

„DIE DAME MIT DEM LANGEN HALS“

Zum Manierismus als Grundlage der Bildpraxis in Thomas Bernhards „Auslöschung“

von Viktor Konitzer, Konstanz

Abstract

Thomas Bernhards letzter umfangreicherer Prosatext, der Roman „Auslöschung. Ein Zerfall“ (1986), erweist sich als in seinem Redegestus grundlegend von Verfahren der Bildpraxis strukturiert, die auf die Ästhetik des Manierismus verweisen. Ausgehend von manieristischer Bildlichkeit in Malerei und Fotografie übersetzt der Text die Prinzipien von Verzerrung und Übertreibung rhetorisch in das Medium literarischer Sprache und gruppiert seine Narration um das Motiv der *figura serpentinata*.

Thomas Bernhard's last large prose work, the novel "Auslöschung. Ein Zerfall" ('Extinction', 1986), proves to be based in its narrative style upon iconic practices taken from the aesthetics of Mannerism. Taking impulses from Mannerist imagery in painting and photography, the text translates the issues of deformation and hyperbole into the rhetorical medium of literary expression and arranges its discourse around the motif of the *figura serpentinata*.

I. Die doppelte Madonna. Ekphrasis eines ,antiklassischen' Gemäldes

„Auslöschung. Ein Zerfall“¹ schildert die Lebenserinnerungen Franz-Josef Muraus, des jüngsten Sprosses einer wohlhabenden oberösterreichischen Aristokratenfamilie, der 48-jährig in seiner Wahlheimat Rom vom Unfalltod seiner Eltern und seines Bruders erfährt. Der erste Teil des Textes, angesichts des Verhältnisses von ausuferndem Redeumfang und minimaler tatsächlicher Handlung ironisch „Das Telegramm“ betitelt, schildert die Reaktion des Protagonisten auf die Todesnachricht, die vom Blick aus seinem Fenster und auf drei Familienfotografien ausgeht. Die Bilder initiieren Muraus Erinnerung an das Zusammenleben mit seiner Familie bzw. – in der für die späteren Prosatexte Bernhards typischen Verschachtelung der Rede – an seine Rekapitulation dieses Zusammenlebens gegenüber seinem italienischen Schüler Gambetti. Der zweite Teil „Das Testament“ berichtet von den Begräbnisvorbereitungen auf Muraus heimatlichem Anwesen Wolfsegg.

¹ Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt/Main 1986; im Folgenden zitiert unter A, alle Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Etwa in der Mitte dieses zweiten Großkapitels liest man, wie Murau durch ein Fenster im Arbeitszimmer seines Vaters eine Beobachtung macht²:

Von hier aus sieht der durch das Fenster Schauende genau auf ein an der gegenüberliegenden Meiereimauer angebrachtes Ölbild aus Zinkblech, auf welchem die Muttergottes mit ihrem Kind abgebildet ist. Der Hals der Muttergottes auf diesem Bild ist so lang, wie ich noch niemals einen gemalten Hals gesehen habe, allen Erfahrungen der Anatomie vollkommen widersprechend. Das Jesuskind auf dem Bild hat einen Wasserkopf. Der Anblick des Bildes hat mich schon immer belustigt und er belustigte mich auch jetzt. Ich mußte laut aus mir herauslachen, mir war es gleichgültig, ob man mich gehört hat oder nicht. (A, S. 523)

Die karge Ekphrasis Muraus lässt offen, wie genau man sich dieses „Ölbild aus Zinkblech“ vorzustellen hat und wer für seine künstlerische Herstellung sowie Anbringung an der Mauer verantwortlich zeichnet. Umso eindeutiger ist jedoch, auf welches berühmte Gemälde die vermeintlich „bäuerliche Darstellung“³ rekurriert und was für ein ästhetisches Register sie damit aufruft; die charakteristische Zuschreibung sowohl der mütterlichen als auch der Gestalt des Kindes lassen das Bild als Nachahmung der „Madonna dal collo lungo“ (1534–1540) des aus Parma stammenden Malers Francesco Mazzola, besser bekannt als Parmigianino, erkennbar werden (Abb. 1). Die „Madonna mit dem langen Hals“ gilt aufgrund der Merkmale von „komplizierten, zum Teil geradezu gesuchten, ‚manierierten‘ Bewegungen“⁴, der „kritische[n] Frage nach den Proportionen“⁵ und „der ‚Verfremdung‘ im Aufbau der Figuren“⁶ als eines der typischsten Gemälde der schwer bestimmbareren, von divergenten Strömungen künstlerischer Individualstile dominierten Kunstepoche Mitte des 16. Jahrhun-

² Kremer betont die allgemeine Bedeutung der Beobachterpositionierung für Bernhards Protagonisten, so auch in „Alte Meister“ und „Holzfällen“. Dem Fensterblick in „Auslöschung“ attestiert er eine Nähe zum dramatischen Konzept der *Teichoskopie* und weist damit bereits auf den für diese Arbeit zentralen Begriff: „Umgekehrt bindet Bernhard seine Prosatexte an eine theatrale Situation zurück, die über eine manieristische Vermischung der Gattungen ironischerweise eine klassische Einheit von Ort und Zeit garantiert.“ Detlef Kremer: Ekphrasis. Fensterblick und Fotografie in Thomas Bernhards später Prosa, in: Politik und Medien bei Thomas Bernhard, hg. v. Franziska Schößler u. Ingeborg Villinger, Würzburg 2002, S. 191–207, hier: S. 194. Obgleich übrigens Bernhards Schreiben in der Forschung sporadisch mit dem Begriff des Manierismus in Zusammenhang gebracht wird (vgl. neben der zitierten Bemerkung Kremers die Anm. 39, 41, 70 u. 76), widmet sich der vorliegende Aufsatz als erster systematisch dem Einfluss manieristischer Ästhetik auf das Werk des österreichischen Autors.

³ Ebd., S. 195.

⁴ Edgar Lein, Manfred Wundram: Kunst-Epochen. Manierismus, Stuttgart 2008, S. 193.

⁵ Emil Maurer: Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale, Zürich 2001, S. 33.

⁶ Lein u. Wundram [Anm. 4], S. 193.

derts.⁷ Das Gemälde „läßt das Künstliche in der Darstellung deutlich erkennen.“⁸ Seine Absage an die Vorstellungen von Ganzheit und ausgewogener Komposition, die die Hochrenaissance bestimmt haben, und die auf „Entproportionalisierung, Allongement, Deformation“⁹ zielende Behandlung des ikonografischen Themas der Mutter mit dem Kind lassen das unvollendet gebliebene Gemälde als der Klassik widerstrebenden Angriff auf traditionelle Bildschemata erscheinen. Vor allem ist es der schlangenhafte ‚S‘-Schwung der Figur, die leitmotivische „serpentinata“-Rhythmik des gesamten Bildes¹⁰, die dem Gemälde sein manieristisches Gepräge verleiht. Der Terminus *figura serpentinata* geht auf Giovanni Lomazzos „Trattato dell’arte della pittura, scultura ed architettura“ (1584) zurück und bezeichnet das von einer Vielzahl Künstler der Spätrenaissance sowohl in Skulptur als auch Malerei gestaltete Figurenideal einer in sich gedrehten, überlängten Figur, deren formaler Ausdruck sich an der Windung des Schlangenkörpers, der Geometrie der Pyramide und dem konischen Charakter der Flamme orientieren sollte.¹¹

⁷ Stilistisch konstitutiv ist der von Vasari geprägte Begriff der *maniera* im Sinne eines künstlerischen Personalstils oder als „Benennung für die individuelle ‚Handschrift‘“ (Norbert Schneider: Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien, 1. Aufl., Berlin 2012, S. 9) eines Malers oder Bildhauers. Schon dieser Vorrang der je individuellen, „ursprünglich von einer Auseinandersetzung mit der Antike ausgehenden Kunstgriffe der ‚bella maniera‘“ (Daniel Arasse, Andreas Tönnemann: Der europäische Manierismus 1520–1610, München 1997, S. 284) rückt den Manierismus in das Licht eines Interregnums der Großepochen, dem mit einförmigen Definitionsversuchen kaum beizukommen ist: „Eine Fülle von Nachrichten über die künstlerischen Ereignisse jenes Jahrhunderts zeigt jedoch, daß diese Geschichte der Kunst in Wahrheit aus unzähligen, miteinander verknüpften Einzelepisoden besteht, deren Vielfalt die eigentliche Einheit eines Stils ausmacht, bei dem sich Ausübung der Kunst und kritisches Bewußtsein des schöpferischen Prozesses nicht voneinander trennen lassen.“ Ebd., S. 289.

⁸ Arasse u. Tönnemann [Anm. 7], S. 406.

⁹ Maurer [Anm. 5], S. 37.

¹⁰ Ebd., S. 31.

¹¹ Der Mailänder Theoretiker und Maler Lomazzo erzählt die „Gründungslegende“ der *serpentinata* von Michelangelo her: „Man sagt, dass Michelangelo einmal seinen Schüler, den Maler Marco da Siena, darauf aufmerksam machte, dass man immer die Figur pyramidenförmig, *serpentinata* und mit eins, zwei und drei multipliziert machen sollte. Und diese Regel scheint mir das ganze Geheimnis der Malerei zu enthalten, denn die grösste Anmut und Gefälligkeit, die eine Figur haben kann, ist, dass sie sich zu bewegen scheint; das nennen die Maler *furia della figura*. Und um diese Bewegung darzustellen, gibt es keine geeignetere Form als die der Flamme des Feuers, das nach Aristoteles und allen Philosophen das aktivste der Elemente ist, und die Form seiner Flamme ist mehr als alle anderen zur Bewegung geeignet, denn sie ist konisch und hat die Spitze, mit der sie die Luft zu teilen und in ihre Sphäre zu steigen scheint. Wenn also die Figur diese Form hat, ist sie sehr schön.“ Vgl. Giovanni P. Lomazzo: Trattato dell’arte della pittura, scultura ed architettura [erstes Buch], zit. nach: Lars. O. Larsson: Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Stockholm 1974, S. 97 f.

Die *maniera*, in der Parmigianino die Jungfrau Maria zur Anschauung bringt, irritiert formal vor allem mit der Proportionierung des Körpers der Muttergottes, der „eine Streckung von etwa zehn bis elf Kopflängen auf[weist], im Kontrast zu den üblichen sieben der Proportionslehren.“¹²

Zentrum dieser ästhetischen Abnormität ist der titelstiftende, überlange Hals mit seiner grazilen *serpentinata*-Kurvatur; Ähnliches gilt für das absonderlich vorgealterte Jesuskind, welches seiner Mutter als frühreifer Knabe vom Schoß zu gleiten droht. Jenseits formaler Werte gestaltet sich aber auch der Ausdruck der Jungfrau eigentümlich: Geziert blickt sie auf das Kind wie auf eine dingliche Kostbarkeit hinab,

eine Dame von sehr mondäner Affektation und Eleganz, ohne mütterliche Innigkeit, mit dem Schaustück ihrer rechten Hand auf sich selber zurückweisend.¹³

Der Protagonist Franz-Josef Murau nimmt an keiner Stelle in „Auslöschung“ mehr explizit Bezug auf das Kunstwerk an der Meiereiwand und doch öffnet es der Leserin die Augen für eine Engführung von ikonischem Ausdruck und narrativer Praxis des Romans. So heißt es in der Bildreflexion, die der Erzähler einer Fotografie seiner Mutter widmet:

[I]ch hatte ja jedes Mal beim Anblick dieser Fotografie lachen müssen, jetzt aber war mir das Lachen darüber vergangen. Meine Mutter hatte einen etwas zu langen Hals, welcher nicht mehr als schön empfunden werden konnte und in dem Augenblick, als ich das Foto von ihr gemacht habe, streckte sie ihn, da sie gerade den Zug bestieg, noch um ein paar Zentimeter weiter als sonst vor und machte dadurch die einfache Lächerlichkeit des Bildes zu einer doppelten. (A, S. 24)

Der Zusammenhang zweier Bilder, das eine beschrieben, das andere vom „Geistmenschen“¹⁴ assoziiert, stellt den Motor der Erinnerungs-, Erzähl- und somit Textkonstitution in „Auslöschung“ dar. Die beiden medialen Formen sind auf das engste miteinander verknüpft; dabei dient das Bild dem Text als argumentativer Ausgangspunkt, katalysiert die Narration und strukturiert ihre Beschreibungen.

So entwickelt sich Moraus Erinnerung an seine Mutter im Zusammenspiel der ‚Madonna an der Meiereiwand‘ mit ihrem assoziierten Vorbild bei Parmigianino

¹² Schneider [Anm. 7], S. 206.

¹³ Maurer [Anm. 5], S. 28 f.

¹⁴ Uwe Schütte: Thomas Bernhard, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 77. Der Begriff trifft im Grunde auf alle Bernhard'schen Protagonisten zu; im Falle der Anspielung auf einen manieristischen Bildtypus, der im Text ansonsten nicht explizit zur Sprache kommt, lässt er sich aber ebenso gut auch auf Bernhard selbst beziehen, der die Textgattung der Bildbeschreibung nutzt, um einen Hinweis auf das manieristische Stilprinzip seiner Prosa zu geben, und auf den (impliziten) Leser, der die Allusion, das Spiel mit Parmigianinos „Madonna“, erkennen und daraus die richtigen Schlüsse ziehen soll.

und der Fotografie, die den Konnex der gemalten Bilder zur Familiengeschichte des Protagonisten herstellt. Die mütterliche *ménage-à-trois* funktioniert, weil das Gemälde der Madonna und die Fotografie der Mutter ein charakteristisches *tertium comparationis* besitzen; sie teilen das gezielte Stigma des übermäßig langen Halses, der einerseits anziehenden, andererseits abstoßenden Weiblichkeit. Was der Erzähler am Bild seiner Mutter als „grotesk“¹⁵ (A, S. 23), „pervers“ (A, S. 26) und „verzerrt“ (A, S. 29) empfindet und was ihn dazu bringt, ihre Abbildung als „ungeheuerliche Naturverfälschung“ (A, S. 27) zu perhorreszieren, das ließe sich im Gestus ähnlich pejorativer Hyperbolik auch über die „Deformation“¹⁶ der „Madonna dal collo lungo“ sagen. Die Gemeinsamkeit von Madonnen- und Mutterbildnis beschränkt sich aber nicht auf physiognomische Qualitäten. Parmigianinos Gemälde fungiert als Bildfolie, auf der Muraus narrativer Diskurs den körperlichen Ausdruck der Mutter mit ihrem Wesen kurzschließt. Schließlich beschreibt er ihre Fotografie zwar als „widerwärtig“ (ebd.), empfindet sie zugleich aber als „ungeheuer charakteristisch“ (ebd.). Das Abstoßende seiner Mutter manifestiert sich für den Protagonisten u.a. in ihrer emotionalen Indifferenz dem Sohn gegenüber, er hat sie stets als „streng und abweisend und berechnend kalt“ (A, S. 247) erlebt. Über seine Eltern schreibt Muraus: „Sie hatten sich angewöhnt, [...] mich zu hassen, kurz gesagt.“ (A, S. 263) Das als so typisch empfundene fotografische Bildnis der Mutter verbindet sich mit ihrem charakterlichen Ausdruck nun wiederum über das manieristische Gemälde, das der Text aufruft; Maurer spricht dem Ausdruck der „Madonna dal collo lungo“ die „mütterliche Innigkeit“¹⁷ ab, Lein und Wundram bemerken: „[E]s fehlt die liebevolle Beziehung zwischen Mutter und Kind.“¹⁸ Der lange Hals kann als evidenten Motiv gelten, das für den Erzähler die fotografische mit der malerischen Abbildung verbindet – der lieblose Ausdruck der manieristischen Madonna mag der hintergründige, aber tatsächlich entscheidende Anlass sein, das Erinnerungsbild seiner Mutter mit der gespreizten, unmütterlichen Figur der „Madonna mit dem langen Hals“ zu fundieren. Die Mutter-Sohn-Beziehung erweist sich als zentraler Komplex des Romans; Bernhard wählt für dieses Verhältnis mit Parmigianinos Gemälde einen ikonografi-

¹⁵ Das Adjektiv „grotesk“ begegnet der Leserin in Muraus Beschreibungen immer wieder. Einerseits ruft der Text damit eine literarische Gattungsdefinition auf, die Grotteske als Darstellungsform, „die Komisches mit Grauerregendem mischt mit dem Ziel der Wahrnehmungs-Irritation.“ Urs Meyer: Grottesk, in: Metzler Lexikon Literatur, hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff, 3. Aufl., Stuttgart 2007, S. 296–297, hier: S. 296 f. Andererseits handelt es sich bei *Grottesken* um ein Ornament des Manierismus: „Monströse Fabelwesen in grosser Zahl werden zu kleinteiligen Mustern zusammengestellt und zur Dekoration von Wandkompartimenten, Möbeln oder Geräten verwendet.“ Helene K. Forstner, Hans Schlagintweit: Kunstgeschichte. Stile erkennen – von der Antike bis zur Moderne, 4. Aufl., Basel 2001, S. 142.

¹⁶ Maurer [Anm. 5], S. 37.

¹⁷ Ebd., S. 28.

¹⁸ Lein u. Wundram [Anm. 4], S. 194.

schen ‚Schlüssel‘, der – neben der textübergreifenden Auseinandersetzung des Autors mit dem Manierismus – den besonderen Fokus erklärt, der in „Auslöschung“ auf manieristische Darstellungsformen gerichtet ist.

Muraus textuelle Verarbeitung seiner Vergangenheit und der Versuch, seinen „Herkunftskomplex“ (A, S. 201) mittels umfangreicher Beschreibung zu bewältigen, wird von Aspekten der Bildlichkeit angeregt. Jedoch gestaltet sich das Verhältnis von Bild und erinnernder Beschreibung als unauflösbar reziprok: ‚Illustriert‘ die Anspielung auf Parmigianino Muraus Eindruck seiner Mutter oder bringt sie ihn erst hervor, ähnelt die „Madonna“ der Mutter oder wird diese erst durch das mitgedachte Gemälde zu der anti-mütterlichen Imago, als die der Roman sie beschreibt? „Ohne Sehen, und das heißt: ohne Bilder kann die Prozedur des Textes offenbar nicht in Gang kommen.“¹⁹ Das Ikonische ist für Muraus Rede integral, es besitzt den praktischen Stellenwert eines narrativen Katalysators; dass dieser auf der Grundlage einer manieristischen Ästhetik wirkt, macht auch aus der Erzählung eine manieristische. So bezieht sich Kremer auf zentrale Stilmerkmale, die der „Madonna dal collo lungo“, dem Manierismus im Ganzen und dem Roman „Auslöschung“ gleichermaßen eignen, wenn er feststellt:

Daß die Transformation von Bild in Text in Bernhards ‚Übertreibungskunst‘ Formen einer Anamorphose und monströsen Überdehnung annimmt, ist offensichtlich.²⁰

Im Folgenden wird verdeutlicht, wie Bernhards Prosa über das zentrale Konglomerat von Madonnen- bzw. Mutterbildnissen hinaus manieristische Bildbetrachtung nutzt, um Muraus Sprechen in Gang zu bringen.

II. Bernhards Bilder. Malerischer und fotografischer Manierismus

„Auslöschung“ präsentiert ein weiteres manieristisch anmutendes Gemälde, welches das von Kremer hervorgehobene Moment der *Anamorphose* als unnatürliche Verzerrung thematisiert. Spadolini, mit dem Ich-Erzähler befreundeter Erzbischof, berichtet im Rahmen von Muraus Erinnerungsrede von einer Reise mit dem Vater des Protagonisten:

¹⁹ Kremer [Anm. 2], S. 191. Dieser Ansatz lässt sich in einem größeren Rahmen auch philosophisch begründen, etwa wenn Wittgenstein feststellt, „dass ein Bild am Grunde alles Denkens zu akzeptieren und nicht als Aberglaube zu verwerfen sei.“ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, in: Ders.: Werkausgabe, bearb. v. Joachim Schulte, Bd. 1, Frankfurt/Main 1984, S. 225–580, hier: S. 300 [§ 115]. Schönthaler fügt hinzu: „Bilder sind notwendig, um Diskurse zu begründen und zu strukturieren.“ Philipp Schönthaler: Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész, Bielefeld 2011, S. 181.

²⁰ Kremer [Anm. 2], S. 195.

In Sitten in der Schweiz, also im Rhonetal, sei er mit unserem Vater in eine kleine Kirche hineingegangen, *in eine romanische*, wie Spadolini sagte, in dieser Kirche hatten sie ein Christusbild gesehen, das den Gottessohn mit einem merkwürdig verzerrten Gesicht, *einem krankhaft verzerrten Gesicht* zeigt. Der Vater soll zu ihm, Spadolini, gesagt haben, das Bild habe ihn so beeindruckt wie kein zweites jemals von ihm gesehenes Bild. (A, S. 553 f., Hervorhebungen im Orig.)

Einmal mehr äußert sich ein in „Auslöschung“ problematisiertes Bild im ästhetischen Register manieristischer Ausdrucksformen²¹, wobei die Ambivalenz des ‚nicht mehr schönen‘ Werkes wie in der Madonnen- und Mutterdarstellung deutlich zutage tritt: Zwar ist das Antlitz des Erlösers „krankhaft“ verzerrt, was den häufig mit dem Manierismus als künstlerischer ‚Verfallserscheinung‘ in Zusammenhang gebrachten degenerativen Aspekt des Antiklassischen akzentuiert²²; dennoch soll das Bild die von Spadolini behauptete einmalige Faszination auf den Vater ausgeübt haben.

Löst man sich für eine Weile von Bernhards spätem *opus magnum*, so fällt die Suche nach verwandten Gemälden in der Prosa des Autors nicht schwer; jeweils handelt es sich um Werke, welche die Erzählung vom „Erfahrungsbereich des Visuellen“²³ her strukturieren. So wird in „Verstörung“ ein Bild der Spätrenaissance beschrieben, das zwei Figuren mit „total verdrehten“ Köpfen²⁴ zeigt; die „für die manieristische Malerei typische komplizierte Drehung und Bewegung von Körpern“²⁵ verweist auf das genannte Formideal der gewunde-

²¹ Dass der Eindruck eines manieristischen Kunstwerks hier in der Betrachtung eines mittelalterlichen Bildes entstehen kann (falls das Gemälde in der romanischen Kirche nicht später entstanden ist), weist auf ein mögliches synchrones Verständnis antiklassischer Kunstformen hin, das einer diachronen Auffassung opponiert: Diese versteht unter Manierismus eine Kunstepoche von etwa 1520 bis 1600, jene ein grundsätzlich überzeitliches Konzept der Individualisierung und Verkünstlichung des Ausdrucks und eine Lösung vom klassischen *aptum*. Bredekamp verwendet den *maniera*-Begriff in diesem Sinne als Bezeichnung für eine „überhistorische Eigenart“. Horst Bredekamp: Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in: Manier und Manierismus, hg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen 2000, S. 109–129, hier: S. 110. In der an manieristischen Formen interessierten Literaturwissenschaft findet dieses Verständnis mit Bezug auf Curtius Verwendung als „Generalnenner für alle literarischen Tendenzen [...], die der Klassik entgegengesetzt sind“. Ernst R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, München 1948, S. 277. Curtius begreift den Manierismus als „Konstante der europäischen Literatur.“ Ebd.

²² Zur negativen Wendung des *maniera*-Begriffs seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Schneider [Anm. 7], S. 10 ff. In gewisser Weise steckt der Charakter ästhetischer Dekadenz auch im Untertitel des Romans selbst, „Ein Zerfall“, der sowohl das Degenerative der angestrebten „Auslöschung“ und ihrer literarischen Darstellungsweise als auch die Individualität, den Einzelfallcharakter des Vorgangs betont.

²³ Gregor Hens: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister, Rochester 1999, S. 145.

²⁴ Thomas Bernhard: Verstörung, Frankfurt/Main 1967, S. 78.

²⁵ Lein u. Wundram [Anm. 4], S. 96.

nen, „schlangenförmig sich emporschraubenden Figur“²⁶. Auch die Ambivalenz in der Betrachtung des manieristischen Kunstwerks, das „die Überwindung des Naturvorbildes und dessen Verformung zugunsten des gesteigerten Ausdrucks“²⁷ anstrebt, ist in „Verstörung“ präsent, meint doch der Betrachter, „das Bild sei absolut häßlich und gleichzeitig absolut schön. ‚Es ist schön, weil es wahr ist‘.“²⁸ Der Aspekt des Authentischen in der betont un-idealen, hypertrophen Verzerrung des dargestellten Objekts wird im Blick auf Muraus Betrachtung der Familienfotos noch von Bedeutung sein.

„Alte Meister“²⁹, Bernhards unmittelbar vor „Auslöschung“ erschiener Prosatext, ordnet seine minimalistische Erzähloperation um die Gemälde des Wiener Kunsthistorischen Museums an, genauer: um das „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“ (Abb. 2) von Tintoretto, das dem Text „als semiotisches Zentrum“³⁰ dient. Dabei verfolgt die Hauptfigur Reger ein Projekt der *ikonografischen Falsifikation*: Sein höchstes Ziel in der Auseinandersetzung mit den Gemälden der „Alten Meister“ ist es, „in und an jedem einzelnen einen sogenannten *gravierenden Fehler*“³¹ zu finden; dabei entspringt seine Motivation einer gewissermaßen manieristisch-antiklassischen Auflehnung gegen die Renaissance-Ideale von harmonischer Ganzheit und Vollkommenheit:

Das Vollkommene droht uns nicht nur ununterbrochen mit unserer Vernichtung, es vernichtet uns auch, alles, das hier unter dem Kennwort *Meisterwerk* an den Wänden hängt, sagte er. Ich gehe davon aus, daß es das Vollkommene, das Ganze, gar nicht gibt und jedes Mal, wenn ich aus einem solchen hier an der Wand hängenden sogenannten vollkommenen Kunstwerk ein Fragment gemacht habe, indem ich so lange an und in diesem Kunstwerk nach einem gravierenden Fehler, nach dem entscheidenden Punkt des Scheiterns des Künstlers, der das Kunstwerk gemacht hat, gesucht habe, bis ich ihn gefunden habe, komme ich einen Schritt weiter.³²

Das „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“, welches mit Tintoretto von einem Künstler stammt, der sich „unter den großen venezianischen Malern des 16. Jahrhunderts [...] am unmittelbarsten den Stilbegriffen des Manierismus zuordnen lässt“³³, stellt für Reger den singulären Fall eines Kunstwerks dar, dessen Falsifikation ihm nicht ohne weiteres gelingt – zumindest erklärte sich

²⁶ Ebd., S. 14.

²⁷ Ebd., S. 24.

²⁸ Bernhard [Anm. 24], S. 65.

²⁹ Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Komödie, Frankfurt/Main 1985.

³⁰ Florian Trabert: Die Kunst des Alterns und das Altern der Kunst. Zur Verschränkung von Alters- und Kunstdiskursen in Thomas Bernhards letztem Roman *Alte Meister*, in: *Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin*, hg. v. Henriette Herwig, Berlin, Freiburg/Breisgau, Wien 2009, S. 209–228, hier: S. 214.

³¹ Bernhard [Anm. 29], S. 41, Hervorhebung im Orig.

³² Ebd., S. 42, Hervorhebung im Orig.

³³ Lein u. Wundram [Anm. 4], S. 202.

so seine hartnäckige Wiederkehr zur Sitzbank vor „eine[m] der großartigsten Gemälde, die je gemalt worden sind“³⁴.

Bernhards Debütroman „Frost“³⁵ schließlich hat mit Strauch einen Kunstmaler zur Hauptfigur, der folgenden Traum erzählt:

Plötzlich aber geschah etwas Grauenhaftes: Mein Kopf blähte sich auf, und zwar so, daß die Landschaft sich um einige Grade verfinsterte und die Menschen in Wehlaute ausbrachen, in ungeheure Wehlaute, wie ich sie noch niemals gehört habe. [...] Mein großer Kopf lag in einem toten Land. In Finsternis. Er lag so lange in dieser Finsternis, bis ich aufwachte.³⁶

Die von Kremer in Bezug auf das „Ölbild aus Zinkblech“ in „Auslöschung“ konstatierte „Hyperbolik des Jesuskopfes“³⁷, mit deren Beschreibung der „Übertreibungskünstler“ (A, S. 601) Murau bildlich auf das für Bernhards Texte wie für den Manierismus zentrale Konzept des Hyperbolischen verweist, findet sich in dem frühen Prosastück vorweggenommen. Die Vergrößerung³⁸ und Ablösung des Kopfes präfiguriert den abstoßenden Eindruck, den die Erscheinung seiner Mutter auf Murau macht, und stellt Aspekte dar, „die der Groteske eigen sind: eine manieristische Verstreckung und eine Partialisierung des Körpers.“³⁹ Dass Murau mit dem Telegramm zu Beginn von „Auslöschung“ vom Tod seiner Mutter erfährt, die – wie sich später herausstellt – „bei dem Unfall mehr oder weniger geköpft worden“ (A, S. 395) ist, ihr überlanger Hals also durchtrennt und das Haupt vom Körper losgelöst erscheint, schließt an dieser Stelle den Kreis.

Gegenüber der Malerei erweist sich das Medium der Fotografie als noch bedeutsamer für die Bildpraxis in „Auslöschung“. Es sind fotografische Bilder, auf Grundlage derer Franz-Josef Murau die Rekonstruktion seiner familiären Vergangenheit auf Schloss Wolfsegg und deren Vernichtung im Rahmen seiner narrativen Auslöschungskunst anstrebt. Wie er sich dieses Projekt vorstellt, verdeutlicht Muraus für Bernhards Prosa stilistisch bezeichnende Ausführung:

Das einzige, das ich schon endgültig im Kopf habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist der Titel *Auslöschung*, denn mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist, Gambetti, verstehen Sie mich, wirklich und tatsächlich alles. Nach diesem Bericht muß alles, das Wolfsegg ist, ausgelöscht sein. Mein Bericht ist nichts anderes als eine Auslöschung, hatte ich zu Gambetti

³⁴ Bernhard [Anm. 29], S. 37.

³⁵ Ders.: Frost, in: Ders., Werke in 22 Bänden, hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 1, Frankfurt/Main 2003 [erstmalig 1963].

³⁶ Ebd., S. 39 f.

³⁷ Kremer [Anm. 2], S. 195.

³⁸ Die Bedeutung anomaler Größenverhältnisse für die Kunst des Manierismus untersucht Maurer im Kapitel „Ganz gross und ganz klein. Notizen zum Massstab von Kunstwerken“; vgl. Maurer [Anm. 5], S. 138 ff.

³⁹ Kremer [Anm. 2], S. 200.

gesagt. Mein Bericht löscht Wolfsegg ganz einfach aus. (A, S. 199, Hervorhebung im Orig.)

Ging es Reger noch um die Falsifikation und somit Liquidierung von Kunstwerken, so zielt der Ich-Erzähler von Bernhards letztem Roman radikal auf die Elimination seiner Vergangenheit. Jedoch vertrauen beide Figuren einer ähnlichen Strategie der Bewältigung: der Entkräftung des problematisierten ‚Vorbilds‘ in der kritischen Bildbetrachtung, die das Fehlerhafte, Lächerliche, Groteske der Darstellung hervorhebt. Das Ziel des literarischen Auslöschungsprojekts ist die Betonung des Manieristischen, Widernatürlichen des Bildes; sein dialektischer Skandalon die Tatsache, dass seine eigene narrative Operation vom manieristischen Formprinzip elementar durchdrungen ist, wie die zitierten Passagen bereits angedeutet haben. Die angestrebte Differenzierung des Dargestellten von seiner Darstellungsweise als ‚Anderem‘ ist der Erzählung Muraus von Beginn an verwehrt; vielmehr verhandelt Bernhards Roman das Trachten nach Falsifikation auf Grundlage manieristischen Bildausdrucks selbst im Modus manieristischer Rede.

In „Auslöschung“ übernimmt mit der Fotografie ein Medium die Rolle des Gemäldes in „Alte Meister“, das *sui generis* kaum als manieristisch gelten kann: Ihre technisch-mediale Bedingtheit und zeitliche Differenz separiert sie vom ‚klassischen‘ Manierismus des 16. Jahrhunderts, zudem erscheint die Fotografie in Muraus Erzählung als unkünstlerisches ‚Gebrauchsmedium‘, als Familienfoto und ‚Schnappschuss‘ durch den Protagonisten selbst. Um ihre Bildlichkeit dennoch im Register manieristischer Ausdrucksformen in den Blick nehmen zu können, bedarf es eines synchronen Begriffs manieristischer Bildlichkeit, wie er bereits zur Sprache kam⁴⁰: Manierismus als Bezeichnung für das überzeitliche Phänomen ikonischer Verzerrung des klassisch Schönen und Abweichung vom ‚Angemessenen‘. Bernhards „Auslöschung“ legitimiert diesen Zugriff, indem der Text selbst das manieristische Paradigma auf die problematisierten Bilder überträgt.

Zunächst sind es drei Fotografien seiner Familienangehörigen, die den Erzähler in „Das Telegramm“ beschäftigen: Zwei zeigen seinen Bruder und die beiden Schwestern Muraus, ein drittes die Eltern, die im Urlaub in London einen Zug besteigen. Es handelt sich Murau zufolge bei allen Bildern um Momentaufnahmen, die lediglich „den grotesken und den komischen Augenblick“ (A, S. 26) festhalten. Sein ganzes Ringen mit den Abbildungen entwickelt sich von dieser Problematik her: Sich selbst ein ‚Bild‘ von den Angehörigen gemacht zu haben, das sie

in modischer Kleidung und grotesker Körperhaltung, die auf eine ebenso groteske Geisteshaltung schließen lässt, noch komischer als bei früherer Betrachtung (ebd.)

⁴⁰ Vgl. Anm. 21.

erscheinen lässt, während er sich zugleich eingestehen muss: „Das sind sie, sagte ich mir, wie sie wirklich sind, das waren sie, wie sie wirklich waren.“ (A, S. 27) Das Übersteigerte, abstoßend Charakteristische kommt Muraus Ideal der Authentizität näher als das vom individuellen Ausdruck ‚Gereinigte‘:

Hier habe ich keine idealisierten Eltern, sagte ich mir, hier habe ich meine Eltern, wie sie sind, wie sie waren, verbesserte ich mich. Hier habe ich meinen Bruder, wie er gewesen ist. [...] Nur das absolut Authentische, und ist es noch so grotesk, möglicherweise sogar widerwärtig. (Ebd.)

Seine Reflexion der Bilder oszilliert dauerhaft zwischen dem Blick auf die Fotografie als „heimtückische perverse Fälschung“ (A, S. 26), deren Abbildung der Menschen er gar eine „absolute Verletzung der Menschenwürde“ (A, S. 27) schimpft, und dem Lob des authentischen Augenblickseindrucks:

Nur die Überzeichnung und Verdehnung, so Murau stellvertretend für Bernhards manieristische Kunst der Übertreibung, ist in der Lage, eine Ahnung von der Deformation der Wirklichkeit zu vermitteln.⁴¹

Das Bild der Eltern „auf dem Victoriabahnhof in London“ (A, S. 21) lässt Vater und Mutter im unvoreilhaftesten Licht übercharakteristischer Portraitzeichnung erscheinen. Vom Anblick der Mutter war bereits die Rede; ihr grausiges Ende ist in Muraus Beobachtung präfiguriert:

Da stiegen sie in London in den Zug und meine Mutter streckt ihren Hals und ihr Hut ist dadurch auf groteske Weise nur noch ganz leicht an ihrem Kopf festgehalten, sagte ich mir jetzt, wahrscheinlich nur von einer Nadel. (A, S. 247)

Der Ich-Erzähler selbst hadert mit seiner Auswahl der Bilder, die seine Angehörigen ‚überzeichnen‘ und damit den Abgrund zwischen vermeintlich objektiver Abbildung und subjektiver Typisierung markieren:

Warum ich gerade dieses Foto meiner Eltern aufgehoben habe, weiß ich nicht. Eines Tages werde ich auf den Grund kommen, dachte ich. (A, S. 24)

Analog zu Muraus der Nachricht vom Unfall folgenden Fotobetrachtung, die ihm seine Angehörigen zugleich als lebendig und doch schon dem Tode geweiht präsentiert, schreibt Roland Barthes in „Die helle Kammer“: »[W]ie lebendig sind sie doch! Sie haben das ganze Leben vor sich; zugleich aber sind sie tot (heute), sie sind also *bereits* tot (gestern).“⁴² Die Engführung von narrativer und fotografischer Zeitstruktur weist auf die Bedeutung der Fotografie als Medium des Todes für Muraus Auslöschungsprojekt; sie selbst ist ein Instrument der Vernichtung, stellt sie doch den flüchtigen Augenblick als Momentaufnahme still, um zugleich mittels ihrer technisch bedingten Mortifikationsleis-

⁴¹ Detlef Kremer: Photographie und Text. Thomas Bernhards „Auslöschung“ und W.G. Sebalds „Austerlitz“, in: Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, hg. v. Wolf G. Schmidt u. Thorsten Valk, Berlin 2009, S. 381–399, hier: S. 387.

⁴² Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/Main 1989, S. 106.

tung auch dessen vermeintliche Wandelbarkeit und Dynamik, seine ‚Natürlichkeit‘ zu zerstören: Sie erbringt eine – in gewissem Sinn der Sprache analoge – „Repräsentationsleistung, die vom phänomenalen Gegenstand abstrahiert.“⁴³ In diesem Kontext lässt Stiegler Muraus Fotopraxis noch einmal in besonderem Licht erscheinen, wenn er feststellt: „Die Photographie ist das effizienteste Mittel der Auslöschung der Realität.“⁴⁴

Die Leserin von Bernhard und Barthes muss darüber hinaus die Ähnlichkeit der Manier frappieren, in der Franz-Josef Murau und der französische Semiotiker ihre Reflexion fotografischer Bilder ‚praktizieren‘; beiden geht es um das charakteristische Detail der Aufnahme, das ebenso irritierende wie faszinierende *punctum*, das den Betrachter bannt und seine vom Bild ausgehenden Erwägungen anregt: „Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“⁴⁵ Tatsächlich stimmt Muraus Betrachtungsgestus recht genau mit Barthes Rede vom *punctum* als „Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt“⁴⁶ überein; man denke an die oben zitierte „Nadel“ (A, S. 247), die in Muraus Augen das ihn irritierende *punctum* des Mutterbildes wie mit einem Stich markiert. Ganze Passagen der Bildkritik des Protagonisten lesen sich wie fotografische Ekphrasen Barthes‘.⁴⁷

Der an der bedeutsamen Einzelheit geschulte Blick ist ein Instrument, das Bernhards Prosa generell und „Auslöschung“ im Besonderen eignet. Barthes‘ Fotografietheorie ist an dieser Stelle relevant, weil ihr *punctum*-Begriff jenes irritierende Bildmoment benennt, das Regers am malerischen Detail entwickelte Falsifikationskunst mit Muraus Blick für das fotografisch Lächerliche seiner Familie und dem *conchetto* manieristischer Kompositionen kurzschließt und so die Kluft zwischen Dargestelltem und ästhetisch eigensinniger, individuell strukturierter Darstellungsform bezeichnen helfen kann. „Die helle Kammer“ entspricht manieristischer Ästhetik in Bezug auf „die radikale Subjektivität des photographischen ‚punctum‘.“⁴⁸ Für beide ist die Frage zentral, wie ein Detail den Rezipienten in seinen Bann schlagen, zugleich aber auch zur Verwerfung des Bildes im Akt der Rezeption führen kann.

⁴³ Schönthaler [Anm. 19], S. 180.

⁴⁴ Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt/Main 2006, S. 45.

⁴⁵ Barthes [Anm. 42], S. 36, Hervorhebungen im Orig.

⁴⁶ Ebd., S. 36.

⁴⁷ Dem Barthes‘sehen Blick für irritierende formale Diskrepanzen entspricht etwa Muraus Beobachtung im Bild der Eltern: „Während ihre an den Armen hängenden Burberryschirme senkrecht zu Boden hingen, hatten sie selbst die schiefe Körperhaltung, die in einen Zug einsteigende Leute haben. Sie schauen auf dem Foto vor allem auch deshalb so komisch und lächerlich aus, weil sie diese schiefe Haltung haben und gleichzeitig die senkrecht zu Boden hängenden Burberryschirme, das Gesetz der Schwerkraft macht sie in diesem Augenblick komisch und lächerlich, sie wissen es natürlich nicht in diesem Augenblick, da sie fotografiert werden“ (A, S. 247).

⁴⁸ Kremer [Anm. 41], S. 383.

Überhaupt ist ein wichtiger Bestandteil zumindest von Muraus ‚praktischer‘ Auseinandersetzung mit Bildern an einen ‚handgreiflich‘-ikonoklastischen Aspekt geknüpft. Während sich Regers Rezeptionsstrategie als eine Form des *Meta-Ikonoklasmus* lesen lässt, der dem realen Bildträger zwar keinen Schaden zufügt, das emphatisch besetzte ‚Meisterwerk‘ aber intellektuell zunichtemacht, geht die Hauptfigur in „Auslöschung“ einen Schritt weiter. Die vorhandenen Fotografien sind die einzigen, die Murau von seiner Familie noch besitzt, wie er an der Darstellung seiner Eltern ausführt:

Es hat hunderte Fotos von meinen Eltern gegeben, die mir gehört haben, die ich aber alle vernichtet habe, weggeworfen, nur dieses einzige habe ich mir aufbewahrt und in meinen Schreibtisch gelegt, das, auf welchem sie lächerlich und komisch sind, warum? fragte ich mich. (A, S. 248)

Nur die übermäßig charakteristischen Darstellungen sind der Beseitigung entgangen; Muraus „Warum?“ lässt sich zum einen damit beantworten, dass ihm die manieristisch verzerrten Gestalten durch ihre Lächerlichkeit weniger bedrohlich und sanktionswürdig erscheinen, er sogar „Mitleid“ (A, S. 26) für sie empfinden kann. Auch die geringe Größe der Darstellungen mag eine Rolle in diesem Projekt der Selbstüberhöhung spielen.⁴⁹ Doch selbst diese Fotografien belasten den Erzähler noch und lassen ihn mit dem Gedanken spielen, sie „zu vernichten, zu zerreißen, zu verbrennen“ (A, S. 242); in Bezug auf das Bild der Schwestern bündelt der Erzähler diese Überlegungen:

Wenn ich die Fotografie vernichte, indem ich sie einfach einheize. Sie mit der Schere in Tausende von kleinen Schnitzeln zerschneide. Sie wären dann nur mit einer um so größeren Intensität meine Quälgeister, Gambetti. (A, S. 246)

Der Protagonist ergeht sich in Holocaust-Fantasien, die dem Gedanken radikaler Auslöschung entsprechen und Teil des für Murau so bedeutsamen *Satzpunctum* sind: „Aber ich kann die meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen“ (A, S. 17, Hervorhebung im Orig.), einer Äußerung, die für ihn auf eine Weise Bedeutung gewinnt, wie sie sonst nur dem bildlich ‚bestechenden‘ Ausdruck der Fotografien zu Eigen ist: „Er hatte auf einmal das Gewicht, das noch kein Satz von mir gehabt hat.“ (A, S. 18) Der Erzähler erlebt ein sprachlich hervorgerufenes *punctum*, das ihn auf ähnliche Weise bannt, wie Barthes es bezüg-

⁴⁹ Im Text heißt es etwa, die Eltern des Erzählers seien „auf dieses groteske und lächerliche Foto zusammengeschrumpft“ (A, S. 25), später: „Die auf den Fotografien Abgebildeten sind höchstens zehn Zentimeter groß und sie widersprechen uns nicht einmal.“ (A, S. 251) Benjamin äußert sich zu dieser Fotopraxis: „Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik und verhelfen dem Menschen zu jenem Grad von Herrschaft über die Werke, ohne welchen sie gar nicht mehr zur Verwendung kommen.“ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/Main 1963, S. 88. Zudem erscheint die bildliche Verkleinerung als manieristisches Verfahren; so sprechen Lein und Wundram von Darstellungen, „in denen Figuren auf winziges Maß reduziert sind“. Lein u. Wundram [Anm. 4] S. 18.

lich der Fotografie beschreibt; es handelt sich um wirkmächtige sprachliche Formationen, ähnlich jenen, die Handkes Bloch in etymologisch verwandter Manier als *Stich*-Worte bedrängen:

Er hatte den Blitzableiter neben der Tür vergessen, und jetzt kam er ihm wie ein Stichwort vor. [...] Der noch nicht zerkleinerte Holzstoß im Hintergrund brach zusammen. Wieder so ein Stichwort!⁵⁰

Muras Vernichtungsvorstellung erfüllt sich im realen Tod seiner Familie; wie sehr das Unglück seine Fantasien mit deren Wahrwerdung bestraft, verdeutlichen die Zeitungsschlagzeilen, mit denen Murau konfrontiert wird: „*Familie ausgelöscht*“ (A, S. 404, Hervorhebung im Orig.); etwas später heißt es: „Die *Linzer Volkszeitung* hat die Schlagzeile *Zwei Generationen ausgelöscht* rot gedruckt.“ (A, S. 406, Hervorhebung im Orig.) Was der Ich-Erzähler sich mehr oder minder gewünscht, was als Fiktion in der Fiktion sein Schreiben bestimmt hat, ist wahr geworden. Der mögliche bzw. tatsächlich praktizierte Ikonoklasmus der Familienbilder gewinnt in der realen Zerstörung der Familie innerhalb der literarischen Fiktion eine konkrete Dimension; Murau macht sich als an der Auslöschung interessierter Erzähler und Ikonoklast in gewisser Weise mitschuldig an ihrem Tod.⁵¹

Die besprochenen Fotografien unterscheiden sich schließlich entschieden von den Gemälden in „Alte Meister“ und auch von der assoziierten „Madonna dal collo lungo“ in „Auslöschung“. Während etwa das „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“ tatsächlich existiert, verhält es sich mit den Familienaufnahmen, die Muraus Rede forcieren, anders: Sie besitzen keinen nicht-fiktiven Bezugspunkt der Bildbeschreibung; ihr manieristischer Gestus geht folglich allein auf Muraus Perspektive zurück, er ‚will‘ den *punctum*-Charakter der Bilder. Ob dieser den Aufnahmen tatsächlich gerecht wird, ist angesichts ihres fiktiven Status eine nicht zu beantwortende Frage. Muraus Bild-*discours*, die Darstellung der ikonografischen *histoire*, lässt sich am besten mit einer Wendung fassen, die Murau selbst auf Spadolinis Fabulieren bezieht: „Sein Wie hat immer das Was zugedeckt, dachte ich.“ (A, S. 574)

III. Bild und Rede. Der literarische Manierismus in „Auslöschung“ als Para-Rhetorik

Der in Muraus Beschreibung des Erzbischofs aufscheinende Vorrang der Darstellungsästhetik gegenüber dem Dargestellten ist ein zentraler Bestandteil manieristischer Kunstformen. Das Verhältnis wird beinahe phrasenhaft auf den immer gleichen Nenner gebracht:

⁵⁰ Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Frankfurt/Main 1972, S. 93 f.

⁵¹ Dieser Perspektive widmet Haas ein ganzes Kapitel mit dem Titel „Authentische Fälschung: der Mord“; vgl. Claude Haas: Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa, München 2007, S. 146 ff.

Im 16. Jahrhundert gewinnen ästhetische Kategorien eine dem Inhalt gleichwertige Dimension. Der Akzent verlagert sich von dem ‚Was‘ auf das ‚Wie‘.⁵²

Dieser etwas plumpen Stereotype zum Trotz handelt es sich bei dem „grundlegende[n] Prinzip *discours* statt *histoire*“⁵³ tatsächlich um ein Merkmal, das nicht nur den Manierismus in der bildenden Kunst zu beschreiben vermag, sondern gleichfalls manieristische Tendenzen der Literatur; zudem verweist der Akzent auf der Darstellungsform, dem Medium des zu Vermittelnden, auf das zentrale sprachliche Register gelungener Repräsentation: die *Rhetorik*. Hocke spricht in Bezug auf den literarischen Manierismus von der „Entstehung einer Para-Rhetorik in der Spätrenaissance.“⁵⁴ Wie sehr es sich dabei um ein bild- und sprachkünstlerisches Wechselspiel handelt, beweist wiederum die Tatsache, dass sich auch die bildende Kunst des Manierismus von rhetorischen Kategorien durchdrungen zeigt.⁵⁵

Um den Schritt von der Darstellung manieristischer Bildformen in „Auslöschung“ zum Verständnis der literarisch-manieristischen Verfahren des Romans selbst zu vollziehen, lohnt ein Blick auf zentrale rhetorische Begriffe und Strukturen, an denen er partizipiert. Tatsächlich vollzieht sich bei Bernhard die literarische Bildpraxis, der Übergang vom Fokus auf visuelle hin zu dem auf sprachliche Formen, an einer Schwelle, die die Rhetorik markiert; zunächst setzt sich die Rede mit Bildern auseinander, wird vom Register des Bildlichen zergliedert, bevor das Ikonische, rhetorisch funktionalisiert, wiederum das Sprechen ermöglicht. Deutlich wird diese literarische Strategie an der Manier, in der Murau in Kontakt zu den geschilderten Familienfotografien tritt.

Der Erzähler holt die Bilder „bezeichnenderweise aus der Schreibtischschublade“⁵⁶ hervor. Durch diesen simplen Umstand ist bereits ein grundlegend metonymisches Verhältnis zwischen ikonischer und textueller Produktion gege-

⁵² Lein u. Wundram [Anm. 4], S. 25.

⁵³ Uwe Schütte: Zwei Wege zur ‚Aufhellung der Finsternisse der Welt‘. Zum untergründigen Wechselverhältnis von Literatur & Malerei bei Thomas Bernhard & Francis Bacon, in: *Images of Words. Literary Representations of pictorial Themes*, hg. v. Rüdiger Görner, München 2005, S. 121–155, hier: S. 130.

⁵⁴ Gustav R. Hocke: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek bei Hamburg 1959, S. 123. Die „Rhetorik“ des Aristoteles wurde im 17. Jahrhundert gar „zu einer Art Bibel für Manieristen“. Ebd., S. 78.

⁵⁵ „Es ist offensichtlich, dass viele Künstler in der Nachfolge Raffaels und Michelangelos nicht allein eklektisch an diese Vorbilder angeschlossen (im Sinne von *alla maniera di Raffaello* oder *alla maniera di Michelangelo*), [...] sondern dass sie vielfach gerade bestrebt waren, ihre eigene Erfindungsgabe (*inventio*) unter Beweis zu stellen, dank ihrem Scharfsinn (*argutia*) eigene ästhetische Lösungen zu finden, und mochten diese noch so bizarr sein. Sie folgten dabei nur konsequent den Grundsätzen, welche die italienische Kunsttheorie seit dem Quattrocento im Anschluß an die antike Rhetorik unermüdlich postuliert hatte.“ Schneider [Anm. 7], S. 9. Hervorhebungen im Orig.

⁵⁶ Christoph Kappes: *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg 2006, S. 92.

ben; es ereignet sich der erste Schritt im Übergang vom Schriftlichen zum Bildlichen:

Der Griff in die Schublade geht dabei unter der Hand einher mit dem medienbedingten Wechsel, der mit der Fotografie das Familienalbum zum familiären Gedächtnisspeicher erhob. ⁵⁷

Murau betrachtet die Abbildungen nicht nur, er legt sie auch neben- und übereinander, ordnet sie an, (re-)kombiniert sie:

Ich legte die Fotografie, die meinen Bruder Johannes zeigt, an die erste Stelle und die, auf welcher meine Eltern auf dem Victoriabahnhof abgebildet sind, zuunterst, was im Augenblick einen verblüffenden Effekt machte: der Bruder oben und die Eltern unten standen jetzt für mich in einem ganz anderen Verhältnis zu den Schwestern in der Mitte. (A, S. 129)

Die wiederholte Neuformation seines dynamischen Foto-Triptychons zeitigt in der Wahrnehmung Muraus narrative Konsequenzen; je nachdem, in welche Beziehung er die Fotografien seiner Familie zueinandersetzt, verändert sich auch die Geschichte, die er erzählt. Die zitierte Fotooperation zeigt die Inthronisierung des Bruders als Familienoberhaupt an:

Das Foto meines Bruders oben bedeutete jetzt, daß er schon der Wichtigste der Familie war, die Eltern schon weit weniger wichtig. (A, S. 130)

Die Auseinandersetzung mit den Fotografien erlangt praktische Relevanz für den Redefluss, indem die Hauptfigur mögliche Parallelkonstellationen der Handlung um den vermeintlich ‚realen‘ Erzählstrang spinn; Muraus Erinnern und Sprechen werden von der Bildbetrachtung subvertiert, sodass das scheinbar feste Gebilde seiner Familiengeschichte ins Wanken gerät:

Mit der Fotografie als disponibler Vorlage für die Erinnerung, folgt diese nun keinem narrativen Gesetz mehr, basierend auf Chronologie und Konsekutivität, sondern wird nach Belieben montiert und arrangiert. ⁵⁸

Das fotografische Medium als „performative Vorlage des Romans“⁵⁹ dient einer Form erzählerischer Subversion, die Bernhards bekanntem Diktum, er sei „*der typische Geschichtenzerstörer*“⁶⁰, entspricht: Die Ordnung des Erzählten gerät durcheinander, die Verlässlichkeit angeblicher Fakten ebenso wie des sie vermittelnden Ich-Erzählers wird zur Disposition gestellt. Die Darstellungen der Familienmitglieder, „eine Art Tarot aus drei Spielkarten“⁶¹, bilden für den Prota-

⁵⁷ Schönthaler [Anm. 19], S. 184.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Kappes [Anm. 56], S. 92.

⁶⁰ Die Äußerung findet sich im Interview „Drei Tage“, das im Rahmen der Erzählung „Der Italiener“ erschien. Thomas Bernhard: *Der Italiener*, Salzburg 1971, S. 152, Hervorhebung im Orig.

⁶¹ Kremer [Anm. 2], S. 199.

gonisten ein lose gekoppeltes *hyperimage*⁶², dessen Stellen er nach Belieben vertauschen kann, um die Offenheit des narrativen Gefüges zu markieren.

Dieses Verfahren weist auch wieder auf die Rhetorizität der Murau'schen Bildpraxis und führt den erzählerischen Fokus vom Bild zur Rede zurück. Der Protagonist verfährt wie der antike Rhetor und hält sich strikt an die der Redekunst bekannten Methoden der Textkonstitution, nur dass er statt mit sprachlichen Mitteln mit Bildern operiert; doch auch diese Vorgehensweise ist im Kern rhetorisch, entspricht doch Muraus Praxis, Bilder im Raum zu verteilen und in bestimmter Reihenfolge anzuordnen, mit *inventio* und *memoria* den grundlegenden *rhetorices partes*.⁶³ Zudem agiert Murau gemäß dem rhetorischen *Stil*-Begriff⁶⁴:

Stil ist die erinnerte Änderung im Text. – Die Möglichkeiten zur Veränderung eines Textes bestehen in der *Hinzufügung*, *Tilgung*, *Umstellung* und *Ersetzung* von Wörtern. Eine fünfte Möglichkeit gibt es nicht.⁶⁵

⁶² Muraus ‚Schwundstufe der Ahnengalerie‘ entspricht Thürlemanns Definition von *hyperimages* als „Bildensembles, die aus autonomen Einzelwerken zusammengesetzt sind und deshalb grundsätzlich der Möglichkeit eines Neuarrangements unterliegen.“ Felix Thürlemann: Vom Einzelbild zum ‚hyperimage‘: eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – évolution et débat actuel, hg. v. Ada Neschke-Hentschke, Löwen, Paris 2004, S. 223–247, hier: S. 226, Hervorhebung im Orig.

⁶³ Muraus Bildrhetorik erinnert an die den Prinzipien von *inventio* und *memoria* zugrundeliegende Legende des Simonides von Keos; wie der mythische Erfinder der *Mnēmoteknik* nutzt auch Murau eine bildtopologische Erinnerungsstütze zur Gewährhaltung der Verstorbenen.

⁶⁴ Der Begriff des Stils wird in der Analyse Bernhard'scher Prosa oft gebraucht, zeichnet sich doch gerade das Spätwerk des Autors durch große stilistische Kohärenz aus, deren individuellen Duktus – so maniert bzw. manieristisch er sein mag – der Autor konsequent beibehalten hat. Gerade ob ihrer Homogenität hat die literarische Handschrift Bernhards immer wieder Stilanalyse und -kritik, ‚naturgemäß‘ aber auch -imitation und -persiflage befeuert. Seine unverwechselbare *Manier* trug dem Österreicher gar den Vorwurf ein, ‚in Wahrheit‘ stets nur an *einem* Werk zu arbeiten, das er in jeweils aktueller Variation veröffentliche. Diese „Ein-Buch-These“ trägt zahlreiche Masken, sie wird überall dort praktiziert, wo über den ‚ganzen‘ Thomas Bernhard mit einem Satz, mit einer Formulierung, mit einer Theorie gesprochen wird. [...] Bernhard avanciert in dieser Entwicklungen und Differenzierungen leugnenden Sichtweise zum Paradefall des nicht nur von Lawrence Kubie beschriebenen neurotischen Dichter [sic], der nie das Wachsen und Sichwandeln wahrer Kreativität vollzieht, sondern in monotoner Wiederkehr unablässig die gleichen Themen umkreist.“ Alfred Pfabigan: „Einzeltext“ und „Gesamttext“ oder: Der Bernhard-Konformismus, in: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen, hg. v. Alexander Honold u. Markus Joch, Würzburg 1999, S. 15–29, hier: S. 18 f. Die skizzierten negativen Zuschreibungen entsprechen der pejorativen Wendung des Manierismus-Begriffs, die der Kunst der Spätrenaissance ihre ästhetische Selbstbezogenheit und Wiederholung teils idiosynkratischer Gestaltungsideale vorhält. Vgl. Schneider [Anm. 7], S. 11 f.

⁶⁵ Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, 2. Aufl., Basel, Frankfurt/Main 2008, S. 103, Hervorhebungen im Orig.

Die Techniken, denen der Erzähler die Fotografien seiner Familie unterzieht, orientieren sich an ebendiesen Änderungskategorien: Nacheinander holt er die Bilder aus seiner Schreibtischschublade heraus und *fügt* eines dem andern als bildsyntaktische Ergänzung *hinzu*. Einen Großteil der Darstellungen hat er im Rahmen seiner ikonoklastischen Auslöschung alles Nicht-Typischen bzw. Unmanieristischen bereits *getilgt*, sodass nurmehr drei Bilder übrigbleiben. Die nun vorhandenen tauscht er aus, *stellt sie um* und reflektiert den jeweils entstehenden Effekt, wenn er etwa die Darstellung seiner Eltern als Familienoberhäupter durch die seines Bruders *ersetzt*. Die „*reductio ad absurdum*“⁶⁶ des dynamischen Mikro-Familienfotoalbums macht sich die poetologische Dimension der Fotopraxis zunutze: als bildrhetorische Reflexion der Textherstellung.

Übrigens widmet sich die Hauptfigur in „Auslöschung“ den Familienfotografien nicht nur im Modus knapper Ekphrasis und rhetorischer Rekombination, sondern ‚beschreibt‘ die Darstellungen auch realiter; Murau versieht ihre Rückseiten mit betont knappen, der subjektiv-manieristischen *punctum*-Perspektive der Bilder zuwiderlaufenden Titeln: „*Meine Eltern auf dem Victoriabahnhof in London*“ (A, S. 30, Hervorhebung im Orig.), „*Mein Bruder beim Segeln in Sankt Wolfgang*“ (ebd., Hervorhebung im Orig.), „*Meine Schwestern Amalia und Caecilia vor Onkel Georgs Villa*“ (A, S. 31, Hervorhebung im Orig.). Der „beinahe kabbalistische“⁶⁷ Beschriftungsakt strebt nach schlichter Objektivität, einer Position, die Murau einzig in diesem durch Possessivpronomina markierten Aneignungsversuch einzunehmen versucht.

Sie [die Aufschriften] ergänzen den Ausschnitt auf das Ganze hin, versuchen also das in der Natur der Fotografie liegende Verstümmelnde rückgängig zu machen.⁶⁸

Die „ekphrastische Bemächtigung der Fotos“⁶⁹ stellt eine Variation des für „Auslöschung“ zentralen Projekts dar, der übermächtigen ikonischen Figurationen der Familie mittels Schrift Herr zu werden.

„Bernhard ist Manierist; seine Arbeiten müssen demnach zuerst einmal auf die Art und Weise der textlichen Verarbeitung hin untersucht werden.“⁷⁰ Entsprechend arbeitet der folgende Abschnitt den spezifischen Manierismus der Murau'schen Rede heraus, indem er sich am rhetorischen *ornatus* als Kern ästhetischer Textgestaltung orientiert; die Stilanalyse bezieht sich auf Hockes Katalog manieristischen Redeschmucks:

⁶⁶ Jonathan J. Long: ‚Die Teufelskunst unserer Zeit‘? Photographic Negotiations in Thomas Bernhard's Auslöschung, in: *Modern Austrian Literature* 35, 2002, S. 79–96, hier: S. 88, Hervorhebung im Orig.

⁶⁷ Kremer [Anm. 2], S. 198.

⁶⁸ Georg Jansen: *Prinzip und Prozess Auslöschung. Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2005, S. 106.

⁶⁹ Kremer [Anm. 2], S. 198.

⁷⁰ Hens [Anm. 23], S. 10.

Es gibt para-rhetorische Lieblingsfiguren des Manierismus in der gesamten europäischen Literatur: außer Katachresen die uns schon bekannten Oxymora (Verbindung des Gegensätzlichen); das Aprosdoketon (unvorhergesehenes Wort anstatt des zu erwartenden – Pointe!); die Synekdoche (Wahl des engeren Begriffs anstatt des umfassenden oder umgekehrt); die Hyperbel (Übertreibung) und die Ellipse (Verkleinerung). Sie alle dienen dem para-rhetorischen ‚delectare‘ mit den Mitteln der Verblüffung.⁷¹

So unidirektional die Tiraden Muraus zunächst erscheinen mögen – womit sie sich in das stilistische Gesamtkonzept Bernhards eingliedern und etwa auch Regers Schimpfreden entsprechen –, auch sie gründen in der Denkfigur des Oxymoron als „Verbindung des Gegensätzlichen“⁷² und bilden paradoxe Strukturen. Das wurde bereits an Muraus Schwanken zwischen zwei Extrempositionen zur Abbildungsleistung der Fotografie deutlich. An anderer Stelle meint der Erzähler bezüglich einer Rede seines Freundes Spadolini, der Vortrag des Erzbischofs sei „durch und durch geheuchelt, verlogen“ (A, S. 569), um dann festzustellen:

Aber obwohl alles falsch ist, das Spadolini über den Vater gesagt hat, dachte ich, hatte es doch den Anschein des Authentischen. (A, S. 552)

Der dialektisch formulierte Gegensatz figuriert als manieristisches Mittel der künstlerischen Sichtbarmachung eines sprachlichen Deutungszwangs, der dem Denken das Joch der Differenzierung, der ständigen Abgrenzung des einen vom anderen, aufdrückt.

In Bezug auf das Aprosdoketon spricht Hocke von einem „unvorhergesehene[n] Wort anstatt des zu erwartenden – Pointe!“⁷³ Bernhards Text verfügt über einen reichen Fundus solcher Wendungen; als hartnäckigste kann das Wort „Weinflaschenstöpselfabrikant“ gelten, welches Murau wiederholt als Bezeichnung seines Schwagers verwendet, dessen tatsächlicher Name ungenannt bleibt. Die „Pointe“ in Hockes Sinne entfaltet sich dabei einerseits in der hyperbolischen Häufung des subtilen Schmähitels, den der Erzähler bis zu fünfmal auf wenig mehr als einer Seite anbringt (vgl. A, S. 436 f.); darüber hinaus stellt der Terminus eine jener „neologistische[n] Wortgewalttätigkeiten“⁷⁴ dar, welche die Originalität der Bernhard’schen Prosatexte mit am deutlichsten markieren. Die Periphrase dient Murau zur Abwertung und als latent aggressives Diminutiv des Angeheirateten, den er als Eindringling empfindet. Der Ausdruck ist wie die „Descartesbraue“ (A, S. 360), die „Titiseetante“ (A, S. 131), die „Eisenberg-richtung“ (A, S. 231) oder auch die „Leitzordnerliteratur“ (A, S. 609) ein Beispiel für die „Kontamination von Nomen zu neologistischen Hyperbeln“⁷⁵, die

⁷¹ Hocke [Anm. 54], S. 142.

⁷² Ebd., S. 142.

⁷³ Ebd., S. 142.

⁷⁴ Schütte [Anm. 14], S. 12.

⁷⁵ Kremer [Anm. 2], S. 201.

Bernhards Text prägt. Seine Hauptfigur produziert entsprechend dem Primat individuellen Ausdrucks „maniert-dunkle Bilder“⁷⁶, die die Subjektivität der Erzählperspektive betonen und im Sinne origineller Literarizität den Konflikt mit der rhetorischen Stilqualität der *perspicuitas* nicht scheuen.

Die Hyperbel gilt als bedeutendster unter den Bernhard'schen Kunstgriffen; die „Übertreibungsrhetorik“⁷⁷ seines Erzählers begegnete im vorliegenden Beitrag zuerst im Zusammenhang mit dem fotografischen Medium, über das der Protagonist urteilt, es sei

eine heimtückische perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt, sie ist eine absolute Verletzung der Menschenwürde, eine ungeheuerliche Naturverfälschung, eine gemeine Unmenschlichkeit. (A, S. 26 f.)

Das hyperbolische Projekt in „Auslöschung“ bedient sich der Verallgemeinerung, des Superlativs und prägnanter Holophrasen. Zudem nimmt Murau die Fotografie in ihrer dem Charakter der Momentaufnahme geschuldeten Überzeichnung der Abgebildeten selbst als zutiefst hyperbolisches Medium wahr; die Hyperbel ist hier das signifikante Gestaltungsmerkmal manieristischer Bildlichkeit und Beschreibung. Mitunter knüpft sie sich an Formen der Wiederholung: Häuft der Text das immergleiche Wortmaterial hyperbolisch an, so hat die gesteigerte Prägnanz des mehrmals Genannten eine zusätzliche Funktion, die in direktem Zusammenhang mit dem Auslöschungsprogramm des Erzählers steht: Sie dient zunächst der psychischen Aufarbeitung und dann der Vernichtung des Erinnerten, dem sein Bedrohliches genommen werden soll. In Muraus vielfach wiederholter Bezeichnung seiner Schwestern als „spöttische Gesichter“ (A, S. 242) „bewirkt die Häufung des semantischen Materials einen Verschleiß“⁷⁸, dessen Ziel sich als Versuch einer „Auslöschung durch Redundanz“⁷⁹ lesen lässt. Letztlich ist Muraus gesamte Rede durch das Streben charakterisiert, sich immer wieder mit dem Vergangenen zu konfrontieren, ihm hyperbolische Invektiven entgegenzusetzen und sich so von den persönlichen und ästhetischen Fragen zu befreien, deren er anders nicht Herr wird. Der Erzähler macht Wiederholung und Hyperbel nachgerade zu seiner ästhetischen Lebensversicherung: „Durch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz auszuhalten, habe ich zu Gambetti gesagt, sie zu ermöglichen.“ (A, S. 612)

Bezüglich der Bild-Text-Konstellation des Romans war bereits von einem elementar metonymischen Verhältnis die Rede, das etwa die Nachbarschaft von Fotografien und Schreibstätte bedingt; zudem stellt der Ich-Erzähler metonymische Bezüge zwischen Erscheinung und Charakter seiner Angehörigen her:

⁷⁶ Willi Hunte mann: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard, Würzburg 1990, S. 202.

⁷⁷ Schönthaler [Anm. 19], S. 188.

⁷⁸ Kremer [Anm. 2], S. 201.

⁷⁹ Ebd., S. 201.

Von der „Körperhaltung“ (Aus 353) schließt Murau bei der Betrachtung von Fotos mehrfach und scheinbar ganz logisch – „in der Folge“ und „naturgemäß“ (Aus 353) – auf die „Geisteshaltung“ (Aus 353) des Angeschauten, von einem sichtbaren Teil auf das geistige Wesen.⁸⁰

Der Metonymie eng verwandt sind synekdochische Motive, welche die Rhetorik des Murauschen Sprechens durchziehen. So führt der Erzähler die Prägnanz des sein Denken strukturierenden *pars pro toto*-Tropus vor, indem in seiner Erinnerung die „spöttischen Gesichter“ der Schwestern deren Platz einnehmen:

Jetzt hat das eine der zwei spöttischen Gesichter geheiratet, mußte ich mir konsequenterweise sagen, diesen Weinflaschenstöpselfabrikanten aus Freiburg im Breisgau [...]. Das eine spöttische Gesicht hat einen Mann, einen Ehemann, das andere spöttische Gesicht hat keinen und hat sich, weil das andere einen hat, aus diesem Grund in das Gärtnerhaus zurückgezogen, sozusagen das auf einmal über Nacht verehelichte spöttische Gegengesicht hassend. (A, S. 242 f.)

Der Protagonist kann sich der Macht der Bilder nicht erwehren, die als partialisierte Eindrücke von der Fotobetrachtung aus sein Erinnern unterminieren und dem gesamten Erzählvorgang ein manieristisches Gepräge geben. Zentral wird dieses Verhältnis auch am mütterlichen Hals „als Leitmotiv des Textes“⁸¹ verhandelt. Neben der ästhetischen Bedeutung des Halses im Zusammenhang der Fotografie der Mutter und der Anspielung auf Parmigianinos Gemälde ist Muraus sonderbare Begründung für die Erscheinung seiner Mutter bedeutsam:

Jahraus, jahrein flatterte von der Kindervilla die Hakenkreuzfahne, bis sie völlig verwittert und verwaschen eines Tages von meiner Mutter ein paar Stunden, bevor die Amerikaner gekommen sind, eingezogen wurde. Bei diesem Hakenkreuz-einziehen hat sie sich das Genick verstaucht, hatte ich zu Gambetti gesagt, und von da an hatte sie eine Art von chronischem Halsrheumatismus. (A, S. 194)

Der Hals der Mutter fungiert in Muraus Wahrnehmung als „Synekdoche ihrer nationalsozialistischen Perfidie“.⁸² Wichtig ist, dass letztlich auch dieser rhetorische Mechanismus der Produktion einer sprachlich evozierten, manieristischen *punctum*-Qualität dient, die ihr Potential vom Detail her entfaltet und die Subjektivität ihrer Perspektive betont. Der rhetorische Schmuck akzentuiert eine Darstellungsform, die jene künstlerischen Aspekte im Sprachlichen entwickelt, die auch für manieristische Bildlichkeit ausschlaggebend sind.

IV. Die ambivalente *Serpentinata*. Bernhards Spiel mit einem manieristischen Topos

Abschließend soll nun noch die Bedeutung antiklassischer Bildformen selbst für Muraus Rede anhand eines diffizilen Flechtwerks von Bild- und Textrelationen

⁸⁰ Kappes [Anm. 56], S. 94 f.

⁸¹ Haas [Anm. 51], S. 146.

⁸² Kremer [Anm. 2], S. 201.

präsentiert werden, das Bernhards Roman strukturiert. Es geht um den Themenkomplex von ambivalenter Weiblichkeit und sublimierter Sexualität, der sich in der für „Auslöschung“ bedeutsamen manieristischen Form der *figura serpentinata* verdichtet. Im Zentrum steht Muraus Beziehung zu seiner Mutter, auf deren von Seiten des Ich-Erzählers als latent inzestuös präsentierten Charakter ein fein gewobenes Netz von Allusionen und Bildverweisen aufmerksam macht; letztlich erstrebt der Protagonist die Verifikation eines Bildes, das die ‚wahre‘ Mutter jenseits aller schillernden Vexierspiele zeigt.

Parmigianinos „Madonna dal collo lungo“ wurde bereits als ambivalente Mutterdarstellung besprochen, in der an die Stelle der ikonografisch angezeigten mütterlichen Innigkeit tatsächlich mondäne Eleganz, Kühle und durchaus auch Erotik treten. Das Kunstwerk verhandelt diese Spannung, indem es beide Pole, sakrale, jungfräuliche Mütterlichkeit und profane Attraktivität, bildlich attribuiert. Die deutlich hervorgehobene linke Brust verweist einerseits auf das Stillen und repräsentiert andererseits kaum verhohlen ein sinnliches Moment; der *virgo* in ihrer Reinheit wird zwar die ebenfalls überlang proportionierte Säule im Hintergrund beigegeben, um ihrer bibelexegetischen Bezeichnung als „*columna virginea*“⁸³ gerecht zu werden, gleichzeitig verweist das Objekt aber auch auf Marias Deutung als ‚Braut‘:

Die Säule ist vermutlich in einem symbolischen Bezug zu dem überlangen Hals der Madonna zu sehen, der dem Bild den Namen gegeben hat. Daß nicht allein ästhetische Gründe für diese manieristische Streckung anzuführen sind, sondern zunächst einmal religiöse, legt ein Hinweis auf das Hohelied nahe, in dem der später mit Christus identifizierte „Bräutigam“ (*sponsus*) seine exegetisch mit Maria gleichgesetzte „Braut“ (*sponsa*) im 4. Buch mit den Worten „sicut turris David collum tuum“ („wie der Turm Davids ist dein Hals“) anredet (Vers 5). Wie Jacob Grimm in seinem *Deutschen Wörterbuch* dargelegt hat, konnten in bestimmten Kontexten die Worte *turris* und *columna* synonym verwendet werden.⁸⁴

Der kindliche Christus auf dem Schoß dieser hochzeitlichen Maria läßt in seiner hyperbolischen Proportionierung bereits ein fortgeschrittenes Alter und eine gewisse ‚Reife‘ erahnen. Zudem implizieren sein Ausdruck und seine Haltung ein späteres ikonografisches Thema:

Indem das Erlöserkind, bisher in lebhafter Bewegung, nun im Schlaf gezeigt wird – zudem mit kreuzförmiger Armhaltung und hintenüber gesunkenem Kopf – kündigt sich die Passion Christi an. Das Madonnenbild wird zugleich Präfiguration der Pietà.⁸⁵

⁸³ Schneider [Anm. 7], S. 209, Hervorhebung im Orig. „Später noch hat Juan Bautista de Lezana, ein spanischer Theologe aus dem Karmeliterorden, im Hinblick auf die *virgen del pilar* zwei Schriften mit den Titeln *Columna immobilis* (1655) und *Turris Davidica* (1656) verfasst.“ Ebd., S. 209, Hervorhebungen im Orig.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Maurer [Anm. 5], S. 30, Hervorhebungen im Orig.

Zudem ist das Bild ästhetisch vor allem von seiner Gestaltung nach dem manieristischen Ideal der *figura serpentinata* bestimmt; wenn man diesem formalen Aspekt auch ikonische Geltungskraft beimisst⁸⁶ und in der Figur des Jesuskindes zudem bereits Passion und Tod vorweggenommen sieht, lässt sich ebenso gut auch ein tatsächlicher typologischer Bezug in die andere Richtung biblischer Chronologie eröffnen: zur Präfiguration der Jungfrau Maria *in malam partem*, Eva. Dies deshalb, weil die schlangengleiche Kurvatur der Muttergottes bei Parmigianino mit der Schlange das Symbol aufruft, mit dem vor allem Adams Frau und der Sündenfall assoziiert werden; die Verbindung erschiene vielleicht unmotiviert, gäbe es nicht vom Parmeser Schöpfer der „Madonna dal collo lungo“ selbst ein „Studienblatt für die Eva“, das der Künstler kurz vor seinem Hauptwerk 1531/32 für die Dekoration von S. Maria della Steccata in Parma schuf (Abb. 3) und das formal das Thema des Sündenfalls repräsentiert: „Nirgends ist die ‚figura serpentinata‘ ebenso schmal und biegsam, ebenso ‚idea‘-haft wie in dieser Eva.“⁸⁷ Im fertigen Fresko erfüllt sich der ikonische Bezug, der Nackten ist „nun die – dicht geringelte – Schlange beigegeben: ‚serpe‘ der ‚serpentinata‘.“⁸⁸ Eva ‚ist‘ gleichsam die Schlange und in Gestalt der *figura serpentinata* auch in der „Madonna mit dem langen Hals“ präsent, die ambivalent zwischen Jungfräulichkeit und Verderbtheit oszilliert, als unschuldige Mutter und sündig Verstoßene erscheint.

Diese vertiefende Betrachtung des Gemäldes lässt sich mit Aspekten des Romans analogisieren, der die Figur der Mutter und das Motiv ihres langen Halses über das Bild an der Meiereiwand mit der ambivalenten Madonna Parmigianinos in Verbindung bringt; überhaupt ist der schlangenhafte ‚S‘-Schwung kein stilistisches Mittel, das der bildenden Kunst vorbehalten bleibt, sondern gleichfalls Teil eines spezifisch literarischen *serpentinata*-Diskurses.⁸⁹

⁸⁶ *Ikonik* hier im Sinne Imdahls verstanden als formaler Bildwert, der die rein ikonografische Deutung um bildspezifische Aspekte bereichert; vgl. Max Imdahl: Giotto, Arenafrasken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, 3. Aufl., München 1996.

⁸⁷ Maurer [Anm. 5], S. 39.

⁸⁸ Ebd., S. 40, Hervorhebungen im Orig. Von Parmigianino gibt es auch eine Zeichnung der Kirke in den Uffizien (Abb. 4), die diese – selbst als *figura serpentinata* gegeben und vom ‚S‘-Schwung ihres Mantels umweht – mit schlangentartigen Ungeheuern umringt darstellt; vgl. ebd., S. 26 ff.

⁸⁹ Man denke etwa an Hoffmanns „Der goldne Topf“, der die Figur der Schlange mit der Liebe des Protagonisten Anselmus zur Tochter des Archivarius Lindhorst, „Serpentina“, und seiner Aufgabe, ein Manuskript mit rätselhaft verschnörkelter Schrift zu kopieren, kurzschließt. Hoffmanns Text weist einen stark onomatopoetischen Zug auf, er zeigt sich durchweht von ‚s‘- und ‚sch‘-Frikativen, die die Schlangenform des Buchstabens ‚S‘ und der gewundenen Schriftlinie ins Lautliche übertragen. Ähnliches kann für den Titel „Auslöschung“ gelten, der seinen klanglichen Reiz aus ebenjenen Zischlauten bezieht; vgl. E.T.A. Hoffmann: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit, in: Ders., Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. v. Hans-Joachim Kruse, Bd. 1, Berlin, Weimar 1994, (Fortsetzung auf S. 596)

Einerseits verabscheut Franz-Josef Murau seine Mutter; er bezeichnet sie, der biblischen Schlange gemäß, als „*das personifizierte Böse*“ (A, S. 569) und unterstellt ihr aufgrund ihrer anstößigen Scherze mit den Wolfsegger Jägern (vgl. A, S. 260 f.) und ihrem Liebesverhältnis zu Spadolini – einem katholischen Würdenträger, was ihre Bösartigkeit und zudem die Korrumptierbarkeit geistlicher Erhabenheit durch die weibliche Versuchung untermauert – verderbtes Verhalten. Andererseits berichtet der Erzähler, seine Mutter – zumindest als Kind – geliebt zu haben (vgl. A, S. 265); darüber hinaus impliziert der Text aber eine noch dunklere, tiefer gehende Hingezogenheit des Protagonisten zur Herrin von Wolfsegg, deren polysemer Charakter den bildinternen Spannungen der „*Madonna dal collo lungo*“ ähnelt.

Tatsächlich deutet „Auslöschung“ inzestuöse Irritationen zwischen dem Hauptcharakter und seinen weiblichen Verwandten an. So begegnet Murau nach der Rückkehr auf das heimatliche Gut seiner Schwester nackt auf dem Flur und streckt ihr zum Ende der Begegnung die Zunge heraus (vgl. A, S. 430 f.), „clearly a displaced form of sexual aggression“.⁹⁰ Seine Nacktheit lässt an einen Adam vor dem Sündenfall denken – tatsächlich bezeichnet der Erzähler seine Kindheit, an die er sich durch das Zungeherausstrecken erinnert fühlt, als Paradies (vgl. A, S. 137); gleichzeitig ist aber schon in dieser Handlung der Sündenfall präsent, wenn man die Zunge als Synekdoche des züngelnden, schlangenhaft Bösen deutet. Auch diese Anbindung der Sündenfall- und Inzestthematik an die *figura serpentinata* dürfte als motivische Haarspalterei gelten, gäbe es in Muraus Rede nicht noch einen anderen Bezug zur Zunge als gespaltenem, sprich: semantisch ambivalentem Körperteil. Die Stelle ist ein weiteres Beispiel für Muraus obsessiv synekdochische Fotobetrachtung; der Erzähler erinnert sich, wie er Gambetti dazu aufgefordert habe, an das Bild zu denken,

das Einstein zeigt, wie er seine Zunge herausstreckt. Ich kann Einstein nicht mehr sehen, ohne daß er seine Zunge herausstreckt, Gambetti, hatte ich zu diesem gesagt. (A, S. 244)

Die weiteren Zuschreibungen des Protagonisten machen deutlich, dass seine Fixierung auf die Zunge des Physikers nichts mit dessen konkreter Persönlichkeit, sehr viel aber mit den biblischen Assoziationen des Körperteils zu tun hat, denen zudem universelle Bedeutung zugesprochen wird:

S. 221–315. Schiller schreibt: „Die Natur liebt keinen Sprung. Sehen wir sie einen tun, so zeigt es, daß ihr Gewalt geschehen ist. Freiwillig hingegen erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bei dem sie ihre Richtung änderte. Und dies ist der Fall mit der Schlangenlinie, welche sich [...] durch ihre Freiheit unterscheidet.“ Friedrich Schiller: *Kallias, oder: Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner*, in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Otto Dann, Axel Gellhaus, Klaus H. Hilzinger u. a., Bd. 8, hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt/Main 1992, S. 276–329, hier: S. 315 f.

⁹⁰ Jonathan J. Long: *Resisting Bernhard: Women and Violence in Das Kalkwerk, Ja, and Auslöschung*, in: *Seminar* 37, 2001, S. 33–52, hier: S. 48.

Ich kann nicht an Einstein denken, ohne daß ich seine Zunge sehe, diese bösar-tige, listige Zunge, Gambetti, die er der ganzen Welt, ja dem ganzen Universum zeigt. (Ebd.)

Bevor er also die eigene präsentiert, hat er sich bereits als „vollkommen beses-sen von der herausgestreckten Zunge“ (A, S. 245) bezeichnet und folgt letztlich im provokanten Akt des Herausstreckens dieser Obsession.

Dass es in der Begegnung mit der Schwester, die von ihm als verlängernes At-tribut und „Marionette“ (A, S. 73) der Mutter empfunden wird, in Wahrheit um eine Murau mit seiner Mutter verbindende Inzest-Thematik geht, macht schließlich sein Verhalten nach deren Tod deutlich. In geradezu wahnhafter Weise sind seine Wahrnehmung und Rede von der als zentral benannten anatomi-schen Synekdoche *serpentinata*-artiger Überlängung dominiert, dem Mutter-hals, der den Erzähler zunächst als ikonisches *punctum* trifft und dann durch seine Durchtrennung die Auslöschung der Mutter markiert. Der Fixierung auf den Hals ist die erotische Komponente dieser Körperpartie assoziiert, die sich psychoanalytisch im Kontext verdrängten Begehrens oder eines sexuellen Trau-mas in der *boule hysterique* manifestiert, die Freud in seinen „Studien über Hysterie“ beschreibt.⁹¹ Wie eng dieser motivische Knoten geschürzt ist, zeigt sich daran, dass Murau seine Mutter als „hysterische Nationalsozialistin“⁹²(A, S. 193) bezeichnet und ihre Gesinnung über das Einholen der Hakenkreuz-flagge zugleich als Grund für ihren langen Hals bzw. den „chronische[n] Hals-rheumatismus“ (A, S. 194) anführt.⁹³ Man könnte den ‚Sündenfall‘ der Mutter rein politisch deuten, wäre Muraus Fixierung auf die *Sectio* des schlangenhaft-langen Lustobjekts nicht über die Figur Spadolinis, des Liebhabers der Mutter, eindeutig sexuell bzw. ödipal konnotiert. So erscheint der Erzbischof immer wieder als „Murausche Selbstprojektion“⁹⁴; der Sohn eifert nicht nur der ver-

⁹¹ So meint z.B. die Protagonistin der Krankengeschichte „Katharina“: „Den Hals schnürt’s mir zusammen, als ob ich ersticken sollt!“ Josef Breuer, Sigmund Freud: Studien über Hysterie, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1991, S. 144. Murau begegnet dem heimatlichen Gut im Zusammenhang mit der Mutter als seinem „den Hals zuschnürenden Wolfsegg“ (A, S. 299).

⁹² Das „hysterische Hüpfen“ (A, S. 97) betrachtet Murau zudem als eine der „auffälligsten Eigenschaften“ (A, S. 97) seiner Schwestern.

⁹³ Dabei erscheint ihr Nationalsozialismus, den Murau zusammen mit dem katholischen Glauben allen Landsleuten gleichsam als anthropologisches *a priori* unterstellt, als eine Spielart des Bösen, Weiblichen, Verführerischen an sich; so war es auch die Mutter, die als gierige *Eva* den tumben Vater zum Nationalsozialismus ‚verführt‘ hat: „Mein Vater war ein erpresster Nazi, müssen Sie wissen, Gambetti, aufgestachelt naturgemäß von meiner Mutter“ (A, S. 193).

⁹⁴ Andreas Gößling: Die „Eisenbergrichtung“. Versuch über Thomas Bernhards ‚Auslöschung‘, Münster 1988, S. 68. „[I]n seiner [Spadolinis] Beziehung zur Mutter manifestiert sich in dieser Perspektive nach dem Freudschen Prinzip der *Verschiebung* eine inzestuöse Beziehung zwischen Mutter und Sohn.“ Ebd., S. 68 f., Hervorhebung im Orig.

ehrten Geistesgröße nach, Spadolini ‚vertritt‘ umgekehrt auch Murau: „Eure Mutter hat mich bemuttert“ (A, S. 574), meint er, und: „Die Mutter habe ihn *wie einen Sohn* begrüßt, so Spadolini.“ (A, S. 549, Hervorhebung im Orig.) Deutlich wird dieser Konflikt, als Murau wiederholt den obsessiven Wunsch äußert, den Sarg der Mutter zu öffnen, der aufgrund ihrer Verletzungen verschlossen bleibt:

Plötzlich habe ich gedacht, was wäre, wenn doch der Deckel des Sarges der Mutter geöffnet würde und Spadolini wäre von mir gezwungen, den Inhalt des Sarges anzuschauen, diesen Gedanken aber abgebrochen, gewaltsam. (A, S. 592)

Zunächst überträgt Murau den eigenen Wunsch, die enthauptete Mutter in Augenschein zu nehmen, auf seine persönliche Valenz, den tatsächlichen Geliebten Spadolini; darüber hinaus strebt er aber auch für sich selbst nach Verifikation des Bildes der Toten, das er nur in expliziter Hyperbolik als Reproduktion aus den Zeitungen kennt⁹⁵ – er trachtet nach dem realen Anblick der Mutter, der ihm jedoch dauerhaft entzogen bleibt.⁹⁶ Das fehlende Bild der Mutter wird so zum entscheidenden Gravitationspunkt des Textes und stellt letztlich den Grund dar, weshalb Muraus Rede sich so ausführlich mit der ikonischen ‚Wahrheit‘ seiner Familie auseinandersetzt. Die Orangerie, in der die Leichen aufgebahrt sind, und darin der verschlossene Sarg der Mutter markieren die *Krypta*, in der sich die „*image juste*“⁹⁷ der Verunglückten auf ewig den Blicken entzieht – wobei unter Umständen eine solche „Verkryptung“ (*encryption*) eine trauma-

⁹⁵ Eine dieser Fotografien wird beschrieben, während Muraus Schwager sie betrachtet: „[E]r schaute nur das Bild an, auf welchem der Kopf der Mutter um mindestens dreißig Zentimeter von ihrem Rumpf getrennt zu sehen ist auf einem Prosekturtisch aus weißem Marmor.“ (A, S. 478) Wie fein die von Bernhards Erzähler gewobene *Textur* ist, zeigt der Bezug seiner „Auslöschung“ zum für ihn vorbildhaften Projekt der „Antiautobiografie“ (A, S. 188) seines Onkels Georg, die dieser auf einer weißen Schreibtischplatte „aus Carraramarmor“ (ebd.) verfasst hat; in Muraus eigener ‚Antiautobiographie‘ stellt die Darbringung der toten Mutter auf dem Marmortisch so eine konsequent metonymische Verbildlichung ihrer ‚Tötung durch die Schrift‘ dar.

⁹⁶ Murau verfolgt letztlich aller Ähnlichkeit zum Trotz ein Reger diametral entgegengesetztes Bildprojekt: Geht es diesem in „Alte Meister“ um eine Falsifikation des zentralen Bildes, so ist jenem an der wahrhaftigen Vergegenwärtigung des mütterlichen Leibes gelegen, den die Zeitungsfotografien bloß als technisch reproduzierte Bilder präsentieren; Murau geht es gleichsam um das ‚wahre‘ Bild seiner Mutter, er wünscht sie als *Veronika*. Hier zeigt sich die letzte starke Verbindung zu Barthes „Die helle Kammer“, die schließlich ebenso wie „Auslöschung“ vom Streben nach dem wahrhaftigen Anblick der Mutter bestimmt ist. Murau sieht ihr Abbild als „Emanation des *vergangenen Wirklichen*“ (Barthes [Anm. 42], S. 99, Hervorhebung im Orig.), dessen reales Bezugsobjekt er zu erblicken wünscht. Er erhofft sich, schließlich wie Barthes angesichts eines Bildes der Mutter ausrufen zu können: „Das ist sie! Das ist sie ja! Das ist sie endlich!“ Ebd., S. 110. Dieser Triumph bleibt dem Ich-Erzähler vor dem verschlossenen Sarg aber endgültig versagt.

⁹⁷ Ebd., S. 80, Hervorhebung im Orig.

tische Erfahrung besser bewahrt als bewußte Erinnerung.“⁹⁸ Muraus bewusstes Erzähl- und Auslöschungsprojekt wird so als Versuch lesbar, dem latenten Bezug zur Mutter eine betont rationale Operation entgegenzusetzen, die jedoch immer wieder von unbewussten Motiven und Symbolen unterlaufen wird. Die Psyche des Protagonisten konzipiert die *Krypta* als „eine topische Anordnung mit der Absicht, einen *Toten lebendig* zu bewahren (verborgen zu erhalten)“⁹⁹, als Raum, der die uneingestanden sexuellen Wünsche und Projektionen des Sohnes gegenüber der ambivalent bewerteten Mutter einschließt, sich nicht öffnen lässt, eine *Black Box* markiert.

Schließlich muss die Leserin nicht so weit gehen wie Haas, demzufolge Muraus nekrophiles Streben auf eine „inestuöse Verschmelzung mit dem abjekten Kadaver“¹⁰⁰ dringt, um die subtile Weise zu erkennen, in der seine Rede, die gleichsam dem Bild entströmt, daran scheitert, das letzte, ‚wahre‘ Bild nicht erblicken zu dürfen. Diese entscheidende Valenz der Mutter-Sohn-Beziehung umkreist in „Auslöschung“ ein Diskurs fein gesponnener, gleichsam im narrativen Untergrund arbeitender Text-Bild-Bezüge, dessen Motive, teils evident, teils verborgen, sämtlich – wie die *figura serpentinata* – dem Ausdrucksregister des Manierismus entstammen und ohne die ikonische Katalyse des ambivalenten Madonnenbildes nicht die Spannung besäßen, die sie auszeichnet. Selbst die kompliziertesten, flüchtigsten Operationen des Murauschen Auslöschungsprojekts werden so als im Kern manieristische kenntlich, die stets Formen von Bildlichkeit voraussetzen, um deren Gestaltungsprinzipien auf den literarischen Text zu übertragen.

⁹⁸ Jan Assmann: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München, Wien 1998, S. 67. Assmann rekapituliert den Begriff der *Krypta* nach seiner erstmaligen Verwendung bei Abraham und Torok; vgl. Nicolas Abraham, Maria Torok: *L'écorce et le noyau*, Paris 1978.

⁹⁹ Jacques Derrida: FORS, in: Nicolas Abraham, Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Basel, Weil/Rhein 2008, S. 5–58, hier: S. 44. Interessanterweise gibt es in den Aufzeichnungen des erwachsenen, als Kind von Freud analysierten „Wolfsmanns“ eine von Abraham und Torok zitierte Stelle, in der der Sohn am Sarg der Mutter exakt jenen Eindruck empfängt, der Muraus verwehrt bleibt: „Ich konnte kaum glauben“, so schreibt er, „daß der Tod das Antlitz eines Menschen so schön gestalten kann. Denn so erhaben ruhig und friedlich, ja fast klassisch schön habe ich meine Mutter nie zuvor gesehen.“ Ebd., S. 76.

¹⁰⁰ Haas [Anm. 51], S. 117.

Abbildungsverzeichnis

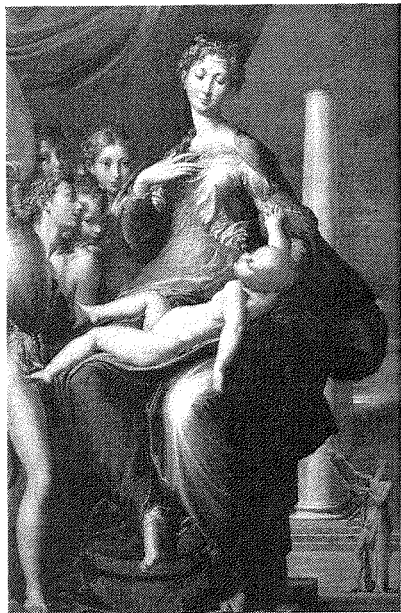


Abb. 1 Parmigianino: „Madonna dal collo lungo (Die Madonna mit dem langen Hals)“, 1534–1540, Öl auf Holz, 216 x 132 cm, Florenz, Uffizien.

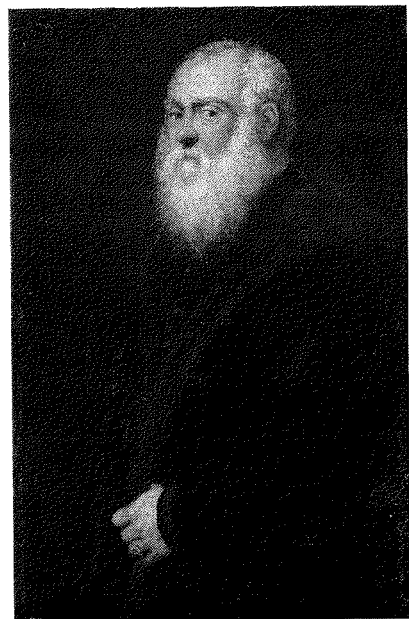


Abb. 2 Tintoretto: Bildnis eines weißbärtigen Mannes, um 1570, 92 x 59 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 3 Parmigianino: Studienblatt zur „Eva“ in S. Maria della Steccata (Parma), um 1531/32, Florenz, Uffizien.

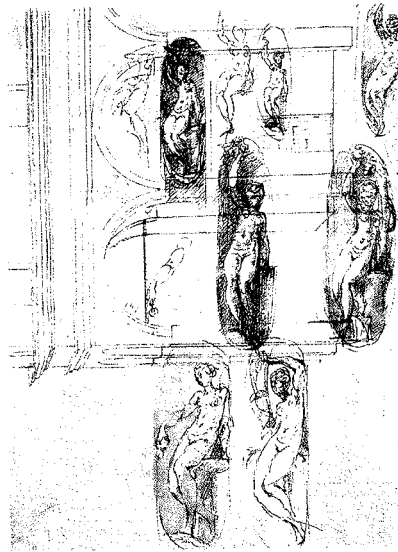


Abb. 4 Parmigianino: Kirke verwandelt die Gefährten des Odysseus, Florenz, Uffizien.

