
Nils Markwardt

Mit der Kunst leben

Thomas Bernhards Poetik der (Ver-)Fälschung im Roman »Alte Meister«

Das ewige Enfant terrible

»Es gibt ja nichts Verlogeneres als diese Geburtstagsfeiern [...], nichts Widerwärtigeres als die Geburtstagsverlogenheit«¹, konstatiert der Protagonist Reger in Thomas Bernhards Roman *Alte Meister*. Der 1989 verstorbene Bernhard, der am 9. Februar 2011 achtzig Jahre alt geworden wäre, hätte in Anbetracht der postumen Ehrungen, die ihm anlässlich dieses Jubiläums zuteilwurden, vermutlich ähnliche Invektiven gefunden. Denn obwohl er dem Kultur- und Medienbetrieb stets mit einer gewissen Koketterie und inszenatorischem Kalkül begegnete, verachtete er ihn letztlich doch so tief wie kaum ein Zweiter.² Umgekehrt blieb er aufgrund seiner hyperkritischen Haltung gegenüber seinem Heimatland Österreich aber auch bei großen Teilen der dortigen Öffentlichkeit zeitlebens eine *persona non grata*. Die scharfen, oft nahezu inquisitorischen Attacken von konservativen Politikern und (Boulevard-)Zeitungen, wie sie insbesondere im Umkreis der *Heldenplatz*-Aufführung lanciert wurden, sind mittlerweile selbst zum Bestandteil der literaturwissenschaftlichen Forschung geworden.³ Welch diffamierenden Charakter die Auseinandersetzung mit Bernhard dabei annahm, zeigt exemplarisch jene Schlagzeile, die die *Kärntner Zeitung* in fast triumphaler Geste nach seinem Tod druckte: »Er hat ausgeschimpft!«⁴

Dass Bernhard heute nun in Österreich, für das er in seinem Testament noch ein Publikations- und Aufführungsverbot seines Werks verfügte, nicht nur offiziell geschätzt und geehrt, sondern mitunter sogar von bekannten Rechtspopulisten positiv instrumentalisiert wird,⁵ entbehrt freilich nicht einer gewissen Ironie. Mittlerweile scheint er nachgerade zur nationalen Institution avanciert zu sein. Der Schriftsteller Franz Stefan Griebel, bekannt unter dem Pseudonym Franzobel, hat dies in einem fiktiven Bernhard-Monolog sarkastisch-pointiert kommentiert: »Kein Verleger, der nicht aus irgendwelchen Briefträgererinnerungen, verstreuten Marginalien oder Kritzeleien ein so genanntes Thomas Bernhard Werk zimmert. Keine Provinzbühne, die sich nicht sofort mit Thomas Bernhard Stücken schmückt. Kein Kulturverein, der nicht Bernhard-Abende ausrichtet, bei denen unbegabtes Schauspielergesindel meine Texte verunstaltet. [...] Eine posthume Verspottung. [...] Fehlt nur noch, dass man mich endgültig veräußert und zum Staatsdichter degradiert.«⁶

Was jedoch ungeachtet dieser österreichischen Beliebtheitskonjunktur bei dem breiten feuilletonistischen und kulturpolitischen Echo zum Jubiläum mindestens ebenso bemerkenswert scheint, ist die hegemoniale Perspektive, aus der Bernhard inzwischen betrachtet wird. Im gesamten deutschsprachigen Raum wurde in diesem Zusammenhang eine bestimmte Tendenz in seiner Werkrezeption symptomatisch evident. Konstatierte Bernhards Biograph Manfred Mittermayer bereits 2006, dass bei Neuinszenierungen seiner Stücke »eine eingeschworene Fangemeinde zwar jeden Bernhard-Witz belache, sein Werk aber die provokative Schärfe eingebüßt zu haben scheine«⁷, so lässt sich eben dieser Befund zumindest in öffentlich-medialer Hinsicht zusehends bestätigen. In einer äußerst selektiven und ritualisierten Auseinandersetzung mit seinem Œuvre erfolgt häufig eine bloße Konzentration auf seinen Status als ewiges *enfant terrible* des Betriebs.⁸ Das iterative und ostentative Ausstellen von Anekdoten, Bonmots und privaten Details, welches bereits den Publikumserfolg von Karl Ignaz Hennetmairs intimen Einblicken in Bernhards Alltagsleben garantierte,⁹ umkreist so stets das Bild des rabulistischen Skandalautors und sardonisch-sarkastischen Humoristen. Wenngleich diese Reputation angesichts Bernhards literarischer und persönlicher Biographie ihre Berechtigung besitzt und er diese in der bewussten Instrumentalisierung der medialen Aufmerksamkeitsökonomie stets mitgeprägt hat, bleibt die Beschränkung auf sie nichtsdestotrotz problematisch. Denn dadurch werden konsequenterweise weniger effektvolle, aber ebenso zentrale Aspekte seiner Texte zunehmend ausgeklammert. Dies betrifft vor allem die Tatsache, dass sich hinter dem stilistischen Paradigma der komödiantisch-nihilistischen Verschlagwortung immer ein eminent hohes Maß an poetologischer Reflexivität und kompositorischer Präzision befindet. Und dies meint nicht nur die so exzeptionelle musikalische Phrasierung der mäandernden Satzkonstruktionen, sondern insbesondere auch die in seinen Texten wiederkehrende Inszenierung literatur- und kunsttheoretischer Überlegungen.

Im Folgenden soll deshalb exemplarisch versucht werden, den Fokus auf die poetologische Dimension seines Werkes zu legen. Anhand Bernhards letztem¹⁰ und paratextuell dezidiert als Komödie¹¹ markiertem Roman *Alte Meister* wird gezeigt, dass sich im Schatten der rhetorischen Vergrößerungen und humorvollen Pointen ein vielschichtiger Kunstdiskurs im Spannungsfeld von Literatur und Malerei entfaltet. Dabei, so die erste These, wird deutlich, dass Bernhard in einer ästhetischen Bilanzierung seines Werkes eine Art dekonstruktive Hermeneutik entwickelt, die die Möglichkeit künstlerischer Authentizität und Originalität negiert. Darüber hinaus, so die zweite These, kann gezeigt werden, dass der Roman diesen Originalitätsdiskurs nicht nur auf inhaltlicher, sondern ebenso auf textstruktureller, motivischer und stilistischer Ebene verhandelt. Dadurch soll schließlich veranschaulicht werden, dass Bernhards hyperbolische

Wiederholungsschleifen und »autistische Karnevalsmonologe«¹² eben nicht nur als literarisches Programm defätistischer Weltverneinung, sondern vielmehr auch als ästhetischer Imperativ eines spezifischen, kritisch-exakten Sehens und Lesens verstanden werden können.

Wahre Fälschungen

Der 1985 veröffentlichte Roman *Alte Meister*, der in Österreich umgehend nach seiner Publikation zum Politikum avancierte,¹³ eignet sich für die Exemplifikation von Thomas Bernhards kunsttheoretischen und poetologischen Positionen im besonderen Maße, weil er diesbezüglich eine Sonderstellung in dessen Gesamtwerk einnimmt. Hat Bernhard auch in einer Reihe anderer Texte, insbesondere in *Holzfällen* und *Der Untergeher*,¹⁴ die Auseinandersetzung mit der Kunst in den Mittelpunkt gestellt, so geschieht dies hier jedoch in doppelt spezieller Weise. Zum einen befindet sich nämlich das erste Mal kein Produzent, sondern ein Rezipient der Kunst im Zentrum der Handlung. Zum anderen hat Bernhard mit seinem letztem Prosawerk nicht nur erstmalig dezidiert die Malerei als Schreibanlass genommen, sondern gleichzeitig einen Roman vorgelegt, der seine anderen Texte bezüglich der Intensität des kunsttheoretischen Diskurses deutlich übersteigt, sodass »dessen besondere Qualität gleichsam in der Aufstellung einer ästhetischen Bilanz besteht.«¹⁵

Der Plot des Textes ist in tradierter Bernhard'scher Manier und gemäß seiner Selbstbeschreibung als »Geschichtenzerstörer«¹⁶ zunächst äußerst übersichtlich. Protagonist ist der 82jährige, für die Londoner *Times* schreibende Musikkritiker Reger¹⁷, der seit 36 Jahren jeden zweiten Tag das Kunsthistorische Museum Wiens besucht, um für mehrere Stunden Jacopo Tintoretts *Weißbärtigen Mann* zu betrachten. Sein ungestörtes Studium des Bildes wird ihm dabei durch den Museumsangestellten Jenö Irrsigler – die einzige Person, deren Vorname genannt wird – ermöglicht, der stets dafür sorgt, dass die entsprechende Sitzbank im Bordone-Saal für ihn reserviert bleibt. Entgegen seiner fest ritualisierten Gewohnheit begibt sich Reger zu Beginn des Romans den zweiten Tag nacheinander in das Museum, da er den Privatgelehrten Atzbacher für ein Treffen einbestellt hat. Dieser erscheint bewusst eine Stunde zu früh am verabredeten Ort, um den ebenfalls bereits anwesenden Reger in sicherer Distanz aus dem Sebastiano-Saal zu beobachten. Ausgehend von dieser Konstellation besteht die erste Hälfte des Textes vornehmlich aus Erinnerungen und Gedanken Regers, die durch den observierenden Atzbacher perspektiviert bzw. »fokalisiert« (Gérard Genette) sind. In der zweiten Hälfte erfolgt das geplante Gespräch, sodass entsprechend in die Gegenrede gewechselt wird. Der eigentliche Zweck des Treffens wird als Pointe erst im finalen Abschnitt des Textes offenbart. Er besteht in Regers Einladung

an den Privatgelehrten, gemeinsam eine Vorstellung des *Zerbrochenen Krugs* im Burgtheater zu besuchen.

Trotz der Schlichtheit der Rahmenhandlung und der Statik des kleinen Figurenensembles entfaltet Bernhard im Verlauf des Textes nun einen komplexen Diskurs hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Natur. Der erste distinkte Hinweis darauf zeigt sich bereits in der räumlichen Situierung des Geschehens. Denn mit dem Kunsthistorischen Museum Wiens wird ein Handlungsort aufgerufen, der nicht nur als institutionalisierter Sammlungs- und Rezeptionsraum ästhetisch-kultureller Artefakte *per se* eine Gegensphäre zur Wirklichkeit bildet, sondern diese Dichotomie auch durch seine Lage gegenüber dem Naturhistorischen Museum geografisch markiert.¹⁸ Die Figur Reger repräsentiert dabei einen zwar höchst ambivalenten, aber doch energischen Apologeten der Kunstwelt. Nicht nur, weil seine Persönlichkeit durch die für Bernhards Figuren so typischen monomanischen Tiraden bereits selbst eine artifizielle Qualität annimmt, sondern vor allem auch, weil das Museum für ihn ein Sicherheitsreservat gegenüber den Verwerfungen der alltäglichen Realität bildet. Er ist »in die Kunst hineingeschlüpft, um dem Leben zu entkommen [...]« (AM, 190) Dementsprechend betont er auch vielfach die Differenz dieser beiden Sphären, wenn er beispielsweise konstatiert: »Diese Leute, die so wie ich im Grunde tatsächlich *Welthassende* sind, schleichen sich von einem Augenblick auf den anderen aus der gehaßten Welt davon in die Kunst, die ja ganz und gar außerhalb dieser gehaßten Welt ist.« (AM, 190) Zudem sieht sich der Musikkritiker, der in der Gemälobetrachtung Inspiration für seine Arbeit findet, in Anlehnung an Novalis und die romantische Tradition auch selbst als »kritischen Künstler«, der die Kunstproduktion in seinen Rezensionen fortsetzt.¹⁹ Er führt die Trias von Musik, Malerei und Literatur synergetisch zusammen, sodass er sich als »Künstler in allen Künsten«, als »Maler und Musiker und Schriftsteller in einem« (AM, 107f.) betrachtet.

Gleichwohl nimmt er mit dieser speziellen Form des rezipierenden Künstler­tums eine Sonderstellung in Bernhards Werk ein. In Differenz zu vielen anderen seiner Protagonisten - sei es Strauch in *Frost*, Roithammer in *Korrektur*, oder Wertheimer in *Der Untergeher* - geht es Reger nicht um die Schaffung einer genialischen, unikalenen Meisterleistung, sondern ganz im Gegenteil entwickelt er ein Verfahren der Fehlersuche, das er fortwährend gegen kanonisierte Kulturmonumente mobilisiert. »Nicht um das Scheitern an der Kunst, sondern um das Scheitern der Kunst geht es: Das ist die radikale Umkehr in der ästhetischen Konzeption Bernhards.«²⁰ Regers Vorgehen lässt sich dabei im Wesentlichen durch die Aspekte der Fragmentierung und Falsifizierung beschreiben. In seiner Absicht, »aus jedem dieser sogenannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment zu machen« (AM, 42), entwickelt er eine Form der Kunstbetrachtung, welche die absolute, ganzheitliche Anschauung zu Gunsten der Detailansicht suspen-

diert. Das Ideal, das Werk in seiner Totalität zu durchdenken und zu begreifen, weicht der Partikularisierung der Analyse. So stellt Reger fest: »Jetzt weiß ich aber, daß ich nicht total lesen und daß ich nicht total hören und nicht total betrachten und anschauen darf, will ich weiter leben [...]« (AM, 69f.) Innerhalb dieser fragmentierten Auseinandersetzung mit den Kunstobjekten beginnt für ihn die Suche nach dem essentiellen Makel, dem signifikanten Hinweis auf ihr Scheitern. »Ich gehe davon aus, daß es das Vollkommene, das Ganze, gar nicht gibt und jedes Mal, wenn ich aus einem solchen hier an der Wand hängenden sogenannten vollkommenen Kunstwerk ein Fragment gemacht habe, indem ich solange an und in diesem Kunstwerk nach einem gravierenden Fehler, nach dem entscheidenden Punkt des Scheiterns des Künstlers, der das Kunstwerk gemacht hat, gesucht habe, bis ich ihn gefunden habe, komme ich einen Schritt weiter.« (AM, 42) Das (lebens-)zerstörerische Potential des kunstabsolutistischen Imperativs ästhetischer Perfektion, an dem Bernhards frühere Protagonisten stets zu Grunde gegangen sind, wird hier gewissermaßen umgekehrt und nun gegen die Kunst selbst angewandt – sie wird ihrer eigentlichen Lächerlichkeit preisgegeben. »Ein großes bedeutendes Bild, sagte er, halten wir nur dann aus, wenn wir es zur Karikatur gemacht haben.« (AM, 117) Mit dieser Falsifizierung und Karikierung der Gemälde wendet er sich folglich gegen die Idee, Bilder als mimetische Effekte der Wirklichkeit zu begreifen. Die Vorstellung einer Analogie von Ur- und Abbild, von Natur und Kunst wird von ihm als bloße Chimäre denunziert. Zum einen, weil die Malerei stets nur eine höchst selektive und normativ gefilterte Wirklichkeit repräsentiere. Denn für Reger sind »alle diese hier an den Wänden hängenden Bilder [...] nichts anderes als Bilder von Staatskünstlern. *Katholische Staatskunst gefällige, nichts anderes.*«²¹ (AM, 61) Zum zweiten, weil sie gleichzeitig auch immer Dokumente menschlicher Fehlbarkeit seien. So sagt er beispielsweise über El Greco, dieser »hat niemals auch nur eine einzige Hand malen können, El Grecos Hände schauen immer aus wie schmutzige nasse Waschlappen [...]« (AM, 304) Ist also jedes Gemälde nicht nur Produkt einer subjektiven oder kollektiv-tradierten Perspektivierung, sondern gleichsam durchsetzt mit Indizien der menschlichen Imperfektion, so muss nach Reger der Versuch einer mimetischen Naturdarstellung zwangsläufig scheitern. Denn »Ist selbst das außerordentlichste Kunstwerk ist doch nur eine armselige völlig sinn- und zwecklose Mühe, die Natur nachzumachen, ja nachzuäffen, sagte er.« (AM, 63) Dementsprechend kann er auch schlussfolgern: »Jeder wenn auch noch so geniale Pinselstrich dieser sogenannten Alten Meister ist eine Lüge [...]« (AM, 65) Wendelin Schmidt-Dengler apostrophiert diese Methode Regers als »Vernichtungshermeneutik«²² oder auch »Zerstörungshermeneutik«²³. Wenngleich beide Begriffe terminologisch auf einen diesbezüglich wesentlichen Punkt verweisen, so sind sie in bestimmter Hinsicht doch unpräzise. Denn Reger darf nicht, wie in verschiedenen Forschungsbeiträgen insinuiert wird, als

Agent eines neuplatonischen Ikonoklasmus missverstanden werden. Aus seiner Mimesis-Kritik leitet er nicht die Delegitimation künstlerischer Scheinbarkeit ab, sondern vielmehr geht es ihm in einer fast dialektischen Volte gerade um die Rehabilitation des Scheins. Zerstören will er nicht das Kunstwerk selbst, sondern lediglich dessen Aura. Die Kunst bleibt für ihn trotz ihres fortwährenden Betrugs nämlich eine Art Lebenselixier, was zu dem Paradox führt, dass sie »das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig« (AM, 79) ist. Einerseits ist ihm die Kunst zwar verhasst, andererseits bleibt sie doch »Überlebenskunst« – also »der alles in allem doch immer wieder auf selbst den Verstand rührende Weise gemachte Versuch, mit dieser Welt und ihren Widerwärtigkeiten fertig zu werden, was ja, wie wir wissen, vor allem immer wieder nur durch den Gebrauch von Lüge und Verlogenheit, von Heuchelei und Selbstbetrug möglich ist, so Reger.« (AM, 302) Jedoch gilt dies eben nur dann, wenn die Kunst durch die kritische Betrachtung entauratisiert und des Wirklichkeitsbetruges überführt wurde. Erst wenn sie in ihrer artifiziellen Wesenhaftigkeit und nicht als Abbild gedacht wird, wenn der Betrachter ihre menschliche Signatur und ihren kontingenten Charakter wahrnimmt, erst dann wird sie in doppelter Hinsicht mit der Existenz vereinbar und die vormalige Lüge zur Wahrheit. »Reger befreit sich mit der Kunst von der Welt, um sich mittels dieser der Kritik-Kunst wieder anzunähern.«²⁴

Zum einen kann der Musikkritiker in seiner anti-genialischen Haltung somit nämlich das Dogma vom perfekten mimetischen Meisterwerk als Illusion zurückweisen, sodass die Anschauung für ihn erträglich bleibt. »Experiencing the flaw in beauty, he recognizes the fallibility of every human endeavour.«²⁵ Zum zweiten können die Gemälde durch die rückhaltlose Kritik aber auch aus ihrer kanonischen und institutionalisierten Erstarrung befreit und für eine offene Rezeption produktiv gemacht werden. Durch die reflexiv-kritische Aneignung werden die toten Artefakte wieder vitalisiert. Für Reger funktionieren die Bilder dadurch wie die Fotografien für den Protagonisten Murau in *Auslöschung*. Denn in ähnlicher Weise behauptet Murau in Betrachtung verschiedener Ablichtungen seiner Familie, die Fotografie sei eine »heimtückische perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt.«²⁶ Aber gerade diese Einsicht versetzt ihn in die Lage, die Bilder auf seinem Schreibtisch immer wieder umzuarrangieren, sodass stets neue, andere Kompositionen entstehen.²⁷ Vergleichbar verfährt Reger in *Alte Meister*. In seiner dezidiert so benannten »Verfälschung« (AM, 287) der Kunstwerke eignet er sie sich sukzessive für den persönlichen Lebensgebrauch an. Indem die Gemälde von der Vorstellung der Ursprünglichkeit und Natürlichkeit befreit und ihrer ikonographisch fixierten Bedeutungen entledigt sind, werden sie in einem Prozess der »kreativen Regression«²⁸ zu phantasmagorischen Flächen transformiert, in denen ein neuer, individueller Signifikationsprozess einsetzen kann. Einer, in dem die Bilder zu Medien der eigenen Erinnerungen und Erlebnisse werden. Heißt es im Text:

»Er saß noch immer mit dem schwarzen Hut auf dem Kopf auf der Sitzbank, tatsächlich unbewegt und es war klar, daß er jetzt schon die längste Zeit nicht den *Weißbärtigen Mann* betrachtete, sondern etwas ganz anderes hinter dem *Weißbärtigen Mann*, nicht den Tintoretto, sondern etwas weit außerhalb des Museums [...]« (AM, 45), so wird deutlich, dass die Bildbetrachtung für ihn – deleuzianisch gesprochen – eine Art Wunschmaschine darstellt. Er reflektiert durch und mit dem Bild und benutzt es als Projektionsfläche. Denn wie Reger mehrfach betont, kann er nirgendwo besser über Schopenhauer oder Beethovens Sturmsonate sinnieren als im Kunsthistorischen Museum. »Auf der Bordone-Saal-Sitzbank sei es ihm möglich, selbst die kompliziertesten Gedanken aufzugreifen und zu verfolgen und schließlich zu einem interessanten Ergebnis zusammenzubringen.« (AM, 161) Die Kunstanschauung initiiert für ihn das Wuchern der Ideen und Bedeutungen. Dementsprechend nennt Reger die Gemälde konsequenterweise auch seine »Geistesproduktionsstätten«. (AM, 25)

Der Weißbärtige Mann. – In diesem Kontext scheint es nun zunächst unverständlich, warum ausgerechnet *Der Weißbärtige Mann* Jacopo Tintorettos (1518–1594) im Zentrum des Textes steht. Hat Reger bereits das gesamte künstlerische Inventar des Museums mit seinem Verfahren erfolgreich falsifiziert, so ist es allein das um 1570 entstandene Gemälde des Tizian-Schülers, das sich seit über dreieinhalb Jahrzehnten seiner Methode der rückhaltlosen Profanation und Entauratisierung widersetzt. Entsprechend stellt sich die Frage, weshalb der Protagonist gerade in diesem Bild keinen Makel auszumachen vermag und warum er trotzdem einen so produktiven Umgang mit ihm pflegt – also weshalb ihm das Bild als »Geistesproduktionsstätte« dient, ohne dass er zuvor den Fehler gefunden hat? Textintern wird dies zunächst kaum plausibilisiert. Ebenso wie bei den über dreißig anderen Malern, die innerhalb von *Alte Meister* aufgerufen werden, erfolgt auch im Falle Tintorettos keine detaillierte, geschweige denn ekphratische Bildbeschreibung. Gleichfalls werden auch keine direkten anderen Gründe angegeben. Liegt also der Schluss nahe, wie Bettina Bannasch ihn zieht, »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«, die Kunst also »lediglich Kulisse ist«,²⁹ so muss dies im Falle des *Weißbärtigen Mannes* jedoch zurückgewiesen werden. Das Gemälde darf nämlich eben nicht als bloße »Kulisse«, als mehr oder minder indifferente Wahl rubriziert werden. Vielmehr zeigt sich bei eingehender Betrachtung und unter Einbeziehung werkexterner Aspekte, dass die spezifische Qualität dieses Portraits für den Roman von signifikanter Bedeutung ist. Als Kristallisationspunkt von Regers eigentümlicher Kunstbetrachtung offenbart sich an ihm die elementare poetologische These des Textes.

Zunächst kann bereits in seinem Urheber, Jacopo Tintoretto, eine bewusste Analogie zum Protagonisten gesehen werden. Ähnlich wie der fast eremitisch lebende Außenseiter Reger war der zeitlebens in Venedig ansässige Tintoretto »a nonconformist and maverick in venetian society [...], who interestingly enough associates himself with the tradition of the artisan-painter rather than the new individual artist-genius Vasari champions«. ³⁰ Verbindet also beide ein anti-institutioneller und anti-genialischer Impetus, so sind neben dieser biografischen Komponente aber vor allem die konkreten ästhetischen Eigenschaften des Bildes von Bedeutung.

Tintoretto's Gemälde *Der Weißbärtige Mann*, das lange dessen Sohn Domenico (1560–1635) zugeschrieben wurde und dessen Titel und exakte Herkunft selbst nach der 1994 erfolgten Restaurierung nicht abschließend gesichert sind, gehört nach kunsthistorischen Maßstäben zu den weniger kanonischen Werken des Malers. Es zeigt zunächst ein verhältnismäßig schlichtes Portrait. Frei von ikonographischen und allegorischen Versatzstücken ziehen vor allem Gesicht und Hände, die mit ihren individuellen Zügen aus dem dunkeln Hintergrund hervorstechen, den Blick des Betrachters auf sich. Dabei lässt sich lediglich an dem schmalen karminroten Kragenstreifen und dem Pelzmantel erkennen, dass es sich bei dem Dargestellten vermutlich um einen venezianischen Stadtrat handelt. Stilistisch lässt sich das verhältnismäßig kleinformatige Bild jedoch präzise einordnen. »Dieses zurückhaltende, beinahe unscheinbare Portrait ist ein Paradebeispiel für manieristische Kompositionstechnik.« ³¹ Entsprechend zeichnet es sich durch den Primat der Perspektive gegenüber der exakten anatomischen Darstellung aus. Das hat in diesem Fall auch zur Konsequenz, dass insbesondere die Kopfpartie nicht vollkommen wirklichkeitsgetreu gestaltet ist. Dafür werden jedoch die Kompositionslinien in den Raum hineingelegt und so versucht, »den Betrachter selbst mit einzulbeziehen, den Bildraum also in den Betrachtarraum hinaus [zu] erweitern.« ³² Schließlich ist das Gemälde noch durch ein weiteres, ganz spezifisches Merkmal charakterisiert: In die dunklen Pupillen des portraitierten Mannes sind glänzende Lichtreflexe eingelassen, welche »a certain look which pursues the observer in both directions« erzeugen. ³³

Wie Regers Faszination für den *Weißbärtigen Mann* nun mit diesen Bildattributen zusammenhängt, wird jedoch erst vollends verständlich, wenn man sich zuvor die Episode um den englischen Museumsbesucher in Erinnerung ruft. In ungefähr der Mitte des Textes schildert Reger jenes frühere Erlebnis, als er die Sitzbank im Bordone-Saal von einem Engländer besetzt findet, der ausschließlich wegen des Tintoretto-Bildes nach Wien gereist ist. Nach langer stillschweigender Betrachtung erläutert dieser dem Musikkritiker den Beweggrund seines Besuches. Er besitze ein exakt gleich aussehendes Gemälde und versuche zu überprüfen, welches von beiden das Original sei. Nachdem er seine Behauptung mit einem Foto des zweiten Portraits in seinem Haus verifiziert, anerkennt auch

Reger die absolute Ähnlichkeit der beiden Gemälde. »Bis ins kleinste Detail ist es das gleiche Bild [...], als ob es sich tatsächlich um ein und dasselbe Bild handelte [...].« (AM, 152) Da von Reger auch ausgeschlossen wird, dass Tintoretto den *Weißbärtigen Mann* zweimal gemalt habe könnte, und er gleichzeitig auch bemerkt, dass das Bild nach seiner Entstehung tatsächlich nach England verkauft worden sei,³⁴ steht für beide fest, dass eines der beiden eine perfekte Kopie sein muss. Entscheidend ist nun Regers Reaktion auf diese Entdeckung: Sie besteht nämlich in bloßer Indifferenz. Nach der Verabschiedung von dem Engländer ist er an der Frage, welches der beiden Kunstwerke nun authentisch ist, überhaupt nicht interessiert. Er kommentiert diese Konstellation lakonisch mit dem wohl zentralen Satz des Romans: »Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung.« (AM, 118) An dieser Stelle wird evident, dass der Status der Originalität für Reger keine Relevanz besitzt. »Authentizität, Echtheit ist für ihn längst kein Kriterium der Kunsterfahrung mehr.«³⁵ Und in diesem Kontext wird nun auch die Wahl des *Weißbärtigen Mannes* plausibel. Das Bild ist in doppelter Hinsicht für Regers Betrachtungsmethode prädestiniert. Zum einen wird nämlich deutlich, warum Reger trotz der offensichtlichen anatomischen Ungenauigkeiten des *Weißbärtigen Mannes* keinen Fehler finden muss bzw. kann. Denn das Bild besitzt keinen auratisch-authentischen Nimbus, den es zu zerstören gälte. Als (potentielle) Kopie ist es gewissermaßen bereits von sich aus dekonstruiert. Und gerade dadurch kann es zu Regers Favorit werden. Denn die tatsächlich höchste Leistung der Kunst ist für ihn nicht die Nachbildung der Natur, sondern die Nachbildung der Kunst: die Fälschung.³⁶ In ihr ist der Naturmythos nämlich am radikalsten suspendiert. Zum zweiten bietet das Bild aber auch die optimalen ästhetischen Voraussetzungen dafür, sich das Dargestellte kreativ und subjektiv für die eigene reflexive Lebensbewältigung anzueignen. Das Gemälde ist durch seine besondere Beschaffenheit gewissermaßen idealtypisch als »Geistesproduktionsstätte« geeignet. Das simple, nicht-kanonische Portrait, das über keine allegorisch-ikonographischen Markierungen, aber eine individualisierte Darstellung verfügt, spannt einen besonders weiten Interpretationsraum auf. Die ausgreifenden Kompositionslinien sowie die allseits beobachtenden Augen lassen Reger zudem immer wieder mühelos in das Bild »hineinschlüpfen«. Mehr noch: Er wird selbst zum Teil des Portraits. Vor diesem Hintergrund liegt die Pointe in der Wahl des Tintoretto-Bildes schließlich darin, dass auch der 82-jährige Protagonist selbst zu einer Fälschung wird – zur Fälschung des *Weißbärtigen Mannes*. Die spiegelbildliche Situation, die bei seiner jahrzehntelangen Anschauung des Portraits entsteht, offenbart, dass Reger sich in dem Bild auch stets selbst betrachtet. Jedoch freilich nicht im Sinne einer mimetischen Abbildung, sondern vielmehr in einer offenen, veränderten Verdopplung. »The frank stare of the dignified Venetian, turned towards Reger and following him with this gaze from the darkened canvas, signals to the beholder

this enigma of difference in similarity and of commonality in alterity. In such instants, the self learns to cope with a world that is itself uncanny.«³⁷

Das poetologische Konzept, das Thomas Bernhard in *Alte Meister* entwirft, könnte dementsprechend auch als eine Poetik der (Ver-)Fälschung apostrophiert werden – und zwar aus zwei Gründen. Zum einen wird jegliche Kunst als Betrug gegenüber der Wirklichkeit denunziert. Zum anderen wird dieser aber in seiner reflexiven Bewusstwerdung und Aneignung als einzige produktive Variante der Rezeption fruchtbar gemacht. Entscheidend ist dann lediglich, inwiefern der Betrachter schöpferisch mit dem Bild umzugehen vermag. Denn, so konstatiert Bernhard bereits in seiner autobiographischen Schrift *Der Keller*, »letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an.«³⁸

Die (Ver-)Fälschung des Textes

Insistiert Thomas Bernhard in seiner Poetik der (Ver-)Fälschung also auf der Indifferenz von Original und Kopie, so besteht eine zentrale Qualität von *Alte Meister* darin, dass diese nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern gleichzeitig auf motivischer, textstruktureller und stilistischer Ebene performativ vorgeführt wird. Mit ganz unterschiedlichen Mitteln werden so narrative Konstellationen geschaffen, in denen für den Leser uneindeutig bleibt, was wirklich bzw. authentisch, was fiktiv bzw. kopiert ist. In motivischer Hinsicht zeigt sich dies bereits in kleinen, unscheinbaren Details. So beispielsweise beim vielzitierten Bordone-Saal, in dem Reger seit Jahrzehnten die kontemplative Betrachtung des *Weißbärtigen Mannes* ausführt. Im realen Kunsthistorischen Museum Wiens hängt das Bild nämlich nicht dort, sondern im Bassano-Saal.³⁹ Wenngleich es nach der Entstehung des Romans auch mehrere Male umgesetzt wurde, so ist jedoch auch vormals nicht im Bordone-Saal ausgestellt worden. Denn diesen gibt es im Kunsthistorischen Museum Wien nicht – und es hat ihn historisch auch niemals gegeben. Die Leiterin der Gemäldegalerie Sylvia Ferino-Pagden konstatiert diesbezüglich: »Das war eine reine Erfindung von Bernhard. Oder sagen wir: Es war poetische Freiheit. Für einen eigenen Bordone-Saal besitzt das Kunsthistorische Museum einfach nicht genug Bordones.«⁴⁰ Darüber hinaus gibt es ebenso keinen Sebastiano-Saal, in dem sich zu Beginn des Textes der beobachtende Atzbacher aufhält. Diese »Verfälschung« der Orte muss dabei als ganz bewusste Strategie verstanden werden, weil Bernhard an anderen Stellen die Schilderung des Kunsthistorischen Museums äußerst präzise und korrekt auf das reale Vorbild bezieht. Dies geht mitunter soweit, dass die Temperaturangabe von 18 Grad Celsius innerhalb der klimatisierten Ausstellungsräume, die Reger mehrmals ausdrücklich lobt, tatsächlich stimmt.⁴¹ Ein ähnliches Vorgehen lässt sich auch in einem zweiten Fall beobachten. Beklagt Reger fortwährend, dass

die Gemäldesammlung keinen eigenen Goya besitze, so ist dies zwar korrekt. Gleichzeitig spricht er jedoch von einem im Museum befindlichen Giotto – was wiederum unzutreffend ist, da das Museum auch diesen nicht besitzt.⁴² Zeigt sich also in diesen punktuellen »Verfälschungen« der realen Vorlage, dass Bernhard den Leser hier ganz bewusst in ein zunächst fast unmerkliches Vexierspiel von Wirklichkeit und Fiktion involviert, so exekutiert er auch textintern ein intensives Programm der Verunklärung eindeutiger Zuschreibungen. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist der erwähnte englische Museumsbesucher. Denn dieser ist nach Aussage Regers zwar ein Engländer mit »typisch gerbrotelml Engländergesicht«. (AM, 157) Jedoch wird wiederholend darauf hingewiesen, dass er aus Wales stammt und mit einer »erstklassigen schottischen Kleidung« (AM, 148) ausgestattet ist. Dass diese eigentümliche Kombination nationaler Markierungen tatsächlich Verwirrung zu stiften vermag, zeigt sich bereits innerhalb der Forschungsliteratur. Fatima Naqvi bezeichnet in ihrem Beitrag zu *Alte Meister* den Besitzer des zweiten Tintoretto-Bildes nämlich als »Welshman«⁴³. Offenbart sich also schon an diesen wenigen Beispielen eine subtile Strategie der Authentizitätszerstörung, so wird diese innerhalb der prinzipiellen Struktur Figurenrede sogar noch deutlicher.

Die Amalgamierung der Stimmen. – »Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«⁴⁴, heißt es bereits in Bernhards 1971 publizierter Erzählung *Gehen*. In der zehn Jahre später veröffentlichten autobiografischen Schrift *Die Kälte* wird er diesbezüglich noch deutlicher, wenn er konstatiert: »Die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wieder.«⁴⁵ Eben dieses Diktum wird in *Alte Meister* auf der erzählerischen Ebene bis an die Grenze des literarisch Möglichen inszeniert. Durch verschiedene narrative und stilistische Strategien wird im Text alles Gesprochene in einen zwischen Authentizität und Imitation oszillierenden Zustand versetzt. »Jede Figuren- und Erzählrede erscheint gespiegelt und als zitiert; der Status jeder Aussage – ihre Authentifizierung – ist bereits auf der formalen Ebene prekär.«⁴⁶

Dies zeigt sich bereits in der Konstruktion der Erzählsituation. Äußerst diskret installiert Bernhard zunächst einen fiktiven Herausgeber, der lediglich in den ersten und letzten Zeilen bemerkbar wird, in denen er jeweils mit der Formel »schreibt Atzbacher« (AM, 7; 320) markiert ist. Dies ist zum einen von Bedeutung, weil damit textintern die gesamte Authentizität des Romans in Frage gestellt wird. Im Laufe der Handlung wird nämlich mehrfach und ausdrücklich betont, dass Atzbacher in seinem Leben noch nichts publiziert hat. Reger bemerkt deshalb: »Ihre Philosophie ist keine eigentliche und ihre Schriftstellerei ist auch keine eigentliche, wiederholte er. Und ein Schriftsteller, der nichts veröffentlicht, ist ja im Grunde auch kein Schriftsteller. Die leiden wahrscheinlich an *Veröffentlichungsangst*, sagte Reger, ein *Herausgebertrauma*

ist daran schuld, daß sie nichts veröffentlichen.« (AM, 191) Dementsprechend wird hier also die Frage der Originalität aufgegriffen, indem subtil insinuiert wird, dass der gesamte Text eine Fälschung sein könnte. Zum zweiten ist diese Herausgeberfiktion aber auch deshalb relevant, weil durch sie noch eine weitere Brechung der Erzählsituation erfolgt. Denn charakteristisch für den Roman ist die mehrfache Überlagerung der narrativen Instanzen. Wenn es beispielsweise heißt: »Das Burgenland hat ja auch *außer dem Herrn Haydn, wie Herr Reger sagt*, nichts hervorgebracht, so Irrsigler« (AM, 14), wird exemplarisch evident, dass Irrsigler durch Reger und dieser wiederum durch den berichtenden Atzbacher, eingerahmt durch den Herausgeber, spricht.⁴⁷ Vielfach bleibt somit unklar, wer eigentlich redet. Durch die fortlaufenden Überblendungen, ergänzt durch die permanent verwendeten Inquit-Formeln, diffundiert nicht nur die Grenze zwischen Ich-Protagonist Reger und Ich-Erzähler Atzbacher, sondern selbst der Museumsangestellte Irrsigler ist in seiner sprachlichen Urheberschaft nicht mehr deutlich von den beiden anderen Figuren zu trennen. Diese beständige Amalgamierung der Stimmen wird schließlich noch dadurch komplettiert, dass innerhalb des Textes sowohl auf Absätze, als auch auf den Gebrauch von An- und Abführungszeichen verzichtet wird. Kaum ein Argument kann nunmehr als authentisch verifiziert werden. »Der Ton, die Stimmlage des Textes bleiben immer gleich. Die Geschichte erzählt sich gleichsam selbst.«⁴⁸

Des Weiteren präsentiert sich in der Textrede jedoch nicht nur der potentielle Zitat-Charakter des Gesprochenen, sondern analog zu Regers Insistieren auf dem nicht-mimetischen Wesen der Gemälde wird auch die Sprache in einer besonders artifiziellen Form vorgeführt. Denn wie Franz Schuh zu Recht betont, liegt die spezifische literarische Qualität von *Alte Meister* »in der Art der künstlerischen Behandlung der Rhetorik«.⁴⁹ Die für Bernhard so typischen Sprachgeflechte, die durch ingenüose Invektive, neologistische Komposita, grobe Verschlagwortung und vor allem eine variative Rhythmik gekennzeichnet sind, verweisen deutlich auf ihr nicht-nachbildendes Wesen. »Auf textstruktureller und rhetorischer Ebene dienen Antithese, hyperbolisches Sprechen und Repetition dazu, eine extreme Betonung der Kunst-Künstlichkeit durchzusetzen [...]«⁵⁰ Diese Artifizialität wird schließlich noch dadurch unterstützt, dass Bernhards Figuren sich äußerst reflexiv gegenüber ihrer eigenen Sprache verhalten. Beständig demonstrieren sie deren arbiträren Charakter, indem sie Wörter und Wendungen wie »tatsächlich« »so genannt«, oder »wie die Leut⁷ das nennen« in ihre Rede einfließen lassen.⁵¹

Zuletzt manifestiert sich diese Strategie der Verunklärung aber auch direkt in Bernhards charakteristischen Schimpftiraden. Denn so absolut die Urteile der Reger'schen Verbalinjurien gegen Österreich, die Politik oder die Kunst zunächst scheinen mögen, so sehr werden sie zumeist auch wieder relativiert oder gar in ihr Gegenteil verkehrt. »In dem der »Komödie« zugrunde liegenden Modell werden apodiktische Urteile ständig in das Prinzip von Einerseits und

Andererseits aufgelöst, Behauptungen werden früher oder später widerrufen oder antithetisch als Paradoxa formuliert.⁵² Die Kunst ist beispielsweise stets das »Höchste und Widerwärtigste gleichzeitig«, Österreich, das geliebte und gehasste Heimatland gleichermaßen. (vgl. *AM*, 308) Selbst Regers Verachtung des Genialitätspathos und des »Kunstgeschwätzes« hebt sich darin auf, dass er sich in seinen Monologen schließlich selbst als genialischer Schwadronneur stilisiert. Dieser paradoxe Grundzug in Bernhards sich spiralförmig bewegender Textmaschine funktioniert dabei jedoch nicht nach den Kriterien der konventionellen Logik. Die Gegensätze heben sich nicht auf, sondern vielmehr besitzen beide Pole stets die gleiche Geltung. Es liegt dann beim Rezipienten, seine Betrachtung in dieser Lücke anzusetzen und das Urteil zu fällen - oder die Spannung aufrecht zu erhalten.

Bilanziert man nun diese ästhetischen Überlegungen und deren performative Vorführung innerhalb des Romans *Alte Meister*, so wird deutlich, dass Bernhard hier ein vorder- wie hintergründiges, in jedem Fall komplexes poetologisches Programm der (Ver-)Fälschung exekutiert. Die zugrunde liegende Denkbewegung lässt sich dabei gewissermaßen als eine dialektische beschreiben. Denn gerade indem der Protagonist Reger seine ästhetische Fundamentalkritik zelebriert, kann er die Kunst als Instrument der Reflexion retten. Mittels der Destruktion von Aura und Authentizitätsglaube gewinnt der Umgang mit der Kunst wieder eine neue, vitale Qualität hinsichtlich der individuellen Lebensbewältigung. Als Voraussetzung dafür bedarf es jedoch einer präzisen und nuancierten Beobachtungsform, die das Werk nicht total, sondern sukzessive in all seinen Facetten wahrnimmt. »Dieses äußerliche Sehen ist die Bedingung für die meditative Innenschau.«⁵³ Bernhards Poetik der (Ver-)Fälschung ließe sich dementsprechend auch als ein Plädoyer für das Entdeckerglück der kontemplativen, freien und assoziativen Analyse verstehen. Denn gerade mit der Negation der Autorität konventioneller Parameter der Kunstbetrachtung beginnt für Reger ein ungehemmtes Denken, das das Bild, den Text oder das Musikstück in seiner fehlerhaften, aber spezifischen Einzigartigkeit wahrnimmt.

Ilse Aichinger hat über Thomas Bernhard einst geschrieben: »Er attackiert, woran er leidet, und er leidet sehr oft an dem, dem er meisten zugeneigt ist.«⁵⁴ In gewisser Weise lässt sich dies auch in *Alte Meister* beobachten. Denn in Reger – jenem Verächter der Kunstlehrer, der in seiner Verachtung selbst zum Kunstlehrer wird – vermag man auch einen Moment Bernhard'scher Selbstreflexion erkennen. Und gerade deswegen sollte man die dekonstruktive Hermeneutik des Musikkritikers vielleicht in Bezug auf Bernhards Werk ernst nehmen. Denn wie eingangs illustriert, gilt dieser ja längst selbst als alter Meister, dessen einstiges Bedürfnis nach »Störung und Irritierung«⁵⁵ heute oft nur noch ritualisierte Effekte produziert. Für eine neuerliche und produktive Rezeption

seiner Texte scheint es demnach hilfreich sich in Anlehnung an die Reger'sche Methode auch hier von den gewohnten Zuschreibungen zu lösen. Eine Befreiung von der Aura des genialischen Welthassers und Skandalautors zu Gunsten einer präzisen, aber offenen Lektüre könnte dementsprechend den notwendigen Blick für die Vielschichtigkeit von Bernhards Texten wieder öffnen. Oder um es in den Worten Regers zu formulieren: »Wir dürfen überhaupt nicht sagen, dieser oder jener ist es und ist es dann für alle Zeit, wir müssen alle Künstler immer wieder auf die Probe stellen, denn wir entwickeln ja unsere Kunstwissenschaft und unseren Kunstgeschmack, das ist außer Zweifel.« (AM, 82)

Anmerkungen

- 1 Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt/Main 1988, 115. Im Folgenden unter der Chiffre AM mit jeweiliger Seitenzahl im fortlaufenden Text zitiert.
- 2 Diese Geringschätzung hat Bernhard vielfach in seinen literarischen Werken, aber auch in Interviews oder Zeitungsartikeln zum Ausdruck gebracht. In besonders exemplarischer und komprimierter Form lässt sie sich sein Verhältnis zum Kulturbetrieb in dem 2010 herausgegebenen Band *Meine Preise* nachvollziehen. Vgl. Thomas Bernhard, *Meine Preise*, Frankfurt/Main 2010.
- 3 Vgl. Oliver Bentz, *Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal*, Würzburg 2000.
- 4 Zitiert nach ebd., 6.
- 5 Der von Bernhard, wenn nicht erfundene, so doch maßgeblich geprägte Begriff des »Lebensmenschen«, mit dem er vor allem seine jahrzehntelange Vertraute Hedwig Stavianicek bedachte, evozierte im Oktober 2008 in Österreich enormes öffentliches Interesse. Der rechtspopulistische Politiker Stefan Petzner (ÖZB) hatte mit dem Kompositum sein Verhältnis zu dem kurz zuvor verstorbenen Jörg Haider beschrieben. Im gleichen Jahr wurde der Begriff unter explizitem Verweis auf Bernhard zum »österreichischen Wort des Jahres« gewählt. Die Begründung der *Forschungsstelle Österreichisches Deutsch* an der Universität Graz im Wortlaut unter: <http://www-oedt.kfunigraz.ac.at/oewort/2008/index2008.htm> [Zugriff 28.11.2011].
- 6 Franzobel, *Bernharddämmerung*, in: *Der Standard*, 08.02.2011.
- 7 Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung*, Frankfurt/Main 2006, 128.
- 8 Stellvertretend für das Gros der Beiträge anlässlich Bernhards 80. Geburtstages, in denen sich diese Form der Rezeption beobachten ließ, sei hier auf die Artikel von Gerhard Stadelmaier in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (09.02.2011), von Benjamin von Stuckrad-Barre in der *Welt* (08.02.2011), dem Gespräch mit Claus Peymann und Gert Voss in der *Zeit* (10.03.2011) und auf die Spezialausgabe von *kultur.montag* im *ORF* (09.02.2011) verwiesen.
- 9 Der Realien- und Ferkelhändler Karl Ignaz Hennesmair war ein langjähriger und enger Weggefährte Bernhards. 1975 kam es zwischen beiden jedoch zu einem unwiderruflichen Bruch. Im Jahr 2000 veröffentlichte Hennesmair schließlich seine Erinnerungen an den privaten Bernhard. Vgl. Karl Ignaz Hennesmair, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*, Salzburg 2000.
- 10 Innerhalb der Forschung konkurrieren für *Alte Meister* zwei verschiedene zeitliche Einordnungsmöglichkeiten. Die erste richtet sich nach der tatsächlichen Zeit der Niederschrift zwischen 1984 und 1985 und rubriziert den Text damit als Bernhards

- letztes großes Prosawerk. Die zweite folgt Bernhards Veröffentlichungsstrategie und zählt wiederum *Auslöschung*, der bereits zwischen 1981 und 1982 verfasst, aber erst 1986 publiziert wurde, als letzten Roman.
- 11 Wenngleich freilich nahezu jeder Text Bernhards komödiantische Momente enthält, wurde die dezidierte paratextuelle Markierung als Komödie von ihm jedoch äußerst selten vorgenommen. Neben *Alte Meister* zählen lediglich die Dramen *Die Macht der Gewohnheit* und *Vor dem Ruhestand* dazu.
 - 12 Detlef Kremer, *Ekphrasis. Fensterblick und Fotografie in Thomas Bernhards später Prosa*, in: Franziska Schöfler, Ingeborg Villinger (Hg.), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2002, 192.
 - 13 Der damalige österreichische Bildungs- und Unterrichtsminister Herbert Moritz, der vor seiner politischen Karriere viele Jahre Bernhards Redakteur in dessen Zeit beim *Demokratischen Volksblatt* war, konstatierte aufgrund der Verbalinjurien gegen Österreich, dass Bernhard zunehmend ein Fall für die Wissenschaft würde – wobei damit freilich nicht die Literaturwissenschaft gemeint sei. Vgl. Mittermayer, *Thomas Bernhard*, 70.
 - 14 Innerhalb der Forschung werden die beiden Romane zusammen mit *Alte Meister* dementsprechend auch als »Künstler-Trilogie« rubriziert.
 - 15 Markus Janner, *Der Tod im Text. Thomas Bernhards Grabschriften*, Frankfurt/Main 2003, 309.
 - 16 Vgl. Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: ders., *Der Italiener*, Salzburg 1971, 152.
 - 17 Der Name kann auch als eine Anspielung auf den deutschen Komponisten und Dirigenten Max Reger (1873–1916) verstanden werden, der insbesondere für seine Kunst der Variation bekannt ist.
 - 18 Das in Wien auf dem Maria-Theresia-Platz gelegene Kunsthistorische Museum befindet sich direkt gegenüber dem Naturhistorischen Museum.
 - 19 Vgl. Armin Westernhoff, *Literatur im »Zitatenteich«*, *Thomas Bernhards »Alte Meister«*, in: Ursula Amrein (Hg.), *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*. Zürich 2009.
 - 20 Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, 4. Aufl., Wien 2010, 89.
 - 21 An anderer Stelle heißt es weiter: »So wie der sogenannte freie Mensch eine Utopie ist, ist der sogenannte Künstler immer eine Utopie gewesen, ein Wahnsinn, so Reger oft. Die Künstler, die sogenannten großen Künstler, so Reger, denke ich, sind außerdem die skrupellosesten aller Menschen, sie sind noch viel skrupelloser als die Politiker. Die Künstler sind die Verlogenensten, noch viel verlogener als die Politiker, also die Kunstkünstler sind noch viel verlogener als die Staatskünstler, höre ich jetzt wieder Reger.« (AM, 62)
 - 22 Vgl. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, 90.
 - 23 Vgl. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, 2. Aufl., Salzburg 1996, 471.
 - 24 Maren Brühne, *Die ideale Magie - Eine Begehung. Untersuchung ausgewählter Prosa Thomas Bernhards*, Hannover 2009, 126.
 - 25 Fatima Naqvi, *Of Dilettants and Men of Taste. Thomas Bernhard's Pedagogical Project in »Alte Meister«*, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 2/2004, 261.
 - 26 Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt/Main 1986, 26f.
 - 27 Vgl. Kremer, *Ekphrasis*, 198.
 - 28 Karl Hotz, »Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung«, *Thomas Bernhards »Alte Meister« poststrukturalistisch gelesen*, in: Jürgen Belgrad, Karlheinz Fingerhut (Hg.), *Textnahes Lesen*, Hohengehren 1998, 76.

- 29 Bettina Bannasch, *Der Ab-Ort. Zur bildenden Kunst in Thomas Bernhards »Alte Meister«*, in: Joachim Hoell u.a. (Hg.), *Thomas Bernhard - Eine Einschärfung*, Berlin 1998, 35.
- 30 Naqvi, *Of Dilettants and Men of Taste*, 262.
- 31 Gregor Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste*, New York 1999, 150.
- 32 Ebd.
- 33 Ingeborg Hosterey, *Visual Art as Narrative Structure - Thomas Bernhard's »Alte Meister«*, in: *Modern Austrian Literature*, 21/1988, 118.
- 34 Aufgrund der wenigen überlieferten Informationen zur Eigentümerhistorie lässt sich diese Aussage nicht verifizieren. Gesichert ist lediglich, dass der flämische Hofmaler und künstlerische Leiter David Teniers der Jüngere das Bild um 1660 in das Theatrum Pictorium, der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel, aufnahm. Dort wurde es im Verbund mit anderen italienischen Werken ausgestellt. Vgl. Naqvi, *Of Dilettants and Men of Taste*, 264.
- 35 Rüdiger Görner, *Gespiegelte Wiederholungen. Zu einem Kunstbegriff von Thomas Bernhard*, in: Wendelin Schmidt-Dengler u.a. (Hg.), *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, Frankfurt/Main 1997, 120.
- 36 Vgl. Bettina Bannasch, *Der Akt des Sehens. Handkes »Die Lehre der Saint-Victoire« und Bernhards »Alte Meister«*, in: Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser (Hg.), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, Würzburg 1999, 106.
- 37 Naqvi, *Of Dilettants and Men of Taste*, 264.
- 38 Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg 1976, 33.
- 39 Aktuell hängt der *Weißbärtige Mann* mit anderen Werken Tintoretos und vor allem Gemälden Bassanos im Saal III des Bereichs »Italienische Malerei«. Die beiden angrenzenden Säle sind vor allem mit Bildern Caravaggios und seiner Schüler bzw. Epigonen (Saal II) und Paolo Veroneses (Saal IV) bestückt.
- 40 Zitiert nach Bettina Steiner, *Es gibt keinen Bordone-Saal*, in: *Die Presse*, 22.01.2011.
- 41 Vgl. Hosterey, *Visual Art as Narrative Structure*, 120.
- 42 Vgl. Michael Grabher, *Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards*, Hamburg 2004, 267.
- 43 Vgl. Naqvi, *Of Dilettants and Men of Taste*, 265.
- 44 Thomas Bernhard, *Gehen*, Frankfurt/Main 1971, 22.
- 45 Thomas Bernhard, *Die Kälte. Eine Isolation*, Salzburg 1981, 89.
- 46 Westernhoff, *Literatur im »Zitatenteich«*, 151.
- 47 Eine analoge Konstellation dieser Stimmenüberlagerung zeigt sich in der Konstruktion der Beobachtungsinstanzen. Insbesondere im ersten Teil des Romans betrachtet Reger den *Weißbärtigen Mann*, während Atzbacher Reger und Irsigler – in seinem Durchschreiten der Räume – beide gleichzeitig beobachtet. Schließlich werden alle drei wiederum durch die allseits blickenden Augen des *Weißbärtigen Mannes* observiert.
- 48 Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, 2.Aufl., München 1992, 114.
- 49 Franz Schuh, *Thomas Bernhard, ein alter Meister*, in: Manfred Müller (Hg.), *Alte Meister. Schufte, Außenseiter. Reflexionen über österreichische Literatur nach 1945*, Wien 2005, 177.
- 50 Janner, *Der Tod im Text*, 311.
- 51 Vgl. Robert Vellusig, *Thomas Bernhards Gesprächs-Kunst*, in: Wendelin Schmidt-Dengler u.a. (Hg.), *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, Frankfurt/Main 1997, 40f.
- 52 Alfred Doppler, *Thomas Bernhards »Alte Meister«. »Stifterprobe« und »Stifterexperi-*

ment«, in: Hoell, Luchrs-Kaiser (Hg.), *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*, 72.

53 Bannasch, *Der Akt des Sehens*, 99.

54 Ilse Aichinger, *Bernhard und Stifter*, in: *Der Standard*, 02.11.1990.

55 Vgl. Bernhard in der autobiographischen Schrift *Der Keller*: »Ich habe immer gestört, und habe immer irritiert. Alles, was ich schreibe, alles, was ich tue, ist Störung und Irritierung.« Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg 1976, 61.