

Das Museum als Schauplatz einer Abrechnung mit der Kunst - Zum Raumkonzept in Thomas Bernhards Roman *Alte Meister*

Yang Jin
(Shanghai)

Abstract: Einleitend geht die Untersuchung auf die Darstellung der Funktionen und Konventionen des Kunstmuseums als kulturellem Bedeutungsträger ein; anschließend werden die gegensätzlichen Raumpraktiken der Hauptfigur Reger aus Thomas Bernhards Roman *Alte Meister* herausgestellt, welche den Museumsraum zum Schauplatz einer Abrechnung mit der Kunst machen und ihn so dekonstruieren will; sodann werden die komplementären bzw. konträren Raumalternativen zum Wiener Kunsthistorischen Museum im Leben Regers ausgelotet; zuletzt kommen die engen Verflechtungen des literarischen Textraums (der Textur eines monolithischen Wortblocks) mit dem Raumkonzept im Roman in den Blick.

Den Romanen *Der Untergeher* (1983) und *Holzfällen* (1984) folgt das Erzählwerk *Alte Meister. Komödie* (1986) und vervollständigt die Künstler- oder auch Künste-Trilogie im Spätwerk Thomas Bernhards. Die vorliegende Abhandlung widmet sich dem Raumkonzept in diesem Roman, in dem das berühmte Wiener Kunsthistorische Museum als Handlungsort fungiert. „Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.“¹ Ein Museum steht immer in vielfältigen Zeit-Relationen, darunter vor allem die kunstgeschichtliche Zeitachse der Exponate, die historische Einbettung des Museums selbst, die zeitgeschichtlichen Aspekte der Rezeption bis hin zum zeitlichen Regelwerk der Besucheröffnungszeiten. Diese Formen der Diachronizität zeigen sich beispielsweise im Roman dadurch, daß die Kunst der Spätrenaissance (die alten Meister des späten 16. Jahrhunderts) am Beispiel des Gemäldes *Der weißbärtige Mann* um 1570 in einem Museumsbau aus dem späten 19. Jahrhundert von Besuchern der Gegenwart (der 1980er Jahre) rezipiert wird. Wie hier Kunstrezeption im Nah-Raum des Museums über eine vierhundertjährige zeitliche Distanz hinweg vonstattengeht und literarisch dargestellt wird, steht im Fokus der vorliegenden Untersuchung.

¹ Wolfgang Hallet / Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld, 2009. S. 6.

Im Folgenden wird zuerst auf die Darstellung der Funktionen und Konventionen des Kunstmuseums als kulturellem Bedeutungsträger eingegangen; anschließend werden die gegensätzlichen Raumpraktiken der Hauptfigur Reger herausgestellt, welche vom Nutzungsverhalten, Rezeptionsmodus sowie von der ästhetischen Bewertung und von kulturellen Implikationen her den Museumsraum zum Schauplatz einer Kunst der Kunstvernichtung machen und ihn auf diese Weise dekonstruieren; dann werden die komplementären bzw. konträren Raumalternativen zum Kunsthistorischen Museum (Abkürzung im Folgenden mit KHM) ausgelotet; zuletzt kommen die engen Verflechtungen des literarischen Textraums mit dem Raumkonzept im Roman in den Blick.

1.

Kunsthistorische Museen als öffentliche Kulturinstitutionen bestehen erst seit der französischen Revolution in dieser Form. Was zuvor weltlichen Machthabern oder der Kirche vorbehalten war, wird seither allen Bürgern zugänglich. Die Entwicklung dieses kulturhistorischen Säkularisierungsphänomens ist eng an jenes bürgerliche Ideal der Aufklärung geknüpft, das Volk ästhetisch bilden zu wollen.

Bei der Konzeption der Kunstmuseen am Ausgang des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts setzte sich mit dem Louvre als dessen Prototyp ein spezifisches Modell durch. Hier soll die Sammlung keine lückenlose Rekonstruktion der Kunstgeschichte anstreben, sondern eine Auswahl nach dem Kriterium ästhetischer Qualität treffen und sich auf signifikante Spitzenleistungen der Kunstgeschichte beschränken.

Hier werden stellvertretende Objekte aus verschiedenen Zeitaltern und diversen Produktionsorten in demselben Raum zusammengetragen und präsentiert, so daß die Besucher einen zeitlich und räumlich neu organisierten anderen Raum betreten. In diesem Sinne gehören Museen nach Michel Foucault wie Krankenhäuser und Gefängnisse zu den Heterotopien einer Gesellschaft. Sie sind

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlagerer, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind [...].²

² Michel Foucault: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hg. v. Karlheinz Barck/ Peter Gente/ Heidi Paris/ Stefan Richter. Leipzig, 1990. S. 40.

Das Wiener KHM entsteht etwa ein Jahrhundert später als der Louvre, 1891 wird es eröffnet, und zwar am Gipfelpunkt der Machtstellung des österreich-ungarischen Kaiserreichs. Das Museumsgebäude steht dem Naturhistorischen Museum als Pendant gegenüber, beide sind im Stilempfinden der italienischen Renaissance gehalten. Diese Geschwistergebäude zählen zum historizistischen Architekturensemble auf der Ringstraße, das ab den 1860er Jahren geplant und gebaut wurde. Es liegt im Zentrum der Wiener Innenstadt, dem Herzen der Habsburger Monarchie, und repräsentiert hier deren Machtstellung, es zelebriert geradezu deren politisches Geltungsbedürfnis. Mithin ist der Kunstraum des Museums in der Perspektive der Stadtplanung zugleich als Teil einer noch größeren „Raumkunst“ der gesamten Stadtanlage mit ihren Mikro-, Meso- und Makro-Räumen zu verstehen, wobei der museale Raum der Kunst auf signifikante Weise fest im Verweisungsgefüge des Stadtraums verankert und mit den spezifischen topographischen Ordnungen einer Reichshauptstadt verschachtelt ist.

Der Chronotopos vom KHM im Roman hat einerseits ganz offensichtlich direkte Referenzialität zum Realitätsraum, dem gleichnamigen Stadtbau. Diese geographische Situierung ermöglicht dem Leser konkrete Vorstellungen von den Grundkonstituenten des Gebäudes wie Höhe und Weite der geschilderten Räume im Museum, wobei diese sich andererseits auch nicht ganz mit der Wirklichkeit decken. Als eine der wesentlichen Divergenzen wäre anzuführen, daß der Schauplatz der Romanhandlung, der Bordone-Saal, im realen KHM nicht aufzufinden ist, und das thematisierte Bild *Der weißbärtige Mann* stattdessen im Bassaro-Saal hängt. Diese leicht überprüfbareren Differenzen im Detail heben jedoch die Fiktionalität und Virtualität des Raumentwurfs im Roman geradezu hervor.

Der öffentlichen Bestimmung gemäß werden dem Museumsbesucher die Menge der Kunstschatze zum bewundernden Betrachten dargeboten. Sie werden in ihrer Unverwechselbarkeit als Originale vorausgesetzt, deren ästhetische Wirkung sich „im visuellen Modus der *Evidenz*, der sichtbaren Einsicht“³ entfaltet. So „besitzen sie eine physisch-materielle Ausstrahlung, die gerne als Aura beschrieben wird [...]“⁴ Die Präsenz der Kunstsammlung korrespondiert mit dem Museumsraum als sinnlichem Medium. Ein Kunstmuseum hat in erster Linie die Funktion, den Besuchern physisch begehbarer Räume zum Kunstgenuß zu bieten, und zwar in einer Raumkonstellation, in der die aufgehängten Bilder in erlaubtem Abstand betrachtet werden können. Dem folgenden Raumverständnis von Susanne Rau ist insofern beizupflichten:

³ Thomas Thiemeyer: Simultane Narration – Erzählen im Museum. In: Kultur - Wissen - Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Hg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld, 2013. S. 480.

⁴ Ebenda. S. 479.

Raumformationen oder räumliche Konstellationen (kurz: Räume) sind das Resultat gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse, eine intellektuelle oder materielle Konstruktionsleistung oder auch das Resultat von Ordnungsbestrebungen beteiligter Akteure.⁵

Vor dem Hintergrund der Prästrukturierungsfunktion von Räumen, welche mit ihrer Anordnung auch das menschliche Verhalten in diesen Räumen lenken und bedingen, zählt auch der Museumsbesuch zu den kulturell hochgradig präfigurierten Raumpraktiken, wobei das Nutzungsverhalten innerhalb des Museumsraums mit verschiedenen Verboten belegt ist, z. B. mit dem Verbot des lauten Sprechens, des Trinkens oder Essens, Mantel- oder Huttragens und des eigenständigen Öffnens oder Schließens von Türen zwischen den Ausstellungssälen. Regers Museumsbesuch im Roman *Alte Meister* konterkariert mindestens in diesem vierfachen Sinne das kodifizierte Verhalten innerhalb dieses spezifischen Raumes. Im Wintermantel eingehüllt behält er seinen Hut auf dem Kopf; wenn er Wasser trinken möchte, bringt ihm der Wächter Irrsigler ein Glas Wasser; auch trifft er sich hier mit Atzbacher, um sich mit ihm stundenlang - eher monologisch als in wechselseitigem Gespräch - zu unterhalten und verwandelt somit den Sehraum visueller Kunstrezeption in einen Sprechraum privater Kunstkritik; da Reger an einer Art „*Kunstegoismus*“ (Kursiv i. O.) (255) leidet - „ich will, was die Kunst betrifft, alles nur für mich allein haben“ (255) -, kommt Irrsigler diesem Eigensinn ebenfalls entgegen und verwandelt den öffentlichen in einen privaten Raum, in einen für Reger geschaffenen Individualraum:

Will Reger, was nicht selten der Fall ist, in der Betrachtung des *Weißbärtigen Mannes* von Tintoretto allein sein, so sperrt Irrsigler ganz einfach den Bordone-Saal für Besucher, er stellt sich dann ganz einfach in den Eingang und läßt keinen passieren. Reger braucht nur sein Handzeichen zu geben und Irrsigler sperrt den Bordone-Saal, ja er scheut sich nicht, im Bordone-Saal stehende Besucher aus dem Bordone-Saal hinauszu drängen, weil Reger das wünscht.⁶

Der Mißbrauch der Machtbefugnisse Irrsiglers, der seit fünfunddreißig Jahren als „Hüter von Kunstwerken“ (9) im Dienst ist, unterstützt Regers Verstöße gegen die Verhaltensregeln. Er ist weniger Saaldiener, als vielmehr Regers persönlicher Diener. Mit der Bestechlichkeit des Aufsehers wird das öffentliche Wesen des Museums unterhöhlt und mithin auch der Raum umfunktionalisiert.

⁵ Susanne Rau: *Räume, Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*. Frankfurt/New York, 2013. S. 143.

⁶ Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt/Main, 2013. S. 10. Die in Klammern angeführte Seitenzahl gilt stets für alle unmittelbar vorhergehenden Zitate dieses Werkes, solange keine anderen Angaben gemacht werden.

Der 82-jährige Reger besucht das Museum seit 36 Jahren außer montags jeden zweiten Tag - eine zeitliche Angabe seines Besuchsrhythmus, die *per se* ein Paradoxon darstellt.⁷ Sein Besuch dauert von halb elf Uhr vormittags bis um halb drei am Nachmittag. Während dieser vier Stunden läuft er jedoch nicht etwa einmal durch das ganze Museum ganz im Gegensatz zu Irrsigler, der eine tägliche Gehstrecke von vierzig bis fünfzig Kilometern zu absolvieren hat, sondern er bleibt auf der grauen, samtbezogenen Sitzbank im Bordone-Saal sitzen, um ein einziges Bild, Jacopo Tintoretts Ölgemälde *Weißbärtiger Mann* anzustarren. Mit der Isolierung des Betrachtungsgegenstandes, der das *opera omnia* des KHM präsentiert, korreliert hier die fokussierende Verengung des gesamten Museumsgebäudes auf die eine Sitzbank in einem einzigen Saal. Die immer gleichbleibende Sitzhaltung vor demselben Bild supponiert hier auch eine gleichbleibende Perspektive auf das betrachtete Objekt und mithin in gewisser Hinsicht eine unveränderte Rezeption, die in diesem Fall sicherlich an eine sehr eigene Objektbesessenheit geknüpft ist, die wiederum jene spezifische Ortsbesessenheit herbeiführt. Allerdings nutzt der Protagonist den Raum auch zum Lesen oder Denken: „Der Bordone-Saal ist mein Denk- wie mein Lesezimmer.“ (38) Hier bietet sich ihm „die beste Meditationsmöglichkeit [...]“ (38)

All diese Tätigkeiten werden begünstigt durch einen optimalen Lichtfluß und die idealen Temperaturverhältnisse in diesem Raum, die auch Regers Haut und „hochempfindliche[m] Kopf“ (307) gut tun. Die Innenräume vom KHM sind der Romanbeschreibung zufolge ganzjährig auf 18 Grad Celsius temperiert und vor unmittelbarer Sonneneinstrahlung geschützt. In dieser Beschreibung einer künstlich erzeugten Atmosphäre der Innenräume hebt der Text noch einmal implizit auf die körperspezifischen Sinnesmodalitäten beim Museumsbesuch ab, wobei an Regers speziellen Bedürfnissen insbesondere die Verknüpfung von Sinnlichem (dem Körpergefühl) und Mentalem (geistiger Tätigkeit) herausgestellt wird. Insofern vereint der Bordone-Saal die von Elisabeth Ströker vorgestellten Raummodelle eines gestimmten Raums und eines Anschauungsraums⁸ gewissermaßen in sich, wobei auf seine dritte Funktion als Aktionsraum noch einzugehen ist.

⁷ Nimmt man an, dass die Besuche immer am Dienstag, Donnerstag und Samstag stattfinden, weil Montags das Museum geschlossen ist und Reger es bisher nie sonntags besucht, so müssten zwischen Samstag und Dienstag jedoch zwei Tage als Zäsur liegen. Vgl. dazu der Hinweis von Anne Thill: „[...] eine Gewohnheit, der allerdings von vornherein eine gewisse Unregelmäßigkeit innewohnt, weil es bei sieben Wochentagen in der Woche schlichtweg nicht aufgehen kann, dass er ‚jeden zweiten Tag‘ ins Museum geht“. In: Ders.: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Würzburg, 2011. S. 304.

⁸ Elisabeth Ströker: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt/Main, 1977. S. 102.

2.

Regers Lebensgewohnheit, die auf einen intimen Raumbezug und auf eine regelrechte Raumabhängigkeit verweist, ist zugleich seine „Geistesgewohnheit“ (26) und wird durch seinen nachmittäglichen Aufenthalt im Hotel Ambassador vervollständigt. Seine regelmäßig gestalteten Tagesabläufe, verbunden mit dem Raumwechsel vom Museum ins Hotel, haben diese beiden Orte zum Stützpunkt, wobei sich in ihrem Kombinationsverhältnis auch ein Widerspruch zueinander offenbart. Denn einerseits nimmt Reger für seinen Raumwechsel eine gewisse Kontinuitätsfunktion in Anspruch, er behauptet auf diese Weise eine Sukzessivität bzw. Sequenzialität des Denkverfahrens in Gang zu setzen, insofern fungiert das KHM als Geistesproduktionsstätte und das Ambassador als Gedankenaufbereitungsmaschine. Andererseits konstatiert er eine Spaltung bzw. Ergänzung des Denkinhalts an diesen beiden Orten, dahingehend daß beim Letzteren das Alltägliche und beim Ersteren das Außergewöhnliche und das Außerordentliche überlegt werden.

Das Außergewöhnliche und Außerordentliche in Regers Denken auf der Bordone-Saal-Sitzbank läßt sich hier in einem doppelten Sinne deuten: Erstens, es ist ein Grenzen überschreitendes Denken, das sich auf Reflexionen von Intermedialität bezieht. Denn während seiner Bildbetrachtung denkt er über Philosophie und Literatur und nicht zuletzt auch über Musik nach, da er als Musikkritiker für die Tageszeitung *Times* arbeitet. Zweitens, seine Rezeptionshaltung zielt statt einer bedingungslosen Kunstbewunderung auf einen „Zerlegungs- und Zersetzungsmechanismus“ (226) der gedanklichen Abrechnung mit der Kunst insgesamt ab:

Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich, sagte er. So sind mir im Grunde auch alle diese Bilder hier im Kunsthistorischen Museum unerträglich, wenn ich ehrlich bin, sind sie mir fürchterlich. Um sie ertragen zu können, suche ich in und an jedem einzelnen einen sogenannten gravierenden Fehler, eine Vorgangsweise, die bis jetzt immer zum Ziel geführt hat, nämlich aus jedem dieser sogenannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment zu machen, sagte er. (41f.)

Mit seinem Bemühen um eine Fragmentierung des Kunstwerks unterläuft Reger die übliche respektvolle Rezeptionsmentalität in einem angesehenen Museum, die die Ganzheit und Totalität der Kunstwerke hochhält, und kehrt sie ins Destruktive um. Die Kunst wird hier von ihrem musealen Podest gestoßen, indem sie in Regers Rezeptionsintention „angreifbar“ gemacht wird. Statt eines Kunstgenusses praktiziert Reger eine genußvolle Kunstkritik, wobei die Vorbilder des Kunstschaffens „zur Karikatur“ (117) und somit „lächerlich“ (Kursiv i. O.)(118) gemacht werden. Diese Haltung wird von Reger als das Mittel eines spezifischen Überlebensprogramms

proklamiert, das die Bedrohung des betrachtenden Subjekts durch die Konfrontation mit allzu übermächtiger Perfektion abwehren soll.

Im Dienst einer ästhetischen Umwertung „setzt er [Reger] seine Vernichtungshermeneutik, sein falsifizierendes Verfahren in Gang“⁹, um die kanonischen Größen der hohen Kunst bzw. der Alten Meister zu demontieren. Für diesen Zweck „zerstört Reger das Opus zugunsten eines bestimmten Fokus.“¹⁰ In seiner Konzentration auf den potentiellen Schönheitsfehler beim *Weißbärtigen Mann* von Tintoretto reduziert sich Regers Kunstrezeption auf ein zu findendes Bilddetail. Daß sein „detektivisches“ Betrachten nach 36 Jahren ritualisierter Museumsbesuche immer noch nicht abgeschlossen ist, versteht sich offenbar als eine ironische Pointe des Romans. In diesem Sinne zeitigt sein ausdauernder „Attentatsversuch“ gegen die hehre Kunst seine ikonoklastische Wirkung eher in der Gestalt eines Sprechaktes denn eines Sehaktes. Gerade der *per se* unproduktive und handlungsarme Akt der Kunstbetrachtung befruchtet intermedial den Romantext, indem einerseits der Sprechakt Regers und seine gezielte Fehlersuche und Auseinandersetzung mit dem real existierenden Bild das Hauptsubjekt des Textes ausmachen, andererseits indem hier auch die Genese der Musikkritik kritisch reflektiert wird in der Darstellung der von Reger für die *Times* verfassten „Kritischen Kunststücke“ (198), einer Art Leitfaden der Musikrezeption zur Publikation in den Massenmedien, wobei das KHM als Produktionsstätte konstruktiv wirkt.

In demselben Zuge kritischer Demontage verweist Reger auf die Lücke des spanischen Malers Francisco de Goya in der Sammlung des Museums, um so die gesamte Anlage zu disqualifizieren und als katholische Staatskunst zu dekurvieren bzw. den Habsburgern den Kunstverstand abzusprechen: „Das Kunsthistorische Museum ist genau der dubiose habsburgische Kunstgeschmack, der schöngeistige, widerliche.“ (32) Auch die Künstler werden denunziert als „Weltausschmückungsmaler“ (66), die nur Gewinn und Ruhmsucht anstreben, oder „[r]eligionsverlogene Dekorationsgehilfen der europäischen katholischen Herrschaften“ (66). Da das KHM auch die kulturellen Machtverhältnisse widerspiegelt, kann Reger darin eine Miniatur der österreichischen Gesellschaft überhaupt wiedererkennen. So erweitert sich seine Kunstkritik an dieser Stelle noch um die kulturhistorische Dimension der Sozialkritik.

Regers vehemente Kritik betrifft zudem einschlägige Berufsgruppen wie Kunsthistoriker und Museumsführer. Erstere werden als „die eigentlichen Kunstvernichter“ (34) und Letztere als „eitle Kunstschwätzer“ (131) diffamiert. Damit attackiert er die Disziplin der Kunstgeschichte in ihrer Funktion als systematische Wissensform, die die Kunstwahrnehmung der

⁹ Wendelin Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien, 1989. S. 90.

¹⁰ Sarah Kohl: Kleist, Klo, Klima. Die karnevaleske Verkehrung von Schopenhauers Kunstmetaphysik in „Alte Meister“. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2009/10. S. 190.

Besucher nachdrücklich prägt, und weiterhin die Museumsführer als Multiplikatoren zur Ausdehnung dieses Wissensbetriebs. Auch die Museumsbesucher sind Zielscheibe von Regers kritischen Beobachtungen. Sie kommen infolge einer zur Konvention erstarrten Rezeptionshaltung der Bewunderung im „Zustand der Geistesschwäche“ (124) ins Museum, wie Reger es nennt, und können weiterhin in verschiedene Nationaltypen differenziert werden: in einzelne Besucher oder Reisegruppen, ausgestattet mit Katalogen oder Video-Guides. So avanciert das Museum, vertreten durch seine Besucher, die in ihrem Verhalten als Bildbetrachter von Reger als dem Bildbetrachter *par excellence* wiederum betrachtet werden, zu einem Konglomerat europäischer Nationen. Darunter wird ein englischer Bildbesitzer karikiert, der nicht zu entscheiden vermag, welches der beiden Bilder des *Weißbärtigen Mannes*, das im Museum oder das in seinem Schlafzimmer, das Original sei. Die beiden Orte, an denen Original und Duplikat zu hängen scheinen, stehen in deutlichem Kontrast zueinander. Daß die als *Common Sense* geltende Prämisse, die Exponate in Museen zeichneten sich dadurch aus, stets die Originale zu sein, ernsthaft in Zweifel gezogen wird, läßt hier den satirisch-bösen Streich gegen die Institution KHM im Werk besonders deutlich hervortreten. Hinzu kommt die hyperbolische Verzerrung in der Behauptung, der Engländer sinniere über den Unterschied zwischen Original und Fälschung nicht etwa aus kunsthistorischem Interesse heraus, sondern ausschließlich aufgrund ökonomischen Kalküls im Hinblick auf das in seinem Haus befindliche Erbstück. Die ironisch dargestellte Anekdote jener Ausnahmeerscheinung des Engländers, der mit Reger dieselbe Gegenstandsobsession sowie Ortsbesessenheit jedoch aus unterschiedlicher Motivation heraus teilt, ist eine der Episoden von komischer Qualität während Regers jahrzehntelanger Museumsbesuche.

Trotz aller Kritik erweist sich der Bordone-Saal als „der einzige Fluchtpunkt“ (208), der Reger geblieben ist, als sein Fluchtraum aus dem Alltagsleben. Mithin etabliert er diesen Saal nicht nur als einen Ort seiner unkonventionell-kritischen Kunstrezeption bzw. ambitionierten Abrechnung mit der Kunst auch im Hinblick auf eine produktive Form dessen in seiner Musikkritik, sondern erhebt ihn auch zum Erinnerungsraum bzw. Gedenkort, indem er ihn weiterhin für die Trauer um seine verstorbene Frau nutzt. Die Sitzbank, auf der sie sich beim Betrachten des *Weißbärtigen Mannes* einst kennenlernten, ist somit nicht nur der Initiationsort ihrer Liebe, sondern sie wurde auch in den Zeiten ihrer Ehe zu einem gemeinsamen Erfahrungsraum. Denn dort saßen sie über drei Jahrzehnte zusammen, bis zum Tod seiner Frau – ein Tod infolge eines Ausgleitens und Hinfallens auf dem Weg zum KHM. Allerdings war das gemeinsame Sitzen des Ehepaars im KHM nie der Wunsch seiner Frau gewesen, sondern wurde von ihr gefordert. Erst nach einer Krise der vehementen Weigerung ordnete sie sich ihrem Mann zuletzt doch unter, was Reger als unantastbare Voraussetzung ihres Zusammenlebens galt und was bis zuletzt für die Beziehungskonstellation des

Ehepaars signifikant blieb. Entspringen hier Regers ritualisierte Museumsbesuche mithin einer Art innerem Zwang, so ist das „Mitsitzen“ seiner Frau auf den äußeren Zwang der Rolle als Ehepartnerin zurückzuführen. Sie fungiert bei den Museumsbesuchen des Paares gewissermaßen als eine Art „zweite(r) Reger(in) neben Reger“. Daß nach ihrem Tod eine Pause von sieben Monaten bei Regers Museumsbesuchen eintritt, versteht sich insofern neben der Trauer um seine Frau auch als Ausdruck seines schlechten Gewissens wegen der damaligen Unterdrückung der Verstorbenen, die er sich im Nachhinein eingesteht.

Der Tod seiner Frau verschafft Reger zwei neuartige Raumerlebnisse. Das eine betrifft seinen Gang zum Grab, der ebenfalls im Zwei-Tagesrhythmus stattfindet und von den Wochentagen her mit dem Museumsbesuch abwechselt. Das andere betrifft seine Privatwohnung: „Die Wohnung ist leer und ausgestorben.“ (157) „Die Singerstraßenwohnung ist totenstill und leer geworden, so Regers eigene Zustandsschilderung [...]“ (153) Die Totenstille und das Raumgefühl der Leere wecken bei ihm Assoziationen an ein Grab. Während sich in seiner Wohnung die Trauer in einem neuen Raumgefühl der Leere und Stille manifestiert, bleiben seine Empfindungen ausgerechnet an dem für die Trauer vorgesehenen Ort, am Grab seiner Frau, stets aus: „Immer glaube ich, ich gehe an ihr Grab, um ihr besonders nahe zu sein, aber wenn ich an ihrem Grab stehe, empfinde ich nicht einmal etwas sie Betreffendes. Dann reiße ich Gräser aus, die da wachsen und schaue zu Boden, aber empfinde nichts.“ (164) Stattdessen avanciert das Museum jetzt zu dem Ort seiner Verarbeitung und Verbalisierung der Trauer.

In der Singerstraßen-Wohnung, dem dritten Raumkonzept im Leben Regers, hinterließ die Verstorbene bleibende Spuren in der Jugendstil-Einrichtung,¹¹ die als einzige sichtbare Durchsetzung ihres Willens innerhalb ihrer Ehe registrierbar ist. Die Kombination von Bildender Kunst und Angewandter Kunst im privaten Interieur bietet gewissermaßen ein Kontrast- und Fortsetzungsprogramm zu der Sammlung im KHM, mit einem deutlich lokalen Akzent auf die im Stadtraum Wien hervorgegangene regionale Kunst. Die Wohnung Regers als ebenfalls Kunst beherbergender Ort scheint hier einerseits eine Spiegelungsfunktion und Kontrastfunktion für den Museumsraum einzunehmen, andererseits scheint der analog zur Bildrezeption im Museum angelegte Fensterblick, bei dem Reger Genrebilder assoziiert, als ein neuer Gegenraum zum Museumsraum zu fungieren. Während Reger beim Fensterblick von der Wohnung auf die Singerstraße „Genrebilder“ mit Fußgängern assoziiert, die ihn zum Schreiben inspirieren,

¹¹ Da Schiele, Kokoschka und Loos, die eigentlich zu den größten Gegnern des Jugendstils gehören, von Reger auch zu diesem Stil gezählt werden, ist hier ein Mangel an kunsthistorischer Präzision zu bemerken. Vielmehr sind sie unter den Begriff der Jahrhundertwende-Kultur in Wien zu subsumieren.

ist sein Blick im fensterlosen Bordone-Saal immerfort auf das statische Objekt, das Gemälde vom *Weißbärtigen Mann*, fixiert.

3.

Am Anfang des Romans wird die Figur Reger durch die Beobachtungen und Erinnerungen Atzbachers eingeführt. Dieser steht im Saal nebenan und betrachtet heimlich die „Seitenansicht Regers“ (8):

Da Reger (im Wintermantel) und auf den zwischen die Knie geklemmten Stock gestützt, wie mir schien, vollkommen auf den Anblick des *Weißbärtigen Mannes* konzentriert gewesen war, hatte ich keinerlei Angst zu haben, in meiner Betrachtung Regers, von diesem entdeckt zu werden. (8)

Mit dem schwarzen Hut auf dem Kopf kann Regers Profil der linken Gesichtshälfte als „Der schwarzhütige Mann“ verstanden werden, was das Gemälde *Der weißbärtige Mann* parodiert. Seine Haltung hat in der Perspektive Atzbachers etwas Statuenhaftes. Der voyeuristische Blick Atzbachers wird begünstigt durch das räumliche Nebeneinander der beiden Säle, das eine doppelte, ineinander verschachtelte Betrachtersituation etabliert, bei der auf der ersten Ebene Reger ein Bild betrachtet und auf der zweiten Ebene das Museum die Türöffnung als Rahmen für die bildähnlich inszenierte Figur Reger fungiert, die von Atzbacher betrachtet wird. Überdies hat der Aufseher Irrsigler, der sich am anderen Ende des Bordone-Saales befindet, beide im Blick. Und mehrfach wird in der Forschung auf die spezielle Maltechnik hingewiesen, die dem porträtierten „Weißbärtigen“ gleichfalls einen Beobachterstatus verleiht:

Indem Tintoretto [...] das Auge des *Weißbärtigen Mannes* mit einem Lichtreflex ausstattet, in dem das Weiß nicht in die Iris, sondern unmittelbar in die Pupille selbst gesetzt wird, entstehe der Eindruck, der Beobachtete verfolge seinerseits den Beobachter mit seinem Blick.¹²

Die dreifachen Blicke von Atzbacher, Irrsigler und dem Porträtierten sind hier auf dasselbe Anschauungsobjekt, nämlich Reger, gerichtet, so daß dieser wie im Rampenlicht zu stehen scheint und in den eigentlichen Fokus der erzählten Kunstrezeption gerückt wird, wobei die Figurenpositionen ihn auch räumlich in ihrem Mittelpunkt haben. Damit bekommt der Ort seiner Kunstbetrachtung, der Bordone-Saal, den Anstrich einer multiperspektivischen Bühne. Unterstrichen wird dies noch einmal durch seinen kurzen

¹² Bettina Bannasch: Der Ab-Ort. Zur bildenden Kunst in Thomas Bernhards „Alte Meister“. In: Thomas Bernhard. Eine Einschärfung. Hrsg. v. Joachim Hoell/ Alexander Honold/ Kai Luehr-Kaiser. Berlin, 1998. S. 34.

„Abgang“ aus dem Saal, bei dem er dem Blickfeld Atzbachers gleich einem Bühnenabtritt entschwindet.

Diese intrikate Blickkonstellation in der Einführungsszene des Romans hat dabei ein Analogon auf der Erzählebene, die sich fast ausschließlich auf Reger fokussiert. Irrsigler ist Regers Verehrer und Sprachrohr, er wiederholt nur dessen Aussagen; Atzbacher ist Regers Schüler und Zuhörer, er schreibt seine Berichte nieder, in der Hauptsache Protokolle der Monologe Regers. So überlagern sich die drei Figuren semantisch mehrfach.

Atzbacher beruft sich in seinem Schreibverfahren ausschließlich auf die mündlichen Aussagen Regers. Der eigentliche Philosoph betreibt indes nicht nur die mediale Übertragung von der Oralität in die Schriftlichkeit in Form einer Transkription, sondern er flicht dabei auch Erinnerungen und Assoziationen hinein, sei es an Gespräche desselben oder vorigen Tages im KHM oder im Hotel Ambassador. Da der Inhalt der Reden Regers trotz der Verweise auf verschiedene Zeitebenen und Orte kaum voneinander zu unterscheiden ist, dienen die diversen Ortsbezüge in Verbindung mit den Zeitsprüngen hier vielmehr einer Vertiefung der narrativen Diachronizität. Die zeitlich gestaffelte Erzählinstanz Atzbachers markiert in diesem Zusammenhang zudem eine permanente Differenz zwischen einer Prosaform und einer Dramaform des Dargestellten, die sich allein in seiner Erzählperspektive verschränken.

Die Instanz des „zweiten Mannes“, die als Erzählstrategie im *Œuvre* Bernhards häufig anzutreffen ist, betrachtet Reger als Studienobjekt, der seinerseits die Kunst studiert. D. h. das beobachtende Subjekt ist zugleich ein beobachtetes Objekt. „Reger braucht jemanden, der an seiner Stelle das Wort ergreift, der seine ‚originalen‘ Worte ‚kopiert‘: Die Wiedergabe mittels eines Duplikats bleibt die einzige Mitteilungsform übrig.“¹³ Das Niedergeschriebene Atzbachers wird durch einen Erzähler wiedergegeben und mit den Worten „schreibt Atzbacher“ (7) im ersten Satz und im letzten Absatz des Romans als Erzähltes hervorgehoben. Der Erzähler zitiert demnach die Niederschrift Atzbachers, was hier durch die beinahe identischen Verfahren von Literaturrezeption und Textproduktion auf den Vorgang des Kopierens anspielt. Der Roman entpuppt sich insofern als ein Zitat von 305 Seiten, das von der Textur und Fraktur her völlig absatzlos, ein bruchloses Gebilde, ein „monolithischer Block“¹⁴ zu sein scheint: „Ohne Kapiteleinteilung, Überschrift, Absatz oder Einrückung entzieht er [der Roman] sich 305 Seiten lang

¹³ Gabriella Catalano: „Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung“. Zu Thomas Bernhards „Alte Meister“. In: Thomas Bernhard Jahrbuch, 2007/08. S. 205.

¹⁴ Oliver Jahraus: Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hg. v. Martin Huber/ Wendelin Schmidt-Dengler. 2002. S. 65.

jedem eiligen Zugriff.“¹⁵ Damit wird hier auch der Erzähler in seiner Funktion eines geistlosen „Kopierers“ lächerlich gemacht bzw. erfährt eine Wertung, die den Gehalt seiner Erzählung in ihrem Objektivitätsstatus relativiert, eine Abwertung, wie Reger sie in ähnlicher Weise für die Alten Meister in der Kunst konstatiert.

Merkwürdigerweise widerspricht die Romanhandlung, die sich über den Zeitraum eines Sonntagmittags bis zum Abend erstreckt, allen behaupteten Gewohnheiten Regers, die sein Leben seit 36 Jahren bestimmen sollen: „Im Mittelpunkt [...] steht ein Abweichen von dem als ritualisiert dargestellten Handeln.“¹⁶ Er besucht das Museum zum ersten Mal an einem Sonntag, d. h. an zwei aufeinanderfolgenden Tagen und bestellt zum ersten Mal eine andere Person, die Figur Atzbacher, zu seinem exklusiven Bordone-Saal als Treffpunkt, wobei erst auf der vorletzten Seite des Romans der Grund dieses Treffens erklärt wird mit der Bitte Regers, ob Atzbacher ihn in die Vorstellung des *Zerbrochenen Krug* im Burgtheater begleiten könne.

Diese Szene des kurzen Gesprächs findet allerdings am Maria-Teresia-Denkmal vor dem Museumsgebäude statt, so daß der Schauplatz der Handlung zuletzt vom Innenraum nach Draußen, an die freie Luft geöffnet wird. Obwohl der Theaterabend im Schlußsatz des Romans für „entsetzlich“ (311) befunden wird, signalisiert der Ausbruch aus der Gewohnheit am Romanende einen Neubeginn im Raumerleben und Alltagsleben Regers. Damit wird seine bisherige räumliche Fixierung auf das KHM, wenn auch nicht gänzlich aufgehoben, so doch zumindest aufgelockert zugunsten eines Kollektiverlebnisses der Theaterrezeption und zugunsten einer Dialogizität von Schauspielkunst und Sprechtheater. Dieses kontrastiert übrigens mit der Dominanz monologischer Diskursivität im Roman insgesamt, die nach der folgenden Ansicht von Oliver Jahraus symptomatisch für die Subjektivität des Typus vom Geistesmenschen ist: „Kommunikation in Form des Monologes wird zur Form, in der die Geistesmenschen ihre Subjektivität defizitär prozessieren.“¹⁷

Das Wiener KHM mitten im Stadtraum einer modernen Metropole steht als Raum zunächst einmal für kulturgeschichtliche Repräsentationspraktiken zur Verfügung und untersteht dabei politischen und kunstgeschichtlichen Norm- und Wertehierarchien, wie Herwig Walitsch meint: „Im Museum wird durch den Akt des Überlieferens kanonisiert. [...] das Bestehende

¹⁵ Herwig Walitsch: Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte „Alte Meister“ und „Die Macht der Gewohnheit“. Erlangen, 1992. S. 80.

¹⁶ Eva Marquardt: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen, 1990. S. 115.

¹⁷ Oliver Jahraus: Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hg. v. Martin Huber/ Wendelin Schmidt-Dengler. 2002. S. 75.

soll affirmiert und in den Köpfen der Betrachter reproduziert werden.“¹⁸ Diesen kulturellen Bedeutungszuschreibungen des Museums stehen Regers individuelle Erfahrungsweisen gegenüber, die das Raumsystem umzukodieren und der Konstruktion kultureller Raumordnungen inklusive ihrer Nutzungsmuster und Verhaltensgepflogenheiten entgegenzuwirken versuchen. Indem er als eingefleischter Museumsbesucher und zugleich „Museumshasser“ (37) einen kunst- und kulturkritischen Gegendiskurs in monologischen Schimpftiraden ausspricht, transformiert Reger den stillen Museumsraum in die Bühne für ein Solo eines vor- und überlauten Sprechtheaters, was auf den Aktionsraum im Sinne von Elisabeth Ströcker verweist. Im exklusiven Raum des Bordone-Saals genießt er eine Art Narrenfreiheit und kann im Museum sitzend gegen dieses eine karnevalistische Verbalattacke führen, um das allgemein-gesellschaftlich Hochgeschätzte in diesem Museum zu deformieren und zu demolieren. Die Architektur des fiktiven Museumsbaus vor der Folie des realen Baus und die imaginär in der Figurenkonstellation verfügte Raumwirklichkeit des Wiener Kunsthistorischen Museums als einer Heterotopie kommt dabei im fiktionalen Raum der Literatur noch einmal auf spezifische Weise zur Geltung.

¹⁸ Herwig Walitsch: Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte „Alte Meister“ und „Die Macht der Gewohnheit“. Erlangen, 1992. S. 77.