

Subversion und Dekonstruktion des „Meisters“ – eine Studie zu „Bild im Bild“ und „Rahmen im Rahmen“ in *Alte Meister* von Thomas Bernhard

Wang Huimin
(Chongqing)

Kurzzusammenfassung: Obgleich Bernhards letzter Roman *Alte Meister* auffallend handlungsarm ist, lohnt es sich, der Frage nach dem „Wie“ nachzugehen. Dieser Beitrag behandelt daher die eigenartige Erzähltechnik des Textes, die durch die besondere Erzählstruktur „Rahmen im Rahmen“ auf der narratologischen Ebene wie auch durch die verschachtelten Betrachtungen „Bild im Bild“ auf der inhaltlichen Ebene gekennzeichnet ist. In Anlehnung an Foucaults Interpretation von Diego Velàzquez' Gemälde *Las Meninas* versucht der Beitrag ausgehend von dem komplexen Spiel mit den Sichtachsen der Figuren zu entschlüsseln, inwieweit sich in Bernhards Roman ein narratologisches Analogon zu den verschachtelten Blicken des Gemäldes auffinden lässt. Die Analyse zeigt, dass sich „Bild in Bild“ und „Rahmen im Rahmen“ auf die Relationen zwischen Subjekt und Objekt, Beobachtern und Beobachteten, Ich und Andere innerhalb eines schwebenden sowie wechselnden Verhältnisses beziehen, wobei die visuelle und auditive Ordnung zu dekonstruieren ist.

1 Michel Foucaults Interpretation von Velàzquez' *Las Meninas* als Ausgangspunkt

Der Terminus „Sichtachsen“ ist einer der Kernbegriffe des vorliegenden Beitrages. Die Auslegung über die Sichtachsen in *Alte Meister* wird mithilfe des kunstgeschichtlichen Gemäldes *Las Menias*, das in einem engen Zusammenhang mit dem Spiel der Sichtachsen steht, vorgenommen. Zuerst richtet sich der Blick auf die Beschreibung der verschachtelten Sichtachsen in *Alte Meister*: „Während ich Reger beobachtete, der *den Weißbärtigen Mann* von Tintoretto betrachtete, der seinerseits wieder von Irrsigler in Augenschein genommen wurde.“¹

Wer beobachtet wen? Die verschachtelten Blicke, die im Roman *Alte Meister* thematisiert werden, existieren fast vom Anfang bis zum Ende der Handlung, denn die verschachtelten Blicke verschwinden, sobald sich Atz-

¹ Thomas Bernhard, *Alte Meister*. Frankfurt a. M. 1985, S. 311. Im Folgenden werden beim Zitieren dieses Buches nur die Abkürzung „AM“ und die entsprechende Seitenzahl angegeben.

bacher und Reger treffen. Die verschachtelten Sichtachsen erinnern an das Bild *Las Meninas* (Abb. 1) von Diego Velázquez. Zuerst kann der Betrachter seinen Blick auf die Personen in *Las Meninas* richten, die das Kernelement der Komposition des Gruppenporträts bilden. Insgesamt gibt es elf sichtbare Personen im Bild: zu sehen sind der Maler, der neben seiner Leinwand steht, fünf Hofdamen im Mittelpunkt des Bildes, und, vor den Damen stehend zwei Untertanen.² Gegenüber den adeligen Frauen befindet sich das königliche Ehepaar, Philipp IV. und seine Frau Marianna, das man durch den Spiegel im Hintergrund des Gemäldes sehen kann. Daneben steht ein Mann, dessen hohe Silhouette sich zudem als Hintergrund abhebt. Außer den Personen, die sich sichtbar im Gemälde befinden, gibt es noch die Personen, die zwar nicht sichtbar sind, aber doch im Bild existieren. Der Betrachter, der vor dem Bild *Las Meninas* steht und alle Protagonisten im Bild betrachtet, wurde als Modell vom Maler bereits in die Szene von *Las Meninas* eingefügt, „durch die der äußere Punkt zu einem reinen Schauspiel wird“.³ „Demselben Betrachter ist nur die Rückseite des Bildes sichtbar“ und „der Betrachter sieht seine Unsichtbarkeit für den Maler sichtbar geworden und in ein für ihn selbst definitiv unsichtbares Bild transponiert.“⁴ Das heißt, der Betrachter weiß nicht, was auf der Leinwand gemalt wurde, was darauf hinweist, dass sich der Betrachter nicht mehr in einer auktorialen Position befindet, von der aus man alles betrachten kann. Der Betrachter kann auch der Betrachtete sein. „Sehen wir, oder werden wir gesehen?“⁵: Die Frage illustriert sowohl das Verhältnis zwischen Maler und Betrachter, der als Modell vom Maler betrachtet wird, als auch den geometrischen Blickwinkel der Personen im gesamten Bild. Aus der Silhouette des Ehepaares im Spiegel lässt sich aufgrund der geschichtlichen Angaben,⁶ die auch Foucault in seiner Interpretation über *Las Meninas* erwähnt, darauf schließen, dass das Königspaar gegenüber der fünfjährigen Tochter Infanta, die im Mittelpunkt des Zimmers steht, ebenfalls im Mittelpunkt – vor der Tür der Kammer – stehen sollte, wenn man „aus dem Rahmen das Bild sehen“⁷ kann. Deshalb können die beiden Personen scheinbar alles in den Blick nehmen, einschließlich des Mannes im Hintergrund. In der Tat jedoch ist das Unsichtbare durch den Spiegel bereits ins Sichtbare transformiert und offenbart.⁸

² Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge, eine Archäologie der Humanwissenschaft*. Frankfurt a. M., 1971, S. 37.

³ Ebenda, S. 43.

⁴ Ebenda, S. 33.

⁵ Ebenda, S. 33.

⁶ Harris Enriqueta, *Velázquez*. Stuttgart 1982, S. 175.

⁷ Michel Foucault, a. a. O., S. 38

⁸ Vgl. ebenda, S. 35.



Abb. 1: Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Prado

Bemerkenswert ist auch die Rolle des Spiegeln, denn „das im Spiegel reflektierte Bild ist aber jenes Element in Velázquez' Gemälde, das den fotografisch inszenierten Wahrheitstest deutlich zu Ungunsten des Malers ausfallen lässt“⁹, jedes Spiegelbild „unscharf, nicht im Fokus“¹⁰ sei. Aus dem Passus ergibt sich, dass der Spiegel als ein die Botschaft ausdrückendes und tragendes Medium die Funktion besitzt, alles, was darauf einwirkt, als tote Zone zu spiegeln, was die Wahrheit in gewissem Maße offenbart, sowie die Autorität der einzigen Wahrheit durch das verschwommene Spiegelbild aufzuheben, weil die Anwendung des Spiegels der Interpretation mehr Spielraum ermöglicht. Eine der Möglichkeiten lautet wie folgt: Man beginnt zuerst mit Tizians' *Venus mit dem Spiegel*, in dem die Göttin Venus keusch eine Hand vor die Brust hält und somit die reizvolle Blöße dem Blick des Betrachters zu entziehen versucht, während ein Auge der Göttin durch den von Amor gehaltenen Spiegel gespiegelt wird. So ist zu erkennen, dass sich Venus durch bewusstes Spiegeln selbst und gleichzeitig den Betrachter beobachtet.

„Das Bild erschafft sich mit dem gespiegelten Auge ein Gegenüber mit einer semantisch klar definierten Rolle, die der reale Bildbetrachter im Augenblick der Bildwahrnehmung besetzen muss. Es ist die Rolle des ertappten Voyeurs.“¹¹ Der Blick des Betrachters ist ertappt, was aufschlussreich für *Las Meninas* ist. Nicht nur sieben Hofpersonen, sondern auch der Maler im

⁹ Steffen Bogen / Wolfgang Brassat / David Ganz (Hg.), *Bilder, Räume, Betrachter*. Berlin 2006, S. 75.

¹⁰ Ebenda, S. 75.

¹¹ Ebenda, S. 81.

Gemälde werden von den Augen des Königs und der Königin wahrgenommen, während das Ehepaar gleichzeitig vom Betrachter und Maler Velázquez vor dem Bild ertappt wird. Die geometrischen Blicke scheinen in eine unendliche Zirkulation geraten zu sein. Schließlich wird die Aufmerksamkeit auf den Mann im Hintergrund gerichtet, er „befindet sich ebenfalls gerade im Vordergrund der Szene, im unsichtbaren Gebiet, das alle Augen des Bildes anschauen.“¹² Foucault betrachtet ihn als Vertreter des Zuschauers, der wie ein Einbrecher in das Bild an der Grenze zwischen außen und innen in einem Zwischenraum liegt.¹³ Von dort sieht er einerseits alle Personen, die sich vor ihm befinden, andererseits wird er vom königlichen Ehepaar beobachtet. In der Tat wird er vom Maler auch als Zuschauer bereits in die Szene des Gemäldes *Las Meninas* gemalt. Außerdem wird der Maler von dem Ehepaar und Betrachter beobachtet, wobei sich der Maler gleichzeitig selbst in die Szene *Las Meninas* eingefügt hat, was ihm das Privileg des Malers als Beobachter nimmt, der eigentlich in einer „auktorialen“ Position stehen und das Panoramabild in Augenschein nehmen sollte.

„Kein Blick ist fest, oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rolle unbegrenzt um.“¹⁴ Die Interpretation Foucaults vom Spiel der Blicke der Personen in *Las Meninas* bietet eine Perspektive an, anhand der man auch die Sichtachsen im Roman *Alte Meister* interpretieren kann. Die Blicke zwischen den Personen im Bild *Las Meninas* spielen miteinander gegeneinander, woraus eine Blickverflechtung entsteht. Doch worauf weist das Ganze hin? Lassen sich ähnliche Szenen der verschachtelten Blicke im Roman auffinden? Die vorliegende Beitrag versucht, darauf mittels der genauen Beschreibung des Textes *Alte Meister* eine Antwort zu geben.

2 „Bild im Bild“

2.1 Begriff des Bildes

Bevor man auf den Begriff „Bild im Bild“ eingeht, muss zuerst der Begriff „Bild“ geklärt werden. Das Mehrdeutige des Bildes manifestiert sich schon in der Etymologie. „Bilidi“ (althochdeutsch) heißt (Wunder)-Zeichen, Wesen, Gestalt, aber auch Bild, Abbild, Nachbildung.¹⁵ Die etymologische Bedeutung des Bildes erinnert an die Bildtheorie Platons. Darunter versteht Platon den Bereich der gewöhnlichen Dinge als Bild, als eine Darstellung also, wäh-

¹² Vgl. Michel Foucault, a. a. O., S. 39.

¹³ Vgl. ebenda, S. 39.

¹⁴ Ebenda, S. 33.

¹⁵ Vgl. Dietmar Kamper, Bild, in: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim / Basel 1997, S. 589.

rend das Wesen des Dings oder das Seiende der Dinge nachzubilden ist, das heißt, das Abbildende ist ein Ding, das nur als das Nicht-Seiende existiert.¹⁶ Daher ist das Bild in der Rangfolge nachgeordnet. Der wissenschaftliche Paradigmenwechsel, die sogenannte „ikonische Wende“, hat in den 1980er Jahren diese Situation verändert, die der sprachlichen Wendung folgt.¹⁷ In der modernen Zeit sind Reproduktionstechniken wie Film und Photographie im alltäglichen Leben immer populärer geworden, wodurch die Aufmerksamkeit des Menschen mehr und mehr auf das Bild gelenkt wurde. Der Begriff „Bild“ ist Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts erweitert worden und beschränkt sich seither nicht mehr auf den Bereich der Kunstgeschichte, sondern umfasst mittlerweile psychologische und technische Merkmale. Es ist offensichtlich, dass der Begriff des Bildes seit der Moderne durch Uneindeutigkeit gekennzeichnet ist, denn „jedes Bild kann auf unterschiedliche Weise und im Hinblick auf verschiedene Sinnschichten und Funktionen betrachtet und verwendet werden. Aus diesem einfachen Umstand gibt es bereits erhebliche Schwierigkeiten, die deutsche Bezeichnung Bild auch nur annähernd zu begreifen.“¹⁸ Dehnt man den Begriff „Bild“ auf andere Ebenen aus, lässt sich dieser auch in den Bereichen Psychologie, Literatur und Medienwissenschaft anwenden, und zwar anhand von Erinnerungs- und Gedächtnisbildern, Träumen, Halluzinationen, Spiegelungen.¹⁹ Außerdem bezieht sich der Begriff „Bild“ auf die Präsenz, die Repräsentation und die Simulation einer abwesenden Sache,²⁰ die sich dreifach untergliedern lässt, nämlich in magische Präsenz, kunstfertige Repräsentation sowie in technische Simulation.²¹ Zusammenfassend kann man feststellen, dass sich der Begriff des Bildes nicht klar von anderen Disziplinen abgrenzen lässt.

Mit Tintoretto's Bild *Weißbärtiger Mann* findet sich in Bernhards Roman ein „geschriebenes“ Bild, das tatsächlich in der Kunstgeschichte existiert. Neben diesem Bild beschränken sich die anderen geschriebenen Bilder im Roman jedoch nicht auf den herkömmlichen Begriff des Bildes, das sich ursprünglich in Form von Materialität wie Malerei, Fotos u. ä. zeigt. Die geschriebenen Bilder beziehen sich vielmehr auf Erinnerungsbilder, Beobachtungsszenen und Spiegelbilder, die im Folgenden vor allem aufgrund der Handlung im Text mit der entsprechenden Theorie erläutert werden.

¹⁶ Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*. München 1999, S. 17.

¹⁷ Vgl. ebenda, S. 17.

¹⁸ Matthias Bruhn, *Das Bild, Theorie, Geschichte, Praxis, Studien Kulturwissenschaft*. Berlin 2009, S. 10.

¹⁹ Ebenda, S. 11.

²⁰ Vgl. Dietmar Kamper a. a. O., S. 593.

²¹ Vgl. ebenda, S. 591.

2.2 „Bild im Bild“ in *Alte Meister*

Der Roman beginnt mit der Erinnerung Atzbachers in Form der Rückblende: „Erst für halb zwölf Uhr mit Reger im Kunsthistorischen Museum verabredet, war ich schon um halb elf dort.“ (AM, S. 7) Die verschachtelten Beobachtungen erscheinen dann in der Erinnerung Atzbachers: Während Reger Tintoretts Bild *Weißbärtiger Mann* betrachtet, mustert der Erzähler (Atzbacher) den Betrachter Reger; und manchmal geht der Saaldiener Irrsigler den Bereich ab, weshalb er Reger beobachten kann, gleichzeitig wird Irrsigler auch von Atzbacher angeschaut; zudem setzt sich Irrsigler manchmal an irgendeinem Ort im kunstgeschichtlichen Museum hin und beobachtet unauhörlich die Beobachtungsszene von Reger und Atzbacher.²²

Wenn man die Augen als Rahmen sieht, kann die vor Augen erscheinende Szene bzw. das Gesehene als „Bild“ bezeichnet werden. Bei den verschachtelten Beobachtungen entsteht das „Bild im Bild“. Das „Bild im Bild“ in *Alte Meister* stellt gerade ein Beispiel zu dieser oben dargelegten theoretischen Schlussfolgerung dar, weil „Bild im Bild“ keine wirklich in der Kunstgeschichte existierenden Bilder sind, sondern durch optische Wahrnehmung erzeugte vor den Augen erscheinende Szenen.

Nach der Vorstellung der verschachtelten Blicke (Bild im Bild) der Personen in *Alte Meister*, die Gemeinsamkeiten mit der Sichtachse in *Las Meninas* aufweist, stellt sich die Frage, wie stark die Kraft des Sehens tatsächlich ist. Im Folgenden wird die Frage mithilfe der Theorie des Sehens sowie der östlichen und westlichen Mythen in der Literatur beantwortet. Hervorzuheben ist vor allem die Klassifizierung des Sehens in äußeres (optisches) Sehen, bei dem sich Gegenstände auf der Netzhaut abbilden und spiegeln, und in inneres (mentales) Sehen, bei dem die Seele die empfangenen Bilder auswertet.²³ Kepler schreibt das Bewusstsein der Instanz der Spiegelung und der Reflexion zu und überführt damit die Erfahrung des Blicks in einen neuzeitlichen Glasspiegel, durch den man sich selbst erkennen kann.²⁴ Das bedeutet, dass der Blick im Wesentlichen als ein Medium fungiert, durch das man andere betrachten kann und sich bei dieser Betrachtung durch die mentale Instanz selbst erkennen und reflektieren kann. So lässt sich behaupten, dass es beim Sehen vielmehr um ein „sich erkennen“ und „sich reflektieren“ geht. Ausgehend von der Frage Wittgensteins „Ist mir bekannt, dass ich sehe?“²⁵ erklärt Thomas Macho die Doppelbedeutungen des Gesehenen wie folgt: Er fragt einerseits „nach dem möglichen Sinn und Verwendungskontext der

²² Vgl. Thomas Bernhard, a. a. O., S. 7, S. 16, S. 23, S. 127, S. 157.

²³ Vgl. Almut-Barbara Renger (Hg.), *Narcissus: Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Stuttgart / Weimar 2002, S. 17.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 16.

²⁵ Hans Belting, *Der zweite Blick, Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000, S. 211.

Behauptung also ‚Mir ist bekannt, dass ich sehe‘²⁶ und andererseits ‚nach der bewusstseinstheoretischen Frage nach dem Verhältnis von Innen und Außen, vom Eigenen und Fremden, von Sehen und Denken.‘²⁷ Das heißt, dass hinter dem Sehen bzw. dem Blick das Bewusstsein und Wissen verborgen ist, welches zugleich die Quelle des ‚Sich-Erkennens‘ anbietet. Damit lässt sich das Gesehene interpretieren und es lässt sich danach fragen. Wenn man fragt, was es mit dem Blick auf sich hat, kann man antworten: die Erkennungs- und Reflexionsfähigkeit und das subjektive Bewusstsein. Wenn man den Blick oder die ‚Sehfähigkeit‘ verliert, verliert man folglich auch seine Denkfähigkeit. Reger merkt dazu an: ‚Wir gehen jahrelang den falschen Weg der Aufklärung eines Menschen, bis wir von einem Augenblick auf den anderen den richtigen sehen, von da an geht alles sehr schnell, von da an hat meine Frau alles sehr rasch begriffen‘ (AM, S. 258). Reger hat die Wichtigkeit des richtigen Sehens erkannt. Bei der Kritik über das Land äußert er weiterhin: ‚Wir sehen, wohin wir schauen‘ (AM, S. 57). Dies bedeutet, dass das ‚Sehen‘ der Massen einerseits vom Staat geführt wird, weil die Menschen von der Staatsmaschine kontrolliert werden²⁸ und andererseits, dass das kritische Sehen der Massen durch die Schaulust verhindert wird. Die meisten Besucher kommen zum kunstgeschichtlichen Museum, um ihre Schaulust zu befriedigen, denn sie gehen nur zum Vergnügen dorthin und konzentrieren sich gar nicht auf die Betrachtung der Bilder. Deshalb beschäftigen sie sich mit dem Hin- und Herkommen und dem Besetzen der Sitzbank.²⁹

Einerseits erlaubt richtiges Sehen ein Erkennen des eigenen Selbst und der Anderen, wobei es sich um einen subjektiven Seh- und Erkennungsprozess handelt. Zudem können die Personen, denen es selbst an der Fähigkeit zum richtigen Sehen mangelt, zu einem Sprachrohr werden. Umgekehrt führt rücksichtsloses Sehen leicht dazu, dass sich die menschliche Subjektivität und Vernunft auf übertriebene Art und Weise ausdehnt. Daher will Reger mit der Position des Betrachters alle anderen als Betrachtete in den Blick nehmen und seine Gedanken in andere ‚hineinstopfen‘ (AM, S. 178): ‚Wir dürfen natürlich nicht in den Fehler verfallen, einer solchen Frau das Geistige in ihren Kopf hineinzutrommeln, wie ich das am Anfang versucht habe, worin ich naturgemäß scheitern musste.‘ (AM, S. 259)

²⁶ Ebenda, S. 211.

²⁷ Ebenda, S. 210.

²⁸ Vgl. Thomas Bernhard, a. a. O., S. 56-57. Im Roman kommt vielerorts die Kritik gegen Staat zum Ausdruck, wie z. B. ‚Der Staat macht, und ermöglicht nur Staatsmenschen, das ist die Wahrheit.‘ (AM, S. 57) ‚In diese Schüler wird nur der Staatsmüll hineingestopft, nicht anders, wie der Kukuruz in die Gänse, und der Staatsmüll wird so lange in die Köpfe hineingestopft, bis diese Köpfe erstickt sind.‘ (AM, S. 56)

²⁹ Vgl. ebenda, S. 143.

Es erscheint sinnvoller, die optische Szene in *Alte Meister* mit dem Wort „Betrachten“ als mit dem des „Sehens“ zu deuten, weil die Handlung des Romans vielmehr um die verschachtelten Betrachtungen kreist. Die Betrachtung versucht, die dauerhafte Form aus dem flüchtigen Prozess zu extrahieren, womit die Eigenschaft der Betrachtung dazu neigt, in einer bestimmten Form der Gewalt (eindringend, durchstehend, fixierend) aufzutreten mit dem Hauptziel, eine zweite Ebene oder Maske hinter der Oberfläche zu entdecken.³⁰ Daraus ergibt sich, dass die Betrachtung die gewaltige Kraft besitzt, nach dem Wesen hinter der Oberfläche zu streben. Deshalb besteht Reger auch darauf, die Wahrheit hinter dem *Weißbärtigen Mann* durch die Betrachtung zu entdecken, und Irrsigler das Betrachten beizubringen, genauer gesagt, auf welche Weise man betrachten kann: „Das habe ich ihm, Irrsigler, im Laufe von Jahrzehnten beigebracht, wie Kunstwerke zu erklären sind als Betrachtung.“ (AM, S. 35) Vielmehr lernt er in seiner Funktion als Aufseher des kunstgeschichtlichen Museums, wie die gewaltige Kraft des Blicks zur Geltung gebracht wird. Dabei wirft er einen „lästigen Blick“ auf die Besucher (AM, S. 9) und „sein gewohnter, für jeden, der ihn nicht kannte, unangenehmer Augenschein“ (AM, S. 9) verfolgt das Ziel, „den Museumsbesucher einzuschüchtern“ (AM, S. 9). Etymologisch lässt sich auch von der Kraft des Sehens sprechen. Denn die „Vision“ (wie im Deutschen „sehen“) wird etymologisch in zwei Dimensionen dargestellt, einerseits „vigilant, masterful, spiritual“³¹ andererseits „subversive, random, disorderly.“³² Das Sehen kann wachsam, herrisch und subversiv sein, deswegen wohnt die Kraft dem Sehen inne, was es ermöglicht, den Blick als Waffe zu benutzen. Dass der Blick als Waffe benutzt wird, mit dem die anderen erobert oder besiegt werden können, hat seinen Ursprung im Mythos von Medusa, deren Blick die Gegenstände versteinert und schließlich den Tod bringt.³³ Die verschiedenen Darstellungen dieses Mythos repetieren den Bann, der die Spiegelung des gorgonischen Sehstrahls erzeugt.³⁴ Dieses Phänomen ist auch im chinesisch traditionellen Mythos zu finden. Er Langshen, nach dem Werk *Die Pilgerfahrt nach Westen* von Wu Chengen, einer der Götter, benutzt ebenfalls den Blick als Waffe gegen den Feind, dessen Auge den Feind erblinden lässt, nachdem er ihn anblickt.³⁵ Der berühmte Affenkönig Sun Wukong hat ebenfalls magische Augen, die den Dämon erkennen können, der sich als gutherziger Mensch verkleidet.³⁶

³⁰ Vgl. Norman Bryson, *Vision and Painting, the image of the gaze*. London 1996, S. 93.

³¹ Ebenda, S. 93.

³² Ebenda, S. 93.

³³ Ebenda, S. 93.

³⁴ Vgl. Almut-Barbara Renger (Hg.), a. a. O., S. 19.

³⁵ Vgl. Wu Chenen, *Die Pilgerfahrt nach Westen*. Peking 2010, S. 544.

³⁶ Vgl. ebenda, S. 78.

Können die Blicke aufgrund der gewaltigen Kraft in *Alte Meister* als Waffe gesehen werden, stellt sich die Frage, was es mit den Blicken in *Alte Meister* auf sich hat. Es weist auf die Konkurrenz des Betrachters und des Betrachteten bei der optischen hieratischen Ordnung hin. So kann man sagen, dass diese verschachtelten Betrachtungen oder Blicke in ein großes Netz gewoben sind, das ein Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen Parteien herstellt. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass sich ein Spiel mehrerer Kräfte hinter der Konkurrenz der verschachtelten Blicke vollzieht, denn Reger, Atzbacher und Irrsigler spielen in den Sichtachsen mit- oder gegeneinander. Gerade aus diesem Dreiecksverhältnis der Blicke ergibt sich, dass sich Betrachter und Betrachteter in einem schwebenden Verhältnis bzw. im Wechsel im Feld der verschachtelten Beobachtungen befinden: Der *Weißbärtige Mann* wird von Reger betrachtet, während Reger von Atzbacher und Irrsigler betrachtet wird; zugleich beobachtet hin und wieder Irrsigler Reger, was auch manchmal von Atzbacher in den Blick genommen wird. Auf diese Weise der Verflechtung hebt sich die hierarchische Ordnung der Sichtachsen total auf.

2.3 Der Blick des *Weißbärtigen Mannes*

Betrachtet man die dreieckigen Sichtachsen der realen Personen in *Alte Meister* genauer, läuft man Gefahr, den Blick vom *Weißbärtigen Mann* (Abb. 2) zu ignorieren, denn der *Weißbärtige Mann* als ein auf der Leinwand fixiertes und betrachtetes Bild kann im Prinzip keinen Blick zurückwerfen. Dennoch blickt auch der *Weißbärtige Mann* überraschenderweise seine Betrachter an: „The man looks directly out, tiny dabs of white seeming to reflect light from the viewer’s space. He appears to have just turned his head. His eyebrows are slightly raised, as though acknowledging our presence. A distinct personality confronts us.“³⁷ Die Augenbrauen des *Weißbärtigen Mannes* sind leicht hochgezogen, als würde er die Anwesenheit der Betrachter erkennen, und sein eigenartiger Blick kann laut Hoesterey gleichzeitig den vorbeigehenden Betrachter über eine bestimmte Strecke verfolgen:³⁸ „The eyes follow you for more than seven meters.“³⁹ Wobei Hoesterey den Blick des alten Mannes als Hinweis auf die Verfolgung des Künstlers als Pendant in der Rezeption interpretiert.⁴⁰ Darüber hinaus scheint dieser Blick aufgrund der seit der Renaissance häufig praktizierten Mahltechnik lebendig, ja sogar aggressiv zu wirken, denn das der Iris normalerweise hinzugefügte weiße Licht wird di-

³⁷ Robert Echols / Frederick Ilchman, *Tintoretto Artist of Renaissance Venice*. New Haven 2018, S. 13.

³⁸ Vgl. Ingeborg Hoesterey, *Visual Art as Narrative Structure*-Thomas Bernhard's *Alte Meister*, in: *Modern Austrian Literature*, Nr. 3/1988, S. 120.

³⁹ Ebenda, S. 117.

⁴⁰ Ebenda, S. 117.

rekt in das Schwarz der Pupille eingefügt, wodurch das Auge des Betrachters im Glanz der Pupillen fixiert wird.⁴¹ „Wer bewusst sieht, emigriert nicht in die innere Höhle seines Bewusstseins, um aus deren Augenfenstern auf Welt und Menschen zu schauen, er wandert vielmehr in die Blickrichtungen seiner strahlenden Pupillen.“⁴² Daran wird erkenntlich, wie kraftvoll Pupillen sind. Und für den Roman lässt dies die Schlussfolgerung zu, dass die lebendigen Pupillen des *Weißbärtigen Mannes* auch ein menschliches Bewusstsein bezeichnen. Wird der Blick des *Weißbärtigen Mannes* oben in die Sichtachsen gestellt, verkompliziert sich die optische Ordnung weiter, da sich die Blicke der Personen im „Bild im Bild“ mehr und mehr miteinander verflechten: der *Weißbärtige Mann* wird von Reger betrachtet, der wiederum von Atzbacher betrachtet wird, wobei der sich dazwischen bewegende Irrsiger die Verschachtelungsweise der Blicke aufbricht. Mit dem Einfügen des Blicks des *Weißbärtigen Mannes* in die dreieckigen Sichtachsen wird die Tatsache enthüllt, dass der *Weißbärtige Mann* ebenfalls alle Betrachter, d. h. alle anwesenden Besucher des Kunstmuseums, in Augenschein nimmt. Es ähnelt dem Bild *Las Menias*, in dem die Sichtachse verflochten und umgekehrt ist, so dass die optische hierarchische Ordnung, die ursprünglich aus dem Stellungenunterschied von Betrachter und Betrachtetem oder Subjekt und Objekt entsteht, aufgehoben ist. Genauer gesagt: zuerst bricht die Ordnung von Betrachtetem und Betrachter zusammen, weil diese nicht mehr einspurig linear, also nicht mehr von oben nach unten, verläuft, sondern dekonstruiert wird, indem das intersubjektive Verhältnis bei den visuellen Szenen wechselt, sich verflechtet oder gar umkehrt.



Abb.2: Tintoretto, Weißbärtiger Mann, 1545, Kunsthistorisches Museum, Wien

Hierbei ist Micaele Latinis These zu erwähnen, dass das Bild *Weißbärtiger Mann* in *Alte Meister* für die Repräsentation der Autorität der Meister steht.

⁴¹ Vgl. ebenda, S. 120.

⁴² Vgl. Almut-Barbara Renger (Hg.), a. a. O., S. 1.

Die Suche nach dem Fehler zielt darauf ab, die Autorität der Meister zu dekonstruieren. Von dieser Ansicht ausgehend lässt sich schlussfolgern, dass Reger Betrachtung des Bildes darauf abzielt, die Autorität des Malers bzw. des festgelegten Wertes zu dekonstruieren. Gleichzeitig spiegelt der *Weißbärtige Mann* jedoch den Blick aller Besucher und schlägt damit auf dem Feld der Betrachtung zurück. Denn er dekonstruiert zugleich das Privileg des Betrachters und hebt die Passivität des Objekts bzw. die Subjektivität auf, die einem Betrachter als Subjekt normalerweise innewohnt.

Ein anderer bedeutender Aspekt ist zum Bild Tintoretto's hinzuzufügen. Der *Weißbärtige Mann* zeigt sich ernst mit halb-gedrehter Haltung, dem Betrachter die linke Seite zuwendend, während auch Reger Atzbacher die linke Seite seines Körpers zuwendet. Der Betrachter ahmt somit den Beobachteten nach, ohne es zu wissen. Micaela Latini interpretiert diese Ähnlichkeit der Position als „das unsichtbare Porträt von Reger als ein Pendant zum *Weißbärtigen Mann*“⁴³, während Hens Gregor folgende Perspektive heraushebt: „Die eigentliche Ausrichtung der Figur zur Seite ist an der Leinwand orientiert, die der Porträtist vor sich stehen hat, seitlich steht ein Spiegel, in den der Künstler hin und wieder einen Blick wirft.“⁴⁴ Das heißt, dass auch im Bild *Weißbärtiger Mann* ein Spiegel zu sehen ist, der andere Betrachter widerspiegelt. Auf der Ebene der ausführlich analysierten Sichtachsen gilt: Reger glaubt, er beobachte den *Weißbärtigen Mann*, dessen Blick auch gleichzeitig auf einen Beobachter wie Reger gerichtet ist. Dadurch wird auch dieser in den Spiegeleffekt hineingezogen. Aufgrund der Ähnlichkeit der Position und des Benehmens von Reger und dem Mann wird dies weiter angedeutet und in der Tat beobachtet Reger während seiner Betrachtung des Bildes auch sich selbst. Diese Selbstbeobachtung deutet bereits der Name „r-e-g-e-r“ als Palindrom bereits an.⁴⁵ Sowohl der Name als auch die Ähnlichkeit von Reger und dem *Weißbärtigen Mann* bzw. die gegeneinander spielenden Blicke sind als typische Spiegeleffekte zu deuten. Im Hinblick auf die Spiegeleffekte wird nochmals auf das schwebende und umkehrende Verhältnis von Betrachter und Betrachtetem, Ich und Andere bzw. Subjekt und Objekt hingewiesen.

⁴³ Vgl. Micaela Latini, a. a. O., 2017, S. 248.

⁴⁴ Hens Gregor, Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. Rochester 1999, S. 153.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 154.

3 „Rahmen im Rahmen“ als Pendant zum „Bild im Bild“

3.1 „Rahmen im Rahmen“ in *Alte Meister*

Wie bereits erwähnt, beginnt der Roman mit der Erinnerung Atzbachers an ein Treffen mit Reger. Während des Wartens auf Reger erinnert sich Atzbacher daran, was ihm Irrsigler und Reger erzählt haben in Formeln wie „wie Irrsigler sagt“ (AM, S. 11), „so Irrsigler“ (AM, S. 11), „sagt Reger“ (AM, S. 25). Sodann transformiert er die Erinnerung in die Erzählung mit „schreibt Atzbacher“ (AM, S. 7). Daher sind die Erinnerungsbilder mit der Erzählweise eng verbunden. Bemerkenswert an der Erzählweise ist, dass die Identität von Atzbacher als Erzähler und fiktiver Schöpfer des Romans vor allem am Anfang sowie am Ende besonders unterstrichen wird. So heißt es am Anfang, „einmal von einem möglichst idealen Winkel aus ungestört beobachten zu können, schreibt Atzbacher“ (AM, S. 7), und am Ende „tatsächlich bin ich am Abend mit Reger in das Burgtheater und in den Zerbrochenen Krug gegangen, schreibt Atzbacher. Die Vorstellung war entsetzlich.“ (AM, S. 311) Auf diese Weise wird die Rahmenerzählung erzeugt.

Die Rahmenerzählung führt dazu, dass das Ende in den Anfang mündet, ähnlich einem Zirkelbogen. Innerhalb der Rahmenerzählung geht es um die Binnenerzählung, deren Besonderheit sich durch das Verschachteln von mehreren Erzählern und Zuhörern auszeichnet, wodurch verschiedene Erzählebenen entstehen. Gemäß der Struktur des Erzählens in *Alte Meister*, die die unterschiedlichen Zeitebenen verbindet,⁴⁶ kann der Text in drei Ebenen unterteilt werden. Auf der ersten Erzählebene erinnert sich Atzbacher an die Vergangenheit bei der Beobachtung, wobei das Erzählen der Erinnerung auf die damalige Erzählungssituation von Irrsigler und Reger zurückgeht, weil es dabei um Atzbacher selbst sowie um Irrsigler und Reger geht. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung Irrsiglers damaliger Situation, in der er mit Atzbacher redete: „[...] sah ich Irrsigler vor einer Woche mit mir im Battoni-Saal stehen, ihm zuhörend“ (AM, S. 18). Dabei kommen Aussagen wie „so Irrsigler“ (AM, S. 11), „sagt er“ (AM, S. 34), „sagte Reger“ (AM, S. 143), „so Reger“ (AM, S. 143) überaus häufig im Text vor, woraus sich die zweite Erzählebene ergibt. Bei der Erzählung von Reger erwähnt Atzbacher (Erzähler) ebenso, was die anderen gegenüber Reger äußerten, beispielsweise wie der Engländer mit ihm geredet hat, nämlich „so der Engländer, so Reger zu

⁴⁶ Die Erzähltechnik verschachtelt die Zeitebenen von Gegenwart und Vergangenheit. Die Zeitpunkte in der Vergangenheit sind unterschiedlich, beispielsweise „sagte Reger gestern“ (AM, S. 33), „im Kunsthistorischen Museum gesagt hatte“ (AM, S. 196), „so Reger damals im Ambassador“ (AM, S. 246) und die Verbindung der Zeitpunkte von Gegenwart und Vergangenheit, z. B. „Wahrscheinlich hat mich Irrsigler gar nicht verstanden, dachte ich und denke ich, genauso jetzt“ (AM, S. 19). Die Zeit in *Alte Meister* ist wie die Sichtachsen nicht mehr linear, sie zerfasert sich vielmehr in Teile.

mir“ (AM, S. 151). Bei der Erzählung von Irrigler muss Reger erwähnt werden durch „wie Herr Reger sagt, sagt Irrsigler zu mir“ (AM, S. 21). Die beiden Beispiele zeigen die dritte Erzählebene.

Auf den verschiedenen Erzählebenen gib es entsprechend unterschiedliche Zuhörer: Wir als Leser sind Zuhörer von Atzbacher, der Zuhörer von Irrsigler und Reger ist, während Irrsigler und Reger Zuhörer von anderen sind. Zusammenfassend manifestiert sich der „Rahmen im Rahmen“ auf zwei Ebenen: einerseits verweist es auf die Rahmenerzählung und andererseits auf die Erzählweise des Verschachtelns verschiedener Erzähler oder Zuhörer auf den ungleichen Erzählebenen.

Im Vergleich zum „Bild im Bild“ gilt: Reger betrachtet den *Weißbärtigen Mann*, während Atzbacher Reger betrachtet, wobei Irrsigler vor den Augen Atzbachers ab und zu auftritt, um Reger zu betrachten. Das Verschachteln der verschiedenen Erzähler und Zuhörer bildet damit ein Pendant zum „Bild im Bild“ im Sinne der Struktur. Die Rahmenfragen wirft der Roman selbst auf: „Denken Sie nur an Dürer und an diese vielen Hunderte von mittelmäßigen Erzeugnissen, von welchen der Rahmen, in den sie gerahmt sind, viel mehr wert ist, als sie selbst.“ (AM, S. 81)

3.2 Die verschachtelte Erzählebene

Laut Georg Simmel spielt der Rahmen eine dialektische Rolle, denn „er schließt alle Umgebung und auch den Betrachter vom Kunstwerk aus“⁴⁷, während er sie gleichzeitig bildintern integriert.⁴⁸ Das heißt, der Rahmen des Bildes schneidet die zwei Pole „Betrachter und Betrachteter“, „Ich und Andere“ bzw. „Subjekt und Objekt“ aus, während er sie gleichzeitig bildintern integriert. Die Erzähltechnik „Rahmen im Rahmen“ in *Alte Meister* dekonstruiert hingegen die Bipolarität, indem die dritte Erzählebene zwischen die zwei Erzählebenen eingeschaltet wird, mit anderen Worten, der Erzählte und der Erzähler werden durch einen Dritten gebrochen, was das schwebende und wechselnde Verhältnis zwischen dem Erzählten und Erzähler kompliziert. Das heißt, die verschachtelte Erzählebene schafft die Polysierung des Erzählens, bei der kein einziger Erzähler im Roman mehr dargestellt wird, wodurch die Wirkung erzielt wird, dass die dominierende Stimme im Hinblick auf das Erzählen in Auflösung begriffen erscheinen. Bei verschachtelten Betrachtungen (Bild im Bild) wird die Bipolarität ebenso dekonstruiert, indem ein Dritter zwischen die zwei Pole von Betrachter und Betrachteter (Subjekt und Objekt) eingeschaltet wird, z.B. wird das zweipolige Verhältnis zwischen Reger und dem *Weißbärtigen Mann* durch das Dazwischenschalten Atzbachers gebrochen. Zudem wird die russische Gruppe

⁴⁷ Georg Simmel, *Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch*, in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. I, Berlin 2002, S. 351.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 351.

oder der bewegende Irrsigler in das zweipolige Verhältnis der Betrachtung zwischen Atzbacher und Reger eingeschaltet.⁴⁹

Genauer gesagt scheint es, dass die Stimme von Reger eine zentrale und dominierende Rolle spielt, wobei die anderen nachgeordnet sind, weil es im Text hauptsächlich um die Aussage Regers geht. Aber in der Tat wird die Stimme Regers durch die Erzähltechnik „Rahmen im Rahmen“ deszentralisiert. Ein Beispiel dafür ist, dass Atzbacher als Erzähler die Subversion der Stimme Regers darstellen kann. Denn oberflächlich spielt er nur die Rolle der Paraphrasierung beim Erzählen, trotzdem kann er sich auch entscheiden, wie paraphrasiert wird: „Mich interessierte während des ganzen Gesprächs nicht sein Inhalt, sondern wie es geführt worden war“ (AM, S. 197). Hier wird die „Wie“-Frage statt der „Was“-Frage betont. Weiterhin ist zu betrachten, wie Atzbacher das, was die anderen ihm gesagt haben, erzählt. Er erzählt die Geschichte von anderen in der Er-Form und wechselt allmählich in die Ich-Form:

Bis zu Mittag ist **ihm** [W.H.M]⁵⁰ die Achtzehngradtemperatur im Kunsthistorischen Museum die angenehme, am Nachmittag fühlt **er** [W.H.M] sich wohler im warmen Ambassador, im welchem es immer eine Temperatur von dreiundzwanzig Grad gibt. Am Nachmittag denke **ich** [W.H.M] nicht mehr so gern und nicht mehr so gern und nicht mehr so intensiv nach... (AM, S. 25)

Ein anderes Beispiel lautet:

... **er** [W.H.M] lasse seine Frau zurück, **er** [W.H.M] sterbe früher als sie, weil ihr Tod doch so plötzlich gekommen war, war **er** [W.H.M] noch ein paar Tage vor ihrem Tod felsenfest davon überzeugt gewesen, sie werde ihn überleben, sie war die Gesunde, **ich** [W.H.M] war der Kranke. (AM, S. 27).

Eine Verschmelzung der Stimmen ereignet sich nicht nur bei Atzbacher und Reger, wie oben gezeigt, sondern auch bei Atzbacher und Irrsigler:

[...] dass **er** [W.H.M] mit einem Glas Wasser aus der Wasserleitung in einem kleinen Ankleideraum hinter der öffentlichen Garderobe gegessen habe. Bei Burgenländer sind die Anspruchslosesten, **ich** [W.H.M]

⁴⁹ Vgl. Thomas Bernhard, a. a. O., S. 117, S. 134. Das Zitat lautet wie folgt: „Ich konnte, weil die russische Gruppe mir den Blick verstellte, jetzt nicht einmal die Samtsitzbank im Bordonen-Saal sehen, also nicht sehen, ob Reger noch immer hinausgegangen oder noch schon wieder hereingekommen war.“ (AM, S. 134)

⁵⁰ Einige Wörter in den Zitaten sind von mir hervorgehoben, um dem Leser bestimmte Punkte zu verdeutlichen. Im Folgenden wird die Abkürzung meines Namens „[W.H.M]“ hinter den hervorgehobenen Punkten angegeben.

selbst habe ja in meiner Jugend mit Burgenländern auf verschiedenen Baustellen gearbeitet. (AM, S. 17)

Der Erzähler tendiert dazu, allmählich eins mit dem Erzählten zu werden. Dies lässt folgende Schlussfolgerung zu: „Reger, Irrsigler, Atzbacher, sie verschwimmen beinahe zu einer einzigen Figur, mit einer einzigen Stimme.“⁵¹ So kann man sagen, dass die Stimmen aller drei Personen beim Prozess des Erzählens verschmelzen, was dazu führt, dass die drei Personen als Irrender gleichgesetzt werden und es keine einzige dominierende Stimme mehr gibt. Dass die Erzählform bei den verschachtelten Rahmungen (Ich-Form, Er-Form) zur Verschmelzung tendiert bzw. sich das Ich und Andere (Ich und Er) stets in einem schwebenden Verhältnis befinden, entspricht der Aussage Martin Bubers: „Er lebt mir gegenüber und hat mit mir zu schaffen, wie ich mit ihm, nur anderes“⁵² und „die Beziehung ist gegenseitig.“ Daher gibt es keine einzige dominierende Stimme mehr. Mit anderen Worten ist die akustische Ordnung schon aufgehoben.

3.3 Das Spannungsverhältnis zwischen Rahmen und Bild

Versteht man unter „Bild im Bild“ die verschachtelten Betrachtungen, beziehen sich „Rahmen im Rahmen“ auf die verschachtelten Erzählebenen zwischen der Binnen- und Rahmenerzählung. Die Manifestation vom „Bild im Bild“ in *Alte Meister* auf der narratologischen Ebene ist der „Rahmen im Rahmen“, während der „Rahmen im Rahmen“ auf der inhaltlichen Ebene vom „Bild im Bild“ liegt. Gleichzeitig sind die beiden voneinander abhängig bzw. eng miteinander verschmolzen und verflochten. Hinsichtlich der Konstruktion stellen nach Hens Gregor beide das Pendant zueinander dar, denn „nicht das Objekt der Betrachtung steht im Zentrum dieses Werks, sondern die Betrachtung selbst als Erzählkonstruktion.“⁵³ Die verschachtelten Betrachtungen (Bild im Bild) spiegeln die Erzählkonstruktion (Rahmen im Rahmen) oder mit anderen Worten: die verschachtelten Betrachtungen selbst sind Teil der Erzählkonstruktion und umgekehrt erschafft die Erzähltechnik die Betrachtung. Hoesterey sieht auch in der Gestaltung der besonderen Visualität diese besondere narratologische Technik in *Alte Meister*: „For the author has, in a clandestine manner, inscribed in the acting of reading, to be performed by a public, an act of seeing.“⁵⁴ Diese interessante Diskussion lässt sich bis zum Spannungsverhältnis der beiden Medien Bild und Schrift erweitern. Beim Verhältnis dieser Medien ist zuerst der Begriff

⁵¹ Hens Gregor, a. a. O. S. 157.

⁵² Martin Buber, *Ich und Du*. Stuttgart 1986, S. 8.

⁵³ Hens Gregor, a. a. O. S. 159.

⁵⁴ Hoesterey Ingeborg, *Visual Art as Narrative Structure - Thomas Bernhard's Alte Meister*, in: *Modern Austrian Literature*, Nr. 3/1988, S. 119.

„Ekphrasis“ zu nennen. Hoesterey schreibt, dass das Spannungsverhältnis von Bild und Schrift ein wesentlicher Charakter der Ekphrasis sei, d. h. alle Medien seien heterogen und zusammengesetzt. Deshalb bietet diese einen guten Schauplatz, an dem sich Medien wie Sprache, Zeichen, Bild miteinander bespielen können.⁵⁵ Davon anleitend lässt sich sagen, dass *Alte Meister* als Text auch eine Bühne bietet, auf der Bild und Schrift in interaktiv-performativer Weise zusammen wirken können.

4 Schluss

Die in dem Beitrag geleistete Analyse zur Frage über das „Bild in Bild“ und den „Rahmen im Rahmen“ sowie deren Verhältnis zueinander lässt zuerst folgende Ergebnisse zu: Während die Ordnung der Stimmen der Personen im „Rahmen im Rahmen“ durch die besondere Erzähltechnik aufgelöst wird, spielen die Personen mit den Blicken im „Bild im Bild“ mit- oder gegeneinander, wobei eine komplizierte Sichtachse erzeugt wird, wodurch die hierarchische Ordnung auf dem optischen Feld völlig dekonstruiert wird, d. h. die dominierende Kraft wird aufgehoben.

Das intersubjektive Verhältnis, also das Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem, Subjekt und Objekt, Ich und Anderem, im Rahmen des verschachtelten Bildes und Rahmens, ist nicht mehr festgelegt. Es ist nur folgerichtig, dass es in einer fließenden Welt keine dominierenden Kräfte mehr geben kann. Alle „alte(n) Meister“ im kunstgeschichtlichen Museum, die als Autorität von Besuchern angesehen werden, sind somit unter eingehender Betrachtung zerfasert.⁵⁶

Das Konstrukt vom „Bild im Bild“ ist durch die verschachtelten Beobachtungen gekennzeichnet, während das vom „Rahmen im Rahmen“ aus den verschachtelten Erzählebenen entstanden ist. Diese Konstruktionen können als Verschachtelungsformen extrahiert werden. Zu fragen ist natürlich, worauf diese Konstruktion der Verschachtelungen verweist. Der vorliegende Beitrag versuchte, auf diese Frage einzugehen und kommt zu folgendem Schluss: Zum einen weist sie auf eine Kompliziertheit hin, die alles andere als linear und eindeutig ist. Im Rahmen der Kompliziertheit der Struktur verweist die Analyse (Sichtachsen, Stimmenspiel, Zeitlauf und das Verhältnis zwischen Akustik und Optik) auf Dekonstruktion, Flüssigkeit und Pluralismus.

⁵⁵ Vgl. Haiko Wandhoff, *Ekphrasis, Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Göttingen 2003, S. 6.

⁵⁶ Vgl. Thomas Bernhard, a. a. O., S. 81. Das Zitat lautet wie folgt: „Die sogenannten Großen lösen wir auf, zersetzten sie mit der Zeit, heben sie auf, sagte er, die großen Maler, die großen Musiker, die großen Schriftsteller, weil wir mit ihrer Größe nicht leben können.“

Laut Welsch liegt die Postmoderne dem Pluralismus zugrunde: „Postmoderne wird hier als Verfassung radikaler Pluralität verstanden.“⁵⁷ Pluralität weist jedoch einen Zusammenhang mit der Dekonstruktion auf: „Diese Pluralisierung wäre, als bloßer Auflösungsprozess gedeutet, gründlich verkannt.“⁵⁸ Daher gibt es keine Einheit und Totalität: „Die prohibitive Konsequenz und Rückseite dieses prinzipiellen Pluralismus ist seine anti-totalitäre Option.“⁵⁹

Zusammenfassend lässt sich in dem Roman *Alte Meister* das Fließende, Dekonstruktion, Dezentralisierung und Pluralisierung in eigenartigen Verflechtungen zwischen „Bild im Bild“ und „Rahmen im Rahmen“ entdecken. Wenn diese in all ihren Verflechtungen die Merkmale der Postmoderne widerspiegeln, dann geht es um nichts anderes als um die Subversion des festgelegten Wertes; diese hält jedoch gleichzeitig die Warnung bereit, bewusst und vor allem selbstreflexiv zu bleiben, um nicht selbst eine neue Autorität zu werden, während man die alte Autorität aufhebt.

⁵⁷ Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin 2008, S. 5.

⁵⁸ Ebenda, S. 5.

⁵⁹ Ebenda, S. 5.