

Awatef Bouricha
Die Ästhetik der Beschreibung

Thelem
2023

DIE ÄSTHETIK DER BESCHREIBUNG

Eine Studie zur Beschreibung als
Reflexionsphänomen im Erzählprozess
von Thomas Bernhard:
Das Kalkwerk – Korrektur – Der Untergeher

von Awatef Bouricha

Thelem
2023

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-95908-530-4

© 2023 THELEM Universitätsverlag & Buchhandlung
GmbH und Co.KG
Hüblerstraße 26 | D-01309 Dresden
<http://www.thelem.de>
Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.
Gesamtherstellung: THELEM
Satz: Jörn Brockmann (THELEM)
Made in Germany.

Inhalt

Danksagung	11
Einleitung	13
1.1. Aufgabenstellung und Verfahren	13
1.2. Forschungsstand	18
2. Ein Blick auf den Bildbegriff	23
2.1. »Ein Sachverhalt ist denkbar« heißt: Wir können uns ein Bild von ihm machen« (TLP, 3.001): Ludwig Wittgensteins Auffassung vom Bild als ›Bild‹ und als Metapher	25
2.2. Bildobjekte existieren nicht (E. Husserl), Bilder sind ein Stück Realität (Merleau-Ponty), Sichtbarkeit verleiht Vorstellungsbildern Existenz (L. Wiesing)	29
2.3. Das ›moderne‹ Bild im Modus der Zerstörung und der Errettung bei Theodor W. Adorno	32
2.4. Das Bild in der Sprache, im Denken und Erinnern bei Walter Benjamin	33
2.5. Existenz der inneren Bilder aus sprachwissenschaftlicher bzw. philosophischer Ansicht	36
2.6. Das Bild im poetischen Text	37
2.7. Die Existenz der Bilder im Werk Bernhards	38
3. Die Beschreibung im literarischen und philosophischen Diskurs	49
3.1. Die Abwertung der Beschreibung	49
3.2. Die neue Aufnahme der Beschreibung	54
3.2.1. »Erzählen oder Beschreiben?« bei Lukács	54
3.2.2. Die Epiphanie als Instrument der Beschreibung bei James Joyce	57
3.2.3. Die literarische Deskription bei Alain Robbe-Grillet	64

3. 2. 4. Das phänomenologische Beschreiben bei Edmund Husserl	66
4. Die Ästhetik der Beschreibung in Thomas Bernhards Romanen: <i>Das Kalkwerk – Korrektur – Der Untergeher</i>	71
4.1. Der Begriff der Ästhetik	71
4.2. Der Beschreibungsbegriff als ästhetische Problematik im Schreiben Bernhards	77
4.3. Der angekündigte »Beschreibungsversuch« in <i>Korrektur</i>	83
4.3.1. Der Beschreibungsversuch des Vaters	93
4.3.2. Der Beschreibungsversuch der Mutter	108
4.3.3. »Versuch einer Beschreibung von Altensam und über alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels.«	121
4.3.3.1. Altensam: ein »Marterkapital« – Eine Beschreibung der Vernichtung	121
4.3.3.1.1. Das Versprechen zwischen Aufschub und Erfüllung	121
4.3.3.1.2. Altensam als Bild der »Marter«	128
4.3.3.2. Der Bezug des Beschreibungsversuchs Altensams zum Kegel	133
4.3.3.2.1. Die Vielfalt der Deutungsvorschläge	133
4.3.3.2.2. Der Kegel zwischen Abstraktion und Mimesis	135
4.3.3.2.3. Der Kegel als abstrakt-mimetische Idee des Selbst	146
4.3.4. Der Beschreibungsversuch »des Höller, der Höllerschen und der Höllerschen Dachkammer«	159
4.3.5. Ergebnis der behandelten Versuche	173
5. Die Beschreibungsstrategien bei Bernhard in <i>Das Kalkwerk – Korrektur – Der Untergeher</i>	177
5. 1. Die Strategie der Täuschung	177
5.1.1. <i>Der Untergeher</i>	193
5.1.2. <i>Das Kalkwerk</i>	199
5. 2. Die Strategie der beschreibenden Darstellung	204

5.3. Die Beobachtungsstrategie	215
6. Der Bezug der Beschreibung auf den Erklärungsbegriff »...dass alles erklärt werde und in jedem Fall immer falsch erklärt werde.«	233
7. Beschreiben und Wahrnehmen »...dass ich alles gleichzeitig anschau und in dieser Gleichzeitigkeit der Anschauung in der Weise schule, dass ich alles immer deutlicher sehe.«	263
8. Das Verfahren des beschreibenden Denkens	285
8.1. Das dialektische Bild	285
8.2. Die Zerstreuung	290
8.3. Wiederholung	295
9. Das Bild des Charakters	303
10. Schlussbetrachtung	311
11. Literaturverzeichnis	317
11.1. Werke Thomas Bernhards	317
11.1.1. Bücher	317
11.1.2. Reportagen und Reden	318
11.2. Weitere Quellen	318
11.2.1. Sekundärliteratur	318
11.2.2. Internetquellen	332

Für meine Familie

Danksagung

Nach einem langen Weg erreicht nun meine Arbeit endlich ihr Ende. Daher möchte ich mich bei allen ganz herzlich bedanken, die mich sehr mit ihrer großen Geduld und ihrem Zuspruch über die langen Jahre hinweg bestärkt haben. Mein tiefster Dank gilt zunächst meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Dr. h.c. Walter Schmitz, der mich durch stetige Geduld und Hilfe unterstützt hatte.

Frau Prof. Dr. Maria Lieber und Herrn Prof. (em) Dr. Klaus Schuhmacher bin ich für die Übernahme der Gutachten zu besonderem Dank verpflichtet.

Dem DAAD danke ich für die Stipendien und die finanzielle Unterstützung meiner Aufenthalte in Dresden.

Meinen Kollegen, die mich durch Korrekturen und anregende Diskussionen stark motiviert haben, gilt auch mein Dank.

Besonderer Dank gebührt Herrn Prof. Dr. Sahbi Thabet, für die Unterstützung, die Korrekturen und für alle Ratschläge.

Zum Schluss möchte ich meiner lieben Freundin Dorothee Glück und meiner Familie ganz herzlich danken, ohne deren Geduld, Ermunterung und Verständnis die Arbeit nicht möglich geworden wäre. Ihnen beiden ist die Arbeit gewidmet.

Einleitung

»Wenn wir [...] auf dieser zweifellos schönsten Erhebung des Alpenvorlandes, von einer Höhe wie dieser auf eine Landschaft wie diese hinunterschauen, sehen Sie, denken wir augenblicklich an alles, was in dieser Landschaft vor sich geht, jemals vor sich gegangen ist und jemals vor sich gehen wird, verstehen Sie, lieber Herr Robert, alles das Vergangene und Gegenwärtige und Zukünftige, das mit dieser Landschaft zusammenhängt ... es ist nicht möglich, anders auf diese Landschaft hinunter zu schauen ...«

Thomas Bernhard, *Ungensch*

»Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen, die auf [...] langen und verwickelten Fahrten entstanden sind.«

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*

1.1. Aufgabenstellung und Verfahren

Die Griechen haben die Beschreibung als ein »[S]chreiben«, als eine »figürliche[] Erscheinung« von – beschriebenen - Objekten und »Buchstaben« begriffen.¹ Man hatte den »Name[n] der Linie« und den »für den Buchstaben von Schreiben abgeleitet«.² Diese Linie hat man als das »Eingeritzte, als Aufriss«³ definiert. Aristoteles hat vom »Beschreiben« des Kreises gesprochen, »dessen Umrisslinie, die Peripherie, um ein Zentrum herumgeführt wird«;⁴ Sichtbarkeit erlangt eben ein »[d]urch die beschreibende Bewegung z. B. eines von der Hand geführten Griffels« vollzogener »Weg« oder etablierte »Spur«.⁵ Die gezeichnete oder beschriebene Linie fungiert bei ihm als eine »Verwirklichung einer Figur«, die sich durch

1 Friedrich Kaulbach: Philosophie der Beschreibung. Köln: Böhlau 1968, S. 90.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.

»Einsheit« charakterisieren lässt⁶. Diese Einheit korrespondiert mit der »Einsheit der Bewegung des Zeichnens«⁷; beide wirken als »identisch«⁸. Dieses evozierte Bild der Zeichnung als Beschreibung und die Beziehung der mimetischen Identität zwischen Beschreibung und Sprach-Bild (Zeichnung – oder Linien-Bild) ist ebenso bei Wittgenstein präsent:⁹

»Nach einer Beschreibung kann man einen Plan zeichnen. Man kann die Beschreibung in den Plan übersetzen.«

Die Beschreibung wird hier als eine Art Abbildung interpretiert. Der erste Satz könnte besagen: ist die Beschreibung ›geglückt‹, kann man – ihr entsprechend – einen »Plan zeichnen«. »Plan«¹⁰ kommt hier als ein Ergebnis (des Verstehens) der »Beschreibung« vor. Wenn man »zeichnen« im ursprünglichen Sinne als »zeigen« versteht, dann besteht der Vollzug des Schreibaktes im Hervorbringen einer ›Zeichnung‹, eines »Schemas« bzw. eines ›Bildes‹. Im zweiten Satz könnte man »übersetzen« als »übertragen« oder »umformen«¹¹ verstehen, dann wäre der Plan bzw. das »Bild« ›mimetisch‹ mit der Beschreibung identisch. Abgesehen von dem angedeuteten Gedanken von der Korrektheit und/oder Falschheit (des Inhalts) der Beschreibung ist m. E. jener Akt des ›Transkribierens‹, des Formens der Beschreibung in ein ›Schema‹ wichtig. Bei Aristoteles zeigt sich die Linie »in der Bewegung des beschreibenden Verwirklichens (Energie) [...]«,¹² d. h. die Linie stellt sich als ein ›Ergebnis‹ der Handbewegung des Mathematikers dar. So merkt man hier, dass die beiden Auffassungen Wittgensteins und Aristoteles sich auf ähnliche Weise gegenüber der Beschreibung verhalten. Beide Auffassungen sprechen von einer Geometrie der Beschreibung, die ein mimetisches Verhältnis zum Bild fundiert.

Thomas Bernhard, der in seinem Schreiben den »inneren Landschaften« des Menschen und nicht dessen äusserer »Landschaft«¹³ widmen will, lässt die

6 Kaulbach, Philosophie der Beschreibung, S. 99.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Bemerkungen. In: Ludwig Wittgenstein - Hrsg. von Rush Rhees. WA Bd. II. 1. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 63.

10 Im Wörterbuch der Brüder Grimm bedeutet das Wort Plan ursprünglich »die ebene, fläche, planities [...] mhd. besonders die wiese«. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, Bd. 13, Sp. 1884

11 Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.

12 Kaulbach, Philosophie der Beschreibung, S. 101.

13 Krista Fleischmann: Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 15.

Topographien des Nach-Denkens seiner Figuren mit einer evozierten Geometrie der Schrift verbinden. Bernhard verwendet in seinem Werk geometrische Figuren wie die Linie (oder den Kreis), die auf ein bewusstes (aber auch unbewusstes) Verfahren des Zeichnens bzw. Beschreibens verweisen. Durch diesen geometrischen Begriff der Beschreibung meint Bernhard sowohl die »Konstruktion«¹⁴ als auch die geistige Beschreibung von Gegenständen oder Zuständen, die keineswegs mit der angedeuteten aristotelischen Identität und Systematik zu tun hat, aber doch die Bewegung, die »Denkgeschwindigkeit«¹⁵ hervorhebt, die Bernhards Konzeption einer Kunst des Rhythmischen und Dynamischen auszeichnet. Eine Anspielung auf jene Idee der Identität zwischen »energia« und der ›Hand‹ des Künstlers könnte man vielleicht in einer seiner Äußerungen ablesen:¹⁶

»Kunst und Person müssen eine Einheit sein« weil es sonst eben nichts ist. Daran habe ich mich immer gehalten. Bei jedem Satz, den ich schreib', denk' ich mir immer, bevor ich anfang' – ich brauch' ja zu einem Satz vier bis fünf Wochen immer, bevor ich mich überhaupt hinsetz', und überleg' ich immer – erst dann fang' ich den Satz zu schreiben an [...].«

In der vorliegenden Arbeit geht es darum, den Beschreibungsbegriff als Frage zur Diskussion zu stellen, den, der von seiner herkömmlichen Bedeutung abweicht, nämlich »Gegenstände anschaulich vorzuführen«, der aus sich selbst keinen »Star des Ensembles« mehr macht, wie dies »die ausschweifende Beschreibung von Achilles Schild in Homers Ilias«¹⁷ zeigt¹⁸; sondern dieser Beschreibungsbegriff wird in den reflexiven Akt des Denkenden und Schreibenden eingebaut. Weil dieser (der Begriff) sich im Akt der Reflexion und der Kritik verwurzeln lässt, kann er nicht auf eine bestimmte Definition reduziert werden, vielmehr strebt der Versuch danach, ihn als einen facettenreichen Begriff auftreten zu lassen. Durch die Beschreibung wird nicht nur nach den Bedingungen der Darstellungsarten, wie: Berichten, Erzählen und Beschreiben (als mentale Tätigkeiten), und ihren Möglichkeiten und Grenzen, gefragt. Die Beschreibung erscheint bei Bernhard m. E. als der Knoten, der den Geist mit den Bereichen der Philosophie, Naturwissen-

14 Ernst Wolfgang Orth: Beschreibung als Symbolismus. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995, S. 595-605, hier S. 507.

15 Patrick Hofmann: Phänomen und Beschreibung: zu Edmund Husserls Logischen Untersuchungen. München: Fink 2004, S. 130.

16 Fleischmann, Thomas Bernhard, S. 139.

17 Heinz Drügh: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000). Tübingen: Narr Francke 2006, S. 1.

18 Mehr dazu im theoretischen Teil: Die Beschreibung im literarischen und philosophischen Diskurs.

schaften und Kunst verbindet. Sie fungiert auch als eine Art Referenzpunkt, von dem aus über die Künste, Literatur, Musik und Malerei und deren Beziehung der »Verwandtschaft« oder der »Vergleichbarkeit«¹⁹ reflektiert wird. Lessings *Laokoon*-Schrift, über die später detaillierter gesprochen wird, und die heute eine Grundlagenarbeit der Bildkunst ist, erhebt die Beziehung der Künste zueinander zu einem »Problem«²⁰. Die Auseinandersetzung mit einem so ähnlichen Problem findet ihren Ausdruck in Bernhards Erzählwerk *Der Untergeher*, wo die Statuen im von den drei Künstlern gemieteten Haus doppelseitig behandelt werden. Der Erzähler zeigt sie - als Kunstwerke - im Lichte der »Bewunderung« (aufgrund ihrer »Größe« und Körperlichkeit), das im Leser »ästhetischen Genuss«²¹ erzeugen soll, doch dann unterwirft er sie dem Spott und der Verachtung der Künstler – als Zeichen für eine negative ästhetische Betrachtung und Wahrnehmung, die an die Laokoon-Debatte im 18. Jahrhundert erinnert, an die diskursive Beziehung der Künste zu einander und nicht zuletzt an die Ab- oder Aufwertung von Beschreibung. Den philosophischen und literarischen Verweis auf die Beschreibung finde ich deutlich in *Korrektur*, denn da spricht der Erzähler von einer möglichen »Beschreibungsprosa« und stellt die Frage nach dem »Versuch als Beschreibung oder [...] [die] Beschreibung als Versuch« (Ko 291), die sich in dieser doppelten Perspektive als ein mögliches Gedanken- oder Literatur-Experiment offenbart, und die damit u. a. die Frage nach der Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft aufwirft. In *Das Kalkwerk*, wo das Detail (bzw. das Adjektiv) mehr Präsenz hat, erscheint mir die Auseinandersetzung mit dem Beschreibungsbegriff komplexer, nicht nur weil dort der Beschreibungsbegriff selten auftritt, sondern auch weil die Bezüge des Begriffs zu den Bereichen der Naturwissenschaft, der Bewusstseinsverfahren und der Sprache, eben wie die beschriebene Welt, rätselhaft konzipiert sind. Die komplizierten Bezüge reflektieren nicht nur eine skeptische Stellungnahme gegenüber dem Sinn des Beschreibens, eine starke Substituierung der Erzähl-Instanzen bzw. der Subjekte und eine radikale Zersetzung der Beschreibung und des Beschriebenen, sondern gleichermaßen auch die Paradoxien des bildhaft-symbolischen und sprachphilosophischen Experimentierens und Forschens. Darüber später mehr.

Nun setzt die Thematisierung der Beschreibung voraus, dass man dem Bildbegriff im Allgemeinen und der Präsenz von Bildern bei Bernhard nachgehen sollte, zumal das Vorhandensein von Bildern im Werk dieses Autors schon in

19 Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Die Einleitung: Wege der Beschreibung. In: Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, hier S. 9.

20 Ebd.

21 Dorothee Gall: Vorwort XI. In: Laokoon in Literatur und Kunst. Hrsg. von Dorothee Gall u. Anja Wolkenhauer. Berlin: W. de Gruyter 2009, S. ix.

Frage gestellt wurde²². Im ersten Teil dieser Arbeit wird die Mehrheit der reflexiv beschriebenen Bilder als Bilder des prozesshaften Denkens, solche, die abstrakt erscheinen und sich mit erkenntnistheoretischen Fragen und Zielen verbinden lassen, behandelt. Dieses Verständnis wirkt auf die Definition des Beschreibungsbegriffs, der - wie bereits angedeutet - nicht mehr klassisch und starr geprägt ist, sondern die axiomatische und (aber) komplexe Verknüpfung des Denkens mit dem Bilden, des Abstrakten mit dem Anschaulichen widerspiegelt, und einen dynamischen Akt im Prozess des Beobachtens und künstlerischen Schreibens darstellt. (Teil 2 und 3 bis 3. 2.).

Im dritten Teil (3. 1. 2.) wird der Versuch unternommen, Licht auf die »Beschreibungsversuche« (als Ausdruck des Engagements und des Experiments) im Roman *Korrektur* zu werfen, weil sich dort das poetische und erkenntnistheoretische Interesse Bernhards an diesem Begriff am deutlichsten zeigt, einem Begriff, das eigentlich in sich die Frage der Legitimität von Schreiben, von Kunst und Leben birgt. Die Beschreibungsversuche richten den Blick auf Zustände, Erlebnisse und Erfahrungen von Figuren und stellen implizit die Frage, ob das innere und äußere Wesen des Menschen beschreibbar ist. Die Beschreibung reflektiert über sich selbst: Ist sie nur Bild oder Reflexion oder beides zusammen? Ist es etwas Selbstverständliches oder etwas ‚Schwieriges‘ Philosophisches? Der Leser fühlt sich dadurch provoziert, entweder die Beschreibung als eine ‚Kunstübung‘ oder als ein »wissenschaftliches Denken« (Ko, 84) zu begreifen, dieses Denken folglich im Schreiben Bernhards ernst zu nehmen, oder die Beschreibung als einen instrumentalisierten spielerischen Akt zu deuten.

Im vierten Teil werden dargebotene Beschreibungsstrategien behandelt, um vor allem zu demonstrieren, dass der Gebrauch des Beschreibungsbegriffs, trotz der artikulierten Abneigung des Autors im Werk seinen Platz einnimmt.

Im fünften Teil wird das wissenschaftliche Verständnis der Beschreibung tiefer behandelt, indem ich dessen Bezug auf den philosophischen Erklärungsbegriff herstelle. Die Verknüpfung der beiden Begriffe mit einander ist gar nicht leicht, da er andere Begrifflichkeiten mit sich zieht, wie Methode, Hypothese, Experiment, Erfahrung, Urteil, Verstehen, Ursache und Wirkung-Beziehung usw., die alle im Werk Bernhards präsent (!) sind. Die Analyse all dieser Begriffe (wenn man sie

22 Anke Bennholdt-Thomsen hat in ihrem Beitrag zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst festgestellt, dass im Bernhardschen Oeuvre »von Bildern, Metaphern und Symbolen nicht die Rede sein kann«. Anke Bennholdt-Thomsen: Zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst. In: Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten. Hrsg. von Joachim Hoell u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 17.

ernst nehmen will) in Kopplung mit einem hohen »Sprachzweifel«²³ Bernhards ist von großer Schwierigkeit, deswegen verstehe ich meine Analyse hier als eine Art Annäherung an den Begriff. Dann wird eine Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung (Teil 6) stattfinden, wobei der Beschreibungsbegriff näher an die Objekte gerückt und die Auseinandersetzung der Figuren mit ihren gesehenen und gehörten Erlebnissen thematisiert wird.

Zu den wichtigsten Verfahrensweisen der Beschreibung gehören das dialektische Bild, die Zerstreung und die Wiederholung (Teil 7). Alle diese Aspekte verweisen auf zentrale Momente im Schreiben Bernhards, die auf ein Kunstwerk im Zustand der Differenz, zwischen Konstruktion und Dekonstruktion, zwischen Bild und Bild-Zerstörung anspielen. Der letzte Teil (8) widmet sich der Thematisierung der Beschreibung von Figuren, durch die dann die Frage nach der Grenze der Beschreibung gestellt wird.

1.2. Forschungsstand

Trotz aller Kontroversen in der Bernhard-Rezeption²⁴ hat sich doch die Literaturwissenschaft darauf geeinigt, dass das Werk des österreichischen Autors durch einen »monomanisch-hyperbolische[n] Sprachduktus«²⁵, und ein »[...] Zusammenspiel von sprachästhetischen und rhetorischen Kalkülen [...]«²⁶ charakterisiert sei. Schon früh hat man erkannt, dass »die Spannung zwischen Aussage und Artistik«²⁷ stark dominant sei, so dass Bernhards Sprache sehr oft für eine »unernst[e]« Sprache²⁸ gehalten wurde und wird. Eine Sprache, die einerseits eine

23 Franz Eyckeler: Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin: Erich Schmidt V. 1995, S. 75.

24 Bernhard Judex: Thomas Bernhard. Epoche, Werk, Wirkung. München: C. H. Beck 2010, S. 26.

25 Bernhard Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Hrsg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler 2008, S. 501.

26 Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. von Joachim Knappe u. Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 1.

27 Uwe Schweikert: »Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard. Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 43. München: Richard Boorberg V. 1974, S. 1-8, hier S.3.

28 Gernot Weiß: Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 148.

»unaufhörliche Paraphrase eines Geisteszustandes«²⁹ demonstriert, andererseits konsequent die »Dichotomie von Realität und Fiktion«³⁰ stark hervorhebt. Das Erzählte sprengt den Rahmen jedes normalen Gefüges, man spricht von einer »unumgänglichen Zerlegung« des Dargestellten, von der »Überlagerung von unterschiedlichen Schichten des Diskurses«, die u. a. für die »Undurchschaubarkeit des referierten Gegenstands« verantwortlich sei³¹. Dem Gesetz der »Beschreibung des Zerfalls«³² unterworfen, erkennt man im Erzählten keine »Handlung«³³, keine klar konturierte Zeitdauer, die gegliederte zeitliche Momente (wie Geburt ... und Tod) konstituiert, und dadurch eine ereignishafte Kontinuität aufweist, deren Entsprechung im Kunstwerk in der Struktur von Anfang – Mitte und Ende als klassische, philologisch anerkannte Kontinuität zu finden wäre, Eyckeler hat im Zusammenhang mit diesem Phänomen geschrieben:³⁴

»Es wird im Grunde genommen überhaupt keine ›Geschichte erzählt‹, nur über bzw. von Reflexionen ›berichtet‹. Und zwar aus häufig wechselnden Perspektiven. Die skurrilen, buchstäblich exzentrischen Figuren ›leben‹ – und scheitern – in selbstgewählter Isolation, fast ohne Einbindung in gesellschaftliche Zusammenhänge; jedenfalls aber spielen soziale Bezüge eine weit untergeordnete Rolle in ihrem Dasein.«

In Bezug auf die ausgewählte Thematik offenbart sich die Auseinandersetzung mit dem Beschreibungsbegriff bei Bernhard als ein schwieriges Unterfangen, zumal der Autor selbst, wie schon oben erwähnt, sich ihm gegenüber kritisch artikuliert hat. So hat schon Ria Endres festgestellt, dass Bernhard »akribisch Innenräume beschreibt«, »hinter« deren »Oberfläche« dennoch nur »Leere« herrscht.³⁵ Sahbi Thabet meint, dass das »Schreiben« Bernhards nichts anderes sei, als »den Weg be-schreiben, den der Gedanke bei dem Versuch, sich selbst zu finden und zu definieren, geht«.³⁶ Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (2008) haben

29 Imed Abdelwahed: Kunst und Totalität. Zur Darstellung eines ästhetischen Verfahrens in Thomas Bernhards Prosawerk. Hamburg: Dr. Kovač 2014, S. 87.

30 Barbara Mariacher: Umspringbilder. Erzählen, Beobachten, Erinnern. Überlegungen zur späten Prosa Thomas Bernhards. Bern u. a.: Peter Lang 1999, S. 13.

31 Sahbi Thabet: Die Paraphrase der Totalität. Zum Verhältnis von Denken und Sprechen in Thomas Bernhards In der Höhe. In: Wirkendes Wort 44 (1994), von 296-315, hier 299.

32 Sahbi Thabet: Wider den Zusammenhang. Zur Beschreibung des Zerfalls bei Thomas Bernhard. In: Text & Kontext. 19. 1. 1994.

33 Eyckeler, Reflexionspoesie, S. 11.

34 Eyckeler, Reflexionspoesie, S. 11.

35 Ria Endres: Das Dunkel ist nicht finster genug. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. München u. Bern: Francke Verlag 1981. 9-14, hier 13.

36 Thabet, Wider den Zusammenhang, S. 118.

festgestellt, dass es sich bei Bernhard um ›Beschreibung‹ handelt: So haben sie über den »junge[n] Berichterstatter« in *Frost* notiert, dass er »[...] der Deskription, nicht der Analyse [...] sich ganz hin[gibt].«³⁷. Das Negieren des analytischen Aspekts könnte auf die alogische Struktur der Sprache zurückgehen, da die Logik ein wichtiger Bestandteil der analytischen Philosophie ist³⁸. Auf diesen Aspekt wird dennoch aufgegriffen, weil Bernhard das Beschreiben wie auch das Analysieren eher als eine Vorgehensweise begreift (da »Analytik« bei den Griechen als eine »Kunst der Analyse« definiert wurde und dadurch wird die Analytik heute u. a. als Methode der Zerlegung verstanden.)³⁹ Mir erscheint das Analysieren bei Bernhard als das Fundament des Beschreibens und als ein legitimer ›Grund‹ (u. a.) für die ›Aufnahme‹ der Beschreibung. Durch die Analyse, wie wir sehen werden, können Redundanz (negative und positive Eigenschaften) und mögliche »deskriptive Unerschöpflichkeit«⁴⁰ etabliert werden, die die verstreuten Eigenschaften eines thematisierten Gegenstandes entweder vermehren oder verändern. Husserl unterscheidet nicht zwischen »Beschreibung« und »Analyse«⁴¹. In diesen beiden Tätigkeiten ereignen sich »Reflexionen auf die Inhalte der eben vollzogenen Denkakte.«⁴² (Darüber später mehr.)

Der Hinweis von Manfred Jurgensen darauf, dass die »Kritik« den »so wichtigen Zusammenhang zwischen literarischer Beschreibung und wissenschaftlichem Denken übersehen« hat⁴³, hat mein Interesse am Beschreibungsbegriff motiviert. Margarete Kohlenbach hat von »Beschreibung«⁴⁴ im Zusammenhang mit den

37 Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler: Umspringbilder. Zum Romanwerk Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard: Romane. Hrsg. Mit Nachwort von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, 1769-1840, hier S. 1776.

38 Vgl. Wolfgang Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Bd. 1. 7. Aufl. Stuttgart: Kröner 1989. S. 434f.

39 Philosophisches Wörterbuch. Hrsg. von Georgi Schischkoff. Stuttgart: Kröner 1991, S. 23.

40 Geer Keil: Über die deskriptive Unerschöpflichkeit der Einzeldinge. <https://philpapers.org/archive/KEIBDD.pdf>. Zugriff am 6. 2. 2019.

41 Vgl. Hofmann, Phänomen und Beschreibung, S. 79. »Die Trias von Beschreibung, Analyse und Deutung der psychischen Phänomene in Hinsicht auf das Wesen von Begriffen kennzeichnet Husserls Denkansatz von Beginn an. Beschreibung, Analyse und Deutung gehören zusammen, sie folgen nicht geregelt aufeinander. Beschreibung ist selbst auch Analyse und Deutung sowie Analyse selbst auch Beschreibung und Deutung und diese wiederum Beschreibung und Analyse ist.«

42 Edmund Husserl: Logische Untersuchungen. In: Edmund Husserl. Gesammelte Werke. Hrsg. von Ursula Panzer. Dordrecht: Nijhoff 1984, S. 109.

43 Manfred Jurgensen: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Frankfurt/M., Bern u.a.: Peter Lang 1981, S. 75.

44 Margarete Kohlenbach: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards »Korrektur«. Tübingen: Narr, 1986. S. 28.

in *Korrektur* angekündigten »Beschreibungstiteln«⁴⁵ gesprochen, aber sie hat den Fokus mehr auf das Ordnen des Nachlasses als auf den Beschreibungsbegriff gelegt. Sicher gibt es in der Literaturwissenschaft Studien, die sich mit dem philosophischen und wissenschaftlichen Denken Bernhards beschäftigt haben, wie oben bereits erwähnt wurde, aber eine Thematisierung der Beschreibung in ihrem selbst-reflexiven Charakter, in ihrer literarischen und wissenschaftlichen Bedeutung gibt es bisher nicht oder nur sehr vereinzelt. Ein Versuch, der sich diese beiden Seiten vor Augen hält und gleichzeitig »Beschreiben« als ein Problemfeld im poetischen Ansatz Bernhards berücksichtigt, soll daher in dieser Arbeit – soweit ich sehe: zum ersten Mal – unternommen werden.

45 Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 43.

2. Ein Blick auf den Bildbegriff

»Gedanken sind Bilder der Dinge, wie Wörter die Bilder der Gedanken sind; und wir alle wissen, dass Bilder nur insoweit wahr sind, als sie wahre Darstellungen von Menschen und Dingen sind... Denn die Dichter wie auch die Maler halten es für ihre Aufgabe, von der Erscheinung der Dinge ein Abbild zu schaffen.«

Joseph Trapp, *Lectures on Poetry* (1711)

»Schon lange redet man vom Tod des Bildes, aber es will und will nicht sterben.«

Eduard Gorochowskij

Dem Werk Bernhards den Bildbegriff zuzuschreiben fällt, wie einige meinen⁴⁶, nicht einfach, da der Künstler sein Werk auf der tiefsten Reflexion und Abstraktion errichtet hat. Allerdings könnte ein Blick auf einige Elemente in den Romanen Bernhards (wie z. B. die höllersche Dachkammer und den Kegel in *Korrektur...*) zur Ansicht führen, dass er verschiedene in der Literaturwissenschaft bekannte Bildarten in seine Darstellung aufnahm, darunter sprachliche und metaphorische, analogische, hyperbolisch-rhetorische Bilder. Außerdem und entsprechend dem oben genannten Fundament der Abstraktion hat Bernhard geistige oder - wie man sie auch nennt - »mentale« Bilder, bzw. innere Bilder entworfen, die sich auf »kognitive Prozesse des Empfindens, Wahrnehmens, Erkennens, Denkens, [,], Erinnerens, Vorstellens usw.«⁴⁷ beziehen.

Zusammenhänge mit dem Erinnerten, Erfahrenen und Erlebten usw. herstellen. Zur Bestimmung der Bedeutung dieses Begriffs soll ein kurzer Überblick über die

46 Als Beispiel könnte man hier Anke Bennholdt-Thomsen erwähnen, die in ihrem Beitrag *Zufälle. Zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst* von der Abwesenheit der Bilddarstellung in *Auslöschung* im Besonderen und im Werk Bernhards im Allgemeinen sprach: In Bezug auf eine von ihr zitierte Passage aus *Auslöschung* behauptet Bennholdt-Thomsen: »Diese Passage in *Auslöschung* lässt wie keine andere im Bernhardschen Oeuvre erkennbar werden, dass von Bildern, Metaphern und Symbolen bei ihm nicht die Rede sein kann. [...]«. Und weiter notierte sie: »Bernhards poetologisches Programm der genauen Beobachtung als Basis des Aufschreibens erlaubt keine Bilder [...]«. Bennholdt-Thomsen, Anke: *Zufälle. Zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst*. In: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten. Hrsg. von: Joachim Hoell und Kai Luehss-Kaiser, S. 17.

47 Günter Abel: *Zeichen und Interpretationsphilosophie der Bilder*. In: *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. Hrsg. von Stefan Majetschak. München: Fink 2005, S. 16.

Bildtheorie einige Anhaltspunkte liefern, aus welchen dann ein Anspruch auf eine ›legitime‹ Rede vom Bildbegriff bei Bernhard abgeleitet werden könnte.

Trotz des immer noch in der Bildtheorie bestehenden Streits um den Bildbegriff einigte man sich darauf, dass er sich nicht nur auf gemalte bzw. gezeichnete, fotografierte oder geformte Dinge beziehen lasse, sondern auch Bilder der Vorstellung, des Geistes, der Erinnerung und des Gedächtnisses betreffe⁴⁸.

Man geht im Allgemeinen davon aus, dass Bilder nicht nur etwas nachbilden (Platon), oder etwas repräsentieren, das als Zeichen für etwas anderes, Abwesendes, nicht im Bild Vorhandenes steht (Semiotiker, Umberto Eco), sondern dass sie auch das Wahrgenommene zeigen und das Wahrnehmen hervorrufen.

Schon in der frühen Antike war die Rede vom inneren Bild, das sich im Geist oder in der Seele des Menschen befindet.⁴⁹ Man hat diese Bildform adaptiert, »um die Vorstellung [...], das Träumen oder das Halluzinieren zu beschreiben und zu erklären«⁵⁰. Analog zu dieser Ansicht erscheint die These Aristoteles', die besagt, dass die Seele ohne Bilder nicht denken könne.⁵¹ In den modernen philosophischen, literatur- und sprachwissenschaftlichen Theorien ist das geistige Bild immer noch Gegenstand der Untersuchung. Bevor wir auf einige moderne Ansichten zu diesem Begriff eingehen, ist es vielleicht angebracht, das ›Bild‹ des Bildes im Geiste zu veranschaulichen, und zwar anhand eines Beispiels, das W. J. T. Mitchell in seinem Aufsatz *Was ist ein Bild?* angeboten hat: Eine reale Kerze wird vom Auge des Sehenden angeschaut, wird dann in den Kopf des Menschen projiziert. Nun geht es hier um einen realen Gegenstand, der wie in einem Spiegel als ein geistiger Gegenstand gleichsam an der Oberfläche des Geistes des Menschen erscheint. Zwei Gegenstände lassen sich schließlich herausbilden, nämlich ein materieller und ein geistiger; beide beziehen sich aufeinander.⁵² Viele standen dieser Bilderklärung skeptisch gegenüber, wie W. J. T. Mitchell selbst festgestellt hat, weil sie deutlich das Abbildungs-geschehen akzentuiert, sie »die Möglichkeit einer Identität als Isomorphierelation von Gegenstand und Bild, den Phänomenen der Welt und ihrer Repräsentation

48 Beim Aufzählen der Mitglieder der »Familie der Bilder« hat Mitchell festgestellt: »Wir sprechen von Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träumen, Halluzinationen, Schauspielen, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und sogar Ideen als Bildern [...].« W. J. T. Mitchell: *Was ist ein Bild?* In: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, von 17 bis 68, hier S. 19

49 Vgl. Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt/M.: Karl Alber 2004, S. 9.

50 Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, S. 9.

51 Vgl. Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, S. 10.

52 Siehe: W. J. T. Mitchell: *Was ist ein Bild?*, S. 25.

im Geist oder in graphischen Symbolen [behauptet]⁵³. Diese Einsicht hat auch Wittgenstein vertreten.

2.1. »Ein Sachverhalt ist denkbar« heißt: Wir können uns ein Bild von ihm machen« (TLP, 3.001)⁵⁴: Ludwig Wittgensteins Auffassung vom Bild als ›Bild‹ und als Metapher

Gegen die Behauptung, dass Wittgenstein innere Bilder betrachtet und anerkannt hat, sind viele Bedenken geäußert worden. Das Interesse gilt hier der Ansicht Mitchells, der in seinem bereits oben erwähnten Aufsatz seine Verteidigung von Wittgensteins Aufnahme des geistigen Bildes offenlegt, wobei er den Philosophen selbst zitiert:

»Es ist oft klärend, sich das Vorstellen von Farben, Gestalten, Tönen, etc., etc., das im Gebrauche der Sprachen eine Rolle spielt, ersetzt zu denken durch das Anschauen wirklicher Farbmuster, das wir bei uns tragen; viele der Vorgänge beim Gebrauch der Sprache verlieren, wenn man an die Möglichkeit dieser Ersetzung denkt, den Schein des Ungreifbaren, Okkulten.«⁵⁵

Das Experiment der Ersetzung des Geistigen durch das ›Materielle‹ oder ›Wirkliche‹, wovon hier das Zitat spricht und das der Veranschaulichung der Vorstellung und dann dem Erlangen der Wahrnehmung dienen könnte, zeigt nach Mitchell, dass Wittgenstein das Existieren der geistigen Bilder gar nicht leugnet.⁵⁶ In seinem

53 Mitchell, Was ist ein Bild?, S. 26.

54 Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 17.

55 Ludwig Wittgenstein: Das Blaue Buch. Eine philosophische Betrachtung. Hrsg. von Rush Rhees, 1. Auf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 130.

56 In seiner Anmerkung Nr. 14, bezogen auf seinen Aufsatz: Was ist ein Bild? schreibt Mitchell: »Wittgenstein entwickelt die Abbildtheorie in seinem Tractatus logico-philosophicus [...], und es wird allgemein angenommen, dass er sie im Zuge seiner in den Philosophischen Untersuchungen (1953) gipfelnden Arbeit wieder fallen gelassen hat. Hingegen werde ich im folgenden zu zeigen versuchen, daß Wittgensteins Abbildtheorie mit seiner Kritik der geistigen Bildlichkeit sehr wohl vereinbar ist und daß es ihm in erster Linie darum ging, Fehlinterpretationen der Abbildtheorie richtigzustellen, besonders solche, die sie mit der empirischen Darstellung der Wahrnehmungsbilder oder mit dem positivistischen Begriff einer Idealsprache in Verbindung brachte.« Mitchell: Was ist ein Bild?, S. 61.

Sprachmodell, dessen Niederschlag sich in seinem Werk *Tractatus logico-philosophicus* findet, vereinigt Wittgenstein Welt, Denken und Sprache miteinander:⁵⁷

„Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit.

Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.“

Wittgensteins Abbildbegriff, der in den oben zitierten Sätzen präsent ist, entspricht keineswegs dem traditionellen Konzept vom Abbilden. Der Begriff bzw. die Theorie ist hier ganz »abstrakt konzipiert«⁵⁸. Der bildlichen Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit bedarf das Hinzutreten der Logik. Diese bildliche Beziehung könnte, wie viele in den modernen philosophischen Studien angenommen haben, »die Existenz einer beschreibaren Welt möglich [machen], weil sie erst die Beschreibung selbst ermöglicht«.⁵⁹ Aus der Bindung der Logik an die Sprache kann man von Aussagen über die Welt sprechen, die sinnvoll sind oder die stimmen. In Wittgensteins Thesen über die Logik fungiert diese Letztere als die »Struktur der Wirklichkeit«.⁶⁰ Eine logische Form, die zwischen Abgebildetem und Bild bzw. zwischen Wirklichkeit und Bild Raum hat, sollte entworfen werden. Diese logische Form, über die Bild und Abbild verfügen, schafft für diese beiden Elemente die Gleichheit der Struktur, die wiederum die Abbildung ermöglicht⁶¹. Sie stellt sich als die Richtschnur dar, die allein das ›Formen‹ von Sätzen über die Welt zulässt. Nun, was genau bedeutet die logische Form der Abbildung? Sie »ist das, was sich nicht sagen lässt, d.h. das Unaussprechliche«,⁶² »...es ist das Mystische«.⁶³ Es fungiert m. E. als eine Transzendenz, die den Prozess der bildhaften Darstellung bestimmt – ohne sich selbst, um mit Heidegger zu sprechen, entbergen zu lassen. Es bildet die Voraussetzung für jede Aussage über die Phänomene der Welt, es steht aber außerhalb jeder bestimmaren Verfassung.

Wichtig ist anzumerken, dass Wittgenstein eine Welt präferiert, in welcher Dinge eng miteinander verwoben sind, und die eine Sprache zu produzieren versucht, die das Tatsächliche, das Erlebte wiedergeben könnte. Dies erwächst freilich aus dem Grundgedanken, dass die Welt sich durch die Sprache gestalten kann.⁶⁴ Dieser

57 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.01., S. 30.

58 Claudia Fahrenwald: *Aporien der Sprache. Ludwig Wittgenstein und die Literatur der Moderne*. Wien: Passagen 2000, S. 23.

59 Fahrenwald, *Aporien der Sprache*, S. 22.

60 Ebd. S. 23.

61 Vgl. Ebd.

62 Hyun Kang Kim : *Ästhetik der Paradoxie: Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 39.

63 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. 6.522., S. III.

64 Vgl. Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache*, S. 24.

Versuch aber vermag nicht die in ihm aufsteigenden Zweifel an der Leistung der Sprache zu schwächen, wenn er die Frage stellt: »Wie kann aber eine physikalische Sprache das Phänomen beschreiben?«⁶⁵ Damit manifestiert sich die Grenze der Sprache, sie vermag nicht allen Phänomenen Ausdruck zu geben, weil sie in der Welt ist und ihr verhaftet bleibt. Die »Symbolwelt«⁶⁶, welche Wittgenstein aufgebaut hat, um »Gedankenwelt mit der Tatsachenwirklichkeit«⁶⁷ zu verknüpfen, erweist sich insofern als unfähig, die Lücke auszufüllen. Das Symbol, das nach Wittgenstein das »Sich-Zeigende« zeigt und nicht zeigt, birgt sich im Negativen. Das Sich-Zeigen bleibt unsagbar. Weder die vage Struktur der Realität, noch die im Satz vorhandene klare Struktur, noch die logische Form, die auch Form einer Struktur sein könnte, vermögen die Krise der Sprache zu lösen.

An den Strukturbegriff heftet sich auch ein Schein der Rätselhaftigkeit, welcher zwar auf eine oberflächliche, einfache, oft bekannte Definition verweist, gleichzeitig jedoch auch auf eine andere, tiefe, die nach Wittgenstein apriorisch transzendental sein könnte. Dieser Strukturbegriff wirkt als ein Verborgenes, das sich nicht zeigt und daher jenseits jeder Bestimmung steht. Was geschieht mit dem Bildbetrachter, der die Struktur eines Satzes erblickt und gleichzeitig das Bild anschaut, das ihn ebenso auf dessen Struktur verweist und der – nicht zuletzt – auf die Suche nach einer geheimen Struktur geht, die alle Elemente miteinander in Beziehung, in einen magischen Zusammenhang setzt oder setzen muss? Eine Frage, die sich auf literarische Texte und deren Bilder beziehen kann. Darauf werden wir eingehen.

Doch zurück zu Wittgenstein. Bei ihm hat auch das Denken seine Grenzen: »Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können.«⁶⁸ (T 5.61) Weiter führt Wittgenstein seine Argumentation zu dieser Aussage: »Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.«⁶⁹. Erleben, Erfahren, Denken, Fühlen und Erinnern sind zwar Ereignisse, die der Mensch erleben kann, deren Existenz man nach Wittgenstein nicht »leugnen« darf, doch das Dilemma liegt darin, ob sie überhaupt in Sprache »übersetzbar« sind. Stephan Otto, der mit Recht Wittgenstein den »Anwalt der normalen Sprache« nennt, behauptet (was wir bereits oben bei J. T. Mitchell gesehen haben), dass Wittgenstein zwar darauf beharrt: »[W]enn ich in der Sprache denke, so schweben mir nicht neben

65 Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, S. 98.

66 Ralf Goeres: *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins: unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 55.

67 Goeres, *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins*, S. 55.

68 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, S. 86-87.

69 Ebd. S. 7.

dem sprachlichen Ausdruck noch ›Bedeutungen‹ vor, sondern die Sprache selbst ist das Vehikel des Denkens.«⁷⁰ Doch er sei weit davon entfernt⁷¹ zu »leugnen, dass[...] beim Erinnern ein innerer Vorgang stattfindet.«⁷² Der Philosoph »will« dabei weiter »fortsetzen«: »Du siehst es doch.«⁷³ Er negiert nicht, dass der »innere Vorgang« ein Bild hat, sondern »dass das Bild vom inneren Vorgang uns die richtige Idee von der Verwendung des Wortes ›erinnern‹ gibt.«⁷⁴ Für Wittgenstein liegt das Problem des Worts ›erinnern‹ darin, dass es dem Menschen nur das äußere Wort anbietet, also ohne »Inhalt«. Ihm sagt der Satz in der ersten Person Singular: »Ich erinnere mich an« nichts, weil man ihn nicht bestätigen kann, ambivalenterweise sind nur Sätze in der dritten Person, wie: »er/sie denkt/erinnert [...]« beweisbar. Es stellt sich hier die Frage: Wenn das sprachliche Experiment für Sätze, natürlich in der dritten Person, so gemacht wird wie man es üblich in erzählerischen Texten findet, wo die indirekte Rede herrscht, wo das gewählte »Er« ein Garant für eine hergestellte Grenze zwischen Darsteller und Dargestelltem ist und Formulierungen wie »er denkt« bestätigbar wären -, könnte dies der Beweis dafür sein, dass Denken, Erinnern, Erleben usw. sprachliche Ereignisse sind, die geistige Vorgänge darstellen und - am wichtigsten - die Bedeutung besitzen und somit etwas veranschaulichen oder etwas bildhaft aufzeigen? Bei Wittgenstein findet man darauf keine Antwort. Könnte das Ich bei Wittgenstein ein so abstrakter Begriff sein, dass es auf eine Transzendenz verweist, die sich jeder klaren Bestimmung entzieht? Warum löst er dieses Pronomen von jedem anschaulichen konkreten Aspekt? Darüber gibt Wittgenstein auch keine Auskunft.

Auf jeden Fall befasst sich Wittgenstein mit dem Seelischen, dem Inneren, das außerhalb des Empirischen ist und das nach ihm nicht experimentell nachgewiesen werden kann, weil das Experiment an inneren Eigenschaften unzureichend ist und folglich zu keinen Beweisen führen wird. Der Begriff des Experiments kann allerdings formal und inhaltlich eine interessante Bedeutung übernehmen. Durch die Form des Monologisierens beispielsweise im *Tractatus* unterwirft Wittgenstein seine Gedanken und die Sprache dem Experiment, um nachzuweisen und zu begründen. So wird nicht nur logisch, mathematisch, philosophisch und sprachlich experimentiert, sondern auch das Medium selbst, nämlich das Experiment wird ein Objekt des Experiments; es wird untersucht und mit Begriffen konfrontiert, vielleicht

70 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 135.

71 Stephan Otto: Die Wiederholung und die Bilder. Zur Philosophie des Erinnerungsbewusstseins. Hamburg: Meiner. 2007, S. 220.

72 Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, S. 130.

73 Ebd.

74 Ebd.

nur, um einen hohen Grad an Stimmigkeit, an Sichtbarkeit der Phänomene zu erreichen. Zur Phänomenologie »gehört immer auch das Experiment der Sprache«⁷⁵. Da können »Beschreibungen« eine wichtige Rolle spielen⁷⁶.

2. 2. Bildobjekte existieren nicht (E. Husserl), Bilder sind ein Stück Realität (Merleau-Ponty), Sichtbarkeit verleiht Vorstellungsbildern Existenz (L. Wiesing)

In der Phänomenologie beruht der gesamte Bildbegriff auf der Wahrnehmung. Für sie entstehen innere Bilder als Folge dieses »Aufeinandertreffen[s] von einem wahrnehmenden Subjekt und einem wahrzunehmenden Objekt«.⁷⁷ Es geht also hier um ein Bild, das mit dem Menschen und dessen Bewusstsein ganz eng verbunden ist, gleichzeitig um ein Dargestelltes, das bei den Phänomenologen als ein der Intention des Subjekts unterliegendes Objekt, nur als ein reines »Objekt der Wahrnehmung«⁷⁸ erscheint. Das bedeutet, dass es mit dem Empirischen nichts zu tun hat; anders gesagt, das Bild hat nach Husserl (und auch nach Sartre) eine physische Eigenschaft (»bemalte und eingerahmte Leinwand«⁷⁹) und das Bildobjekt, das von Wiesing, als »die im Bild sichtbar werdende Darstellung von etwas«⁸⁰ definiert wurde, nennt Husserl »Bildsujet«; es mag existieren oder nicht. So birgt sich im phänomenologischen Gedanken die antinomische Erklärung, dass das Bild ein Bildbewusstsein anstiften kann, auch wenn es dabei »als materielles Objekt unthematisch bleib[en]« muss.⁸¹

Dieser Gedanke wurde Gegenstand heftiger Kritik, die sich nur durch den

75 Hofmann, Phänomen und Beschreibung, S. 222

76 Ebd.

77 Ulrike Kregel: Bild und Gedächtnis. Das Bild als Merkzeichen und Projektionsfläche des Vergangenen. Berlin: Kulturverlag Kadmos. 2009, S. 112.

78 Kregel, Bild und Gedächtnis, S. 113.

79 Edmund Husserl u. Eduard Marbach: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Boston: Springer. 1980, S. 19.

80 Lambert Wiesing: Phänomen im Bild. München: Fink 2000, S. 44.

81 Lambert Wiesing: Phänomenologische Reduktion und bildliche Abstraktion. In: Einfühlung und phänomeno-logische Reduktion: Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst. Hrsg. von Jörg H. Gleiter und Thomas Friedrich. Berlin: LIT-Verlag. 2007, von 311- 333, hier S. 313.

geistigen Ansatz von Maurice Merleau-Ponty reduzieren ließ, der die Husserlschen Gedanken aufgenommen, darauf aber auch etwas Neues aufgebaut hat. Ihm ist die Wahrnehmung sehr wichtig. Diese wird durch deren Verbindung mit den Bildern erzeugt: »Wahrnehmungen können ähnlich wie Bilder nicht ohne Darstellungsformen vorgestellt werden.«⁸² Also beide Terminologien: Wahrnehmung und Bild klaffen nicht auseinander. Für Merleau-Ponty erreicht die Wahrnehmung Erfüllung in zweierlei Hinsicht, die von »etwas« und die von »etwas als etwas«⁸³. Er geht in diesem Zusammenhang von dem Gedanken aus, dass die Lebenswelt des Ich eine symbolische sei,⁸⁴ welche die Wahrnehmung des Menschen charakterisiert. Kein Wunder, da der Wahrnehmungsakt und die künstlerische Produktion sich nicht außerhalb der symbolischen Welt ereignen.⁸⁵ Es geht Merleau-Ponty darum, den Sinn einer Betrachtung zu zeigen, die weder die physische Form noch den Inhalt betrifft, sondern »die eines Phänomens, das, obwohl es nichts anderes als eine sichtbare Form ist, doch eine Bedeutung besitzt.«⁸⁶ Es wird behauptet, dass Merleau-Ponty auf ein »transzendente[s] Phänomen«⁸⁷ hindeutet, das er »Stil« nennt. Der Stil ist für Merleau-Ponty insofern wichtig, weil er »jede Bedeutung ermöglicht«⁸⁸. Weiter identifiziert er den Begriff des Stils mit dem der »Struktur« und dem der »Sprache«. Für ihn sind alle drei Begriffe »Synonyme«. In seinem Werk *Prosa der Welt* behauptet er:⁸⁹

»Der Stil ist bei jedem Maler ein System von Äquivalenzen, das er sich für dieses Werk der Sichtbarmachung schafft, er ist das allgemeine und konkrete Anzeichen der ›kohärenten Verformung‹, durch die er die in seiner Wahrnehmung noch zerstreute Bedeutung sammelt und ihr ausdrückliche Existenz verleiht.«

Bei Merleau-Ponty übernimmt das Wort Stil nicht nur eine materielle, vielleicht besser eine formale Bedeutung, da ‚Stil‘ die Funktion hat, etwas zu zeigen, sondern auch eine ›symbolische‹⁹⁰. Lambert Wiesing führt Merleau-Pontys Bezeichnen des Stils als Symbol auf die Verknüpfung dieses Begriffs mit der Wahrnehmung

82 Wolfgang Faust: *Abenteuer der Phänomenologie: Philosophie und Politik bei Maurice Merleau-Ponty*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2007, S. 381.

83 Faust, *Abenteuer der Phänomenologie*, S. 381.

84 Siehe: Faust, *Abenteuer der Phänomenologie*, S. 381.

85 Ebd.

86 Wiesing, *Phänomene im Bild*, S. 69.

87 Ebd.

88 Maurice Merleau-Ponty: *Prosa der Welt*. Hrsg. von Claude Lefort aus dem Französischen von Regula Giuliani. München: Fink 1993, S. 82.

89 Ebd.

90 Vgl. Wiesing, *Phänomene im Bild*, S. 70.

zurück, die wie das Bild mit »Stilisierungsleistungen«⁹¹ ausgeführt wird. Wie jedes die sichtbare Wirklichkeit darstellende Werk, das sich des Stils bedient oder Stil involviert, verfügt auch die Wahrnehmung über Stil.⁹² Die Gleichheit der Strukturen der Wahrnehmung und der des Bildes deuten auf jenen Grundsatz Merleau-Pontys hin, dass nichts außerhalb der erlebten Realität des Künstlers geschaffen wird. Das Sichtbare in der Welt vermag das Bild sichtbar zu machen, eben dieses Bild besitzt die Leistung, die Sichtbarkeit des Wie zu zeigen, aus der dann die Wahrnehmungen und Sichtweisen des Künstlers erkannt werden. Es geht hier um ein Erkenntnismoment, das aber überschritten werden kann zu einem weiteren, interessanten, das der Künstler nutzt, um einen »autonomen Entwurf einer Ordnung der Sichtbarkeit« zu schaffen. Diese Ordnung führt aber schließlich zu dem Bild zurück, um es »sichtbar«⁹³ zu zeichnen.⁹⁴

In seiner Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff bei Merleau-Ponty spricht Lambert Wiesing von seiner persönlichen Haltung zum Bildbegriff. Seine Gedanken hinsichtlich des inneren Bildes, sind für unsere Thematik von Belang. Als Phänomenologe leugnet Wiesing nicht den Begriff der inneren Bilder, aber er betont den »immaterielle[n]«⁹⁵ Aspekt dieser Bildart, er weist doch zugleich darauf hin, dass Vorstellungen »Struktureigenschaften«⁹⁶ haben, die man ebenso bei Bildern findet. Wiesing bestreitet den ›Zeige-Akt‹ des inneren Bildes, negiert aber nicht das Sehen als Grund des Bild-Entstehens (›Das Sehen produziert innere Bilder«⁹⁷). Aus dem »Sehakt«⁹⁸ entstehen Vorstellungen von etwas, welche nach Wiesing nichts anderes sind als Anschauungen des Bewusstseins, also ›Bilder‹, die gesehen, aber nicht angetastet werden. Adorno stellt die Problematik anders. Ihm ist der Bildbegriff eine »sehr ambivalente Frage.«⁹⁹

91 Wiesing, Phänomene im Bild, S.71.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Vgl. Wiesing, Phänomene im Bild, S. 75.

95 Wiesing, Phänomene im Bild, S. 88.

96 Ebd. S. 89.

97 Ebd, S. 90.

98 Ebd, S.89.

99 Andreas Bartonek: Philosophie im Konjunktiv. Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 123.

2.3. Das ›moderne‹ Bild im Modus der Zerstörung und der Errettung bei Theodor W. Adorno

In der Gedankenwelt Adornos artikuliert sich die Ablehnung der traditionellen Auffassung von der Abbildung metaphorisch, und zwar durch die Verwendung des alten Wortes »Bilderverbot«. Er entwirft eine neue Theorie, in der er zwischen »Abbild« und »Bild« den Begriff des »Ausdrucks« als »Kontrast« zu den beiden Begriffen setzt. Den Sachverhalt erklärt er durch die Einführung von zwei Wörtern: der »Apparition« und der »Erscheinung«, unter denen er einen »Schein« versteht, dessen Licht dem Kunstwerk nur einen kurzen Moment geschenkt wird: »Als Apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder«¹⁰⁰. Nach Adorno stellen die Kunstwerke keine neue Welt dar, gleichzeitig ist ihre Tätigkeit nicht die der Abbildung, sondern der Versuch der Welt das ›Bild‹ zu bilden. Die Kunst erzeugt die »Elemente[...] der ersten [Welt] versetzt«¹⁰¹, zeigt also eine verwandelte Welt – mit einem neuen Bild, genauer mit einer neuen ›Erscheinung‹. Sicher handelt es sich bei Adorno gar nicht um die Bewahrung des Alten, des Herrschenden, sondern um dessen »Zerstörung«¹⁰², als einen entscheidenden Akt, der zur Gründung des Neuen führt. Diese negative Haltung gegenüber dem Herrschenden ist an sich wichtig für jedes Kunstwerk. Abgesehen von der negativen Beziehung der Kunstwerke zur Welt, scheint das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Bild bei Adorno positiv konnotiert. In seinem Buch *Ästhetische Theorie* berichtet er von einer Kunsterfahrung, die sich als ästhetische von der Natur unterscheidet. Das Naturschöne »lässt« »sich [nicht] abbilden«, Adorno zufolge, weil »das Naturschöne als Erscheinendes [...] selber Bild [ist]«¹⁰³. Blickt man auf seinen Begriff »Bild und Schrift«, dann könnte man auch eine gewisse Orientierung am Positiven entdecken. Wie viele Studien zeigen, scheint der Begriff (wie auch Adornos Wort »Wortbild«) eine metaphorische Bedeutung zu tragen. Mit dem Begriff postuliert Adorno die Abgrenzung des Zeichens vom Bild (wie jene »Trennung von Wissenschaft und Kunst«¹⁰⁴); in der Folge geriet das Zeichen in den Bann der »instrumentellen Rationalität«¹⁰⁵, während das Bild sich

100 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann. 20 Bde 7, 5, Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 130.

101 Ebd., S. 208.

102 Ebd., S. 209.

103 Ebd., S. 105.

104 Britta Scholze: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 181.

105 Ebd.

am Bereich der Mimesis orientieren musste. Jene Trennung räumen die Kunstwerke gar nicht ein, was dem Bild doch eine positive Kraft zuschreibt und den Gedanken der totalen Zerstörung der Wahrheit ausschließt.¹⁰⁶ Damit hat sich ebenfalls Walter Benjamin befasst. Die »Wahrheit« (»als nicht-logische Form der Erfahrung«)¹⁰⁷ kann sich seiner Ansicht nach zeigen. Dies führt nach ihm dazu, dass die »Form Philosophie« selbst »zu der des Durchschauens«¹⁰⁸ wird.

2.4. Das Bild in der Sprache, im Denken und Erinnern bei Walter Benjamin

Anders als bei vielen Philosophen stellt die Bildkonstellation Benjamins zahlreiche Verbindungen zu mehreren Bereichen des Geistes, der Wissenschaft, der Geschichte, der Literatur und nicht zuletzt der Sprache her. In seinem *Passagen-Werk* (V. 1) bestimmt er die Sprache als »Ort«¹⁰⁹ der Bilder. Wenn sich Bild und Schrift miteinander verbinden, dann deutet dies auf den Akt des Lesens bzw. der »Lektüre«¹¹⁰ hin, die sich bei Benjamin doppelt vollzieht und sich konsequent als »magisch«¹¹¹ bezeichnen lässt. Es geht um eine Verbindung der Schrift mit dem Bild. Diese Verbindung sollte der Lesbarkeit dienen, ohne dabei den Anspruch auf »Wahrheit« der »Deutung« zu erheben. Die Einzige Wahrheit, die möglich wäre, ist nur diejenige, die »sich nicht aus der Korrespondenz« des Sprachmaterials »mit einer vorgegebenen Realität (etwa der Korrektheit der Aussagen), sondern aus den Relationen zwischen den Weisen der Bedeutung [ergibt].«¹¹²

Benjamin arbeitet mit einem voll »aufgeladenen« Bildbegriff, wo vor dem

106 Vgl. Britta Scholze, *Kunst als Kritik*, S. 181.

107 Paolo Gabrielli: *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*. Bern, Berlin u. a.: Peter Lang 2004, S. 577.

108 Gabrielli, *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*, S. 577.

109 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Gesammelte Schriften. 14 Bde V.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 577.

110 Sven Kramer: *Stillstellung oder Verflüssigung*. Schrift-Bild-Konstellationen bei Walter Benjamin und Peter Weiss. In: *Bildklangwort*. Hrsg. von Thomas Friedrich u. Ruth Dommaschk. Bd. 1. Münster: LIT 2005, S. 35.

111 Bettine Menke: *Sprachfiguren*. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin. VDG Weimar: Verlag und Datenbank Geisteswissenschaften 2001, S. 389.

112 Eli Friedlander: *Walter Benjamin*. Ein philosophisches Porträt. Aus dem Englischen von Christa Krüger. München: C. H. Beck 2013, S. 18.

Hintergrund des dominanten Ähnlichkeitsstrebens, im Bild wie beim Bildbetrachter oder Bildleser, Töne der Differenz entstehen, und auch ein besonderes Ereignis impliziert wird, das den Menschen auf die Situation der Grenze verweist, ihn jedoch ebenso erregt und anregt, gegenüber dem, was er erfahren oder wahrgenommen hat, eine Position der Kritik zu übernehmen.¹¹³ Das heißt, dass über einen vom Subjekt vollzogenen aktiven Lektüre-Akt gesprochen wird, der im Jetzt erfolgt, sich aber auch am Vergangenen orientiert, indem er in der Sprache schon Vorgegebenes »erinnert«¹¹⁴ und für dessen Bezug Bildproduktion gebraucht. So gilt es für Benjamin einerseits, eine erlangte Erkenntnis anzuvisieren, die sich eng mit der Praxis verknüpft, um dann daraus den Kern im Wesen des Bildes zu demonstrieren.¹¹⁵

Andererseits spielt der dargebotene Sachverhalt auf zwei Momente an, nämlich auf das Vergangene und das Gegenwärtige, die dem Wesen des »dialektischen Bildes« angehören. In seiner Definition des Bildes geht er auf dessen dialektische Struktur ein:¹¹⁶

»Das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: ist nicht Verlauf sondern Bild <, > sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte [...] Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.«

Diese Dialektik im Stillstand wurde als »Logik«¹¹⁷ bezeichnet, die gegenüber einer materiell geprägten Realität erscheint und gegen sie Widerstand leistet. Sie ist eine Logik der »befreienden und befreiten Konstellationen«,¹¹⁸ also eine positive erfundene Möglichkeit, welche die Herstellung des Neuen zu verwirklichen vermag. Der Mensch geht über seinen Schock, Schmerz und sein Leid hinaus, um aus der Situation der Entfremdung eine neue Sichtweise zu erlangen, die den Weg für neue Lebens- und Kunstmöglichkeiten eröffnet. So kündigt sich die Darstellung eines utopischen,¹¹⁹ vielleicht könnte man sagen mythischen Gedankens an, welcher den verborgenen Willen des Subjekts übersetzt; das Subjekt, dass sich durch die Verwendung jener Logik zur Überwindung des erlebten schockierenden Bestehenden

113 Vgl. Sven Kramer, *Stillstellung oder Verflüssigung*, S. 36.

114 Gabrielli, *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*, S. 480.

115 Ebd. S. 578.

116 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 576-577.

117 Helmut Thielen: *Eingedenken und Erlösung*. Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005, S. 241.

118 Thielen, *Eingedenken und Erlösung*, S. 241.

119 Vgl. Ebd.

überführt, während an dessen Bildern bzw. »Vorlagen« weiter festgehalten wird. Mit der Logik wird eigentlich keine neue Wissenschaft konzipiert, sondern dialektische Bilder, die ästhetischen Sinn kristallisieren¹²⁰, eine »vorzügliche Form«¹²¹ aufzeigen, die einen »schöne[n] Schein« hat.¹²²

Benjamins dialektische Bilder sind als »Gedanken in der Form des Bildes«¹²³ zu verstehen, was besagt, dass sie den Bereich der Erfahrung und den der Idee zusammenschließen:¹²⁴

»Lebendig nährt den Willen nur das vorgestellte Bild. Am bloßen Wort dagegen kann er sich zuhöchst entzünden, um dann brandig fortzuschwelen. Kein heiler Wille ohne die genaue bildliche Vorstellung.«

Der zentrale Begriff ist die »Idee«, der m. E. das Wesen des Bildes bei Benjamin transzendiert. Denn für ihn ist die Idee eine »Monade, das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen.«¹²⁵ Zu zeichnen ist eigentlich ein Bild (dessen dargestellter Gegenstand fragmentarisch ist), welches die Ambivalenz markiert, indem es Existenz im Raum der Sprache konstruiert, um diesen Raum selbst zu zerstören. Eine (anerkannte) negative Erfahrung des Menschen mit der Sprache kristallisiert insofern jenes Bild bzw. Metapher, die das Unsagbare zu deren Tracht macht. Gegenüber diesem negativen Aspekt der Sprache vermag sich Benjamins Erinnerungsbegriff durchzusetzen, wenn man, abgesehen von der darin enthaltenen Bedeutung des Stillstands, daran denkt, dass das Erinnern den Bildern (Erinnerungsbildern) neues Leben verleiht, und für den Menschen konsequent ein lebendiges Moment in seinem Dasein schafft. So Sigrid Weigel:¹²⁶

»Bilder sind die Hauptakteure unseres Denkens, weil sie die ungeheure Leistung vollbringen, Dinge und Ereignisse der Außenwelt, aber auch persönliche Erlebnisse mit dem Archiv unseres Wissens zu verknüpfen. Sie sind gleichsam Agentur und Medium menschlicher Erkenntnis.«

120 Thielen, *Eingedenken und Erlösung*, S. 241.

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Ebd. S. 246.

124 Walter Benjamin: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. In: *Walter Benjamin -Gesammelte Schriften*, 7. Bd. IV.1. Fr./M.: Suhrkamp 1972, S. 116.

125 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963. S. 32-33.

126 Sigrid Weigel: *Bilder als Hauptakteure auf dem Schauplatz der Erkenntnis. Zur poiesis und episteme sprachlicher und visueller Bilder*. In: *Ästhetik Erfahrung. Interventionen*. Hrsg. von Jörg Huber. Zürich u. a.: Springer 2004, S. 198.

2.5. Existenz der inneren Bilder aus sprachwissenschaftlicher bzw. philosophischer Ansicht

Der Linguist Hans Schemann versucht, aus den verschiedenen philosophischen, ästhetischen, semiotischen etc. Konstellationen den Ausweg bei der »Korrelation von Vorstellung und Bild«¹²⁷ zu suchen, denn diese diene dazu, jene Koppelung des Bildes mit den beiden Ebenen Geist und Welt zu zeigen. Schemann bevorzugt hier den Schopenhauerschen Begriff »Vorstellung«, weil er sich nicht vom Begriff »Welt« trennt. Ihm sind »Ding an sich und Erscheinung«¹²⁸ aufs Innigste miteinander verknüpft. Wichtig für Schemann ist in diesem Zusammenhang das Verfahren der »Spiegelung«¹²⁹. Darunter versteht er den Akt des Anschauens der Dinge, der erstens zur Spiegelung dieser Dinge im Innern des Ich, dann zum Erlangen der Wahrnehmung führt, sodass sich das angeschaute – also im Ich – »gespiegelte« Ding nichts anderes offenbart als »ein Bild von diesem Ding«¹³⁰. Dies gewährt dann die Möglichkeit, das Bild als »eine Erscheinung des Dinges in der Vorstellung«¹³¹ zu bezeichnen. Anders gesagt, der Mensch, der an-schaut, kann seine »Anschauung« in ein Bild verwandeln, sobald er es reflektierend – d. h. eine Bewegung der Reflexion unternehmend – in die Ebene der Vorstellung führt. Das Ergebnis des gesamten Verfahrens ist das Entstehen eines Vorstellungsbildes, das in einem engen Zusammenhang mit der Welt steht, ja sie darstellt. Interessant an der Ansicht von Schemann ist das Lenken der Aufmerksamkeit nicht auf die Widerspiegelung des Gegenstandes im Geiste, sondern auf jenen unbeschreiblichen inneren Akt des (schnellen) Denkens an das Angeschaute, aus dem dieses Angeschaute seine Begründung bzw. Relevanz erhält.

127 Hans Schemann: Bild – Sprachbild – Weltbild – Phantasiebild. Zur Natur des Bildes und seiner Beziehung zu Wort, Idee und Begriff. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2005, S. 50.

128 Schemann, Bild – Sprachbild – Weltbild – Phantasiebild, S. 51.

129 Ebd. S. 51.

130 Ebd.

131 Ebd.

2.6. Das Bild im poetischen Text

Im Zusammenhang mit der Sprache gilt es anzumerken, dass das Bild oder das malerische Bild von der Sprache schon seit der Antike nicht zu unterscheiden war.¹³² Im 18. Jahrhundert hat Hamann dann »die These vom Ursprung der Sprache im Bild und des Bildes in der Sprache« vertreten.¹³³ Herder vereinigte in seinem auf der sog. »[s]chöpfungshieroglyphisch[en]« »Sprachursprungsschrift«¹³⁴ beruhenden Schreiben Schrift und Bild miteinander. In der Geschichte der Sprach- und Bildtheorie wurde ebenso die Malerei als Sprache bezeichnet; Sprechen gleicht dem Malen, und das Sehen, als Verstehen, bildet den Verbindungskern zwischen Bild und Wort. Wahrnehmung und Anschaulichkeit sind bei beiden ebenso präsent. Heute wie früher denkt man eigentlich gleich: »Bild ohne Sprache kann ebenso wenig gedacht werden wie Sprache ohne Bild.«¹³⁵ Kommen wir zu den dichterischen Texten. Diese sind Träger von inneren Bildern. Heimat dieser Bilder ist die Sprache selbst. Beide zusammen, d. h. Bild und Sprache – strukturalistisch gesehen - fundieren das Wesen einer »Zeige-Sprech-Szene«¹³⁶ d.h. das Sehen von etwas wird sprachlich übersetzt, so dass dieses Etwas durch den sprachlichen Text ‚gezeigt‘ wird. Ohne Sprache bleibt nun das Angesehene unbekannt, un-gezeigt. Die Beziehung zwischen Wort und Bild bzw. das Bildliche in der Sprache wird von Hugh Kenner am deutlichsten erklärt, wenn er das sprachliche Bild nicht anders definiert, als das, »was die Wörter wirklich benennen.«¹³⁷

Dennoch erscheint jene Beziehung zwischen Sprache und Bild nicht so einfach. Denn beide stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Diese dialektische Beziehung hat Ralf Simon in seinem Buch *Der poetische Text als Bildkritik* deutlich dargestellt. Seiner Ansicht nach unternimmt die Sprache den Akt der Aufnahme der Bilder, dann - umgekehrt - »[...] muss sie sich als Text gegen [...] [sie] durchsetzen und sie kritisieren, sie sezieren, ihren integralen Körper in Frage stellen.«¹³⁸ Diese Ambivalenz in der Haltung der Sprache erwächst aus dem Willen, sich gegen

132 »[Den] inneren Zusammenhang zwischen Wort und Bild erkannte man in der Antike schon bald, und Simonides nannte die Malerei eine stumme Dichtung und die Dichtung eine sprechende Malerei.« Otto Schönberger: Die »Bilder« des Philostratos. In: Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, von 157-173, hier 165.

133 Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 128.

134 Ebd., S. 134ff.

135 Ebd., S. 166.

136 Ebd., S. 161.

137 Zit. Nach Mitchell, *Was ist ein Bild?*, S. 32.

138 Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 263.

die Kontinuität des Bildlichen zu wehren und für sich, als »Zeichenstruktur«¹³⁹, den Charakter des Endlichen zu bewahren. Die widersprüchliche Haltung der Sprache bzw. der »poetische[n] Textualität«¹⁴⁰ gegenüber dem Bild nimmt Gestalt an, indem sie sich von einer Position des verdeckten Gegensatzes zu einer Position der geübten »explizite[n]« Kritik¹⁴¹ verwandelt. Der dichterische Text nimmt zu seinem Gegenstand die »Bildkritik« auf; diese Bildkritik fungiert am Ende im Text als eine Metapher oder ein 'Bild' für eine Bildkritik, welche bei Bernhard insbesondere in seinem letzten Werk *Auslöschung* einen wichtigen Platz einnimmt. Darauf werden wir später eingehen.

2.7. Die Existenz der Bilder im Werk Bernhards

Es ist bekannt, dass das Kunstwerk Sachverhalte aufnimmt, die gar nicht anschaulich sind, z. B. die seelischen, psychologischen und gedanklichen Gegenstände; sie bedürfen »eines besonderen Gestaltens, um anschaulich zu werden.«¹⁴² Vor dem Blick des Lesers führt der Erzähler kleine Sequenzen von erlebten Situationen, Handlungen, Eindrücken, Vorstellungen, Gefühlen und Erinnerungen vor, alles wird gezeigt, so dass alles der Anschaulichkeit angehörig bleibt, auch wenn dies »der alltäglichen Anschauung [nicht] gegeben ist.«¹⁴³ Der Dichter versucht in seiner Darstellung, die Dinge und die Ideen zum Erscheinen zu bringen, wobei er nicht alles so unmittelbar ausspricht. Er weist meistens darauf hin, verleiht sogar entscheidenden Momenten des Fühlens, des Denkens, des individuellen Geschehens einen rätselhaften Charakter. Vor diesem Hintergrund hält es der Leser für notwendig, das Verhältnis aller differenzierten angeschauten und nichtangeschauten Elemente zueinander klar wiederherzustellen.

Günter Figal hat sich mit dem Phänomen der Erscheinung in den literarischen Texten auseinandergesetzt und festgestellt, dass Kunstwerke im Allgemeinen »deiktisch« sind.¹⁴⁴ Bernhards Texte sind ebenso auf das ›Zeigen‹ und ›Erscheinen‹ angelegt, und zwar in zweifacher Hinsicht, indem er den ›Finger‹ oder das Auge

139 Simon, Der poetische Text als Bildkritik, S. 263.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 Nicolai Hartmann: Ästhetik. Berlin: De Gruyter 1966, S. 230.

143 Hartmann, Ästhetik, S. 232.

144 Siehe Günter Figal: Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie. Tübingen: Mohr Siebeck 2010. Auf Seite 116 notierte er, dass » [...] die Kunst im eminenten Sinne deiktisch ist«.

auf etwas richtet oder indem er die Möglichkeit des Zeigens selbst implizit und explizit problematisiert. Bernhard verleiht dem Bild Existenz, besonders da er alle Gegenstände oder Inhalte seines Werkes auf das sehende Auge eines Beobachters als Reflektorfigur bezieht, der seinen Blick auf Anwesendes und Abwesendes, auf Nahes und Weitentferntes, auf Konkretes und Abstraktes, auf Materielles und Seelisches richtet und der bei ihm überall auftritt.¹⁴⁵ Redend, besser: monologisierend, bietet er dem Leser die Möglichkeit, in sein Bewusstsein hineinzuschauen, Widerspiegelungen und Bilder seiner Reflexionen unmittelbar zu erhalten. Raum aller Bilder ist die Sprache, ohne dass sie Bernhard befähigen würde, Abbildungen zu schaffen; dies hat er konsequent abgelehnt, wie etwa die Naturbeschreibungen, die er in einem Gespräch mit Krista Fleischmann als »Unsinn« brandmarkte.¹⁴⁶ »[I]ch hab' nie eine Landschaftsbeschreibung gemacht. Das hat mich auch nie interessiert.«¹⁴⁷ Ihm sind »innere Vorgänge, die niemand sieht, [...] am wichtigsten an der Literatur überhaupt.«¹⁴⁸ Das wahrgenommene Unsichtbare, das zum Inneren und Seelischen gehört, beschäftigt Bernhard, weil es die Existenz des Menschen betrifft.

In den inneren Vorgängen hat Bernhard Erinnerungtes, Erlebtes und Vorgestelltes usw. vermittelt. Im Roman *Korrektur* gewinnt das Bild, das Bild dieser Erfahrungen, am deutlichsten Präsenz. Er führt Experimente durch, um auch die Darstellbarkeit und die Grenzen dieser Arten von Bildern zu erkennen. Als Beispiel möge seine Bild-Darstellung des Raumes der höllerschen Dachkammer dienen:

»Die höllersche Dachkammer war das Ideen- und Konstruktionszimmer für den Bau des Kegels gewesen [...] Die an den Kalkwerken mit Hunderten und Tausenden von Büchern und Schriften über Bauwerke und überhaupt über Bauen, und alles, was mit dem Bauen zusammenhängt, vollgestopften Weichholzregale, ganz gewöhnliche Weichholzbretter, die mit Achtzentimeterstahlstiften zusammengeagelt gewesen waren, hatten mich sofort beim Eintreten in die höllersche Dachkammer, in welcher ich bis zu diesem Augenblick niemals allein gewesen war

145 Der Begriff des Bildes bzw. der Bildlichkeit bei Bernhard hat in der Literaturwissenschaft einen diskursiven Charakter. Als Beispiele nennt man: Lars Jacob hat in seinem Buch *Bildschrift-Schriftbild* von einer »poetischen Auseinandersetzung« Bernhards »mit dem Thema der Bildlichkeit« gesprochen. Jacob widmete sich den »technischen Bilder[n]« bei Bernhard und versuchte anhand der Romane *Frost* und *Auslöschung* die »Konstitution eines Bildbewusstseins« zu beschreiben. Lars Jacob: *Bildschrift-Schriftbild. Zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 260. Burghard Damerau hat sich auch in seinem Buch: *Selbstbehauptung und Grenzen. Zu Thomas Bernhard* mit dem Begriff der Bildlichkeit auseinandergesetzt. In: Damerau Burghard: *Selbstbehauptung und Grenzen. Zu Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. Z. B. S. 421.ff

146 Fleischmann, Thomas Bernhard, S. 150.

147 Ebd. S. 15

148 Ebd. S. 151

[...], auf einmal war es mir, schon in den ersten Augenblicken des Eintretens in die höllersche Dachkammer möglich gewesen, ungeniert mich in der höllersche Dachkammer auszuliefern [...].«(Ko16)

»Die nicht von solchen mit Büchern [...] vollgestopften Weichholzbretter waren von Wänden abgelöst in der höllerschen Dachkammer, die von Hunderten und Tausenden von Plänen, die den Kegelbau betreffen, zugedeckt, Millionen von Linien und Zahlen und Ziffern bedeckten diese Wände und zuerst glaubte ich, verrückt oder wenigstens krank zu werden, wenn ich diese Millionen von Linien und Zahlen anschaute, dann gewöhnte ich mich an den Anblick dieser Linien [...] und hatte einen gewissen [...] Grad der Beruhigung in der Anschauung der Berechnungen erreicht.« (Ko 22)

In diesen Zeilen geht es um die Beschreibung der höllerschen Dachkammer als »Denkkammer« (Ko 23) als Raum, wo Roithamer seine geistige Arbeit durchführt. Um eine gewisse Anschaulichkeit des Raumes mit dessen konkretem und abstraktem Charakter zu erreichen, adaptiert der Erzähler einen Sprachmodus, wodurch die zentralen Merkmale eines geistigen Raumes erscheinen: das lexikalische Feld, das sich auf den Bereich des Wissens bezieht (Regale, Weichholzbretter, Bücher, Schriften, Linien, Ziffern, Pläne...), und die Beschreibung der eigenen Situation und Eindrücke spielen eine wichtige Rolle beim Anschaulich-Machen des Bild-Raumes. Der Akt des Eintritts des Erzählers in den Raum, die negative Wirkung der übergroßen Zahl von Zahlen und Ziffern auf ihn, die Überwindung der Angstgefühle vor der Verrücktheit durch das Sich-Gewöhnen an diese an die Wand gezeichneten Zahlen gewährt dem Geschehen Gegenwärtigkeit und ‚Leben‘, lässt den betretenen Raum nicht so transzendent wirken, wie an manchen Stellen interpretierbar wäre. Wir werden das weiter unten ausführlich behandeln. Hier sind zwei Punkte festzuhalten: erstens, dass diesem Bild der Dachkammer viele Details fehlen, die dem Leser wichtig sein könnten. Der Erzähler begnügt sich mit dem Wesentlichen und zwingt den Leser, weiter den Roman zu lesen, um andere zerstreute Details über die höllersche Dachkammer aufzusammeln und daraus ein Bild aufzuzeichnen, das aber nicht unbedingt vollständig sein sollte. Die Annahme des Bildes bringt die Notwendigkeit des Bildes selbst zum Ausdruck, aber es geschieht nicht ohne dessen Segmentierung, weil dies auf eine Wirklichkeit verweist, die nicht ganz erfahren wird. In diesem Zusammenhang wurde die Ansicht vertreten, dass es sich bei der Unvollständigkeit der Bilder nicht um eine¹⁴⁹

149 Rudolf Arnheim: Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff. Aus dem Amerikanischen übersetzt vom Verfasser. Köln: DuMont 1996, S. 108.

»[...] bloße Zerstückelung oder um unzureichendes Erfassen handelt, sondern um eine positive Eigenschaft, die das anschauliche Begreifen eines Gegenstandes von dessen physischen Charakter unterscheidet. Er vermeidet damit den Irrtum, nämlich die Annahme, dass das seelische Abbild eines Dinges mit allen oder den meisten objektiven Eigenschaften des Dinges selbst identisch sei«.

Zweitens könnte man aus dem Bild die Frage nach dem Identischen oder die Korrespondenz zu der Wahrheitstheorie ablesen und die bei Bernhard von hoher Komplexität ist, bei der auch er schweigend bleibt. Wenn der Erzähler-Beobachter die Dachkammer als Denkkammer bezeichnet, dann beweist er dies, indem er entsprechend diesem Wesen, ontologisch gesehen, einen Sprachmodus wählt, der diesen Sinn verankert und anschaulich macht. Außerdem impliziert der Akt der Beschreibung, jene Korrespondenz zwischen Raum und Person zu bestätigen. Der Erzähler, der Freund Roithamers, sucht im Bild-Raum Details, welche auf dessen früheren Bewohner (Roithamer) als Intellektuellen, Wissenschaftler und Schöpfer eines Kunstwerkes verweisen. Das Bild rettet sich hier, weil mit Bernhards Wort »tatsächlich« Roithamer in der Dachkammer überwiegend »geistig« gelebt hat. Dieser Raum und das gefundene »Geistesmaterial«(Ko 23) zeigen oder beweisen dies.

Wenn wir jetzt auf das Thema der Vergegenwärtigung der Erinnerung z.B. im Roman *Korrektur* eingehen, dann stoßen wir auf vergangene Bilder der Wahrnehmung, die in Vergleich mit gegenwärtigen Bildern gesetzt werden, um deren Ähnlichkeit bzw. Wirklichkeit zu messen. Das Wort »Jetzt« bildet dabei die erste notwendigste Voraussetzung für diesen Prozess, da es Vergangenes mit Gegenwärtigem zunächst verbindet, aber auch ambivalenterweise jenen Vergleich irgendwie erlaubt.

»In Betrachtung der Innenwände der höllerschen Dachkammer verglich ich meine eigene Beobachtung jetzt mit der Beschreibung Roithamers vor vielen Jahren und ob sich, was ich betrachtete und beobachtete, sich mit dem deckte, das Roithamer mir beschrieben hatte, ob sich die Vorstellungen, die ich an die Beschreibung Roithamers geknüpft hatte, mit der Wirklichkeit, die ich jetzt zu kontrollieren und zu überprüfen die Gelegenheit hatte, mit den Beschreibungen Roithamers deckten, ich hörte einerseits Roithamer und betrachtete und beobachtete und überprüfte andererseits und gleichzeitig das von Roithamer mir damals Beschriebene [...], alle Wände und schließlich die Decke [...] und den Fußboden, der mit unregelmäßigen, mehr breiten als schmalen Lärchenbrettern ausgelegt war und auf welchem die merkwürdigsten Erdstrukturen, mich sofort an [...] Erdstrukturen in einem außereuropäischen Gebiete, in Asien oder Südamerika, erinnerten [...].«(Ko 51, 52)

Hier wirft der Erzähler deutlich die Frage der Ähnlichkeit und damit der Korrespondenz auf, ob das Objekt ein mit der Wirklichkeit Identisches sei; er, der Erzähler, erhält ein beschriebenes Bild vom Raum und baut darauf seine Vorstellungen. Im Moment der Gegenwart und durch das Vermögen des »Anschauens und Überprüfens« (Ko 56), versucht er herauszufinden, ob die höllersche Dachkammer in seiner Vorstellung und in der Wirklichkeit ähnlich sei; am Ende seines Experiments kommt er zum Schluss: »Wie es [Dachkammer] jetzt ist, war es auch. Ich habe auch nichts mehr in der Dachkammer verändert, so Höller« (Ko 27). An einer anderen Stelle gibt der Erzähler wieder, was Höller entschieden hat: »darauf die größte Aufmerksamkeit zu legen, dass in der höllerschen Dachkammer nichts verändert wird.« (Ko 66). Dass hier zwischen dem Bild des Raumes und der Wirklichkeit kein Widerspruch angedeutet wird, das erklärt der Erzähler selbst, wenn er das »Urteil« (Ko 25) fällt, »dass die Dachkammer Roithamer ist«; er weiß dabei, dass er »soweit« (Ko 25) ging, aber er weiß auch, dass »alles in der höllerschen Dachkammer [...] mit dem Wesen Roithamers ganz eng zusammenhäng[t]« (Ko 65), dass dieser Raum für die Person »alles« (Ko 26) bedeutete. Bei der Untersuchung des Raumes als Bild lässt sich m. E. dieses nicht mehr (nur) als Bild bezeichnen, das über das Dasein eines Menschen Auskunft gibt, es vielleicht definiert und im Sinne Heideggers dessen Dasein »bestimmt«; vielmehr ließe sich sagen, dass es als Symbol, vielleicht als Metapher, für das Wesen eines Mannes fungiert, der als Antwort auf eine negative Erfahrung mit dem familiären Raum eine Einheit mit einem Raum schafft. Über die Auflösung dieser Einheit entscheidet er allein.

Was den Raum als Widerspiegelung des Menschen anbelangt, so lässt sich Folgendes hinzufügen: Forscht man im Text, dann zeigt sich ein Bild Roithamers, der gar nicht identisch mit sich selbst beschrieben wird und dessen Charakter von hoher Komplexität ist. Daraus folgt, wenn sein Charakter so ist, dann muss auch sein Raum, mit dem der Erzähler ihn ganz identifiziert, auch wegen seiner »Merkwürdigkeiten«, (Ko 51) eine komplexe Struktur innehaben, die trotz aller Versuche Roithamers selbst im »Vorgang des Beschreibens und Erklärens« (Ko 51) unerklärlich bleibt. Das Ende des Zitats verrät, dass es sich um einen fremden, exotischen Raum handelt, der nicht in Österreich liegt und sich als nichts anderes als die Erfindung des Erzählers oder Roithamers offenbart, um die räumliche bzw. seelische Grenze zu dem Anderen zu akzentuieren. Dadurch wird die symbolische Erscheinung des Bildes bei Bernhard erhöht.

Man kommt zu den Vorstellungsbildern, die im Text Bernhards relevant sind, weil sie Auskunft über das individuelle Bewusstsein der Protagonisten geben. Sie sind erstens mit der Erinnerung und der Wahrnehmung eng verbunden, und zweitens verweisen sie auf einen Begriff der Wirklichkeit, der mit der realen Wirklichkeit

nicht unbedingt zu tun haben kann oder könnte, was besagt, dass die Vorstellungsbilder auch ihre eigene Wirklichkeit entwerfen, solange sie selbst innerlich stimmen. Man deutet hier ein Vorstellungsbild an, das eine Als-Wirklichkeit oder Als-Ob-Wirklichkeit enthält, wie einige sie bezeichnen haben.¹⁵⁰ In dem folgenden Zitat kristallisiert Bernhard dieses Konzept von dem Erinnerungs- und Vorstellungsbild und dem Tatsächlichen:

»Hier war mir Roithamer wieder gegenwärtig, weil er tatsächlich anwesend gewesen war, ich sah ihn deutlich und ich hörte, was er, wie ich ihn sah, sagte, wenn er auch nicht in Wirklichkeit anwesend gewesen war, so war mir seine Anwesenheit bewusst, in Anschauung seiner Gegenstände, durch die Luft, die er, wie ich jetzt, die letzten Jahre in der Dachkammer eingeatmet, durch die Gedanken, die er hier immer gedacht hatte und die ich jetzt denke, durch die ganze höllersche Atmosphäre...« (Ko 27)

Die Aussage, dass das Sehen und die Vergegenwärtigung von der Person zu einem Wirklichkeitserlebnis führen, d.h. dass Roithamer »tatsächlich anwesend gewesen war« bildet das Gegenstück zu dem Satz »wenn er auch nicht in Wirklichkeit anwesend gewesen war«. Zwar legitimiert der Erzähler den artikulierten Gegensatz, räumt ihn vielleicht besser durch die Begründung aus, dass er ein Bewusstsein von der Anwesenheit Roithamers durch die »Gegenstände«, die »Luft«, die »Atmosphäre« des Raumes erlangen konnte, provoziert jedoch den Leser - wenn man dem Satz »tatsächlich anwesend gewesen war« gegenüber kritisch sein will -, indem er die tatsächliche Gegebenheit und Anwesenheit eines verstorbenen Mannes in eine so einfache Formel bringt, die die Überzeugung des Beobachters zum Ausdruck bringt und die keine Zweifel duldet. Der Erzähler weist den Leser auf das Bestehen einer Wirklichkeit hin, die allein den artikulierten rhetorischen Satz betrifft, der sein Erinnern und Vorstellen zeigt; wir erinnern hier an den Satz von Ludwig Wittgenstein: »Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken«;¹⁵¹ zudem erinnern wir hier an Horaz, der im Zusammenhang mit seiner Kritik an der irrationalen Malerei auch der Rhetorik vorwarf, dass sie »den

150 Bei Leonardo da Vinci z. B. gehören »Bilder [...] erkenntnistheoretisch zu den Fiktionen im engeren Sinne. Sie sind nicht nur Vortäuschungen einer Sache, sondern rein spekulativ, da sie in keinem empirisch erfahrbaren Wirklichkeit stehen. Sie entstehen, verbleiben und verlöschen im ›finsternen Auge«, in der unsichtbaren Vorstellung des Subjekts. Deshalb ermahnt Leonardo die Maler, sich nicht allein auf die im Gedächtnis gespeicherten Wahrnehmungsbilder zu verlassen [...].« In: Christiane Kruse: Wozu Menschen malen. Historische Begründung eines Bildmediums. München: Fink 2003, S. 98.

151 Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, S. 30.

Anspruch erhebt, etwas so anschaulich darzulegen zu können, dass sie der Hörer den beschreibenden Gegenstand zu sehen glaubt.«¹⁵²

Dennoch könnte diskursiv gesagt werden, dass der Erzähler sich für die Erzeugung eines starken Gefühls der Glaubwürdigkeit des vorgestellten und erinnerten Bildes an Begriffe des Sehens - »ich sah ihn deutlich« - und Hörens - »und ich hörte, was er [...] sagte« - als Sinneswahrnehmungen anlehnt, die das Unanschauliche anschaulich machen können und Vorstellungsbilder entstehen lassen, deren Rechtfertigung in der Hand von deren Zeichner liegt.

Es ist charakteristisch, dass Bernhard das Sehen und das daraus erzeugte Bild an anderen Stellen des Romans *Korrektur* problematisiert, wobei er ihn – den Begriff des Sehens – mehr mit der objektiven Wirklichkeit zu verbinden tendiert. Nach ihm wirkt das Sehen doppeldeutig, d. h. es kann genauso ein privates subjektives wie ein objektives Element sein, was dann entweder zum Herstellen eines Bildes der Täuschung oder eines der Wahrheit führen kann. In der Beschreibung der Beziehung zwischen Roithamer und seiner Familie sagt der Erzähler nämlich:

»Sie [Geschwister und Eltern] sahen ihren Bruder (oder Sohn) gerade so, wie sie ihn sehen konnten, aber nicht so, wie er war, denn sie sahen ihn so, wie sie ihn sehen haben wollen, nicht wie er ihnen wirklich gewesen ist [...]. In einen Dämmerzustand schauten sie hinein, wo sie voreingenommen und mit dem Wahrheits- und Wirklichkeitsblick auf Roithamer blicken hätten sollen und so hatten sie ständig während seines ganzen Lebens immer einen anderen vor sich als ihn, sie sahen ihn, wie sie ihn haben wollten, wie sie ihn bewältigen konnten [...], nicht wie einen von ihnen, denn einen solchen hätten sie [...], klar gesehen«(Ko 42).

Ein wirkliches, wahres Bild von Roithamer wäre nach dem Erzähler möglich nur unter der Bedingung, dass die anderen, die ihn anschauen, dies auch objektiv tun, also ihn sehen, wie er ist, und nicht ihren Blick verstellen, indem sie auf ihn projizieren, was sie von ihm denken und durch ihn erreichen wollen. Implizit vermittelt der Erzähler die Erkenntnis, dass das Sehen ein wichtiges Instrument des Erkennens der Sichtbarkeit jedes Gegenstandes bzw. jedes Bildes ist, denn durch das Sehen werden nicht nur Bilder erzeugt, sondern auch Bilder erfasst und interpretiert, gleichzeitig plädiert er dafür, dass die Wirklichkeit jedes Gegenstandes eines direkten Sehens bedarf, weil ein vermitteltes, von anderen präsentiertes oder ein oberflächliches Sehen, das in das Innere der Sache nicht eindringt, keine Wahrheit anzubieten vermag. In *Auslöschung* wirft Bernhard der Fotografie vor,

152 Stefan Greif: Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter. München: W. Fink 1998, S. 23.

dass sie keine Wahrheit vermitteln kann. Auch wenn diese Bildart die Wirklichkeit scheinbar objektiv abbildet, wird sie nach dem Erzähler entweder nicht richtig begriffen oder nur subjektiv interpretiert:

»Sie [die Bilder], zeigen, je länger ich sie betrachte, hinter der Perversität und der Verzerrung doch die Wahrheit und die Wirklichkeit, dieser sozusagen Abfotografierten, weil ich mich nicht um die Fotos kümmerge und die darauf Dargestellten nicht, wie sie das Foto in seiner gemeinen Verzerrung und Perversität zeigt, sondern wie ich sie sehe.« (Aus 30)

Trotz aller Nuancen, die sich an den Begriff des Sehens klammern, wird in den Romanen *Korrektur*, *Auslöschung* und *Alte Meister* häufig der Akzent auf den Begriff der »Anschaulichkeit« (Ko 136) gelegt. Nach Willems bedeutet Anschaulichkeit: »Gegenstände nicht nur zu benennen, sondern mit den Mitteln der Beschreibung und der bildlichen Rede zu suggerieren, mit einem Wort: sie darzustellen«¹⁵³. Was versteht nun Bernhard unter Anschaulichkeit? Als Versuch, eine Art Definition anzubieten, könnte gewagt und behauptet werden: Bernhard selbst kennt keine Definitionen. Alles wird bei ihm angedeutet, alles ist Annäherung. Auch die Klarheit ist bei ihm nichts anders als eine »annähernde Klarheit« (Ko 194). Nun: Sie – die Anschaulichkeit – ist der Versuch, mit dem inneren Auge eines Beobachters alles zur Erscheinung zu bringen, und zwar durch eine pausenlose Rede, wobei beschrieben, erklärt, verglichen und begründet wird. Sie ist die Widerspiegelung der inneren Bewegung des Geistes, der in seiner Erregung das Licht auf Gegenstände und deren Bezüge zu Ich und Welt, zu Raum und Zeit, zur Gegenwart und Vergangenheit usw. richtet, um sie nicht unbedingt zu veranschaulichen, sondern um sie zu zeigen und nicht zuletzt, um die Anschaulichkeit selbst »ins Spiel zu bringen.«¹⁵⁴

Im Roman *Alte Meister* behandelt Bernhard den Bildbegriff anders. Dort finden mehrere Bildarten ihren Niederschlag, aber was ganz interessant wäre, ist die Gegenüberstellung von bildender Kunst und dichterischer Kunst. Aus einem »idealen Winkel« heraus »stehend« (AM 7) beobachtet Atzbacher im Kunsthistorischen Museum den Freund Reger, der »sitzend« im Wintermantel jeden Vormittag im Bordone-Saal, Tintoretts Gemälde des *Weißbärtigen Mannes* ansieht. Schaut man die ganze Szene an, dann bekommt man den Eindruck, dass es sich hier um ein Bild im Bilde handelt, wobei das erste angeschaute Bild – also das Gemälde – nur ein Element des zweiten, wichtigeren Bildes konstituiert.

153 Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 7.

154 Willems, Anschaulichkeit, S. 370.

Dieses Bild erlangt keine wesentliche Bedeutung, weil es von Reger oder auch dem Erzähler Atzbacher gar nicht beschrieben wird, bis Reger selbst gesteht:

»Wie Sie wissen, gehe ich ja nicht einmal in den Bordone-Saal wegen Bordone, ja nicht einmal wegen Tintoretto, wenngleich ich den Weißbärtigen Mann doch für eines der großartigsten Gemälde, die je gemalt worden sind, halte.« (AM 37)

In seiner festen statischen Position, sitzend und sehend, bildet Reger mit dem von ihm angeschauten Bild gemeinsam ein Bild für den Beobachter aus dem unentdeckten weiten Winkel, der seine ganze Aufmerksamkeit nicht dem Bilde im Museum schenkt, sondern dem Mann, der davor sitzt. Er ist Gegenstand seiner geistigen Beobachtungen und Betrachtungen. Der Raum, das Kunsthistorische Museum, und das Bild des leblosen Mannes erscheinen als das metaphorische Bild für einen festen, engen Raum der Geschichte bzw. der Erinnerungen, wo aufbewahrte Bilder von toten Menschen eine tote Welt symbolisieren. Reger, der zwischen dem Museum, zumal er nach dem Tod seiner Frau jeden Vormittag dorthin geht, und dem Hotel Ambassador lebt, welches das Symbol für die gegenwärtige Welt ist und in das er sich jeden Nachmittag begibt, ist die Figur, die zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen, zwischen Leben und Tod schwankt.

Wenn man zu der Meinung zurückkehrt, dass es sich um ein Bild im Bild handelt, dann könnte man sagen, dass das erste Bild sich aus dem Bild des *Weißbärtigen Mannes* mit dem Bezug auf den Raum des Museums bildet, wobei beide als Symbol für Vergangenes gedeutet werden könnten, auf das sich vielleicht Reger fixieren lässt. Reger, dessen Frau gestorben ist, geht in das Museum, das für ihn Raum der Vergangenheit und Erinnerung darstellt. Dort will er seine tote Frau nicht vergessen, will gleichzeitig aber auch widersprüchlicherweise das Vergangene, das er mit seiner Frau erlebt hat, bewältigen. Aus dem gesamten Vorgang bildet sich eine Situation des Menschen im Moment des Anschauens und Reflektierens, in welchem sich der Mensch in einem gegenwärtigen Moment befindet, aber auf ein anwesendes Vergangenes sein Auge richtet. Dies trägt dazu bei, dass ein dialektisches Moment fundiert wird, in dem Vergangenes und Gegenwärtiges zusammen auftreten, um einen zukünftigen Moment einzurichten, der aber nichts anderes enthält als den Niederschlag (oder die Repräsentation) dieses Zusammenfallens beider Momente, des Vergangenen und Gegenwärtigen. Dieser Niederschlag könnte die Form der dichterischen Wirklichkeit annehmen, die selbst Bernhard in seinem Buch zur Welt bringt.

In der Darstellung dieser Wirklichkeit, die gar nicht mimetisch ist, orientiert der Autor nachzeichnend das Auge des Lesers am Bilde einer Existenz eines

Mannes samt seinen Erfahrungen und Gedanken und lässt ihn als Gegenstand der Betrachtung und Untersuchung des Beobachters Atzbacher erscheinen. Zwar ist er nichts anderes als der Berichterstatter, der in aller Distanz die Rede wiedergibt, doch durch ihn bildet sich dennoch jene Instanz, kraft deren das ganze Dasein eines Menschen dargestellt wird, aus dem dann ein Bild des Konkreten, besser des Erlebten, entstehen wird. Vor diesem Hintergrund bezeichnet Atzbacher das, was ihm sein Freund und Irrsigler berichtet hatten, als »Bilder«:

»Ich stand da und beobachtete Reger [...], und sah gleichzeitig Irrsigler, der gar nicht im Bordone Saal war, wie er mir aus seiner Lebensgeschichte berichtet, also die Bilder mit Irrsigler aus der vergangenen Woche gleichzeitig mit Reger, der auf der Samtsitzbank saß.« (AM, 16)

Aus dem Kontrast zwischen den Bildern im Historischen Museum, die nur als Kunst-Objekte, als Träger von kulturellen Funktionen im Staate existieren, und den Bildern der erlebten Erfahrung der beiden lebenden Menschen (Reger und Irrsigler) könnte man eine gewisse Auszeichnung erahnen, die zugunsten der zweiten Art von Bildern fällt, und deren Ausdruck sich in der Absicht Regers findet, statt sich den Bildern im Museum beschreibend und analysierend zu widmen, aus dem Bordone-Saal ein »Denk- wie [...] [ein] Lesezimmer« (Ko, 38), zu machen, wobei er auf ein Denken anspielt, das u. a. in das Wesen des Menschen eingreift. Von Anfang an hat der Erzähler ebenso die Intention, den Menschen bzw. Reger anzuschauen und zu »behandeln«, das Bild fällt aus seinem Interesse, in dem Sinne, dass er es nicht beschrieben hat.

Durch den polyperspektivischen Blick auf Bild und Museum werden eigentlich (Inter-) Bezüge hergestellt, nämlich zu Inhalten, wie Tradition, Kultur, Kunst und Politik. Der Betrachter-Kritiker wirft der österreichischen Kultur vor, sich von der Macht/Politik unterwerfen zu lassen, um eine Art »nationale« Kultur zu bilden, »vor« dem dann die Menschen nur oberflächliche »Hochachtung und Bewunderung« (AM, 15) zeigen, ohne dass sie im Angeschauten etwas zu erkennen vermögen. Sowohl Gesellschaft als auch Staat erscheinen als Ausnutzer von Kunst oder Kultur. Auch der Engländer, der grosses Interesse am Bild des Weissbärtigen Mannes zeigt, hat er sich so nur aus Geschäftsinteressen verhalten. So geht der Blick auf das Bild in reflexive (bewusste) Denkprozesse über. Dasselbe Phänomen geschieht im Roman *Auslöschung*, wo ein Photo den Betrachter in einen Zustand versetzt, wo er sich gezwungen fühlt, an die Beziehung der Photographie (Kunst) und Mensch zu denken.

Man könnte sich vielleicht an den Zorn des Erzählers Franz-Josef Murau in dem oben erwähnten Roman erinnern; es geht um den Zorn, der wegen einer Fotografie

ausbricht, weil sie »nicht den Menschen, wie es alles in allem zeitlebens gewesen ist [zeigt]«, sondern »nur den grotesken und komischen Augenblick«. ¹⁵⁵ Wie der Mensch gelebt und sein Wesen geführt und gestaltet hat, kann die Fotografie nicht vermitteln, sie bleibt daher leer, nichtssagend.

Das bildliche Darstellen des menschlichen Daseins hat allerdings in der Literatur seine Grenzen. Wir haben bereits angedeutet, dass es bei Bernhard gar nicht um die genaue Abbildung von Sachverhalten, Gegenständen oder Ereignissen geht, er vermittelt dies fragmentarisch; er segmentiert die Einzelheiten des Bildes, so dass an vielen Stellen seiner Darstellungen der Eindruck entsteht, dass er sich vor der Darstellung des Ganzen, des Allgemeinen und des Einheitlichen fürchtet. Die Segmentierung des Bildes erfolgt nicht nur, um darauf hinzuweisen, dass unsere Wirklichkeit die des Unsichtbaren und Unsagbaren ist, sondern auch, um das Bild im dichterischen Text und dessen begrenzte Möglichkeiten zu kritisieren. Es handelt sich um jene Bildkritik, von der Rolf Simon gesprochen hat¹⁵⁶, die die Sprache im literarischen Text explizit übt. Denn Bernhard hat sich auch mit dem Bild kritisch, implizit und häufiger explizit auseinandergesetzt. Er bejaht es, nur um dann dessen Grenzen zu zeigen und dann zu demonstrieren, dass das Bild die Möglichkeit schafft, über den Menschen, die Welt und das Leben ... etwas zu sagen, zu zeigen, zugleich muss es weiter darunter leiden: dass »alles immer nur ein Angenähertes ist und nur ein Angenähertes sein kann.« (Ko, 194), aufgrund dessen sich das Beschreiben bei Bernhard stark problematisieren lässt, was sicherlich auch historisch zu begründen ist.

155 Bernhard, *Auslöschung* S. 26.

156 Vgl. Ralf Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 261f.