

Heimat, Haß und Selbstmitleid: Thomas Bernhard

Von Gerhard Scheit

(Aus: Der „Heimatchdichter“ Thomas Bernhard. Hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke. Wien 1999)

In Deutschland und in Österreich gibt es so etwas wie eine ausgeprägte Kultur des Selbstmitleids; von Richard Wagner bis Martin Walser, von Franz Grillparzer bis Peter Handke haben hier nicht wenige Größen der Kultur ihr Werk immer wieder aus der Kultivierung dieses seltsamen Gefühls gewonnen. Aber was ist Selbstmitleid überhaupt: Mitleid mit sich selbst? Das wäre doch nur Leid. Was Leid ist, darüber läßt sich wenig streiten, wenn man darunter die unmittelbare Erfahrung von Schmerz versteht. Was Mitleid ist, wirft bereits mehr Fragen auf: die unmittelbare Erfahrung eines anderen nach- und mitvollziehen wollen, kein unmittelbares Gefühl sondern ein vermitteltes also. Was aber ist Selbstmitleid? Vielleicht der bewußte Versuch, Mitleid zu erregen, jemand anderen zum Mitleiden überreden oder zwingen wollen? Dies wäre zweifellos eine der Schauspielkunst verwandte Haltung: Denn das beste Mittel dazu ist natürlich die Übertreibung des eigenen Leids. Der Schluß liegt nahe, vielleicht allzu nahe, daß es sich dabei um die Reaktionsweise eines von der Mutter vernachlässigten Kindes handelt, um eine narzißtische Störung also.

Sucht sich dieses theatralische Gefühl jedenfalls einen Ort - so ist es die Heimat. Hier läßt es sich gerne nieder. Heimat ist immer etwas Bedrohtes oder schon Verlorenes - daraus entsteht ihre Bedrohlichkeit für jene, die nicht zur Heimat gezählt werden. Es ist vermutlich kein Zufall, daß sich in anderen Sprachen kaum ein Wort findet, mit dem sich das deutsche „Heimat“ übersetzen ließe. Heimat ist die ideologische Bühne des Selbstmitleids, der Raum, in dem dieses Gefühl sich zur Schau stellt.

I

In diesem Sinn bilden die autobiographischen Texte Thomas Bernhards (*Die Ursache* 1975, *Der Keller* 1976, *Der Atem* 1978, *Die Kälte* 1981 und *Ein Kind* 1982) zusammen einen einzigen großen Heimatroman. Nur ist – im Unterschied zu dem, was man gemeinhin unter diesem Genre versteht – die Heimat hier ganz aufs Ich zentriert, zusammengezogen auf die Identität des Erzählenden. Sie bewahrt dabei aber ihre ideologische Struktur: Mikrokosmos des Selbstmitleids. So sehr das Subjekt sich in allen Details auch als Opfer der sogenannten Heimat beschreibt, es kann sich selbst immer nur

als ‚eigentliche‘ Heimat wahrnehmen. Die oftgenannte Lebenslüge der Zweiten Republik – Österreich sei das erste Opfer der Hitlerschen Aggression gewesen – wird darin scheinbar verinnerlicht zur Lebenslüge des Subjekts – das erste Opfer der Welt zu sein. Das Selbstmitleid kann also das Leid der anderen verbergen – etwa der jüdischen Opfer. Über sie z. B. wird in der *Ursache* (aber auch in *Das Kind*) geschwiegen. Lediglich an einer Stelle der *Ursache* ist von „fremdländischen“ Zwangsarbeitern die Rede, die in Salzburg die Luftschutzstollen „unter unmenschlichen Bedingungen“ in die beiden Stadtberge getrieben haben.

An einigen Stellen erweist sich das Selbstmitleid darum als integrierter Bestandteil des ideologischen Makrokosmos, die individuelle Opferrolle Bernhards als verallgemeinerbar zur nationalen Opferrolle der Österreicher - die ja in gewissem Sinn eine kollektive narzißtische Störung beinhaltet. Das eigene Leid kann zum Leid aller Landsleute verallgemeinert werden, wenn etwa vom „Bomben- oder Terrorangriff auf unsere Heimatstadt“ die Rede ist oder sehr ausführlich von den Beschwerden der Besatzungszeit – ein Schulbeispiel für das, was Adorno die „Schuldumkehr“ nannte: „[...] die Amerikaner beherrschten alles. Die Not ist in dieser Zeit eine noch viel größere gewesen [...] Die Stadt war voller Ratten. Die Sexualexzesse der Besatzungssoldaten verbreiteten unter der Bevölkerung Angst und Schrecken [...] nur wenige hatten den Mut und die Kraft, etwas gegen die allgemeine Verzweiflung zu tun. Die Erniedrigung und die auf diese Erniedrigung gefolgte beinahe völlige Vernichtung in jeder Beziehung waren zu total gewesen.“

Bald darauf jedoch zerschlug Bernhard diese Volksfront des Selbstmitleids, diese Identität von Ich und Heimat. Ja sein ganzes späteres Schaffen könnte unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, daß er genau hier - wo das eine ins andere floß - eine scharfe Grenzlinie ziehen wollte. In seinem Stück *Vor dem Ruhestand* von 1979, das inspiriert ist von der Nazi-Vergangenheit des baden-württembergischen Ministerpräsidenten Karl Filbinger, rückt Bernhard zu diesem Zweck einen antisemitischen Gerichtspräsidenten und ehemaligen SS-Offizier satirisch in den Mittelpunkt - und nun kann er auch die jüdischen Opfer der Nazis plötzlich zur Sprache bringen – im Selbstmitleid des Antisemiten nämlich: „im Frieden sind die Geschäftemacher noch viel schlimmer / die Juden zerstören und vernichten die Erdoberfläche / und werden sie eines Tages endgültig und total zerstört haben / Die Juden verschachern die ganze Natur [...] ich selbst habe ja Hunderte und Tausende / von anständigen Juden getroffen / von diesen rede ich nicht / ich rede von den verbrecherischen / von dem unverschämten Juden rede ich / der unter dem Deckmantel der Demokratie / die Natur ausbeutet und die Erdoberfläche zerstört / skrupellos [...]“

Dieser Gerichtspräsident stößt bei einer seiner Schwestern, die gehbehindert ist, auf Widerspruch. Von wenigen, aber umso heftigeren Haßausbrüchen abgesehen, beschränkt sich ihr Widerstand allerdings auf stummen Protest. Im Rollstuhl sitzend, die Strümpfe des Bruders stopfend und zwischendurch Zeitungen lesend, die der Bruder als jüdisch bezeichnet, erscheint diese Gelähmte in ihrer ganzen Ohnmacht wie eine Allegorie der Nachkriegsgeneration: sie ist vom Einkommen des Gerichtspräsidenten vollständig abhängig, auf die Hilfe ihrer miteinander verschworenen Geschwister angewiesen und schlechterdings unfähig, dieses ‚stählerne Gehäuse‘ der Familie zu verlassen. Und zugleich ist sie auch eine Art Wunschbild, das der Autor von sich angefertigt hat, als er selbst nicht mehr Mitglied der nationalen Nachkriegsfamilie sein wollte. An einer Stelle jedoch, wenn diese Figur aus ihrer stummen allegorischen Funktion ausbricht, entsteht für kurze Zeit eine Art Dialog. Clara sagt zu ihrem Bruder, dem ehemaligen SS-Offizier und jetzigen Gerichtspräsidenten:

CLARA [...] ich hasse euch

ich habe euch immer gehaßt

Deine Rücksichtslosigkeit

deine Heuchelei

deine Gemeinheit

RUDOLF Das muß ich mir gefallen lassen

von einem Krüppel

der die Zeit damit verbringt

sich den Kopf mit Bücherunrat vollzustopfen

mit verrückten widernatürlichen Ideen

mit perverser Literatur

die ich verabscheue

CLARA Ich verabscheue d i c h

d i c h und alles was du tust

alles was du bist

alles was du getan hast

[...]

RUDOLF Wir hätten dich allein lassen sollen

dann wärst du gar nicht mehr da

du wärst verreckt

CLARA Das ist deine Sprache

das ist die Sprache des Richters

des Gerichtspräsidenten

RUDOLF Du hast es notwendig

Solche wie du

hätten wir in unserer Zeit ganz einfach vergast

CLARA Du ja deinesgleichen ja

Du redest dauernd vom Abschaum

und was bist du

Clara ist durch einen Bombenangriff der Amerikaner zur Behinderten geworden. Aber sie wendet dieses Leid nicht gegen die fremden Besatzer, sondern einzig und allein gegen den eigenen Bruder. Sie bietet keinerlei Möglichkeit einer Identifikation mit ihm, während noch in der *Ursache* das Leid des Ichs die Identifikation mit der Heimat stiften konnte.

In seiner ersten autobiographischen Erzählung war Bernhard offenkundig auch die Sicht des Gerichtspräsidenten nicht so fremd gewesen – so fremd, wie er nun im Stück in dessen satirischer Darstellung glauben machen möchte. Es ist schon erstaunlich, wenn man nun aus dem Munde des ehemaligen SS-Offiziers dasselbe Wort für die amerikanischen Bombenangriffe hört, das Bernhards autobiographisches Erzähler-Ich in der *Ursache* verwendet hatte: „Terrorangriff“; wobei der SS-Offizier des Stücks das Wort mehrmals verwendet - und Bernhard es offenbar gesperrt drucken ließ. Hier wird etwas von der ursprünglichen Identität, die das Selbstmitleid zusammengehalten hatte, abgespalten. Und dies ermöglicht es, den Haß, der in der *Ursache* undifferenziert Katholiken, Nazis und Alliierte tendenziell in eins setzte, zu präzisieren. Wie hier in der selbstmitleidigen Rede des

Gerichtspräsidenten die eigentlichen Opfer sichtbar werden, so in der Rede seiner haßerfüllten Schwester, die eigentlichen Täter: die eigenen Verwandten.

II

In der *Auslöschung*, dem letzten Roman Bernhards, setzt sich diese Abspaltung in epischer Manier fort. Der Privatgelehrte und Schriftsteller Franz Josef Murau, der in der Ich-Form erzählt, entschließt sich, das verhaßte Erbe seiner Eltern auszulöschen: „Wolfsegg“ - der wie eine Beschwörungsformel und Verwünschung wiederholte Name des Schlosses und Ortes, aus dem Murau stammt - steht vor allem für die Kontinuität in der österreichischen Gesellschaft: der Vater Muraus hat mit den Naziverbrechern „nach dem Kriege [...] den innigsten Kontakt gepflegt“, „obwohl er gewußt hat, daß es sich um Denunzierer und Mörder handelt; in diesem Bewußtsein hat er ihnen Unterschlupf gewährt, sie mit Lebensmitteln versorgt [...].“ Und weiter heißt es hier: „Das Schweigen unseres Volkes über diese tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte, sagte ich zu den Schwestern. Das Schweigen dieses Volkes ist das Unheimliche, sagte ich.“ Der innigste Kontakt zur Heimat, wie ihn das Erzähler-Ich der *Ursache* pflegte, als es von dem Terror der Amerikaner berichtete und über die jüdischen Opfer der Nazis schwieg, wird aufgekündigt, aber nicht reflektiert. In der *Auslöschung*, die erschien, als Waldheim zum Bundespräsidenten gewählt wurde und Jörg Haider die Spitze der FPÖ erklomm, geht es dem erzählenden Subjekt um die „Tilgung seiner eigenen Komplizität“ mit den Tätern, schreibt Irene Heidelberger-Leonard. Und nur durch diese Tilgung bestehe „die – wie auch immer virtuelle – Chance [...] zur Erschaffung einer ‚neuen Welt‘.“ (1995: 184) Dennoch sieht Irene Heidelberger-Leonard den Erzähler letztlich scheitern – wobei sie vom Schluß des Romans ausgeht: Murau übergibt das materielle Erbe seiner Eltern, jenes Schloß Wolfsegg, als völlig bedingungsloses Geschenk der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien.

Bernhards Schlußwendung erscheint wie eine Idealisierung von sogenannten „Wiedergutmachungs“- und Entschädigungszahlungen an die Überlebenden und die Angehörigen der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. Irene Heidelberger-Leonard kritisiert in ihrem bemerkenswerten Essay Muraus Schenkung als schlechte „politische Lösung“, als fadenscheinige Versöhnung der „Menschheitsgeschichte“, als „Versuch [...] sich auf materiellem Wege ein gutes Gewissen einzuhandeln, ja, ein ‚Buße‘ zu erkaufen, als ginge es um einen Geschäftsakt [...].“ Was vom deutschen Feuilleton und von deutscher Germanistik als „großzügige symbolische Geste“

wohlwollend aufgenommen wird, empfindet die Kritikerin als eine „Beleidigung, wenn nicht gar eine Verhöhnung der jüdischen Opfer“ (192).¹ Von diesem „Deus ex machina“, diesem „mechanischen Happy-End“ aus kritisiert sie auch die von Anfang an spürbare philosemitische Zeichnung der Figur des Juden Eisenberg, die „dem offen antisemitischen Judenbild sicher eher nolens als volens wenig“ nachstehe.

Aber in der Welt dieser Prosa ist Wolfsegg eben mehr als nur ein materieller Wert: es ist eine Metapher für die Komplizität mit den Tätern – eine Metapher, die sich gleichsam verselbständigt und darin erstarrt, und das Problem des Werks und seiner Schlußwendung liegt letztlich in dieser Allegorisierung. Bernhard braucht sie, um nicht von dem zu sprechen und über das nachzudenken, was er mit dem geradezu naiven Gebrauch der Begriffe Volk – „unser Volk“, „österreichisches Volk“ – und „Vaterland“ offenkundig retten möchte. Und hier setzt sich fast ungebrochen - inmitten der Negativität, die Bernhard mit seiner Wolfsegg-Metapher inszeniert - jener seltsame Patriotismus des Selbstmitleids fort, den man schon aus der *Ursache* kennt und der in dem Stück *Vor dem Ruhestand* ausgeblendet – in der Figur Claras gleichsam aufgehoben - war: Was von Murau beklagt wird, ist „diese nationalsozialistische und pseudosozialistische Zerstörung und Vernichtung unseres österreichischen Vaterlandes“, „dieses um alles betrogene österreichische Volk, dem in den letzten Jahrhunderten auf die infamste Weise der Verstand ausgetrieben worden ist“; „wir lieben diese Land, aber wir hassen diesen Staat“.

Tatsächlich fokussiert Bernhards Murau seinen Haß auf die Repräsentanten dieses Staats, die Politiker, die das „Volk“ verdorben hätten. In ganz ähnlicher Weise ist auch immer wieder vom Verbrechen der Mütter an den Neugeborenen die Rede. Vaterland und Volk aber müssen irgendwann heil, gleichsam unschuldig wie Neugeborene, gewesen sein, denn Bernhard, der immer übertreibt, legt Murau keineswegs Worte in den Mund wie: schon immer waren dieses Volk, diese Österreicher, dieser Staat, so wie sie jetzt sind. Er denkt in bestimmter Hinsicht historisch – und so entgeht ihm auch nicht der Unterschied zwischen deutschem und italienischem Faschismus: „Der Nationalsozialismus ist das größte österreichische Übel neben dem Katholizismus, dachte ich, wie es der Faschismus in Italien ist neben dem Katholizismus. Aber in Italien ist doch alles anders, die Italiener haben sich bis jetzt weder

¹ Hans Höller meint in Bernhards Darstellung der „Absenkung“ von Wolfsegg sogar eine Ironie zu erkennen, wodurch die große geschichtliche Geste in Zweifel gezogen werde und in komischer Zweideutigkeit als moralische Selbstgefälligkeit und Selbsttäuschung Muraus erscheine (1993: 108). Wenn es eine solche Ironie gibt, dann betrifft sie aber unterschiedslos die gesamte Erzählung und hebt auch die Darstellung der Verbrechen in komischer Zweideutigkeit auf.

vom Faschismus, noch vom Katholizismus auffressen lassen, im Gegensatz zu den Österreichern, die von diesen beiden Übeln längst aufgefressen sind.“

Für die Schlußlösung des Buchs spricht allerdings, daß Murau vom Erbe seiner Eltern sich nicht einfach reinigt, um unbescholten und unbelastet weiterleben zu können - ganz im Sinne der Politiker und Manager, die nach den Zahlungen an die Überlebenden und die Nachkommen der Opfer zur Geschäftsordnung übergehen wollen. (Das Werk müßte sonst auch ‚Reinigung‘ und nicht ‚Auslöschung‘ heißen.) Ganz im Gegenteil: Murau zerstört sich selbst - und das Schreiben ist diese Selbstauslöschung: „Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus.“ Und mit dem Ende seines Berichts stirbt folgerichtig auch sein fiktiver Autor. Bernhard ahnt etwas vom beleidigenden Charakter der Schenkung, von der Unmöglichkeit, den Opfern etwas zurückzugeben – und sieht sich förmlich gezwungen, diese Schuld mit der inszenierten Selbstzerstörung seines epischen Subjekts zu sühnen. „Aber es ist mir immer klar gewesen, und in der letzten Zeit noch klarer geworden, daß dieser Bericht von mir gemacht werden muß, daß ich mich einem solchen Bericht über Wolfsegg nicht entziehen kann, was ich auch dagegen habe, ich werde ihn eines Tages machen müssen.“

Nach dieser Auslöschung muß der Autor Thomas Bernhard, will er weiterschreiben, für sein episches Subjekt nach einer neuen Identität suchen - und er findet sie im Judentum. Murau wird zu Eisenberg - das Judentum zum Sprachrohr Muraus. Der Ort dieses Identitätswechsel ist naturgemäß das Theater: *Heldenplatz*, Bernhards letztes Stück, zwei Jahre nach der *Auslöschung* zur Uraufführung gebracht, macht eine jüdische Familie zur Antithese von Wolfsegg. Statt der philosemitischen Zeichnung, die bei Eisenberg dominiert, nehmen die Bühnengestalten die Physiognomie von Bernhards monomanisch monologisierendem Super-Subjekt an. Die Familie gruppiert sich dabei um das Grab eines Physik-Professors, der 1938 emigrieren mußte und, ins Land zurückgekehrt, Selbstmord begangen hat, kurz bevor er das Land zum zweiten Mal verlassen hätte.

Daß es falsch ist, den Dramatiker mit seinen Bühnengestalten einfach zu identifizieren, lernt der Student der Germanistik oder Theaterwissenschaft bereits im ersten Proseminar. Das Problem ist nur, daß die Krise des modernen Dramas diesen ehernen Grundsatz der Dramenästhetik in bestimmter Hinsicht aufgehoben hat – und Bernhards Dramaturgie macht gleichsam die Probe darauf. Peter Szondi hat in seiner *Theorie des modernen Dramas* den Verlauf der Krise an einzelnen Stücken aus

dem Zeitraum 1880 bis 1950 rekonstruiert und dabei die Herausbildung eines „epischen Subjekts“ als wesentliches Moment festgehalten. Ein solches Subjekt, aus deren Perspektive die anderen zum Sprechen gebracht und überhaupt erst darstellbar werden, ist die Behinderte Clara in Bernhards *Vor dem Ruhestand*. Im *Heldenplatz* aber ist es ein Toter - und gerade dies erlaubt Bernhard eine eigenartige Totalisierung des epischen Subjekts und beseitigt die letzten Hindernisse für den Identifikationsmechanismus: Professor Schuster, die alles zentrierende Person des Stücks, ist bereits tot, wenn der Vorhang aufgeht; indem Bernhard die Dialoge beständig um ihn kreisen läßt, schreibt er sich selbst einen Wunsch-Nekrolog. (Nur darum auch kann er die Beziehungen der Familienmitglieder nach demselben Modell gestalten wie in den anderen, unter Nicht-Juden oder sogar Nazis spielenden Stücken.) Gesprochen wird der eigenartige Nekrolog vor allem vom Bruder des Verstorbenen, dem Professor Robert. Durch ihn wird das Judentum zum Sprachrohr von Bernhards Haß – und in dieser Instrumentalisierung geht noch jene Selbstreflexion verloren, die das Stück *Vor dem Ruhestand* auszeichnete. Mit der Instrumentalisierung des Judentums verschafft sich Bernhard das gute Gewissen für sein Selbstmitleid. Und wirklich tauchen nun im Munde Professor Roberts die aus der *Ursache* und aus der *Auslöschung* bekannten ideologischen Strukturen auf: das betrogene Volk und das verratene Vaterland, das Murau beklagte, wird nun von Professor Robert artikuliert: „die Sozialisten sind die eigentlichen Verbrecher an diesem Staat / dagegen ist ja dieses katholische Gesindel geradezu unerheblich / wenn es heute in Österreich wieder fast nur Nationalsozialisten gibt / so sind daran nur die Sozialisten schuld / Wenn Österreich heute ein so heruntergekommenes Volk / und ein so unansehnliches durch und durch verderbtes Land ist / so verdanken wir das diesen feisten und fetten Pseudosozialisten [...]“ „Da ist es wieder das „Volk“, das „Land“, das von den Politikern verdorben worden ist. Zeitweise glaubt man bei Professor Robert gehobene Stammtisch-Unterhaltung zu hören. An einigen Stelle nähert er sich sogar dem rechtsextremen Jargon an, wenn er etwa - die „Mutter“ zitierend – sagt: „Die Politiker haben diese Land ausgepreßt / bis zum letzten zerstört entstellt vernichtet [...]“, oder den Bundeskanzler einen „piffigen Staatsverschacherer“ nennt. Und auch das Bild des westlichen Verderbers aus der *Ursache* kehrt wieder in der Rede des Professors: „Der Amerikanismus hat hier alles zerstört [...]“

Die Identifikation mit dem Judentum läßt den Antisemitismus, von dem ständig gesprochen wird, zu einer Schablone werden, mit der Bernhard sein eigenes Verhältnis zu Österreich aufzeichnen möchte: „in Österreich Jude zu sein bedeutet immer / zum Tode verurteilt zu sein / die Leute mögen schreiben und reden was sie wollen / der Judenhaß ist die reinste die absolut unverfälschte Natur des

Österreicher.“ Diese Natur bleibt unbegriffen - und wird gerade darum zur Natur erklärt. Der Vorgang, der die Individuen zu Antisemiten macht, erstarrt bei Bernhard zur geschichtslosen Identität, weil er die eigene Identifizierung mit dem Judentum nicht reflektiert. Das Resultat löscht sein Gewordensein aus.

III

Vielleicht ist also Bernhards vom Selbstmitleid getragene Übertreibungskunst überhaupt nichts anderes als eine besondere Weise zu verdrängen, das eigene Gewordensein und damit die Partizipation an der Kontinuität, am langen Schweigen über die Verbrechen, die er Wolfsegg nennt oder Heldenplatz, zu vergessen. Zuletzt mündet die Hinwendung zum einst Verdrängten, den jüdischen Opfern, in eine falsche Identifikation, die wiederum jeden Gedanken an eine unbewußte Komplizität mit den Tätern auslöschen soll.

So könnte daraus vielleicht der Schluß gezogen werden: Was immer Selbstmitleid im übrigen sein mag, es verhindert jedenfalls Selbstreflexion, Reflexion auf das eigene Gewordensein. Und meine Überlegungen verstehen sich hier als Versuch einer Antwort auf die Frage: Warum ist Bernhard überhaupt so beliebt?

Aber es gibt bei Thomas Bernhard – zumindest in den Theaterstücken – eine Art ethisches-ästhetisches Korrektiv, etwas, das dem Selbstmitleid zuwiderläuft: und das ist seine Komik. Plötzlich schlägt das über sich selbst hinausgetriebene Leid ins Lächerliche um, das epische Subjekt des modernen Dramas gibt seine unbedingte Identität auf und gewinnt Distanz zu sich selbst - und darin liegt ein eigenartig befreiender Zug von Bernhards Theater. Wenn etwa der Professor im *Heldenplatz* seine perverse Lust auf die österreichische Boulevardpresse eingesteht und damit jene eigenartige Symbiose der Bernhardschen Theaterkunst mit dem Skandaltheater von Boulevardblättern wie der *Kronen-Zeitung* offenlegt - „die absolute Primitivität in diesen österreichischen Dreckblättern ist es / die ich jeden Morgen haben muß [...] Nein auf diese Dreckblätter / kann ich nicht verzichten / der Abschaum ist das Sensationelle / und dieses gemeine Sensationelle ist lebensnotwendig / gerade im Alter[.]“ - dann wird sichtbar, daß es – bei einem so hochkultiviertem Selbstmitleid - die Komik alleine ist, die den Weg frei macht zur Selbstreflexion. Nestroy - das ist hierzulande noch immer die Antwort auf Grillparzer.

Die Möglichkeit des Schlimmsten

10

In dieser Komik ist Bernhard in anderen Theaterstücken allerdings viel weiter gegangen: *Der Theatermacher* – genau zwischen *Vor dem Ruhestand* und *Heldenplatz* entstanden, und auch ästhetisch die Mitte zwischen beiden haltend - kann in diesem Sinn als sein bester autobiographischer Text gelten. „Alles tut mir weh / alles / ein einziger Schmerzensmensch bin ich“, sagt Theatermacher Bruscon. In dem heruntergekommenen Gasthof, in Utzbach, auftretend, hält er sich für „den größten aller Staatsschauspieler“ - aber ebenso als „Wortspielkünstler / der auch den billigen Witz nicht verabscheut“. „Seht euch diesen entsetzlichen Saal an“, sagt er: „das habe ich notwendig gehabt / Und dieser schäbige Wirt / der einen so üblen Geruch ausströmt / will auch noch Saalmiete von mir / Und der Feuerwehrhauptmann / bewilligt nicht / daß das Notlicht abgeschaltet wird / aber ich spiele nicht / habe ich gesagt / wenn das Notlicht nicht gelöscht wird [.]“ (Eine Anspielung auf den Skandal bei der Salzburger Uraufführung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* von 1972: die Theaterleitung weigerte sich damals, die Notbeleuchtung abzuschalten, und das Stück mußte abgesetzt werden.) Seine Tochter fragt der Theatermacher:

BRUSCON Also

was ist dein Vater

SARAH (widerstrebend) Der größte Schauspieler

aller Zeiten

BRUSCON (stößt sie weg, daß sie stolpert) Na also

Das wollte ich hören

Schließlich ist es mir heute

noch nicht gesagt worden

Die Funktion seiner Familie, seiner Frau und seiner Kinder, erinnert nicht von ungefähr an die von Kulturjournalisten. In den komischen, geradezu platten, einseitigen Dialogen reflektiert Bernhard die psychische Dynamik seiner wachsenden Berühmtheit und der immer zahlreicher werdenden Interviews, die sein Selbstbewußtsein gesteigert und zugleich ausgehöhlt hat. (So realisierte Bernhard auf der Bühne eine Möglichkeit, zu sich selbst auf Distanz zu gehen, wie sie etwa dem deutschen Dramatiker-Kontrahenten und absoluten Großmeister des Interviews, Heiner Müller, zeitlebens

Die Möglichkeit des Schlimmsten

11

verschlossen blieb.) „[...] möglicherweise [...] bin ich größtenwahnsinnig“, sagt Bruscon kurz bevor der Vorhang in seinem Stück aufgehen soll und der von Bernhards Stück fällt.

Mit dieser Selbstreflexion hängt vielleicht zusammen, daß jenes „schauerliche Utzbach“ den heimatlichen Nachfolgestaat des Dritten Reichs signifikanter charakterisiert als die unendliche Suada von Murau in der *Auslöschung* oder von Professor Robert im *Heldenplatz*. Statt der „Dreckblätter“ hört man die Schweine grunzen, sobald nur ein Fenster im Wirtshaussaal geöffnet wird; statt die Verkommenheit des Landes ständig im Munde zu führen, hängen an den Wänden ein paar schäbige Reproduktionen:

BRUSCON und diese Bilder diese Landschaften

das sind ja nur noch häßliche Flecken hinter Glas

Diese Bilder müssen herunter

mit diesen häßlichen Bildern kann ich nicht spielen

(schaut auf eine ganz bestimmte Reproduktion) Ist das nicht ein Hitlerbild

WIRT Ja freilich

BRUSCON (fragend) Und das hängt schon immer da

WIRT Ja freilich

BRUSCON (fragend) Jahrzehnte

WIRT Ja freilich

BRUSCON Man muß schon genau hinschauen

daß man sieht daß das Hitler ist

so verschmutzt ist es

WIRT Daran hat sich bis jetzt

niemand gestoßen

BRUSCON Niemand gestoßen

Die Möglichkeit des Schlimmsten

12

Und wie sagt die „Frau Bernhard“ am Ende des Dramoletts *Der deutsche Mittagstisch* (von 1977) „mit dem Gesicht in der deutschen Mutterschürze, kleinlaut“ zu ihren Kindern und Enkeln und Urenkeln: „Schließlich habt ihr ja alle / den Nationalsozialismus mit / dem Löffel gegessen“ - worauf sich alle auf sie stürzen und sie erwürgen. „Der älteste Urenkel schreit in die Stille hinein: Mutter [...]“

Zitierte Literatur:

Heidelberger-Leonard, Irene: Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller. In: *Antiautobiografie*. Hg. v. Hans Höller u. Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main 1995

Höllner, Hans: *Thomas Bernhard*. Reinbek 1993