

Negative Imagologie

- Österreich-Konstruktionen in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung*

Wolfgang Müller-Funk (Uni Wien)

Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich mit der Konstruktion Österreichs und des Österreichischen bei Thomas Bernhard. Üblicherweise steht im Mittelpunkt der aus dem komparatistischen Blick entstandenen Imagologie stets die symbolisch- ‚bildliche‘ Konstruktion der anderen, mehr oder minder fremden Kultur (Ruthner 2009; Ruthner 2012; Müller-Funk 2016). Einen solchen, im übrigen nicht besonders schmeichelhaften Fremd-Blick gibt es auch in Bernhards letztem Roman etwa im Hinblick auf den deutschen Nachbarn.

Wer ein anderes Land und seine Bevölkerung betrachtet und bewertet, der versucht dieses bzw. diese zu verstehen und in seinen Verstehenshorizont einzubeziehen. Aber damit bezieht er (oder sie) das Eigene in die Konstruktion des Anderen ein. Jede Fremdbeschreibung setzt zugleich eigene ‚Identität‘ (Beller 201, 39) voraus.

Thomas Bernhard wird gerade im Kontext der österreichischen Germanistik gerne mit dem Hinweis auf die rhetorische Diskussion mit der Figur der Übertreibung oder – um einen Terminus technicus zu verwenden – mit der Hyperbel in Verbindung gebracht. Entscheidend an der Figur der Hyperbel ist im Falle Bernhards, dass es sich – ganz im Gegensatz zum üblichen Patriotismus – um überaus negative Konstruktionen handelt, die der Autor höchst spielerisch inszeniert und ins Werk ‚setzt‘. So hat auch Wendelin Schmidt-Dengler im Hinblick auf mögliche Missverständnisse auf die hochkarätige rhetorische Struktur des Bernhardschen Gesamtwerkes

hingewiesen. Interessanterweise hat sich der Wiener Germanist sehr stark auf jene Texte Bernhards konzentriert, die sozusagen am Rand des Œuvres angesiedelt sind. Es handelt sich um Texte, die non-fiktional sind und in denen sich Bernhard als Autor in der österreichischen oder deutschen Öffentlichkeit inszeniert – um nicht zu sagen: erfindet –, um Texte, die Schmidt-Dengler feinsinnig als „Scheltreden“ bezeichnet (Schmidt-Dengler 1997, 129-147). Zur Sprache kommen dabei Bernhards Invektiven gegen die Salzburger Festspiele, seine ätzende Kritik am Nobelpreisträger Elias Canetti, seine rhetorischen Rundumschläge gegen den österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky und die österreichische Diplomatie, oder seine Polemiken gegen die Aufnahme des damaligen westdeutschen Bundespräsidenten Walter Scheel in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Maßstäblich bleibt aber Bernhards Schmährede 1968 anlässlich der Verleihung des österreichischen Förderungspreises für Literatur, die mit dem bekannten politischen Eklat endete.

Der Autor Thomas Bernhard, so lautet Schmidt-Denglers Diagnose, sei schon zu Lebzeiten eine durch und durch künstliche Figur geworden, die durch ihre Selbstinszenierung maßgeblich die Rezeption des Werkes gesteuert hat. Dieser Befund lässt sich medientheoretisch dahingehend wenden, dass Thomas Bernhard – ähnlich wie Elfriede Jelinek oder Botho Strauss – einen Autortypus repräsentiert, der ungeachtet seiner programmatischen Abscheu gegen die modernen Medien, sich virtuos in jedem symbolischen Feld ins Bild zu setzen vermag, das der Kulturtheoretiker Georg als „den regulären Markt der Beachtung“ bezeichnet hat (Franck 1998, 126). Vor diesem Hintergrund verdient die These von Schmidt-Dengler besondere Aufmerksamkeit, dass „Bernhards Lust am Schelten“ dort „am größten“ ausfällt, wo „der Konsens am größten“ ist (Schmidt-Dengler 1997, 142). Denn im Sinn einer Maximierung ist das symbolische Kapital dort am höchsten, wo stillschweigende gesellschaftliche Einmütigkeiten – links oder rechts,

politisch oder literarisch – in Frage gestellt werden: Dies gilt für den Fall der Kritik gegen den österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky ebenso wie gegen Elias Canetti.

Der österreichische Sozialphilosoph Alfred Pfabigan hat in seiner eher kritischen Monographie Bernhards Inszenierung als Übertreibungskünstler auf die Erlebnisse als Lokalreporter zurückführen wollen. Hinter dem Verfahren des Autors stehe die „Erfahrung [...], dass das Extreme sich selbst ein eigenes Klima einer hochgespannten Rezeption schafft, das mit der von den Massenmedien vorgegebenen Weise der ‚Anschauung‘ eng verbunden ist, und dass Bernhard versucht hat, diesen Effekt künstlerisch zu meistern.“ (Pfabigan 1999, 12)

Dass Bernhards kalkulierter Umgang mit den Medien und seine Selbsterfindung in deren symbolischen Raum ausgerechnet mit seinem zeitweiligen Broterwerb bei lokalen und regionalen Medien zusammenhängen soll, wirkt nicht recht überzeugend; denn in derlei mediokrem Umfeld vermag eine professionelle Ökonomie der Aufmerksamkeit nur schwerlich zu gedeihen. Viel näher liegt es hingegen, österreichische Traditionen ausfindig zu machen, in denen ähnliche medial wirksame Totalverrisse vor- und aufgeführt werden.

Vermutlich ist Karl Kraus, der witzige Vernichter Heines oder Kerrs, eine solche Figur. Mit Bernhard hat er gemeinsam, dass er sich beliebte Figuren seiner Zeit herausgreift, dass er seine Kritik nach allen Seiten hin austeilt, dass sein Diskurs programmatisch monoman und einsilbig ist und dass er sich als einsamer Rufer in der Wüste präsentiert. So wütet Kraus im Heine-Essay gleichermaßen gegen die Ornamentik des Feuilletons ebenso wie gegen den „Amerikaner“ Loos, gegen die frivole französische Selbstvergessenheit im Formalen wie gegen die deutsche Inhaltshuberei (Kraus 1986, 35-71). Die ganze Wirkung des Krausschen Essays verdankt

sich einer leidenschaftlichen Ungerechtigkeit, oder – um es anders zu formulieren – der programmatischen Maßlosigkeit des Ressentiments.¹ Die Avantgarde, eigentlich schon seit den romantischen Protoavantgardisten zu Jena, ist – kulturwissenschaftlich – insofern ein neues Phänomen, als sie sich zur Durchsetzung ihrer Programmatiken medialer Strategien bedient. In ihr verschmelzen mediale und künstlerische Prozesse zu einem neuen kulturellen Phänomen. Die mediale Aufregung bildet ein konstitutives Moment aller modernen Avantgarden: dem *Urinoir*, der *Brillo Box* oder dem *Schwarzen Quadrat* hätte nichts Schlimmeres widerfahren können als radikale Missachtung. Die Rhetorik der Avantgarde als die radikalste Manifestation der Moderne integriert ihren wütenden Widersacher und macht diesen zu einem höchst unfreiwilligen, aber unverzichtbaren Helfer bei der Durchsetzung ihrer ästhetischen Ideen und Programmatiken (Klinger/Müller-Funk 2004).

Die Besonderheit der österreichischen Literatur der Moderne – und Bernhard steht gleichsam an ihrem manieristischen Endpunkt – besteht darin, dass sie sich – im Unterschied zu den strukturell fortschrittsfreudigen Avantgarden des 20. Jahrhunderts – zwar ressentimentgeladen gegen die medialen Revolutionen des 20. Jahrhunderts positioniert, sich aber – wie im Falle von Kraus, Bernhard oder Jelinek – dieser mit erstaunlicher Professionalität zur Durchsetzung des eigenen Werkes bedient (Clar 2016). Man denke nur daran, wie penibel Kraus seine Lesungen organisiert hat und wie eine Autorin wie Elfriede Jelinek sich in der Öffentlichkeit – und dazu gehört natürlich auch das Werk – präsentiert: Nichts bleibt dem Zufall überlassen, weder Kleidung noch Sujet. Im Gegensatz zu traditionellen Interpreten, die noch immer nach dem/der wahren Autor/in

1) Vgl. hierzu die Sondernummer 9/10 (2004) der Zeitschrift *Merkur Ressentiment! Zur Kritik der Kultur*.

fahnden, ist in den Selbstinszenierungen von Bernhard und Jelinek das Wissen um die eigene Künstlichkeit auffallend. Insofern bestätigen sie ganz unprogrammatisch und unfreiwillig die poststrukturalistische These, wonach der Autor nicht die Ursache, sondern der Effekt eines Diskurses ist, der in hohem Maße medial gesteuert wird und der sich strukturell kaum von der Logik der virtuellen Welt der Werbung unterscheidet. Dass dieser künstliche erzeugte Autor zur Legitimation der eigenen Interpretation erhalten muss, ist in diesem Zusammenhang doppelt komisch. Im Gegensatz dazu ist davon auszugehen, dass die öffentlich inszenierte Autorfigur – im Falle Bernhards und Jelineks – so artifiziell ist wie die erfundenen Figuren des Romans.

Dieses mediale Spiel der Übertreibung, das biographisch betrachtet seine Ursprünge durchaus im rechthaberischen Gestus des unverbesserlichen Leserbriefschreibers (und nicht so sehr im Lokaljournalismus) haben mag, ist im Falle Bernhards mit einer Pathosformel verbunden, der Michel Foucault eine gültige theoretische Form verliehen hat. Wenn Foucault im Anschluss an Roland Barthes nämlich vom „Tod des Autors“ spricht, so in einem doppelten Sinn: Zum einen sieht er den Autor als einen medialen und kulturellen Effekt, zum anderen aber als eine Figur einer tödlichen Selbstverausgabung. Der klassische Schreibende ist jener, der durch das Schreiben den Tod überwindet und ihm entkommen will. So ist die Binnenerzählerin in *Tausendundeine Nacht* für Foucault die traditionelle Konfiguration solcher Art des Schreibens. Diesem Typus selbstrettenden Schreibens stellt er einen suizidalen Typus gegenüber:

Dieses Thema: Erzählen und Schreiben, um den Tod abzuwenden, hat in unserer Kultur eine Metamorphose erfahren: das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, selbst an das Opfer des Lebens; an das freiwillige Auslöschen (!), das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des

Schriftstellers selbst sich ausdrückt. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka (Foucault 1988, 22).

Autoren wie Kafka und Beckett unterscheiden sich Foucault zufolge von den „klassischen“ Autoren dadurch, dass für sie die Literatur nicht die Rettung, sondern den eigenen Untergang darstellt. Sie schonen sich nicht, sie schreiben sich buchstäblich zu Tode. Insofern sind sie die letzten heroischen Opfergestalten, die am Wendepunkt der Moderne zur Postmoderne tendenziell verschwinden. Thomas Bernhard, der Autor, der seine Staatspreisrede mit dem Skandalon des Todes beginnt, wäre demgemäß ein Autor, der die Welt aus der Perspektive des todverfallenen Menschen beschreibt und dessen Selbstbewusstsein gerade aus dieser bewussten Bezugnahme auf den Tod bezieht (Bernhard 2009, 121f.). Dass solcherlei kalte Melancholie in sentimentale Weltschmerzlichkeit umschlägt, wie sie Schmidt-Dengler herausstellt, war Bernhard durchaus bewusst, wenn er, der Todesverkäufer, sich dem Semmelverkäufer gegenüberstellt. Vielleicht steckt in dem programmatischen Drang, die eigene Todverfallenheit hervorzukehren, auch eine prinzipielle Grenze von Bernhards literarischem Werk, das penetrant zur Sprache bringen muss, was im Werk von Proust und Kafka nur hintergründig murmelt; dass nämlich der Akt des Schreibens, von dem Foucault meint, dass er die individuellen Züge löscht (Foucault 1988, 22), selbst etwas Tödliches in sich birgt.

Aber kommen wir noch einmal zur Imagologie und ihrer These zurück, wonach die Konstruktion von Imagines immer das Eigene und das Andere mit einschließt. Wenn also das das ‚eigene‘ Land in seiner gegenwärtigen Verfassung als beinahe unendlich negativ eingestuft wird, dann liegt die Frage auf der Hand, welches fremde Land bildlich positiv besetzt ist. Das ist zum einen ganz unverkennbar Italien, das Land, das sich Murau als

freiwilliges Exil gewählt hat und das ganz offenkundig über einen kultursinnigen und urbanen Raum verfügt, den etwa der vornehme italienische Schüler Gambetti repräsentiert, der als Ansprechpartner im Text fungiert. Und selbst der römische Kardinal, der Liebhaber der Mutter, trägt bei allem seinen Machiavellismus positive Züge einer alten Kultur. Aber dies lässt sich auch als ein Fingerzeig auf einen anderen positiv besetzten und unwiederbringlich verlorenen Raum verstehen, eben jenes großzügige, aristokratisch durchsetzte alte Österreich, das nacheinander durch Nationalsozialismus, Katholizismus und die Kleinbürgerlichkeit der Sozialdemokratie zerstört worden ist. Denn der eigentliche Plot im Roman ist ja unzweifelhaft eben die Zerstörung des herrschaftlichen Hauses, das metonymisch, vielleicht sogar synekdochisch für das untergegangene Haus Österreich, die *Casa di Austria*, steht. Das würde auch erklären, warum die Bildlichkeit von Vater und Mutter trotz aller Ablehnung letztendlich von Ambivalenz geprägt ist. Das bleibt indes unausgesprochen und implizit. Wenn die These von der Ambivalenz stimmt, dann lässt sich auch klären, was hinter der zornigen Übertreibung und Vernichtung des klein gewordenen und als provinziell empfundenen Österreich steht, die Melancholie, in deren Zentrum nicht nur – das wäre die klassische Definition – das Wissen um die Vergänglichkeit der Welt steht, sondern die auch eine Disposition darstellt, die mit Sigmund Freud gesprochen, an dem verloren gegangenen Liebesobjekt festhält (Freud 1980, 428-446). Für Freud, der die Trauer von der Melancholie positiv abgehoben hat, bedeutet Melancholie die Unfähigkeit, von dem verlorenen Liebesobjekt, Mensch oder ‚Sache‘ Abschied zu nehmen und sich für Neues zu öffnen. Freud übersieht womöglich, warum die Position des Melancholikers attraktiv ist, eben weil mit der Melancholie die Treue zum verlorenen Objekt einhergeht. In diesem Sinne wäre das positive Andere also nicht ein anderes Land, nicht Italien und schon gar nicht Deutschland, sondern das

eigene verlorene Reich. Aber dann gäbe es bei Bernhard eine post-imperiale Tiefenschicht und die negative Übertreibung wäre nur die Kehrseite einer nicht enden wollenden Trauer, die die eigene Identität konstituiert und sich mit traditionellen Elementen der Melancholie, Todesnähe und Todesverfallenheit, verbindet.

Insbesondere lässt sich in der *Auslöschung*, die ja nicht zuletzt eine sprachliche Verausgabung des Binnenerzählers Murau vorführt, ein sprachlicher Duktus nachzeichnen, der sich an Gestus der mündlichen Rede orientiert und sich – als Schimpfreden – mimetisch zu dieser verhält. Eine Funktion der ansonsten als Akteur kaum erscheinenden Figur des italienischen Schülers Gambetti ist es nicht zuletzt, einen Adressaten zu benennen, an den diese rednerische Überbietung, dieser Potlatsch der Sprache, gerichtet ist, der alle anderen zum Schweigen bringen soll.

Im Anschluss an die Antike bezeichnet sie Wolfram Groddeck als eine der synekdochischen Grenzverschiebungstropen, „bei denen sich ersetzte und ersetzende Bedeutung noch innerhalb der Ebene derselben Begriffsinhaltes bewegen“ (Groddeck 1995, 231). Und als spielerischen Beleg im Umgang mit der Übertreibung zitiert Groddeck Adornos berühmte Sentenz aus den *Minima Moralia*: „An der Psychoanalyse ist nichts wahr als ihre Übertreibungen.“ (Groddeck 1995, 217; Adorno 1970, 54) Nebenbei bemerkt sind auch Adornos Texte, von einer eigentümlichen Mischung von Angriffslust und melancholischer Kulturverlust-Erfahrung geprägt.

Spätestens an dieser Stelle wird sichtbar, dass die pedantische Unterscheidung, wie sie die traditionelle Rhetorik zwischen Sprach- und Gedankenfigur trifft, nicht haltbar ist. Eine solche Unterscheidung ist nicht nur hinfällig auf Grund jener Hinwendung zum sprachlichen Zeichen, die man landläufig als linguistische Wende etikettiert, in der dem Spiel der bzw. mit den Signifikanten eine konstitutive Rolle bei der Erzeugung von

Bedeutung zugesprochen wird. Auch der Kontext der Psychoanalyse verbietet es, die Hyperbel nur als rhetorisches Mittel anzusehen, das im Sinne der klassischen Redekunst der Veranschaulichung und Memoria dient.

Zweifelsohne hat Adorno selbst seinen Aphorismus, diesen Nukleus eines Essays, nicht nur im Sinne einer rhetorisch wirksamen Figur sondern auch als einen plötzlichen Ein-Fall des Denkens gesehen, eines Denkens, das sich dadurch auszeichnet, dass seine Radikalität programmatisch auf die Übertreibung zielt. Und zwar nicht nur, weil der Korpsgeist einer Gesellschaft, gegen den sich Adorno ebenso auflehnt wie Bernhard, notorisch untertreibt und beschönigend ist, sondern weil die Pointierung selbst das Geschäft des Denkens ist.

In diesem Sinn hat der Philosoph Alexander Garcia-Düttmann eine Philosophie der Übertreibung vorgelegt, die sich gleichermaßen auf die Kritische Theorie wie auf den französischen Poststrukturalismus bezieht. Im Gegensatz zur konventionellen Rhetorik seit der Antike, die einen maßvollen Gebrauch der Hyperbel empfiehlt, ist die philosophische Übertreibung laut Düttmann dadurch charakterisiert, dass sie über das Ziel hinausschießt und Grenzen bewusst missachtet. Damit entzieht sie sich aber der Zuschreibung der Synekdoche, die ja üblicherweise dadurch gekennzeichnet ist, dass das zu Substituierende und das Substituierte sich innerhalb ein und derselben Sinnebene befinden. Diese Form der Übertreibung lässt sich auch nicht durch den Hinweis auf die eigentlich angemessene Ausdrucksweise gleichsam ermäßigen. Düttmann bezeichnet sie programmatisch als eine „erschließende Grenzüberschreitung“ (Düttmann 2004, 263). Der Derrida-Übersetzer bestimmt Philosophie selbst als eine Übertreibungskunst. Aber das ist die Frage: Ich vermute – und die Beispiele, die Düttmann diskutiert (Adornos Kritische Theorie und Derridas Dekonstruktion) legen dies nahe –, dass es sich dabei um einen

Typus von Philosophie handelt, der die Bedingungen ihrer Möglichkeit freilegt und die Sprache ins Spiel der Philosophie bringt. Eine solche Form von Philosophie enthält stets ein Element dessen, was ich als Essayismus bezeichnen möchte (Müller-Funk 1995, 9).

Der Philosoph hat den Einleitungssatz seines Buches mit Sätzen aus Thomas Bernhards Prosa – *Der Keller*, *Der Atem* und *Auslöschung* – gleichsam am oberen Seitenrand überschrieben. Damit wird wie von selbst die Frage provoziert, ob Bernhards Übertreibungen – in seinen literarischen, vermutlich aber auch in seinen programmatischen Texten –, mit Hilfe derer er sich als öffentlicher Autor zelebriert, nicht als eine spezifische Form von philosophischen Übertreibungen begriffen werden können. Wenn die nicht bloß rhetorische, sondern zugleich philosophische Denkfigur der Hyperbel, einen Gestus des Essayistischen in sich trägt, dann ist nach ihrer spezifischen Qualität zu fragen. Dass Bernhard mit dem Musilschen Essayismus fast gar nichts gemein hat, wie Schmidt-Dengler zu Recht betont (Schmidt-Dengler 1997), muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass Bernhard kein essayistischer Autor ist. Im Rahmen einer Typologie des Essayismus lassen sich nämlich durchaus verschiedene Typen unterscheiden. Zumindest aber kann man die These riskieren, dass in Romanen wie *Amras* oder *Auslöschung* essayistische Impulse wirksam sind. Ich versuche, diese summarisch zu fassen; Vollständigkeit wird nicht beansprucht.

Zunächst wird der narrative Monolog vom dialogischen Verfahren der Intertextualität durchkreuzt, etwa durch die zumeist positive, zuweilen aber auch polemische Bezugnahme auf Werke der Kultur, wie das gleich zu Anfang der *Auslöschung* mit dem Lesekanon der Fall ist (Bernhard 1986, 7). Zu denken sind aber auch an das programmatische Montaigne-Motto („Ich fühle, wie der Tod mich beständig in seinen Klauen hat. Wie ich

mich auch verhalte, er ist überall da.“ (Bernhard 1986, 5)), die Technik des Zitierens, die positiven Rückverweise auf Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche sowie auf Novalis (Bernhard 1964/1988, 3), auf Autoren, die selbst einer essayistischen Denk- und Schreibtradition zuzurechnen sind (Müller-Funk 2000).

Zudem bedient sich Bernhard Techniken der überraschenden und einprägsamen Verdichtung durch Metaphern und rhetorischen Tableaus (wie z.B. „Gesteinsnumerierer“ für Goethe, „Walzertito“ für Kreisky, „Puppenhaus“ – natürlich eine Anspielung auf Ibsen – für Wolfsegg).

Nicht selten wird die Handlung durch gedankliche Einschübe unterbrochen, durch Aphorismen in *Amras*, die langen Gedankengänge des Fürsten Saurau in *Die Verstörung* (1967) oder durch die rhetorische Redesituation in *Auslöschung*, die zudem den Gestus des Assoziativen, der Herstellung der Gedanken beim Reden unterstreicht.

Insbesondere im Roman *Auslöschung* tritt der Gestus des Sozusagen und des Als-Ob, die durch den permanent wiederholten Einschub („habe ich zu Gambetti gesagt“) markiert ist, in den Vordergrund, der mit genialer Penetranz ins Bewusstsein des Lesers/der Leserin gehämmert wird. Auch die kreisende Bewegung (Wiederholung, Perspektivismus) gehört zu den Charakteristika des Essayistischen, das sich dem Gedanken der linearen Abfolge und der durch sie geschaffenen Ordnung widersetzt. die Auflösung der Figuren in bloße Stimmen, die Konzentration auf den Sprechakt. Auch die Vorliebe für aphoristische Sentenzen, die man als Kern eines ganzen Essays lesen kann, sind eben jenem Zwischen von Fiktion und Diktion geschuldet, etwa der folgende: „[...] in Wahrheit und in Wirklichkeit gibt es nur mehr noch Schauspieler auf der Welt, die Arbeit spielen, keine Arbeiter. Alles wird geschauspielert, nichts mehr wird wirklich getan.“ (Bernhard 1986, 95)

Generiert wird dabei eine Form von Subjektivität, die sich etwas

herausnimmt und die für sich reklamiert, unsachlich zu sein, die aber zugleich selbstbezüglich ist; deren rhetorischer Gestus dialogisch ist, die aber in ihrem sprachlichen Kern apodiktisch, monologisch und monadisch ist.

Die intertextuellen Bezüge und die anderen essayistischen Elemente legen es nahe, Thomas Bernhards Romane – und im Folgenden insbesondere den Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* – nicht nur als eine rhetorisch versierte traditionelle Form Übertreibung zu betrachten, sondern als ein Werk, das der philosophischen Hyperbolik im Sinne Düttmanns huldigt. Womöglich kommt in dieser Entscheidung für eine Lesart – Übertreibung als Stilmittel oder Übertreibung als Form des Denkens – auch eine Differenz zwischen einer spezifisch deutschen und einer spezifisch österreichischen Dekodierung zum Tragen. Womöglich entgeht dem deutschen Standardleser – auf Grund kultureller Differenzen im Bereich uneigentlicher Rede (Humor, Ironie, Inszenierungslust vgl. Hart-Nibbrig 1974). – tatsächlich ein wesentliches Merkmal einer Literatur, die noch immer, wie gebrochen auch, dem Gestus einer barocken und theatralischen Rhetorik folgt. Umgekehrt lässt sich aber behaupten, dass sich mit diesem Hinweis offenkundig die Radikalität von Bernhards Invektiven nicht kalmieren und in ein harmonisches Gleichgewicht bringen lässt. Der Hinweis auf den hyperbolischen Stil Bernhards mindert seine Radikalität in keinster Weise. Ganz im Gegenteil.

Dies gilt für Karl Kraus wie für Thomas Bernhard. Kraus gibt sich seinen Lesern gegenüber leidenschaftlich ungerecht. Er nimmt sich dieses Recht im Namen einer subjektiven Essayistik, die sich durchaus öffentlichkeitswirksam auf die zeitgenössische Medialisierung der Welt bezieht, wie das Bernhard übrigens im Fall der Fotografie tut. Auch wenn man Kraus' Urteil nicht goutiert, an der sprachlichen Brillanz des großen Scheltmeisters wird man kaum zweifeln können. Die „Hohnfalte“ etwa,

die Kraus für ein Markenzeichen des feuilletonistischen Eigendünkels ansieht (Kraus 1986, 44), beschreibt das Phänomen eines neuen kulturellen Habitus sehr exakt, so wie die „selige Gemütsbesoffenheit“ (Kraus 1986, 47) die sentimentale Kehrseite, die sich hinter allem Zynismus verbirgt, die uneingestandene Enttäuschung, die bis in die Sprache hart macht. Und wenn Kraus Heine als einen Schriftsteller charakterisiert, „der das Mieder der deutschen Sprache so sehr gelockert hat, dass heute alle Kommis an ihren Brüsten fingern können“ (Kraus 1986, 44), dann mag das nach heutiger Maßgabe ein anzügliches, sexuell nicht korrektes Bild darstellen, charakterisiert indes Heines unbefangenen Umgang mit der Sprache durchaus zutreffend. Ähnliches gilt für die Metapher „tändelnder Halbweltschmerz“ (Kraus 1986, 57), die noch einmal den für Kraus skandalösen Unernst Heines aufs Korn nimmt.

Ähnliches gilt auch für die Bernhardschen Hyperbeln. Der „Walzertito“ (vgl. Schmidt-Dengler 1986, 137) beschreibt in einem Bild ein ganzes politisches Dispositiv der Kreisky-Ära: Die Ambition zur Größe, die Neutralitätsrhetorik, die Österreich als einen westlichen Doppelgänger des kommunistischen Jugoslawien erscheinen lässt, die Bezugnahme auf die gemütliche Eleganz, die sich oberflächlich nur schwer mit der sozialistisch-emanzipatorischen Rhetorik der Kreisky-Ära verträgt. Auch die Hyperbeln Muraus haben eine ähnliche Qualität. Thomas Mann, „der Großbürger“, der „eine durch und durch kleinbürgerliche Literatur geschrieben“ hat und einer jener „Beamtenliteraturerzeuger“ (Bernhard 1986, 607) ist, zu denen hier sogar Musil gezählt wird. Oder Goethe, der als „Gesteinsnumerierer“ (Bernhard 1986, 575) apostrophiert wird und von dem nur die *Wahlverwandtschaften* lobende Erwähnung finden. Die Bezeichnungen werden der Bedeutung der beiden deutschen „Großschriftsteller“ (Musil) gewiss nicht gerecht, das heißt: sachlich beurteilt. Im Falle von Goethe kommt es sogar regelrecht zu einem hyperbolischen Sprachrausch:

Auf Goethe, den Gesteinsnumerierer, den Sterndeuter, den philosophischen Daumenlutscher der Deutschen, der ihre Seelenmarmelade abgefüllt hat in die Haushaltsgläser für alle Fälle und alle Zwecke. Auf Goethe, der den Deutschen die Binsenwahrheiten gebündelt und als allerhöchstes Geistesgut durch Cotta hat verkaufen und durch die Oberlehrer in ihre Ohren hat schmieren lassen, bis zur endgültigen Verstopfung (Bernhard 1986, 575).

In diesem Ton geht es noch zwei Seiten weiter: Goethe firmiert als „philosophischer Rattenfänger“, als „Heilpraktiker der Deutschen“, „Scharlatanerie“, als „philtröser philosophischer Schrebergärtner“, „Kopfverdrehler der Deutschen“ (Bernhard 1986, 576f.). Und wollte man diesen hyperbolischen Text in eine „sachliche“ Sprache übersetzen, dann käme etwa Folgendes dabei heraus:

Goethe war ein pedantischer Naturforscher („Gesteinsnumerierer“) mit einem gewissen Hang zu esoterischen Neigungen („Sterndeuter“). Er war ein dilettierender Philosoph mit ausgeprägter Harmoniebedürftigkeit („Daumenlutscher“: Goethe, der am Daumen der Philosophie lutscht). Goethe, war ein etablierter, geschäftstüchtiger und realitätssinniger Mensch, der seine gefällige Literatur publikumswirksam vermarktet hat („als allerhöchstes Geistesgut durch Cotta hat verkaufen [...] lassen“. Besonders verhängnisvoll war dies im Hinblick auf die Goethe- Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Das deutsche Bürgertum hat diese unkritischen Elemente seines Werkes affirmiert und instrumentalisiert (Goethe als „Daumenlutscher“ der Deutschen). Speziell kontraproduktiv erweist sich diese Rezeption im Bereich von Schule und Bildung („Oberlehrer“ „in die Ohren hat schmieren lassen“, „endgültige Verstopfung“). Goethe und besonders die Goethe-Rezeption haben kritisches Denken und kompromisslose Literatur in Deutschland für lange Zeit verhindert („Rattenfänger“, „Kopfverdrehler“) und haben einen Typus von Literatur gefördert, der spießbürgerlich („philtröser Schrebergärtner“) ist.

Sie haben einer affirmativen Ästhetik Vorschub geleistet, die Literatur auf Positivität und Therapie verpflichtet („Heilpraktiker“). Unter den gegebenen historischen Bedingungen lässt sich eine solche Indienstnahme nur als objektiver und subjektiver Betrug („Scharlatanerie“) interpretieren.

Mit dieser polemischen Frontstellung steht Thomas Bernhard ganz und gar nicht alleine da. Im Gefolge der Etablierung einer modernen Literatur nach 1968 spielt in Österreich, vor allem aber in Deutschland, bei Autoren, aber auch in der Germanistik die Abgrenzung gegen die überlebensgroße Figur des Dichturfürsten eine ganz entscheidende Rolle. Auf dem Feld der Literatur und der Literaturinterpretation schafft dies einen neuen symbolischen Raum, in dem sich eine als programmatisch kritisch verstehende Literatur behaupten konnte. Der Vatermord an Goethe ist Teil eines Phänomens, das der amerikanische Literaturtheoretiker Harold Bloom als „Einflussangst“ beschrieben hat (Bloom 1995).

Im Vergleich zwischen dem hyperbolischen und dem „sachlichen“ Text stechen vor allem die Differenzen ins Auge. Um die Leistung des hyperbolischen Sprachdenkens zu ermessen, ist es wichtig zu betonen, dass sich ganz entscheidende Elemente des Bernhard-Textes nicht übersetzen lassen und verloren gehen.

Im Unterschied zur klassischen Rhetorik, die die Metapher und alle anderen rhetorischen Figuren vornehmlich instrumentell begreift – als Redeschmuck, als Merkhilfe und als affektive Verdichtung, als Repräsentationsmittel der Macht (vgl. Barthes 1988; Yates 1991, 11-33) –, wird jene bei Bernhard von der ‚linguistischen Wende‘ eingeholt. Sprachfiguren wie die Metapher oder die Hyperbel sind hier nicht mehr ausschließlich als formale Ausdrucksmittel eines vorgegebenen Inhalts sondern vielmehr als konstitutive Elemente zu begreifen, die Bedeutung *schaffen*. Der französische Philosoph Paul Ricœur gebraucht in diesem Zusammenhang

die Metapher von der lebendigen Metapher (Ricœur 1986, 94).

Nicht nur in der Literatur, sondern auch im wissenschaftlichen Diskurs ist die Metapher innovativ, das heißt, sie erschließt neue Räume und Formen des Redens. Ricœur spricht davon, „dass nämlich die Metapher das rhetorische Verfahren ist, durch das die Rede das Vermögen bestimmter Funktionen ist, durch das die Rede das Vermögen bestimmter Fiktionen, die Wirklichkeit neu zu beschreiben, freisetzt.“ (Ricœur 1986, 10) Die Metapher impliziert einen Selbstbezug zur Sprache, eben jenes ‚Sozusagen‘, das uns schon im Zusammenhang mit dem Essayismus begegnet ist. Was die oben demonstrierte weitgehend ent-metaphorisierte ‚Übersetzung‘ der Goethe-Invektiven Bernhards zum Verschwinden bringt, sind:

- das Element des Witzes (Komposition neuer Sinn- und Wortfelder, die den Kontrahenten komisch und klein aussehen lassen);
- die subjektive Bezugnahme (im Falle der Hyperbel: Karikatur; Kampf mit sprachlichen Mitteln: polemischer intertextueller Bezug);
- die Plastizität und Anschaulichkeit des Vergleichs (Bezugnahme auf konkrete Dinge des Alltags, z.B. Marmelade, Daumenlutschen);
- die Lakonie des Bildlichen (durch Verdichtung und Vieldeutigkeit der Metaphern);
- der Überhang an Konnotationen (Ohrenschmalz).

Die besten Metaphern Bernhards sind sowohl witzig als auch treffend, so etwa im Falle jener Literatur, die als „Seelenmarmelade“ verabreicht wird. Das Kompositum verschränkt zwei disparate Teile, die eigentlich nicht zusammengehören: den in der Diskurstradition metaphysischen Begriff der Seele, der heute in sachlicheren Zeiten durch die Psyche ersetzt worden ist, mit der traditionellen Welt des bürgerlichen Haushaltes, dem

traditionellen Brotaufstrich der Mitteleuropäer. Die Marmelade, diese urbürgerliche, oft hausgemachte Ingredienz ist darüber hinaus süß. Das ergibt in der Zusammensetzung mit der Marmelade eine völlige Bedeutungsumkehrung des Seelischen. Die Komposition des Disparaten ist der überraschende Einfall, der am Witz so wichtig ist, und bereitet die Pointe vor, die zum Lachen zwingt.

Ähnlich verhält es sich mit dem Daumenlutschen und der Philosophie. Auch sie gehören konträren Sinnfeldern an. Das Daumenlutschen als oraler kindlicher Akt und das Philosophieren schließen sich habituell eigentlich aus. Aber gerade daraus erwächst eine innovative Bedeutung, für die ein Subjekt einsteht, das sich dem sprachlichen Einfall genüsslich überlässt und das die Argumentation durch eine Rhetorik ersetzt, bei der der Sprecher den Witz auf seiner Seite hat. Es ist, auch, gerade im Hinblick auf Goethe, ein subversiver Sprachkampf gegen den Weimarer Klassiker und gegen den literarischen und kulturellen Einfluss, den dieser deutsche Liebling der österreichischen Kultur ausübt. Auf eine im Vergleich zu Michel Foucault eher untheoretische Weise ist Thomas Bernhard jener Autor schlechthin, dem der Konnex von Sprache und Macht bewusst ist. Sein Sprechen stellt sich in jene paradoxe Verquickung von Sprache und Macht: Was heißt es, die Macht zur Sprache zu bringen? Wie lässt sich eine Sprache denken, die diese Macht in Frage stellt? (Foucault 1977)

Goethe also macht die Philosophie zum Daumenlutschen. Die Metapher hat zwei Bedeutungen, die sie verschmilzt: Zum einen ist Goethe ein Daumenlutscher, das heißt ein kindlich- geschmäcklerischer Rezipient der Philosophie, deren Ernst ihm nicht gewahrt wird. Zum anderen aber ist Goethe selbst jenes infantile Körperwerkzeug, das die Deutschen inhalieren.

Dass Bernhards hyperbolische Methode überaus anregend ist, zeigt die Replik von Franz Schuh, der die Verbindung von Bernhards Todesbeschwörung

und Übertreibung in der genialen Metapher des „Unterganghofers“ komprimiert hat. In diesem raffinierten Spiel der Signifikanten, zunächst mehr einem Spiel mit Namen und Bedeutungen als einer Metapher entsprungen, verbinden sich ebenfalls zwei disparate Momente zu einer neuen überraschenden Bedeutung: Der literarisch der Trivialität nicht unverdächtige heimatselige Autor Ganghofer mit dem Themenkomplex, mit dem er programmatisch nichts zu tun hat, ja gegen das sein ganzes Werk anschreibt. Durch die anstößige Komposition des Namens mit einem zentralen Begriff entspringt eine Bedeutung, die es zuvor nicht gegeben hat, nämlich die Trivialität jener negativen Heimatliteratur, die Thomas Bernhard aus dieser Sicht verkörpert.

Die Übertreibungswut macht vor nichts halt und sie nimmt sich vor allem der großen Namen und der großen Themen an, wie die folgende Liste aus der *Auslöschung* zeigt. Es ist vor allem die unbarmherzige Konsequenz von Bernhards Verfahren, die besticht und rezeptionsästhetisch betrachtet überwältigt. Gegenstand leidenschaftlicher Ablehnung im Rahmen dieser negativen Imagologie sind etwa die Deutschen, das gegenwärtige Österreich, die Photographie als moderne Bildtechnik, der Vater, die Mutter, die Schwestern, Goethe, Thomas Mann, die deutsche Sprache, der Katholizismus, der Sozialismus und der Autor selbst.

Die rhetorische Verwerfung des und der Großen mag auch damit zusammenhängen, dass der Gestus der Übertreibung die Ohnmacht gegenüber (falscher oder prekärer) Größe kompensiert, für den fiktiven Autor, sein italienisches Gegenüber, vor allem aber auch für das Lesepublikum. Eine solche rhetorische Strategie ist nur möglich in einem Schreibgestus, den ich als essayistisch bezeichnen möchte. Der Hinweis auf den Essayismus ist nicht zuletzt im Hinblick auf Bernhards letzten Roman, gleichsam den Schlussstein seines Werkes von entscheidender Bedeutung. Was diesen nämlich auszeichnet, ist durchaus ein Überhang an

apodiktisch und aphoristisch zugespitzten sprachlichen Pointen. Im *opus ultimum* wird – und womöglich ist das eine ästhetische Schwäche dieses ansonsten ausgereiftesten Romans Bernhards – die Hyperbolik des eigenen Werkes selbst hinterfragt. Das gibt Bernhards *Auslöschung* den Charakter einer literarischen Hinterlassenschaft, eines Testaments, mittels dessen sich ein durch und durch künstlicher Autor seinem Publikum gegenüber seiner selbst versichert:

Wir steigern uns oft in eine Übertreibung derartig hinein, habe ich zu Gambetti gesagt, dass wir diese Übertreibung dann für die einzige folgerichtige Tatsache halten und die eigentliche Tatsache gar nicht mehr wahrnehmen, nur die maßlose in die Höhe getriebene Übertreibung. Mit diesem Übertreibungsfanatismus habe ich mich schon immer befriedigt, habe ich zu Gambetti gesagt. Es ist manchmal die einzige Möglichkeit, wenn ich diesen Übertreibungsfanatismus zur Übertreibungskunst gemacht habe, mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, dass ich mich ohne weiteres den größten Übertreibungskünstler nennen kann, der mir bekannt ist, nennen kann. Ich kenne keinen andern. Kein Mensch hat seine Übertreibungskunst jemals so auf die Spitze getrieben, habe ich zu Gambetti gesagt [...] (Bernhard 1986, 611)

Zur Rhetorik der Übertreibung gehört, dass man ihr ebenso wenig glauben kann wie der Lüge. Die Paradoxie, die ihr zugrunde liegt, ist prinzipiell nicht aufhebbar. Die Anwendung des hyperbolischen Verfahrens auf sich selbst löst das paradoxe Sprechen nicht auf, sondern treibt es auf eine sekundäre Ebene. Die ‚verquere‘ Argumentation, die Recht haben will und doch nicht kann, macht es möglich, sich gleichsam quer zur real existierenden Welt zu positionieren.

Wenn man den hyperbolischen Stil in Bezug auf den in Bernhard

Texten schlummernden Diskurs über die Macht setzt, dann ergibt sich – hypothetisch gesprochen – folgendes Bild: Die Übertreibung wäre demnach die listige Waffe, deren sich der Ohnmächtige im Kampf gegen die Macht bedient. Zwar erscheint es als aussichtsloses Unterfangen, diese Macht zu durchbrechen, aber immerhin lässt sich ihre Dummheit ans Licht zerren. Insofern wäre die Übertreibung das sprachlich adäquate Mittel des Melancholikers gegen die Übermacht der Welt und ihre falsche Größe. Dass dies ein Kampf mit Windmühlen ist, diese Donquichotterie ist in die Bernhardsche Textur eingeschrieben und verleiht ihr eine ironische Note. Der Hyperbolismus funktioniert wie eine Möbiusschleife, die nicht endet und in die man als Autor am Ende selbst gerät. In dieser Paradoxie gewinnt das Widerspiel von Macht und Ohnmacht, Wirklichkeitssetzung und Wirklichkeitsentzug – im doppelten Sinn – sein literarisches Format. Wenn man die Macht der Wirklichkeit nicht beseitigen kann, so kann man sie doch symbolisch zersetzen: im Medium der Literatur.

Diese forcierte Rhetorik ist mit einer Form von Melancholie verbunden, in der das Verlorene nicht mehr fixiert werden kann. Aber sie bildet zugleich den Ausgangspunkt eines Verfahrens, in der die eigene kulturelle und gesellschaftliche Realität als absurd und grotesk erscheint. So wird am Ende nicht nur die Familie des Protagonisten, sondern auch Österreich ausgelöscht, jener schäbige post-imperiale Rest, von dem sich der Melancholiker abhebt und in der Figur des Exils abwendet. Diese Disposition scheint mir Teil eben jenes vielschichtigen „Komplexes“ zu sein, ohne den die Befindlichkeit der österreichischen Literatur schwer zu verstehen ist (Müller-Funk 2009, 13).

■ Bibliographie

- Bernhard, Thomas(1986): Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt a. M.
- Bernhard, Thomas(1964/1988): Amras. Frankfurt a. M.
- Bernhard, Thomas(1967/1988): Verstörung. Frankfurt a. M.
- Bernhard, Thomas(2009): Meine Preise. Eine Bilanz. Erstausgabe aus dem Nachlaß. Frankfurt a. M.
- Adorno, Theodor W.(1970): Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M.
- Barthes, Roland(1988): Das semiologische Abenteuer. Aus dem Frz. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.
- Beller, Manfred(2012): Die Technik des Vergleichs in der Imagologie. In: Davor Dukić(Hrsg.): Imagology today. Achievements, Changes, Perspectives/Imagologie heute. Ergebnisse, Herausforderungen, Perspektiven. Bonn, 39-52.
- Bloom, Harold(1995): Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung. Frankfurt a. M./Basel.
- Clar, Peter(2015/2016): Ich bleibe, aber bin weg. Dekonstruktion(en) der Autorinnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek. Wien. Diss. 2015. Publikation in Buchform in Vorbereitung.
- Düttmann, Alexander García(2004): Philosophie der Übertreibung. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel(1977): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel(1988): Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur (FTB-Wissenschaft 7405). Frankfurt a. M., 7-31.
- Franck, Georg(1998): Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München.
- Freud, Sigmund(1917/1980): Trauer und Melancholie. In: Gesammelte Werke. Bd. X. Frankfurt a. M., 428-446.
- Groddeck, Wolfram(1995): Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel/Frankfurt a. M.

- Hart-Nibbrig, Christiaan L.(1974): Ja und Nein. Studien zur Konstruktion von Wertgefügen in Texten. Frankfurt a. M.
- Klinger, Cornelia /Müller-Funk, Wolfgang(2004): Das Jahrhundert der Avantgarden. München.
- Kraus, Karl(1986): Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur. Stuttgart.
- Müller-Funk, Wolfgang(1995): Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin.
- Müller-Funk, Wolfgang(2000): Die Farbe Blau. Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen. Wien.
- Müller-Funk, Wolfgang(2009): Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur. Wien.
- Müller-Funk, Wolfgang(2016): Theorien des Fremden. Tübingen.
- Pfabigan, Alfred(1999): Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien.
- Ricœur, Paul(1986): Die lebendige Metapher. Aus dem Frz. und mit einem Vorwort von Rainer Rochlitz. München.
- Ruthner, Clemens(2009): ‚Stereotype as a Suture‘. Zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierung ‚nationaler‘ Bildwelten. In: Heinz Fassmann/Wolfgang Müller-Funk/Heidemarie Uhl(Hrsg.): Kulturen der Differenz. Transformationsprozesse in Zentraleuropa 1989. Wien, 301-322.
- Ruthner, Clemens(2012): Between Aachen and America. Bhabha, Kürnberger and the Ambivalence of Imagology. In: Davor Dukić(Hrsg.): Imagology today. Achievements, Changes, Perspectives/ Imagologie heute. Ergebnisse, Herausforderungen, Perspektiven. Bonn, 137-160.
- Schmidt-Dengler, Wendelin(1986/1989/1997): Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 1.-3. Aufl. Wien.
- Yates, Frances A.(1991): Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. 2. Aufl. Weinheim.

국문요약

부정의 이미지학(學)

- 토마스 베른하르트의 소설 『소멸』에 나타난 오스트리아 구성법 -

볼프강 뮐러-퐁크 (빈 대학)

본 논문은 토마스 베른하르트의 글에서 오스트리아와 오스트리아적인 것이 어떻게 구성되는지 고찰하고자 한다. 베른하르트는 오스트리아 독문학에서 흔히 과장의 수사학을 많이 사용하는 작가로 이해되어 왔다. 과장법은 보통 애국주의를 강조하기 위해 많이 사용되었는데 베른하르트의 경우에는 오스트리아의 전통문화나 영웅적 인물들, 또는 사회의 전반적 합의를 신랄하게 공격하는 수법으로 사용된다. 슈미트-뎡글러는 베른하르트가 이렇게 과열된 수사를 통해서 공격적으로 논쟁을 일으킴으로써 자신의 작가상을 연출하고, 이로써 자신의 작품 수용을 좌지우지해 왔다고 주장한다. 현대 오스트리아 작가 중에는 베른하르트처럼 이렇게 현대 매체에 대한 혐오를 숨기지 않으면서도 자신의 작가상을 연출하기 위해서 이 매체를 능수능란하게 이용하는 작가들이 드물지 않게 발견된다. 이러한 베른하르트의 전략적 태도는 이런 식으로 미디어를 활용하고 자신을 연출한 오스트리아 작가들의 전통을 발굴하고자 하는 의도가 숨어있다고 할 수 있다. 이런 전통에는 대표적으로 칼 크라우스가 있으며, 20세기 아방가르드 운동이 있다. 아방가르드는 매체를 이용하여 논란을 일으킴으로써 반대자까지도 자신의 미학 및 강령의 조력자가 되도록 하는 예술적 전략을 취한다. 이는 작가란 담론의 창조자가 아니라 담론의 결과라는 후기구조주의의 테제와 상통한다. 푸코가 작가의 죽음을 논할 때 이는 이중의 의미를 갖는데, 하나는 작가를 매체적, 문화적인 결과로 보는 것이며 다른 하나는 글쓰기라는 행위가 전통적으로는 죽음에서 벗어나고자 했던 행위였다면 이제는 필사적으로 자신을 내던지는 작가의 행위가 된다는 것이다.

베른하르트가 현 오스트리아를 부정적으로 본다면, 그것은 옛 귀족적인 오스트리아 제국을 상실했다는 슬픔인 멜랑콜리에서 나온 것이라 할 수 있다. 즉 부정적인 과장법은 어떻게 보면 애도를 끝내지 않으려는 멜랑콜리적 태도의 이면이라고 할 수 있다. 정신분석적 관점에서 과장만큼 진실을 보여주는 것도 없다. 또한 프랑스 후기구조주의 및 비판이론과 연관이 있는 ‘과장의 철학’을 제시한 철학자 뒤트만에 따르면 철학적인 과장은 목표를 벗어나 한계를 의도적으로 무시한다는 특징을 보인다. 그리고 이러한 철학적 과장은 여기서 에세이주의라고 칭하고자 하는 요소를 항상 포함하고 있다. 만약 과장이 단순히 수사학적인 것이 아니라 동시에 철학적인 사고형태로서 에세이적인 제스처를 지니고 있다면, 그러한 과장의 특질은 무엇인가 하는 질문이 제기될 수 있다. 베른하르트의 소설들, 특히 『소멸』의 경우 다음과 같은 에세이적 요소들을 지니고 있다: 상호텍스트성, 은유의 사용과 수사학적 이미지, 생각의 삽입으로 인한 서사의 해체, ‘말하자면’의 구조, 순환하는 운동(반복), 그저 목소리로 해체되는 인물 및 발화행위로의 집중, 에세이의 본질인 잠언적인 격언들, 주관성의 형식. 이러한 요소들은 베른하르트의 소설들을 단지 노련한 수사학적 과장으로만이 아니라 뒤트만의 의미에서 철학적인 과장이 있는 작품으로 간주할 수 있음을 시사한다. 가령 『소멸』에 등장하는 괴테에 대한 과장적인 은유들을 ‘객관적인’ 텍스트로 풀어 옮겨 보면 두 텍스트간의 차이가 무엇인지 잘 알 수 있다. 과장을 통한 창조적 은유가 소거된 텍스트에서는 위트의 요소, 주관적 관련성, 비유의 구상성과 명료성, 심상의 간결함, 풍부한 함축이 사라진다. ‘기표들의 유희’라고 하는 언어학적 전환기를 참조할 때, 본래는 괴리된 것들을 결합시키는 베른하르트의 독창적이고 유희적인 은유는 새로운 차원의 의미장을 열어젖히는 힘을 갖고 있다.

이런 베른하르트의 언어는 전복적인 성격을 띤 언어투쟁의 측면을 지닌다. 베른하르트의 과장적 문체는 무력한 멜랑콜리커가 세계의 (거짓된) 위대함 및 권력과 싸우는 간교한 무기일 수 있다. 이러한 베른하르트 문학이 보여주는 세계는 오스트리아 문학의 현 상태를 보여주는 복잡한 ‘콤플렉스’의 일면일 수 있다.

주제어: 멜랑콜리, 과장법, 이미지학(學), 오스트리아적 정체성, 기억

Schlüsselbegriffe: Melancholie, Hyperbel, Imagologie, österreichische
Identität, Erinnerung

필자 E-Mail: wolfgang.mueller-funk@univie.ac.at

논문투고일: 2015. 10. 20, 논문심사일: 2015. 11. 15, 게재확정일: 2015. 11. 25.