

Bettina Bannasch

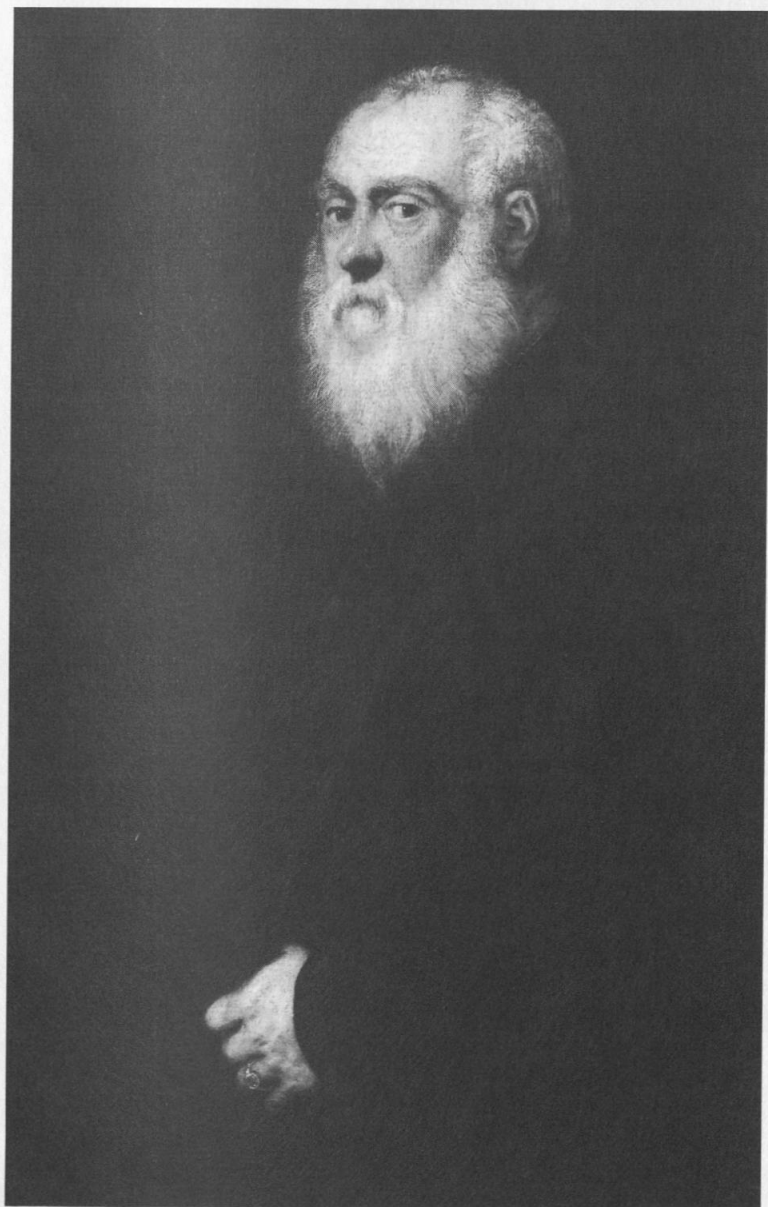
## Der Ab-Ort

Zur bildenden Kunst in Thomas Bernhards *Alte Meister*

Selten ist Bernhards zuletzt verfaßter Roman *Alte Meister* in der Forschung als eigenständiges Werk wahrgenommen worden. Die durch seinen Schauplatz im Kunsthistorischen Museum Wien vorgenommene Thematisierung der bildenden Kunst wurde in der Regel im Kontext der beiden vorausgegangenen Romane ausschließlich als die Vervollständigung einer Künstlertrilogie – Musik in *Der Untergeber*, Literatur in *Holzfällen* – gelesen. Welche besondere Bedeutung kommt der bildenden Kunst in diesem Roman im Unterschied zu den anderen Künsten zu?

Offenkundig ist, daß das Interesse des Romans an den Werken selbst kein detailfreudiges ist, auch keines, welches die besondere Qualität der Werke bildender Kunst – Farbe, Form, Komposition – besonders berücksichtigen würde. Wie in seinen anderen Arbeiten – wenn auch dort hauptsächlich in bezug auf Literatur und Musik – »verschlagwortet«<sup>1</sup> Bernhard in *Alte Meister* die Werke, auf die er seinen Protagonisten Bezug nehmen läßt. Im Falle der Alten Meister halten, auch dies kann kaum überraschen, nur einige wenige Maler dem Urteil Regers stand: Michelangelo, Renoir und – allen übrigen vorgezogen – Goya. Schon Tintoretto, der Maler des *Weißbärtigen Mannes*, jenes Bildes, das Reger jeden zweiten Tag im Kunsthistorischen Museum aufsucht, vermag nur mit diesem besonderen Bild zu gefallen: Sein gesamtes Schaffen entlockt Reger – stellvertretend formuliert von dem ihm geistesverwandten Engländer – nicht mehr als ein lapidares »nun ja«. Und weder der zweite *Weißbärtige Mann* des Kunsthistorischen Museums Wien, geschweige denn die übrigen Werke Tintoretts im Nebensaal, finden Regers Interesse.

Ingeborg Hoesterey hat in dem kurzen Aufsatz *Visual Arts as a Narrative Structure* diesem irritierenden Desinteresse des Protagonisten und des Romans an den Werken der bildenden Kunst, die doch seine Szenerie ausmachen, auf die Spur zu kommen versucht. In den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellt sie nicht die bildende Kunst, sondern die Figur der Beobachtung – um über diese wieder zur bildenden Kunst zurückzukehren. Tatsächlich beobachten in *Alte Meister* die Protagonisten einander: Reger beobachtet den *Weißbärtigen Mann* Tintoretts, Atzbacher beobachtet Reger, beide werden ihrerseits beobachtet von dem Museumswärter Irrsigler, sie alle sind in den Blick des beobachtenden *Weißbärtigen Mannes* eingeschlos-



Bildnis eines weißbärtigen Mannes, um 1570

Jacopo Tintoretto (1518 - 1594)

sen. Indem Tintoretto, wie andere Maler seiner Zeit auch, das Auge des *Weißbärtigen Mannes* mit einem Lichtreflex ausstattet, in dem das Weiß nicht in die Iris, sondern unmittelbar in die Pupille selbst gesetzt wird, entstehe der Eindruck, der Beobachtete verfolge seinerseits den Beobachter mit seinem Blick. Thomas Bernhard, so vermutet Hoesterey, habe in *Alte Meister* – wie bereits in seinem ersten Roman *Frost*, so ließe sich hinzufügen – sein »Supervisions-Syndrom« literarisiert. Dies aber sei ihm auf eine besonders kunstvolle Weise gelungen, indem er zugleich die Sorge Lessings, Literatur würde nicht mehr leisten, als die bildende Kunst mit Worten nachzuahmen, zurückweise. Indem Bernhard das zweidimensionale Gemälde in den dreidimensionalen Raum ästhetischer Wirkung überführe, gelinge es ihm, dem Erzählen eine neue Dimension zu eröffnen. Was immer wir uns auch unter einem dreidimensionalen Raum ästhetischer Wirkung vorzustellen hätten – fest steht, daß man es schon sehr gut mit Bernhard und der bildenden Kunst meinen muß, um aus der Darstellung der spezifisch bildlichen Qualität der Werke selbst etwas über das Verhältnis von bildender Kunst und Literatur in den *Alten Meistern* zu erfahren. Zweifellos ist die Figur des *Weißbärtigen Mannes* eine Beobachterfigur, schon die Setzung des Lichtreflexes aber ist, so hat es den Anschein, bereits weniger ein Deutungs- als ein Zuschreibungsakt.

Was aber berichtet der Roman von Regers Interesse an der bildenden Kunst, das über seine Beobachtungen im Kunsthistorischen Museum hinausginge? Geschildert wird Regers Zuhause. Reger lebt in der von seiner verstorbenen Frau eingerichteten Wohnung, die zugleich Ausdruck ihrer Vorliebe für Werke aus der Zeit des Jugendstils ist, einer Vorliebe, die Reger nicht teilt. Auch hier zeichnet sich das Regersche Kunstverständnis zwar durch Dezidiertheit, keineswegs jedoch durch eine besondere Originalität aus – die Indiz hätte sein können für die Lösung der Frage, was die spezifische Qualität der bildenden Kunst in *Alte Meister* ausmacht. »*Schiele vielleicht, aber Klimt nicht, Kokoschka ja, Gerstil nein*, so seine Bemerkungen. *Angeblich Loos, angeblich Hoffmann*, sagte er, wie ich gesagt hatte, das sei doch ein Tisch von Adolf Loos, das sei doch ein Sessel von Josef Hoffmann«. Doch auch seine Frau, so erläutert Reger, sei nicht eigentlich fasziniert von den Werken der Jugendstilkünstler gewesen, lediglich »angezogen« sei sie von ihnen gewesen – so wie auch Reger einräumt, die ausgewogenen Proportionen der eigenen Wohnung und ihre Gemütlichkeit zu schätzen. Unterschieden wird also in *Alte Meister* von Reger zwischen faszinierender Kunst auf der einen und anziehender Kunst auf der anderen Seite. Der Reger unerträgliche Kitsch des Jugendstils – der im übrigen auch, Reger zufolge, die zeitgenössische Kunst ausmacht – rührt, so legt es der Roman nahe, aus dem Anspruch des Jugendstils, der in seinen Werken zum Ausdruck kommt: dem Versuch, Natur und Kunst in der Kunst harmonisch miteinander zu verbinden. Befremdlich

erscheint in *Alte Meister* zunächst Regers Zusammenführung der genannten Namen unter der Bezeichnung ›Jugendstil‹; Schiele, Klimt, Kokoschka, Gerstl, Loos und Hoffmann werden in einem Atemzug genannt. Die Kunst der Jahrhundertwende bis in die zwanziger Jahre hinein fällt bei Reger unter den Sammelbegriff ›Jugendstil‹. Doch ebenso wie von den Werken des Jugendstils selbst, distanziert sich Reger damit von der nicht selten moralisch getönten Absage an den Jugendstil – erinnert sei etwa an Loos' Formulierung vom »Ornament als Verbrechen«. Der solcherart erhobene Einspruch zeugt von ebenderselben Geisteshaltung, und so spricht Reger von dem »unerträglichen Pathetiker Loos«.

Ort der Handlung in den *Alten Meistern* ist das Kunsthistorische Museum Wien, das dem Naturkundlichen Museum gegenüberliegt. Dieser Umstand findet eigens Erwähnung und durchzieht – mit Schopenhauer – in der Gegenüberstellung von Kunst und Natur den gesamten Roman. Im Zusammenhang mit der Fälschungsproblematik – und ist möglicherweise nicht der gesamte Roman eine Fälschung, da Atzbacher, aus dessen Aufzeichnungen der Roman besteht, seine Schriften doch, wie es heißt, niemals veröffentlicht? – kann allerdings gezeigt werden, daß diese Gegenüberstellung eine vermeintliche ist, zumindest eine, die mit Hilfe der Texte, auf die *Alte Meister* verweist, differenziert werden muß.

Die solcherart aufgeworfenen Fragestellungen aber sind keine spezifisch auf die bildende Kunst bezogenen. Noch einmal also: Was hat die bildende Kunst in *Alte Meister* zu suchen? Es ließe sich schließlich einwenden, die Frage dürfe so scharf nicht gestellt werden. Denn im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Romanen *Der Untergeber* und *Holzfällen* muß berücksichtigt werden, daß hier die Kunst nicht Lebensinhalt der Protagonisten, sondern lediglich Kulisse ist. Reger ist Musikkritiker und neben der bisweilen äußerst verhaltenen Liebe zu den Alten Meistern – man denke an seine abfälligen Bemerkungen über die Mehrzahl der Werke, die im Kunsthistorischen Museum Wien versammelt sind – schätzt Reger an seinen Besuchen dort vor allem ihre Regelmäßigkeit, die ihm als ›Überlebenshilfe‹ dient. Und für das Gelingen seiner Meditationssitzungen sind die angenehme Raumtemperatur und die guten Lichtverhältnisse, die ihm zur idealen Denk- und Leseatmosphäre geworden sind, von mindestens ebenso großem Interesse, wie der Gegenstand seiner Versenkung, der *Weißbärtige Mann*, selbst.

Dann aber erfüllte die bildende Kunst keine spezifische Funktion in *Alte Meister*, abgesehen davon, daß sie Gelegenheit gäbe, zu bestimmten, unter dem Stichwort ›Bild‹ besonders anschaulich zu erörternden Themen, Stellung beziehen zu können. Einige dieser Fragen kamen bereits zur Sprache: so etwa die nach dem Verhältnis von Kunst und Natur als einem von Abbild und Bild, und, in engem Zusammenhang damit, die nach dem Verhältnis von Original und Fälschung, schließlich die Frage – auch sie spielt in

dem Roman eine entscheidende Rolle – nach dem Verhältnis von Karikatur und Original. Allein die Zweidimensionalität des Bildes könnte dann im Anschluß an die Überlegungen Hoestereys – doch mit einem anderen Schwerpunkt, der interessiert ist an der ›Oberflächlichkeit‹ des Bildes – als die Erörterung einer spezifisch bildlichen Qualität in *Alte Meister* ausgemacht werden.

Auf eine ungewöhnliche und damit aufschlußreiche Weise führt nun jedoch Reger in *Alte Meister* in der Definition seiner eigenen Tätigkeit als Musikkritiker die verschiedenen Künste zusammen: »Aber ich wollte und ich konnte natürlich nicht schöpferischer, aber auch nicht ausübender Künstler sein, sagte er, jedenfalls kein schöpferischer oder ausübender Musikkünstler, sondern nur ein kritischer. *Ich bin ein kritischer Künstler*, sagte er, ich bin zeitlebens ein kritischer Künstler gewesen. (...) Ich bin also nicht, wie die Maler, nur Maler und ich bin nicht, wie die Musiker, nur Musiker und ich bin nicht, wie die Schriftsteller, nur Schriftsteller, müssen Sie wissen, *ich bin Maler und Musiker und Schriftsteller in einem*. Das empfinde ich doch als das höchste Glück, sagte er, *ein Künstler in allen Künsten* und doch in einer zu sein«.

Diese Definition, die Reger von seiner Tätigkeit als Musikkritiker gibt, lenkt die Aufmerksamkeit weg von den Werken der bildenden Kunst, für die sich nicht nur Regers, sondern wohl auch Bernhards Interesse allem Anschein nach in durchaus bildungsbürgerlichen Grenzen hält. Gemeinsam mit der Bezeichnung des Romans als »Komödie« nämlich erinnert Bernhards Definition des Musikkritikers Reger – neben einer Fülle von weiteren Verweisen – nicht an ein Werk der bildenden Kunst, sondern an einen literarischen Bezugstext: an Handkes fünf Jahre zuvor erschienene *Lehre der Sainte-Victoire*. Das Schriftsteller-Ich dieses kurzen ›Bildungsromans‹ nimmt bei Handke auf der Suche nach seinem »Recht, zu schreiben« einen langen Umweg über die bildende Kunst, um schließlich, durch die Begegnung mit den Werken Cézannes, seine »Verwandlung« zum Schriftsteller zu erfahren. Diese Erfahrung wird zwar durch Bilder vorbereitet, doch nicht im Museum selbst gemacht; erst in der Landschaft Cézannes, dem Gebirge der Sainte-Victoire, erschließt sich dem Schriftsteller die eigene Aufgabe. »Das ›Recht zu schreiben‹«, so heißt es bei Handke, »– für jede Arbeit neu benötigt – kündigte sich auf jenem Abstieg von der Sainte-Victoire schon an, als es mir einmal gelang, mich selber zu kritisieren (statt daß ich, wie üblich beim Abwärtsgehen, in mich selber versank und humorlos wurde)«.

Bernhards Roman *Alte Meister* ist als eine »Komödie« im Untertitel ausgewiesen. Die Hauptfigur Reger ist ein professioneller Kritiker, der sich selbst als einen »kritischen Künstler« bezeichnet. Die Irritation, die sich aus Bernhards offenkundigem Desinteresse an der spezifischen Qualität der Malerei ergibt, läßt sich so durch die Annahme aufheben, die Kulisse der Gemäldegalerie sei eine allererst von der Literatur bereitgestellte. Handkes

Die *Lehre der Sainte-Victoire* wird dabei, wie auch die übrigen Namensauf-rufungen im Werk Bernhards, verstanden als ein ›Schlagwort‹, vor dessen Hintergrund Bernhard die eigene Position konturiert, nicht primär als eine ›Auseinandersetzung‹ mit Handke. Die Beschäftigung mit der eingangs gestellten Frage nach dem Grund für eine Aufnahme der bildenden Kunst in *Alte Meister* hätte also zunächst von einem literarischen ›Anlaß‹ aus-zugehen und könnte dann erst nach einem ›Grund‹ in der spezifischen Qualität der Malerei im Vergleich mit Literatur und Musik suchen.

Regers zum Schluß des Romans durch den Theaterbesuch bestätigte Behauptung, daß jede Komödie, »wenn wir fragen, wie soll es weitergehen?«, eine Tragödie sei, gibt die Richtung an, in die sich Bernhards Positionierung der Kunst und der Kunstbetrachtung – in Abgrenzung zum Handkeschen »Humor« – bewegen wird. Handke beschreibt die Welt als eine der funk-tionalen Zweckmäßigkeiten, in der »etwas wie traurige Schönheit nur manchmal um die öffentlichen Toiletten schwebte«. Spielen die öffentlichen Toiletten, poetische – und durchaus ›ernsthafte‹ – Chiffren für die ›Nutz-losigkeit‹ der Kunst, ansonsten in Handkes Roman keine weitere Rolle, so ist von ihnen in Bernhards *Alten Meistern* um so ausführlicher – und auch: um so komischer – die Rede. »Die Kunst kennt kein Erbarmen, sage ich mir jedesmal, wenn ich in den Musikvereinsabort hineingehe und gehe hinein, sagte Reger. Mit geschlossenen Augen und mit nach Möglichkeit zugehal-tener Nase lasse ich im Musikvereinsabort mein Wasser ab, sagte er, das ist eine ganz spezielle Kunst an sich, die ich aber schon längere Zeit virtuos beherrsche« usw.

Die Persiflage der Handkeschen Chiffre des Aborts erlaubt es Bernhard in den *Alten Meistern*, jenen Ab-Ort ausmachen zu können, an dem sich sein Protagonist Reger befindet. In ihm erst, in dem ganz und gar hoffnungs-freien Raum, wird die Begegnung mit der Kunst zur ›Anschauung‹.

---

Mein Verhältnis zu Thomas Bernhard? Bei Anfragen wie der vorlie-  
genden frage ich mich, wie er wohl darauf reagiert hätte – und dann  
wird mir wieder der Abgrund klar, der uns trennt. *Robert Gemhardt*

---