

„God save the Queen“: Thomas Bernhards vorletztes Theaterstück „Elisabeth II.“

*Alle Leute haben doch Lust auf Theater
Thomas Bernhard. Elisabeth II.¹*

1. „Autor, Schriftsteller, Dichter und öffentlicher Mensch“² Identitätskleider für Thomas Bernhard.

„Wenn ein Lehrer versuchen sollte, sich an ihm vorbeizustehlen, so ist nur zu hoffen, dass ein renitenter Schüler auf ihn aufmerksam macht“, schreibt Wendelin Schmidt-Dengler in seiner Studie „Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen“.³ Inzwischen sind renitente Schüler renommierte Lehrer geworden, die sich am Œuvre Thomas Bernhards nicht vorbeistehlen — mit dem Erscheinen der zweiundzwanzigbändigen Werkausgabe wird das auch wirklich nicht mehr leicht möglich sein.

Die bereits im Titel der erwähnten Studie formulierte Fragestellung hat ihre Aktualität seit 1981 nicht verloren. Bernhard war und bleibt keine leichte Lektüre. Handke auch nicht. Auch der weniger experimentelle Handke nicht. Oder etwa Ingeborg Bachmann mit ihrem Todesarten-Projekt? Friederike Mayröcker? Elfriede Jelinek? Die Leichtigkeit scheint aus der Literatur — zumindest aus der Literatur, von der die Rede ist — längst verbannt zu sein.

Es sind lauter Annäherungsversuche an einen Schriftsteller, der die Annäherung, in welcher Form auch immer, konsequent gemieden und in den Beziehungen (vor allem in den Beziehungen seiner Protagonisten zueinander bzw. zur Außenwelt) eine Pufferzone aus Kälte errichtet hat. Das als der Höhepunkt seines Vereinnahmungsentzugs geltende Testament ist just der Relativierung zum Opfer gefallen — selbstverständlich nicht ohne Nutzen für sein Werk.

„Annäherungen“ nennt sich der Sammelband der „Queensland Studies in German Language and Literature“, aus dem zitiert wurde. „Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre“ heißt eine andere Studie.⁴ Ob Prosa, Drama oder Lyrik, ob die Person oder das Werk — es handelt sich um Annäherungsversuche. In den Termini „Annäherung“, „Deutung“, oft auch als Teile der Komposita mit der bestimmenden Komponente „-versuch“ wird hauptsächlich von der Lyrik gesprochen. Dies sei zugunsten derjenigen bemerkt, die sich um die Nähe der prosaischen und dramatischen Sprache Bernhards zur

¹ Thomas Bernhard, Elisabeth II., in: Thomas Bernhard. Stücke 4. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, S. 291

² Siegfried Steinmann, Bernhard und Peymann — müssen sie ernst genommen werden? Realität und Fiktion zweier Störenfriede, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Thomas Bernhard. München, edition text + kritik, Heft 43 /1991, 3. Aufl., S. 104

³ Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Annäherungen. Bern und München, Francke 1981, S. 126

⁴ Manfred Mittermayer, Ich werden — Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik / Salzburger Beiträge. Stuttgart, Akademischer Verlag 1988, S. 340

Lyrik besonders bemühen und in dem Rhythmus bzw. der Rhythmisierung der Sprache das überbrückende Tertium Comparationis sehen wollen.

Die Forscher schimpfen beinahe über die skandalträchtige Tatsache, dass sich so viele mit Bernhard beschäftigen und seinem Diskurs widerstandslos verfallen, und geraten damit in Widerspruch, weil sie sich eben selbst Thomas Bernhards annehmen, und wenn nicht den Diskurs, so zumindest den Rekurs übernehmen. Siegfried Steinmann:

Dass sie alle — Theaterakteure, Regisseure, Zuschauer, Rezensenten, Germanisten, Schriftsteller — „in der Komödie vorkommen“, ist (an)erkannt und selbstverständlich, zumindest in den letzten Jahren der sich geil ausbreitenden Bernhard-Diskussion, die oft keine ist, sondern kaum mehr als ein Sammelsurium von einzelnen epigonenhaft „monomanischen“ Bernhard-„Soziolekten“. Die Sekundärliteratur als eine Wucherung am Bernhard'schen Textkörper. Keinem ist die Chance mehr gegeben, etwas zu sagen, was ihm der Autor nicht schon vor-gesagt hätte. Auch dieses Phänomen ist schon vor-erkannt, bevor jemand wirklich es als *seine* Erkenntnis verkaufen könnte. Was jedoch fortwährend geschieht, auf institutionalisierter und hochspezialisierter Ebene, berufsorientiert und: wirklich Geld einbringend.⁵

So gesehen ist die gesamte Literaturwissenschaft nichts anderes, als Wucherung am Textkörper der Weltliteratur, und die Literaturwissenschaftler sind die Wucherer. Man könnte noch weiter radikalieren und im Sinne George Steiners von den „Läusen im Fell eines Löwen“ sprechen. Die Versuchung ist groß, als Literaturwissenschaftler, mit Gegenargumenten ausgestattet, die Rechtfertigungsreise unverzüglich antreten zu wollen, die würde jedoch, fürchte ich, lang, vielleicht unendlich lang dauern. So gesehen bedarf jede neue Auseinandersetzung mit Bernhards Werk einer legitimierenden Präambel, die schon jetzt den größeren Teil der Arbeit beanspruchen würde. Es lässt sich hoffen, dass das Rechtfertigungsritual („Schon wieder etwas über Bernhard?“) der Bernhard-Forschung erspart bleibt. Im Vergleich zu der wuchernden Sekundärliteratur über die „alten Meister“ ist der „Kontinent“ der Bernhardforschung eher eine kleinere Insel als ein wirklicher Kontinent.

Die Epigonen Bernhards wird man beim besten Willen schwer finden können. Sehr wohl gibt es aber Satiren und Parodien über Bernhard, was ein weiteres Mal die Intensität des Resonanzfeldes um Thomas Bernhard unterstreicht.⁶ Sie sind entstanden, als Bernhard noch lebte, und der unmittelbare Verursacher war nicht der Text, wengleich es Satiren und Parodien auf die Texte sind, sondern der Autor. Schaut man sich das Dezennium nach Bernhards Tod an, sieht man, dass die Satiren und Parodien auf ihn bzw. sein Werk abgedankt haben.

Die diskursive Vibration Thomas Bernhards lässt sich selbstverständlich in vielen — auch wissenschaftlichen — Texten spüren: Dem Sog des Bernhard'schen Stils kann man sich schwer widersetzen. Es verwundert also

⁵ Siegfried Steinmann, Bernhard und Peymann, aaO., S. 104

⁶ Siehe: Jens Dittmar (Hg.), Der Bernhardiner ein wilder Hund. Tomaten, Satiren und Parodien über Thomas Bernhard. Wien, Edition S 1990, S. 198

nicht, dass von ihm in Superlativen gesprochen wird: „Kein Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur verwendet so viel Mühe bei seinen Verstellungen und ist so kunstfertig in seiner Abwehrstrategie; deshalb wird auch bei keinem anderen der Wahrheitsgehalt des patriarchalen Wahns so leicht erkennbar“,⁷ „Kein anderer Autor der Moderne stellt die Welt als ein so hässliches, abgründiges, chaotisches und ekelerregendes Jammertal dar wie Thomas Bernhard“.⁸ Bereits 1970, im Jahr, in dem Thomas Bernhard mit dem Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ausgezeichnet wurde und mit dem der Beginn seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur Claus Peymann zu datieren ist, hieß es: „Thomas Bernhard ist der interessanteste Einzelgänger der österreichischen Literatur und einer der begabtesten Schriftsteller deutscher Sprache dazu“.⁹ Bis zu seinem Tod und über seinen Tod hinaus riss die Welle der Definitionen des „Begriffs ‚Bernhard‘“ nicht ab. Thomas Bernhard selbst hat einige dieser Definitionen ins Leben gerufen.

Der Übertreibungskünstler,¹⁰ Unterganghofer, Alpenbeckett, Menschenfeind, Kryptokomiker, der größte lebende Schimpfer,¹¹ der österreichische Einzelgänger,¹² Male-Chauvinist,¹³ Wortsterbenskünstler,¹⁴ Meister, ein ironisch-humorvoller Mensch,¹⁵ der große Einzelgänger aus Ohlsdorf, der seine tödliche Einsamkeit musizierende Sprachkomponist,¹⁶ eine der großen Persönlichkeiten der modernen österreichischen Literatur,¹⁷ einer der größten Dichter und Schriftsteller Österreichs,¹⁸ ein Graffscher und Mockscher Geistesgenosse, ein Mitstreiter der Waldheim-Jubel-und-Verteidigungspartei, ein Goldhauben- und Steirerjankerjünger,¹⁹ ein großer Dichter und außergewöhnlicher Mensch, literarischer Nestbeschmutzer,²⁰ weiser Dichter,²¹ unbequemer Mensch, ein Nestbeschmutzer übelster Sorte,²² Österreichs literarischer Staatsfeind Nr.1,²³ ein großer, ein erschütternder Prosaist,²⁴ ein

⁷ Ria Endres, Das Dunkel ist nicht finster genug, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Annäherungen, aaO., S. 12

⁸ Jürgen H. Petersen, Beschreibung einer sinnentleerten Welt. Erzählthematik und Erzählverfahren in Thomas Bernhards Romanen, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Annäherungen, aaO., S. 143

⁹ Josef Donnerberg, Thomas Bernhard und Österreich, in: Österreich in Geschichte und Literatur 14 (1970), H.5, S. 237. Zit. nach: Josef Donnerberg, Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich, in: Johann Lachinger / Alfred Pittertschatscher (Hg.), Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien. Weitra, Verlag publikation PN°1 1994, S. 53

¹⁰ Wendelin Schmidt-Dengler, Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard. Wien, Sonderzahl 1989, 2., erw. Aufl., S. 128

¹¹ Zit. nach: Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen, aaO., S. 124

¹² Manfred Jurgensen, Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard, in: Annäherungen, aaO., S. 99

¹³ Ria Endres, Das Dunkel ist nicht finster genug, in: Annäherungen, aaO., S. 9

¹⁴ ebd., S. 10

¹⁵ ebd., S. 14

¹⁶ Manfred Jurgensen, Vorwort des Herausgebers, in: Annäherungen, aaO., 7

¹⁷ Jens Dittmar (Hg.), Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard. Wien, Edition S 1993, 2., verschlechterte Ausgabe, S. 218

¹⁸ ebd., S. 219

¹⁹ ebd., S. 221

²⁰ ebd., S. 214

²¹ ebd., S. 215

²² ebd., S. 213

²³ ebd., S. 212

verantwortungsloser Autor,²⁵ der scheinbar neue „Erlöser“ namens Thomas Bernhard,²⁶ ein hochbezahlter Schriftsteller, der sich als Nihilist gebärdet,²⁷ ein richtiger Zerstörer alter und neuer Ideale,²⁸ eines der originellsten Talente der deutschen Prosa seiner Generation,²⁹ ein Erzähler von außergewöhnlicher und sehr begrenzter Kraft, ein Künstler mit großem Talent und großen Scheuklappen, wahrscheinlich ebenso unbeirrbar wie unbelehrbar, ein Amokläufer der Literatur, erschreckend und gefährlich,³⁰ Dezipionist,³¹ ein großer Inszenator und Komponist von Figurenkonstellationen und Spracharrangements,³² Bürgerschreck,³³ der konservative Anarchist, Scheusal,³⁴ lachender Melancholiker,³⁵ ein beängstigender Spaßmacher, der abtrünnige Katholik³⁶ — die Reihe, die einem Peter Handke ebenbürtig wäre (denken wir etwa an seine „Publikumsbeschimpfung“), ist fortsetzbar. Wahrhaftig: „Jeder hat seinen eigenen Bernhard“.³⁷

Kann ein „Begriff“ so vieles, sogar sich gegenseitig Ausschließendes aufnehmen ohne zu zerplatzen? Wie dem auch sei, es zeugen diese „Definitionsversuche“ von der Irritation anlässlich Thomas Bernhards. Je unbestimmter bzw. unbestimmbarer die Größe, desto zahlreicher die Vereinnahmungsversuche. Naturgemäß ritt hier allen voran der Vox populi in Form von Leserbriefen — groß musste die Freude des Autors über die Zahl seiner leidenschaftlichen Leser gewesen sein. Das Feuilleton, der eigentliche Anfangmacher, versuchte mitzuhalten. Auch die Wissenschaft stimmte mit ein.

Wenn wir einen Blick auf die wissenschaftlichen Arbeiten über Thomas Bernhard werfen, sehen wir den Emanzipierungsweg der Thomas-Bernhard-Forschung von der Figur des Schriftstellers zu den Figuren seiner Schriften, vom außertextuellen Diskurs zu dem Diskurs der einzelnen Texte, von dem Hochbetrieb um die Texte herum zu den Relationen in den Texten und zwischen den Texten. Erst langsam hat Bernhard aufgehört, der Protagonist wissenschaftlicher Abhandlungen und Beiträge zu sein, es sei denn, man schreibt seine Biographie oder betrachtet sein Werk von der Perspektive seines

²⁴ ebd., S. 205

²⁵ ebd., S. 204

²⁶ ebd., S. 163

²⁷ ebd., S. 163-164

²⁸ ebd., S. 155

²⁹ Marcel Reich-Ranicki, Thomas Bernhard. Zürich, Ammann 1990, S. 23

³⁰ ebd., S. 24

³¹ Helmut Rath, Thomas Bernhard und Karl Schmitt, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Thomas Bernhard, aaO., S. 30

³² Siegfried Steinmann, Bernhard und Peymann — müssen sie ernst genommen werden?, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Thomas Bernhard, aaO., S. 104

³³ Zit. nach: Helmut Gross, Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Thomas Bernhard, aaO., S. 119

³⁴ Maria Fialik, Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater. Wien, Löcker 1991, S. 194

³⁵ Marcel Reich-Ranicki, Thomas Bernhard, aaO., S. 91

³⁶ ebd., S. 92

³⁷ Wendelin Schmidt-Dengler, „Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)“. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung, in: Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), Wissenschaft als Finsternis? Wien, Böhlau 2002, S. 13

Lebens aus, was allerdings so gut wie vorprogrammiert ist — durch die Namen, Ortschaften, Situationen, Themenkreise. Der Bezug der Texte zu den Lebensumständen des Schriftstellers zeichnet sich durch eine so hohe Intensität aus, dass diese Dimension unmöglich über Bord der Bernhardforschungsschiffes geworfen werden kann. Auf der anderen Seite müssen jedoch die Texte in ihrer inneren Valenz erkannt werden, damit die Schöpfung von der Figur des Schöpfers nicht dauernd überschattet bleibt.

Der vielleicht zu weit gespannte Bogen zwischen dem wahnhaften Anhänger des Patriarchats ³⁸ (Ria Endres) und — in Begleitung von Stifter, Kafka und Beckett — dem Vertreter der großen Frauenliteratur ³⁹ (Margit Schreiner) bildet den (von den Frauen gesetzten!) zeitlichen und inhaltlichen Rahmen für die Bernhard-Rezeption. Die Versuche, das Bernhard'sche Œuvre in der Altemeister-Gruft der Literaturgeschichte beizusetzen, erwiesen sich als etwas voreilig. Die seitens der Wissenschaft (Wissenschaft als Finsternis?) erklungene Stimme der Vernunft (und das Instrument der Vernunft, das ihr hilft, sich vom Unvernünftigen zu distanzieren, ist Ironie) scheint sich doch durchgesetzt zu haben:

Wie wird eine zukünftige Literaturgeschichtsschreibung das Werk Thomas Bernhards beurteilen? Ich gestehe, dass mich diese Frage völlig kalt lässt. Sind schon die Äußerungen der zeitgenössischen Literaturwissenschaftler keineswegs über allen Zweifel erhaben, so werden die der zukünftigen erst recht nicht sein. Ich möchte mich auf keine Polemik einlassen, aber ich meine, dass Bernhard mit seinem Werk offenkundig sowohl für das Produktions- wie auch für das Rezeptionsverhalten der Österreicher in dem genannten Zeitraum von hoher Signifikanz ist. Wenn in diesem Zeitraum einem Autor überdurchschnittliche Wirksamkeit gegönnt war, so ist Thomas Bernhard sicher zu nennen, und zwar primo loco. Wieweit dieser Ruhm ihm auch in der Zukunft erhalten bleibt, weiß ich nicht. Der Gedanke an ein „Bernhard-Jahr“ 2031 bereitet mir gruseliges Wohlgefallen, auch dass es einmal Brandteigkrapfen à la Thomas Bernhard geben könnte, scheint mir nicht undenkbar.⁴⁰

„Annäherungen“ nennt Marcel Reich-Ranicki sein Thomas-Bernhard-Buch, das „mehr ist als die Summe seiner Teile, mehr als eine Zusammenstellung von Aufsätzen und Reden“, weil: „[...] fragmentarisch muss jede Auseinandersetzung mit ihm sein“, weil: „Sein Werk ist Fragment geblieben“.⁴¹ Was sonst sollte es sein bei einem Autor, der so viel vom Tod schrieb? Wovon sonst sollte ein Autor schreiben, der sich jahrzehntelang tagtäglich in besonderer Nähe zum Tod befand? Ist es etwa nicht der Tod, der das Leben zu einem Fragment macht und das Gefühl des Fragmentarischen im Lebenden schärft? Kann ein Fragment vollkommen sein? Ist etwa nicht deshalb jedes Original „an

³⁸ „Kein Autor ist so versessen auf die Patriarchatsklischees wie Thomas Bernhard [...]“, schreibt Ria Endres.

Ria Endres, Das Dunkel ist nicht finster genug, in: Annäherungen, aaO., S. 12

³⁹ Siehe: Hans Höller., Bernhards Wissenschaft, in: Wissenschaft als Finsternis?, aaO., S. 20

⁴⁰ Wendelin Schmidt-Dengler, Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg, Residenz Verlag 1996, 2. Aufl., S. 460-461

⁴¹ Marcel Reich-Ranicki, Thomas Bernhard, aaO., S. 102

sich schon eine Fälschung“ und die meisten Kunstwerke „ja lächerlich“?⁴² Ist nicht alles lächerlich angesichts des Todes? Es gibt so gut wie keine komplexere Bernharduntersuchung, die auf die Bedeutung des Todes bei Bernhard nicht verwiesen hätte: „Entscheidend für Bernhard ist dabei doch immer der Begriff des Todes, von dem aus allen anderen die Wertigkeit und Bestimmung im semantischen System zukommt“.⁴³ Erregt etwa nicht deshalb das Ganze und das Vollkommene den Verdacht? Rühren etwa nicht daher die Kunstvernichtungskunst und die „Gravierender-Fehler“-Methode?

Erst wenn wir das Glück haben, ein Ganzes, ein Fertiges, ja ein Vollendetes, zum Fragment zu machen, wenn wir daran gehen, es zu lesen, haben wir den Hoch- ja unter Umständen den Höchstgenuss daran. Unser Zeitalter ist als Ganzes ja schon lange Zeit nicht mehr auszuhalten, sagte er [Reger], nur da, wo wir das Fragment sehen, ist es uns erträglich. Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich, sagte er. So sind mir im Grunde auch alle diese Bilder im Kunsthistorischen Museum unerträglich, wenn ich ehrlich bin, sind sie mir fürchterlich. Um sie ertragen zu können, suche ich in und an jedem einzelnen einen sogenannten *gravierenden Fehler*, eine Vorgangsweise, die bis jetzt immer zum Ziel geführt hat, nämlich aus jedem dieser sogenannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment zu machen, sagte er.⁴⁴

Dieses Zitat kann aus guten Gründen ein Requiem für das „fragmentarische“ vergangene Jahrhundert schlechthin sein mit seinen monumentalen Fragmenten (in der österreichischen Literatur sind es Musils unvollendeter Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ - ein eineinhalbtausend Seiten starkes Fragment - und Bachmanns „Malina“ als Teil des ausgebliebenen Ganzen (Todesarten-Projekt); teilt man die in der Literaturwissenschaft präsenste Auffassung vom Werk Bernhards und Trakls als von der Variation eines und desselben Themas, so verdoppelt sich die „österreichische Fragmenten-Liste“; auch lassen sich Broch und Canetti, aber auch Franz Kafka auf das Fragment hin aufmerksamer betrachten). Die größeren literarischen Leistungen des vergangenen Jahrhunderts sind lauter Fragmente.

2. Im Schatten von „Heldenplatz“. „Elisabeth II.“ in der Bernhardforschung und im Werk Thomas Bernhards.

„Elisabeth II.“ gehört zu denjenigen Theaterstücken Thomas Bernhards, die weder „eine besonders große öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben“⁴⁵ noch im akademischen wissenschaftlichen Betrieb eingehend behandelt worden sind. War das fehlende Interesse für „Elisabeth II.“ anfangs durch das geringe wissenschaftliche Interesse an Bernhards Theaterstücken schlechthin zu erklären, so verlor diese Erklärung mit dem Erscheinen der lediglich dem

⁴² Thomas Bernhard, *Alte Meister*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1. Aufl. 1988, S. 18

⁴³ Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, aaO., S. 9

⁴⁴ ebd., S. 41-42

⁴⁵ Dirk Jürgens, *Das Theater Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main, Peter Lang 1999, S. 10. Als Beispiel einer besonders großen öffentlichen Resonanz nennt Jürgens Bernhards letztes Theaterstück „Heldenplatz“.

Bühnenwerk Bernhards gewidmeten Untersuchungen ihre Plausibilität. „Elisabeth II.“ ist, abgesehen von der gelegentlichen Erwähnung im Kontext anderer Theaterstücke bzw. anderer Werke, außerhalb des fachlichen Diskurses geblieben und scheint sich bis dato mit ihrer germanistischen Randexistenz zu begnügen.

Noch 1991 nennt Christian Klug unter den Argumenten, die ihn bewegt haben, sich dem Bühnenwerk Thomas Bernhards zuzuwenden, geringe Beachtung in der Literaturwissenschaft, die zum öffentlichen Interesse scharf kontrastiert. Klug schreibt:

Den Schwerpunkt habe ich vor allem aus zwei Gründen auf Bernhards Theaterstücke gelegt: Zum einen hat Thomas Bernhard als Dramatiker in der Literaturwissenschaft bislang eine vergleichsweise geringe Beachtung gefunden, die in einem auffälligen Missverhältnis steht zu der breiten öffentlichen Anerkennung, ja Popularität seiner Theaterstücke im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus.⁴⁶

Das Argument stimmt zwar, bedarf jedoch in punkto „auffälliges Missverhältnis“ einer ausführlicheren Erklärung. Von der „öffentlichen Anerkennung“ kann nur sehr bedingt gesprochen werden. Die so genannte öffentliche Anerkennung des (Bühnen-)Werks Thomas Bernhards beruht auf dem schwer zu behebenden Missverständnis, das auf die Skandale um sein Werk zurückzuführen ist. Das krasseste Beispiel dafür ist der Skandal um „Heldenplatz“, als die Resonanz, die das Werk verursacht hat, der tatsächlichen Bekanntheit mit dem Werk vorausgeeilt ist. In diesem Fall kann meines Erachtens mit guten Gründen von einer „Fehlrezeption“ gesprochen werden. Die meisten Akteure des Skandals hatten eine sehr ungefähre Ahnung von den Inhalten, die das Stück vermittelt. Summa summarum gab es nur *eine* kollektive Antwort auf die Frage „Wovon handelt „Heldenplatz“?“: um die „blasphemischen“ Ausfälle gegen Österreich. Die Folgen dieser Fehlrezeption wirken bis heute nach und verstellen die tatsächliche Problematik des Theaterstücks, in dem die Schimpftiraden auf Österreich und Österreicher beileibe nicht den Inhalt ausschöpfen;⁴⁷ sie sind auch nicht *die* Botschaft des Stücks. Wie dem auch sei: Die Leser, die es nicht gelesen haben, aber dagegen oder dafür sind, darf es auch geben. Dabei wurde die Großartigkeit des Bernhard'schen Einfalls völlig übersehen. „Heldenplatz“, das ursprünglich am 14. Oktober 1988 uraufgeführt werden sollte, war nicht nur „Bernhards Beitrag zum Bedenkjahr“⁴⁸ (50 Jahre nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland), sondern auch Bernhards Beitrag zum 100. Jubiläum des Burgtheaters (am 14. Oktober 1988 hatte die erste Vorstellung im neuen Theatergebäude am Ring stattgefunden, und am 15. Oktober 1955 wurde das wieder aufgebaute Theatergebäude mit Grillparzers „König Ottokars Glück und

⁴⁶ Christian Klug, Thomas Bernhards Theaterstücke. Stuttgart, Metzler 1991, S. IX

⁴⁷ „Er schreibt keine Erzählung über Österreich, er formt Sätze“. Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen, aaO., S. 133

⁴⁸ Hans Höller, Thomas Bernhard. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1993, S. 7

Ende“, zu dem „Heldenplatz“ „eine Art literarisches Gegenstück“⁴⁹ ist, in Betrieb genommen).

Ferner ist es das Spezifikum des Mediums „Bühne“, dass die Individualität des Lesens durch die Kollektivität des Schauens ersetzt wird, wodurch der Eindruck einer „unmittelbareren“ Aktualität entsteht.

Das andere Klug'sche Argument stellt eigentlich den Versuch dar, den Korpus der Bühnentexte durch die Abhebung von den Prosawerken zu definieren:

Zum andern ist Bernhards Hinwendung zum Theater um 1970 Ausdruck einer ästhetischen Neuorientierung: im Unterschied zu seiner „absoluten Prosa“ der sechziger Jahre wird in seinen Stücken die Reflexion auf die existenzielle Dialektik der Figurenrede und der eigenen Kunstausübung zum dominierenden Aspekt.⁵⁰

Obwohl das Bühnenwerk vor Klugs Abhandlung als zumindest genremäßig — aber auch das ist diskutierbar — homogenes Ganzes nicht in Betracht gezogen war, gab es im Vorjahr Willi Huntemanns Buch „Artistik und Rollenspiel“, das 1988 als Dissertation von der Universität Göttingen angenommen worden war. Das Novum seines Buches war, dass in ihm Prosa und Drama gleichermaßen Beachtung fanden. Der Ansatz Huntemanns, es ließe sich ein Bernhards Prosa- und Bühnenwerk übergreifendes Modell der Selbstreflexion im *Rollenspiel* erstellen, scheint das Konzept Christian Klugs von vorne herein zu vereiteln. Das Plus der Huntemann'schen Untersuchung ist, dass sie einen konzeptuellen Überbau über das Werk Bernhards setzen will, und das Minus ist, dass das „System Bernhard“ der sprichwörtlichen Mütze aus der gleichnamigen Erzählung des Schriftstellers ähnelt, die nicht dem Protagonisten gehört und ihm nicht richtig aufsitzen will, bis er sie sich endlich doch anzieht:

Und ich dachte, während ich schrieb, die ganze Zeit immer nur, dass ich mir, wenn ich damit fertig bin, etwas kochen werde, etwas essen, dachte ich, endlich wieder einmal etwas Warmes essen, und ich setzte, weil mir während des Schreibens so kalt geworden war, auf einmal die Mütze auf. Alle haben sie so eine Mütze auf, dachte ich, alle, während ich schrieb und schrieb und schrieb...⁵¹

Denn so etwas, wie das „System Bernhard“, gibt es nicht, was freilich nicht heißt, dass die unterschiedlichen theoretischen Modelle, selbst wenn sie in Bezug aufeinander inkompatibel sind, nicht angewendet werden dürfen. Im Gegenteil, je zahlreicher und begründeter sie sind, desto mehr können sie zum Verständnis des Einzel- und des Gesamtwerks beitragen, worauf im Kontext der Kritik der Huntemann'schen und Klug'schen Konzeptionen bereits hingewiesen worden ist.^{52/53}

⁴⁹ ebd., S. 9

⁵⁰ Christian Klug, Thomas Bernhards Theaterstücke, aaO., S. IX

⁵¹ Thomas Bernhard, Die Mütze, in: Thomas Bernhard. Erzählungen. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, S. 80

⁵² Wendelin Schmidt-Dengler, Bruchlinien, aaO., S. 466-467

⁵³ Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen, aaO., S. 126

Das sozial-politische Ausmaß des Bühnenwerks Thomas Bernhards wurde zum Thema der 1999 erschienenen Arbeit „Das Theater Thomas Bernhards“ von Dirk Jürgens.⁵⁴ Für eine postmarxistische Kritik der sozial-politischen Entwicklungen lässt sich Bernhards Werk schwer instrumentalisieren. Je näher Dirk Jürgens an die Textmaterie herantritt, desto anfechtbarer wird die Eindimensionalität seines theoretischen Ansatzes. Das politische Schimpfvokabular der Theaterstücke Thomas Bernhards, das Stichworte für Jürgens Theorie liefert, kommt ins Schwanken, wenn man bedenkt, dass z. B. die Schimpftiraden auf die Sozialisten in „Elisabeth II.“ von einem „schwerreichen Industriellen“ und dazu noch Waffenfabrikanten gesprochen werden. Schimpfen und Negieren sind zwei Walfische, auf denen das Universum der Figurenrede in Bernhards Werken ruht. Sie verhelfen den Protagonisten zu ihrem — literarischen — Leben und zum Überleben („Ich spreche, also bin ich.“⁵⁵). Bernhards Figuren üben universale („totale“) Kritik aus.

Trotz der sich wiederholenden und variierenden Themen und Motive, trotz einer gewissen syntaktischen und rhythmischen Homogenität der Texte, trotz der werkübergreifenden Ähnlichkeit etlicher Protagonisten, trotz der systemhaften Zügen in der Ausgestaltung ihrer Rede, können wir keinerlei das Gesamtwerk umfassende und es erschließende Theorie aufbauen. Es ist kein Paradoxon, sondern die Konsequenz des Autors Thomas Bernhard, der darauf abzielt, sich jedweder Vereinnahmung und „Datenverarbeitung“ zu entziehen, sei es durch den (österreichischen) Staat, dem er mit seinem knapp vor dem Tod verfassten Testament entgegentritt, „eine posthume literarische Emigration“ inszenierend,⁵⁶ oder durch die Wissenschaft. Zum einen ist das Testament eine Verfügung über das Werk, darunter und vor allem über den Nachlass, zum anderen ist es eine unmissverständliche Identitätssetzung: Aus dem Identitätsbild wird der österreichische Staat, „wie immer dieser Staat sich kennzeichnet“,⁵⁷ herausgenommen — nicht das Land, was Bernhards Protagonisten an vielen Stellen seiner Werke betonen, sondern der Staat. Die semantischen Gehalte von Bernhard'schen „Staat“ und „Land“ müssen noch erforscht werden. Die in den Kindheitserfahrungen verankerte Entfremdung von Staat (Österreich) und Mensch (Bernhard) ist kaum zu übersehen.

Nicht uninteressant wäre, im Rahmen des Lernprozesses, mit den literarischen Texten eines Schriftstellers umzugehen, ein Bernhard-Spiel zu gestalten, in dem eine Gruppe anhand des Textes eine These aufstellt und die andere diese durch eine ebenfalls dem Text entnommene Gegenthese bestreitet. Bekanntlich wird in den Texten Thomas Bernhards die Aussage eines Protagonisten aus einem Text durch die Aussage eines anderen Protagonisten aus einem anderen Text bzw. die

⁵⁴ Dirk Jürgens, Das Theater Thomas Bernhards, aaO., S. 324

⁵⁵ Diese Formel gilt auch für Thomas Bernhard und ist die wohl wichtigste Identitätsformel eines Schriftstellers in der literarischen Postmoderne (der Schriftsteller als „verbaler Mensch“).

⁵⁶ Siehe: Hans Höller. Thomas Bernhard, aaO., S. 7

⁵⁷ ebd.

Aussage eines Protagonisten aus einem Text durch die Aussage eines anderen Protagonisten aus dem gleichen Text bzw. die Aussage eines Protagonisten aus einem Text durch die Aussage desselben Protagonisten aus dem gleichen Text widerlegt. Die Monomanie und Totalität (was das auch immer bedeuten mag), die Bernhard zugeschrieben werden, stehen im Widerspruch zu der fast in den Rang eines philosophischen Ansatzes erhoben zu sein scheinenden Nicht-Eindeutigkeit seiner Aussagen, wenn sie auf die Homogenität des Gesamtwerks hin geprüft werden. Die Bernhardforschung scheint in die durch die Texte gestellte Falle geraten zu sein: In den Texten des Schriftstellers, die nach einem musikalischen Prinzip strukturiert sind, will man die gleiche (Sinn)-Melodie vernehmen — die Textstruktur verstellt den Textinhalt. Oder wird die Struktur zum Inhalt?

Die Nicht-Eindeutigkeit zwingt uns, wie es Wendelin Schmidt-Dengler verlangt, mit dem Text behutsamer und aufmerksamer umzugehen, sich ihm anzuvertrauen, die theoretischen Brücken zwischen den einzelnen Texten nur vorsichtig zu bauen und vielleicht doch als den wichtigsten Ansatz für die Bernhardforschung die Widersprüchlichkeit von Person und Werk Bernhards anzuerkennen. Gleiches gilt für den intertextuellen Aspekt in der Erforschung der Texte (die gegenseitigen Bezüge zwischen den Texten Bernhards und die Zitatbezogenheit von Bernhards Texten nach außen). Der Umfang der in den jeweiligen Text Bernhards einmontierten geliehenen Zitate sagt noch nichts darüber aus, ob Bernhard bzw. seine Protagonisten diese oder jene Ansichten teilen und ob es in diesem Zusammenhang überhaupt von einer Systematik gesprochen werden kann. Diskutierbar ist die These, Bernhards Namen und Zitate seien Schlüssel zu den Türen der hermeneutischen Textaufarbeitung:

Da sind wir schon mitten in Thomas Bernhards Namedropping, aus dem die gelehrte Welt ein Puzzlespiel an Bedeutungen machen möchte: Es scheint, als würde jeder Name den Text mit Sinngehalt aufladen, ja philosophisch auch die Äußerungen mit determinieren.⁵⁸

Diese These zu ignorieren, ist genauso diskutierbar. Als Beispiel sei hier das Stück „Immanuel Kant“ genannt, in dem sowohl der Name des Protagonisten, als auch die einmontierten Zitate das Inhaltsgewebe tragen. Schon der Name, in einen prinzipiell neuen Kontext versetzt, löst vielfache Sinnspiegelungen aus. Mit „Immanuel Kant“ und dank der Figur Immanuel Kants, die mit dem reellen Kant „nichts“ außer dem Bündel an Referenzen gemeinsam hat, gelingt es Thomas Bernhard, den Mythos Kant umzukippen und das Schiff der Aufklärung, als dessen Begründer der Königsberger Philosoph Immanuel Kant gilt, ins Schwanken zu bringen. Meines Erachtens handelt es sich überhaupt um — auf der Inhaltsebene — Bernhards bestes Theaterstück. Das ganze Stück baut auf den Namen „Kant“, der durch die Zitatmontage aus dem (Früh)werk des Königsberger Philosophen Immanuel Kant abgestützt wird.⁵⁹ Ersetzt man den

⁵⁸ Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, aaO., S. 463

⁵⁹ Vgl. dazu: Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, aaO., S. 158-169

Namen Kant durch einen anderen Namen, schwindet die Spannung und das durch die geschickt generierten Referenzen entstandene Konnotationsfeld wird automatisch gelöscht.

Die in der Bernhardforschung verbreitete These von der Austauschbarkeit der Namen und Aussagen trifft eingeschränkt zu. Die „funktionale Künstlichkeit“⁶⁰ der Ortsnamen trägt zum besseren Verständnis der Notwendigkeit bei, die „realen“ Ortsnamen von ihren funktionalen, zu literarischen Topoi auserkorenen Äquivalenten zu unterscheiden und auf diese Weise den Konflikt zwischen den aus den jeweiligen Orten stammenden „Patrioten“ und dem „Österreich-Hasser“ Thomas Bernhard wenn nicht zu beheben, so mindestens einigermaßen zu entschärfen. Als Begründung für die Austauschbarkeit genügt die These jedoch nicht.⁶¹

Was den Zitatcharakter Bernhard'scher Texte anbetrifft, so stehen sie dezidiert im Zeichen der Postmoderne. Traditionalistische und avantgardistische, moderne und postmoderne Züge können in seinem Œuvre jederzeit ausfindig gemacht werden.

Schmidt-Dengler bringt „Elisabeth II.“ angesichts ihres Untertitels in den — seiner Ansicht nach sinnstiftenden — Zusammenhang mit zwei Prosatexten Bernhards: „Auslöschung“ und „Alte Meister“:

Was kann es nach der Komödie noch geben, wenn diese das „Schwerste“ ist? Bernhard hat die Antwort parat: „Keine Komödie“ — so lautet der Untertitel seines Theaterstücks „Elisabeth II.“ (1987), ein Titel, der aus der Reihenfolge „Auslöschung“ (Tragödie), „Alte Meister“ (Komödie) und Elisabeth II.“ irgendwie doch Sinn bekommt: „Keine Komödie“ bedeutet ja nicht notwendig „Tragödie“ — mit diesem Untertitel hat sich Bernhard denn auch emanzipiert von allen jenen Unterscheidungen, die die Texte in das Korsett der Gattungspoetik hineinpressen wollen.⁶²

Dabei handelt es sich (mit Ausnahme von „Einfach kompliziert“, „Heldenplatz“ und dem zum allerletzten Text erklärten Testament⁶³) um die letzten Texte Bernhards. Alle drei Texte sind von der sie miteinander sowie mit den meisten anderen Texten des Autors verwandt machenden Ambivalenz gekennzeichnet. Während die Ambivalenz von „Elisabeth II.“ bereits im Untertitel expliziert wird, ist es in „Auslöschung“ die Aktion (Schenkungs des den „Herkunftskomplex“ verursacht habenden Familiennests Wolfsegg durch den Protagonisten Franz-Josef Murau an die Israelitische Kultusgemeinde in

⁶⁰ Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen, aaO., S. 133

⁶¹ Ich stimme eher Wendelin Schmidt-Dengler zu, der die Austauschbarkeit auf die Schauplätze in der Provinz reduziert, wobei auch sie in akribischer Detailarbeit noch erforscht werden muss. Vgl.: Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen, aaO., S. 133

⁶² Wendelin Schmidt-Dengler. Bruchlinien, aaO., S. 472

⁶³ Höchst interessant wäre es, die Identitätsgeschichte eines Textes am Beispiel des Bernhard'schen Testaments zu erforschen, die Mechanismen aufzuzeigen, wie eine Textqualität (juridisches Dokument) in eine andere (literarischer Text - Die Geschichte der literarischen Testamente als Einschübe in einen größeren literarischen Text bzw. als selbstständig funktionierende Texteinheiten weist eine durchaus interessante Tradition auf.) verwandelt wird und ob solch eine Metamorphose die gattungsmäßige Identität eines Textes ändert oder ob es sich innerhalb eines Identitätsrahmens um eine Doppelidentität handelt.

Wien)⁶⁴ und in „Alte Meister“ die in dem Satzesatz enthaltene und dem Untertitel des Romans widersprechende Wertung („Die Vorstellung war entsetzlich“)⁶⁵. Selbst wenn diese Wertung die Schauspielkunst der Schauspieler betrifft bzw. trifft, erwarten wir dennoch von einer Komödie, dass sie alles andere als entsetzlich ist. Mit dem Prädikat „entsetzlich“ werden in der Regel die Ereignisse der etwas anderen Art erfasst, nämlich die der Tragödie — „King Lear“, „Hamlet“ usf.

Bei Bernhard sind „Komödie“ und „Tragödie“ eine Union eingegangen; demnach ist die dem Titel einer Erzählung Bernhards entlehnte alternierende Doppelfrage „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“, die den Leser vor die exkludierende Binarität der Wahl stellt („entweder — oder“), eine Falle, denn die Antwort muss lauten „weder — noch“ bzw. „sowohl — als auch“. Wächst die tragische Komponente, steigt die lächerliche, und auf dem Höhepunkt ihres Pathos wird eine jede Tragödie, so Bernhard, der Lächerlichkeit preisgegeben. Angesichts der aus der eklatanten Diskordanz zwischen dem alltäglichen Kleinkram des Lebens und dem Leben jedes Lebens auf den Tod hin erwachsenden Tragik ist jede, selbst die genialste literarische („künstlerische“) Tragödie lächerlich. Die wirkliche Tragödie ist bar der pathetischen Geste, die wirkliche Tragödie beginnt dort, wo die Alltäglichkeit des Lebens mit dem Begreifen des Sterbensmüssens kollidiert. In Nachfolge der großen Tragikomiker (Shakespeare - nicht der des „King Lear“, sondern der des „Troilus und Cressida“ -, Molière, Ibsen, Hauptmann, Cechov, Pirandello, Shaw, O'Neill, Priestley, Dürrenmatt, Ionesco, Beckett)⁶⁶ verleiht Thomas Bernhard der Tragikomödie (in seiner Version — „Komödientragödie“) eine neue, durchaus philosophische, an die in Österreich „wuchernde“ bzw. „abgewucherte“ barocke Tradition nur vorsichtig anlehrende Dimension, die jedoch nicht ignoriert werden darf.

Die Protagonisten der „Komödie“ bzw. der „Romankomödie“ „Alte Meister“, der Aufzeichner Atzbacher und der durch seine Aufzeichnungen zu Wort kommende Reger, sehen Kleists Komödie „Der zerbrochene Krug“ im Burgtheater („das beste deutsche Lustspiel“ und „die erste Bühne der Welt“)⁶⁷, und der aufgeblasene Luftballon der Erwartung (sowohl der beiden Protagonisten als auch der Leser) platzt aufgrund eines einzigen Stichwortes: der Entsetzlichkeit. Diese Technik setzt der Schriftsteller Thomas Bernhard besonders gern ein: Nachdem genug sublimiert worden ist, wird die Sublimation durch eine plötzliche Wendung zunichte gemacht. In einem anderen Prosatext Bernhards, „Beton“, ist es die Unfähigkeit des Protagonisten, den ersten Satz seiner seit Jahren geplanten Studie über Mendelssohn Bartholdy aufs blanke Papier zu bringen, die gesteigert und gesteigert wird, bis es zum Abbruch kommt und eine andere Geschichte dran ist. Im Theaterstück „Immanuel Kant“

⁶⁴ Thomas Bernhard, Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, S. 650

⁶⁵ Thomas Bernhard, Alte Meister. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, S. 311

⁶⁶ vgl.: Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Kröner 1989, S. 959

⁶⁷ ebd., S. 310

kommt eine solche Wendung in der Schlusszene zustande und wird durch den außerhalb der Personenrede gesetzten verbalen Marker („*Wartende an Land, darunter Ärzte und Pfleger eines New Yorker Irrenhauses*“⁶⁸) zum Ausdruck gebracht, was auf der Bühne allerdings non-verbal (Bekleidung, Bewegungen) wiedergegeben wird. Ähnliche Techniken sind in den Krimis und — was durchaus analogiestiftend sein könnte — in den sich im Zeichen der Postmoderne angehäuften Parodien auf die Kriminalliteratur anzusiedeln.

Die Ambivalenz der Schenkungsaktion in „Auslöschung“ wird durch das in der Kursivschrift gedruckte Wort „Dazugehörende“ auf den Punkt gebracht:

[...] ich hätte nicht die geringste Vorstellung in dieser Frage, während ich doch gleichzeitig fest entschlossen war, mich bei Eisenberg in Wien anzumelden auf ein Gespräch, in welchem ich ihm ganz Wolfsegg, wie es liegt und steht, und alles *Dazugehörende*, als ein völlig bedingungsloses Geschenk, der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien anbieten wollte.⁶⁹

Die Großzügigkeit und die anscheinende Gerechtigkeit der Schenkungsgeste (mit der für Thomas Bernhard typischen Tangente zur Wirklichkeit, in Sachen Restitution) auf der einen Seite und der dahinter steckende Wunsch den „Herkunftskomplex“ auf Anhieb loszuwerden (daher das kursiv gedruckte „Dazugehörende“) auf der anderen Seite machen die Ambivalenz der Schenkungsaktion aus. Zusammen mit den Immobilien wird auch die dazugehörige Geschichte verschenkt. So erfolgt die Absage des Protagonisten von einem Teil seiner Identität. Während der Erzähler in „Die Mütze“ nach den erfolglosen Versuchen, den Mützebesitzer zu finden, die Mütze endlich selbst aufsetzt, so findet der Protagonist in „Auslöschung“ den Adressaten, wo er Wolfsegg und alles Dazugehörige loswerden kann. Während in „Die Mütze“ eine fremde Komponente in das eigene Identitätsbild integriert und zu seinem Bestandteil wird, haben wir es in „Auslöschung“ mit einem Entfremdungsakt zu tun — es erfolgt der Loslösungsversuch von einem „unbequemen“ Teil der Identität, was die Form einer Schenkung annimmt.⁷⁰

Der Versuchung, diese zweite Deutung der ersten vorzuziehen, treten die abschließend eingefügten Lebensdaten Franz-Josef Muraus, des Verfassers der 650 Seiten lang zitierten Niederschrift, entgegen: „geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom“⁷¹. Das Sterbedatum lässt den Eindruck entstehen, dass der Loslösungsversuch missglückt ist. Der materielle Teil des „Herkunftskomplexes“ war viel leichter zu bewältigen, als der Erinnerungsteil, an dem — lässt sich annehmen — Franz-Josef Murau gescheitert war. Der

⁶⁸ Thomas Bernhard, Immanuel Kant, in: Thomas Bernhard. Stücke 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, S. 339

⁶⁹ Thomas Bernhard, Auslöschung. aaO., S. 650

⁷⁰ Denken wir etwa an das Prozedere der Erbenbestimmung in der Geschichte mit dem Telefonbuch aus London in „Beton“, wo sich ein ehemaliger „Kavallerieoffizier aus dem Ersten Weltkrieg, der sich, wie alle diese Leute, Baron nennt“, ein Telefonbuch von London schicken lässt und durch das Zeigefingerdrücken mit geschlossenen Augen seine Erben findet. Siehe: Thomas Bernhard, Beton. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, S. 96

⁷¹ Thomas Bernhard, Auslöschung, aaO., S. 651

Romantitel bleibt eine offene Frage: Selbstausslöschung als Vergangenheitsbewältigung? Wie dem auch sei: Der Roman „Auslöschung“ reflektiert eine Debatte, in der auch jetzt, zwanzig Jahre nach seinem Entstehen, kein Schlusspunkt gesetzt zu sein scheint. Ein Roman, der über die konkreten Umstände hinaus einen wahrhaft Dostojewski'schen Sinn erlangt. Denn nichts anderes ist Thomas Bernhards größter Roman „Auslöschung“, als ein Roman von Schuld und Sühne.

Der Bezug von „Elisabeth II.“ zu „Alte Meister“ scheint enger zu sein, als zu „Auslöschung“. Vor allem führen die Untertitel beide Texte zusammen: „Komödie“ und „Keine Komödie“. Ihre zeitliche Nähe — „Alte Meister“ sind mit 1985 und „Elisabeth II.“ mit 1987 datiert (der dazwischen, 1986, erschienene Roman „Auslöschung“ war vor „Alte Meister“ geschrieben worden) — spricht auch dafür. Verbleiben wir bei der Dreieck-Konfiguration, so ist „Auslöschung“ die These, „Alte Meister“ die Antithese und „Elisabeth II.“ die Synthese. Fokussieren wir unser Augenmerk auf die Gegenüberstellung von „Alte Meister“ und „Elisabeth II.“, so sind wir mit der „Behauptung“ und ihrem „Dementi“ konfrontiert. Wir begehen ein typisch Bernhard'sches Terrain, auf dem etwas von etwas anderem konterkariert wird, einschließlich der syntaktischen „während“-Schablone: Während „Alte Meister“ „Komödie“ ist, ist „Elisabeth II.“ „keine Komödie“. Ansonsten ist „Elisabeth II.“ sowohl stilistisch, als auch thematisch in das übrige Werk Bernhards genauso vernetzt, wie mit diesen beiden Texten.

Es besteht kaum Zweifel, dass „Elisabeth II.“ auf den Skandal hin konzipiert war. Schlagende Parallelen zu „Heldenplatz“ lassen sich feststellen. Es war das gleiche Schema, ein Jahr später sollte es mit dem maximalen Erfolg wiederholt werden. Vor dem Erscheinen des ganzen Stücks waren die provokantesten Textstellen in der Presse vorabgedruckt. Die Auswahl zielte unmissverständlich auf das mediale Echo ab. Es ging darum, den medialen Wirbel um das Stück auszulösen und auf diesem Weg die Öffentlichkeit auf „Elisabeth II.“ und — vor allem — auf die geplante Burgtheateraufführung aufmerksam zu machen. Nach dem medialen Misserfolg schaltete Claus Peymann auf das Burgtheaterjubiläum und den von ihm dazu bestellten „Heldenplatz“ um, die geplante Burgtheaterpremiere von „Elisabeth II.“ war gestrichen.

Dabei handelt es sich um ein Bernhard-Stück, das in der Steigerung und Perfektionierung der Österreich-Beschimpfungen von „Heldenplatz“ nicht besonders weit zurückbleibt. Auch in den anderen späten Texten des Schriftstellers sind die Schimpftiraden kaum weniger hart, als in „Heldenplatz“. In „Alte Meister“ liest man von den sentimental und perversen Kleinköpfen, von den Lehrern als Handlangern des Staates, vom geistig und moralisch total verkrüppelten Staat,⁷² von den skandalösen Toiletten und den scheußlichsten Aborten, die, so Reger, nur in Wien zu finden sind, von Wien als der schmutzigsten europäischen Großstadt, hundertmal schmutziger als auf dem

⁷² Thomas Bernhard, Alte Meister, aaO., S. 53

Balkan, von den Wienern als den schmutzigsten Europäern und von den Wiener Wohnungen, die noch schmutziger sind als die Wiener Toiletten,⁷³ von den Politikern als Mördern, ja als Massenmördern eines jeden Landes und von den österreichischen Politikern als von den gefinkeltsten, gleichzeitig gedankenlosesten Landes- und Staatsmördern,⁷⁴ von den gemeinen und stumpfsinnigen Staatsmissbrauchern und gemeinen und perfiden Demokratiemissbrauchern, die die österreichische Szene absolut beherrschen,⁷⁵ und so weiter und so fort, dass beinahe der Eindruck entsteht, dass das Sujet mit Tintoretto's echtem und falschem „Weißbärtigen Mann“ bloß dazu da ist, möglichst mehr Ventile zu schaffen, die es erlauben, sich über Österreich großzügig auszulassen. Wir wissen aber, dass es nicht so ist oder zumindest nicht so einfach.

In „Beton“ bietet der Ich-Erzähler, der sich seit zehn Jahren an einer Mendelssohn Bartholdy-Arbeit herumplagt und an der Unmöglichkeit des ersten Satzes andauernd scheitert, als Ersatz — offensichtlich für das ausbleibende Buch — seine Beziehungsgeschichte zu der Schwester und zur Außenwelt, die Geschichte mit dem Telefonbuch aus London, die Geschichte Anna Härtls, sowie etliche Schimpftiraden, darunter auf den korrupten Staat, auf die „ebenso korrupte Kirche“ und auf das „von seinen Beherrschern tatsächlich in seine Dummheit“ eingesperrte und „tatsächlich“ dumme Volk⁷⁶.

Auch in den Claus-Peymann-Dramoletten weiß es der Autor, Österreich und das Österreichische ins Visier seines Diskurses zu nehmen, und — was die Provokativität auf die Palme treibt — legt die Österreich-Tiraden in den Mund eines bundesdeutschen Protagonisten. Sie sind — umso schlimmer — nicht mehr richtige Beschimpfungen, sondern Verulkungen:

PEYMANN

Die österreichischen Begriffe
sind umwerfend komisch
vieles fast alles ist hier
umwerfend komisch
ich bin drauf gekommen dass hier
beinahe alles umwerfend komisch ist
Österreich ist die totalste Komödie
die mir bis jetzt untergekommen ist⁷⁷

Die Ich-Figur namens Thomas Bernhard verpasst die Gelegenheit nicht, einige Tropfen Öl ins Peymann-Feuer zu gießen — naturgemäß der Pikanterie der Speise halber:

⁷³ ebd., S. 162-163

⁷⁴ ebd., S. 215

⁷⁵ ebd., S. 216

⁷⁶ Thomas Bernhard, *Beton*, aaO., S. 87

⁷⁷ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1993, S. 40

ICH

Die Österreicher glauben
ihr Vaterland ist eine Tragödie
während es doch eine Komödie ist⁷⁸

Der Ich-Protagonist namens Thomas Bernhard versteht es, seinen bundesdeutschen Kollegen, den Protagonisten Peymann, eines Besseren zu belehren:

PEYMANN

Wer ist denn das

ICH

Der Vizekanzler
ein Nazi

PEYMANN

Und der

ICH

Der Landwirtschaftsminister
ein alter Nazi⁷⁹

Das ankeruhrartige Defilee ergeht sich an den Lesern bzw. Zuschauern noch zwei Seiten lang, bis ihm vom Protagonisten Peymann ein jähes Ende gesetzt wird: „Na dann bestellen wir doch einfach Rindsuppe“⁸⁰. Diese Wende macht das Aufklärungsgespräch zwischen Ich und Peymann über Who-is-who des öffentlichen Lebens Österreichs ambivalent: Zum einen kann die Abwendung von den Ministern über die Kellnerin („Die ist katholisch und kennt alle und weiß von nichts“⁸¹) zu der typisch Bernhard'schen Rindsuppenfinte als Relativierung des kleinen österreichischen Personenlexikons, zum anderen jedoch als Ausdruck der Ratlosigkeit nach dem „Blättern“ im Lexikon verstanden werden.

Auch in „Elisabeth II.“ sind solcherart Stellen fix im Programm: Schimpftiraden auf Österreich und die Österreicher („die Österreicher sind ein verkommenes Volk / die Österreicher hassen die Juden / und die aus der Emigration zurückgekommenen am allertiefsten“⁸²), Austeilung der politischen Sympathiebonuse („Der Sozialismus hat auf dem Semmering / alles verkommen lassen / Aber der Sozialismus auf dem Semmering / und die Sozialisten auf dem Semmering / sind mir noch tausendmal lieber / als der Nationalsozialismus / und die Nationalsozialisten in Altaussee“⁸³) und der Pauschalprädikate („ein ganzes Volk als ein ganzer schäbiger Charakter“, „Salzburg Gmunden Altaussee / das sind nichts als Nazinester“⁸⁴, „schamlos

⁷⁸ ebd.

⁷⁹ ebd., S. 48-49

⁸⁰ ebd., S. 51

⁸¹ ebd.

⁸² Thomas Bernhard, Elisabeth II., aaO., S. 307

⁸³ ebd., S. 355

⁸⁴ ebd., S. 307

neugieriges Volk die Wiener“⁸⁵, „dieses widerliche Blatt“⁸⁶ (über „Die Presse“), „schreckliches Land dieses Österreich“⁸⁷), leidenschaftliche Bekenntnisse („ich hasse Wien und ich hasse die Wiener“⁸⁸), provokante Statements („die Proletarier haben alles ruiniert“⁸⁹).

Mit Österreich-Beschimpfungen schöpft sich die Philosophie Bernhard'scher Protagonisten bei weitem nicht aus. Im Œuvre des Schriftstellers gibt es auch andere Textstellen, die wert sind, zitiert zu werden, so beispielsweise die Selbstbezeichnung des Ich-Erzählers in „Beton“, die ich hier als eine Art Parität und „Besonnenheit“ zu den vorhergehenden Zitaten ohne Kürzungen — zum Trost aller leidenschaftlichen Bernhardkritiker — anführen möchte:

Ich hatte gerade in dem Augenblick auf Wien und was alles das für mich bedeutete, nämlich alles, zu verzichten gehabt, in welchem ich glaubte, ein für allemal untrennbar mit dieser Stadt verbunden zu sein, die ich zwar damals schon und, wie ich weiß, immer schon gehasst, gleichzeitig aber wie keine zweite geliebt habe. Ich neide ja heute nur meiner Schwester, dass sie in Wien leben kann, das ist es, das mich gegen Wien fortwährend aufbringt, der Neid, was mich gegen meine Schwester zu den allergrößten Ungerechtigkeiten und letzten Endes sogar Gemeinheiten hinreißen lässt, mein Neid, dass sie in Wien leben kann und noch dazu auf die, wie ich weiß, angenehmste und glücklichste Weise, nicht ich. Wenn überhaupt irgendwo, so denke ich immer, dann nur in Wien, in keiner anderen Stadt der Welt, aber ich habe mir Wien verrammelt, endgültig unmöglich gemacht. Und ich verdiene diese Stadt nicht mehr, dachte ich.⁹⁰

Alles war so arrangiert, wie es sich Monate später mit und um „Heldenplatz“ entwickeln sollte, — Vorabdruck gewisser Textstellen in der Zeitschrift „Basta“, geplante Uraufführung am Burgtheater. Und dennoch: Die Bombe war nicht explodiert. Claus Peymann verzichtete auf „Elisabeth II.“ zugunsten von „Heldenplatz“. Die Premiere von „Elisabeth II.“ fand erst am 5. November 1989 am Berliner Schiller-Theater unter der Regie von Niels-Peter Rudolph statt. Die Premiere in Österreich ließ auf sich warten, sogar länger, als es notwendig war, damit die Ambivalenz der testamentarischen Verfügung „erkannt“ wurde. Wer „Elisabeth II.“ sehen wollte, musste entweder nach Berlin oder nach Bratislava reisen.

Die österreichische Erstaufführung des Stücks „Elisabeth II.“ fand erst Jahre nach dieser „Erkenntnis“ statt, drei Jahre nachdem der Burgtheaterintendant Claus Peymann und der Dramaturg Hermann Beil nach Berlin gezogen waren („Claus Peymann verlässt Wien und geht als Direktor des Berliner Ensembles nach Berlin“ konnte naturgemäß nicht mehr geschrieben werden), um in den Genuss der Vormundschaft über das Brecht'sche Kind zu kommen. Immerhin

⁸⁵ ebd., S. 285

⁸⁶ ebd., S. 351

⁸⁷ ebd., S. 350

⁸⁸ ebd., S. 292

⁸⁹ ebd., S. 312

⁹⁰ Thomas Bernhard, *Beton*, aaO., S. 164

steht „Elisabeth II.“ seit dem 30. Mai 2002 auf dem Programm des Wiener Burgtheaters (Regie: Thomas Langhoff).

Um die Entstehungszeit von „Elisabeth II.“ erfolgte der Briefwechsel über die geplante „Theatermacher“-Aufführung in Brüssel, die Claus Peymann, der Forderung Thomas Bernhards folgend („Entlassen Sie mich (und sich!) aus diesem Europalia-Alptraum und gehen Sie mit meinem Theatermacher überall hin und sei es in die Hölle, aber nicht in diesem September nach Brüssel“⁹¹), absagen musste. Bernhard nannte die „Europalia“ „eine kulturelle Selbstdarstellung als Selbstaufblähung des mir in allem und jedem widerwärtigen gegenwärtigen österreichischen Staates“.⁹² Im gleichen „Basta“-Heft, in dem aus „Elisabeth II.“ zitiert wurde, wurde der Brief Thomas Bernhards an „Herrn Minister Alois Mock“ abgedruckt, in dem er sich über die Schlamperei an der österreichischen Botschaft in Brasilien beklagte, die ihn verhindert hatte, der Einladung der Stadt Rio de Janeiro zu folgen.⁹³

Mit der allzu engen Verwandtschaft der Protagonisten und ihrer Prototypen in einigen seiner Werke (z.B. in den 1984 entstandenen „Holzfällen“) hatte Bernhard einen wirksamen Selbsterkennungsmechanismus in Gang gebracht. In dem an den Rollstuhl gefesselten Protagonisten Herrenstein soll sich Bruno Kreisky, und in seinem Diener Richard wollte man den Schauspieler Walter Schmidinger erkannt haben. Im Zusammenhang mit der „Elisabeth“-Premiere bei den Wiener Festwochen in Bratislava wird berichtet: „Rechts im Eck auf der Bühne im Rollstuhl Herrenstein mit Fräulein Zallinger. Und links im Zuschauerraum, in einer erhöhten Loge Kreisky mit Marietta Torberg“ „auch im Rollstuhl“ — „fast eine pirandellosche Spiegelung“.⁹⁴

Warum wurde „Heldenplatz“ ein Skandal und „Elisabeth II.“ keiner? Die Antwort liegt auf der Hand: Die Bezugsperson, der im Stück Nazi-Herkunft unterstellt worden ist („Diese Schuppich sind eine alte Nazifamilie, der Vater war SS-Obersturmbannführer“) und die der „Elisabeth“-Bombe zur Explosion hatte verhelfen sollen, schwieg:

Sogar in der „Elisabeth II.“ erwähnt er [Bernhard] als Freund des Dieners Richard einen gewissen Dr. Schuppich — kein Geringerer als der Präsident der Rechtsanwaltskammer in Wien trägt den gleichen Namen, — und ausgerechnet ihm unterstellt Bernhard eine homosexuelle Beziehung. Ist das Zufall? Ich habe Walter Schmidinger bei der Aufführung der „Elisabeth II.“ in Bratislava getroffen, und er war ganz begeistert, welche Dimension die Figur des Richard durch die Erwähnung dieses Dr. Schuppich erhalten hat. Thomas Bernhard hat über ein ungeheures Insiderwissen verfügt, und ich kann mir sehr gut vorstellen, dass er sich diebisch über ein Dementi von Schuppich gefreut hätte.⁹⁵

⁹¹ Die Presse, 6.8.1987. Zit. nach: Jens Dittmar (Hg.), Sehr gescherte Reaktion, aaO., S. 175

⁹² ebd., S. 173

⁹³ Basta, 30.9.1987. Zit. nach: Jens Dittmar (Hg.). Sehr gescherte Reaktion, aaO., S. 179-181

⁹⁴ Maria Fialik, Der konservative Anarchist, aaO., S. 143-144

⁹⁵ ebd., S. 109

3. „Keine Komödie“. Der ambivalente Triumph eines einsamen Ich.

Im Schatten von „Heldenplatz“ ist „Elisabeth II.“ geblieben, und im „Schatten“ von Heldenplatz spielt im dritten Stock eines Opernringhauses die Handlung des Elisabeth-Stücks. Während in „Heldenplatz“ der Spielort gewechselt wird (geschlossener Raum (erste Szene) — offener Raum (zweite Szene, Volksgarten) — geschlossener Raum (dritte Szene)), spielt die Handlung von „Elisabeth II.“ in einem bis zum Schluss konsequent geschlossen gehaltenen Raum. Selbst wenn es als paradox erscheinen sollte, wird in „Elisabeth II.“ der geschlossene Raum mit dem Leben und der offene Raum mit dem Tod assoziiert. Das Überqueren der Grenze eines geschlossenen Raums zu einem offenen ist mit Überqueren der Grenze zwischen Leben und Tod gleichgestellt. Während der Tod in „Elisabeth II.“ mit Hilfe der natürlichen Grenzen eines geschlossenen Raums ausgeklammert ist und sich innerhalb des geschlossenen Raums höchstens die Vorreiter des Todes, die Zeichen des Zerfalls, eingestiet haben, beherrscht der Tod in „Heldenplatz“ sowohl den offenen (der vor dem Handlungsantritt begangene Selbstmord des Professors Josef Schuster), als auch den geschlossenen Raum (der Tod der Frau Professor Schuster).

Die Zeit wird äußerst genau berechnet. Die erste Szene setzt mit der Zeitangabe ein: „Halb acht Uhr früh“.⁹⁶ Um elf Uhr kommt der Direktor Holzinger. Gegen zwölf Uhr wird Elisabeth II. erwartet. Um vierzehn Uhr geht es zum Begräbnis des Juweliers Heldwein. Dem letzten Termin ist es von der Handlung her beschieden, im Bereich der Virtualität zu bleiben. Die so genannte diskursive Realität des Stücks umfasst einen Vormittag: vom frühen Morgen, als der Diener Richard seinen Herrn Herrenstein mit Kunstbeinen, der in einem schwarzen Anzug im Rollstuhl sitzt, an das rechte Fenster schiebt, bis zur angekündigten Ankunft von Elisabeth II.

Die zeitliche Knappheit der Handlung ist ein Charakteristikum des Bernhard'schen Bühnenwerks schlechthin. In „Der Theatermacher“ ist es ein Abend vor dem Bühnenspiel, dem ein beinahe apokalyptisches Ende zubereitet wird; in „Ritter, Dene, Voss“ gruppieren sich die drei Szenen um eine Mahlzeit im Speisezimmer einer Döblinger Herrschaftsvilla — „Vor dem Mittagessen“, „Mittagessen“, „Nach dem Mittagessen“ heißen sie im Wortlaut, sie sind ein Teil des säkularen Essenmysteriums Bernhards; in „Minetti“ sind es Abendstunden in Oostende, dort ist der greise Schauspieler Minetti eingetroffen, um der winterlichen Kälte des Todes in der King-Lear-Maske Endsors zu begegnen; in „Einfach kompliziert“, wo *Er*, ein alter Schauspieler (eine weitere Hommage an den deutschen Schauspieler Bernhard Minetti), und Katharina, neun Jahre alt, ein — falls man so sagen darf, denn der Sprechende ist hauptsächlich *Er*, die kleine Katharina darf hin und wieder etwas, fast immer non-verbal, sagen („KATHARINA tritt mit einer halbgefüllten Milchkanne

⁹⁶ Thomas Bernhard, Elisabeth II., aaO., S. 281.

ein“,⁹⁷ „KATHARINA setzt sich am Tisch nieder“, „KATHARINA schüttelt den Kopf“⁹⁸, „KATHARINA nickt“, „KATHARINA bejaht“⁹⁹), — Gespräch führen, nimmt die Handlung einen ganzen Tag in Anspruch; in „Vor dem Ruhestand“ ist es der späte Nachmittag des siebten Oktober, an dem Rudolf Höllers Endspiel gespielt wird; in „Am Ziel“ sind es früher Morgen und der Abend desselben Tages.

Auch in den anderen Stücken Bernhards dauert die Handlung längstens einige wenige Tage, bis sie auf den (Schluss-)Punkt gebracht wird, und ausgerechnet der Schlusspunkt zwingt uns, das Ganze zurückzuspielen und aus der Perspektive des Schlussereignisses noch einmal, neu zu lesen. Angesichts der Landungsszene in „Immanuel Kant“ und in Anbetracht der an Land wartenden Ärzte und Pfleger eines New Yorker Irrenhauses (in der Personenliste am Anfang sind sie bloß als Ärzte und Pfleger verzeichnet, was an und für sich noch nicht viel aussagt, weil der Bernhard'sche Kant in die USA unter anderem deswegen reist, um ein Glaukom operieren zu lassen) begreifen wir, dass es sich um einen Irren handelt, aber einen Irren, der den frühen Kant zitieren kann. So werden wir Leser von Ärzten und Pflegern eines New Yorker Irrenhauses allein schon durch ihr Erscheinen an der Atlantikküste von unserem Leser- bzw. Zuschauerglaukom befreit.

Das typische Requisit füllt den Spielraum in „Elisabeth II.“ aus, von der auserwählten Antiquitätenladengesellschaft bis hin zum karg möblierten hochherrschaftlichen Jahrhundertwendesalon mit hohen Fenstern und Türen. Die in der Tradition des absurden Theaters stehenden Kunstbeine, der Rollstuhl und das Gebiss, das, auf dem Tablett serviert, hereingetragen wird, lassen Thomas Bernhards vorletztes Theaterstück auf sein erstes Krüppelstück „Ein Fest für Boris“ zurückführen. Sind in „Ein Fest für Boris“ alle, außer den Dienern und Pflegern, behindert, ist es in „Elisabeth II.“ nur eine Person, der Waffenhändler Rudolf Herrenstein. Gibt es in „Ein Fest für Boris“ einen Toten (Boris), sind sie in „Elisabeth II.“ zahlreich. Die drastische Reduzierung der Anzahl von physisch Behinderten wird durch die wesentlich erhöhte Anzahl der Toten wieder gut gemacht.

Es ist ein Samstagmorgen wie alle anderen, und der im Rollstuhl sitzende und durch das rechte Fenster schauende Großindustrielle Herrenstein beginnt ihn mit einer Schimpftirade („Diese fürchterlichen Leute“)¹⁰⁰, die von der Gebissprozedur konterkariert wird. Hass-, Ekel- und Schauerworte weben sein Worttuch. Die Verekelung der Außenwelt ist Herrensteins Rezept, mit ihr irgendwie fertig zu werden. Die Erkenntnisse der bis in das hohe Alter „hineingeirrten“ Figuren Bernhards fallen extrem negativ aus. So auch der siebenundachtzigjährige Herrenstein:

⁹⁷ Thomas Bernhard, Einfach kompliziert, in: Thomas Bernhard. Stücke 4. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1988, S. 256

⁹⁸ ebd., S. 258

⁹⁹ ebd., S. 259

¹⁰⁰ Thomas Bernhard, Elisabeth II., aaO., S. 281

Dieser ekelhafte Mensch
Im Grunde habe ich Viktor immer gehasst
Wir wachen auf
und sehen nichts als Scheußlichkeit
Hinfälligkeit und Scheußlichkeit¹⁰¹

Herrensteins Schwarzmalerei hat ihre Gründe:

Ich sehe jeden Tag weniger
[...]
Ich kann kaum atmen
Alles tut mir weh
und es ist mir auch alles widerwärtig¹⁰²

Die Verekelung des Lebens und der Lebenden ist in größerem existenziellen Zusammenhang auch das Rezept (von Herrenstein, Reger, Minetti etc.), sich durch die Entfremdung von und die Verschmähung der Außenwelt mit dem nahenden Tod sozusagen anzufreunden. Wenn einem das Alter und die mit ihm verbundenen Plagen die Freude am Leben verwehren, so die Philosophie der Protagonisten Bernhards, bleibt nichts übrig, als die Außenwelt zu desavouieren. In einem katastrophalen physischen Zustand und bei einem klaren Verstand angesichts des nahenden Todes einen Lob auf das Leben zu singen, wäre, so Bernhard, von vorne herein falsch. Nur eines gilt: zu schimpfen und zu negieren, und so ist es recht und wahr. In „Minetti“ wendet sich der greise Schauspieler Minetti an eine Dame in der Hotelhalle (der es — apropos — „gelingen“ ist, das Problem des sich mit dem wachsenden Alter zuspitzenden Einsamkeitsgefühls ein für allemal zu „lösen“):

Meinen Sie nicht
dass man den Fortschritt hassen muss
von einem bestimmten Zeitpunkt an¹⁰³

Der seitenlang gehaltene, durch Richard bzw. Fräulein Zallinger alternierend unterbrochene Monolog Herrensteins setzt sich aus den negativen Wertungen und emotionellen Ausbrüchen zusammen, in denen solcherart Wörter wie „widerwärtig“, „Schaueranlass“, „ekelhaft“, „hassen“, „Scheußlichkeit“, „Hinfälligkeit“, durch die Sperrschrift hervorgehobenes „t ö d l i c h“, „Herzfehler“, „widerlich“, „muffig“, „vermodert“, „entsetzlich“, „Hässlichkeit“, „unerträglich“ und dergleichen Schlüsselrolle spielen. Der Selbstbestimmung durch die Ausgrenzung des anderen im Negieren, dem negativen Sprechen als Identitätsmerkmal der Protagonisten begegnen wir auch in den anderen Texten des Schriftstellers.

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² ebd.

¹⁰³ Thomas Bernhard, Minetti, aaO., S. 207.

In „Elisabeth II.“ liefert Thomas Bernhard seine aus der Fenster- bzw. Balkonperspektive eines hochherrschaftlichen Jahrhundertwendesalons, die es in seinem Werk zuhauf gibt, gesehene Version der Österreichvisite von Elisabeth II. In Wien war Ihre königliche Majestät im Frühling 1969 auf Staatsbesuch. Ob Bernhard dieses Faktum zum Anlass nimmt oder ob er frei erfindet, ist im Paradigma des Stücks belanglos, und über das Stück hinaus hat insofern Bedeutung, dass die meisten Texte Bernhards mit den Lebensumständen zu eng in Berührung kommen (was mitunter zu Skandalen und gerichtlichen Auseinandersetzungen geführt hat), sogar die wahren Namen der Prototypen zu den Namen der Protagonisten werden (Minetti, Ritter, Dene, Voss, Peymann, Beil, Bernhard). In „Elisabeth II.“ handelt es sich nicht um den Wienaufenthalt der britischen Königin, wengleich es von ihrer Visite bzw. Ankunft mit refrainähnlicher Beständigkeit erwähnt wird. Elisabeth II. gehört nur bedingt zum Personenkreis des Stücks: Wir finden sie im Texttitel, in der Personenliste jedoch nicht. Sie fehlt sowohl dort, als auch im Stück selbst. Sie bleibt eine Figur, an die hin und wieder erinnert wird und auf die die Handlung zugeschnitten ist. Und dennoch erscheint sie kein einziges Mal auf der Bühne. Der Erwähnung der Elisabeth-Figur bedarf es, um dem Bühnengeschehen, soweit man es als Geschehen bezeichnen kann (die meiste Zeit tut sich kaum etwas und die kleineren Aktionen (Zähneholen, Frühstückstischdecken, Kreisezeichnen mit dem Stock auf den Boden, Rollstuhlschieben, „Presse“-Holen, Klavierspielen, Tischehereintragen) werden durch das Gerede Herrensteins in den Hintergrund gedrängt), bis es dann langsam geselliger wird und die Gäste, vom Gastgeber Herrenstein als „stumpfsinniges Gesindel“¹⁰⁴ etikettiert, eintreffen.

Der Elisabeth-Figur kommt lediglich die achsenbildende Funktion zu. Um sie, genau genommen um die Erwartung ihrer Ankunft, gruppiert sich die Handlung. Die außerhalb des geschlossenen Handlungs- bzw. Bühnenraums bleibende Königin schafft die für die Spannung sorgende Atmosphäre des Wartens. Herr Herrenstein spricht und schimpft, und wir warten darauf, dass etwas endlich geschieht, das eigentliche Geschehen wird aber möglichst lang — bis in die Endszene — hinausgezögert. Wir warten und warten, und Ihre königliche Majestät Elisabeth II. will und will nicht kommen. Unser Warten wird vom Herrensteins Sinnieren begleitet und belohnt. Unser Warten, das mit dem Warten der Figuren eins ist, erinnert an das Warten Beckett'scher Figuren auf Godot. Von dem Leitgedanken her sind „Elisabeth II.“ und „En attendant Godot“ verwandt — Parallelen sind erwünscht. „Wir warten auf Godot“ — dieser Spruch des Beckett'schen Wladimir trifft bei aller Unterschiedlichkeit der Interieurs auf „Elisabeth II.“ zu. Auch der Handlungstag stimmt: Sowohl Elisabeth II. als auch Godot sollen ausgerechnet am Samstag in Erscheinung treten. Herrenstein in „Elisabeth II.“:

¹⁰⁴ Thomas Bernhard, Elisabeth II., aaO., S. 347.

Ich sagte doch dass Samstag die Königin von England kommt
Samstag habe ich gesagt
kommt die Königin von England¹⁰⁵

Aber auch im Werk Bernhards ist das Warten keine Ausnahmesituation: Zusammen mit dem Erzähler in „Beton“ warten wir auf den ersten Satz seiner Schrift über Mendelssohn Bartholdy, zusammen mit Immanuel Kant warten wir auf die Ankunft in Amerika und hoffen, das dem Schiff das „Titanic“-Schicksal erspart bleibt, und mit Minetti in „Minetti“ erwarten wir den Schauspieldirektor von Flensburg, der den mit der King Lear-Rolle betrauten Protagonisten zur Zweihundertjahrfeier des Theaters in Flensburg abholen soll.

Im Grunde genommen geht Elisabeth II. den Protagonisten überhaupt nichts an. Für die Visite Ihrer königlichen Majestät hat der Waffenfabrikant Rudolf Herrenstein nicht viel übrig:

Die englische Königin hat doch gar keinen Reiz
die ganze Sippschaft nicht
alle sehen sie gleich dumm aus
[...]
mich interessiert die Königin von England nicht
mich haben solche Leute nie interessiert¹⁰⁶

Für ihn ist sie ein Störfaktor, die ihm die Zeit für die Abwicklung seiner Geschäfte raubt:

Wenn die Königin gegen zwölf kommt
haben wir ja gar nicht mehr viel Zeit
und ich hatte noch an Lucius schreiben wollen
wegen der Philipinnenfracht
An Lucius kann ich auch vom Semmering aus schreiben
oder von Altaussee aus
Achtundsechzigtausend Kanonenrohre Richard absurd¹⁰⁷

Sein Neffe Viktor („Dieser ekelhafte Mensch / Im Grunde habe ich Viktor immer gehasst“¹⁰⁸), dem Herrenstein erlaubt hat, zu kommen und sich die Elisabeth II. anzuschauen („Meinem Neffen habe ich gesagt / nun gut du kannst herkommen / schau sie dir an“¹⁰⁹), hat anscheinend eine ganze großbürgerliche Gesellschaft eingeladen, sich die Königin von England mit anzuschauen:

HERRENSTEIN

Die Leute kommen her

¹⁰⁵ ebd., S. 297

¹⁰⁶ ebd., S. 298

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ ebd., S. 281

¹⁰⁹ ebd., S. 298

und fressen hier auch noch alles auf
Das ist ja Wahnsinn
dass ich die Leute alle eingeladen habe
I c h habe sie ja nicht eingeladen
S i e haben s i c h eingeladen
Nur der Neffe dachte ich nur der Neffe
und jetzt kommen vierzig Leute
zum Schluss kommen noch mehr als vierzig¹¹⁰

„Der Begräbnisanzugenthusiast“ Herrenstein („ich bin ein Begräbnisanzugenthusiast“¹¹¹) scheint durch den dichten Samstagterminkalender überfordert zu sein:

glauben Sie nicht dass mir das zuviel ist an einem Tag
die Königin von England
und alle diese Leute
und auch noch der Juwelier Heldwein
und auch noch der Direktor Holzinger
Den Holzinger könnte ich ja noch abbestellen
aber dann muss ich ihn morgen empfangen¹¹²

Der Direktor Holzinger wird nicht mehr abbestellt:

FRÄULEIN ZALLINGER *kündigt den Direktor*
Holzinger an
Herr Direktor Holzinger
HERRENSTEIN
Ja natürlich
Ich erwarte ihn ja¹¹³

Und dennoch kann Herrenstein nicht umhin, den Direktor Holzinger, der wegen einer Unterschrift gekommen ist, zurechtzuweisen:

Nicht wie sonst Herr Holzinger
heute habe ich keine Zeit für Sie
eine Menge Leute kommen
alle wollen die Königin von England sehen
das verstehen Sie doch
die Königin von England will jeder sehen¹¹⁴

Der Protagonist wird immer nur als HERRENSTEIN angegeben, bis er von den Damen, die wegen der Königin gekommen sind, an die zwielichtige Intimität seiner Vergangenheit erinnert wird:

¹¹⁰ ebd., S. 302

¹¹¹ ebd., S. 303

¹¹² ebd.

¹¹³ ebd., S. 322

¹¹⁴ ebd., S. 323

Aber natürlich Rudolf
Silvester sechsenddreißig
um vier Uhr früh bist du geflüchtet
weil dich mein Mann mit dem Gewehr bedroht hat
Auf dich waren alle immer eifersüchtig¹¹⁵

Die Distanz als ein existenziell wichtiges Konzept, das sich Herrenstein mit Hilfe von Verekelungen und Beschimpfungen ausgearbeitet hat, wird für einige Augenblicke außer Kraft gesetzt: HERRENSTEIN wird zu Rudolf und die „Sie“-Form der Anrede macht dem vertraulichen „Du“ Platz.¹¹⁶ Die Vergangenheit durchbricht die Frostwand des Gedächtnisses und dringt in die Gegenwart ein. Im negativen Universum Herrensteins findet sich für sie jedoch kein Platz. Der Versuch, die Monotonie und die Öde der Gegenwart durch eine Prise Vergangenheit zu karnevalisieren, scheitert. Herrenstein versucht, sich durch die Schimpf- bzw. Schmähtiraden zu retten und des relativierenden Erinnerungsspiels zu entziehen, das mit ihm DIE DAME MIT DEM ROTEN HUT zu treiben trachtet; eine Vergangenheit, in der die zwischenmenschlichen Beziehungen Platz hätten, lässt ihn kalt, sie scheint jedoch durch die Reaktion der Dame mit dem roten Hut ins Lächerliche umzukippen, er kann sich aber nicht völlig abschotten und verrät sich durch „du“. Oder ist es doch so, dass er sich auf das Spiel einlässt, dabei aber die negative Rolle (die eines Neinsagers) übernimmt?

HERRENSTEIN

Ich war nie auf der Aschenhöhe
und bin nie von deinem Mann bedroht worden
Ich kenne diese Aschenhöhe gar nicht

DIE DAME MIT DEM ROTEN HUT

Mein Gott Rudolf
du bist immer zu Scherzen aufgelegt¹¹⁷

Der einzige geladene Gast, für den Herrenstein etwas übrig hat, ist Guggenheim (aber auch die Gäste haben für Herrenstein nicht viel übrig). Die etwas wohlwollendere Haltung Herrensteins ist durch die vorteilhaftere Position gegenüber Guggenheim zu erklären. Während im Zwiegespräch mit der Dame mit dem roten Hut Herrenstein der Gefahr ausgesetzt ist, der Lächerlichkeit preisgegeben und zum Narren gemacht zu werden, gewinnt er Guggenheim gegenüber von die Oberhand. Während die Dame die Herrschaftsposition Herrensteins in Frage stellt, indem sie ihn auf die Schippe nimmt, ist Herrenstein

¹¹⁵ ebd., S. 338

¹¹⁶ Der Name „Rudolf“ erfreut sich im Werk Bernhards einer besonderen und einer besonders vielfältigen Beliebtheit: Rudolf Höller heißt der Protagonist, Gerichtspräsident und ehemaliger SS-Offizier, in „Vor dem Ruhestand“, Rudolf heißt der Ich-Erzähler, der Musikwissenschaftler und Geistesmensch, in „Beton“, Rudolf heißt auch der Protagonist, Großindustrieller und Waffenfabrikant, in „Elisabeth II.“

¹¹⁷ Thomas Bernhard, Elisabeth II., aaO., S. 338

in der Situation mit Guggenheim seiner Herrschaftlichkeit sicher (dieser Herrschaftlichkeitsanspruch kommt weniger vom Wunsch, die Welt in den Griff zu bekommen, und mehr vom Wunsch, sie von sich möglichst fern zu halten):

Guggenheim hält Herrenstein von hinten die Augen zu

HERRENSTEIN

Ich weiß doch
wer Sie sind Guggenheim
setzen sie sich
und machen Sie sich nicht zum Narren
ich habe gewusst dass Sie der erste sind
Sie vor allem wollen die Königin von England sehen
Sie mit Ihrem Unionjack¹¹⁸

Die Verneinung der eigenen Vergangenheit gleicht der Verneinung der eigenen Identität, die sich zu großen Teilen aus Erinnerung zusammensetzt, und gerade ihre Bilder will Herrenstein nicht wahrhaben (in der ersten Szene stellt Herrenstein fest: „wir existieren ja nur / weil wir noch nicht alles vergessen haben“¹¹⁹). Seine jetzige Identität hat er sich per negationem herausgebildet. In diesem Sinn ist Guggenheim genauso eine Bedrohung für ihn, wie die Dame und die gesamte Gesellschaft, die sich bei Herrenstein eingefunden hat, der er fernbleibt und die er loswerden will:

Gesindel widerwärtiges
Damit habe ich sie aber endgültig los
das ist das letzte Mal
dass diese Leute
in meinem Haus sind
es sind ja von allen die abscheulichsten
es sind genau die
die ich am tiefsten hasse
dieses gesunde Gesindel
Sofort auf den Döblinger Friedhof
wenn sie weg sind¹²⁰

Sie sind am tiefsten gehasst, weil sie am nächsten sind. So verteilt sich die Abstoßkraft der Protagonisten Bernhards: je näher, desto verhasster. Die Zweideutigkeit der angeführten Tirade kann erst von der Schlussszene her, der sie vorangeht, in vollem Ausmaß erschlossen werden.

Die Bekenntnisse Herrensteins am frühen Morgen („Alles tut mir weh / und es ist mir auch alles widerwärtig“¹²¹), das Frühstück, dem überraschend wenig Aufmerksamkeit gegönnt wird („Das Frühstück liegt mir im Magen / seit Jahren seit Jahrzehnten ist es das gleiche / aber es hätte keinen Sinn es zu ändern / mit den Nachtmählern ist es dasselbe / Schließlich geht einem alles auf die Nerven /

¹¹⁸ ebd., S. 325

¹¹⁹ ebd., S. 286

¹²⁰ ebd., S. 354

¹²¹ ebd., S. 281

und die Nerven werden krank“¹²²), die Vorbereitungen, die wegen der Gäste getroffen werden („Das ist ja fürchterlich / dass wir diesen Leuten / auch noch ein Buffet machen“¹²³), die Besprechung im Zusammenhang mit dem anstehenden Begräbnis des verstorbenen Juweliers Heldwein auf dem Friedhof in Döbling („ich bin ein Begräbnisanzugenthusiast“¹²⁴), die Abwicklung der Geschäfte mit dem Direktor Holzinger („Sie geben mir die Mappe / und ich unterschreibe / und Sie können wieder gehen“¹²⁵), der Small Talk mit den eintreffenden Gästen („DIE EINE DAME [...] Wie gut du aussiehst Rudolf / nein wirklich phantastisch [...] HERRENSTEIN Stumpfsinniges Gesindel“¹²⁶), die etwas längere Unterhaltung mit Guggenheim (GUGGENHEIM / Ja die Gudenus / HERRENSTEIN *zu Guggenheim* / Das wäre doch etwas für Sie gewesen / die Gudenus / Der scharfe Verstand / vermählt sich mit dem Hochadel“¹²⁷) machen das Schauspiel aus, und in jedem Schauspiel, so gut es auch sein mag, gibt es ein Endspiel. Das Endspiel in „Elisabeth II.“ hätte naturgemäß die Ankunft Ihrer königlichen Majestät und ihre Bejubelung durch die Herrensteingäste. Der Lärm schwellt an, der „Jubel von der Ringstraße herauf vermischt sich mit dem Jubel der auf dem Balkon Stehenden“, Guggenheim hat bereits angefangen, die God-save-the-Queen-Hymne zu singen. In diesem Moment hätte eigentlich der Vorhang fallen müssen. Nicht bei Bernhard. Selbst wenn das Spektakel mit „ein abstoßendes Schauspiel“ etikettiert ist, auch dann nicht. Nicht der Hochgesang auf die Königin (und mit diesem „nicht“ parodiert Bernhard die prächtige Tradition der Königsdramen) ist der Höhe- und Endpunkt des Stücks „Elisabeth II.“ Nicht der Vorhang, sondern der Balkon fällt, und mit ihm stürzt die ganze Gesellschaft in die Tiefe. Nicht der Niedergang des Vorhangs, sondern der Untergang der Gesellschaft macht das Endspiel aus.

Aus der reißenden Balkonperspektive bekommt man nun diejenigen Worte Herrensteins deutlicher zu sehen, die im ersten Teil der zweiten Szene verloren gegangen zu sein scheinen:

Vor fünf Jahren hat mir der Doktor Friedländer
drei Jahre gegeben
ich bin noch immer da
insofern habe ich mich schon zwei Jahre überlebt
ich will nicht sterben das ist es
ich sage zwar immer ich sterbe
aber ich will nicht sterben¹²⁸

4. Der treue Diener seines Herrn. Die Ambiguität der Dienerfigur Richard.

¹²² ebd., S. 298

¹²³ ebd., S. 302

¹²⁴ ebd., S. 303

¹²⁵ ebd., S. 323

¹²⁶ ebd., S. 346-347

¹²⁷ ebd., S. 349

¹²⁸ ebd., S. 317.

Nun sind sie alle weg, die ganze abscheulichste und zutiefst gehasste Gesellschaft ist auf einen Hieb weg, samt der Dame mit dem roten Hut, der einen Dame und der anderen Dame, der Gräfin Gudenus und dem Grafen Neutz, auch Viktor, der Neffe und Doktor Guggenheim, der Nachbar, sogar Fräulein Zallinger, die Haushälterin — alle sind weg. Lediglich zwei Figuren haben das abstoßende Spiel überlebt: Herrenstein und sein Diener Richard:

*Herrenstein klammert sich an Richards Rock
Richard schiebt Herrenstein langsam bis vor die
Balkontür*

HERRENSTEIN *versucht, in die Tiefe zu schauen*

Der Staub hat sich verzogen

Richard schiebt Herrenstein noch ein Stück

HERRENSTEIN *nach einer Pause*

Wahrscheinlich sind alle tot

RICHARD *nach einer ebenso langen Pause schon im*

Aufheulen der Sanitätswagen und der Feuerwehr

*Sicher*¹²⁹

Die Schlusszene lässt verschiedene Interpretationen zu: 1) Das Kranke und Gebrechliche rächt sich am Gesunden und Unbekümmerten, 2) Der einzelne Menschenverstand siegt über den Massenwahn, 3) Der Tod siegt über das Leben, 4) aber auch umgekehrt: Das Leben siegt über den Tod. Am Anfang der ersten Szene spricht Herrenstein über den Tod und meint, die Flucht der Menschheit vor dem Tod verwandle die Menschheit in eine Amok laufende Masse:

Kaum werden wir geboren
fliehen wir den Tod
die ganze Menschheit läuft nur dem Tod davon
[...]
sie flieht den Tod die Menschheit
widerlich
die Masse ist widerlich¹³⁰

Das Dilemma, vor dem Tod fliehen zu müssen und dem Massenwahn nicht verfallen zu wollen, löst Herrenstein, indem er sich für sein individuelles Todesspiel entscheidet. Auf seiner unmöglichen Flucht vor dem Tod will er nicht mitlaufen und duldet keine Mitläufer.

Allein schon deshalb, weil sie als die einzigen überlebt haben, verdienen Richard und Herrenstein eine größere Beachtung. Das Tandem hält von Anfang an bis zur Schlusszeile. Richard schiebt Herrenstein ans Fenster zu Beginn des Stücks und Richard schiebt ihn bis vor die Balkontür am Stückende. Auch im Laufe des Stücks wird Herrenstein (von Richard!) einige Male ans Fenster bzw.

¹²⁹ ebd., S. 356

¹³⁰ ebd., S. 282

bis zur Balkontür geschoben. Kein einziges Mal jedoch wird die Grenze zwischen dem Innenraum und der Außenwelt passiert. Kurz vor dem Balkonsturz schlägt Richard Herrenstein vor, ihn auf den Balkon zu fahren:

RICHARD *dreht den Rollstuhl so, dass Herrenstein genau auf die
Balkontür schauen kann*
Wollen Sie sie nicht auch sehen
Elisabeth die Zweite
HERRENSTEIN *bestimmt*
Nein
*Der Jubel ist auf dem Höhenpunkt*¹³¹

Herrenstein wird von Richard bis an die Grenze zwischen dem Leben und dem Tod geschoben, Herrenstein darf in den Tod schauen, in den Tod geschoben zu werden, will Herrenstein jedoch nicht. Die Figur Richards nimmt diabolische Züge an.

Herrenstein ist wegen seiner physischen Behinderung auf Richard völlig angewiesen. Richard holt Herrensteins Zähne und Zeitungen, liest ihm die *Wahlverwandtschaften* vor oder unterhält sich mit ihm über die Vor- und Nachteile von Altaussee und Semmering. Fünfundzwanzig Jahre steht Richard zu Herrensteins Diensten, und Herrenstein wird von der Angst geplagt, ihn zu verlieren, dass Richard ihn entweder verlässt oder tötet.

Es wäre keine Überstrapazierung des Stoffes, die „Herrenstein-Richard“-Linie als Bernhards Interpretation des „Faustus-Mephistopheles“-Motivs zu lesen oder auch die barocke Theatertradition aufzugreifen und sich den Diener Richard als den Sensemann hinter Herrensteins Rücken vorzustellen (sozusagen das endgültig säkularisierte Barocktheater). Wir können aber auch in Anlehnung an den Todesarten-Roman „Malina“ versuchen, Richard und Herrenstein als zwei Dimensionen einer Figur zu betrachten. Als eine offene Textstruktur heißt „Elisabeth II.“ von Thomas Bernhard unterschiedliche Betrachtungsweisen willkommen.

¹³¹ ebd., S. 356