

Selbstporträts des Künstlers als alter Mann

Zu typischen Figuren bei Thomas Bernhard, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter



von Hans Höller

1.

Schwer dürfte ein anderer Autor zu finden sein, der, wie Thomas Bernhard, von seinen ersten Büchern an mit einer solchen Obsession den Künstler als alten Mann dargestellt hat. Als *Minetti*, Bernhards »Porträt des Künstlers als alter Mann«, über die Bühne ging (1974), war sein Autor gerade Anfang vierzig. Auch mit den am Beginn der achtziger Jahre folgenden dramatischen Porträts von Künstlern als alten Männern - *Der Schein trügt* (1983), *Der Theatermacher* (1984), *Einfach kompliziert* (1986) - hatte der Autor jedenfalls altersmäßig kaum etwas zu tun.

2.

Die Regieanweisung zum Auftritt Minettis akzentuiert das Unzeitgemäße im Habitus des alten Schauspielers, der »in einem knöchellangen Wintermantel, schwarzen Lackschuhen mit Gamaschen, einem breitkrepfigen Hut und einem Regenschirm auf dem linken Arm, ein offenes

Unterhosenband hängt ihm bis auf den Boden«¹, die Bühne betritt.

Zur theatralischen Kontrastierung dieses unzeitgemäßen Habitus trägt die Karnevalsstimmung in der Hotelhalle bei, in der Minetti - vergeblich, wie sich herausstellen wird - auf einen Theaterdirektor wartet. Ähnlich wie auf den Masken-Bildern von James Ensor ist die Gesellschaft auf der Bühne als Maskentreiben dargestellt. Gegen diese zwanghafte Ausgelassenheit räsoniert der Schauspieler über die einsame Existenz des Künstlers:

Mit den Menschen gebrochen
mit allem und jedem gebrochen

zum Portier

Mit der Materie gebrochen mein Herr
für die Schauspielkunst
gegen das Publikum
gegen
gegen
gegen
immer wieder nur gegen
Mein Bruder ist dahin

zeigt mit dem Regenschirm in die eine Richtung

Ich selbst bin

zeigt in die entgegengesetzte Richtung

dorthin gegangen

Wenn wir unser Ziel erreichen wollen

müssen wir immer in die entgegengesetzte Richtung

zur Dame

In die entgegengesetzte Richtung meine Dame

zum Portier

Immer größere Einsamkeit

immer größeres Unverständnis

immer größeres Mißverständnis

immer tiefere Abneigung²

Die Wiederholungs- und Variationsmuster laufen auf die absolute Entgegensetzung von Künstler und Gesellschaft hinaus: in allem gegen die Gesellschaft und alles für die Kunst. Die grammatische Struktur konturiert diesen Schematismus, der an musikalische Kombinationsweisen denken läßt. Ein Sprechen, das, unabhängig von den Inhalten, immanenten ästhetischen Gesetzen zu folgen scheint, einer mathematisch-poetischen Kontrapunktik, die durch die partiturähnliche graphische Präsentation hervorgehoben wird. In *Die Berühmten* nennt der Verleger mit einer Novallis-Anspielung dieses Sprechen »kombinatorische Analysis« - »Rhetor und Philosoph / spielen und komponieren grammatisch«.³

3.

Das Paradoxe dieser künstlichen Vergegenständlichung der Sprachform, die sich von praktischen Verwendungszusammenhängen freizuspielen scheint, liegt nun darin, daß sie zugleich ungewöhnlich realistisch die soziale Physiognomik alter, vereinsamer Menschen herauspräpariert, daß sie bis in Einzelheiten der Charakteristik der Sprache vereinsamer alter Menschen entspricht: Perseveration als Mittel der Verkettung, Sprache, die nur mehr auf sich selbst zurückkommt, weil sie nicht mehr von außen gestützt ist; Monologe aus Not; das Dialogische der Sprache zurückgenommen, weil das Reden kein Echo mehr findet und in die Leere geht, so hat Hilarion Petzold⁴ in einer

sozialpsychologischen Studie die Physiognomie des Sprechens von vereinsamten Kranken und Sterbenden charakterisiert. Bis in Details läßt sich diese Sprachform als Lebensform an Bernhards »Porträt des Künstlers als alter Mann« ablesen.

4.

Elias Canetti hat den Begriff der »akustischen Maske« in Anlehnung an Karl Kraus geprägt. Er meinte damit einen Figuren-Entwurf, der nicht vor allem am Inhaltlichen der Rede oder an den Handlungen einer Figur interessiert ist, sondern am Sprachrhythmus, an der Sprachmelodie, am Wortinventar, an der Grammatik:

Die sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat [...] nenne ich seine akustische Maske. (Elias Canetti in einem Interview des »Wiener Sonntag«, 1937).

Bernhards charakteristische Literatursprache kann in diesem spezifisch österreichischen Zusammenhang der Sprachthematizierung gesehen werden. Von *Frost* an sind das Sprechen, die Gesten und Gebärden der Figur, die Art sich zu bewegen, das Gehen, also Sprache in einem allgemeineren Sinn, zum Gegenstand einer quasi wissenschaftlichen Aufmerksamkeit geworden, die der Erzähltext bzw. die Form der Dramensprache selber hervorbringt. Nicht umsonst und nicht nur wegen seiner Lebensumstände spielt der Sprachphilosoph Ludwig Wittgenstein eine eminente Rolle im Werk Bernhards. Der Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen* hat Sprechen als Teil einer »Lebensform« verstanden und Philosophie im kritischen Blick auf den Sprachgebrauch aufheben wollen. »Unsere Betrachtung ist daher eine grammatische« heißt es in PU 90, ein »Analysieren unsrer Ausdrucksformen«, ein »Vorgang«, der »manchmal Ähnlichkeit mit einem Zerlegen« hat.⁵ Dieser grammatisch-physiognomische Blick ist in Bernhards frühen Romanen in die Erzählkonstellationen eingegangen, wenn ein wissenschaftlich eingestellter jugendlicher Erzähler - der Famulant in *Frost*, der Montanistikstudent, Sohn des Arztes, in *Verstörung* - die Monologe des Malers oder des Fürsten wiedergibt, und das ständig eingeschobene

»sagte er«, »er sagte« usf. bereits damals meinte, so sagte er es, achte auf die charakteristische Weise des Sprachgebrauchs.

5.

In Bernhards Porträts der Künstler als alter Männer stellen die Idiosynkrasien und Leiden einen wichtigen Ausdrucksbereich dar. Krankhafte Ticks, unheilbare Kränkungen und das weite Feld organischer Krankheiten zeigen uns das alte Menschenkind in seiner körperlichen Gebrechlichkeit. Die Apparatur der hohen Kunstideale und Selbstbilder, diese Krücken, an denen wir uns aufrichten⁶, wird mit der kreatürlichen Realität der zum Tode kranken Einzelnen in die Enge geführt.

»Gehörsturz dachte ich heute früh / wegen der Cortisontabletten«, sagt der Theatermacher vor sich hin. »Mitten in der Komödie / versagte das Gehör / aber kein Stückabbruch«. ⁷ Wieder und wieder muß Sarah, die Tochter Bruscons, den Satz nachsprechen - »Wenn wir die Schönheit nicht besitzen / und durch und durch ein kranker Geist / und mittellos bis in die Seele sind«⁸ -, weil er dem alten Mann nie andächtig genug ausgesprochen werden kann. Die Kunst wäre in dieser Kunstreligion die Rechtfertigung der Existenz, das Mittel, der Schwerkraft der Verhältnisse und der kranken Physis zu widerstehen, obwohl sich Bernhards Künstler der Einsicht nicht entziehen können, daß es eben die Kunst selber ist, ihr Bild der hohen Kunst, das ins Fleisch schneidet und das Lebendige in ihnen tötet.

»Die Theatralische Kunst / perfektioniert«, so der Schauspieler in *Einfach kompliziert*, »und mit dieser Perfektion / krank geworden [...] Niere Kopf Leber / alles zerfressen schließlich«. ⁹ Und doch setzt der alte Mann in seiner schäbigen Wohnung an bestimmten Tagen die Theaterkrone auf, die erst richtig sitzt, »wenn der Kopf blutet«¹⁰, ein Ritual, in welchem das Wissen um das Unbehagen in der Kultur zum sinnfälligen Theaterbild wird.

Einfach kompliziert ist das letzte von Bernhards dramatischen Künstlerporträts. Wieder die Abreviatur eines Lebens im Monolog eines alten, kranken Schauspielers. Die fragmentierte Rede

folgt keiner narrativen Ordnung, bewegt sich in idiosynkratischen Bruchstücken und Wahnvorstellungen, große Partien des Textes haben kein Ich mehr, aber diese »Kahlheit« des Monologs, diese Ich-Verlassenheit, wirkt, wie Thomas Mann das einmal vom Altersstil der Künstler gesagt hat, noch schaurig-majestätischer als jeder subjektive Ausdruck.¹¹ Die drei Teile des Stücks folgen dem Tagesablauf des gebrechlichen alten Mannes - »In der Früh«, »Gegen Mittag«, »Am Abend«. Thematische Zentren seiner Monologe sind die Beschwerden des Lebensalltags, die Präsenz der Vergangenheit, der Weg in eine immer größere Isolation und sein hoher Begriff der Kunst und der tödlichen Künstlerschaft - »Die Schauspielkunst / ist eine tödliche Kunst«. ¹²

Wie in allen Stücken Bernhards ist auch die Rede des Schauspielers in *Einfach kompliziert* nicht auf einen Nenner zu bringen, sie zelebriert ihre hohen Begriffe und betreibt zugleich ständig die Auflösung aller Begriffe. Die bewußte Schopenhauer-nachfolge - »Wenn wir von unserem Großvater / nichts als Schopenhauer erben / können wir uns in jedem Fall / glücklich schätzen«¹³ - und die doch so offensichtlich Schopenhauerisch gefärbte dramatische Existenzanalyse werden an anderer Stelle als philosophische Gefangenschaft dargestellt.¹⁴ Kunst ist tiradenlang die Rettung gegen die Unzulänglichkeiten des Lebens - und plötzlich sind auf einmal Leben, Lebenslust, menschliche Beziehungen, das, worauf es immer angekommen sei -

horcht intensiv an der Tür

Wir sagen wir brauchen die Menschen nicht
das ist doch nicht wahr
daß du die Menschen nicht brauchst
Lebenslust das ist es
ich habe sie immer gehabt
Neugierde unausgesetzte

*horcht intensiver an der Tür*¹⁵

Diese Gegenstimme zur tödlichen Kunst und Misere des Lebens ist aber keine Errungenschaft erst des späten Bernhard. Die Erkenntnis, daß den Alten Meistern zu mißtrauen ist, daß hinter den Bildnissen der alten Männer die Stimmen des Lebens lägen und daß der konkrete Mensch durch diese Geistesvorbilder nicht zu ersetzen sei, findet

man auch schon in den frühen Romanen aus den sechziger Jahren. Bereits dem ersten Künstler und Geistesmenschen, dem kranken Maler Strauch, trat ein junger Medizinstudent gegenüber, der sich der Schule von Tod und Verstörung aussetzte, sein Studium der Krankheit zum Tode aber abbrach, als er die kritische Distanz zu verlieren drohte. Und wie menschenfreundlich war doch schon die Perspektive des Arztes in *Verstörung*. Dessen Sohn, der Erzähler, berichtet aus einem kritischen Wissen um die sozialen Zusammenhänge der Krankheiten, denkt über die Beziehungen der ihm nächsten Menschen nach und will ihre gegenseitige Vereinsamung aufbrechen. Die erzählerische Optik ist von dieser humanen Haltung getragen. Übergeht man diese Differenz des Literarischen im Erzählmodell der Romane, dann kann man mit Ria Endres nur mehr über das wahnhaftige Dunkel von Bernhards Männerporträts klagen.

6.

Aber Bernhard hat doch selber, ließe sich einwenden, in seinen poetologischen Äußerungen die misanthropische Senilität - und der Menschenhaß enthalte ja, so Paul Valery in seiner Studie über Degas, »einen Keim von Senilität«¹⁶ - zur Voraussetzung seines Schreibens gemacht, wenn er in *Drei Tage* von den »Zwei brauchbaren Schulen« sprach:

das Alleinsein, das Abgeschnittensein, das Nichtdabeisein einerseits, dann das fortgesetzte Mißtrauen andererseits, aus dem Alleinsein, Abgeschnittensein heraus. Und das schon als Kind ... {...} Aus der Einsamkeit, aus dem Alleinsein wird ein noch verstärkteres Alleinsein, Abgeschnittensein {...} Man geht zurück aufs Land, man zieht sich auf einen Hof zurück, man macht die Tore zu, wie ich - und das ist oft tagelang - bleibt abgeschlossen, und die einzige Lust und das immer größere Vergnügen andererseits ist dann die Arbeit.¹⁷

Was hier als Resultat einer individuellen biographischen Konstellation dargestellt wird: das in die Isolation gedrängte, von der Welt abgeschlossene Ich als Voraussetzung der literarischen Arbeit - ist

es nicht genauso schlüssig lesbar als allgemeine, für die Kunst der Moderne zutreffende Bezeichnung der Position des Künstlers und der Bedeutung des Werks? Der Hof mit den zugemachten Toren ist, so gelesen, eine allgemeine Metapher der Kunstwerke als »fensterlose Monaden« - denn die »Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen«, »mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen«, heißt es in Theodor W. Adornos Ästhetischer Theorie, »geschieht durch Nicht-Kommunikation«.¹⁸

Ich möchte Bernhards monologisierende Greise auch in ein indirektes Gespräch mit literarischen Greisengestalten vor dem Beginn der österreichischen Moderne verwickeln. Die Bernhardschen Künstlerfiguren helfen uns dabei zu einem schärferen Blick für das Nicht-Harmlose der Literatur der Biedermeierzeit. Die anti-harmonischen, verstörenden Werke der Moderne halten gerade dort zu ihren Vorgängern, wo diese von ihren einstigen Zeitgenossen des Pathologischen verdächtigt wurden oder wo die Schriftsteller selber das Zerbrochene und Disparate nur mühsam unter die Kontrolle des geschlossenen Werks oder des moralischen Gesetzes zwingen konnten. Schon bei **Grillparzers** *Weh dem, der lügt!* notierte der Dramatiker Eduard Bauernfeld einen Zug zum Pathologischen, der ihn an Kleist erinnere. Seine letzten Dramen ließ Grillparzer nicht mehr aufführen. Im *Bruderzwist* war es das »Greisenhafte« der Zentralfigur des Kaiser Rudolf, das ihn nicht losließ. Das schroffe Äußere mußte ihn an seinen eigenen Ich-Panzer erinnern haben: Daß sein »Äußeres«, sein »Betragen« »schroff, kalt, zurückstoßend, spottend, verhöhrend« sei, notiert Grillparzer 1827 ins Tagebuch, und zugleich hält er die »Sehnsucht« fest, jemandem könnte es gelingen, »diese Rinde zu durchdringen« (Tgb. 1617, 1827). Der *Bruderzwist* ist dann auch, seit dem posthumen Erscheinen, als Selbstporträt des Dichters angesehen worden.

Das erste szenische Bild zeigt den Kaiser bei der kritischen Betrachtung von Bildern, dann bei der Lektüre eines dichterischen Werks. Beginnt er zu sprechen, ist es vor allem das Wort »allein«, das Rudolf mit verstörter Heftigkeit an den Diener Rumpf weitergibt, der ihm die Menschen vom

Leibe halten sollte¹⁹:

RUDOLF: Wer da? - Rumpf! Will allein sein! -
Rumpf, allein! Allein! (V. 214f.)

RUDOLF *den Stock gegen Rumpfgehoben*: Allein!
(V. 215)

RUDOLF *mit steigender Heftigkeit*: Allein! (V. 217)

Das Alleinsein und das Mißtrauen ist bei Grillparzer einer ähnlichen antigesellschaftlichen Logik verpflichtet wie bei Thomas Bernhard. In diesem Fall ist die politische Kunst eine tödliche: »damit ich lebe, muß ich mich begraben, / Ich wäre tot, lebt' ich mit dieser Welt« (V. 56f.). Wie austauschbar Politik und Kunst hier sind, zeigt die analoge Einsicht im Künstlerdrama der Sappho: Kunst bedeute den Bruch mit allen lebendigen Beziehungen. Der Lorbeer, der, wie eine Krone, »das Haupt« »kalt, frucht- und duftlos« (V. 273)²⁰ drückt, ist das Bild für das Opfer des Lebendigen am Menschen als Preis der Kunst. Die ihm Nächsten, sind dem Kaiser die ärgsten Feinde -»Je näher mir, mir umso grimmrer Feind« (V. 297) -, Don Cäsar, sein illegitimer Sohn, wie die Söhne in vielen Bernhard-Texten, der Vernichter des Vaters. Die Angst vor Nähe ist die eine Seite des herrschaftlichen Ich, das nicht Herr ist in seinem Haus. Unter dem starren Äußeren verbirgt sich eine tiefe Sehnsucht nach Ich-loser Übereinstimmung, die sich an den Stellen zeigt, wo das Bewußtsein des alten Mannes verdämmert. An der Grenze zum Schlaf und im Sterben lockert sich die integrative Kraft des Herrscher-Ichs, Bruchstücke der verdrängten Kindheit kommen an den Tag, Weihnachten, Stimmen, Musik.²¹

8.

Merkwürdig, daß sich bei **Adalbert Stifter**, der dem Greisenalter die fragwürdigsten literarischen Denkmäler geschaffen hat, einer der ungewöhnlichsten Vorstöße in die Schrecken der Altersmelancholie findet. Auf einer Insel in einem See, der der oberösterreichische Traunsee sein könnte, wohnt ein alter *Hagestolz*, ein biedermeierlicher Sonderling und schon ein moderner Menschenfeind. Die Gebäudetrümmer, die an ein Gefängnis erinnern, erscheinen Viktor, dem jugendlichen Besucher, als »Fußtritt einer unbekanntenen menschlichen Vergangenheit«.²² Überall in den Mauern eiserne

Fenstergitter, dahinter, anstelle des Glases, sind die Öffnungen meist mit Brettern verschlagen, in den Räumen überall »leblose oder verdorbene Dinge«, ausgestopfte Vögel, in einem anderen Raum »eine Menge Gestelle, Fächer, Nägel, Hirschgeweihe und dergleichen.«²³ Wenn der jugendliche Besucher am eisernen Türgitter einer fensterlosen Wand dem alten Hagestolz gegenübertritt, gibt dieser ihm unvermittelt die Anweisung, sofort den mitgekommenen Hund zu ertränken: »Nimm eine Schnur mit einem Steine und ertränke diesen Hund in dem See, dann komme wieder hierher, ich werde derweilen öffnen.«²⁴ Thomas Mann hat einmal auf das unvermittelte Hervorbrechen des Monströsen und Exzessiven bei Stifter hingewiesen, die »Neigung zum Exzessiven, Elementar-Katastrophalen, Pathologischen.«²⁵ Es wird mit einer epischen Form abgefangen, die in der erzählerischen Wiedergabe der Fälle deren Therapie im Zeichen des sanften Gesetzes enthält. Denken wir nur an *Turmalin* in der biedermeierlichen Sammlung der *Bunten Steine*, wo ein Mädchen mit einem »fürchterlich großen Kopf« mit seinem greisen Vater in der »unterirdischen Wohnung« eines halbverfallenen Stadthauses lebt. Die beiden könnten Patienten des Arztes in Bernhards *Verstörung* sein. Zwei verstörte Menschen, zu deren Haushaltung noch eine Dohle gehört, die ständig mit dem Kopfe nickte und »schier Laute« »sprach«, »die aber unverständlich verstümmelt und kaum menschlichähnlich waren«, während das Mädchen »in der reinsten Schriftsprache« sich bewegen konnte, aber was es sagte, blieb jenseits menschlicher Zusammenhänge und war zu großen Teilen unverständlich.²⁶ Sein Vater, ein alter Musiker, war häufig abwesend und stellte der in der Wohnung Alleingelassenen schriftliche Aufgaben: sie sollte »den Augenblick« beschreiben, »wenn [er] tot auf der Bahre liegen werde und wenn sie [ihn] begraben«, und wenn sie sagte, das »habe sie schon ja oft beschrieben«, habe er geantwortet, so solle sie beschreiben, wie die Mutter »ihrem Leben ein Ende macht«. Und wenn sie antwortete, das habe es auch schon oft beschrieben, antwortete er: »so beschreibe es noch einmal«. Und wenn sie dann mit der Aufgabe, »wie der Vater tot auf der Bahre liegt, und wie die Mutter [...] ihrem Leben ein Ende macht, fertig war«, sei sie auf die

Leiter gestiegen und habe »durch die Drahtlöcher des Fensters« auf den höher gelegenen Gehsteig hinausgeschaut.²⁷ Der Vater habe diese Ausarbeitungen der Hausaufgaben gesammelt.

Die Intention des Erzählens korrespondiert mit der Handlungsführung. Das verstörte Mädchen wird, wenn der Vater dann tatsächlich tot neben der Leiter liegt, von der Leiche weggeführt und in freundliche menschliche Beziehungen aufgenommen. Die Überwindung des Traumas erfolgt in der Erzählung mit einer epischen Ruhe und Zuversicht, die dazu führte, daß erst die Moderne wieder das dargestellte Grauen in Stifters Werk entdeckte. Ähnlich überspielt der Zauberapparat des Wiener Volkstheaters die Gewalt des Alters, wenn es in **Ferdinand Raimunds** *Das Mädchen aus der Feenwelt* oder *Der Bauer als Millionär* über Fortunatus Wurzel hereinbricht. Illusionslos wird das Alter als Gewaltakt dargestellt, als Krankheit und Verkrüppelung, die dem reichgewordenen Bauern an den Leib gezaubert wird. Auf einem Leiterwagen, von Schnee bestäubt, von alten Bauernpferden gezogen, bricht das Alter als Allegorie in den Palast des Millionärs ein, und wird dann, schneller, als es gekommen war, wieder weggezaubert.²⁸

Auch der alte Hagestolz, der sich außerhalb der Gesellschaft auf den Tod fixiert, nur mehr mit toten Dingen umgibt und selber erstarrt, wird vom Erzähler einem Rettungsprogramm ausgesetzt. Viktor, der junge Mann, der in diese tote Welt eindringt und den Ich-Panzer des alten Mannes aufbricht, steht mit seinem Namen für Stifters ästhetisches Programm.

9.

Bei Bernhard ist viel bewußter als in der Literatur des 19. Jahrhunderts die Situation des Künstlers und der Kunst in seinen Bildern alter Männer mitgedacht. Der Untertitel des Minetti-Stücks stellt eine Beziehung zu Joyce' *Porträt des Künstlers als alter Mann* her und akzentuiert sein Porträt nun konträr, indem die alt gewordene Moderne und ihr Künstlertypus komödiantisch überzeichnet zum theatralischen Ereignis werden. Der Künstler als junger Mann ist der Typus, der im 19. Jahrhundert

zum Heros der bürgerlichen Gesellschaft wird, der große Einzelne, der Geistesmensch, der Kranke, Wahnsinnige, der Märtyrer, Verbrecher und Scharlatan. Bei Bernhard sind aus den Helden der Moderne weißbärtige Männer geworden, mürrische Greise, heruntergekommene Schausteller. Ihre Sprache hat sich verdinglicht, das »gegen« ist zum Versatzstück ihrer Sprachmechanik geworden. Ihre Sprache zelebriert den Kultus des Künstlers als Märtyrer seiner Kunst. Der Widerspruch zu dieser unmenschlichen Logik der Kunst zeigt sich in kleinen Gesten, Worten, kreatürlichen Gebärden, in denen die Sprachmaschine zerreißt, wenn zum Beispiel Sarah am Schluß von *Der Theatermacher* ihren gescheiterten Schauspieler-Vater zärtlich umarmt und »Armer Vater« sagt ...²⁹

Und trotzdem ist der alte Künstler in Bernhards Stücken nicht nur die Verkörperung eines alt gewordenen Kunstideals, auch nicht nur Bild der gebrechlichen menschlichen Physis, der nicht-reparierbaren Beschädigungen und der unheilbaren Kränkungen des Lebens. Es steckt in diesen Alten jene unbändige Wut, die wir aus Bernhards Angriffen gegen die schönen Fassaden der Stadt Salzburg kennen oder gegen die heiteren österreichischen Fremdenverkehrslandschaften, in denen die Spuren der Gewalt und des Leidens vergessen gemacht werden.

Ao. Univ. Prof. Dr. Hans Höller

Institut für Germanistik, Universität Salzburg

Kurzbiographie

geb. 1947 in Vöcklabruck (O.Ö.);

Studium der Germanistik und Klassischen Philologie in Salzburg (1967-73).

Dissertation über das Werk Thomas Bernhards.

Lektoratstätigkeit am Instituto Universitario Orientale di Napoli (1973-74), an der Universität Wrocław (1974-1976) und an der Université Paul Valéry in Montpellier (1976-79).

Seit WS 1979 als Lehrbeauftragter am Institut für Germanistik der Universität Salzburg;

Habilitation über das Werk Ingeborg Bachmanns (1984).

- 1 Thomas Bernhard: Minetti. In: Stücke 2. Frankfurt am Main 1988 (=st 1534), S. 206f.
- 2 Ebd., S. 216.
- 3 Thomas Bernhard: Die Berühmten. In: Stücke 2 (Anm. 1), S. 147.
- 4 Vgl. Hilarion Petzold: Poesie und Bibliothherapie mit alten Menschen, Kranken und Sterbenden. In: H. Petzold, I. Orth (Hrsg.): Poesie und Therapie. Über die Heilkraft der Sprache. Paderborn 1985, S. 249ff.
- 5 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1967, S.61.
- 6 Vgl. dazu die erhellenden Studien von Manfred Mittermayer: Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre. Stuttgart 1988 (bes. Kap. 3.2.: Mechanismen der Selbst-Beherrschung, S.110ff.), sowie Matthias Part: Thomas Bernhards »Krüppelwelt«. Wenn die Verkrüppelung zum »Geistestriumph« wird. Phil. Diss. Salzburg 1996.
- 7 Thomas Bernhard: Der Theatermacher. In: Stücke 4. Frankfurt/Main 1988 (=st 1554), S. 102.
- 8 Ebd., S. 62ff.
- 9 Thomas Bernhard: Einfach kompliziert. In: Stücke 4 (Anm. 7), S. 267.
- 10 Ebd., S. 249.
- 11 Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. Frankfurt/Main 1980 (=Frankfurter Ausgabe), S.74.
- 12 Bernhard (Anm. 9), S. 259.
- 13 Ebd., S. 243.
- 14 Vgl. ebd., S. 244.
- 15 Ebd., S. 271.
- 16 Paul Valéry: Tanz, Zeichnung und Degas. Frankfurt/Main 1996, S. 95.
- 17 Thomas Bernhard: Drei Tage. In: ders.: Der Italiener. Salzburg 1971, S. 146ff.
- 18 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1970, S. 15.
- 19 Franz Grillparzer: Ein Bruderzwist in Habsburg. In: Sämtliche Werke. Bd. 2, München 1961, S. 355.
- 20 Franz Grillparzer: Sappho. In: Sämtliche Werke (Anm. 19). Bd. 1, S. 725.
- 21 Grillparzer (Anm. 19), V. 2380ff.
- 22 Adalbert Stifter: Der Hagestolz. In: Werke und Briefe. Histor.-krit. Gesamtausgabe. Bd. 1.6. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1982, S. 91.
- 23 Ebd., S. 87.
- 24 Ebd., S. 70.
- 25 Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In: Gesammelte Werke. Bd. 11. Oldenburg 1962, S.237f.
- 26 Adalbert Stifter: Turmalin. In: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe (Anm. 22). Bd. 11.2, S. 163f.
- 27 Ebd., S. 173f.
- 28 Ferdinand Raimund: Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. In: Gesammelte Werke. Gütersloh 1962, S. 199f. 29 Bernhard (Anm. 7), S. 116.