

## Schütterte Stellen:

*Les Lieux du mal* bei Nikolaj Gogol' und Thomas Bernhard –  
Zu Ort und Raum ästhetischer Erfahrung

BRIGITTE OBERMAYR

Ich wäre gern in dem Glauben, Goya habe nur für mich  
allein gemalt, Gogol und Goethe hätten nur für mich <sup>1</sup> Bernhard  
allein geschrieben, Bach habe nur für mich allein komponiert. <sup>1</sup> 1989, 256

[...] reißen Sie sich zusammen Bernhard und schreiben  
Sie der Welt ein Loch in den Bauch  
schreiben Sie einen richtigen Welthammer <sup>2</sup> Bernhard  
Bernhard <sup>2</sup> 1993, 46  
<sup>3</sup> Didi-  
Huberman  
2001, 21

### Bedrohliche Eigenschaft des Ortes<sup>3</sup>: Hosenprobierzelle

Wenn wir von den Grabsteinen jeweils die  
Todesursache  
ablesen könnten  
wir würden alle Augenblicke auf den Grabsteinen  
gleich welchen Friedhofs lesen <sup>4</sup> Bernhard  
Todesursache Hosenprobe <sup>4</sup> 1993, 34

Der folgende Text ist der Versuch einer Annäherung. Und zwar einmal  
der Annäherung zweier Texte zweier Autoren – aus dem russischen 19.  
und dem österreichischen 20. Jahrhundert. Zum anderen der Versuch  
einer Annäherung an den Ort und in den Raum ästhetischer Erfahrung.  
»Schütterte Stellen« sind somit Stellen der Erschütterung, und zwar vor  
allem im Sinne von »schütter«: kahl, wenig. Erschütternd schütterte Stellen.  
Überraschend / erschütternd wenige Optionen. Intensive Schütterheit.

Die Hypothese zu den folgenden Ausführungen lautet, dass die Stellen ästhetischen Erfahrens enge Räume und amoralische Orte sind – »Hosenprobierzelle« ist eine mögliche Umschreibung dieses Ortes, die einerseits auf die optionalen Qualitäten solcher Räume anspielt, andererseits auf deren topischen Status: »Zelle« – eng, singular, isoliert – nur für eine(n) gedacht – eine Art introvertierte Bühnenessenz und so Schauplatz für das Minidrama »ästhetische Erfahrung«: »Hosenkauf ist immer/ eine Tragödie gewesen/ Ich weiß nicht/ ist es fürchterlicher Shakespeare zu probieren/ oder sechs Hosen Bernhard/«<sup>5</sup> [...] »Die Hosenprobierzellen sind zu eng/ in ihnen ist keine Luft/ In den Hosenprobierzellen/ hat schon viele der Schlag getroffen/ fragen Sie doch die Kleiderinnung/ die wird es ihnen bestätigen/ Die Leute gehen in ein Geschäft hinein/ und wollen nur eine Hose probieren/ und probieren naturgemäß sieben oder acht/ und es trifft sie der Schlag/ der Kleiderhausprobierzellenschlag ist der häufigste/[...] Es ist wie wenn ich/ drei Tage und Nächte Wintermärchen probiert/ hätte.«<sup>6</sup> Mit dem Wortteil »Hosen« ist ein Weltbezug gegeben, der sich aber im spezifischen Binnenraum, im Atomaren der »Zelle« eingrenzt, und gleichzeitig der motivische Komplex der Kleidungsfrage eröffnet, der uns im Zusammenhang mit den beiden für die Untersuchung ausgewählten Texten beschäftigen wird: Im Falle von Nikolaj Gogol's Novelle *Der Mantel* muss dies wohl an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, für Thomas Bernhards Erzählung *Gehen* sei verraten, dass es neben Mänteln, Schuhen, Handschuhen und Hüten (»Während Oehler die Gewohnheit hat, seinen Mantel vollkommen geschlossen zu tragen, trage ich meinen Mantel vollkommen offen.«<sup>7</sup>) – klassischer Spaziergängergarderobe also – zentral um Hosen und deren versuchten Erwerb geht. In die Hosenprobierzelle wird es Bernhards Protagonist nicht geschafft haben, ihm wird bereits der »rustenschachersche Hosenladen« zu eng und zum Verhängnis, als er sich über die »schütterten Stellen« auf den Böden der ihm vorgehaltenen Hosen echauffiert. »Die Wahrnehmung des ästhetisch Genießenden löst den Handlungsspielraum in der Genussperspektive auf und verwandelt ihn zu einem Ort ästhetischer Wahrnehmung.«<sup>8</sup> Der Raum ästhetischer Erfahrung, so meine Überlegung, ist also auch diesem »rustenschacherschen Hosenladen« gleich, in der ästhetischen Erfahrung befinden wir uns, mit Thomas Bernhard

<sup>5</sup> Bernhard  
1993, 30

<sup>6</sup> Bernhard  
1993, 33

<sup>7</sup> Bernhard  
1971a, 8

<sup>8</sup> Düwell 2000,  
27-28

gesprochen, in »einem Zimmer ([...]einem x-beliebigen Raum)«, an den wir »gefesselt« sind, in dem wir »bleiben müssen, weil wir es (oder ihn) nicht verlassen können in *Erregung*.«<sup>9</sup> [Kursiv im Original, B.O.] <sup>9</sup> Bernhard 1971a, 72

\*

Marcus Düwell kommt in seinem Aufsatz zum Thema »Ästhetische Erfahrung und Moral«<sup>10</sup> zentral auf jene konstitutive Dimension ästhetischer Erfahrung zu sprechen, die den/die ästhetisch Erfahrende/n »[...] entführt in eine amoralische Dimension der eigenen Bedürfnisse.«<sup>11</sup> Düwell denkt dabei nicht an motivisch oder thematisch unmoralische Angebote der Kunst bzw. literarischer Texte, sondern hebt vielmehr auf jenes zentrale strukturelle Moment ästhetischer Erfahrung ab, welches einen paradoxen »Verhaltens-<sup>12</sup> bzw. Handlungsspielraum<sup>13</sup>« eröffnet. Diese Tatsache führt er darauf zurück, dass ästhetische Erfahrung vor allem alternative Weisen der Beschreibung und Reflexion lebenspraktischer Erfahrung<sup>14</sup> *erfahrbar* macht, das Handeln selbst aber negiert.<sup>15</sup> Der Handlungsspielraum wäre demnach insofern paradox, weil dieser durch einen ästhetischen Gegenstand eröffnete »Freiraum« »aufs engste mit der ästhetischen Gestalt verbunden ist.«<sup>16</sup> Das Ästhetische tendiert somit zu einer »Totalisierung seines Binnenraumes«<sup>17</sup> – Düwell nennt hier als Beispiel die hermetische Kunst Franz **Kafkas**.

Insofern gilt es, den Raum ästhetischer Erfahrung als Freiraum zu beschreiben, der nicht so sehr als liberal, quantitativ besser und qualitativ (an Möglichkeiten) reicher zu denken ist, solange daran gedacht ist, dieses Mehr multiplikativ oder gar potenzierend mit der Lebenserfahrung/dem Weltbezug zu verrechnen. Vielmehr geht es um die qualitative Differenz und resulative Konkurrenz zwischen Lebens- und Kunsterfahrung, was in den Entgrenzungs- und Verfransungstendenzen der Moderne besondere theoretische Brisanz gewinnt. »[...] [E]ine Ausweitung und Totalisierung des Ästhetischen zu einer ästhetischen Weltanschauung verliert an Plausibilität. Denn wenn die ästhetische Erfahrung nur zu verstehen ist als Gestalt der Auseinandersetzung mit außerästhetischen Weltansichten und Erfahrungsweisen, so wird dieser Erfahrungsmöglichkeit die Grundlage entzogen, wenn sie zu einer ästhetischen Weltansicht stilisiert wird. [...] Eine ästhetische Weltansicht

<sup>10</sup> Düwell 2000, 11-35

<sup>11</sup> Düwell 2000, 28

<sup>12</sup> u.a. Düwell 2000, 18

<sup>13</sup> Düwell 2000, 28

<sup>14</sup> Düwell 2000, 27

<sup>15</sup> Düwell 2000, 27

<sup>16</sup> Düwell 2000, 20

<sup>17</sup> Düwell 2000, 28

- wäre wiederum nur eine Weltsicht, eine, die ihren flüchtigen, nur dem  
<sup>18</sup> Döwll 2000, ästhetischen Erfahren zugänglichen Charakter abgestreift hätte. Eine  
<sup>21</sup> ästhetische Weltsicht wäre daher un-ästhetisch.«<sup>18</sup> An dieser Stelle wird  
 deutlich, was unter der eingangs zitierten Entführung in eine amoralische  
 Dimension der eigenen Bedürfnisse gemeint war: Die Möglichkeit einer  
 Dimension, in der »die moralische Perspektive schlechthin« negiert wird.  
<sup>19</sup> Döwll 2000, Diese Negation, so Döwll, sei als eine amoralische, »radikale Form der  
<sup>29</sup> Isolation«<sup>19</sup> zu verstehen.

In beiden hier besprochenen Texten gibt es – auf der Ebene der Fabel – transsemiotische Ausgänge: In Nikolaj Gogol's *Der Mantel* stirbt der Held und lebt nach dem Tod als phantastisch-gespenstische Erscheinung weiter; in Thomas Bernhards *Gehen* geht es um die Psychose des abwesenden Helden, sein Wahnsinnig-Geworden-Sein (*going crazy*). In beiden Texten wird der Übertritt in den Bereich des Außerdiskursiven durch schütterere Textur verursacht: **Akakij Akakievičs** unbewegtes, eintöniges Beamtenleben wird aufgrund der schütterten Textur seines alten Mantels und der damit unausweichlich gewordenen Notwendigkeit, einen neuen anzufertigen, ge- und zerstört; **Karrers** üblicher Montagsspaziergang wird durch seine plötzliche Entscheidung, einen Hosenladen aufzusuchen, unterbrochen. Er zweifelt die Stoffqualität der ihm vorgelegten Hosen an; durch beständige Forderung, die Hosen gegen das Licht zu halten und Wiederholung der Phrase »diese schüttereren Stellen« behauptet er, die angeblich englischen Stoffe seien de facto »tschechoslowakische Ausschußware« und wiesen ganz offensichtliche »schütterere Stellen« auf.

Der Wahnsinn **Karrers** und das damit verbundene, an den Wahnsinn gebundene, Verschwinden des Subjekts von den üblichen Wegen, seine Überlieferung an einen für die psychische Krankheit bestimmten Ort – in den »Pavillon VII« der psychiatrischen Anstalt »Steinhof« in Wien – und der Tod **Akakij Akakievičs**, der ein unbemerktes Verschwinden darstellen würde, wäre da nicht seine gespenstische Wiederkehr und das nächtliche Wüdergängerturn des Gespenstes, welches Petersburg in unheimliche Unruhe versetzt: In beiden Texten wird also eine *Zustandsgebundenheit* der Protagonisten zum Gegenstand, deren unausweichliches Bezogen-Sein auf schütterere Stoffe. Diese thematische Ausgangslage wird im folgenden auf ihr ›Aufs-Engste-Gebunden-Sein‹ an die

ästhetische Gestalt der Texte hin gelesen. Die schütterten Stellen, oder, wie mein Titel auf Charles Baudelaire anspielt, »les lieux du mal« – die Orte des Bösen und Schlechten – sollen als amoralische Dimensionen ästhetischer Erfahrung, somit als wörtlicher *Topos* ästhetischer Erfahrung untersucht werden.

## Gemeinplätze

Ich gehe davon aus, daß es das Vollkommene,  
das Ganze, gar nicht gibt  
und jedesmal, wenn ich aus einem solchen hier  
an der Wand  
hängenden sogenannten vollkommenen Kunst-  
werk ein Fragment  
gemacht habe, indem ich so lange an und in  
diesem Kunstwerk  
nach einem gravierenden Fehler, nach dem ent-  
scheidenden  
Punkt des Scheiterns des Künstlers, der das  
Kunstwerk gemacht hat,  
gesucht habe, bis ich ihn gefunden habe, komme <sup>20</sup> Bernhard  
ich einen Schritt weiter.<sup>20</sup> 1989, 42

Man kann sich wohl denken, was jetzt kommt. Der Skandalmacher und »Geschichtenzerstörer«<sup>21</sup> Thomas Bernhard (1931-1989) und der Manuskriptverbrenner Nikolaj V. Gogol' (1809-1852) (gemeint ist der nicht mehr vorhandene zweite Teile des Russland-»Romans« [»Poems«] *Die toten Seelen*) als böse Buben der Weltliteratur bzw. ihrer jeweiligen Nationalliteraturen: Das besagt auch, dass für beide Autoren der konkrete Ortsbezug eine Rolle spielt; auffällig bei beiden Autoren auch die hohe Sensibilität für Klimaverhältnisse und -bedingungen. Für Thomas Bernhard sind das *naturgemäß*<sup>22</sup> (der Staat) Österreich, Salzburg (*Die Ursache*), die (stumpfsinnige) Provinz (*Der Frost*), die Peripherien (*Der Keller*), die Kranken- (*Der Atem*) und Lehranstalten (*Die Ursache*), das Theater (u.a. *Der Stimmenimitator*), Wirtshäuser (*Der Untergeher*) der Salon (*Holzfällen*), nur eine Sitzbank (*Große Meister*) oder ein (Ohren-)Sessel (*Holzfällen*). Für Nikolaj Gogol': Russland, die Provinz (*Die toten Seelen*), Petersburg (die *Petersburger Novellen*, zu denen auch *Der Mantel* zählt), die Kanzleien. Alle aufgezählten Beispiele sind

<sup>21</sup> Bernhard  
1971b, 152

<sup>22</sup> Vgl.  
Piechotta 1982

Chronotopoi mit überwiegend negativer, bzw. stark ambivalenter Beziehungsstruktur. (Hier denke ich an Thomas Bernhards *Der Unter-geher*. Dieser Text verharrt auf der Schwelle zum Wirtshaus.) *Naturgemäß* gibt es auch die positiv konnotierten Gegenwelten. Bei Bernhard kann Wien dazu werden, ist es aber auf jeden Fall Rom (*Die Auslöschung*), eine weitere interessante Analogie zu Nikolaj Gogol' (*Rim* [dt. *Rom*]). Im Wesentlichen ist zu sagen, dass die am stärksten beschimpften, negativ konnotierten und Böses hervorbringenden Chronotopoi jene sind, zu denen die innigste Beziehung besteht – Hassliebe und in der Tiefe der Verachtung ermessliche Wertschätzung. Für Gogol', das sei angemerkt, ist eine strategische Weigerung, konkrete Orte zu nennen, festzuhalten (»Im Departement... Aber nennen wir es lieber nicht mit Namen. [...] In einem *gewissen Departement* also war ein *gewisser* Beamter beschäftigt.« [Kursiv im Original, B.O.]<sup>23</sup>, was ihn gerade im Hinblick auf Petersburg zu einem wesentlichen Mitautor am »Petersburger-Text«<sup>24</sup> macht.

Bernhards letzter Wille, sich der österreichischen Öffentlichkeit zu entziehen und zu verbieten, vermag kaum jenen sprach- und kopflosen Horror zu überbieten, den sein Name in den Gesichtern der Salzburger Bürgerschaft einschreibt. Die Besitzerin des Café Bazar, eines der Salzburger Stammlokale Bernhards, verweigert einem Aufnahmeteam Strom für Licht und Kamera, als sie erfährt, dass eine Dokumentation zu Thomas Bernhard entstehen soll. Man kann *Die Ursache* aufschlagen, dabei davon ausgehen, dass Frau Bazar dies nie getan hat, und nachlesen:

Die extremen, den in ihr lebenden Menschen fortwährend irritierenden und enervierenden und in jedem Falle immer krankmachenden Wetterverhältnisse einerseits und die in diesen Wetterverhältnissen sich immer verheerender auf die Verfassung dieser Menschen auswirkende Salzburger Architektur andererseits, das allen diesen Erbarmungswürdigen bewußt oder unbewußt, aber im medizinischen Sinne *immer schädliche, folgerichtig auf Kopf und Körper und auf das ganze diesen Naturverhältnissen ja vollkommen ausgelieferte Wesen drückende*, mit unglaublicher Rücksichtslosigkeit immer wieder solche irritierende und enervierende und krankmachende und erniedrigende und beleidigende und mit großer Gemeinheit und Niederträchtigkeit begabte Einwohner produzierende Voralpenklima erzeugen immer wieder solche geborene oder hereingezogene Salzburger, die zwischen den, von dem Lernenden und Studierenden, der ich vor dreißig Jahren in dieser Stadt gewesen bin, aus *Vorliebe* geliebten, aber aus Erfahrung gehaßten kalten und

<sup>23</sup> Gogol [1842] 1981, 211–212

<sup>24</sup> Vgl. u.a.

Toporov 1995

nassen Mauern ihren bornierten Eigensinnigkeiten, Unsinnigkeiten, Stumpfsinnigkeiten, brutalen Geschäften und Melancholien nachgehen und eine unerschöpfliche Einnahmequelle für alle möglichen und unmöglichen Ärzte und Leichenbestattungsunternehmer sind. [...] Alles in dieser Stadt ist gegen das Schöpferische, und wird auch das Gegenteil immer mehr und mit immer größerer Vehemenz behauptet, die Heuchelei ist ihr Fundament, und ihre größte Leidenschaft ist die Geistlosigkeit, und wo sich in ihr Phantasie auch nur zeigt, wird sie ausgerottet. Salzburg ist eine perfide Fassade, auf welche die Welt ununterbrochen ihre Verlogenheit malt und hinter der das (oder der) Schöpferische verkümmern und verkommen und absterben muß. Meine Heimatstadt ist in Wirklichkeit eine Todeskrankheit.<sup>25</sup> [Kursiv im Original, B.O.]

<sup>25</sup> Bernhard  
[1977] 1986, 7;  
9

Und natürlich scheinen Sätze wie eben die vom Geschichtzenzerstörer Thomas Bernhard (»Schluß mit den Hosen!, Schluß mit den Stoffen!, Schluß damit!«<sup>26</sup>) auf der Zunge zu zergehen, ihm wie maßgeschneidert an den Leib gepasst zu sein: »[...] Ich bin der typische Geschichtzenzerstörer. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.«<sup>27</sup> Und dann springt man vom Interview zum *Stimmenimitator* und liest dort von einem »eigenwilligen Autor«, »der nur ein einziges Theaterstück geschrieben hat, das nur ein einziges Mal auf dem, seiner Meinung nach besten Theater der Welt [...] aufgeführt werden durfte«, und der sich bei dieser einzigen Vorstellung »[...] auf dem dafür am besten geeigneten, aber vom Publikum überhaupt nicht einsehbaren Platz auf der Galerie postiert und sein eigens für diesen Zweck von der Schweizer Firma Vetterli konstruiertes Maschinengewehr in Anschlag gebracht und nachdem der Vorhang aufgegangen war, immer jenem Zuschauer einen tödlichen Schuß in den Kopf gejagt [hat], welcher seiner Meinung nach, an der falschen Stelle gelacht hat.«<sup>28</sup> Ein grosser Teil der Bernhardforschung ist magnetisch auf dieses »Böse« fixiert.

<sup>26</sup> Bernhard  
1971a, 62

<sup>27</sup> Bernhard  
1971a, 152

<sup>28</sup> Bernhard 1987  
[1978], 119

Der Autor beteiligt sich also bei Thomas Bernhard aktiv an der produzierenden Zer- und Verstörung, in dem Maße, wie er diese litaneihafte beklagt, seinen Erzählern und ProtagonistInnen / PatientInnen erfahren lässt. Schon hier wird deutlich, dass die Radikalität, mit der hier die Aggression und der *naturgemäße* Hass textuelle und ästhetische

Gestalt annehmen, eben nur im Hinblick auf deren literarische *Zustandsgebundenheit* zu fassen sind. So transformiert der oben zitierte »eigenwillige Autor« die Publikumsbeschimpfung zu einer Publikumsvernichtung (keiner der Zuschauer überlebt diese Aufführung, während Schauspieler und Regisseur nicht einmal eine Reaktion zeigen). Solcherart Terror entführt tatsächlich in eine amoralische Dimension der Bedürfnisse, vor allem dadurch, dass derlei Bedürfnis von den RezipientInnen, die sich unweigerlich in der Rolle der ZuschauerInnen finden, moralisch-ethisch abgelehnt, verleugnet und gefürchtet werden muss. Dies umso mehr, würde man die Übersetzbarkeit des Szenarios in andere Medien erwägen. Einzig der Film könnte dies wohl leisten, nicht aber das Theater und in der Aktionskunst wäre es lebensgefährlich. Das Fiktionalisierungsvermögen und das Maß an Widerstandsfähigkeiten gegen das Realitätsprinzip scheinen hier mediale Sicherheitsrelais noch vor moralisch-ethische Grenzziehungen zu schieben.

Die literarischen Verstörungen Bernhards führen in der dämonisierenden Mystifikation des Autors ihr Eigenleben. Dieses Schicksal teilt Thomas Bernhard mit Nikolaj Gogol'. Wird dem einen explizite Heimat- und Menschenverachtung vorgeworfen, so kreidet man auch Nikolaj Gogol' immer wieder einen moralisch wie ethisch verwerflichen Umgang mit Protagonisten und Narrativen an. Für den Fall Gogol' im folgenden zwei Beispiele, in denen deutlich wird, wie mit ästhetischer Argumentation moralisch-ethische Urteile gefällt werden.

Der Kultursemiotiker Jurij M. Lotman (1922-1993) teilt die russische Kultur des 19. Jahrhunderts – ihre »klassische Periode« – in zwei Pole: Den binären und den ternären. Dem ersteren rechnet Lotman Schriftsteller wie Michail Lermontov, Nikolaj Gogol' und Fedor Dostoevskij zu; dem zweiten Aleksandr Puškin, Lev Tolstoj und Anton Čechov. Der Klassifizierung Lotmans entsprechend, kennzeichnet den binären Pol ein fehlender »neutraler« Raum: Im binären Paradigma fehle der Sujetentwicklung, für die Lotman immer eine dichotome Ausgangssituation annimmt (etwa: eigen-fremd; gut-böse), eben diese neutrale Mitte, welche ein Textende bedinge, welches eine *Idee von Menschlichkeit* realisieren könne. Im binären literarischen Paradigma – und so eben bei Nikolaj Gogol' – verenden die Helden in der Texthölle, wird die Option des idealen humanistischen Ausgangs negiert. Für die im



Ausgangsfall der dichotomen Sujetspannung »gut-böse« angenommene Sujetentwicklung als eine »Überwindung des Bösen«, kommt es nach Lotman in der binären Textwelt dazu, dass die literarischen HeldInnen ihr literarisches Glück nicht erleben: »Der Augenblick, [...] in dem die Helden die Gogol'sche und Dostoevskij'sche Hölle überschritten haben und auf der Schwelle zum Paradies stehen«, entspricht dem Ende des Textes, der Übergang ins Paradies befindet sich für diese, übrigens nach Lotman als binäre typisch (*naturgemäße*) »russische«, Autoren jenseits der Grenzen der Kunst.<sup>29</sup> Die ternäre Hälfte der russischen Klassik hingegen positioniere die »Welt des Lebens« zwischen Gut und Böse. Dies vermag eine Literatur, die »wie das Leben ist« und dieses darin übertrifft. »Das ternäre Modell schafft in der russischen Literatur eine Möglichkeit der Rechtfertigung durch das Leben und bringt, neben seiner religiös-ethischen Bewertung, eine Vorstellung davon, daß das Dasein von Natur aus moralisch ist, und das Böse eine Abweichung von der Natur des Daseins.«<sup>30</sup> Hier wird von einer der eingangs referierten Konzeption des Ästhetischen für das die ästhetische Erfahrung zentral wird (»Jede Verteidigung des Kunstcharakters einzelner Werke muß sich also von der ästhetischen Erfahrung her legitimieren lassen«<sup>31</sup>) diametral entgegengesetzten Annahme des Ästhetischen ausgegangen. Wenn Kunst »wie das Leben« zu sein hat, dann muss sie demnach gerade auch jenes leisten, wovon eine modernistische Ästhetikkonzeption sie »befreit« sieht: ihre genuin amoralische Perspektivierung; ihre vor diesem Hintergrund (radikale) Isolation und Hermetik wären für Lotman ästhetisch und also lebenspraktisch jene fatale Binärkonstellation zwischen Himmel und Hölle, in der es das Fegefeuer der Erlösung und Lösung des Ästhetischen als Ästhetisches nicht gibt.

In dieser Argumentationslogik ist es dann schließlich nicht mehr weit bis zu dem Schritt, die Autoren als Kreatoren ihrer Helden dafür zu beschuldigen, dass sie ihren Kreaturen keinen Ausweg aus dem Nichtigen und Bösen finden. Vladimir Toporov (\*1928), Indogermanist und Kultursemiotiker, spricht in seiner Abhandlung *Apologija Pljuškina* (*Die Apologie Pljuškins*) den zweifelhaften – bzw. bemitleidenswerten – Helden aus Gogol's *Die toten Seelen*, Pljuškin, in einem aufwändigen, sich am Heideggerschen Ding-Verständnis abarbeitenden Verfahren, den mit toten Leibeigenen spekulierenden, durch den Morast der

<sup>29</sup> Lotman, 1994, 384

<sup>30</sup> Lotman 1994, 386

<sup>31</sup> Düwell 2000

russischen Provinz sich mühenden, Ignoranz, Schmutz, Verschlagenheit und Besitzgier antreffenden, also mit dem Kaleidoskop seiner eigenen Erscheinung konfrontierten Pljuškin von moralisch-ethischer Schuld frei. Die tatsächliche Schuld – nicht für diesen Zustand, sondern dafür, dass dem Zusan kein Ausweg geboten werde – trage einzig der Autor, Nikolaj Gogol', selbst, so Toporov: »Aber wenn der Held keine Schuld hat, sondern lediglich traurige Folgen bestimmter nicht von ihm hervorgerufener und von ihm unabhängiger Lebensumstände trägt, so macht sich jedoch sein Erschaffer, der Autor, durchaus schuldig, auch wenn dieser, im Unterschied zu Pljuškin, tatsächlich krank war.«<sup>32</sup> Im Hinblick auf das Verhältnis Mensch-Ding liege der Schuld des Autors eine Sünde/ ein Fehler (russ. »grech«) des historischen russischen Lebens zugrunde. Toporov verwendet das Wort »grech«, welches im zeitgenössischen Russisch »Sünde« bedeutet, aber auch im älteren Sinn von »Fehler«, »Ungeügen« verwendet wird. Bezeichnenderweise wird dieses Lexem auch in Gogol's *Mantel* verwendet: Als der Protagonist, stark an der Petersburger Kälte leidend, die ihm besonders am Rücken und an den Schultern zusetzte, auf den »Gedanken verfiel, es könnten irgendwelche *Mängel* an seinem Mantel daran schuld sein«<sup>33</sup>, gibt der russische Text für »Mangel« das denotativ für Sünde verwendete Wort »grech«.<sup>34</sup>

Um auf Toporov zurückzukommen: Zentraler Fehler / zentrale Sünde in Russland sei eben eine inadäquate Beziehung des Besitzers zu seinem Besitz – zu den Dingen. Im weiteren unterscheidet sich Toporovs Einschätzung – was Dostoevskij anbelangt – von jener Lotmans; im Falle Gogol' stimmen die beiden aber überein: Für Toporov gelingt es Dostoevskij im Unterschied zu Gogol', seine Helden zu retten, während Gogol' sie gerichtet habe: »In beiden Fällen [*Die toten Seelen* Pljuškin; *Der Mantel* Akakij Akakievič, B.O.] hat sich Gogol', Mephistopholus folgend, beeilt, sein Urteil zu sprechen: *Er ist gerichtet\** während es Dostoevskij geschafft habe, dieses Urteil in sein Gegenteil zu drehen: *Er ist gerettet\**.«<sup>35</sup> [\*kursiv und deutsch im Original, B.O.]

<sup>32</sup> Toporov 1995, 80

<sup>33</sup> Gogol [1842] 1981, 219

<sup>34</sup> Gogol' [1842] 1986, 127

<sup>35</sup> Toporov 1995, 81

## Sehstellen und Denkstellen

Mit Karrer zu gehen, ist eine ununterbrochene Folge von Denkvorgängen gewesen, sagt Oehler, die wir oft lange Zeit nebeneinander entwickelt und dann plötzlich an irgendeiner, einer Sehstelle oder einer Denkstelle, aber meistens an einer bestimmten Seh- und Denkstelle zusammengeführt haben.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Bernhard  
1971a, 76

Die analytischen Ausgangspunkte für meine Überlegungen sind zwei entscheidend(e) schütterte Stellen: Einmal in Nikolaj Gogol's 1842 erstmals erschienenen Novelle *Der Mantel* (russ. *Šinel'*), einmal in Thomas Bernhards Erzählung *Gehen*, 1971. Diese Stellen sind, dies sei wiederholt, für die Existenz des Sujets wie des Narrativs als dessen Zerstörungsprozess ebenso wie für die Existenz der Protagonisten und deren Sterben bzw. Verlassen der Normalität konstitutiv. Im folgenden sollen diese textuell-strukturellen schütterten Stellen als »Sehstellen und Denkstellen«, als wahrnehmungsästhetische und erfahrungstheoretische Orte entfaltet und differenziert werden:

Bei Gogol' stirbt der Held **Akakij Akakievič** im Fieberwahn, um im zweiten Teil der Novelle als gespenstisches Simulakrum durch Petersburg zu wandeln; bei Thomas Bernhard bezieht sich der Titel *Gehen* auf die Gepflogenheit dreier Männer (Erzähler, Oehler, **Karrer**), jeweils einmal die Woche zu zweit einen ausgedehnten Spaziergang durch Wien zu machen. Nun setzt die Erzählung, wie bei Thomas Bernhard üblich, als Ereignis eines Rhythmuswechsels ein: In diesem Fall betrifft es die Tatsache, dass **Karrer** psychisch erkrankt ist und in Folge in ein psychiatrisches Krankenhaus gebracht wurde. Diese Tatsache macht **Karrer** zum Protagonisten *qua* und *in absentia*: Sein Verrücktwerden, sein Verschwinden, welches als »endgültig« bezeichnet wird – (»Wieder sagt Oehler: daß **Karrer**, wie vor acht Jahren, wieder aus Steinhof herauskommt, ist nicht zu denken. Wahrscheinlich sehen wir **Karrer** überhaupt nicht mehr, sagt Oehler.«<sup>37</sup>), verdoppelt die Spaziergangsfrequenz: Während jeweils einer der beiden einmal die Woche mit **Karrer** ging, geht nun einer der beiden zwei Mal. **Karrers** – offensichtlich psychotischer Schub hatte, davon erzählen die Spaziergänger, erzählt der Begleiter des Erzählers, während sie in »Gehen« gehen – in einem

<sup>37</sup> Bernhard  
1971a, 24

Hosenladen stattgefunden, eingeleitet von Karrers fatal »plötzlichem« Einfall, in den »rustenschacherschen Laden« hineinzugehen und sich dort »gleich mehrere der dicken, warmen, gleichzeitig widerstandsfähigen Winterhosen (so Karrer) zeigen lassen.«<sup>38</sup> Dort hatte sich Karrer die Hosen gegen das Licht halten lassen, wobei er fortwährend mit seinem Stock (vgl. »[D]ann stellt man sich am besten das Licht als eine Einwirkung durch Kontakt vor, wie diejenige der Dinge auf den Stock des Blinden. ›Die Blinden sehen mit den Händen«, sagt Descartes.«<sup>39</sup>) auf »tatsächlich unübersehbare schütterte Stellen« zeigte, deren Existenz wiederholt behauptete, ebenso wie er den, so vom Hosenverkäufer behauptet, aus englischen Stoffen genähten Hosen, wiederholt das zweifelhafte Qualitätsmerkmal »tschechoslowakische Ausschußware« zuwies.

Bei Nikolaj Gogol' ist eine Konkurrenz zwischen wahrnehmungs- und materialästhetischer Konstitution der schütterten Stellen im Mantel Akakij's zu beobachten, bei Thomas Bernhard haben wir es mit Motiven phänomenologischen, leiblichen Sehens à la Maurice Merleau-Ponty zu tun: »Sichtbar und beweglich zählt mein Körper zu den Dingen, ist eines von ihnen, er ist in dem Gewebe der Welt gefangen, und sein Zusammenhalt ist der eines Dinges. Da er aber sieht und sich bewegt, erfaßt er die Dinge in seinem Unkreis, sie bilden einen Anhang oder eine Verlängerung seiner selbst, sie sind seinem Fleisch eingeprägt (incrûtr  es dans sa chair) und bilden einen Teil seiner vollen Definition, wie auch die Welt aus eben dem Stoff des Körpers gemacht ist.«<sup>40</sup> Bei Gogol' liegt eher eine neurotische Tendenz vor, welche in ihrem Übergang ins Phantastische psychotische Züge erhält, während bei Thomas Bernhard psychotische Konstellationen dominieren – als einfachsten Index für diese Behauptung führe ich die hier ohnehin durchgängig hervorgehobenen partiellen Spiegelung des Lautpaares »Ak« bzw. »Ka« auf: Akakij Akakievi   (Ba  mackin) vs. Karrer.

Allein schon diese Konstellation stellt im Zusammenhang mit einem »Nebenbefund«<sup>41</sup> eine Verbindung zwischen den beiden Texten her. Dieser betrifft die fetischistische Symptomatik: Sigmund Freud führt den Fetischismus auf die *Verleugnung* der Wahrnehmung des fehlenden mütterlichen Phallus zurück – der Fetisch ist dafür Ersatz. Diese Wahrnehmung wird, so Freud, *nicht verdrängt*, sondern eben *verleugnet* und *bleibt* als solche. »Die Wahrnehmung ist geblieben und [...] eine sehr

<sup>38</sup> Bernhard 1971a, 53

<sup>39</sup> Merleau-Ponty [1961] 203, 289

<sup>40</sup> Merleau-Ponty [1961] 2003, 280

<sup>41</sup> Freud [1927] 1999, 329

energische Aktion [wurde] unternommen, ihre Verleugnung aufrechtzuerhalten.«<sup>42</sup> Der Kastrationsschock führt, so Freud, als »*stigma indelebile*« als die Entfremdung gegen das wirkliche weibliche Genital entweder zur Homosexualität oder kann durch die »Schöpfung eines Fetisch« abgewehrt werden.<sup>43</sup> Fetischismus kann sowohl neurotische als auch psychotische Symptome ausbilden. Auch wenn er diese Einschätzung immer wieder relativiert, geht Freud davon aus, dass bei der Neurose »das Ich im Dienste der Realität ein Stück Es unterdrücke, während es sich bei der Psychose vom Es fortreißen«<sup>44</sup> lässt, im Falle der Psychose »eine realitätsgerechte Strömung vermißt«<sup>45</sup> wird. Der Name »Akakij« erschien der Mutter des Neugeborenen als das kleinere Übel aller sich heiligenkalenderisch zum Zeitpunkt seiner Geburt anbietenden Optionen. Akakij, das lässt sich aus der im russischen üblichen Paarung von Vor- und Vatersname ablesen, trägt den *Namen seines Vaters* (»Nun, ich sehe schon«, sagte die Mutter, »es ist nun mal sein Schicksal. Wenn es sich so verhält, dann soll er schon lieber heißen wie sein Vater.«<sup>46</sup>) und wird somit Akakij Akakievič gerufen werden, was dem angehenden Beamten eine lautmalerische nominale Analfixierung in die Wiege legt (russ.: »kakat'« – kacken). Der unbrauchbar gewordene alte Mantel Akakij's trägt analoge Züge des Geburtsschicksals – er hatte sich, wie es heißt, »überhaupt nicht um seine Kleidung gekümmert« – er scheint mit ihr in die Welt getreten und sein Leben lang in ihr unterwegs gewesen zu sein: »[...] [D]ie Uniform war nicht grün, sondern meliert-braunrot. [...] Immer blieb irgend etwas an seiner Uniform hängen – sei es ein bißchen Heu, sei es ein Fädchen; darüber hinaus besaß er die besondere Fertigkeit, auf der Straße genau in jenem Augenblick an einem Fenster vorbeizukommen, in dem man allerlei Unrat aus ihm hinauswarf, so daß er ewig Wasser- und Zuckermelonenrinden und allerlei anderes Zeug auf seiner Hutkrempe mit sich herumtrug.«<sup>47</sup> Die Anfertigung eines Mantels, der der femininen Bezeichnung *šinel* gerecht werden und das bislang von seiner Umwelt pejorativ eingesetzte maskuline *kapot* (Schlafrock) ablösen würde, bietet somit eine Chance zum Erwachsenwerden, was ja auch die Entfaltung psychogenetischer Symptome (Akakij Akakievič wird symbolisiert durch einen Fetisch im *Femininum*) beinhalten kann. Da diese Chance ja nur zur ephemeren Realität werden wird, ist umso bezeichnender, was nach

<sup>42</sup> Freud [1927] 1999, 330-331

<sup>43</sup> Freud [1927] 1999, 331

<sup>44</sup> Freud [1927] 1999, 332

<sup>45</sup> Freud [1927] 1999, 333

<sup>46</sup> Gogol [1842] 1981, 213

<sup>47</sup> Gogol [1842] 1981, 216

**Akakij Akakievičs** Ableben bleibt: Vernichtend wenig, ein gegenstandsloser Haufen Zeugs (»Weder sein Zimmer noch seine Habe wurden versiegelt«) – aber doch: »[ein] Bündel Gänsefedern, [ein] Packen weißen Kanzleipapiers, drei Paar Socken, zwei oder drei abgerissene Hosenknöpfe und [der] den Lesern schon bekannte[e] ›Schlafrock.«<sup>48</sup> Wir wollen die hier skizzierte neurotisch-fetischistische Symptomatik **Akakij Akakievičs** im Auge behalten, um weiter unten die psychotisch-fetischistische **Karrers** zu betrachten.

<sup>48</sup> Gogol [1842]  
1981, 245–246

**Akakij Akakievič** sah sich aufgrund einer nachhaltigen Kälte-wahrnehmung veranlasst, sein Oberbekleidungsstück an den zentralen Stellen des Kälteeintritts zu besehen, wobei er entdeckt, dass »dieser an drei Stellen, und zwar auf dem Rücken und an den Schultern wie Fliegengaze aussah, der Stoff so abgetragen [war], daß es durch ihn hindurchzog; und das Futter zerschließen [war].«<sup>49</sup> **Akakij Akakievič** musste sich so also eigentlich eingestehen, dass nicht mehr viel da war von seinem Mantel, aufgrund seiner ökonomischen Lage und eines wohl angeborenen Beamtengeizes setzt er aber alles daran, die festgestellten Fakten so harmlos wie möglich darzustellen, als er seinen Schneider aufsucht, um diesen mit einer Reparatur des Mantels zu beauftragen. Der bis dahin wortkarge Protagonist, den überdies, wie wir vom Erzähler unterrichtet werden, eine stammelnd-brüchige Artikulation auszeichnete, der sich in »Präpositionen, Adverbien und irgenwelchen Partikeln ausdrückte, die einfach keinerlei Sinn mehr hatten«, seine Sätze mit »das ist in der Tat ... Dingsda« begann, um sie meist gleich darauf abzubreaken, weil er der Meinung war, »es sein schon alles gesagt«<sup>50</sup> – der russische Formalismus kennt für diese Form der schriftlichen Imitation mündlicher Schütterheit den Terminus »Lautgestikulation« (»skaz«) – der buchstabentreue Beamte **Akakij Akakievič** setzt also in der Schneiderwerkstatt zu einem ›großen‹ Monolog an. Entgegen seine Intention, dabei die materielle Beschaffenheit des Mantels schön- und gutzureden, liefert **Akakij Akakievič** in seiner Stammelrede schon vor der fachmännischen Mantelbeschau durch den Schneider eine die Lage der Dinge entblößende, diese aufzeigende verbale Vorstellung:

<sup>49</sup> Gogol [1842]  
1981, 219

<sup>50</sup> Gogol [1842]  
1981, 222

Ich komme nämlich wegen... Dingsda, Petrowitsch. Der Mantel, weißt du, das Tuch... Du siehst, es ist überall noch ganz fest, nur etwas verstaubt und sieht ein bißchen alt aus, ist aber noch ganz neu, nur hier an dieser Stelle...

auf Dingsda... auf dem Rücken scheint es ein wenig durchgescheuert zu sein, und vielleicht auch noch hier, an der Schulter, ein bißchen wohl auch auf der andern – nun ja, du siehst, das ist alles. Im Grunde genommen eine Kleinigkeit ...<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Gogol [1842]  
1981, 223

Textanalytisch würde sich also die darauf folgende professionelle Mantelbeschau durch den Schneider bereits erübrigt haben. Dennoch passiert sie – als diegetische Notwendigkeit – und sei als solche hier auch angeführt: Es kommt nämlich dabei zu der wesentlichen Geste des »Gegen-das-Licht-Haltens«; wir werden diese bei Thomas Bernhard und also Karrers Betrachten der Stoffqualität wieder antreffen. Bevor nun des Schneiders Eindruck widergegeben wird, sei, zugegebenermaßen etwas überzeichnet, aber umso kontrastintensiver, Martin Heidegger zitiert, der in seinem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935/36) von einer »Lichtung«, einer »offenen Mitte« spricht:

Durch das Sein geht ein *verhülltes Verhängnis*, das zwischen das Gotthafte und das Widergöttliche verhängt ist. Vieles am Seienden vermag der Mensch nicht zu bewältigen. Weniges nur wird erkannt. Das Bekannte bleibt ein Ungeföhres, das Gemeisterte ein Unsicheres. Niemals ist das Seiende, wie es allzuleicht scheinen möchte, unser Gemächte oder gar nur unsere Vorstellung. Bedenken wir dies Ganze in Einem, dann fassen wir, so scheint es, alles, was überhaupt ist, wenn wir es auch roh genug fassen.

Und dennoch: über das Seiende hinaus, aber nicht von ihm weg, sondern vor ihm her, geschieht noch ein Anderes. Inmitten des Seienden weist *eine offene Stelle*. Eine Lichtung ist. Sie ist, vom Seienden her gedacht, seiender als das Seiende. Diese offene Mitte ist daher nicht vom Seienden umschlossen, sondern die lichtende Mitte selbst umkreist wie das Nichts, das wir kaum kennen, alles Seiende.<sup>52</sup> [Kursiv B.O.]

<sup>52</sup> Heidegger  
[1935/36] 2003,  
39–40

Wenn nicht diese Heideggersche, so sieht der Schneider doch *eine* – buchstäbliche – Lichtung in Akakij Akakievičs Mantel, eine, die wohl ontologisch eher dem »Widergöttlichen« zuzuschreiben wäre, in dem Sinne, dass die aufgrund der vom Schneider, also dem Handwerker, gestellten Diagnose, dass ein neuer Mantel *gemacht* werden müsse, jenen Widerstand zum Neuen bricht, den wir in Bezug auf Akakij Akakievič ökonomisch und mental begründeten, der aber im Hinblick auf das Narrativ der Novelle das Ersetzen der Löcher mit neuer – und eben supplementärer – Textur einen mimetischen Sündenfall begründet und sich so als jene Infrastruktur installiert, die für die ästhetische Wahr-

nehmung dieser Novelle unausweichlich wird. Den Schneider umgeben Merkmale des Unheimlichen bis Diabolischen: Er lebt »irgendwo in einem Hinterhaus im dritten Stock«, eine »finstere Treppe« führt dort-  
<sup>53</sup> Gogol [1842] hin, er ist einäugig und pockennarbig.<sup>53</sup> Als **Akakij Akakievič** in die Wohnung tritt, strömt ihm schwarzer Rauch entgegen – »die Tür stand offen, weil die Hausfrau Fisch briet und die Küche so voller Rauch war, daß man nicht einmal die Küchenschaben sah.« Der Meister selbst saß im Türkensitz und bloßfüßig über seiner Arbeit, wobei **Akakij Akakievič** »der ihm schon wohlbekannte große Zeh [auffiel]«, der einen »verkrüppelten Nagel [hatte], der dick und fest war wie der Panzer einer Schildkröte.«<sup>54</sup> Dieser Schneider stellt eine dingnotologische Lichtung bzw. deren viele, also: Löcher fest. Sicherlich bewegt sich Gogol's Text hier in der von Aage Hansen-Löve skizzierten Tradition des gnostisch-häretischen Dualismus, für dessen Böses hier die notwendig gewordene Schöpfung des neuen Mantels steht:

Das Anarchische und nicht weiter Hinterfragbare des Bösen korrespondiert seltsam mit der anfang- und regellosen Nicht-Natur des absoluten Gottes. Die in der Gnosis zumeist als Defekt bzw. als unfreiwilliges Nebenprodukt gedachte Weltentstehung krankt »exo ovo« an einem Spalt im Welt-Ganzen, der es entzweit – und dies von Anfang an. [...] Das Böse, d.h. die Schöpfung, entsteht aus einem Ur-Fehler, einem initialen Defekt, einem Lapsus des Vollkommenen, das in der Schöpfung seine ursprüngliche Einheit partiell einbüßt. Der Kosmos entstand durch einen »Fehltritt«, er resultiert nicht aus kreativen, sondern psychologischen Gesetzen der Neugierde, des Ungehorsams und vor allem des Neides und des Streits.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Hansen-Löve 1997, 189

Folgendes wird also vom Schneider berichtet – wobei der Erzählertext sich gegen die Bezeichnung »Mantel« (im Russischen *šinel'* – feminin) und für die als pejorative in **Akakij Akakievič's** Kollegenkreis schon lange gängige »Schlafrock« (im Russischen *kapot* – maskulin) entscheidet:

Petrowitsch nahm den »Schlafrock«, breitete ihn auf dem Tisch vor sich aus, sah in lange an und schüttelte den Kopf. [...] Petrowitsch [...] hielt den Schlafrock mit beiden Händen gegen das Licht; er schüttelte aufs neue den Kopf. Dann drehte er das Futter nach außen, schüttelte wieder den Kopf. [...] »Nein, läßt sich nicht ausbessern. Ganz unbrauchbare Garderobe.« [...] [Nach einem längeren Disput über die Un-Möglichkeit, den Mantel zu flicken, B.O.] *Aber wo soll ich ihn den anbrignen, woran denn, wo findet er denn Halt? Vom Tuch ist doch nur noch der Name übrig; es braucht nur ein Lüftchen zu*



*wehen, und alles fliegt davon. [...] Ich werde Ihnen, wie man sieht, wohl einen neuen Mantel machen müssen.*<sup>56</sup> [Kursiv, B.O.] <sup>56</sup> Gogol [1842] 1981, 223–224

Von da an ist **Akakij Akakievič** Sein voll und ganz auf die seinerseits zu leistenden Beiträge zur Anfertigung des neuen Mantels ausgerichtet. Er potenziert seinen asketischen Alltag, hungert, spart und arbeitet für den Mantel (schreibt für ihn ab), »ernährte« sich »geistig«, vom »beständigen Gedanken an den zukünftigen Mantel.«<sup>57</sup> Schließlich kam der Tag, an dem **Akakij Akakievič** in seinen fertiggestellten neuen Mantel schlüpfen konnte (dieser Tag wird der einzige gewesen sein, den **Akakij Akakievič** mit seinem Bekleidungsstück verbringen konnte). Jedenfalls: »[...] [E]s stellte sich heraus, der Mantel saß vollendet und paßte genau.«<sup>58</sup> <sup>57</sup> Gogol [1842] 1981, 228  
<sup>58</sup> Gogol [1842] 1981, 231

Diese glückselige Passgenauigkeit – wie sie Bernhard im Dramolett *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mir essen*<sup>59</sup> dem Protagonisten Peymann erfahren lässt (»Wenn wir eine so passende Hose anhaben/ eine so gut sitzende Hose Bernhard/ ist es das gleiche Glücksgefühl/ wie wenn wir einen passenden Shakespeare/ zustande gebracht haben/ einen passenden Kleist/ einen gutsitzenden Schiller Bernhard/ schaut an seiner Hose hinunter, stehengeblieben/ Auch im Sitzen sitzt sie gut die Hose/ macht sozusagen eine Sitzprobe/ Gut nicht wahr/ sitzt ausgezeichnet/ guter Laden nicht wahr/ Wenn wir über vierzig sind/ kaufen wir nur noch erstklassige/ gutsitzende Hosen/«<sup>60</sup> [Kursiv als Regieanweisung im Original, B.O.]) ist **Karrer** nicht unmittelbar gegönnt. Der rustenschachersche Hosenladen führt nicht in die Hosenprobierzelle *hinein*, sondern in die geschlossene Abteilung von Steinhof *hinauf* (wie im Österreichischen die verbalen Richtungsangaben präpositional verdeutlicht werden – »[...] nachdem **Karrer** verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist«<sup>61</sup>), der Hosenladen wird hiermit zur Vorhölle der Psychose, **Karrer** tritt in die Psychose ein, als er den rustenschacherschen Laden betritt. Anstatt es in die Hosenprobierzelle zu schaffen, wird **Karrer** bereits der rustenschachersche Hosenladen mit seinen Hosen mit den »schütterten Stellen« zum Verhängnis. Während **Akakij Akakievič** die Löcher im Mantel deiktisch verhindern will und dabei in den Konflikt mit dem wahrnehmungsästhetischen Gehalt seiner Rede gerät, es ihm also nicht gelingt, die schütterten Stellen wegzureden bzw. wegzulügen, redet **Karrer** sich diese ein, redet sich in sie hinein, verbohrt <sup>59</sup> Bernhard 1993  
<sup>60</sup> Bernhard 1993, 30  
<sup>61</sup> Bernhard 1971a, 7

sich und bohrt dabei jenes psychotische Loch der psychotischen Isolation, welche sich im »endgültigen« Aufenthalt im Pavillon VII der psychiatrischen Anstalt Steinhof realisiert. Mit dem penetrant und pentrierend wiederholten »diese schütterten Stellen« wird dabei text-ästhetisch der Wahrnehmungsort eingegrenzt, auf der Ebene des Erzählten der Protagonist ausgegrenzt – sein Einkreisen und Umkreisen des Ortes der Erfahrung umschreibt den Kreis der Hölle. Die »schütterten Stellen« sind, wie die Löcher in **Akakij Akakievič** Mantel, *naturgemäß* auch als das veranschaulichte Fehlen des Phallus zu lesen, dessen Verleugnung, wie wir mit Freud festhielten, dem Kastrationsschock folgt. Der Neurotiker hätte demnach einen real-gegenständlichen Fetisch (**Akakij Akakievič** den Mantel, die Dinge, die nach seinem Tod bleiben, seine Wiederkehr, s.u.), der Psychotiker hat einen solchen nicht, seine Verleugnung führt zu einer realitätsbezugslosen »energischen Aktion« – wie sie im folgenden nachzulesen ist:

Wahrscheinlich wollte **Karrer** aus dem rustenschacherschen Laden hinaus, sage ich zu Scherrer, so Oehler, aber **Karrer** hat nicht mehr die Kraft dazu gehabt. Und ich selbst habe nicht mehr die Fähigkeit gehabt, **Karrer** aus dem rustenschacherschen Laden hinauszubringen im entscheidenden Augenblick. Nachdem Rustenschacher selbst wieder, wie sein Neffe vorher, gesagt hat, daß es sich bei den Hosenstoffen zum erstklassige, er sagte nicht, wie sein Neffe vorher, erstklassigste, sondern nur erstklassige Stoffe, handle und daß es unsinnig sei, zu behaupten, es handle sich bei diesen Hosenstoffen um Ausschußware, sagt **Karrer** noch einmal, daß es sich bei diesen Hosenstoffen ganz offensichtlich um tschechoslowakische Ausschußware handle und er tat, als wolle er tief einatmen und es hatte den Anschein, als gelänge es ihm nicht, worauf er noch etwas sagen wollte, sage ich zu Scherrer, sagt Oehler, aber er, **Karrer**, hatte keine Luft mehr und er konnte, weil er keine Luft mehr hatte, nicht mehr sagen, was er offensichtlich noch hatte sagen wollen. *Diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen*, immer wieder *diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen*, ununterbrochen *diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen, diese schütterten Stellen*. Rustenschacher hatte sofort begriffen, sagt Oehler zu Scherrer und der Neffe Rustenschachers hat auf meine Veranlassung hin alles veranlaßt, was zu veranlassen gewesen war, sagt Oehler zu Scherrer.<sup>62</sup> [Kursiv im Original]

<sup>62</sup> Bernhard  
1971a, 72-73

Die das Narrativ begründende Rhythmusunterbrechung (der Eintritt in den Hosenladen), die sich zum Kreis schließende Sujetschleife,

realisiert sich in mehrfacher Löchrigkeit: einmal die schütterten Stellen der Hosentextur, einmal die Abwesenheit **Karrers**, die den Rhythmuswechsel im Leben der Redenden und Weitergehenden bewirkt – die Leerstelle, die **Karrer** zurücklässt, wird gefüllt durch ein verdoppeltes Gehen («Während ich, bevor **Karrer** verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem **Karrer** verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler.«<sup>63</sup>) und einmal mehr in der impliziten Diagnose der Psychose («sofort begriffen»), für die – mit Jacques Lacan gesprochen – die »Umgebung des Loches« signifikant ist. Lacan geht davon aus, dass »[...] das Versagen des Subjekts im Augenblick, wo es an das wahrhafte Sprechen herangeht, seinen Eintritt, sein Gleiten in das kritische Phänomen, in die Anfangsphase der Psychose situiert [...], es dabei »[...] keinerlei Mittel [gibt], um im Augenblick, wo es fehlt, etwas, das fehlt, zu erfassen.«<sup>64</sup> Der *Eintritt in die Psychose* ist, so Lacan, charakterisiert durch »einen gewissen Ruf, auf den das Subjekt nicht antworten kann«, wobei sich »ein imaginäres Wuchern von Seinsweisen herstellt« (die schütterten Stellen!), die »ausnahmslos Beziehungen zum kleinen anderen sind, ein Wuchern, welches ein gewisser Modus der Sprache und des Sprechers stützt.«<sup>65</sup> (die Wiederholung!). Hier hebt, so verstehe ich es, Lacan auf die Tatsache bzw. seine Annahme ab, wonach »die symbolische Ordnung [der Sprache, B.O.] als solche außerhalb des Subjekts fortbesteht, verschieden von seiner Existenz, und es determiniert.«<sup>66</sup> Im Falle des an Psychose erkrankten **Karrer** zeigt sich, wie ein Distanz- und/als Referenzverlust als »Scheinmanifestation der Negativität«<sup>67</sup> auf die Manifestation der Krankheit zurückwirkt. Lacan bringt hierfür ein sehr anschauliches Beispiel aus der Tierwelt: Der männliche Stichlingsvogel trägt seinen Namen aufgrund der Tatsache, dass er mit seinem Schnabel kleine Löcher bohrt, Tunnels gräbt, mit denen er sein Revier abgrenzt und von denen einer seinem Weibchen nach dem Geschlechtsakt zum Nistplatz wird. Man kann sich vorstellen, dass das territorialisierende Löcherbohren gerade in der Paarungszeit wichtig wird. Lacan interessiert aber vor allem jene Beobachtung, wonach der Stichlingsvogel, »wenn das alles vollbracht ist, noch Zeit findet, hier und da eine Menge Löcher zu machen.«<sup>68</sup> Besonders interessant dabei, dass das Löcherbohren auch als Reaktion auf ein anderes männliches Gegenüber eintritt,

<sup>63</sup> Bernhard  
1971a, 7

<sup>64</sup> Lacan [1981]  
1997, 298

<sup>65</sup> Lacan [1981]  
1997, 302

<sup>66</sup> Lacan [1981]  
1997, 116

<sup>67</sup> Lacan [1981]  
1997, 113

<sup>68</sup> Lacan [1981]  
1997, 113

und zwar genau dann, wenn sich ein solches dem eigenen Territorium nähert, jedoch nicht nahe genug, um einen Angriff des ersten Stichlingsvogels auszulösen. »Es gibt also einen Punkt, wo das Stichlingssubjekt sich zwischen angreifen und nicht angreifen befindet, einen durch einen gewissen Abstand definierten Grenzpunkt, und was tritt dann in Erscheinung? Jene erotische Manifestation der Negativität, jene Aktivität des sexuellen Verhaltens, die darin besteht, Löcher zu bohren. [...] [W]enn [das Stichlingsmännchen] nicht weiß, was es tun soll auf der Ebene der Beziehung zum gleichgeschlechtlichen Ebenbild, [...] fängt es an, etwas zu machen, das es macht, wenn es darum geht, den Liebesakt zu vollziehen.«<sup>69</sup> Der Liebesakt, als Manifestation einer imaginären Beziehung, fordert für ihr Gelingen etwas, jenen Dritten, den die symbolische Ordnung repräsentiert, der »das Bild von etwas Gelungenem, das Modell einer Harmonie«<sup>70</sup> ist. Somit kann man sagen, dass die »aggressive Spannung dieses ich oder der andere integraler Bestandteil jeglicher Art imaginären Funktionierens beim Menschen [ist]«<sup>71</sup> – mit Freud würde man wohl von der Spannung zwischen Lust- und Realitätsprinzip sprechen.

Auf unseren sich die ›Löcher‹ einredenden Karrer übertragen, hieße das, dass ihm eben die oben genannten »Mittel« abhanden gekommen sind, zu erfassen und also zu symbolisieren, was fehlt (siehe auch die Ausführungen zum Fetischismus). Während der Stichlingsvogel im Augenblick der Unentschiedenheit mit seinen Scheinmanifestationen des Negativen symbolisiert, worin er einmal mehr sein »ich ist ein anderer« veranschaulicht, dabei sein Territorium, seinen Aktionsraum markiert (also wiederum: symbolisiert), löst sich bei Karrer offensichtlich die Spannung und die Distanz auf – es sind nicht die Hosen, die passen oder nicht; es ist das »imaginäre Wuchern« der schütterten Stellen, welche ihn so als psychotisch symbolisieren.

Gerade darin realisiert sich die fatale »Passgenauigkeit« der schütterten Stellen als wahrnehmungsästhetisch einziger Ort, als Binnenraum der radikalen Isolation – zuerst der Wahrnehmung und dann der Existenz. Karrer ist nicht mehr hier – er ist dort; die anderen gehen weiter – mit doppelter Frequenz für den einen. Die Rede im Gehen<sup>72</sup> über das Psychotischgewordensein wird dabei wörtlich zur »Umgangssprache« – wie Ludwig Wittgenstein erklärt, der in Paragraph 3.323 seines *Tractatus*

<sup>69</sup> Lacan [1981]  
1997, 114

<sup>70</sup> Lacan [1981]  
1997, 116

<sup>71</sup> Lacan [1981]  
1997, 114

<sup>72</sup> Vgl. dazu  
Albes 1999;  
Witte 1989

*logico-philosophicus* im Wesentlichen das Merkmal der polysemantischen Verwendung ein und desselben Wortes wie umgekehrt der synonymen Verwendung unterschiedlicher Wörter für die Umgangssprache vorschlägt. Bezeichnenderweise führt Wittgenstein folgendes Beispiel an: »So erscheint das Wort ›ist‹ als Kopula, als Gleichheitszeichen und als Ausdruck der Existenz; ›existieren‹ als intransitives Zeitwort wie ›gehen‹; ›identisch‹ als Eigenschaftswort; wir reden von *Etwas*, aber auch davon, daß *etwas* geschieht.«<sup>73</sup> Im doppelt indirekten Nacherzählen von Karrers letzten Spaziergang (Oehler erzählt dem diese Erzählung wiedergebenden Erzähler, was er Scherrer, dem Psychiater, erzählt hat) während eines Spaziergangs wird das Reden über das Gehen und Denken – das Weitergehen und Weiterdenken – zum eigentlichen Thema von Thomas Bernhards Erzählung. In Karrers psychotischer Wahrnehmungsobsession ist gerade diese Anlage der Umgangssprache zum wuchernden Selbstläufer geworden, der sein Herum- und Mitgehen beendet, die Distanzierungs- und Differenzierungskompetenzen einbrechen lässt; der Ort der Wahrnehmung und der Raum des Aufenthalts sind zur zustandsgebundenen Isolationshaft durch die / in den schütterten Stelle implodiert. Dass Thomas Bernhard dies seinem Protagonisten auf der Ebene des Dargestellten zum fatalen Verhängnis werden lässt, wäre dem Autor im Sinne Jurij Lotmans vorzuwerfen, wenn wir die ästhetische Zustandsgebundenheit im Weltbezug totalisieren. Wollen wir den Text und seinen ästhetischen Zustand aber ästhetisch erfahren und wahrnehmen, können wir im Autor jenen Stichlingsvogel sehen, der hier im sehr anschaulichen Sinn der »Welt ein Loch in den Bauch geschrieben« hat (siehe das Eingangszitat), jenen »Tunnel« grub, in dem sich die ästhetische Erfahrung einzunisten hat. So kann in der Umgangssprache des Weitergehens über das Zu-weit-Gehen und Zu-weit-Denken gesprochen werden.

<sup>73</sup> Wittgenstein  
1984, 22

Geht man so weit, wie Karrer, sagt Oehler, ist man plötzlich entschieden und absolut verrückt und mit einem Schlag wertlos geworden. Denken und immer mehr und immer mehr mit immer größerer Intensität und mit einer immer noch größeren Rücksichtslosigkeit und mit einem noch immer größeren Erkenntnisfanatismus, sagt Oehler, aber nicht einen Augenblick zu weit denken. Jeden Augenblick können wir zu weit denken, sagt Oehler, einfach zu weit gehen in unserem Denken, sagt Oehler, und alles ist wertlos.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Bernhard  
1971a, 14

<sup>75</sup> Bernhard  
1971a, 90-91

Der Denkende faßt ja auch sein Denken als ein Gehen auf, sagt Oehler. Er sagt mein oder sein oder dieser Gedankengang. Es ist also vollkommen richtig zu sagen, gehen wir in diesen Gedanken hinein, wie wenn wir sagten, gehen wir in dieses unheimliche Haus hinein. [...] Wir können aber ohne weiteres sagen, sagt Oehler, jetzt sind wir den und den Weg, gleich welchen Weg zuende gegangen, während wir niemals sagen können, jetzt haben wir diesen Gedanken zuende gedacht, das gibt es nicht und hängt damit zusammen, daß zwar Gehen aber nicht Denken mit Geschwindigkeit zu tun hat.<sup>75</sup>

Im Gegensatz dazu die am Ende der Erzählung wiedergegebene Einstellung **Karrers**:

<sup>76</sup> Bernhard  
1971a, 101

Die Intensität ist immer noch mehr zu steigern, kann sein, einmal überschreitet diese Übung die Grenze zur Verrücktheit, darauf kann ich aber keine Rücksicht nehmen, so **Karrer**. Die Zeit, in welcher ich Rücksicht genommen habe, ist vorbei, ich nehme keine Rücksicht mehr, so **Karrer**. Der Zustand der vollkommenen Gleichgültigkeit, in welchem ich mich dann befinde, so **Karrer**, ist ein durch und durch philosophischer Zustand.<sup>76</sup>

<sup>77</sup> Bernhard  
1971a, 73-74

Der Wegfall von **Karrers** Mit-Gehen, das Loch, das er hinterläßt – er *ist* in Steinhof *oben*, er geht dort vielleicht im Kreis, aber nicht mehr durch Wien, markiert einen existenziellen Bruch, der jedoch als die ästhetische Erfahrung konstituierender in der Struktur des Textes realisiert ist. Ästhetische Erfahrung ist die löchernde Intensität der psychologischen Lebenserfahrung, die als ein das Loch tieferbohrendes Wiederholen desselben – unheilbar, unauflösbar beschrieben werden kann. Die einzige Heilungschance wäre die Transformation der Psychose in eine Neurose, für die weniger der Sog als vielmehr ein, wenn auch nur selbstwertiges, Hin- und Her bezeichnend wäre (»Es ist ein ständiges zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes Denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns Empfinden und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters Hinundhergezogenwerden, sagt Oehler.«<sup>77</sup>). **Karrer** schwankt aber nicht – zwischen einer schwarzen und einer braunen Hose, einem italienischen oder einem französischen Schnitt, er hat kein Entscheidungsproblem, ist nicht mehr zu einer »Scheinmanifestation seiner Negativität« im Stande. Die schütterten Stellen passen genau, wie Wittgenstein dies für das Passen des Dings in sich selbst beschreibt:

›Ein Ding ist mit sich selbst identisch.« Es gibt kein schöneres Beispiel eines nutzlosen Satzes, der aber doch mit einem Spiel der Vorstellung verbunden ist. Es ist, als legten wird das Ding, in der Vorstellung, in seine eigene Form hinein, und sähen, daß es paßt.

Wir könnten auch sagen: ›Jedes Ding paßt in sich selbst.« – Oder anders: ›Jedes Ding paßt in seine eigene Form hinein.« Man schaut dabei ein Ding an und stellt sich vor, daß der Raum dafür ausgespart war und es nun genau hineinpaßt.

›Paßt dieser Fleck  in seine weiße Umgebung?« – Aber genau so würde es aussehen, wenn statt seiner erst ein Loch gewesen wäre, und er nun hineinpaßte. Mit dem Ausdruck ›er paßt« wird eben nicht einfach dieses Bild beschrieben. Nicht einfach diese Situation.

›Jeder Farbfleck paßt genau in seine Umgebung« ist ein etwas spezialisierter Satz der Identität.<sup>78</sup>

<sup>78</sup> Wittgenstein  
1984, 350

Diese Passgenauigkeit der schütterten Stellen verurteilen zu einer Passgenauigkeit der ästhetischen Erfahrung dieser Stellen. Der ›neutrale Bereich«, das Fegefeuer der Brücke zum Lebensbezug, bricht – die Distanz. Lebenspraktisch heisst das, dies sei deutlich gesagt, schreckliche Krankheit (und/oder Tod) – beides fällt in den Texten vor –, aber genau hier strukturiert sich im Kunstbezug die paradox befreiende Isolationshaft der ästhetischen Erfahrung vor. Die Kunst ist somit nicht »eine utopische Überwindung, sondern eine Krise und Gefahr für die Vernunft«<sup>79</sup> – und für das Leben. Hierbei wird auch deutlich, inwiefern von der ästhetischen Wertung als einer »gebrochenen Wertung« gesprochen werden kann. Die ästhetische Erfahrung wird nicht als wertfrei erlebt – »im gelungen Fall betrachten wir sie als wertvoll.«<sup>80</sup> Dabei ist sie insofern eine gebrochene Wertung, als »die lebensweltlichen Wertungen nur als Erinnerungsspuren Eingang finden und ihrer Verbindlichkeit beraubt sind.«<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Menke 1991,  
15

<sup>80</sup> Düwell 2000,  
29

<sup>81</sup> Düwell 2000,  
29

Man mag sich hier zu Recht an den negativen, negierenden Implikationen stoßen. Das Böse, das Kranke, das Asoziale, das Amoralische. Abgesehen von der Notwendigkeit, den ästhetischen Diskurs der Negativität ästhetiktheoretisch und ästhetisch zu reflektieren, meine ich, gezeigt zu haben, dass die Negation intransitiv und affirmativ behauptet werden kann: Affirmativ, in dem ihr nicht symbolische und symbolisierende Gesetzeskraft vorgeschrieben wird, sondern ihr unver söhnbares Eingeschreibensein im Auge behalten wird – zum Beispiel, indem als Spezifikum ästhetischer Erfahrung der singuläre »geltungs-

<sup>82</sup> Menke 1991 partikulare«<sup>82</sup> Bruch zwischen Zeichen und Ding gezeigt wird (Akakijs Monolog, Karrers wuchernde »schütterte Stellen«). Intransitiv, indem sie eben dann nicht zum versöhnlichen, souveränen, rettenden neutralen Bereich sublimiert wird. Dies ist erträglich und erfahrbar nur in der Kunst. Damit aber ist nicht auf einen programmatisch avantgardistisch-modernistische Souveränitätsanspruch der Kunst abgehoben. Dabei läge nichts anderes als ihre transitiv-utopische Vereinnahmung als »neutraler« Bereich vor. Im Gegenteil. Die Souveränität der Kunst besteht – mit Christoph Menke gesprochen – gerade darin, »[...] daß sie uns, mitten in unserem Leben, mit dem Zugleich zweier unvereinbarer Möglichkeiten konfrontiert [etwa die ästhetische Erfahrbarkeit der Psychose, B.O.]. Sie entwirft eine Existenz, die fatalerweise zugleich die Bejahung und die Verneinung ihrer Grundlage ist.«<sup>83</sup> In diesem Sinne kann es auch nicht darum gehen, die Negativitätserfahrung als ästhetische mögliche Negativitätserfahrung »[...] zu einer den Gesetzen der ästhetischen Diskurse enthobenen Erkenntnis über deren innerstes Funktionieren«<sup>84</sup> zu machen – so Menkes Vorwurf an Jacques Derrida. Dies beträfe, etwas vereinfachend gesagt, ein Diktum, das etwa von der Kunst nur die Darstellung der Negativen fordert (um diesen Bereich kreist wohl auch Theodors Adornos Frage der Kunst »nach Ausschwitz«), eines Negativen, welches im Leben der Gesunden und Lebenden eben nicht erfahrend erfahrbar sein kann. Gerade hier ist aber der künstlerische Realitätsanspruch zu berücksichtigen. Diesen würde ich so verstehen, dass Fiktion und Imagination, und dies ist wohl tatsächlich nur unter den Prämissen operativer Konzeptionen ästhetischer Erfahrung fassbar, nicht lediglich als angenehme, neutrale Sublimierungen des Realitätsprinzips positioniert werden (vgl. Jurij Lotmans Diktum von der Kunst als Leben) – Kunst sozusagen wie das Leben aber minus echtes (böses) Blut, sondern dass gerade via Erfahrungsdimension das ästhetische Realitätsprinzip integriert wird. Für das Überschreiten der Grenzen des Ästhetischen, die zunehmende gegenständliche Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Übergriffe des Kunstprinzips in das Realitätsprinzip (und vice versa) ist dies im besonderen Maße angezeigt.

Wenn also Neurose und Psychose nach Freud Ausdruck der »Rebellion des Es gegen die Außenwelt« sind – also eine Unfähigkeit, sich



der realen Not, der Anangke, dem Realitätsprinzip *anzupassen*, so geht es der Kunst (in der Moderne) um den Anspruch, das Realitätsprinzip zu destruieren oder jedenfalls zeitweilig außer Kraft zu setzen, um an seine Stelle das Kunstprinzip zu installieren. Dieses wirkt freilich nicht mehr als Illusion, schafft keine Fiktionswelten, die unter den augenzwinkernd vorangestellten Anführungszeichen des großen ›Als Ob‹ die platonische Kunst-Lüge perpetuieren. Von nun an wird es eine Kunst sein, deren ›künstlerische Realität‹ Anspruch auf eine ebensolche Existenz, also Glaubwürdigkeit erhebt, wie die ›psychische Realität‹ der analytischen Praxis – und weit darüber hinaus: Liefert sie doch dem Einzelnen eine Daseinsberechtigung – jenseits aller Menschenrechte –, die nur um den Preis schwerer Erkrankung der institutionalisierten Realität geopfert werden kann.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Hansen-Löve  
1992, 13-14

\*

Abschließend komme ich noch einmal auf Gogol's Novelle zurück, um textanalytisch den engen Bezug zwischen ästhetischer Gestalt und ästhetischer Erfahrung zu demonstrieren. Und damit nicht zuletzt noch einmal die These von den ›lieux du mal‹ als einzigem Ort ästhetischer Erfahrung zu entfalten.

In Gogol's *Der Mantel* wird das Gesicht als »System weiße Wand schwarzes Loch«, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari es beschreiben, zentral. Nach Deleuze/Guattari ist das Gesicht Teil eines Systems »Löcher Oberfläche«, »durchlöcherter Oberfläche« und dient als solches der »Signifikanz als weiße Wand, auf der sie ihre Zeichen und Redundanzen einschreibt«, der Subjektivierung als »schwarzes Loch, in dem sie ihr Bewußtsein, ihre Passion und ihre Redundanzen ansiedelt«.<sup>86</sup> Von Akakij Akakievič Bašmačkin heißt es, er sei »fertig zur Welt gekommen, habe bei seiner Taufe eine Grimasse geschnitten, als habe er geahnt, dass er Titularrat werden würde«, seine Liebe zum Beruf zeige sich in seinem Gesicht beim Abschreiben, darin seien geradezu die Buchstaben zu lesen, welche er gerade schreibe, seine Gesichtsfarbe wird als »hämorrhoidal« bezeichnet.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Deleuze /  
Guattari 1992,  
233

<sup>87</sup> Gogol [1842]  
1981, 212-213

Im ersten Teil der Novelle, bis zur Entstehung des neuen Mantels, ist Akakijs Gesicht auffallend blicklos. In der zitierten Schneiderszene

wird das Portrait eines Generals auf Petrovičs Tabakdose signifikant. Von diesem Portrait blieb nämlich, so der Erzählertext, »ungewiss welchen General es zeige, da die Stelle, an der sich das Gesicht befunden hatte, eingedrückt und mit einem viereckigen Stückchen Papier überklebt war«. Als sich nach dem Urteil »neuer Mantel« Akakij's Blick »trübte[...] und alles im Zimmer sich vor ihm zu drehen begann«, sah er deutlich »nur noch den General mit dem überklebten Gesicht auf

<sup>88</sup> Gogol [1842]  
1981, 224

Petrowitschs Tabakdose.«<sup>88</sup>

Wenn sich Akakij – als wandelnder und aber »geräuschvoll weiterlebender Toter«<sup>89</sup> im zweiten Teil der Novelle an der Welt rächt, dann nicht nur dadurch, dass er zum erfolgreichen Manteldieb wird: Vor allem sühnt er seine Existenz als reine Projektionsfläche.

<sup>89</sup> Gogol [1842]  
1981, 247

Der Wandel dazu findet an der Grenze zwischen Leben und Tod statt, in jener Szene, da Akakij's neuer Mantel geklaut wird: Die Diebe drohen ihm nämlich mit einer Faust, die »die Größe eines Beamtenkopfes«<sup>90</sup> hatte. Diese Rückprojektion seiner eigenen Umrisse scheint das Unterpfand für das Durchsetzungsvermögen des toten Akakij zu sein: So entkommt er Wachmännern, die seiner beim Versuch eines Mantelraubs habhaft wurden, in dem er diese seinerseits mit temporärer Blindheit straft:

<sup>90</sup> Gogol [1842]  
1981, 237

[Der Wachmann] packte ihn am Kragen, [...] und griff für einen Augenblick in seinen Stiefel, um die Tabakdose aus ihm hervorzuholen und seiner schon sechsmal erfohrenen Nase eine vorübergehende Erfrischung zuzuführen, doch der Tabak war augenscheinlich von einer Art, die nicht einmal Tote vertragen. Kaum hielt der Wachmann das rechte Nasenloch mit einem Finger zu und zog mit dem linken eine halbe Prise ein, als der Tote allen dreien die Augen vollnieste. Während sie die Fäuste an die Augen führten, um sie auszuwischen, war der Tote längst über alle Berge [...].<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Gogol [1842]  
1981, 248

Im finalen erfolgreichen Mantelraub rächt Akakij sich *ad personam*: An jener »sehr bedeutenden Persönlichkeit«, die Akakij Hilfe bei der Wiederauffindung seines neuen Mantels verwehrt und ihm damit jene Abfuhr erteilt hatte, die seine zum Tode führende Verzweiflungserkrankung herbeiführte. Von dieser Persönlichkeit ist immer und immer wieder als »*očen' značitel'noe lico*« die Rede, was mit »sehr bedeutende Persönlichkeit« nur zur Hälfte richtig wiedergegeben ist – *lico* bedeutet denotativ: Antlitz, Gesicht. Als dieses »sehr bedeutende

Gesicht« jenes des Akakij wiedererkennt, wird das Antlitz der *sehr bedeutenden Persönlichkeit* so blass wie »Schnee« und »[...] sah genau wie das eines Toten aus«. Das Entsetzen der bedeutenden Persönlichkeit übersteigt alles Maß, als der Tote die Lippen krümmte, und schrecklichen Grabeshauch ausströmend, sagte: »Aha! Da bist du ja endlich! Endlich habe ich dich am... Dingsda... am Kragen.«<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Gogol [1842]  
1981, 250

Bevor sich das Schwarz der Nacht über die Novelle schließt, droht aus ihr heraus das Gespenst noch einmal mit einer »Faust, wie man sie selbst bei Lebenden kaum findet.«<sup>93</sup> Die weiße Wand bzw. Hand durchbricht nun ihrerseits das schwarze Loch.

<sup>93</sup> Gogol [1842]  
1981, 252

In dieser Repräsentation der Gesichthaftigkeit als durchlöchernde und durchlöchernde Oberfläche realisiert sich, so mein Fazit, die durchlöchernde Manteloberfläche, ihre metaphorische Abnutzung und somit Weiterleben im Leben nach Akakijs Tod. Handelt es sich bei der Anfertigung eines neuen Mantels, beim Ersetzen der Löcher mit neuer Textur, um einen mimetischen Sündenfall, dann erzählt die Novelle wohl auch die Geschichte der Unähnlichkeit, einer Mimesis, die mit Didi-Huberman gesprochen, »das zerstör[t], [...] was sie imitiert.«<sup>94</sup>

<sup>94</sup> Didi-Huberman  
2001, 20

Ästhetische Texterfahrung setzt demnach dort ein, wo ein *punctum* das *studium* durchbricht<sup>95</sup>, durchlöchert. Gerade in der Partikularität und Partialität hat das Frakturale (die schütterten Stellen) wesentlich Anteil an der Illusions- und Fiktionsbildung. Index ästhetischer Erfahrung wäre also das *punctum* einer Erstheit, die, um es mit der Pathetik von Gilles Deleuze zu sagen »das Neue in der Erfahrung, das Unverbrauchte, Flüchtige und dennoch Ewige ist«<sup>96</sup> und in dieser Paradoxie konstitutiv für den Prozess ästhetischer Texterfahrung.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Barthes 1985,  
35–36

<sup>96</sup> Deleuze, 137.  
<sup>97</sup> Vgl. Obermayr 2003

## Literatur

- Albes, Claudia: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen/Basel 1999.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1985.
- Bernhard, Thomas: *Geben*. Frankfurt a.M. 1971a.
- Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Ders.: *Der Italiener*. Salzburg 1971b.

- Bernhard, Thomas: *Alte Meister. Eine Komödie*. Frankfurt a. M. 1989.
- Bernhard, Thomas: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*. Frankfurt a.M. 1993.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main <sup>2</sup>1998.
- Didi-Huberman, Georges: *phasmes*. Köln 2001.
- Düwell, Marcus: Ästhetische Erfahrung und Moral. In: Mieth, Dietmar (Hg.): *Erzählen und Moral. Normativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*. Tübingen 2000, 11-35.
- Freud, Sigmund: Fetischismus. In: Der.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M. <sup>7</sup>1997, 329-334.
- Gogol, Nikolaj: *Der Mantel*. In: Ders.: *Der Mantel. Erzählungen*. Berlin/Weimar <sup>3</sup>1981, 211-252.
- Gogol', Nikolaj: *Šinel'*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Bd. 2. Moskau 1986, 121-151.
- Hansen-Löve, Aage A.: *Zwischen Psycho- und Kunstanalytik*. In: *Psychopoetik. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31*. 1992, 7-14.
- Hansen-Löve, Aage A.: »GØGØL« *Zur Poetik der Null- und Leerstelle*. In: *Wiener Slawistischer Almanach 39* (1997), 183-303.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main <sup>8</sup>2003, 1-66.
- Lacan, Jacques: *Die Psychosen*. Das Seminar. Buch III. Berlin 1997.
- Lotman, Jurij M.: O russkoj literature klassičeskogo perioda. Vvodnye zamečanja. In: *Jurij M. Lotman i tartusko-moskovskaja škola*. Moskau [1992] 1994, 380-393.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a.M. 1991.
- Menke, Christoph: Ästhetische Souveränität. Nach dem Scheitern der Avantgarde. In: Hetzel, Andreas / Wiechens, Peter (Hg.): *Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung*. Würzburg 1999, 301-309.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. In: Ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 2003, 275-317.

- Obermayr, Brigitte: *Erfahrungen der Leere. Zum Status der Leerstelle in der ästhetischen Text-Erfahrung*. Vortrag anlässlich der Jahrestagung des Sfb 626 »Erfahrungsformen im Vergleich«. Hamburger Bahnhof, Berlin, November 2003.
- Piechotta, Hans Joachim: »Naturgemäß« *Thomas Bernhards autobiografische Bücher*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Thomas Bernhard. Text und Kritik. Heft 43. Zweite, erweiterte Auflage. München 1982, 8-24.
- Toporov, Vladimir N.: Apologija Pljuškina. In: Ders.: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*. Moskau 1995, 7-111.
- Witte, Georg: *Kollektiver Monolog. Zur Enthemmung der Stimme in der zeitgenössischen russischen und deutschsprachigen Literatur*. In: *Znakolog*. Bd. 1 (1989), 173-194.
- Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1984.