

Thomas Bernhards literarische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus

Ausgewählte Beispiele

Die literaturwissenschaftliche Rezeption der letzten Jahre betonte, mit Blick auf das Spätwerk, vor allem den Komödianten, Satiriker und boshaften Ironiker Thomas Bernhard und spielte diese Facette gegen das Bild des Nihilisten, des Dichters von Tod und Wahnsinn, des Chronisten von Zerfall, Krankheit und Zerstörung aus.¹ Bernhards Sprachwitz und seine komisch-pointierten Formulierungen wurden auch bei den Fernseh-Interviews mit Krista Fleischmann, etwa *Monologe auf Mallorca* (1981) oder *Die Ursache bin ich selber* (Madrid 1986), offensichtlich.² Die Hinweise auf komödiantische Aspekte im Werk und in der Person Bernhards erfolgten nicht zu unrecht und modifizierten eindimensionale Sichtweisen sowie das hartnäckige Klischee vom düsteren Ohlsdorfer Misanthropen. Bedenklich jedoch wäre es, damit Thomas Bernhards Werk wieder einseitig in einer Optik zu lesen, die den in *Auslöschung* (1986) ausgerufenen „Altersnarren“ oder den dort programmatisch formulierten „Übertreibungskünstler“ herausvergrößert³ und für Lektüre und Textverständnis zum verabsolutierten Maßstab nimmt.

Denn in *Auslöschung*, das Ulrich Weinzierl für Bernhards „einziges dezidiert po-

litische Buch“ hält,⁴ ist eben nicht nur die Apologie des „Altersnarren“, der sein „Narrentum auf die Spitze zu treiben versucht“ (A, 129), zu lesen, sondern auch die Geschichte des Bergarbeiters Schermair. Dieser wurde in der NS-Zeit denunziert und „in die Strafanstalten und Zuchthäuser und Konzentrationslager gebracht“ (A, 447). Die damit verbundenen aggressiven Klagen des Ich-Erzählers über die Verstrickung seiner Eltern in den NS-Machtapparat und die Zerstörung seiner Kindheit im Nationalsozialismus sind unüberhörbar. Diese, in seine spezifische Poetik eingebundene, Auseinandersetzung Bernhards mit dem Nationalsozialismus und seinen Folgen wird kontrovers diskutiert, wie auch das jüngst erschienene Buch Alfred Pfabigans⁵ belegt.

Übersähe man das Gewicht dieser Thematik, würde ein hellstichtiger, scharfzüngig-kritischer Beobachter und Kommentator Österreichs und seiner Geschichte in eine enthistorisierte, letztlich entpolitisierte, vor sich hin grantelnde und blödelnde Unverbindlichkeit gerückt. Bernhards Werk und seine spitzen Äußerungen in Interviews oder Leserbriefen würden dann vom „philosophischen“ zum unverbindlichen „Lachprogramm“ verkürzt,⁶ dem man zunächst

schmunzelnd folgt, um schließlich beruhigt festzustellen, es sei eben alles nicht wahr, sondern bloß witzige „Übertreibungskunst“ (A, 129). Dem wäre nicht zuletzt die französische Bernhard-Rezeption und Aufführungspraxis entgegenzusetzen, denn in Frankreich wurde und wird, wie sein Übersetzer Claude Porcell darlegt, Thomas Bernhard als politischer, gesellschaftskritischer Autor verstanden.⁷

Daß Historisches, Politisches oder Ethisches und Moralische die Ironie, den Witz, die Übertreibung oder das Schalkhafte ausschliesse, soll nicht behauptet werden, gerade der Blick auf Bernhards Werk und Wirkung belegt diese Verbindung. Johann Wolfgang Goethe, von Bernhard in *Auslöschung* arg gezaust,⁸ hat in seinem letzten Brief vom 17. März 1832 (an Wilhelm von Humboldt) in bezug auf *Faust II* von den „sehr ernststen Scherze(n)“⁹ in diesem Text gesprochen. Dies scheint eine Formel zu sein, die sich auch auf Thomas Bernhards vielschichtigen, oft paradoxen Umgang mit dem Nationalsozialismus anwenden läßt, denn die literarische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und ihren Folgen ist für das Gesamtwerk des Dichters bezeichnend und grundlegend.

Ein Blick auf das Dramolett *Der deutsche Mittagstisch (Eine Tragödie für ein Burgtheatergastspiel in Deutschland)* aus dem Jahre 1978¹⁰ verdeutlicht, wie sich Goethes Formel der „sehr ernststen Scherze“ auf Bernhard anwenden läßt. Der vierreihige Text, vom Autor, nachdem er einen „ganzen Tag gefaulenzt und nichts getan“ hätte, in siebzehn Minuten geschrieben,¹¹ wurde 1979 in Stuttgart im Beiprogramm *O Du mein Österreich* zu Hugo von Hofmannsthals *Der Zerrissene* uraufgeführt. Es zeigt Herrn Bernhard, seine Frau, die Enkel und Urenkel – insgesamt sollen 98 Bernhards auf der Bühne sein –, die sich am Mittags-

tisch aus „Eiche natur“ (MT, 109) einfinden, um die „gute alte Nudelsuppe“ (MT, 113) zu essen. Aber statt diese zu genießen, wird über die deutsche Vergangenheit gesprochen, denn die Nudelsuppe entpuppt sich für Enkel und Urenkel als „Nazisuppe“ (MT, 111). Herr Bernhard, der die „Nazihose“, die „deutsche Vaternazihose“ (MT, 112) trägt, beschuldigt, schimpft und tobt. Der Familienfrieden ist nicht zu retten. „Die Deutschen sind alle Nazis“ (MT, 111), ruft der älteste Enkel, und Frau Bernhards verzweifelte Bitte, „Hört auf mit der Politik / eßt die Suppe“ (MT, 111), kann die Situation nicht retten.

„Herr Bernhard: Es ist immer das gleiche / kaum sitzen wir beim Tisch an der Eiche / findet einer einen Nazi in der / Suppe / und statt der guten alten Nudelsuppe / bekommen wir jeden Tag / die Nazisuppe auf den Tisch / lauter Nazis statt Nudeln“ (MT 112 f.)

Frau Bernhard erklärt daraufhin, daß man „in ganz Deutschland / keine Nudeln mehr / nur noch Nazis“ (MT, 113) bekomme, „ganz gleich was für eine Nudelpackung / wir aufmachen / es quellen nur noch / Nazis heraus“ (MT, 113). Als sie daraufhin von den Enkeln mit den Suppenlöffeln beworfen, vom jüngsten Urenkel jedoch in Schutz genommen wird, resümiert sie: „Schließlich habt ihr ja alle / den Nationalsozialismus mit / dem Löffel gegessen“ (MT, 113).

Das Dramolett, das auf die damals aktuelle politische Diskussion, nämlich die anstehende Wahl Carstens zum Bundespräsidenten sowie die sogenannte Verjährungsdebatte in der Bundesrepublik reagiert, entwirft in grotesker, witzig-sarkastischer Verzerrung ein Bild, das einer komplexen und spannungsgeladenen Familiensituation in Deutschland und Österreich nach 1968 entsprechen mag. Die aggressive Provokationslust der „Nachgeborenen“ (Bertolt Brecht), die

bei Eltern oder Großeltern kritisch nachfragen, wird ebenso deutlich wie die Ausweglosigkeit vieler solcher Diskussionen. Aggressionen, Schuldzuweisungen, Hohn und Mißverständnisse stehen neben den Versuchen zu beschwichtigen, abzulenken, zu verdrängen und dem trotzigem Einbekenntnis der nie abgelegten NS-Gesinnung. Die skurrilen Überzeichnungen verdecken den Ernst der Auseinandersetzung nicht, sondern verschärfen ihn. Es sind „sehr ernste Scherze“, die dem Publikum geboten werden.

In einer Art von „kommentierendem Lesen“ soll im folgenden anhand einiger Beispiele Bernhards Thematisierung des Nationalsozialismus vorgestellt werden.

In der frühen Erzählung *Der Schweinehüter* (1956) ist der Protagonist Korn ein Kriegsverletzter, dessen physische Beschädigung, wie so oft bei Bernhard, auch auf die psychische verweist. Im Erstlingsroman *Frost* (1963) sind die katastrophalen Auswirkungen des Krieges und der NS-Zeit stets gegenwärtig, denn „grausige Spuren habe der Krieg im ganzen Tal hinterlassen“, man stoße „noch heute“ auf „Schädelknochen und Skelette“, die Menschen hätten die Toten „an Ort und Stelle verscharrt“, und Kinder würden noch immer von liegengelassenen „hochexplosiven Panzerfäusten“ derart zerrissen, daß ihre „Fetzen“ an den Bäumen hingen.¹² Sowohl die Einwohner von Weng als auch die umliegende Natur sind durch den (anhaltenden) nationalsozialistischen Ungeist bestimmt, beschädigt und letztendlich vernichtet.

Annähernd zeitgleich arbeitet Bernhard am Text *Der Italiener* (1963/65/71). Hier nähert er sich erstmals literarisch Schloß Wolfsegg. Bereits in den journalistischen Arbeiten der fünfziger Jahre¹³ finden sich Hinweise auf das Schloß, das in *Auslöschung* die bestimmende, vielschichtige Metapher werden wird. Im *Italiener* hat der Schloßherr Selbstmord be-

gangen und liegt in der Orangerie des Anwesens aufgebahrt. In diesem Gebäude, dem „Glashaus“, wurden in der NS-Zeit Polen gefangen gehalten, dann „an die Wand“¹⁴ gestellt und anschließend in einer Lichtung des Besitzes verscharrt. Die Schüsse und die Schreie der Ermordeten hallten dem Schloßherren lebenslang in den Ohren und treiben ihn schließlich in den Selbstmord.

Ein Blick auf Kontexte der österreichischen Literatur der sechziger und siebziger Jahre zeigt die Bedeutung der Texte Bernhards.¹⁵ *Frost* beispielsweise gilt als Wegmarke der neuen, kritischen Provinzliteratur, in Nachfolge (und Distanz) des 1960 erschienenen Roman *Die Wolfs- haut* von Hans Lebert. Die antiidyllisch gezeichnete Provinz – Regen, Schmutz, Nebel, Schnee, Frost, Eis – markiert in beiden Romanen den Ort, wo die unverändert nationalsozialistische Einstellung vieler Dorfbewohner und die verleugnete Beteiligung von ÖsterreicherInnen an NS-Verbrechen ersichtlich wird.¹⁶ Aus dem gleichen Jahr stammt Bernhards *Italiener*, in dem es, wie bei Lebert, um die Vertuschung von NS-Morden geht. Der kritische Blick auf die Provinz und ihre Geschichte, auf ein Postkarten- und Fremdenverkehrs-Österreich bleibt ein bestimmendes Thema der österreichischen Literatur und ist stets mit der Thematisierung des Nationalsozialismus verknüpft. Das zeigen die Arbeiten von Elfriede Jelinek, Elisabeth Reichart und Waltraud Migutsch ebenso wie die von G. F. Jonke, Klaus Hoffer, Alois Brandstetter oder Gerhard Roth, Josef Winkler und Christoph Ransmayr. Nationalsozialismus, die Rolle der Kirche und die (Homo)Sexualität werden darin ebenso thematisiert wie die physischen und psychischen Beschädigungen des aus dem Krieg heimgekehrten Vaters, der, beispielsweise bei Ransmayr, letztendlich zur tragisch-komischen, auch bemitleidenswerten Fi-

gur wird. Auch an die „Mütter“ werden kritische Fragen gestellt, vor allem von den Autorinnen, die ihre Erziehung reflektieren, die Obrigkeitshörigkeit und weibliches Duckmäusertum intendierte. In der Literatur wurde die These, daß Österreich das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen wäre, lange vor der Waldheim-Debatte (1986–1988) und vor der offiziellen Erklärung zur österreichischen Mitschuld an Krieg und NS-Verbrechen vom 8. Juli 1991 durch Franz Vranizky infrage gestellt: bei Bernhard aggressiv (*Die Ursache* 1975), bei Marie Thérèse Kerschbaumer auch formal experimentierend (*Der weibliche Name des Widerstands* 1980) oder bei Peter Handke (*Wunschloses Unglück* 1972) und Peter Henisch (*Die kleine Figur meines Vaters* 1975) subjektiv, verständnisvoll und einfühlsam.

Die kritisch-aggressive und ironische Reflexion Österreichs unter Einbezug der NS-Vergangenheit bestimmt Bernhards Leben, Denken und Schaffen und markiert seine unaufhebbare Distanz zur schönfärberischen, antimodernen „Österreich-Idee“, zum Klischeebild einer heilen Provinzidylle und der Geschichtsverdrängung und Geschichtsklitterungen der fünfziger und frühen sechziger Jahre, in denen die Erfolgsgeschichte der Zweiten Republik auch ihre Wurzeln hat.¹⁷ Eine eindrucksvolle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus stellt Bernhards erste autobiographische Erzählung *Die Ursache* (1975) dar.¹⁸ Der Text, der ein gerichtliches Nachspiel hatte, da sich der Salzburger Pfarrer Franz Wesenauer in der Figur des Onkel Franz zu erkennen meinte und verunglimpft fühlte,¹⁹ berichtet von der Schulzeit des Ich-Erzählers in Salzburg. Diese durchleidet er zunächst unter Grünkranz, dem nationalsozialistischen Leiter des Schülerheims, nach dem Krieg wird aus der nationalsozialistischen Anstalt „das streng katholi-

sche Johanneum“ (U, 94) gemacht. Diese „Wandlung“ verdichtet Bernhard in einer Sequenz und thematisiert damit, annähernd zehn Jahre vor der Waldheim-Affäre, österreichische „Vergangenheitsbewältigung“.

„Tatsächlich war an dem ganzen Gebäude nur das Notdürftigste gemacht (...) worden und die Vorderfront des Gebäudes hatte einen neuen Anstrich erhalten. (...) Im Inneren des Internats hatte ich keine auffallenden Veränderungen feststellen können, aber aus dem sogenannten Tagraum, in welchem wir in Nationalsozialismus erzogen worden waren, war jetzt die Kapelle geworden, anstelle des Vortragspultes, an welchem der Grünkranz vor Kriegsschluß gestanden war und uns großdeutsch belehrt hatte, war jetzt der Altar, und wo das Hitlerbild an der Wand war, hing jetzt ein großes Kreuz, (...) wo jetzt das Kreuz hing war noch auf der grauen Wandfläche der auffallend weiß gebliebene Fleck zu sehen (...) Jetzt sangen wir nicht mehr *Die Fahne hoch* oder *Es zittern die morschen Knochen* (...), sondern sangen zum Harmonium *Meerstern ich dich grüße* oder *Großer Gott, wir loben dich*.“ (U, 95, 96)

Die Veränderung ist für Bernhard eine kosmetisch-oberflächliche, lediglich die Insignien der Macht haben gewechselt, das Unterdrückungssystem der Jugendlichen wird vom Ungeist weiterbestimmt, den das Kreuz nicht zu überdecken vermag. Gustav-Adolf Pogatschnigg meint unter Bezug auf die zitierte Stelle, daß der „Faschismus vom 13jährigen als autoritäres Unterdrückungssystem im Erziehungsbereich erlebt“ wurde, „dessen politische Inhalte hinter die Mittel zurücktreten und somit die Machtsymbole und -rituale austauschbar werden“.²⁰ Damit wird ein thematischer Kern und Antrieb von Bernhards Schreiben sichtbar, der bei seiner Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus bedacht werden sollte.

Bernhards Werk thematisiert immer wieder Versuche des Menschen, sich innerhalb der abweisenden Natur und feindlichen Gesellschaft als Individuum zu etablieren. In diesem Zusammenhang stehen seine lebenslangen Attacken gegen den Staat, die Familie, die Parteien, die Kirche sowie andere Mächtige wie Ärzte oder Lehrer und vor allem gegen den Nationalsozialismus, der als ein programmatisches Ziel die Auslöschung der Individualität in der Volksgemeinschaft verfolgt. Bernhards Texte können als literarische Versuchsanordnungen begriffen werden, in denen die Bedrohung des Einzelnen durch die genannten Institutionen durchgespielt wird. Ich-Werdung und Selbstbewahrung, die Formulierung von Beschädigungen des Menschen, dies alles in artifizielle Bilder gebracht, dürften mit ein Grund sein, warum Leserinnen und Leser, vor allem auch Jugendliche, immer wieder in Bernhard einen Anwalt gegen eine übermächtige Welt, die den einzelnen im Sein bedroht, erblicken.²¹ Gleichzeitig steht für Bernhard fest, daß es unmöglich ist, individuell Empfundenes sprachlich zu vermitteln. Die Wahrheit läßt sich grundsätzlich nicht sagen:

„Wir müssen sagen, wir haben nie etwas mitgeteilt, das die Wahrheit gewesen wäre, aber den Versuch, die Wahrheit mitzuteilen, haben wir lebenslänglich nicht aufgegeben.“²²

Ausgangspunkte des Schreibens bilden wiedererkennbare Realitätspartikel, reale Personen, (historische) Ereignisse, Landschaften, Orte oder Häuser, aus denen er eine eigenständige, höchst artifizielle Welt formt. So wie Bernhards fiktionale Texte stets autobiographische Momente enthalten, sind die autobiographischen Bände, etwa *Die Ursache*, stets fiktional überlagert. Dort dürfen beispielsweise die Zahlen der Bombenopfer der Fliegerangriffe auf Salzburg nicht als Ergebnisse „harter“ historischer Forschung ver-

standen werden, sondern sie korrespondieren vielmehr in ihrer Übertreibung mit der Sichtweise und psychischen Disposition des Kindes, das geschockt durch die Straßen der Stadt läuft. Die sehr realen Schrecken von Krieg und Faschismus sowie ihre zerstörerische Wirkung auf das Kind werden so ästhetisch angemessen gefaßt. Damit entspricht die literarische Methode der These der Historie, daß sich literarische Texte durch „erweiterte Realitätsdefinition“, „Durchbrechen des puren Faktischen“ und „Sensibilisierung für neue Fragestellungen“ auszeichnen würden, sowie der Erfahrung, in viel stärkerem Maße Träger von 'Informationen' zu sein als wissenschaftliche Texte.²³ Bernhards Arbeiten sind als verdichtete sprachliche Gebilde verstehbar, die durch Anspielungen auf unterschiedlichste Wirklichkeitsbereiche zur Sinngebung einladen. Wendelin Schmid-Dengler hat vor Bernhards „Wirklichkeitsfallen“ gewarnt, in die jene tapen, die versuchen, Literatur und Leben eins zu eins zu verrechnen.²⁴ Dies wäre ergänzend zu Alfred Pfabigan anzumerken, der mit Blick auf *Auslöschung* auf Bernhards Überzeichnung der Frauen als absolut fanatische Nationalsozialistinnen aufmerksam macht oder auf Bernhards problematische Verbindung von Nationalsozialismus und Katholizismus hinweist und in beiden Fällen die Ambivalenzen ausblendet.²⁵

Wie gefährlich solche „Wirklichkeitsfallen“ werden können, zeigt auch die eindimensionale Betrachtungsweise des Theaterstücks *Vor dem Ruhestand. Eine Komödie deutscher Seele*, das am 29. Juni 1979 unter der Regie von Claus Peymann in Stuttgart uraufgeführt wurde, kurz vor Peymanns erzwungenem Abgang vom dortigen Theater. Er war für den baden-württembergischen Ministerpräsidenten Filbinger als Theaterleiter nicht mehr tragbar, weil er sich huma-

nitär für die inhaftierten Mitglieder der sogenannten Baader-Meinhof-Gruppe engagiert hatte und damit zum „Sympathisanten des Terrors“ (Filbinger) gemacht wurde.²⁶ Allerdings mußte Filbinger, noch bevor Peymann das Theater verließ, selbst zurücktreten, da er noch in den letzten Kriegswochen als Marinerichter willfährig Todesurteile unterschrieben hatte. Soweit der konkrete Anlaßfall des Stückes, das allerdings weit über diese „Wirklichkeit“ hinausgeht. Bei Bernhard ist es ein angesehener Gerichtspräsident namens Rudolf Höller, assoziativ ebenso auf den Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß wie auf den Reichsführer SS Heinrich Himmler beziehbar, der kurz vor dem Ruhestand steht. Er lebt mit seinen Schwestern in einer höchst spannungsreichen Familiensituation. Mit Schwester Vera verbindet ihn ein inzestuöses Verhältnis, mit Clara, die bei einem Bombenangriff der Alliierten verschüttet wurde und seither gelähmt ist, Haß und schlechtes Gewissen. Das alljährliche Fest zu Himmels Geburtstag – Höller ist seiner SS-Gesinnung treu geblieben und meint, daß er nichts zu bereuen und sich für nichts zu schämen habe – wird zu einer jener fatalen Familienfeiern, die auch in Bernhards Familien- und Geschwisterstücken wie *Ritter Dene Voss* (1984) oder *Heldenplatz* (1988) zentral sind. Einen Höhepunkt bildet die gemeinsame Durchsicht des Fotoalbums, in dem sich Kinder- und Familienbilder neben Schnappschüssen von Hitler, Himmler oder Auschwitz finden. Das Nebeneinander von Familienrührung und der „Unfähigkeit zu trauern“ (Alexander Mitscherlich) erzeugt eine Spannung, die das Bedrängende an dem Stück potenziert. Neben den aktuellen politischen Dimensionen und der Diskussion um deutsche Schuld und Verantwortung beschreibt Bernhard – nach Benjamin Henrichs – „die Faschisten nicht

aus aufgeklärtem, sicherem Abstand, sondern aus höhnischer Ferne und verzweifelter Nähe zugleich. Denn in allen politischen Stücken nach dem Krieg waren die Faschisten immer die anderen, nie stand die antifaschistische Rechtschaffenheit des Autors in Zweifel. Thomas Bernhard hingegen ist in allen seinen Figuren, auch in seinen Nazifiguren, höchstselbst anwesend.“ Damit werde das Stück zugleich zu einer „Partie des Dichters mit sich selber, gegen sich selber, so daß sich die Frage stelle, ob es nicht seltsame Verwandtschaften gebe zwischen einem radikalen Dichter, der die Welt am Schreibtisch vernichtet, und radikalen Spießern, die Ernst machen müssen, weil sie sich aus ihren Zerstörungsphantasien nicht in die Literatur retten können.“²⁷ Bernhard selbst reflektiert seine eigene Nähe zur Hauptfigur Höller, wenn er meint, „daß auch ein Filbinger in mir wie in allen anderen sei“.²⁸ Dem entspricht ein Satz aus *Der Keller*, wo Bernhard in bezug auf das Theater schreibt:

„Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich. Und das Publikum? Wir können die Bühne in die Unendlichkeit hinein erweitern, sie zusammenschrumpfen lassen auf den Guckkasten des eigenen Kopfes. Wie gut, daß wir immer eine ironische Betrachtungsweise gehabt haben, so ernst uns immer alles gewesen ist. Wir, das bin ich.“ (K, 158)

Es geht in *Vor dem Ruhestand* um mehr als einen belasteten Ministerpräsidenten oder unbelehrbare Nationalsozialisten, es werden Fragen nach dem Zusammenhang der psychischen Konstellation des Einzelnen und autoritär-faschistischen Systemen gestellt. Bernhard verknüpft sie mit Höllers Drang, geliebt, geachtet und bewundert zu werden, sich unbedingt durchzusetzen, und seiner Sehnsucht nach einer starken Vateroder Führer-Figur. *Vor dem Ruhestand*,

interpretiert Manfred Mittermayer, sei deswegen nicht so sehr ein politisches Stück um Vergangenheitsbewältigung, sondern vielmehr als weiterer Beitrag zu Bernhards Lebensthema der Gefährdung eines Individuums zu lesen. Die Versuche zur Stabilisierung einer harmonischen Scheinwelt, um die sich vor allem die Schwester Vera bemüht, würden die verlogene Familienidylle scharf ins Bild rücken und *Vor dem Ruhestand* mit *Ritter, Dene, Voss* verbinden, wo ebenfalls eine problematische Bruder-Schwester-Beziehung eindrucksvoll auf die Bühne gebracht werde.²⁹ Der unbewältigte Nationalsozialismus ist nur ein – wenn auch wichtiges – Thema unter anderen.

In *Auslöschung*, dem „historisch und kulturgeschichtlich anspielungsreichsten Roman Thomas Bernhards“, fungiert Schloß Wolfsegg gleichermaßen als „architektonisch vergegenständlichte österreichische Geschichte“, als „Last ererbter Traditionen“ und als Brennpunkt von „Kindheitsmustern“ (Christa Wolf) in der österreichischen Provinz, als „die mauerhaft gegenwärtige Geschichte des Ichs“³⁰, als „Kindheitslandschaft“.³¹ Wie schon in *Der Italiener* ist der Herrensitz Wolfsegg die zentrale Metapher des Textes,³² an der Bernhard noch einmal seine Lebensthemen aufbereitet. Franz-Josef Murau analysiert seinen „Herkunfts-komplex“,³³ beklagt die Last des Erbes, ortet Düsternis und Verdüsterung. Im Gebäudekomplex fokussiert sich seine Beziehungslosigkeit in der Familie, vor allem gegenüber der Mutter, im Haß gegen verlogene Traditionen, den österreichischen Staat und seine Repräsentanten, die Katholische Kirche und den (fortwirkenden) Nationalsozialismus. Gleichzeitig aber kann sich Murau der bestechenden Schönheit des Anwesens nicht entziehen. Die „Ungeheuerlichkeit, die Kälte, gleichzeitig die Großartigkeit“ des Vorhauses beispielsweise – er kenne „kein

schöneres“ –, lassen ihn den Atem anhalten. Die „Festung aus einem sogenannten Hauptgebäude und mehreren Nebenhäusern“ liege „über achthundert Meter hoch, Jahrhunderte uneinnehmbar“, man habe vom Schloß den „allerweitesten Blick auf die Alpen“, und die Gegend um das Anwesen sei „zwar eine rücksichtslose, aber auch durch und durch klare und großartige Natur“. Vor allem findet sich in Wolfsegg, dem „Hort des Stumpfsinns“, neben dem Jagdhaus mit seinen faschistoiden Jägern, die von den Gärtnern betreute „Orangerie, die Kindervilla“, der „Lieblingsaufenthalt“ des Kindes, „ein Kunstwerk“, gestaltet von einem „kleinen Palladio“, „das sich mit den herrlichsten derartigen Schöpfungen Norditaliens und der Toscana ohne weiteres messen“ lasse.³⁴ Bernhards oft übersehenes Bedürfnis nach Bewahrung und Wiederherstellung von Schönerem und Harmonie zeigt sich hier deutlich. Die auf die Gebäude „konzentrierte Erinnerungsarbeit“ mündet in die „resignierte Einsicht des Erzählers“, daß sich die „Kindervilla“, die von den Eltern den nationalsozialistischen Machthabern zur Verfügung gestellt wurde, „doch nicht mehr wiederherstellen lasse“, da „die Spuren der nationalsozialistischen Besetzung dieses Kindheitstraumes durch keine Restaurierung“ auszulöschen seien. Schloß Wolfsegg, „das große österreichische Erbe“, wird „mit allem wie es liegt und steht dem Geistesbruder Eisenberg von der Israelitischen Kultusgemeinde Wien“ vermacht.³⁵

In *Auslöschung*, dem Roman, in dem Bernhard seine Lebensthemen resümiert, steht die Abrechnung mit dem Nationalsozialismus im Mittelpunkt. Wie in *Die Ursache* findet sie sich in der für Bernhard typischen Verbindung von Katholizismus und Nationalsozialismus, die von Alfred Pfabigan als zu überzogen interpretiert wird. Bernhard formuliert scharf:

„Der österreichische Mensch ist durch und durch ein nationalsozialistisch-katholischer von Natur aus (...). Katholizismus und Nationalsozialismus haben sich in diesem Volk und in diesem Land immer die Waage gehalten und einmal war es mehr nationalsozialistisch, einmal mehr katholisch, aber niemals nur eines von beiden. Der österreichische Kopf denkt immer nur nationalsozialistisch-katholisch.“ (A, 292)

Damit beschreibt er aber den Bodensatz des dumpfen Klimas der späten fünfziger und sechziger Jahre, unter dem die jüngere österreichische Autoren- und Autorinnen-Generation litt und gegen das sie erbittert anscrieb.³⁶

In *Heldenplatz* (1988), jenem Stück, mit dem sich Thomas Bernhard endgültig in die Theater-Skandalgeschichte Österreichs eingeschrieben hat, wird auf eine bereits in *Elisabeth II* (1987) angelegte Figur zurückgegriffen. Dort ist es Herrensteins Freund Guggenheim, ein zurückgekehrter Emigrant, in *Heldenplatz* ist es der jüdische Gelehrte Professor Schuster, der in der NS-Zeit im Exil lebte und auf Einladung des Bürgermeisters nach Wien zurückkehrt. Hier muß er feststellen, daß sich die Mentalität der ÖsterreicherInnen seit 1938 nicht geändert habe, im Gegenteil, manche Facetten seien noch schlimmer geworden. Schuster stürzt sich aus dem Fenster seiner Wohnung am Heldenplatz, jenem Platz also, auf dem Hitler seine Rede nach dem „Anschluß“ Österreichs hielt. Seine Witwe kann, wie der Gutsherr im *Italiener* die Todesschüsse und die Schreie der ermordeten Polen, die Heil-Rufe am Heldenplatz nicht vergessen und bricht am Ende des Stücks, das Gebrüll in den Ohren, zusammen.³⁷ Auch hier ist wesentlich, daß neben der politisch-historischen Dimension des Stückes – es war Bernhards Beitrag zum sogenannten „Bedenkjahr 1988 – 50 Jahre Anschluß“ – erneut Moti-

ve einer Familiengeschichte entfaltet werden, und zwar vor allem im zweiten Akt. Das Gespräch zwischen Robert Schuster und seiner Nichte enthält jene inkriminierten Passagen über Österreich,³⁸ die zum Skandal wurden. Einen wesentlichen Faktor für die öffentliche Erregung bildete der Ort, das Burgtheater als traditionsreiches Symbol 'hehrer' österreichischer Kulturidentität, wo nun Fragen, zudem radikal formulierte, nach der verdrängten Vergangenheit ausgesprochen wurden.

Im Kurztext *Verfolgungswahn?* moniert Thomas Bernhard, daß er in verschiedenen österreichischen Städten in verschiedenen Situationen verschiedene Menschen trifft, die sich letztendlich alle als Nazis entlarven würden: „Aus Innsbruck bekam ich gestern eine Ansichtskarte / mit dem Goldenen Dachl, / auf welcher ohne Angaben von Gründen stand: / solche wie du, gehören vergast! Warte nur! / Ich las die Karte mehrere Male / und fürchtete mich.“³⁹

Die Entscheidung, ob Thomas Bernhard bloß schamlos übertreibe oder ob er doch auch seismographisch dumpfe Befindlichkeiten von ÖsterreicherInnen poetisch fasse, bleibt seinen Leserinnen und Lesern überlassen.

Anmerkungen

1 Dazu im Überblick: Thomas Bernhard, *Werkgeschichte*, hg. von Jens Dittmar, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1990.

2 Krista Fleischmann, Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann, Wien 1991.

3 Thomas Bernhard, *Auslöschung*. Ein Zerfall, Frankfurt am Main 1986, 128 f. Zit. als A, Seitenzahl.

4 Ulrich Weinzierl, Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards *Auslöschung*, in: Paul Michael Lützel, Hg., *Moderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt am Main 1991, 192.

- 5 Alfred Pfabigan, Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment, Wien 1999, 230–234. Kontrovers etwa Hans Höller, Thomas Bernhard, Reinbek bei Hamburg 1993, 91 u. 108.
- 6 Martin Huber, Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards, Wien 1992.
- 7 Claude Porcell, „Auf den Gipfel hinauf und wieder zurück“. Zur Bernhard-Rezeption in Frankreich, in: Franz Gebesmair u. Alfred Pitterschscher, Hg., Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994, Weitra 1995, 151–162.
- 8 Bernhard spricht vom „philosophischen Kleinbürger“, vom „Lebensopportunisten“, vom „Insekten- und Aphorismensammler mit seinem philosophischen *Vogelersalat*“ und vom „Biedermann Goethe“, A, 575.
- 9 Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe, 6 Bde., hg. von Karl Robert Mandelkow, München 1988, Bd. IV, 481.
- 10 Thomas Bernhard, Der deutsche Mittagstisch. Dramolette, Frankfurt am Main 1988, 107–115.
- 11 Bernhard in einem Brief an Die Zeit, in: Bernhard, Werkgeschichte, wie Anm. 1, 204.
- 12 Thomas Bernhard, Frost, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1980, 138.
- 13 Vgl. Rudolf Habringer, Thomas Bernhard als Journalist. Dokumentation eines Frühwerks, masch. Hausarbeit Universität Salzburg 1984.
- 14 Thomas Bernhard, Der Italiener, Salzburg 1971, 93.
- 15 Zu Bernhards Wirkung: Klaus Zeyringer, Österreichische Literatur 1945–1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken, Innsbruck 1999, 522 ff.
- 16 Joachim Hoell, „Gegen das Schweigen – für ein Geschichtsbewußtsein“. Thomas Bernhard als Leser von Hans Leberts Wolfs-haut, in: Franz Gebesmair u. Alfred Pitterschscher, Hg., Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996, Weitra 1998, 107–127.
- 17 Karl Müller, Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren, Salzburg 1990; Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966, Wien 1987.
- 18 Thomas Bernhard, Die Ursache. Eine Andeutung. Salzburg 1975. Zit. als U, Seitenzahl.
- 19 Martin Huber, „Romanfigur klagt den Autor“. Zur Rezeption von Thomas Bernhards „Die Ursache. Eine Andeutung“, in: Wendelin Schmidt-Dengler u. Martin Huber, Hg., Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards, Wien 1987, 59–111.
- 20 Gustav-Adolf Pogatschnigg, Erinnerung, Authentizität, Ästhetik. Faschismus und Krieg in den autobiographischen Romanen von Thomas Bernhard und Peter Weiss, in: Il confronto letterario, Bergamo 1996, 337 f.
- 21 Manfred Mittermayer, Thomas Bernhard, Stuttgart u. Weimar 1995, VII f.
- 22 Thomas Bernhard, Der Keller. Eine Entziehung, Salzburg 1976, 43. Zit. als K, Seitenzahl.
- 23 Walter Weiss u. Ernst Hanisch, Hg., Vermittlungen. Texte und Kontexte österreichischer Literatur und Geschichte im 20. Jahrhundert, Salzburg 1990, 11.
- 24 Vortrag im Adalbert-Stifter-Institut, Linz, 28. Jänner 1999.
- 25 Pfabigan, Bernhard, wie Anm. 5, 236 f. u. 242.
- 26 Dazu: Bernhard, Werkgeschichte, wie Anm. 1, 210 u. Mittermayer, Bernhard, wie Anm. 21, 167 f.
- 27 Zit. in: Bernhard, Werkgeschichte, wie Anm. 1, 210.
- 28 Sepp Dreissinger, Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard, Weitra 1992, 77.
- 29 Vgl. Mittermayer, Bernhard, wie Anm. 21, 170 ff.
- 30 Höller, Bernhard, wie Anm. 5, 108 u. 91. 31 A, 599.
- 32 Zu Bauwerks-Metaphern bei Bernhard: Markus Kreuzwieser, „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen“. Zum lebens- und werkgeschichtlichen Motiv des Bau(en)s bei Thomas Bernhard, in: Manfred Mittermayer, Hg., Die Rampe Extra, Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek, Linz, 1999, 167–177.
- 33 A, 201.
- 34 A, 17, 163 f. u. 167–169.
- 35 Höller, Bernhard, wie Anm. 5. Konträr

sieht die „Abschnekung“ Gerhard Scheit, für den Bernhard doch ein „veritabler Heimatdichter“ bleibt, durchtränkt von „heroisierte(m) Selbstmitleid“, und die „Hinwendung zum einst Verdrängten“ führe in eine „falsche Identifikation“ mit den jüdischen Opfern. Gerhard Scheit, Wiedergutmachungsgesten. Eine Anmerkung zu Thomas Bernhards Auslöschung und Heldenplatz, in: Mit der Ziehharmonika 15(1988), 41–42.

36 Vgl. Walter Weiss, Dichtung und politisches System in Österreich seit 1945, in: ders., Annäherungen an die Literatur(wissenschaft), Bd. II, Stuttgart 1995, 96–103.

37 Vgl. Mittermayer, Bernhard, wie Anm. 21, 174 f.

38 Thomas Bernhard, Heldenplatz, Frankfurt am Main 1988, 88 ff.; dazu Burgtheater Wien, Hg., Heldeplatz. Eine Dokumentation, Wien 1989.

39 Die Zeit, 11. Jänner 1982.