

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 80 (2000)  
**Heft:** 9

**Artikel:** Der Traum als Widerkehr des Körpers : zum anderen Diskurs im Werk Thomas Bernhards  
**Autor:** Bozzi, Paola  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-166307>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# DER TRAUM ALS WIEDERKEHR DES KÖRPERS

Zum anderen Diskurs im Werk Thomas Bernhards

Paola Bozzi,

geboren 1964, studierte moderne fremdsprachliche Philologien (Germanistik und Romanistik) an der Universität Mailand und promovierte 1996 im Fach Neuere Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 1995 ist sie wissenschaftliche Assistentin in der Abteilung Germanistik der Universität Mailand. Forschungsgebiete: Frühaufklärung, zeitgenössische Literatur und Gender Studies. Sie hat verschiedene Aufsätze zur zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur und die Monographie *Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards* (Frankfurt a.M. 1997) verfasst.

*Thomas Bernhards Protagonisten, seine «Geistesmenschen», erfahren ihren eigenen Leib als Behinderung oder Bedrohung. Während der Geist noch den kranken Körper disziplinieren und den Schmerz bewältigen kann, ist der Traum im Werk des österreichischen Autors der Textkörper des Körpers, Ort seiner Wiederkehr und Subversion.*

Der traditionelle Dualismus von Geist und Körper ist im Werk *Thomas Bernhards* bestimmend. Kaum eine wichtige Gestalt, die nicht in irgendeiner Weise krank oder versehrt ist. Das Geistige rangiert aber im Werk des Autors, das dem Leser wie ein endloser Alptraum zunehmender Angst und Zwanghaftigkeit vorkommen kann, an oberster Stelle. So wird das dem Geist verpflichtete Leben als höchste Stufe des Daseins dargestellt, und fast alle Protagonisten nennen sich «Geistesmenschen». Der Geistesmensch widmet sich der Kunst oder wissenschaftlichen Studien, treibt seine Konzentration auf das Denken bis zum Äussersten und reduziert den Gebrauch der Sinne auf das Notwendigste. Denn der Körper, insbesondere der kranke Körper, wirkt negativ bestimmend. Deshalb sehen sich die Gestalten gezwungen, ihn zu beherrschen, zu disziplinieren. In der Disziplinierung sollen natürlich auch die rohen Körperkräfte kanalisiert, gebunden und verfeinert werden. Im ersten Teil von *«Verstörung»*, der von der Visite eines Arztes und seines Sohnes an einem Septembertag in kleinen Dörfern der Steiermark erzählt, wird etwa der Körper in obsessiver Symbolik gleich am Anfang des Textes als «Schweinebotich» (Frankfurt a.M. 1979, S. 7) qualifiziert, so dass es vermutlich sogar *Plato* gegraust hätte. Darüber hinaus wird Sexualität vom Arzt unter der Kategorie *«ordinärste Körperexzesse»* (S. 16) verbucht, schliesslich gar als *«Beschmutzung»* der *«Natur»* (S. 26). Dennoch bleiben die *«Verstandesmenschen»*, entfremdet, masochistisch und zugleich begehend, auf ihre verdrängte Körperlichkeit fixiert.

Während *Bernhards* Gestalten ihren als lästig oder auch bedrohlich erlebten Kör-

per radikal disziplinieren bzw. regelrecht mechanisieren und ihn deshalb masochistisch malträtieren, überfordern, geisseln oder einfach vernachlässigen, brechen die Texte die traditionelle Dominanz und Herrschaft des Geistes. Insbesondere die Verwendung des Traumotivs versetzt den Autor in die Lage, die Zwanghaftigkeit des Geistigen in Frage zu stellen und letztlich ad absurdum zu führen. Das diffuse «Zwischenreich» – wie es im ersten Bernhardschen Roman *«Frost»* heisst (Frankfurt a.M. 1976, S. 200) – unreiner Vermischung von Sinnlichem und Verstand spielt nämlich bei dem österreichischen Autor eine zentrale, wenn auch verkannte Rolle.

## Die subversive Dynamik des Traums

Bereits in *«Frost»* berichtet ein Medizinstudent, dem gleich dem Hofmannsthalischen Toren sein Leben als «Traum» erscheint, von seinen sich über 26 Tage erstreckenden Beobachtungen des Malers Strauch im Auftrag von dessen Bruder, einem Chirurgen, bei dem er Famulant ist (S. 50 f.). Der ganze Roman ist selbst ein Alptraum, der aus vielen Träumen besteht und ein böses Ende, den Auflösungsprozess als *«Diluviumzerfall»* (S. 299) unmissverständlich prophezeit. Während die strukturierte Individualität *«zu einem Brei»* (S. 287 f.) zergeht, rückt die Inszenierung des Körpers in den Vordergrund: Der Traum, Fiktion in der Fiktion, erscheint hier als der Textkörper des Körpers. Die schwere Last des Leibes ist in der Tat der eigentliche Ort des Geschehens. So können sich hier nicht etwa die lichte Sehnsucht der Seele, sondern finsterunbewusste Triebe, Eros und Thanatos mani-

festieren, wie im ersten Traum, von dem der Maler Strauch erzählt:

«Plötzlich aber geschah etwas Grauenhaftes: Mein Kopf blühte sich auf, und zwar so, dass die Landschaft sich um einige Grade verfinsterte und die Menschen in Wehlaute ausbrachen, in ungeheuerer Wehlaute, wie ich sie noch niemals gehört habe. In Wehlaute, die dieser Landschaft angepasst waren. Ich weiss nicht, warum. Da mein Kopf plötzlich so gross und schwer war, rollte er von dem Hügel hinunter, auf dem ich gestanden war, über die weissen Wiesen, den schwarzen Schnee – in dieser Landschaft sind alle Jahreszeiten immer gleichzeitig! –, und erdrückte viele der blauen Bäume und viele der Menschen. Das hörte ich. Plötzlich bemerkte ich, dass hinter mir alles abgestorben war. Abgestorben, tot. Mein grosser Kopf lag in einem toten Land. In Finsternis. Er lag so lange in dieser Finsternis, bis ich aufwachte.» (S. 37 f.)

Innen ist jetzt der andere Schauplatz, und er stimmt mit dem Schauplatz draussen nicht überein. Das Individuum trägt jetzt auch die Maske innen, so dass es vor sich selber erschrickt, sich nicht wiedererkennt, sich fremd gegenübertritt. «*Je est un autre*», hatte schon Rimbaud diese Erfahrung genannt. Denn die Aufmerksamkeit wird hier auf die Materialität des Körpers gelenkt. Der Körper ist Verwirrung, Unordnung und Aufregung. In diesem Sinne gibt der Prozess, der sich hier – und zwar in jeden Einzelsatz hinein – am Textbeispiel vollzieht, ein seltsames Modell für Emanzipationsprozesse überhaupt ab: Er lässt sich beschreiben als Verselbständigung der Teile gegenüber dem Ganzen. Die Person, die Gestalt, deren abstrakte Einheit durch das Ich gestiftet wurde, löst sich auf.

Ein weiteres Beispiel ist der Traum des Famulanten (S. 100 ff.), des Ich-Erzählers, der vornehmlich als Vermittler zwischen symbolischer und realistischer Textschicht fungiert. Hier wird der Operationsaal zum Schlachthaus, in dem der zugleich wahnsinnige und nach «*strengen Methoden*» operierende Arzt seinen Patienten vollkommen zerschneidet und zuletzt die ganze «*Ärztenschaft*» in Blut ertränkt. Auch dem Traum des Famulanten wohnt ein Moment der Auflösung, eine diluvische Dynamik inne.

Der Traumtext thematisiert die Last des Leibes, den Sturz in die amorphe Tiefe und die hassenswerte und furchtgebietende Macht der Auflösung.

Die Schreckensvision eines gefährlichen, amorphen Flutens taucht später als «*alles*» überströmende und zersetzende Masse in einem Traum des Malers wieder auf. Hier sind die «*Arbeiter*» als unförmiges chaotisches Magma «*herauf auf den Berg und haben die Ortschaft überschwemmt und das Gasthaus, alles. Zu Tausenden und Zehntausenden sind sie herauf, und was nicht zu ihnen gehörte, zertrampelten sie, oder es erstickte in ihrer Schwärze.*» (S. 207 f.). In einem weiteren Strauchschen Traum «*hatte*» sein «*Kopf die Leute, die im Gastzimmer waren (...), alle, den Wasenmeister, den Gendarm, den Ingenieur, alle, die Wirtin und ihre Töchter auch, an die Wand gedrückt. (...) Mein Kopf war mit einem Ruck grösser als das Gastzimmer und erdrückte alles.*» (S. 287) So «*rann*» über das «*Gesicht*» des träumenden Malers «*der Saft der Menschen, die mein Kopf schlagartig ausgelöscht hat, zerquetscht hat. Gegenstände und Menschheit zu einem Brei. Und die Gefühle der Gegenstände und der Menschen auch. Auch die Gefühle! (...) Ich versuchte, den Brei nicht in mich eindringen zu lassen, aber das misslang mir. (...) Da schrumpfte der Kopf plötzlich auf seine ursprüngliche Grösse zusammen, und die zerquetschten Menschen und Gegenstände, dieser Brei, müssen Sie wissen, stürzte in grossen harten Platten zu Boden ...*» (S. 287 f.).

Der Alptraum inszeniert den Körper als Überschuss: Er vollzieht in *propria persona* bestimmte Handlungen, führt bestimmte Aktionen durch, vermag dabei zu überraschen, zu irritieren, den Leser zu fesseln oder auch abzustossen. Der Vollzug der Handlungen steht im Mittelpunkt des Interesses – nicht ihr möglicher Bezug auf eine fiktive Rollenfigur und ihre Geschichte in einer fiktiven Welt oder eine Relationierung der Handlungen untereinander, die sie zu einem «*sinnvollen Ganzen*» zusammenschliessen würde. Der Traumtext thematisiert die Last des Leibes, den Sturz in die amorphe Tiefe und die hassenswerte und furchtgebietende Macht der Auflösung: Das strukturierende Bewusstsein versinkt unaufhaltsam in der emporschäumenden Flut des Unter- und Unbewussten.

Nicht zufällig «*hasst*» der Chirurg in «*Frost*» «*Träume*». Zwar sucht er den Schlaf auf ein Mindestmass zu reduzieren, nimmt «*Krankengeschichten (...) mit auf*

In der Tat ist der Nachttraum der andere Diskurs im Werk Thomas Bernhards: die anarchische Dimension, die durch die Vernunftform ersetzt worden ist, aber schattenhaft weiterlebt.

sein Zimmer, in dem auch um zwei Uhr früh Licht brennt», und das er um «sieben» bereits wieder verlässt (S. 201). Er sieht sein erstarrtes Selbstideal gleichsam durch die Rebellion seines psychophysischen Aspektes gefährdet, den er daher obsessiv unterdrückt. «Träume» gelten ihm als Sphäre unreiner Vermischung von Sinnlichem und Verstand: als diffuses «Zwischenreich» (S. 200). Jedoch ist sein Hass auf «Träume», auf das ihm gleichwohl immanente unbewusste Gegenreich, ebenso ohnmächtig wie das schwache «Licht», das «auch um zwei Uhr früh» noch der letztlich gleichwohl unaufhaltsamen Finsternis wehrt. Auf seiner «Nachtseite» begegnet man jedoch einem verblüffend veränderten Assistenten: Plötzlich wendet er sich gegen sein liches Ich-Ideal und will unversehens «das Phantastische der Phantasie ergründen» (S. 201). Die Verblüffung angesichts der allnächtlichen Wandlung des Chirurgen wird weiter gesteigert, wenn man erfährt, dass er gar eine «Schrift mit dem Titel *Der träumende und der politische Mensch*» plane und die geradezu anti-aufklärerische «Vorstellung» habe, «die den politischen Menschen als Traum und den vereinfacht Träumenden als ein Politisches auffasst, und diese beiden in ewiger Rechen-schaft zueinander». (S. 302)

In der Tat ist der Nachttraum der andere Diskurs im Werk *Thomas Bernhards*: das subversive Potential, die anarchische Dimension, die durch die Vernunftform ersetzt worden ist, aber schattenhaft weiterlebt. Er ist der Preis, den das Selbst für rigide Versagung sinnlicher Lebendigkeit entrichtet. Deshalb kommt der Phantasie eine antinomische Doppelfunktion zu: Zum einen wird sie erkennbar als hassenswerte und furchtgebietende Macht der «Auflösung», zum andern aber erweist sich die Entmächtigung von Lebendigkeit zu Phantasie als zwar nicht mehr recht vertrauenswürdige, aber einzig verfügbare Möglichkeit des Verstandes, seinen Herrschaftsanspruch zumindest notdürftig zu sichern. Künftig will der Assistent es mit den Träumen halten wie mit seinem christlichen Glauben: Wie er sich bereits «hütet (...), mehr als das Vorgeschriebene zu glauben» (S. 200), so wird er es von jetzt an auch vermeiden, sich mehr als das Notwendige vorzustellen. Naturgemäss bevorzugt er «Wachträume», nicht jene nächtli-

chen, denn diese bleiben unkontrollierbar und sind daher hassenswert. Nicht zufällig stehen im letzten Traum des «Frost»-Malers die zu «*einem Brei*» zermalmt «Gegenstände und Menschen» als «harte Platten», als «Bilder» und «Mechanismen» (S. 288) wieder auf. Denn die Wirklichkeit ist nur insofern relevant, als sie «formbare Masse» ist: Der vergängliche Körper als lebende Materie wird negiert und durch einen dauerhaften Mechanismus ersetzt. Die körperfeindliche Welt hat sich einen künstlichen Körper zugelegt. Was ohne Apparatur auftritt, wird verachtet.

### Der Traum von der ewigen Wachheit

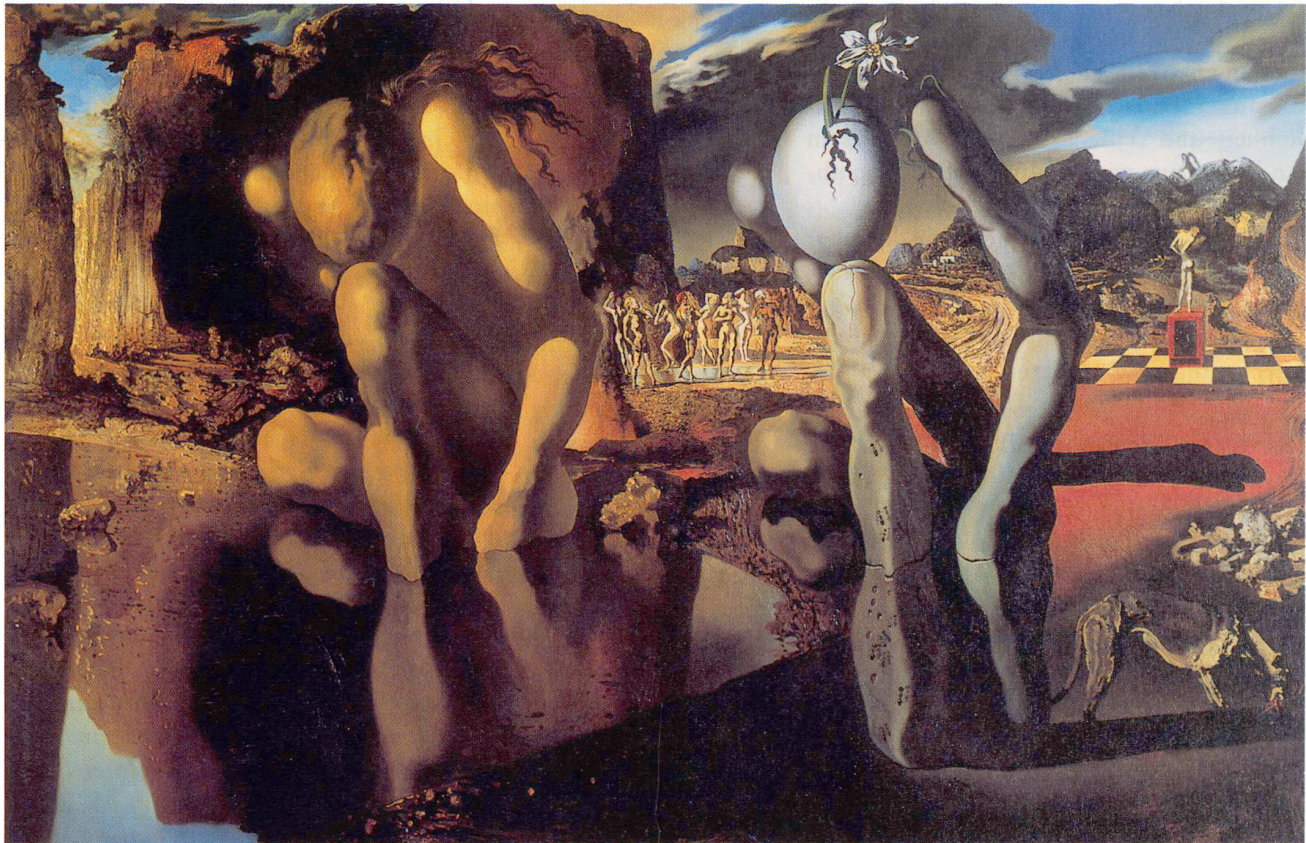
Im zweiten Bernhardschen Roman «Verstörung» wird der Arzt gewissermassen ein Arsenal der wichtigsten Märchen-, Mythen- und Traumsymbole ansammeln und sich allmählich gerüstet zum Traum fühlen. Nach *Sigmund Freud* ist das Ich vor allem ein körperliches und die Projektion einer Oberfläche, was man auch als eine imaginäre Morphologie beschreiben könnte. Die Texte *Bernhards* zeigen, dass diese imaginäre Morphologie kein vorsymbolischer Vorgang ist. Der Körper soll niemals ausserhalb seiner Begriffe gegeben sein, sondern geht stets in einer signifizierenden Kette auf, ist Ort der Einschreibung, Konstrukt und Resultat der Sinnstiftung, Produkt jener von *Michel Foucault* beschriebenen «Ordnung des Diskurses», die zugleich die «kulturellen Mittel» seiner «Naturalisierung» verschleiert und über seine Intelligibilität entscheidet. Im Ich des kontrollierten Wachtraums verkörpert sich im zweiten Bernhardschen Roman nurmehr das eindimensionale, rein verstandesbestimmte Selbstideal: Sein «Organismus» gilt dem Ich-Erzähler als «Mechanismus (...), den man befehlen kann und der gehorcht». (S. 40 f.)

Der Wille vergewaltigt das Material, aber das Material rächt sich: Der Körper ist produktiv. Gegen die «Distanzierung, Disziplinierung» und «Instrumentalisierung des Körperlichen» ist eine Wiederkehr des Körpers möglich, wie man im zweiten Teil von «Verstörung» lesen kann. Der Traum des Fürsten Saurau, demzufolge sein Sohn Schloss Hochgubernitz, seine ganze Hinterlassenschaft, vernichten werde (S. 118–131), ist eine der dichtesten



und gelungensten Sequenzen des gesamten Textes. Beim Erzählen dieses Traumes wechseln der Fürst und seine Begleiter «von der äussern (...) auf die innere Mauer» (S. 118), und dies ist bestimmt die einzige Stelle im Gesamttext, an der die Schwelensymbolik den Transfer in eine tiefere Bewusstseinsdimension nicht länger vortäuscht, sondern zuverlässig signalisiert. Der Fürst findet an diesem Traum nur vermittelten Zugang zu seinen Reflexionen und Visionen: Anstelle des Traums, d. h. einer nur oberflächlich rationalisierten Bildersequenz mit deutungsbedürftiger Tiefe, erblickt er «ein sich langsam von tief unten nach hoch oben fortbewegendes Blatt Papier» (S. 118), eine lange Tagebuchnotiz des «Sohnes», die dieser niederschreibt, während der Vater ihm über die Schulter schaut. In dieser Fiktion der Fiktion, in der doppelten *mise en abyme* der *écriture* ist

der Auftritt des Gemeindesekretärs Moser die Wiederkehr des Verdrängten, das im «*physischen wie auch psychischen Abgrund*» (S. 138) überdauerte, dem es zwar stumm, verstümmelt und in der unzerreissbaren Maske des Identischen entsteigt, um aber gerade in dieser zugerichteten Gestalt als das «*Unheimliche*» zu erscheinen, das ein nicht mehr zu entzifferndes «*Geheimnis*» (S. 126) birgt: «*dieser Mensch ist mir vom ersten Augenblick, schreibt mein Sohn, suspekt, suspekt, und weniger durch seine abstossende Körperlichkeit als durch seine niederträchtige Geistesverfassung, in welcher sich das ganze Böse seiner auf das Abscheuniveau heruntergezogenen Kategorien zu einem einzigen ununterbrochenen gemeingefährlichen zu vereinigen schien, eine ständig Ekel erregende Zumutung gewesen*» (S. 120). Der Fürstensohn erfährt Moser als ihm entgegengesetztes Prinzip: als «*Her-*



Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse* (Die Metamorphose des Narziss), 1937. Öl auf Leinwand, 50,8 x 78,2 cm. Tate Gallery, London. Photo: © 1998 Tate Gallery, London, © 1999 © Artists Rights Society (ARS), New York.

Jaques Lacans eigenständigster und dauerhaftester Beitrag zur Freudschen Psychoanalyse war sein Konzept des sogenannten Spiegelstadiums (*stage du miroir*) der menschlichen Entwicklung. Er verschmolz Freuds – nach dem griechischen Jüngling, der aus Liebe zu seinem Spiegelbild in einem Teich verschmachtete, benannten – Begriff des Narzissmus mit der Beobachtung, dass Kinder von ihrem Spiegelbild fasziniert sind; Lacan vermutete, dass Menschen intuitiv ein Gefühl für ihr Selbst entwickeln, wenn sie ihr eigenes Spiegelbild erblicken. Kinder treten in die Spiegelphase ihrer Ich-Entwicklung ein, wenn sie, wie Narziss am Rande des Teiches, sich selbst als andere Person sehen. Dieses Bild entstand ein Jahr, nachdem Lacan sein Konzept der Spiegelphase veröffentlicht hatte, und Dalí brachte es zu seinem Treffen mit Freud im Jahr 1938 mit.



aufdringling», dem er mit «Niedrigkeitsfurcht» (S. 119) begegnet, so dass er geradezu behaupten kann: «Moser kommt und mein Verstand geht» (S. 125). Die Bewegung, die in der wachen Welt vom traumhaften Ursprung der Sprache (*terminus a quo*) zum wachen gesellschaftlichen Zweck (*terminus ad quem*) geht, kehrt sich hier um. Der Fürstensohn erfährt sich bzw. erscheint aber als mit Moser durchaus identisch: Er fragt sich, warum er «ihm wie mir etwas vormachen» solle (S. 121); später erkennt er, dass Moser und er gleichermaßen «gescheitert» (S. 130) seien.

Moser, der als einziger – «Zeitungsbringer ausgenommen!» (S. 128) – die Sperrvorrichtung zu durchdringen vermag, der «das Innere der Burg» kennt, obwohl ihm noch niemals Einlass gewährt wurde (S. 126), ist sicherlich das zwar von Furcht und Ekel des Betrachters verzerrte, aber hierdurch genaue Spiegelbild des Fürsten: Er ist der Körper, unbewusste Triebaspekt des im «Gehirn» verschanzten Selbst, mit diesem entzweit, aber zugleich als «Mechanismus» identisch: Der Blick auf die Wirklichkeit und seine Prinzipien von diesem Anderswo aus wird hauptsächlich ein subversiver.

Von einer Dynamik beseelt, die eher prospektiv als regressiv ist, ist der literarische Traum vor allem eine Projektion, Gestalt, die einem Projekt Form gibt – Vermutung eines anderen Ich, einer anderen Welt. So birgt der Traum des Fürsten in seinem Innern also ein «Geheimnis» (S. 126), in dem sich die «Geheimangst» (S. 122) des Fürsten Saurau spiegelt. In Gestalt des Fürstensohnes als des Feudalerben und des «Gemeindesekretär[s] Moser» als der Verkörperung der gemeinen «Masse» (S. 130), des Amorphen und Flutenden begegnen sich «Verstand» und «Körper». Moser ist der gehasste und gefürchtete, instrumentalisierte und gequälte Körper: «das gemeine Fortbewegungsmittel an sich» (S. 121). Zwischen «Verstand» und «Körper» besteht eine sadomasochistische, latent homosexuelle Beziehung, welche die Traumzensur nur schwach verschleiert und in Wahrheit eher hervorhebt, dass Moser in diesem finsternen Ritual die weibliche oder vielmehr: die weibische Rolle spiele. Moser ist der bereits im Stadium der Kindheit in seiner –

Der Blick  
auf die  
Wirklichkeit  
und seine  
Prinzipien  
von diesem  
Anderswo  
aus wird ein  
subversiver.

«Wie alle  
meine  
Geschichten  
fängt sie  
damit an,  
dass ich  
nicht habe  
schlafen  
können. Ich  
habe nicht  
einschlafen  
können.  
Ich nehme  
viele Mittel  
ein, aber  
mir hilft  
kein Mittel  
mehr.»

vornehmlich sexuellen – Entwicklung gehemmte, verstümmelte Körper, den der Saurau «schon einmal vollkommen nackt gesehen» hat. Moser ist der Körper, der sich seinem Peiniger masochistisch wie eine Hure anbietet: «Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestossen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt.» (Th. W. Adorno/M. Horkheimer, «Dialektik der Aufklärung». Frankfurt a.M. 1975, S. 208)

Die Auflösung als Tiefendimension, der bereits in «Frost» perzipierte «diluvische» Prozess wiederholt sich oder setzt sich gar zerstörerisch fort; die Oberflächendimension negiert aber diesen Prozess, das Zerstörte fassadenhaft rekonstruierend; das formale Verfahren, die vermittelnde Instanz ist dabei die Mechanisierung, die die diskursiven Formationen durch die regulierenden, sich ständig wiederholenden Akte der Bedeutungsstiftung produziert.

Ohnehin zählen «Kopfschmerz» und Schlaflosigkeit, wie seit dem ersten Roman «Frost» bekannt und auch fast jedem späteren Bernhardschen Text zu entnehmen, zur Grundausrüstung der zentralen Figuren. Es sind zeichenhafte Manifestationen einer durch Verstandeshypostasis, durch Furcht vor dem Unbewussten geprägten Struktur des Selbst. Werden im zweiten Roman die «Wachträume» des Arztes, ausdrücklich nicht die nächtlichen (S. 20), entfaltet, so gründet auch der Geschäftserfolg des Maklers in «Verstörung» gerade darin, dass er «schon vier oder fünf Tage nicht mehr geschlafen» (S. 24) und damit dem «Feind» Terrain «abgegraben» hat, indem er auch während seiner «Träume» die verstandesmäßige Kontrolle nicht verlor. In einer späteren Erzählung Bernhards kann man lesen: «Wie alle meine Geschichten fängt sie damit an, dass ich nicht habe schlafen können. Ich habe nicht einschlafen können. Ich nehme viele Mittel ein, aber mir hilft kein Mittel mehr.» («Zwei Erzieher». Erzählungen. Frankfurt a.M. 1988, S. 60). Paul Valéry fragt einmal, was wohl das Gegenteil des nächtlichen Traumes sei, und er antwortet selbst: Auch dies Gegenteil ist ein Traum: der Traum der Vernunft, der Traum der ewigen Wachheit. Diese Wachheit wird bei Bernhard zwanghaft übersteigert und degeneriert zur Überwachung. ♦