

ide

Informationen zur Deutschdidaktik
Zeitschrift für den Deutschunterricht
in Wissenschaft und Schule

Thomas Bernhard

Herausgegeben von
Manfred Mittermayer, Eva Maria Rastner und Werner Wintersteiner

Heft 4-2005
29. Jahrgang

Editorial

MANFRED MITTERMAYER, WERNER
WINTERSTEINER: »Ausstrahlen, und
zwar weltweit.« Thomas Bernhard
zum 75. Geburtstag 5

MANFRED MITTERMAYER:
Thomas Bernhard.
Biographische Stichworte 8

Magazin

Termine 119
Deutsch-Standards 120
Gedicht im Unterricht 123
ide empfiehlt 126

Orientierungen

HANS HÖLLER: Die entscheidenden sechziger Jahre. Thomas Bernhards Werk in der österreichischen Literaturgeschichte nach 1945	11
GREGOR THUSWALDNER: Die politische Dimension von Thomas Bernhards Œuvre	20
MARTIN HUBER, MANFRED MITTERMAYER: Der literarische Nachlass und die Gesamtausgabe der Werke Thomas Bernhards	28

Themen und Motive

BERNHARD JUDEX: Erde, Hölle, Rettungsversuch. Kindheit bei Thomas Bernhard	36
RENATE LANGER: Kunst und Krankheit. Über einen zentralen Themenkomplex bei Thomas Bernhard	44
MIREILLE TABAH: Weiblichkeitsimagines bei Thomas Bernhard	51
WENDELIN SCHMIDT-DENGLER: Thomas Bernhard – ein »Kryptokomiker«?	60
LIESBETH BLOEMSAAT-VOERKNECHT: »Nicht nur ein musikalischer Mensch, sondern ein Musiknarr ...« Einführende Bemerkungen zu Thomas Bernhard und der Musik	69

Thomas Bernhard im Unterricht

MARKUS KREUZWIESER: »Jedes Wort ein Treffer«. Thomas Bernhard im Deutschunterricht der Oberstufe – einige Anregungen	79
STEFAN KRAMMER: Der Theatermacher Thomas Bernhard. Dramapädagogische Anregungen für den Deutschunterricht	88
GUDRUN KUHN: variatio delectat. Ein fächerübergreifender Lernzirkel für die Sekundarstufe II	98

Service

FRIEDRICH JANSHOFF: Thomas Bernhard im Deutschunterricht? Bibliographische Hinweise auf Textausgaben, Hörbücher, unterrichts- praktische, fachdidaktische und wissenschaftliche Veröffentlichungen	110
ERICH PERSCHON: Thomas-Bernhard-Links	116

Thomas Bernhard in bisherigen ide-Heften

ide 2-1993 Neue österreichische Prosa
ide 1-2005 Adalbert Stifter

Das nächste ide-Heft

ide 1-2006 Lesen
erscheint im März 2006

Vorschau

ide 2-2006 Fernsehen
ide 3-2006 Wörter-Bücher
ide 4-2006 Leistungsbeurteilung

www.uni-klu.ac.at/ide

Besuchen Sie die *ide* Website! Sie finden dort den Inhalt aller *ide*-Hefte seit 1988 sowie »Kostproben« aus den letzten Heften und ein aktuelles Diskussionsforum. Sie können die *ide* auch online bestellen.

»Ausstrahlen, und zwar weltweit.«

Thomas Bernhard
zum 75. Geburtstag

Selbst berühmte SchriftstellerInnen sprachen in den 1960er-Jahren von einer literarischen Sensation, als Thomas Bernhards erste Texte publiziert wurden. Seine Romane und Erzählungen erhielten schon früh kanonischen Rang zuerkannt. Er wird auch heute noch in ganz Europa als einer der bekanntesten und wichtigsten österreichischen Autoren gesehen. Das breite geographische Spektrum der AutorInnen dieses *ide*-Heftes ist ein Abbild dieser Resonanz.

Doch der »Übertreibungskünstler« Bernhard (1931–1989) polarisierte von Anfang an. Literarisch warf man ihm Manierismus vor, politisch wurde er – vor allem für sein Stück *Heldenplatz* – als Nestbeschmutzer gebrandmarkt. An der Brisanz dieses Autors hat sich auch nach seinem Tod nichts geändert. Nach wie vor und über den deutschsprachigen Raum hinaus vermag Bernhards

Werk sowohl eine nachhaltige Resonanz beim Publikum als auch eine immer wieder kontrovers geführte wissenschaftliche Auseinandersetzung hervorzurufen.

Thomas Bernhards Texte gehen unter die Haut, sie treffen einen Nerv, sie bringen Dinge zur Sprache, die sonst ungesagt bleiben. Die Übertreibung entpuppt sich als eine Methode, die verrückten Verhältnisse ins rechte Licht zu rücken. Es handelt sich um eine indirekte Form, die Wahrheit zu sagen, die in Wahrheit die einzige sagbare Form ist, oder doch Bernhards einzige sagbare Form.

Dieses Heft erscheint aus Anlass seines 75. Geburtstages 2006. Es bietet eine Orientierung im umfangreichen Werk und in der bereits unüberschaubaren Sekundärliteratur, und es erschließt diesen vielleicht bedeutendsten österreichischen Schriftsteller der letzten Jahrzehnte neu für die Schule.

Im ersten Abschnitt sind Beiträge zur Einordnung von Bernhards Werk zusammengestellt. *Hans Höller* beschäftigt sich mit Bernhards Position innerhalb der österreichischen Literaturgeschichte der fünfziger und sechziger Jahre; er zeigt u. a., wie sich der Autor auf radikale Weise gegen den konservativen Traditionalismus der unmittelbaren Nachkriegsliteratur und deren Verdrängung der »jüngsten« Vergangenheit wendet. – Mit der politischen Dimension in Bernhards Werk setzt sich auch *Gregor Thuswaldner* auseinander. Er analysiert dessen Kritik an der Vermarktung des Heimatbegriffs in den fünfziger Jahren im Dienst einer neuen österreichischen Identität, und er zeigt, wie er bis zum Skandal um *Heldenplatz* den Scheinfrieden der Konsenspolitik der Zweiten Republik gestört hat. – *Martin Huber* und

Manfred Mittermayer berichten von der zurzeit stattfindenden Aufarbeitung des Nachlasses im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden. Dabei geben sie Einblick in Neuentdeckungen aus dem Archiv; dazu gehören bisher unbekannte frühe Prosatexte, die ersten öffentlich aufgeführten Arbeiten fürs Theater, ein unpublizierter früher Roman sowie eine Reihe ebenfalls unveröffentlichter Kurzdramen.

Der zweite Abschnitt enthält Artikel über bestimmte Themen und Motive, die für Bernhards Werk von entscheidender Bedeutung sind. *Bernhard Judex* befasst sich mit dem Thema »Kindheit« bei Thomas Bernhard; er zeigt die Auseinandersetzung Bernhards mit dem Erbe seines Großvaters Johannes Freumbichler, er liest aber auch die Zerstörungswut der Söhne in diesem Werk als Rache gegen das patriarchale Machtsystem Familie bzw. als Kritik des sozialgeschichtlichen Phänomens der abwesenden Väter. – *Renate Langer* analysiert Kunst und Krankheit als zentralen Themenkomplex bei Bernhard. Dabei weist sie nicht nur auf seine Kritik am selbstherrlichen Verhalten von Ärzten und auf seine Abrechnung mit der traditionellen Anstaltspsychiatrie hin, sondern auch auf seine Gegenüberstellung der romantischen Ästhetisierung von Krankheit und der desillusionierenden Realität beschädigter Körperlichkeit. – Aus *Mireille Tabahs* Beitrag über »Weiblichkeitsimagines« bei Bernhard wird deutlich, dass die irritierende Misogynie von Bernhards männlichen Hauptfiguren und Ich-Erzählern nicht nur als unreflektierte Reproduktion patriarchaler Geschlechterstereotypen gelesen werden muss; Bernhard gebe sie vielmehr aus der karikierenden Perspektive von zu-

gleich pathetischen und grotesken Geistesmenschen wieder und entlarve damit deren Entgegensetzung geistig schöpferischer Männlichkeit und sprachloser, auf den Körper reduzierter Weiblichkeit als Männerphantasien.

Ein Themenbereich, der in den letzten Jahren wie wenige andere die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard bestimmt hat, ist die Tendenz seines Werks zum Komischen. Wir bieten deshalb gleich zwei Annäherungen an: *Wendelin Schmidt-Dengler* stellt sich die Frage, ob Bernhard ein »Kryptokomiker« gewesen sei. Er macht deutlich, dass Bernhard schon sehr früh den Umschlag des Tragischen ins Komische und umgekehrt inszeniert habe; dabei sei im Verlauf der Werkgeschichte eine Tendenz von der Tragödie hin zur Komödie feststellbar. – Ein weiterer Beitrag zu diesem Thema steht im dritten Abschnitt dieses *ide*-Hefts, der didaktischen Vorschlägen für die Verwendung von Bernhard-Texten im Unterricht gewidmet ist: *Stefan Krammer* stellt ein konkretes Beispiel für eine dramapädagogische Annäherung an Bernhard vor. Er wählt die Komödie *Der Theatermacher*, die wie kein anderes Bernhard-Stück dessen Erfahrungen mit dem Theater widerspiegelt, die Welt des Theaters zum Thema macht.

Zu den am häufigsten besprochenen Eigenarten von Bernhards Literatur gehört auch deren Affinität zur Musik, nicht nur die Thematisierung von Musikern und kompositorischen Werken, sondern auch die Musikanalogie seiner Sprachbehandlung. Auch mit diesem Komplex beschäftigen sich zwei Aufsätze. Der erste stammt von *Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht* und enthält einführende Bemerkungen zu Thomas Bernhards

Beziehung zur Musik: eine Aufstellung von 13 thematischen Schwerpunkten zum Thema, aber auch eine Reihe von Beispielen zu besonders wichtigen Bereichen aus dieser Liste. – Im zweiten Beitrag, wiederum einem didaktisch orientierten Artikel, präsentiert *Gudrun Kuhn* einen fächerübergreifenden Lernzirkel, in dessen Rahmen die SchülerInnen in Eigentätigkeit anhand von Passagen aus Bernhards Werk einschlägige Fragestellungen erarbeiten sollen, etwa zu Problemen der musikalischen Rhetorik und der musikalischen Affektenlehre.

Eröffnet wird der dritte Abschnitt des Heftes mit einem Aufsatz, in dem *Markus Kreuzwieser* eine Reihe von Anregungen zur Beschäftigung mit Thomas Bernhards Werk im Unterricht gibt. Er referiert dazu Positionen der Bernhard-Forschung zur Poetik des Autors, beschäftigt sich mit dessen Wirkung und stellt unterschiedliche Lektüreerfahrungen vor; abschließend macht er auch den spezifischen Charakter von Bernhards Sprache zum Thema.

Das *ide*-Heft zu Thomas Bernhard entstand in Zusammenarbeit mit der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft, aber auch mit dem Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, das einen eigenen Schwerpunkt zur Biographie Bernhards unterhält. Diesem Forschungsbereich zur Dokumentation von Bernhards Leben entstammen die Informationen zur Biographie, die das Heft einleiten; im abschließenden Serviceteil stehen die Bibliographie von *Friedrich Janshoff* mit Hinweisen auf Neuerscheinungen anlässlich des kommenden Bernhard-Jahres 2006 und die von *Erich Perschon* zusammengestellten Links zu Thomas-Bernhard-Websites.

Thomas Bernhards Literatur, und zwar keineswegs nur die Texte, die von Kindheit und Jugend handeln, sollten ihren fixen Platz im Literaturunterricht im gesamten deutschsprachigen Raum erhalten. Aus inhaltlichen Gründen ohnehin, aber auch deswegen, weil die literarische Öffentlichkeit sich so zentral immer wieder mit ihm beschäftigt, ist die Bernhard-Lektüre ein unverzichtbarer Bestandteil der Einführung in das literarische Leben. Hier haben wir endlich einen Autor, bei dem niemand die gesellschaftliche Funktion, die gesellschaftliche Brisanz von Literatur im Medienzeitalter bestreiten kann. Und bei der Anzahl von Übersetzungen seiner Werke in mittlerweile ca. 45 Sprachen fühlt man sich unweigerlich an den Anspruch erinnert, den Bernhard 1986 in seinem Madrid-Interview mit Krista Fleischmann erhoben hat: »*Ausstrahlen*, und zwar nicht nur weltweit, sondern *universell*. Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel eine Weltanklage«.

MANFRED MITTERMAYER
WERNER WINTERSTEINER

Wir bedanken uns bei Dr. Peter Fabjan für die kostenlose Überlassung der Abdruckrechte für das Foto von Thomas Bernhard.

Ebenso danken wir dem k.l.a.s.-Team unter der Leitung von Stefan Pfeistlinger und Reinhard Taurer für die kostenlose Überlassung von Fotos, die 2005 anlässlich der Produktion des Thomas Bernhard-Stückes *Vor dem Ruhestand. Eine Komödie* von Herrn Neumüller aufgenommen wurden.

Thomas Bernhard

Biographische Stichworte

Zusammenstellung: Manfred Mittermayer

- 1931 Am 9.2. wird Nicolaas Thomas Bernhard in Heerlen (Holland) als unehelicher Sohn von Herta Bernhard (1904–1950) geboren. Seinen Vater, den Tischler Alois Zuckerstätter (1905–1940), lernt Bernhard nie kennen. – Erste Lebenswochen in Pflegeunterkünften in Holland (u. a. im »Kinderhuis« in Hillegersberg und auf einem Fischkutter).
- 1931–35 Zusammen mit der Mutter und deren Eltern in Wien; schwierige ökonomische Situation. – Enge Beziehung zum Großvater Johannes Freumbichler (1881–1949), einem weitgehend erfolglosen Heimatschriftsteller aus dem Salzburger Flachgau, der mit seiner Lebensgefährtin Anna Bernhard, geb. Pichler (1878–1965), in Wien wohnt.
- 1935 Übersiedlung mit den Großeltern nach Seekirchen am Wallersee (Salzburg).
- 1936 Heirat von Herta Bernhard und Emil Fabjan (1913–1993, Friseur, später Berufsschullehrer) in Seekirchen. – Eintritt in die erste Klasse der Volksschule Seekirchen.
- 1937 Übersiedlung von Herta und Emil Fabjan nach Traunstein (Oberbayern), wo Fabjan als Friseur Arbeit findet. – Bernhard wechselt an die Volksschule Traunstein.
- 1938 Heirat von Johannes Freumbichler und Anna Bernhard in Salzburg. – Geburt von Bernhards Halbbruder Peter Fabjan. – Im gleichen Jahr Geburt von Hilda, Bernhards Halbschwester väterlicherseits; die beiden lernen einander nie kennen.
- 1939 Übersiedlung des Ehepaares Freumbichler nach Ettendorf bei Traunstein (Oberbayern).
- 1940 Geburt von Bernhards Halbschwester Susanne Fabjan. – Tod Alois Zuckerstätters in Berlin (Gasvergiftung, vermutlich Selbstmord).
- 1941/42 Verschickung in ein NS-Erziehungsheim in Saalfeld (Thüringen).
- 1944 Eintritt in die Knaben-Hauptschule (»Andräschule«) in Salzburg, wohnhaft im nationalsozialistischen »Schulknabenasyll« Johanneum, Schranngasse (wo auch Bernhards Großvater bereits gewohnt hatte). – In den folgenden Jahren Geigen-, Zeichen- und Malunterricht. – Erste Bombenangriffe auf Salzburg, Rückkehr Bernhards nach Traunstein.
- 1945 Wieder in Salzburg, nach Abschluss der dritten Klasse Hauptschule Eintritt ins Gymnasium; weiterhin wohnhaft im Johanneum (jetzt als katholisches Schülerheim geführt).
- 1946 Übersiedlung der Familie nach Salzburg. – Wiederholung der zweiten Klasse Gymnasium (fehlgeschlagene Lateinprüfung).
- 1947 Abbruch des Gymnasiums, Kaufmannslehre in Salzburg (Scherzhäuserfeldsiedlung) bei dem Lebensmittelhändler Karl Podlaha (1914–1983).
- 1948 Musikunterricht (Gesang bei Maria Keldorfer, Theorie bei Theodor W. Werner); der Plan, in Wien Musik zu studieren, lässt sich nicht realisieren. – Im Spätherbst schwere Erkrankung, später nasse Rippenfellentzündung.
- 1949 Einlieferung des Großvaters ins Landeskrankenhaus Salzburg (15.1.), zwei Tage später auch Einlieferung des Enkels. Erhalt der Sterbesakramente, Abschiebung ins Sterbezimmer. – Tod des Großvaters (11.2.) infolge einer ärztlichen Fehldiagnose. – Einlieferung in das frühere Hotel Vötterl in Großmain (Dependance des Landeskrankenhauses). Ausbruch einer Lungenerkrankung (später Tuberkulose).

- 1949–51 Zwei Aufenthalte in der Landeslunghelanstalt Grafenhof bei St. Veit im Pongau (27.7.1949–26.2.1950, 13.7.1950–11.1.1951). – Freundschaft mit dem Kapellmeister Rudolf Brändle (Autor des Erinnerungsbuchs *Zeugenfreundschaft*, 1999).
- 1950 Erste gesicherte Publikation (unter dem Pseudonym Thomas Fabian im *Salzburger Volksblatt*): *Das rote Licht* (19.6., Erzählung). – Erste Begegnung mit der Wienerin Hedwig Stavianicek, dem um fast 37 Jahre älteren »Lebensmenschen«, in der Pfarrkirche St. Veit im Pongau (27.7.). – Tod der Mutter Herta Fabjan an Krebs (13.10.).
- 1952–55 Freie Mitarbeit beim *Demokratischen Volksblatt* (Salzburg), vermutlich Chefredakteur: Josef Kaut, späterer Präsident der Salzburger Festspiele. Gerichtssaalberichte, Buch-, Theater- und Filmkritiken, aber auch kürzere Prosaveröffentlichungen und Gedichte.
- 1952 Erstes veröffentlichtes Gedicht: *Mein Weltenstück* (*Münchener Merkur*, 22.4.).
- 1955–57 Inskription an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg. Gesang-, Regie- und Schauspielstudium.
- 1955 Nach polemischem, gegen das Salzburger Landestheater gerichtetem Artikel *Salzburg wartet auf ein Theaterstück* (*Die Furche*): erstes Gerichtsverfahren gegen Bernhard (wegen Ehrenbeleidigung).
- 1956/57 Mitwirkung in Aufführungen am Mozarteum, u. a. in Lessings *Der junge Gelehrte* und in Anouilh's *Antigone*, aber auch in einem Weihnachtsmärchen und beim Kabarett.
- 1957 Abschluss des Regie- und Schauspielstudiums (18.6.).
- 1957–60 Freundschaft mit dem Komponisten Gerhard Lampersberg und seiner Frau Maja Weis-Ostborn; längere Aufenthalte auf deren Tonhof (Maria Saal, Kärnten).
- 1960 Aufführung der Kurzoper *Köpfe* (mit G. Lampersberg) und der Kurzschauspiele *Die Erfundene*, *Rosa* und *Frühling* im »Theater am Tonhof« (Maria Saal). – Große Italienreise mit Hedwig Stavianicek (u. a. Sizilien), Reise nach England (kurzer London-Aufenthalt).
- 1961 Ablehnung des 140 Gedichte umfassenden Bandes *Frost* durch den Otto Müller Verlag (positives Gutachten von Gerhard Fritsch, negatives von Ludwig von Ficker).
- 1963 Literarischer Durchbruch mit dem Roman *Frost* (Insel Verlag). – Erste von mehreren Polenreisen.
- 1965 Kauf eines Vierkanthofs in Obernathal bei Ohlsdorf (Oberösterreich; vermittelt durch den Immobilienmakler Karl Ignaz Hennenmair), jahrelange Restaurierung des Gebäudes; später Kauf zweier weiterer Häuser bei Reindlmühl und Ottnang; daneben immer wieder Aufenthalte in Wien (Wohnung Hedwig Stavianiceks in der Döblinger Obkirchergasse) und Reisen vor allem in den mediterranen Süden (Jugoslawien, Portugal, Spanien etc.), wo auch einige Werke entstehen.
- 1965/66 Verhandlungen wegen der Aufführung eines Theaterstücks bei den Salzburger Festspielen (Vorstufe von *Ein Fest für Boris*); Ablehnung des Stückes (zu düster).
- 1966 Heirat von Susanne Fabjan und Edmund Kuhn (Sänger), eine Tochter: Alexandra (geb. 1967).
- 1967 Operation im Pulmologischen Krankenhaus der Stadt Wien auf der Baumgartner Höhe. – Wechsel zum Suhrkamp Verlag (wie der Insel Verlag unter der Leitung von Siegfried Unseld).
- 1968 Skandal wegen Bernhards Dankrede bei der Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises (für das Jahr 1967).
- 1970 Erste Inszenierung eines Bernhard-Stücks (*Ein Fest für Boris*) durch Claus Peymann, der zu Bernhards wichtigstem Regisseur wird; Filmmonolog *Drei Tage* (Regie: Ferry Radax).
- 1971 *Der Italiener* (Film von Ferry Radax).

- 1972 Notlicht-Skandal bei Uraufführung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (Salzburger Festspiele): Abschaltung des Notlichts am Ende des Stücks aus feuerpolizeilichen Gründen nicht erlaubt, nur eine Aufführung.
- 1974 Beginn der Zusammenarbeit mit Bernhard Minetti, Bernhards bevorzugtem Hauptdarsteller. – *Der Kulterer* (Film von Vojtech Jasny).
- 1975 Skandal um *Die Ursache. Eine Andeutung* (erster Band der Autobiographie; wie die übrigen vier im Salzburger Residenz Verlag erschienen): Ehrenbeleidigungsklage des Salzburger Stadtpfarrers, Streichung der gegen ihn gerichteten Passagen. – Verhandlungen wegen einer Übernahme der Leitung des Wiener Burgtheaters (als Wunschkandidat von Unterrichtsminister Sinowatz), aber Ernennung von Achim Benning (ab 1976).
- 1976 Konflikt um das Stück *Die Berühmten* (Beleidigung der Salzburger Festspielprominenz befürchtet, nicht dort uraufgeführt).
- 1977 Größere Reisen: Italien (u. a. Rom, Sizilien), Iran, Ägypten und Israel.
- 1979 Austritt aus der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. – USA-Reise (New York).
- 1981 Reise in die Türkei.
- 1984 Tod Hedwig Stavianiceks (29.4.). – Skandal um den Roman *Holzfällen. Eine Erregung* (vorübergehende Beschlagnahmung des Romans auf Antrag Gerhard Lampersbergs).
- 1988 Öffentliche Auseinandersetzung um Bernhards am Wiener Burgtheater uraufgeführtes Theaterstück *Heldenplatz* (zum »Bedenkjahr«: 50 Jahre Anschluss Österreichs an NS-Deutschland). – Letzte Reise nach Spanien (Torremolinos).
- 1989 Am 12.2. stirbt Thomas Bernhard nach jahrelanger schwerer Krankheit (Morbus Boeck) in Gmunden (OÖ.), Beisetzung im Grab Hedwig Stavianiceks auf dem Grinzinger Friedhof in Wien.

Werke (Auswahl):

Prosa: *Frost* (1963); *Amras* (1964, als eig. Lieblingstext bezeichnet); *Verstörung* (1967); *Ungemach* (1968); *Watten* (1969); *Ereignisse* (1969, Ende der 50er Jahre entst.); *Das Kalkwerk* (1970); *Gehen* (1971); *Korrektur* (1975); *Ja*; *Der Stimmenimitator* (beide 1978); *Die Billigesser* (1980); *Beton* (1982); *Der Untergeher* (1983); *Holzfällen. Eine Erregung* (1984); *Alte Meister. Komödie* (1985); *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986); *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* (1989, Ende der 50er Jahre entst.).

Autobiographische Prosa: *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975); *Der Keller. Eine Entziehung* (1976); *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978); *Die Kälte. Eine Isolation* (1981); *Ein Kind; Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* (1982).

Stücke: *Ein Fest für Boris* (1970); *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972); *Die Jagdgesellschaft; Die Macht der Gewohnheit* (beide 1974); *Minetti* (1977, UA. bereits 1976); *Der Weltverbesserer; Vor dem Ruhestand* (beide 1979); *Am Ziel* (1981); *Der Schein trügt* (1983, UA. 1984); *Der Theatermacher* (1984, UA. 1985); *Ritter, Dene, Voss* (1984, UA. 1986); *Elisabeth II.* (1987, UA. nach B.s Tod 1989); *Heldenplatz* (1988).

Lyrik: *Auf der Erde und in der Hölle* (1957); *In hora mortis; Unter dem Eisen des Mondes* (1958); *Ave Vergil* (1981, Ende der 50er Jahre entst.).

Preise: Julius Campe-Preis (1963), Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen (1965), Kleiner österreichischer Staatspreis (1967), Anton-Wildgans-Preis (1968), Georg-Büchner-Preis (1970), Franz Theodor Csokor-Preis, Adolf Grimme-Preis, Grillparzer-Preis (alle 1972), Hannoverscher Dramatiker-Preis, Prix Séguir (1974), Premio Prato (1982), Premio Mondello (1983), Premio Antonio Feltrinelli (1987), Prix Médicis (1988). Bernhard nahm allerdings in den 80er Jahren keine Preise mehr an.

Hans Höller

Die entscheidenden sechziger Jahre

Thomas Bernhards Werk in der österreichischen Literaturgeschichte nach 1945

1. Verteidigung der didaktischen Literaturgeschichte

Die österreichische Literaturgeschichte, die im Titel genannt wird, gibt es nicht. Literaturgeschichten sind Konstruktionen, aus verschiedenen Absichten und zu verschiedenen Zwecken geschrieben, die, denkt man an die lang dominierende deutschnationale Literaturgeschichtsschreibung, meist nicht die besten waren. Trotzdem wird niemand in der Schule auf Literaturgeschichte verzichten wollen, und die didaktische Verwendung der Literaturgeschichte ist sowieso die plausibelste und fruchtbarste. Wozu soll eine Literaturgeschichte gut sein, wenn nicht, um einen Überblick über die vielen Autoren und Werke zu ermöglichen, aber einen Überblick, der die einzelnen Werke verstehen hilft und das Geschichtsbewusstsein fördert, so dass Literaturgeschichte einen Schritt in Richtung auf problembewusstes Lernen bedeutet, oder, wie mein Lehrer, Walter Weiss, diese kritische Intention genannt hat:

Vorliebe für das Komplexe, Nichtgelöste, Offene, gegenüber dem betont Einfachen, der klaren »gültigen« Lösung. (Weiss 1995, S. 76)

Ein solches Lernen könnte mit der Befragung der österreichischen Literaturgeschichtsschreibung selber beginnen. Warum entstand nach 1945, nach den Erfah-

HANS HÖLLER ist Universitätsprofessor am Fachbereich Germanistik an der Universität Salzburg; er arbeitet an der Edition der Thomas-Bernhard-Werkausgabe sowie an der Jean-Améry-Ausgabe mit; seit 2004 Korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: hans.hoeller@sbg.ac.at

rungen des deutschen Nationalsozialismus und des Kriegs, ein neues Interesse für eine spezifisch österreichische Literaturgeschichte? Worin liegt deren Differenz zur deutschen Literaturgeschichte, was sind die anderen Nahtstellen, Brüche, Schmerzpunkte und Utopien in Österreich? Wo liegen aber auch die Beziehungen zwischen der österreichischen und der deutschen Geschichte, und nicht nur die der Katastrophen des Ersten Weltkrieges und der noch viel größeren von »Anschluss« an Hitlerdeutschland, Zweitem Weltkrieg und NS-Vernichtungspolitik?

Thomas Bernhard sah, wie andere zeitgenössische Autorinnen und Autoren, in der österreichischen Geschichte den »Schlüssel« zum eigenen Werk. »Vergessen Sie auch nicht das Gewicht der Geschichte«, sagte der Autor 1983 im Gespräch zu Jean-Louis de Rambures:

Die Vergangenheit des Habsburgerreichs prägt uns. Bei mir ist das vielleicht sichtbarer als bei anderen. Es manifestiert sich in einer Art echter Haßliebe zu Österreich, sie ist letztlich der Schlüssel zu allem, was ich schreibe. (Rambures 1983, S. 16)

2. Der literaturgeschichtliche »Schlüssel« zu Bernhards österreichischer »Haßliebe«

Zum Verständnis dieser österreichischen »Haßliebe« gehört als Vorgeschichte jene zwiespältige österreichische Identität, die aus der politischen Realität der Habsburgermonarchie und der Ersten Republik resultierte und eine der Voraussetzungen des äußerst stimulierenden kulturellen Klimas der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit war. Einen differenzierten Begriff davon vermittelt das Kakanien-Kapitel (Kapitel 8) in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, immer wieder lesenswert wegen der geistreichen Darstellung der vielen politischen und nationalen Widersprüche, relevant nicht nur für die Wiener Moderne, sondern auch für das Weiterschreiben nach 1945. Das kritische Potential der Wiener Moderne, schon vom Austrofaschismus diskreditiert, dann vom Nationalsozialismus vertrieben oder ausgelöscht, ist ja der wichtigste Bezugspunkt der österreichischen Literatur nach 1945. Sie wäre nicht zu denken ohne das Werk Sigmund Freuds, Ludwig Wittgensteins, Karl Kraus', Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváths oder Robert Musils, um nur einige Namen zu nennen. Man könnte sogar behaupten, dass die österreichische Literatur nach 1945 in dem Moment am Beginn der sechziger Jahre ihre besondere Bedeutung für die ganze deutschsprachige Literatur gewann, als sie zum kritischen Gedächtnis der vom deutschen Nationalsozialismus verfeimten und vertriebenen wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz Österreichs wurde. Im Eingedenken dieses Zerstörungsaktes und in der Wiederherstellung jener kritisch analytischen Kultur, die aus Österreich exiliert wurde, liegt ein zentraler Aspekt der Triebkraft, der Wut und der Obsession von Bernhards »Haßliebe« zu Österreich. Und sein dezidiert modernes Prosawerk seit den frühen sechziger Jahren könnte man als Gedächtnis und literarische Rekonstruktion der österreichischen Moderne ansehen, nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, in Zitaten und Anspielungen, sondern in der Form der Sprache selber. Zu denken wäre dabei an die sprachkritische Instrumentierung seiner Prosa insgesamt, die Thematisierung des Sprechens und der

Sprache, oder das der Freudschen Psychoanalyse verwandte Erzählen von Symptomen, die auf weit zurückreichende Beschädigungen des Ich weisen, überhaupt die Methode eines assoziativen Redens, das einer analytisch bewussten Instanz gegenübersteht, oft ist das ein Arzt, oder es wird dem Leser selber die kritische Aufmerksamkeit für das Wie des Gesagten, die Art und Weise des Sprechens und die charakteristische Formulierung abverlangt. Es liegt in dieser Aufmerksamkeit für die Sprache auch ein philosophisches Moment, jene Wittgensteinsche »grammatische« Betrachtung als »»Analysieren« unserer Ausdrucksformen«, ein Vorgang, der »manchmal Ähnlichkeit mit einem Zerlegen« hat (Wittgenstein 1967, S. 61). Immer wieder findet man ja Wittgenstein-Zitate in die Texte hineingewoben und das Leben Ludwig Wittgensteins scheint oft palimpsesthaf als biographisches Muster in den Lebensläufen seiner literarischen Protagonisten durch.

3. Das »Zweite Exil« der fünfziger Jahre

Die geschichtliche Wahrheit der manchmal geradezu monomanisch verabsolutierten Bernhard-Suada von einem Österreich, das seine besten Wissenschaftler und Künstler schon immer verkannt, verjagt oder zugrunde gerichtet habe, liegt in der epochalen Erfahrung der Vernichtung oder der Vertreibung. Aber seine Wut dürfte auch auf die persönliche Erfahrung des – unvergleichlich weniger tragischen – »Zweiten Exils« der kritischen Literatur im Österreich der fünfziger Jahre zurückgehen, jener Zeit, in der sich der junge Bernhard in Österreich als Dichter durchsetzen wollte. In einem hellsichtigen Brief an Hermann Hakel (vom 1. März 1955) schrieb Gerhard Amanshauser Mitte der fünfziger Jahre aus Salzburg über seine Bekanntschaft mit Bernhard:

Der einzige Schriftsteller, den man hier vertragen kann, ist der junge Thomas Bernhard [...] Es kann nichts anderes aus ihm werden als ein Dichter. Er ist ein größerer Individualist als ich und gehört zu den Typen, die man sich nur als Ausgestoßene vorstellen kann.

Und Amanshauser beklagt dann die Situation in einem Land, das solchen Dichtern kein »lebendiges Zentrum« – »nicht eine lebendige Zeitung«! – zu bieten habe und sie ins Abseits dränge (Amanshauser 2005, S. 29).

Es hatte zwar unmittelbar nach der Befreiung 1945 die bewusste kulturelle Erinnerung an die große österreichische Moderne der Jahrhundertwende gegeben (zu denken ist etwa an die exemplarische Zeitschrift *Plan*, 1945–1948), aber solche kritischen Projekte wurden von der Währungsreform und der restaurativen staatlichen Kulturpolitik ausgehungert. Und vor allem gab es keine ernsthaften und weitreichenden politischen Anstrengungen, die exilierten Autorinnen und Autoren in das demokratische Österreich nach 1945 zurückzuholen, um ihnen hier die gebührende Anerkennung zukommen zu lassen und mit ihnen gemeinsam an einem Neubeginn zu arbeiten. Die Reihe der Staatspreisträger in den fünfziger Jahren, nicht wenige davon frühere Mitläufer oder Funktionäre von Austrofaschismus und Nationalsozialismus, zeigt den von der staatlichen Kulturpolitik durchgesetzten provinziellen Konservatismus und die Verdrängung der Exilanten.

Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann, die bedeutendsten Autorinnen der österreichischen Literatur der fünfziger Jahre, gingen in den fünfziger Jahren ins Ausland. Von ihnen stammen die illusionslosesten Momentaufnahmen der früh einsetzenden Restauration. Noch immer lesenswert zum Verständnis der Zeit nach dem Krieg: Ilse Aichingers *Aufruf zum Mißtrauen* (1946), eine frühe Warnung vor dem erinnerungslosen Weitermachen nach diesem Kulturbruch, und, bestechend in der hellsichtigen Schärfe, Ingeborg Bachmanns Erzählung *Unter Mördern und Irren*, eine atemberaubende Kritik der österreichischen Form der Restauration in den vierziger und fünfziger Jahren, erschienen im Erzählband *Das dreißigste Jahr* (1961), aber bereits Mitte der fünfziger Jahre begonnen. Marcel Reich-Ranicki hat in den späten sechziger Jahren seinen Eindruck von Thomas Bernhards Erzählungen mit dem Titel von Bachmanns *Unter Mördern und Irren* assoziiert.

4. »Hier ist es, das Neue« (Ingeborg Bachmann)

Ingeborg Bachmann, die ebenfalls Ende der sechziger Jahre über das damals vorliegende Werk Thomas Bernhards schrieb, hob in ihrem Bernhard-Essay das »Neue« seiner Bücher hervor, auf das man nach 1945 so lange gewartet habe. Sie fragte, ob hier eine Sternstunde »der deutschen Literatur« im Kommen sei, »die wie alles auf ihre Sternstunden warten hat müssen«, und sie fragte nach den literaturgeschichtlichen Koordinaten zur Bestimmung dieses Autors: »Wohin gehört er, was will er, wo bleiben die Bezüge (wozu?) [...]?« (Bachmann 1978, S. 363f.) Heute, 35 Jahre später, können diese Fragen beantwortet werden, genauer: Wir können die »Bezüge« leichter herstellen, weil aus dem historischen Abstand die Problemzentren der österreichischen Literatur nach 1945 besser sichtbar geworden sind und die sechziger Jahre von heute aus als der entscheidende literaturgeschichtliche Ort des »Neuen« erscheinen. Dieses »Neue« in der österreichischen Literatur der sechziger Jahre, dem ein tiefgreifender Traditionsbruch zugrunde liegt, kann anhand von Bernhards Schreib-Biographie als Teil der österreichischen Literaturgeschichte nach 1945 erklärt werden.

Thomas Bernhards Prosa-Anfänge folgten in den frühen fünfziger Jahren der Tradition der Heimatliteratur seines Großvaters, seine Lyrik dieser Zeit repräsentierte einen versöhnlichen Trakl-Ton. Aber Mitte der fünfziger Jahre wird in seinen Erzählungen eine Brüchigkeit registriert, die, wie in der Erzählung *Der Schweinehüter*, die ganze Existenz eines Ich erfasst. Das Haus, in dem die Titelfigur wohnt, von Erschütterungen heimgesucht und vom Einsturz bedroht, ist bereits eines der späteren Ich-Gebäude in der Prosa Bernhards. Der Mauerriss »wird immer größer« (TBW 14, S. 516), und Korn, die Hauptfigur, wird sich umbringen. – Würde sich, jedenfalls nach dem Plan des Autors, umgebracht haben, wenn nicht der konservativ-katholische Herold-Verlag, bei dem die Erzählung 1956 erscheinen sollte, einen konformeren Schluss erzwungen hätte: »da sonst die ganze Arbeit nicht abgedruckt werden könnte« (TBW 14, S. 582). So wirft Korn also zuletzt »den Strick weg und springt vom Baum auf die Erde [...] Von allen Seiten hört er die Osterglocken« (TBW 14, S. 538).

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre gehört Bernhard zum avantgardistischen Kreis des Komponisten Gerhard Lampersberg, den man literaturgeschichtlich als ein aristokratisch-surrealistisches Seitenstück zur Wiener Gruppe bezeichnen könnte, gesellschaftlich ähnlich isoliert und marginal wie alle Avantgarde-Bewegungen im Österreich der fünfziger Jahre. Die für den Tonhof geschriebenen kleinen Stücke sind interessant als formale Studien, aufschlussreich, wenn Bernhard sein Libretto *die rosen der einöde. fünf sätze für ballett, stimmen und orchester* (1959) als Versuch versteht, »ein Stück zerschundenes und ein Stück erhabenes Leben einigen Regeln und einer klaren Beschränkung zu unterwerfen« (*Die Rosen der Einöde*, S. 382). In seinen Lyrikbänden aber, beginnend mit *Auf der Erde und in der Hölle* (1957), wird der »Herkunfts-komplex« zum Gegenstand jener nie mehr aufgegebenen Selbst-Auseinandersetzung, hier noch im Vokabular der Heimatliteratur – die »schwarzen Truhen der Heimaterde« (*Gesammelte Gedichte*, S. 16) –, in der späteren Prosa dann in den narrativen Komplexen verschiedener großer Liegenschaften wie »Amras«, »Hochgobernitz«, »Ungenach«, »Altensam« oder »Wolfsegg«, das am umfassendsten den »Herkunfts-komplex« Österreich repräsentiert.

5. Traditionsbruch

Thomas Bernhard gehört zur Generation der Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die sich am Beginn ihrer Schriftstellerlaufbahn in den fünfziger Jahren mit der provinziellen Enge, dem konservativen Traditionalismus – »Das große Erbe« als Schlagwort des Österreichbewusstseins in den fünfziger Jahren – und der Verdrängung der »jüngsten« Vergangenheit konfrontiert sahen und darauf bereits kritisch reagierten: »Vaterland, *Unsinn*, / Traditionen gebrauchen fortwährend dieselben Wörter, Redewendungen, Auftrumpfen«, so beginnt der Prosaband *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, eine Lebens-Bilanz am Ende der fünfziger Jahre, die Thomas Bernhard aber erst am Ende seines Lebens herausbringen ließ (*In der Höhe*, S. 5). Der Abscheu vor einer ungebrochenen Tradition, wie er hier aus dem ersten Satz eines Resümees der eigenen Entwicklung in den fünfziger Jahren spricht, kehrt dann wieder im ganzen Werk, im thematischen Bild irritierender Herkunftskomplexe, riesiger österreichischer »Liegenschaften«, von denen seine Hauptfiguren loszukommen versuchen, durch Absenkung, Auflösung und Auslöschung. »Herkunfts-komplex«, dieses typische Bernhard-Wort, verschränkt als mehrdeutiges Kompositum den Aspekt des Raumhaften – »Komplex« – mit dem psychoanalytischen des krankhaften Symptoms, das dem Ich aus seiner Vergangenheit erwächst, immer auch mit der Betonung des vielfältig und vielschichtig Zusammengesetzten.

Mit der analytischen Bearbeitung dieses Herkunftskomplexes setzte in Österreich am Beginn der sechziger Jahre eine neue Erzählprosa ein, die zum Paradigma der Literatur nach 1945 wurde. Zu nennen ist hier, als Vorläufer des *Frost*-Romans, Herbert Leberts Roman *Die Wolfshaut* (1960), der mit dem Kontinuum der Heimatliteratur bricht. Symptomatisch für diesen Bruch ist die Landschaft als kritische Nachkriegs-Topographie in Leberts Roman: die Dörfer »Kahldorf« und »Schweigen«, auf einer Landkarte, die aus Blutspuren gezeichnet ist, mit einer Atmosphäre, ver-

pestet von etwas »Dunkle[m], Ungestalte[m], Unfassbare[m]« (Fliedl/Wagner 1984, S. 303f.). Mit Bernhards Roman *Frost* wird dieser Bruch in der österreichischen Literaturgeschichte zum Ereignis. Es wird von einer ähnlichen erzählerischen Topographie ausgegangen, aber nun entfaltet das Erzählmodell selber eine analytische Situation: Eine Figur berichtet, die andere ist der Gegenstand des Berichts, ein narratives Modell, das in immer neuen Variationen – auch als Selbstauseinandersetzung, mit dem charakteristischen »dachte ich«, »ich dachte« – bis zuletzt beibehalten wird. In dieser wissenschaftlichen Erzählordnung bekommen Sprachreflexion und Sprachthematizierung einen besonderen Stellenwert, sie sind es auch, die – als linguistic turn – das »Neue« der österreichischen Literatur der sechziger Jahre ausmachen. In dem Jahr, in dem Bernhards *Frost* erscheint, 1963, beginnt Peter Handke die Arbeit an seinem Roman *Die Hornissen*, 1961/62 hatte sich das Grazer Forum Stadtpark etabliert, das die Nachfolge der Wiener Gruppe antrat. Bis zum Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre, der Phase der dominanten sprachexperimentellen Literatur, wird Bernhard in seinen Prosatexten die verfremdende Gedanken- und Redewiedergabe immer mehr verschachteln und verselbstständigen, aber nie wird bei ihm das analytische Element verloren gehen, das bereits die ärztliche Versuchsanordnung von *Frost* bestimmte. Von der ersten Seite an zielt der Roman auf Ursachenforschung, will der erzählerische Bericht hellhörig machen für etwas weit Zurückliegendes, Destruktives, Katastrophales. Selbst geologische Begriffe werden bei dieser Erforschung des Vergangenen zu Denk- und Grübelbildern einer Gedächtnislandschaft: »auf einmal allein in Urgestein und Familie« – notiert der Bruder über den gemeinsamen Aufenthalt im Turm von Amras, wo sie sich von der Umwelt isoliert haben und die »Kindheit« »so gegenwärtig« wird (TBW 11, S. 127). Ungefähr in der Zeit, in der *Frost* (1963) und *Amras* (1964) erschienen sind, verwendet Theodor W. Adorno ein ähnliches Wort – »Gesteinsschichten der Erfahrung« – in seiner Metaphysikvorlesung im Sommersemester 1965, wenn er von den tiefgreifenden Verletzungen eines Ich, anlässlich der 1964 erschienen Essays von Jean Améry – *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* –, spricht.

6. Gedächtnislandschaften

»Grausige Spuren habe der Krieg im ganzen Tal hinterlassen. »Noch heute stößt man immer wieder auf Schädelknochen oder auf ganze Skelette, die nur von einer dünnen Tannennadelschicht zugedeckt sind«, sagt der Maler« im Roman *Frost*, die »Einheimischen« sind darum bemüht, wie in Jelineks *Die Kinder der Toten*, die überall hervorkommenden Toten »einzuscharren«, »mit Rechen und Schaufel, um die Spuren zu verwischen. »Aber die Spuren des Krieges sind noch nicht verwischt«, sagte der Maler, »dieser Krieg wird niemals vergessen sein. Immer wieder werden die Menschen auf ihn stoßen, wo sie auch gehen mögen« (TBW 1, S. 146–148).

Bernhards Bücher vergegenwärtigen ausgesprochen oder unausgesprochen ein tiefgreifendes Unbehagen an den heiteren Fremdenverkehrslandschaften oder an den schnell wiederhergestellten Fassaden der Touristenstädte, sie haben überhaupt den Eindruck einer ungebrochenen Ganzheit fragwürdig gemacht. Mehrmals hat

der Autor seine Aversion gegen ein harmonisierendes naives Erzählen programmatisch ausgesprochen – »Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen« (*Drei Tage*, S. 158) –, ein Affekt, der die antiorganische Moderne, das bewusste Zerreißen des geschlossenen Oberflächenzusammenhangs, weiterführt, bei ihm aber auch gegen das naive *Weitererzählen* nach 1945 gerichtet war. In seinem Affekt gegen Ganzheit und Geschlossenheit steckte das Bewusstsein des Kulturbruchs, den die Katastrophe von Krieg und nationalsozialistischer Vernichtungspolitik bewirkt haben. Die »eigentlich nötige Vorgeschichte« seiner Erzählungen, die von einigen Rezensenten in den sechziger Jahren eingeklagt wurde (vgl. z. B. Kaiser 1969), wäre dort zu finden gewesen. Eine hellsichtige Besprechung von *An der Baumgrenze* stand damals in der österreichischen *Volksstimme* (Wimmer 1969): Es werde immer erzählt, »wie von einem, der sich erinnert«, und dem entspreche »der Fluß der Sprache: breite, stockende, umständliche Sätze, von einer Schwerfälligkeit, die Schwermut erzeugt; ist ihnen doch abzulesen, wie schwer Erinnern, wie hoffnungslos ein Ordnen des Erinnerten ist«.

7. Aspekte der Werkentwicklung nach den sechziger Jahren

Bei Bernhard bleibt das in den sechziger Jahren gefundene Schreibmodell bis zuletzt bestimmend, auch wenn größere Variationen zu erkennen sind und seine Texte durchaus mit den jeweils dominierenden literarischen Paradigmen korrespondieren, ohne dass deren Eigensinn verloren ginge. Die Annäherungen an die jeweils dominanten literarischen Strömungen erscheinen bei ihm wie Konsequenzen des eigenen Werks. So liefern die autobiographischen Erzählungen ab der Mitte der siebziger Jahre – *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975) und die letzte der Reihe der autobiographischen Erzählungen, *Ein Kind* (1982) – nach der Autorintention die längst fällige biografische Vorgeschichte seiner Schriftstellerexistenz, und zugleich bedienen sie den literarischen Markt, der in den siebziger Jahren die Rückkehr zum Subjekt und zu einem traditionelleren Erzählen propagierte; ähnlich wie die in seinem Werk mehr und mehr in den Vordergrund gespielte Komik – vom Autor als schreibbiographische Konsequenz des Alterns gedeutet – mit Vorstellungen postmodernen Schreibens kompatibel ist. Auch die in den achtziger Jahren bewusster gestalteten jüdischen Figuren und Lebensläufe in seinen Büchern – *Wittgensteins Nefte* (1982), *Der Untergeher* (1983), *Auslöschung* (1986), *Heldenplatz* (1988) – sind Teil der in den achtziger Jahren – der Zeit der Waldheim-Debatte – öffentlich thematisierten Gedächtnispolitik. Manche seiner Theaterstücke, wie *Vor dem Ruhestand* (1979), nehmen dezidiert Stellung zu politischen Ereignissen, wobei auch hier die unbewältigte Vergangenheit das Zentrum von Bernhards Auseinandersetzung bleibt (bis zum letzten Stück, *Heldenplatz*, 1988). »Das Gewesene ist es / das fortwährende Gewesene« heißt eines der Leitmotive in *Der Theatermacher* (1985). Aber gerade dieses Stück macht auch aufmerksam für eine in meiner literaturgeschichtlichen Skizze gar nicht berührten Frage: der in Bernhards Werk an vielen Stellen begegnenden romantischen Sehnsucht nach Poesie und Schönheit in einer Welt, die alles verramscht und verkauft. Es gibt in seinem Werk durchgehend die Verteidigung der

Kunst gegenüber der kunstfremden Welt der politischen Gewalt wie der alles nivellierenden Vermarktung. Die höchsten Begriffe des Theatermakers, so komisch sich diese Figur auch ausnimmt, sie sind Ideen einer ästhetischen Erziehung, die der Autor in allem, was er schrieb, vertreten hat. In deren Zentrum stehen Leitbegriffe der romantischen Poetik wie »Imagination«, »Phantasie«, »Geist«, »das Poetische«, »das Schöpferische«, »die Schönheit«, an denen der Theatermacher Bruscon wie sein Autor festhalten, in einer entzauberten Welt, ausgesetzt der sozialen Kälte und der Misere der Krankheit. Nie kann dem Theatermacher, der mit seiner Familientruppe durch die unwirtlichen Flecken des Innviertels zieht, der Satz »Wenn wir die Schönheit nicht besitzen / und durch und durch ein kranker Geist / und mittellos bis in die Seele sind« andächtig genug gesprochen werden (*Der Theatermacher*, S. 62 ff.).

8. Einige Vorschläge für literaturgeschichtliche Bernhard-Lektüren in der Schule

Zum Beispiel das Stück *Der Theatermacher* lesen im Hinblick auf die Schwierigkeiten der Kunstausübung heute. Erklären, worin die Kunstfeindlichkeit der Umgebung liegt und wie sie im Stück geschichtlichen Zeichencharakter annimmt. Inwiefern aber auch Bruscon, der Kunsttyrann, mit seinem Begriff der Kunst lächerlich wird, wie seine tyrannische Kunst mit Macht und Inkompetenz zu tun hat, und das Stück indirekt die Frage aufwirft, welche Form von Kunst in solchen Verhältnissen überhaupt eine Chance zur Veränderung bieten könnte.

Als besonders brauchbar für die didaktische Entwicklung literaturgeschichtlichen Denkens aus den Texten selber erscheint mir der kurze Prosatext *Der Italiener*, 1969 im Erzählband *An der Baumgrenze* publiziert. Beispielhaft können hier verschiedene Gedächtniskulturen studiert werden: das rituelle kulturelle Gedächtnis der alljährlichen Theateraufführungen auf einem österreichischen Landbesitz, die feinsinnige Theaterkultur der Wiener Moderne, und, diese Tradition unterbrechend, der Selbstmord des Schlossherrn, der nicht loskommt vom traumatischen Gedächtnis eines Kriegsverbrechens, das sich im Park des Schlosses ereignet hat. Die überlegte erzählerische Gestaltung dieses Traumgedächtnisses eignet sich dazu, eine entscheidende Dimension des Schreibens nach 1945 zu erklären.

Auch kleinere Text-Ausschnitte eignen sich zu literaturgeschichtlichen Studien, zum Beispiel die Beschreibung des Kalkwerksgebäudes im Roman *Das Kalkwerk* (1970), wo das Gebäude zu einem Gedächtnisraum wird, der an die Arbeitslager des Salzkammerguts erinnert; besonders brauchbar für den Schulunterricht dürften auch die kurzen Prosatexte von *Der Stimmenimitator* (1978) sein, etwa der Erinnerungstext zu Ingeborg Bachmann – *In Rom* –, an dem die Problematik von Bernhards erzählerischer Verfügung über die Tragik einer Schriftstellerin kritisch erörtert werden kann, jener souveräne Zugriff, der den andern dem eigenen Denksystem und der eigenen Vorstellung von Tragik unterwirft; oder Stellen aus den Fleischmann-Interviews, wie zum Beispiel die *Jedermann*-Passage in *Monologe auf Mallorca* (1981), wo die virtuose komödiantische Assoziationsfähigkeit nachvollzogen werden kann, mit der sich Bernhard im Fundus des kulturellen Gedächtnisses bewegt, ein splitterhaftes Erinnerungsmosaik, das literaturgeschichtlich zu entziffern wäre.

Literatur

TBW = Thomas-Bernhard-Werkausgabe (siehe Bibliographie Janshoff, in diesem Band).

BERNHARD, THOMAS: Die Rosen der Einöde. Zwei Szenen. In: *Die Neue Rundschau* 1958, S. 382.

DERS.: Drei Tage. In: Bernhard, Thomas: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz 1971, S. 144–161.

DERS.: Der Theatermacher. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 4*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 7–116.

DERS.: *Gesammelte Gedichte*. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.

BACHMANN, INGEBORG: [Thomas Bernhard:] Ein Versuch. In: Koschel, Christine; Weidenbaum, Inge von; Münster, Clemens (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Werke*. München-Zürich: Piper 1978, S. 361–364.

FLIEDL, KONSTANZE; WAGNER, KARL: Tote Zeit. Zum Problem der Darstellung von Geschichtserfahrung in den Romanen Erich Frieds und Hans Leberts. In: Aspetsberger, Friedbert; Frei, Norbert; Lengauer, Hubert (Hrsg.): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien 1984, S. 303f.

HÖLLER, HANS: *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993 (= rm 504).

KAISER, JOACHIM: Thomas Bernhards Schriftstellerei-Novellen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17./18. Mai 1969.

RAMBURES, JEAN-LOUIS: Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. In: Höller, Hans; Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): *Antiautobiografie. Thomas Bernhards »Auslöschung«*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 13–18 (= st 2488).

WEISS, WALTER: Sprache in der Literatur. In: Weiss, Walter: *Annäherungen an die Literatur (Wissenschaft). I. Literatursprache*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 1995, S. 67–77 (= SAG 327).

WIMMER, ERNST: Aus einem Alptraumland. In: *Volksstimme*, 1. Mai 1969.

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967.

Gregor Thuswaldner

Die politische Dimension von Thomas Bernhards Œuvre

Thomas Bernhard hat es verstanden zu verstören. Die längst schon legendären Schimpfkanonaden gegen Österreich, die seine Werke durchziehen, waren in erster Linie der Auslöser der allgemeinen Verstörung. Von seinem ersten Roman *Frost* (1963) über seine Stücke bis hin zum letzten großen literarischen Werk, dem Theaterstück *Heldenplatz* (1988), hat Bernhard seinen Ich-Erzählern und den Figuren seiner Stücke so manche Hasstirade gegen sein Heimatland in den Mund gelegt:

Die Dörfer, dieser hemdsärmelige Stumpsinn! Das Landkirchentum, ja Stumpsinn! Und hören Sie: ich spreche ja gerade von der Landpest! Mich stößt das Land einfach ab! [...] Das Land ist kein Quellbezirk mehr, nur noch eine Fundgrube von Brutalität und Schwachsinn, für Unzucht und Größenwahn, für Meineid und Totschlag, für systematisches Absterben! (*Frost*, S. 153 f.)

Ganz Österreich ist zu einem skrupellosen Geschäft geworden, in welchem nurmehr [sic] noch um alles gefeilscht und in welchem jeder um alles betrogen wird. Sie glauben, in ein schönes Land zu reisen und reisen in Wahrheit und in Wirklichkeit in ein pervers geführtes Geschäftshaus. (*Auslöschung*, S. 117)

GREGOR THUSWALDNER ist derzeit Assistant Professor of German (tenure track) am Gordon College in Wenham, Massachusetts (USA). Department of Foreign Languages & Linguistics, Gordon College, 255 Grapevine Road, Wenham, MA 01984. E-Mail: gregor.thuswaldner@gordon.edu

Doch nicht nur seine literarischen Werke zeugen von jener heftigen Kritik. Der Autor selbst hat in zahlreichen Leserbriefen und in seinen Reden und Pamphleten seiner Wut auf Österreich Luft gemacht. In einem Brief an das *Wiener Journal* im Februar 1981 kritisiert Bernhard etwa einen in dieser Zeitschrift erschienenen Artikel auf seine unnachahmliche Weise: »Ihr Heft Nummer 3 vom Dezember trieft vor Dummheit und Scheinheiligkeit und es halten sich in ihm, klassisch österreichisch, Scheinheiligkeit und Dummheit die Waage« (zit. nach Dittmar 1991, S. 132).

Als »Morbus Austriacus« hat der Schriftsteller und Kritiker Jean Améry (eigentlich Hans Mayer) diesen spezifisch österreichischen Selbsthass bezeichnet. In Anspielung auf Kierkegaard sieht Améry im »Morbus Austriacus« eine »Krankheit zum Tode«, an der Bernhard leide. Améry kann »das österreichische *taedium vitae*« bei Bernhard gut nachvollziehen, da er unweit von dessen Kindheitsort Henndorf aufgewachsen ist. Diese typisch österreichische Krankheit, an der auch Autoren wie Franz Kafka, Otto Weininger, Hugo von Hofmannsthal, Ernst Weiß und Joseph Roth laboriert hätten, sei »über die Person Bernhards hinaus ein objektiver, gesellschaftlicher und politischer Sachverhalt [...], wenn immer man auch annehmen mag, dass der Autor [d. h. Bernhard] eben diesen Sachverhalt auf hocheigentümliche Weise vermittelt« (Améry 1976, S. 93).

Amérys Analyse ist exemplarisch für die Rezeption von Bernhards Werken, die bis in die Mitte der siebziger Jahre hineingewirkt hat, als der Autor als Verfasser von »To-desernst und Selbstmordphilosophie, von Verzweiflungs- und Sinnloskeitspathos« angesehen wurde (Donnenberg u. a. 1997, S. 315). Mit dem Stück *Die Macht der Gewohnheit* (1974) änderte sich jedoch die Rezeption. Nun wollte man erkennen, dass Bernhard ein »Komödientragödien-Autor« war. Seit den achtziger Jahren dominiert bis heute vor allem die Ansicht, dieser sei bloß ein »Übertreibungskünstler« gewesen, der erfolgreich sein »philosophisches Lachkabinett« – um eine weitere gängige Schablone zu bemühen – betrieben habe. Wirklich ernst zu nehmen sei die Kritik des Übertreibungskünstlers nicht. Seit Bernhards Tod im Jahr 1989 ist ein regelrechter »Bernhard-Boom« entstanden, der dann noch durch die zwei dicht aufeinander gefolgt »Jubiläen« – Bernhards zehnter Todestag 1999 und der siebzigste Geburtstag des Autors 2001 – genährt wurde. Es ist zu befürchten, dass der unmittelbar bevorstehende fünfundsiebzigste Geburtstag diesen unreflektierten Trend wohl fortsetzen wird. Während Bernhards Werke zu Lebzeiten des Autors Skandale ungeahnter Ausmaße erreicht haben, werden heute seine Stücke als großes Gaudium gefeiert. Helmut Schneider erlebte am 1. Juni 2002 bei einer Aufführung von *Elisabeth II.* diesen Rezeptionswandel hautnah:

Das Premierenpublikum war ein einziger Bernhard-Fanclub. Ja, man kann sich heute gar nicht mehr vorstellen, dass sich einmal die ganze Republik anlässlich einer Bernhard-Premiere in Aufruhr gesetzt hatte. (Schneider 2002)

Diese euphorische Stimmung ist deswegen so bedauernd, da nun Bernhards Werke kulturpolitisch vereinnahmt worden sind, so dass sie ihrer politischen Sprengkraft beraubt zu sein scheinen. Deswegen ist eine differenzierte Perspektive nötig, die den Blick freigibt auf Bernhards ernstzunehmenden politischen Kom-

mentar. Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, einen kurzen Überblick über die facettenreiche Österreichkritik Bernhards zu geben.¹

Darauf, dass Bernhard nicht immer ein gespaltenes Verhältnis zu Österreich gehabt hat, weist Günther Nenning hin: »Es gibt einen jungen, lyrischen Bernhard, der die Heimat liebt – den grenzt die korrekte Literaturwissenschaft aus, so wie die Marxisten den jungen Marx ausgrenzen« (Nenning 1999, S. 98). Tatsächlich existieren nur wenige Aufsätze, die sich mit Bernhards Frühwerk beschäftigen, die vom restaurativen Klima der fünfziger Jahre geprägt sind. Die Gedichte und Prosatexte, die zwischen 1952 und 1954 erscheinen, sind zurecht als epigonal empfunden worden (vgl. Sorg 1992, S. 17). Die Nähe zu Georg Trakl, aber auch zu Karl Heinrich Waggerl, ist nicht zu leugnen, wenn Bernhard in seinen frühesten Gedichten – besonders in den »Salzburger Sonetten« – seiner Liebe zu Stadt und Land Salzburg Ausdruck verleiht. Von dieser naiven Heimatliebe befreit sich Bernhard 1957 mit seinem ersten Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle*. Darin wird zum einen sein gestörtes Verhältnis zur Religion angedeutet, zum anderen erscheint Österreich nicht mehr im ungetrübten Licht. Ein wichtiges Motiv, das vor allem ab Mitte der siebziger Jahre immer wieder in Bernhards Œuvre wiederkehrt, lässt sich hier schon festmachen: Der Nationalsozialismus sei in vielem dem Katholizismus ähnlich und, so lautet ein weiterer Vorwurf, engagiere sich auch nicht humanitär.

In seinem ersten Roman, *Frost* (1963), wendet sich Bernhards Kritik gegen das damalige Österreich, das vornehmlich bestrebt war, in die Zukunft zu blicken und die unmittelbare Vergangenheit auszublenden. Der Protagonist des Romans, der Maler Strauch, hält sich in Weng bei Goldegg auf. Während der Tourismusverband Goldegg den Pongauer Ort Weng als »kleine ländliche Idylle« beschreibt (vgl. Wiedemann 2001), beschwört Bernhards Protagonist die vermeintliche Hässlichkeit des Ortes:

Weng ist der düsterste Ort, den ich jemals gesehen habe. [...] Tatsächlich erschreckt mich diese Gegend, noch mehr die Ortschaft, die von ganz kleinen, ausgewachsenen Menschen bevölkert ist, die man ruhig schwachsinnig nennen kann. (*Frost*, S. 10)

Bei diesen und ähnlichen Attacken gegen Weng und seine Bewohner geht es nicht vornehmlich um die tatsächliche geographische Gegebenheit der Ortschaft (vgl. Mittermayer/Veits-Falk 2001, S. 171), obwohl Salzburger Lokalpolitiker in *Frost* eine radikale Kritik an der Pongauer Ortschaft gesehen haben (vgl. Kaindl-Hönig 1968). Bernhards Kritik zielt primär auf die sich formende nationale Identität Österreichs ab. Um sich von der jüngsten Vergangenheit und von Deutschland zu distanzieren, wurde seit den späten vierziger Jahren von offizieller Seite der Begriff der Heimat forciert, in dem man die Schönheit des eigenen Landes herausstellte, die ja auch in der 1947 eingeführten österreichischen Bundeshymne besungen wird. Einen we-

¹ Eine ausführliche Untersuchung dieser Thematik findet sich in Gregor Thuswaldner: »*Morbus Austriacus*« – *Zur Österreichkritik bei Thomas Bernhard*. Ph.D. Thesis. Ann Arbor, MI: UMI, 2003. Eine stark überarbeitete Fassung ist in Planung.

sentlichen Anteil an der Vermarktung des neuen österreichischen Heimatgefühls hatte der Heimatfilm, der in den fünfziger und sechziger Jahren seine Blütezeit erreichte. Filme wie *Der Förster vom Silberwald* (1954), *Die Sennerin von St. Kathrein* (1955) oder *Saison in Salzburg* (1961) sind hier zu nennen. Über die Einzigartigkeit der geographischen Gegebenheiten Österreichs berichteten natürlich auch Schulbücher in den allerhöchsten Tönen. In *Mein Österreich – Mein Vaterland. Ein Buch für Schule und Haus* aus dem Jahr 1955 sind die Titel der jeweiligen Unterkapitel der Nationalhymne entnommen. Über den Pongau heißt es preisend: »Herrlich sind diese Gebirgswälder, die bis zur Baumgrenze hinanreichen« (Buchgraber/Zens/Bauer 1955, S. 20). Im Gegensatz dazu gewinnt man in Bernhards Büchern der sechziger Jahre den Eindruck, dass jeder Landstrich in Österreich eine regional typische Krankheit generiere. So »diagnostiziert« der Maler Strauch in Weng Haut-, Gehirn-, und Darmtuberkulose (*Frost*, S. 149), während in der Erzählung *Amras* (1964) die »Tiroler Epilepsie«, die, wie der Name nahe legt, eine »nur in Tirol bekannte Epilepsie« sei (*Amras*, S. 13), vorherrsche. In *Verstörung* (1967) ist es u. a. eine Geisteskrankheit, die offenkundig den Fürsten Saurau in der Steiermark plagt. Saurau selbst bemerkt aber auch Gebrechen, die für die Steiermark charakteristisch seien, wenn er von »Geschlechtskrankheiten, wie sie typisch für diese Gegend sind«, spricht oder den Nordsteirern vorwirft, »einen bodenlosen Hang zur Inzuchtmystik [sic], einen besonderen dumpf-stumpfen Sprach- und Bewegungsrhythmus« zu haben (*Verstörung*, S. 101 f.).

Dieser niederschmetternde Befund steht folglich dem offiziellen Lob der Heimat diametral gegenüber. Eine stärkere Kritik am österreichischen Nationalbewusstsein, als sie Bernhard in den sechziger Jahren darlegt, hätte zu der Zeit gar nicht geschrieben werden können. Doch wie ist diese Kritik zu werten? Noch fünf Jahre nach Erscheinen von *Frost*, am 24. April 1968, im selben Jahr, als Bernhard den Kleinen Österreichischen Staatspreis verliehen bekam, wandten sich im Rahmen einer Sitzung im Salzburger Landtag Politiker an den Landeshauptmann. Dieser wurde ersucht »gegen die Beleidigung eines Teiles der Salzburger Bevölkerung Protest einzulegen und zu intervenieren, daß in Zukunft solche Werke keine öffentliche Anerkennung finden« (Kaindl-Hönig 1968). Die Landespolitiker übersahen dabei, dass Bernhards Österreichkritik kunstvoll gebrochen wird, indem sie von fragwürdigen Protagonisten geübt wird. In jedem Fall ist Bernhards *krítikos* nämlich das genaue Gegenteil dessen, was man unter der ursprünglichen Bedeutung findet, denn als »zum Beurteilen od. Richten fähig« wird man Strauch, Saurau und die anderen »Geistesmenschen« Bernhards sicherlich nicht einschätzen (vgl. Gemoll 1954, S. 453).

In den siebziger Jahren schreibt Bernhard an seiner fünfbändigen Autobiographie² und hat damit, laut Ernst Wendt, »einen neuen Landesrekord an österreichi-

2 Deutschsprachige Literatur der siebziger Jahre zeigt einen deutlichen Hang zur literarischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben und dessen Situierung im historisch-politischen Kontext, man denke nur an Max Frischs *Tagebuch 1966–71* (1972) und *Montauk* (1975), Karin Strucks *Klassenliebe* (1972), Günter Grass' *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972), etc. (vgl. auch Schlösser 1993, S. 411).

scher Selbsterfleischung aufgestellt« (zit. nach Dittmar 1992, S. 166). Bei Bernhards Autobiographie handelt es sich aber keineswegs um einen nüchternen, nicht-fiktionalen, gar objektiven Bericht, der durch den Erfahrungshorizont der LeserInnen verifiziert werden könnte. Im Gegenteil: Bernhard macht oft auf die bewusst subjektive Position aufmerksam, von der die Autobiographie geprägt ist. In *Die Ursache* bringt Bernhard zum Ausdruck, »wie ich damals *empfunden* (*geföhlt*) habe und wie ich heute *denke*« (*Die Ursache*, S. 12, Hervorhebung im Original). Der Erzähler in Bernhards Autobiographie ist aber nicht nur eine Einheit des aus der Retrospektive Denkenden/Schreibenden und des Fühlenden/Beschriebenen. Bernhards viel zitierte Aussage, »In meinen Büchern ist alles künstlich«, lässt sich nämlich auch auf die Autobiographie anwenden, da Bernhard seine Jugend in demselben Stil erzählt, von der auch die bereits zuvor veröffentlichte Prosa geprägt ist (vgl. dazu Schmid-Dengler 1995, S. 305). Bernhards Autobiographie ist – wie jede (post)moderne Autobiographie – eine raffinierte Mischung aus Fiktion und Realität. Bernhard hat dies auch in einem Interview bestätigt, indem er daran festhielt, dass seine Autobiographie nicht auf einer allgemein überprüfbaren Wirklichkeitsdarstellung basiert: »Nicht so wie es in Wirklichkeit war [...], sondern so, wie ich es heute sehe« (zit. nach Forster/Riegel, S. 122). Dennoch ist der Inhalt dieser fünf Bände für bare Münze genommen worden. Schon der erste Satz von *Die Ursache* stimmt den Leser darauf ein, dass die Autobiographie von Pauschalisierungen geprägt ist:

Die Stadt [d. h. Salzburg] ist, von zwei Menschenkategorien bevölkert, von Geschäftemachern und ihren Opfern, dem Lernenden und dem Studierenden nur auf die schmerzhafteste, eine jede Natur störende, mit der Zeit *verstörende* und *zerstörende*, sehr oft nur auf heimtückisch-tödliche Weise bewohnbar. (*Die Ursache*, S. 7, Hervorhebung im Original).

Die Kriegsjahre erlebt der junge Bernhard in einem nationalsozialistischen Internat, das nach dem Krieg in eine katholische Institution umgewandelt wurde. Es gab jedoch »keine auffallenden Veränderungen« (*Die Ursache*, S. 88). Das Hitlerbild wurde durch ein Kreuzifix ersetzt, den nationalsozialistischen Liedern folgten Kirchenlieder, die katholische Brutalität der Züchtigung unterschied sich nicht von der nationalsozialistischen. Aus heutiger Sicht weiß man, dass es in der österreichischen Bevölkerung nach 1945 keinen eindeutigen ideologischen Bruch in der ideologischen Gesinnung gegeben hat.³ Der katholische Leiter der Schule, der Pfarrer Franz Wesenauer, den man »Onkel Franz« genannt hat und der auch Bernhards Erzieher war, erwirkte eine Streichung seines Namens durch einen gerichtlichen Beschluss, da er

3 Ernst Bruckmüller (1998, S. 380) schreibt dazu: »Der Nationalsozialismus war 1945 völlig diskreditiert. Zunächst war eine Renaissance dieser Geisteshaltungen unwahrscheinlich. Andererseits darf man nicht übersehen, daß sowohl deutschnationales wie auch rassistisches, antisemitisches und antislawisches (partiell auch antiromanisches) Gedankengut über Schule, Vereine, Verbindungen, Turnerschaft, usw. schon vor der Herrschaft des Nationalsozialismus Generationen von jungen Österreichern eingepfropft worden war und natürlich nach wie vor weiter existierte.«

Bernhards Darstellung als Akt des Rufmordes bezeichnete (vgl. *Die Ursache*, S. 6). Ohne Zweifel, Bernhard geht in seiner Autobiographie mit der jüngsten Vergangenheit seiner Heimatstadt hart ins Gericht. Doch selbst in der *Ursache* blitzen zuweilen Liebeserklärungen an die Stadt auf, die eindrucksvollste findet sich am Ende des Bandes (vgl. *Die Ursache*, S. 143f.). Bernhards Beziehung zu Salzburg, dem angeblich »tödlichen Todesboden« (*Die Ursache*, S. 55), war weitaus widersprüchlicher und komplizierter, als dies in der Autobiographie zur Sprache kommt. So lag Bernhard viel daran, dass seine Stücke ab 1972 im Rahmen der Salzburger Festspiele uraufgeführt wurden. Sicherlich ging es dem Autor *auch* darum, das Festspielpublikum zu irritieren, doch es war ihm genauso wichtig, in Salzburg anerkannt zu werden. Die – nicht immer ungetrübe – Freundschaft mit einem seiner ersten Förderer, dem späteren Festspielfeldirektor Josef Kaut, war Bernhard dabei von eminenter Bedeutung.

Mit seinem letzten Theaterwerk, *Heldenplatz* (1988), inszenierte Bernhard wohl den größten öffentlichen Skandal. Selten hatte ein Stück derartige Proteste ausgelöst, bevor es noch zur Aufführung gekommen war. Als »Störenfried«, wie sich Bernhard in *Der Keller* bezeichnet (vgl. *Der Keller*, S. 30), hat er den Frieden der Konsenspolitik der Zweiten Republik beträchtlich gestört und nicht zuletzt mit *Heldenplatz* dafür gesorgt, dass sich die Wogen, die Kurt Waldheims Bundespräsidentenwahl ausgelöst hatten, nicht allzu schnell glätteten.

Jörg Haider's Kommentar lautete: »Hinaus mit dem Schuft!« Alois Mock, damals der Obmann der ÖVP, richtete seine Kritik gegen den Kulturminister der SPÖ: »Wenn ich der zuständige Minister wäre, würde ich dagegen aufstehen, daß so etwas nicht auf dem Spielplan steht.« Und auch Kurt Waldheim machte aus seiner vehementen Ablehnung kein Hehl: »Ich halte dieses Stück für eine grobe Beleidigung des österreichischen Volkes« (zit. nach Dittmar 1990, S. 330). Manche Passagen aus *Heldenplatz* sind tatsächlich starker Tobak. So bezeichnet der Protagonist Robert Schuster die Österreicher als »sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige« (*Heldenplatz*, S. 89). Bedenkt man aber den Kontext der österreichkritischen Stellen, ergibt sich ein völlig anderes Bild. Das Stück wirft ein düsteres Licht auf die Zukunft von Juden in Österreich, da antisemitische Tendenzen nach wie vor bemerkbar waren.⁴ Die Mitglieder der jüdischen Familie Schuster, die zum Teil die Zeit des Nationalsozialismus miterleben mussten, portraitiert Bernhard als komplexe, widersprüchliche Figuren, die, wie Benjamin Heinrichs richtig feststellt, »alles, was sie hassen, auch selber sind, bis ans Ende ihrer Tage« (zit. nach van Ingen 1997, S. 57). So wird Josef Schuster, der Selbstmord begangen hatte, als typischer, ich-zentrierter Geistesmensch geschildert, der seine Familie völlig vernachlässigt hatte. Sein Bru-

4 Das Stück hat insofern nicht an Aktualität verloren. Noch 2001 hat eine Umfrage der Sozialwissenschaftlichen Studiengesellschaft gezeigt, dass der Antisemitismus in Österreich noch immer weit verbreitet ist. So waren 24 Prozent der Österreicher überzeugt, »dass es besser wäre, keine Juden im Land zu haben. Bei den deklarierten FPÖ-Wählern sind demnach sogar 80 Prozent dieser Ansicht« (ORF ON, 18. Mai 2001).

der Robert Schuster, der nur im Selbstgespräch gegen das politische Klima in Österreich wettet, erscheint fast als Opportunist, der sich mit dem Leben in der Zweiten Republik arrangiert hat. Anhand der unterschiedlichen Reaktionen der Figuren auf den anhaltenden Antisemitismus und die daraus resultierenden Traumata führt Bernhard vor, wie bzw. ob Juden mit dem Leben in und dem Leiden an Österreich zurande kommen werden.

Was es so schwierig gestaltet, Bernhards Österreichkritik auf einen Nenner zu bringen, ist die schiere Unmöglichkeit einer Synthese ihrer Widersprüchlichkeit, also einer »Vereinigung einer Mannigfaltigkeit, einer Gegensätzlichkeit oder gesetzlichen Vielfalt zu einer Einheit, in der die Gegensätze und Widersprüche ausgeglichen oder aufgehoben [...] sind« (Schischkoff 1991, S. 710, Stichwort »Synthese«). Dies dürfte der Grund sein, warum bisher in der Rezeption entweder der eine Pol (Bernhard als Nestbeschmutzer) oder der andere Pol (Bernhard als Übertreibungskünstler) die öffentliche Diskussion dominiert hat. Tertium non datur? Es stellt sich die Frage, ob es in der Zukunft der öffentlichen Bernhard-Rezeption eine andere, vielleicht auch differenziertere Sichtweise geben wird, die es sogar erlaubt, Bernhards Gesellschaftskritik ernst zu nehmen. So bleibt abschließend zu hoffen, dass die Übertreibungen, die sich in Bernhards Werk natürlich *auch* finden lassen, trotz des vorherrschenden übertriebenen »Übertreibungskünstler«-Stereotyps genauer untersucht werden, denn selbst in diesen Übertreibungen lässt sich Wahrheit finden. Um die Wichtigkeit hyperbolischer Ausdrucksweise gerade in der Wahrheitsfindung zu unterstreichen, dichtete der Philosoph Günther Anders eine Fabel, die die Hoffnung nährt, dass Literatur die eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit von LeserInnen doch ein wenig zu erhöhen vermag:

»Maßlose Übertreibung!«, sprach das Fensterglas, nachdem das Mikroskop seine Beobachtungen mitgeteilt hatte. Und die Seuche wütete weiter. (Anders 1988, S. 45)

Literatur

- BERNHARD, THOMAS: *Frost*. Frankfurt/M.: Insel 1963. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
 DERS.: *Amras*. Frankfurt/M.: Insel 1965. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
 DERS.: *Verstörung*. Frankfurt/M.: Insel 1967. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
 DERS.: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg: Residenz 1975. München: dtv 1977.
 DERS.: *Der Keller. Eine Entziehung*. Salzburg: Residenz 1979. München: dtv 1979.
 DERS.: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
 DERS.: *Heldenplatz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- AMÉRY, JEAN: Morbus Austriacus. Bemerkungen zu Thomas Bernhards »Die Ursache« und »Korrektur«. In: *Merkur*, H. 1, 30. Jg., Januar 1976, S. 91–94.
- ANDERS, GÜNTHER: *Der Blick vom Turm. Fabeln*. München: Beck 1988.
- BUCHGRABER, VIKTOR; ZENS, KLEMENS; BAUER, FRIEDRICH: *Mein Vaterland – Mein Österreich. Ein Buch für Schule und Haus*. Graz: Styria 1955.
- DITTMAR, JENS: *Thomas Bernhard Werkgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
 DERS.: *Sehr geschätzte Redaktion. Leserbriefe von und über Thomas Bernhard*. Wien: Edition S 1991.

- DERS.: *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*. Wien: Edition S 1992.
- DONNENBERG, JOSEF (Hrsg. u. a.): *Zugänge. Eine Literaturkunde*. Wien: öbv 1997, 2. Aufl.
- FORSTER, HEINZ; RIEGEL, PAUL: *Deutsche Literaturgeschichte. Gegenwart*. Bd. 12. München: dtv 1998.
- GEMOLL, WILHELM: *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*. München: Freytag 1954, 9. Aufl.
- KAINDL-HÖNIG, MAX: Anfrage über Ruhm. In: *Salzburger Nachrichten*, 25. April 1968.
- MITTERMAYER, MANFRED; VEITS-FALK, SABINE (Hrsg.): *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Salzburg: Jung und Jung 2001.
- NENNING, GÜNTHER: Der Dichter als Reaktionär: Ein Heimatdichter namens Thomas Bernhard. In: Dürhammer, Ilija; Janke, Pia (Hrsg.): *Der Heimatdichter Thomas Bernhard*. Wien: Holzhausen 1999, S. 95–103.
- SCHISCHKOFF, GEORGI (Hrsg.): *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart: Kröner 1991, 22. Aufl.
- SCHLÖSSER, HERMANN: Dichtung oder Wahrheit? Literaturtheoretische Probleme mit der Autobiographie. In: Amann, Klaus; Wagner, Karl (Hrsg.): *Autobiographie in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*. Innsbruck: Studienverlag 1998, S. 11–27.
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945–1990*. Salzburg: Residenz 1995.
- SCHNEIDER, HELMUT: Griesgram und Mensch. In: *Salzburger Nachrichten*, 1. Juni 2002.
- SORG, BERNHARD: *Thomas Bernhard*. München: Beck 1992.
- VAN INGEN, FERDINAND: *Thomas Bernhard: Heldenplatz*. Frankfurt/M.: Diesterweg 1997.
- WIEDEMANN, EVA: *Re: Weng. E-Mail an den Verfasser*. 28. August 2001.

Martin Huber und Manfred Mittermayer

Der literarische Nachlass und die Gesamtausgabe der Werke Thomas Bernhards

[...] die erste, also die achthundert Seiten lange Niederschrift, und die zweite dreihundert Seiten lange Fassung dieser Niederschrift und die dritte nurmehr noch achtzig Seiten lange Fassung der zweiten Niederschrift, *alle diese drei Fassungen der Niederschrift Roithamers* [...] gehören zusammen [...] und sind ein Ganzes, ein über tausend Seiten umfassendes Ganzes, in welchem alles die gleiche Bedeutung hat und aus welchem man nicht das geringste herausnehmen darf, [...] *alles zusammen ist das Ganze* [...] (Thomas Bernhard: *Korrektur*)

1. Nachlassaufarbeitung im provisorischen Bernhard-Archiv in Gmunden

Nach dem Tod Thomas Bernhards 1989 wurde sein Nachlass vom Bruder und Erben Peter Fabjan an einem Ort zusammengetragen und gesichert. Eine erste Sichtung und Ordnung wurde von Emil Fabjan, dem Vater Peter Fabjans und Stiefvater Thomas Bernhards, durchgeführt. Der Nachlass fand sich verstreut in den verschiedenen Wohnungen und Häusern Bernhards, zum Großteil in der Wiener Wohnung in der Döblinger Obkirchergasse (der Wohnung Hedwig Stavianiceks) bzw. in Bernhards Hof in Obernathal. Die Materialien waren in diversen Schubladen bzw. Schachteln gelagert, eine übergreifende Ordnung lag jedenfalls nicht vor.

Ab April 1999 bearbeitete der Wiener Germanist Martin Huber den Nachlass im provisorischen Archiv in Bernhards Gmündner Wohnung im Rahmen eines vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur getragenen Forschungsprojekts. In einem ersten Schritt wurde eine genaue Sichtung des Nachlasses vorge-

MARTIN HUBER ist seit 2001 Leiter des Thomas-Bernhard-Archivs Gmunden und Mitherausgeber der Thomas-Bernhard-Werkausgabe; außerdem ist er Lehrbeauftragter an der Universität Wien. Johann-Orth-Allee 23, A-8410 Gmunden. E-Mail: archiv@thomasbernhard.at

MANFRED MITTERMAYER arbeitet derzeit am Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie an einem mehrjährigen Projekt zur Biographie Bernhards und ist Mitglied im Herausgeber-Team der Thomas-Bernhard-Werkausgabe. Alte Landstraße 12c, A-5110 Oberndorf. E-Mail: manfred.mittermayer@sbg.ac.at

nommen und am Computer eine detaillierte Sichtungsliste erstellt, wobei die vorgefundene Lage vorerst beibehalten und durch eine Nummerierung auch für später folgende Arbeitsgänge dokumentiert wurde. Zwar geht diese Ordnung nicht auf Thomas Bernhard zurück, doch haben sich offenbar innerhalb einzelner Stapel oder Konvolute Binnenordnungen erhalten, die für die genaue Zuordnung und Erschließung von Bedeutung waren und sind.

Als besonders zeitaufwändig erwies sich dabei die für eine Tiefenerschließung des Nachlasses unabdingbare Auflösung von umfangreichen, verschiedene Materialien enthaltenden Konvoluten. Diese wurde vorerst soweit vorgenommen, wie dies bei einer ersten Untersuchung der Texte möglich war; ein als »Unidentifiziertes« bzw. »Verstreutes« gekennzeichnete Rest muss einer Detailprüfung vorbehalten bleiben. Durch die dokumentierte Fundlage lassen sich jedenfalls Ansatzpunkte für die exakte Zuordnung finden.

Des Weiteren konnte der wesentliche Teil der Korrespondenz, die sich ursprünglich nicht im provisorischen Archiv in Gmunden, sondern im von Bernhards Schwester Susanne Kuhn betreuten Privatarchiv der Familie in Großmain befand, übernommen werden, insbesondere die Verlags- und Theaterkorrespondenz. Ihre Bedeutung für die Erforschung der Textgenese und Werkchronologie, aber natürlich auch für die Interpretation seines Werkes und die Biographie Bernhards kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

In einem weiteren Schritt wurde nach den »Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen« (RNA; ein zwischen dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach und dem Österreichischen Literaturarchiv in der Wiener Nationalbibliothek abgestimmtes Regelwerk zur Erfassung und Zitierung von Nachlässen) jene Nachlass-Systematik erstellt, nach der der Nachlass nun im Bernhard-Archiv geordnet ist und nach der zitiert werden kann. Durch eine Verknüpfungsliste lassen sich dabei jederzeit die ursprüngliche Fundlage rekonstruieren und eventuell strittige Zuordnungen auch nachträglich überprüfen.

2. Thomas-Bernhard-Archiv in der Villa Wittgenstein-Stonborough in Gmunden

Im November 2001 wurde in der Villa Stonborough-Wittgenstein in Gmunden das Thomas-Bernhard-Archiv eröffnet. Damit fand ein mehrjähriger Prozess der Suche nach dem bestgeeigneten Ort zur Unterbringung des Nachlasses von Thomas Bernhard seinen vorläufigen Abschluss. Das Haus steht im Eigentum des Landes Oberösterreich, wurde von diesem renoviert und wird der Thomas Bernhard Privatstiftung für den Betrieb des Thomas-Bernhard-Archivs zur Verfügung gestellt. Den zentralen Bestand des Archivs bilden natürlich der Nachlass von Thomas Bernhard und der seines Großvaters Johannes Freumbichler. Letzterer konnte in der Zwischenzeit durch den Salzburger Germanisten Bernhard Judex im Rahmen eines Forschungsprojekts des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung erschlossen werden und ist somit ebenfalls für die Forschung zugänglich.

Zur Sicherung und Schonung des Nachlasses werden die Typoskripte Thomas Bernhards gescannt. Inzwischen konnte – auch mit Hilfe von zusätzlich angestellten

StudentInnen – ein beachtlicher Teil des Nachlasses elektronisch erfasst und auf DVD gespeichert werden.

Durch die Einrichtung bzw. den fortlaufenden Ausbau einer entsprechenden Bibliothek, einer Pressedokumentation, einer Theatersammlung, einer Sammlung der Fotos und audiovisuellen Dokumente, einer Internetdokumentation und schließlich einer biographischen Sammlung strebt das Archiv an, eine möglichst umfassend ausgestattete Forschungsstätte zu Werk und Leben Thomas Bernhards zu sein. Das Archiv steht nun Forscherinnen und Forschern aus dem In- und Ausland gegen Voranmeldung offen; siehe dazu die Homepage www.thomasbernhard.at. Für Forschungsbeiträge, die auf im Archiv durchgeführten Arbeiten beruhen, steht als Publikationsorgan das von der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft, der Privatstiftung und dem Archiv gemeinsam herausgegebene Thomas-Bernhard-Jahrbuch zur Verfügung.

3. Bernhard-Werkausgabe im Suhrkamp Verlag

Das wichtigste laufende Projekt des Archivs ist sicherlich die Herausgabe der Bernhard-Werkausgabe mit dem Ziel der Edition sämtlicher Werke in zweiundzwanzig Bänden bis zum Jahr 2009 (bisher liegen neun von den geplanten Bänden vor, zum Editionsplan vgl. die Bibliographie von Friedrich Janshoff in diesem Heft). Diese Edition steht unter einem besonderen Vorzeichen: Durch sein Testament hatte der Autor bekanntlich u. a. verfügt, dass nach seinem Tode nichts mehr von ihm publiziert werden solle, was nicht bereits zu seinen Lebzeiten veröffentlicht worden war. Unpublizierte Texte Bernhards, wie etwa das längste im Nachlass erhaltene Typoskript eines nicht veröffentlichten Prosawerks mit dem Titel *Schwarzach St. Veit* oder das fast druckreif erhaltene Theaterstück *Die Schwerhörigen*, das ausschließlich hochbetagte Protagonisten in einer Hals-Nasen-Ohren-Anstalt versammelt, werden deshalb nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen, desgleichen zahlreiche unveröffentlichte Gedichte – im Nachlass befinden sich immerhin über 3.000 Typoskriptblätter mit Lyrik.

Die jeweiligen Texte werden anhand des im Archiv erhaltenen Nachlasses, der dort vorhandenen Typoskripte, Varianten und Druckfahnen kritisch durchgesehen und revidiert. Jeder Band umfasst neben dem Bernhard'schen Text einen editorischen Anhang und einen Kommentar. Der editorische Anhang enthält eine Kurzbeschreibung der Überlieferungsträger und erklärt die aufgrund von Zeugnissen sowie offenkundigen Fehlern in der Vorlage notwendigen Eingriffe der Herausgeber; der Kommentar (Nachwort) stellt die Entstehung des Textes unter Berücksichtigung der im Nachlass vorhandenen Typoskripte, Briefe und Lebensdokumente, dessen Wirkung (Publikations- und Rezeptionsgeschichte, Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Forschung) und den Bezug zu anderen veröffentlichten Schriften Bernhards dar. Die Werkausgabe gilt dabei als Vorreiter für Werkausgaben der Zukunft: Zum ersten Mal wird vom Verlag eine Werkausgabe in elektronischer Version erstellt. Dazu wurde das gesamte Bernhard'sche Werk elektronisch erfasst. Damit bildet die Werkausgabe auch die Grundlage für eine nach ihrem Abschluss angestrebte historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben wird die Edition von Martin Huber und

Wendelin Schmidt-Dengler, Mitherausgeber (Herausgeber einzelner Bände) sind Raimund Fellingner, Hans Höller, Bernhard Judex, Renate Langer, Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler.

4. Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie

Das Thomas-Bernhard-Archiv ist einer der Kooperationspartner des neu gegründeten Ludwig Boltzmann Instituts für Geschichte und Theorie der Biographie (zusammen mit der Österreichischen Nationalbibliothek, dem Institut für Germanistik der Universität Wien und dem Jüdischen Museum der Stadt Wien). Im Rahmen dieses Instituts wird Manfred Mittermayer auf der Basis der Nachlassmaterialien des Thomas-Bernhard-Archivs eine ausführliche Biographie zu Thomas Bernhard erarbeiten; eine erste kürzere Darstellung von Leben und Werk erscheint Anfang 2006 im Rahmen der Reihe »BasisBiographien« im Suhrkamp Verlag. Auch ein bereits begonnenes Projekt von Zeitzeugeninterviews wird in diesem Zusammenhang fortgeführt werden.

5. Neuentdeckungen aus der Thomas-Bernhard-Werkausgabe

Die neue Thomas-Bernhard-Ausgabe ist durchaus nicht nur als Edition für Experten gedacht – es handelt sich um keine historisch-kritische Ausgabe, sondern um eine kritische Leseausgabe, die allmählich die im Umlauf befindlichen Fassungen des Verlags ersetzen soll. Wie sehr die neue Edition auf das Interesse einer breiten Leserschaft stößt, belegt die Tatsache, dass sie, gemessen an den Subskriptionszahlen für die gesamte 22-bändige Reihe, bereits die äußerst erfolgreiche Hermann-Hesse-Gesamtausgabe überflügelt hat und nun im gesamten Verlagsprogramm an zweiter Stelle liegt; nur die Brecht-Ausgabe verkauft sich noch besser. Dass das Herausgabeteam dabei auch immer wieder spannende Funde macht, lässt sich durch einige Beispiele aus den bisher vorgelegten Bänden illustrieren.

So gelang es etwa aufgrund der im Nachlass überlieferten Erstdrucke, eine Reihe früher Prosatexte des Autors, die lange Zeit von der gesamten Bernhard-Forschung übersehen worden waren, erstmals gesammelt herauszugeben. Dabei handelt es sich nicht nur um die unter dem Pseudonym Thomas Fabian (nach dem Familiennamen des Vormundes und – ab dem Zeitpunkt ihrer Heirat – auch der Mutter und der beiden Halbgeschwister) erschienenen Texte *Das rote Licht* und *Die Siedler*, die – neben anderen – erst 1984 von dem Salzburger Germanisten Rudolf Habringer im Rahmen seiner Diplomarbeit wiederentdeckt wurden. Noch völlig unbekannt waren drei Erzählungen aus der Mitte der fünfziger Jahre: *Der Untergang des Abendlandes*, *Ein älterer Mann namens August* und *Von einem, der auszog die Welt zu sehen*. Ihre Existenz wurde erst durch eine Sammlung von Zeitungsausschnitten erschließbar, die der Autor nach seinem Tod in ungeordneter Form hinterlassen hatte. In diesen Texten erweist Bernhard besonders deutlich Johannes Freumbichler, dem »Großvater mütterlicherseits«, seine Reverenz. Der Pfarrer Zephyrin Kiderlen aus der Erzählung *Der Untergang des Abendlandes* wird als Philosoph wie Freumbichler

beschrieben. Seine Warnung vor Besser- und Alleswissern, die er in ihrer Beschränktheit für »gefährlich« hält (TBW 14, S. 498), seine Ablehnung der ignoranten Masse, die »wie die Schafe« in der Gegend herumblökt (ebd., S. 499), die von ihm geteilte Kritik in einem Buch über den »Untergang des Abendlandes«, dass der völlig aus der Balance geratene europäische Kontinent wie ein »überladenes« Schiff unterzugehen drohe (ebd., S. 496), und seine Mahnung zur quasi religiösen Andacht bei der Lektüre von Büchern, in die man »wie neugeboren« hineingehen soll (ebd., S. 498) – das alles erinnert nicht nur an die Darstellung des Großvaters in Bernhards autobiographischen Erzählungen, sondern auch an Freumbichlers Lehrgedicht *Erziehung zu Vernunft und Fröhlichkeit*, das vor kurzem – ebenfalls aus dem in Gmunden lagernden Nachlass – in Auszügen veröffentlicht wurde; es ist ausdrücklich dem Enkel Niclas van Heerlen (= der zweite Vorname des in Heerlen geborenen Thomas Bernhard) gewidmet.

Ein älterer Mann namens August ist die Geschichte eines Mannes, der aus seiner Heimat wegzugehen sucht, »in jener Zeit, da die Erschütterungen des Lebens noch Gewalt« über den Erzähler hatten, als der »Krieg«, der »Verlust geliebter Menschen und Landschaften« noch auf ihn wirkten und er einen Weg finden musste »aus den dunklen Schluchten einer halbgeöffneten Jugend« (ebd., S. 503). Doch schon auf der ersten Etappe seiner Reise nach Kanada stirbt der gescheiterte Emigrant – in den Armen seiner Tochter Herta (die also mit Bernhards Mutter zumindest den Vornamen teilt). »In der Veränderung« liege das »Geheimnis« (ebd.), im Reisen – dieses Postulat aus dem zuvor genannten Text steht auch im Mittelpunkt der Erzählung *Von einem, der auszog die Welt zu sehen*, und es wird dort ausdrücklich auf den Großvater zurückgeführt, den alten Mann, der »zuletzt in Qual erstickt war und sich in Weisheit auflöste«, der »Zeit seines Lebens umhergezogen« sei wie auch Johannes Freumbichler (ebd., S. 511). Wenn der Großvater von seinen Reisen erzählt habe, sei es »wie unter den Dichtern« gewesen (ebd., S. 512); auch für ihn gilt, was Bernhard in seinem Band *Ein Kind* in verallgemeinernder Form von seinem eigenen Großvater schreibt: »Die Großväter sind die Lehrer« (TBW 10, S. 417).

Im Rahmen der Recherchen in Bernhards Nachlass konnte nun auch dargestellt werden, woher der Autor seinen zuletzt im Residenz Verlag veröffentlichten, aber bereits Ende der fünfziger Jahre verfassten Prosatext *In der Höhe* (1989) nahm. Schon lange vor der Publikation des ersten erfolgreichen Romans *Frost* (1963) hatte Bernhard an einem umfangreichen Roman mit dem Titel *Schwarzach St. Veit* gearbeitet. Die Hauptfiguren dieses Texts erinnern deutlich an seine eigene Lebensgeschichte, gleichzeitig sind aber auch schon zentrale Themen seines späteren Werks vorweggenommen: Da gibt es die beiden Brüder David und Karl, der eine ist Gerichtsreporter in Salzburg, macht eine Kaufmannslehre und versucht nebenbei, Sänger zu werden, der andere ist Maler und träumt von einer Künstlerexistenz. Dazu kommt ein Professor Labil, der an einem Buch mit dem Titel »Der Hang zum Tode« arbeitet, immer wieder zur Niederschrift ansetzt, seine Studie aber nie zustande bringt. Außerdem trifft man ein Fräulein Bucklich, das im Schloss eines Grafen ihre Sommerfrische verbringt; dort wiederum wird – wie so oft bei Bernhard – eine Adelsgesellschaft im Augenblick ihres Untergangs dargestellt, denn das Schloss

gehört schon einem Immobilienspekulanten, der seinen Abriss plant: stattdessen soll eine chemische Fabrik errichtet werden.

Ende 1960 wollte Bernhard diesen Roman beim Verlag S. Fischer veröffentlichen, er bekam das Manuskript jedoch mit einer Absage zurück. Daraufhin schickte er den veränderten Text unter einem neuen Titel *Der Wald auf der Straße* an den Suhrkamp Verlag; genau am 80. Geburtstag seines Großvaters, am 22. Oktober 1961, schrieb er seinen ersten Brief an seinen späteren Verleger Siegfried Unseld, um ihm ein Treffen vorzuschlagen, doch auch hier erhielt er im Jänner 1962 ein Ablehnungsschreiben. Auf diese Weise hätte Bernhards Karriere bei Suhrkamp beinahe bereits ein Ende gefunden, noch ehe sie überhaupt begonnen hatte. Später schrieb der Autor auf das Titelblatt des Typoskripts von *Der Wald auf der Straße* eine wütende Selbstkritik: »Aufgeblasenes Nix!« Kurz vor seinem Tode nahm er jedoch einen Ausschnitt aus dem ursprünglichen Text heraus, änderte ihn in einigen Passagen (u. a. durch die Konkretisierung von lokalen Angaben, die mit Salzburg zu tun hatten) und publizierte ihn unter dem bekannten Titel *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* – wie gesagt, nicht bei Suhrkamp.

Auch im Bereich der Dramen gibt es eine Reihe von Entdeckungen, die das bisherige Bernhard-Bild bereichern. Erstmals in einem Band (TBW, Bd. 15) veröffentlicht wurden zum Beispiel die bislang nur in hektographierter Form zugänglichen frühesten Theaterarbeiten Bernhards, die von Gerhard Lampersberg vertonte Kurzoper *Köpfe* sowie die Einakter *Die Erfundene*, *Rosa* und *Frühling*. Sie wurden am 22. Juli 1960 im »Theater am Tönhof«, wo Bernhard damals Gast des Ehepaars Lampersberg war, uraufgeführt – damit ist eine lange Zeit angenommene Periodisierung des Bernhard'schen Werks zu differenzieren: Nicht erst mit der Uraufführung seines ersten abendfüllenden Stücks *Ein Fest für Boris* 1970 in Hamburg, sondern bereits zehn Jahre später trat der Autor mit dramatischen Texten an die Öffentlichkeit. Die Besetzung war damals prominent: Es dirigierte der Komponist Friedrich Cerha, der später sein *Requiem für Hollensteiner* (1982/83) nach Bernhards Erzählung *Gehen* komponieren sollte. Und mit der »Erfundenen« wurde die allererste große Bernhard-Rolle von Bibiana Zeller verkörpert, später Burgschauspielerin und vor allem als »Frau Kottan« österreichweit bekannt.

Die am Tönhof gespielten Kurzdramen verdienen im Hinblick auf die späteren erfolgreichen Theaterarbeiten Bernhards besonderes Interesse. So enthält *Frühling* bereits eine Grundidee des späteren Stücks *Der Ignorant und der Wahnsinnige* – die Szene mit der Sängerin, die vor allem von ihrer Koloratur spricht, »um deretwillen sie hätte sterben können, der zuliebe sie es auf sich genommen hätte, häßlich zu werden – die also ihr Leben ist«. Und aus dem Einakter *Die Erfundene* wurde das erste Vorspiel des *Boris*; schon hier demütigt zum Beispiel die Protagonistin, die am Ende von ihrer »grenzenlose[n]« »Güte« spricht (TBW 15, S. 70), ihren Diener – ähnlich wie die Gute in *Ein Fest für Boris* ihre Dienerin Johanna. Außerdem bildet *Die Erfundene* ein Zeugnis für Bernhards ausdrückliche Faszination für Genets Drama *Die Zofen*; es ist ein erstes Dokument für Bernhards Auseinandersetzung mit zwischenmenschlichen Machtstrukturen, die ihn bis zu seinen letzten Stücken, etwa in *Elisabeth II.* (1987, vgl. die Beziehung zwischen Herrenstein und seinem Diener Richard), stets beschäf-

tigt hat. Besonders bemerkenswert ist, dass Bernhard sowohl aus der *Erfundenen* als auch aus *Frühling* längere Passagen in seinen Prosaband *In der Höhe* (1989) integriert hat; es ist der auffälligste Beleg für die von der Bernhard-Forschung früh festgestellte Nähe zwischen seinen Prosatexten und seinen dramatischen Arbeiten.

Abgesehen von den am Tonhof aufgeführten und deshalb in die Thomas-Bernhard-Werkausgabe aufgenommenen Stücken hat der Autor allerdings eine ganze Reihe weiterer Kurzdramen aus den fünfziger Jahren hinterlassen, die allesamt im Bernhard-Archiv aufbewahrt sind; darin finden sich immer wieder Motive, die bereits Bernhards spätere literarische Welt vorwegnehmen. Ein paar Beispiele dafür: Im Mittelpunkt des offensichtlich für eine Vertonung durch Gerhard Lampersberg bestimmten Texts *Zirkus* steht ein Spaßmacher, der in einer Manege seine Zuschauer in Affen verwandelt und am Ende vergeblich nach jenem Menschen ruft, der ihm bei der Rückverwandlung der Affen in Zuschauer hilft. In dem Stück *Die Galgen* sprechen mehrere Gehängte von Tausenden Erfrorenen und Ersticken und von der Vision einer völligen Abschaffung der Welt, und ein Spaziergang durch die Schlachthöfe lässt an analoge Passagen in Bernhards Monolog *Drei Tage* sowie in dem Roman *Frost* denken. Die kurze Szene *Wachablöse*, die sogar mehrfach überliefert ist, enthält die Geschichte eines misslungenen sexuellen Kontakts zwischen einem Soldaten, der zuvor seinem Vater und seiner Mutter vorwirft, für seine Existenz verantwortlich zu sein, und einer jungen Frau, die ihn reizt; er stürzt sich auf sie und wird von Soldaten abgeführt, worauf ein Hauptmann seine Stelle bei der Frau einnimmt – die Assoziation mit Büchners *Woyzeck* liegt nahe. Die grotesk-makabre Szene *Die Gruft* enthält Motive, die man mit dem »Theater des Absurden« verbindet: Sie spielt in der Gruft eines Gemüsehändlers; er, seine Frau und eine »Säuferin« liegen alle in Särgen, und im Verlauf des Gesprächs stellt sich heraus, dass der Händler seine Frau umgebracht hat. *Ein Gericht* endet damit, dass ein Delinquent zum Tode verurteilt wird, weil er sich »der Übertretung seiner Gedankengänge schuldig gemacht« hat; wie auch in späteren Texten Bernhards geht es darum, wie es möglich ist, in das Gehirn eines Menschen »einzudringen, wenn alle Voraussetzungen eines Eindringens fehlen«. Zu der *Reisegesellschaft* im gleichnamigen Text gehören »Alte« und »Junge«; der männliche »Junge« ist »aufgewacht« und hat »zu hassen begonnen«, am tiefsten sich selbst; der »Alte« spricht von der Trostlosigkeit von Menschen, die »fortwährend in Gesellschaft sind«, und alle warten sie auf einen Schriftsteller, der zuletzt, als man in der Hauptstadt der »vollkommenen Lüge« und der »Angst« angekommen ist, das Abteil betritt und, »vom Schlage getroffen«, zusammenstürzt.¹

Bei der Arbeit an dem Band *Die Autobiographie* war vor allem das Studium der Entwurfsblätter interessant, auf denen Bernhard seine ersten Einfälle notiert hat. Diesen frühen Skizzen lässt sich ablesen, dass der theatererprobte Autor auch seine autobiographische Prosa häufig um besonders bedeutsame Erinnerungselemente

¹ Die im vorangegangenen Absatz zitierten Typoskripte befinden sich sämtlich im Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden.

herum angelegt hat – um markante Szenen oder Gegenstände, die eine spezifische, über ihre oberflächliche Erscheinung hinausweisende Bedeutung erhalten. So steht zum Beispiel auf mehreren Blättern die Notiz »Kreuz, zuerst Hitlerbild« (vgl. Huber u. a. 2002, S. 133); es handelt sich um die viel zitierte Passage aus dem Beginn des zweiten Abschnitts des Bandes *Die Ursache*, wo der weiße Fleck hinter dem Kruzifix an das früher dort an der Wand hängende Bild des NS-Diktators erinnert (vgl. TBW 10, S. 68). In Bernhards Darstellung wird das scheinbar unauffällige Detail zu einem eindrucksvollen Zeichen für die Kontinuität der Denk- und Erziehungsstrukturen, die trotz aller äußerlichen Veränderung (etwa bei den ideologischen Zentralsymbolen) auch nach 1945 weiterbestanden haben. Die beiden Vermerke »tote Hand Gstättinggasse etc.« bzw. »abgerissene Hand« beziehen sich auf eine weitere Szene, mit der Bernhard bei seiner Schilderung des Bombenkriegs den Augenblick markiert, in dem der Fliegerangriff auf seine Heimatstadt »urplötzlich aus einer den Knaben, der ich gewesen war, in einen Fieberzustand versetzenden *Sensation* zu einem *grauenhaften Eingriff der Gewalt* und zur Katastrophe geworden« sei (ebd., S. 30).

Häufig sind die Vorstufen zu Bernhards Texten aber auch ganz einfach eine erhellende Ergänzung zum Verständnis seiner Arbeit. So enthält zum Beispiel eine frühere Fassung jener Stelle aus *Die Ursache*, in der die soziale Zusammensetzung der von ihm besuchten Schulklasse im Salzburger Gymnasium angedeutet wird, einen kurzen Abschnitt, in dem Bernhard viel deutlicher als in der Endfassung des Buches seine Isolation innerhalb des Klassenverbands begründet – nicht nur psychologisch, sondern auch soziologisch: »Keiner war arm wie ich. Ich zeigte es nicht, aber ich litt natürlich darunter, ständiges Verwischen und Verleugnen der eigenen Armut in der Kindheit und Jugend bedeutet fortwährende unausgesetzte Verkrampfung, ein Zustand, der wirklichen Kontakt mit andern nicht gestattete.« (TBW 10, S. 537)

Und in einer weiteren, ebenfalls nicht in die endgültige Fassung aufgenommenen Passage beschreibt er unverhüllt die Ambivalenz, die er gegenüber der in seiner autobiographischen Erzählung so schonungslos an den Pranger gestellten Herkunftsstadt empfunden hat:

Wir lieben diese Stadt, aber sie bedeutet unseren sicheren Tod. Wenn wir weggehen, sind wir ihr doch, wo wir auch hingegangen sind, gleich an welchen Ort und mag er der entfernteste Ort sein, ausgeliefert. [...] Ein so schöner Körper, in welchem nichts als Fäulnis ist. Wo wir ankommen an diesen Körper, kommen wir an einem Geschwür an, wo wir genau hinschauen, schauen wir in eine Verunstaltung. [...] Aber wenn wir uns fragen, wo sonst wir am liebsten geboren wären, fällt uns kein Ort ein auf der Welt, wenn wir davon absehen, dass wir im Grunde gar nicht geboren hätten werden sollen. (Ebd., S. 541)

Literatur

TBW = Thomas-Bernhard-Werkausgabe (siehe Bibliographie Janshoff, in diesem Band).

FREUMBICHLER, JOHANNES: *Erziehung zu Vernunft und Fröhlichkeit. Briefe in Knittelversen für die Jugend von Sechzehn bis Sechzig*. Hrsg. von Heike Mayer. [Waging;] Liliom 2003.

HUBER, MARTIN; MITTERMAYER, MANFRED; KARLHUBER, PETER (Hrsg.): *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

Bernhard Judex

Erde, Hölle, Rettungsversuch Kindheit bei Thomas Bernhard

In seinem Opus magnum, dem zuletzt erschienenen Roman *Auslöschung* (1986), beschreibt Thomas Bernhard eine keineswegs alltägliche Flucht. Schon als Kind interessiert sich der Ich-Erzähler, Franz-Josef Murau, für die großen, verschlossenen Bibliotheken seines Elternhauses auf Schloss Wolfsegg. Eines Tages hat er sich »in der linken oberen Bibliothek mit dem *Siebenkäs* zurückgezogen« (*Auslöschung*, S. 266). Der lesende Knabe versinkt in die phantastische Welt der Literatur und vergisst über dem Roman von Jean Paul die Zeit. Natürlich bestrafen ihn die geistesfeindlichen Eltern für dieses ihnen verhasste Verhalten. Sie denken, der *Siebenkäs* sei seine Erfindung, um sie zu ärgern. Die Flucht in die Geisteswelt ist die Revolte des Kindes gegen den materialistischen Unverstand und die patriarchale Herrschaft seiner Vorfahren. Kunst, Literatur und Philosophie werden zum Überlebensmittel in der verödeten Wirklichkeit und sind die Voraussetzung zur Befreiung aus den Zwängen der Familie und der Gesellschaft mit ihrem problematischen historischen Erbe. Das ehemalige »Paradies« der Kindheit ist längst zur »Hölle« geworden (*Auslöschung*, S. 137).

Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen, es auszulöschen zu unserer Errettung, es, indem wir es aufschreiben wollen, vernichten wollen, auslöschen. (*Auslöschung*, S. 199)

BERNHARD JUDEX ist seit 2003 Mitarbeiter bei Forschungsprojekten zur Erschließung und Aufarbeitung des Nachlasses von Johannes Freumbichler im Thomas-Bernhard-Archiv (Gmunden) bzw. an der Universität Salzburg, außerdem ist er Mitglied im Herausgeber-Team der Thomas-Bernhard-Werkausgabe. Straubingerstraße 3/8, A-5020 Salzburg. E-Mail: boern@utanet.at

Das alte Schloss mit dem symbolischen Namen repräsentiert das verdrängte Grauen der jüngsten Geschichte (vgl. Höller/Heidelberger-Leonard 1995). Der Erzähler Murau enthüllt, dass sich genau unterhalb der sogenannten »Kindervilla«, einem inzwischen verfallenen Gartenpavillon, in dem er und seine Geschwister als Kinder noch Schauspiele aufgeführt hatten, ein Massengrab unmittelbar vor Kriegsende hingerichteter polnischer Gefangener befindet. Die Erinnerung an die Nazi-Gräueltaten überlagert die ursprünglichen Kindheitsvorstellungen und zeigt die Schuld der Eltern als Täter und Mitverantwortliche. Das Ideal der Kindheit ist der Übermacht der geschichtlichen Realität preisgegeben, der Mythos Kindheit entzaubert, verloren der letzte Rest an positivem Glauben an die Väter-Generation.

Aufgrund der eigenen Erfahrungen thematisiert Thomas Bernhard in seinem Werk immer wieder den »Herkunftskomplex« (*Auslöschung*, S. 201). Die Wurzeln seines Schreibens hat er als »Opposition gegen [s]ich selbst« (*Drei Tage*, S. 155) bezeichnet. Zugleich ist es aber auch Widerstand gegen das Vergessen des historisch Realen. Gerade die öffentlich-mediale Skandalisierung seines im 50. Erinnerungsjahr an den Anschluss Österreichs an das Dritte Reich uraufgeführten Dramas *Heldenplatz* (1988) zeigt die Aktualität des Verdrängten. Schon viel früher hat Bernhard den naiven Glauben an die Unschuld der Literatur und ihre »Geschichten« kritisch hinterfragt. In seiner Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises 1965 (»Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu«) proklamiert er das Ende der »Märchen« (Dittmar 1990, S. 74). Ebenso spielt die Titelfigur in dem bereits Ende der 50er Jahre im Rahmen der Kurzprosa *Ereignisse* (1969) entstandenen Text *Der Schauspieler* »in einem Märchen-spiel [...] die Rolle des bösen Zauberers«, der »das Gute, Durchschaubare, zu zerstören oder wenigstens lächerlich zu machen trachtet« (TBW 14, S. 202). Die Kinder rächen sich für die Desillusionierung des Märchens auf ihre Art erschreckend real und töten den Zauberer unter Gelächter. So sehr Bernhard in seinem Werk die Notwendigkeit der Geschichte als Erinnerung betont, so bewusst lehnt er als »Geschichten-zerstörer« (*Drei Tage*, S. 152) den illusionären Täuschungscharakter der Kunst ab.

Sein Blick auf das in seinem Werk zentrale Motiv der Kindheit als biographisches sowie allgemein sozialgeschichtliches Phänomen ist alles andere als naiv oder beschönigend. Zwar ist auch der eigenmächtig unternommene Ausflug mit dem Fahrrad seines Vormunds, Emil Fabjan, ein emanzipatorischer Ausbruchversuch des gerade achtjährigen Kindes (vgl. *Ein Kind*, 1982). Doch die inzwischen beinahe legendäre Geschichte, die das Scheitern und den Rückfall in die Kindheit aus dem erzählerischen Rückblick in einen »Triumph« verwandelt, bleibt, insgesamt und im Vergleich zu den vielen negativen Erfahrungen in Bernhards Kindheit, zumindest aus der Sicht ihrer literarischen Inszenierung, eine Episode. Im Zuge der Entstehung des Plans zu seiner Autobiographie unter dem Arbeitstitel »Erinnern« betont der Autor, er habe, entgegen der Darstellung in der *Henndorfer Pastorale* des mit ihm bekannten Schriftstellers Carl Zuckmayer, keine »traurige«, sondern eine glückliche Jugend gehabt (vgl. Hennetmair 2000, S. 220; sowie Kommentar, TBW 10, S. 517). Dies ist zwar ein wichtiger Hinweis und korrigiert das umgekehrt vielleicht oft zu einseitig düstere Bild von Bernhard. Dennoch lassen sich die seelischen Verletzungen und die Subjekt-Beschädigungen, denen er aufgrund der familiären Situation sowie der

damals herrschenden sozialgeschichtlichen Verhältnisse ausgeliefert war, selbst dann nicht übersehen, wenn man sich der von ihm selbst angesprochenen literarischen Stilisierung auch seiner autobiographischen Erinnerungen bewusst ist. »Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner.« (TBW 10, S. 135)

Bernhard hat als Kind und Jugendlicher den Nationalsozialismus und den Krieg in Salzburg beziehungsweise in Traunstein (Bayern) selbst miterlebt. *Die Ursache* (1975) ist seine erste autobiographische Erzählung, die ursprünglich unter dem Titel »Das Internat« erscheinen sollte. Bernhard erlebt die »staatliche Züchtigung« (TBW 10, S. 13) der Internatsschule in der Schranngasse in Salzburg unter »katholisch-nationalsozialistische[r] Atmosphäre« (TBW 10, S. 77) – sie stand bei seinem Eintritt 1943 unter nationalsozialistischer, nach 1945 wieder, wie ursprünglich, unter katholischer Führung. 1947 bricht Bernhard die für ihn persönlich leidvolle Schulzeit in der autoritären »Geistesvernichtungsanstalt« (TBW 10, S. 83) ab und beginnt eine Lehre als Lebensmittelhändler in der Scherzhauserfeldsiedlung, einem der damals ärmsten Stadtteile Salzburgs. Mit diesem Schritt habe für ihn eine der entscheidendsten und lehrreichsten Zeiten in der »entgegengesetzten Richtung« (TBW 10, S. 113) begonnen, schreibt er in *Der Keller* (1976). Anfang 1949 erkrankt Bernhard jedoch infolge einer verschleppten Verkühlung an einer beinahe tödlichen Lungentzündung und wird in das Salzburger Landeskrankenhaus eingeliefert. Dort befindet sich zur selben Zeit jener in Bernhards Kindheit und Jugend wohl wichtigste Mensch, sein Großvater Johannes Freumbichler (1881–1949).

Der als Verfasser meist umfangreicher, durchaus ungewöhnlicher Heimatromane selten erfolgreiche Schriftsteller – am bekanntesten ist sein mit Unterstützung von Alice und Carl Zuckmayer veröffentlichter Roman *Philomena Ellenhub* (1937) – ist Bernhards erste männliche Identifikationsfigur und Vaterersatz. Nach seiner Geburt 1931 in Holland kommt Thomas Bernhard im Alter von einem halben Jahr zu seinen Großeltern, Anna Bernhard und Johannes Freumbichler, nach Wien. Die ledige Mutter, Herta Bernhard, verdient zunächst weiter im Ausland Geld. Der Kindevater, Alois Zuckerstätter, zahlt keine Alimente und kümmert sich nie um sein Kind. Als ihn Thomas Bernhard später das einzige Mal auf einer Fotografie sieht, erschrickt er über die Ähnlichkeit (vgl. *Die Kälte*, TBW 10, S. 355). 1935 übersiedeln die Großeltern nach Seekirchen bei Salzburg. Auf dem Bauernhof seines Freundes »Hippinger Hansi« erlebt Bernhard das »Paradies« (*Ein Kind*, TBW 10, S. 451) der Kindheit, die wohl glücklichste Zeit seines Lebens. Vom Großvater fühlt er sich »akzeptiert« (*Der Atem*, TBW 10, S. 232) und »wirklich geliebt« (*Drei Tage*, S. 146). Der für seine Verhältnisse belesene und gebildete Freumbichler – seine Eltern betrieben in Henndorf einen Handel mit Viktualien – ist es auch, der als »großer Erklärer« (*Ein Kind*, TBW 10, S. 453) dem Kind auf gemeinsamen Spaziergängen die »Ordnung der Dinge«, die Sprachwelt, vermittelt und dessen geistige sowie später künstlerische Bildung fördert. »Die Großväter sind die Lehrer, die eigentlichen Philosophen jedes Menschen« (*Ein Kind*, TBW 10, S. 417), schreibt Bernhard (vgl. auch Markolin 1988).

Seine Sicht auf den Großvater ist aber – neben der ein oder anderen für Bernhard charakteristischen Stilisierung – keineswegs so ungetrübt positiv, wie es den An-

schein haben mag. Unbestritten ist Freumbichlers wichtiger Einfluss auf Thomas Bernhard als Kind und Jugendlicher. Doch diesem musste mit fortschreitendem Alter der einsame Dichter, der sich in zunehmender Verbissenheit und unverhohlen geäußertem Menschenhass in sein Schreiben zurückzog, immer fragwürdiger erscheinen. »Die Not quält mich so sehr, daß ich oft Tage, ja Wochen nichts arbeiten kann. Ich hasse dann die Menschen!« (NL JF, TBA, SL 173)¹, notiert er 1938 in einem seiner Notiztagebücher. So sehr Bernhard von Freumbichlers großer, insbesondere literarischer und philosophischer Bildung profitiert, so leidet umgekehrt die gesamte Familie nicht nur an materieller Not, sondern auch am Erziehungs- und Größenwahn des nach Anerkennung strebenden, körperlich kranken und seelisch leidenden Dichters. Freumbichler gilt als »Autorität« (*Ein Kind*, TBW 10, S. 415) und bezeichnet sich selbst in einem Briefentwurf als »Familienoberhaupt«, obwohl Anna und Herta Bernhard als Köchinnen, Erzieherinnen und Hausgehilfinnen den größten Teil zum Lebensunterhalt der Familie beitragen. Freumbichler hingegen will »siegen oder untergehen« (NL JF, TBA, SL 138) und schreibt unter selbst auferlegtem Druck. Das »eiserne Muß« (NL JF, TBA, SL 176) lässt ihn oft schon um vier Uhr früh »seinen Prozeß« (*Der Keller*, TBW 10, S. 170) aufnehmen. In zunehmender Selbstüberschätzung hofft er auf den größten Erfolg eines seiner Bücher, welcher dem ständigen Existenzkampf ein Ende bereiten würde. »Ich will ein Beispiel aufstellen, wie ein Mensch bei größten Widerständen sein Ziel dennoch erreicht. Ich will mich einspinnen in Wahnsinn und Glauben wie noch nie ein Mensch.« (NL JF, TBA, SL 138)

Freumbichlers pädagogisches Programm der *Erziehung zu Vernunft und Fröhlichkeit* – so der Titel seiner Thomas Bernhard gewidmeten Lehrgedichte² – folgt den eigenen Wunschvorstellungen, die nicht unbedingt denen des unter dem Leistungsdruck und der Schule leidenden Pubertierenden entsprechen. Trotz materieller Armut ließ er seinen Enkel Geigen- und Gesangsunterricht nehmen und förderte selbst akribisch dessen Bildung. Als Bernhard 1942 in ein NS-Erziehungsheim in Saalfeld in Thüringen kommt – eine der weiteren großen Enttäuschungen –, ermahnt ihn Freumbichler in einer Karte zur Achtung der deutschen Sprache als »das heiligste, was wir haben«. So wird deutlich, wie sehr die individuellen Erfahrungen eines »beschädigten Subjekts« die damalige Situation der am nationalen Kult ausgerichteten, einerseits patriarchalen, andererseits »vaterlosen« Gesellschaft widerspiegeln.

1 Der Nachlass Johannes Freumbichlers (= NL JF) befindet sich gemeinsam mit dem seines Enkels im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden (= TBA) und wurde von mir 2003–2005 in einem Forschungsprojekt des FWF (Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung) unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Hans Höller (Universität Salzburg) gesichtet, geordnet, erschlossen und teilweise transkribiert. Zitiert wird hier unter der Angabe der Nummer aus der Sichtungsliste des Nachlasses.

2 Sie sind in einer Textauswahl erschienen (Johannes Freumbichler: *Erziehung zu Vernunft und Fröhlichkeit*. Waging/See: Liliom 2003).

Der Verlust des geliebten Großvaters, der am 11. Februar 1949 infolge einer ärztlichen Fehldiagnose an Nierenversagen stirbt, ist zunächst schmerzhaft. Dennoch kann Bernhard jetzt als junger Schriftsteller aus dem Schatten der wenngleich nicht handlungs- so doch wortmächtigen Person treten. »[...] mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte *ich* schreiben« (*Die Kälte*, TBW 10, S. 331), formuliert er die neue Freiheit, die in der Lungenheilstätte Grafen Hof in St. Veit im Pongau, angesichts der lebenslänglich bedrohlichen Krankheit, und nach dem Tod der Mutter am 13. Oktober 1950 aber auch eine große Einsamkeit bedeutet. Eine intensive Phase des Lesens beginnt, unter anderem französische Lyriker, Georg Trakl, Dostojewskis *Die Dämonen*, Montaigne, Schopenhauer, Pascal, jene Schriftsteller und Philosophen, die schon sein Großvater geschätzt hat.

Bernhards dichterische Anfänge sind aber noch an die Welt des Großvaters als literarisches Vorbild gebunden. Einige der ersten konventionellen Gedichte seines Enkels hat Freumbichler 1948 schulnotenmäßig mit »gut« oder »sehr gut« beurteilt. Anfang der 50er Jahre entstandene, formal und inhaltlich traditionelle Erzählungen wie *Großer, unbegreiflicher Hunger*, *Der Untergang des Abendlandes* oder *Von einem, der auszog die Welt zu sehen* (vgl. TBW 14) verarbeiten einzelne Motive aus Freumbichlers Werk – die für die meist scheiternden Figuren nicht nur von außen bedrohte, keineswegs unverlorene Heimat, die Kindheit als Paradies der Erinnerung, die Frage nach Identität – und wirken auf Bernhards Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft bestimmend. Wie der Großvater sehnt sich der Enkel nach der identitätsstiftenden Tradition seiner Vorfahren. *Die Landschaft der Mutter* (1954) etwa idealisiert das symbolische »Haus der Bauergenerationen« (TBW 14, S. 501) als utopischen Sehnsuchtsraum. Bernhard erkennt aber im Unterschied zu seinem Großvater, dass diese Kindheitslandschaft, die er selbst nur für kurze Zeit in Seekirchen erleben konnte, mehr einem Wunschbild entspringt. »Aufzuwachen und ein Haus zu haben« formuliert Bernhards lyrisches Ich das ferne Glück familiärer Geborgenheit und weiß: »Du erreichst es nie!« (*Gesammelte Gedichte*, S. 293) Unbeantwortet bleibt die Frage nach dem Vater, der sich seiner Verantwortung entzogen hat (»In silva salus« in *Gesammelte Gedichte*, S. 328).

Die Erfahrung der eigenen Vaterlosigkeit korrespondiert mit dem allgemein formulierten Verlust des Glaubens, der »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Georg Lukács) des modernen Menschen. Jean Paul lässt in dem von Bernhard zitierten Roman *Siebenkäs* die Titelfigur als Kind in einem Traum die Vision Christi erleben, der den Verlust Gottes beklagt. »Vater, wo bist du?« aber ich hörte nur den ewigen Sturm [...]. Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater.« (Paul 1987, S. 277) Genauso erkennt der Fürst in *Verstörung* angesichts der herrschenden Kälte und »Beziehungslosigkeit« (vgl. Jooß 1976): »Wir sind elternlos. Wir sind Vollwaisen. Das ist unser Zustand, und aus diesem Zustand kommen wir, kommt Europa nicht mehr heraus.« (TBW 2, S. 98)

Spätestens Mitte der 50er Jahre, nach den ersten Veröffentlichungen seiner Erzählungen und Gedichte in Zeitungen, hat sich Bernhard von seinem Großvater freigeschrieben und distanziert. Auch hier geht er in die »entgegengesetzte Richtung« und erreicht jenen Erfolg, der Freumbichler selbst verwehrt geblieben war. So erfüllt

sich schließlich der Wunsch des Großvaters, in seinem »Enkel zu erreichen, was ihm selbst nicht ermöglicht gewesen war [...]« (*Die Ursache*, TBW 10, S. 90).

Die Inszenierung der Kindheit beziehungsweise der gesamten familiären Situation spielt in Bernhards Werk eine ebenso große Rolle wie die Figur des Großvaters.

Dann die Spaziergänge mit ihm – das alles ist in den Büchern später, und diese Figuren, Männerfiguren, das ist immer wieder mein Großvater mütterlicherseits ... Aber neben dem Großvater immer wieder – man ist allein. (*Drei Tage*, S. 146).

Die Monologe und solipsistischen Gedankenkonstruktionen in Bernhards Texten verweisen auf Freumbichler, der seine Haltung der Welt gegenüber – durchaus vergleichbar mit Gottfried Benns *Der Ptolemäer* – einmal als »Glassturzphilosophie« (NL JF; TBA, SL 183) bezeichnet hat. Frühkindliche Verletztheit, Einsamkeitsspuren und seelische Verlassenheit prägen Bernhards literarische Figuren. »Wir werden erzeugt, aber nicht erzogen« (*Die Ursache*, TBW 10, S. 63), gilt Bernhards Kritik am Prozess der Sozialisation auch für sie, die »eine unglückliche Natur als total unglücklicher Mensch« (TBW 10, S. 64) führen. Das von den Eltern verübte »Verbrechen der Zeugung« (TBW 10, S. 66) verweist auf eine große, verhängnisvolle Schuld, die – in Anspielung an die christliche Erbsünde – an die Kinder weitergegeben wird (vgl. auch *Gehen*, 1971). In *Amras* (1964) bedeutet die hohe Verschuldung des Vaters nicht nur den finanziellen Ruin, sondern auch sein Versagen als Erzieher, da er sich seiner Verantwortung entzieht. Umgekehrt besteht das »Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns« in der gleichnamigen Erzählung in seiner bloßen Existenz als von den Eltern verachteter »Krüppelsohn« (vgl. TBW 14, S. 62–75). Die Demütigungen, die Bernhard in den staatlichen Institutionen während seiner Internatszeit und in den Krankenhäusern und Sanatorien erlebt hat, kehrt, um ein Mehrfaches potenziert, als Schreckenserfahrung vor allem in seiner Prosa wieder. Dass der Mensch von Geburt an der »Unwissenheit« (TBW 10, S. 63) und der Gemeinheit seiner Erzeuger ebenso wie der Schule ausgeliefert sei, ist freilich kein neuer Gedanke. Schon Platon sprach vom Unglück des Menschen, geboren zu sein. Das hilflose Ausgeliefertsein des Menschen an die »Naturmacht« (Jurdzinski 1984, S. 38) lässt sich nicht zuletzt auf Arthur Schopenhauer beziehen, der bei Bernhard eine wichtige Position einnimmt. Selbst der menschliche Geist, Verstand und Vernunft unterliegen im Spiel gegen die von Bernhard wiederholt als »grausam« (*Frost*, TBW 1, S. 17), »infam« oder »morbid« (TBW 1, S. 162) inszenierte Natur.

Herkunft und Identität stellen, wie Bernhard selbst, auch seine Figuren immer wieder vor ein existentielles Problem. Dabei wollen sie »das väterliche Erbe [...] vernichte[n]« (*Verstörung*, TBW 2, S. 136) und durch die bewusste »Auflösung, Abschenkung« (*Ungenach*, S. 7) des elterlichen Besitzes den Fortgang der Geschichte und die ewige Produktion des Leidens durchbrechen. Signifikante Sohn-Figuren für den Protest gegen den Vater sind der junge Fürst Saurau in *Verstörung*, der anarchistische Schriften studiert und die Ernte auf Hochgobernitz verfaulen lassen will, oder Franz-Josef Murau, der das ihm als Erbe zufallende Schloss Wolfsegg als symbolische Wiedergutmachung der von der Elterngeneration verübten Nazi-Verbrechen der Israelitischen Kultusgemeinde schenkt. In *Korrektur* (1975) ist das erklärte Ziel

Roithamers, den Herrschaftssitz Altensam, dem »fürchterlichen Absterbensprozeß« (TBW 4, S. 27) des geistesfeindlichen Staates und dem »Vernichtungsentschluß« (TBW 4, S. 39) seines Vaters entsprechend, zu zerstören. Nicht zufällig hat sich Roithamer – ebenso wie der erzählende Bruder in *Amras* – mit der Theorie der Erbveränderung beschäftigt. Dabei muss er einsehen, dass die Vernichtung des Erbes ebenso wie die ständige Korrektur seiner Schrift *Über Altensam* zur Selbstausslöschung führt. Gemäß der romantischen Utopie einer mystischen Verbindung mit dem Kosmos stellt er fest, »allerhöchstes Glück ist nur im Tod« (TBW 4, S. 304), und begeht Selbstmord.

Die geballte Zerstörungswut der Söhne – Töchter und Mütter agieren bei Bernhard meist unauffällig und angepasster – könnte man zunächst als persönliche Rache am patriarchalen Machtssystem Familie verstehen. Sie ist aber auch Kritik des sozialgeschichtlichen Phänomens der abwesenden Väter und ließe sich als Ausdruck der Protestgeneration von 1968 (vgl. Pfabigan 1999, S. 100 ff.) auffassen, wäre ihr als paradoxe Wendung Bernhards nicht zugleich mit der Vernichtung des Bestehenden das Ende der eigenen Existenz eingeschrieben.

Dennoch finden sich in Bernhards Werk auch Stellen, die neben dem die Grausamkeit der Erzeuger betonenden Trauma leidvoller Kindheitserfahrungen auf erstaunliche Weise die Utopie eines verborgenen Glücks enthalten. Beispielsweise sei der gemeinsame Schulweg Roithamers, Höllers und des Erzählers »wie der Lebensweg, ganz einfach immer *ein Leidenweg* gewesen, aber doch immer auch *ein Weg aller möglichen Entdeckungen und des höchsten Glücks*, welches sich nicht beschreiben läßt« (TBW 4, S. 121). In *Verstörung* kommt der Sohn seinem Vater auf der Arztvisite in Gesprächen näher, auch wenn ihr Verhältnis »ein durch und durch schwieriges« (TBW 2, S. 22) ist und die in einem Brief an den Vater gestellten Fragen unbeantwortet bleiben werden. Der Sohn entdeckt beinahe zärtlich, »wie allein mein Vater ist und wie spärlich er sich uns Kindern eröffnet« (TBW 2, S. 28). Umgekehrt bemüht sich der Vater, mehr über das Leben seines Sohnes zu erfahren. »Das ganze Leben sei nichts als ein inständiger Versuch, zusammenzukommen. Ich dachte, ich habe meinen Vater noch nie so empfindsam über uns sprechen hören.« (TBW 2, S. 41) Eine spiegelbildliche Darstellung der eigenen Kindheit erlebt der Famulant in *Frost*, wenn er den Maler Strauch über seine Familie sprechen hört. »Kindheit und Jugend sind ihm nicht leichtgefallen. In vielem erinnern sie mich an meine eigene Kindheit und Jugend.« (TBW 1, S. 35) Neben der Einsamkeit und Isolation steht schließlich der Entwurf eines märchenhaft phantastischen Reiches, das sich als kindliche Sehnsuchtsvorstellung deuten lässt.

Das müssen Sie sich alles ganz unwirklich vorstellen, *so wie die tiefste Wirklichkeit*, wissen Sie. Türen gehen auf, hinter denen Menschen in kostbaren Kleidern sitzen, Thronsesselmenschen [...]. Wird man von ihnen angedet, glaubt man, noch niemals eine Stimme gehört zu haben, nie eine Sprache, sei immer unkundig gewesen in der Kunst, einem Sprechenden zuzuhören, ein Wort zu sagen, habe überhaupt keine Ahnung von Wörtern. Man spricht ja auch nicht, staunt nur und horcht: alles hat brauchbare Beziehungen zueinander, keine Irrtümer, der Zufall und das Böse sind ausgeschlossen. [...] Die Wahrheit liegt auf dem Grund wie das Unerforschliche. (TBW 1, S. 244 f.)

Literatur

TBW = Thomas-Bernhard-Werkausgabe (siehe Bibliographie Janshoff, in diesem Band).

BERNHARD, THOMAS: Drei Tage. In: Bernhard, Thomas: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz 1971, S. 93–107.

DERS.: *Auslöschung*. [1986] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.

DERS.: *Ungemach*. [1968] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.

DERS.: *Gesammelte Gedichte*. [1991] Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.

DITTMAR, JENS (Hrsg.): *Thomas Bernhard*. Werkausgabe. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, 2. Aufl.

HENNETMAIR, KARL IGNAZ: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*. Salzburg: Residenz 2000.

HÖLLER, HANS; HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE (Hrsg.): *Antiautobiografie. Thomas Bernhards »Auslöschung«*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

JOOSS, ERICH: *Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk von Thomas Bernhard*. Selb: Notos 1976.

JUDEX, BERNHARD: »Wild wächst die Blume meines Zorns ...« *Die Vater-Sohn-Problematik bei Thomas Bernhard. Biographische und werkbezogene Aspekte*. Frankfurt/M. u. a.: Lang 1997.

JURDZINSKI, GERALD: *Leiden an der »Natur«*. *Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*. Frankfurt/M. u. a.: Lang 1984.

MARKOLIN, CAROLINE: *Die Großväter sind die Lehrer. Johannes Freumbichler und sein Enkel Thomas Bernhard*. Salzburg: Otto Müller 1988.

PAUL, JEAN: *Siebenkäs*. Frankfurt/M.: Insel 1987.

PFABIGAN, ALFRED: *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Zsolnay 1999.

Renate Langer

Kunst und Krankheit

Über einen zentralen Themenkomplex bei Thomas Bernhard

»Von seiner Lungenkrankheit sprach er, als wär [sic!] sie seine zweite Kunst«, berichtet der Icherzähler in Thomas Bernhards spätem Prosawerk *Der Untergeher* (1983, S. 10) über den Klaviervirtuosen Glenn Gould. In nuce enthält dieser Satz die gesamte Krankheitsphilosophie des Autors, wie er sie in früheren Texten ausführlich entwickelt hat. Kaum ein anderes literarisches Œuvre ist so sehr von einer lebenslangen Auseinandersetzung mit körperlichen und seelischen Leiden, mit Verkrüppelung und Tod geprägt. Die Ursache dafür ist in Bernhards Biographie zu suchen.

Aufgrund einer nicht ausgeheilten Erkältung an einer schweren Lungen- und Rippenfellentzündung erkrankt, wird der Siebzehnjährige [...] im Jänner 1949 ins Salzburger Landeskrankenhaus eingeliefert. Sein Zustand erscheint so hoffnungslos, dass man ihn in einen riesigen Krankensaal mit todkranken Patienten legt. (Höller 1993, S. 22f.; vgl. Mittermayer 1985)

In der Folge zwingt eine Lungentuberkulose den Jugendlichen, die nächsten zwei Jahre großteils in Krankenanstalten zu verbringen. Am längsten hält er sich in der Lungenheilstätte Grafenhof auf. In den autobiographischen Büchern *Der Atem* (1978) und *Die Kälte* (1981) sowie in der bereits 1959 entstandenen Prosa *In der Höhe*.

RENATE LANGER ist Lehrbeauftragte an der Universität Salzburg (Fachbereich Germanistik), Psychoanalytikerin in Ausbildung sowie freie Literaturwissenschaftlerin; sie ist Mitglied im Herausgeber-Team der Thomas-Bernhard-Werkausgabe. Itzlinger Hauptstraße 51, A-5020 Salzburg.
E-Mail: renafe_langer@yahoo.de

Rettungsversuch, Unsinn (1989) schildert Bernhard diese Zeit. Sein über Jahrzehnte hinweg konstantes Interesse am Thema Krankheit soll hier aber nicht bloß auf Biographisches zurückgeführt, sondern im literatur- und geistesgeschichtlichen Kontext verortet werden. Auf einige Schlüsselfiguren dieses Traditionszusammenhangs, namentlich auf Pascal und Novalis, hat Bernhard immer wieder Bezug genommen.

Zwar leiden Bernhards Figuren an unterschiedlichsten Krankheiten und Verkrüppelungen (vgl. Part 1996), doch am häufigsten treten Lungen- und Geisteskrankheiten auf. Es sind eben diese beiden Krankheitstypen, die auch in der Tradition der Krankheitsphilosophie im Mittelpunkt stehen (vgl. Sontag 1981, S. 42 f.). Schon in Bernhards erstem Roman *Frost* (1963) wird das Thema facettenreich entfaltet. Bernhard setzt sich darin mit religiösen, ästhetischen und naturwissenschaftlich-medizinischen Krankheitskonzepten auseinander.

Gleich zu Anfang von *Frost* zeichnet der Ich Erzähler, ein Medizinstudent, ein düsteres Bild vom ärztlichen Handwerk, das ihm vor allem aus »Aufschneiden und Zunähen« zu bestehen scheint, wohingegen er an der Wichtigkeit der »außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten« festhält (TBW 1, S. 7). Der Erzähler, der sich hier über seine eigene berufliche Rolle klarzuwerden versucht, weicht damit vom Gros der bei Bernhard so zahlreichen Ärztefiguren ab, die ihre Patienten auf die organische Existenz reduzieren.

Der Internist in *Amras* (1964) wird als »brutaler, übergesunder« Mann charakterisiert (TBW 11, S. 114) und gleicht damit etlichen Ärzten in der Autobiographie. Gerade in deren Übergesundheit liegt die Unmenschlichkeit. Wie in *Frost* geschildert, sind die Ärzte meist unfähig, mit den Patienten in Beziehung zu treten. »Ich hatte ununterbrochen den Wunsch gehabt, mit meinen Ärzten zu sprechen, aber ausnahmslos haben sie niemals mit mir gesprochen«, schreibt Bernhard später (TBW 10, S. 255). In Krankenhäusern treten sie als Vollstrecker einer autoritären Ordnung auf, deren historische Wurzeln nicht im Unklaren bleiben. Der Primar der als »Strafanstalt« geführten Lungenheilstätte »war schon im Krieg hier Primar gewesen und, obwohl Nationalsozialist, bei Kriegsende nicht zum Teufel gejagt« worden (TBW 10, S. 321).

Der Bernhard'sche Arzt verhält sich gegenüber seinen Patienten meist nicht als Helfer und Heiler, sondern als selbstherrlicher Despot, wenn nicht gar als potentieller Mörder. Thomas Bernhard macht Ärzte verantwortlich für den Tod seiner nächsten Angehörigen:

Die Krankheit meiner Mutter ging auf das Konto eines nachlässigen Arztes, ihn trifft die Schuld an ihrem Tod, wie auch die Schuld am Tod meines Großvaters einen nachlässigen Arzt trifft [...]. Der Chirurg ist der Mörder meines Großvaters, der Gynäkologe hat meine Mutter umgebracht. (TBW 10, S. 345)

Wie wenig naturwissenschaftliche Kategorien dazu taugen, das Phänomen Krankheit zu erfassen, erkennt schon der Famulant in *Frost*. In einem Traum betätigt er sich als Chirurg, mithin im Fach von Strauchs Bruder. Die Operation zerstört einen menschlichen Körper: »Es war wie ein Fleisch, das ich folgerichtig, tadellos, aber vollkommen verrückt zerschnitten hatte und jetzt wieder tadellos, aber wahnsinnig

geworden zusammennähte.« (TBW 1, S. 108) Das Motiv des Zerstückelns, des Gegenteils von Heilen, weist auf das Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972) voraus, wo ein »Doktor« in grausigen Details das Sezieren einer Leiche schildert (vgl. TBW 15, S. 229ff.). Nicht zu überhören ist freilich auch Bernhards aggressive Lust am Ausmalen solcher Szenen.

Am schlechtesten kommen bei Bernhard die Psychiater weg. Vor allem im autobiographischen Band *Wittgensteins Neffe* (1982) wird mit der Anstaltspsychiatrie abgerechnet: »Die psychiatrischen Ärzte sind die tatsächlichen Teufel unserer Zeit« (*Wittgensteins Neffe*, S. 15). Wieder zielt der Hauptvorwurf auf die Kommunikationsverweigerung. Mittels diagnostischer Termini errichten die Psychiater einen »unüberwindlichen und undurchdringlichen Wall« zwischen sich und den Patienten (*Wittgensteins Neffe*, S. 14). Mit dieser Kritik steht Bernhard der Antipsychiatrie von Cooper, Laing und Bataglia nahe (vgl. Howes 1999).

In den Anklagen gegen die Ärzte ist die Wut über enttäuschte Heils- und Heilungserwartungen vernehmbar, mithin über den Zusammenbruch eines Ideals, hinter dem sich die Konturen eines idealisierten Vaterbilds abzeichnen. Die utopische Vorstellung vom vollkommenen Arzt, die durch das Negativ hindurchschimmert, erinnert an das Arztbild, wie es um 1800 entworfen wurde. Ein Arzt soll demnach in empathischem Umgang mit dem Patienten die verlorene Harmonie zwischen Leib und Seele wiederherstellen, er soll zugleich Wissenschaftler und Künstler sein, ein Typus, wie ihn die romantisch-naturphilosophische Medizin in Carl Gustav Carus verkörpert fand (vgl. Wöbkemeier 1990, S. 97ff.).

In *Ja* (1978) wird der ideale Arzt als »Lebensretter« phantasiert, als »Geist- und Körperretter«, vor dem der Kranke seinen »angestauten Geistes- und Gefühlsunrat« ausschütten darf (*Ja*, S. 69f.). Der Vater des Erzählers in *Verstörung* (1967), ein Arzt, der die beinahe ausgestorbene »Kunst zuzuhören« (TBW 2, S. 154) beherrscht und den Zusammenhang zwischen »Körperkrankheit« und »Geisteskrankheit« (TBW 2, S. 82) kennt, steht trotz wirkungsloser Therapien diesem Typus nahe. Eher positiv dargestellt ist auch der Icherzähler in *Watten* (1969), ein Arzt, der Arbeiter kostenlos behandelt und durch eine Denunziation seine Praxis verliert (vgl. *Watten*, S. 13, 73f.). Bezeichnenderweise geht seine Menschlichkeit mit körperlicher, seelischer und sozialer Gefährdung einher. Mit seiner Morphiumsucht ist er selbst ein Kranker.

In *Frost* entspricht der Bruder des Malers Strauch, der Chirurg, dem Negativbild, das Bernhard immer wieder von den Ärzten entworfen wird: »Es scheint, als habe er nie gelitten.« (TBW 1, S. 213) Nach dem Willen seines Bruders soll der Maler »beobachtet«, mithin auf den Status eines Forschungsobjekts reduziert werden. Das Verhältnis zwischen den Brüdern bezeichnet der Chirurg denn auch »offen als Feindschaft« (TBW 1, S. 12). Dagegen ist der mit der Beobachtung des Malers beauftragte Famulant noch weitgehend frei von déformation professionnelle. Durch das Figurenpaar Famulant-Strauch ist eine Erzählsituation konstruiert, deren sich Bernhard in etlichen Prosawerken bedienen wird. Dabei wagen sozial angepasste Erzählerfiguren die Annäherung an das Bedrohlich-Abnorme einer Gegenfigur. Oft gelingt es ihnen nicht, die Distanz zum Beobachteten aufrechtzuerhalten, da sie das scheinbar Fremde allmählich als verdrängtes Eigenes erkennen. So wird im Roman *Ver-*

störung und in der Erzählung *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns* (vgl. TBW 14, S. 62 ff.) dem jeweiligen Ich Erzähler durch die einführende Annäherung an den Kranken die eigene Gefährdung und Beschädigung bewusst (vgl. Reinhardt 1976, S. 337).

Die Romane *Frost* und *Korrektur* (1975) lassen sich überdies als Auseinandersetzungen mit einem seit dem späten 19. Jahrhundert gängigen Diskurs lesen, der medizinisch-pathologische Metaphern als Kampfbegriffe einsetzt und die Avantgarde als »krank« und »entartet« denunziert (vgl. Langer 1999a). Der morbide und dem Morbiden in seiner Umgebung zugeneigte Maler Strauch, der nur »in völliger Finsternis« malen konnte (TBW 1, S. 139), erinnert in vielen Zügen an den Künstler der Moderne, wie ihn die antimoderne Polemik zeichnet. Bernhard diffamiert seine Figur aber nicht. Genauso wenig entspricht der höchst ambivalent gezeichnete Strauch dem traditionellen romantischen Klischee des Mitleid und Bewunderung erweckenden kranken Künstlers.

Deutlicher noch als *Frost* steht *Korrektur* im Spannungsfeld von Moderne versus Antimoderne. Die radikale Modernität, die Roithamers Kegel in Anspielung auf Adolf Loos und Ludwig Wittgenstein repräsentiert, gilt in den Augen der Mehrheit als unmenschlich, irrsinnig, krankhaft. Auch in diesem Roman geht Bernhard auf Distanz zum antimodernen Diskurs, ohne gleichwohl die Moderne zu idealisieren.

Neben seiner Ablehnung des naturwissenschaftlich-medizinischen Krankheitsbegriffs setzt Bernhard sich auch, wenngleich weniger polemisch, mit dem religiösen und dem ästhetischen Krankheitsdiskurs und den entsprechenden Sinngebungsmodellen auseinander. Am nächsten steht ihm die traditionelle Verknüpfung von Krankheit und Wahnsinn mit Künstlertum.

»Die Natur ist grausam«, sagt Strauch, »am grausamsten aber ist sie gegen ihre schönsten, erstaunlichsten, von ihr selbst erwählten Talente. Sie zerstampft sie, ohne mit der Wimper zu zucken« (TBW 1, S. 17). Damit knüpft Bernhard an die tradierte romantische Vorstellung vom Zusammenhang zwischen Krankheit und Künstlertum an. Zu seinen wichtigsten Referenzfiguren zählt Novalis. Davon zeugen die Novaliszitate, die Bernhard als Mottos für *Die Billigesser*, *Die Kälte*, *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Amras* verwendet hat. »Fängt nicht überall das Beste mit Kranckheit an?«, fragte Novalis (1960 ff., Bd. III, S. 389) und dachte über den »Nutzen jeder Kranckheit – Poesie derselben« nach (Novalis, Bd. III, S. 242). Krankheit fördere die Entwicklung: »Ein abs(oluter) Trieb nach Vollendung und Vollst(ändigkeit) ist Kranckheit.« (Novalis, Bd. III, S. 384) Wie ein Echo dieses Novaliszitats klingt, was der Fürst in *Verstörung* sagt: »Die Krankheiten führen den Menschen am kürzesten zu sich selbst.« (TBW 2, S. 202).

Für Novalis ist »jede Bedrängniß der Natur eine Erinnerung höherer Heymath« (Novalis, Bd. III, S. 371). Dieser Ausweg in die metaphysische Spekulation steht Bernhard nicht mehr offen. So zeigt auch der Roman *Amras*, der vielfach auf Novalis Bezug nimmt, in seinem Beharren auf Hoffnungslosigkeit und Verfall Bernhards Distanz zur romantischen Neigung, die Krankheit zu verklären, der Novalis immer wieder erliegt. Freilich lässt sich Novalis' Philosophie nicht auf wenige griffige Sätze reduzieren. Ihr Hauptgehalt liegt gerade in ihrem Fragmentcharakter, im unvermit-

telten Nebeneinander widersprüchlicher Gedanken. Was Bernhard mit Novalis fraglos teilt, ist die Überzeugung vom Zusammenwirken leiblicher und seelischer Kräfte sowohl bei der Entstehung als auch bei der Heilung von Krankheiten (vgl. Zelinsky 1966, S. 25). »Jede Krankheit kann man Seelenkrankheit nennen«, lautet das Novaliszitat, das dem Roman *Die Kälte* vorangestellt ist (TBW 10, S. 312). Damit steht Bernhard der modernen Psychosomatik nahe, die ihrerseits in der romantischen Medizin wurzelt, zu deren Vordenkern Novalis zählt.

Der romantische Topos von der Krankheit als Zeichen der Auserwähltheit gewinnt bei Bernhard vor allem in den autobiographischen Romanen eine existentielle Dimension. Für den Künstler und den »Geistmensch« überhaupt ist der Gang durch eine lebensbedrohliche Krankheit eine Art Initiationsritus (vgl. Tschapke 1984). Vor allem der Großvater des Erzählers verklärt die Krankheit: »Der Kranke ist der Hellsichtige. Keinem anderen ist das Weltbild klarer«, belehrt er den Enkel (TBW 10, S. 250). Spitäler sind für ihn »Denkbezirke«, die aufgesucht werden müssen, »weil wir sonst nicht in der Lage sind, auf das lebenswichtige und existenzentscheidende Denken zu kommen« (TBW 10, S. 249). Damit verhängt er über den Enkel geradezu ein Gesundheitsverbot. Dieser wird ihm denn auch in die Krankheit und in die Kunst nachfolgen. Das produktive Potential der Krankheit kann sich jedoch nur entfalten, wenn der Geist stärker als der marode Körper ist. Dann wird Krankheit zum »Geistestriumph«, wie es in der Erzählung *Die Billigesser* (1980, S. 46) heißt, deren verkrüppelter Protagonist Koller wie eine Karikatur des Großvaters erscheint (vgl. Anz 1989, S. 162 ff.).

Der Zusammenhang zwischen Kreativität und Krankheit ist aber noch enger, kann doch das Genie per se als pathologischer Typus aufgefasst werden. Der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bringt diesen Gedanken auf den Punkt: »Das Genie / ist eine Krankheit / der ausübende Künstler / eine solche Entwicklung / ist ein Krankheitsprozeß« (TBW 15, S. 275). Ein Beispiel für diese These ist die Figur Glenn Gould, »der hellsichtigste aller Narren« (*Der Untergeher*, S. 25), der weder dem Wahnsinn verfällt noch an seiner Lungenkrankheit stirbt, sondern seiner totalen Hingabe an die Kunst zum Opfer fällt. Er spielt sich am Klavier zu Tode.

Ist einerseits das Genie dem Wahnsinn nahe, so kann andererseits der Wahnsinnige in gewissem Sinne gesund sein, da er aus der kranken Normalität ausgestiegen ist. So hält der zur Verdrängung unfähige Maler Strauch die Erinnerung an den Krieg wach, von dem die Gesunden nichts mehr hören wollen. Seinen eigenen Krankheitsausbruch schildert er als ein Herausfallen aus dem kollektiven Verschweigen: »Und ich entdeckte, daß die Umgebung nicht haben will, daß man sie aufklärt.« (TBW 1, S. 30) Dieser Satz ist nicht nur wahnhaft: »Bernhards Wahnsinnige sind Seismographen. Sie werden wahnhaft, verdrängen Vernunft.« (Opitz 1999, S. 75)

Die psychoanalytische Theorie, die den Abwehrmechanismus der Verdrängung als Ichleistung im Dienste des seelischen Gleichgewichts auffasst und deren Zusammenbruch in der Psychose konstatiert, überschneidet sich hier mit der alten Vorstellung vom Wahnsinnigen als Seher. Dass Bernhard den Kranken und Wahnsinnigen trotz seines Opferstatus nicht idealisiert, sondern ihn in seiner ganzen Defor-

miertheit zeigt, darin liegt ein starkes Wahrheitsmoment seines Werks und darin unterscheidet er sich auch radikal von der Tendenz zur Ästhetisierung des Kranken und seines Leidens, wie sie seit der Romantik üblich war und in der Kunst und Literatur des Fin de siècle kulminierte.

Die Vorstellung von Auserwähltheit durch Krankheit wird bei Bernhard zudem immer wieder konterkariert durch Darstellungen von Symptombildern, die sich romantischer Ästhetisierung widersetzen. Bernhards Kranke sind keine vergeistigten, ätherischen Wesen, sondern finden sich immer wieder auf ihre beschädigte Körperlichkeit zurückgeworfen. Die destruktive Gewalt der Krankheit wird in Form drastischer, besonders in späteren Werken auch grotesk-komischer Schilderungen physiologischer Vorgänge beschworen. »Wie Geschwüre hätten sie sich ihm tagtäglich geöffnet und ihn verstummen lassen« (TBW 1, S. 35), lässt Bernhard den Maler Strauch über seine Bilder sagen. In einem Gespräch verwendet Thomas Bernhard die gleiche Metapher für seine eigene künstlerische Tätigkeit. Er vergleicht seine Bücher mit Krebsgeschwüren:

Aber während man glaubt, daß man's los hat, wächst einem schon wieder so ein Geschwür, das man als neue Arbeit, als neuen Roman erkennt, irgendwo am Körper heraus und wird immer größer. Im Grunde ist so ein Buch nichts als ein bösartiges Geschwür, ein Krebsgeschwür? Man operiert das heraus und weiß natürlich ganz genau, daß die Metastasen den ganzen Körper schon verseucht haben und daß eine Rettung gar nicht mehr möglich ist. (*Der Italiener*, S. 148)

Mit diesem schockierenden Bild durchbricht Bernhard die Konvention. Denn Krebs eignet sich nach Susan Sontag (1981, S. 24) ganz und gar nicht zur Vergeistigung und Ästhetisierung, wirft er den Menschen doch durch sein unkontrolliertes Wuchern eher auf seine körperliche Materialität zurück. Es sei daran erinnert, dass Bernhards Mutter, der der Ausweg in die Kunst zeitlebens versagt war, mit 46 Jahren an Krebs starb.

Anspielungen auf die Vorstellung von Krankheit als Auszeichnung finden sich seit *Frost* dagegen immer dann, wenn von Pascal die Rede ist. Strauch liest fast nichts anderes (vgl. TBW 1, S. 21). Der französische Philosoph zählt zu den von Bernhard am häufigsten genannten Denkern und lieferte etliche Werkmottos. Seine Aufwertung der Krankheit als Signum der Auserwähltheit und als *via regia* zur Erlösung ist viel mehr noch als bei Novalis in religiöse Vorstellungen eingebettet. Der Kranke vollzieht auf mystische Weise die Passion Christi nach. Bernhards früher Gedichtband *In hora mortis* (1958) kann als Auseinandersetzung mit dieser christlichen Leidensmystik verstanden werden (vgl. Bozzi 1997, S. 109ff.). Der Gott, der in diesen Gedichten angerufen wird, trägt freilich, ähnlich wie in der Lyrik der mit Bernhard seit den fünfziger Jahren bekannten, ebenfalls chronisch kranken Christine Lavant, die Züge eines grausamen Schinders. Schon in *Frost* ist religiöse Sinnstiftung nicht mehr möglich.

Literatur

TBW = Thomas-Bernhard-Werkausgabe (siehe Bibliographie Janshoff, in diesem Band).

- BERNHARD, THOMAS: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz 1971.
 DERS.: *Die Billigesser*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.
 DERS.: *Der Untergeher*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
 DERS.: *Ja*. [1978] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
 DERS.: *Watten*. [1969] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
 DERS.: *Wittgensteins Nefte*. [1982] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- ANZ, THOMAS: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler 1989.
- BOTOND, ANNELIESE (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- BOZZI, PAOLA: *Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards*. Frankfurt/M.: Lang 1997.
- HÖLLER, HANS: *Thomas Bernhard*. Reinbek: Rowohlt 1993.
- HOWES, GEOFFREY C.: Antipsychiatrie bei Thomas Bernhard? In: Honold, Alexander; Joch, Markus (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 147–154.
- LANGER, RENATE: Ein Bildnis des Künstlers als kranker Mann. Thomas Bernhard im Spannungsfeld von Moderne und Antimoderne. In: Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Thomas Bernhard – Johannes Freumbichler – Hedwig Stavianicek. Bilder, Essays, Dokumente*. Linz: Trauner 1999a (= Rampe-Extra), S. 119–124.
- DIES.: Bilder aus dem beschädigten Leben. Krankheit bei Thomas Bernhard. In: Honold, Alexander; Joch, Markus (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999b, S. 175–185.
- MITTERMAYER, MANFRED: Die Krankheit der Auflösung. Überlegungen zu Thomas Bernhards Texten. In: *Noema* 2, Nr. 4, 1985, S. 6–14.
- NOVALIS: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 4 Bde. Stuttgart: Kohlhammer 1960 ff.
- OPITZ, MICHAEL: Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns. In: Honold, Alexander; Joch, Markus (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 67–82.
- PART, MATTHIAS: *Thomas Bernhards Krüppel-Welt. Wenn die Verkrüppelung zum »Geistestriumph« wird*. Diss., Salzburg 1996.
- REINHARDT, HARTMUT: Das kranke Subjekt. Überlegungen zur monologischen Reduktion bei Thomas Bernhard. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Neue Folge 26 (1976), S. 334–356.
- SONTAG, SUSAN: *Krankheit als Metapher*. Frankfurt/M.: Fischer 1981.
- TSCHAPKE, REINHARD: *Hölle und zurück. Das Initiationsthema in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Hildesheim: Olms 1984.
- WÖBKEMEIER, RITA: *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*. Stuttgart: Metzler 1990.
- ZELINSKY, HARTMUT: *Thomas Bernhards »Amras« und Novalis*. [1966] In: Botond 1970, S. 24–33.

Mireille Tabah

Weiblichkeitsimagines bei Thomas Bernhard

Spätestens seit dem Roman *Das Kalkwerk* (1970) haben Frauenfiguren – Mütter, Schwestern, Partnerinnen oder Freundinnen des männlichen Protagonisten – einen immer wichtigeren Platz in Bernhards Werk eingenommen. Die Differenz zwischen dem »Geistesmenschen«, der sich dem »Phallogozentrismus«¹ scheinbar restlos verschrieben hat, und den Vertreterinnen des »anderen Geschlechts«² ist bei Bernhard eine zentrale Werkkomponente. In ihr artikulieren sich die Machtverhältnisse, innerhalb derer der »Geistesmensch« seine prekäre männliche Identität zu behaupten versucht, indem er sich gegen alles Weibliche abgrenzt. Dass bisher keine umfangreiche literaturwissenschaftliche Analyse dieses brisanten Themas unternommen worden ist, dürfte an der – auf den ersten Blick – krassen Misogynie von Bernhards männlichen Hauptfiguren und Ich-Erzählern liegen, scheinen sie doch die kulturell tradierte Opposition zwischen geistig schöpferischer Männlichkeit und rein körperlicher, triebhafter, vernunft- und sprachloser Weiblichkeit kritiklos zu reproduzieren und als »naturgemäß« auszugeben. So wurde und wird Bernhard immer noch gerne als frauenfeindlicher Patriarch (Endres o.J., S. 13) hingestellt, sodass sich jede weitere Beschäftigung mit der Geschlechterproblematik in seinem Werk und insbesondere mit seinen Frauenfiguren zu erübrigen scheint.

Doch der Schein trügt. Bei genauerer Lektüre erweist sich Bernhards Darstellung der Geschlechterdifferenz nicht als affirmative Reproduktion, sondern als Subver-

MIREILLE TABAH lehrt an der Université Libre de Bruxelles, C. P. 175, Avenue F. D. Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. E-Mail: Mireille.Tabah@ulb.ac.be

1 Herrschaft des Denkens und der vernünftigen Rede (griech. logos) und ihre Zuschreibung zum männlichen Geschlecht (griech. phallos). Der Begriff wurde von Jacques Derrida geprägt.

2 Deutsche Übersetzung des Titels von de Beauvoirs Schrift *Le deuxième sexe*.

sion des patriarchalischen Geschlechterdiskurses. Der Autor reinszeniert die Geschlechterdifferenz aus der karikierenden Perspektive von zugleich pathetischen und grotesken Geistesmenschen, die sowohl die eigene Verabsolutierung des Logos als angebliches Wesen der Männlichkeit wie auch die eigenen Weiblichkeitskonzepte als absurde »Männerphantasien« entlarven. Bernhards Frauenfiguren fungieren dabei als negative Spiegelbilder jenes imaginären Männlichkeitsideals, dem der tragikomische Geistesmensch sich immer wieder vergeblich zu genügen bemüht und an dem er nicht selten zugrunde geht.

1. Am Anfang war die Mutter

Das Bild der allmächtigen, zerstörerischen, »phallischen« Mutter ist ein Urbild der patriarchalischen Geschlechtertypologie. Die Mutter ist in der abendländischen Kultur zur Verkörperung sich selbst aufopfernder Liebe und zum Inbegriff von Ganzheit und Erfüllung verklärt worden. Nach Jacques Lacan verkörpert die mütterliche »Urfrau« jene imaginäre Einheit des Ichs, die das Kleinkind in der präödpalen Mutter-Kind-Symbiose vom mütterlichen Körper auf sich selbst projiziert und die, weil sie imaginär ist, nie erreicht werden kann. Das Kind »entwirft sich selbst auf eine Ganzheit hin, die es nicht ist« (Osinski 1998, S. 143), nach der es sich aber nach der ödpalen Phase sein Leben lang vergeblich sehnt. So wurde die Mutter gleichzeitig zur Ursache für das Unglück menschlicher Existenz überhaupt gemacht. Als primäre Frau und erstes Liebesobjekt des Kindes, auf das es beim Eintritt in die symbolische Ordnung des Vaters verzichten muss, als Inkarnation der unerfüllbaren Ganzheit des eigenen Ich, dient sie als privilegierter Tropus für die destabilisierende Erfahrung von Liebes- und Ich-Verlust, von Trennung, Mangel und potentiell dem Tod. Sie ist denn auch das erste Opfer der dadurch ausgelösten Zerstörungsimpulse. Die dämonisierende Konstruktion der kastrierenden »bösen Mutter«, die den Menschen an die traumatisierende Realität seines Mangels an Identität und seiner Todesverfallenheit erinnert, ist das Gegenbild zur idealisierten Imago der »guten Mutter«, die ihn in der Illusion der Einheit und Kohärenz seines Ichs bestärkt. In beiden Fällen handelt es sich um imaginäre Konstrukte, die über ihre psychische Bedeutung hinaus in der weitgehend immer noch patriarchalischen Kultur des modernen Abendlandes die soziokulturelle Funktion haben, die realen Mütter auf ihre traditionelle Familienrolle zu reduzieren und sie zu verdammen, wenn sie den gesellschaftlichen Erwartungen an Mutterschaft nicht entsprechen.

Der bedrohlichen Macht der »bösen Mutter«, als die Thomas Bernhard die eigene Mutter erlebt hat, setzt er einerseits das »Gesetz des Vaters«, die gesellschaftlich anerkannte Herrschaft des »männlichen« Logos – des Geistes, des Wissens, der Sprache, der Kultur als Grundlagen von Macht – entgegen, andererseits mobilisiert er das kulturelle Arsenal der Mutterimagines, die ihm eine scheinbar natürliche Erklärung für sein persönliches existentielles Leiden liefern. Aus einzelnen unverarbeiteten Kindheitserlebnissen und kulturell tradierten Mütterlichkeits- und Weiblichkeitsmythen konstruiert Bernhard ein monströses Mutterbild, mit dem er und seine Protagonisten sich gegen ihren »Herkunfts-komplex« und die damit verbundene Ge-

fährdung ihrer Identität zur Wehr setzten. Dieses Bild projizieren sie auf die abscheulichen Mutterfiguren, denen wir sowohl in den autobiographischen Erzählungen *Die Ursache* und *Ein Kind* als auch in vielen rein fiktionalen Werken begegnen. Auffallend ist dabei die Ähnlichkeit zwischen den »fürchterlichen Sätzen«, mit denen Bernhards Mutter »jedesmal« die Seele ihres Sohnes »zutiefst verletzte«, und den Beschimpfungen, welche die Mutter aus *Auslöschung* mit grausamer Schadenfreude dem jungen Murau an den Kopf wirft (*Auslöschung*, S. 259, 267, 276, 289; *Ein Kind*, S. 38). Offenbar sind ja nicht nur die Mütter, sondern ebenso sehr die abwesenden oder schwachen Väter und nicht zuletzt die zeitgeschichtlichen Umstände verantwortlich für die seelische Schwäche der Söhne, doch »die Schuld« der Mütter, »was die von ihnen in die Welt geworfenen Kinder betrifft« (*Auslöschung*, S. 299; parallel dazu *Die Ursache*, S. 60), wird bei Bernhard naturalisiert und verabsolutiert. Bosheit und Verantwortungslosigkeit werden zu naturgegebenen, die wenigen positiven Züge der Mütter überschattenden Kennzeichen von Mutterschaft schlechthin.

Dies ist etwa der Fall bei Karls Stiefmutter in *Ungenach*, bei Roithamers Mutter in *Korrektur*, und ist in *Auslöschung* besonders deutlich. Die Mutter, die Murau uns vorstellt, ist das Urbild der alles um sich zerstörenden Megäre, des weiblichen Vampirs, pervers und geistesbeschränkt zugleich. Die kalte, lieblose, grausame Frau, die lasterhafte Liebhaberin des korrupten Opportunisten Spadolini, die bornierte Kleinbürgerin, die hysterische Nationalsozialistin, als die Murau sie beschreibt, ist für ihn die Ursache allen Übels. Ihr schiebt er die Schuld nicht nur an seiner vernichteten Kindheit und der lebenslangen Beschädigung seines Ich zu, sondern überhaupt an der »Verfinsterung« Wolfseggs, früher einer Hochburg des Geistes, und an deren Verwandlung in eine Bastion des Katholizismus und des Nationalsozialismus: »Das Böse auf Wolfsegg [...] führte immer auf unsere Mutter zurück, sie war der Ausgangspunkt« (*Auslöschung*, S. 297). Nach dem bekannten bernhardschen Schema steigern sich die gehässigen Tiraden des Sohnes in einer eskalierenden Spirale obsessiv wiederkehrender Vorstellungen, die in der schrecklichen Phantasie eines erfüllten Mordwunsches ihren Höhepunkt erreichen: Muraus Zwang, den Muttersarg zu öffnen, um sich des Todes der Mutter mit eigenen Augen zu vergewissern, zeigt die krankhafte Intensität seines Hasses: Was hier begangen wird, ist ein posthumer Muttermord.

2. Nur über ihre Leiche³

Alle psychisch nicht bewältigten, vom Ich nicht kontrollierten, daher als gefährlich empfundenen und abgelehnten Vorstellungen schieben Bernhards Männerfiguren imaginär auf dämonisierte Frauen ab, die sie für die eigenen Schwächen verantwortlich machen und an denen sie ihre Ängste und Affekte ungehemmt abreagieren. Überhaupt fungiert das Weibliche im Werk des Autors als Projektionsfläche für all jene unheimlichen Mächte, von denen die »männliche« Identität des »Geistesmenschen« bedroht wird.

3 Titel von Bronfens Studie, 1992.

Bereits 1949 hat Simone de Beauvoir in *Das andere Geschlecht* aufgezeigt, dass in der abendländischen Kultur das Selbst als männlich, das Weibliche als das Andere der männlichen Norm figuriert wird und als negative Spiegelung des männlichen Selbst dient (de Beauvoir 1968, S. 153–156). Denn das Selbst definiert sich gerade durch eine klare Abgrenzung vom Anderen. Damit nahm die französische Philosophin die feministische Kritik der 70er und 80er Jahre vorweg, die im Anschluss an Jacques Derrida die binären Oppositionen, mit deren Hilfe die Welt in unserer Kultur strukturiert wird, einer geschlechtsspezifischen Untersuchung unterzogen hat (Lindhoff 1995, S. 97). Dabei hat sich herausgestellt, dass die Begriffspaare Kultur/Natur, Geist/Körper, Bewusstsein/Trieb, Aktivität/Passivität nicht nur hierarchisch organisiert, sondern auch geschlechtlich kodiert sind. Sie lassen sich unter den Gegensatz Mann/Frau subsumieren, wobei Kultur, Geist und Aktivität positiv konnotiert und dem Mann zugeordnet, der jeweils entgegengesetzte, negativ konnotierte Begriff der Frau zugeschrieben und den männlichen Instanzen untergeordnet wird. Bernhards Geschlechtertypologie entspricht auf den ersten Blick genau dieser hierarchischen Konstruktion. Das Eine, Wesentliche ist beim Autor der Geist, der Verstand, das Bewusstsein, die schaffende und ordnende Kraft und ist dem männlichen Subjekt zugewiesen; die Natur, der Leib, der Trieb, das Unbewusste, sind das »Andere«, das nicht-wesentliche, dem Männlichen untergeordnete Weibliche, das dem Mann das unerträgliche Bild seiner kreatürlichen Abhängigkeit von Natur, Körper und unbewussten Trieben zurückwirft. Deshalb müssen Frauen bei Bernhard, wie überhaupt in unserem Bildrepertoire und nicht selten auch in der Realität, missandelt und getötet werden. Über die Opferung von Frauen wird die psychische und gesellschaftliche Stabilität des Mannes, die im patriarchalischen Imaginären vom weiblichen Geschlecht bedroht wird, symbolisch wiederhergestellt.

Unbarmherzig bemühen sich also Bernhards Geistesmenschen, sich gegen eine Welt durchzusetzen, die von der Vergänglichkeit der Natur und des Körpers, von Chaos und Zerfall, Krankheit und Tod geprägt ist, indem sie ihre bedrohliche Umwelt durch weibliche Repräsentationen ersetzen, die von ihnen besessen und beherrscht, ausgegrenzt und vernichtet werden, ja indem sie oft buchstäblich über Frauenleichen gehen. Bernhards Männerfiguren üben eine scheinbar uneingeschränkte Herrschaft über Frauen aus, die sie rücksichtslos für ihre eigenen Zwecke instrumentalisieren, demütigen und quälen – am krassesten in den Theaterstücken: Man denke etwa an Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit*, an den *Weltverbesserer*, an Rudolf Höller aus *Vor dem Ruhestand*, an den *Theatermacher* Bruscon oder an Professor Schuster in *Heldenplatz*. Seien sie Künstler, Philosophen, Wissenschaftler – im Prinzip Vertreter aufklärerischen Denkens –, Nationalsozialisten oder Juden, kein bernhardscher Protagonist entgeht dem gewaltsamen »Gesetz des Vaters«, das Frauen zu ohnmächtigen Objekten von Männern macht.

Die brutale Funktionalisierung von Frauen zu Verkörperungen des »Anderen« der männlichen Welt, das es in der patriarchalischen Kultur zu unterjochen und auszugrenzen gilt, führt in den Erzählungen und Romanen konsequenterweise oft zum Tod der jeweils missbrauchten Frau. Im *Kalkwerk* erschießt Konrad seine dahinsiechende Frau, deren körperlicher Verfall ihm auf unerträgliche Weise die Herrschaft

der »weiblichen« Natur über den »männlichen« Geist vor Augen führt, nachdem er sie jahrelang als Objekt für seine wissenschaftlichen Experimente ausgenutzt hat. In *Korrektur* versucht Roithamer das »Weibliche« in Gestalt seiner Schwester zu überwinden, indem er sie, die ihm im Gegensatz zur Mutter liebevolle Anteilnahme schenkt, einerseits zum rettenden Engel verklärt, andererseits in dem gegen ihren Willen durchgeführten Kegelbauwerk gefangen und zu seiner Verfügung halten möchte. Die Verklärung des Weiblichen ins Engelhafte läuft auf die Negation der fleischlichen Realität der Frau als Symbol der Abhängigkeit von Natur und Körper und damit der Frau selbst hinaus. Roithamers Versuch, in der Person seiner Schwester die Natur »auszulöschen« und sie in einem Monument vollkommener geistiger Schöpfung einzumauern, endet konsequent mit dem Tod der geopferten Frau. In der Erzählung *Ja* zerstört der depressive Ich-Erzähler ein zweites Mal die bereits von ihrem Mann zugrunde gerichtete Perserin, indem er sie als Gesprächspartnerin zu seiner eigenen Stabilisierung missbraucht und sie, als sie ihren Zweck erfüllt hat, in tiefster seelischer und körperlicher Verwahrlosung verlässt. Kurz danach begeht sie Selbstmord. Durch das Schreiben über seinen Umgang mit ihr bemächtigt sich der Erzähler ein weiteres Mal der nun Toten, indem er sie zum Objekt eines Werks macht, in dem er sich selbst als Subjekt und Autor setzt – und zwar als ihren Autor, der sie in seiner Schrift autoritativ festschreibt und sie damit endgültig besitzt. Ähnlicherweise wurde in *Holzfällen* die »Bewegungskünstlerin« Joana der Karriere ihres Mannes geopfert, dann schonungslos verlassen und dem Verderben preisgegeben. Auch sie verübte Selbstmord, wonach der Erzähler den Entschluss fasste, über die Wiener »künstlerischen Menschen« zu schreiben, die Joana zugrunde gerichtet haben. Auch hier muss eine Frau sterben, damit die männliche Hauptfigur ihre Subjektivität behaupten und ihre Autorschaft befestigen kann. In *Alte Meister* macht der Musikphilosoph Reger seine Frau zum Objekt eines »aufklärerischen Erziehungsprogramms« (Mittermayer 1995, S. 131) mit dem Ziel, sie seinen eigenen geistigen Bedürfnissen perfekt anzugleichen. Nur um den Preis ihrer unbedingten Verfügbarkeit konnte er seine Frau lieben – dies erkennt er jedoch erst, nachdem sie an der von ihm verlangten Selbstaufopferung gestorben ist. Indem der bernhardsche Protagonist direkt oder indirekt eine Frau in den Tod treibt, eliminiert er imaginär seine Abhängigkeit von Natur und Leib, Verletzlichkeit und Sterblichkeit. Erst dann kann er sich selbst als »Geistesmenschen« und autonomes Ich setzen: Der Tod einer Frau ist die Voraussetzung für seine Selbstschöpfung als herrschaftliches männliches Subjekt.

3. Gender Trouble⁴

Die Funktionalisierung des Weiblichen zum negativen Spiegelbild des männlichen Subjektentwurfs, die Bernhards Werk mit gleichsam karikierender Deutlichkeit

4 Originaltitel von Butlers Studie (deutsch 1991, englisch 1990).

nachzeichnet, weist an sich bereits darauf hin, dass es sich bei den entworfenen Frauenfiguren um Verkörperungen von Männerphantasien handelt, mit denen die Männergestalten sich über ihre Ich-Schwäche hinwegzutäuschen bemühen – wohl-gemerkt werden die Frauen, zumindest in den in dieser Hinsicht aufschlussreiche- ren Romanen und Erzählungen, dem Leser immer aus der Perspektive des männli- chen Protagonisten und/oder Ich-Erzählers dargestellt. Nicht »reale« Frauen wer- den beschrieben, sondern Projektionen von Weiblichkeitsimagines, in denen sich die patriarchalischen Kodierungen des Weiblichen unverkennbar artikulieren. Da- mit entlarven sich Bernhards Frauengestalten von selbst als *Frauenbilder*, als Pro- dukte der Imagination von Männern, die aus dem unendlichen Bildreservoir der abendländischen Kultur schöpfen, um eine illusorische männliche Identität aufzu- bauen. Anders formuliert: Weiblichkeit (und auch Männlichkeit) stellt sich in Bern- hards Werk als imaginäres Konstrukt heraus, das sich über die private Mythologie der jeweiligen Männergestalt, bzw. ihres Autors, hinaus als Reflex der Konstruktion des Weiblichen in der patriarchalischen Kultur erweist. Weiblichkeit besteht bei Bernhard nicht, wie die Antihelden des Autors sich selbst und dem Leser verzweifelt suggerieren möchten, aus naturgegebenen, wesenhaften Eigenschaften *der* Frau, die diese überhaupt vom Mann unterscheiden und zwischen ihnen eine hierarchi- sche Beziehung herstellen würden, vielmehr wird sie als sozio-kulturelles Kon- strukt, als »Gender«, vorgeführt.

Der Begriff »Gender«⁵ verweist darauf, dass weibliche (und männliche) Ge- schlechtsidentität nicht angeboren, sondern der Effekt von sozio-kulturellen Zu- schreibungen ist. »Gender« bedeutet, dass die Eigenschaften und Rollen von Frauen (und Männern) weder auf ihr »Wesen« noch auf ihre Biologie zurückzuführen sind, sondern von dem jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext determi- niert werden. Bereits Simone de Beauvoir sagte: »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.« (Beauvoir 1968, S. 265) Die *Genderforschung* lehnt jede Form von Essentialismus und biologischem Determinismus ab und entlarvt den Prozess der Naturalisierung der Geschlechterdifferenz – siehe die stereotype Wiederholung des Ausdrucks »naturgemäß«, mit dem Bernhards Männerfiguren u. a. ihre Weib- lichkeitsimago scheinbar legitimieren – als sozio-kulturelle Strategie, die die Unter- werfung der Frauen und die Herrschaft der Männer in der patriarchalischen Gesell- schaft und Kultur sichern soll. Dementsprechend sieht der dekonstruktive Feminis- mus in der Dämonisierung und dem Ausschluss des »Weiblichen« wie auch realer Frauen ein Alibi, mit dem die Ambivalenzen und Spannungen, die die psychische Stabilität und die sozio-kulturelle Herrschaft des männlichen Subjekts bedrohen, auf Distanz gehalten werden.⁶

5 Im Unterschied zum »Sex«, zum rein biologischen Geschlecht. Das deutsche Wort »Geschlecht« erlaubt keine Unterscheidung zwischen biologischem Geschlecht und soziokultureller Ge- schlechtsidentität.

6 Zu den erwähnten Theorien siehe u. a. Osinski 1998 und Kroll 2002.

In ihrer Streitschrift *Gender Trouble* (dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*) vertritt die amerikanische Philosophin Judith Butler die These, dass Mann und Frau ihre scheinbar feste Geschlechtsidentität als unsicher erleben, sobald sie deren Konstruiertheit erkennen. *Gender* ist bei Bernhard immer schon *troubled*, insofern die Männerfiguren sich in überdeutlichem Widerspruch zu ihren apodiktischen Beueuerungen von Anfang an ihrer männlichen Identität unsicher sind, da sie eben patriarchalische Weiblichkeitsimagines als negative Spiegelbilder ihres logozentrischen Männlichkeitsideals auf die sie umgebenden Frauen projizieren müssen, um eine selbstherrliche männliche Identität zu konstruieren. Trotz dieses Hilfsmittels vermögen sie keineswegs ihre grundsätzliche Ich-Schwäche, die sich von Beginn an in Depressionen und hysterischen Anfällen manifestiert, zu überwinden und eine souveräne Identität zu erlangen. Dies zeigt ihr wiederholtes Scheitern, ihr nicht seltener Tod bzw. Selbstmord, im besten Fall die Prekarität ihres wieder gewonnenen Gleichgewichts am Ende von Bernhards Geschichten. So muss Reger in *Alte Meister* eingestehen, dass ein Mann »ohne Menschen« – d. h. im Buch ohne Frau – »nicht die geringste Überlebenschance« hat (*Alte Meister*, S. 291), was die kulturell vorausgesetzte Überlegenheit des Mannes und die entsprechende Unterlegenheit der Frau ad absurdum führt.

Andererseits stellt der »Übertreibungskünstler«, als den Bernhard sich selbst bezeichnet hat, sowohl seine Frauen- als auch seine Männerfiguren derart überspitzt dar, ist das Weibliche wie das Männliche bei ihm derart überdeterminiert, dass das Tragische immer wieder ins Komische, in die Parodie oder in die Karikatur von Geschlechterstereotypen umschlägt und diese damit unterlaufen werden. Dies ist besonders deutlich in den Theaterstücken, in denen Bernhard unmittelbar und auf engstem Raum seine »Übertreibungskunst« entfalten kann. Seine monomanen Mächtigenpatriarchen drehen sich auf der Bühne buchstäblich im Teufelskreis ihrer grotesken Männerphantasien und entlarven damit selber die Lächerlichkeit ihrer Geschlechtermythologie. Symptomatisch für die Verstörung der soziokulturellen Geschlechtsidentität ist, dass spätestens seit *Ja* die Geschlechtergrenzen in Bernhards Werk oft verwischt werden. Die Geschlechterrollen erweisen sich als austauschbar. Die »Gute« in *Ein Fest für Boris*, die Mutter in dem Stück *Am Ziel* praktizieren ihre Herrschaftsrituale sowohl an einem Mann als auch, wie sonst die männlichen Figuren, an einer ihr ausgelieferten Frau. Mag man hier die traditionelle Imago der allmächtigen »bösen« Frau wiedererkennen, so wird doch einerseits die traditionelle Verteilung der Macht zwischen den Geschlechtern durchbrochen, und zeigt sich andererseits *ex negativo* die Ohnmacht der Männergestalten, die sie sonst verdrängen und auf Frauen projizieren. Frauen können ebenso gut wie Männer »Täterinnen« sein, der »männliche« Geist vermag nicht oder nur zum Schein das »Weibliche« zu besiegen. Nicht selten erweist sich das »schwache« Geschlecht als das vernünftiger und überlebensfähigere. Rudolfs Schwester aus dem Roman *Beton*, zwar eine Geschäftsfrau von horrender Geistfeindlichkeit, fungiert für den Bruder dennoch als »Lebensmensch«. Ihr Scharfblick, ihre Lebenstüchtigkeit, ihre wenn auch burschikose Bereitschaft, Rudolf aus seiner depressiven Stimmung herauszuhelfen, sind Beweise einer weiblichen Überlegenheit, die der Bruder nur ungern anerkennt.

Andererseits erweist sich Geistesstärke bei Bernhard nicht als Privilegium des Mannes. Die Perserin aus *Ja* ist ein sensibler philosophierender und musikalischer »Geh-, Denk- und Gesprächspartner« von hohem Bildungsgrad und extremer Intelligenz, wie der Erzähler »ihn am allerwenigsten in einer Frau vermutet hätte« (*Ja*, S. 12).⁷ Ein solcher Mensch war bereits auch Roithamers Schwester in *Korrektur*, allerdings zeigen beide Frauen die angeblich »naturgemäße« körperliche und seelische Schwäche des weiblichen Geschlechts, die sie zu leichten Opfern der Männerfiguren macht. Anders in *Auslöschung*: In der Gestalt der Maria hat Bernhard Ingeborg Bachmann zu einem androgynen Wesen stilisiert, in dem »männliche« Geistesstärke und Willensstärke mit »weiblicher« Hilfsbereitschaft vereinigt sind und dessen Überlegenheit er sich bedingungslos unterwirft. Der bewunderten »großen Dichterin« hat der Autor dabei genug Souveränität und Autonomie gewährt, um sich ihrer Vereinnahmung durch die männliche Hauptfigur zu widersetzen. Murau stirbt, sie aber überlebt. Dem üblichen Bild des weiblichen Opfers männlicher Geistesstärke setzt Bernhard in der Gestalt Marias die – wohlgermerkt von einer Frau verkörperte – Möglichkeit einer souveränen Androgynie entgegen.

Nach Judith Butler gibt es keine Geschlechtsidentität vor oder jenseits ihrer kulturellen Prägung (Butler 1991, S. 46–49). Geschlechtsidentität ist immer schon *gender*. Butlers Begriff der Performativität weist zum einen darauf hin, dass »Männlichkeit« und »Weiblichkeit« immer soziokulturell festgelegt sind und sich durch die Reproduktion gesellschaftlicher und kultureller Muster konstituieren (Butler 1991, S. 41). In diesem Sinne wiederholen auch Bernhards Männerfiguren in ihrem Denken, ihrer Sprache und ihrem Verhalten patriarchalische Zuschreibungen an die Frauen und setzen sich selbst imaginär als männliche Subjekte in Opposition zum ausgegrenzten Weiblichen. Zum anderen eröffnet der Begriff der Performativität aber auch die Möglichkeit, durch Parodie, Maskerade, übertriebene und karikierende Reinszenierungen oder gegengeschlechtliche Markierungen der Geschlechterrollen (Butler 1991, S. 58, 198 ff.) die Geschlechterdifferenz zu dekonstruieren und Gegenbilder zu den tradierten Weiblichkeits- (und Männlichkeits-)Imagines zu entwerfen. Gerade diese verstörende Subversion und Reartikulation der herrschenden Weiblichkeits- (und Männlichkeits-)Imagines, die die soziokulturell determinierte Wahrnehmung des eigenen und des anderen Geschlechts und die entsprechende Geschlechtsidentität bestimmen, lässt sich in Bernhards Werk lesen.

Literatur

- BERNHARD, THOMAS: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg: Residenz 1975.
 DERS.: *Ja*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.
 DERS.: *Ein Kind*. Salzburg-Wien: Residenz 1982.
 DERS.: *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
 DERS.: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

⁷ Im Text als Maskulinum!

- BEAUVOIR, SIMONE DE: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
- BRONFEN, ELISABETH: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992.
- BUTLER, JUDITH: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- DERRIDA, JACQUES: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.
- ENDRES, RIA: *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*. [1980] Weitra: Bibliothek der Provinz o.J.
- KROLL, RENATE (Hrsg.): *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart-Weimar: Metzler 2002.
- LINDHOF, LENA: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1995.
- MITTERMAYER, MANFRED: *Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler 1995.
- OSINSKI, JUTTA: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998.

Wendelin Schmidt-Dengler

Thomas Bernhard – ein »Kryptokomiker«?

Eine der bizarrsten Geschichten in Bernhards Anekdotensammlung *Der Stimmenimitator* eignet sich am besten zur Einführung in die Problemstellung: Da ist von einem Theaterschriftsteller die Rede, der nur deshalb so großen Erfolg habe, »weil er im Gegensatz zu seinen erfolglosen Kollegen ehrlich genug sei, seine Komödien immer als Tragödien, seine Tragödien aber immer als Komödien auszugeben« (*Empfindung*, TBW 14, S. 39). Dieser Zusammenfall der Gegensätze macht den Kern von Thomas Bernhards Poetik und Praxis der Komödie aus – ein Spiel, das Bernhard durchgehend und mit sich steigender Intensität und Virtuosität mit zentralen Begriffen unseres Denkens in nahezu allen seinen Texten durchgeführt hat. Eine der verwirrendsten und provozierendsten Äußerungen findet sich in der autobiographischen Schrift *Der Keller*: »Die Wahrheit, die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist. Was hier beschrieben ist, ist die Wahrheit und ist doch nicht die Wahrheit, weil es nicht die Wahrheit sein kann.« (TBW 10, S. 136) Indem – so würde ich vorsichtig formulieren – Bernhard die Lüge hart an die Wahrheit heranführt, erschließt er eine neue Dimension dessen, was wir als Wahrheit zu bezeichnen pflegen. Die Wiederholung analoger Antithesen in Bernhards Schriften führt nun denn auch dazu, sein Werk immer von solchen Ge-

gensätzen her zu begreifen: Er spielt zwischen Fiktion und Authentizität, zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Komik und Tragik. Das Prinzip Bernhards, die Gegensätze aufzuheben, hat sich auch auf die Bernhard-Rezeption übertragen und ist für die ständige Irritation verantwortlich, die seine Texte hervorrufen.

Unter allen Gegensatzpaaren, auf die Bernhard immer wieder zurückkommt, spielt die Opposition von Tragödie und Komödie eine zentrale Rolle. *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* – dieser Titel einer seiner Erzählungen (1967) ist mittlerweile zum geflügelten Wort geworden. Es sei erlaubt, von hier aus einmal die Frage anzuvisieren. Der Erzähler dieser Geschichte schreibt über das Theater, ein Unterfangen, dessen Vollendung – naturgemäß – nicht absehbar ist. Er geht in den Volksgarten, also just in die Nähe des Burgtheaters, das für Bernhards Schaffen eine so zentrale Bedeutung bekommt und das so viele seiner Texte umkreisen, als stünde es als Tabernakel im Zentrum seiner Kunst. Da überkommt ihn die Lust, dieses Theater, dem er so viel denkerische Anstrengung widmet, zu vernichten – eine Tötung in effigie: Er zerreibt die Theaterkarte zwischen Daumen und Zeigefinger und tut dies, um »das Theater zu zerreiben«. Und dann wird er von einem seltsamen Mann angesprochen, einem Mann, der, wie der Erzähler wahrnimmt, Frauenkleider trägt, Frauenhalbschuhe, einen Frauenhut, ja auch einen Frauenwintermantel. Dieser Mann, dessen Geschlecht durch die Tracht zweideutig wird, betont, dass er etwas nicht wissen will: »Für mich ist das äußerst interessant, einmal *nicht* zu wissen, was gespielt wird. Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?« (TBW 14, S. 38) Wir erfahren nicht, was den Mann so unglücklich macht: Es »sind *ihre* Kleider«, sagt er, nachdem sie sich vom Volksgarten wegbewegt haben, plötzlich, an einer Stelle in das Wasser des Donaukanals hineinblickend, wo sich vor zweiundzwanzig Jahren und acht Monaten etwas ereignet habe. Dann aber der kryptische Schluss:

Und wenn Sie glauben, dass es in Strafanstalten ein Vergnügen ist, so irren Sie sich! Die ganze Welt ist eine einzige Jurisprudenz. Die ganze Welt ist ein Zuchthaus. Und heute abend, das sage ich Ihnen, wird in dem Theater da drüben, ob sie es glauben oder nicht, eine Komödie gespielt. *Tatsächlich* eine Komödie. (TBW 14, S. 42)

Mann oder Frau, Tragödie oder Komödie – die Wahrheit kommt in Verkleidung, und eine Entscheidung wird gefällt, doch die Findung der Entscheidung bleibt im Dunkeln. Dieses Prinzip lässt sich auf das Gesamtwerk übertragen: Das Theater selbst wird nicht betreten, aber die Frage, was in diesem Theater geschieht, bewegt. Die Frage kann allerdings nur von uns beantwortet werden; sie wird auch beantwortet, und zwar zuletzt zugunsten der Komödie.

Im Werk Bernhards räsonieren die Figuren allenthalben über Komödie und Tragödie; einige einschlägige Beispiele, zunächst einmal Worte des Malers Strauch aus *Frost*:

Ich habe Mitleid mit dieser Tragödie, mit dieser Komödie, ich habe *kein* Mitleid mit dieser Tragödie, Komödie, mit dieser von mir allein erfundenen Komödientragödie, mit diesen von mir allein erfundenen Schatten [...] (TBW 1, S. 201)

Parallel dazu in *Der Keller*, dreizehn Jahre später:

Zuerst habe ich hundertprozentig eine Tragödie aufgeführt und dann eine Komödie und dann wieder eine Tragödie, und dann vermischte sich das Theater, es ist nicht mehr erkennbar, ob es eine Tragödie oder eine Komödie ist. (TBW 10, S. 207)

Bernhard patentiert hier seine Form des Dramas, die sich nicht einfach mit einem Begriff wie Tragikomödie abspesen lässt. Willi Huntemann betont zu Recht, dass Bernhard weiter ginge »als die moderne Tragikomödie, die sich als Genre wenigstens noch ernst nimmt, wenn auch Komik und Tragik in ihr bis zur Untrennbarkeit miteinander verschmelzen« (Huntemann 1990, S. 219). Bernhards Texte sind sowohl von ihrer komischen Seite wie auch von ihrer tragischen Seite zu lesen; sie funktionieren nach dem Modell von Umspringbildern, wodurch der Zuschauer (oder der Leser) ermächtigt wird, blitzschnell mal die eine, mal die andere Sicht der Sache wahrzunehmen. Bernhard Minetti bestätigt mittelbar sehr deutlich die These vom »Umspringbild« in seinen Memoiren:

Bernhard ist für mich der absolute Souverän auf dem Gebiet der Tragikomödie. Wie oft treffe ich Zuschauer aus meinen Bernhard-Aufführungen, die mir jeweils dieselbe Stelle zitieren: Die einen finden sie komisch, die anderen tragisch, aber ich denke weder an Komik noch an Erschütterung, während ich sie spiele. Ich spüre da immer wieder den philosophischen Punkt, an dem ich zu fragen beginne: Wie definieren wir Existenz? Aus der komischen Perspektive, aus der erhabenen, aus der tragischen? Sind wir wie Tiere, sind wir Heroen oder Kümmerlinge? Je nachdem, wie wir uns verstehen, handeln und erleben. Aber wir wechseln auch zwischen all diesen Definitionen hin und her, als wären sie nur Empfindungen. (Minetti 1991, S. 219)

Offenbar unbewusst hat Minetti genau so wie Bernhard den Akzent auf »Empfindung« gelegt. Die Gegensätze existieren nebeneinander, und die Virtuosität Bernhards offenbart sich gerade darin, dass er dem Leser die Möglichkeit gewährt, diese Grenzüberschreitung zu vollziehen, ihn zu aktivieren und ihn durchgehend zur Entscheidung, ob es sich um Komisches oder Tragisches handelt, aufzufordern. Der Autor wirkt wie ein Stepdancer, der blitzschnell die Grenze von Komik und Tragik betanzt.

Die Einsicht, dass Bernhard ein Meister auch der Komik ist, hat sich erst allmählich durchgesetzt. Bereits 1973 hatte Eckhard Henscheid in einer allerdings wenig beachteten Glosse unter dem Titel *Der Krypto-Komiker. Wie der österreichische Schriftsteller Thomas Bernhard seine Bewunderer, seine Kritiker und wahrscheinlich sich selber an der Nase herumführt* auf die komischen Energien im Werk Bernhards hingewiesen. Es waren vor allem die französischen Kritiker, die immer wieder die komischen Qualitäten im Werk Bernhards betonten.¹ Marcel Reich-Ranicki hingegen äußerte noch 1994 mir gegenüber, dass er von Komik bei Bernhard nichts bemerke.

Der Fundamentalsatz Bernhards: »Es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt« (zit. nach Botond 1970, S. 7), gilt sowohl für die Zeit vor dieser mit Mitte der siebziger Jahre angegebenen Zäsur wie auch für die danach. Allerdings hat eine Ak-

1 Vgl. Porcell 1986, S. 137; Rambures 1987, S. 175; Thomas 1990, S. 11–39.

zentverschiebung stattgefunden: Liegt bis zu diesem Zeitpunkt der Akzent auf dem Tod, so verlagert er sich zusehends auf das Lächerliche. Markiert wird diese, wie ich meine, keineswegs scharfe Trennungslinie durch die Sammlung von Kurztexten *Der Stimmenimitator*, worin der Text mit dem Titel *Ernst* eben jene Ambivalenz nachhaltig beschwört: Ein unerhört erfolgreicher Komiker posiert auf dem Felsvorsprung über der Salzburger Pferdeschwemme vor einer Ausflüglergruppe, die in lautes Gelächter ausbricht, als er – mit dem Tirolerhut auf dem Kopf – ankündigt, er werde sich in die Tiefe stürzen. »Der Komiker soll aber gesagt haben, dass es ihm ernst sei und habe sich tatsächlich und augenblicklich in die Tiefe gestürzt.« (TBW 14, S. 260)

Gerade wegen dieser Komik hatte einer der besten Bernhard Kenner, Herbert Gamper, Bernhard heftig kritisiert, da die Texte Bernhards durch die Lächerlichkeit ausgehöhlt und dadurch ihrer Substanz verlustig wären. Seine Ausführungen beschließt er mit dem Satz: »In dieser Zeit ohne Alternative und Perspektive, wo das zu universaler Geltung gelangte Prinzip kapitalistischen Wirtschaftens zum Beherrschenden des alltäglichen Verhaltens wie der Politik geworden ist«, in dieser Zeit, da

die große Mehrheit, um nicht die Abwesenheit eines humanen Lebensinhalts und -zwecks wahrnehmen zu müssen, willentlich, süchtig, sich betäuben lässt und betäubt im mehr und mehr sich ausbreitenden und verdichtenden Nebel der das tägliche Leben totalitär vereinnahmenden Unterhaltungsindustrie – in dieser Zeit *musste* Thomas Bernhard zum Erfolgsautor werden. Er reflektiert sie unbestechlich und ist zugleich ihr Produkt; affirmative Praxis und kritischer Verbalradikalismus halten sich die Waage. Damit kann die Intelligenz, im bestätigten Bewusstsein, ohne Illusionen zu sein, kommod weitermachen wie gewohnt. (Gamper 1990)

Diese Kritik kann nicht ernst genug genommen werden; Bernhard würde raffiniert mit jener Gleichgültigkeit spielen, zu der uns die kapitalistische Marktlage verurteilt: Egal ist es, ob es eine Komödie oder ein Tragödie ist, und weil wir nichts mehr zu beklagen haben, weil uns selbst die Utopie eines besseren oder auch nur anderen Zustandes abhanden gekommen ist, haben wir uns der Farce anheimgegeben, dem Lächerlichen. Indem wir schreiben, dienen wir diesem Lächerlichen, das uns über die Zeit und damit über das Leben hinweghilft. Der Jokus ist, wie das Tragische, affirmativ. Nochmals Gamper (1990): »Bernhards Denken spielt sich in Aporien ab, in Gegensätzen, die keine wirklichen Alternativen sind: *einerseits andererseits*, weitgehend mechanisch, vereinzelt sogar sinnwidrig gebraucht, ist davon die erstarrte Formel.« Die Alternativen sind demzufolge Scheinalternativen; doch selbst wenn sie nur dies wären, so wäre doch zu fragen, ob sie nicht etwas zum Vorschein bringen.

Diese Kritik fühlt sich verpflichtet, den sittlichen Auftrag der Dichtung wahrzunehmen und Widerstand zu leisten gegen Gleichgültigkeit und Passivität, Widerstand zu leisten gegen alle Entstellungen des Humanen. Vor diesem Tribunal fehlt Bernhard ein Anwalt, und die Verteidigung fällt schwer. Doch hatte Bernhard offenkundig mit den Gattungsbezeichnungen »Komödie« etwas im Sinne und pflegte mit dieser Terminologie keinen arbiträren Umgang. Ich meine sogar, dass es ihm – etwas überspitzt formuliert – um eine Poetik der Komödie zu tun ist und dass dies sich auch

belegen lässt. Die ideal konzipierte Komödie ist das Ziel jeder ästhetischen Entwicklung. In *Ungemach* behauptet der Rechtsanwalt Moro: »Wem es gelingt, auf dem Totenbett eine Komödie oder ein reines Lustspiel zu schreiben, dem ist alles gelungen.« (*Ungemach*, S. 44) Und der Theatermacher Bruscon hat den Plan einer universalen Komödie: »Die Idee war ja / eine Komödie zu schreiben / in der alle Komödien enthalten sind / die jemals geschrieben worden sind« (*Der Theatermacher*, S. 178)

Mit gutem Grund ist bemerkt worden, dass im Augenblick des höchsten Entsetzens auch das Lachen seinen Platz hat; so zum Beispiel am Ende von *Ein Fest für Boris*: Die Gute bricht, nachdem alle die Bühne verlassen haben und sie mit dem toten Boris allein ist, »in ein fürchterliches Gelächter aus« (TBW 15, S. 77). Komik entsteht bei Bernhard immer durch Lächerlichkeit. Die Erfahrung der Lächerlichkeit macht den Menschen bewusst, dass sie Akteure in einer Komödie sind. Diese Poetik der Lächerlichkeit bestimmt auch die Konzepte in dem Roman *Frost*:

»[...] Keine Tragödie regt die Welt auf. *Nichts ist tragisch*.« Das Lächerliche sei »allgewaltiger als alles andere«. Innerhalb des Lächerlichen gebe es »Tragödien, in die man vorstößt, ohne mit einem Licht ausgerüstet zu sein, in ein finsternes Bergwerk«. Verzweiflung sei in der Lächerlichkeit. (TBW 1, S. 275)

In *Kalkwerk* lesen wir:

Wir haben nichts anderes als den Inbegriff der Komödie auf der Welt und wir können tun, was wir wollen, wir kommen aus der Komödie nicht heraus, der Versuch der Jahrtausende, die Komödie zu einer Tragödie zu machen, hat naturgemäß scheitern müssen [...]. (TBW 3, S. 76)

So betrachtet, entsteht nun – das konnte Alfred Barthofer bereits in seiner Studie zeigen – so etwas wie eine im Kontext Bernhards kohärente Komödientheorie, deren Aufgabe eine kompensatorische ist: Sie allein ist in der Lage, der fundamentalen Lächerlichkeit, die unser Leben bestimmt, Herr zu werden, eben jener Lächerlichkeit, der sie doch ihre Existenz verdankt (Barthofer 1982). Da angesichts des Todes alles lächerlich ist, ist die Tragödie eine Methode, die nichts gegen diese Lächerlichkeit vermag, nicht einmal eine vorübergehende Linderung. Bernhards Figuren erfahren sich alle in ihrer Lächerlichkeit; in der Folge geht es denn auch darum, dass die Bernhard'schen Protagonisten (und mit ihnen ihr Autor) sich dem Komödienprogramm widmen. Es ist, als würde das Tragische lächerlich: dieses bemisst sich stets durch eine Fallhöhe, aber die Stürze Bernhards sind, so bewegend sie sein mögen, nur ein Stolpern.

Die Bezeichnung »Komödie« scheint bei Bernhard nicht beliebig zu sein, wobei auffällt, dass in der Gesamtausgabe der Stücke von 1969 bis 1981 aus dem Jahre 1983 eben die Gattungsbezeichnung Komödie fehlt, obwohl diese bei *Die Macht der Gewohnheit*, bei *Immanuel Kant*, bei *Über allen Gipfeln ist Ruh*, vor allem aber bei *Vor dem Ruhestand* als einer Komödie von deutscher Seele überaus angebracht wäre. Wie wichtig es ist, hier bis in die ersten Veröffentlichungen zurückzugehen, erhellt aus dem Umstand, dass gegen Ende von Bernhards Werk die Gattungsbezeichnungen unter den Werken in einen vielschichtigen und aufschlussreichen Zusammenhang treten. Und davon soll nun abschließend die Rede sein.

Eine kleine Umstellung in der Entstehungschronologie gegenüber der Erscheinungschronologie ist vielleicht vonnöten: *Auslöschung* (erschienen 1986) ist mit Sicherheit vor *Alte Meister* (erschienen 1985) entstanden, so dass es für diesen Zusammenhang angebracht ist, die Texte in dieser Reihenfolge zu erörtern. In *Auslöschung* erleben wir den Helden und Ich-Erzähler Murau im Zustand der Lächerlichkeit, den er vor dem Spiegel studiert. Murau ist zum Begräbnis der Eltern und seines Bruders auf das väterliche Gut Wolfsegg gekommen; er steht nackt auf dem Gang, seine Schwester Amalia sieht ihn, er streckt die Zunge heraus – ein Vergnügen, das er sich ihr gegenüber schon mehr als dreißig Jahre nicht erlaubt hat. Das Ergebnis dieser Vorstellung ist so erfolgreich, dass er es gleich für sich selber nochmals – nun vor dem Spiegel – probiert:

Ich pinselte mein Gesicht ein und sah mich im Spiegel als Spaßmacher, der sich gleich selbst die Zunge herausstreckt und dem dieses Zungeherausstrecken solchen Spaß machte, dass er es gleich mehrere Male, sozusagen sich selbst zum Spaß, wiederholte. Es gibt nichts Angenehmeres, als sich nach einer solchen, wenn auch kurzen, so doch anstrengenden Reise, zu rasieren. So nackt vor dem Spiegel stehend, mit herausgestreckter Zunge gegen mich, hatte ich nicht das Gefühl, ein Mensch zu sein mit einer geringeren Lebenserwartung, wie ich bis jetzt geglaubt hatte.

Der Spaßmacher tröstet sich über den betrüblichen Gesundheitszustand hinweg; und gleich darauf geht es mit der Theatermetaphorik weiter. Seine Eltern und sein Bruder sind bei einem Autounfall umgekommen – das war die Tragödie, aber diese Tragödie ist noch nicht zu Ende. Es heißt: »Der Vorhang ist zugegangen, dachte ich. Noch nicht ganz, dachte ich, sozusagen das Satyrspiel hat begonnen. Das Schwierigste des ganzen.« (*Auslöschung*, S. 43f.) Murau bekennt sich zur »Übertreibungskunst«, sie allein mache anschaulich. Sie ist die »Existenzüberbrückung«, selbst auf die Gefahr hin, dass wir uns zu »Altersnarren« erklären lassen müssten: »Wenn wir die Möglichkeit dazu haben, sollten wir uns spätestens mit vierzig zum Altersnarren ausrufen und versuchen, unser Narrentum auf die Spitze zu treiben.« (*Auslöschung*, S. 129) Vor dem Spiegel treibt Murau sein gefährliches Wiederholungsspiel; schonungslos zeigt er sich, nackt, fasziniert von der Entstellung, der Selbstentstellung. Sein Gesicht gerät zur Fratze. Der Spiegel ist des Misanthropen gefährlichstes Gerät: Raimunds Rappelkopf zertrümmert ihn; Bernhards Murau benötigt ihn, um sich zu unterhalten. Im Zustand clownesker Selbstentstellung wird der Menschenfeind sich selber kenntlich und zugleich zum Narziss. Die lustige Figur, in diesem Falle der auf den Tod kranke Murau, weiß, dass die Prognose für die eigene Lebensdauer höchst begrenzt ist. Die Fundamentalverurteilung kehrt sich gegen den Helden selbst. Das schonungslose Lächerlichmachen der eigenen Person, die Selbstentstellung vermag indes der sarkastischen Entstellung der anderen die Glaubwürdigkeit zurückzugeben, die sie im Dröhnen der Bernhard'schen Superlative verloren zu haben scheint.

Es ist folgerichtig, dass Bernhards Buch *Alte Meister* den Untertitel *Komödie* hat. Worin allerdings das, was dieses Werk, das wir normalerweise als Erzählung oder Roman bezeichnen würden, seinem Wesen nach zur Komödie macht, bleibt ungeklärt.

Der zweiundachtzigjährige Kunstkritiker Reger setzt nun zum Gegenschlag gegen die Kunst an; war vorher die Kunst, das Schreiben so etwas wie der Überlebenstrick, so wird nun auch dieser Überlebenstrick zunichte gemacht. Es ist ein außerordentlich gefährliches Spiel, das Bernhard da mit sich treibt. Der alte Kunstkritiker Reger sitzt im Museum, regelmäßig, jeden zweiten Tag, vor demselben Bild: Was er sucht, ist der tödliche Fehler, und dies ist ein Verfahren, das, so Reger, mit Sicherheit zum Erfolg führt. Es ist also ein Verfahren, das der Falsifikation der Kunst dient. Reger ist der Altersnarr schlechthin; er führt die Kunst der Kunstvernichtung vor, und dies ist die Tragödie der Kunst. Der überraschende Schluss: Reger bietet dem Berichterstat-ter Atzbacher zwei Karten für den Besuch des Burgtheaters an, wo Kleists *Der zerbrochne Krug* gegeben werden soll. Beide gehen ins Burgtheater; der lapidare letzte Satz lautet: »Die Vorstellung war entsetzlich.« (*Alte Meister*, S. 311)

Eine zulässige Deutung scheint mir die folgende zu sein: Reger geht in der Hoffnung, ein vollkommenes Kunstwerk zu sehen, in das Theater. Doch das Theater besorgt das, was er sich mühsam erarbeitet hat, die Kunstvernichtungskunst, die Entstellung zur Karikatur. Tatsächlich wurde eine Komödie gegeben, doch wie diese Komödie gegeben wurde, das ist nur mehr als Tragödie zu bezeichnen. So wird die sublimale Strategie Regers durch die plumpe Strategie der herrschenden Theaterpraxis liquidiert. Was Reger für sich zum höchst strapaziösen Beschäftigungsethos entwickelt hat, was ihm hilft, sich gegen das schlechthin Vollkommene zur Wehr zu setzen, das ist allenthalben und erst recht in unseren Theatern zu haben. Die Kunst lässt sich viel müheloser liquidieren, und Reger, der sich in Schimpftiraden gegen die alten Meister und im Besonderen gegen den (österreichischen) Kunstkanon ergeht, macht sich zusehends zum bemitleidenswerten und zuletzt nur noch lächerlichen Altersnarren, um den herum sich die Komödie organisiert.

Im Burgtheater wurde tatsächlich eine Komödie gespielt; erinnern wir uns, was jener seltsame, in Frauenkleider gehüllte Mann zum Abschluss seiner Geschichte sagte:

Die ganze Welt ist eine einzige Jurisprudenz. Die ganze Welt ist ein Zuchthaus. Und heute abend, das sage ich Ihnen, wird in dem Theater da drüben, ob sie es glauben oder nicht, eine Komödie gespielt. *Tatsächlich* eine Komödie. (TBW 14, S. 136)

Im *Zerbrochenen Krug* erscheint ja die Welt als »eine einzige Jurisprudenz« – hierin wird tatsächlich ein Fall verhandelt, und der *Zerbrochne Krug* steht als Beispiel für die Komödie schlechthin. Diese Komödie wird aber im Theater vernichtet.

Auch wenn Bernhard trittsicher andauernd die Grenzen zwischen Tragödie und Komödie überschreitet, so scheint mir – zumindest aus seinem Munde – die Option für die Komödie durchgehend stärker zu werden. Doch auch ihr Scheitern ist vorhersehbar, ihr Scheitern ist eingeplant.

Somit ist für das vorletzte Stück Bernhards, für *Elisabeth II.*, der Untertitel *Keine Komödie* nur konsequent. *Keine Komödie* bedeutet nicht notwendig Tragödie. Es scheint, dass hier ein Stück jenseits der Alternative Komödie-Tragödie versucht würde, gelenkt von einem im Zentrum stehenden Altersnarren – er ist siebenundachtzig, also um fünf Jahre älter als Reger. Die Schlusspointe: Die Gesellschaft, die die

englische Königin bei ihrem Besuch in Wien auf der Ringstraße sehen will, stürzt mit dem Balkon in die Tiefe; nur der störrische Greis überlebt – er hatte keine Lust, an dieser Schaulust zu partizipieren. Sein Nein sichert ihm das Leben.

Der Weg von den frühen Erörterungen über die stete Interferenz von Komödie und Tragödie bis zu einem Stück, das *Keine Komödie* sein will, ist in sich folgerichtig; in diesem Versuch, mit dem Lächerlichen umzugehen, erblicke ich nicht nur die Reaktion der Anpassung an eine Zeit, in der Alternativen nur als gleichgültig und irrelevant abgetan werden. Bernhard ist keinen wie immer gearteten Kompromiss eingegangen, der ihn irgendwie festlegen würde, sei es in inhaltlicher, sei es in moralischer Hinsicht. Das Grenzgängertum zwischen Komödie und Tragödie irritiert die Zuschauer und die Kritiker, die ihm weder auf der einen noch auf der anderen Seite Heimatrecht gewähren konnten. Durch sein blitzschnelles Changieren erweist er sich als unbelangbar durch die Sprache der Literaturwissenschaft, zumindest was die Pole Tragödie und Komödie, Scherz und Heiterkeit angeht. Er erweist sich meines Erachtens auch als unbelangbar von Seiten eines Klassifizierungsbedürfnisses, das moralisierend Bernhard in die Nähe der modernen Unterhaltungsindustrie platziert. Entscheidend ist, dass Komödien und Tragödien in eins gesetzt werden, dass aber dieser Vorgang sofort befragt und brüchig wird. So wenig es zu entscheiden ist, ob etwas eine Tragödie oder Komödie ist, so wichtig ist es doch, ob etwas wie eine Tragödie oder Komödie funktioniert.

Die Versuche, Bernhards Texte mit Shakespeare, Tschechow oder Dürrenmatt zu vergleichen, sind ebenso zulässig wie die Absicht, seine Komödientheorie mit der Schopenhauers zu verbinden. Doch wäre auch zu zeigen, dass sich Bernhard durch sein Spiel mit den Begriffen von Komödie und Tragödie zusehends auch von den genannten Beispielen unterscheidet; seine Poetik erweist sich als bestimmt von der Dynamik des Wechsels zwischen Tragödie und Komödie; beide bewegen sich auf demselben Terrain, und der Unterschied zwischen ihnen wird grell in dem Moment geleugnet, da er negiert wird. Eine hübsche Einsicht Gerhart Hauptmanns findet sich in seinem Reisetagebuch *Griechischer Frühling*; sie lässt sich sehr gut auf Bernhard anwenden:

Als höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit: die Heiterkeit des Kindes, die im gealterten Mann oder Volk entweder erlischt oder sich zur Kraft der Komödie steigert. Tragödie und Komödie haben das gleiche Stoffgebiet: eine Behauptung, deren verwegenste Folgerung zu ziehen der Dichter noch kommen muß. (Hauptmann 1962, S. 47)

Sicher hat Hauptmann in dem Dichter, der da noch kommen muss, am ehesten sich selber gesehen; in jedem Falle sind wir mit Thomas Bernhard ein gutes Stück weiter gekommen. So fragwürdig und problematisch durch Bernhards Paradoxien auch die Opposition von Tragödie und Komödie geworden sein mag – an seinen Texten lässt sich sehr schön erarbeiten, wie das Komische funktioniert und wie nahe es dem Tragischen sein kann.

Literatur

TBW = Thomas-Bernhard-Werkausgabe (siehe Bibliographie Janshoff, in diesem Band).

- BERNHARD, THOMAS: *Ungedach*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.
 DERS.: *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
 DERS.: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
 DERS.: *Der Theatermacher*. Programmheft Burgtheater Wien 1986.
- BARTHOFER, ALFRED: Vorliebe für die Komödie: Todesangst. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 31 (1982), S. 77–100.
- BOTOND, ANNELIESE (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- GAMPER, HERBERT: Theater machen oder Schluss machen. In: Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. Programmheft Staatstheater Stuttgart 1990 (ohne Paginierung).
- HAUPTMANN, GERHART: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Egon Hass, Bd. 7. Frankfurt/M.-Berlin: Ullstein 1962.
- HENSCHIED, ECKHARD: Der Krypto-Komiker. Wie der österreichische Schriftsteller Thomas Bernhard seine Bewunderer, seine Kritiker und wahrscheinlich sich selber an der Nase herumführt. In: *Pardon* 1973, H. 7, S. 21–23.
- HUNTEMANN, WILLI: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.
- MINETTI, BERNHARD: Ein Autor namens Bernhard. Erinnerungen eines Schauspielers. In: Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder & Texte*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1991, S. 218–220.
- PORCELL, CLAUDE: Théâtre: La scène obscure. In: *Thomas Bernhard: Ténèbres. Textes, discours, entretiens suivis d'un dossier »A la Rencontre de Thomas Bernhard«*. Publié sous la direction de Claude Porcell etc. Paris: Nadeau 1986.
- RAMBURES, JEAN-LOUIS DE: Dans le labyrinthe. In: *Thomas Bernhard*. Cahier dirigé par Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer. Nantes: Arcane 1987.
- THOMAS, CHANTAL: *Thomas Bernhard*. Paris: Seuil 1990.

Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht

»Nicht nur ein musikalischer Mensch, sondern ein Musiknarr ...«

Einführende Bemerkungen zu Thomas Bernhard und der Musik

»Die Musik zu dem höchsten Zeichen« der »Existenzberechtigung« und zur »einzigsten wahren Leidenschaft« zum »Lebenskomplex« zu machen, nicht nur weil er »ein musikalischer Mensch, sondern ein Musiknarr geworden war« [1]¹, das wäre Thomas Bernhards Ziel gewesen² ..., wenn ihm nicht die lebensbedrohende Krankheit dazwischengekommen wäre, deren Langzeitfolgen sein ganzes weiteres Leben bestimmt haben.

Nicht ganz so vernarrt war Bernhard in seine allerersten musikalischen »Gehversuche«. Die Geige sollte es sein, so hatte es sich der Großvater vorgestellt und er erzählte dem kleinen Thomas begeistert von Geigenvirtuosen [2] wie Paganini [6] ... Aber der Junge plagte sich nur mit dem Instrument und entwickelte einen »krankhaften Widerwillen« [3] gegen das ihm auferlegte »Geigenlernen« (*Die Ursache*, S. 53; dtv, S. 49). Zugleich aber bezeugt er seine intensive Liebe zur Musik, nennt die Geige

LIESBETH BLOEMSAAT-VOERKNECHT ist zurzeit tätig als freiberufliche Literaturwissenschaftlerin, Übersetzerin und Violinistin. Mehrere Veröffentlichungen zum Themenkomplex Bernhard und Musik. Isebrandsheerd 165, 9737 LN Groningen, Niederlande.
E-mail: l.m.bloemsaat-voerknecht@florisatus.nl

- 1 Die Zahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf eine thematische Liste, die im Anschluss an diese Einführung aus derselben abgeleitet wird.
- 2 »Nicht weil ich katholisch war, ging ich an den Sonntagen in die Kapelle, sondern weil ich nicht nur ein musikalischer Mensch, sondern ein Musiknarr geworden war, der noch immer die Absicht hatte, die Musik zu dem höchsten Zeichen seiner Existenzberechtigung und zu seiner einzigen wahren Leidenschaft, zu seinem Lebenskomplex zu machen.« (*Die Kälte*, S. 84)

sein »kostbares Melancholieinstrument«, und betont, dass ihm »Musik das Schönste überhaupt auf der Welt« [1] (*Die Ursache*, S. 57, 53; dtv, S. 53 bzw. 49) sei. In dieser Zeit, die er im Internat verbrachte, nutzte er das ihm auferlegte Geigenspiel als Möglichkeit, sich von den anderen, verhassten Mitschülern zurückzuziehen [11], um »unter dem ihm leicht und auf das virtuoseste [4], wenn auch nicht exakteste kommenden Geigenspiel« »gänzlich in seinem Selbstmorddenken«, das ihm sein Großvater beigebracht hatte, aufzugehen (*Die Ursache*, S. 15f.; dtv, S. 14f., vgl. auch S. 78; dtv, S. 72). An anderer Stelle fasst er zusammen: »Der Grad meines musikalischen Talents war zweifellos der höchste [4] gewesen, ebenso aber auch der Grad meiner Nichtdisziplin und der Grad meiner sogenannten Zerstreutheit« (*Die Ursache*, S. 54; dtv, S. 50). Seine Karriere auf »dem geliebten, gleichzeitig zutiefst gehaßten Instrument« [3] wurde durch den Bombenangriff auf Salzburg auf dramatische Weise beendet.³

Später, während der Lehre bei dem Lebensmittelhändler Podlaha in der Scherzhauserfeldsiedlung in Salzburg entdeckte Bernhard sein ganz eigenes Instrument, nämlich die eigene Stimme, was für ihn eine beglückende Erfahrung war [5]. Sein Großvater, der begeistert auf die musischen Pläne seines Enkels reagierte, vermittelte ihm die Gesangslehrerin Maria Keldorfer [6].⁴ Ihr Mann, Prof. Theodor W. Werner, unterrichtete ihn in Musiktheorie und Musikästhetik [7]. Bernhard schreibt in *Der Keller*: »Diese drei, Gesang, Musikwissenschaft [7] und kaufmännische Lehre, hatten aus mir plötzlich einen ununterbrochen in größter Anspannung existierenden, tatsächlich völlig ausgelasteten Menschen gemacht und mir einen Idealzustand in Kopf und Körper ermöglicht« [8].⁵ Im Gegensatz zu der Zeit seiner Geigenstunden ist er nun überrascht und glücklich darüber, »daß Lernen, Studieren, Sichbilden eine reine Freude sein kann« [3].⁶ Die Hörerlebnisse über der Felsenreitschule, bei der er die unten aufgeführten Opern mit anhörte, haben ihn ebenfalls für sein Leben beeinflusst und begleitet. *Die Zauberflöte* hatte er zur Lieblingsoper erkoren [1]:

In dieser Oper, die ich in meinem Leben sooft als möglich gesehen und gehört habe, hatten sich mir alle musikalischen Wünsche auf die vollkommenste Weise erfüllt. Da saß ich unter dem Baum und hörte zu, und nichts auf der Welt hätte ich eingetauscht für diese Empfindung. Oder Orpheus und Eurydike von Gluck, für die ich meinen Verstand ausgeliefert hätte. (*Der Keller*, S. 148; dtv, S. 127)

Bereits im Mai 1948, fast ein Jahr vor seiner schweren Erkrankung und dem Tod des Großvaters hatte er die Aufnahmeprüfung für Gesang in Wien gemacht (und an-

3 Vgl. *Die Ursache*, S. 67; dtv, S. 62. Hier beschreibt Bernhard, wie seiner Geige durch den Bombenangriff der Hals abgerissen wurde.

4 Wieder ein vom Großvater ernanntes großes Vorbild, der berühmte Sänger »Schaljapin« [6], fungierte dabei als Kennwort für das Inserat in der Zeitung (*Der Keller*, S. 133 [2 x], 135, 136, 139; dtv, S. 114 [2 x], 116 [2 x], 119).

5 *Der Keller*, S. 139; dtv, S. 119. Vgl. *Der Atem*, S. 28f.; dtv, S. 24: »Ich hatte mir [...] nützlich gewesen waren.«

6 *Der Keller*, S. 142; dtv, S. 121. Die Passage von S. 131–148 (dtv, S. 112–127) liest sich als eine große Hommage an die Musik, Begeisterung über den eigenen Gesang, freilich nicht ohne die nötige Übertreibung und Selbstverherrlichung.

scheinend einen Freiplatz bekommen [9]). Er berichtete seinem Großvater voller Begeisterung: »Ich habe für nichts mehr Interesse, nur meine Musik ist mir alles, für sie werde ich sterben. Es wird mich niemand abhalten können zu studieren«, und:

ist es möglich, ja, es ist wirklich da, sie existiert die Musik, sie, die ich in meinen Adern habe [...] Ich werde bestimmt ein großer Sänger [4] werden, mit größtem Fleiß und Energie erreiche ich mein Ziel. [...] Mein Stipendium erstreckt sich auf »Gesang« »Operndramaturgie«.⁷

Im Januar 1949 (Höller 1993, S. 146) wurde die so glanzvoll und begeistert angefangene Karriere als Sänger aber von einem trivialen Unglück beendet: Bernhard verkühlte sich beim Abladen eines Kartoffellastwagens und ging, nur halb erholt und mit Fieber, wieder an die Arbeit. Dadurch verschlimmerte er seinen Zustand so sehr, dass er über vier Jahre lang an Krankenhäuser und Sanatorien gefesselt wurde und schließlich Lungenpatient wurde [10]. Im Krankenhaus liegend, half ihm der Gedanke an die Musik (an Mozart und Schubert) wieder Mut zu fassen und neue Pläne zu schmieden. Er konnte die »in meinem Eckbett aus mir heraus gehörte Musik zu einem, wenn nicht zu *dem* wichtigsten Mittel meines Heilungsprozesses machen« [8] (*Der Atem*, S. 46f.; dtv S. 37f.). Obwohl er selbst glaubte, dass seine Krankheit seiner »Zukunft als Sänger längst ein Ende gemacht habe«⁸, erzählte ihm sein Großvater von »lungenkranken, ja schwer lungenkranken Sängern, ja sogar Wagnersängern« [2], die geheilt wurden und wieder große Rollen sangen [10] (*Der Atem*, S. 91; dtv S. 72).

Im Sanatorium fand Bernhard, wiederum durch sein Interesse für die Musik, zu dem Kapellmeister Rudolf Brändle, der ihm ein Herzensfreund wurde [11]:

Die Musik hatte mich einen Menschen finden, mich einem Menschen anschließen lassen, die Musik, die mir so viele Jahre alles gewesen war und die ich schon so lange nicht mehr gehört hatte, da war sie wieder und so kunstvoll wie lange nicht. (*Die Kälte*, S. 50)

Für ihn war Rudolf Brändle die Rettung. Er übernahm die Rolle des inzwischen verstorbenen Großvaters⁹ und sie unterhielten sich über die »Bachschen Fugen, die Zauberflöte, Orpheus und Eurydike, Richard Wagner und Debussy«.¹⁰ Zusammen mit einigen Mitpatienten sang Bernhard im Chor des Sanatoriums und gestaltete so

7 Zitiert aus einem Brief vom 3. Mai 1948 im Thomas Bernhard Nachlassarchiv, vorläufige Nachlasssignatur NLTB, TBA, SL 8.21/1.

8 Er spricht von seinem »schon beinahe zur Gänze vernichteten und kaum zu den notwendigen Atemzügen befähigten Brustkorb« in: *Der Atem*, S. 88; dtv, S. 69f.

9 Tod des Großvaters: 11. Februar 1949.

10 *Die Kälte*, S. 52. »Wir haben damals in erster Linie über die Musik gesprochen, über die Oper. Er wollte ja damals allen Ernstes Sänger werden, und er hat auch tatsächlich eine sehr schöne profunde Baßstimme gehabt, die man ihm eigentlich gar nicht zugetraut hat. [...] Wir sind sehr oft in die St. Veiter Kirche gegangen, und da hat er dann gesungen, ich hab ihn auf der Orgel begleitet. Sarastro-Arien und »Die Schöpfung«, das waren so seine Lieblingsstücke. Ich mein, die Stimme war natürlich vollkommen naturbelassen, aber er hat eine sehr klare Diktion gehabt, eine gute Aussprache. Und wenn er da gesungen hat: »Und Gott sprach«, so war das also schon beeindruckend.« (Brändle, zit. nach Fleischmann 1992, S. 42). Vgl. dazu auch Rudolf Brändles Erinnerungen an Thomas Bernhard: Brändle 1999.

die sonntäglichen Messen mit und die Organistin der Kirche von St. Veit, Anna Jan-ka, begleitete ihn außerhalb der Messen in Stücken von Bach, Händel, Purcell und Haydn, was ihn begeisterte und ihm wieder Mut machte, die musischen Pläne wieder ins Auge zu fassen:

ich hatte meine Stimme nicht verloren, im Gegenteil, von Woche zu Woche verbesserte sich mein Instrument, ja ich perfektionierte es, und ich war unersättlich und unerbittlich in meinem Verlangen nach diesen Musikstunden in der Kirche [...] Die Musik war meine Bestimmung! [...] Die praktische Ausübung der Musik war auf einmal mein Lebenstraining [8]. (*Die Kälte*, S. 144f.)

Er meinte, die Musik helfe ihm, seine Krankheit zu überwinden:

Wochenlanges Singen hatte mich ja nicht geschwächt, im Gegenteil, es hatte meinen Allgemeinzustand so gebessert, daß ich schon glauben durfte, auf diesem musikalischen Wege gesund zu werden [8], die Ärzte hielten das für absurd, sie bezeichneten mich als verrückt. (*Die Kälte*, S. 144f.)

Sogar zu Tränen gerührt war er über seinen eigenen Gesang [5]:

In der Kirche habe ich aus dem »Liederbuch der Anna Magdalena« gesungen, sehr schön, wirklich. Ich war so gerührt, ich selber, Tränen sind mir heruntergelaufen, wie ich das gesungen habe. Und der Höhepunkt für mich war das »Ave Maria« von Bruckner in der Kirche in St. Veit im Pongau. Also, so was Schönes habe ich wirklich in meinem Leben nie gehört.¹¹

Ein prägendes Ereignis, das allerdings von Tränen der Wut und Trauer begleitet sein wird, muss die spätere Begegnung mit dem Kapellmeister Josef Krips gewesen sein, der Bernhard nach einem Vorsingen ins Gesicht gesagt haben soll, er könne besser Fleischhauer als Sänger werden [12]¹²: Laut Rudolf Brändle war dies »dann endgültig das Ende seines Sängertums«.¹³

Ab diesem Zeitpunkt ging Bernhard als Musikliebhaber, der sich sein Leben ohne die Musik nicht vorstellen konnte [1], durchs Leben. Mit Freunden wie Paul Wittgenstein, den er nach einem »für unsere Freundschaft entscheidende[n] Konzert« der Londoner Philharmoniker, in dem Schuricht die *Haffnersymphonie* dirigierte [2/6]«, kennen lernte [11]¹⁴ und der sich unter anderem durch eine »auf nichts sonst Rücksicht nehmende Leidenschaft [...] für die Musik« [1] auszeichnete, konnte er

11 Fleischmann 1991, S. 262. Maja Lampersberg erwähnt diese Gerührtheit über das eigene Singen ebenfalls: »Ihm kamen immer wieder die Tränen, aber nicht nur in St. Veit. Wir haben in Maria Saal auch musiziert in der Kirche.« (Fialik 1992, S. 110)

12 Vielleicht ist diese Begegnung von seinem »Lebensmenschen« Hedwig Stavianicek, die er – ebenfalls über die Musik – in der Kirche von St. Veit kennen lernte, arrangiert worden. Sie soll Bernhard in der Zeit ermutigt haben, sein Glück in der Musik zu versuchen. Der Zeitpunkt dieses Vorsingens ist bis jetzt nicht nachvollziehbar.

13 Fleischmann 1992, S. 44. Vgl. auch Brändle 1999, S. 99; Zuckmayer 1976, S. 229–230; Höller 1993, S. 54 und Hennetmair 1992, S. 18.

14 Bernhard lernte Paul Wittgenstein bei der gemeinsamen Freundin Irina kennen, die mit einem über Webern, Berg, Hauer und Stockhausen publizierenden Musikwissenschaftler [7] verheiratet war (*Wittgensteins Nefte*, S. 119).

stundenlang »über Webern, über Schönberg, über Satie [...], über *Tristan* und *Zauberflöte*, über *Don Juan* und *Die Entführung*« (*Wittgensteins Neffe*, S. 59f.) diskutieren [11]. Bemerkenswert sind auch die »wortlosen Musikabende«, die Bernhard und Paul Wittgenstein gemeinsam verbringen und die sich folgendermaßen gestalten:

Dann erschien er [Paul] in Nathal und hörte sich, zuerst einmal, wenn das Wetter danach war, allein im Hof sitzend, die Augen geschlossen, eine von mir im ersten Stock abgespielte Schallplatte [13] an, die bei weitgeöffneten Fenstern vom Hof unten auf das vorzüglichste anzuhören war. *Einen Mozart bitte. Einen Strauss bitte. Einen Beethoven bitte*, sagte er. Ich wußte, was für eine Platte ich aufzulegen hatte, um ihn in die richtige Stimmung zu versetzen. Wir hörten stundenlang zusammen Mozartmusik, Beethovenmusik, ohne auch nur ein Wort zu sprechen. Das liebten wir beide [1]. (*Wittgensteins Neffe*, S. 57)

Rettung, Qual und Frustration

Wieso nun eine so ausführliche Einführung zu dem musikalischen Werdegang Bernhards? Weil in den vorangestellten Beschreibungen und Zitaten genau die »Zutaten« enthalten sind, die in allerlei Verformungen, Vergrößerungen und manchmal auch stark verzerrten Bildern in dem umfangreichen Werk Bernhards immer wieder auftreten. Das Thema der Musik hat Bernhard sein ganzes Leben keine Ruhe gelassen und seine, in manchen Fällen sehr frustrierenden, eigenen Erfahrungen haben einen fruchtbaren Boden für literarische Gefüge verschiedenster Art gebildet. Einige dieser Verzerrungen will ich hier kurz besprechen. Dabei schöpfe ich jeweils aus einem oder mehreren Werken Bernhards, in denen diese Bilder am deutlichsten zutage treten.¹⁵ Wer mit weiterführenden und ausführlicheren Quellennachweisen zu den verschiedenen Themen im Unterricht arbeiten möchte, sei auf Kapitel III meiner Studie zu Thomas Bernhard und der Musik und auf das dort angeschlossene musikthematische Register verwiesen Bloemsaat-Voerknecht (2005).¹⁶ In letzterem sind thematisch und alphabetisch geordnet alle Belegstellen im Werk Bernhards, die in irgendeiner Weise mit Musik zu tun haben, aufgelistet.¹⁷

¹⁵ In zahlreichen Fällen könnten selbstverständlich noch viele andere Belegstellen angeführt werden, ich möchte an dieser Stelle jedoch nur einige Themenkomplexe und Werke anreißen.

¹⁶ Drei Fallstudien (zu *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, *Die Berühmten* und *Der Untergeher*) bilden den Kern dieser Arbeit. In diesen Fallstudien gehe ich sowohl auf intertextuelle Verbindungen, musikhistorische Hintergründe als auch auf den vielgerühmten und vielbesprochenen musikalischen Sprachgebrauch Bernhards ausführlich ein. Dabei bespreche ich Parallelen zwischen konkreten Musikstücken und deren Verwendung und Umformungen in Bernhards Sprache. Gudrun Kuhn liefert in ihrem Beitrag in vorliegendem Bernhard-Heft direkt für den Unterricht einsetzbares Material, das auf den gleichen theoretischen Voraussetzungen beruht. Viele weitere Beispiele, die für den Unterricht genutzt werden könnten, sind in meinen drei Fallstudien zu finden.

¹⁷ Dort werden jeweils Themengruppen, wie z. B. Komponisten, Sängerinnen/Sänger, Musikinstrumente und ihre Spieler/Spielerinnen, Stimme/Stimmverlust/Lungen-, Hals und Kehlkrankheiten, Österreich und Musik, Zwang zur Musik, Verstümmelung von Musikerfiguren und viele andere Bereiche aufgelistet. Außerdem werden dort pro Eintrag Querverweise zu dem von Gudrun Kuhn zusammengestellten Schallplattenregister der Sammlung Thomas Bernhards gemacht, anhand derer man sich einfach (Hör)Material zu Bernhard und Musik zusammenstellen kann (Kuhn, o. J.).

In der vorangestellten Darstellung der Erfahrungen Bernhards, so wie er sie in seinen autobiographischen Erzählungen geschildert hat, sind folgende 13 Themengruppen um das Thema Musik erkennbar, die in vielen seiner Werke in oft mehr oder weniger mutierter Form wiederzufinden sind:

- [1] »Musiknarr« / Liebe zur Musik / Leidenschaft für Musik / Lieblingsstücke und – Kapellmeister etc. / Aufgehen im Musikgenuss
- [2] Große Vorbilder / Virtuosität / Genies
- [3] Zwang zur Musik und Widerwille gegenüber Freiwilligkeit und Begeisterung (Hass-Liebe zur Musik)
- [4] Überschwängliche Beschreibungen der (eigenen) Musikausübung / Selbstüberschätzung / Übertreibungen
- [5] »Lust an der eigenen Stimme« (Kuhn 1996, S. 20)
- [6] Verquickungen fiktiver und realer Elemente / Nennung von Namen bzw. Titeln von Musikstücken
- [7] Musikwissenschaft / Musikwissenschaftler, die Schriften über Musik (und Philosophie etc.) schreiben
- [8] Physische und psychische Gesundheit durch Musik / Leben im Gleichgewicht durch Musik / Heilende Funktion der Musik
- [9] Freiplatz / Musikstudium bei prominenten Persönlichkeiten, an Akademien Österreichs / Musikstudenten
- [10] Stimme / Stimmverlust / Lungen-, Hals-, Kehlkrankheiten (im Zusammenhang mit Gesang)
- [11] a) Soziale Kontakte / Freundschaften durch die Musik (die sonst nicht zustande gekommen wären) / Diskussionen über Musik;
b) Flucht vor der Wirklichkeit bzw. asoziales Verhalten »mit Hilfe« der Musik
- [12] Frustrationen – boshafte Bemerkungen über Musik, Musiker, Komponisten, Kapellmeister, scheiternde Musikerfiguren
- [13] Vorspielen von Schallplatten

Die ersten fünf Themen will ich im Folgenden näher betrachten. Zu diesen und den anderen Themen habe ich außerdem Listen mit Quellen angefertigt, die an dieser Stelle zu viel Raum beanspruchen würden, die aber bei mir angefordert werden können.

Das erste Thema ist das ergiebigste und fast ein unerschöpfliches im Werk Bernhards. Immer wieder beschreibt er, wie lieb und wie wichtig seinen Protagonisten die Musik ist: Dabei stehen Komponisten wie Bruckner, Brahms, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Wagner, Bartók und natürlich Bach, Händel, Purcell und Mozart an oberster Stelle. Manche der Protagonisten werden als »Opernenthusiastin«, »Konzertfanatiker« oder gar als »Wagnernarr« bezeichnet, wieder andere sind dem »Opernfanatismus« oder einer »musikwissenschaftlichen Leidenschaft« verfallen, haben zum Beispiel den »Bolero als Existenzmittelpunkt« oder können »ohne Opernhaus [...] nicht leben«. Obsessive Hör- oder Spielgewohnheiten finden sich unter anderem in *Die Macht der Gewohnheit*, wo Caribaldi seit 22 Jahren das *Fo-rellenquintett* Schuberts übt, in *Ritter, Dene, Voss*, wo Voss sich immer wieder Beethovens *Eroica* anhört (*Stücke* 4, S. 211 f.), und in *Ja*, wo den Erzähler anscheinend

nur die Musik Robert Schumanns zur Ruhe bringen kann.¹⁸ Der Italiener in *Der Italiener* terrorisiert seine Umgebung mit den Streichquartetten Béla Bartóks und in *Das Kalkwerk* wird die Abhängigkeit von Konrads Frau von der *Haffnersymphonie* eindrucksvoll geschildert.¹⁹

In den autobiographischen Werken sind die schönsten Liebeserklärungen Bernhards an die Musik zu finden, aber auch in den Romanen und Theaterstücken kommen immer wieder überschwängliche Aussagen über die Rolle der Musik vor. Einige wenige seien hier wiedergegeben. Der Erzähler in *Beton* schildert zum Beispiel: »Dann war es auf einmal die Musik gewesen, die mich im wahrsten Sinne des Wortes begeistert hat und der ich mich kopfüber ausgeliefert habe« und »ich [hatte] auf einmal auch eingesehen, daß mich außer der Musik nichts auf der Welt in einem höheren Grade fesselte und daß deshalb alles außerhalb der Musik, für mich Unsinn ist« (*Beton*, S. 161 bzw. 168). Atzbacher in *Alte Meister* stellt fest: »ich bin [...] am geborgensten in der Welt der Musik. So weit ich zurückdenken kann, habe ich nichts mehr geliebt auf der Welt, als die Musik«.²⁰ In *Ungensch* fasst der Erzähler kurz für sich zusammen: »... ich höre *Suites for Harpsichord* von Händel, gespielt von Christopher Wood, und bin glücklich« (S. 77). Beim letzten Zitat sind nachweisbar autobiographische Elemente verwoben, denn Bernhard besaß eben diese Aufnahme, wie übrigens viele der von ihm genannten Aufnahmen.²¹

Immer wieder setzt Bernhard diese und andere große Namen der Musikgeschichte ein [2]: So stehen in *Die Berühmten* neben Richard Mayr, Richard Tauber, Lotte Lehmann, Elly Ney und Arturo Toscanini im Mittelpunkt und es werden nebenbei 40 (!) andere Namen von realen Sänger(innen), Kapellmeistern, Instrumentalisten und Intendanten eingestreut. Die Reden des Großvaters über berühmte Vorbilder scheinen Bernhard nicht ungerührt gelassen zu haben, denn die Thematisierung von großen Vorbildern, Virtuosität und dem Begriff des Genies spielt bei ihm eine außerordentlich wichtige Rolle. Die Forschung hat sich bereits ausführlich mit diesem Themenkomplex auseinandergesetzt.²² Drei Theaterstücke, in denen auf einmalige Weise Virtuosität und die Nachahmung großer Vorbilder thematisiert bzw. verspottet werden, sind *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972), wo eine Sängerin zum 222. Mal die Rolle der Königin der Nacht singt und den Opernbetrieb hasst, *Die Macht der Gewohnheit* (1974), wo Caribaldi (der Pablo Casals als großes Vorbild hat) seine Theatertruppe das perfekte *Forellenquintett* spielen lassen möchte, jedoch kläglich scheitert, und das bereits erwähnte Theaterstück *Die Berühmten* (1976), in dem heutige »Schmalspursänger« sich selbst zu Größen

18 Vgl. *Ja*, S. 94, 122-128, 136f., 139, 145, 146.

19 *Das Kalkwerk*, S. 74, 157. Vgl. für die Thematik von Macht und Musik auch die Darstellung in Bloemsaat-Voerknecht (2005 *Unterordnungen*), S. 45-59. Für weitere Belege siehe Bloemsaat-Voerknecht (2005), Musikthematisches Register.

20 *Alte Meister*, S. 47. Vgl. auch S. 36, 44, 46, 52, 68, 104, 106f., 185f., 188f. und 276.

21 Vgl. das Schallplattenregister von Kuhn (o.J.).

22 Mehrere Aufsätze zum Virtuosität bei Bernhard finden Sie in dem Sammelband Kolleritsch (2000) und in den Kapiteln V.2, VI.2 und VII.2 in Bloemsaat-Voerknecht 2005.

erheben [4] und mit der Last ihrer großen Vorbilder zu kämpfen haben. In dem Roman *Der Untergeher* (1983) finden sich vier »Klavervirtuosen«: die fiktiven Figuren des Erzählers und Wertheimers (der »Untergeher«), die beide auf ihre eigene Weise scheitern,²³ und die berühmten Klavierkünstler Glenn Gould und Horowitz. Wenn auch viele Details hier stark fiktiv geprägt sind, so sollte der Leser bei der Lektüre dieses Romans doch gerade diese berühmten Musiker vor Augen haben.

Die Musik bringt bei Bernhard jedoch nicht nur Freude. Wir kennen den bereits erwähnten »krankhaften Widerwillen« gegen das ihm auferlegte »Geigenlernen« (*Die Ursache*, S. 53; dtv, S. 49) aus den autobiographischen Werken, aber auch die Begeisterung für die Musik, als er seine Singstimme entdeckt und die Musik zu seinem Lebensinhalt machen möchte [3]. Fast wörtlich heißt es auch in *Korrektur* (S. 245):

Zuerst widerwillig Geige gespielt, so Roithamer, Klavier, widerwillig, weil aufgezwungen, später der (freiwillige) Versuch zu einem höheren und hohen Musikstudium, Musikgeschichte und sofort, alles gescheitert, weil einerseits aufgezwungen, andererseits freiwillig aber offiziell, schließlich Beschäftigung mit der Musik, Hineingehen in die Musik aus eigener Willenskraft und ohne offizielle Hilfestellung (Hochschule etcetera).²⁴

Diesen krassen Gegensatz thematisiert Bernhard in vielen seiner Werke. Schlimm ist dies in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Die Königin ist durch ihre Stimme und ihre Berühmtheit in ihrer Rolle gefangen und wird durch alle Opernhäuser getetzt. Der Doktor fasst für sie zusammen:

In dem / das man haßt / agieren zu müssen / weil man Talent / unter Umständen Genie hat / gehrter Herr / oder weil man dazu / von allen möglichen Umständen / beispielsweise vom eigenen Vater / gezwungen ist / ist fürchterlich / [...] / Das Theater / insbesondere die Oper / gehrter Herr / ist die Hölle (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 134)

Von Freude an der Musik ist auch in *Die Macht der Gewohnheit* (S. 269) längst nicht mehr die Rede. Der Jongleur beklagt sich gegenüber Caribaldi, der die Zirkustruppe fest im Griff hat:

Sie haben mich gezwungen / [...] / die Violine zu spielen / weil ich in einer unglücklichen Verfassung / gesagt habe / mich verraten habe / daß ich als Kind auf der Violine gespielt habe / Sie haben mich zur Violine zurückgezwungen

23 »Hätte ich Glenn Gould nicht kennengelernt, ich hätte wahrscheinlich das Klavierspiel nicht aufgegeben und ich wäre ein Klaviervirtuose geworden und vielleicht sogar einer der besten Klaviervirtuosen der Welt, dachte ich im Gasthaus. Wenn wir dem Ersten begegnen, müssen wir aufgeben, dachte ich« (*Der Untergeher*, S. 15), und: »Glenn hat uns das Klaviervirtuosentum unmöglich gemacht, schon zu einem Zeitpunkt, in welchem wir beide noch fest an unser Klaviervirtuosentum geglaubt hatten. Noch jahrelang nach dem Horowitzkurs hatten wir an unser Virtuosentum geglaubt, während es schon tot gewesen war in dem Augenblick, in welchem wir Glenn kennengelernt hatten« (*Der Untergeher*, S. 24).

24 An anderer Stelle heißt es, dass die Geschwister als Kinder »die Musik zwar liebten, aber das Musikmachen haßten, weil wir dazu gezwungen worden waren« (*Korrektur*, S. 256).

Das Gleiche gilt für die anderen Mitspieler: »Durch diese Tür / kommen Ihre Opfer herein / Herr Caribaldi / Ihre Instrumente / Herr Caribaldi / Nicht Menschen / Instrumente« (ebd). Von Freiwilligkeit kann also in diesen Fällen nicht mehr die Rede sein. Und unfreiwillige Musikausübung führt zu Frustrationen und Widerstand. Die Zirkustruppe schafft es aber nicht, sich aus den Fängen Caribaldis zu befreien, ihnen bleibt nur die Sabotage der Proben.

Die im oben vorgestellten Schema erwähnte »Lust an der eigenen Stimme« [5] hängt bei Bernhard des öfteren eng mit überschwänglicher Begeisterung über die eigene Stimme oder das eigene musikalische Talent [4] zusammen. So bringt unter anderem der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* »bescheiden« ein, dass er vor 20 Jahren »in einer nicht unangenehmen Stimme dilettiert« habe (S. 105), und Frau Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh* (S. 208) nimmt ihrem Mann die Worte aus dem Mund, indem sie beschreibt:

Man merkt es jeder Zeile meines Mannes an / daß er ein hochmusikalischer Mensch ist / und der sensible Leser erkennt auch / daß mein Mann Sänger hatte werden wollen / wie der Professor Stieglitz / Er wäre ein glänzender Liedersänger geworden / Die Winterreise von ihm gesungen / das wäre das Höchste / aber es sollte nicht sein / auf einmal war die Stimme weg / wissen Sie / das ist schrecklich für einen Künstler / wenn plötzlich sein Instrument versagt / sein Lebensinstrument / [...] / Schade daß Sie seine Stimme nicht kennen / das erklärte vieles in seinem schriftstellerischen Werk / Man müßte lesen was er geschrieben hat / und gleichzeitig dazu seine Stimme hören / das ist natürlich nicht möglich / so bleibt auch sein schriftstellerisches Werk tatsächlich unbegriffen / er selbst sieht es so²⁵

Auch hier spielt Bernhard wieder einmal überdeutlich auf seine eigene Vergangenheit an.²⁶ Wer den Humor dieser Art »Selbstinszenierung« schätzt, findet im Werk Bernhards – erst recht wenn man sich über sein Leben und Schaffen näher informiert hat – unermesslich viele Beispiele der Verformungen und Ironisierung. Bernhard hat es geschafft, aus vielen seiner eigenen beglückenden und frustrierenden Erfahrungen, aber auch aus Fakten der Musikgeschichte ein buntes Kaleidoskop von Figuren und Szenen zu konstruieren, die manchmal mehr, manchmal weniger fiktiv geprägt sind.

Daran zeigt sich eine Eigenheit, die auf Bernhards gesamtes Schaffen zutrifft. Er hat zwar sein Land und dessen Zustände heftig angegriffen und auch konkrete Personen nicht verschont. Es kann ihm aber nicht vorgeworfen werden, dass er dabei stets nur andere attackiert: Er ist immer wieder auch bereit, sich selbst in genau derselben Weise bloß zu stellen.

25 Siehe für weitere Anspielungen dieser Art das musikthematische Register (Kapitel IX) unter »Lungen-, Hals-, Kehlkrankheiten, Stimmverlust«.

26 Für Ausführungen über die »Lust an der eigenen Stimme« und die theoretischen Implikationen, die das für die Schreibweise Bernhards gehabt hat, sei auf Kuhn 1996, S. 17–24 und Bloemsaat-Voerknecht 2005, Kapitel II.1 und II.3 verwiesen. Konkrete Beispiele für die sich daraus entwickelnde »Musikalisierung der Sprache« bei Bernhard geben Kuhn in ihrem Beitrag in diesem Heft, Kuhn in Hoell/Luehrs-Kaiser 1999, S. 177–193 und Bloemsaat-Voerknecht 2005, Kapitel V.5, VI.4, VI.5 und VII.5.

Literatur

- BERNHARD, THOMAS: *Alte Meister*. Komödie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 (= st 1553).
- DERS.: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Salzburg-Wien: Residenz 1978 (nicht seitenidentisch: dtv 1610).
- DERS.: Die Berühmten. [1976] In: Bernhard, Thomas: *Stücke 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 117–202.
- DERS.: *Beton*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982 (nicht seitenidentisch: st 1488).
- DERS.: Der Ignorant und der Wahnsinnige. [1972] In: Bernhard, Thomas: *Stücke 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 79–169.
- DERS.: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz 1971 (nicht seitenidentisch: st 1645).
- DERS.: *Ja*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978 (= BS 600) (= st 1507).
- DERS.: *Die Kälte. Eine Isolation*. Salzburg-Wien: Residenz 1981 (= dtv 10307).
- DERS.: *Das Kalkwerk*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970 (nicht seitenidentisch: st 128).
- DERS.: *Der Keller. Eine Entziehung*. Salzburg: Residenz 1976 (nicht seitenidentisch: dtv 1426).
- DERS.: *Korrektur*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975 (= st 1533).
- DERS.: Die Macht der Gewohnheit. [1974] In: Bernhard, Thomas: *Stücke 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 251–349.
- DERS.: Ritter, Dene, Voss. [1984] In: Bernhard, Thomas: *Stücke 4*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 117–227.
- DERS.: Über allen Gipfeln ist Ruh. [1981] In: Bernhard, Thomas: *Stücke 3*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 191–283.
- DERS.: *Der Untergeher*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983 (= st 1497).
- DERS.: *Ungemach*. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968 (es 279) (= st 2819).
- DERS.: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg: Residenz 1975 (nicht seitenidentisch: dtv 1299).
- DERS.: *Wittgensteins Neffe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982 (= BS 788).
- Material aus dem Nachlass im Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden: NLTB, TBA, SL 8.21/1 Brief an den Großvater, Wien, 3. Mai 1948.
- BLOEMSAAT-VOERKNECHT, LIESBETH: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- DIES.: Die Macht der Hör-Gewohnheit. Beobachtungen zur Musik bei Thomas Bernhard. In: *Germanistische Mitteilungen* 60–61, Acta Austriaca-Belgica, Brüssel 2005, S. 45–59.
- BRÄNDLE, RUDOLF: *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*. Salzburg-Wien: Residenz 1999.
- FIALIK, MARIA: *Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst*. Wien: Löcker 1992.
- FLEISCHMANN, KRISTA: *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Edition S 1991.
- DIES.: *Thomas Bernhard – Eine Erinnerung. Interviews zur Person*. Wien: Edition S 1992.
- HENNETMAYER, KARL IGNAZ: *Aus dem versiegelten Tagebuch. Weihnacht mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1992.
- HÖLLER, HANS: *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.
- KOLLERITSCH, OTTO (Hrsg.): *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*. Wien: Universal Edition 2000.
- KUHN, GUDRUN: »Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger«. *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- DIES.: Entwickelnde Variation: Thomas Bernhard als schreibender Hörer von Johannes Brahms. In: Hoell, Joachim; Luehrs-Kaiser, Kai (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 177–193.
- DIES.: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten. Verzeichnis und Kommentar von Gudrun Kuhn*. Weitra: Bibliothek der Provinz o.J.
- ZUCKMAYER, CARL: *Aufruf zum Leben. Porträts und Zeugnisse aus bewegten Zeiten*. Frankfurt/M.: Fischer 1976.

Markus Kreuzwieser

»Jedes Wort ein Treffer«

Thomas Bernhard im Deutschunterricht der Oberstufe – einige Anregungen

Die vorliegenden Überlegungen wollen Anregungen zur Beschäftigung mit Thomas Bernhards Werk in Sequenzen oder in längeren Unterrichtsprojekten sein. Sie bieten bewusst keine Fahrpläne, Stundenbilder oder Patentrezepte, sondern möchten Anstöße liefern, mit Bernhards Sprache selber produktiv umzugehen.

1. Thomas Bernhards Wirkung

Lange war (nicht nur) die Schul-Lektüre Thomas Bernhards entscheidend durch den »öffentlichen Bernhard«¹ bestimmt. Man konnte über Bernhards Texte im Unterricht kaum reden, ohne in eine Debatte über »Literaturskandale«, »Nestbeschmutzung«, »öffentliche Anwürfe«, Gerichtsklagen, Aufführungsverbote oder Beschlagnahmen zu geraten. Diese Wirkung im außerästhetischen Bereich führte zu einer schwer aufzubrechenden Lagerbildung, die sogar bis heute anhält. »Gegner wie Freunde Bernhards finden sich in allen Lagern«, resümiert Wendelin Schmidt-Dengler, »auch unter den Germanisten« (Schmidt-Dengler 1995, S. 303). »Wer Thomas Bernhard war, wollten alle wissen« und »Wie muss ein Mensch beschaffen sein, der so grausliche Bücher schrieb – [...]« (Schmidt-Dengler 1995, S. 172), »textbezogene Äußerungen des

MARKUS KREUZWIESER ist Mittelschulprofessor für Deutsch und Geschichte an der Höheren Internatsschule des Bundes Schloss Traunsee, Springerstraße 5, A-4810 Gmunden.
E-Mail: m.kreuzwieser@eduhi.at

1 So der geplante Titel von Band 22 der Thomas-Bernhard-Werkausgabe, der etwa auch Bernhards Leserbriefe enthalten soll.

Publikums« nahmen dagegen einen »überraschend geringen Raum ein« (Schmidt-Dengler 1995, S. 461)

Heute, 17 Jahre nach Bernhards Tod, sind diese Fragen zwar keineswegs verstummt, allerdings bietet sich gerade bei Schülerinnen und Schülern (die ja nach 1989 geboren sind) nun die Möglichkeit, den von Schmidt-Dengler vermissten Textbezug wieder verstärkt in den Blick zu rücken und so jenen »sinnvollste[n] und praktikabelste[n] Zugang zu Bernhards Werk« zu nutzen, den, der »über die Sprache führt« (Schmidt-Dengler 1995, S. 184).

2. Identifikatorisches Lesen

Karlheinz Rossbachers bei der Durchsicht eines Bibliothek-Exemplars von *Frost* (1963) gewonnene Arbeitshypothese von der erstaunlichen Identifikationsbereitschaft vieler Bernhard-Leser, die Sätze wie »Die einzige Weisheit ist Schlachthausweisheit« (*Frost*, S. 271) »fett unterstreichen« und »am Rande mit jener Art von Rufzeichen versehen [...], wie sie der lückenlosen Zustimmung zu entfahren pflegen« (Rossbacher 1983, S. 372), lässt sich nach meinen Beobachtungen auch auf MittelschülerInnen anwenden.

Identifikatorisches Lesen gründet dabei aber, wie sich vermuten ließe, nicht nur auf Bernhards zahlreichen Lehrer- und Schulschelten, sondern ebenso auf derart heterogenen Textpassagen wie das »Vater Mutter Kinder / nichts als Höllendarsteller« gewesen und »vom Vaterplatz aus« nur »Todesurteile« (*Ritter, Dene, Voss*, S. 76) gefällt worden seien. Die Stadt Salzburg wieder sei ein »durch und durch menschenfeindliche[r] architektonisch-erzbischöflich-stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholische[r] Todesboden« (*Die Ursache*, TBW 10, S. 12) und Wien »ein einziger Toiletenskandal« (*Alte Meister*, S. 162). Angemerkt wird auch die Erkenntnis, dass wir »so lange in der höchsten Intensität existieren, als wir sind« und das »Ende kein Vorgang« (*Korrektur*, S. 318) sei, die Feststellung, dass Österreich insgesamt aus »sechseinhalb Millionen Alleingelassenen / sechseinhalb Millionen Debile[n] und Tob-süchtige[n]« (*Heldenplatz*, S. 89) bestehe oder die Existenzfrage, ob »Leberknödelsuppe oder Frittatensuppe« (*Der Theatermacher*, S. 111) zu essen sei.

3. Lektüreerfahrungen

Leo Federmair hat seine ersten Bernhard-Lektüren als Zögling des Stifts Kremsmünster in den frühen 70er Jahren rückblickend dargelegt. Er erinnert sich, dass er, damals unerfahren im Umgang mit neuer Literatur, bei der Lektüre des *Kalkwerks* (1970) gespürt habe, dass hier nicht »Inhalte mitgeteilt, sondern Sätze gemacht, produziert, hergestellt« würden. Er habe vermutet, dass hier eine »Methode« Anwendung finde, die er als Internatszögling »nicht wirklich« durchschaut habe. Allerdings habe er geahnt, dass es sich nicht um »Mitteilung«, sondern um »Literatur« handle, dass das, was er lese, »nicht die »Wirklichkeit, sondern eine andere Welt – die Kalkwerkswelt« sei (Federmair 2004, S. 48). Eine wesentliche Erkenntnis des Schülers, die er aus dieser Kunstwelt schöpfte, war, dass Schwierigkeiten im Zusammenleben

von Menschen, die auch seine täglichen Erfahrungen berührten, »rückhaltlos« zu benennen waren und eine »Frontstellung gegen die Gesellschaft schreibend oder lesend auszukosten, zu radikalieren, positiv für sich zu beanspruchen« sei, »als Eigenheit, als unterscheidendes Merkmal«. Sein eigenes »Ausgeschlossenensein« und seine »Hilflosigkeit« ließen sich so »in eine Stärke verwandeln: die einsame Stärke der Literatur«, mit deren »Gemachtheit und Machbarkeit« und ihrer »Rhetorik« er »nach und nach« vertraut wurde (Federmair 2004, S. 49).

»Zustimmung« bzw. identifikatorisches Lesen (Rossbacher) und Erkenntnis der »Gemachtheit« (Federmair) schließen sich offenbar keineswegs aus. Beides sollte von Lehrerinnen und Lehrern im Unterricht begleitet werden. Hier sei das Augenmerk auf ausgewählte sprachlich-poetologische Aspekte des »Gemachten« im Werk Bernhards gerichtet.

4. Künstlichkeit und Realismus

Dass Bernhard in seinem Werk immer wieder Versuche des Menschen formuliere, sich innerhalb der Natur und Gesellschaft als eigenständiges Individuum zu etablieren, hat die Forschung als einen thematischen Grundkern seines Werks ausgewiesen. Zentral sind dabei, neben dem Ziel, »die Existenz klar [zu] machen«, um »mit ihr fertig zu werden« (*Der Keller*, TBW 10, S. 202), die Versuchsanordnungen, in denen die Bedrohungen des Einzelnen durchgespielt werden, und die Gewissheit, dass sich individuell Empfundenes sprachlich schwer oder überhaupt nicht vermitteln lasse, »die Wahrheit« letztlich nicht sagbar sei, es aber auf »den Versuch, die Wahrheit mitzuteilen«, ankomme, was »lebenslänglich nicht auf[zugegeben« sei (*Der Keller*, TBW 10, S. 135f.; dazu Mittermayer 1995, S. 1ff.).

Dieses Konzept der Spiel- oder Versuchsanordnungen entspricht Bernhards programmatischer Aussage in *Drei Tage* (1971), einem Text, der neben *Der Keller* (1976) im Unterricht (in Ausschnitten) zu Erklärungen immer wieder herangezogen werden sollte, wenn es gilt, die Basis jeder Beschäftigung mit dem Werk Bernhards zu schaffen, nämlich Bernhards Poetik zu erklären. Es heißt dort: »In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der Bühnenraum ist total finster.« (*Drei Tage*, S. 150) Neben der Künstlichkeit, dem Bühnen- und Versuchscharakter der Texte betont Bernhard in seinem Monolog auch die Abwendung von einer klassischen Ästhetik (»Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen.« – *Drei Tage*, S. 158) und formuliert auch seine Position als »*typischer Geschichtzerstörer*«, der, wenn er nur »die Andeutung einer Geschichte auftauchen« sehe, diese abschiesse (*Drei Tage*, S. 152).

Damit wären wesentliche Eckpunkte der bernhardschen Poetik umrissen, die SchülerInnen für ein grundsätzliches Verständnis seiner Texte zur Hand haben sollten, egal ob im Unterricht über Romane, Erzählungen, Theaterstücke oder die autobiographische Prosa gesprochen wird. Die Erkenntnis, dass es sich im Werk um Kunstfiguren handelt, die sich die Welt klarzumachen suchen, nicht um empirisch nachprüfbare Wahrheitsaussagen über Menschen, dass es um eine Kunstwelt der literarischen Moderne, nicht um klassisch-geschlossene Berichte von der »realen«

Welt geht, dass es sich somit nicht um Nachahmung der Wirklichkeit, sondern um eine künstlich-künstlerische Inszenierung handelt, kurz, dass es nicht um »Mimesis, sondern um Poesis« (Schmidt-Dengler 1989a, S. 31) geht. Und schließlich sollte unbedingt klar gemacht werden, dass in der Verkennung dieser Tatsachen bedeutende Ursachen der meisten »Bernhard-Skandale« liegen. Das sollte als vorrangiges Unterrichtsziel festgehalten werden.

5. Alltagssprache und Sprechpartituren

»Einfach kompliziert« werden die bislang gemachten Beobachtungen dadurch, dass Bernhard in seinem künstlerischen Prozess, in unterschiedlichen Werken und Werkphasen sowie in ungleicher Intensität und Intention die Grenzen von Wirklichkeit und Fiktion spielerisch verwischt. Ausgangspunkte seines Schreibens sind ja tatsächlich oft wiedererkennbare Realitätspartikel, zum Beispiel Landschaften, Häuser, Personen, (Auto)Biographisches oder historische Ereignisse (Kreuzwieser 1998), aus denen er in »charakteristische[r] semantischer Überlagerung« (Höller 1993, S. 92) seine künstlich-künstlerische Welt formt. Verbindungen zur zugrunde liegenden Wirklichkeit bleiben dabei zwar aufrecht, gleichzeitig aber wird Reales in einer multivalenten und multi-interpretierbaren Textwirklichkeit konterkariert, der mit Kriterien der klassisch-realistischen Abbildungstheorie von Literatur nicht beizukommen ist (dazu Mittermayer 1998, S. 134). Wendelin Schmidt-Dengler etwa warnt in diesem Zusammenhang vor Bernhards »raffiniert ausgelegten Fußangeln« (Schmidt-Dengler 1989b, S. 89), in denen sich jene verfangen, die vergessen, dass Kunstfiguren in einer Kunstwelt sprechen. Bernhards Verfahrensweise kann Leser dazu verleiten, die erkenn- und belegbaren Wirklichkeitsbezüge in seinen Büchern allzu schnell und eindimensional aufzusuchen und dabei deren ästhetische Funktion im Text und ihre textuellen Bezüglichkeiten auszublenden.

Dazu kommt, so die These von Karlheinz Rossbacher, dass in die »unverwechselbar individuelle und künstliche Sprachwelt des Thomas Bernhard« »Formen gesprochener Sprache« eingingen, man erkenne bei ihm »nicht so sehr eine direkt gespiegelte Erfahrungswirklichkeit« wieder, sondern vielmehr »Sprechweisen, mit denen wir uns in dieser Erfahrungswirklichkeit bewegen« (Rossbacher 1983, S. 373). Auch Anne Betten, die Bernhard mehrfach »unter das linguistische Seziermesser« (Betten 2001) gelegt hat (z. B. Betten 2001, Betten 1985), sieht im Spätwerk eine »Annäherung Bernhards an »natürliches Sprechen«, in den Dramen eine Entwicklung zu »einer welt- und wortreichen ›Umgangssprachlichkeit«« (Betten 1999, S. 135f.).

Bernhards Sprache, sein »Vokabular der Ausschließlichkeit« (Schmidt-Dengler 1995, S. 177), seine »Sprachbewegungen als Gedankenbewegungen« (Rossbacher 1983, S. 378) seien, und auch gerade darauf gründe Bernhards Wirkung, in »alltags-sprachlichen Redeformen« verankert, »die in der Verkünstelung zu Stilistika werden«, etwa das

Räsonieren in Übertreibungen und Superlativen; das Zetern, Wettern und Sich-in-etwas-Hineinreden; der Schimpfmonolog, in dem sich Sprache ohne dialogisches Gegenüber im Kopf bewegt; die topische Argumentation vom Typ »Jedes Ding hat zwei Seiten und beide können

richtig sein«; der Allsatz und die Ausschließlichkeitsaussage, die der alltäglichen Vorurteilsbildung zugrunde liegen; vor allem die Wiederholung von Reiz- und Empfindlichkeitswörtern in Situationen der Betroffenheit, der Verzweiflung, der Ratlosigkeit, aber auch als Zeichen eines Zustands der Irritation bzw. der Überreiztheit, in dem Redseligkeit sowohl auf Erschöpfung als auch auf Wachheit deuten kann. (Rossbacher 1983, S. 378)

An Hand dieses bündigen Kataloges Bernhard'scher Stilistika haben Lehrerinnen und Lehrer viele Möglichkeiten, für ihre individuelle Unterrichtsgestaltung zu wählen, denn die von Rossbacher vermerkten Stilistika lassen sich ohne größere Schwierigkeiten gattungsübergreifend in allen Werken Bernhards aufzeigen.

Als ein zweites Unterrichtsziel ist somit das Erkennen wesentlicher Stilistika Bernhards in ihrer entsprechenden inhaltlichen und ästhetischen Funktion festzuhalten.

6. »Zetern, Wetterern und Sich-in-etwas-Hineinreden«

Um das Bisherige in einer Art »kommentierenden Lesens« zusammenzufassen, die als Anregung für den jeweiligen Unterricht mit anderen Bernhard-Texten dienen kann, sei ein Abschnitt aus Thomas Bernhards letztem² großen Prosa-Text *Alte Meister* (1985) gewählt.

Der Text spielt, wie auch *Auslöschung* (1986), noch einmal wichtige Lebensthemen des Autors durch, und zwar in der charakteristischen Weise des Spätwerks (dazu Schmidt-Dengler 1995, S. 469).

Zur Erinnerung: In der für Bernhard kennzeichnenden, mehrfach gebrochenen Erzählweise³ informiert ein Erzähler über Atzbacher, der wieder vom 82-jährigen Musikkritiker der *Times* namens Reger berichtet. Wenn Reger nicht das Grab seiner verstorbenen Frau⁴ besucht (*Alte Meister*, S. 264), sitzt er im Bordone-Saal des Kunsthistorischen Museums der Stadt Wien⁵, um den »Weißbärtigen Mann« von Tintoretto⁶ (*Alte Meister*, S. 7) zu studieren, um darin einen Fehler zu finden. Der vom Erzähler wiedergegebene Bericht Atzbachers enthält »nun wieder zum Großteil eben die Reden Regers«, die nichts anderes als eine »fortwährende Schimpftira-

2 Zur Datierung Weinzierl 1991, S. 193; Mittermayer 1995, S. 127; Schmidt-Dengler 1995, S. 468.

3 Vgl. z. B. *Frost* (1963), *Das Kalkwerk* (1970) oder *Korrektur* (1975).

4 Die ergreifenden Klagen Regers ob des Verlusts seiner Frau wurden von der Forschung überzeugend als »literarischer Abschied« von Bernhards »Lebensmenschen« Hedwig Stavianicek (1894–1984) gedeutet; vgl. Mittermayer 2001, S. 172. Man kann von einem lebensgeschichtlichen »Realitätspartikel« sprechen.

5 Der Bordone-Saal, das Kunsthistorische Museum, Wien zählen ebenfalls zu den erwähnten »Realitätspartikeln«.

6 Tintoretto und sein Gemälde, wie später im Text Stifter, Loos, Bruckner oder Heidegger, fielen in die Kategorie »Fußangel« bzw. Bernhard'sches »Namedropping«, »aus dem die gelehrte Welt ein Puzzlespiel an Bedeutung machen möchte«, der »gebildete Leser« werde von Bernhard so »auf eine Fährte« gesetzt, denn es scheint, jeder Name »würde den Text mit Sinngehalt aufladen« (Schmidt-Dengler 1995, S. 463).

de wider Österreich und vor allem wider die österreichische Tradition in der Kunst« (Schmidt-Dengler 1995, S. 469) sind. Regers Kunstkritik weitet sich dabei zur »Universalkritik« aus, wobei er sich mit dem Diktum »Die Kunst ist das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig« (*Alte Meister*, S. 79) einen »Freibrief für ein kontinuierlich praktiziertes Denkoxyoron« ausstellt, der »alle Widersprüche in seiner Haltung aufzuheben und ihn und seinen Schöpfer, den Autor Thomas Bernhard, nicht festzulegen vermag« (Schmidt-Dengler 1995, S. 470).

Ausgehend vom Hauptthema Kunstdiskussion, hier durch Beobachtungen zu Museumsbesuchern, zu denen vor allem österreichische Lehrer mit ihren Schulklassen zählen, und deren Kunstverständnis, holt Atzbacher zu einer gewaltigen Scheltrede gegen eben diese österreichischen Lehrer aus, in der sich alle von Rossbacher genannten Kennzeichen von Bernhards Stil, Sprache und Argumentationsstrategie im monomanisch-monologischen »Kopfgemurmel« (Rossbacher 1983, S. 380) Atzbachers finden. Eine längere Textpassage (*Alte Meister*, S. 51–56), die, soll sie ihre signifikante Musikalität und Rhythmik⁷, auch ihre Atemlosigkeit⁸ entfalten, auch einmal laut zu lesen wäre, kann dies verdeutlichen; aus Platzgründen ist hier nur eine kurze Kostprobe wiedergegeben:

[...] Die Lehrer verderben die Schüler, das ist die Wahrheit, das ist eine jahrhundertealte Tatsache, und die österreichischen Lehrer insbesondere verderben in den Schülern vor allem von Anfang an den Kunstgeschmack; alle jungen Menschen sind ja zuerst aufgeschlossen allem gegenüber, also auch der Kunst, aber die Lehrer treiben ihnen die Kunst gründlich aus; die in der Überzahl stumpfsinnigen Köpfe der österreichischen Lehrer gehen auch heute immer rücksichtslos vor gegen die Sehnsucht ihrer Schüler nach Kunst und überhaupt nach dem Künstlerischen, von welchem alle jungen Menschen von Anfang an auf die natürlichste Weise fasziniert und begeistert sind. Die Lehrer sind aber durch und durch kleinbürgerlich und gehen instinktiv gegen die Kunstfaszination und Kunstbegeisterung der Schüler vor, indem sie die Kunst und überhaupt alles Künstlerische auf ihren eigenen deprimierenden stupiden Dilettantismus herunterdrücken und in den Schulen die Kunst und das Künstlerische überhaupt zu ihrem ekelhaften Flöten- und genauso ekelhaften wie stümperhaften Chorgesang machen, was die Schüler abstoßen muß. So versperren die Lehrer schon von Anfang an ihren Schülern die Zugänge zur Kunst. Die Lehrer wissen nicht, was Kunst ist, also können sie es auch ihren Schülern nicht sagen und ihnen nicht beibringen, was Kunst ist und sie führen sie nicht auf die Kunst zu, sondern drängen sie von der Kunst ab in ihr widerliches, sentimentales gesangliches und instrumentales *Kunstgewerbe*, das ihre Schüler abstoßen muß. Es gibt keinen billigeren Kunstgeschmack, als den der Lehrer. Die Lehrer verderben schon in der Volksschule den Kunstgeschmack der Schüler, sie treiben ihren Schülern von Anfang an die Kunst aus, anstatt ihnen die Kunst und insbesondere die Musik aufzuklären und zu einer Lebensfreude zu machen. [...].

Gerade an diesem Textausschnitt muss sich wohl für die geforderten Lehrerinnen und Lehrer im Unterricht die Erkenntnis bewähren, dass Thomas Bernhards Kunst-

7 Die Musikalität von Bernhards Sprache wurde von der Forschung eingehend gewürdigt. Dazu Kuhn 1996 und Kuhn 2002.

8 Elfriede Jelinek hat in ihrem luziden Nachruf Bernhards atemloses Schreiben als ein Sprechen gegen den Tod gedeutet. Es sei der Akt der Selbstbehauptung eines Künstlers, der aufgrund seiner Erfahrung von Krankheit und Tod »trotziger als andere auf seinem Platz beharren« musste, um nicht von den Gesunden verdrängt zu werden (zit. nach Dreissinger 1991, S. 311).

welt nicht eins zu eins mit der »wirklichen« Wirklichkeit zu verrechnen und im Spätwerk auf sein »karnevalistisches Erbe« (Betz 1996) besonders zu achten ist.

Gesprochen⁹ wird offensichtlich in der Stimmungslage von Betroffenheit, die sich zu höchster Erregung steigert. Es wird »gezetert«, »gewettert«, sich in Wut hinein geredet. Kennzeichnend dafür sind die Übertreibungen (»vom Staat verordnete Auffassung, nämlich daß die Natur in den neuen jungen Menschen auf jeden Fall immer zu unterdrücken und schließlich abzutöten sei«), verstärkt durch Bernhards typische Wiederholungs-Konstruktionen (»Aber die Lehrer sind ja nicht nur, was die Kunst betrifft, die Verhinderer und die Vernichter, die Lehrer sind alles in allem ja schon immer die Lebens- und Existenzverhinderer gewesen«) und die Superlative (»die niedrigste, vom Staat verordnete Auffassung ...«, »alles mit der größten Rücksichtslosigkeit vernichtet«), die Bernhards »Radikalität inszenieren« (Rossbacher 1998, S. 379).

Die Häufung von »All- und Existenzsätzen«¹⁰ (»Die Lehrer sind aber durch und durch kleinbürgerlich«, »Die Lehrer sind die Handlanger des Staates«) steht gegen den rationalen Dialog und verhindern in ihrer Apodiktik jeden Einwand. Topische Argumentationen (»Die Lehrer verderben die Schüler«) durchziehen den gesamten Abschnitt und erlauben ebenfalls keine Abstufungen oder Differenzierungen. Die Tautologie (»Ich selbst habe diese grauenhaften, engstirnigen, verluderten Lehrer gehabt«) wird dabei zur »große[n] Wahrheitsform« (Rossbacher 1983, S. 381) und Destruktion, die niemals relativiert wird. In beißend-karnevalistischer Tradition wird schließlich der Lehrer durch »perverse[s] Flötenspiel« und »perverse[s] Gitarrengezapfe« charakterisiert und so dem Verlachen preisgegeben.

»Jedes Wort ein Treffer« (Fleischmann 1991, S. 257), mögen schulgeschädigte Leserinnen und Leser ausrufen, die in raschem Lesefluss in Bernhards Kunstwelt eingetaucht und in den Sog seiner »Rollenprosa« geraten sind, die, obwohl ein hochgradig künstlerisches Artefakt, den »Charakter von Authentizität« (Schweikert 1974, S. 2) vermittelt.¹¹ Dass der Untertitel von *Alte Meister* »Komödie« lautet und dies für einen Prosatext ein ungewöhnlicher Gattungs-Fingerzeig ist, wäre bei einer zu rasch uneingeschränkte Zustimmung nickenden Lektüre ebenso zu beachten, wie die in *Auslöschung* (1986) ausgerufenen »Altersnarren« oder die dort programmatisch formulierte »Übertreibungskunst« (*Auslöschung*, S. 128f.).

Aber schon in *Der Keller* (1976) hält Bernhard die Ambivalenzen fest, die für seine Kunst kennzeichnend sind: »Wie gut, daß wir immer eine ironische Betrachtung

9 Es handelt sich um einen »inneren Monolog« Atzbachers; Rossbachers Begriff »Kopfgemurmel« scheint, trotz des hohen Aggressionsniveaus des Räsoneurs, angebrachter. Stilistisch wird, etwa durch die Verwendung des Perfekts, an die gesprochene Sprache herangeführt.

10 Dazu Rossbacher 1983, S. 378f.; Schmidt-Dengler (1989c, S. 111) verweist auf Rudolf Carnap.

11 Die Fortsetzung des Zitats, aus dem der Ausruf entliehen ist, würde zudem auch relativieren: »Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel eine Weltanklage und alles zusammen eine totale Weltrevolution bis zur *totalen Auslöschung*. Aber was heißt Auslöschung? Wiederbeginn des Neuen.« (Fleischmann 1991, S. 257)

tungsweise gehabt haben, so ernst uns immer alles gewesen ist. Wir, das bin ich.« (*Der Keller*, TBW 10, S. 206) Und ernst ist es ihm »naturgemäß« ja auch mit seiner Lehrerkritik, versteht sich.

Thomas Mann, ebenfalls ein Meister der Zweideutigkeit und Artefakte, hält fest, wie fragwürdig es um »Künstlerernst« und »moralische Argumente« steht. Schon in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) schreibt er,

daß jemand, der Kunst zu machen gewohnt ist, das Geistige, das Intellektuelle niemals ganz ernst nimmt, da seine Sache vielmehr von jeher war, es als Material und Spielzeug zu behandeln, Standpunkte zu vertreten, Dialektik zu treiben, den, der gerade spricht, immer recht haben zu lassen ... (Mann 1990, S. 229).

Literatur

TBW = Thomas-Bernhard-Werkausgabe (siehe Bibliographie Janshoff, in diesem Band).

- BERNHARD, THOMAS: Drei Tage. In: Bernhard, Thomas: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz 1971, S. 144–161.
 DERS.: *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
 DERS.: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
 DERS.: *Der Theatermacher*. Wien: Burgtheater Wien 1986 (= Programmbuch Nr. 1).
 DERS.: *Ritter, Dene, Voss*. Wien: Burgtheater Wien 1986 (= Programmbuch Nr. 2).
 DERS.: *Heldenplatz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- BETTEN, ANNE: »Das ist mir zu blöd, drei Seiten ein Satz.« Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa. In: Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Thomas Bernhard – Johannes Freumbichler – Hedwig Stavianicek. Bilder, Essays, Dokumente*. Linz 1999, S. 125–136 (= Rampe-Extra).
- DIES.: Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziernmesser. Was kann die Diagnose zum Werkverständnis beitragen? In: Huber, Martin; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): *Wissenschaft als Finsternis?* Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2002 (= Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung 2002), S. 181–194.
- DIES.: *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*. Heidelberg 1985 (= Monographien zur Sprachwissenschaft 14).
- BETZ, UWE: *Polyphone Räume und karnevalistisches Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg: Ergon 1996 (= Literatura, Bd. 4).
- FEDERMAIR, LEO: Als ich »Das Kalkwerk« von Thomas Bernhard las. In: *Literatur und Kritik* 385/386, 2004, S. 46–60.
- FLEISCHMANN, KRISTA: *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Thomas Bernhard*. Wien: Edition S 1991.
- HÖLLER, HANS: *Thomas Bernhard*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1993 (= rm 504).
- JELINEK, ELFRIEDE: Atemlos (1989). In: Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder & Texte*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1991, S. 311.
- KREUZWIESER, MARKUS: Mein Haus ist mein Hof – Obernathal als Schnittpunkt von Leben und Werk Thomas Bernhards. In: Gebesmair, Franz; Pittertschatscher, Alfred (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996. Materialien*. Weitra: Verlag der Provinz 1998, S. 234–254.
- KUHN, GUDRUN: »Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger«. *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (= Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, 183).
- DIES.: Musik und memoria. Zu Hör-Arten von Bernhards Prosa. In: Huber, Martin; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in*

- Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2002 (= Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung), S. 145–161.
- MANN, THOMAS: Betrachtungen eines Unpolitischen. [1918] In: Mann, Thomas: *Gesammelte Werke*. 13 Bde. Bd. 12. Frankfurt/M.: Fischer 1990.
- MITTERMAYER, MANFRED: Hedwig Stavianicek – Fakten und Fiktion. Hinterlassenschaften einer Beziehung. In: Huber, Martin; Mittermayer, Manfred; Karlhuber, Peter (Hrsg.): *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Wien-Linz: Adalbert-Stifter-Institut, Thomas Bernhard Nachlaßverwaltung 2001 (= Sonderband »Literatur im Stifterhaus«), S. 163–174.
- DERS.: *Thomas Bernhard*. Stuttgart-Weimar: Metzler 1995 (= SM 291).
- DERS.: Von der wirklichen in die künstliche Welt. Zum Verhältnis von Literatur und Realität bei Thomas Bernhard. In: Gebesmair, Franz; Pitterschscher, Alfred (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996. Materialien*. Weitra: Verlag der Provinz 1998, S. 127–174.
- ROSSBACHER, KARLHEINZ: Thomas Bernhard: Das Kalkwerk. In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein/Ts.: Athenäum 1983, S. 372–387.
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945–1990*. Salzburg-Wien: Residenz 1995.
- DERS.: Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten. Zu »Gehen«. In: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1989a, 2. erw. Aufl., S. 26–41.
- DERS.: Liquidation durch Anschauung. Zur Kunstvernichtungskunst in den »Alten Meistern«. In: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1989b, 2. erw. Aufl., S. 87–93.
- DERS.: Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards. In: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1989c, 2. erw. Aufl., S. 107–113.
- WEINZIERL, ULRICH: Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards »Auslöschung«. In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991 (= FTB 10957), S. 186–196.

Stefan Krammer

Der Theatermacher Thomas Bernhard

Dramapädagogische Anregungen für den Deutschunterricht

»Ich hasse das Theater / und alles das mit dem Theater
zusammenhängt / und bin ihm ausgeliefert.«
(*Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir
essen*, S. 36)

Wenn Thomas Bernhard hier mit der fiktiven Figur Bernhard in seinem Dramolett *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* sein Verhältnis zum Theater durchaus selbstkritisch und ironisch reflektiert, bleibt kein Zweifel darüber, dass er dem Theater ganz und gar verfallen ist. Bernhards Hasstiraden sind demnach nicht nur gegen das Theater gerichtet, sondern insbesondere gegen ihn selbst, der sich, in jener unüberwindbaren Abhängigkeit gefangen, jegliche Liebeserklärungen an das Theater versagen muss. Thomas Bernhard liebt das Theater und alles, was mit dem Theater zusammenhängt, und ist ihm ausgeliefert. Bernhards Biografie legt davon Zeugnis ab, dass das Theater zu einer bestimmenden Konstante seines Lebens geworden ist.

1. Bernhard und das Theater

Hinlänglich bekannt ist Bernhards dramatische Tätigkeit. Zwischen dem 1970 aufgeführten *Ein Fest für Boris* und dem Skandalstück *Heldenplatz* im Jahre 1988 wird beinahe jährlich ein neues Stück von Bernhard zur Aufführung gebracht, und zwar ausschließlich an großen Bühnen mit hervorragenden SchauspielerInnen sowie erstklassigen Regisseuren und Dramaturgen. Hervorzuheben ist dabei Bernhards

STEFAN KRAMMER ist AHS-Lehrer für Deutsch und Mathematik, Lehrbeauftragter für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik an der Universität Wien, freier Literaturwissenschaftler und -kritiker. Jägerstraße 62-64/14/12, A-1200 Wien. E-Mail: stefan.krammer@univie.ac.at

intensive Zusammenarbeit mit dem Regisseur Claus Peymann, der sich auch – nicht immer ganz unumstritten – als Burgtheaterdirektor verdient gemacht hat, und dessen Dramaturgen Hermann Beil, da beide Personen zu wichtigen Bezugspunkten für Bernhards Arbeit am und mit dem Theater werden. Von der Theaterkritik werden die Erfolge der bernhardschen Stücke teilweise sogar allein auf die Regiekunst Peymanns zurückgeführt, welche die fehlende Dramatik der Stücke zu überspielen vermag. Auch wenn Bernhards Texten (zu Unrecht) die dramatische Qualität abgesprochen wird, haben sie ihren Weg auf die Bühne gefunden und sind dort auch nicht mehr wegzudenken. Dass selbst Bernhards Prosatexte theatralische Qualitäten besitzen, wird zudem durch diverse Bühnenadaptionen von episch ausgewiesenen Texten (u. a. *Alte Meister*, *Beton*) dokumentiert. Mit seinen achtzehn abendfüllenden Stücken und zahlreichen Dramoletten zählt Bernhard wohl zu den meist gespielten deutschsprachigen Dramatikern. Seit nun auch das Aufführungsverbot von allen Bernhard-Stücken in Österreich, wie es der Autor eigentlich in seinem Testament verfügt hat, aufgehoben worden ist, können diese wieder in den verschiedensten Inszenierungen und Interpretation in den österreichischen Theatern gespielt und besucht werden.

Bernhards Affinität zum Theater liegt allerdings bereits vor seiner dramatischen Produktion. Am Salzburger Mozarteum lernt er das Handwerk zum Theatermacher, indem er die Schauspiel- und Regieklasse besucht. Im Kreise des Komponisten Gerhard Lampersberg, auf dessen Tonhof in Maria Saal in Kärnten Bernhard in den späten fünfziger Jahren zu Gast ist, versucht sich der Autor schließlich in der Theaterpraxis. Er verfasst lyrisch-experimentelle Kurzschauspiele sowie Opernlibretti und bringt einige von diesen auch zur Aufführung.¹

Dass Bernhard sogar als Burgtheaterdirektor im Gespräch war, zeugt von seinen Kenntnissen über das Theater und Erfahrungen mit dem Theater. 1975 finden Gespräche zwischen dem damaligen Generalsekretär des Österreichischen Bundes-theaterverbands Robert Jungbluth und Thomas Bernhard bezüglich der Übernahme der Burgtheaterdirektion statt, Unterrichtsminister Fred Sinowatz entscheidet sich dann allerdings doch für Achim Benning. Bernhards Enttäuschung darüber dürfte groß gewesen sein, denn er »war fest entschlossen, aus der theatralischen Bruchbude [sic!] auf dem Ring wieder ein Theater zu machen« (Huber u. a. 2002, S. 125).

2. Bernhards *Theatermacher*

Dass Bernhard das Rüstzeug zum Theatermacher mitbringt, wird auch in seinen literarischen Texten nachvollziehbar. Hervorzuheben ist dabei Bernhards 1984 bei Suhrkamp erschienenes und 1985 bei den Salzburger Festspielen unter der Regie von Claus Peymann uraufgeführtes Stück *Der Theatermacher*, das seine Erfahrun-

¹ Im ersten Dramenband der bernhardschen Gesamtausgabe bei Suhrkamp sind einige dieser Arbeiten erstmals auch gesammelt zu finden.

gen mit dem Theater wohl am besten widerspiegelt, indem es die Welt des Theaters zum zentralen Thema macht. Der Titel nimmt Bezug auf die Hauptfigur des Stückes, den alten Staatsschauspieler Bruscon, der gemeinsam mit seiner Truppe, bestehend aus seiner lungenkranken Frau und seinen völlig unbegabten Kindern Sarah und Ferruccio, in einem Provinznest namens Utzbach gastiert, um im verstaubten Tanzsaal des Gasthofs die von ihm verfasste Menschheitskomödie *Das Rad der Geschichte* aufzuführen. Für die bevorstehende Vorstellung werden die Vorbereitungen getroffen: Das Wirtshaus soll in ein Theater verwandelt werden, die Requisiten und Kostüme werden herbeigeschafft, letzte Probenarbeiten werden durchgeführt. Unmittelbar vor Vorstellungsbeginn beschwört Bruscon noch einmal seinen unerschütterlichen Glauben an die Schauspielkunst und späht voller Erwartung durch den Vorhang auf den sich füllenden Zuschauerraum. Aber die Vorstellung wird nicht stattfinden, denn durch ein Gewitter gerät der naheliegende Pfarrhof in Brand, worauf das Publikum fluchtartig den Saal verlässt. Zurück bleibt die Schauspieltruppe, auf die es durch die undichte Decke herunterregnet, bis Bruscon resigniert auf einem Stuhl zusammensinkt.

Neben einer spannenden Figurenkonstellation, die hierarchische Strukturen innerhalb einer Familie beleuchtet, sind es vor allem die Anspielungen auf die Welt des Theaters, die zur Arbeit mit dem Text/am Text einladen. Aus diesem Grund empfehle ich dieses Stück auch als Lektüre für den Deutschunterricht, es eignet sich bestens dazu,

- die Komplexität von Drama und Theater aufzuzeigen,
- die Transformationsprozesse zwischen dramatischem Text und Theateraufführung zu beschreiben,
- die Welt des Theaters auch jenseits der Bühne zu beleuchten.

Folgende didaktische Überlegungen zu Bernhards *Theatermacher* sind nicht als Unterrichtsmodelle für den unmittelbaren Einsatz im Deutschunterricht konzipiert, sondern vielmehr als Anregungen für einen Literaturunterricht in der Oberstufe (10. bis 12. Schulstufe) zu verstehen, der mittels dramapädagogischer Methoden das Augenmerk auf das Verhältnis zwischen dramatischem Text und seiner Aufführung zu richten weiß.

3. Drama und Theater

Vorweg gilt es die Relation zwischen Drama und seiner Inszenierung auf dem Theater unter die Lupe zu nehmen. Unter Berücksichtigung ihrer Produktions- und Rezeptionsvoraussetzungen lassen sich diese eindeutig differenzieren: Auf der Ebene des Dramas gibt es in der Regel einen Autor/eine Autorin, der/die den dramatischen Text schreibt, und den Leser/die Leserin, der/die den Text in einem individuellen Akt des Lesens rezipiert. Die Lektüre im Unterricht entspricht nicht dem Regelfall, da hier der Text gemeinsam gelesen wird, entweder mit verteilten Rollen oder durch szenische Lesungen, wobei ein kollektiver Prozess in Gang gesetzt wird. Auf die unterschiedlichen Qualitäten der Leseakte, die sich bei der Lektüre allein zu Hause

oder beim gemeinsamen Lesen in der Schule ergeben, gilt es auch die SchülerInnen aufmerksam zu machen. Der kollektive Leseakt eines Dramas während des Unterrichts bringt uns auf jeden Fall der Ebene des Theaters näher, die durchwegs kollektiv gestaltet ist. So bedarf es eines ganzen Produktionsteams von Theaterleuten, bestehend aus SchauspielerInnen, AutorIn, RegisseurIn, DramaturgIn, BühnenbildnerIn, BühnentechnikerInnen, MaskenbildnerInnen etc., um ein Stück auf die Bühne zu stellen. Der Rezeptionsakt im Theater ist ebenso ein kollektiver, die Zuschauer sehen sich gemeinsam das Stück an, können durch Reaktionen wie beispielsweise Lachen oder Beifallsklatschen sogar den Spielverlauf beeinflussen.

Wenn hier Produktion und Rezeption geradezu binär gegenübergestellt werden, dann ist dies einem Strukturalismus geschuldet, der den Sachverhalt vereinfachend darstellt. Denn das gemeinsame Inszenieren eines Dramas setzt natürlich den (zumeist individuellen) Akt des Lesens voraus, der sich dann produktiv gestaltet, wenn die im Text assoziierten Bühnenrealisationen, die explizit gefordert werden beziehungsweise eindeutig impliziert sind, Form annehmen. In einem kollektiven Erarbeiten der Aufführung wirken die unterschiedlichen Zugänge zum Text zusammen und werden dann in eine konkrete Bühnenrealisation umgesetzt.

Dass beim Lesen die Bedeutung des Gelesenen mitproduziert wird, ist für den Literaturunterricht bedeutsam. Sie eröffnet der Schule die Chance, auf die produktive Tätigkeit des Lesens einzuwirken. Wird der Akt des Lesens mit Gestaltungsaufgaben verbunden, so wird aus dem vermeintlich passiven Rezeptionsakt ein durchwegs produktiver. Für Frommer (1995, S. 19) ist die produktive Tätigkeit des Lesens, insbesondere die beim Lesen eines Dramas, wesentlicher Bestandteil des Literaturunterrichts, da dadurch der Begriff des Lesens noch ein wenig näher an den des Inszenierens heranrückt: »[S]obald der Leser aufgefordert wird, seine imaginären Vorstellungen sprachlich oder bildhaft zu gestalten, begibt auch er sich auf den Weg der materiellen Realisierung.« (Frommer 1995, S. 19)

Dass das Lesen zur produktiven Tätigkeit wird, bei der das Drama Gestalt anzunehmen vermag, ist für die meisten SchülerInnen sicherlich eine Herausforderung, weil es ein »eindringliches« Lesen sowie die Verknüpfung von Dramenanalyse und Konkretisation des Textes voraussetzt. Konkretisation ist dabei im Sinne Ingardens (1968, S. 250) zu verstehen, der darunter das Ausfüllen der Unbestimmtheitsstellen, die der literarische und insbesondere der dramatische Text in sich birgt, versteht. Die relative Unbestimmtheit von Texten darf dabei keineswegs als Mangel an Ausdrucksmöglichkeiten gewertet werden. Im Gegenteil, sie bildet eine wesentliche Bedingung dafür, dass der Rezipient/die Rezipientin als aktiver Mitschöpfer des literarischen Textes gefordert ist.

Die SchülerInnen sehen sich also beim Lesen eines dramatischen Textes mit zahlreichen Unbestimmtheitsstellen konfrontiert, die von ihnen assoziativ ausgefüllt werden können. Im Transformationsprozess vom Drama zur Aufführung werden diese assoziativen Realisationen zumindest teilweise konkretisiert. Die inszenierte Bühnenrealisation stellt demnach notwendigerweise immer eine präzisierende und konkretisierende Interpretation des Dramas dar. Da die Inszenierung eines (abendfüllenden) Stückes in der Regel den Rahmen des Deutschunterrichts sprengt,

kann dieser Transformationsprozess zwischen Drama und Aufführung nur eingeleitet beziehungsweise anhand von Beispielen nachvollzogen werden. Thomas Bernhards *Theatermacher* soll uns dabei behilflich sein.

4. Das Theater im Theater

Im *Theatermacher* geht es im Grunde um ein Theaterstück, das zur Aufführung gebracht werden soll, wobei das Vorhaben, wie in den meisten der bernhardschen Texte², zum Scheitern verurteilt ist. Das Stück, von dem die ganze Zeit die Rede ist und dessen Vorbereitung wir dramatisch nachvollziehen dürfen, bleibt aus. Das lässt natürlich einige Fragen offen, die gemeinsam mit SchülerInnen erarbeitet werden können. Die Spurensuche nach dem vermeintlichen Theaterstück beginnt bei einer genauen und »eindringlichen« Lektüre des bernhardschen Textes. Was erfahren wir über das Stück? So lautet die Frage, die auch an die SchülerInnen gestellt werden könnte. Die Analyse liefert folgenden Befund: Wir kennen mit *Das Rad der Geschichte* den Titel des Stücks, das als Komödie ausgewiesen wird, ebenso einige seiner Figuren, beispielsweise Nero, Caesar, Hitler, Einstein, Madame de Staël, Madame Curie, Lady Churchill, Metternich und Napoleon. Szenen werden beschrieben, unter anderem eine Begegnung zwischen Metternich und Napoleon auf Sansibar (*Theatermacher*, S. 75) oder das Zusammentreffen zwischen Stalin und Churchill, bei dem Churchill auf den Boden stampft (*Theatermacher*, S. 13). Bei den Probearbeiten im dritten Akt erhalten wir Einblicke in eine Szene mit Lady Churchill und Metternich. Als Requisiten werden ein Hut und eine Hutnadel, die vor einem barocken Paravent zu liegen kommt, benötigt. Sogar einige Textpassagen sind uns bekannt. Zum Beispiel muss Metternich in der besagten Szene folgenden bedeutungsvollen Satz von sich geben: »Das Gewesene ist es / das Fortwährende Gewesene« (*Theatermacher*, S. 94). Ferruccio hat Schwierigkeiten mit der Textpassage und gibt uns aus diesem Grund ein anderes Textfragment preis, nämlich: »Wir verhandeln ja nicht / ohne diese Dokumente« (*Theatermacher*, S. 94). Eine weitere Textstelle wird uns durch die Sprechprobe Sarahs vermittelt: »Wenn wir die Schönheit nicht besitzen / und durch und durch ein kranker Geist / und mittellos bis in die Seele sind« (*Theatermacher*, S. 62). Über den Kontext der Replik ist uns ansonsten nichts bekannt. Schließlich erfahren wir noch, dass es in der Komödie »am Ende / vollkommen finster zu sein« (*Theatermacher*, S. 16) hat.³

² Als Beispiele seien hier nur Bernhards Stück *Die Macht der Gewohnheit*, in dem die Zirkustruppe unter Caribaldi Schuberts Forellenquintett einstudiert, allerdings über den ersten Ton niemals hinauskommt, sowie Bernhards Text *Beton*, in dem der Erzähler an dem ersten Satz seiner Studie über Mendelssohn Bartholdy scheitert, genannt.

³ Dass es in Bruscons Theaterstück am Ende vollkommen finster zu sein hat, ist keineswegs einer Poetik der Finsternis geschuldet, sondern vielmehr Anspielung auf den Theaterskandal um das Notlicht in der Aufführung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* 1972 bei den Salzburger Festspielen. Damals bestand Bernhard auf der absoluten Finsternis, die aber aus feuerpolizeilichen Gründen verhindert wurde (Höller 1993, S. 126).

Das ist natürlich reichlich wenig, um sich ein klares Bild vom *Rad der Geschichte* machen zu können. Mit einer derartigen Unbestimmtheit konfrontiert, werden die SchülerInnen erkennen müssen, dass sehr viel an Schreibearbeit beziehungsweise Improvisation nötig wäre, um aus den wenigen Informationen, die uns der *Theatermacher* über das *Rad der Geschichte* liefert, ein Theaterstück zu verfassen, geschweige denn, dieses aufzuführen. Die Übung verfolgt aber vor allem ein wichtiges Ziel, nämlich das Erfassen der unterschiedlichen Textschichten, die Bernhards *Theatermacher* aufweist. Wir haben es nämlich mit einem Theater im Theater zu tun, das es zu begreifen und vom eigentlichen Theaterstück abzugrenzen gilt.

Bei der konkreten Theaterarbeit mit dem *Theatermacher* wird die Erfahrung mit der relativen Unbestimmtheit des dramatischen Textes eine wesentliche Rolle spielen. Die SchülerInnen sollen lernen, dass die Informationen aus dem Text wichtige und zumal verbindliche Anhaltspunkte für die Entwicklung einer Rolle, für den Entwurf eines Bühnenbildes oder für die Inszenierung einer Szene sind. Als Übung zur Konkretisierung des Textes bietet sich im *Theatermacher* einerseits die Entwicklung des Raumes, andererseits die Entwicklung der Rollen an.

5. Theater-Räume

Bei der Entwicklung des Raumes soll mit der visuellen Vorstellungskraft der SchülerInnen gearbeitet werden. Sie sollen zunächst nach Textstellen suchen, die ihnen Aufschluss über den im Text beschriebenen Tanzsaal im Utzbacher Wirtshaus geben. Die Beispiele könnten so aussehen: »muffige Atmosphäre« (*Theatermacher*, S. 13); »trotstlos« (S. 3); es gibt keine oder zumindest wenige Sessel im Saal, denn Bruscon verlangt nach einem: »Haben Sie denn keine Sessel hier« (S. 14); der Saal ist mit Fenster ausgestattet (S. 17), die Vorhänge sind allerdings zerrissen (S. 45); es gibt ein Podium, auf dem schon lange nicht getanzt oder Theater gespielt worden ist (S. 19); die Decke hat lauter Risse (S. 45); es hängen hässliche Bilder an der Decke, darunter auch ein Hitler-Bild (S. 45); Geweihe sind aufgehängt (S. 79); etc. Nachdem die SchülerInnen die Informationen über den Tanzsaal gesammelt haben, geht es an die Konkretisierung. Eine Aufgabe könnte darin bestehen, entweder in Einzelarbeit schriftlich oder im Klassenverband mündlich den Tanzsaal beschreiben zu lassen. Als Übung zur Sensibilisierung des Raumempfindens könnte das Klassenzimmer zum vermeintlichen Tanzsaal werden. Einzelne SchülerInnen betreten den imaginierten Raum, legen seine Grenzen fest, zeigen auf seine Ausstattung und beschreiben Material, Farbe und Gebrauch aller Objekte. Eine alternative Übung dazu besteht in einer Partnerarbeit, bei welcher ein Schüler/eine Schülerin eine beschreibende Funktion übernimmt und einen Klassenkameraden durch den imaginierten Raum führt. Dieser darf und soll Fragen zur Konkretisierung stellen. Beispielsweise könnte erfragt werden, was auf den Bildern genau zu sehen ist, welche Aussicht die Fenster bieten, welche Lichtverhältnisse vorherrschen und welche Gerüche oder Geräusche wahrnehmbar sind. Eine Gefahr besteht darin, dass die SchülerInnen in ihrer Raumimagination die Textvorlage vergessen. Hier muss dann der Lehrer/die Lehrerin in seiner/ihrer Funktion als SpielleiterIn eventuell korrigierend eingreifen.

Für Scheller (1998, S. 41) wird durch derartige Raumbeschreibungen eine Vielzahl unterschiedlicher Raum- und Gegenstandsvorstellungen angesprochen, aktiviert und montiert, die über das sinnliche Gedächtnis mit gefühlsintensiven Erlebnissen verbunden sind.

Soll die Konkretisierung des Raumes über das sinnliche Erfahren hinausgehen, könnte im Rahmen von fächerübergreifendem Unterricht mit bildnerischer Erziehung der Raum auch gezeichnet beziehungsweise als Modell nachgebaut werden. Inwiefern hierbei auf Bühnen- oder Lichttechnik eingegangen wird, ist mit den KunsterzieherInnen abzuklären.

Mit der Beschreibung des Tanssaals können wir der Entwicklung des Raumes im *Theatermacher* noch nicht ganz gerecht werden. Denn es gilt noch zu erarbeiten, wie der staubige Tansaal in einen Theatersaal verwandelt wird. Hierzu ist zunächst wieder eine genaue Lektüre vonnöten. Der dramatische Text gibt uns wieder Aufschluss über den Transformationsprozess: Als Dekoration werden drei Paravents und ein Portal verwendet (*Theatermacher*, S. 19); mit Spezialvorhängen werden die Fenster abgedeckt (S. 36); die Bilder, mit Ausnahme des Hitler-Bildes, werden abgenommen (S. 45); Sessel werden aufgestellt (S. 44); ein Bühnenvorhang wird montiert (S. 62); es werden Lichter aufgehängt, die bei der Beleuchtungsprobe getestet werden (S. 68); das Notlicht wird abgedreht (S. 16); etc. Mit den Hinweisen aus dem Text sollen die SchülerInnen Überlegungen anstellen, welche Veränderungen durchgeführt werden müssen, damit es zur Aufführung kommen kann. Die SchülerInnen sollen erfassen, dass nicht nur die Bühne mit dem dazugehörigen Bühnenbild das Theater ausmacht, sondern dass dieses ebenso den Zuschauerraum miteinschließt. Im Zusammenhang damit könnten verschiedenste, auch historische Bühnen- und Theaterformen besprochen werden, insbesondere solche, die anders als die bekannte Guckkastenbühne konzipiert sind. Im Gespräch mit den SchülerInnen könnte überlegt werden, welche Bühne sich für die Aufführung des *Theatermachers* anbieten würde. Im Anschluss daran sollen die SchülerInnen nach Orten in der Schule oder auch in der Umgebung suchen, die sie für die Aufführung eines Theaterstückes geeignet finden. Danach gilt es zu überlegen, welche Veränderungen durchzuführen wären, um diese Orte mit der entsprechenden Infrastruktur, die für ein Theater notwendig ist, auszustatten. Kreative Transformationsprozesse werden somit in Gang gesetzt.

6. Theater-Rollen

Zur Entwicklung der Rollen von Seiten der SchülerInnen sollen die Figuren aus dem *Theatermacher* zunächst über den Schreibprozess in Form von Rollenbiografien konkretisiert werden, sodann durch Rollengespräche eine Stimme erhalten, um schließlich mittels Standbildern körperliche Gestalt anzunehmen.

Mit Hilfe von Rollenbiografien soll es gelingen, dass die SchülerInnen lernen, sich in die Lebenssituation und die innere Welt der Figuren einzufühlen. Die Rollenvorgaben müssen direkt aus dem dramatischen Text gewonnen werden. Wenn sich also beispielsweise ein Schüler die Figur des Bruscon vornimmt, muss er zunächst die

Informationen über den Theatermacher aus dem Text herausfiltern, um diese in die Rollenbiografie einarbeiten zu können. Scheller (1998, S. 48) empfiehlt beim Verfassen von Rollenbiografien sogenannte Einfühlungsfragen, welche die Aufmerksamkeit auf Lebensbereiche und innere Haltungen richten, die für das Verständnis der Figuren wichtig sind. Um eine Identifikation mit der Figur zu erlangen, sind die Rollenbiografien in Ich-Form zu verfassen.

Die Identifikation mit der Figur über den Schreibprozess hinaus erfolgt schließlich durch Rollengespräche, in denen der Figur eine Stimme verliehen wird. Rollengespräche sind Monologe oder Dialoge, die von den SchülerInnen aus ihrer Rolle heraus improvisiert werden, ohne dass es dabei zu Spielhandlungen kommt (Scheller 1998, S. 51). Für den Unterricht eignet sich insbesondere der »Heiße Stuhl«, eine Übung, bei der ein Schüler/eine Schülerin in seiner/ihrer Rolle auf einem Stuhl sitzt und von den Klassenkameraden über Charaktermerkmale, soziale Umstände, Verhalten, Einstellungen, Meinungen etc. befragt wird. Bei Befragungen einer literarischen Figur, wie im Falle des Theatermachers, ist es auch sinnvoll, aus der Sicht anderer Figuren des Textes zu fragen.

Durch Standbilder, d. h. bildliche Darstellungen von Personen, Konstellationen und Beziehungsstrukturen, wird die Übung zur Entwicklung einer Rolle dann körperlich. Eine Form von Standbildern sind Augusto Boals Statuen, die für die Theaterarbeit in der Schule äußerst brauchbar sind, da sie Bewusstsein für Körpersprache schaffen. Bei dieser Partnerarbeit modelliert der sogenannte »Bildhauer« seinen Mitschüler/seine Mitschülerin zu einer Statue. Er berührt dabei den Körper seines Gegenübers und verändert Haltung, Gestik und Mimik bis ins kleinste Detail (Boal 1989, S. 214). Durch die Übung wird den SchülerInnen die jeweilige Rolle gleichsam auf den Körper geschrieben. In der Folge sollen die SchülerInnen dann situationsbezogene Standbilder bauen, in denen die Beziehung zwischen den Figuren im *Theatermacher* dargestellt werden. Zunächst empfiehlt es sich in Form eines Soziogramms die hierarchischen Strukturen zwischen den Figuren darzustellen. Dann soll wieder das Drama als Textvorlage fungieren, um einzelne Szenen des Stückes als Standbilder darzustellen. Beim *Theatermacher* eignen sich vor allem die Szene, in der die Familie ihre Frittatensuppe isst (S. 60/61), und das Schlussbild, in dem es auf die zurückgebliebene Theatergruppe herunterregnet (S. 116). Die SchülerInnen können in Gruppenarbeit jeweils unterschiedliche, aber auch gleiche Szenen erarbeiten, die dann von den KlassenkollegInnen betrachtet, besprochen und gegebenenfalls auch korrigiert werden. Wichtig ist dabei, dass die SchülerInnen in ihren Standbildern einen speziellen Moment der Spannung einfangen. Die Übung trägt nicht nur zur Entwicklung der verschiedenen Rollen aus dem *Theatermacher* bei, sondern ermöglicht den SchülerInnen, Form und Inhalt des Theaterstücks zu reflektieren und dabei zu vertiefen.

7. Die (Arbeits)Welt des Theaters

Bernhards *Theatermacher* eröffnet vor allem Einblicke in die Theaterpraxis und kann SchülerInnen zumindest in Ansätzen vermitteln, was Theaterarbeit alles mit-

einschließt. Für das Aufführen eines Stückes bedarf es eben mehr als nur Theater zu spielen. Die Arbeiten gehen über den Bühnenrand hinaus. Demnach sind nicht nur kreatives Potential und Talent gefragt, sondern ebenso handwerkliche Begabung und technisches Verständnis wie Kompetenzen in Logistik und Veranstaltungsmanagement, wenn man ein Theaterstück aufführen möchte. Dies veranschaulicht der *Theatermacher* recht eindrucksvoll. Um die Welt des Theaters, die uns der *Theatermacher* eröffnet, erfassen zu können, sollen die SchülerInnen nach Textpassagen suchen, welche die anfallenden Arbeiten für die Aufführung des Theaterstücks beschreiben. Alle Aufgaben, die in einem Theater von einem Team von MitarbeiterInnen geleistet werden, bleiben im Text den einzelnen Familienmitgliedern überlassen. So ist Bruscon nicht nur Dramatiker, Übersetzer, Regisseur, Dramaturg und Schauspieler, sondern übernimmt die gesamte Organisation der Theatertournee. Ferruccio ist neben seiner Funktion als Schauspieler auch für die Gestaltung des Theaterraumes zuständig. Das erfordert handwerkliches Geschick, das durch seinen Gipsarm in groteskerweise eingeschränkt wird. Sarah ist SchauspielerIn, allerdings auch für die Kostüme verantwortlich. Sie muss die Schuhe putzen (*Theatermacher*; S. 57) und Perücken ausbessern (S. 57). Allein die Mutter, kränklich wie sie ist, übernimmt nur eine Aufgabe im Stück, sie spielt Theater.

Die Arbeiten, wie sie im *Theatermacher* zur Sprache kommen, sind vielfältig: angefangen vom Ausmessen des Raumes (S. 18), über das Überprüfen der Feuchtigkeit (S. 32) und Lichtverhältnisse (S. 20) im Theaterraum, bis hin zur Beleuchtungsprobe, bei der Markierungen mit Kreide vorgenommen werden, um die Dekoration des Bühnenbildes richtig platzieren zu können (S. 92). Auf die Gestaltung des Bühnen- wie Zuschauerraums wurde schon an anderer Stelle hingewiesen. Die Aufgaben eines Regisseurs und die der Schauspieler werden unter anderem in den Proben, die Bruscon mit Sarah und auch Ferruccio durchführt, angedeutet. Rollen werden einstudiert, Auftritte geprobt (S. 40), Kostüme (S. 100) und Masken (S. 52) probiert, die Stimme wird trainiert (S. 62), das Memorieren des Textes überprüft (S. 55), an Körperhaltungen gearbeitet (S. 78). Bruscon weist noch auf eine weitere Aufgabe des Schauspielers hin, nämlich das Autogramme-Geben. Dem Feuerwehrhauptmann will er als Dankeschön dafür, dass das Notlicht ausgeschaltet werden darf, ein Exemplar seines Stückes mit seiner Unterschrift zukommen lassen (S. 27). Dabei wird deutlich, dass auch ein gewisser Lobbyismus von Vorteil ist, wenn man ein Theaterstück aufführen möchte. Als öffentliche Veranstaltung, was eine solche Aufführung nun einmal ist, bedarf es vieler Genehmigungen und des Wohlwollens der unterschiedlichsten Behörden. Die finanziellen Abwicklungen, die im Zusammenhang mit einer Aufführung entstehen, werden ebenso thematisiert. Bruscon schimpft über zu hohe Saalmieten (S. 88) und denkt über die Preise der Theaterkarten (S. 111) nach. Selbst die hohe Kunst wird vom Mammon bestimmt. Auch die Werbung spielt eine wichtige Rolle, deswegen hat Bruscon Plakate anfertigen lassen. Aus Kostengründen werden für die Vorstellung in Utzbach nur dreißig handgeschriebene Plakate gefertigt (S. 111). Dass zum Theater auch die Kritiker gehören, das vergisst Bernhard naturgemäß nicht. Von »Inkompetenzschmierer[n]« (S. 19) ist die Rede, die »sich auf das stumpfsinnige Schauen verlegt« (S. 99) haben.

Die SchülerInnen werden bei der Lektüre des *Theatermachers* also mit einer breiten Palette an Aufgaben- und Berufsfeldern konfrontiert, die im Zusammenhang mit dem Theater stehen. Im Sinne der Berufsorientierung an Schulen könnten die SchülerInnen Überlegungen anstellen, welche Arbeitsbereiche im Theater aufgrund ihrer Interessen und Begabungen für sie in Frage kommen würden. Vielleicht könnte dadurch auch Bewusstsein geschaffen werden, dass man bei einem Theaterprojekt in der Schule, bei dem ein Stück aufgeführt werden soll, nicht nur SchülerInnen braucht, die am Schauspielen interessiert sind, sondern auch solche, die Regiearbeiten oder dramaturgische Aufgaben übernehmen, die hinter der Bühne agieren, Vorbereitungen für die Aufführung treffen, Requisiten besorgen, Bühnenbilder gestalten oder Kostüme schneiden. Allein die Vision, dass SchülerInnen an den unterschiedlichsten Theaterarbeiten beteiligt sind und gemeinsam mit LehrerInnen der unterschiedlichsten Fächer an der gesamten Gestaltung einer Aufführung arbeiten, möge dazu anregen, ein derartiges Theaterprojekt anzugehen. Dabei denke ich aber nicht unbedingt an Thomas Bernhards *Theatermacher*, bei dem das Scheitern ja gleichsam in der Textvorlage eingeschrieben ist. Auf derartige Wiederholungen, wie lehrreich sie auch seien, kann verzichtet werden.

Literatur

- BERNHARD, THOMAS: Der Theatermacher. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 4*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 7–116.
- DERS.: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- BOAL, AUGUSTO: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- FROMMER, HARALD: *Lesen und Inszenieren. Produktiver Umgang mit dem Drama auf der Sekundarstufe*. Stuttgart: Klett 1995.
- HÖLLER, HANS: *Thomas Bernhard*. Reinbek: Rowohlt 1993.
- HUBER, MARTIN u. a. (Hrsg.): *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- INGARDEN, ROMAN: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Niemeyer 1968.
- SCHELLER, INGO: *Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis*. Berlin: Cornelsen Scriptor 1998.

Gudrun Kuhn

variatio delectat

Ein fächerübergreifender Lernzirkel für die Sekundarstufe II

Nun hat er es also auch geschafft: kanonisiert ist er worden, aufgenommen in die Reihen derer, die für würdig befunden sind, ihre Texte als »Rohstoff« für Klausuren und Reifeprüfungsaufgaben herzugeben, in denen es für die Prüflinge lediglich darauf ankommt, »jede eigene Lektüre rigoros zu meiden und stattdessen die richtige Interpretation« im Kopf des Lehrers zu erraten, um sie möglichst genau zu reproduzieren.« Der dies so scharfsinnig wie böswillig feststellte – Hans Magnus Enzensberger –, hat bereits 1976 (naturgemäß vergeblich!) in der *FAZ* seinen »Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie« unterbreitet (Enzensberger 1989). Er zitiert darin Susan Sontags »berühmt geworden[en], aber folgenlos geblieben[en]« Aufsatz *Against Interpretation*, in dem sie meinesgleichen (und Ihresgleichen, liebe KollegInnen) die »philiströse Weigerung« unterstellt, »Kunstwerke in Ruhe zu lassen«.

Auf denn, ans Werk! Um Bernhard als Schulautor soll es gehen. Und ich verlasse Enzensberger, den Jung-68er, und wende mich dem neu ernannten (Schul-)Meister zu:

Die Schulklassen werden von ihren Lehrern oder Lehrerinnen durch das Museum geführt, was für die Schüler eine verheerende Wirkung ausübt, denn die Lehrer würgen bei diesen Besuchen im kunsthistorischen Museum jede Empfindsamkeit in diesen Schülern der Malerei und ihren

GUDRUN KUHN ist Lehrerin für Deutsch, Latein und Ethik sowie stellvertretende Schulleiterin am Hermann-Kesten-Kolleg Nürnberg (Gymnasium des 2. Bildungswegs). Schleiermacherstraße 21, D-90491 Nürnberg. E-Mail: schleiermacher@odn.de

Schöpfern gegenüber mit ihrer schulmeisterlichen Beschränktheit ab. [...] Die Lehrer vernichten bei diesen Besuchen das Kunstinteresse der ihnen anvertrauten Schüler für immer, das ist eine Tatsache. Die Lehrer verderben die Schüler, das ist die Wahrheit, das ist eine jahrhundertalte Tatsache, und die österreichischen Lehrer insbesondere [sic!] verderben in den Schülern vor allem von Anfang an den Kunstgeschmack; [...] Heute ziehen die Lehrer nicht mehr an den Ohren und sie schlagen auch nicht mehr mit Haselnußstöcken auf die Finger, aber ihr Ungeist ist derselbe geblieben, ich sehe nichts anderes, wenn ich die Lehrer mit ihren Schülern hier im Museum an den sogenannten Alten Meistern vorbeiziehen sehe, es sind die gleichen, denke ich, die ich gehabt habe, die gleichen, die mich für mein Leben zerstört und für mein Leben vernichtet haben. So hat es zu sein, so ist es, sagen die Lehrer und dulden nicht den geringsten Widerspruch [...]. (*Alte Meister*; S. 50–56)

Warum kann ich über so etwas lachen, immer wieder? – Weil ich hoffe, dass wir selber auf keinen Fall gemeint sein können. Sicher, auch für meine SchülerInnen steht der Prüfungsaufsatz am Ende jeder literarischen Unterrichtseinheit – zwangsläufig für viele ein Schrecknis. Auf dem Weg dorthin allerdings hat sich seit Enzensbergers und Bernhards Jugend vieles verändert.

- Die Lehrkraft steht nicht mehr als Führungsperson an der Spitze und nicht mehr im Zentrum des Klassenzimmers – sie ist zur Beraterin und zur Bereitstellerin von Hilfsmitteln geworden für die Lernenden, die auf selbst gefundenen Pfaden zum Ziel kommen sollen (Klippert 1994, S. 25 f.).
- Das so genannte Unterrichts(schein)gespräch – einer der verheerendsten Etikettenschwindel der Didaktik – ist endlich entlarvt. Entgegen jeglicher Einsicht in Denkvorgänge und lernpsychologische Voraussetzungen nahm man an, dass sich 25 oder mehr Hirne zeitgleich in ein- und dieselbe Richtung lenken lassen und dass dabei gedankliche Prozesse initiiert und Erkenntnisse gefördert werden könnten (Meyer 1987, S. 287).

Was ich Ihnen dagegen anbieten will, sind Anregungen für einen Stationenzirkel.¹ Hier werden, verteilt auf mehrere Gruppentische im Klassenzimmer oder auch auf Orte außerhalb (z. B. bei Hörstationen oder kreativen Aufträgen), Lernarrangements bereitgestellt, mit deren Hilfe SchülerInnen sich eigenständig in Kleingruppen (drei bis fünf Mitglieder) Unterrichtsinhalte kognitiv oder kreativ erarbeiten. Eigenständig – darauf liegt der Schwerpunkt: selbstverantwortliches Arbeiten im Team statt Einwegkommunikation aus Lehrermund! Die Gruppen gehen – einer verbindlichen Zeitangabe folgend – von Station zu Station. Entscheidend für den Erfolg sind jeweils klare Aufgabenstellungen und griffige Materialien, gekoppelt mit einem (eventuell vorstrukturierten) Laufzettel, in dem die SchülerInnen die Ergebnisse ihrer Arbeit nachhaltig sichern. Die Stationen müssen so angelegt sein, dass an verschiedenen Stellen begonnen werden kann, dass sich jedoch im Durchlauf die sta-

¹ Vgl. Gieth 1999. Weitere Literatur findet sich auf folgender Internetseite aufgelistet: www.globlern21.onlinehome.de/Stationenlernen

bilisierende Wirkung einer Lernspirale ergibt, die in den Folgestunden durch Präsentationen oder Podiumsrunden aus den Kleingruppen, durch ein Referat der Lehrkraft oder durch schriftliche Aufgaben ergänzt wird.

Der Einsatz eines Stationenzirkels setzt voraus, dass die SchülerInnen sich bereits die grundlegenden methodischen Kompetenzen für eigenverantwortliches Arbeiten erworben haben. Partner- und Gruppenarbeit sowie die Bereitschaft, sich Informationen eigenständig zu beschaffen und lang anhaltend zu sichern, müssen für die Lernenden im Schulalltag selbstverständlich sein.

Mein Lernzirkel, an dem die Fächer Deutsch, Musik, Ethik/Philosophie und Latein beteiligt sein können, eignet sich als Vertiefung einer vorausgegangenen Ganzschrift-Lektüre und ist für ein interdisziplinäres Bernhard-Projekt konzipiert, das sich über einen ganzen Schultag erstreckt. Die SchülerInnen sollten im Vorfeld unbedingt eigene Erfahrungen mit dem Stil und den Themen des Autors gemacht haben und sich biografische Basisinformationen eingeholt haben. Für die einzelnen Stationen sind jeweils mindestens 30 Minuten einzuplanen. Um einen gleichzeitigen Einstieg arbeitsteiliger Gruppen zu ermöglichen, werden an mehreren Stationen die gleichen Basisinformationen vorliegen, was im Sinne einer Wiederholungsschleife auch nicht von Nachteil ist. Der Stationenwechsel erfolgt in aufsteigender Ziffernfolge. (Die Stationen III, V, VII und IX eignen sich nicht als Beginn.) Textbeispiele und Materialien sollten – gegebenenfalls als laminierte Kärtchen – in mehrfacher Ausführung an den einzelnen Tischen zur Verfügung stehen oder in die Laufzettel der SchülerInnen eingeklebt sein. Die Aufgaben an den Stationen lassen sich auf A3-Größe kopieren. Die Hörbeispiele müssen passend für die Geräte der Schüler (MP3 oder CD) gebrannt werden.

Noch ein Wort zur Rolle der Lehrkraft. Die Theoretiker der neuen Unterrichtsformen plädieren durchgängig für heilsame Umwege beim eigenverantwortlichen Lernen, raten folglich von der Einmischung in das Gruppengeschehen entschieden ab. Ich selber – unter dem Druck einer zentralen Reifeprüfung mit rigiden Lehrplanvorgaben – begleite die Gruppenarbeiten beobachtend, beratend und (im Notfall) korrigierend, denn ich habe mir ja von Enzensberger sagen lassen, dass es für die Prüflinge lediglich darauf ankomme, jede eigene Lektüre rigoros zu meiden und stattdessen ...

Entsprechend meinen eigenen Studien zu Bernhard habe ich für den Lernzirkel das übergeordnete Thema »Musik und Musikalität bei Thomas Bernhard« gewählt.²

2 Für die Gestaltung weiterer Stationen empfehle ich Ihnen als Steinbruch den Aufsatz von Liebeth Voerknecht (1999) und Gudrun Kuhn (1999). Eine Auflistung der in Bernhards Nachlass befindlichen Schallplatten und Noten finden Sie in dem Büchlein: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten*. Verzeichnis und Kommentar von Gudrun Kuhn. Weitra: Bibliothek der Provinz o. J.

Station I

Basis-Information: Thomas Bernhards Texte werden von Leserinnen und Lesern, aber auch in der Forschung als »musikalisch« gekennzeichnet. Wie jedoch lassen sich sprachliche und musikalische Kunstwerke vergleichen?

Das Problem der Polyphonie: In der Musik können wir übereinander geschichtete Töne gleichzeitig hören, zum Beispiel einen gebrochenen Akkord am Klavier, bei dem ein Ton nach dem anderen angeschlagen und dann die Taste liegen gelassen wird. Aber wir können Wörter nur nacheinander lesen. Wie will man da behaupten, Sprache könne »musikalisch« sein?

- Vergleichen Sie die folgende Textstelle aus *Alte Meister* mit einem Mehrklang. Welche »Töne« werden liegen gelassen und ergeben erst nach dem Weiterlesen einen vollständigen »Klang«?
Der Saaldiener Irrsigler (Jenö!), mit welchem Reger schon eine über dreißigjährige Bekanntschaft verbindet und mit welchem ich selbst (auch schon über zwanzig Jahre lang) immer einen guten Kontakt gehabt habe bis heute, war durch ein Handzeichen meinerseits darauf aufmerksam gemacht gewesen, dass [...]. (*Alte Meister*, S. 8)
- Suchen Sie in Ihrer Bernhard-Lektüre mindestens ein vergleichbares Beispiel, das zeigt, dass der Autor von einer solchen Sprachverwendung gezielt Gebrauch macht!
- Vergleichen Sie die Ihnen aus dem Latein-Unterricht geläufige Figur des Hyperbatons, zum Beispiel bei Cicero (de amicitia): »a natura mihi videtur potius quam ab indigentia orta amicitia«.

Station II (Hörstation)

Basis-Information: Thomas Bernhards Texte werden von Leserinnen und Lesern, aber auch in der Forschung als »musikalisch« gekennzeichnet. Wie aber lassen sich sprachliche und musikalische Kunstwerke vergleichen?

Musikalische Rhetorik: Die vergleichbare Wirkung von Musik und Literatur kann u. a. darauf zurückgeführt werden, dass beide Zeichensysteme in Europa geprägt sind von der seit der Antike weiter wirkenden ars combinatorica. Der Rhetorik der Rede/Literatur entspricht die musica poetica.

- Informieren Sie sich (auf ihrem Laufzettel) über die musikalisch-rhetorische Figur der Sequenz!
- Hören Sie dazu als Beispiel den Beginn von Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3 (1. Satz) sowie den Beginn des »Et incarnatus est« aus der h-moll-Messe. Vergleichen Sie dabei auch das Notenbild!
- Welche rhetorischen Figuren entsprechen der Sequenz? Wählen Sie aus den Figurenkärtchen die passenden aus!

Station III

Basis-Information: Thomas Bernhards Texte werden von Leserinnen und Lesern, aber auch in der Forschung als »musikalisch« gekennzeichnet. Wie aber lassen sich sprachliche und musikalische Kunstwerke vergleichen?

Musikalische Rhetorik:

- Wählen Sie aus den Figurenkärtchen die – auch in der Musik vorkommenden – rhetorischen Figuren aus, die sich in dem Textbeispiel finden!

[...] Meine Kindheit war genauso eine schöne, wie eine grausame und grauenhafte Kindheit, denke ich, in welcher ich bei den Großeltern der natürliche Mensch sein durfte, während ich in der Schule der staatliche zu sein hatte, zu Hause bei den Großeltern war ich der natürliche, in der Schule war ich der staatliche, einen halben Tag war ich der natürliche, einen halben Tag der staatliche, einen halben Tag und also am Nachmittag war ich der natürliche und dadurch der glückliche, einen halben Tag und also am Vormittag war ich der staatliche und der dadurch unglückliche Mensch. Am Nachmittag war ich der glücklichste, am Vormittag aber war ich der unglücklichste Mensch, der sich denken lässt. Viele Jahre war ich am Nachmittag der allerglücklichste, am Vormittag der allernüchternste Mensch, denke ich. Bei den Großeltern zu Hause war ich der natürliche glückliche, in der Schule unten, in der Kleinstadt, war ich der unnatürliche unglückliche Mensch [...]. (*Alte Meister*, S. 57f.)

Station IV (Kreativstation)

Erstellen einer Textpartitur

- Gestalten Sie den Text aus *Alte Meister* mehrfarbig auf einem großen Plakat so, dass seine »Komposition« sichtbar wird.

[...] Meine Kindheit war genauso eine schöne, wie eine grausame und grauenhafte Kindheit, denke ich, in welcher ich bei den Großeltern der natürliche Mensch sein durfte, während ich in der Schule der staatliche zu sein hatte, zu Hause bei den Großeltern war ich der natürliche, in der Schule war ich der staatliche, einen halben Tag war ich der natürliche, einen halben Tag der staatliche, einen halben Tag und also am Nachmittag war ich der natürliche und dadurch der glückliche, einen halben Tag und also am Vormittag war ich der staatliche und der dadurch unglückliche Mensch. Am Nachmittag war ich der glücklichste, am Vormittag aber war ich der unglücklichste Mensch, der sich denken lässt. Viele Jahre war ich am Nachmittag der allerglücklichste, am Vormittag der allernüchternste Mensch, denke ich. Bei den Großeltern zu Hause war ich der natürliche glückliche, in der Schule unten, in der Kleinstadt, war ich der unnatürliche unglückliche Mensch. [...]. (*Alte Meister*, S. 57f.)

Station V (Kreativstation)

Rezitation:

- Üben Sie einzeln eine Lesung des Textes aus *Alte Meister* (abgedruckt in Ihrem Laufzettel-Geheft!) ein! Suchen Sie sich dazu einen ungestörten Platz im Freien! (ca. 10 min)
- Tragen Sie einander Ihre Rezitation vor und entscheiden Sie gemeinsam, welche am besten gelungen ist!

[...] Meine Kindheit war genauso eine schöne, wie eine grausame und grauenhafte Kindheit, denke ich, in welcher ich bei den Großeltern der natürliche Mensch sein durfte, während ich in der Schule der staatliche zu sein hatte, zu Hause bei den Großeltern war ich der natürliche, in der Schule war ich der staatliche, einen halben Tag war ich der natürliche, einen halben Tag der staatliche, einen halben Tag und also am Nachmittag war ich der natürliche und dadurch der glückliche, einen halben Tag und also am Vormittag war ich der staatliche und der dadurch unglückliche Mensch. Am Nachmittag war ich der glücklichste, am Vormittag aber war ich der unglücklichste Mensch, der sich denken lässt. Viele Jahre war ich am Nachmittag der allerglücklichste, am Vormittag der allernüchternste Mensch, denke ich. Bei den Großeltern zu Hause war ich der natürliche glückliche, in der Schule unten, in der Kleinstadt, war ich der unnatürliche unglückliche Mensch. [...] (*Alte Meister*, S. 57f.)

Station VI

Basis-Information: Thomas Bernhard verwendet häufig die Formel mathematisch-musikalisch und suggeriert damit, dass beides deckungsgleich sei. Was kann er damit (nicht) gemeint haben?

Musik und Mathematik von der Antike bis zur frühen Neuzeit:

- Informieren Sie sich anhand der Lexikon-Artikel auf Ihrem Laufzettel über diesen Zusammenhang!
- Diskutieren Sie die Frage, ob die dort dargestellten Zusammenhänge in der Moderne noch nachvollziehbar sein können!
- Begründen Sie aus Ihrer Kenntnis Bernhards, warum gerade dieser Autor »mathematisch-musikalisch« nicht mehr im Sinne von Pythagoras und Kepler verstanden haben kann!

Station VII (Hörstation)

Basis-Information: Thomas Bernhard verwendet häufig die Formel mathematisch-musikalisch und suggeriert damit, dass beides deckungsgleich sei. Was kann er damit (nicht) gemeint haben?

Einerseits – Andererseits: Ernst Bloch (1885–1977), der neben anderen Philosophen von Bernhard in seinem Werk genannt wird, hat die mathematische Qualität von Musik als »geheimnisvolles Pendeln« bezeichnet. Sie bilde eine »Figur der Ruhe, welche nirgends im Kosmos vorkommt oder nur anthropomorph dorthin übertragen« und die sich daher »allein in dem Menschenraum« befinde (Ernst Bloch: *Zur Philosophie der Musik*. Frankfurt 1974, S. 277).

- Diskutieren Sie den Unterschied zwischen der Vorstellung einer Musik-Mathematik »im Kosmos« und einer Musik-Mathematik »in dem Menschenraum«!
- Hören Sie mit Blochs Hinweis auf das »Pendeln« das Adagio aus Mozarts Haffnersinfonie (die Bernhard als »mathematisches Wunder« bezeichnet hat)! Studieren Sie dazu auch das Notenbild der Begleitungsfiguren im Staccato (z. B. Takt 1 ff., Takt 17 ff. und Takt 21–23)!

- Vergleichen Sie mit dieser Kompositionsfigur die folgende Stelle! Können Sie bei Bernhard ein »Pendeln« nachempfinden?

Die unglaubliche Empfindlichkeit eines Menschen wie Karrer einerseits, seine große Rücksichtslosigkeit andererseits, sagte Oehler. Einerseits sein übergroßer Empfindungsreichtum, andererseits seine übergroße Brutalität. Es ist ein ständiges zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes Denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters Hinundhergezogenwerden, sagt Oehler. (*Gehen*, S. 73 f.)

Station VIII (Hörstation)

Basis-Information: Thomas Bernhards Texte werden von Leserinnen und Lesern, aber auch in der Forschung als »musikalisch« gekennzeichnet. Wie aber lassen sich sprachliche und musikalische Kunstwerke vergleichen?

Der Affekt der Erregung: In der musikalischen Affektenlehre des Barock wurden, um emotionale Wirkungen zu erzeugen, bestimmte Kompositionsverfahren gezielt angewandt. Diese wirkten auch noch in spätere Epochen nach und entsprechen vergleichbaren rhetorischen Gestaltungen literarischer Texte.

- Hören Sie sich die folgende Passage aus Schuberts Vertonung der Szene »Gretchen am Spinnrad« aus Goethes *Faust I* genau an und vergleichen Sie dazu das Notenbild!
»Mein Busen drängt sich ...« (Takt 82) bis »An seinen Küssen vergehen sollt« (Takt 110)
- Besprechen Sie miteinander, wie Schubert die Mittel von Wiederholung, Variierung und Steigerung verwendet und markieren Sie dazu das Notenmaterial in Ihrem Geheft!

Station IX

Basis-Information: Thomas Bernhards Texte werden von Leserinnen und Lesern, aber auch in der Forschung als »musikalisch« gekennzeichnet. Wie aber lassen sich sprachliche und musikalische Kunstwerke vergleichen?

Der Affekt der Erregung: In der musikalischen Affektenlehre des Barock wurden, um emotionale Wirkungen zu erzeugen, bestimmte Kompositionsverfahren gezielt angewandt. Diese wirkten auch noch in spätere Epochen nach und entsprechen vergleichbaren rhetorischen Gestaltungen literarischer Texte.

- Vergleichen Sie den erregten Wortschwall Regers (Affekt der leidenschaftlichen Wut) in Analogie zu den musikalischen Figuren von Erregung (Affekt der leidenschaftlichen Liebe) bei Schubert (Station VIII)!
- Markieren Sie dafür (in Einzelarbeit; ca. 10 min) den Text in Ihrem Geheft so, dass die Mittel von Wiederholung, Variierung und Steigerung deutlich werden und vergleichen Sie Ihre Ergebnisse anschließend mit denen Ihrer GruppenkollegInnen!

Station X

Basis-Information: Thomas Bernhards Texte werden von Leserinnen und Lesern, aber auch in der Forschung als »musikalisch« gekennzeichnet. Wie jedoch lassen sich sprachliche und musikalische Kunstwerke vergleichen?

Durchführung: Die neuzeitliche europäische Musik hat Großformen (z. B. Sonatenhauptsatz) entwickelt, die einer »Syntax« folgen, die sich mit der einer literarischen Sprache vergleichen lässt. Dies zeigt sich schon darin, dass man musikalische Elemente metaphorisch als »Satz«, »Frage«, »Antwort« etc. bezeichnet. Dem syntagmatischen Redefluss entspricht die musikalische »Durchführung«. Eine ähnliche Metaphorik kann man auch auf Textpassagen Bernhards anwenden, deren Machart an die musikalischer Großformen erinnert.

- Versuchen Sie, den Text aus *Alte Meister* in Ihrem Geheft in Absätze zu unterteilen, die dem folgenden musikalischen Schema entsprechen könnten!
Einleitung, Thema (in der Tonika = 1. Stufe der Tonart, in C-Dur: C), Fortführung des Themas und Überleitung, Thema (in der Dominante = 5. Stufe der Tonart, in C-Dur: G), Durchführung des Themas und Überleitung, Reprise (Wiederholung des Themas in der Tonika)

Station XI

Was bedeutet uns Musik?

- Besprechen Sie kurz miteinander, was Ihnen persönlich Musik bedeutet!
- Entnehmen Sie (einzeln) dem Kuvert Kärtchen mit Äußerungen Thomas Bernhards zur Musik! Stellen Sie Ihren GruppenkollegInnen die jeweilige Ansicht vor und diskutieren Sie darüber! (Legen Sie bitte die Kärtchen in den Umschlag zurück, wenn Sie mit der Station fertig sind!)

Hilfsmittel

Von den SchülerInnen mitgebracht bzw. von den Lehrkräften bereitgestellt werden müssen: Fremdwörterbuch, Markierstifte, Buntstifte, im Unterricht besprochene Bernhard-Lektüre, Kopfhörer (für MP3 oder Discman), Notenbeispiele (Bach: 3. Brandenburgisches Konzert, h-moll-Messe; Mozart: Adagio aus der Haffner-Sinfonie; Schubert: *Gretchen am Spinnrad*), Musikbeispiele (s. o.), Projektionsstifte/Plakatpapier.

Kopiervorlagen für die Laufzettel

Ich empfehle vorstrukturierte, verschiedenfarbig kopierte Gehefte. Für jede Station sollte eine Seite/ein Feld reserviert sein mit Raum für Notizen. Die jeweilige Farbe

des nach dem Zufallsprinzip verteilten Gehefts entscheidet zu Beginn über die Gruppenzugehörigkeit der SchülerInnen.

Station II:

Für die Periodenbildung des Barock war charakteristisch, dass die Elemente eines Sogettos (prägnantes Kopfmotiv) über längere Strecken fortgesponnen wurden. Durch die unmittelbare Wiederholung des Motivs auf verschiedenen Tonstufen entsteht ein einheitl. Rhythmus und eine einheitl. motivisch-melodische Bewegung und damit ein einheitlicher Affekt. Häufige Fortspinnungsform ist die Sequenz, deren Abschnitte jedoch selten mehr als dreimal wiederholt werden. (*dtv-Atlas zur Musik I*, S. 107)

Mit Sequenzen in aufsteigender (Anabasis) bzw. absteigender (Katabasis) Folge konnten entsprechende Bedeutungen (z. B. Auferstehung in der geistlichen Musik) verdeutlicht werden.

Station V:

[...] Meine Kindheit war genauso eine schöne, wie eine grausame und grauenhafte Kindheit, denke ich, in welcher ich bei den Großeltern der natürliche Mensch sein durfte, während ich in der Schule der staatliche zu sein hatte, zu Hause bei den Großeltern war ich der natürliche, in der Schule war ich der staatliche, einen halben Tag war ich der natürliche, einen halben Tag der staatliche, einen halben Tag und also am Nachmittag war ich der natürliche und dadurch der glückliche, einen halben Tag und also am Vormittag war ich der staatliche und der dadurch unglückliche Mensch. Am Nachmittag war ich der glücklichste, am Vormittag aber war ich der unglücklichste Mensch, der sich denken lässt. Viele Jahre war ich am Nachmittag der allglücklichste, am Vormittag der allunglücklichste Mensch, denke ich. Bei den Großeltern zu Hause war ich der natürliche glückliche, in der Schule unten, in der Kleinstadt, war ich der unnatürliche unglückliche Mensch. [...] (Thomas Bernhard: *Alte Meister*, S. 57 f.)

Station VI:

Pythagoras (6. Jh. v. Chr.)

»Dinge existieren als Abbild (mimesis) von Zahlen.« »Die Elemente von Zahlen sind die Elemente von Dingen; der ganze Himmel ist eine Harmonie und eine Zahl.« Diese (bei Aristoteles überlieferten) Zitate formulieren die Essenz pythagoreischer Welterklärung. Die Pythagoreer sehen die Welt organisiert als mathematische Ordnung; [...] die mathematisch strukturierte Welt, der Kosmos, und alles, was in ihm geschieht, offenbart eine intelligible Ordnung und Rationalität. Die Basis dieser Ordnung ist die Zahl. Der Begriff »Harmonie« verweist auf den möglichen historischen Ausgangspunkt der gesamten Theorie, die – dem P. zugeschriebene – Entdeckung der mathematischen Struktur der Musik. Noten lassen sich zurückführen auf Zahlen; so entsprechen die drei Basisintervalle der griechischen Musik den numerischen Gleichungen 1:2 (Oktave), 3:2 (Quinte), 4:3 (Quarte). Dem Chaos des gesamten Tonspektrums erlegt die Harmonie, die inhärente mathematische Ordnung der Musik, »kosmos« auf – Ordnung und Schönheit [griech. kosmos: Weltall, Ordnung, Schönheit]. (*Metzler Philosophen Lexikon*)

Johannes Kepler (1571 – 1630)

Mit der *Astronomia Nova* (1609) veröffentlichte er die Erkenntnis, dass die Planetenbahnen Ellipsen sind, in deren einem Brennpunkt die Sonne steht (sog. erstes Kepler'sches Gesetz). [...] Deutlicher als bei den meisten anderen Naturwissenschaftlern finden wir bei Kepler auch die »irrationalen«, metaphysischen Antriebe schöpferischer wissenschaftlicher Tätigkeit offen gelegt [...] bis zur »Weltharmonik« (*Harmonices Mundi*) von 1609. [...] In der »Weltharmonik« verschmelzen exakteste ma-

thematische Berechnungen mit uralten pythagoreischen Vorstellungen, dass die Bewegung der Gestirne eine unhörbare, aber als mathematische Proportion erfassbare Sphärenharmonie erzeugt. Mit genauen Notenbeispielen zeigt er z. B. im 5. Buch, Kap. 8, »welche [der 7!] Planeten in den himmlischen Harmonien den Diskant, den Alt, den Tenor oder den Bass vertreten.« (Christoph Helfferich: *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart: Metzler)

Station IX:

- 01 Gäbe es die Meinigen nicht und nur die Mauern, in welchen sie leben, hatte ich damals zu Gambetti gesagt, ich müsste Wolfsegg als den Glücksfall eines Ortes für mich empfinden, denn er sei wie kein zweiter meinem Geiste entsprechend. *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*, hatte ich gesagt.
- 05 Deutlich höre ich mich diesen Satz sprechen und die Furchtbarkeit, die er jetzt durch den tatsächlichen Tod meiner Eltern und meines Bruders in sich hatte, ließ mich diesen Satz, noch immer am Fenster stehend und auf die Piazza Minerva hinunter schauend, noch einmal laut aussprechen. Da ich den damals Gambetti gegenüber mit der größten Abneigung gegen die Betroffenen ausgesprochenen Satz *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*, jetzt ziemlich laut und geradezu mit einem theatralischen Effekt wiederholte, so, als sei ich ein Schauspieler, der den Satz zu proben hat, weil er ihn vor einem größeren öffentlichen Auditorium vorzutragen hat, entschärfte ich ihn augenblicklich. Er war auf einmal nicht mehr vernichtend. Dieser Satz *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*, hatte sich jedoch bald wieder in den Vordergrund gedrängt und beherrschte mich. Ich bemühte mich, ihn zum Verstummen zu bringen, aber er ließ sich nicht abwürgen. Ich sagte ihm nicht nur, ich plapperte ihn mehrere Male vor mich hin, um ihn lächerlich zu machen, aber er war nach meinen Versuchen, ihn abzuwürgen und lächerlich zu machen, nur noch bedrohlicher. Er hatte auf einmal das Gewicht, das noch kein Satz von mir gehabt hat. Mit diesem Satz kannst du es nicht aufnehmen, sagte ich mir, mit diesem Satz wirst du leben müssen. Diese Feststellung führte urplötzlich zu einer Beruhigung meiner Situation. Ich sprach den Satz *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*, jetzt noch einmal so aus,
- 25 wie ich ihn Gambetti gegenüber ausgesprochen hatte. Jetzt hatte er dieselbe Bedeutung wie damals Gambetti gegenüber.

Station X:

[...] Die heutigen Menschen leiden, weil sie sonst nichts mehr haben, an einem krankhaften Musikkonsumatismus, so Reger, diesen Musikkonsumatismus wird die Industrie, die die heutigen Menschen lenkt, so weit treiben, bis sie alle Menschen zugrunde gerichtet hat; man redet heute so viel von Müll und von der Chemie, die alles zugrunde richteten, aber die Musik richtet noch mehr zugrunde als der Müll und die Chemie, die Musik ist es, die schließlich alles und jedes total zugrunde richten wird, das sage ich Ihnen. Zuerst werden von der Musikindustrie die Gehörgänge der Menschen zugrunde gerichtet und dann, als logische Folge die Menschen selbst, das ist die Wahrheit, so Reger. Den von der Musikindustrie total vernichteten Menschen sehe ich schon, sagte Reger, diese Massen von Musikindustrieopfern, die die Erdteile schließlich mit ihrem musikalischen Leichengestank bevölkern, mein lieber Atzbacher, die Musikindustrie hat die Menschen einmal auf dem Gewissen, hat am Ende mit der größten Wahrscheinlichkeit die gesamte Menschheit auf dem Gewissen, nicht nur die Chemie und der Müll, das sage ich Ihnen. Die Musikindustrie ist der Menschenmörder, die Musikindustrie ist der eigentliche Massenmörder der Menschheit, die, wenn die Musikindustrie so weiter macht, wie bisher, schon in Jahrzehnten keine einzige Chance mehr hat, mein lieber Atzbacher, so Reger erregt. (*Alte Meister*, S. 278 f.)

Material für Kärtchen I

Zu Station III: Rhetorische Figuren (nach Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik* [1990] und Hermann Schlüter: *Grundkurs Rhetorik* [dtv. 1974])

Vorderseite	Rückseite
amplificatio	Verdeutlichung innerhalb einer wiederholten Wortgruppe, z. B. durch Adjektive
contrapositum (Antitheton)	Gegenüberstellung zweier Gedanken (Satz-Antithese, Wortgruppenantithese, Einzelwortantithese)
iteratio (Palilogia)	Wiederholung des Einzelworts
Parallelismus (Isokolon)	syntaktische Entsprechung der Zusammensetzung mehrerer (jeweils mehrgliedriger) Teile eines syntaktischen Ganzen
relatio (Anapher)	Wiederholung eines Satzteils zu Beginn aufeinander folgender Wortgruppen
repetitio (Epanalepse)	Wiederholung einer Wortgruppe
reversio (Epipher)	Wiederholung eines Satzteils am Ende aufeinander folgender Wortgruppen
variatio (Polypoton)	Wiederholung mit Änderung in der Flexion, z. B. Genitiv statt Nominativ
Variation	Wiederholung durch Umschreibung oder durch Verneinung des Gegenteils

Material für Kärtchen II

Zu Station XI: Bernhards Äußerungen zur Musik (Auswahl)

Die Musik rettet mich ja immer wieder, die Tatsache, dass die Musik in mir immer noch lebt und sie lebt ja in mir wie am ersten Tag, so Reger. Durch die Musik aus allen Scheußlichkeiten und Widerwärtigkeiten jeden Tag aufs Neue herausgerettet, sagte er, das ist es, durch die Musik jeden Tag in der Frühe doch wieder zu einem denkenden und fühlenden Menschen gemacht, verstehen Sie! sagte er. (Reger in *Alte Meister*, S. 243)

Wie kann ich auch nur einen Augenblick daran denken, mich zu beruhigen, dachte ich, wenn alles in mir so voller Aufregung ist? Und ich versuchte es mit einer Schallplatte, mein Haus hat die beste Akustik, die sich denken lässt und ich füllte es an mit der Haffnersymphonie. Ich setzte mich und machte die Augen zu. Was wäre alles ohne die Musik ohne Mozart? Immer wieder ist es die Musik, die mich rettet. Indem ich mir immer wieder selbst mit geschlossenen Augen das mathematische Rätsel der Haffnersymphonie löste, was mir immer das größte aller Vergnügen gemacht hat, beruhigte ich mich tatsächlich. (Rudolf in *Beton*, S. 143)

[...] Ich hatte einen Lieblingsplatz über der Felsenreitschule, von welchem aus ich die unten in der Felsenreitschule aufgeführten Opern anhören konnte. Die »Zauberflöte«, die Oper, die in meinem Leben die erste Oper ist, die ich gehört und gesehen habe und in welcher ich gleich drei Partien gesungen habe, den Sarastro, den Sprecher und den Papageno. In dieser Oper, die ich in meinem Leben sooft als möglich gesehen und gehört habe, hatten sich mir alle musikalischen Wünsche auf die vollkommenste Weise erfüllt. Da saß ich unter dem Baum und hörte zu, und nichts auf der Welt hätte ich eingetauscht für diese Empfindung. (Bernhards autobiografisches Ich in: *Der Keller*, S. 126f.)

Und wenn man ein Buch schreibt, oder wie ich Bücher schreibe, dann ist man noch mehr allein ... Verständlichmachen ist unmöglich, das gibt es nicht. [...] Schließlich wechselt man die Schauplätze in immer kürzeren Abständen. Man glaubt, immer größere Städte – es genügt einem nicht mehr die Kleinstadt, Wien genügt nicht mehr, London genügt auch nicht mehr. Man muss auf einen anderen Erdteil, man versucht da und dort hinzugehen, fremde Sprachen – ist es vielleicht Brüssel? ist es vielleicht Rom? Und dort fährt man überall hin und her und ist immer mit sich und seiner immer scheußlicheren Arbeit allein. Man geht zurück aufs Land, man zieht sich auf einen Hof zurück, man macht die Tore zu, wie ich – und das ist oft tagelang – bleibt abgeschlossen und die einzige Lust und das immer größere Vergnügen andererseits ist dann die Arbeit. Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen. (Thomas Bernhard in dem Interview *Drei Tage* (1970); zit. nach *Der Italiener*, S. 80)

In der Kirche habe ich aus dem »Liederbuch der Anna Magdalena« gesungen, sehr schön, wirklich. Ich war so gerührt, ich selber, Tränen sind mir heruntergelaufen, wie ich das gesungen habe. Und der Höhepunkt für mich war das »Ave Maria« von Bruckner in der Kirche in St. Veit im Pongau. Also, so was Schönes habe ich wirklich in meinem Leben nie gehört. Und daraus kommt vielleicht auch eine gewisse Selbstsucht bei mir. Es ist doch ein bissl übertrieben, wenn man so denkt, würde ich sagen, [...] Ich würde so sagen, dass das doch der Keim des Verderbens irgendwie schon war. Gewisser Hochmut, dass man da ansingt gegen Christus und Herrgott, das ist eigentlich unmöglich mit achtzehn Jahren. (Thomas Bernhard in dem Madrid-Interview mit Krista Fleischmann: *Thomas Bernhard – Eine Begegnung*. Wien 1991, S. 262f.)

Literatur

Bernhard wird jeweils nach der Taschenbuch-Ausgabe bei Suhrkamp bzw. für die biografischen Texte nach dtv zitiert. Die Zitate wurden aus didaktischen Gründen der neuen Rechtschreibung angepasst.

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie. In: Ders.: *Mittelmaß und Wahn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 23–41.

GIETH, HANS-JÜRGEN VAN DER: *Lernzirkel. Die neue Form des Unterrichtens*. Kempen: Buchverlag Kempen 1999.

KLIPPERT, HEINZ: *Methodentraining. Übungsbausteine für den Unterricht*. Stuttgart: Beltz 1994.

KUHN, GUDRUN: Entwickelnde Variation: Thomas Bernhard als schreibender Hörer von Johannes Brahms. In: Hoell, Joachim; Luehrs-Kaiser, Kai (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 177–194.

MEYER, HILPERT: *Unterrichtsmethoden II* (Praxisband). Frankfurt/M.: Cornelsen 1987, 4. Aufl.

VOERKNECHT, LIESBETH: Thomas Bernhard und die Musik: Der Untergeher. In: Hoell, Joachim; Luehrs-Kaiser, Kai (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 195–206.

Die Kopiervorlagen sowie weitere Literaturhinweise zu »Bernhard und Musik« können bei mir unter der E-Mail-Adresse schleiermacher@odn.de angefordert werden.

Friedrich Janshoff

Thomas Bernhard im Deutschunterricht? Bibliographische Hinweise auf Textausgaben, Hörbücher, unterrichtspraktische, fachdidaktische und wissenschaftliche Veröffentlichungen

Von den rund 80 ausgewählten Veröffentlichungen sind die meisten in den Jahren 1995 bis 2005 erschienen. Berücksichtigt wurden einerseits Textsammlungen (Suhrkamp BasisBibliothek, Reclams Universal-Bibliothek), Kommentare, Analysen und Interpretationen für den Unterricht (seit 1984) sowie übergreifende biographische Darstellungen (Leben und Werk) und literaturwissenschaftliche Spezialuntersuchungen (Forschung und Rezeption). Anfang 2006 sollen im Suhrkamp-Verlag ein weiterer kommentierter Prosatext (Bernhard 2006) und eine kompakte Biographie (Mittermayer 2006) erscheinen (vgl. auch Höller 1993 sowie Mittermayer 1995 als Forschungsüberblick). Aufgenommen wurden andererseits auch Beispiele für Textausgaben (Sammlungen von Theaterstücken und Gedichten) sowie Hörbücher (vollständige Lesungen und Lesefassungen) und die seit 2003 erscheinende Werkausgabe (Editionsplan und erschienene Bände), ergänzt durch eine Darstellung der Werkgeschichte. Die Anhänge der einzelnen Bände der Werkausgabe, die bis 2008 komplett vorliegen soll, geben u. a. Aufschluß über Publikationsgeschichte, Textgenese und Rezeption der entsprechenden Texte. Leicht zugänglich sind die meisten Werke als Taschenbuchausgaben bei Suhrkamp und im Deutschen Taschenbuchverlag.

Bernhard-Bibliografie. <www.thomasbernhard.at/special/index.html>

Bernhard, Thomas. In: Schmidt, Heiner: Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte. Personal- und Einzelwerkbibliographien der internationalen Sekundärliteratur 1945–1990 zur deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Duisburg: Verl. für Pädagog. Dokumentation, 1994–2003, Bd. 2 (1995), 235–259.

FRIEDRICH JANSHOFF ist Spezialist für Bibliographisches und freier Mitarbeiter der *ide*. Rudolf-Katt-
nig-Straße 39/4, A-9020 Klagenfurt. E-Mail: friedrich.janshoff@utanet.at

- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1995. (Sammlung Metzler. 291). ISBN 3-476-10291-2
- Huntemann, Willi: Kommentierte Bibliographie zu Thomas Bernhard. Text + Kritik, H. 43, 3. Aufl., Neufassung, 1991, 125–151.

Die folgenden Veröffentlichungen (Bildbände, Hör- und Lesebücher sowie kommentierte Textausgaben in Kombination mit Materialien für den Unterricht) bieten nicht nur sehr unterschiedliche, sondern auch abwechslungsreiche Möglichkeiten der Annäherung an den Autor und sein umfangreiches Werk.

Annäherungen an Autor und Werk

Eine Photographie, ein Brieffaksimile und Mitschnitte von Lesungen vermitteln erste Eindrücke vom Aussehen, von der Handschrift und von der Stimme des Autors. Ein »Bilderbuch« gibt den Blick frei auf die Lebenswelt des Autors, auf die für ihn wichtigsten Personen und auf die Entstehungsgeschichte und die Eigenheiten seiner Schreibweise.

- Thomas Bernhard. Fotografie v. Sepp Dreissinger, 1988. In: Möbus, Frank; Schmidt-Möbus, Friederike (Hrsg.): Dichterbilder, Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek. Stuttgart: Reclam, 2003, 184/185.
- Thomas Bernhard, Brief an Hilde Spiel. Dubrovnik, 2. März 1971. In: Meyer, Jochen (Hrsg.): Dichterhandschriften. Von Martin Luther bis Sarah Kirsch. 2., durchges. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2003, 222/223.
- Bernhard, Thomas: Ereignisse. 2 Audio-CDs. Gelesen vom Autor (RIAS 1968, SWR 1968, HR 1970, ORF 1985, BR 1986). München: Der Hörverl., 2003. ISBN 3-89940-082-8
- Huber, Martin; Mittermayer, Manfred; Karlhuber, Peter (Hrsg.): Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. ISBN 3-518-41342-2

Für Jugendliche und junge Erwachsene, die sich ohnehin für Literatur interessieren und gerne lesen, können ein Lesebuch mit ausgewählten Textpassagen oder eine Werkgeschichte (Dittmar 1990) mit aussagekräftigen Zitaten aus Kritiken und Rezensionen ebenso wie ein Hörbuch mit vom Autor gelesenen Texten geeignete Zugänge zu literarischen Werken sein. Als Brücke zum Lesen und zur Literatur.

- Bernhard, Thomas: Erzählungen. 1 Audio-CD. Gelesen v. H. P. Baxxter (Scooter). Zürich: readINC, 2004. (Reading Stars). ISBN 3-905687-00-3
- Bernhard, Thomas: Ein Lesebuch. Hrsg. v. Raimund Fellingner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (Suhrkamp-Taschenbuch. 2158). ISBN 3-518-38658-1
- Dittmar, Jens (Hrsg.): Thomas Bernhard Werkgeschichte. Aktualis. Neuausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. (Suhrkamp Taschenbücher, Materialien. 2002). ISBN 3-518-38502-X

Ein komplexes Medienangebot, bestehend aus einem Taschenbuch mit kommentierten und erläuterten Originaltexten, Hörkassetten und einer CD-ROM (auch zusammen verfügbar unter ISBN 3-464-68036-3), das durch Handreichungen für den Unterricht (Ladnar 2004) ergänzt wird, kann Schülerinnen und Schüler dazu anregen und anleiten, sich ihre eigenen Wege zu Autor und Werk zu erschließen.

- Bernhard, Thomas: Amras. Mit einem Kommentar v. Bernhard Judex. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. (Suhrkamp BasisBibliothek. 70). ISBN 3-518-18870-4 (*angekündigt für 01/2006*)
- Bernhard, Thomas: Erzählungen. Mit e. Kommentar v. Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. (Suhrkamp BasisBibliothek. 23). ISBN 3-518-18823-2 (*Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns; Der Zimmerer; Zwei Erzieher; Die Mühle; Der Italiener. Fragment*)
- Bernhard, Thomas: Erzählungen. 1 CD-ROM. Originaltext und Werklesung. Einführung in Leben und Werk. Kommentar, Interpretation, Materialien. Berlin: Cornelsen, 2001. (LiteraMedia). ISBN 3-464-61355-0
- Bernhard, Thomas: Erzählungen. 2 Hörkassetten. Berlin: Cornelsen, 2001. (LiteraMedia). ISBN 3-464-61471-9
- Ladnar, Ulrike: Thomas Bernhard »Erzählungen«. Unterrichtsvorschläge und Kopiervorlagen zu Buch, Audio Book, CD-ROM. Berlin: Cornelsen, 2004. (LiteraMedia). ISBN 3-464-61429-8

Interpretation(en) und Analyse(n)

- Themann, Thorsten: Thomas Bernhard »Heldenplatz«. München: Oldenbourg, 2004. (Oldenbourg Interpretationen. 101). ISBN 3-486-00101-9
- Hübner, Marlies: Unbeugsam gegen die Unbelehrbaren – eine Rück-Bespiegelung. Thomas Bernhards »Heldenplatz«. 12./13. Jahrgangsstufe. In: Der Deutschunterricht, 56.2003, H. 4, 25–29.
- Huntemann, Willi: Thomas Bernhard, Auslöschung. In: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3, Stuttgart: Reclam, 2003, 175–199.
- Menzel, Wolfgang: Kurze Sätze – lange Sätze. Anregungen zu einer Analyse von Texten Thomas Bernhards und Friedrich Dürrenmatts. In: Praxis Deutsch, 25.1998, H. 147, 59–64.
- Thomas Bernhard. In: Fischer, Ernst (Hrsg.): Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler, 1997, 560–569. (*Kurzdarstellungen zu: Auslöschung; Frost; Der Ignorant und der Wahnsinnige; Das Kalkwerk; Die Macht der Gewohnheit; Der Theatermacher; Der Untergeher; Die Ursache; Verstörung*)
- Höller, Hans: Thomas Bernhard, Vor dem Ruhestand. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart: Reclam. 1996, 239–259.
- Ingen, Ferdinand van: Thomas Bernhard »Heldenplatz«. Diesterweg, 1996. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas). ISBN 3-425-06072-4
- Menzel, Wolfgang: Die indirekte Rede. Grammatik und Textanalyse am Beispiel eines Textes von Thomas Bernhard. In: Praxis Deutsch, 22.1995, H. 129, 61–66.
- Gropp, Eckhard: Thomas Bernhards »Heldenplatz« als politisches Theater. Postmoderne Literatur im Deutschunterricht – ein Arbeitsbuch. Bad Honnef: Keimer, 1994. (Keimers Abhandlungen zur deutschen Sprache und Kultur. 7). ISBN 3-920536-52-5
- Wintersteiner, Werner: Der Heldenplatz im Klassenzimmer. Öffentliche Literatur-Rezeption und Literaturunterricht in der Schule. In: Jahrbuch der Deutschdidaktik, 9.1989/90, 74–93.
- Gaier, Ulrich: Ein Fest für Boris oder das Ende der Hermeneutik. In: Der Deutschunterricht, 36.1984, H. 3, 31–40.

Leben und Werk

- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. (Suhrkamp Basis-Biographien. 11). ISBN 3-518-18211-0 (*angekündigt für 01/2006*)
- Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006 (*angekündigt; enthält Monologe auf Mallorca [1981], Holzfällen [Wien 1984], Die Ursache bin ich selbst [Madrid 1986]*).

- Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972. München: btb Verlag, 2003. ISBN 3-442-72989-0
- Honegger, Gitta: Thomas Bernhard. »Was ist das für ein Narr?«. München: Propyläen, 2003. ISBN 3-549-07168-X
- Brändle, Rudolf: Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. (Suhrkamp-Taschenbücher. 3232). ISBN 3-518-39732-X
- Haider-Pregler, Hilde; Peter, Birgit: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. (Suhrkamp-Taschenbücher. 3290). ISBN 3-518-39790-7
- Mittermayer, Manfred; Veits-Falk, Sabine (Hrsg.): Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Salzburg: Jung und Jung, 2001. (Monographische Studie zur Salzburger Kunst. 22). ISBN 3-902144-21-1
- Hoell, Joachim: Thomas Bernhard. München: Deutscher Taschenbuch-Verl., 2000. (dtv. 31041, dtv portrait). ISBN 3-423-31041-3
- Schmied, Erika; Schmied, Wieland: Thomas Bernhards Österreich. Schauplätze seiner Romane. Mit e. Essay u. 130 Photographien. Salzburg: Residenz, 2000. ISBN 3-7017-1205-0
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Zsolnay, 1999. ISBN 3-552-04921-5
- Schmied, Erika; Schmied, Wieland: Thomas Bernhards Welt. Schauplätze seiner Jugend. Mit e. Essay u. 104 Photographien. Salzburg: Residenz, 1999. ISBN 3-7017-1155-0
- Schmied, Erika; Schmied, Wieland: Thomas Bernhards Häuser. Mit e. Essay u. 132 Photographien. Salzburg: Residenz, 1995. ISBN 3-7017-0952-1
- Höller, Hans: Thomas Bernhard. Reinbek: Rowohlt, 1993. (Rowohlts Monographien. 504). ISBN 3-499-50504-5

Forschung und Rezeption

- Huber, Martin; Mittermayer, Manfred; Schmidt-Dengler, Wendelin; Vidulić, Svetlan Lacko (Hrsg.): Thomas Bernhard Jahrbuch 2004. Wien: Böhlau, 2005. ISBN 3-205-77355-1
- Maier, Andreas: Die Verführung. Die Prosa Thomas Bernhards. Göttingen: Wallstein, 2004. ISBN 3-89244-859-0
- Aspetsberger, Friedbert: Schnitzler – Bernhard – Menasse. Der Umstandsmeier. Der Angeber. Der Entgeisterer. Dreimal gute Literatur. Wien: Sonderzahl, 2003. ISBN 3-85449-208-1
- Huber, Martin; Mittermayer, Manfred; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): Thomas Bernhard Jahrbuch 2003. Wien: Böhlau, 2003. ISBN 3-205-77145-1
- Huber, Martin; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Wien: Böhlau, 2002. ISBN 3-205-99454-X
- Donnenberg, Josef: Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zu Werk und Wirkung 1970–1989. Stuttgart: Heinz, 1997. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 352; Unterreihe Salzburger Beiträge. 32). ISBN 3-88099-357-2
- Kuhn, Gudrun. »Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger«. Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. (Epistematata – Reihe Literaturwissenschaft. 183). ISBN 3-8260-1201-1
- Thomas Bernhard. 3. Aufl., Neufassung. München. Ed. Text und Kritik, 1991. (Text + Kritik. H. 43). ISBN 3-88377-393-X

Textausgaben

- Bernhard, Thomas: Gesammelte Gedichte. Hrsg. v. Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (Suhrkamp-Taschenbuch. 2262). ISBN 3-518-38762-6

- Bernhard, Thomas: Stücke. Tl.1: Ein Fest für Boris; Der Ignorant und der Wahnsinnige; Die Jagdgesellschaft; Die Macht der Gewohnheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. (Suhrkamp Taschenbücher. 1524). ISBN 3-518-38024-9
- Bernhard, Thomas: Stücke. Tl. 2: Der Präsident; Die Berühmten; Minetti; Immanuel Kant. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. (Suhrkamp Taschenbücher. 1534). ISBN 3-518-38034-6
- Bernhard, Thomas: Stücke. Tl. 3: Vor dem Ruhestand; Der Weltverbesserer; Über allen Gipfeln ist Ruh; Am Ziel; Der Schein trägt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. (Suhrkamp Taschenbücher. 1544). ISBN 3-518-38044-3
- Bernhard, Thomas: Stücke. Tl. 4: Der Theatermacher; Ritter, Dene, Voss; Einfach kompliziert; Elisabeth II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. (Suhrkamp Taschenbücher. 1554). ISBN 3-518-38054-0
- Bernhard, Thomas: An der Baumgrenze. Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 1986. (Universal-Bibliothek. 8334). ISBN 3-15-008334-6 (*An der Baumgrenze; Der Italiener; Der Kulterer*)
- Bernhard, Thomas: Der Wetterfleck. Erzählungen. Mit e. Nachw. v. Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. (Universal-Bibliothek. 9818). ISBN 3-15-009818-1 (*Jauregg; Der Wetterfleck; Der Zimmerer*)

Hörbücher (Audio-CDs)

- Bernhard, Thomas: Alte Meister. 6 Audio-CDs. Vollst. Lesung (SWR 1991). Gelesen von Thomas Holtzmann. München: Der Hörverl., 2005. ISBN 3-89584-950-2
- Bernhard, Thomas: Wittgensteins Nefte. 4 Audio-CDs. Vollst. Lesung (SWR 2000). Gelesen von Thomas Holtzmann. München: Der Hörverl., 2004. ISBN 3-89584-951-0
- Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. 7 Audio-CDs. Vollst. Lesung (SWR 1993). Gelesen von Thomas Holtzmann. München: Der Hörverl., 2003. ISBN 3-89584-949-9
- Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk. 2 Audio-CDs. Lesefassung. Gesprochen von Ulrich Matthes. München: Der Hörverl., 2002. ISBN 3-89584-967-7
- Bernhard, Thomas: Der Stimmenimitator. 1 Audio-CD. Gelesen von Marianne Hoppe. München: Der Hörverl., 1999. ISBN 3-89584-749-6

Werkausgabe

- Bernhard, Thomas: Werke, 22 Bde. Hrsg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 ff.

Zeitplan (Stand November 2005):

2003:

- Bd. 1: Frost. Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler. ISBN 3-518-41501-8
- Bd. 2: Verstörung. Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler. ISBN 3-518-41502-6
- Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. H. Höller, M. Huber u. M. Mittermayer. ISBN 3-518-41514-X

2004:

- Bd. 3: Das Kalkwerk. Roman. Hrsg. v. R. Langer. ISBN 3-518-41503-4
- Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. M. Huber u. M. Mittermayer. ISBN 3-518-41510-7
- Bd. 11: Erzählungen I. (In der Höhe. Amras. Der Italiener. Der Kulterer). Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler. ISBN 3-518-41511-5
- Bd. 15: Dramen I. (Frühe Stücke. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft). Hrsg. v. M. Mittermayer u. J.-M. Winkler. ISBN 3-518-41515-8

2005:

Bd. 4: Korrektur. Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler. ISBN 3-518-41504-2
Bd. 16: Dramen II. (Die Macht der Gewohnheit. Der Präsident. Die Berühmten). Hrsg. v. M. Mittermayer u. J.-M. Winkler. ISBN 3-518-41516-6

2006:

Bd. 5: Beton. Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler
Bd. 6: Der Untergeher. Hrsg. v. R. Langer.
Bd. 12: Erzählungen II. Hrsg. v. H. Höller u. M. Mittermayer.
Bd. 21: Gedichte. Hrsg. v. R. Fellingner.

2007:

Bd. 7: Holzfällen. Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler.
Bd. 13: Erzählungen III. Hrsg. v. H. Höller u. M. Mittermayer.
Bd. 17: Dramen III. Hrsg. v. M. Huber u. B. Judex.
Bd. 18: Dramen IV. Hrsg. v. B. Judex u. M. Mittermayer.

2008:

Bd. 8: Alte Meister. Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler.
Bd. 9: Auslöschung. Hrsg. v. H. Höller.
Bd. 19: Dramen V. Hrsg. v. B. Judex u. M. Mittermayer.

2009:

Bd. 20: Dramen VI. Hrsg. v. M. Huber u. W. Schmidt-Dengler.
Bd. 22: Der »öffentliche Bernhard«. Hrsg. v. W. Bayer, M. Huber u. M. Mittermayer.

Erich Perschon

Thomas-Bernhard-Links

Die »offizielle« österreichische Thomas Bernhard-Website

<http://www.thomasbernhard.at/>

Eine sehr ansprechende und ständig aktualisierte Site, herausgegeben von der Thomas-Bernhard-Gesellschaft, der Thomas-Bernhard-Privatstiftung und dem Thomas-Bernhard-Archiv. Biografische Daten, umfangreiche Zeittafel, Werkverzeichnis, in Zehn-Jahres-Abschnitten gegliedert, ermöglichen einen ersten schnellen und ergiebigen Zugang. Man wird weiters über aktuelle Bernhard-Veranstaltungen, über das Bernhard-Archiv in Gmunden informiert, kann das Bernhard-Haus von außen und von innen virtuell besichtigen. In der Rubrik »Wissenschaft« führt eine einfache Suchfunktion zur Sekundärliteratur und zu im Internet veröffentlichten Rezensionen und Aufsätzen – und das alles auch auf Englisch und Französisch.

Thomas Bernhard – Eine Existenzlöschung

<http://www.ausloeschung.de/>

Eine der ersten privaten Bernhard-Sites, die mit kurzem Lauftext und teils mit Originalstimme einzelne Bernhard-Zitate zur Begrüßung anbietet. Sie ist die »Restexistenz« eines Websites-Projekts von engagierten Leipziger Bernhard-Anhängern, die von den Nachlassverwaltern Bernhards 2001 mit juristischen Maßnahmen zur radikalen Bescheidung ihres Projekts gezwungen wurden. Ein umfangreiches Werkverzeichnis führt neben Uraufführungsdaten, Werke getrennt nach *Frühes Erzählen*, *Gedichte*, *Prosa*, *Theaterstücke* über 200 Zeitungsartikel von Thomas Bernhard an.

ERICH PERSCHON ist Deutschlehrer und Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Akademie Baden. Albrechtsgasse 29, A-2500 Baden. E-Mail: erich.perschon@aon.at

Eine sehr ergiebige biografische Zeittafel (Kindheit, Jugend, Schaffen) mit verlinkten einzelnen Fotoansichten gibt etwas Einblick in Schauplätze seines Lebens.

Englischsprachige Thomas Bernhard-Website

<http://www.thomasbernhard.org/index.shtml>

Neben Werkliste, Bibliografie, drei Interviews, einem umfangreichen Einleitungssesay von Thomas Cousineau (2001) wird auch ein Link zur Thomas Bernhard Discussion Group angeboten. In diesem Diskussionsforum äußern sich seit Juni 2001 Thomas-Bernhard-LeserInnen über ihren Autor und seine Werke. Als Einblick in die englischsprachige Rezeption geeignet.

Thomas Bernhard-Zitat-Maschine

http://www.andromeda.at/lit/thb_1.html

Auf dieser Site von Ruprecht Hattinger ist der kleine Zitatgenerator, der Bernhard-Zitate als Lauftext präsentiert, interessant als Alternative zum schulischen Lektüre-Einstieg-Alltag. Darüber hinaus gibt es noch eine graphologische Analyse einer Bernhard-Schriftprobe, knappe Biografie, Werkverzeichnis und Fotos.

Zu einzelnen Werken

http://www.dieterwunderlich.de/Bernhard_untergeher.htm

Über die sehr umfangreiche private Literatur- und Filmtipp-Site des Buchautors Dieter Wunderlich (Hunderte Autoren- und Werkbesprechungen) kommt man auch zu sechs umfangreichen Inhaltsangaben und Kommentaren zu folgenden Werken: *Viktor Halbnarr. Ein Wintermärchen* (1966), *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns* (1967), *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (1967), *Ein Kind* (1982), *Der Untergeher* (1983), *Holzfällen. Eine Erregung* (1984).

Holzfällen – Ein Medienfest

http://www.wischenbart.com/04_literatur-medien-univie/04_LUM_Texte/Literatur%20und%20Medien%202004%20Referate%20Studis/Michaela%20Schlager_Bernhard%20Thomas.pdf

In einer Liste von Studentendarbeiten der Uni Wien findet sich eine sehr informative 14-seitige Seminararbeit in PDF-Format von Michaela Konrad (2003): »Die Rezeption Thomas Bernhard Holzfällen in Österreich – Ein Medienfest« setzt sich ergiebig mit den Turbulenzen im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von *Holzfällen* auseinander.

Heldenplatz-Skandal

<http://www.graphix.at/bernhard/index.html>

Auf dieser speziellen Website von Martin Fuchs findet sich die Chronologie der »Österreich-Erschütterung« durch die Uraufführung des Stücks *Heldenplatz*. Neben einer Inhaltsangabe ergeben Vorgeschichte, Politikerzitate und Analysen der Zeitungsberichte eine anschauliche Einbettung dieses Werks in die österreichische Kulturauffassung der späten 80er Jahre.

Elisabeth II.

<http://vdeutsch.eduhi.at/vorlesungen/bernhard.pdf>

Eine sehr interessante wissenschaftliche Arbeit bietet der Educationhighway.at an. »God save the Queen«: Thomas Bernhards vorletztes Theaterstück *Elisabeth II.*« Diese 29-seitige Arbeit ist gut für Maturavorbereitung, Spezialgebietsliteratur und natürlich für fortbildungshungrige LehrerInnen geeignet.

Sekundärliteratur als Zugang

<http://www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/apfabigan/>

Das Literaturhaus Wien bietet u. a. eine interessante Fachliteraturrezension des Buches *Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment* von Alfred Pfabigan (Wien 1999). Die Lektüre dieser Besprechung eröffnet wichtige Themenbereiche der Literaturdiskussion rund um Bernhards Werk. Ebenso eignet sich die Website zum zehnten Todestag des Autors als möglicher schulischer Zugang:

<http://www.literaturhaus.at/headlines/1999/02/12/>

Bernhard und Beckett – ein Vergleich

<http://ausloeschung.spirgi.com/>

Einen sehr interessanten Autor-/Werkvergleich bietet diese Website von Adrian Spirgi, auf der einzelne Werke Bernhards und Becketts (*Ein Fest für Boris*, *Heldenplatz*, *Theatermacher – Warten auf Godot*, *Endspiel*) besprochen werden.

Referatsmaterialien

<http://www.student.uni-augsburg.de/~putschth/dateien/referate/tb.pdf>

Zweiseitiges informatives Referatshandout zum Roman *Das Kalkwerk*.

<http://www.lerntippsammlung.de/Ein-Kind--Thomas-Bernhard.html>

Eine kompakte Besprechung mit Leseproben der frühen Erzählung *Ein Kind* auf dem Schulreferatsportal »Lerntippsammlung«.

Linkliste zum Weiterstöbern

http://www.ogl.at/OGI-Link/B/bernhard_thomas.html

Die Website der österreichischen Gesellschaft für Literatur bietet unter dem Buchstaben *B* in ihrer sehr beeindruckenden AutorInnenliste eine eigene sehr umfangreiche Linkliste zu Thomas Bernhard, vor allem weiterführend zu Rezensionen, Sekundärliteratur, Zeitungsartikeln.

Anmerkung: Methodisch-didaktisch Umwerfendes zu Thomas Bernhard habe ich enttäuschenderweise derzeit im Internet nicht entdeckt.

Termine

Wettbewerb der Wiener Stadt- und Landesbibliothek »Lebendige Bibliothek«

Anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Jahr 2006 wurde ein Wettbewerb für SchülerInnen der Oberstufe ausgeschrieben: Gesucht werden kreative und kritische Texte zur *Vision einer Wiener Stadt- und Landesbibliothek* im Jahre 2056:

Welche Veränderungen werden sich mit der zunehmenden Digitalisierung des Alltags in den kommenden 50 Jahren ergeben? Welchen Einfluss wird die Technik auf die »Institution Bibliothek« haben? Wie werden sich diese Veränderungen auf die Lesegewohnheiten der Menschen auswirken? Wird es beispielsweise in 50 Jahren überhaupt noch Bibliotheken geben, oder werden die Menschen Bücher nur mehr am Handy oder

am Computer oder sogar am Gameboy lesen? Wird überhaupt noch jemand lesen? Kann die Bibliothek in der heutigen Form die »Informationsexplosion« überhaupt noch bewältigen? Hat das »Medium Buch« in den nächsten 50 Jahren ausgedient, oder wird es doch noch eine Renaissance erleben (Stichwort: »Hybride Bibliothek«)? Wie wird sich der Bibliothekarsberuf verändern – wird er vom »Librarian« zum »Cybrarian« oder gar zum »Informationsbroker«?

Autorinnen und Autoren regen in Schreibworkshops zu innovativen und kreativen Lösungen an.

Die ersten drei von einer Jury ausgewählten Texte werden mit Büchergutscheinen im Wert von insgesamt 500,- Euro sowie mit der Veröffentlichung des Textes im Rahmen der 150-Jahr-Feierlichkeiten prämiert.

Teilnahmebedingungen:

Teilnehmen können Schülerinnen und Schüler der Oberstufe.

Texte in der Länge von drei bis zehn Seiten (Computerausdruck eineinhalbzeilig, 12 Punkt), senden Sie bitte in vierfacher Ausfertigung (per Post) oder per E-Mail bis 15. Februar 2006 unter dem Stichwort »Lebendige Bibliothek« an:

Mag. Isabella Wasner-Peter
Wiener Stadt- und Landesbibliothek
Rathaus
1082 Wien
E-Mail: was@m09.magwien.gv.at
Tel. 01/4000-84936
<http://www.stadtbibliothek.wien.at/>

Informationen zum Wettbewerb und zu den von KulturKontakt Austria geförderten Workshops erhalten Sie ebenfalls bei Frau Mag. Isabella Wasner-Peter.

Deutsch-Standards

Konrad Krainer

Wozu Bildungsstandards?¹

Argumente der Expertise
»Zur Entwicklung nationaler
Bildungsstandards«

Im Auftrag des deutschen Bundesministeriums für Bildung und Forschung hat eine interdisziplinäre Expertengruppe (Klieme et al. 2003) eine *Expertise zu den nationalen Bildungsstandards* erarbeitet. Diese Expertise hat aufgrund ihres innovativen Potenzials auch für die *österreichische Diskussion* um Standards eine *hohe Relevanz*. Deswegen sollen ihre wichtigsten Aussagen hier vorgestellt werden.

Ausgangspunkt ist die These, dass in der *Steuerung von Bildungssystemen* eine stärkere Berücksichtigung *normativer Vorgaben für den Output* nötig ist, insbesondere auch was die Schülerleistungen betrifft. In diesem Kontext werden nationale Bildungsstandards (kurz Standards) als verbindliche Anforderungen an das Lehren und Lernen in der Schule verstanden. Sie benennen präzise, verständlich und fokussiert die we-

sentlichen Ziele der pädagogischen Arbeit, ausgedrückt als *erwünschte Lernergebnisse der Schüler/innen*.

- *Standards konkretisieren allgemeine Bildungsziele* nicht durch Listen von Lehrstoffen und Lerninhalten (wie dies in den meisten Lehrplänen und Rahmenrichtlinien geschieht), sondern durch *Kompetenzanforderungen*. Es wird vorgeschlagen, verschiedene Kompetenzstufen zu erarbeiten und dabei eine bestimmte Stufe als nationalen Mindeststandard auszuweisen. Mindeststandards sollen festlegen, welche Kompetenzen die Kinder oder Jugendlichen bis zu einer bestimmten Jahrgangsstufe mindestens erworben haben sollen und zielen darauf ab, dass »gerade die Leistungsschwächeren nicht zurückgelassen werden« (S. 20). Durch die *Differenzierung in mehrere Stufen* sollen die Schulen sensibilisiert und motiviert werden, die ganze Bandbreite an Kompetenzstufen im Blick zu behalten und – unter Berücksichtigung der schulautonomen Situation bzw. entsprechender Schwerpunktsetzungen – entsprechende Ziele zu definieren und zu evaluieren. Die Kompetenzstufenmodelle stützen sich auf fachdidaktisches und pädagogisch-psychologisches Wissen. Bei der Entwicklung solcher Modelle ist daher auf dem *Theorie- und Erkenntnisstand der Fachdidaktiken* aufzubauen.
- Standards dienen zum einen der *Orientierung der Schulen* (und aller ihrer Schulpartner) *auf verbindliche Ziele* und zum anderen der *Orientie-*

¹ Eine Langfassung mit gleichem Titel wurde publiziert in: *Journal für Schulentwicklung*, H. 4/2004, 8. Jg., S. 64–70.

zung der Verantwortlichen für die Steuerung des Bildungssystems, inwieweit dieses Bildungssystem seinen Auftrag erfüllt (Bildungsmonitoring). Insbesondere für das Bildungsmonitoring ist eine *Operationalisierung von Standards* in Testaufgaben nötig. Beim Testen wird eine Beschränkung auf zentrale Kerne des Lernens in bestimmten Fächern oder »Domänen« (es wird weder das gesamte Curriculum dieser Fächer abgedeckt noch fächerübergreifende oder allgemeinere Kompetenzen wie etwa die Sozialkompetenz einbezogen) vorgeschlagen. *Fächerübergreifende Bildungsziele* sollten in den Standards der einzelnen Lernbereiche berücksichtigt werden. Auf lokaler Ebene dienen Standards als Referenzsystem für professionelles Lehrerhandeln, als Beitrag zur Nutzung der Freiräume für innerschulische Lernplanung (weil Lehrpläne auf Kerncurricula begrenzt sind), im Sinne von Testergebnissen als Rückmeldung an die Schulen zur Selbstevaluation sowie als allgemeine Orientierung für alle Schulpartner. Standards sollen so formuliert sein, dass die Eltern und zumindest ältere Schüler/innen diese nachvollziehen können. Dies zielt auf deren stärkere Beteiligung, Mitwirkung und *Übernahme von Mitverantwortung in Fragen der Qualitätsentwicklung und Qualitätssicherung* ab. Auf nationaler und regionaler Ebene dienen Standards dem *Bildungsmonitoring*. Aufgrund der Testresultate bzw. anderer externer Evaluationen gewinnt der Staat (zusätzlich zu vorliegenden Ergebnissen von Selbstevaluationen an Schulen) einen guten Überblick über den

Zusammenhang von Schülerleistungen mit anderen relevanten Bildungsindikatoren und kann sie auch zum internationalen Vergleich nutzen.

- Es werden vor allem drei Gründe angeführt, weshalb man nachdrücklich für eine *deutliche Trennung von nationalen Tests* (Bildungsmonitoring und Evaluation), *schulischer Notengebung, Zertifizierung und Selektionsentscheidung sowie individuellen Diagnosen* (Entscheidungshilfen für differenzierte Förderung) eintritt:
 - a) die Standards – und damit auch die darauf bezogenen Tests – decken nicht das gesamte Curriculum ab;
 - b) die Benotung und Vergabe von Abschlüssen soll in der pädagogischen Verantwortung von Lehrer/innen liegen;
 - c) standard-bezogene Tests eignen sich zumeist nicht für die individuelle Diagnostik.

Damit die Funktionen des Bildungsmonitoring (Rückschlüsse zur Steuerung des Bildungssystems) und jene der Berechtigungsvergaben (Entscheidung über individuelle Karrieren) nicht Gefahr laufen, miteinander vermengt zu werden, wird angeraten, die *Testeinsätze nicht in den Abschlussjahrgängen* durchzuführen. Differenzierte Standards und mehrdimensionale Tests verhindern ein einfaches Ranking, das »für eine Qualitätsentwicklung der Schulen wenig hilfreich wäre« (S. 71).

- Am Beispiel der USA wird hingewiesen, dass *zu häufiges Testen* und *zu oberflächliches Messen* negative Folgen für die Qualität des Unterrichts haben kann. PISA hat Qualitätsmaßstäbe gesetzt, die international anerkannt sind und von nationalen Test-

instrumenten nicht unterboten werden sollten. So sollte zum Beispiel jede Aufgabe im Vorfeld von mehreren hundert Schüler/innen bearbeitet werden. Aufgrund der Größe von Deutschland wird ein eigenes Testinstitut vorgeschlagen, das in vielfältiger Kooperation mit anderen wissenschaftlichen Einrichtungen stehen und eher schlank sein soll. Zur Information über den »Output« des Bildungssystems reicht es völlig aus, *alle drei bis vier Jahre eine repräsentative Erhebung* mit jeweils neuen Stichproben durchzuführen (als mögliche Jahrgangsstufen werden 3, [6], 9 und 12 angeführt). Konkret geplant sind erste Standardvorlagen für die Jahrgangsstufen 4 (GS), 9 (HS) und 10 (RS etc.) bis zum Frühjahr 2004. Das Erarbeiten und Formulieren von Standards erfordert primär eine fachdidaktische Expertise (S. 100). Die Fachdidaktiken und die empirische, interdisziplinär angelegte Bildungsforschung bedürfen des weiteren Ausbaus (S. 108).

- In der Expertise wird mehrfach auf die Vorbild-Funktion der NCTM-Standards (stärker prozessorientierte Sichtweise von Mathematik), der Anlage von PISA-Mathematik (dahinter steckt ganz wesentlich die Philosophie der »Realistics Mathematics Education« des niederländischen Freudenthal-Instituts) und der kanadischen CSFO sowie auf Entwicklungen in den skandinavischen Ländern hingewiesen. Hinter allen diesen Ansätzen stecken *konstruktivistische Zugänge zum Lehren und Lernen* (was nicht bedeutet, dass es keine Instruktion der Lehrperson gibt, im Gegenteil, manchmal können gerade In-

puts erfolgreiche Konstruktionen seitens der Lernenden auslösen; aufgegeben wird nur die Annahme einer direkten Übertragung von Wissen und damit eine völlige Plan- und Steuerbarkeit von Unterricht).

- Als ganz wesentlich für eine breite und nachhaltige Umsetzung von Standards werden die *Akzeptanz des Gesamtansatzes durch die Lehrerschaft* und ein nicht zu eng gesteckter Zeitrahmen (es wird auf einen Zeitraum von etwa sieben bis zehn Jahren hingewiesen) gesehen: »Nur wenn es gelingt, die praktizierenden Lehrerinnen und Lehrer zu den Hauptträgern dieser Reform zu machen, nur wenn sie diese Reform als im ureigenen professionellen Selbstinteresse liegend verstehen, wird es auf lange Sicht zu einer Erneuerung und qualitativen Veränderung der Kultur des Lehrens und Lernens kommen.« (S. 120) »Die Bildungspolitik braucht für Projekte wie die Einführung von Bildungsstandards einen langen Atem.« (S. 121).

Literatur

KLIEME, E. et al.: *Zur Entwicklung nationaler Bildungsstandards. Eine Expertise*. Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung, Frankfurt 2003.

KONRAD KRAINER ist Professor am Institut für Unterrichts- und Schulentwicklung (IUS) der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Sterneckstraße 15, A-9020 Klagenfurt.
E-Mail: konrad.krainer@uni-klu.ac.at

Gedicht im Unterricht



Lob des Zauderns

hetti-tätti

woora
wäär
hettma
tättma
tättn
tättnsidenn
abr sechr
abr scho
bocksechr

HÄTT ICH – TÄT ICH

geworden
wäre
hätt man
tät man
täten sie
täten sie dann
aber sicher
aber schon
ganz sicher

(HANSJÖRG QUADERER¹)

Red nicht. Tu was!

Unter dem Motto »Red nicht. Tu was!« hat der österreichische Zweig der International Advertising Association (IAA) Anfang Juli 2005 eine Kampagne gestartet, um ein positives Wirtschaftsklima zu erzeugen. Ziel der »Hätti-wari«-Kampagne ist es laut Aussage der Betreiber, nach der in den Jahren 2002 und 2003 durchgeführten »Nichttrauner«-Kampagne »weitere Impulse für eine optimistische, anpackende Haltung zu setzen und vor allem den Unternehmen Mut für Investitionen zu machen«. In diesem Sinne wurde zum Beispiel eine Reihe von Plakaten affiziert, die den tüchtigen Unternehmer dem zaudernden Raunzer gegenüberstellen. Die Werber im O-Ton:

Die IAA-Kampagne 2005 [hat] echte Helden im Fokus: Unternehmer, Entdecker, Erfinder. Und einen richtigen Antihelden: den »Hätti-wari«. Der »Hätti-wari« hätt' so gern, wäre da nicht dies oder jenes, und er hätt' auch was getan, aber leider war das und das. Der »Hätti-wari« hätt' gern das Richtige gemacht, aber immer aus der Retrospektive: Weil er immer nur redet, aber nie anpackt, bringt er auch nichts weiter. Sein rückwärts gewandtes Scheitern macht ihn menschlich, aber es zeigt auch die Gefahr des Zerredens. Er macht uns Mut, etwas anzupacken, um nicht so zu enden wie er. Hätt' der »Hätti-wari« die Kampagne gemacht, wäre sie bestimmt ganz anders. So aber ist sie recht lustig – hoffentlich auch für »Hätti-waris«, die über sich selbst schmunzeln können.

(IAA-Vizepräsident Mariusz Jan Demner)²

Eine ähnliche Thematik scheint auch das Gedicht des Liechtensteiner Autors

¹ In: Lichtungen 100/2004, S. 25, Biographie S. 173.

² http://kundendienst.orf.at/fakten/werbung/iaa_haetti.html (4. September 2005).

(im Schaaner Dialekt, von ihm selbst ins Hochdeutsche übertragen) Hansjörg Quaderer anzuschneiden. Das macht einen Vergleich mit der Werbekampagne so interessant. Dazu muss allerdings erst einmal das Motto der Werber umgedreht werden. Es muss nachgedacht, diskutiert, und dann gesprochen werden.

Tu nichts, red was!

Stellen wir nun das Gedicht dem Werbeplakat für Persil gegenüber.³

Wenn wir die Tatsache, dass wir einen lyrischen Text mit einem Bildmedium vergleichen, zunächst hintanstellen, fallen sofort ein paar Gemeinsamkeiten auf: einmal die schon erwähnte semantische und lautliche Ähnlichkeit der Slogans *Hätti-wari* und *hetti-tätti*, denen beiden dasselbe sprachliche Verfahren zugrunde liegt: die Verschriftlichung der Mundart und die kreative Zusammenziehung von Subjekt und Prädikat, die der dialektalen Sprechweise besser Rechnung trägt als die korrekte Getrenntschreibung. Ferner fällt auf, dass der Werbeslogan »Der Hätti-wari hat das Waschpulver nicht erfunden« mit einem hübschen und passenden Wortspiel arbeitet: Jemand, der das Pulver nicht erfunden hat, gilt als nicht besonders intelligent.

Damit sind wir bereits bei den Differenzen zwischen den beiden Dokumenten, die nicht nur auf das unterschiedliche Medium, sondern vor allem auf die Unterscheidung zwischen Gebrauchstext und künstlerischem Text zurückzu-

führen sind. Die Aussage des Plakats ist eindeutig, die Botschaft unmissverständlich. Durch die Kombination von Text und Bild wird die Aussage verdoppelt und die Redundanz, die bereits sprachlich gegeben ist (»Der Hätti-wari hat das Waschpulver nicht erfunden« sowie »Red nicht, tu was!« am unteren Bildrand), wird ein weiteres Mal erhöht.

Das Gedicht arbeitet, vordergründig betrachtet, wieder mit ähnlichen Mitteln, die einzelnen Zeilen variieren die Konjunktiv-Formen der Verben *tun*, *haben* und *sein*, zum Beispiel *tättma*, *täätn*, *tättnsidenn*. Damit entsteht aber – im Gegensatz zum Werbetext – keine Redundanz, sondern eine Überdetermination, die eine klare Sinnbestimmung verhindert. Dieses Gedicht, das mit wenigen Wörtern, aber immerhin mit viel mehr Wörtern als das Plakat, auskommt, ist semantisch völlig offen. Es erlaubt bzw. stimuliert mehrere Lesarten:

- Es kann als ein »Anti-Hätti-wari« gelesen werden, wenn man sich auf die magisch-dreifache Versicherung beruft, die gezielt am Ende des Gedichts platziert ist, sodass kein Widerruf mehr möglich ist.
- Es kann aber auch als Kritik an einem Hätti-wari gelesen werden, der andauernd versichert, dass er »dann schon täte, wenn«, der aber sein Versprechen niemals einlöst. Die dreifache Versicherung erhält damit einen ironischen Unterton.
- Schließlich kann mit dem gleichen Recht auch für eine ganz andere Interpretation votiert werden, für ein

³ Weitere Motive mit den Produkten anderer Firmen lassen sich downloaden von:
http://www.iaa-austria.at/index.php3?root_id=4&f_id=9&LNG=de

freies, poetisches Phantasieren, das nicht sofort dem Nützlichkeitsstreben der Macher untergeordnet wird. Gerade die Offenheit des Textes, sein spielerisches Unterlaufen einer eindeutigen Aussage, spricht für die Leseweise als ein Loblied auf die Schönheit des Zauderns.

Wie funktioniert Lyrik?

Somit ist ein wichtiges Lernziel dieser Unterrichtseinheit bereits benannt – die exemplarische Verdeutlichung der Besonderheit literarischer (lyrischer) Texte im Vergleich zu »Gebrauchstexten« (eine seltsame Formulierung, so als ob literarische Texte unbrauchbar wären). Es geht hier um die Verschiebung der Aufmerksamkeit von der klassischen Frage »Was wollte der Dichter damit sagen?« zu der viel konstruktiveren Frage »Wie funktioniert der Text, wie wirken Gedichte?«.

Dieses Ziel kann, wie hier angedeutet, durch eine vergleichende Interpretation erreicht werden. Denkbar ist natürlich auch der handlungsorientierte Ansatz: Man kann die SchülerInnen nach dem Muster von Quaderer eigene Gedichte verfassen lassen, wobei sowohl die Sprache (eigener Dialekt) wie auch das Grundmotiv variiert werden können. Wichtig bleibt aber, dass anschließend ein Vergleich mit dem Original stattfindet und damit der Fokus auf die Wirkungsweise und Bautechnik von Gedichten gelegt wird.

Ein weiteres Ziel könnte die Thematisierung der Mundart sein. Der Vergleich zwischen dem Original und der hochdeutschen Übertragung zeigt in diesem Fall sehr deutlich die besondere sprachliche und emotionale Qualität, die Anschaulichkeit des Dialekts. Warum das

so ist, darüber kann man die SchülerInnen Hypothesen aufstellen lassen. Sie können diese Hypothesen durch weitere Dialektgedichte und ihre Übertragungen bzw. durch Umschreiben von Gedichten in den Dialekt erhärten oder falsifizieren.

Schließlich bietet sich als ein drittes Ziel die Thematisierung der sprachlichen Vielfalt innerhalb der deutschen Sprachgemeinschaft oder sogar der Vielfalt der europäischen Lyrik an. Dazu können am bequemsten die Gedichte herangezogen werden, die in dieser Anthologie versammelt sind. Dann wird diese Unterrichtseinheit zu einer Reverenz an die Zeitschrift *Lichtungen*, die im letzten Jahr ihren 25-jährigen Bestand mit der Nummer 100 feierte. Geboten wird ein umfangreicher Sonderheft *Die Poesie Europas*, eine Auswahl von 117 AutorInnen aus verschiedenen Ländern – immer im Original und in deutscher Übertragung. Vorangestellt ist der Anthologie ein Essay von Ilma Rakusa, *Poesie macht glücklich, auch wenn sie von Unglück spricht*. Der liebevoll gestaltete Band ist ein Muss für alle, die an der Vielsprachigkeit und Multikulturalität unseres Kontinents interessiert sind. Und er ist eine ausgezeichnete Fundgrube für alle DeutschlehrerInnen. Quod erat demonstrandum.

WERNER WINTERSTEINER

Literatur

Lichtungen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Zeitkritik, Graz. XXV. Jg., H. 100/2004.

ide empfiehlt

Ulf Abraham, Matthis Kepser
Literaturdidaktik Deutsch.

Eine Einführung.
 (= Grundlagen der Germanistik, Band 42).
 Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005. 259 Seiten.
 ISBN 3 503 07944-0 • EUR 16,80 • sFR 29,00

Bescheiden gibt sich dieser Band als Einführung, und grenzt sich damit ab von Elisabeth Paefgens *Einführung in die Literaturdidaktik* (Stuttgart: Metzler 1999), da diese stärker auf die Geschichte der Disziplin ausgerichtet ist, sowie von Bogdal/Kortes Werk *Grundzüge der Literaturdidaktik* (München: dtv 2002), das stärker den Charakter eines Handbuchs trägt. Doch gerade eine Einführung erfordert den besten Überblick und das höchste theoretische Niveau. Geht es doch, wie die Autoren betonen, um nichts weniger als um eine kritische Zusammenschau der bestehenden Konzepte, die sich nicht darauf beschränkt zu sagen, was ist, sondern die auch Defizite aufdeckt und Perspektiven für die Zukunft weist.

Und damit ist bereits die größte Stärke dieses sehr empfehlenswerten Bandes umrissen: der Gesamtblick, die Zu-

sammenschau, die breite Darstellung der verschiedensten Aspekte der Literaturdidaktik, die immer wieder auf die (sonst viel zu selten diskutierten) Grundfragen zurückbezogen werden.

Literaturdidaktik beschäftigt sich [...] mit der wissenschaftlichen Erschließung des kulturellen Handlungsfeldes »Literatur« in Bezug auf vergangene, gegenwärtige und zukünftige Lehr-/Lernkontexte. (S. 8)

Ausgehend von dieser knappen Definition entfalten Abraham/Kepser in sechs Kapiteln die vielfältigen Grundlagen, Ziele und Methoden der Literaturdidaktik, wobei die historische Dimension sowohl ein eigenes Kapitel als auch einen Aspekt darstellt, der immer wieder Berücksichtigung findet.

Im einleitenden Kapitel *Literaturdidaktisches Fundament* werden Fragen nach der Funktion von Literaturdidaktik, nach den Grundbegriffen und den Bezugswissenschaften gestellt. Die Autoren konstatieren eine dreifache »Bedeutsamkeit« der Literatur, die ihren pädagogisch-didaktischen Einsatz rechtfertigt: die individuelle, soziale und kulturelle Bedeutsamkeit, eine Terminologie, die insofern zu diskutieren wäre, als die politische Funktion von Literatur hier ausschließlich als »kulturelle Bedeutsamkeit« wiederkehrt. Doch muss als großes Verdienst hervorgehoben werden, dass die Fragen überhaupt gestellt werden. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den *Grundlegenden Aufgaben des Literaturunterrichts*, wobei neben der Unterstützung von Individuation, Sozialisation und Enkulturation (siehe Kapitel I) Leseförderung, Literarische Bildung sowie Sprach- und Medienreflexion hervorgehoben werden. Die nächsten beiden Abschnitte widmen sich *Historischen bzw. Gegenwärtigen Konzep-*

ten für den Literaturunterricht. Nach einem allgemeinen Überblick werden auch spezielle Konzepte einzelner literarischer Gattungen diskutiert (wobei vielleicht der Bezug zu den Gesamtkonzepten deutlicher hätte herausgearbeitet werden können). Dieses Kapitel ist ein Kernbereich des Buches, aus dem auch die abschließende Leseprobe stammt. Ein weiterer Abschnitt thematisiert *Medien und Literaturunterricht*, wobei auf inhaltliche und auf technische Aspekte eingegangen wird. Das abschließende Kapitel *Muster, Phasen und Verfahren des Literaturunterrichts* geht vom Begriff *Inszenierung* aus und integriert damit Einzelstunden in größere Planungseinheiten. Es beschäftigt sich mit Phasenmodellen für die Organisation von Literaturunterricht, geht auf Verfahren der Texterschließung und der Interpretation ein und widmet sich schließlich auch der meist ungeliebten Frage der Leistungsbewertung.

Das alles wird anschaulich und klar dargestellt, ohne dass die naturgemäß gegebene Komplexität des Stoffes darunter leidet. Es ist ein Buch, das seinen eigenen Anspruch der kritischen und Zukunftsorientierung einlöst. Natürlich hätte man sich hie und da eine größere Entschlossenheit gewünscht, etwa bei dem etwas zaghaften Plädoyer für Weltliteratur im Deutschunterricht (S. 30–31) oder bei der vorsichtigen Kritik an Konzepten, die auch noch hundert Jahre nach der Erfindung des Mediums Films diesem immer noch sehr reserviert gegenüber stehen und sein didaktisches Potential nicht ausschöpfen.

Dennoch kann als Resümee festgehalten werden: Es handelt sich um eines jener seltenen Bücher, die durch ihre Existenz schlagartig einen Mangel offen-

baren, eine Lücke entdecken lassen, nämlich jene, die zu schließen es angeht. Man liest und nickt und wundert sich, wie man bisher ohne dieses Buch hatte auskommen können.

WERNER WINTERSTEINER

Leseprobe (S. 123–124):

Man kann »Umgang mit Texten« als Kompetenzförderung beschreiben. Allerdings sind zu unterscheiden:

- Kompetenzen, die zum Lesen der Texte selbst ausgebildet und benötigt werden, die sich langfristig und stabil auf Literatur und literarisches Leben beziehen: kritische oder Wertungs-Kompetenz; ästhetische Kompetenz. Haas (1997, S. 35) nennt noch eine projektive Kompetenz als »Fähigkeit, literarische Texte als Impuls und Antrieb für die Übertragung in reale Situationen und Erfahrungen einzusetzen«.
- Kompetenzen, die sich zwar (auch) im längeren Umgang mit Literatur herausbilden, doch weit über diesen hinaus wirken, indem sie nämlich die Orientierung und das Handeln in gegenwärtigen und künftigen Lebenssituationen erleichtern: linguistische und interaktive Kompetenz nach Kreft, emotive Kompetenz und kreative Kompetenz nach Haas.

Einen Vorschlag von Abraham modifizierend, lassen sich Kompetenzen im Literaturunterricht nun so ordnen:



Folgende Aufgaben des Lernbereichs kann man daraus ableiten:

- die *vorstellungsbildende und Kreativität freisetzende Funktion* der Literatur zu unterstützen und mit ihr im Unterricht zu arbeiten;
- Literatur für *Probehandeln*, Sozialisation sowie Selbst- und Fremdverstehen der sich bildenden Persönlichkeit zu nutzen, ohne ihren ästhetischen Eigenwert zu missachten (»moralische Begriffe bilden« – »Streitkultur ausbilden«);
- Die Fähigkeit zur »Anschlusskommunikation« und zum Dialog als Teil kultureller Praxis zu entwickeln (»Umgang mit Buchhandlungen ...«), und zwar im Medienverbund, wobei neben literarischer auch ästhetische Kommunikation in Form szenischer Verfahren einzubeziehen ist (»ästhetische Erfahrung verbalisieren«, vgl. Kap. 6);
- den Lernbereich in enger Verflechtung mit dem Lernbereich »Schreiben für sich und andere« als einen *integrierten Schreib-Lese-Unterricht* zu verstehen, in dem literarische Texte auch Schreibkompetenz entwickeln helfen und diese wiederum der Erarbeitung des Sprach- und Formbewusstseins dient, die für Literatur gebraucht wird (»Wissen an Texte herantragen ...«);
- statt deklarativem Wissen über Gattungen, Epochen und wichtige Autoren eher ein *prozedurales Wissen* davon zu vermitteln, wie Gattungs- und Epochenbegriffe entstehen, welche Diskurse einen Kanon schaffen und wozu er gebraucht wird (»Ordnungsbegriffe bilden«, »historisch kontextuieren«).

Neben diese Frage nach den im Lernbereich erwerbbaaren Kompetenzen ist allerdings eine zweite zu stellen. Welche *Funktionen* nehmen Texte im Unterrichtsgeschehen wahr? Pragmatische und poetische Texte, mit denen wir im Deutschunterricht umgehen, haben mindestens eine und oft mehrere von vier Funktionen:

1. Sie verleihen *fremden Gedanken und Vorstellungen* sprachliche Gestalt und bilden damit kognitive Herausforderungen, bauen Wissensstrukturen auf/aus und fördern die Vorstellungsbildung.
2. Sie sind *Identifikationsangebote* und als solche affektive Herausforderungen, ermöglichen und erfordern die (Selbst-)Verständigung über Ich-Bilder und Fremdbilder.
3. Sie sind *Übungsgegenstände* für textverarbeitende Kompetenzen und als solche instrumentelle Herausforderungen, ermöglichen den Auf- und Ausbau strukturierender und – mündlich/schriftlich – textwiedergebender Fertigkeiten.
4. Sie sind *Tätigkeitsauslöser* und als solche pragmatisch-kreative Herausforderungen, dienen als Schreib- und Spielvorlage oder Anstöße für Diskussion und Debatten.

Texte unterschiedlichster Art in diesen Funktionen im Deutschunterricht wahrzunehmen und einzusetzen, an ihnen Rezeptions- und Produktionskompetenz zu entwickeln und die kulturelle Praxis der Auseinandersetzung über Qualität und Ästhetik der Literatur als Medium, ist die Kernbotschaft lernbereichsspezifischer Konzepte in der Literaturdidaktik.