine jedoch letztlich endliche Anzahl von Worten die Stirn zu bieten – da der Mensch nie in der Lage sein wird, alle Möglichkeiten durchzuprobieren, geschweige denn Herr über die Sprache zu werden –, scheitert allerdings und führt im Sinne des Gespenstischen zu einer trügerischen Wirklichkeitsdarstellung.

Ich könnte auch sagen, daß die Zählbarkeit, die Endlichkeit, dabei sind, die Oberhand zu gewinnen über die Unbestimmtheit der Begriffe, die keiner Messung oder Eingrenzung unterworfen werden können, aber diese Formulierung beinhaltet das Risiko, die Dinge zu vereinfachen, während genau das Gegenteil zutrifft: jeder analytische Prozeß, jede Trennung in Teile tendiert dazu, ein Bild von der Welt zu vermitteln, das nach und nach immer komplizierter wird [...]⁷⁵

Den Kombinationsprozess der Rede bzw. Erzählung legt Calvino auch auf sein eigenes Schreiben um. Er betrachtet ihn – ebenso wie die Sprache selbst – als Maschinerie, die er je nach Bedarf auseinander nehmen und neu kombinieren kann.

Sehen wir uns nun an, wie ich reagiere, nachdem ich herausgefunden habe, daß das Schreiben nur ein Kombinationsprozeß vorhandener Elemente ist: nun, instinktiv fühle ich mich erleichtert, beruhigt. Dieselbe Erleichterung und Beruhigung verspüre ich jedesmal, wenn sich mir eine Fläche mit ungewissen und verschwommenen Umrissen als eine präzise geometrische Form offenbart [...]. Angesichts des Schwindelgefühls, das das Unzählbare, das Nicht-Einstufbare in mir hervorruft, fühle ich mich beruhigt vom Endlichen, Systematischen, Diskreten. Warum? Äußert sich in diesem Verhalten nicht eine Grundangst vor dem Unbekannten, ein Wunsch, meine Welt einzugrenzen, mich in meiner Schale zu verkriechen?⁷⁶

An dieser Stelle sei ein weiterer Querverweis zu Mauthner anzubringen: Das Verhalten, das Calvino schildert – die Grundangst vor dem Unbekannten, der Wunsch, die Welt ein-

⁷⁴ I. Calvino: *Kybernetik und Gespenster*, 11

⁷⁵ Ebda., 11–12

⁷⁶ Ebda., 18

zugrenzen – spiegelt Mauthners Beispiel der Lenkstange wider.⁷⁷ In Anbetracht dessen ist sich Calvino darüber im Klaren, dass er sich als Mensch wie Schriftsteller in dieser gespenstischen Maschinerie befindet, und fühlt sich durch diese Erkenntnis auf eine gewisse Art und Weise beruhigt. Er nimmt den Umstand, dass die Literatur ganz in der Sprache enthalten und lediglich eine endliche Anzahl von Elementen und Funktionen ist⁷⁸, an und sieht ihren Zweck gerade darin, aus diesem System auszubrechen.

Ist der Spannungsbogen der Literatur nicht vielleicht ständig darauf ausgerichtet, aus dieser endlichen Zahl auszubrechen, versucht sie nicht vielleicht ständig, etwas zu sagen, was sie nicht zu sagen imstande ist, was sie nicht sagen kann, was sie nicht weiß, was man nicht wissen kann? Eine Sache kann man nicht wissen, wenn die Wörter und Begriffe, um sie zu sagen, in der Stellung noch nicht benutzt worden sind, noch nicht in dieser Form, in diesem Sinn angeordnet wurden. Der Kampf der Literatur ist eben eine Anstrengung, aus den Grenzen der Sprache auszubrechen; sie beugt sich über den Rand des Sagbaren hinaus.⁷⁹

*

Als weiterer Stellvertreter, der den *gespenstischen Diskurs* in gewisser Form in den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückt, ist sicherlich Robert Musil zu werten. Auch er greift die gespenstische Dimension der Sprache auf, indem er feststellt, dass jeder Sprachbenutzer „aus der Klarheit ins Halbdunkel der Worte“⁸⁰ gerate, da er sich mit Gegenständen befasse, die nicht präzise bestimmt bzw. begriffen werden können.⁸¹ „Vom Gemeinten“⁸² werde somit ein „verwischtes Bild“ erzeugt⁸³. Die Metapher des unscharfen Bildes verwendet Musil in seinen Reflektionen v.a. für die „Beziehung poetischer Sprache zu ihren Gegenständen“⁸⁴, welche ganz offensichtlich mit der Vorstellung einer *gespenstischen Rede* korrespondiert.

⁷⁷ Wir erinnern uns: Laut Mauthner sei die Sprache gerade den Systemmachern eine trügerische Stütze. Sie vergessen, dass die Lenkstange zur gespenstischen Maschinerie gehört und somit keine Stütze außer ihr bieten kann.

⁷⁸ Vgl. I. Calvino: *Kybernetik und Gespenster*, 19

⁷⁹ Ebda., 19

⁸⁰ R. Musil: Bd. VIII, S. 300. Zitiert nach: M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 244

⁸¹ Vgl. M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 244

⁸² R. Musil: Bd. VIII, S. 300. Zitiert nach: M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 244

⁸³ Ebda., 244

⁸⁴ M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 244

Die Dinge, die hier gesagt werden sollen lassen sich nicht direkt sagen. Das vorhandene Lager intentionaler Beziehungen reicht nicht aus. Auch nicht durch Kombinationen wie in den Definitionen der Wissenschaftler. Bei dem Betreten des religiösen, des ästhet. des eth. Gebiets u. dem des Individuums entsteht das. Anstelle der Beschreibung tritt die Umschreibung. Die Rundherumschreibung. Was sich heraushebt ist ein etwas verwischtes Bild eines Eingehüllten.⁸⁵

Musil nimmt an dieser Stelle Bezug auf zwei zuvor ausgearbeitete Problematiken des *gespenstischen Diskurses*. Einerseits wird auch hier die allgemeine Dubiosität der Kongruenz von Sprache und Präsenz deutlich. Musil bezeichnet sie im Folgenden als ein „Fremdwerden der Sprache“⁸⁶, welches naturgemäß auch auf die Weltwahrnehmung und die Subjekt-konstitution Einfluss nimmt.

Das Befremdlichwerden der Welt und des eigenen Ichs [...] geht stets einher mit solchem Fremdwerden der Sprache. [...] Das was der feststellende, vereindeutigende Begriff zu bannen scheint, ist wie ein Gespenst, das wiederaufersteht – der Wiedergänger aus einer Erfahrungsdimension, welche der Begriff zu verdrängen versucht hatte.⁸⁷

Andererseits hebt Musil die Potenzierung des Chimärischen in Form der Schrift bzw. Literatur hervor, welche sich zudem durch Metaphern – und somit durch Scheinbilder von Scheinbildern – einen Notbehelf gegenüber der Unsagbarkeit der Dinge beschaffen. „Dichterische Rede nun ist durch eine Doppelbödigkeit charakterisiert, welche versucht, der Vielschichtigkeit der Dinge selbst mit sprachlichen Mitteln zu korrespondieren.“⁸⁸ Musil selbst sieht einen dichterischen Lösungsansatz in diesem „sprachlich-narrativen“⁸⁹ Experiment, „das der gespenstischen Vielschichtigkeit der Welt gerecht zu werden sucht: tastend, umschreibend, im Modus des Als-Ob.“⁹⁰

Musils sprachtheoretische Reflexionen sind stets mit Blick auf eine Welt formuliert, die selbst vieldeutig, unscharf, ‚gespenstisch‘ verschwommen ist. Dichterischer Sprachgebrauch möchte den Worten ihre Vieldeutigkeit belassen, um an die Stelle des trügerischen Identischen das Ähnliche treten zu lassen, die unscharfe, verfließende Botschaft [...].⁹¹

⁸⁵ R. Musil: Bd. VIII, S. 1300. Zitiert nach: M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 244

⁸⁶ M. Schmitz-Emans: *Gespenstische Rede*, 246

⁸⁷ Ebda., 246

⁸⁸ Ebda., 244

⁸⁹ Ebda., 245

⁹⁰ Ebda., 245

⁹¹ Ebda., 246

Schlussendlich gelangt man zu der Konklusion, dass der moderne Schriftsteller die Ähnlichkeit innerhalb des *gespenstischen Diskurses* in Kauf nimmt; er stellt sie sogar ins Zentrum seines Schaffens, um weiterhin schreiben – und letztlich vielleicht auch in seiner chimerischen Wirklichkeit überleben – zu können. Das Ideal der so natürlich wie möglichen Darstellung weicht dem Kompromiss in Form einer Ästhetik des Ähnlichen – der Schriftsteller scheint sich mit dem Umstand der Wirklichkeitsverstellung durch die gespenstische Dimension der Sprache arrangiert zu haben.

2. Deine, meine, fremde Rede

Das folgende Kapitel nimmt sich Raum für die Diskussion, inwiefern sich der *Diskurs des Gespenstischen* in seiner Facettenreichhaltigkeit in ausgewählten Texten der Weltliteratur widerspiegelt. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen im Folgenden Franz Kafkas Erzählung *Unglücklichsein* sowie August Strindbergs Drama *Spöksonaten*, anhand derer sich vor allem der Versuch der (literarischen) Subjektkonstitution – einerseits in Form der Erzählerinstanz, andererseits in Form von Figuridentitäten – darlegen lässt. Wir betreten nun ein Feld, in dem sich die oben vorgestellten Theorien und Überlegungen hinsichtlich des *gespenstischen Diskurses* überkreuzen und zentralisiert einen eigenen textimmanenten Raum konstruieren.

2.1 Ich und du

*Die eigentliche Angst ist die Angst vor der Ursache der Erscheinung. Und diese Angst bleibt.*⁹²

Als erstes Textmodell fungiert Kafkas Erzählung *Unglücklichsein*. Die folgende Analyse widmet sich drei Teilbereichen, mithilfe derer sich die verschiedenen Gesichtspunkte des *gespenstischen Diskurses* in der Erzählung veranschaulichen lassen: die narrative Struktur, die Funktion des Gespenstermotivs sowie die Problematik der Subjektkonstitution des Erzählers. In Hinblick auf Kafkas generelles Anliegen, das Ich literarisch zu konstituieren⁹³, wird der Schwerpunkt im Folgenden naturgemäß auf dem Aspekt der Konstitution des Ich innerhalb des *gespenstischen Diskurses* liegen.

*

⁹² F. Kafka: *Unglücklichsein*, 1275

⁹³ M. Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, 80

Zunächst einige Worte zur narrativen Struktur, anhand derer sich schon erste Konsequenzen der *gespenstischen Rede* eruieren lassen. Sonja Dierks gliedert die Erzählung in drei Abschnitte, nämlich „die Begegnung, das Gespräch und die Mitteilung der Begegnung.“⁹⁴ Den Höhe- bzw. Umschlagpunkt ordnet sie in den Bereich des Gesprächs ein: Hier wird das Ungewöhnliche der Begegnung der zwei Hauptfiguren offenbar.⁹⁵ Als Protagonisten agieren zum einen das vom Ich-Erzähler *erinnerte Ich* und zum anderen das Gespenst, das es in seiner Wohnung heimsucht. Die Existenz des Gespenstes sei jedoch, laut Dierks, problematisch, da sie lediglich auf der Bezeugung des Ich-Erzählers basiere.⁹⁶ Letzterer befindet sich einem narrativen Zwiespalt: Einerseits bezeichnet er die Erscheinung als Gespenst, andererseits als Kind.

Als kleines Gespenst fuhr ein Kind aus dem ganz dunklen Korridor, in dem die Lampe noch nicht brannte, und blieb auf den Fußspitzen stehn, auf einem unmerklich schaukelnden Fußbodenbalken.⁹⁷

Laut Dierks lässt die in der Bezeichnung der Erscheinung liegende Unsicherheit nun die Frage zu, wie weit die narrativen Möglichkeiten des Erzählers reichen.⁹⁸ Aufgrund der bis heute auf ihn wirkenden Rätselhaftigkeit der Begegnung, scheint er lediglich dazu fähig zu sein, diese mittels der sich durch das Zeichen äußernden Zweideutigkeit zu beschreiben.⁹⁹ Die Erscheinung kann retrospektiv somit nicht mehr präsent gemacht werden; der *gespenstische Diskurs* hat sich bereits *eingeschrieben*.

Ferner sei an dieser Stelle auch auf die Eigenschaft des Gespenstes, nicht fassbar zu sein, hingewiesen. Um sich literarisch konstituieren und somit seine Flüchtigkeit überwinden zu können, benötigt das Gespenst eine Substanz.¹⁰⁰ In *Unglücklichsein* gelingt es ihm jedoch augenscheinlich nicht, „aus den unscharfen Grenzen, den Konturen des *ich*“¹⁰¹ hervorzutreten; die erforderliche Substanz wird ihm durch den Erzähler verwehrt, der es lediglich mittels der verfälschten Zweideutigkeit zu rekonstruieren versucht. Aufgrund der daraus resul-

⁹⁴ S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 26

⁹⁵ Vgl. Ebda., 26

⁹⁶ Vgl. Ebda., 26

⁹⁷ F. Kafka: *Unglücklichsein*, 1272

⁹⁸ Vgl. S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 26

⁹⁹ Vgl. Ebda., 28

¹⁰⁰ M. Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, 80

¹⁰¹ Ebda., 81

tierenden, textimmanent determinierten Rätselhaftigkeit stehen die Hauptfiguren und der Ich-Erzähler somit in einem für den Leser paradoxen Spannungsfeld zueinander.¹⁰²

Einen weiteren Anhaltspunkt für den hohen Grad der Wirkungsgewalt des *gespenstischen Diskurses* innerhalb Kafkas Erzählung stellt Des Weiteren dessen temporale Konzeptionierung dar. Mittels der zeitlichen Differenzierung durch den überlegten Einsatz von Präsens, Präteritum und Plusquamperfekt erweckt der Text den Anschein, eine Isotopie zwischen Narration und Geschichte herstellen zu wollen.¹⁰³ Hinsichtlich dessen ergeben sich jedoch einige Problematiken. Zu Beginn heißt es:

Als es schon unerträglich geworden war – einmal gegen Abend im November – und ich über den schmalen Teppich meines Zimmers wie in einer Rennbahn einherlief, durch den Anblick der beleuchteten Gasse erschreckt, wieder wendete, und in der Tiefe des Zimmers, im Grund des Spiegels doch wieder ein neues Ziel bekam, und aufschrie, um nur den Schrei zu hören, dem nichts antwortet und dem auch nichts die Kraft des Schreiens nimmt [...], da öffnete sich aus der Wand heraus die Tür [...]¹⁰⁴

Hier wird offensichtlich, inwiefern der Abstand zwischen Narration und Geschichte durch den Einsatz des Ich-Erzählers variiert und wie anhand dessen blinde Flecken im narrativen Muster zum Vorschein kommen.¹⁰⁵ Die Darstellung des Erzählers vermischt sich in temporaler Hinsicht mit der Sicht des reminiszierten Ich und verfälscht somit die Erzählung. „Warum und wann begann dieses Ich zu schreien? Wir wissen nicht, was dem Zustand ‚[a]ls es schon unerträglich geworden war‘ voraufging [...]“¹⁰⁶. Der Rückschlag des Erinnerten scheint das Erzählen zu trüben¹⁰⁷ und es wird deutlich, dass der Erzähler die Distanz zum Erinnerten verloren hat. Immer wieder kann man beobachten, wie der Erzähler seine Reminiszenz und somit auch das *erinnerte Ich* durch Kommentare *umschreibt*.¹⁰⁸

Von der Dämmerung des Zimmers gleich geblendet, wollte es mit dem Gesicht rasch in seine Hände, beruhigte sich aber unversehens mit dem Blick zum Fenster,

¹⁰² Vgl. S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 27

¹⁰³ Vgl. Ebda., 27

¹⁰⁴ F. Kafka: *Unglücklichsein*, 1272

¹⁰⁵ Vgl. S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 30

¹⁰⁶ Ebda., 30

¹⁰⁷ Vgl. Ebda., 30

¹⁰⁸ Laut Dierks erhalte der Erzähler eine „nachträglich gewonnene Überlegenheit“ (Vgl. S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 36), die das *erinnerte Ich* als Mangelgeschöpf determiniere.

vor dessen Kreuz der hochgetriebene Dunst der Straßenbeleuchtung endlich unter dem Dunkel liegen blieb.¹⁰⁹

Der *Diskurs des Gespenstischen* äußert sich in diesem Falle also in der Spannung zwischen Erzähler und *erinnertem Ich*: Obschon das Erinnerte mithilfe der Sprache eine Präsenz erhält, soll es jedoch gleichzeitig auf Distanz gehalten werden. „Was es erzählend von sich zu distanzieren versucht, nähert sich ihm wieder, als würde es mit seiner Erzählung auf eine Falltür treten, die es in seine Vergangenheit zurückstürzen lässt.“¹¹⁰ Wie das Gespenstische vereint auch das durch Verbalisierung erneut Erinnerte das Unmittelbare mit dem Distanzierten.¹¹¹

Im Gegensatz zur eher unbeobachteten Einschreibung des *gespenstischen Diskurses* in die narrative Struktur, ist der Einsatz des Gespenstermotivs als *alter ego* schon um Einiges offensichtlicher.

Der Gast [das Gespenst] könnte das willkommene Gegengewicht zu diesem ruhelosen Ich sein, das allein im Zimmer umhergetrieben wird; ebenso sein Doppelgänger, sein kindliches *alter ego*, dem Spiegel entwichen, weil dieses Ich dort kurz zuvor, doch wieder ein neues Ziel bekam‘ [...].¹¹²

Die zuvor dargestellte Tatsache, dass das Gespenst nicht aus den unscharfen Umrissen des Ich heraustreten kann¹¹³, lässt in diesem Falle eine weitere Interpretationsmöglichkeit zu. Wie sich herausstellt, ist das Gespenst dem Ich vertraut. Obwohl es sich noch einmal zu versichern scheint, ob die Erscheinung denn auch für ihn bestimmt sei, wird aus dem darauffolgenden Dialog ersichtlich, dass dies lediglich einen Täuschungsversuch seitens des Ich darstellt.

„Wollen Sie tatsächlich zu mir? Ist es kein Irrtum? [...] Ich heiße Soundso [...]. Bin ich also der, den Sie besuchen wollen?“
„Ruhe, Ruhe!“ sagte das Kind über die Schulter weg, „alles ist schon richtig.“
[...]
„Und jetzt machen Sie sich es nur behaglich, wenn Sie schon mal da sind. Sie sind mein Gast. [...] Ich werde Sie weder zum Hierbleiben zwingen, noch zum Weggehen. Muß ich das erst sagen? Kennen Sie mich so schlecht?“

¹⁰⁹ F. Kafka: *Unglücklichsein*, 1272

¹¹⁰ S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 32

¹¹¹ Vgl. Ebda., 33

¹¹² Ebda., 34

¹¹³ Vgl. M. Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, 81

„Nein. Sie hätten das wirklich nicht sagen müssen. Noch mehr, Sie hätten es gar nicht sagen sollen. Ich bin ein Kind; warum so viel Umstände mit mir machen?“¹¹⁴

Wenn wir nun aber annehmen, dass das Gespenst nicht nur eine motivische Figur, sondern gleichzeitig auch die Personifizierung des *gespenstischen Diskurses* darstellt, so ließe sich die Unmöglichkeit einer eindeutigen Beschreibung der Erscheinung durch den Erzähler auch wie folgt erklären: Der *Diskurs des Gespenstischen* tritt dem Subjekt in Form der Erscheinung gegenüber, ist jedoch naturgemäß nicht fassbar, sondern vielmehr flüchtig, da sie ja lediglich eine trügerische Erscheinung darstellt. Jene ist dem Ich aber trotz alledem vertraut. Dies resultiert aus der Tatsache, dass beide dieselbe Natur verbindet.

„[...] Ein fremder Mensch wäre entgegenkommender als Sie.“
„Das glaube ich; das war keine Weisheit. So nah, als Ihnen ein fremder Mensch entgegenkommen kann, bin ich Ihnen schon von Natur aus. Das wissen Sie auch, wozu also die Wehmut? [...]“
„So? Auch das wagen Sie mir zu sagen? Sie sind ein wenig zu kühn. [...] Sie sagen, Ihre Natur zwingt Sie, mit mir in dieser Weise zu reden. Wirklich? [...] Das ist nett von Ihrer Natur. Ihre Natur ist meine [...]“¹¹⁵

Die These wird also anhand dieses Zitates noch einmal unterstützt. Zum einen verbindet das Gespenst und das Ich also die Natur; zum anderen wird der Anschein von Nähe auch durch die offensichtliche Kränkung des Ich durch das Gespenst erweckt.¹¹⁶ Teilen beide nun aber dieselbe Natur, muss festgehalten werden, dass die Bildung des Ich, d.h. die Subjektconstitution, ja eben durch den *gespenstischen Diskurs* determiniert wird. Daraus ist ersichtlich, dass die Kontur des Ich nur unscharf sein kann. Es ist dem Gespenst nicht möglich aus den Umrissen des Subjekts hervorzutreten, da es ja selbst eine trügerische Erscheinung ist. Somit entsteht im narrativen Kontext der doppelte Schein. Das Gespenst stellt somit nicht nur eine „Vertauschung [des] Ich mit sich selbst“¹¹⁷, sondern gleichsam auch ein „von diesem Ich gänzlich losgelöstes Wesen“¹¹⁸ dar. Demnach geht der Gebrauch des Gespenstermotivs im Zusammenhang mit Kafkas Erzählung Hand in Hand mit der Subjektconstitution. Letztlich schafft es aber auch das Ich nicht, sich literarisch zu konstituieren.

¹¹⁴ F: Kafka: *Unglücklichsein*, 1273–1274

¹¹⁵ Ebda., 1274

¹¹⁶ Vgl. S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 41

¹¹⁷ Ebda., 34

¹¹⁸ Ebda., 34

ren, da es aufgrund seiner Befangenheit dem Diskurs des Gespenstlichen unterliegt und selbst als Gespenst entgleitet: „Das Gespenst war allzu sehr ich“¹¹⁹.

2.2 Ich du er sie es

*Du stackars lilla barn, barn av denne villornas, skuldens, lidandets och dödens värld; den eviga växlingens, missräkningarnes och smärtans värld! Himmelens Herre vare dig nådig på färden.*¹²⁰

Betrachtet man August Strindbergs Drama *Spöksonaten* im Kontext des *gespenstischen Diskurses*, so lässt sich in gewisser Weise dort anknüpfen, wo Kafkas Ich in *Unglücklichsein* endet: Die Figuren erscheinen allesamt als Gespenster ihrer Selbst, als Wortgespenster.

BENGTSSON. Det är den vanliga spöksupén, vi kallar. De dricker te, säger inte ett ord, eller talar översten ensam; och så knaprar de på småbröd, alla på en gång, att det låter som råttor i ett vindskontor.

JOHANSSON. Varför kallas det spöksupé?

BENGTSSON. De ser ut som spöken... Och med det här hä de hållit på i tjugu år, alltid samma människor, som säger detsamma, eller tiger de för att slippa skämmas.¹²¹

Schon hier wird deutlich, dass die Figuren bereits von Anfang an dem *gespenstischen Diskurs* unterlegen sind und sich somit literarisch, d.h. textimmanent, nicht mehr anders als in Form des Wortgespenstes konstituieren können.

Das Fehlschlagen ihrer Identitätsbildung äußert sich zudem darin, dass nur wenige Figuren mit einem Eigennamen ausgestattet sind.¹²² Sie werden lediglich mithilfe von allgemeine-

¹¹⁹ M. Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, 82

¹²⁰ A. Strindberg: *Spöksonaten*, 94

¹²¹ Ebda., 42. „BENGTSSON. Es ist das gewöhnliche Gespenstersouper, wie wir es nennen. Sie trinken Tee, sagen kein Wort, oder der Oberst spricht allein; und dann knabbern sie an kleinem Gebäck, alle auf einmal, so dass es klingt wie Ratten in einer Bodenkammer. – JOHANSSON. Warum wird es Gespenstersouper genannt? – BENGTSSON. Sie sehen aus wie Gespenster... Und das haben sie nun seit zwanzig Jahren betrieben, immer dieselben Menschen, die dasselbe sagen, oder sie schweigen, damit sie sich nicht zu schämen brauchen.“ (Vgl. A. Strindberg: *Gespenstersonate*, 43)

ren Bezeichnungen voneinander differenziert: Greis (*gubb*), Oberst (*överste*), Student (*student*), Milchmädchen (*mjölkflicka*) etc. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang der Umstand, dass diesen Begriffen der bestimmte Artikel hinzugefügt wird (im Schwedischen als Zusatz des *-[e]n* bzw. *-[e]t* im Singular). Mittels dieser Addition wird eine gewisse, wenn auch trügerische Bestimmtheit erzielt, die beim Rezipienten das Gefühl erzeugt, dass die Figuren doch über eine *wirkliche* Identität verfügen. Diese *trügerischen Eigennamen* setzen somit jedoch eine chimärische Identität voraus, die sich zum Ende des Dramas direkt offenbaren wird. Zuvor wird das durch den *gespenstischen Diskurs* bedingte trügerische Wirklichkeitsbild durch die Metaphorik des Schweigens illustriert.

STUDENTEN. [...] Säg! Varför sitta föräldrarna därinne så tysta, utan att säga ett enda ord?

FRÖKEN. Därför att de icke hä något att säga varann, därför att den ene icke tror vad den andra säger. Min far har uttryckt det så: Vad tjänar det till att tala, vi kan ändå inte lura varann?¹²³

Die von der *gespenstischen Rede* gezeichneten Figuren ziehen das Schweigen, angesichts dessen, dass alles um sie herum – die Menschen, die Wirklichkeit und allem voran die Sprache – eine Täuschung ist, vor. Somit verzichten sie bewusst auf die chimärische Verdoppelung in Form der Rede, da sie diese in ihrer gespenstischen Dimension bereits enttarnt haben. Die Frage ist nun: In welcher Form ist den Figuren der *gespenstische Diskurs* begegnet, sodass sie sich diesem so gewiss sein können? Aufschluss darüber gibt die folgende Textstelle, in welcher der Student den Diener Johansson über seinen Herren, den Greis, ausfragt.

¹²² Auch bei Kafka wird dieses Phänomen deutlich, wenn sich das *erinnerte Ich* bewusst, d.h. in direkter Rede, als „Soundso“ ausgibt. „Indem es für sich aber eine solche Bezeichnung verwendet, die das genaue Gegenteil zum Eigennamen ist – denn das Wort ‚Soundso‘ kann alles und nichts zugleich bezeichnen – verrät es seine Identität nicht. Jemand, der ‚Soundso‘ zu sich sagt, läßt die Frage nach seiner Identität offen.“ (Vgl. S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 37). Bei Strindberg erscheinen lediglich die Figuren mit Eigennamen, d.h. Bengtsson bzw. Johansson, als konstituierte Subjekte.

¹²³ A. Strindberg: *Spöksonaten*, 76. „DER STUDENT. [...] Sagen Sie doch, warum sitzen die Eltern da drinnen so stumm, ohne nur ein einziges Wort zu sagen? – DAS FRÄULEIN. Weil sie einander nichts zu sagen haben, weil der eine nicht glaubt, was der andere sagt. Mein Vater hat das so ausgedrückt: Was für einen Zweck hat es, zu reden, wir können einander ja doch nicht täuschen!“ (Vgl. A. Strindberg: *Gespenstersonate*, 77)

STUDENTEN. (långsamt). Hör nu – säg mig först: vem är patron?
JOHANSSON. Ja! Han är så mycket, och har varit allting. [...] Han vill härska... Hela dagen drar han omkring i sin char likt guden Thor... han ser på hus, raserar dem, öppnar gator, bebygger torg; men han bryter sig in i hus också, kryper in genom fönster, härjar med människors öden, dödar sina fiender och förlåter aldrig. [...] han stjälar människor, på mångahanda sätt...¹²⁴

Die Darstellungen des Dieners lassen die These zu, dass sich der *gespenstische Diskurs* – wie zuvor bei Kafka das Gespenst – in Form einer Figur, in diesem Fall des Greises, in den Text eingeschrieben hat. Seine Anwesenheit äußert sich, wie oben ersichtlich, gleich zu Beginn des Dramas: Wie der Greis dem Studenten trotz ihrer Begegnung nicht fassbar zu sein scheint, so ist auch das Gespenstische flüchtig – „Han är så mycket, och har varit allting.“¹²⁵ Im Laufe der Handlung wird zudem mehrmals der Vorwurf an den Greis formuliert, dass er Menschen stehle, sie verlocke und täusche.

MUMIEN. [...] Du är en mänskotjuv, ty du har stulit mig en gång med falska förespeglingar; du har mördat konsuln som begrovs här i dag, du strypte honom med skuldsedlar; du har stulit studenten genom att binda honom med en fingerad skuld av hans far, som aldrig var skyldig dig ett öre...¹²⁶

Es wird klar, dass der Greis als Ursache der fehlgeschlagenen literarischen Subjektkonstitution der Figuren gesehen werden muss. Dies äußert sich vor allem am Höhepunkt des Dramas, als alle Figuren zum Gespenstersouper im Hause des Obersts einkehren. Gleich zu Beginn des Eintreffens kündigen sich die bevorstehenden Ereignisse durch zweideutige Äußerungen des Greises an.

¹²⁴ A. Strindberg: *Spöksonaten*, 34. „DER STUDENT (langsam). Hören Sie einmal – sagen Sie mir erst: wer ist Ihr Herr? – JOHANSSON. Er – er ist so viel und ist alles gewesen. [...] Er will herrschen... Den ganzen Tag zieht er umher in seinem Wagen wie der Gott Thor... er besieht Häuser, reißt sie ein, erschließt Straßen, bebaut Marktplätze; aber er bricht auch in Häuser ein, kriecht durch Fenster, zerstört Menschenschicksale, tötet seine Feinde und verzeiht niemals. [...] er stiehlt Menschen auf mancherlei Weise...“ (Vgl. A. Strindberg: *Gespensersonate*, 35)

¹²⁵ A. Strindberg: *Spöksonaten*, 34. „Er – er ist so viel und ist alles gewesen.“ (Vgl. A. Strindberg: *Gespensersonate*, 35)

¹²⁶ A. Strindberg: *Spöksonaten*, 66. „DIE MUMIE. Du bist ein Menschendieb, denn du hast mich einstmals mit falschen Vorspiegelungen gestohlen; du hast den Konsul, der hier gestern begraben wurde, gemordet; du hast ihn mit Schuldscheinen erwürgt; du hast den Studenten gestohlen, indem du ihn bandest mittels fingierter Schulden seines Vaters, der dir nie einen Heller schuldig war...“ (Vgl. A. Strindberg: *Gespensersonate*, 67)

ÖVERSTEN. Ska vi konversera då?

GUBBEN. (långsamt och med pauser). Tala om väderleken, som vi känner, fråga hur vi mår, som vi vet; jag föredrar tystnaden, då hör man tankar, och ser de förflutna; tystnaden kan ingenting dölja... vilket ord kan; [...] språken är således chiffer, och den som finner nyckeln, han förstår alla världens språk; men det hindrar icke att hemligheter kunna röjas utan nyckel [...]¹²⁷

Die Figurenkonstellation im Hause des Obersts verdeutlicht, dass mit dem Greis – ganz im Sinne des Gespenstischen – etwas Vertrautes aus der Vergangenheit in das Leben der Figuren eintritt. Der *gespenstische Diskurs* konfrontiert sie mit ihrer durch ihn verursachten eigenen Falschheit; er enttarnt somit nicht nur die Figuren, sondern gleichsam sich selbst. Indem er Identität gibt und wieder nimmt, erhält er für sich selbst sowohl sein Eigenbild des Flüchtigen, nicht Fassbaren, als auch sein Täuschungspotential aufrecht.

STUDENTEN. Nåväl, vid bordet knackar han tystnad, fattar sitt glas att hålla tal... Då släppte spärrhakarne, och i ett längre anförande avklädde han hela sällskapet, en efter annan, sa dem all deras falskhet. [...] Genom att tiga för länge bildas det stillastående vatten som ruttnar, och så är det här i huset också. Här är något till ruttet här! Och jag trodde det var paradiset, när jag såg er inträda här första gången... Då stod jag om söndagsmorgonen och såg hit in; jag såg en överste som icke var någon överste, jag hade en ädel välgörare som var en bandit ock fick hänga sig, jag såg en mumie som ingen var [...] Var finns det som håller vad det lovar?... I min fatasi!¹²⁸

¹²⁷ A. Strindberg: *Spöksonaten*, 62. „DER OBERST. Wollen wir dann konversieren? – DER GREIS (langsam und mit Pausen). Über das Wetter sprechen, das wir kennen, fragen, wie es uns geht, was wir wissen; ich ziehe Schweigen vor, da hört man Gedanken und sieht das Verfllossene; das Schweigen kann nichts verbergen... was Worte können; [...] die Sprachen sind also Chiffren, und wer den Schlüssel findet, versteht die Sprachen der Welt; aber das hindert nicht, dass Geheimnisse ohne Schlüssel offenbart werden [...]“ (Vgl. A. Strindberg: *Gespenstersonate*, 63)

¹²⁸ A. Strindberg: *Spöksonaten*, 88–90. „DER STUDENT. Ja, und dann bei Tische bricht er das Schweigen, ergreift sein Glas und hält eine Rede... Da ließen die Sperrhaken nach, und in einer längeren Auseinandersetzung entkleidete er die ganze Gesellschaft, einen nach dem anderen, hielt ihnen alle ihre Falschheit vor. [...] Durch zu langes Schweigen bildet sich stillstehendes Wasser, das fault, und so ist hier im Hause ebenfalls. Hier ist etwas faul! Und ich glaubte, es sei das Paradies, als ich Sie hier zum ersten Mal hineingehen sah... Da stand ich am Sonntagmorgen und sah hier hinein; ich sah einen Obersten, der kein Oberst war, ich hatte einen edlen Wohltäter, der ein Bandit war und sich erhängen musste, ich sah eine Mumie, die keine war [...]. Wo findet man das, was hält, was es anspricht? In meiner Phantasie!“ (Vgl. A. Strindberg: *Gespenstersonate*, 89–91)

II. Vampirismus

*Malheur? Malheur à moi que le ciel en ce monde
A jeté comme un hôte à ses lois étranger!
À moi qui ne sais pas dans ma douleur profonde
Souffrir longtemps sans me venger.*

*Malheur! Car une voix qui n'a rien de la terre
M'a dit "Pour ton bonheur c'est sa mort qu'il te faut;"
Et cette voix m'a fait comprendre le mystère
Et du meurtre et de l'échafaud.*

*Viens, donc, Ange du Mal, dont la voix me convie!
Car il est des instants où, si je te voyais,
Je pourrais pour son sang t'abandonner ma vie,
Et mon âme . . . si j'y croyais!*

Alexandre Dumas, *Antony*

0. Vorwort

Cave a signatis. Hüte dich vor dem Gezeichneten. Gerade in unserer Zeit stellt der Gezeichnete, in diesem Fall der Vampir, eine allgegenwärtige und komplexe Figur dar. Als schattenloser Gefallener schleicht er sich als Leinwandfigur durch die Medienlandschaft und auch in der Literatur ist er spätestens seit der Romantik ein altbekanntes und gerngesehenes Gesicht.

Angesichts der literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema des Vampirismus lässt sich zudem nicht nur die Verwendung des Vampirs als Protagonist jenseits von Gut und Böse in Romanen wie Bram Stokers *Dracula*, sondern gleichsam eine Hinwendung zum Autorsubjekt¹²⁹ feststellen. Laut Silvia Volckmann sei der Vampir ein enger Verwandter des bürgerlichen Dichters, ein metaphorischer Doppelgänger.¹³⁰ Auch der Dichter wirke aus dem Dunkeln, aus dem Jenseits der bürgerlichen Öffentlichkeit, um von dort die gesellschaftliche Ordnung zu stören bzw. zu kritisieren.¹³¹ Der Vergleich von Autor und Vampir führt folglich zumeist über den Weg des (künstlerischen) Schaffensprozesses, wie zum Beispiel in Edgar Allen Poes *The Oval Portrait*:

Während der Maler versucht, seine Braut unsterblich zu machen, gerät er selbst in eine Übergangssituation. Die Porträtsitzungen finden in einer „dunklen, hohen Turmkammer“ statt, seine Schaffensfähigkeit beruht auf Blindheit für die materielle Welt; er sieht nur das Bild, das er auf seiner Leinwand re-präsentiert, nicht sein Modell. Im Bemühen, den Tod durch Nichtbeachten des lebenden, sterblichen Körpers zu leugnen, gerät er in eine Position von Tod im Leben [...].¹³²

Anhand der Figur des Malers wird die marginalisierte Position des Künstlers deutlich. Dadurch, dass er sich mit *Leib und Seele* seinem Schaffensprozess ergibt, entfernt er sich im selben Atemzug immer mehr vom Leben, von dem sein Werk eigentlich speist, und gerät

¹²⁹ Vorausgeschickt werden muss, dass der Begriff des Autorsubjekts im Verlauf dieser Arbeit ausgeweitet werden wird: vom konventionellen, literarischen Autor hin zu einem abstrahierten Autorsubjekt als Textproduzent bzw. Geistesmenschen. Bspw. wird die aus Thomas Bernhards Roman *Frost* entstammende Figur des Malers Strauch als Autor eines Textes in der Form des Bildes (*Bildsprache*) kategorisiert.

¹³⁰ Vgl. S. Volckmann: *Gierig saugt sie seines Mundes Flammen*, 164

¹³¹ Vgl. Ebda., 164

¹³² E. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, 169

somit in einen Bereich zwischen Leben und Tod. Der *vampiristische* Ort¹³³ als Zustand des *untoten* Lebens, die Figur des Autors als Vampir wird *geboren*. Die Frage, inwiefern sich durch den Verwandlungsprozess die Realitätswahrnehmung des Exkludierten modifiziert, scheint berechtigt und soll im Folgenden geklärt werden. Zunächst ist es jedoch vonnöten, zur Wurzel des *Bösen* zurückzukehren und zu klären, durch welche Umstände die Transformation *a priori* überhaupt ausgelöst bzw. begünstigt wird.

Dieser zweite Teil der Diplomarbeit widmet sich also der Wirklichkeitsverstellung, die sich im *vampiristischen* Autorsubjekt vollzieht. Bezugnehmend auf das o.a. Zitat („[...] er sieht nur das Bild, das er auf seiner Leinwand re-präsentiert, nicht sein Modell“¹³⁴), bietet sich eine Analyse hinsichtlich folgender Aspekte an: Inwiefern verändern sich der Ort der (Re-) Produktion bzw. dessen Wahrnehmung durch das Autorsubjekt sowie die dort erzeugten Repräsentanzen infolge der Verwandlung in einen *vampiristischen* Autor?

Im weiteren Verlauf wird der Versuch unternommen ein Modell zu entwickeln – und im Idealfall zu beweisen –, das sich mit der De- und infolgedessen Rekonstruktion der Wirklichkeit beschäftigt und die Problematik der Verstellung aus der Perspektive eines sich transformierenden Autorsubjekts darlegt. Um dieses Modell weich und vor allem argumentativ schlüssig zu betten, geht dem Hauptteil eine kurze theoretische Introduction voraus, die den Verständnisweg ebnen soll: Im Rahmen des Kapitels *Barthes, Lacan und der Vampirismus* folgt zunächst ein literaturgeschichtlicher Abriss über den Vampirismus an sich, der aufgrund der theoretischen Ausrichtung dieser Arbeit sehr kurz gehalten und der Themenrelevanz untergeordnet werden soll. Dem folgend sollen in diesem Kapitel die als Grundlage dienenden Theorien von Roland Barthes, Jacques Lacan sowie ihre Anwendung auf die zu behandelnde Thematik präsentiert werden. Dieser Einleitung schließt sich der Hauptteil an, der sich in zwei weitere Sektionen gliedert: Im Fokus des ersten Abschnitts steht die Analyse der kennzeichnenden Charakteristika, denen der Autor als Vampir in der symbolischen Ordnung unterworfen zu sein scheint. Der zweite Abschnitt zielt auf die Unternehmung ab, einen Schritt weiter zu gehen und den Themenkomplex des Autors als Vampir in das ästhetische System von Thomas Bernhard einzugliedern und mögliche Konsequenzen zu diskutieren.

¹³³ Vgl. S. Volckmann: *Gierig saugt sie seines Mundes Flammen*, 164

¹³⁴ E. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, 169

1. Barthes, Lacan und der Vampirismus

1.1 Allgemeines zum Vampirismus in der Literatur – Ein kurzer Abriss

In Anbetracht des Vampirismusgenres wird schnell deutlich, dass sich eine eindeutige Datierung seines Ursprungs als problematisch erweist. Die Meinungen über die Entstehungsgeschichte zeigen sich in der Sekundärliteratur als äußerst divergent. Laut Norbert Borrmann werde bspw. der Vampirismus „gerne der phantastischen Literatur zugeordnet“¹³⁵. Mithilfe dieser Definition könne man zwar die postromantische Vampirliteratur, jedoch nicht die völkergeschichtlichen Sagen und Mythen charakterisieren.¹³⁶

Erste Spuren eines „Vampirgenres“ begegnen uns in fast allen alten Hochkulturen: In China soll man sich bereits um 600 v. Chr. Vampirgeschichten erzählt haben, und aus Indien sind die bereits an anderer Stelle erwähnten Abenteuer von König Vikram mit einem Vampir überliefert. Sage und Mythos, aus denen der Vampir entsprungen ist, standen natürlich auch immer in enger Verbindung zu den heiligen Schriften der Völker. [...] Was uns in diesen frühen Dichtungen begegnet, ist eine Mischung aus historischen Erinnerungen und neu erfundenen Elementen.¹³⁷

Was dem heutigen Leser also als phantastische Erzählung erscheint, bedeutete für den damaligen Menschen keineswegs eine Fiktionalisierung, sondern vielmehr eine „verdichtete Realität“¹³⁸. Einen uneingeschränkten Machtanspruch an die Realität erheben die Vampirfiguren aus den altisländischen Sagas, die als „Wiedergänger [...] von großer Bedeutung für die Ausbildung des Vampirmythos wurden“¹³⁹.

Bevor der Vampir als abendländische Gestalt in den Blickpunkt tritt, werden im 17. Jahrhundert noch diverse geschichtliche Versuche unternommen, die Thematik wissenschaftlich zu analysieren; eine Ausnahme bildet hier Cyrano de Bergeracs Roman *L'autre monde, ou les États et Empires de la Lune*.

¹³⁵ N. Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 59

¹³⁶ Vgl. Ebda., 60

¹³⁷ Ebda., 60

¹³⁸ Ebda., 61

¹³⁹ Ebda., 61

Aufklärung. Im Zeitalter der Aufklärung bleibt die Vampirpanik des Volkes aufgrund der rationalistischen Versiertheit und dem daraus resultierenden wissenschaftlichen Weltverständnis für die schöngeistige Literatur geradezu bedeutungslos.¹⁴⁰ Doch obschon der geringen literarischen Erzeugnisse, erlebt der Vampirismus in der mündlichen Tradition Hochkonjunktur.

Romantik. Erst mit dem Beginn der Romantik im 19. Jahrhundert, genauer gesagt der Schwarzen Romantik, wird der Grundstein für den Vampirkult, den man noch in der heutigen Zeit spürt, gelegt. Hier entwickelt sich der Vampir zum festen Bestandteil der *Gothic Novel*.¹⁴¹ „Allein zwischen 1790 und 1820 erschienen über 300 Schauerromane dieser Gattung, darunter solche Gruselklassiker wie ‚Der Mönch‘ von Matthew Gregory Lewis (1796) oder ‚Frankenstein‘ von Mary Wollstonecraft Shelley (1818).“¹⁴² Hauptvertreter des qualitativ hochwertigen frühen literarischen Vampirismus stellen Edgar Allen Poe, Percy Bysshe Shelley, Lord Byron, aber auch E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine, Charles Baudelaire sowie Comte de Lautréamont dar.¹⁴³ Besonders hervorgehoben werden sollte Charles Robert Maturins Roman *Melmoth the Wanderer*, in dem erstmals Motive des Vampirismus auftauchen.

Melmoth, die verdammte Hauptfigur, in die sich auch Züge vom Ewigen Juden, von Faust und von Mephistoteles einmischen, irrt 150 Jahre ruhelos über die Erde, um eine Seele in höchster Not zu finden, die bereit wäre, sein Schicksal auf sich zu nehmen. Erst dann könnte er den Bann brechen, der auf ihm liegt, seit er durch einen Teufelspakt die Grenzen menschlichen Wissens zu überschreiten suchte. Der bleiche gespenstische Melmoth, dessen Blick töten kann, durchwandert alle Kerker und Verliese dieser Welt, trifft Menschen in allen Drangsalen, doch selbst die Unglücklichsten wollen ihm ihre Seele nicht preisgeben. Einzig die Liebe zu dem Mädchen Immalee kann ihn erlösen, doch seine Erlösung bedeutet ihr Verderben. Maturins Melmoth zeigt die Zerrissenheit eines spirituellen Vampirs, [...] der, auch wenn er mächtig gegenüber den Normalsterblichen erscheinen mag, doch nur der Sklave seiner Verdammnis ist.¹⁴⁴

Im Folgenden weist Borrmann auf eine durch Maturins Roman bereitgestellte Allegorie hin, die für das im späteren Verlauf dieser Arbeit zu entwickelnde Modell des Autors als

¹⁴⁰ Vgl. N. Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 62

¹⁴¹ Vgl. Ebda., 64

¹⁴² Ebda., 64

¹⁴³ Vgl. Ebda., 63

¹⁴⁴ Ebda., 64

Vampir als literaturgeschichtlich grundlegend wichtig erscheint: „Er [Maturin] offenbart das ‚Hinausgeworfensein‘ des Menschen in eine Welt, die er nicht kennt und nach der er doch giert. Und [er] zeigt auf, wie diese Lebensgier zur Verdammnis führt und den Wunsch nach sich zieht, aus diesen Verstrickungen erlöst zu werden.“¹⁴⁵ Deutlich werden hier vor allem die Parallelen zum Vampirismus (d.h. die marginalisierte Position in der Gesellschaft) wie auch die Vorlieben des Romantikers für die „Nachtseiten des Lebens“¹⁴⁶ und die damit verbundene Faszination für die Gestalt des Vampirs und dessen Leiden.¹⁴⁷ Letzteres steht für manche Dichter der romantischen Zunft im Mittelpunkt und stellt somit deren Ideal bereit. „Das Leiden der Welt, das Leiden des Dichters, ist auch das Leiden des Vampirs; denn gerade er ist ein ‚Hinausgeworfener‘, mit einem dunklen Schicksal beladen, von dessen Ursache er oft nur wenig weiß.“¹⁴⁸ Diese Unwissenheit um sein Schicksal macht den Vampir für die damalige wie auch heutige Zeit zu einer faszinierenden und facettenreichen, variablen Figur. Somit ist es nicht verwunderlich, dass er in der Literatur des 19. Jahrhunderts unter verschiedenen Masken auftritt.

Als bleicher melancholischer Verdammter, der fluchbeladen [...] durch die Welt irren muß. Aber ebenso als diabolischer Genießer, wie etwa Lautréamont seinen bösen Engel schildert. Oder einfach als Schmarotzer, der von der Kraft der anderen zehrt. So schildert ihn Maupassant in seinem ‚Horla‘ oder Arthur Conan Doyle in seiner Erzählung ‚Der Parasit‘ [...]. Alle diese Elemente können einzeln auftreten, sie können sich aber auch in einer einzelnen Gestalt vereinen, wodurch diese an Faszination gewinnt und erhöht wird.“¹⁴⁹

Ein weiteres, wichtiges Detail für die folgende Ausarbeitung stellt zudem die oben ange-deutete Erhöhung dar, präzise nämlich die Erhöhung des Vampirs zum Intellektuellen. So wandelt sich die Figur vom realen, bodenständigen zum intellektuellen, reflektierenden Untoten. Diese Intellektualisierung erfolgt „jedoch nicht nur im Zuge einer Beobachtung der Außenwelt, sondern auch im Zuge einer Selbstbeobachtung [...], sodaß wir von einem ‚Entwicklungsvampir‘ sprechen können.“¹⁵⁰ Dieser Entwicklungsvampir begegnet dem Leser vor allem in den Vampirromanen des 20. Jahrhunderts, wie bspw. in Adolf Muschgs *Das Licht und der Schlüssel*.

¹⁴⁵ N. Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 64

¹⁴⁶ Ebda., 64

¹⁴⁷ Vgl. Ebda., 64

¹⁴⁸ Ebda., 65

¹⁴⁹ Ebda., 69

¹⁵⁰ Ebda., 88

Abschließend soll im Rahmen dieses kurzen Abrisses noch auf die Feminisierung des Vampirgenres innerhalb des 20. Jahrhunderts hingewiesen werden – ein Themengebiet, das nicht vernachlässigt werden sollte, für diese Arbeit jedoch weniger relevant ist. Bei der Feminisierung des Vampirgenres geht es allerdings weniger um die Frau als Vampir als um die weibliche Autorschaft in diesem literarischen Feld. Demnach herrscht im Genre der Vampirgeschichten nicht mehr die männliche Dominanz vor, vielmehr wird das „Vampirprinzip“ [...] offenbar geschlechtsübergreifend begriffen, als allgemeines Lebensprinzip, in das sowohl Mann als auch Frau involviert sind.“¹⁵¹ Zu den Hauptvertreterinnen zählen u.a. Tanith Lee, Elfriede Jelinek oder Poppy Z. Brite.

1.2 La Mort de l’Auteur oder La Naissance du Vampire

Der erste Streich.

In dem vorangehenden Kapitel wurde bereits aus literaturgeschichtlicher Sicht eine Annäherung an den Terminus des Autors als Vampir deutlich. Wie sieht es nun hinsichtlich der Literaturtheorie aus?

In seinem Aufsatz *La mort de l’auteur* geht Roland Barthes zwar nicht direkt auf die Verwandlung des Autors in einen Vampir ein; durch den provokativen Titel wird der Leser jedoch zum Weiterdenken angeregt, um sich alsbald folgende Frage zu stellen: Gibt es die Möglichkeit, den Tod des konventionellen Autors nicht nur als die Geburt des modernen, sondern mehr noch als die des *vampiristischen* Schreibers zu betrachten? Dahingehend ist das folgende Kapitel vor allem einer intensiven Lektüre des Aufsatzes gewidmet, im Rahmen derer bestimmte Entwicklungsstufen hin zum Autor als Vampir herausgelesen werden können.

*

¹⁵¹ N. Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 89

Qui parle? Die Frage nach dem *Wer spricht?* bei der Betrachtung eines literarischen Textes ist seit Roland Barthes' Aufsatz hinfällig bzw. unmöglich zu beantworten. Denn:

Il sera à tout jamais possible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de tout origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commercer par celle-là même du corps qui écrit.¹⁵²

Die Schrift dient also dem Auslöschen des Subjekts sowie der Identität des Autors. Barthes unterstützt seine These durch die Annahme, dass durch die Versetzung, welche durch den intransitiv intentionalisierten Gebrauch von Sprache begünstigt wird, die Stimme ihren Ursprung verliere, der Autor in seinen eigenen Tod eintrete und das Schreiben beginne.¹⁵³ Die intransitive Absicht meint hier die Beschreibung einer Tatsache, die nun jedoch nicht mehr als direkte Einwirkung auf die Wirklichkeit, d.h. als direkter Sprechakt, verstanden werden darf, sondern als etwas Verschriftlichtes. Dort ist es nicht der Autor, sondern die Sprache selbst, die spricht.¹⁵⁴

Dem Autoren, der, laut Barthes, ein modernes Konstrukt unserer Gesellschaft darstelle¹⁵⁵, wird bis heute – gerade im Bereich der Literaturkritik – eine enorme, wenn auch fatale Wichtigkeit beigemessen.

L'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa „confidence“.¹⁵⁶

Die Problematik liegt folglich in dem Umstand, dass „linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*: le

¹⁵² R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 61

¹⁵³ Vgl. Ebda., 61

¹⁵⁴ In seinem Aufsatz *Du l'œuvre au texte* greift Barthes ebenfalls die Thematik auf, dass der Autor traditionell als „le père et le propriétaire de son œuvre“ (Vgl. R. Barthes: *Du l'œuvre au texte*, 74) gelte, aber „le Texte peut se lire sans garantie de son père“ (Vgl. Ebda., 74). Obwohl ihm die Einschreibung in seinen Text aberkannt werde, sei es dem Autoren trotzdem möglich, „à titre d'invité“ in sein Werk zurückzukehren (Vgl. Ebda., 74). Während der Autor mehr und mehr zum Papierautor avanciere, sei es hingegen ein Papier-Ich, das den Text schreibe: „il [l'auteur] devient, si l'on peut-être dire, un auteur de papier; [...] le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier.“ (Vgl. Ebda., 75)

¹⁵⁵ Vgl. R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 61

¹⁵⁶ Ebda., 62

langage ne connaît un ‚sujet‘, non une ‚personne‘.¹⁵⁷ Demnach sei es gar nicht nötig, eine Äußerung, die als leerer Prozess funktioniere, mit einem Sprecher, d.h. Autoren, auszufüllen.¹⁵⁸ Dem Konstrukt des klassischen Autors stellt Barthes nun den modernen Schreiber entgegen, der keinen Anspruch auf eine Subjektivität erhebt, die das Buch speist, also vor jenem existiert.¹⁵⁹ Der Schreiber kontrastiert diese Zeitachse, indem er während des Schreibprozesses *durch* und *mit* dem Text entsteht.

Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte [...] le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, [...] pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine.¹⁶⁰

Diese *Entfernung*¹⁶¹ bzw. die These, dass der Schreiber gerade mit der Konstruktion des Textes entsteht, regt zum Weiterdenken an. Wenn man den Tod des Autors nun nicht nur als diesen an sich, sondern als Einführung des Schreibers in einen Kreislauf *ad infinitum* betrachtet, so kommt man zur der Schlussfolgerung, dass dies nicht nur das Ende der subjektiven Autorschaft, sondern mehr noch den Eintritt des Autors in eine Ordnung des Vampirismus bedeutet. Denn wie es vom Autor heißt, dass er für das Buch lebe¹⁶², so offeriert der moderne Schreiber den Gegensatz dazu: Er existiert nur in der Form, weil er durch seinen Schreibprozess dazu determiniert wurde und somit in einen unendlichen Prozess des Werdens¹⁶³ eintritt. An diesem Punkt erfolgt somit ein erstes Einverleiben, nämlich das Einverleiben des Textes durch den Schreiber (wie auch umgekehrt). Der Tod des Autors als *Geburt* des *vampiristischen* Schreibers, der seine Körperlichkeit ablegt, ablehnt und letztlich als Körper aus Zeichen wieder aufersteht.

¹⁵⁷ R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 63

¹⁵⁸ Vgl. Ebda., 63

¹⁵⁹ Vgl. Ebda., 64

¹⁶⁰ Ebda., 64–65

¹⁶¹ Vgl. Ebda., 64

¹⁶² Vgl. Ebda., 64

¹⁶³ Begrenzt wird dieses unendliche Werden bzw. Leben lediglich durch das Ende des Schreibprozesses.

Gesteht man dieser These eine gewisse Existenzberechtigung zu, so kann man anhand der Ausführungen von Barthes weitere Muster eines *vampiristischen* Autors¹⁶⁴ erschließen. Bei der näheren Betrachtung stößt der Leser auf ein textuelles Einverleiben zweiten Grades, nämlich auf der Ebene des lexikalischen Phänomens.

Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] son [l'écrivain] seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la ‚chose‘ intérieure qu'il a la prétention de ‚traduire‘, n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment [...] cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée.¹⁶⁵

Das Nutzen des dem Autoren zur Verfügung gestellten bzw. durch die symbolische Ordnung auferlegten Wörterbuches kann somit als rücksichtsloses Einverleiben der lexikalischen Begriffe gesehen werden. In dem Wissen, dass keine Originalität existiert, erstrebt er nun eine zwangsbedingte Nachahmung des Lebens, zu dem er selbst nicht mehr fähig ist. Dem schließt sich nun ein weiteres *vampiristisches* Charakteristikum an, das den modernen Schreiber vom konventionellen Autor unterscheidet: die Negation *menschlicher Eigenschaften* wie bspw. Leidenschaften, Gefühlen etc., die durch die Verwendung des Wörterbuchs ersetzt werden. „[...] succèdent à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire [...]“¹⁶⁶. In diesem Zusammenhang erscheint auch die letzte Passage dieses Abschnittes äußerst interessant: Dort weist Barthes auf die endlose Imitation¹⁶⁷ hin. Der Grund für den Verlust des (menschlichen) Empfindens kann in der maschinenähnlichen, endlosen Wiederholung des Wörterbuchs gefunden werden und dem Vergleich mit einem übersteigerten Erfassen unterzogen werden. In Verbindung mit diesem Verlust kann die Überreizung schwerwiegende Folgen, wie etwa den totalen Rückzug in eine innere Welt, nach sich ziehen. Dazu später mehr.

¹⁶⁴ Obwohl die Bezeichnung *Autor* im Zusammenhang mit Barthes' Aufsatz hinfällig erscheint, behalte ich diese Ausdrucksweise im weiteren Verlauf der Diplomarbeit der Einfachheit halber bei.

¹⁶⁵ R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 65

¹⁶⁶ Ebda., 65

¹⁶⁷ „imitation perdue, infiniment reculée“ (Vgl. Ebda., 65)

Auch Barthes' Hinweis darauf, dass das Wörterbuch des Schreibers gleichsam ein Wörterbuch mit einer speziell kulturellen Konnotation darstelle¹⁶⁸, liefert ein weiteres Indiz für das *vampiristische* Eigenleben des Schreibers. Aufgrund seiner Befangenheit bzw. seines Wissens um diesen Umstand, entwickelt er sich dementsprechend zu einem Skeptiker gegenüber der propagierten *eindeutigen* Interpretation. Er ist sich im Klaren darüber, dass nicht er oder seine (nun mehr nicht mehr existente) Identität die Brücke des Verständnisses bzgl. der Deutung des Textes bildet, sondern erkennt den individuellen Leser als diese Instanz an. Die dadurch hinsichtlich der Interpretation eröffneten Bedeutungsräume befürworten somit eine Pluralität an Perspektiven bei der Rezeption.

Wenn nun aber der Leser als jene wichtige Instanz der Vermittlung anerkannt wird, erfolgt zwangsmäßig ein weiteres Einverleiben. Da Text und Schreiber zu einer Einheit verschmelzen, sind es *beide*, die nun letztlich den Leser einverleiben. Dies geschieht, indem der Text dem Rezipienten eben die Möglichkeit der Pluralität und Bedeutungsvarietät anbietet und ihn somit ganz und gar einnehmen kann. Der Leser wird immer wieder einen Anhaltspunkt der Identifikation – auch wenn diese negativ konnotiert ist – finden können und den Text wie auch eben den Schreiber dadurch nähren.

*

In Anknüpfung an die hier herausgearbeiteten Charakteristika eines *untoten* Schreibers schließt sich das folgende Kapitel an. Was passiert nun, wenn der *vampiristische* Autor in der symbolischen Ordnung an die Stelle des konventionellen Autors tritt? Inwiefern lassen sich dort weitere Einwirkungen des Vampirismus auf die Wirklichkeitswahrnehmung und -verstellung des Autors feststellen?

¹⁶⁸ Vgl. R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 61

1.3 Der Autor als Vampir und die symbolische Ordnung

Es folgt der zweite Streich.

Ausgehend von dem zuvor entwickelten Modell eines *vampiristischen* Autors folgt nun der zweite Schritt – seine Einbettung in die symbolische Ordnung. Zunächst einige Worte zu Jacques Lacans Gedanken über die Verknüpfung von *Sprache* und *Psychoanalyse*.

*

Lacans Interesse an dem Phänomen der Sprache lässt sich im Allgemeinen in vier Entwicklungsstufen einteilen, die sich über gewisse Zeiträume hin erstrecken und schlussendlich in dem Fazit münden, dass die Sprache¹⁶⁹ als konstitutives Element der Psychoanalyse betrachtet werden müsse. Wichtig für diese Arbeit erscheint die dritte Phase, die sich in den Jahren von 1955 bis 1970 vollzieht. Dort rückt die Sprache als zentrales Thema in den Vordergrund und Lacan entwickelt die These, „wonach ‚das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert‘ sei“¹⁷⁰. Er übernimmt Ferdinand de Saussures Theorie, „derzufolge die Sprache eine Struktur ist, die aus unterschiedlichen Elementen besteht“¹⁷¹ und erweitert sie grundlegend. Lacan ersetzt Saussures *langue* mit dem Begriff der *langage* und sieht „nicht das Zeichen, sondern den Signifikanten als Grundelement der Sprache“¹⁷² an. In Hinblick darauf stellt auch das Unbewusste für ihn eine aus Signifikanten bestehende Struktur dar und ermöglicht ihm somit später, „die Kategorie des Symbolischen mit größerer Genauigkeit zu formulieren“¹⁷³.

Das Unbewusste lässt sich weitergehend in drei Bereiche gliedern: das Reale (*réel*), das Imaginäre (*imaginaire*) und das Symbolische (*symbolique*). Alle drei Bereiche stellen Ordnungen dar, in „denen alle psychoanalytischen Phänomene beschrieben werden kön-

¹⁶⁹ Lacan gliedert das Wort *Sprache* in die Begriffe *langue* (spezifische Sprachen wie bspw. Deutsch oder Französisch) und *langage* (das allgemeine System der Sprache), wobei letzterer im Fokus seiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen Sprache steht (Vgl. D. Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, 279).

¹⁷⁰ D. Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, 280

¹⁷¹ Ebda., 281

¹⁷² Vgl. Ebda., 281

¹⁷³ Ebda., 281

nen¹⁷⁴. Über das Reale kann man – ähnlich wie über Kants *Ding an sich* – nicht viel sagen, da es außerhalb der Sprache liegt „und vom Symbolischen nicht assimiliert werden kann. [...] Das Reale ist ‚das Reich außerhalb der Symbolisierung‘.“¹⁷⁵ Obwohl es ihm mit der Entstehung des Imaginären entglitten ist, entwirft das Subjekt eine Vorstellung davon, die es durch die Sprache zu artikulieren versucht, jedoch immer verfehlen muss. Demzufolge entstehen unter anderem der fundamentale Mangel (*manque*) und später die Verschiebung des Begehrens.

Dieser Wesenszug von Unmöglichkeit und von Widerstand gegenüber der Symbolisierung verleiht dem Realen seine wesentlich traumatische Eigenschaft.¹⁷⁶

Der zweite Bereich, der des Imaginären, wird als Reich „des Bildes und Vorstellungen, der Täuschung und Enttäuschung“¹⁷⁷ bezeichnet, darf jedoch nicht synonym mit dem Illusorischen verwendet werden. Das Imaginäre dient als Ort der Identifikation des Subjekts mit dem Ähnlichen bzw. Spiegelbild und stellt demzufolge die Ordnung der oberflächlichen Phänomene dar, welche „die darunterliegenden Strukturen verbergen“¹⁷⁸. Auch die Sprache weist sowohl symbolische als auch imaginäre Aspekte auf:

Während der Signifikant die Grundlage der symbolischen Ordnung ist, sind das Signifikat und die Bedeutung (*signification*) Teil der imaginären Ordnung. [...] Unter ihrem imaginären Aspekt ist die Sprache ‚Mauer der Sprache‘, die den Diskurs des Anderen umkehrt und entstellt.¹⁷⁹

Den für meine Ausführungen wichtigsten Bereich stellt das schon oben erwähnte Symbolische dar. Auch für die Psychoanalyse ist das Symbolische die bedeutungsvollste Ordnung, denn „Psychoanalytiker sind im wesentlichen ‚Anwender‘ der symbolischen Funktion“¹⁸⁰. Lacan folgt hier Claude Lévi-Strauss hinsichtlich der These, dass das soziale Leben durch gewisse Gesetze strukturiert sei und einem Kreise des Tausches unterläge.¹⁸¹

¹⁷⁴ D. Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, 250

¹⁷⁵ Ebda., 251

¹⁷⁶ Ebda., 251

¹⁷⁷ Ebda., 146

¹⁷⁸ Ebda., 147

¹⁷⁹ Ebda., 147

¹⁸⁰ Ebda., 298

¹⁸¹ Vgl. Ebda., 299

Da die Grundform des Tauschs die Kommunikation ist [...], und da die Begriffe von Gesetz und von Struktur ohne Sprache nicht denkbar sind, ist das Symbolische im wesentlichen eine linguistische Dimension. So gehört jeder Aspekt der psychoanalytischen Erfahrung, der eine linguistische Struktur aufweist, der symbolischen Ordnung an.¹⁸²

Oftmals wird die Sprache mit der symbolischen Ordnung gleichgesetzt. Dies stellt jedoch eine Fehlannahme dar, denn die Sprache schließt neben der symbolischen auch die imaginäre und reale Dimension mit ein.¹⁸³ In diesem Kontext wird insbesondere dem Signifikanten eine bedeutsame Funktion zuteil: In Form des Phallus des Signifikats dient er dazu, den ebenfalls in der symbolischen Ordnung angesiedelten Mangel zu verbergen. Das Subjekt spricht, da es nicht ganzheitlich konstituiert ist und verschiebt sein Begehren mithilfe der Sprache. Der Signifikant kann somit als paradigmatisches Instrument der Supplementierung angesehen werden.

Da das Symbolische der Andersheit, d.h. dem *großen Anderen (autre)* oder *Herrensignifikanten*, dessen Diskurs das Unbewusste umfasst, unterworfen ist, gehört diese gänzlich der symbolischen Ordnung an.¹⁸⁴ Der Herrensignifikant determiniert gleichsam die Identität des Subjekts und ist immer ideologisch. Das Symbolische ist der Bereich des Gesetzes, der Kultur (als Gegensatz zur imaginären Ordnung der Natur¹⁸⁵), der Abwesenheit, des Todes sowie wie o.a. des Mangels. Zudem ist es der Ort des Lustprinzips sowie des Todestriebs, „welcher durch Wiederholung ‚über das Lustprinzip hinaus‘ geht“¹⁸⁶.

*

Im Folgenden soll nun also das Experiment unternommen werden, herauszustellen, welche Konsequenzen die Einbettung des *vampiristischen* Autorsubjekts (ausgehend von Barthes' *La mort de l'auteur*) in die symbolische Ordnung mit sich bringt. In Verknüpfung dazu wird vor allem im Kapitel *Wiederholungszwang als Krankheit zum Tode* die Dynamik des

¹⁸² D. Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, 299

¹⁸³ Vgl. Ebda., 299

¹⁸⁴ Vgl. Ebda., 299

¹⁸⁵ Vgl. Ebda., 300

¹⁸⁶ Ebda., 300

Todestriebes abermals aufgegriffen und in Verbindung mit Søren Kierkegaards *Sygdommen til Døden* in den *vampiristischen* Hintergrund eingearbeitet.

2. Vampirismus – Ein Krankheitsbild

Versucht man als Autor literarisch tätig zu werden bzw. Geistesarbeit zu betreiben, wird der Vampirismus durch eine Umgebung wie der symbolischen Ordnung zweifelsohne begünstigt. Denn naturgemäß treten bei diesem Vorhaben Schwierigkeiten auf, da die Rede bzw. Schrift nie abgeschlossen sein kann. Es besteht somit ein grundsätzlicher Mangel, da ja schließlich das Symbolische löchrig und unvollständig ist. Das daraus resultierende Gleiten der Signifikanten kann hier mit der endlosen Imitation bei Barthes verglichen werden, die den Schreiber letztlich in den *vampiristischen* Autoren verwandelt. Dieser unendliche produktive Prozess, durch den sich der Autor als Vampir am *Leben erhält*, ähnelt einem Schreibkrampf: Denn solange er schreibt, bleibt er in dem Raum zwischen Leben und Tod, d.h. solange für ihn die symbolische Ordnung funktioniert, funktioniert auch der Schreiber als Subjekt. Er betreibt somit – bewusst oder unbewusst – im weitesten Sinne Literatur als Therapie bzw. Kompensationsleistung, denn auch er versucht durch Sprache einen fundamentalen (Lebens-) Mangel zu befriedigen. Wie äußert sich nun aber ein an das Autorsubjekt angelegter Vampirismus innerhalb der symbolischen Ordnung?

Um ein umfassendes Krankheitsbild des Vampirismus, das sich in der symbolischen Ordnung manifestiert, zu erstellen, werden im Folgenden die bereits in 1.2 und 1.3 entwickelten Modelle zusammengefügt und übertragen. Hier geht es vor allem um die Darstellung der Symptomatik anhand von *überlieferten* Charakteristika eines Vampirs.

2.1 Symptomatik

2.1.1 Das schwindende Spiegelbild *oder* Der Körper aus Zeichen

Als eines der markantesten Symptome des Krankheitsbildes Vampirismus wird *par excellence* das nicht existente Spiegelbild eines Vampirs gewertet. Wie lässt sich dieser Aspekt nun auf den *vampiristischen* Autor in der symbolischen Ordnung übertragen? Als Hilfe-

stellung dazu scheint es förderlich, noch einmal zu Roland Barthes' *La mort de l'auteur* zurückzukehren.

Wie zuvor ausgeführt, stellt Barthes dem klassischen Autor den modernen Schreiber gegenüber, welcher – entgegen der konventionellen Annahme – *mit* dem und *durch* den Text entsteht und über keine vorher gesetzte Identität verfügt. Die daraus resultierende Einleitung des Schreibers in einen Kreislauf *ad infinitum* wurde bereits als Hinweis auf eine mögliche *vampiristische* Autorschaft festgehalten. Der Autor als Vampir existiert demnach nur in der jeweiligen Form, wozu er durch seinen Schreibprozess determiniert wurde¹⁸⁷; durch das wechselseitige Einverleiben von Text und Schreiber tritt er nun also in den unendlichen Prozess des Werdens ein, welcher, wie gesagt, lediglich durch das Ende des Schreibens begrenzt wird. Bezugnehmend auf die Metapher des *Todes* des Autors als *Geburt* des Autors als Vampir lässt sich demnach die Reinkarnation seines Leibes als Körper aus Zeichen deuten.

Betrachtet man nun den *vampiristischen* Autor in seiner natürlichen Umgebung, der symbolischen Ordnung, so ziehen auch dort ähnliche Konsequenzen weite Kreise. Im Folgenden wird vor allem Adolf Muschgs Vorlesungsreihe *Literatur als Therapie* als Illustrationsrahmen herangezogen.

Im dem Kapitel *Arbeit mit dem Spiegel* greift Muschg u.a. das nachfolgende Spiegelexperiment aus einem seiner Seminare auf. Im Rahmen dessen fordert er zwei Seminarteilnehmer dazu auf, ihr Spiegelbild zu betrachten und sich zu beschreiben.

Eine Teilnehmerin betrachtet ihr Gesicht, nur dieses: es ist ihr nackt genug. „Man muss meine Geschichte kennen, um zu wissen, daß ich keinen Grund habe zur Verbitterung. Mein Mund aber scheint meine Geschichte nicht zu kennen.“ „Die Oberlippe hat sich eine Krümmung angewöhnt, die direkt in die beiden unangenehmen Kerben läuft. [...]“ „Die kleinen Fältchen um die Augen, die ich jetzt ins Visier nehme, sind wie alte Bekannte, die ich beinahe zärtlich begrüße. Ja, ich kenne sie besser, als alles andere in meinem Gesicht [...]. Mag ich sie nur, weil ich sie so gut kenne nach all der intimen Beschäftigung? Oder mag ich sie, weil sie sich nicht ausrotten ließen?“¹⁸⁸

¹⁸⁷ An dieser Stelle ist abermals der Hinweis auf das Papier-Ich bei Barthes angebracht, dass anstelle des Autors tritt.

¹⁸⁸ A. Muschg: *Literatur als Therapie?*, 41

Während es der ersten Teilnehmerin leichter fällt ihren Körper anzunehmen und mit griffigen Worten zu schildern, wie sie sich wahrnimmt, hat der zweite Teilnehmer erhebliche Schwierigkeiten.

„Der Spiegel begehrt Striptease, und ich stehe ihm Schmiere.“ „Ziehen sich die Furchen nach oben, so ist es, als wollten sie Abstand gewinnen und sich über die Haare hinaus in die Weite objektiver Selbstkritik flüchten.“ „Stoppeln unten, Augen oben. Würde ich den Kerl vor mir entdecken, wenn in meinem Paß nicht ‚graugrün‘ notiert wäre?“ „Kniee [sic] sind ekelregend. Durchgedrückt wirken sie wie ein altbackenes Brötchen, nach außen gebogen bekommt das Brötchen einen Größenwahn und stellt sich gegen die Welt. [...]“ „Ein dunkelrot rissiges Etwas öffnet und schließt sich im Schutz eines über ihm angesiedelten Haarkonglomerats, das man Bart nennt. In Wirklichkeit ist es eine halbovale schwarze Fläche, unvollkommen in Himmelsrichtungen drängendes Chitin.“¹⁸⁹

In Anbetracht dieser zwei Texte, durch die sich die beiden Teilnehmer zu beschreiben versuchen, lassen sich laut Muschg gewisse, jedoch sehr konträre Muster erkennen.

Zwei Muster: dort [siehe Beispiel 1] die Arbeit der Annäherung an das eigene Gesicht, Beobachtung über die Verstörung hinaus bis zur beginnenden Vertrautheit, einem Anfang von Selbst-Vertrauen. Die Wörter hüten sich, einen Zug zu überzeichnen. Der Text gibt Interesse zu spüren am Gesicht und der Geschichte, die darin eingefleischt ist. Die Autorin läßt nicht nach, bis die Betrachtung zur Teilnahme wird. Sie übt die Teilnahme an diesem Gesicht, das das ihre wird wie zum ersten Mal, durch Sprache.

Anders der zweite Text: er kann den Gegenstand, seinen Körper, nicht sein lassen, so wenig, daß er einerseits nur flüchtig angesehen, andererseits erst recht „Gegenstand“ wird. Als Material wird er mit ein paar schnellen sprachlichen Griffen benützt, überformt durch (unfreundliche) Phantasien, versteckt hinter Metaphern: so wird die Nacktheit zum Kostüm, und als Kostüm zugleich abgewertet und aufgerüstet.¹⁹⁰

Die Nacktheit und infolgedessen die Scham, die dem zweiten Seminarteilnehmer in seinem Spiegelbild widerfahren, werden demnach in ein Kostüm gehüllt. Dieser Selbstschutz führt letztendlich dazu, dass der Körper als solcher verschwindet und sich in einen Körper aus Zeichen verwandelt.

„Der Leib opfert sich dem Buchstabenleib, der in der diffusen Vorlust des Schreibens verhardt.“¹⁹¹

¹⁸⁹ A. Muschg: *Literatur als Therapie?*, 41-42

¹⁹⁰ Ebda., 42

¹⁹¹ K. Pankow: *Kränkung und Krankheit*, 53

Der durch das (Be-) Schreiben entstehende Text entwickelt sich *ergo* zu einem Ersatzkörper. An diesem Punkt kann die Parallele zu Barthes gezogen werden. Es ist der Text, der für den Schreiber identitätsstiftend wirkt und somit ein unendliches Werden erzwingt.

Was Muschg anhand der Seminarteilnehmer beschreibt, ist letztlich nichts anderes als die sprachliche Deskription der Selbstwahrnehmung zweier Subjekte, die in der symbolischen Ordnung agieren. Vor allem der zweite Text (siehe Beispiel 2) lässt die Unfähigkeit erahnen, die die Sprache hinsichtlich eines der Wirklichkeit repräsentativ adäquaten Gebrauchs aufzeigt. Die Scham bzw. die Furcht, welche die sich ihm widerspiegelnde Nacktheit im Betrachter evoziert, illustriert gleichsam den Mangel, den das Autorsubjekt im Moment des Beschreibens unbewusst realisiert. Er ist lediglich dazu in der Lage, auf das Wörterbuch (Vgl. Barthes) zurückzugreifen; die sprachlich potenzierte Ohnmacht zwingt ihn zur Imitation, um sich in dieser Situation eine Identität überhaupt stiften zu können. Das Schreiben wird somit zum Zwecke sich selbst retten zu können¹⁹² instrumentalisiert. Muschg nimmt die Metapher des Ersatzkörpers in *Der Scheinkörper* abermals auf.

Das Schreiben wurde mein Ersatzkörper; ich konnte ihn vielleicht dazu erziehen, täuschend genau nachzubilden, was mir fehlte, ohne mich darüber zu täuschen, daß nicht er es war, was mir fehlte.¹⁹³

Auf das Subjekt des *vampiristischen* Autors übertragen, äußert sich dieser Umstand nun wie folgt: Dort, wo es ihm nicht möglich ist, die Wirklichkeit exakt zu repräsentieren, greift der Autor als Vampir über den Körper aus Zeichen zum Mittel der Imitation. Im selben Zuge ist ihm jedoch bewusst, dass das Imitierte nicht der Mangel ist, den er in der Wirklichkeit verspürt. Demzufolge schwindet ja auch eben das Spiegelbild und in dieser Konsequenz verliert der *vampiristische* Autor immer mehr den Bezug zur Realität. Er zieht sich zurück in den Körper aus Zeichen, ohne diesem Mangel Herr zu werden – sein Leib wird zum Gefängnis¹⁹⁴ und zum Ort der *vampiristischen Krankheit*. Auch hier wird der Teufelskreis der *vampiristischen Ordnung* deutlich. Der Autor als Vampir *muss* sich erzählen, um sich am *Leben* erhalten zu können, denn die Konsequenz des Nicht-Erzählens fürchtet er zu sehr.

¹⁹² Vgl. K. Siblewski: *Wen rettet Literatur?*, 191

¹⁹³ A. Muschg: *Literatur als Therapie?*, 105–106

¹⁹⁴ Vgl. T. Macho: *Todesmetaphern*, 328

2.1.2 An einem Tag in 1000 Welten – Übersteigertes Erfassen

»Nun streifte Abgeschiedenheit so nahe an das Nichts,
daß es zwischen vollkommener Abgeschiedenheit und
dem Nichts keinen Unterschied gibt.«

Thomas Macho, *Todesmetaphern*

An das zuvor dargestellte Symptom des schwindenden Spiegelbildes knüpft sich ein weiteres an: die sich modifizierende Sinnesreizbarkeit. Beide Symptome zeigen Gemeinsamkeiten auf, die sich gegenseitig z.T. bedingen: Der Rückzug in den Körper aus Zeichen kann mit dem Zurückweichen in eine innere Welt abseits der Wirklichkeit verglichen werden und darum soll es im Folgenden gehen.

*

Norbert Borrmann stellt in seinen Untersuchungen zum Vampirismus folgendes Merkmal, das sich nach der Verwandlung im Vampirssubjekt vollzieht, fest:

Seine neue Existenzform erschließt ihm eine andere Welt – er sieht jetzt alles mit anderen Augen. Seine sinnliche Aufnahmefähigkeit steigert sich rapide. [...] Mit einer derart veränderten Weltwahrnehmung wandelt sich natürlich die Beurteilung des Daseins und damit auch das Wissen, das von der Welt gewonnen wird.¹⁹⁵

Mit der Verwandlung in einen Vampir verändert sich somit auch die subjektive Sinneswahrnehmung und mündet in eine übersteigerte Erfassungsgabe von der Umwelt – ein Umstand, der abermals Roland Barthes *La mort de l'auteur* auf den Plan zitiert.

Rekapitulation. Wie o.a. lässt sich bezüglich des Autors als Vampir ein textuelles Einverleiben zweiten Grades feststellen, das sich auf der Ebene des lexikalischen Phänomens manifestiert. Laut Barthes sei der Text ein Netz aus Zitaten¹⁹⁶, die durch die kulturelle Umgebung des Schreibers bedingt werden. Des Weiteren ist er der Meinung, dass der Schreiber diese *Einschreibungen* austauschen bzw. vermischen könne.¹⁹⁷ In Zusammen-

¹⁹⁵ N. Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 312

¹⁹⁶ Vgl. R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 65

¹⁹⁷ Vgl. Ebda., 65

hang mit Lacans symbolischer Ordnung gleicht dieses *Aus-Nutzen* des ihm *aufgelegten* Wörterbuches dem rücksichtslosen Einverleiben der lexikalischen Begriffe. Barthes folgend, ist sich der moderne Schreiber – und in unserem Falle der Autor als Vampir – darüber bewusst, dass aufgrund dieser lexikalischen Struktur keine Originalität im Sinne einer adäquaten Wirklichkeitsdarstellung existieren kann¹⁹⁸; mit dem Bewusstsein darüber sei es ihm jedoch möglich, weiterhin zu schreiben. Auch hier verändert sich also die Wahrnehmung der Welt in Form ihrer strukturellen Enttarnung. Mit der Wandlung der Wahrnehmung geht gleichsam die Wandlung des „Wissens von der Welt“¹⁹⁹ einher.

Da das Denken und Tun des Vampirs derart zweckbestimmt auf seine Triebbefriedigung ausgerichtet ist, zielt auch das Wissen, das er sich aneignet, vornehmlich darauf, diesen Vorgang zu bedienen.²⁰⁰

Der Autor als Vampir instrumentalisiert das Schreiben dazu, um seinen Trieb²⁰¹, seinen *Mangel an Leben* zu befriedigen. Die (ideologischen) Strukturen der symbolischen Ordnung werden demnach wahrgenommen, können jedoch nicht aufgehoben werden – was er am eigenen Leibe erfahren muss, ist der Mangel.

Die resultierende endlose Wiederholung bzw. Imitation, zu der sich der *vampiristische* Autor verdammt sieht (er kann sich lediglich durchs Schreiben *am Leben* erhalten), führt naturgemäß nach gewisser Zeit zu einer überreizten Wahrnehmung. Mittels seiner *Unsterblichkeit in der Wiederholung* sowie seines Wissens um die Welt wird ihm der Zugang zu unzähligen Wahrnehmungsräumen gewährt. *An einem Tag in 1000 Welten*. Dieser Möglichkeit folgen jedoch zahlreiche Schattenseiten, die den Autor als Vampir letztlich zur Flucht in die Abgeschiedenheit zwingen. Wie lässt sich diese Isolation nun praktisch nachvollziehen?

Als Hilfestellung dazu wird im Folgenden Friedrich Nietzsches *Der Antichrist* dienen, im Rahmen dessen u.a. die Flucht in eine „innere Welt“²⁰² diskutiert wird. Dieser geht zunächst ein Zustand krankhafter Reizbarkeit des Tastsinns voraus.

¹⁹⁸ Vgl. R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 65

¹⁹⁹ N. Borrman: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 313

²⁰⁰ Ebda., 313

²⁰¹ Dieser Trieb wird im späteren Verlauf als destruktiver Trieb, im Sinne von Lacans Todestrieb, diskutiert werden.

²⁰² F. Nietzsche: *Der Antichrist*, 1118

Wir kennen einen Zustand krankhafter Reizbarkeit des *Tastsinns*, der dann vor jeder Berührung, vor jedem Anfassen eines festen Gegenstands zurückschaudert. Man übersetze sich einen solchen physiologischen *habitus* [...] in seine letzte Logik – als Instinkt-Haß gegen *jede* Realität, als Flucht ins „Unfaßliche“, ins „Unbegreifliche“, als Widerwille gegen jede Formel, jeden Zeit- und Raumbegriff, gegen alles, was fest, Sitte, Institution, Kirche ist, als Zu-Hause-sein in einer Welt, an die keine Art Realität mehr rührt, einer bloß noch „inneren“ Welt, einer „wahren“ Welt, „ewigen“ Welt...²⁰³

Zum Tastsinn gesellt sich später eine extreme Leidfähigkeit, „welche überhaupt nicht mehr ‚berührt‘ werden will, weil sie jede Berührung zu tief empfindet.“²⁰⁴ Aus dieser Überreizung entwickelt sich wie o.a. in letzter Logik ein „Instinkt-Hass gegen jede Realität“²⁰⁵, dem, über kurz oder lang, die Flucht in eine bloß noch innere, ewige Welt²⁰⁶ folgt. Letztere zeigt eine gewisse Affinität zum zuvor diskutierten Rückzug in einen Körper aus Zeichen auf. Abschließend lässt sich also feststellen, dass diese übersteigerte und hochsensibilisierte Sinneswahrnehmung im *vampiristischen* Autor ein Unvermögen, am Leben teilzunehmen, evoziert.

*

Die Instinkt-Ausschließung [...] aller Grenzen und Distanzen im Gefühl: Folge einer extremen Leid- und Reizfähigkeit, welche jedes Widerstreben, Widerstreben-Müssen bereits als unerträgliche *Unlust* (das heißt als *schädlich*, als vom Selbsterhaltung-Trieb *widerraten*) empfindet und die Seligkeit (die Lust) allein darin kennt, nicht mehr, niemanden mehr, weder dem Übel noch dem Bösen, Widerstand zu leisten [...].²⁰⁷

²⁰³ F. Nietzsche: *Der Antichrist*, 1118

²⁰⁴ Ebda., 1118

²⁰⁵ Ebda., 1118

²⁰⁶ Vgl. Ebda., 1118

²⁰⁷ Ebda., 1118

2.1.3 Grenzgänger und Antichrist

Also sprach Nietzsche: „Man lasse sich nicht irreführen: große Geister sind Skeptiker.“²⁰⁸

Dieser Satz lässt Raum für Spekulationen, Spekulationen um das dritte Symptom des Krankheitsbildes: der Autor als Vampir als Skeptiker und Antichrist.

Literaturgeschichtlich betrachtet beginnt auch im Genre des Vampirismus eine Intellektualisierung der Vampirfigur. Norbert Borrmann stellt im Rahmen dessen fest, dass

[wir] eine Intellektualisierung des Vampirs seiner Umwelt gegenüber [erleben]. Gerade der Untote kann aus seiner Distanz den Lebenden gegenüber, deren Treiben weit sachlicher analysieren. [...] [Sie] erfolgt aber nicht nur im Zuge einer Beobachtung der Außenwelt, sondern auch im Zuge einer Selbstbeobachtung. Der Vampir verfolgt genau sein Dasein durch die Jahrhunderte und Jahrtausende und lernt dazu, so daß wir von einem „Entwicklungsvampir“ sprechen können.²⁰⁹

Infolge dieser Intellektualisierung reifen im Vampir ein immenses Wissen und ein großer Erfahrungsschatz heran, die ihm die Vergänglichkeit des menschlichen Bestrebens²¹⁰ ins Bewusstsein rufen. Demnach ist er sich der Illusion des Daseins bewusst und naturgemäß Skeptiker.²¹¹ Wie o.a. verknüpft auch Nietzsche den Geist, und somit den Intellekt, zwangsbedingt mit dem Skeptiker.

Man lasse sich nicht irreführen: große Geister sind Skeptiker. [...] Die Starke [sic], die *Freiheit* aus der Kraft und Überkraft des Geistes *beweist* sich durch Skepsis. [...] das *Frei-blicken-können*... Die große Leidenschaft, der Grund und die Macht seines Seins, noch aufgeklärter, noch despotischer, als er selbst es ist, nimmt seinen ganzen Intellekt in Dienst [...].²¹²

Rufen wir uns abermals Barthes ins Gedächtnis. Die These, dass seine Sammlung lexikaler Begriffe im selben Moment ein Wörterbuch mit einer speziellen kulturellen Konnotation

²⁰⁸ F. Nietzsche: *Der Antichrist*, 1140

²⁰⁹ N. Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 88

²¹⁰ Vgl. Ebda., 314

²¹¹ An diesem Punkt lässt sich wiederholt feststellen, inwiefern sich die einzelnen Symptome kausal bedingen: Aufgrund der Illusionslosigkeit, die dem *vampiristischen* Autor zu Eigen ist, wird er auch in Form des Skeptikers in eine marginalisierte Position gegenüber der sterblichen Gesellschaft platziert.

²¹² F. Nietzsche: *Der Antichrist*, 1140

darstellt²¹³, verursacht im Schreiber eine gewisse Befangenheit. Durch sein Wissen um diese Angelegenheit, entwickelt er sich zum Skeptiker gegenüber diesem System und im Zuge dessen gegenüber der *eindeutigen* Interpretation.

In der Form des Skeptikers stellen somit sowohl der Schreiber als auch der *vampiristische* Autor den Gegensatz zum Gläubigen²¹⁴ dar; letzterer sieht sich zunächst als Ungläubiger gegenüber der symbolischen Ordnung und ihren Strukturen. Doch vergessen wir nicht die Ideologie, die diesem System zugrunde liegt – denn auch sie benötigt ihre Gläubigen.

Zuvor jedoch zurück zum *vampiristischen* Autor als Antichrist. Laut Borrmann fungiere der Vampir nicht nur als Spiegelbild, sondern gleichsam als Kompensator der verborgenen Wünsche der Gläubigen²¹⁵, wodurch ihm eine gewisse Wahrhaftigkeit zuteil wird.

Er ist zugleich Repräsentant verborgener und verbotener Wünsche, womit ihm eine weitere wichtige Funktion wächst. Und dadurch, daß er Verbotenes auslebt, erscheint er auch als ein Rebell gegen jegliche gesellschaftliche Ordnung. Er verstößt immer gegen den herrschenden Grundkonsens, vollkommen unabhängig davon, wie dieser gerade lauten mag.²¹⁶

Diese Absage des Skeptikers hinsichtlich Überzeugungen greift auch Nietzsche auf.

Überzeugungen sind Gefängnisse. Das sieht nicht weit genug, das sieht nicht *unter* sich: aber um über Wert und Unwert mitreden zu dürfen, muß man fünfhundert Überzeugungen *unter* sich sehn, – *hinter* sich sehn... Die große Leidenschaft braucht, verbraucht Überzeugungen, sie unterwirft sich ihnen nicht, – sie weiß sich souverän.²¹⁷

Einen letzten Verknüpfungspunkt zum *vampiristischen* Autor bietet der folgende Gegensatz zwischen dem Skeptiker und dem Gläubigen. Verfügt der Autor als Vampir in Form des Skeptikers noch über eine durch sein Wissen bedingte Autonomie, so stellt der Gläubige bereits einen durch und durch abhängigen Menschen dar, den ein Regulativ von außen bindet.²¹⁸

²¹³ Vgl. R. Barthes: *La mort de l'auteur*, 61

²¹⁴ Die Gläubigen können in diesem Falle mit den anderen Subjekten in der symbolischen Ordnung verglichen werden.

²¹⁵ Vgl. N. Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 320

²¹⁶ Ebda., 321

²¹⁷ F. Nietzsche: *Der Antichrist*, 1140

²¹⁸ Vgl. Ebda., 1141

Der „Gläubige“ gehört *sich* nicht, er kann nur Mittel sein, er muß *verbraucht* werden, er hat jemand nötig, der ihn verbraucht. [...] Erwägt man, wie notwendig den allermeisten ein Regulativ ist, das sie von außen her bindet und fest macht [...]: so versteht man auch die Überzeugung, den „Glauben“. Der Mensch der Überzeugung hat in ihr sein Rückgrat. Viele Dinge *nicht* sehn, in keinem Punkte unbefangen sein, Partei sein durch und durch, eine strenge und notwendige Optik in allen Werten haben – das allein bedingt es, daß eine solche Art Mensch überhaupt besteht. Aber damit ist sie der Gegensatz, der *Antagonist* des Wahrhaftigen, – der Wahrheit... Dem Gläubigen steht es nicht frei, für die Frage „wahr“ und „unwahr“ überhaupt ein Gewissen zu haben [...] ²¹⁹

2.1.4 Textuelles Einverleiben

Abschließend sollte, wenn auch in gediegenem Maße, auf die allgemein sadistischen Züge des *vampiristischen* Autors eingegangen werden.

Aufgrund seines Selbsterhaltungstriebes durch das Schreiben, erwächst im Autor als Vampir eine bestimmte Art des Sadismus. Um seinen Trieb zu befriedigen und dadurch weitergehend den *Mangel an Leben* auszulöschen, muss er einverleiben. Das Nichtgelingen in dieser Angelegenheit wohnt dem Vampirismus jedoch bekanntermaßen inne.

Kehren wir ein letztes Mal zu Roland Barthes und Jacques Lacan zurück. Die differenten Arten des textuellen Einverleibens wurden bereits ausführlich diskutiert. Für die Triebbefriedigung sind alle drei gleichermaßen in Kombination relevant.

Zum Ersten: Der Schreiber entsteht *mit* dem und *durch* den Text. Er erfährt die Lust (und somit Leben) durch das Einverleiben des Textes.

Zum Zweiten: Aufgrund der lexikalischen Struktur wird dem Autor als Vampir das Einverleiben auf zweiter Ebene ermöglicht. Das ihm durch die symbolische Ordnung auferlegte Wörterbuch nährt ihn und wird im Zuge der Imitation *ad infinitum* und dem sich anschließenden Lustmoment ausgesaugt.

Zum Dritten: Wie zuvor erläutert, verschmelzen Text und Schreiber zu einer Einheit. Demnach sind es *beide*, die nun letztlich den Leser einverleiben. Während dem Leser Plu-

²¹⁹ F. Nietzsche: *Der Antichrist*, 1141

ralität und Bedeutungsvarietät geboten wird, ist es dem Text wie auch dem *vampiristischen* Autor möglich, in dritter Konsequenz den Rezipienten einzuverleiben.

3. Wiederholungszwang als Krankheit zum Tode *oder* Das Mangelgeschöpf

Es folgt der dritte und letzte Streich.

Das nachfolgende Kapitel knüpft ein letztes Mal an die vorangehenden Theorien und das daraus entwickelte Modell an und dient – im besten Falle – als eine Überleitung zum praktischen Teil dieses Abschnittes. Im Folgenden sollen nun die zuvor herausgearbeiteten Gesichtspunkte einer *vampiristischen* Theorie, präziser gesagt Barthes' *Imitation ad infinitum* und Lacans Todestrieb, mit Teilaspekten aus Søren Kierkegaards Aufsatz *Sygdommen til Døden* zusammengefügt werden. Als Schauplatz dieser Triade fungiert auch im weiteren Verlauf die symbolische Ordnung.

*

Lassen wir Barthes und Lacan noch einmal kurz Revue passieren. Sobald die Verwandlung in einen *untoten* Autor durch dessen Eintritt in eine *Ordnung des Vampirismus* initiiert worden ist, befindet sich dieser in einem Schreibprozess *ad infinitum*. Da er ja noch immer in der symbolischen Ordnung verweilt, *muss* dieser unendliche Schaffensprozess jedoch in einem Wiederholungszwang aus Literatur und Therapie münden. Denn die sich immer wieder repetierende Imitation des Wörterbuches ist lediglich für den Umstand zweckdienlich, die Melancholie, also die Verneinung des Verlustes der Intaktheit²²⁰ bzw. Integrität, zu kompensieren.²²¹

²²⁰ Vgl. E. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, 97

²²¹ Auch Muschg greift diesen Gedanken auf und sieht den Ursprung seines Schreibens im Bedürfnis nach Therapie: „Die Herkunft aus dem Mangel, also etwas im Innersten Verstelltes, Gemachtes, lag diesen Lebensäußerungen zugrunde und blieb ihnen anzumerken. Und das Schreiben, Teil dieser Fassadenwirtschaft, mußte sich aus ihr lösen, den Zwang, der dazu gehörte, bloßstellen lernen, wenn ich nicht daran zugrunde gehen sollte.“ (Vgl. J. Quack: *Zwischen Dichtung und Therapie*, 187)

Dem Wiederholungszwang als Äußerung einer „Sehnsucht nach Harmonie“²²² geht laut Lacan der Todestrieb (*pulsion de mort*) oder *Thanatos* voraus, den er als grundlegende Tendenz der symbolischen Ordnung, Wiederholung zu produzieren²²³, definiert.

Eine Bestimmung des Todestriebes findet in Freuds Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* (1920) Erwähnung, worin dieser ihn als direkten Gegensatz zu den Lebenstrieben, d.h. dem *Eros*, begreift. Lacan jedoch zeigt in seiner Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse einige wichtige Differenzierungen hinsichtlich dieser Begrifflichkeiten auf. Zunächst ist er der Meinung, dass der Todestrieb kein spezifischer Trieb²²⁴ sei, sondern mehr noch ein „Aspekt jeden Triebes“²²⁵.

Lacan schreibt: „Jeder Trieb ist eigentlich ein Todestrieb“ [...], weil (i) jeder Trieb seine eigene Auslöschung antreibt, weil (ii) jeder Trieb das Subjekt in Wiederholungen verwickelt und weil (iii) jeder Trieb ein Versuch ist, über das Lustprinzip hinaus in den Bereich des Exzesses des Genießens zu gelangen, wo die Lust als Leiden erfahren wird.²²⁶

Auch Freud verbindet den Wiederholungszwang mit dem Todestrieb. Seiner Meinung nach verfüge das Subjekt über eine gewisse Bereitschaft, sich einer quälenden Situation – in unserem Falle das Schreiben – immer wieder auszusetzen.²²⁷ „Ein Grundsatz der Psychoanalyse besagt, daß eine Person nur dann dazu verurteilt ist, etwas zu wiederholen, wenn sie die Gründe des Zwangs vergessen hat [...]“²²⁸. Zudem heißt es, dass dieser Zwang durch aktive Erinnerung vom Subjekt durchbrochen werden könne.²²⁹

In weiterer Folge verknüpft Lacan die Wiederholung (*répétition*) mit dem Begriff des Komplexes, den er u.a. mit „einer verinnerlichten sozialen Struktur, die das Subjekt wiederholt und zwanghaft inszeniert“²³⁰, gleichsetzt. Bezieht man nun Lacans entlehnte Begriffsübersetzung des Wiederholungszwangs als *automatisme de répétition* mit ein, so kann man sich einer Assoziation mit dem *automatisierten Schreiben* des *vampiristischen* Autors nicht entziehen. Er ist sich seines Mangels, in einer Zwischenwelt zwischen Leben

²²² D. Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, 307

²²³ Vgl. Ebda., 307

²²⁴ „Freud setzt den Todestrieb dem Genitaltrieb entgegen [...]“ (Vgl. D. Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, 308)

²²⁵ Ebda., 308

²²⁶ Ebda., 308

²²⁷ Vgl. Ebda., 343

²²⁸ Ebda., 343

²²⁹ Vgl. Ebda., 343

²³⁰ Ebda., 343

und Tod zu existieren, nicht mehr bewusst. Deshalb ist das automatisierte Schreiben, das letztlich als Illusion einer Einheit fungiert, ja schließlich *seine* Kompensationsleistung – die Verneinung des Verlustes seiner Integrität. Diese Lust mündet jedoch aufgrund des Todestriebes schnell in einem Wiederholungszwang bzw. dem Drängen des Signifikanten und wird schlussendlich als Unlust empfunden. Dies alles kann sich nun als Verzweiflung und somit als angedeutete Krise des Subjekts äußern.

An diesem Punkt sind wir bei Kierkegaards Aufsatz *Sygdommen til Døden* angelangt, der die Verzweiflung als Krankheit zum Tode bezeichnet.

Fortvivlelse er en Sygdom i Aanden, i Selvet, og kan saaledes være et Tredobbelt: fortvivlet ikke at være sig bevidst at have et Selv (uegentlig Fortvivlelse); fortvivlet ikke at ville være sig selv; fortvivlet at ville være sig selv.²³¹

Wichtig ist nun der Aspekt, dass Kierkegaard Verzweiflung einerseits zwar als Krankheit zum Tode expliziert, gleichsam jedoch einräumt, dass diese eigentlich das Gegenteil zu bedeuten hat.

Dog er Fortvivlelse i en anden Forstand endnu bestemtere Sygdommen til Døden. Det er nemlig saa langt som muligt fra, at man, ligefrem forstaaet, dør af denne Sygdom, eller at denne Sygdom ender med den legemlige Død. Tværtimod, Fortvivlelsens Qval er netop ikke at kunne døe. Den har saaledes mere tilfælles med den Dødssyges Tilstand, naar han ligger og trækkes med Døden og ikke kan døe. Saaledes er det at være syg *til* Døden det ikke at kunne døe, dog ikke som var der Haab om Livet, nei Haabløsheden er, at selv det sidste Haab, Døden, ikke er.[...] I denne sidste Betydning er da Fortvivlelse Sygdommen til Døden, denne qualfulde Modsigelse, denne Sygdom i Selvet, evig at døe, at døe og dog ikke at døe, at døe Døden. Thi at døe, betyder at det er forbi, men at døe Døden betyder at opleve det at døe; og lader dette sig eet eneste Øieblik opleve, saa er det dermed for evig at opleve det.²³²

²³¹ S. Kierkegaard: *Sygdommen til Døden*, unpaginiert. „Verzweiflung ist eine Krankheit im Geist, im Selbst und kann so ein Dreifaches sein: daß der menschliche Geist in der Verzweiflung sich nicht bewußt ist, ein Selbst zu haben (uneigentliche Verzweiflung); daß er verzweifelt nicht er selbst sein will, daß er verzweifelt er selbst sein will. (Vgl. S. Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, 180)

²³² S. Kierkegaard: *Sygdommen til Døden*, unpaginiert. „Doch in einem anderen Sinne ist Verzweiflung noch bestimmter die Krankheit zum Tode. Es ist nämlich weit entfernt davon, daß man, direkt verstanden, an dieser Krankheit stirbt, oder daß diese Krankheit mit dem leiblichen Tode endet. Im Gegenteil, die Qual der Verzweiflung ist eben, nicht sterben zu können. Sie hat somit mehr mit dem Zustand des Todkranken zu tun, wenn er daliegt und mit dem Tode ringt und nicht sterben kann. So heißt es also krank *zum* Tode sein, nicht sterben können, doch nicht so, als wäre Hoffnung auf Leben, nein, die Hoffnungslosigkeit ist, daß selbst die letzte Hoffnung, der Tod, nicht besteht.[...] In dieser letzten Bedeutung ist nun die Verzweiflung die Krankheit zum Tode, dieser qualvolle Widerspruch, diese Krankheit im Selbst, ewig zu sterben, zu sterben und doch nicht zu sterben, den Tod zu sterben. Denn sterben bedeutet, daß es vorbei ist, aber den Tod sterben

In Anbetracht dessen, dass der Verzweifelte ewig stirbt, krank *zum Tode* ist und keine Hoffnung auf den eigentlichen Zustand des Todes hat, wird eine weitere Parallele zum Vampirismus offenbar. Durch den Eintritt in die *vampiristische Ordnung*, tritt der Autor als Vampir gleichsam in diese Krankheit zum Tode ein. Er unternimmt jedoch den Versuch, diesen Mangel mittels des unendlichen Schreibprozesses zu verdrängen und sich *am Leben zu erhalten*. Erreicht er jedoch den Punkt, an dem er sich seiner Misere gewahr wird, d.h., wo die Lust in Unlust umschwenkt, wird ihm gleichsam auch die Verzweiflung zum Tode auf dramatische Weise wieder ins Bewusstsein drängen – das Bewusstwerden darüber, zum ewigen Sterben verdammt zu sein.

Dog er Fortvivlelse just en Selvfortærelse, men en afmægtig Selvfortærelse, der ikke formaaer hvad den selv vil. Men hvad den selv vil er at fortære sig selv, hvilket den ikke formaaer, og denne Afmagt er en ny Form af Selvfortærelse, i hvilken dog Fortvivlelsen atter ikke formaaer hvad den vil, at fortære sig selv, det er en Potensation eller Loven for Potensationen. Dette er det Hidsende, eller det er den kolde Brand i Fortvivlelsen, dette Nagende, hvis Bevægelse er bestandigt ind efter, dybere og dybere i afmægtig Selvfortærelse.²³³

Gerade die ohnmächtige Selbstauszehrung, der kalte Brand der Verzweiflung, ist kennzeichnend für die Unlust, die der Autor als Vampir empfindet, sobald ihm der Schreibprozess nicht mehr ausreicht, um seinen Mangel zu verdrängen bzw. zu verschieben. Gleichsam verzweifelt er nicht nur über diesen Umstand, sondern zudem auch in weiterer Folge über sich selbst.

Idet han [Fortvivlenden] fortvivlede over *Noget*, fortvivlede han egentlig over *sig selv*, og vil nu af med sig selv. [...] det der er ham det Utaalelige, er, at han ikke kan blive af med sig selv.²³⁴

bedeutet, daß man das Sterben durchlebt; und läßt es sich einen einzigen Augenblick erleben, so ist es damit so, daß es für ewig erlebt wird.“ (Vgl. S. Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, 184)

²³³ S. Kierkegaard: *Sygdommen til Døden*, unpaginiert. „Dennoch ist die Verzweiflung gerade eine *Selbstauszehrung*, aber eine ohnmächtige Selbstauszehrung, die nicht vermag, was sie selber will. Aber was sie selber will, ist, sich selber verzehren, was sie nicht vermag, und diese Ohnmacht ist eine neue Form von Selbstauszehrung, in der die Verzweiflung doch wieder nicht vermag, was sie will, sich selbst verzehren, sie ist eine Potenzierung oder das Gesetz für die Potenzierung. Dies ist das Aufreizende, oder es ist der kalte Brand in der Verzweiflung, das Nagende, dessen Bewegung beständig nach innen geht, tiefer und tiefer in die ohnmächtige Selbstauszehrung.“ (Vgl. S. Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, 185)

²³⁴ S. Kierkegaard: *Sygdommen til Døden*, unpaginiert. „Indem er [der Verzweiflende] über *etwas* verzweifelt, verzweifelt er eigentlich über *sich selbst* und will nun von sich selbst los. [...] dies ist ihm das Unerträglichste, ja, daß er von sich selbst nicht loskommen kann.“ (Vgl. S. Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, 185–186)

Obwohl er sich selbst verzweifelt loswerden möchte, wäre es eine Fehlannahme, davon auszugehen, dass er nicht er selbst sein will. Ganz im Gegenteil: der *vampiristische* Autor will, wie Kierkegaard allgemein über den Verzweifelten schreibt, verzweifelt er selbst sein – folgendermaßen nicht das Selbst, das er ist, sondern jenes, das er gerade nicht ist. Um diese Verwirrung etwas zu entwirren:

[...] han vil nemlig løsrive sit Selv fra den Magt, som satte det. Men dette formaaer han trods al Fortvivlen ikke; trods al Fortvivlelsens Anstrængelse er hiin Magt den stærkere, og tvinger ham til at være det Selv, han ikke vil være. Men saaledes vil han jo dog af med sig selv, af med det Selv, han er, for at være det Selv, han selv har hittet paa. At være Selv, som han vil det, det vilde, om end i en anden Forstand lige saa fortvivlet, være ham al hans Lyst; men at tvinges til at være Selv, som han ikke vil være det, det er hans Qual, den er, at han ikke kan blive af med sig selv.²³⁵

In diesem Falle ist es demnach die dritte Verzweiflung, die Kierkegaard im o.a. Eröffnungszitat anführt: *verzweifelt man selbst sein zu wollen*. Der *vampiristische* Autor versucht nun also, sich von der Identität, die mithilfe der wiederholenden Imitation in der symbolischen Ordnung (und somit durch ein drittes Machtverhältnis) gesetzt wurde, langsam zu befreien. Davon hält ihn jedoch ein ihm noch unbekanntes Machtverhältnis (welches sich im weiteren Verlauf als der Herrensignifikant herausstellen wird, denn der „Diskurs des Menschen ist der Diskurs des Anderen“²³⁶) ab; es wird ein Selbst erzwungen, das er jedoch nicht mehr sein will – ein parasitärer Außenseiter, der an ein Leben gekettet ist, dass nicht seines ist.²³⁷

*

Dahingehend soll nun im nächsten Kapitel analysiert werden, auf welche Weise der Autor als Vampir – in diesem praktischen Fall der Bernhardsche Geistesmensch – auf dieses

²³⁵ S. Kierkegaard: *Sygdommen til Døden*, unpaginiert. „[...] er will nämlich sein Selbst von der Macht losreißen, die es setzte. Aber dies vermag er trotz allen Verzweifeln nicht; trotz aller Anstrengungen der Verzweiflung ist jene Macht die stärkere, und sie zwingt ihn dazu, das Selbst zu sein, das er nicht sein will. Aber so will er sich selbst ja doch loswerden, will los vom Selbst, das er ist, um das Selbst zu sein, auf das er selbst gekommen ist. Selbst zu sein, wie er es will, es wollte, das würde all seine Lust sein, ob auch in einem anderen Sinne gleichwohl verzweifelt; aber zu einem Selbst gezwungen zu sein, das er nicht sein will, das ist seine Qual, das ist, daß er sich selbst nicht loswerden kann.“ (Vgl. S. Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, 187)

²³⁶ W. Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, 156

²³⁷ Vgl. S. Volckmann: *Gierig saugt sie seines Mundes Flammen*, 164

Missverhältnis reagiert und welche Wirklichkeitsverstellungen durch seine Krankheit letztlich evoziert werden. Wie schon in der Einleitung vorweggenommen, hat der Autorbegriff bis zu dieser Seitenzahl schon einen langen Weg zurückgelegt. Zunächst erfolgte im Rahmen des Barthes-Kapitels die Wandlung der konventionellen Autorschaft über das abstrahierte Autorsubjekt des Schreibers hin zum Autor als Vampir.²³⁸ Im folgenden Kapitel wird die Begriffskategorie abermals ausgeweitet – der *vampiristische* Autor als variabler Textproduzent bzw. Geistesmensch.

²³⁸An dieser Stelle ist anzumerken, dass die *vampiresken* Mechanismen im Grunde genommen in jedem Menschen verankert sind, beim Neurotiker, in diesem Falle der Autor, jedoch zum größten Teil in pathologischer Form an die Oberfläche gelangen: Jedes Subjekt ist hinsichtlich seiner Konstitution gespalten und aufgrund dessen gezwungen, den Mangel durch Sprache zu verschieben bzw. zu verdecken – diese Supplementierung sichert sein Überleben in der symbolischen Ordnung.

4. Der Geisteshensch als Vampir und der große Andere

»Du fortærer Dig selv.« - »O, nej! Qvalen er just, at jeg ikke kan det.«

Søren Kierkegaard, *Sygdommen til Døden*

Wie bereits diskutiert, betritt der Autor als Vampir durch den Eingang in die *vampiristische Ordnung* gleichzeitig auch den Ort der *Krankheit zum Tode*. Um sich dort *am Leben zu erhalten*, instrumentalisiert er das Schreiben *ad infinitum* zur Auslöschung seines verdrängten Mangels. Der Wiederholungszwang als *automatisme de répétition* wirkt sich in der symbolischen Ordnung auf das *automatisierte Schreiben* des *vampiristischen* Autors aus. Er stellt dessen Kompensationsleistung – die Verneinung des Verlustes seiner Integrität – dar. In Zusammenhang mit dem Todestrieb erhält diese Wiederholung, wie gesagt, eine Dimension des Zwanges, infolge dessen die Lust des Schreibens alsbald in eine Unlust transzendiert. Das Beispiel des *Autorsubjekts* Adolf Muschg zeigt gewisse (biographische) Parallelen auf.

Je besser er [Adolf Muschg] sich kennenlernte, um so unabweislicher wurde ihm eine Einsicht. [...] daß ihm Schreiben nicht half: es hinderte ihn sogar daran, aus sich herauszugehen. Seine Routine nahm zu, Sätze zu formulieren, aber mit keinem noch so gelungenen Satz, mit keiner meisterhaft geschriebenen Geschichte lernte er besser leben.²³⁹

Auch hier wird einerseits auf das *automatisierte Schreiben*, andererseits jedoch gleichsam auf ihre Insuffizienz bezüglich der Mangelbefriedigung hingewiesen. Textproduktion als Hilfsmittel zum besseren Leben oder Überleben funktioniert nicht mehr; im Gegenteil: Sie vergrößert den klaffenden Widerspruch von Leben und Schreiben. Das fanatische Schreiben entfremdet den Autor als Vampir ja schließlich vom Leben und begünstigt zudem auch die Selbstentfremdung in Form des Körpers aus Zeichen. Hinsichtlich seiner literarischen Geistesarbeit, arbeitet Muschg ihre ebenso destruktive Dimension heraus.

Es ist der unbestreitbare Verdienst dieses Buches, daß Muschg, indem er den unüberbrückbaren Widerspruch zwischen Schreiben und Leben deutlich herausarbeitet, gleich mit zwei Vorurteilen bricht. Unter literarischer Kreativität kann nicht mehr fraglos etwas Positives gesehen werden. Und: Es ist eine Illusion zu glauben,

²³⁹ K. Siblewski: *Wen rettet Literatur?*, 191

wer schreibe, Sorge auf diese Weise für sein Überleben. Niedergeschrieben mögen schmerzhaft Erfahrungen vielleicht etwas von ihrer Unmittelbarkeit verlieren, um mit ihnen aber besser umgehen zu lernen, dazu sind andere Fähigkeiten nötig.²⁴⁰

Bezugnehmend auf Kierkegaards Terminus der Verzweiflung in Relation zum Todestrieb, beginnt für das Autorsubjekt in der symbolischen Ordnung die Tortur der ohnmächtigen Selbstauszehrung: Der *vampiristische Autor* muss ja letztlich erzählen, um zu überleben. Nun befindet er sich jedoch im kritischen Zustand des *Sich-nicht-mehr-Erzählen-Könnens*. Was aber bleibt von ihm übrig, wenn man ihm die Geistesarbeit des Schreibens entwendet?

[Das] „Schreiben“ [ist] natürlich so viel wie: neurotisches Verhalten. Als solches behandelt, hört es auf behandelbar zu sein; denn wodurch wäre es zu ersetzen? Was bleibt vom Schriftsteller [oder im folgenden Fall vom Bernhardschen Geistesmenschen als Vampir] übrig, wenn man das Schreiben von ihm abzieht; und hält er sich nicht, weil er die Antwort fürchtet, am Schreiben fest?²⁴¹

In diesem Zusammenhang bietet sich eine Referenz zu Franz Kafka an. In seinem Brief vom 5. Juli 1922 schreibt er an Max Brod:

Als ich heute in der schlaflosen Nacht alles immer wieder hin- und hergehn ließ zwischen den schmerzenden Schläfen, wurde mir wieder [...] bewußt, auf was für einem schwachen oder gar nicht vorhandenen Boden ich lebe, über einem Dunkel, aus dem die dunkle Gewalt nach ihrem Willen hervorkommt und, ohne sich an mein Stottern zu kehren, mein Leben zerstört. Das Schreiben erhält mich, aber ist es nicht richtiger zu sagen, daß es diese Art Leben erhält. Damit meine ich natürlich nicht, daß mein Leben besser ist, wenn ich nicht schreibe. Vielmehr ist es dann viel schlimmer und gänzlich unerträglich und muß mit dem Irrsinn enden.²⁴²

Kafka beschreibt in diesem Kontext die für den *vampiristischen* Autor ambivalente Dimension des Schreibens: Einerseits äußert sie sich auf destruktive Weise, andererseits erscheint sie lebensnotwendig. Aufgrund dieses dämonischen Aspekts vergleicht Kafka das Schreiben als Teufelsdienst²⁴³, der sich auf einer Genußsucht gründet.

Und das Teuflische daran scheint mir sehr klar. Es ist die Eitelkeit und Genußsucht, die immerfort um die eigene oder auch um eine fremde Gestalt [...] schwirrt und sie genießt. Was der naive Mensch sich manchmal wünscht: „Ich wollte sterben und sehn, wie man mich beweint“, das verwirklicht ein solcher Schriftsteller fort-

²⁴⁰ K. Siblewski: *Wen rettet Literatur?*, 191

²⁴¹ A. Muschg: *Literatur als Therapie*, 58

²⁴² F. Kafka: *Briefe*, 323

²⁴³ Vgl. Ebda., 323

während, er stirbt (oder er lebt nicht) und beweint sich fortwährend. Daher kommt eine schreckliche Todesangst, die sich nicht als Todesangst äußern muß, sondern auch auftreten kann als Angst vor Veränderung [...].²⁴⁴

Die Genusssucht, die Kafka anspricht, lässt sich rückwirkend mit dem *automatisierten Schreiben* in Verbindung setzen, das den *vampiristischen* Schreiber ja schließlich am Leben erhält. Sowohl die „Angst vor Veränderung“²⁴⁵ als auch die Angst vor dem Abzug des Schreibens, welche Muschg verbalisiert, erscheinen angesichts Kafkas folgender Erkenntnis alles andere als unbegründet.

Der Schriftsteller in mir wird natürlich sofort sterben, denn eine solche Figur hat keinen Boden, hat keinen Bestand, ist nicht einmal aus Staub, ist nur im tollsten irdischen Leben möglich ein wenig möglich, ist nur eine Konstruktion dieser Genußsucht. [...] das Dasein des Schriftstellers ist wirklich vom Schreibtisch abhängig, er darf sich eigentlich, wenn er dem Irrsinn entgehen will, niemals vom Schreibtisch entfernen, mit den Zähnen muß er sich daran festhalten.²⁴⁶

Im Falle des *vampiristischen* Geistesmenschen sind wir nun an jenem Punkt angekommen, an dem sich gerade diese *Todesangst* zu bestätigen scheint.

*

Bei der Auseinandersetzung mit dem aus Thomas Bernhards Werken ausgewählten Geistesmenschen²⁴⁷ fällt auf, dass dieser zunächst einmal die zuvor angeführten Eigenschaften eines *vampiristischen* Autors besitzt: Er lebt isoliert und weltabgewandt, weist jedoch ein immenses, illusionsloses Wissen über die Strukturen der Wirklichkeit auf. Des Weiteren betreibt auch er den charakteristischen Wiederholungszwang in Form seiner Geistesarbeit (sei es die Kunst, die Wissenschaft oder Kritik). Diese bringt ihn letztlich in dieselbe Situation wie Kierkegaards Verzweifelnden. Anders aber verschiebt der Geistesmensch sein Scheitern nun jedoch nicht auf das dritte Machtverhältnis im Sinne des großen Anderen, sondern auf das Weibliche, das als zerstörerische Macht konnotiert wird. Durch das destruktive Weibliche (das dem Leser in Form von Natur, Krankheit etc. begegnet) sieht der Geistesmensch seinen ideologischen Herrensignifikanten (der in diesem Zusammenhang

²⁴⁴ F. Kafka: *Briefe*, 323

²⁴⁵ Ebda., 323

²⁴⁶ Ebda., 323–324

²⁴⁷ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Werke *Frost, Ja, Der Untergeher* und *Alte Meister*.

noch die Illusion der vollkommenen Kunst suggeriert) sowie seine eigene Identität als gefährdet an.

Bei der näheren Betrachtung der gewählten Werke lässt sich jedoch eine gewisse Entwicklung entsprechend der kierkegaardschen Philosophie feststellen: Das Weibliche entfernt sich von dem Bild der destruktiven Macht hin zu einer fast neutralen Bedeutung; der Geistesmensch aus dem letzten Buch dieses Zyklus (*Alte Meister*) muss erkennen, dass es keine vollkommene Kunst gibt und enttarnt somit den ideologischen Herrensignifikanten in seiner Funktion. Rückbezüglich auf das Thema des Vampirismus könnte diese Entwicklung zusammenfassend die Möglichkeit eines *Lebenszeichens* des *vampiristischen* Autors darstellen – *Lebenszeichen* im Sinne einer Befreiung aus dem Wiederholungszwang: weg vom *destruktiven*, hin zum *wahrhaftigen* Charakter des *vampiristischen* Autors, der sich vom Glauben befreit.

4.1 Destruktive Weiblichkeit

Widmen wir uns nun dem Anfang. Wie kommt es überhaupt zu dem Umstand, das Weibliche als eine Art zerstörerisches Element zu betrachten? Aufschluss kann unter anderem die Anwendung von C.G. Jungs Termini des *Animus* und der *Anima* im Sinne einer Zweigeschlechtlichkeit des Subjekts geben. Die *Anima* bezeichnet nach Jung die weibliche Seite im psychischen Apparat des männlichen Subjekts.²⁴⁸ Das heißt, wir sprechen hier von weiblichen Seeleneigenschaften wie Gefühlen, Ahnungen, Empathie usw. Die *Anima* kann im männlichen Unbewussten eine positive oder negative Ausrichtung haben, welche durch die gleichzeitige Überlagerung des sogenannten Mutterarchetyps bestimmt wird. Die positive Ausrichtung ist im Sinne der schutzgewährenden Frau, die negative im Sinne einer verschlingenden und zerstörerischen Frau zu klassifizieren. Das männliche Subjekt trägt somit das Bild einer bestimmten Frau in sich. Problematisch wird es nun, wenn dieses Bild auf andere, nämlich reale Frauen projiziert wird und die Ambivalenz zutage tritt. Das

²⁴⁸ Durch den Umstand, dass alle Bernhardschen Geistesmenschen männliche Subjekte darstellen, sehe ich in diesem Zusammenhang die Zuordnung des Männlichen hinsichtlich des *vampiristischen* Autors als legitimiert an.

männliche Subjekt sollte diese Diskrepanz im Idealfall erkennen und begreifen, dass diese Projektion zunächst in sich selbst entfaltet werden muss und sich im Zuge dessen aus der Überlagerung mit dem Mutterarchetypen herauslösen sollte. In Hinblick auf Bernhards Geistesmenschen lässt es sich zur Annahme verleiten, dass bei ihnen zunächst besonders die negative Seite der *Anima* ausgeprägt ist. Damit kann man die Konnotation des Weiblichen als zerstörerische Kraft einordnen bzw. spekulieren, dass darin der Grund für die negative Darstellung liegt.

4.2 Die vier Stadien der destruktiven Weiblichkeit

4.2.1 Das Weibliche als Gefahr für den Geistesmenschen

»Das historisch Neue an diesem Menschen sind seine Begierde und sein Bemühen, sich zu entwickeln, seine Fähigkeiten auszubilden und sich alles einzuverleiben, was Natur und Gesellschaft sich will entreißen lassen.«

Bertolt Brecht

Die Gleichsetzung des Weiblichen mit einer subversiven Kraft, die dem Geistesmenschen als Vampir die Arbeit verhindert: In Form dieser destruktiven Macht drängt es sich jetzt auch in den psychischen Apparat des *vampiristischen* Subjekts und beginnt den Herrensignifikanten zu vertreiben. Der Herrensignifikant, als fundamentaler Signifikant der Gesetzesgeber in der symbolischen Ordnung, wird in Bernhards System metaphorisch durch die variabel einsetzbaren *alten Meister* dargestellt. In *Der Untergeher* ist es Glenn Gould, in *Ja Schopenhauer*, in *Alte Meister*²⁴⁹ der Künstler an sich. Das zerstörerische Weibliche greift den Herrensignifikanten an und stellt somit eine Gefahr für die Kultur sowie für den Geistesmenschen an sich dar. Obwohl Skeptiker der kulturellen Konnotation, versucht der Geistesmensch nun in Form eines Abwehrmechanismus die innere, symbolische Ordnung

²⁴⁹ Hier werden Maler, Literaten, Philosophen und Musiker gleichwertig erwähnt, bspw. Stifter, Bruckner und Heidegger.

zu bewahren. Fanatisch ist er bestrebt, den ideologischen Herrensinnfiktanten sicherzustellen, denn seine Existenz steht ja schließlich auf dem Spiel.

Wie aber gelangt man zu der Auffassung, das Weibliche als Gefahr für die Kultur des Geistesmenschen zu sehen? Aufschluss darüber gibt sicherlich Sigmund Freuds Abhandlung über *Das Unbehagen in der Kultur*; hier greift er gerade den Konflikt zwischen Kultur und Eros auf.

Das Zusammenleben der Menschen war also zweifach begründet durch den Zwang zur Arbeit, den die äußere Not schuf, und durch die Macht der Liebe, die von seiten des Mannes das Sexualobjekt im Weibe, von seiten des Weibes das von ihr abgelöste Teilstück des Kindes nicht entbehren wollte. Eros und Ananke sind auch die Eltern der menschlichen Kultur geworden.²⁵⁰

Der *Eros* repräsentiert eine Grundlage der Kultur, doch gleichsam eröffnet sich auch ein Konflikt zwischen den beiden. Ist die Kultur auf der einen Seite bemüht, immer größere Einheiten zu bilden, so ist es hingegen der *Eros* (bspw. in Form der Familie), welcher das Individuum nicht freigeben will. So kommt es zu dem Umstand, welcher dem weiblichen Subjekt den Bereich der Familie und des Sexuallebens und dem männlichen jenes der Kulturarbeit zuordnet. Was sich zunächst utopisch ideal zu ergänzen scheint, zeigt in der Praxis jedoch Schwachstellen auf.

Ferner treten bald die Frauen in einen Gegensatz zur Kulturströmung und entfalten ihren verzögernden und zurückhaltenden Einfluß, dieselben, die anfangs durch die Forderungen ihrer Liebe das Fundament der Kultur gelegt hatten. Die Frauen vertreten die Interessen der Familie und des Sexuallebens; die Kulturarbeit ist immer mehr Sache der Männer geworden, stellt ihnen immer schwierigere Aufgaben, nötigt sie zu Triebsublimierungen, denen die Frauen wenig gewachsen sind. Da der Mensch nicht über unbegrenzte Quantitäten psychischer Energie verfügt, muß er seine Aufgaben durch zweckmäßige Verteilung der Libido erledigen. Was er für kulturelle Zwecke verbraucht, entzieht er größtenteils den Frauen und dem Sexualleben: das beständige Zusammensein mit Männern, seine Abhängigkeit von den Beziehungen zu ihnen entfremden ihn sogar seinen Aufgaben als Ehemann und Vater. So sieht sich die Frau durch die Ansprüche der Kultur in den Hintergrund gedrängt und tritt zu ihr in ein feindliches Verhältnis.²⁵¹

²⁵⁰ S. Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, 64

²⁵¹ Ebda., 68–69

Aus welcher Sicht dieses feindliche Verhältnis zu sehen ist, sei dahingestellt. Aus dem Blickwinkel des männlichen Subjekts ist es jedoch möglich, eine Verschiebung hin zur Klassifizierung des Weiblichen als zerstörerische, geisteshemmende Kraft zu eruieren.

*

Im Folgenden soll nun anhand ausgewählter Textanalysen herausgestellt werden, inwiefern Bernhard das zerstörerische Weibliche innerhalb seines ästhetischen Systems illustriert und seinen Figuren Lösungsansätze zur Konfliktbewältigung bietet.

4.2.1 Das erste Stadium – Der Maler

Ein erster Lösungsansatz wird zunächst in *Frost* illustriert. Dort haben wir den Famulanten und den Maler Strauch, die mit der Wirtin von Weng konfrontiert werden. Vorausgeschickt werden muss, dass der Maler Strauch in der Gruppierung der Bernhardschen Geistesmenschen eine Ausnahme darstellt, da er im Vergleich zu den anderen apollinischen Geistesmenschen in seiner Selbstreflexionskompetenz zurückgeblieben ist.

Darin unterscheidet sich der Maler von späteren Bernhard-Figuren, für die die apollinische Wahl zum Geistesmenschen und zum Künstler ein zentrales Differenzierungsmittel darstellt, dem auch eine hohe Lösungskapazität für jene Lebensprobleme zugeschrieben wird, die sich in Weng zur Unerträglichkeit verdichten. Strauch hingegen behandelt sein eigenes Künstlertum vollkommen undifferenziert von der sonstigen Misere des Lebens. Die Chancen, die in der apollinischen Wahl liegen, hat er nicht genutzt [...] ²⁵²

Der Maler Strauch sieht sich nun mit dem dargestellten Extremtypus der zerstörerischen Weiblichkeit konfrontiert: die Wirtin von Weng. Diese wird jedoch sehr ambivalent dargestellt, differenziert in die drei Frauen im Leben eines Mannes: die Mutter, die Geliebte und die Todesfrau. ²⁵³ In allen drei Bereichen wird sie jedoch spätestens zum Ende der Handlung vor allem als ekelregend, übel riechend und unmenschlich präsentiert. Auffällig

²⁵² A. Pfabigan: *Thomas Bernhard*, 44

²⁵³ Vgl. E. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, 95

erscheint hier die Gleichsetzung des Weiblichen mit der negativ konnotierten Natur (d.h. Wildheit, Gefahr), im Gegensatz zur positiven lebensspendenden Natur.²⁵⁴

Sowohl für den Famulanten als auch für den Maler Strauch gibt es nur eine Lösung, das zerstörerische Weibliche zurückzudrängen, nämlich durch dessen Tod. Somit erfolgt der Ersatz des Weiblichen durch den Tod: Dieser setzt der Differenzierung ein Ende, denn das weibliche Subjekt verliert in Form des leblosen Körpers seine Individualität und Persönlichkeit und stellt infolgedessen keinerlei Gefahr mehr dar. Es transformiert sich im idealen Fall also zu einem semiotisch leeren Zeichen, das austauschbar ist.²⁵⁵ Vielleicht wird hier gerade kompositorisch auf den Tod – in Opposition zur lebensspendenden Natur – zurückgegriffen.

Mich ekelt vor der Wirtin. Es ist derselbe Ekel, der mich als Kind vor offenen Schlachthausstüren hat erbrechen lassen. Wäre sie tot, würde mich – heute – nicht vor ihr ekeln [...], aber sie lebt, und sie lebt in einem faulen, uralten Gasthausküchengeruch.²⁵⁶

Das zerstörerische Weibliche, das rücksichtslos überleben will, kann nur durch die Radikalität des Todes zurückgedrängt werden. Das Subjekt erlebt somit eine „Einzigkeit des Überlebenden“²⁵⁷,

[...] die nicht auf das physische Alleinsein beschränkt ist, sondern vielmehr bedeutet, daß der Überlebende im Augenblick des Todes anderer seine Einzigkeit als Individuum, als Unteilbares, deutlicher erfährt und sich in der Wiederholung solcher Augenblicke seiner Identität versichern will: „Die niedrigste Form des Überlebens ist die des Tötens. So wie man das Tier getötet hat, von dem man sich nährt [...], so will man auch den Menschen töten, der einem im Wege ist [...], um zu fühlen, daß man noch da ist und er nicht mehr.“²⁵⁸

Laut der von Kuhnau aufgegriffenen These Canettis, stellt sich im Augenblick des Todes eines Objektes die Befriedigung des Überlebenden ein – der Tod des Weiblichen erscheint hier also als Augenblick des Triumphs für das männliche Subjekt, den Geistesmenschen als Vampir. Die damit verknüpfte Vorstellung repräsentiert ein Sinnbild *par excellence*.

²⁵⁴ Vgl. E. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, 100

²⁵⁵ Vgl. Ebda., 96

²⁵⁶ T. Bernhard: *Frost*, 54

²⁵⁷ Vgl. P. Kuhnau: *Masse und Macht in der Geschichte*, 240

²⁵⁸ Ebda., 240

Entsetzen beim Anblick des Todes wandelt sich in Befriedigung, weil der Überlebende selbst nicht tot ist. Der tote Körper ist in der passiven, horizontalen Position hingestreckt und gestürzt, während der Überlebende aufrecht steht, durchdrungen von einem Gefühl der Überlegenheit.²⁵⁹

Durch den Tod der Frau ist es dem Geistesmenschen als Vampir erst möglich, über ihr zu stehen (d.h. das mutierte, zerstörerische Matriarchalische aus der Psyche zurückzudrängen) und somit wahrhaftig zu überleben. Folglich stellt der Tod zunächst einen ersten Lösungsansatz dar, den Bernhard seinen Figuren zur Verfügung stellt. Möglicherweise hat es mit Strauchs Unfähigkeit zur Reflexion zu tun, dass dieser erste Lösungsansatz vielleicht etwas radikal, wenn nicht sogar undifferenziert, ausfällt.

4.2.2 Das zweite Stadium – Der Wissenschaftler

Betrachtet man den Text *Ja* aus dem Jahre 1978, so wird eine Weiterentwicklung des Weiblichen weg vom Zerstörerischen hin zum Neutralisierten offenbar. Der Protagonist, ein *vampiristischer* Geistesmensch, der sich im Arbeitsprozess für eine Abhandlung über Antikörper befindet, ist in einer geistigen Sackgasse gefangen – dem Wahnsinn nahe. Er hat sich von allem, was seine Geistesarbeit hemmt, abgewandt in dem Gedanken, dass man mit seiner Geistesarbeit allein sein könne. Fatalerweise findet er sich jetzt in einer Art krankhafter Isolation wieder, aus der er sich nicht mehr befreien kann. Die Krankheit der Kontaktlosigkeit wird bei ihm zur Geisteskrankheit.²⁶⁰ Kurz vor Eintritt in die völlige Verrücktheit, trifft er im Hause des Realitätenvermittlers Moritz den Schweizer und seine Frau, die Perserin. In der Person der Perserin erkennt der Protagonist einen Geistesmenschen (an) und spricht ihr eine ihn rettende Funktion zu.

[...] denn ich war ja überhaupt nicht mehr gewohnt gewesen mit einem sogenannten geistigen Menschen zusammenzusein und die Perserin, das war mir sofort klar gewesen, war so ein Geistesmensch zum Unterschied von ihrem Lebensgefährten, dem Schweizer, der keiner gewesen war. [...] Und dann, wie nach dem Auftauchen

²⁵⁹ E. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, 98

²⁶⁰ Diese Geisteskrankheit kann mit Kafkas Begriff des Irrsinns, von dem er in seinem Brief an Max Brod spricht, verglichen werden (Vgl. F. Kafka: *Briefe*, 324).

der Schweizer und vor allem der Perserin, die mich aus was für einem Grunde weiß ich nicht, vom ersten Augenblick an, fasziniert hatte, aus vielen entscheidenden, aber wahrscheinlich aus vielen, möglicherweise aus Hunderten und Aberhunderten von für mich lebensrettenden Gründen, welche in der Person der Perserin konzentriert für mich sichtbar und in hohem Maße sofort nützlich gewesen waren, hänge ich [...] an meinem Leben und an meiner Existenz.²⁶¹

Die Perserin repräsentiert für den *vampiristischen* Ich-Erzähler einen Geistesmenschen. Ihre internationale Ausbildung spricht für sie. Im Gegensatz zu ihrem Lebensgefährten wird sie als schweigsamer und sensibler Mensch beschrieben. Durch die Gespräche (bspw. über Schopenhauer und Schumann) während der gemeinsamen Spaziergänge, welche die beiden miteinander unternehmen, beginnt der *vampiristische* Ich-Erzähler wieder zu lesen, was für ihn bis dato nicht mehr denkbar gewesen ist. Des Weiteren ist es ihm nun möglich, seine Geistesarbeit wieder aufzunehmen. Er sieht jedoch das Auftauchen der Perserin bis zuletzt nicht als Heilung seiner *Krankheit zum Tode*, sondern lediglich als Abschwächung des Krankheitsprozesses und seiner Symptome. Der *vampiristische* Ich-Erzähler beginnt zu reflektieren und erkennt, dass nicht nur seine Arbeit (d.h. der Anspruch an die Geistesarbeit), sondern auch seine Umwelt (Politik, Land, Europa) als Ursache für seine Krankheit zu sehen ist. Hier nähern wir uns der Problematik des ideologischen Herrenschriftens an: Die symbolische Ordnung wird, wie gesagt, durch diesen fundamentalen Schriftens bestimmt und legitimiert. In diesem Zusammenhang können also auch Politik, Land und Europa, welche der *vampiristische* Ich-Erzähler kritisch zu betrachten beginnt, als Variablen dafür gesehen werden – im Geiste ist er ja schließlich Skeptiker. Auch wenn es ihm nicht bewusst ist, verbalisiert er erstmals die von den politischen Instanzen, den ideologischen Herrenschriftens, ausgehende Geistesausrottung bzw. Geistesfeindlichkeit. Der *vampiristische* Geistesmensch beginnt also, von dem zerstörerischen Weiblichen als geistesmenschfeindliches Element Abstand zu nehmen. Die Weiblichkeit der Perserin wird jedoch nicht ganz angenommen bzw. sehr distanziert beschrieben. Durch das Zeichensystem der Kleidung wird eine männlich-orientierte Konnotation deutlich. Auf einem Spaziergang trägt sie beispielsweise die Kleidung des Wirtes oder aber ihren weiten Mantel, unter dem man keine Weiblichkeit vermuten würde.

²⁶¹ T. Bernhard: *Ja*, 62–63

Auf dem Kopf hatte sie einen Männerhut und an den Füßen Männergummistiefel, die sie sich, so dachte ich, vom Wirt ausgeborgt hatte.²⁶²

Auch in Hinblick auf die Darstellung der Wirtinnenfigur wird eine Veränderung deutlich. Sie wird zwar noch als willenskräftige Geschäftsfrau beschrieben, jedoch fühlt sich der *vampiristische* Ich-Erzähler gerade von der mit Geschäftssinn assoziierten Konsequenz angezogen und spricht ihr sogar einen gewissen Intelligenzgrad zu.

Um noch einmal auf die Perserin zurückzukommen: Die als positiv konnotierte Figur des weiblichen Geistesmenschen bleibt leider nicht von Dauer. Gegen Ende der Handlung verstärkt sich der Eindruck beim *vampiristischen* Ich-Erzähler, dass die Perserin ein gescheiterter Mensch sei.²⁶³ Hier bricht die Weiblichkeit wieder durch, vor der es den Geistesmenschen als Vampir ekelt. Je mehr er über ihre Persönlichkeit und ihren Lebensweg in Erfahrung bringt, desto klarer wird, dass die Perserin nicht *stark* ist, sondern sich in einer ähnlichen Position wie der *vampiristische* Ich-Erzähler befindet, jedoch noch hilfloser zu sein scheint. Die Beziehung zum Schweizer offenbart einen heftigen Selbstvernichtungscharakter. Die Perserin hatte sich damals in dessen Talent und nicht in seinen Charakter verliebt. Sie gab ihre eigene Geistesarbeit auf, um seine Talente zu fördern. Als diese jedoch nicht mehr entwicklungsfähig waren bzw. als sie realisiert, dass eigentlich sie den dominierten, untergeordneten Part der Beziehung darstellt²⁶⁴, bricht die Perserin zusammen und kehrt ihre weiblichen Charakteristika nach außen: Sie weint sich beim Ich-Erzähler aus. Dieser Zustand ruft wieder den altbekannten Ekel hervor. Der Punkt, an dem sich der *vampiristische* Ich-Erzähler sozusagen als männliches Subjekt mit seiner *Anima* auseinandersetzen könnte, überfordert ihn und er kehrt in seine Ausgangsposition zurück. Er beginnt sich von der Perserin zu distanzieren und nimmt ihre Anwesenheit als hinderlich

²⁶² T. Bernhard, : *Ja*, 59

²⁶³ Als besonders interessant kehrt sich hier der Intertext zu Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* und die Adaption des Ich-Erzählers als Wille zum Scheitern heraus. Es heißt: „Es gibt ja nur Gescheitertes. Indem wir wenigstens den Willen zum Scheitern haben, kommen wir vorwärts und wir müssen in jeder Sache und in allem und jedem immer wieder wenigstens den Willen zum Scheitern haben, wenn wir nicht schon sehr früh zugrundegehen wollen, was tatsächlich nicht die Absicht sein kann, mit welcher wir da sind.“ (T. Bernhard, *Ja*, 44). Dieser Wille zum Scheitern spiegelt sich nicht nur im Scheitern der Ehe von dem Schweizer und der Perserin, sondern auch in der Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und der Perserin. Am Ende der Erzählung scheitert die Perserin schließlich an sich selbst und wählt den Freitod.

²⁶⁴ Anmerkungswert erscheint des Weiteren der Aspekt der Konnotation des Kraftwerks: Setzt man das Kraftwerk mit der weiblichen Reproduktionsfähigkeit gleich, so wird deutlich, dass letztere in der Beziehung der Perserin zum Schweizer niemals zum Zuge gekommen ist. Die Weiblichkeit wurde unterdrückt und stellte somit keinen offensichtlichen Konfliktpunkt dar.

wahr. Seine Geistesarbeit erscheint wieder als fruchtbar und satisfaktionsfähig, somit kann er kein Hindernis gebrauchen. Die Perserin zieht sich nun, nachdem ihr Lebensgefährte, der Schweizer, sie verlassen hat, in dem von ihm *gegen* sie gebauten Hause zurück und verwahrlost. Der Ich-Erzähler besucht sie dann ein letztes Mal, bevor sie Suizid begeht. Alles in dem Raum ekelt ihn an und auch der Zustand der Perserin ist ihm mehr als zuwider.

Im Hinsetzen war mir aufgefallen, wie heruntergekommen und verwahrlost und tatsächlich wie absichtlich angeschmutzt alles in diesem Raum gewesen war.²⁶⁵

Die Perserin versprach sich vom Ich-Erzähler die Erlösung aus ihrem Zustand, da er – wie auch sie – ein verlorener, vernichteter, *untoter* Mensch²⁶⁶ ist. Diese Befreiung ist diesem jedoch nicht möglich, da er in diesem Moment überfordert zu sein scheint und in alte Muster zurückfällt. In *Ja* scheitert somit der *vampiristische* Ich-Erzähler an der Ideologie des Herrensignifikanten und verharrt in seiner Kontraposition gegenüber dem geistesfeindlichen, zerstörerischen Weiblichen.

4.2.3 Das dritte Stadium – Der Musiker

In Anbetracht der Transformation des zerstörerischen Weiblichen, wird im Roman *Der Untergeher* aus dem Jahre 1983 illustriert, inwiefern sich die psychische Ausgangslage des Geistesmenschen als Vampir verändert, um das Subjekt dem Weiblichen anzunähern.

In *Der Untergeher* geht es u.a. um die Figur des Wertheimers, der an seiner Geistesarbeit, der Musik, scheitert. Er scheitert an dem Vorhaben, *Glenn Gould zu werden*: Als er diesen das erste Mal spielen hört, ist sein Scheitern schon prädestiniert. Während seines Niedergangs lässt Wertheimer sich gar herab, mit einer Wirtin körperlich intim zu werden. Jedoch ist er derjenige, der sie, ja letztendlich sein gesamtes Umfeld, tyrannisiert und einverleibt. Einen für diese Betrachtung wichtigen Aspekt stellt dieser innere Prozess von Wertheimer

²⁶⁵ T. Bernhard: *Ja*, 143

²⁶⁶ Die Perserin kann in diesem Zusammenhang als weibliche Form des *vampiristischen* Geistesmenschen gesehen werden, der letztlich am Irrsinn scheitert.

dar, der dem Leser jedoch gänzlich unbekannt bleibt. Deutlich wird jedenfalls, dass er an seiner eigenen Totalität scheitert, *Glenn Gould zu werden*. Es ist keine fragmentarische Annäherung an den *Herrensignifikanten Gould* möglich. Deshalb ist auch der Kommentar des Ich-Erzählers passend, wenn er sagt, dass Glenn ihnen beiden eigentlich den Tod bedeutete, denn der vampiristische Geistesmensch *muss* am Herrensignifikanten scheitern.

Wir müssen von Anfang an wissen, was wir wollen, dachte ich, schon im Kopf des Kindes muß es klar sein, was der Mensch will, haben will, haben muß, dachte ich. Die Zeit, in welcher ich in Desselbrunn gesessen bin, Wertheimer in Traich, dachte ich, war ein tödliche. Das gegenseitige Aufsuchen und gegenseitige Heruntermachen, dachte ich, das uns zerstört hat. [...] Austauschen von Jugenderinnerungen, dachte ich, bei einer Schale Tee, und immer Glenn Gould als Mittelpunkt, nicht Glenn, Glenn Gould, der uns beide vernichtet hat, dachte ich. Wertheimer kam nach Desselbrunn, um mich zu stören, eine angefangene Arbeit meinerseits im Keim zu ersticken in dem Augenblick, in welchem er sich ankündigte. Andauernd sagte er nur, *hätten wir Glenn nicht getroffen*, aber auch, *wäre Glenn früh gestorben, bevor der die Weltberühmtheit geworden ist*, dachte ich. Wir begegnen einem Menschen wie Glenn und sind vernichtet, denke ich, oder gerettet, in unserem Fall hat uns Glenn vernichtet, dachte ich.²⁶⁷

Aber auch die Situation, in dem Gould, also der Herrensignifikant, menschlicher wird und kurzerhand die Esche vor seinem Fenster fällt, wirkt äußerst situationskomisch für eine metaphorische Annäherung an die Weiblichkeit.

[Er] stellte die ihm entsprechende totale Ordnung da her, wo die Esche gestanden war. Hindert uns etwas, müssen wir es wegschaffen, hatte Glenn gesagt, und ist es nur eine Esche. Und wir dürfen nicht erst fragen, ob wir die Esche fällen dürfen, dadurch schwächen wir uns. Wenn wir erst fragen, sind wir schon so geschwächt, dass es uns schädlich ist, kann auch sein, vernichtend, so er, dachte ich.²⁶⁸

Diese Textstelle ist mit der Radikalität vergleichbar, die mithilfe des Sehns nach dem Tod des Weiblichen in *Frost* illustriert wird. Es wird nicht reflektiert, ob die Handlung eigentlich nötig oder unumgänglich wäre: Das Mittel des Moments heißt Radikalität, um nicht in eine schwache Position katapultiert zu werden.

Kaum hatte Glenn die ihn angeblich hindernde Esche umgeschnitten, hatte er den Einfall, ganz einfach die Vorhänge seines Zimmers zuzumachen, die Rolladen herunterzulassen. Ich hätte mir das Umschneiden der Esche ersparen können, sagte er, dachte ich. Wir schneiden oft eine solche Esche um, sehr viele solcher Geistes-

²⁶⁷ T. Bernhard: *Der Untergeher*, 1007–1008

²⁶⁸ Ebda., 1010

eschen, sagte er, und wir hätten uns das durch einen lächerlichen Kunstgriff ersparen können, sagte er, dachte ich.²⁶⁹

Die Ordnung muss im konventionellen Sinne mit allen Mitteln wiederhergestellt werden. Die Ironie, die jedoch in dieser Textstelle an die Oberfläche tritt, trägt dazu bei, den Herrensingifikanten, den man als Subjekt doch so passioniert gegen das zerstörerische Weibliche zu schützen versucht, von seinem Podest herunterzustufen. Der personifizierte Herrensingifikant Glenn Gould zeigt menschliche Züge und büßt seine Unfehlbarkeit ein. Die unantastbare Fassade der *alten Meister* zerbröckelt langsam und ihr destruktives Potential wird offenbar.

4.2.4 Das vierte Stadium – Der Kritiker

Den Höhepunkt dieser ideologischen Dekomposition des Herrensingifikanten und die damit verbundene Annäherung an das Weibliche erreicht ihren Höhepunkt in dem 1985 erschienenen Roman *Alte Meister*. Er steht unter dem Motto *Weg frei für das Menschliche*.

Der Protagonist Reger ist Philosoph, genauer gesagt Privatphilosoph, und besucht regelmäßig das Kunsthistorische Museum. Sein Aufenthalt dient einem bestimmte Zwecke: Er sucht Fehler in den dort ausgestellten Kunstwerken. Bis auf den *Weißbärtigen Mann* von Tintoretto, hat er bis jetzt in jedem Bild einen Fehler gefunden. Er ist das Vampirsujet, welches den Herrensingifikanten in Form der *alten Meister* letztendlich in seiner Unfehlbarkeit dekonstruiert und die von ihm ausgehende Gefahr in Worte fasst.

Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich, sagte er. So sind mir im Grunde auch alle diese Bilder hier im Kunsthistorischen Museum unerträglich, wenn ich ehrlich bin, sind sie mir fürchterlich. [...] Das Vollkommene droht uns nicht nur ununterbrochen mit unserer Vernichtung, es vernichtet uns auch, alles, das hier unter dem Kennwort *Meisterwerk* an den Wänden hängt, sagte er.²⁷⁰

²⁶⁹ T. Bernhard: *Alte Meister*, 1009

²⁷⁰ Ebda., 1243

Reger geht von der Annahme aus, dass es das Vollkommene nicht gibt. Er fragmentiert die Kunstwerke, indem er nach Fehlern sucht und stellt somit das Scheitern der Künstler an der Perfektion ihrer Geistesarbeit heraus.

[...] und jedesmal, wenn ich aus einem solchen hier an der Wand hängenden sogenannten vollkommenen Kunstwerk ein Fragment gemacht habe, indem ich so lange an und in diesem Kunstwerk nach einem gravierenden Fehler, nach dem entscheidenden Punkt des Scheiterns des Künstlers, der das Kunstwerk gemacht hat, gesucht habe, bis ich ihn gefunden habe, komme ich einen Schritt weiter.²⁷¹

Es gebe kein vollendetes Buch, Bild oder Musikstück: Alles sei lediglich Fragment eines totalitären Ganzen. Dies lässt sich mit Roland Barthes Überlegungen in *De l'œuvre au texte* in Verbindung setzen: Seiner Meinung nach sei das Werk „un fragment de substance“²⁷², wohingegen der Text „un champ de méthodologique“²⁷³ darstelle. D.h. vergleichbar mit Lacans *réalité*, *zeigt sich* das Werk; der Text *wird*, wie das Reale, *aufgezeigt*.²⁷⁴ Somit kann der Text nicht als Fragment des Werkes gesehen werden: „[...] *le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production*. Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter“²⁷⁵. Dies unterstützt Regers These des unvollendeten Meisterwerkes, sobald man dieses als eine sich unendlich entwickelnde Textur betrachtet. Aufgrund dieser Erkenntnis beginnt er einen Ekel gegenüber den vom ihm niedergestuften Staatskünstlern zu entwickeln.

Reger redet nur von *Staatskunst*, wenn er über die Kunst redet, *und wenn er über die sogenannten Alten Meister redet, redet er immer nur über die alten Staatsmeister*. [...] Die Alten Meister haben immer nur dem Staate gedient oder der Kirche gedient, was auf das gleiche hinausläuft [...]. Diese Kunst wendet sich doch immer dem Allmächtigen und den Mächtigen zu und von der Welt ab, so Reger oft, das ist ihre Niedertracht.²⁷⁶

Der Österreichhass des *vampiristischen* Geistesmenschen bildet den zentralen Mittelpunkt des Romans: Der Staat, der geistesfeindlich²⁷⁷ ist. Reger beginnt nun, einen Ekel sowohl

²⁷¹ T. Bernhard: *Alte Meister*, 1243

²⁷² R. Barthes: *De l'œuvre au texte*, 70

²⁷³ Ebda., 70

²⁷⁴ Vgl. Ebda., 70–71

²⁷⁵ Ebda., 71

²⁷⁶ T. Bernhard: *Alte Meister*, 1252–1253

²⁷⁷ „Genie und Österreich vertragen sich nicht, sagte ich. In Österreich muß man die Mittelmäßigkeit sein, um zu Wort zu kommen und ernst genommen zu werden, ein Mann der Stümperhaftigkeit und der provinziellen Verlogenheit, ein Mann mit einem absoluten Kleinstaatenkopf.“ (Vgl. Ebda., 1233)

gegen heimische als auch ausländische Künstler zu entwickeln. Dieser Ekel wird zudem durch den Umstand verstärkt, dass Reger Zeit seines Lebens von diesen *alten Meistern* fasziniert gewesen ist. Er muss jedoch feststellen, dass diese nur dem oberflächlichen Anblick standhalten. Betrachtet man sie genauer, so zerbröckeln bzw. lösen sie sich auf.

Hüten Sie sich vor dem Eindringen in Kunstwerke, sagte er, Sie verderben sich alles und jedes, selbst das Geliebteste. Schauen Sie ein Bild nicht lang an, lesen sie ein Buch nicht zu eindringlich, hören Sie ein Musikstück nicht mit der größten Intensität, Sie ruinieren sich alles und damit das Schönste und das Nützlichste auf der Welt. [...] schauen Sie, was Sie lieben, an, aber schauen Sie es nicht total an. Weil ich immer total angeschaut habe, [...] habe ich mir schließlich alles vergraut [...]. Wie ich mir mit dieser Methode schließlich und endlich die Welt vergraut habe, einfach alles.²⁷⁸

Den Zustand der Bewunderung vergleicht Reger mit dem Zustand der Geistesschwäche.²⁷⁹ Nur wer Kunstwerke fragmentarisch betrachtet, sich der Ideologie ergibt, ist des Bewunderns fähig; diejenigen, welche die Totale vorziehen, bleiben in einer Enttäuschung zurück, die nicht nur das Kunstwerk, sondern auch den Herrensingifikanten, die *alten Meister*, entwertet.

In der Enttäuschung, die wir empfinden, wenn wir darauf gekommen sind, dass die Größe des Verehrten und Bewunderten und Geliebten gar keine Größe ist und auch niemals eine solche Größe gewesen ist, nur eine eingebildete Größe und eine tatsächliche Kleinheit, ja Niedrigkeit, fühlen wir den rücksichtslosen Schmerz des Betrogenen.²⁸⁰

Dieses Gefühl des Betrogen-Seins – in dem Moment, wenn das Subjekt hinter die wahrhaftige Ordnung des Ganzen kommt und sieht, wem letztendlich seine eingeschränkte Bewunderung galt, nämlich dem ideologischen Herrensingifikanten – macht nun letztendlich den Weg für das Menschliche frei. Dieses taucht in Form von Regers Lebensmenschen auf, der ihn rettet.

Aber in dem Augenblick, in welchem ich nicht mehr weiter gewußt habe, habe ich meine Frau kennengelernt, sagte er. Meine Frau hat mich gerettet, immer habe er

²⁷⁸ T. Bernhard, *Alte Meister*, 1256

²⁷⁹ „Der Zustand der Bewunderung ist ein Zustand der Geistesschwäche, sagte Reger gestern, in diesem Zustand der Geistesschwäche existieren fast alle.“ (Vgl. Ebda., 1282)

²⁸⁰ Ebda., 1262

das weibliche Geschlecht gefürchtet und *die Frauen* tatsächlich sozusagen *mit Leib und Seele gehaßt* und doch habe ihn seine Frau gerettet.²⁸¹

Reger trifft seine Frau im Bordone-Saal, in dem er regelmäßig Geistesarbeiten dekonstruiert und fragmentiert. Letztendlich hat ihn das Nein seiner Frau fasziniert, auf die Frage hin, ob ihr der *Weißbärtige Mann* gefiele. Reger beschreibt das erste Treffen mit seiner Frau wie folgt:

Es war ein sehr trüber Tag [...], ich war verzweifelt [...]. Da setzte sich plötzlich eine störrische Frau neben mich auf die Bank und stand nicht mehr auf. [...] die Frau saß da und starrte den Weißbärtigen Mann an, sagte Reger, und ich glaube, sie starrte den Weißbärtigen Mann eine Stunde lang an. Gefällt Ihnen denn dieser Weißbärtige Mann von Tintoretto so gut? habe ich die neben mir Sitzende gefragt, sagte Reger, und ich bekam zuerst keine Antwort auf meine Frage. Erst nach längerer Zeit sagte die Frau ein mich tatsächlich faszinierendes Nein, ein solches Nein hatte ich bis zu diesem Nein noch nicht gehört, sagte Reger.²⁸²

Sie beginnen daraufhin ein Gespräch über die *alten Meister*. Hier ist vor allem das *wie* der Gesprächsführung entscheidend. Ihr Nein ist Zeichen gegen die Bewunderung und somit gegen die Geistesschwäche. Reger schildert seine Frau, wie zuvor erwähnt, als jene Person, die sein *Leben* gerettet hat.

In *Alte Meister* wird vor allem die Regression des zerstörerischen Weiblichen deutlich: Es neutralisiert sich vom zerstörerischen hin zum passiven Material, welches vom aktiven männlichen Geist, hier Reger, geformt und bearbeitet wird.

Was mich so außerordentlich bedrückt, ist ja doch die Tatsache, dass ein solcher aufnahmefähiger Mensch, wie meine Frau einer gewesen ist, mit dem ganzen ungeheuerlichen Wissen, das ich ihm vermittelt habe, gestorben ist, also dieses ungeheuerliche Wissen mit in den Tod genommen hat [...] Wir stecken und wir stopfen alles aus uns in einen solchen Menschen hinein und er verlässt uns, stirbt uns weg, für immer, so er.²⁸³

Mit dem Tod seiner Frau *starb* letztlich eigentlich auch Reger, was dazu führt, dass er ein schlechtes Gewissen hat, *weiterzuleben*. Auch das Leiden darüber, dass ihn seine Frau, so wie er meint, allein gelassen hat, wird im Roman thematisiert.

²⁸¹ T. Bernhard, *Alte Meister*, 1316

²⁸² Ebda., 1317

²⁸³ Ebda., 1237

Wir sind urplötzlich von dem Menschen getrennt, dem wir *im Grunde alles* zu verdanken und der uns tatsächlich alles gegeben hat [...]. Der Mensch, der immer gesund gewesen ist und der alle nur denkbaren Vorzüge eines intelligenten *und* weiblichen Menschen gehabt hat und tatsächlich der liebevollste in meinem Leben gewesen ist, stirbt mir weg [...].²⁸⁴

Hier ist es nicht mehr das nur durch den Tod des Weiblichen *überlebensfähige vampiristische* Autorsubjekt, das spricht. Reger war felsenfest davon überzeugt, dass seine Frau ihn überleben würde: Im Kontrast zu ihm, dem Schwachen und durch seine *vampiristische* Krankheit Gezeichnete, war sie immer die Gesunde, die Starke, die für ihn *Lebensspendende*. Hier findet eine wichtige Wandlung der Zuordnung der Attribute statt: War das Weiblich zu Anfang noch Inbegriff von Krankheit (wie die Wirtin in Weng), so wird es jetzt mit Gesundheit, also in lebensspendender Funktion, beschrieben. Es ist nicht mehr nötig, die symbolische Ordnung wiederherzustellen und den Herrensingularen zu schützen, denn letzterer wurde in seiner ideologischen Funktion entlarvt. Der Gläubige wird zum Wahrhaftigen.

²⁸⁴ T. Bernhard, *Alte Meister*, 1342

Schlusswort

Angesichts der allgegenwärtigen Problematik der Sprache und ihrer (Un-) Möglichkeiten, war es das Anliegen, innerhalb dieser Arbeit den Beitrag einer weiteren Betrachtungsweise von Sprache, Dichtung und Wirklichkeit zu leisten. Unter dem Aspekt der Wirklichkeitsverstellung sollte diskutiert werden, inwiefern die Motive des Gespenstischen und des Vampirismus im literaturtheoretischen Kontext als Instrumente der Sprachkritik gewertet werden können. Die strukturelle Zweiteilung dieser Ausarbeitung unterstützte das Vorhaben, zwei individuelle, voneinander unabhängige Modelle zu entwickeln, um sie letztlich in diesem Teil zusammenzufügen.

*

Hinsichtlich des *gespenstischen Diskurses* und seines Beitrags zur Wirklichkeitsverstellung war es zunächst vonnöten, an den Ursprung der Sprache zurückzukehren – sozusagen zurück zur Wurzel des Übels. Anhand von Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* und Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* war es möglich, das funktionelle Grundgerüst des *gespenstischen Diskurses* zu konstruieren. Ausgehend von den (ur-) eigentlichen Mechanismen der Sprache als Repräsentationsmittel wurde deutlich, welche Ausmaße die, von Mauthner begrifflich erweiterte, *gespenstische Rede* auf unsere Vorstellung und vor allem unsere Subjektconstitution hat: Das Gespenstische stellt nicht nur eine radikale Sprachkritik dar, sondern gleichsam eine Kritik an der chimärischen Existenz, die der Mensch sein Eigen nennt.

Als Erweiterung zu dieser sprachphilosophischen Analyse des Spannungsfeldes *Leben und Sprache* erfolgte in zweiten Schritt eine Annäherung an das Verhältnis zwischen *Literatur und Sprache*. Aufgrund dessen erschien es obligat, den *gespenstischen Diskurs* um die Instanz der Schrift zu erweitern und die Literatur simplifizierterweise als *Verschriftlichung der gespenstischen Rede* aufzufassen. Hinsichtlich der ausgearbeiteten Charakteristika der *Schrift als gefährliches Supplement* werden die Parallelen zur Sprachkritik Nietzsches und Mauthners überaus deutlich, sodass sich an dieser Stelle problemlos an den *Diskurs des Gespenstischen* anknüpfen ließ. Sowohl die Sprache als auch die Schrift können im All-

gemeinen als artifizielle Supplemente betrachtet werden, die der zu repräsentierenden Präsenz nicht gerecht werden können. Diese Unfähigkeit, das Wesen der Dinge so getreu wie möglich abzubilden, stellt einen schwerwiegenden Bruch mit der Präsenz dar, der letztlich in einer trügerischen, chimärischen Repräsentation enden *muss*.

Auch hinsichtlich der Textproduktion des Schriftstellers ließen sich schwerwiegende Konsequenzen des *gespenstischen Diskurses* im literarischen Feld eruieren: Aufgrund der Unmöglichkeit der adäquaten Repräsentation ist er dazu gezwungen, den Kompromiss der ästhetischen Ähnlichkeit zu schließen, um weiterhin schreiben – und letztlich auch in seiner chimärischen Wirklichkeit überleben – zu können. Das Ideal der so natürlich wie möglichen Darstellung weicht dieser Ästhetik des Ähnlichen – der Schriftsteller scheint sich mit dem Umstand der Wirklichkeitsverstellung durch die gespenstische Dimension der Sprache arrangiert zu haben.

Im Rahmen der Textanalyse bot sich Raum für die Diskussion, inwiefern sich der *Diskurs des Gespenstischen* in seiner Facettenreichhaltigkeit in ausgewählten Texten der Weltliteratur widerspiegelt. Durch die Zusammenführung der zuvor dargelegten Theorien und philosophischen Überlegungen zur chimärischen Dimension der Sprache eröffnete sich die Möglichkeit, einen textimmanenten Raum zu konstruieren und zu analysieren, inwiefern sich der *gespenstische Diskurs* einer literarischen Einschreibung betätigt. Im Mittelpunkt der Betrachtung standen Franz Kafkas Erzählung *Unglücklichsein* sowie August Strindbergs Drama *Spöksonaten*, anhand derer sich vor allem der Versuch der (literarischen) Subjektconstitution – einerseits in Form der Erzählerinstanz, andererseits in Form von Figuridentitäten – darlegen lässt.

Hinsichtlich Kafkas Erzählung *Unglücklichsein* wird deutlich, dass der Gebrauch des Gespenstermotivs mit der literarischen Subjektconstitution im *gespenstischen Diskurs* einhergeht. Das Gespenst stellt somit nicht nur eine „Vertauschung [des] Ich mit sich selbst“²⁸⁵, sondern gleichsam auch ein „von diesem Ich gänzlich losgelöstes Wesen“²⁸⁶ dar. Letztlich schafft es aber auch das Ich nicht, sich literarisch zu konstituieren, da es aufgrund seiner naturbedingten Befangenheit dem *Diskurs des Gespenstischen* unterliegt und selbst als Gespenst entgleitet: „Das Gespenst war allzu sehr ich“²⁸⁷.

²⁸⁵ S. Dierks: *Es gibt Gespenster*, 34

²⁸⁶ Ebda., 34

²⁸⁷ M. Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, 82

Betrachtet man August Strindbergs Drama *Spöksonaten* im Kontext des *gespenstischen Diskurses*, so lässt sich in gewisser Weise dort anknüpfen, wo Kafkas Ich in *Unglücklichsein* endet: Die Figuren erscheinen allesamt als Gespenster ihrer Selbst, als *Wortgespenster*. Die Figurenkonstellation im Hause des Obersts verdeutlicht, dass mit dem Greis – ganz im Sinne des Gespenstischen – etwas Vertrautes aus der Vergangenheit in das Leben der Figuren eintritt. Der *gespenstische Diskurs* konfrontiert sie mit ihrer durch ihn verursachten eigenen Falschheit; er enttarnt somit nicht nur die Figuren, sondern gleichsam sich selbst. Indem er Identität gibt und wieder nimmt, erhält er für sich selbst sowohl sein Eigenbild des Flüchtigen, nicht Fassbaren, als auch sein Täuschungspotential aufrecht.

*

Ausgehend von Roland Barthes' Aufsatz *La mort de l'auteur* war es das Anliegen, herauszustellen, ob der Tod des konventionellen Autors nicht nur als die Geburt des modernen, sondern mehr noch als die des *vampiristischen* Schreibers betrachtet werden kann. Anhand Barthes' Überlegungen war es möglich, verschiedene Charakteristika eines *untoten* Schreibers, wie bspw. das rücksichtslose Einverleiben der ihm zur Verfügung gestellten lexikalischen Begriffe, herauszuarbeiten. Im nächsten Schritt stellte sich die Frage, was passieren würde, wenn nun der *vampiristische* Autor an die Stelle des konventionellen Autors in der symbolischen Ordnung träte. Inwiefern ließen sich dort weitere Einwirkungen des Vampirismus auf die Wirklichkeitswahrnehmung und -verstellung des Autors feststellen?

Auf das Subjekt des *vampiristischen* Autors übertragen, äußerte sich dieser Umstand nun wie folgt: Dort, wo es ihm nicht möglich ist, die Wirklichkeit exakt zu repräsentieren, greift der Autor als Vampir über den Körper aus Zeichen zum Mittel der Imitation. Im selben Zuge ist ihm jedoch bewusst, dass das Imitierte nicht der fundamentale Mangel ist, den er in der Wirklichkeit verspürt. Demzufolge schwindet ja auch eben das Spiegelbild und in dieser Konsequenz verliert er immer mehr den Bezug zur Realität. Er zieht sich zurück in den Körper aus Zeichen, ohne dieses Mangels Herr zu werden – sein Leib wird letztlich zum Ort der *vampiristischen Krankheit*. Auch hier wird der Teufelskreis der *vampiristischen Ordnung* deutlich. Der Autor als Vampir *muss* sich erzählen, um sich am *Leben* erhalten zu können, denn die Konsequenz des Nicht-Erzählens fürchtet er zu sehr.

Abschließend ließ sich also feststellen, dass diese übersteigerte und hochsensibilisierte Sinneswahrnehmung im *vampiristischen* Autor ein Unvermögen, am Leben teilzunehmen, evoziert. Sobald also die Verwandlung in einen *untoten* Autor durch dessen Eintritt in eine *Ordnung des Vampirismus* initiiert worden ist, befindet sich dieser in einem Schreibprozess *ad infinitum*. Da er ja noch immer in der symbolischen Ordnung verweilt, *muss* dieser unendliche Schaffensprozess in Verbindung mit dem Todestrieb jedoch in einem Wiederholungszwang aus Literatur und Therapie münden. Denn die sich immer wieder repetierende Imitation des Wörterbuches ist lediglich für den Umstand zweckdienlich, die Melancholie, also die Verneinung des Verlustes der Intaktheit²⁸⁸ bzw. Integrität, zu kompensieren. An dieser Stelle transzendiert die Lust des Schreibens in Unlust.

In Verknüpfung mit Kierkegaards Schrift *Sygdommen til Døden* wurde deutlich, dass der *vampiristische* Autor verzweifelt er selbst sein will. Er versucht nun, sich von der Identität, die mithilfe der sich wiederholenden Imitation in der symbolischen Ordnung (und somit durch ein drittes Machtverhältnis) gesetzt wurde, langsam zu befreien. Davon hält ihn jedoch der ideologische Herrensingifikant ab; es wird ein Selbst erzwungen, das er jedoch nicht mehr sein will – ein parasitärer Außenseiter, der an ein Leben gekettet ist, das nicht seines ist.²⁸⁹

Bei der Auseinandersetzung mit den Bernhardschen Geistesmenschen fiel auf, dass dieser zunächst einmal die zuvor angeführten Eigenschaften eines *vampiristischen* Autors besitzt: Er lebt isoliert und weltabgewandt, weist jedoch ein immenses, illusionsloses Wissen über die Strukturen der Wirklichkeit auf. Des Weiteren betreibt auch er den charakteristischen Wiederholungszwang in Form seiner Geistesarbeit (sei es die Kunst, die Wissenschaft oder Kritik). Diese bringt ihn letztlich in dieselbe Situation wie Kierkegaards Verzweifelnden. Es wurde jedoch deutlich, dass der Geistesmensch sein Scheitern nun aber nicht auf das dritte Machtverhältnis, im Sinne des großen Anderen, verschiebt, sondern auf das Weibliche, das er als zerstörerische Macht konnotiert. Bei näherer Betrachtung ließ sich letztlich jedoch eine gewisse Entwicklung entsprechend der kierkegaardschen Philosophie feststellen: Das Weibliche entfernt sich von dem Bild der destruktiven Macht hin zu einer fast neutralen Bedeutung; der Geistesmensch aus dem letzten Buch dieses Zyklus‘ (*Alte Meister*) muss erkennen, dass es keine vollkommene Kunst gibt und enttarnt somit den ideolo-

²⁸⁸ Vgl. E. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, 97

²⁸⁹ Vgl. S. Volckmann: *Gierig saugt sie seines Mundes Flammen*, 164

gischen Herrensfiguralen in seiner Funktion. Auf diesem Wege ist es dem *vampiristischen* Autor schließlich möglich, sich aus dem Wiederholungszwang und infolgedessen vom Glauben an die trügerische Wirklichkeit zu befreien.

In Hinblick auf die in der Diplomarbeit präsentierten Modelle lässt sich nun zusammenfassend feststellen, dass die Motive des Gespenstlichen und des Vampirismus durchaus als Instrumente der Sprachkritik betrachtet werden können. Beide repräsentieren auf verschiedene Art und Weise Wirklichkeiten: Der Vampirismus reflektiert die innere Wirklichkeit des Menschen, indem er Träger für dessen verborgene Wünsche und Sehnsüchte wird. Dies ist jedoch gleichsam mit einer Tragik verbunden – der Vampir ist ein artifizielles Geschöpf, d.h. er wurde nicht als Vampir geboren, sondern transformiert. Er wurde in eine ihm vertraute, jedoch gleichzeitig nun fremde Welt entlassen, mit der er nun zurechtzukommen versucht. Das Gespenst hingegen spiegelt die Wirklichkeit wider, wie sie auf das Subjekt von außen wirkt – als nicht fassbare, durch Scheinbilder entstellte Welt, auf der sich letztlich eine chimärische Subjektconstitution gründet.

Anhang

Bibliographie

A. Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Frost (S. 7–270), Der Untergeher (S. 957–1072), Alte Meister (S. 1225–1372). In: Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Thomas Bernhard. Die Romane. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Bernhard, Thomas: Ja. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Kafka, Franz: Briefe. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2005.

Kafka, Franz: Unglücklichsein (S. 1272–1275). In: Romane und Erzählungen. Augsburg: Weltbild 2005.

Nietzsche, Friedrich: Der Antichrist (S. 1103–1150). In: Gesammelte Werke. Bindlach: Gondrom 2005.

Strindberg, August: Spöksonaten. Hagenow: Ondefo, 2008.

Strindberg, August: Gespenstersonate. Hagenow: Ondefo, 2008.

B. Sekundärliteratur

Barthes, Roland: La mort de l'auteur (S. 61–67). In: Essais Critiques IV. Le Bruissement de la Langue. Paris: Éditions du Seuil 1984.

Barthes, Roland: De l'œuvre au texte (69–77). In: Essais Critiques IV. Le Bruissement de la Langue. Paris: Édition du Seuil 1984.

Borrmann, Norbert: Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. München: Diederichs 1998.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996.

Calvino, Italo: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München: Carl Hanser Verlag 1984.

Derrida, Jacques: ce dangereux supplément... (S. 203–234). In: De la Grammatologie. Paris: Les Éditions de Minuit 1967.

Dierks, Sonja: Es gibt Gespenster. Betrachtungen zu Kafkas Erzählung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien: Turia & Kant 2002.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1930.

Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode (S. 177–187). In: Diem, Hermann (Hg.): Kierkegaard. Frankfurt a. M.: Fischer 1956.

Kierkegaard, Søren: Frygt og bæven. Sygdommen til døden [u.a.]. Valby: Borgen 1989.

Kleinwort, Malte: Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Kuhnau, Petra: Masse und Macht in der Geschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

Macho, Thomas: Todesmetaphern. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Band I. Stuttgart: Cotta 1902.

Muschg, Adolf: Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne (S. 875–890). In: Colli, Giorgio/Montinari,azzino (Hg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Band 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.

Pankow, Klaus: Kränkung und Krankheit (S. 50–55). Adolf Muschg – Aspekte seiner Poetik. In: Dierks, Manfred (Hg.): Adolf Muschg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Sonderzahl 2009.

Quack, Josef: Zwischen Dichtung und Therapie (S. 174–178). In: Dierks, Manfred (Hg.): Adolf Muschg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Schmitz-Emans, Monika: Gespenstische Rede (S. 229–247). In: Baßler, Moritz (Hg.): Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Schönau, Walter/Pfeiffer, Joachim (Hg.): Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler 2003.

Siblewski, Klaus: Wen rettet Literatur? (S. 189–192). In: Dierks, Manfred (Hg.): Adolf Muschg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Volckmann, Silvia: Gierig saugt sie seines Mundes Flammen (S. 155–176). In: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Wien: Böhlau 1987.

C. Zitierte Internetquellen

Platon: Phaidon. <http://www.opera-platonis.de/Phaidon.html>, 25.11.2011.

Sartre, Jean Paul: L'enfer c'est les Autres. http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L%27EnferC%27EstLesAutres.htm, 25.11.2011.

D. Weiterführende Literatur

Genette, Gérard: Le Jour, la Nuit (S. 101–122). In: Figures II. Essais. Paris: Éditions du Seuil 1969.

Jung, Carl G.: Die Dynamik des Unbewussten. Zürich: Rascher Verlag 1967.

Jung, Carl G.: Freud und die Psychoanalyse. Zürich: Rascher 1969.

Kofman, Sarah: Melancholie der Kunst. Wien: Passagen Verlag 2008.

Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten: Walter 1978.

Mauthner, Fritz: Die Sprache. Frankfurt a. M.: Rütten & Loening 1906.

Poe, Edgar Allan Poe: The Oval Portrait. <http://poestories.com/text.php?file=ovalportrait>, 30.05.2011.

Praz, Mario: Liebe Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: Carl Hanser Verlag 1963.

Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt a. M.: Fischer 1990.

Abstract

Zielsetzung der vorliegenden Diplomarbeit ist es, herauszustellen, inwiefern das Gespenstische und der Vampirismus im literaturtheoretischen Kontext als Instrumente der Sprachkritik gewertet werden können. Die Auseinandersetzung erfolgt insbesondere unter dem Gesichtspunkt, welche sprachlichen Auswirkungen diese Motiviken auf die Konstitution des Subjekts und dessen Wahrnehmung von Wirklichkeit haben. Aus komparatistischer Sicht erscheint diese Thematik vor allem hinsichtlich des Spannungsfeldes von *Philosophie und Sprache* und der daraus resultierenden Frage, welche Stellung die Literatur in diesem Sektor einnimmt, als äußerst interessanter Forschungsgegenstand. Auf dieser Basis ergibt sich letztlich die stark theoretische Ausrichtung dieser Diplomarbeit. Im Rahmen derer wird der Versuch unternommen, die Motiviken des Gespenstischen und des Vampirismus in den literaturtheoretischen Kontext einzubetten. Dies erfolgt anhand des Entwurfs zweier Modelle, die auf verschiedenen (sprach-) philosophischen Konzepten beruhen. Infolgedessen ergibt sich zunächst eine strukturelle Zweiteilung der Diplomarbeit, innerhalb derer beide Motiviken jeweils unabhängig voneinander als Instrumente der Sprachkritik bestimmt sowie mittels kurzer Textanalysen illustriert werden, um sich letztlich im Schlusswort unter dem Gesichtspunkt der Wirklichkeitsverstellung vergleichend wieder zu vereinigen.

Im ersten Teil liegt der Schwerpunkt auf dem Aspekt der gespenstischen Rede. Anhand Friedrich Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* sowie Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* kann die fremde Rede in Form gespenstischer Einflüsterungen gesehen und hinsichtlich ihres doppeldeutigen Sinnes als Täuschungsinstrument identifiziert werden. Mithilfe von Jacques Derridas *ce dangereux supplément...* wird dieses Modell um die Dimension der Schrift zu einem *gespenstischen Diskurs* erweitert, der sich in literarische Texte *einschreibt*. Anhand ausgewählter Textstellen aus Franz Kafkas Erzählung *Unglücklichsein* und August Strindbergs Drama *Spöksonaten* soll diese Einschreibung schließlich kurz illustriert werden.

Der zweite Teil fokussiert vor allem die *vampireske* Subjektconstitution des Autors in der symbolischen Ordnung unter dem Gesichtspunkt *Dichtung als Form der Therapie*, dem sich die Frage anschließt, wie es dem Autorsubjekt gelingt, sich mit seiner Umwelt zu ar-

rangieren bzw. sich zu integrieren. Ausgehend von Roland Barthes' *La mort de l'auteur* lässt sich der Tod des Autors als Geburt eines *vampiristischen* Schreibers weiterdenken. In Verbindung mit Jacques Lacans psychoanalytischen Überlegungen sowie Søren Kierkegaards Aufsatz *Sygdommen til Døden* soll, anhand von traditionellen Vampircharakteristika, die Einbettung des *vampiresken* Autors in die symbolische Ordnung erfolgen. Die Illustration des daraus resultierenden Konfliktes des *vampiristischen* Dichtersubjekts – die Erkenntnis, dass keine Kongruenz mehr zur Außenwelt hergestellt werden kann – und die daraus entstehenden Konsequenzen für seine literarische Arbeit erfolgt anhand der Figur des Geistesmenschen in ausgewählten Texten von Thomas Bernhard.

Im Gesamtzusammenhang wird deutlich, dass sich hinsichtlich beider Motiviken vergleichend eine Interdependenz zwischen Sprache und Wirklichkeitsverstellung ergibt, die sich in der Literaturproduktion widerspiegelt und letztlich als Instrument der Sprachkritik gewertet werden kann.

Danksagung

An erster Stelle möchte ich Dr. Rainer Just für seine Betreuung sowie für die Möglichkeit, frei und selbstständig zu arbeiten, und die damit verbundene Geduld danken.

Besonderer Dank gebührt des Weiteren...

... meiner Familie, vor allem meinen Eltern, für ihre Geduld, ihr Vertrauen, ihre Ratschläge und für die Gewissheit, dass man trotz aller Umwege irgendwann ankommt.

... Lars für seine Vorbildfunktion in allem Tun und Handeln.

... meinen Freunden, insbesondere Annika, Barbara, Caroline, Magdalena und Rita, für ihr offenes Ohr, all die zerredeten Nächte, die aufbauenden Worte und all die schönen Erinnerungen.

... Prof. Dr. Norbert Bachleitner und Johanna Ott für die Betreuung im Laufe des Studiums und die Geduld, dieselben Fragen auch zum zehnten Mal zu beantworten.

Curriculum Vitae

Swantje Musa

Geboren am 21. Dezember 1987 in Wilhelmshaven, Deutschland. Abitur 2006 am Käthe-Kollwitz-Gymnasium, Wilhelmshaven. Studium der Komparatistik (Vordiplom 2009) an der Universität Wien. Weitere Studienschwerpunkte: Anglistik, Philosophie und Skandinavistik an der Universität Wien. Sprachkenntnisse: Deutsch, Englisch, Französisch, Schwedisch, Dänisch, Spanisch und Latein. Auslandsaufenthalte in London (UK) und Perpignan (FR). Praktika als Regieassistentz (2010) und Dramaturgiehospitantz (2007, 2010) sowie im Buchhandlungswesen (2002). Darüber hinaus Beschäftigungen abseits des Literatur- und Kultursektors, Lektorat, Übersetzung.