

**„Die Kunst ist das Höchste und
das Widerwärtigste gleichzeitig“.
Über eine paradoxe Kunstauffassung in
Thomas Bernhards *Alte Meister***

**Liu Yongqiang und Zang Xiaomeng
(Hangzhou / Heidelberg)**

Kurzzusammenfassung: In Thomas Bernhards Roman *Alte Meister* werden einander diametral entgegengesetzte Kunstauffassungen in eine Einheit gebracht: Einerseits bietet die Kunst dem Protagonisten Reger einen ästhetischen Schutzraum, in dem er fern von den Banalitäten des Alltags und in einem Zustand der Kontemplation zu existieren vermag; andererseits funktioniert die Kunst für ihn wie ein Katalysator der Verzweiflung, der ein ausgeglichenes und schöpferisches Leben verhindert. Diese ambivalente Haltung der Kunst gegenüber unterscheidet Reger deutlich von den Hauptfiguren früherer Werke Bernhards. Seine Entwicklung kann im Spiegel einer wechselseitigen Beziehung zwischen Form und Leben, Kultivierungsmaxime und Vitalität gesehen werden. Mithilfe seiner neuen Haltung, die hohen Künste nicht mehr ernst zu nehmen, und einer humoristischen Perspektive erschafft sich Reger schließlich einen Freiraum. 1

1. Einleitung

Das im Jahr 1985 veröffentlichte Buch *Alte Meister. Komödie* ist der letzte Roman in Thomas Bernhards *Trilogie der Künste*,² zu der auch *Der Untergeher* (1983) und *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) zählen. In der Forschung wird dem Roman eine Sonderstellung innerhalb von Bernhards Gesamtwerk eingeräumt. *Alte Meister* sei Gregor Hens zufolge das radikalste Werk des Autors.³ Hier wird Bernhards neue ästhetische Grundhaltung in den Vorder-

¹ This research project was supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities in China.

² Gregor Hens, Thomas Bernhards *Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Rochester / New York 1999, S. 18: „In den Jahren 1983 bis 1985 erschienen drei wichtige Prosawerke, *Der Untergeher*, *Holzfällen – Eine Erregung* und *Alte Meister – Komödie*, die hier als ein geschlossenes Projekt des Autors aufgefaßt werden. Anhand von drei Einzelinterpretationen wird nachgewiesen, daß es sich bei diesen Werken, wenn nicht in der Planung, so doch im Resultat, um eine *Trilogie* handelt.“

³ Vgl. ebenda, S. 137.

grund gerückt, worauf die bisherige Forschung wiederholt hinweist.⁴ Von früheren Werken Bernhards unterscheidet sich der Roman dadurch, dass sein Held Reger nicht länger nach künstlerischer Perfektion strebt. Stattdessen nimmt er eine ambivalente Haltung der Kunst gegenüber ein.⁵ In offener Selbstwidersprüchlichkeit wird die komplizierte Beziehung Regers zur Kunst entfaltet.

Regers Kunstauffassung ändert sich in jeder Etappe seines Lebens. Beispielsweise werden eher apollinische Werte innerhalb der Kunst – um die von Nietzsche geprägte Dichotomie anzuführen – in Frage gestellt, radikal umgewertet und letztlich durch das Programm einer rigoros praktischen Überlebenskunst ersetzt. Schließlich weist die bisherige Forschung nach, dass Bernhard erst auf der Basis dieser Neubestimmten Kunstauffassung eine Lösung entwickelte, um als ein ‚Geistesmensch‘ das Leiden am Dasein zu überwinden und sich mit der Welt zu versöhnen.⁶ In dieser Hinsicht ist es von besonderer Bedeutung, Bernhards Kunstauffassung in *Alte Meister* eingehender zu betrachten, wobei folgende Fragen aufgeworfen werden: Warum schwankt das Verhältnis zur Kunst von einem Extrem zum anderen? Wie werden die einander diametral entgegengesetzten Kunstauffassungen in eine Einheit gebracht? Wie lässt sich die paradoxe Struktur seiner Kunstauffassung erklären? Diesen Fragestellungen geht die vorliegende Arbeit nach.

2. Kunst als das Höchste

Wie für viele zentrale Figuren in Thomas Bernhards frühen Werken gilt auch für Reger die Kunst als das Höchste überhaupt – so jedenfalls in seiner Kindheit und Jugendzeit. Kunst funktioniert hier wie ein ästhetischer Schutzraum, um der unterdrückenden Banalität des Lebens bei seinen Eltern zu entkommen.

Solange meine Eltern gelebt haben, war es für mich die Hölle. Meine Eltern haben alles in mir und an mir verhindert, sagte er. Sie haben

⁴ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien 1997, S. 124; Peter Kahrs, *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüre*. Würzburg 2000, S. 199; Anne Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks*. Würzburg 2011, S. 571.

⁵ Reger beschreibt sein paradoxes Verhältnis zur Kunst wie folgt: „Die Kunst ist das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig“. Thomas Bernhard, *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt a. M. 2018, S. 79. Im Folgenden werden die Abkürzung ‚AM‘ und Seitenzahl in Klammern verwendet.

⁶ Vgl. Markus Scheffler, *Kunsthaf im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa*. Heidelberg 2008, S. 315.

mich in einem fortwährenden Unterdrückungsmechanismus beinahe zu Tode beschützt, sagte er. Die Eltern mußten tot sein, damit ich leben konnte, als die Eltern starben, lebte ich auf. Am Ende war es tatsächlich die Musik, die mich lebendig gemacht hat, sagte er gestern. (AM: 106)

So werden Musik und Kunst für ihn „zur einzig möglichen Lebensgrundlage“.⁷ Die Welt der Kunst erweist sich als Gegenwelt zur Tageswirklichkeit all der langweiligen Menschen um ihn herum, die in seinen Augen nichts anderes als Philister sind. Daher dient Reger das Kunsthistorische Museum als ein ‚Fluchtpunkt‘. Nach einem Aufenthalt in London während des Zweiten Weltkriegs kehrt er nach dem Krieg in seine Heimat Wien zurück. Hier entwickelt er die Gewohnheit, ins Museum zu gehen. Er geht „über Jahrzehnte jeden zweiten Tag, außer Montag, in die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums“ (AM: 18). Für jemanden wie Reger wird die reale Lebenswelt stets mit einem gewissen Hass betrachtet. Als ein „Welthassende[r]“ (AM: 190) hat Reger jedoch die Möglichkeit, „sich von einem Augenblick auf den andern aus der gehaßten Welt davon in die Kunst“ (AM: 190) zu schleichen, wenn er in das Kunsthistorische Museum geht, durch das er trotz seiner Hoffnungslosigkeit weiter existieren kann.

Für Reger funktioniert das Kunsthistorische Museum als eine Art „magische Denkhöhle“,⁸ eine „Geistesproduktionsstätte“ (AM: 25). Hier hat er einen Ort, an dem er ungestört über die weltlichen sinnlosen Nichtigkeiten nachzudenken vermag:

Hier im Bordone-Saal habe ich die beste Meditationsmöglichkeit, und sollte ich einmal Lust haben, hier auf der Bank etwas zu lesen, beispielsweise meinen geliebten Montaigne oder meinen vielleicht noch mehr geliebten Pascal oder meinen noch viel mehr geliebten Voltaire, wie Sie sehen, sind meine geliebten Schriftsteller alle Franzosen, nicht ein einziger Deutscher, kann ich es hier auf die angenehmste und auf die nützlichste Weise. Der Bordone-Saal ist mein Denk- wie mein Lesezimmer. (AM: 38)

Daraus ergibt sich, dass das Kunsthistorische Museum ihm eine rein geistige Welt bietet. Es befriedigt alle Forderungen, es liefert alles Nützliche und

⁷ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur. Die Philosophie Schopenhauers als Rezeptionssphänomen unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Aufnahme durch Thomas Bernhard*. Hamburg 2014, S. 234. Im Roman heißt es an einer späteren Stelle: „Ich bin in die Kunst hineingeschlüpft, um dem Leben zu entkommen, so könnte ich es ja auch sagen [...]. Ich habe mich in die Kunst davongeschlichen [...]. Ich habe den günstigsten Augenblick abgewartet und diesen günstigsten Augenblick ausgenutzt und habe mich aus der Welt in die Kunst davongeschlichen, in die Musik“. (AM: 190)

⁸ Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien 1999, S. 389.

Wichtige für Regers Denken, wie Atzbacher berichtet: „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) Dort befindet Reger sich in einem Zustand vollkommener Kontemplation im Schopenhauer'schen Sinne.⁹ Wenn er im Kunsthistorischen Museum die Bücher der Franzosen liest oder philosophiert, ist er fähig, seine eigenen Interessen und Bedürfnisse zu vergessen, die Kluft zwischen Ich und Außenwelt aufzulösen und als ein willenloses Subjekt zu existieren. Er gibt sich ganz der Kunst hin, „[verliert] sich gänzlich in diesen Gegenstand“¹⁰ und wird infolgedessen zum „klare[n] Spiegel des Objekts“.¹¹ Es liegt daher nahe, dass das Kunsthistorische Museum für Reger zum einzigen ‚Fluchtpunkt‘ wird, der ihm noch bleibt. Im Kunsthistorischen Museum konzentriert sich so etwas wie eine notwendige, kompensatorische Lebenskraft, mit der Reger seinen Alltag in der übrigen Welt aufrecht erhalten und deren Widerwärtigkeit auszuhalten vermag.

Bei genauerer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass das Kunsthistorische Museum für Reger zwar als „magische Denkhöhle“¹² dient und er dort wahre Lust gewinnt, er aber zugleich, auf der Bank des Bordone-Saals sitzend, „am Boden zerstört“ (AM: 198) ist. Folgt man dem weiter, lassen sich zwei Funktionen des Kunsthistorischen Museums erfassen: Einerseits dient es als ästhetischer Schutzraum, andererseits ist es Ort der Verzweiflung. Beides erscheint zunächst widersprüchlich, hat im Wesentlichen aber einen engen und inhärenten Zusammenhang, was nachfolgend ausgeführt wird.

Die Rolle der Kunst als ästhetischer Zufluchtsort für Reger schlägt sich auch darin nieder, dass er versucht, seine Gattin in diese geschützte Welt zu integrieren. Im Kunsthistorischen Museum lernt Reger seine künftige Frau kennen. Zu diesem Zeitpunkt befindet er sich in tiefer Verzweiflung, doch von seiner Frau wird er aus seiner existentiellen Krise herausgeholt. Sie ist eine „vermögende Kosmopolitin“ (AM: 198) und hat „alle nur denkbaren Vorzüge eines intelligenten und weiblichen Menschen“ (AM: 250). Aber für Reger ist sie leider ein „Kunstlaie“ (AM: 202), ihr künstlerischer Geschmack entspricht nicht dem seinen.

⁹ Im dritten Buch von „Die Welt als Wille und Vorstellung“ stellt Schopenhauer den Zustand der wahren Geistesruhe, der durch eine kontemplative Haltung ermöglicht wird, wie folgt dar: Ästhetisches Genießen vollzieht sich, „indem die Erkenntniß sich vom Dienste des Willens losreißt, eben dadurch das Subjekt aufhört ein bloß individuelles zu seyn und jetzt reines, willenloses Subjekt der Erkenntniß ist, welches nicht mehr, dem Satze vom Grunde gemäß, den Relationen nachgeht; sondern in fester Kontemplation des dargebotenen Objekts, außer seinem Zusammenhange mit irgend andern, ruht und darin aufgeht.“ Siehe in: Ders., Sämtliche Werke. Band 2: Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. 2. Aufl., Wiesbaden 1949, S. 209-210.

¹⁰ Ebenda, S. 210.

¹¹ Ebenda.

¹² Alfred Pfabigan, a. a. O., S. 389.

Um seine Frau, die Kunstlaikin, in seine eigene ästhetische Welt herein-zuholen, macht er sie nach der Heirat zu einem „Objekt seines aufklärerischen Erziehungsprogramms“.¹³ Das steht in Übereinstimmung mit Regers patriarchaler Auffassung über den Zweck des Zusammenlebens in einer Partnerschaft: Wir nehmen uns eine Frau, weil „wir sie mit dem eigentlichen Wert des Lebens bekannt machen wollen, sie darüber aufklären wollen, was das Leben sein kann, wenn es geistig geführt wird“ (AM: 258-259). Das eigentliche Ziel Regers besteht darin – und hier klingt auch das alttestamentarische Ebenbildlichkeitsverhältnis von Gott zum Menschen aus der *Genesis* 1 an –, seine Gattin „nach seinem Ebenbild zu formen, ihr seinen Geschmack und seine Einsichten aufzuzwingen.“¹⁴ Um dieses anmaßende Ziel zu erreichen, ‚tilgt‘ Reger den schon geformten Charakter, den vorhandenen Geschmack und die Vorlieben, den mitgebrachten „wertlosen“ Teil seiner Frau also und versucht, „das Geistige in ihren Kopf hineinzutrommeln“ (AM: 259) – eine Beschreibung, die stereotype Geschlechtszuweisungen von ‚weiblich / ungeistig / wertlos‘ vs. ‚männlich / geistig / wertvoll‘ erkennbar bedient. Die „Geistesreise“ (AM: 260), die Reger dann zusammen mit seiner Frau unternimmt, findet zugleich in den Bereichen der Musik, Philosophie und Literatur statt. Reger hilft seiner Frau beim Eintritt in die Welt der Musik, indem er – wie er es sieht – geschmacklose Musik aus ihrem Kopf austreibt und sie „in die Kunst der Fuge“ einführt (AM: 256). Ebenso verfährt er allmählich mit – seiner Ansicht nach – falscher und wertloser Literatur (vgl. AM: 259) und macht seine Frau seinem eigenen Geschmack entsprechend mit Wieland, Novalis und Schleiermacher bekannt. Schon nach einem Jahr wird seine Frau zu einer Wieland-Expertin (vgl. AM: 257). Während der philosophischen Geistesreise reisen beide „in den Schopenhauer [...] und in den Nietzsche und in den Descartes und in den Montaigne und in den Pascal und zwar immer für fünf Jahre“ (AM: 260). Seine Frau liest ihm sogar „in den Jahren sechsundsechzig und siebenundsechzig zwischen ein und zwei Uhr früh den ganzen Kant vor“ (AM: 257). Aufgrund ihrer gemeinsamen Anstrengungen geht seiner Frau „sozusagen das philosophische Licht“ (AM: 258) auf.

Es ist deutlich erkennbar, dass in der Beschreibung dieses Prozesses eine männliche Perspektive Ausdruck findet, dass sich die Frau Regers ihrem Mann unterordnet und all seinen Forderungen fügt. Das eheliche Aufklärungsprojekt scheint für Reger aufzugehen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten in den ersten Jahren der „Schulung“ wird es immer leichter, seine Frau begreift alles sehr schnell (vgl. AM: 258). Reger ist davon überzeugt, dass die Gattin, die es zu Beginn ablehnte, mit ihm gemeinsam regelmäßig

¹³ Manfred Mittermayer, Thomas Bernhard. Stuttgart [u. a.] 1995, S. 131. Alfred Pfabigan versteht Frau Reger ebenfalls als ein „Objekt der Pädagogik“. Alfred Pfabigan, a. O., S. 412.

¹⁴ Gregor Hens, a. a. O., S. 140-141.

das Kunsthistorische Museum zu besuchen, diese Gewohnheit allein fortgesetzt hätte, wenn sie ihn überlebt hätte (vgl. AM: 263-264).

Es lässt sich aber nicht übersehen, dass Frau Reger sich trotz des scheinbar erfolgreichen Erziehungsprozesses eine gewisse Eigenständigkeit bewahrt und sich nicht völlig in seine ästhetische Welt integrieren lässt. Sie wird letztlich nicht ganz zu dem angestrebten Ebenbild Regers. Indizien für Trennendes zwischen beiden sind, dass seine Frau beispielsweise Texte von Schleiermacher auch nach einjähriger „Schulung“ nicht im Mindesten versteht (vgl. AM: 260). Auch für Novalis, den Dichter, den Reger „zeitlebens immer gleich und immer gleich-inständig geliebt“ (AM: 262-263) hat, hat sie „nicht einmal eine Vorliebe“ (AM: 263). Außerdem bleibt ihre Sympathie für den Jugendstil, den Reger als „abstoßenden Kunst-Kitsch“ (AM: 259) betrachtet, weiterhin bestehen. Da ihr Jugendstil-Geschmack schon vor dem Kennenlernen vorhanden war, hängen in ihrer Wohnung „haufenweise Klimt und Schiele und Gerstl und Kokoschka an den Wänden“ (AM: 253), was Reger zutiefst abstößt. Die Vorliebe für den Jugendstil ist in seiner Frau so tief verwurzelt, dass sie sich trotz der Aufklärungsbemühungen Regers nicht auf ihn zu bewegt.

Da Reger die Kunst als seinen ästhetischen Schutzraum betrachtet, möchte er seine intimste Vertraute ebenfalls in diesen Raum integrieren. Obwohl sie jedoch nicht völlig in diesen Bereich der Kunst, den Reger sich aufgebaut hat, vordringen kann, ist sie unbestritten sein einziger geliebter Mensch, der ihn über dreißig Jahre lang begleitet. Lange ist Reger davon überzeugt, dass er ohne die sogenannten alten Meister, ohne die Mauer, die er von Kindheit an zur Abwehr gegen die scheußliche Tageswirklichkeit um sich selbst errichtet hat, gar nicht weiter existieren kann. Aber erst nach dem Tod seiner Frau wird ihm bewusst, dass das, was ihn „Jahrzehnte am Leben erhalten“ (AM: 289) hat, nicht sein ästhetischer Schutzraum im Kunsthistorischen Museum war, sondern seine Frau, sein einziger geliebter Mensch.

3. Ein Wendepunkt

Frau Reger stürzt mit 87 Jahren auf dem Weg zum Kunsthistorischen Museum und kommt unerwartet ums Leben. Dieses Ereignis bildet einen Wendepunkt in Regers Leben. Der starke Verlustschmerz schlägt sich zunächst in seiner körperlichen Verfassung nieder: Reger verweigert die Nahrungsaufnahme. Auch kann er nachts nicht einschlafen und wird immer wieder von Alpträumen gequält (vgl. AM: 180). In den ersten sechs Wochen nach dem Tod seiner Frau gerät Reger in einen Zustand der Isolation. Er bricht sogar mit seiner Gewohnheit, jeden zweiten Tag ins Kunsthistorische Museum zu gehen. Mit Absicht meidet er „jeden Kontakt zu allen Leuten“ (AM: 233) und hat sogar die Absicht, niemals zu den – aus seiner Sicht – ekelhaften und scheußlichen Menschen zurückzukehren.

Nicht nur seine physische Verfassung ist beschädigt, sondern auch sein ästhetischer Schutzraum ist durch den Tod seiner Gattin sinnentleert und resonanzlos. Der in langen Jahren aufgebaute Zufluchtsort aus Musik, Literatur und Philosophie funktioniert nach dem Tod seiner Frau plötzlich nicht mehr:

Wir glauben immer, wir können uns auf diese sogenannten Bedeutenden und Großen, wie immer, im entscheidenden Augenblick, also im lebensentscheidenden Augenblick, verlassen, aber das ist ein Irrtum, genau im lebensentscheidenden Augenblick sind wir von allen diesen Bedeutenden und Großen und, wie gesagt wird, Unsterblichen, alleingelassen, sie geben uns nicht mehr in einem solchen lebensentscheidenden Augenblick, als die Tatsache, daß wir auch mitten unter ihnen allein sind, uns selbst ausgeliefert sind in einem ganz und gar fürchterlichen Sinn, so Reger. (AM: 286-287)

Dieser kostbare ästhetische Schutzraum entpuppt sich als ein „Trugschluß“ (AM: 286): In einem für ihn lebensentscheidenden Moment wird er brutal alleingelassen. Die alten Meister, die er verehrt hat, wirken nicht nur trost- und hilflos, sondern auch lächerlich, sodass er von ihnen durch und durch enttäuscht wird (vgl. AM: 287). Der „Geistessafe“ (AM: 288), den er mit diesen alten Meistern gefüllt hatte, zeigt sich im lebensentscheidenden Augenblick als völlig leer (vgl. AM: 288). Sein Glaube an die Kunst, den er im Laufe der Zeit allmählich ausgebildet hatte, wird völlig zerstört. „[E]r weiß, dass ihm die bildende Kunst längst keine Heimat mehr bieten kann. Ebenso wenig scheinen Literatur, Musik und Philosophie einen Ausweg aus seiner tristen Lage zu bieten.“¹⁵

Insoweit kann man sagen, dass der Tod der eigenen Frau einen Wendepunkt in Regers Leben bildet. Diese Überlegung wirft jedoch folgende Fragen auf: Warum läuft der Tod seiner Frau, die gerade nicht völlig in den ästhetischen Schutzraum Regers integriert werden konnte und deren künstlerischer Geschmack ebenfalls nicht dem von Reger entsprach, auf den Zusammensturz seines ästhetischen Schutzraums hinaus? Was für eine Beziehung zwischen Kunst und Leben wird hier offenbar? Was für eine Rolle spielt Regers Frau in dessen Leben?

In der Tat befand Reger sich schon in einem Zustand der kulturellen Erstarrung, bevor er seine künftige Frau kennenlernte. In selbstkritischer Analyse thematisiert Reger seinen Stillstand. Die für seine Starre verantwortliche kulturelle Übersättigung und Beschäftigung mit dem eigenen Ich könnte hierbei als „dialektische Beziehung“¹⁶ zwischen Leben und Form aufgefasst werden. Um in der von Unbeständigkeit und Chaos durchdrungenen Welt

¹⁵ Stefan Kramer, Bernhards unsanftes Gesetz. Ein Stifterexperiment, in: Thomas Bernhard Jahrbuch 2005 / 06, S. 83.

¹⁶ Sarah Kohl, Die Komödie der Kultur, a. a. O., S. 108.

seinen eigenen Platz finden zu können, ist der Mensch dem gestalterischen Formprinzip des Geistes unterworfen. Dieses Prinzip wird durch ausdifferenzierte Strategien wie Wissenschaft, Kunst, Religion u. a. verwirklicht. In diesem Sinne „stellt ‚Form‘ zugleich die Voraussetzung jeder Zivilisation und Gesellschaft dar.“¹⁷ Einerseits schafft das Formprinzip Eindeutigkeit und Ordnung, andererseits kann es sich auch zu „ägyptischer Steifigkeit und Kälte“¹⁸ entwickeln, sodass das menschliche Leben durch die Erstarrung kultureller Formen erdrückt wird. Daher kann man sagen, dass sich das Leben in einem inhärenten Widerspruch entfaltet, eben „daß es nur in Formen unterkommen kann und doch in Formen nicht unterkommen kann“.¹⁹

Als ein sogenannter Geistesmensch, der sich der Kunst hingibt, erfährt Reger durch Kultivierung seiner künstlerischen Interessen den Prozess seiner Individuation. Das erläuterte Formprinzip schlägt sich hier vor allem darin nieder, dass er durch Philosophie und Kunst einen Schutzraum errichtet, der ihn von seiner Umgebung isoliert. Dies ist aber ein ambivalenter Vorgang, wie mit Bezug auf Regers Abschottung festgestellt wurde: Einerseits werden Körper und Seele des Menschen geformt, sodass Kultur entsteht, andererseits wird die Wildheit und Lebendigkeit des Menschen in diesem Prozess reduziert.²⁰ Eine übermäßige Kultivierung läuft hier darauf hinaus, dass vitale Lebenskraft verdrängt wird, was eine ungesunde kulturelle Erstarrung zur Folge hat. Diese Form kultureller Erstarrung ist bei Reger deutlich zu erkennen. Bevor er seine künftige Frau kennenlernt, hat er bereits seine Balance verloren. Regers „Deprimiation“ und „Hoffnungslosigkeit“ (AM: 204) bieten schon einen Beweis dafür, dass er aus dem Gleichgewicht geraten ist. Wenn Reger im Kunsthistorischen Museum immer wieder die französischen Schriftsteller Montaigne, Pascal, Voltaire u. ä. liest, deren Gedanken er in seinen Kopf „hineintrommelt“ und „die kompliziertesten Gedanken aufgreif[t]“ (AM: 161), dann bemächtigt sich das erstarrte Wissen seiner Person geradezu, weshalb er von kultureller Form quasi erdrückt und damit gebrochen wird. „Die ganze Welt erstickt ja fast am Geist“,²¹ wie

¹⁷ Børge Kristiansen, Thomas Mann – Der ironische Metaphysiker. Nihilismus – Ironie – Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im Zauberberg. Würzburg 2013, S. 174.

¹⁸ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980, S. 70.

¹⁹ Georg Simmel, Lebensanschauung, in: Ders., Der Krieg und die geistigen Entscheidungen [u. a.], Gesamtausgabe. 1. Aufl. Bd. 16, hg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1999, S. 231.

²⁰ Vgl. Hajo Eickhoff, Die Stufen der Disziplinierung. Thomas Bernhards Geistesmensch, in: Alexander Honold / Markus Joch (Hg.), Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen, Würzburg 1999, S. 155.

²¹ Krista Fleischmann, Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien 1991, S. 150.

Bernhard einmal im Gespräch formuliert. Im Falle Regers wird das Museum zu einem Katalysator der Verzweiflung, es ist für ihn „eine Sphäre der Geistlosigkeit und Erstarrung, die man zwar zur Beruhigung aufsucht, der man sich letztlich aber kreativ widersetzen muß.“²² Dementsprechend wird Reger zu einer Marionette. „[E]s [die Kunst – Anm. d. Verf.] wertet sich ja selbst ab“.²³ Nun kann man die Bernhardsche scheinbar widersprüchliche Formulierung nachvollziehen: „Die Kunst ist das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig“ (AM: 79).²⁴ In diesem Sinne liegt nahe, dass das Kunsthistorische Museum für Reger sowohl einen ästhetischen Schutzraum bietet als auch einen Ort der Verzweiflung darstellt. Diese logische Inkonsequenz ist „nichts als das intellektuelle Phänomen dieser viel tiefer gelegenen seelischen Komplikation“,²⁵ wie Georg Simmel weiter ausführt:

Darum fordert jede sehr differenzierte Lebensäußerung um ihrer selbst willen ihre Einschränkung und Ausgleichung. Mit so leidenschaftlichem Radikalismus jeder Denker die Weltsymphonie in der Tonart einer charakterologischen Stimmung sich abspielen läßt, so wirken plötzlich doch Töne wie von einer andern Himmelsrichtung der Seele hinein; sie verraten die typische Basis auch des differenziertesten intellektuellen Charakters, in der er neben seiner Sonderrichtung, sie nähernd und balancierend, auch ihre Gegensätze und Ausgleichungen innerhalb der Menschheit überhaupt in irgend welchen Maßen und Anklängen repräsentiert.²⁶

Schließlich ist es nicht der „französische Geist“ (AM: 196), der Reger aus seiner existentiellen Krise herausholt, sondern seine Frau, jener „Kunstlaie“ (AM: 202). Seine Gattin, sozusagen „seine Lebensfrau“, funktioniert als ein Gegengewicht zur überspannten geistigen Kultivierung, sie steht für die Liebe in Regers Leben als Verbindung zum Leben und zur vitalen Lebens-

²² Uwe Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg 1997, S. 76.

²³ Krista Fleischmann, a. a. O., S. 165. Der Originaltext lautet: „Fleischmann: Ist das jetzt eine prinzipiell abwertende Haltung der Kunst und Literaturgeschichte gegenüber, oder stellen Sie einfach so hohe Anforderungen an die Kunst? Bernhard: Na, ich werte ja nix ab, es wertet sich ja selbst ab“.

²⁴ Diese zwiespältige Auffassung von der Kunst steht in Übereinstimmung mit Nietzsches Standpunkt. Nach dessen Ansicht ist der Künstler „Hanswurst und Gott benachbart; der Heilige und die Canaille“. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*. Drittes und Viertes Buch. 2. Aufl., Leipzig 1911, S. 244. Hier ist ein zwiegespaltenes Werten zu erkennen. Zum Zusammenhang zwischen Nietzsche und Bernhard siehe Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg 1990, S. 56-62.

²⁵ Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus. Leipzig 1907, S. 103.

²⁶ Ebenda, S. 104.

kraft, dank derer Reger seine geistige Erstarrung ausgleichen und sein inneres Gleichgewicht wiederfinden kann.

Nach der Heirat versucht Reger, seine Gattin in seinen ästhetischen Schutzraum zu integrieren. Er sorgt dafür, dass sie mit den Gedanken Nietzsches, Descartes, Montaignes, Pascals, Wielands, Novalis', Kants u. a. vertraut wird und sich ihrerseits geistig anspruchsvolle Wissensbereiche erschließt. Das läuft jedoch darauf hinaus, dass Frau Reger nun ebenso der übermäßigen Kultivierung unterworfen ist. „Bei der Entwicklung zum Künstler handelt es sich also um einen von außen gesteuerten, ja konditionierten ‚Absterbensprozeß‘, der der Zerstörung der lebendigen Persönlichkeit des Künstlers gleichkommt.“²⁷ Die vitale Lebenskraft Frau Regers wird daher unabwendbar durch die Erstarrung in kultureller Form erstickt. Ebenso wie Reger wird auch seine Frau zur „groteske[n] Kunstmaschine“, die „durch ihren Kulturbetrieb zu [einer] lächerlichen und abgeschmackten Marionette [...] verkomm[t].“²⁸ Das Gegengewicht, das Reger aus der Lebensverzweiflung herausgeholt hat, wird schrittweise demontiert.

Die übermäßige Kultivierung hat sogar den unerwarteten Tod von Frau Reger zur Folge: „[G]erade mit Schopenhauer waren ich und meine Frau ja beschäftigt gewesen, wie sie hinter mir gestürzt ist und sich den sogenannten Schenkelhals gebrochen hat, so Reger nachdenklich.“ (AM: 281) „Doch durch die Abwendung vom Leben in das reine Denken verliert Regers Frau im wahrsten Sinne des Wortes den Boden unter den Füßen.“²⁹ Diese Situation erinnert an die Legende um Thales, der aufgrund der Betrachtung und Deutung der Sterne nicht auf seine Füße achtete, sodass er in einen Brunnen gefallen sein soll.³⁰ Daraus ergibt sich, dass übermäßige Kultivierung nicht nur vitale Lebenskraft zurückhält, sondern auch den Zugang zu einem gesunden, ausgeglichenen und schöpferischen Leben versperren kann.

4. Kunst als das Widerwärtigste

Erst nach dem Tod seiner Frau wird Reger das frühere Problem, die Erstarrung seines Lebens aufgrund des übermäßigen Kulturkonsums, auf heftige Weise vor Augen geführt. Da der Kontrapunkt, das Gegengewicht zur übermäßigen Kultivierung mit dem Tod Frau Regers verschwindet, gerät

²⁷ Uwe Betz, a. a. O., S. 87.

²⁸ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 215.

²⁹ Ebenda, S. 235.

³⁰ Vgl. Platon, *Politeia*, übersetzt von Friedrich Schleiermacher und hg. von Burghard König. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 174. Zu der Ähnlichkeit zwischen Frau Reger und Thales siehe Sarah Kohl, Kleist, Klo, Klima. Die karnevaleske Verkehrung von Schopenhauers Kunstmetaphysik in *Alte Meister*, in: Thomas Bernhard Jahrbuch (2009/10), S. 185 und Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 235-236.

Reger unvermeidlich in tiefe Verzweiflung. Plötzlich wird er sich dessen bewusst, dass die reine Anhäufung von Wissen völlig nutzlos ist. Angesichts des Todes kann das Wissen nichts ausrichten: Seine Frau, „ein solcher aufnahmefähiger Mensch“, ist eben „mit dem ganzen ungeheuerlichen Wissen“ (AM: 29) gestorben. Auch für ihn scheint in seinem lebensentscheidenden Augenblick das Wissen völlig nutzlos zu sein.

Seither hat sich Regers Haltung seinem ästhetischen Schutzraum gegenüber völlig gewandelt: „Reger dreht den Spieß gleichsam um und wehrt sich sowohl gegen den Perfektionswahn der Kunst und der Künstler als auch gegen deren überzogene Sinnversprechen.“³¹ Nun betrachtet er die Kunst als das Widerwärtigste und entwickelt eine „Vernichtungshermeneutik“,³² „[d]ie ungeheuerliche Verehrung wandelt sich zur vernichtenden Kritik“.³³ Diese ästhetische Grundkonzeption unterscheidet Reger deutlich von allen bisherigen Protagonisten der Werke Bernhards. Demzufolge kann Regers Kritik an der Kunst als eine „programmatische Neubestimmung“³⁴ betrachtet werden. Diese „radikale Umkehr“³⁵ schlägt sich vor allem in Regers Haltung zum Schriftsteller Adalbert Stifter nieder: Reger hat Stifter in seiner Jugend gelesen, „mit zwölf und mit sechzehn Jahren“ (AM: 74), und hat ihn ohne kritische Distanz Jahrzehnte lang „immer so ungeheuerlich verehrt“ (AM: 72). Aber jetzt, nachdem er ihn noch einmal wirklich aufmerksam gelesen hat, betrachtet er ihn nur noch als einen „unerträgliche[n] Schwätzer“ (AM: 74), einen „Provinzdilettant[en]“ (AM: 73) und einen „verkrampt lebende[n] Philister“ (AM: 75), der „sentimentale, fade Prosa voll innerer und äußerer Fehler“ (AM: 74) geschrieben hat. Nun schätzt Reger seinen mit zahlreichen alten Meistern gefüllten „Geistessafe“ (AM: 288) nicht mehr, er erachtet ihn auch nicht mehr als ästhetischen Schutzraum, sondern als „Alpdruck der Vergangenheit“,³⁶ der zu einer „Identitätskrise der Tradition“³⁷ führen kann. Reger wird sich bewusst, dass eine reine Akkumulation von Wissen keine Möglichkeit zur Verbesserung des Lebens bietet, sondern nur das strömende und vitale Dasein verdrängt, ja sogar erstickt. Er braucht offenbar keinen großen Geist an seiner Seite, sondern einen realen Menschen, eine dynamische Lebenskraft. Infolgedessen kommt ihm nach dem Tod seiner Frau zu Bewusstsein, dass „nicht diese großen Geister und nicht diese Alten Meister [es] sind [...], die [ihn] Jahrzehnte am Leben erhalten haben, sondern daß es nur dieser eine einzige Mensch, den [er] wie kei-

³¹ Markus Scheffler, a. a. O., S. 322.

³² Wendelin Schmidt-Dengler, a. a. O., S. 126.

³³ Ebenda, S. 123.

³⁴ Peter Kahrs, a. a. O., S. 199.

³⁵ Wendelin Schmidt-Dengler, a. a. O., S. 124.

³⁶ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, S. 217.

³⁷ Josef König, „Nichts als ein Totenmaskenball“. *Studien zum Verständnis der ästhetischen Intention im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1983, S. 60.

nen zweiten geliebt [hat], gewesen ist.“ (AM: 289) Dementsprechend übt Reger mehrmals scharfe Kritik an den Museumsführern: „Wenn wir den Führern zuhören, hören wir doch nur immer das Kunstgeschwätz, das uns auf die Nerven geht, das unerträgliches Kunstgeschwätz der Kunsthistoriker“ (AM: 13). Er betrachtet die Kunstführer als „Kunstvernichter“ (AM: 34) und „Kunsttöter“ (AM: 35), deren Beruf nichts anderes als eine Akkumulation von Wissen darstellt. Seines Erachtens würgen sie jede Empfindsamkeit in den Besuchern ab (vgl. AM: 50) und treiben den Besuchern die Kunst aus, „anstatt ihnen die Kunst und insbesondere die Musik aufzuklären und zu einer Lebensfreude zu machen.“ (AM: 52)

Das europäische Denken hat eben Ähnlichkeit mit einem Museum, es verfügt über „musealen Wert“³⁸ und wird im Laufe der Zeit allmählich zu einer schweren Last. Um sich von der Last des traditionellen Erbes zu befreien, beginnt Reger mit einer „Destruktion der erhabenen Werke der philosophisch-künstlerischen Tradition“.³⁹ Er wertet das geistige Erbe und den klassischen Kanon um, stellt die Autoritäten, die er nun als seine größten Gegner hinstellt und denen gegenüber er eine Haltung „ständige[n] [Sich]zur-Wehr-setzen[s]“⁴⁰ einnimmt, in Frage.

Auf der Grundlage dieser „Vernichtungshermeneutik“⁴¹ entwickelt Reger weiterhin eine Strategie des Karikierens zur Aufhebung der sogenannten Großen:

[E]s ist ja auch eine Methode, [...] alles zur Karikatur zu machen. Ein großes bedeutendes Bild [...] halten wir nur dann aus, wenn wir es zur Karikatur gemacht haben, einen großen Menschen, eine sogenannte bedeutende Persönlichkeit, wir ertragen den einen nicht als großen Menschen, die andere nicht als bedeutende Persönlichkeit, [...] wir müssen sie karikieren. (AM: 117)

Tatsächlich ist das Karikieren eine Form des Ausbalancierens von zu Großem, ein „Verfahren der Verringerung des Erhabenen durch groteske Über-

³⁸ Sarah Kohl, *Die Komödie der Kultur*, a. a. O., S. 217.

³⁹ Bernhard Sorg, *Überlebenskunst. Zur Schopenhauer-Rezeption bei Thomas Bernhard und Arno Schmidt*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 74 (1993), S. 139.

⁴⁰ Thomas Bernhard, *Der Italiener*. Salzburg 1971, S. 157. Hans Höller ist der Meinung, dass Bernhard die Einflussangst überwindet, indem er gegen die „große Tradition der klassischen österreichischen Moderne der Jahrhundertwende“ kämpft, vgl. Hans Höller, „Gewalt auch über ganz Große“. *Thomas Bernhards Überwindung der ‚Einflussangst‘*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* (2005/06), S. 70). In diesem Punkt können wir ihm nicht zustimmen. Im eigentlichen Sinne beschränkt sich die Feindschaft Bernhards nicht auf die österreichische Tradition, sondern sie umfasst das ganze philosophisch-künstlerische Traditionserbe. Dieses ganze geistige Traditionserbe wird im Laufe der Zeit zu einer schweren Last, sodass seine Schöpfer selbst zu starren Marionetten werden.

⁴¹ Wendelin Schmidt-Dengler, a. a. O., S. 126.

treibung“⁴² ein Prozess der „karikierende[n] Depotenzierung“.⁴³ Das Depotenzieren steht im Gegensatz zum Potenzieren: Während Letzteres auf eine Erhöhung, eine Romantisierung des niedrigen Objektes abzielt, zielt Ersteres auf eine Erniedrigung, eine Zerstörung des hohen und erhabenen Objektes ab.⁴⁴ Reger folgt dieser Strategie der Depotenzierung, indem er durch Karikieren die Erhabenen und ihre großen Geistesleistungen in Frage stellt und ihre Geltung zerstört.

Durch Regers Strategie des Karikierens wird Heidegger zu einem „lächerlichen nationalsozialistischen Pumfhosenspießer“ (AM: 87), einem „Pantoffel- und Schlafhaubenphilosoph[en] der Deutschen“ (AM: 90). Er hat eine „schwarze Schwarzwaldhaube auf dem Kopf“ (AM: 89), trägt eine „selbstgewebte Winterunterhose“ und geht mit seinem „selbstgeschnitzte[n] Schwarzwaldstock“ spazieren (AM: 92). Er ist „eine unablässig trüchtige Philosophiekuh [...], die auf der deutschen Philosophie geweidet und darauf jahrzehntelang ihre koketten Fladen fallen gelassen hat im Schwarzwald“ (AM: 88). Mit seiner Frau, die „in ihrem perversen Strickenthusiasmus ununterbrochen Winterstrümpfe strickt“ (AM: 87) und „die ihn zeitlebens total beherrscht“ (AM: 87), führt er eine philisterhafte Ehe. Dürer wird durch diese Strategie des Karikierens zu einem „Nürnberger Ziselierkünstler“ (AM: 62), Stifter zu einem „Kitschmeister“ (AM: 85) und einem „verkrampft schreibende[n] muffige[n] Kleinbürger“ (AM: 75), selbst Bach, der in *Der Untergeher* noch verehrt wurde, wird nun zu jenem „dicke[n] stinkende[n] Bach an der Thomasorgel“ (AM: 127).

Durch dieses Verfahren der Depotenzierung wird das schon zur Last gewordene geistige Erbe aufgelöst, die durch übermäßige Kultivierung entstandene geistige Erstarrung aufgehoben. Diese Erstarrung ist eine Form der „ägyptische[n] Steifigkeit und Kälte“,⁴⁵ eine Überformung. Die Karikaturen dagegen funktionieren als „eine Verzerrung“, eine „Zerstörung der Form des Lebens“.⁴⁶ So werden „Erschütterung und Ungleichmäßigkeit“⁴⁷ erzeugt, d. h. jene Überformung wird im Menschen zerstört und ihr wird eine Art Deformation durch die Karikatur entgegengestellt.⁴⁸ Es liegt daher nahe, dass die schwere Last der alten Meister nun durch diese Strategie des Karikierens völlig erschüttert und zersetzt wird, wodurch wieder Vitalität ge-

⁴² Franz Eyckeler, Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin 1995, S. 210.

⁴³ Ebenda, S. 199.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 211.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, a. a. O., S. 70.

⁴⁶ Georg Simmel, Über die Karikatur, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Bd. 2, Gesamtausgabe. 1. Aufl. Bd. 13, hg. von Klaus Latzel. Frankfurt a. M. 2000, S. 247.

⁴⁷ Ebenda, S. 251.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 249.

wonnen und ein reges Leben geführt werden kann. Aus dieser Perspektive ist die Kraft des Karikierens die „Höchstkraft des Geistes“ (AM: 121) sowie die „einzige Überlebenskraft“ (AM: 121-122).

Diese Strategie des Karikierens reflektiert eben das Bernhardsche „philosophische Lachprogramm“, das Bernhard schon seit Beginn seines Schreibens umsetzt.⁴⁹ Somit kann er mit seinem Ruf als ernsthafter Schriftsteller nicht einverstanden sein: „Na, ich gelte ja als sogenannter *ernster Schriftsteller* [...] und der Ruf verbreitet sich [...] Im Grunde ist es ein sehr schlechter Ruf [...] Mir ist absolut *unbehaglich* dabei.“⁵⁰ Eigentlich tragen die Werke Bernhards viele deutlich komische Züge. In seinem Blick wirkt sogar alles komisch, indem er die Lächerlichkeit der Welt entlarvt.

Der Untertitel von *Alte Meister* lautet „Komödie“. In diesem Werk deckt Bernhard gewissermaßen die Komödie der Kultur, eine Lachkultur, ganz unverhüllt auf. „Das Lachen baut sich gleichsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt“,⁵¹ die eine Welt des Ernstes ist. Diese Welt „ist mit Gewalt, Verbot und Einschränkung verquickt. Ein solcher Ernst trägt immer ein Element der Furcht und der Einschüchterung in sich.“⁵² Aber das Lachen hat eine zerstörerische Wirkung: „Das Lachen setzte im Gegenteil die Überwindung der Furcht voraus. Das Lachen verfügt über keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.“⁵³ Erst durch das befreiende Lachen wird das Erhabene erschüttert, das Hohe in Frage gestellt, werden die Schranken außer Kraft gesetzt, die Furcht, die aus dem Boden der Kultur des Ernstes wächst, endlich besiegt. Wenn man mit Ernst gegen den Ernst kämpft, dann wird der Ernst immer ernster und stärker, er wird letztlich zu einer Ungeheuerlichkeit, der man sich nicht nähern, die man nicht durchschauen oder besiegen kann. Aber wenn man mit Lachen oder mit Humor gegen den Ernst kämpft, dann wird dieser immer lächerlicher und absurder. Wie ein Luftballon zerplatzt er und ist plötzlich ein Nichts. Mit diesem „philosophischen Lachprogramm“ kann eine „völlige Befreiung vom »Ernst des Lebens«“⁵⁴ verwirklicht werden. „Das Lachen öffnete die Welt auf eine neue Weise“,⁵⁵ „es begann eine andere

⁴⁹ Vgl. Krista Fleischmann, a. a. O., S. 44.

⁵⁰ Thomas Bernhard, *Der Italiener*, a. a. O., S. 152.

⁵¹ Michail Bachtin, *Grundzüge der Lachkultur*, in: Ders., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übersetzt und mit einem Nachw. vers. von Alexander Kampfe. Frankfurt a. M. 1990, S. 32.

⁵² Ebenda, S. 35.

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einem Vorw. vers. von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1995, S. 288.

⁵⁵ Michail Bachtin, *Grundzüge der Lachkultur*, a. a. O., S. 39.

Wahrheit zu tönen: lachend, nährisch, unziemlich, fluchend, parodierend, travestierend.“⁵⁶

Am Ende des Romans trifft Reger mit Atzbacher planmäßig im Museum zusammen, nachdem er den ganzen Morgen im Bordone-Saal philosophiert hat. Er hat Atzbacher eingeladen, „mit ihm zusammen den *Zerbrochenen Krug* im Burgtheater anzuschauen“ (AM: 309). „Die Vorstellung war entsetzlich“ (AM: 311), so wird die Theatervorstellung anschließend bewertet. Trotz dieses Kommentars kann Reger das Theaterstück im Burgtheater noch mit einer „perversen Verrücktheit“ (AM: 311) genießen. Hier empfindet der Protagonist Reger eben diese befreiende Wirkung des Lachens. Er betrachtet die Welt aus einer humoristischen Perspektive, und durch diesen „unernsten Umgang“⁵⁷ mit dem Leben vermag sich Reger endlich einen Freiraum zu schaffen.

Nun befindet sich Reger in einem neuen Zustand seines Lebens. Er vollendet auch seinen Prozess der Veränderung. Seine Kunstauffassung, nämlich die Kunst als das Höchste und als einen ästhetischen Schutzraum zu betrachten, wird durch eine „radikale Umkehr“⁵⁸ vernichtet. Jetzt ist es seine ambivalente Haltung der Kunst gegenüber, die er schließlich zu einer „Überlebenskunst“ (AM: 302) stilisiert. Dank dieser befreienden Wirkung des Lachens vermag Reger trotz der Scheußlichkeit und Absurdität der Welt weiter zu existieren.

5. Schluss

Abschließend lässt sich feststellen, dass für Reger in der Kunst stets beide Seiten einer Medaille aufscheinen: Einerseits bietet ihm die Kunst einen ästhetischen Schutzraum, andererseits funktioniert die Kunst wie ein Katalysator der Verzweigung. Dies sind im eigentlichen Sinne keine völlig isolierten und widersprüchlichen Aspekte, sondern sie bedingen sich gegenseitig. Mithilfe der Kunst, einer Strategie der Verfeinerung und Ordnung, vermag Reger im Chaos der Welt zu überleben. An einem von der Kunst errichteten geschützten Zufluchtsort kann er durch eine abstrakte und kontemplative Haltung einen Zustand der wahren Geistesruhe erlangen. Aber dies ist ein ambivalenter Prozess, in dem auch der negative Einfluss der Kunst unvermeidlich wirkt: Eine übermäßige Kultivierung führt unbedingt zur ungesunden kulturellen Erstarrung und Blockierung eines schöpferisch ausgeglichenen Lebens. Als ein typischer Geistesmensch wird Reger aufgrund seiner kulturellen Übersättigung seiner Vitalität beraubt, wofür es nach dem Tod seiner Frau auch keinen wirklichen Ausgleich mehr gibt. Aus

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Sarah Kohl, Kleist, Klo, Klima, a. a. O., S. 188.

⁵⁸ Wendelin Schmidt-Dengler, a. a. O., S. 124.

diesem Grund schwankt sein Verhältnis zur Kunst von einem Extrem zum anderen; seine mit einem Mal vernichtende Haltung der Kunst gegenüber wird am Ende durch eine humoristische Perspektive transzendiert.

In der paradoxen Struktur der Kunstauffassung Regers schwingt auch ein ästhetisches Konzept Bernhards mit, das als eines der hervorstechendsten Merkmale seiner Werke gelten kann: die Antithese.⁵⁹ Bernhards Werk ist geprägt von deutlichen Gegensätzen. In einem Gespräch mit Fleischmann äußert er sich so: „Naja, aus denen [Gegensätzen – Anm. d. Verf.] existiert man ja, und ein Buch existiert ja auch nur aus Gegensätzen. Wenn’s eingleisig ist, ist es ja nichts wert“.⁶⁰ Dieser Widerstreit im Werk entspricht hier offenbar der komplizierten menschlichen Seelenstruktur, die Bernhard anspricht; nur aus Gegensätzen heraus kann man eine Balance halten. Diese ambivalente Fähigkeit beweist auch Bernhards Genialität, wie Francis Scott Fitzgerald im Jahr 1936 formulierte:

The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function.⁶¹

⁵⁹ Vgl. Michael Billenkamp, Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis. Heidelberg 2008, S. 323.

⁶⁰ Krista Fleischmann, a. a. O., S. 169.

⁶¹ Francis Scott Fitzgerald, The Crack-Up, <https://www.esquire.com/lifestyle/a4310/the-crack-up/>, letzter Zugriff: 07.10.2021.