

Inhalt des vierten Heftes

ABHANDLUNGEN

- 361 *Carolina Kapraun und York-Gohart Mix* (Marburg a. d. Lahn):
Allerweltswort Text. Thesen zum Textverständnis und zur Theoriediskussion einer Sozialgeschichte der Literatur
- 391 *Christian Dawidowski* (Osnabrück):
Habermus Pappam. Strukturelle und narratologische Befunde zur Inszenierung von Autorschaft in Franz Werfels *Der veruntreute Himmel*
- 415 *Raphael Kuch* (Münster):
Vignetten für eine *schöne alte Geschichte*. Zu Ludwig Emil Grimms *Kupfern* in der Brentano'schen Neuauflage des *Goldfadens* (1809) und den Interferenzen von Bild- und Textrezeption
- 443 *Jörg Robert* (Würzburg):
Wir sind ja diese Verwandtschaft Unheimliche Tradition und ‚Herkunfts-komplex‘ in Thomas Bernhards Roman *Alle Meister*
- 465 *Thomas Koebner* (München):
Fatale Raserei. Skeptische Notizen zum Motiv des Massenwahns

Wir sind ja diese Verwandtschaft ...

Unheimliche Tradition und ‚Herkunfts-komplex‘
in Thomas Bernhards Roman *Alle Meister*

von

Jörg Robert (Würzburg)

1. Kunst der Kritik – Musealisierung

In seiner letzten Prosaarbeit, dem Roman *Alle Meister*¹ – Untertitel: *Komödie* – (erschienen 1985), betätigt sich der notorische ‚Geschichtenzerstörer‘² Thomas Bernhard in einer neuen Rolle, der des Bilderzerstörers, des Ikonoklasten. *Alle Meister* ist ein Kunst- und Künstlerroman der eigenen Art, zugleich der Endpunkt einer Trilogie der Künste, die mit dem Glenn-Gould-Roman *Der Untergeher* begonnen und mit *Holzjahren* einen publizistischen Skandal, eine ‚Erregung‘ erster Güte provoziert hatte. *Alle Meister* ist in dieser Trilogie das Satyrspiel, eine ‚vergrauschte Komödie‘, wie Reinhard Baumgart in einer Rezension unter Anspielung auf den Untertitel schrieb.³ In der Tat ist die szenische Struktur dieses Dreipersonenstücks und damit seine Verwandtschaft mit Bernhard-Komödien wie *Ein Fest für Boris* (1970) kaum zu übersehen. Auch *Alle Meister* ist ein dramatischer Einakter, eine Charakter- und Typen-Komödie, die thematisch an Molières *Menschenfeind* erinnert. Auch hier ist die Einheit von Ort, Zeit und Handlung gewahrt. Exklusiver Schauplatz ist das kunsthistorische Museum in Wien, im Mittelpunkt steht die Figur des 82-jährigen Musikkritikers und -philosophen Reger, der seit mehr als sechsunndreißig Jahren das kunsthistorische Museum, seine *Geistespro-*

¹ Der Text wird zitiert nach der Ausgabe: Thomas Bernhard, *Alle Meister*, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2008 (= Thomas Bernhard, *Werke* 8). Alle im Text genannten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

² Thomas Bernhard, *Der Italiener. Erzählungen I: In der Höhe. Amras. Der Italiener. Der Kalerer*, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2004 (= Thomas Bernhard, *Werke* 11), S. 342.

³ Reinhard Baumgart, *Die vergrauschte Komödie. Thomas Bernhards Prosakunststück ‚Alle Meister‘*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 9. 1985.

Auktionsstätte (18), pünktlich an jedem zweiten Tage aufsucht, um dort im so genannten Bordone-Saal vor ein- und demselben Bild, Jacopo Tintoretos Porträt eines (unbekannten) weißbärtigen Mannes (entstanden um 1570), Platz zu nehmen.⁴



Abb. 1: Jacopo Tintoretto, *Bildnis eines weißbärtigen Mannes* (Wien/Kunsthistorisches Museum)

Die Handlungs-Zeit umspannt nicht mehr als einen Tag, genauer: den Samstag. In diesem Umstand liegt zugleich die unerhörte Begebenheit, um die herum sich der Text entspinnt. Sie besteht darin, dass Reger sei-

⁴ Die Inszenierung setzt dabei – mit einigen Retuschen – die Verhältnisse vor der großen Renovierung des Kunsthistorischen Museums Mitte der Achtziger Jahre voraus: Vgl. Sylvia Ferrino-Pagden, *Zur Ausstellung in Wien: Tintoretto und der Weißbärtige Mann im „Bordone-Saal“*, in: *Jacopo Tintoretto: Portraits*, Mailand 1994, S. I–XIII, hier bes. S. VI–VIII. Die Abbildung im Text wurde entnommen aus: Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto. Volume primo: I ritratti. Prefazione di Rodolfo Palucchini*, Venezia 1976, S. 76.

nen wichtigsten Gesprächspartner namens Atzbacher gegen Gewohnheit und Ritual an einem Samstag ins Kunsthistorische Museum zitiert, um ihn, wie sich erst am Ende klärt, zu einer Aufführung von Kleists *Zerbrochenem Krug* im Burgtheater einzuladen. Die ‚Komödie‘ namens *Alle Meister* endet mit einem Gang in die Komödie, in das *beste deutsche Lustspiel* – aber auch mit der niederschmetternden Erkenntnis, die sich doppeldeutig ebenso auf den Roman selbst beziehen könnte: *Die Vorstellung war einseitlich* (193).

Alle Meister ist ein typisches Beispiel für Bernhards Poetik der Verwerfung, eine ‚Kritik der Urteilskraft‘ ganz eigener Art. Regers Invektiven richten sich gegen die Kunst im Allgemeinen und die ‚Staatskunst‘ der so genannten ‚alten Meister‘, im Besonderen, dennunzieren Maler wie den *Ur- und Vornazi Dürer* (40), den *totalen Staatskomponisten* Beethoven (78), den *Prosaerwieser* Stifter, den *Kiischkopf* Bruckner mit seiner *perversen katholischen Gottesfurcht* oder den *nationalsozialistischen Pumphosenspieler* Heidegger (55). Daneben erfasst die bisweilen das Kabarettistische streifende Universalschelte den Staat Österreich, seine Politiker und seine Justiz, aber etwa auch den Zustand der öffentlichen Toiletten in Wien, z. B. den *Musikereinsbort* (106). Am Ende stehen Regers Bericht und Klage über den Tod seiner älteren Frau, verursacht durch einen Sturz vor dem Kunsthistorischen Museum, in ihm spiegelt sich der Tod von Bernhards *Lebensmenschlein*, der älteren Freundin Hedwig Stavianoek (am 28. April 1984), der zum „Lebensgeschichtlichen“ ‚Auslöser‘ des neuen Romans⁵ wird. Opfer von Regers *musikwissenschaftlichem Redezwang* (116) werden zwei Mitspieler, die Reger in langjähriger Freundschaft und *durch ideales Distanzverhältnis* (128) verbunden sind: der Museumswärter Irtsigler, der als *burgenländischer Dummkopf zum idealen Sprachrohr* (22) der Regerschen Auffassungen wird sowie der bereits erwähnte Atzbacher, seines Zeichens *Philosoph*, der die Einlassungen seines *Gedankenarters* (18) neben kursorischen Selbstreflexionen aufzeichnet, ein willkommener Gesprächspartner, da er, wie Reger betont, *mein Reden in Ruhe lässt* (117). Atzbachers (mitunter subversive) Notate konstituieren den Text namens *Alle Meister*; sie werden von einem Herausgeber überliefert, der nur in gelegentlichen *inquit*, besser: *scriptis*-Formeln (*schreibt Atzbacher*; S. 7) fassbar ist.

Soweit die Ausgangsposition. Die folgenden Überlegungen nähern sich den *Allen Meistern* unter der Vorannahme, dass in diesem Text so etwas wie Bernhards *Summa aesthetica* vorliegt, eine *Summa* letzter Hand. Dabei stehen Positionen – eigene und fremde – auf dem Prüfstand, die dem späten Bernhard fragwürdig geworden sind. Dies betrifft vor allem den

⁵ Huber/Schmidt-Dengler, in: *Alle Meister* (wie Anm. 1), S. 200.

Standpunkt einer konsequenten Avantgarde in der Genealogie Adornos, dessen kritische und *Ästhetische Theorie* – insbesondere auch seine Theorie und Kritik der musikalischen Moderne – im Roman gegenwärtig sind. Die Adornoschen Thesen, die dem Protagonisten Reger in den Mund gelegt werden, sind jedoch nicht das letzte – Bernhards letztes – Wort. Sein letzter Roman ist vielmehr zu lesen als eine Kritik der ‚kritischen Theorie‘, deren Themen bereits den neuen postmodernen (Zeit-)Geist erahnen lassen.⁶ Dieser findet seinen Niederschlag in den Einlassungen des Protagonisten Reger um Autorschaft und Authentizität, Originalität und Epigonalität, Tradition und Innovation und – nicht zuletzt – in Reflexionen auf die ‚Musealisierung‘ der Welt.⁷ In seinem von Grund auf ambivalenten Verhältnis zur Tradition als dem eigenen Fremden erweist sich Bernhards Roman als ein Text, in dem die postmoderne Erfahrung eines „sich erschöpfenden Innovationsparadigma[s]“⁸ als unheimliche Wiederkehr des Verdängten und somit als Spielart des Bernhardschen ‚Herkunftscomplexes‘ inszeniert wird. Das Museum ist der emblematische Spiel-Ort einer ‚Revisitation‘ des Vergangenen, die – bei Umberto Eco wie bei Bernhard – „mit Ironie und ohne Unschuld“ zu erfolgen hat.⁹

2. Spiegelungen

Bernhards Texte sind von Räumen und Gebäuden, von „grandiosen Verliesen, Trutzburgen und Gefängnis[en]“¹⁰ aller Art bestimmt. Zu erin-
nen ist an Roithammers Wohnkegel in *Korrektur*, dieser „Apotheose des Bauens“,¹¹ an Schloss Wolfsegg in *Auslöschung* oder an das aufgelassene Kalkwerk, in dem im gleichnamigen Roman der Protagonist namens

⁶ Dazu kurstorisch bereits Ingeborg Hoesterey, *Postmoderner Blick auf österreichische Literatur: Bernhard, Glaser, Handke, Jelinek, Roth*, in: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), S. 65–76.

⁷ Exemplarisch Henri Pierre Jedy, *Die Welt als Museum*, Berlin 1987; Eva Sturm, *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*, Berlin 1991.

⁸ Till R. Kuhnle, *Tradition – Innovation*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, hg. von Kartheinz Barck u. a., Stuttgart 2005, S. 74–117, hier S. 115.

⁹ Umberto Eco, *Postille a „Il nome della rosa“*, in: *Il nome della rosa*, Mailand 1996 (zuerst 1980), S. 529: „La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente.“

¹⁰ Karl Holz, „Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung.“ *Thomas Bernhards, „Alle Meister“ poststrukturalistisch gelesen*, in: *Textnahes Lesen. Annäherungen an Literatur im Unterricht*, hg. von Jürgen Belgrad und Kartheinz Fingertur, Baltmannswiller 1998, S. 70–81, hier S. 72; vgl. Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 81–96.

¹¹ Höller, *Bernhard* (wie Anm. 10), S. 89.

Konrad die unbarmerzigen ‚Hörübungen‘ an seiner Frau exekutiert. Räume und Gebäude sind bei Bernhard komplexe Metaphern für die gefährdete Stellung des Ichs, Bilder oft klausrophobischer Vereinsamungs- und ‚Verkümmersungs‘-Prozesse. Wie in *Korrektur* und *Kalkwerk* spielen auch in *Alle Meister* Konfigurationen des Raumes solche zwischen Personen wider. Das Verhältnis Atzbachers zu seinem *Gedankenwuter* (18) Reger artikuliert sich in einer Choreographie der Blicke und Bewegungen, die perspektivische Ansichten und ‚Durchblicke‘ auch in die Vergangenheit ermöglicht.¹² Dieses ‚Beobachtungssyndrom‘, das der Text immer wieder inszeniert, erhält aus folgender Stelle:

Ich stand da und beobachtete Reger, der noch immer in den Anblick des Weißbärtigen Mannes von Tintoretto vertieft war, wie gesagt wird, und sah, gleichzeitig Irsigler, der ja gar nicht im Bordone-Saal war, wie er mir aus seiner Lebensgeschichte berichtet, also die Bilder mit Irsigler aus der vergangenen Woche gleichzeitig mit Reger, der auf der Samstagsbank saß und mich naturgemäß nicht bemerkte hatte (12).

Reger wird von zwei Seiten beobachtet: von seinem Chronisten Atzbacher und von dem *Weißbärtigen Mann*; Tintoretts Werk zählt nämlich zu jenen Porträts, die Rilkes Satz aus dem *Archaischen Torso Apolls* – *da ist keine Stelle, die dich nicht sieht* – technisch umsetzen. Der Blick aus dem Bild wird zur Metapher einer „paranoiden Begegnung des Künstlers mit der Vergangenheit“.¹³

Figuren der Spiegelung und der Verdopplung sind für Bernhards Roman konstitutiv, schon die Ausgangssituation weist die Struktur einer „narzisstischen Selbstreflexion“¹⁴ auf. Reger regrediert ins Spiegelstadium, indem er sich in und an Tintoretts *Imago* reflektiert. Wie sehr Bild und Betrachter aufeinander bezogen sind, zeigen die vielfältigen Sitzgelegenheiten, die im Sinne einer Möbelpoetik eine leitmotivische Rolle für den Roman spielen: die *Bordone-Saal-Sitzbank* (89) im kunsthistorischen Museum, der *Adolf-Loos-* und *Ottowagnersessel* (159) in Regers Jugendstiftwohnung, die beide als *scheußlich* apostrophiert werden, oder ebenda der *singerstragensette Schemel* (180). Reger ist der „Ruhpunkt der Komposition“,¹⁵ ein statischer – besser: ein sedentarischer Held, der in seiner Immobilität

¹² Zur konkreten Inszenierung solcher ‚Durchblicke‘ wie zu Bernhards Perspektivsimus vgl. Gregor Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alle Meister*, Rochester/New York 1999, S. 131–169.

¹³ Ingeborg Hoesterey, *Visual Arts as Narrative Structure – Thomas Bernhards, „Alle Meister“*, in: *Modern Austrian Literature* 21 (1988), S. 117–122, hier S. 121f. Anm. 4.

¹⁴ Catharina Zakrawsky, *Die Lüge der Kunst als Komödie der Sprache. Zu Thomas Bernhards „Alle Meister“*, in: *Landnahme. Der österreichische Roman nach 1980*, hg. von Paul Jandl, Wien/Köln 1989 (= *Zeitschrift für studentische Forschung*), S. 31–49, hier S. 46.

¹⁵ Hens, *Trilogie der Künste* (wie Anm. 12), S. 151.

gefangen, an seine *Bordone-Saal-Sitzbank* gefesselt ist, wie so mancher *Bernhardtsche* Held. Ihm steht in Atzbacher ein beweglicher Beobachter gegenüber, der von sich sagt, *ich stehe lieber, als daß ich sitze* (7). Reger dagegen sitzt buchstäblich fest – vor dem Bild seines „gealterten Selbst“,¹⁶ diesem gemalten Doppelgänger, dessen Anonymität die identifikatorische Übertragung und „Entleerung“ des Ichs ins „Ideal-Ich“¹⁷ nahelegt.

Man sieht: Mit Kunstbetrachtung und Kammerschaft, gar mit Ekphrasis haben Regers Bildpraktiken nichts zu tun. „Nirgendwo wird auf eine Komposition, auf die Farbgebung oder Ähnliches eingegangen.“¹⁸ Reger steht (bzw. sitzt) Tintoretts Kunst indifferent gegenüber. Er übersieht die Darstellung zugunsten des Dargestellten: *Den* Weißbärtigen Mann *habe ich tatsächlich immer geliebt, Tintoretto habe ich nie geliebt, aber doch den* Weißbärtigen Mann *von Tintoretto* (186). Regers narzisstisches Begehren führt zum libidinösen Bildmissbrauch, zur Idolatrie aus Egotrie und ‚Kunstegoismus‘, welcher alle Kunst nur für die eigenen Zwecke und Bedürfnisse reklamiert: *Ich wäre gern in dem Glauben, Goya habe nur für mich allein gemalt, Gogol und Goethe hätten nur für mich allein geschrieben, Bach habe nur für mich allein komponiert* (159). Es geht Reger – wie dem Text – um Selbst- nicht um Bildbetrachtung; statt Belebung des Bildes, das gleichsam der blinde bzw. stumme Fleck des Romans bleibt,¹⁹ erfolgt die Mortifizierung und ‚Musealisierung‘ des Betrachters. Wie Tintoretts Gemälde wird auch Reger als ‚Wiedergänger des Weißbärtigen Mannes‘ zum Teil des Museumsinventars. Wie sein cinquecentester Doppelgänger ist Reger als *Toter, der noch zu leben hat* (156), nur im Totenreich des Museums lebenstüchtig, er bedarf – nach eigener Aussage – zum Lesen und Denken eines geeigneten konservatorischen Milieus, d. h. einer *ideale[n] Temperatur von achtzehn Grad Celsius* (15) und eines *idealen Lichteinflusses auf [s]ein Gemütsvermögen* (25).

Zu diesen Voraussetzungen des ‚Denkraums‘²⁰ Museum zählt namentlich die *Bordone-Saal-Sitzbank*, die Reger für sich reservieren lässt, da sie ihm zur unverzichtbaren Reflexionsprothese seines misanthropischen Solipsismus geworden ist: Es sind zwei Menschen, die dieses Sitz- bzw.

¹⁶ Ebd., S. 153.

¹⁷ Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*, in: ders., *Schriften I*, ausgew. und hg. von Norbert Haas, Othen/Freiburg 1. Br. 1973, S. 63–70, hier S. 64.

¹⁸ Wendelin Schmid-Dengler, *Thomas Bernhard – Tintoretto. Gesetze des Standpunktes*, in: *Kunst im Text*, hg. von Konstanz Fliedl, Frankfurt a. M./Basel 2005, S. 203–217, hier S. 208.

¹⁹ Vgl. Christian Klein, ‚*Alle Meister‘ de Thomas Bernhard ou le point aveugle de l'écriture*, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 36 (1991), S. 189–200.

²⁰ Hens, *Typologie der Künste* (wie Anm. 12), S. 145.

‚Besitzdenke[n]‘, den ästhetischen wie menschlichen Autismus Regers, durchbrechen und ausdrücklich gebeten werden, auf eben dieser *Bordone-Saal-Sitzbank* Platz zu nehmen. Beide Begegnungen sind beinahe symmetrisch inszeniert: Das Zusammentreffen mit seiner späteren Frau und jenes mit einem anonymen Engländer (eigentlich Waliser), von dem, wie Reger bekenn, eine *gewisse Faszination, die unheimliche Faszination des Eigenen im Fremden*, ausgehe. Wird die Frau zum unverzichtbaren Komplement Regers, zur Schütlerin, die durch Vorlesungen privatissime ‚aufgeklärt‘ werden soll, so erscheint der Engländer als veritabler Doppelgänger – und dies in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur dass Reger aufgrund seiner Musikkritiken für die *Times* eine besondere Affinität zu England hat; der Unbekannte beweist auch ähnlichen Geschmack bei seinem Rastierwasser, liest – wie Reger – abwechselnd in einem Buch und Tintoretts Porträt, auf das er nicht weniger fixiert ist als Reger – mit einer verblüffenden Begründung: *Er habe bei sich zu Hause einen ebensolchen Weißbärtigen Mann über dem Kamin seines Schlafzimmers in Wales hängen, tatsächlich denselben Weißbärtigen Mann* (94). Nicht nur R e g e r wird also mit einem Doppelgänger konfrontiert, der seine eigene Fixierung buchstäblich ‚reflektiert‘, sondern auch das Bild, der *Weißbärtige Mann* des Tintoretto, selbst: *Alles deckt sich auf die verblüffendste Weise, als ob es sich tatsächlich um ein und dasselbe Bild handelte* (95). Wenn der Engländer diesen Anspruch ausgerechnet durch eine *Abbildung seines Tintoretto* zu untermauern sucht, so zeigt dies die Konfusion, die zwischen Original, Kopie und Reproduktion der Kopie eingetreten ist: *Es ist, als ob es nicht nur das gleiche, sondern absolut dasselbe wäre*, mutmaßt der Engländer, auch er ein ‚Kunstegoist‘, der – wie auch Reger – seine Privatwohnung in ein Museum verwandelt hat, in dem nun freilich nicht wie bei Reger der Jugendstil, sondern die italienische Renaissance dominiert (Lotto, Cresspi, Strozzi, Giordano, Bassano; 97). Wie Reger beansprucht auch der Engländer das Kunstwerk für sich, weniger aus ästhetischen denn aus ökonomischen Motiven. ‚Kunstegoisten‘ sind beide, ihr Verhältnis zum Bild ist reduktionistisch: der eine – Reger – missbraucht die Kunst zur Selbstbespiegelung, der andere verdinglicht die Aura des Originals zu Ware und Besitz.

Der Engländer immerhin besteht vorderhand auf der Priorität seines Bildes und betont, dass der Tintoretto im kunsthistorischen Museum *eine Fälschung sei. Eine ganz ausgezeichnete Fälschung* freilich (100). Wenig später korrigiert er diese Hypothese jedoch durch die überrassende Behauptung,

dass beide Weißbärtigen Männer echt sind, also von Tintoretto und echt sind. Nur einem so großen Künstler wie Tintoretto mag es, so der Engländer, tatsächlich gelingen sein, ein zweites Gemälde nicht als ein vollkommen glei-

ches, sondern als vollkommen dasselbe zu malen. Das wäre dann immerhin eine Sensation (100).

Die Frage nach dem Original und seiner Aura mündet in das Paradox seiner Reproduzierbarkeit, mit der das Prinzip von Authentizität und Autorschaft grundsätzlich beschädigt ist. Der Engländer verlässt die Bühne mit der – notwendig offen bleibenden – Ankündigung, sehr bald heraus[z]u bekommen, welcher Weißbärtige Mann von Timoretto nun der echte und welcher der gefälschte ist. Die Episode endet mit der Aporie einer Kunst, die schon a priori Reproduktion und Fälschung ihrer selbst ist. Sie setzt ein ironisches Fragezeichen hinter Ansprüche von Autorschaft und Authentizität, von Mimesis und Kopie. Das Original ist die Reproduktion.

Die Episode wirkt damit ihrerseits wie eine Kopie von José Luis Borges' Essay *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939).²¹ Auch dieser fasst das Thema der absoluten Identität von Kopie und Fälschung vom Standpunkt des reproduzierenden Künstlers, also aus der Perspektive der literarischen *imitatio*, die hier zu einem Extrem, zur „totalen Identifikation mit einem bestimmten Autor“ („de la total identificación con un autor determinado“), getrieben wird. Wie es der Engländer für Timoretto vermutet, will Pierre Menard „nicht einen anderen Quijote verfassen – was leicht ist – sondern den Quijote“.²² Er zielt nicht auf eine „mechanische Transkription des Originals“ („una transcripción mecánica del original“) im Sinne einer identischen Kopie, sondern nimmt sich zum Ziel, „ein paar Seiten zu produzieren, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen des Miguel de Cervantes zusammenfallen“, aber doch „unerschöpflich reicher“ und „schillernder“ geraten durch die „Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrümlichen Zuschreibungen“.²³ Der Erzähler nennt das „eine Art Palimpsest“, während Gérard Genette in seinem gleichnamigen Buch durchaus mit methodischem Unbehagen von einer „monströse[n] Ausdehnung des Prinzips der Minimalparodie“²⁴ spricht, die ja denn auch notwendige ein – wie Borges schreibt – „von vornherein aussichtsloses Unterfangen“ und damit Fragment bleibt.²⁵

²¹ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, in: ders., *Sämtliche Erzählungen. Das Alph. Fiktionen. Universalgeschichte der Niedertracht*, München 1970, S. 161–171. Vgl. Susanne Zapp, *Jorge Luis Borges und die Skepsis*, Stuttgart 2003, S. 79–96.

²² Borges, *Pierre Menard* (wie Anm. 21), S. 165, Hervorhebung vom Verfasser, J. R.

²³ Ebd., S. 170.

²⁴ Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993 (zuerst frz. 1982), S. 432. Genette ist eine solche „identificación total con un autor determinado“ eher unangenehm, er wählt daher in Kapitel LXIV seiner *Palimpsestes* eine Bearbeitung des *Quijote* von Miguel de Unamuno.

²⁵ Angeregt zu diesem Experiment habe Luis Menard, so heißt es, ein philosophisches Fragment des Novallis, „in dem das Thema der totalen Identifikation mit einem be-

Bernhard berührt mit dieser Szene, die nicht ohne Grund im Zentrum des Textes steht, ein Themenfeld, das seit Ende der siebziger Jahre im Zeichen postmoderner Auseinandersetzung mit Tradition und Modernität zunehmend in den Blick der Kunst- und Literaturwissenschaften getreten war und sich im Begriff und Thema der ‚Intertextualität‘ kristallisierte.²⁶ Diese transdisziplinäre Zeitgenossenschaft zeigt sich, um nur ein Beispiel zu zitieren, in der Nähe zu Arnulf Rainers Technik der Übermalung, „Überzeichnung“ und „Überdeckung“ der ‚alten Meister‘²⁷ – *Alte Meister* ist denn auch der Titel einer Rainer-Ausstellung im Jahr 1989, die sich ausdrücklich an Thomas Bernhards Roman inspirierte und ebenfalls Werke des kunsthistorischen Museums zeigte – darunter Tizian. Regers Dekompositionsmethode erscheint bei Rainer „zur schöpferischen Methode entwickelt“.²⁸ Schon 1971 bekennt der Maler:

Ich habe keine Freude an Werken der Kunst, denn ich sehe bei einem Bild sofort immer nur die schlechten Stellen, zumindest wenn ich für das Objekt Sympathie empfinde [...]. Diese, die schwachen Stellen zu versuchen, eine nach der anderen solange zu verdecken, bis ich nichts mehr sehe, hat mich zu den Übermalungen geführt [...]. also Liebe und Vervollkommnungsdrang.²⁹

stimmen Autor umrissen“ werde, „in der Dresdner Ausgabe die Nummer 2005“ – gemeint ist die Ausgabe: Novallis, *Fragmente*. Erste vollständige, geordnete Ausgabe, hg. von Ernst Kraumnitzer, Dresden 1929; dort heißt es unter der angegebenen Nummer (S. 644; Nr. 2005): Nur dann zeig' ich, dass ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste handeln kann, wenn ich ihn, ohne seine Individualität zu schmälern, übersetzen und mannigfach verändern kann. Dass Novallis zu den großen literarischen Präferenzen Bernhards zählt, ist zur Genüge bekannt. Vielleicht befand sich unser Aphorismus unter jenen Sätzen, von denen Regier berichtet, dass er sie privatissime seiner Frau vorgelesen habe – neben Kam, Schopenhauer, Wieland und vielen anderen. Vgl. Bernhard, *Alte Meister* (wie Anm. 1), S. 163: Ich habe nie geglaubt, dass ich einen Dichter, der zugleich auch ein Philosoph ist, lieben kann, Novallis liebe ich, ich liebe ihn immer und allezeit und werde ihn auch in Zukunft mit derselben Innigkeit lieben, mit der ich ihn immer geliebt habe, so Regier damals.

²⁶ Nach den Pionierarbeiten von Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Berkeley 1973 (dt. *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995), und Julia Kristeva, die in *Bakhtine, le moi, le dialogue et le roman*, in: *Critique* 23 (1967), S. 438–465, den Begriff ‚intertextualität‘ geprägt hat, werden die achtziger Jahre zur Blütezeit der Dialogizitäts- und Intertextualitätsforschung. Neben der Studie von Genette sei auf *Intertextualität*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985; *Dialogizität*, hg. von Renate Lachmann, München 1982, und dies., *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, hingewiesen. Weiteres im Überblick im Artikel von Ulrich Broich, *Intertextualität*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hg. von Harald Fricke u. a., Berlin/New York 2000, S. 175–179.

²⁷ Vgl. Wieland Schmiel, *Über Volkcommentheit. Erfahrungen mit ‚Alten Meistern‘*, in: ders., *Wohin geht die Reise der Kunst? Essays*, Stuttgart 2003, S. 9–34.

²⁸ Schmiel, *Über Volkcommentheit* (wie Anm. 27), S. 20f.

²⁹ Ebd., nach S. 21.

Die „KruX mit den Ursprüngen“³⁰ steht auch im Mittelpunkt der Diskussion um Originalität und Epigonalität, die im Roman breiten Raum einnehmen. *Alle Meister* ist eine Studie über die Paranoia der Spiegelung, über die „Einflussangst“.³¹ In seiner gleichnamigen Studie (1971) hatte Harold Bloom diese „anxiety of influence“ als „die Furcht eines jeden Dichters“ definiert, dass „für ihn [...] kein eigenes Werk zu schaffen“ bleibe,³² eine Furcht also, die schon im Roman *Untergeher* einen Prozess der kreativen Verkümmern und Selbstauslöschung in Gang setzt. In der ödipalen Psychologie der Einflussangst finden Doppelgängermotiv und Mimesiskritik ihren verbindenden Fluchtpunkt. Schon der Titel des Romans – *Alle Meister* – beschwört süffisant die Einheit von Alter und Gelung, die Verpflichtung der Kunst auf die großen Modelle und das Prinzip der ‚auctoritas‘ bzw. ‚imitatio‘. Wiederholt wird denn auch Nachahmung als Kunst und Kult des Sekundären zum Gegenstand der Tiraden: *Selbst das außerordentliche Kunstwerk ist doch nur eine armselige völlig sinn- und zwecklose Mühe, die Natur nachzuahmen, ja nachzuäffen, urteilt Reger. Was ist Rembrandts gemaltes Gesicht seiner Mutter, gegen das tatsächliche Gesicht meiner eigenen? (41).*

Hier klingt andererseits ein Thema an, das am Ende des Romans breit ausgeführt wird: die Macht- und Hilfsigkeit der Kunst als Trost- und Palliativmittel gegen menschliches Leid:

Wir verlassen uns lebenslänglich auf die großen Geister und auf die sogenannten Alten Meister, so Reger, und sind dann tödlich enttäuscht von ihnen, weil sie ihren Zweck nicht erfüllen im entscheidenden Moment (178).

Zuvor wird jedoch die zeitgenössische Literatur als epigonal qualifiziert: diese *ekelhaften staansportunistischen Schriftsteller* produzierten *nichts als abgeschriebene Bücher* [...] *jede Zeile in ihnen ist eine gestohlene, jedes Wort ein geraubtes* (137). Literatur wie Wissenschaft hingegen nur „Schreibdolen“ wie Stifter oder Heidegger an, den Reger doppeldeutig als *Nachdenker* qualifiziert. Wie sich dieses emphatische Bekenntnis zur Originalität mit dem Leitsatz: *Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung* (174) verträgt, bleibt offen. Das Echte und Eigene – das ‚Original‘ – bleibt ein ‚Jeeres‘ Zentrum.

Diese Einsicht hatte schon die 1978 publizierte Prosasammlung *Der Stimmenimitator* vermittelt, deren Titelgeschichte die Aporie von Subjektivität und Nachahmung umspielt. Sie schließt mit der Aporie einer

Nachahmung, die das Eigene sagen soll. Gebeten *am Ende seine eigene Stimme [zu] imitieren*, bekennt der Bernhard'sche Stimmenimitator, das *könne er nicht*.³³ Schockierend endet die Erfahrung der Nachahmung und Spiegelung in einer Anekdote mit dem Titel *Umgekehrt*, in welcher der Erzähler mit einem Theologieprofessor (!) im zoologischen Garten von Schönbrunn Affen zu füttern beginnt. Die ‚Umkehrung‘ der Rollen folgt sogleich, indem *die Affen ihrerseits auf dem Boden verstreutes Futter zusammensammeln und uns durch das Gitter herausreichen*.³⁴ Die Besucher sind über diese Wendung derart erschrocken, dass sie den zoologischen Garten *durch den nächstbesten Ausgang verließen*.³⁵ Die „ape anxiety“,³⁶ die sich in der Episode spiegelt, trifft mit der ‚anxiety of influence‘ im Roman darin zusammen, dass beide ein existentielles Unbehagen an Nachahmung, Spiegelung und Inversion, kurz: an Figuren des Doppelgängers zeigen. „Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich“³⁷ – diese Freud'sche Ambivalenz charakterisiert eine Grundfigur des späten Bernhard. Der Bernhard'sche ‚Herkunftscomplex‘ lässt sich in Figuren des Unheimlichen und des Doppelgängersyndroms beschreiben, wie sie Freud (nach Otto Rank) beschrieben und wie sie die Intertextualitätsdebatte im Umfeld des Romans (zu denken ist vor allem an Harold Bloom) aufgeriffen hat. Die Figur des Doppelgängers bildet damit auch einen Schlüssel für die intrikate Frage nach dem Verhältnis von Autor und Figur bei Bernhard: Reger ist nicht Bernhard, aber er ist es auch wieder nicht. Beide stehen zueinander in einem ‚Doppelgänger‘-Verhältnis, das sich dann in den Text hinein fortsetzt. In der Figur Regers entwirft Bernhard eine „besondere Instanz [...] welche sich dem übrigen Ich entgegenstellen kann, die der Selbstbeobachtung und Selbstkritik dient, die die Arbeit der psychischen Zensur leistet“.³⁸ In der Tat: *Alle Meister* führt diese narzisstische Selbst-Verdopplung, diesen Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung³⁹ zu einem Höhe-

³³ Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, in: ders., *Erzählungen, Kurzprosa*, hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2003 (= *Werke* 14), S. 236.

³⁴ Ebd., S. 257.

³⁵ Ebd., S. 257.

³⁶ Vgl. Susan Bernstein, *Ape Anxiety: Sensation, Fiction, Evolution, and the Genre Question*, in: *Journal of Victorian Culture* 6 (2009), S. 250–271.

³⁷ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917–1920*, hg. von Anna Freud, Frankfurt a. M. 1986, S. 229–268, hier S. 237.

³⁸ Ebd., S. 247.

³⁹ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München/Paderborn/Wien/Zürich 1958ff., hier I. Abt., Bd. 2, S. 172.

³⁰ Anne-Kathrin Reulecke, *Ohne Führungszeichen. Literatur und Plagiar*, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hg. von derselben, Frankfurt a. M. 2006, S. 265–290, hier S. 282.

³¹ Erster Hinweis bei Hoesterey, *Visual Arts Narrative Structure* (wie Anm. 13), S. 118.

³² Bloom, *Einflussangst* (wie Anm. 26), S. 131.

punkt, indem sie diese nunmehr als Spiegelstruktur in den Text hinein verlegt und mit dem zeitgenössisch virulenten Themenkreis um Inter textualität, Autorschaft und Echtheit verbindet. Die *Allen Meister* wären damit das poetische Gegenstück, die ‚Umkehrung‘ von Harold Blooms ‚Einflussangst‘.

3. Die „Male der Imperfektion“

Die Kritik des Sekundären, des Nach-Schreibens und Nach-Denkens (im Falle Heideggers) spiegelt die Schwierigkeiten der modernen Kunst und Kunstphilosophie mit Fragen von Tradition und Geltung. Regers Auseinandersetzung berührt dabei eine doppelte Ebene: Seine Einlassungen enthalten erstens eine allgemeine Kritik der (alten) Kunst, die ihr ästhetisches wie therapeutisches Scheitern im Sinne einer ‚consolatio aesthetica‘ hervorhebt, zweitens eine spezielle Kritik, gerichtet gegen die Vertreter der zeitgenössischen Kunst- und Literaturszene, ja den ganzen ‚Betrieb‘. Dieser zweiten Ebene gehören auch die Invectiven gegen Stifter, Mahler, Bruckner und andere Künstler an, die sich immer auch und zuerst gegen deren unkritische Verehrer richten. Auf der Ebene einer ästhetischen Fundamentalkritik tritt die konstitutive Unvollendung aller Kunst in den Mittelpunkt, mit Adorno gesprochen: die „Male ihrer Imperfektion“. ⁴⁰ Diese Stigmata des Scheiterns sind eben das, was Reger, der sich selbst einen *kritische[n] Künstler* nennt, an den *veteres auctores* bzw. *pictores* zu finden sucht:

An allen diesen Bildern stellen wir doch, wenn wir sie eindringlich studieren, früher oder später, eine Unbeholfenheit, ja tatsächlich einen Fehler, wenn wir unachtsam sind, einen gravierenden Fehler fest, der uns alle diese Bilder nach und nach verteidert (187).

Kunstreue ist für Reger also ‚Analyse‘ in einem radikalen, kennerchaftlichen Sinn. Dies siempelt ihn zum destruktiven Nachfolger eines Giovanni Morelli (alias Ivan Lermoljef, 1816–1891), jenes unorthodoxen positivistischen Kunsthistorikers des 19. Jahrhunderts, der die Zuschreibung und damit Autorisierung von Gemälden anhand kleiner unwillkürlicher Details wie der Form der Ohrfläppchen, Fingerringel oder Hände vornahm. Diese „Technik rein optischer Dissoziation“ huldigt einem „Kult des Fragments“, ⁴¹ indem sie den Organismus des Kunstwerks

⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 34 (= *Gesammelte Schriften* 12).

⁴¹ Edgar Wind, *Kritik des Kennertums*, in: ders., *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960*, durchgesehene Ausgabe mit Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen, Frankfurt a. M. 1979, S. 38–55, hier S. 47.

zugunsten eines Segments zerschlägt, das indes die geheime Signatur des Individuums trägt. Formal besteht zwischen Morellis „Experimentalmethode“ ⁴² und dem, was Reger sein *Stifterexperiment* oder *Stifterprobe* (53) nennt, eine methodisch-kritische Familienähnlichkeit. Bei näherem Zusehen jedoch werden auch grundsätzliche Unterschiede sichtbar: Morelli geht es weniger um die Entlarvung des Falschen als um die Autorisierung – die Identifikation – des Echten, um die „Spur eines ‚verlorenen‘ Originals“. ⁴³ Für Morelli ist die Unterscheidung zwischen „Originalwerk“ und „Machwerk“ schlichtweg fundamental. ⁴⁴ In der Einleitung zu seinen *Kunstkritischen Studien* (1891) betont er, dass ihn nur wirkliche Künstler, d. h. solche, „die auf eigenen Füßen stehen“, interessierten, jene mithin, „die eine besondere Art der Auffassung und des Ausdrucks (Stil) besitzen [...] nicht aber Nachahmer, denn diese sind Nullen in der Geschichte der Kunst sowohl als in der Geschichte der Wissenschaft.“ ⁴⁵ Nach Morellis Willen müssten sie zur gerechten Strafe aus den großen Museen in die „Verbannung“ des Depots oder der Dependancen verwiesen werden. ⁴⁶

Diese Hoffnung auf authentische Autorschaft, die zwischen „schwache[n] Copie“ ⁴⁷ und Original strikt trennt, teilt Reger, wie die Episode mit dem Engländer lehrt, nicht mehr: anders als Morelli geht es ihm nicht darum, die „Hand des Meisters“ ⁴⁸ aus seinen gemalten Händen zu erschließen, sondern darum, aus dem unscheinbaren Detail – eben den fehlerhaften Händen eines El Greco (*der gute Mann hat keine Hand malen können!*, S. 29) – das Scheitern der Kunst insgesamt zu deduzieren.

⁴² Ivan Lermoljef (Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891, S. 1X (Vorwort); vgl. ebd. S. 4, Anm. 1: „Was ich behaupte ist, dass die Formen überhaupt und die des Ohres und der Hand insbesondere uns dazu dienen, das Werk eines Meisters von dem seiner Nachahmer mit grösserer Sicherheit zu unterscheiden und somit die Bestimmung des Totalindrucks zu kontrollieren“, weiterhin S. 5: „Nur die scharfe Beobachtung der dem Meister eigentümlichen Formen des menschlichen Körpers kann zu einem angemessenen Resultat führen. Es versteht sich von selbst, dass hierbei nur wirkliche Künstler, d. h. solche, die auf eigenen Füßen stehen, die eine besondere Art der Auffassung und des Ausdrucks (Stil) besitzen, in Betracht kommen können, nicht aber Nachahmer, denn diese sind Nullen in der Geschichte der Kunst sowohl als in der Geschichte der Wissenschaft.“

⁴³ Wind, *Kritik des Kennertums* (wie Anm. 41), S. 47.

⁴⁴ Lermoljef, *Kunstkritische Studien* (wie Anm. 42), S. 19.

⁴⁵ Ebd., S. 5.

⁴⁶ Ebd., S. 17 (Einleitung).

⁴⁷ Ebd., S. 119: „Im Saal VIII, Nr. 1044, hängt ein Madonnenbild, welches von der Galeriedirektion würdig befunden wurde, aus Schleissheim in die Säle der Pinakothek versetzt zu werden. Der neue Katalog schreibt diese schwache Copie [...] dem lombardischen Maler *Bernardino de’ Conti* zu. Meiner Meinung nach wäre es klüger von der Direction gewesen, auch dieses Stück in der Verbannung verbleiben zu lassen.“

⁴⁸ Ebd., S. 5 (Einleitung).

Diese Fehlersuche ist die resignierte Kehrtseite einer intransigenten Suche nach Perfektion, eines ästhetischen Idealismus, den Reger mit anderen Bernhardtschen Protagonisten teilt: mit dem Musikwissenschaftler Rudolf in *Beion* oder mit dem ‚Untergeher‘ Wertheimer im gleichnamigen Roman, dem Glenn Goulds Interpretation der *Goldberg-Variationen* zum Verhängnis wird. Dem entspricht Regers *Selbstbeschränkung* (27) auf einzelne Bilder, seine *intensive* und *totale* Lektüre, die *drei Seiten* eines *Vierhundertseitenbuches* *tausendmal gründlicher als normale Leser* liest oder ein Goethe-Gedicht durch insistierende Lektüre zersetzt. Ziel dieses Prozesses ist die Desintegration des organischen Ganzen zum Fragment:

Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertig Vollkommene. Erst wenn wir das Glück haben, ein Ganzes, ein Fertiges, ja ein Vollendetes, zum Fragment zu machen, wenn wir daran gehen, es zu lesen, haben wir den Hoch- ja unter Umständen den Höchstgenuß daran. [...] Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich, sage er. So sind mir im Grunde auch alle diese Bilder hier im kunsthistorischen Museum unerträglich, wenn ich ehrlich bin, sind sie mir fürchterlich. Um sie ertragen zu können, suche ich in und an jedem einzelnen einen sogenannten gravierenden Fehler, eine Vorgangsweise, die bis jetzt immer zum Ziel geführt hat, nämlich aus jedem dieser sogenannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment zu machen. Das Vollkommene droht uns nicht nur ununterbrochen mit unserer Vernichtung, es vernichtet uns auch. ... (27).

Das Schöne ist für Reger der Anfang des Schrecklichen: *Wir halten das Ganze und das Vollkommene nicht aus* (28). Erst das Scheitern der Kunst, auch wenn es nur ein eingebildetes ist, ermöglicht das eigene Überleben. So steht Regers „Vernichtungshermeneutik“⁴⁹ im Zeichen einer *querelle* und *aemulatio*, die zum Agon auf Leben und Tod wird. Reger spricht pathetisch von *Notwehr gegen die Allen*. Die analytische Operation ist nichts als eine instinktive Abwehrgeste, eine Überlebensstrategie: *Wir müssen Bach hören und hören, wie er scheitert, Beethoven hören und hören, wie er scheitert oder: Nur die Bücher lieben wir in Wahrheit, die kein Ganzes, die chaotisch, die hilflos sind* (29). Im Umkehrschluss widerlegt dies a limine den Satz: *Kein Werk in diesem Museum ist fehlerfrei* (30), der gleichzeitig zur Methode geädelt wird. Reger vermeidet mit dieser Negations- und Destruktionshaltung, die er als *totales Lesen* bzw. *Anschauen*, als einen *auf das Totale gerichtete[n] Zersetzungsmechanismus* bezeichnet, das Schicksal Wertheimers in *Der Untergeher*, die Tatsache, dass Glenn Goulds *Großartigkeit uns vernichtet*.⁵⁰

⁴⁹ Huber/Schmidt-Dengler, *Alle Meister* (wie Anm. 1), S. 244.

⁵⁰ Thomas Bernhard, *Der Untergeher*, hg. von Renate Langer, Frankfurt a. M. 2006 (= *Werke* 6), S. 75.

In ihrer verzweifelten Outriertheit gemahnt diese Strategie, wie gesagt, an Harold Blooms ödipale „Einflussangst“, insbesondere an die Figur des „Cinamen“, der Abweichung von der Falllinie des „starken“, des Überdichters. Auch sie greift zu Strategien der „kreative[n] Korrektur“ und der „Fehlaneignung“⁵¹ um – wie es schon bei Bloom heißt – „den Fehler [zu] finden, der nicht da ist“.⁵² Bei Bernhard ist diese Strategie zweischneidig: Sie reduziert nicht nur die Kunst zur Karikatur, sondern untergräbt auch die zwischenmenschlichen Beziehungen. Aus ‚Kunsthas‘ folgt Menschenhass. *Kunst*, bilanziert Reger denn auch, *ist nicht für die totale Betrachtung und für das totale Hören und für das totale Lesen gemacht* (45). Sie ist ein *pharmakon* im Doppelsinn des Wortes, Gift und Gabe. Obwohl die ‚Allen Meister‘ keinen lebenden Menschen ersetzen, *müssen wir zu den Allen Meistern [...] gehen, um weiterexistieren zu können* (130). Regers *kritische Methode* lässt Konstellationen der Literaturgeschichte wieder aufleben. Sie ähnelt den Auseinandersetzungen um ‚offene‘ und ‚geschlossene‘ Formen, wie sie um 1800 zwischen Klassizisten und Romantikern geführt wurden. Gegen ein Ideal, dem das Kunstwerk als ein „in sich selbst Vollendetes“⁵³ erscheint, wird die frühromantische Position des Fragments bezogen, gegen die inhumane Totalität, in der das Schöne „nichts als des Schrecklichen Anfang“ ist, wird die Partei des künstlichen Torsos ergriffen, einer versetzten Kunst das Wort geredet, der Bernhards nicht selten versetzte oder verstümmelte Protagonisten (*Kalkwerk*, *Ein Fest für Boris*) korrespondieren. Dem Dogma von der „Enthumanisierung“ der modernen Kunst,⁵⁴ die durch Stilisieren das „Wirkliche deformier[en]“, stellt Reger das Programm einer humanen Kunst gegenüber, die, selbst deformiert, zum Trostanker einer deformierten Wirklichkeit wird.

Mit der Anspielung auf Adornos *Minima moralia* ist die Frage nach der Stellung Regers im kunstphilosophischen Horizont gestellt. Wenn Reger sich gegen *das Ganze und das Vollkommene wendet* (27), so steht dies nicht nur in der Tradition der Frühromantik, sondern bezieht eine in der Ästhetik der radikalen Moderne kanonische Position: „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.“⁵⁵ Re-

⁵¹ Bloom, *Einfluss-Angst* (wie Anm. 26), S. 29 bzw. 30.

⁵² Ebd., S. 31.

⁵³ Im Sinne von Karl Philipp Moritz' Schrift *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. von Jürgen Jahn, Berlin/Weimar 1973, S. 203–211.

⁵⁴ So Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1956, S. 168–172.

⁵⁵ Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (wie Anm. 40), S. 37. Diese Lesart wird modifiziert und relativiert durch Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, der senesceit (S. 76–80) die „Problematik der Werkkategorie“ als Signum moderner (= avantgardistischer) Kunst erhebt; diese radikale Avantgarde ist

gers kritische Ästhetik wiederholt die Kritik am geschlossenen, „runden Werk“⁵⁶, wie sie seit Adorno die Diskussion bestimmte. Reger ist gleichsam ein *Adorno relativus* – in nahezu jeder Hinsicht: von der Grundhaltung „bestimmter Negation“, der Konzentration auf die Philosophie der Musik, von den Diskussionen um Kiisch und Jargon, „Kulturindustrie“ und Kunstbetrieb,⁵⁷ um Jugendstil und Avantgarde über die Stifter- und Heidegger-Kritik (*Der Jargon der Eigentlichkeit*) bis hin zum Votum für das Fragment als einzig verbliebener Kunstform verweisen alle Parikeln dieser Universalkritik der Kunst und der Künste auf das Werk Adornos, dessen ästhetische Schriften nicht zuletzt auch ein Reservoir jener

Bürger jedoch – 1974 – bereits „historisch“ (S. 79). Zehn Jahre später zeigt *Alle Meister* an der Figur Regers, dass die Forderung nach Auflösung des Wertganges in der „postavantgardistischen Phase“ (Bürger S. 78) selbst ironisch demontiert wird. Die strukturelle Ironie an Bernhards Texten besteht darin, dass sie in „postavantgardistischer“ (postmoderner) Perspektive die avantgardistische Position selbst ironisieren, indem sie das Scheitern bzw. Verweigern von Schließung selbst zum Gegenstand eines am Ende ‚geschlossenen‘ Werkes machen. Die Vollendung des Werkes steht – umgekehrt – unter der Bedingung des Verzichts auf (qualitative) Vollendung. Dieses Resümee wird schon am Ende des Romans *Das Kalkwerk* eindringlich gezogen. Konrads *Wahnsinn* bestehe in seinem fortgesetzten Warten auf den optimalen Zeitpunkt dafür, die Studie durch folgerichtige konzentrierte Niederschrift verwirklichen zu können. Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*, hg. von Renate Langer, Frankfurt a. M. 2004, S. 20 (= Werke Bd. 3), S. 230f. Dagegen fordert der letzte Satz entschieden die *Furchtlosigkeit vor Realisierung, vor Verwirklichung, Furchtlosigkeit einfach davon, seinen Kopf unplotzlich von einem Augenblick auf den anderen auf das rücksichtsloseste um- und also die Studie auf das Papier zu kippen* (ebd., S. 231).

⁵⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970 (= *Gesammelte Schriften* 7), S. 279: „Der Vorrang bedeutender Fragmente, und des fragmentarischen Charakters anderer, fertiggestellter, vor den runden Werken mag daher rühren.“ Gleichlaufend im musikalischen Kontext – dem Wirkungsbereich Regers – eine Stelle aus der *Philosophie der neuen Musik* (wie Anm. 40, S. 36): „Musik hat unterm Zwang der eigenen sachlichen Konsequenz die Idee des runden Werkes kritisch aufgelöst und den kollektiven Wirkungszusammenhang durchschritten.“

⁵⁷ Dass Bernhard hier „beinahe wörtlich“ aus Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* „zu zitieren“ scheint, bemerkt etwa Harald Haslmayr, *Komödiantische Verzweiflungen. Motive ästhetischen Denkens in Thomas Bernhards Komödie ‚Alle Meister‘*, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 2000 (= *Studien zur Wertungsforschung* 37), S. 70–85, hier S. 77. Haslmayr (S. 79) fühlt sich insbesondere an „Adornos Rede von der ‚Liquidation der Sonate‘“ [auf Alban Berg] oder an die „Interpretation des Scheiterns bei Mahler als ein geschichtliches Gelingen in einem höheren Sinn“ erinnert. Vgl. auch Otto Kolleritsch, *Die Musik, das Leben und der Irrtum*, im gleichnamigen Sammelband, S. 10–20, der im Hinblick auf *Der Untergeher* betont, „dass sein Werk zu einer die Stringenz der Adornoschen Thesen gewaltig bebildnenden Aufdeckung wird“ (S. 17).

Diskreditierungssensantheit darstellen, auf die Reger zurückgreift: von Schwachsinn, Stumpfsinn bis hin zur Kiisch u. a. m. – ganz abgesehen von der intransigenten Attitüde ‚totaler‘ Kritik, die in der Kunst immer die Kulturkritik einschließt.⁵⁸ Wie in Bernhards Roman wird ja „auch in der Frankfurter Schule der Zerfall gelehrt“.⁵⁹ Schon in der *Ästhetischen Theorie* regiert das Ineinander von „analytischer Schärfe und normativ fundierter Universalkritik“⁶⁰ unterlegt vom Basso continuo der Polemik und der Verwertung – teilweise mit demselben apodiktischen Lexikon. Auch Reger sucht der Kunst gegenüber jenen „archimedischen“ Punkt zurückzugewinnen, den Adorno in *Kulturkritik und Gesellschaft* für eine „transzendente Methode, die aufs Ganze geht“⁶¹ reklamiert hatte. Auch Regers Kritik an den ‚Allen Meistern‘ zielt auf das „affirmative Wesen der Tradition“⁶², ihre falsche Harmonie und Versöhnlichkeit. So scheint Bernhards Text bruchlos an Adornos Essay *Über Tradition* anzuknüpfen, in dem diese Tradition als „Kit“ und „verordnet[e] Trost“⁶³ destruiert wird. Moderne Kunst dagegen, so heißt es dort, fühle das „Ausgehöhlte, Fiktive der traditionellen Momente“⁶⁴, gerade die „bedeutenden Künstler schlugen es wie Gips mit dem Hammer weg“⁶⁴ ganz in der Art, wie Konrad, der Protagonist im Roman *Das Kalkwerk* (1970), die letzten *Schnörkel* seines Rückzugsortes als *Kennzeichen zweier geschmackloser Jahrhunderte* abschlägt:

*Die Schnörkel, die, bevor er das Kalkwerk gekauft habe, da und dort am ganzen Kalkwerk gewesen wären, Kennzeichen zweier geschmackloser Jahrhunderte, habe er, so Konrad zu Wieser, entfernen lassen, alle Schnörkel sofort, zu einem Großteil habe er diese Schnörkel mit seinen eigenen Händen aus den Wänden heraus- und von den Wänden heruntergerissen, herausgebracht und herausgeschlagen und herausgerissen und heruntergeschlagen und heruntergebracht und heruntergerissen.*⁶⁵

Wie Adorno wendet sich Reger gegen die „falsche Positivität“⁶⁶ einer Tradition, die sich in der Präemption von Geschlossenheit und Klassizität ausdrückt. Wenn es im offiziellen Führer durch das Kunsthistorische

⁵⁸ Vgl. Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis G. Anders*, München 2007, S. 263–269.

⁵⁹ Ebd., S. 267.

⁶⁰ Ebd., S. 268.

⁶¹ Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, Frankfurt a. M. 2003 (= *Gesammelte Schriften* 10.1), S. 26.

⁶² Theodor W. Adorno, *Über Tradition*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft* (wie Anm. 61), S. 310–320, hier S. 318.

⁶³ Ebd., S. 312.

⁶⁴ Ebd., S. 311.

⁶⁵ Bernhard, *Das Kalkwerk* (wie Anm. 54), S. 20.

⁶⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 56), S. 238.

Museum heißt: „Die Habsburger als grobe Herren liebten das Vollendete, nicht das manchmal ungeschickt Wendende. Nicht das Exzentrische war gefordert, sondern das überlegen Disponierte, das selbstverständlich Elegante“,⁶⁷ so widerspricht dies einer Auffassung, die auf die „Male der Zerrüttung“, das Stigma als „Echtheitssiegel von Moderne“ zielt.⁶⁸ Die Produzenten bedeutender Kunstwerke sind keine Halbgötter, sondern fehlbare, oft neurotische und beschädigte Menschen,⁶⁹ dies deckt sich mit Bernhards Erkenntnis: *Alle diese sogenannten alten Meister sind ja Geschleierte* (188). Beide – Reger wie Adorno – ziehen daraus dieselbe Konsequenz: „Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische“,⁷⁰ dem „in sich selbst Vollendeten“ wird die Prozessualität eines Kunstwerks entgegen gehalten, das sich selbst als Fragment stigmatisiert und so „Kritik am Gelingen“⁷¹ artikuliert. Von dieser geteilten Prämisse aus gelangen Adorno und Reger zu einer Vielzahl gleichlautender Urteile – etwa über den notorischen Stifter. Schon Adorno hatte Stifter in der *Ästhetischen Theorie* zum „Abgott eines edel-retrospektiven Bürgertums“ gestempelt und in die Nähe von Kitsch und Kunstgewerbe gerückt: „Wer heute noch, wie Stifter etwa, ins Gegenständliche sich versenkte und Wirkung zöge aus der Fülle und Plastik des demütig hingenommenen Angeschauten, wäre gezwungen zum Gestus kunstgewerblicher Imitation.“⁷² Besser ließe sich Ton und Tenor der Stifter-Schelte bei Bernhard nicht zusammenfassen. Dies gilt zumal für die „Stifter-Imitatoren und Heibel-Ausleger“, die schon Adorno ins Kreuzfeuer nimmt, allemal gilt es für den „Jargon der Eigentlichkeit“, für die Kritik am Jugendstil sowie für die Ausfälle gegen den „Giftstoff“ Kitsch und die „Staatskunst“, zumal jedoch für die Philosophie der Musik.

4. Der Familienroman des Kritikers

Und dennoch: die Engführung von Reger/Bernhard und Adorno erschließt nur dann einen Sinnhorizont des Textes, wenn wir ihre dialektische Funktion und Position im Argumentationsgefüge richtig bewerten. Denn Bernhards Umgang mit den kritischen Vorgaben der kritischen Theorie ist selbst wiederum dialektisch: Auch und gerade die Aversion

⁶⁷ *Kunsthistorisches Museum Wien. Führer durch die Sammlungen*, Wien 1988, S. 234.

⁶⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 56), S. 41.

⁶⁹ Ebd., S. 256.

⁷⁰ Ebd., S. 221.

⁷¹ Ebd., S. 240.

⁷² Theodor W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 2003 (= *Gesammelte Schriften* 11), S. 41.

gegen die Tradition und ihre Autorität steht gleichsam in spitzen Klammern, unter dem ironischen Vorbehalt ambivalenter Familienähnlichkeiten. Ironisch und tragisch ist es etwa, wenn der unversöhnliche Jugendstilkritiker (*die Jahrhundertwendemalerei ist nur Kitsch und liegt mir nicht*; S. 158) in einer Wohnung gefangen ist, die von seiner verstorbenen Frau in einem Akt subversiver Auflehnung zu einem Museum eben jener verhassten Jahrhundertwendekunst verwandelt wurde, ein Kunst-Gefängnis, in dem Schiele und Klimt, Otto Wagner und Adolf Loos dominieren. Diese Gefangenschaft und Befangenheit des kritischen Künstlers im Gehäuse einer „fälschen“ Tradition wird schon im und am Namen des Protagonisten sinnfällig, der für einen Musikkritiker und *Philosophen* – man denke an Adornos *Philosophie der neuen Musik* – nicht zweideutiger hätte gewählt werden können. Dieser Name stellt den Bezug zu Max Reger (1873–1916) her, zu jenem Komponisten also, dem noch die neuere Forschung „ein almeisterliches Verständnis von Kunst“⁷³ attestiert – in qualitativer wie quantitativer Hinsicht. Dieser Max Reger selbst hat stets betont, „dass ein *wahrer* Fortschritt nur kommen und erwartet werden kann auf Grund der *genauesten* und *liebvollsten* Kenntnis der Werke derer, von gestern“⁷⁴, durch die er – Reger – ein „kleinstes Nullchen“⁷⁵ zur Weiterentwicklung der Musik beizutragen hoffte. Die zahlreichen Variationszyklen (zu Mozart, Beethoven, Telemann) belegen diese Traditionsbeziehung und -bedürftigkeit des Regerschen Werkes, sie befördern ein „postmodernel[s]“ Nebeneinander von barockem Gestus und zeitgenössischen Stilelementen.⁷⁶ Es ist keineswegs zufällig, wenn Bernhard in der publizierten Fassung des Romans seinen Salzburger Lehrer Theodor W. Werner, der in einer erhaltenen Notiz als Protagonist erscheint,⁷⁷ gegen

⁷³ Susanne Popp, Art. *Reger*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [...], zweite, neubearb. Ausg., Bd. 13, hg. von Ludwig Finscher, Stuttgart/Weimar 2005, Sp. 1402–1433.

⁷⁴ *Musik und Fortschritt* (Leipziger Tagblatt Nr. 165 vom 16. 6. 1907); abgedruckt in Hermann Wilske, *Max Reger – zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden [u. a.] 1995, S. 355–357, hier S. 357.

⁷⁵ *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000, S. 246.

⁷⁶ Popp, Art. *Reger* (wie Anm. 73), Sp. 1411.

⁷⁷ Vgl. Huber/Schmid-Dengler, *Alle Meister* (wie Anm. 1), S. 207f. Vgl. den Passus über Werner in *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg und Wien 2007 (zuerst 1976), S. 92: Werner, der Musikwissenschaftler aus Hannover, der, wie an anderer Stelle schon angedeutet, im Krieg seinen ganzen Besitz, aber nicht seine Liebenswürdigkeit verloren hatte, ging nach jedem Konzert an den späteren Nachmittagen mit einer feinsüßberlich mit der Hand geschriebenen Kritik, mit einem kleinen Meisterwerk, wie ich heute weiß, aus der Pfeifergasse über den Mozartplatz und durch die Judengasse und über die Staatsbrücke und in die Paris-Lodron-Strasse in die Zeitungsredaktion des Demokratischen Volksblatts, das seine Gedanken, die

Max Reger tauscht. In der Tat ist Reger kein Unbekannter in Bernhards Werk: Schon im Roman *Beton* (1982) – also nur drei Jahre vor den *Alten Meistern* – nimmt der Musikschriftsteller Rudolf neben vielen anderen gescheiterten Projekten auch eine Arbeit über Reger in Angriff, die freilich nur zu den – *sämtlich missglückten* – *Ablenkungen von meinem Hauptthema* zählt,⁷⁸ einer Studie über Felix Mendelssohn Bartholdy, und aus *Selbstunvorsichtigkeit*, wie es heißt, verloren geht.⁷⁹ *Wie gut ist es, Nietzsche und Schönberg, ganz zu schweigen von Reger, nicht herausgegeben zu haben.*⁸⁰ Regers Schaffen wird in seiner Übergänglichkeit am Wendepunkt zur Moderne⁸¹ bis heute kontrovers diskutiert. Wie sein Namensvetter bei Bernhard ist er als Meister in der *Fugenkunst* (30f.) hervorgetreten, aber auch mit Kompositionen, die schon durch den Titelzusatz: *in alten Stil* ihre notorische „Janusköpfigkeit“⁸² zwischen Tradition und Moderne signalisieren. Neben einer *Suite* oder *Duos im alten Stil* gilt dies vor allem für Regers *Konzert im Alten Stil* (1912).⁸³

Die ‚kritische‘ Philosophie der Neuen Musik hat diese Janusköpfigkeit immer wieder, zumeist kritisch, herausgestellt; am eindringlichsten Ernst Bloch, der den Komponisten in *Der Geist der Utopie* als „die unbachischste aller nur denkbaren Erscheinungen“ und als „geborene[n] An-

immer die außerordentlichsten Gedanken gewesen sind, abdrucke. Er war nichts weniger als ein Musikwissenschaftler und Philosoph... Er, Werner, war immer korrekt in einem maßgeschneiderten Anzug mit Weste gekleidet gewesen, und er hatte großen Wert auf blankgeputzte Schuhe gelegt, und er trug eine Taschenuhr mit einer auffallend langen Kette in der Weste.

⁷⁸ Thomas Bernhard, *Beton*, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (= *Werke* 5), Frankfurt a. M. 2006, S. 32.

⁷⁹ Ebd., S. 52: *Es war mir gerade in Palma möglich gewesen, die entscheidenden Notizen über Reger zu machen, die ich allerdings später verloren habe, ich kann bis heute nicht sagen, wo, eine zwei Monate lange Geistesanstrengung durch eine Selbstunvorsichtigkeit zunichte gemacht, unverzeihlich.*

⁸⁰ Ebd., S. 33.

⁸¹ Vgl. die Dokumentation *Max Reger. Am Wendepunkt zur Moderne. Ein Bildband mit Dokumenten aus den Beständen des Max-Regel-Instituts*, hg. von Susanne Popp, Bonn 1987.

⁸² Popp, *Art. Reger* (wie Anm. 73), Sp. 1424.

⁸³ In einem Brief an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, dem der Komponist sein op. 123 gewidmet hat (Brief vom 26.4.1912), gestattet sich Reger, *Ev. Höheit unterhänstg darauf aufmerksam zu machen, dass ich in diesem Werke, wieder eine alle wundervolle Form beleben werde, die seit Händel, Concerti grossi, Bachs 6 Brandenburgischen Concerten nicht mehr, bebaut worden ist – also fast 200 Jahre sozusagen, verloren war. Michael Märker, Max Regers Konzert im alten Stil op. 123, in: Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998, hg. von Alexander Becker, Gabriele Gefäller und Susanne Popp, Wiesbaden/Leipzig/Paris. (= *Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts Karlsruhe* 2000), S. 201–211, hier S. 201.*

lehner und Variationenkünstler“ bezeichnet: „Er ist nichts; er hat nichts als eine Fingerfertigkeit höherer Ordnung, und das Empörnde daran bleibt, dass er doch nicht nur nichts ist, ein Quell der beständigen fruchtlosen Irritierung“.⁸⁴ Adorno, der diesen Passus in extenso zitiert, hat in einer Rezension aus dem Juni 1927 an Regers Musik „die Innerlichkeit im Schutz der toten Formen“ kritisiert und betont: „seine Musik treibt nicht kritisch über die herrschende Schicht hinaus, sondern versteckt sich vor ihrem Diktat im Vergangenen“.⁸⁵ Die Kritik der ‚alten Meister‘ durch eine Figur, die schon im Namen an den ‚Altmeister‘ des ‚alten Stils‘ erinnert, unterstreicht einen Willen zur dialektischen Selbstistanz. Sie bezeugt eine „Hinwendung zu Ironie und Selbstkritik“,⁸⁶ die eine „Wendesituation in Bernhards Schaffen“⁸⁷ seit Mitte der Siebziger Jahre belegt. Als *fabula docet* entnehmen wir dieser Distanzierungsfigur, dass es eine Position jenseits der Tradition und in ‚bestimmter Negation‘ zu ihr nicht gibt. Bernhard, der radikale Moderne, ist in der Postmoderne angekommen. Kunst bleibt nun hoffnungslos verstrickt in Kunst, die ‚neuen‘ in die ‚alten Meister‘. Dieser Abschied vom archaischen Punkt einer transzendentalen Universalität kleidet sich bei Bernhard in genealogische Modelle und Bilder. Alt und neu sind durch Deszendenz und Familienähnlichkeit verbunden. *Das Fürchterliche ist ja*, heißt es am Ende der Stifter- und Heidegger-Polemik, *dass ich mit den beiden verwandt bin, mit Stifter von der Mutterseite her, mit Heidegger von der Vaterseite her, das ist ja geradezu grotesk. [...] Selbst mit Bruckner bin ich verwandt* (60) – ebenso mit einem *Erzbischof* und einem *Doppelmörder* (61), eine *interessante Mischung, sozusagen ein Querschnitt durch alles bin ich*.

Regers ‚Kunststass‘ ist mithin übertragener, umgelentker und objektivierter Selbststass. Tradition folgt, wie von Bloom beschrieben, dem neurotischen Narrativ des Freud’schen „Familienromans“, dessen Ziel es ist, „die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen“.⁸⁸ In diesem metaphorischen Sinne ist der ‚Familienroman‘, den Reger seinem ‚Sprachrohr‘ und Chronisten Atzbacher diktiert, ein Aspekt im großen Bernhardschen Thema des ‚Herkunftskomplexes‘, der in *Alte Meister* Autobiographie und Poetik

⁸⁴ Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt a. M. 1971, S. 122, zitiert in: *Max Reger: Am Wendepunkt zur Moderne* (wie Anm. 81), S. 155.

⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI. Opern- und Konzertkritiken. Kompositionskritiken, Buchrezensionen. Zur Praxis des Musiklebens*, Frankfurt a. M. 1984 (= *Gesammelte Schriften* 19), S. 95.

⁸⁶ Hens, *Triologie der Künste* (wie Anm. 12), S. 137.

⁸⁷ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard, Stuttgart/Weimar* 1995, S. 98.

⁸⁸ Sigmund Freud, *Der Familienroman der Neurotiker*, in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 37), Bd. 7, S. 227–231, hier S. 229.

zu einem Diskurs über die Unausweichlichkeit von Herkommen und Herkunftlichkeit, Nachmachen und Nachahmen überwöhlt. Wenn Reiger entschieden betont: *Die Eltern mußten gestorben sein* (66), damit der Nachkomme leben kann, so gilt dies jenseits des Biographischen für den ästhetischen Individualisationsprozess; auch er läuft bei Bernhard auf eine symbolische Verstümmelung und Fragmentierung der Väter-*images*, die Beschädigung des ästhetischen Ideal-Ichs, hinaus. *Die Literaturgeschichte ist die große Morgue wo jeder seine Toten aufsucht, die er liebt oder womit er verwandt ist*, hatte Heine in der *Romantischen Schule* geschrieben.⁸⁹ Adorno wiederum nennt die Museen „Erbbeurteile von Kunstwerken“, welche zur „Neutralisierung der Kultur“ führten.⁹⁰ Bei Bernhard, so ließe sich schließen, wird das Museum zum Ort des ‚Unheimlichen‘, an dem sich die Begegnung mit dem Eigenen und Einheimischen, das Familientreffen mit der verdrängten Tradition ereignet und in den verzweigten und vergelichenen Versuch mündet, „das eigene Selbst neu zu erzeugen, das eigene große Original von sich selbst zu werden“.⁹¹ Die tragische Dialektik (oder dialektische Tragik) der Bernhardschen Kunst-Helden besteht indes darin, dass dieser Anspruch notwendig scheitern muss – ebenso wie der Versuch, der eigenen Genealogie zu entkommen: *Dem Herkommen und der Verwandtschaft kann man kaum entfliehen, ebenso wenig wie dem eigenen Namen: „Wir sind ja diese Verwandtschaft [...] ich in mir bin ja alle zusammen“* (63f.). Mit dieser Einsicht vollzieht Reiger exemplarisch den Schritt vom Pathos der Negativität, wie es den Diskurs der radikalen Moderne prägt, zur halb ironischen halb resignativen Einsicht in die Unausweichlichkeit von Herkunft und Herkommen – auch *in aetheticis*. Nur wenige (vier) Jahre zuvor hatte Eco diese Einsicht in die Familienähnlichkeit als Grundlage postmodernen „Kunstwollens“⁹² erklärt: „Il mio scrittore ideale post-moderno non imita e non ripudia né i suoi genitori novecenteschi né i suoi nonni ottocenteschi. Ha digerito il modernismo, ma non lo porta sulle spalle come un peso.“⁹³

⁸⁹ Heinrich Heine, *Romantische Schule*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hg. von Karl Pönbacher, München 1971, hier Bd. 3.3, hg. von Klaus Briegleb, S. 372f.

⁹⁰ Theodor W. Adorno, *Valéry Proust Museum* (1953), in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft* (wie Anm. 61), S. 181.

⁹¹ Bloom, *Einflussangst* (wie Anm. 26), S. 58.

⁹² Eco, *Postille* (wie Anm. 9), S. 528 (Deutsch im Original).

⁹³ Ebd., S. 530: „Mein idealer postmoderner Schriftsteller imitiert weder seine Eltern aus dem 19. noch seine Großeltern aus dem 18. Jahrhundert, er lehnt sie auch ab. Er hat die Moderne verdaut, aber er trägt sie nicht wie eine Last auf den Schultern herum.“ (Übs. J. R.)

Sonderdruck aus

EUPHORIION

Zeitschrift
für Literaturgeschichte

105. Band · Heft 4 · 2011

Begründet von
August Sauer

Erneuert von
Hans Pritz

in Verbindung mit
Giulia Cantarutti
Holger Dainat
Geneviève Espagne
Michael Schilling
Peter Wapnewski

Herausgegeben von
WOLFGANG ADAM



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2011