

Carsten Sestoft

# Subjektivering og perspektivomvending i Thomas Bernhards *Auslöschung*

*Unsere Gottheit,  
die Geschichte, hat uns ein Grab bestellt,  
aus dem es keine Auferstehung gibt.*

Ingeborg Bachmann

Hvis man kan forestille sig en lunefuldt romanskrivende Adorno, en rasende Beckett eller en kulturaristokratisk Céline, så har man måske en vis idé om, hvad Thomas Bernhard er ude på: en modsigelsesfyldt blanding af en kværnende monoton og medrivende uendelighed, af aggressiv historiepessimisme og af litterært eksperiment med reference til kulturhistoriens store ånder. I Bernhards sidste roman *Auslöschung* (1986), der med sine 651 sider er hans suverænt længste, udfoldes disse ejendommelige kvaliteter til fulde. Romanen ligner på nogle punkter de øvrige romaner fra senværket, bøger som *Alte Meister* (1985), *Wittgensteins Neffe* (1982) og *Holzfällen* (1984).<sup>1</sup> Den voldsomme aggressivitet er ganske vist umiddelbart mindre forvirrende selvbiografisk tonet, men den umiskendeligt bernhardske, rytmisk-repetitive stil er der, og Bernhards karakteristiske brug af en situeret udsigelse får i *Auslöschung* nogle ekstra lag, som jeg betragter som en teknik til *subjektivering*. Endvidere er der den samme tendens til at vende aggressiviteten indad hos romanpersonerne, her kaldet *perspektivomvending*. De to fænomener kunne også sammenfattende beskrives som distanceringsmetoder:

---

1. Kun to bøger af Bernhard er oversat til dansk: *Wittgensteins nevø* og *Udslukkelse*, Århus 1998, som *Auslöschung* hedder på dansk. I nærværende tekst refereres til den tyske udgave (Frankfurt am Main 1986), idet alle oversættelser er mine egne. Hvor ikke andet er angivet, refererer sidetal til denne udgave. Et overblik over Bernhards produktion kan fåes i Jens Dittmar (red.): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt am Main, 2. udgave, 1990.

forfatterens distance til sine personer i den subjektiverede udsigelse og personernes distance til sig selv og deres udsagn i perspektivomvendingen. Nærværende artikel har til hensigt at gøre rede for disse to forhold, som forekommer mig at være de afgørende originale træk ved Bernhards romanværk, dels fordi han derved indskriver sig i romanhistorien som historien om den fortsatte eksperimenteren med romanens formelle muligheder, dels fordi de to træk er intimt forbundet med romanens (og Bernhards) hovedtemaer, nemlig problemet med den personlige historie og med Østrigs historie, som i *Auslöschung* kædes sammen i hovedpersonens problem med at arve familiegodset Wolfsegg.

Om forfatteren kun følgende: østrigeren Thomas Bernhard (1931-1989) romandebuterede med *Frost* i 1963 – efter bl.a. at have udgivet nogle digte m.v. – og nåede at udgive knap tredive prosabøger og godt tyve teaterstykker, hvoraf flertallet blev uropført af vennen Claus Peymann, om hvem jeg ikke ved stort andet end, at teksten til et billede af ham i *Information* for længe side lød: »Alt er noget lort«, udtalte han sidste sommer« – en sand åndsfælle til Bernhard.

## ***Udsigelse og subjektivering***

*Auslöschung* består af to dele eller kapitler af omtrent ligelig længde, »Das Telegramm« og »Das Testament«, som hver udgøres af ét afsnit: manglen på indryk eller opdeling i øvrigt understreger fornemmelsen af at blive ført med af en kolossal flod af sprog og tanker. I den første del får fortælleren Murau per telegram at vide, at hans forældre og ældre broder er døde i en ulykke. Disse første godt trehundrede sider udspiller sig mellem kl. 14 og 17 (vistnok d. 29. april 1982) i Muraus lejlighed i Rom, og det meste af denne korte fortalte tid går med Muraus refleksioner over familien og erindringer om opvæksten som sort får på familiegodset Wolfsegg; imens betragter han nogle familiefotos.<sup>2</sup> Romanens anden del foregår hovedsagelig dagen efter, da Murau er nået frem til Wolfsegg, men omfatter dog også forældrenes og broderens begravelse den følgende dag plus et par dage til, hvor Murau som enerving forærer slottet til den jødiske menighed i Wien – som en slags afbigt for den forhadte families tætte forbindelse til nazismen.

Det er således ikke så meget ydre begivenheder som refleksioner og erindringer, der fylder bogen, hvilket hænger sammen med bogens særegne udsi-

2. Slottet Wolfsegg har et virkelig forlæg, sågar med navnet Wolfsegg; se Hans Höller & Erich Hinterholzer: »Poetik eines Schauplatzes. Texte und Fotos zu Muraus 'Wolfsegg'«, in Hans Höller & Irene Heidelberger-Leonard (red.): *Antiautobiographie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung*, Frankfurt am Main 1995.

gelsesstruktur. Murau er som allerede nævnt fortæller, altså en jeg-fortæller, eftersom han også er central for handlingen; men han er bogstavelig talt indrammet af en anonym udgiver, som kun markerer sig to steder, i romanens første og sidste sætning: »skriver Murau, Franz-Josef,« (p. 7) og »skriver Murau (født 1934 i Wolfsegg, død 1983 i Rom)« (p. 651). Deri er der, som man ser, to pointer: for det første, at romanen er Muraus skrift og ikke blot bevidsthed, erindring etc. hvilket dog også indirekte fremgår et antal steder, hvor Murau planlægger at skrive sin historie under titlen »Auslöschung«, ligesom det enkelte steder fremgår, at han skriver. For det andet er Murau død ved udgivelsestidspunktet, hvilket er en pointe i forhold til skriveprojektet og en pointe, som han unægtelig ville have vanskeligt ved at fortælle selv.

Den egentlige kompleksitet ved udsigelsen består imidlertid i forholdet mellem fortalt tid og fortælle tid: Murau skriver om, hvad han tænkte eller sagde til sig selv i lejligheden i Rom og under opholdet i Wolfsegg; og til overflod er det, han tænker på i disse situationer, for en stor del erindringer om, hvad han i andre situationer har sagt til bl.a. sin romerske elev Gambetti, eller hvad hans onkel Georg (død nogle år før) har sagt til ham. Der er således ofte tre tidligt forskellige situationer på spil på én gang: for det første skrivesituationen (fortælle tiden), for det andet den situationer tænkt og selvtale (fortalt tid 1), markeret med utallige inkvit af arten: »sagde jeg til mig selv«, »tænkte jeg«, og for det tredje de i fortiden fortidige situationer (fortalt tid 2), der ligeledes markeres med utallige inkvit, som imidlertid ofte også er i simpel datid: »sagde jeg til Gambetti på Pincio-højen«, »sagde onkel Georg til mig« (men også sommetider i fordatid). Fordoblingen af udsigelsen medfører således, at den fortalte tid 1 bliver til fortælle tid 2 for den fortalte tid 2; og for at gøre forvirringen komplet optræder noget af den fortalte tid (både 1 og 2) i nutid.

For at belyse kompleksiteten i denne udsigelsesform kan man konstruere et citat, der i hovedsagen er en slags forkortning, idet verbetiderne er de oprindelige. Eksemplet er fra begyndelsen af anden del, hvor Murau er på vej gennem landsbyen neden for Wolfsegg:

»Jeg (Murau) skriver: jeg gik hen over landsbypladsen og tænkte, at jeg i Rom havde sagt til Zacchi, at det ikke falder mig let at rejse *til Wolfsegg allerede nu igen*« (p. 314).<sup>3</sup>

---

3. »In Rom [fortalt tid 2] hatte ich zu Zacchi, den ich tatsächlich telephonisch in Palermo erreicht habe, gesagt, dass es mir nicht leicht falle, *jetzt schon wieder nach Wolfsegg* fahren zu müssen, *drei Tage nach meiner Abreise schon wieder*, hatte ich gesagt, gerade in einem solchen unstatthaften Tonfall, wie ich dachte [fortalt tid 1]«, etc. (p. 314).

I Dorrit Cohns termer er der tale om en »self-quoted monologue«, der kompliceres af to lag af fortalt tid og fortælle tid.<sup>4</sup> Som sådan er Bernhards brug dog ejendommelig på to punkter, der så at sige holder hinanden i skak. På den ene side er der mestendels tale om en klar tidslig situering af den erindrede monolog, i al fald hvis læseren følger godt med; enkelte steder leges der dog kispus med læseren, f.eks. hvor to inkvit, der hører til forskellige tider, danner en uklar overgang mellem dem: »havde jeg tænkt, havde jeg sagt til Gambetti« (p. 288). På den anden side er der meget lidt markering af forholdet mellem skrivningens nutid og de fortalte fortidsnutider; i anden del knap 350 sider forekommer det således kun ganske få gange, at skrivetiden gør sig bemærket i teksten som f.eks. her:

»senere sagde de til mig« (p. 395)

»Spadolini kommer jeg tilbage til senere« (p. 451)

»som jeg allerede har skrevet« (p. 528)

»jeg ved det ikke mere« (p. 589)

»Fra Rom, hvor jeg nu atter er, og hvor jeg har skrevet denne *Auslöschung*« (p. 651)

Citaternes tidslige markeringer (senere, allerede, ikke mere, etc.) og de eksplicite referencer henviser klart til skrivningens tid, d.v.s. til en tid, der er distinkt fra den fortidige nutids; men det ejendommelige er, at disse sjældne nutidsindbrud – og uden at have optalt dem kan jeg med rimelig vished sige, at der i al fald ikke er flere i første del – ikke indeholder den ringeste retrospektive vurdering af de fortidige udsagn og tanker. Den skrivende Murau giver sig med andre ord ikke af med at vurdere og veje sine fortidige tankers rimelighed, og det er for øvrigt også sjældent, at den erindrende Murau i det første lag af den fortalte tid gør det. En sådan fortælle måde kan siges at være noget nær praktisk umulig, set fra et ’realistisk’ synspunkt, eksempelvis den virkelige biografis – selv om Murau roser sig af sine erindrings skarphed (p. 618 f). Den giver også nogle paradoksale resultater, som når Murau tvivler på, om han nogensinde bliver i stand til at nedskrive sin *Auslöschung* (p. 458), eller når han siger:

»Jeg skriver et uhyre skrift, siger jeg til mig selv, og har samtidig angst for det og er i dette angstøjeblik allerede forlist på grund af den absolutte umulighed i overhovedet at begynde på det« (p. 614).

---

4. Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978, p. 161 ff.

Det paradoksale består naturligvis her ikke i, at Murau tænker dette, mens han er på vej hen mod Wolfseggs mejeri et stykke efter midnat; heller ikke i brugen af nutid; men i at den skrivende Murau, som jo (hvis man antager, at han er begyndt med begyndelsen) allerede har skrevet 600 sider, slet ikke kommenterer det.

Effekten af denne fortællestrategi er imidlertid, at alt det, der siges og tænkes om verden (fiktiv og ikke-fiktiv) i bogen, så at sige fastlåses i dets udsigelsessituation. Tekstens forløb består derfor i den kronologiske følge af udsigelsens steder i rummet, hvor Murau tænker, taler og erindrer, d.v.s. af hans bevægelser i rummet. I første del er bevægelserne fåtallige, fra skrivebordet til vinduet i lejligheden i Rom og tilbage, i anden del mere omfattende: Murau vandrer rastløst rundt på Wolfsegg mellem orangeriet, hvor forældrene og broderens kister er opstillede, og rummene i hovedbygningen – forstue, køkken, kapel, salon, sit eget og faderens værelse – samt forskellige udbygninger, bl.a. den såkaldte *børnevilla*.

Denne komplicerede, rumligt og tidsligt situerede udsigelse kan man som sagt betragte som en subjektiveringsstrategi: Moraus udsagn om familien og Østrig udgår ikke alene fra et subjekt med partikulære synspunkter, men er i deres punktuelle situerethed også uensurerede af eftertanke, ukorrigerede af retrospektion. Strategien giver derfor mulighed for den upålidelige fortællers selvmodsigelse og inkonsistens, og den forhindrer også enhver konklusion, der i sin afsluttedhed kan præsenteres som sand, selv om det typisk bernhardske udsagn »det er sandheden« optræder ret hyppigt, naturligvis fortrinsvis i forbindelse med særligt tilspidsede og urimelige udsagn. Opretholdelsen af en næsten absolut distance mellem den skrivende og den reflekterende og talende Murau forstærker desuden distancen mellem forfatter og person, trods den tæthed der på forskellige måder er mellem dem alle sammen.

## ***Wolfseggbeschimpfung og perspektivomvendning***

For at begribe måden, hvorpå Moraus aggression retter sig indad, er det først nødvendigt at se på, hvordan den retter sig udad. Hans udskælden på Wolfsegg er mere end et opgør med barndommen og hans skæbne som familiens kulturorienterede outsider, den bliver også »til en udskælden på alt østrigsk og dertil alt tysk, ja i sidste ende alt mellemeuropæisk« (p. 111). Under denne overskrift er der plads til ikke så lidt, som mishager Murau; først og fremmest er det den østrigske stat og dens katolicisme og ubearbejdede nazistiske fortid, som også forældrene indgår i, idet de ifølge Murau aldrig er ophørt med at være katolsk-nationalsocialistiske; men heller ikke de

østrigske socialdemokrater slipper for kritik. Derudover er der en mere generel modernitetskritik: Murau kritiserer fotografiet (!), aviser, bureaukratiet og industrialiseringens måde at gøre proletaren til slave af maskinen; overhovedet kan man hos Bernhard ofte finde en sådan vægning ved samtiden.<sup>5</sup> Endelig kritiserer Murau forskellige dele af kulturens område, det tyske sprog (p. 8), Goethe og hans »sjælemarmelade« (p. 575), Thomas Manns småborgerlighed (608) og den almindelige fordummelse (p. 645f). Alt dette kan sammenfattes i udtrykket »herkomstkompleks« (p. 201), idet ordet 'kompleks' også forbinder sig med moderen (p. 124) og med det konkrete bygningskompleks, som Wolfsegg består af (p. 386f), og hvis fremtid Murau skal tage stilling til. Dette familiemæssige, kulturelle, statslige og historiske herkomstkompleks er også udgangspunktet for Muraus skriveprojekt:

»Det rækker ikke, at vi skriver notater om det, der er vigtigt for os, om det, der er os det allervigtigste, havde jeg sagt til Gambetti, om hele vores herkomstkompleks, at vi har fyldt så mange hundreder og tusinder ark med denne tematik, som er vores livslange tematik, vi må utvivlsomt og faktisk afgive en større, for ikke at sige stor beretning om det, hvoraf vi er opstået og skabt, og af hvilket vi i hele vor eksistens er *præget*. [...] Men jeg har sandsynligvis allerede for ofte tænkt over det, det svækker uden tvivl et sådant forehavende, *Auslöschung* vil jeg kalde denne beretning, havde jeg sagt til Gambetti, for i denne beretning udslukker jeg alt, alt, hvad jeg nedskriver i denne beretning, bliver udslukt, hele min familie bliver udslukt i den, deres tid bliver udslukt deri, Wolfsegg bliver i min beretning udslukt på min måde, Gambetti« (p. 201).

En så total udslukkelse må nødvendigvis også omfatte den skrivende. Ikke alene aner Murau, at hans eksistens snart »er udslukt« (p. 155), at han ikke har meget tid tilbage (pp. 199, 620), han vil også i sin beretning udslukke sig selv: »Faktisk er jeg i gang med at skille Wolfsegg og min familie ad og nedbryde dem, tilintetgøre og udslukke dem, og dermed skille mig selv ad, nedbryde mig, tilintetgøre mig, udslukke mig« (p. 296). Udgi-verens to sætninger bekræfter, at projektet bogstavelig talt lykkes. I bogen tager denne selvudslukkelse imidlertid form af en selvudskælden, som skyldes visheden om selv at være en del af eller et produkt af det udskældte herkomstkompleks: »Jeg ville ikke være den, jeg er, hvis Wolfsegg havde været anderledes« (p. 105). Dermed indbefatter Muraus »teatraliske 'privatteologi'«, som Andreas Herzog siger, også de »de subjektive forudsætninger for sin egen gyldighed«. <sup>6</sup> Man kunne imidlertid lige så godt tale om de subjektive forudsætninger for

5. Jf. Bernhard Sorg: »Die Zeichen des Zerfalls«, in *Text + Kritik*, nr. 43 (1991), p. 86.

privatteologiens ugyldighed, for når aggressionen vendes mod den talende selv undermineres gyldigheden i aggressionen mod de andre på samme tid.

Denne ugyldiggørelse i perspektivomvendingen kan bl.a. ses i en passage fra romanens første del, hvor Murau efter at have skældt ud over fotografierne af familien betænker, at han jo selv har valgt at bevare netop disse fotografier, hvor familiemedlemmerne tager sig latterlige, dumme, hjælpeløse og ubetydelige ud, hvilket så at sige fører Murau til at rette blikket mod sig selv:

»Vi har i det hele taget en djævelsk natur, som viser sig selv i sådanne småting, som man siger, biting som fotografier, vi samler. Vores nedrigheid bevises dermed, vores gemenhed, vores uforkammethed. Og det alene på grund af vores svaghed, for hvis vi skal være ærlige, må vi indrømme, at vi selv er langt svagere end dem, som vi gerne vil se som svage, mere latterlige end dem, som vi vil se som latterlige, komiske, karakterløse. Vi er de karakterløse, de latterlige, de komiske, de perverse, Gambetti, først og fremmest, ikke omvendt. [...] Vi beskriver de andre som gemene og nedrige og søger til den ende alle blot mulige argumenter og er det selv i langt mere graverende grad« (pp. 248-49)

(Den sidste sætning med dens to gange 'og', hvor det midterste sætningselement fungerer som et indskud, der bryder sammenhængen mellem de to yderste sætningselementer, er karakteristisk for Bernhards sommetider egensindige omgang med tysk syntaks.) – Selv om denne art selvudskælden er langt sjældnere end den egentlige udskælden, har de en udpræget relative-rende funktion, som gør det vanskeligt at få rede på sandheden om herkomstkomplekset. Trods det yderst negative portræt af moderen, som tegnes i bogen, fremgår det eksempelvis, at Murau af sind ligner moderen (p. 89), at han i al fald i bestemte situationer elskede moderen (p. 265), og at forældrenes måde at holde sammen på og beskytte det overleverede måske er en rigtigere vej at gå end at destruere og tilintetgøre det (p. 368). Pointen her er som sagt, at Murau selv er en del af, et produkt af det udskældte. Det fremgår bl.a. tydeligt af brugen af ordet 'auslöschchen', som inden Muraus eget *Auslöschung*-projekt omtales dels bruges om den tysk-østrigske hang til eksamensbeviser og titler, som har »udslukt« ethvert naturligt liv (p. 82), og dels bruges om de særligt forhadte magthavere i Østrig, de »nye barbarer« med deres »penge- og magtbegær«:

---

6. Andreas Herzog: »Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik«, in Höller & Heidelberg-Leonard, op. cit. p. 139

»Vi har med udslukkere og mordere at gøre, i alle hjørner forretter de deres morderiske arbejde. Udslukkerne og morderne myrder byerne og udslukker dem og myrder landskabet og udslukker det« (p. 113).

Når Murau arbejder på sit *Auslöschung*-projekt, gør han med andre ord det samme som dem, han forsøger at tilintetgøre og udslukke med sine hyperboler. Trods eksistensen af nogle urelateret positive træk ved Muraus univers – eksempelvis Wolfseggs bygningsmæssige herligheder (pp. 163 ff), landskabets skønhed (p. 312) og kærligheden til landet Østrig, der modstilles hadet til staten Østrig (p. 648) – er bundetheden til den herkomst, som Murau ønsker at frigøre sig fra, af en så gennemgribende art, at selv den hyperbolske kritiks perspektiv er et produkt deraf. I romanens anden del viser det sig således i Muraus interaktioner med andre, med søstre og de ellers elskede gartnere, at hans eksil i en åndseksistens ikke har reddet ham fra at blive forkrampet og åndeligt invalideret (p. 338f). Udslukkelsesprojektet er derfor dømt til at mislykkes, eller rettere til netop i sin vellykkethed som udslukkelse af alt (inklusive Murau selv) at vidne om umuligheden af en virkelig frigørelse fra herkomstkomplekset: det er på forhånd dømt til at være en *Gedankenscheitern* (pp. 370, 601). Ud fra denne opfattelse kan Muraus sluttelige bortskænkning af Wolfsegg som reparation på historiens uretfærdigheder både ses som et forsøg på at udslukke den skyld, der klæber til familien, og som en afmægtig og meningsløs gestus, der ikke hjælper på noget som helst.

## ***Bernhards perspektiv: poetikallegori og historie***

At Muraus udslukkelsesprojekt også er en allegori over Bernhards poetik, er vel knap en pointe: som fortællestrategi er perspektivomvendingen, der relativiserer de hyperbolske udsagn og dementerer enhver konklusion, også en form for udslukkelsesprojekt, som både gør det muligt at fremsætte en totaliserende kritik og at udslukke den. (Romanens refleksivitet understreges i øvrigt af, at Murau anbefaler Gambetti at læse bl.a. »*Amras* af Thomas Bernhard« (p. 7) fra 1964.)

Denne poetikallegoriske halvpointe rejser imidlertid spørgsmålet om forfatteren Bernhards forhold til Murau og hans herkomstkompleks. For selv om den subjektiverede udsigelse og den næsten absolutte distance mellem den skrivende og den tænkende Murau begge fungerer som metoder til at opretholde afstanden mellem forfatter og person, så skal disse distanceringsmetoder ses på baggrund af en betragtelig lighed mellem dem – en lighed i synspunkter og retorik. I et interview med Kurt Hofmann siger Bernhard



således næsten de samme urimeligheder om Thomas Mann som dem, han lægger i munden på Murau (p. 608).<sup>7</sup> Og Bernhards egen »ustabilitet«, som han siger, synes at føre ham til samme slags perspektivomvendinger, som hans personer kender til:

»jeg hører aldrig op med at beundre verden, som den er. [...] Sågar min barndom var vidunderlig. Men selv det smukkeste bliver afskyeligt, så snart man begynder at tænke nærmere over det. Sammenlign f.eks. de løfter, der er i et ti-årigt barn, med det, det femogtyve år senere er blevet. Verden består kun af nederlag og næres af dem.«<sup>8</sup>

Også hvad angår de mere overordnede synspunkter på Østrig (ofte formulere som »hadkærlighed«),<sup>9</sup> åndløsheden og kunsten, er der en betragtelig tæthed mellem Bernhard og Murau, foruden de fleste andre af østrigerens romanfigurer. Muraus herkomstkompleks er med andre ord også i nogle henseender Bernhards, og i lighed med Murau kan han siges at have til hensigt at udslukke såvel denne herkomst som sig selv. Ikke destomindre resterer den subjektiverende fortællestrategi som en mediering, der forhindrer Bernhard i at gå restløst op i sine figurer – eller i sig selv på en vis måde. Det springende punkt i Bernhard-tolkningen synes da også netop at være forholdet mellem udsigelsen og det udsagte, både inde i fiktionen og i forholdet mellem forfatter og fiktion.

Fortolkningen af Bernhard er derfor delt mellem dem, der accepterer et problematisk forhold mellem udsigelse og udsagn, og dem, der ignorerer dette problem. Blandt de sidstnævnte er Bernhard Sorg:

»Digteren som »overdrivelsesspecialist«, som Bernhard har defineret sig som i mange tekster, er en idé af kun tilsyneladende beskedenhed; øjensynlig træder forfatteren koket tilbage fra sit værk, idet han betoner kunstværkets litteraritet, dets kategoriale kvalitet som usyntetiserbart andet, men i virkeligheden tjener denne selvbestemmelse til at intronisere digteren som *dommer over verden*.«<sup>10</sup>

---

7. Kurt Hofmann: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, München 1991, p. 101.

8. Jean-Louis de Rambures: »Ich bin kein Skandalautor«, in Sepp Dreisinger (red.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra 1992, p. 122 (oprindeligt i *Le Monde*, 2. februar 1985).

9. Jean-Louis de Rambures: »Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihre Panzer lüften«, in Dreisinger, op. cit., p. 112 (oprindeligt i *Le Monde*, 7. januar 1983).

10. Bernhard Sorg: »Die Zeichen des Zerfalls«, in *Text + Kontext*, op. cit. p. 84. Murau betegner sig som »overdrivelseskunstner« flere steder i *Auslöschung* (pp. 124, 128f, 610ff).

Efter Sorgs opfattelse er Bernhards subjektiverende udsigelse således blot et skalkeskjul for forfatterens usurpation af sandheden, en tilsyneladende relativering som tjener til at understrege patentet på at udsige sandheden om verden; følger man Sorg, må Bernhards skrifter læses som noget i retning af en litterært formet, men ikke destomindre øjeblikkeligt virkende og aldeles uappellerbar domsudskrift.

Irene Heidelberger-Leonard tager end ikke hensyn til udsigelsens problem i sin fortolkning af *Auslöschung* som en roman, der indskrives sig i det litterære Auschwitz-problems genre – af mere end fonetiske grunde. Hun ser Muraus foræring af Wolfsegg til den jødiske menighed som en »fortrængning af værste slags«, der for en nærmere betragtning må anses for en »fornærmelse, hvis ikke ligefrem forhånelse« af de jødiske ofre, idet Bernhard dermed slet ikke »er på højde med den østrigske Auschwitz-diskurs i 80erne«. <sup>11</sup> Med nogle andre hyperbolske formuleringer mener Heidelberger-Leonard, at Bernhard med sin »narcissistiske megalomani« ikke har begrebet nogetsomhelst af de jødiske lidelser, hvilket man for så vidt godt kan finde rimeligt; empati synes hverken at være Muraus eller Bernhards stærke side.

Den allerede citerede Andreas Herzog beskæftiger sig modsat de foregående intensivt med både Bernhards formelle sider og hans 'filosofi', som sammenfattende beskrives som »prosaisk musik«, hvorved Herzog forstår en »uovervindelig spænding mellem væren i den prosaiske isolering af den enkelte og skindet i en musikalsk drøm.« <sup>12</sup> Med denne kryptiske formulering mener Herzog, at Bernhard med sin stil og fortælleteknik hengiver sig til en drøm eller illusion om musikken som den kunst, der kan forsones den prosaiske virkelighed, i hvilken individet er fange af sin fortid, nutid og fremtidige død, d.v.s. alt det, der gør forsoningen til illusion. Men som Herzog siger, hengiver Bernhard sig til den som et »gennemskuet skin«, hvilket indebærer et afkald på forsoning, harmonisering, totalitet og endegyldig perfektion: til gengæld tillader hengivelsen, at man kan arrangere sig partielt og praktisk med den umedgørlige virkelighed, således at fragmentet frem for totaliteten bliver det realiserbare ideal. <sup>13</sup> Sagt med andre ord er Herzogs idé, at udsigelsen både rummer en utopisk forsoning, der gennemskues som illusion, og en viden om denne illusion; mens udsagnet rummer en tilsvarende dobbelthed af kritisk overdrivelse og indset afmagt.

I stedet for at fortabe sig i sådanne dialektiske sofismer kan det være værd at konkretisere og kontekstualisere dem. Når det kritiske udsagn bliver hyperbolsk i sin afmægtighed kan det tilskrives den isolerede forfatters

---

11. Irene Heidelberger-Leonard: »Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller«, in Höller & Heidelberger-Leonard, op. cit. pp. 191-192.

12. Herzog loc. cit., p. 145.

13. Ibid., pp. 145-46.

afmagtsfølelse i et land, hvis politiske virkelighed i et vist omfang synes givet ved en ejendommelig *Verneinung*, ved hjælp af hvilken man på den ene side opretholder forestillingen om Østrig som uskyldigt offer for nazismen og på den anden side fortsætter dele af den nazistiske tradition, som eksemplerne Kurt Waldheim og Jörg Haider demonstrerer.<sup>14</sup> Og denne afmagtsfølelse forstærkes naturligvis kun, når den politiske historie blandes op med to andre uafvendelige forhold, nemlig fortidens og barndommens forsvinden og forvandling til »gabende tomhed« (pp. 598 ff), samt døden som den nødvendige fremtid, der for den tuberkuløse Bernhard havde været nærværende siden han var nitten.

Dertil kan man føje, at Bernhards kritiske medium og legitimationsgrund – litteraturen, kunsten, musikken – også er givet ved en betydelig historisk ambivalens. Dels hører en stor del af Bernhards kultur til i det hedengangne Habsburgrige, som en østriger kun kan påkalde som en nostalgisk retro-utopi; i den sammenhæng er det interessant, at *Auslöschung* både indskriver sig i og bryder med den særlige østrigske genre *slotsromanen*, i hvilken slottet symboliserer arven fra Habsburgtiden.<sup>15</sup> Og dels er Bernhard trods sin kulturaristokratisme ikke ligefrem prototypen på et medlem af det dannede kulturborgerskab (som f.eks. en Musil, Mann eller Proust); socialt set er der en betragtelig afstand mellem snedkersønnen Bernhard med den komplicerede og rodløse opvækst og Murau, den legitime arving til det kvasifeudale Wolfsegg.<sup>16</sup> Sagt på en anden måde er den kunst og den kunstopfattelse, som Bernhards romanfigurer dyrker og investerer alle deres håb om en bedre verden i, en aldrende og så stærkt kanoniseret kunst, at den i Bernhards tid ikke længere frigav kreative energier, undtagen måske netop hos den klassiske musiks fortolkere (men ikke hos komponisterne). Kunstopfattelsen hos Bernhards romanfigurer synes fikseret på sådan noget som en Furtwänglers suveræne og sublime alvor eller på den særegne fornyelse af Bach-fortolkningen hos en Glenn Gould, der ikke for ingenting optræder som næsten sig selv i Bernhards *Der Untergeher* (1983). Ser man eksempelvis på Muraus kanon (eller Regers i *Alte Meister* eller Paul Wittgensteins i *Wittgensteins Neffe*) forekommer den at være ret *altmodisch* og at indeholde en del elementer, som også var den unge Thomas Manns: Kafka, Dos-  
tojevski, Tolstoj, Turgenev, Lermontov, Proust, Flaubert, Sartre (p.140) eller

---

14. Man kan finde forskellig dokumentation af nazismens kontinuitet i Østrig i »Appendix B« i Charles W. Martin: *The Nihilism of Thomas Bernhard*, Amsterdam, Atlanta 1995, pp. 213-221.

15. Se Renate Langer: »Die Schwierigkeit, mit Wolfsegg fertig zu werden«, in Höller & Heidelberg-Leonard op.cit.

16. Murau forbinder selv et kunstnerisk kompleksitetshierarki med det sociale hierarki: »til Wolfsegg måtte det være en mere kompliceret musik [end for landsbyen], den så at sige højerestående musik for de højerestående personer« (p. 328).

Schopenhauer og Nietzsche (p. 153). Bernhards udsagte kunstopfattelse giver således hans romaner en atmosfære af klassisk kulturalistokratisme, som er overordentlig forskellig fra den, man finder i f.eks. østrigeren Ernst Jandls digtning (f. 1925) eller hos Uwe Johnson (1934-84), der som Bernhard har eksperimenteret litterært med sin dissidens i forhold til forvaltningen af nazismens arv i efterkrigstiden. Men dette skær af fordums herlighed, som hviler over personernes kunstopfattelse, angår kun den *udsagte* kunstopfattelse; og selv om Bernhard givetvis deler den langt hen ad vejen – man kan næppe tale om den uden selv at have investeret en betragtelig energi i den – er den ikke identisk med *udsigelsens* kunstopfattelse, d.v.s. den opfattelse af kunstens eller litteraturens muligheder, som er implicit i Bernhards kunstneriske praksis.

I denne sammenhæng bliver ideen om udslukkelsesprojektet som en poetikallegori lidt mere pointeret: udslukkelsen gennem udsigelsens subjektivering og perspektivomvendingen i forhold til udsagnene er som kunstnerisk praksis også en slags udslukkelse af den udsagte kunstopfattelse, idet den udsagte kunstopfattelse ligesom den gennemgribende kritik står Bernhards hjerte nær. Man kunne således sige, at den geweldige energi, som Bernhards kunstneriske praksis rummer, ikke kun udspringer af kritikken af Østrig, familien, etc., men også kommer fra et kunstnerisk selvopgør, fra den ambivalente iværksættelse af en kunstopfattelse, som dementerer den udsagte kunstopfattelse. Men dermed skaber Bernhard også en ny og paradoksal kunst, der iscenesætter indsigt i umuligheden af at realisere det, han egentlig går ind for i kunstnerisk og kritisk henseende; han skaber en litteratur, som både tillader kunstopfattelsen og kritikken at komme til udtryk og samtidig peger på dens sociale stedløshed og afmagt. Det uforløste spændingsforhold, der ligger i forholdet mellem udsagn og udsigelse, mellem kritik og perspektivomvendning, mellem udsigelsens og det udsagtes kunstopfattelser, mellem identitet og distancering, vidner frem for alt om et på alle planer ambivalent forhold til historien, som udtrykkes i en ambivalent kunst: der findes ingen opstandelse fra historiens grav, som Ingeborg Bachmann siger.