

Literaturwissenschaft

Lucjan Puchalski

ORCID: 0000-0002-3139-4925

Universität Wrocław

<https://doi.org/10.19195/0435-5865.148.1>

Thomas Bernhards *Heldenplatz* oder Beängstigender Lärm um nichts

Abstracts

Der vorliegende Beitrag ist dem Drama *Heldenplatz* von Thomas Bernhard gewidmet, seinem wohl bekanntesten Theaterstück, dessen Premiere im Wiener Burgtheater 1988 einen großen Skandal auslöste. Er entzündete sich an den auf der Bühne fallenden abfälligen Worten über Österreich und die Österreicher, die man entweder als eine unzulässige Zumutung oder als eine längst überfällige Abrechnung mit der verdrängten nationalsozialistischen Vergangenheit des Landes interpretierte. Die Analyse des Textes führt zum Ergebnis, dass es Bernhard gar nicht um die vordergründige plakative Österreichkritik ging. Sein eigentliches Anliegen lag vielmehr in der hier benutzten Sprache, deren menschenverachtende Rhetorik auf die ideologischen Raster der NS-Propaganda rekurrierte. Die öffentliche Erregung nach der Premiere zeigte, dass man eine solche Sprache der österreichischen Öffentlichkeit immer noch zumuten konnte. Der Schriftsteller stellte damit eine durchaus beängstigende Diagnose, die die österreichischen Medien und die Diskurskultur des ganzen Landes betraf.

Schlüsselwörter: Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, Nestbeschmutzung, Hassrede

Heldenplatz by Thomas Bernhard or frightening ado about nothing

This paper concerns *Heldenplatz*, the play by Thomas Bernhard which premiered in 1988 at the Vienna Burgtheater and provoked a big public row. The reason were offensive words about Austria and the Austrians spoken on the stage. The critics and the public interpreted the play as a way of coming to terms with the Austrian National Socialist history or as a blameworthy imposition. The analysis in the paper leads to the conclusion that the bold criticism of Austria was not the true intention of the playwright. His real concern was the language spoken on the stage. Its imitation of the simplistic rhetoric of the ideological patterns of the National Socialism propaganda served to test the public validity of these patterns. Bernhard showed that the public was still ready to use this kind of language, and thereby made a frightening diagnosis of the contemporary Austrian society.

Keywords: Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, nest fouling, hate speech

Lucjan Puchalski, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Germańskiej, pl. Nankiera 15b, 50-001 Wrocław, Polen, E-Mail: lucjan.puchalski@uwr.edu.pl
Received: 30.09.2022, accepted: 13.04.2023.

Thomas Bernhard zählt heute zu den bereits „klassischen“ Autoren der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein seinem Schaffen und dessen europäischer Rezeption gewidmeter Sammelband aus dem Jahr 1995 wurde mit dem Titel *Kontinent Bernhard* versehen, aus Respekt vor seiner künstlerischen Leistung, aber wohl auch mit der Absicht, ihn als ein Markengut der österreichischen Literaturszene des späten 20. Jahrhunderts vor dem Schicksal von Atlantis zu schützen.¹ Diese Position wusste sich der Schriftsteller bereits zu seinen Lebzeiten zu erkämpfen, und zwar nicht nur mit seinen literarischen Texten, sondern gleichermaßen durch bewusst provozierte Skandale und brisante Auftritte, die bis heute durch die ihm gewidmeten Publikationen, ja sogar durch die Handbücher der Literaturgeschichte geistern und damit das Augenmerk der Leser immer wieder auf den Autor selbst fokussieren, so dass er oft in der alten positivistischen Manier „Werk und Leben“ wahrgenommen und gewürdigt wird. Recht antiquiert nimmt sich die von den Bernhard-Kommentatoren vielfach aufgerollte, auf Bernhards autobiographische Aussagen zurückgehende rührselige Geschichte seiner Beziehung mit seinem schriftstellernden Großvater Johannes Freumbichler aus, der ihn nicht nur erzogen, sondern auch intellektuell geprägt habe,² so dass man fast den Gedanken fassen kann, der talentierte Enkel habe viel später die unerfüllte (trivial)literarische Laufbahn des Vorfahren nachvollzogen. Auf der Suche nach den Quellen des Schaffens des Ersteren versuchte man sogar das Leben Freumbichlers zu vermessen, um die „Seelenverwandtschaft“ der beiden aufzuzeigen.³

Weniger rührselig wirkt allerdings die Affäre um den Roman *Holzfällen* (1984), in dessen Darstellungen der frühere Freund und Mäzen von Bernhard Gerhard Lampersberg die Verletzung seiner persönlichen Rechte erblickte, so dass die Publikation das Finale vor Gericht fand, das dem Kläger Recht gab. Die ganze Auflage des Buches wurde aus dem Handel zurückgezogen und dessen Vertrieb verboten.⁴ In diesen Zusammenhang gehört auch die testamentarische Verfügung des Schriftstellers, die die Publikation und die Aufführung seiner Werke in Österreich prompt verbot. Weil er aber sein Publikum vor allem in Deutschland hatte und seine Position der deutschen Literaturkritik verdankte, stellt sich der Ein-

¹ Vgl. Bayer 1995.

² Vgl. Sorg 1977: 19–23.

³ Vgl. Markolin 1988. Imposanten Eindruck hinterlassen die akribischen biographischen Recherchen des französischen Literaturwissenschaftlers Louis Huguet (1995), aber wenig einleuchtend ist die Zusammenstellung der Lebensläufe von Johannes Freumbichler und Thomas Bernhard.

⁴ Auch wenn es juristische Argumente gegen das Urteil gibt, hat sich die Affäre zweifellos negativ auf die Wahrnehmung Bernhards ausgewirkt. Zu juristischen Aspekten des Falles vgl. Noll 1995: 191–210.

druck ein, dass dies im Grunde genommen seine letzte extravagante PR-Aktion war, zumal der deutsche Literaturmarkt damals wie heute für die österreichischen Schriftsteller viel wichtiger als jener an der Donau ist. Die Romane von Daniel Kehlmann könnten sich ebenso gut ohne die österreichischen Verlage und die österreichischen Leser behaupten.

Bereits in seinen ersten Texten rekurrierte Bernhard auf die schmerzhaften Erfahrungen der österreichischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Die österreichkritische Motive zieht sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Werk – den krönenden Punkt dieser Kritik bildet sein letztes Drama *Heldenplatz*, das nach der Premiere im Herbst 1988 heftige Reaktionen des Publikums und den wohl größten Literaturskandal der Zweiten Republik auslöste. Es gibt zwar Publikationen, in denen man nachzuweisen sucht, dass in den Theaterstücken Bernhards fundamentale existenzielle Fragen erörtert werden und dass man in deren Hintergrund Spuren der Existenzdialektik von Søren Kierkegaard oder des Gedankenguts von Arthur Schopenhauer finden kann,⁵ aber in der breiten Öffentlichkeit, oft auch im Gedächtnis der Literaturhistoriker wird Bernhard vor allem im Kontext der „Österreichkritik“ wahrgenommen und positioniert, auch wenn „das Konfliktfeld zwischen Bernhard und Österreich“ sich heute „historisiert und entschärft“ hat, wie Alfred Pfabigan bereits 2012 feststellte.⁶ Das Etikett „Nestbeschmutzer“ prägt auch das heutige Bernhard-Verständnis, wobei es interessanterweise unterschiedlich aufgefasst und eingesetzt wird. Während die einen damit das unveräußerliche Recht des Theaters als „moralische Anstalt“ verteidigen und Bernhard als Vorbild eines unbeugsamen Moralapostels vorführen,⁷ fühlen sich die anderen durch die provokativen Inhalte seiner Dramen beleidigt und sehen darin einen Verstoß gegen die Regeln des guten Geschmacks. Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, am Beispiel von *Heldenplatz* – dem wohl bekanntesten Werk Bernhards – die komplizierten Beziehungen in dem Problemgefüge „Literatur-Geschichte-Österreich“, das mit dem Begriff „Nestbeschmutzung“ umschrieben wird, zu verfolgen, sie jenseits der ideologischen Fronten zu analysieren und kritisch zu hinterfragen.

Die Premiere von *Heldenplatz* fiel in die Zeit der hitzigen politischen Debatten um die Frage der österreichischen Verstrickung in die Verbrechen der Nazizeit und dieser historische Kontext wirkte sich maßgeblich auf dessen Rezeption

⁵ Vgl. Klug 1991; Huber 1992. Die philosophisch inspirierten Zugänge zum Werk Bernhards werden skeptisch von Wendelin Schmidt-Denger gesehen. Vgl. dazu Schmidt-Denger 2010: 460–463.

⁶ Vgl. Pfabigan 2012: 34–35.

⁷ So lautet das fast einhellige Urteil der polnischen Literaturkritik und Germanistik. Vgl. Kaszyński 2005: 183–199. Majkiewicz 2011: 73–82. Muskała 2016: 102–106. Sobczak 2018: 19–30. Über diese Perspektive gehen die Analysen von Małgorzata Sugiera hinaus: Sugiera 1999: 303–336. Eine neutral sachliche Untersuchung der österreichischen Debatten um *Heldenplatz* findet man in der Arbeit des polnischen Soziologen und Kulturwissenschaftlers Karol Franczak *Kalający własne gniazdo*: Franczak 2013: 192–204.

aus.⁸ Man kann davon ausgehen, dass Bernhard sich mit seinem Drama bewusst auf diese Debatte einlassen wollte, zumal es sich um ein Auftragswerk des Wiener Burgtheaters handelte, das damit das hundertjährige Jubiläum des Hauses an der Ringstraße feiern und gleichzeitig im österreichischen Bedenkjahr 1988 an den vor fünfzig Jahren vollzogenen Anschluss an das Dritte Reich erinnern wollte. Der Auftrag musste den Schriftsteller natürlich reizen, weil diese äußeren Umstände seinem Stück eine zusätzliche Resonanz und besondere Aufmerksamkeit zu verheißen schienen. Er hat sich darin nicht verrechnet: Das Drama fand ein enormes Interesse der Öffentlichkeit und gilt bis heute als sein spektakulärstes Werk.

In der publizistischen Auseinandersetzung aus der Zeit der Premiere wurde *Heldenplatz* zu einem Werk gestempelt, in dem die österreichischen Linken ihre Version der österreichischen Geschichte nach 1938 bestätigt sahen, was natürlich die Vertreter des bürgerlichen Lagers auf den Plan rief, die diese Version als „Nestbeschmutzung“ und „Vaterlandsverrat“ diffamiert haben. So kommentierte die Debatte der Historiker Peter Stachel:

Wer sich positiv äußerte, war politisch korrekt, wer anderer Meinung war, fast schon ein Nazi; oder umgekehrt, wer das Stück verteidigte, musste sich den Vorwurf gefallen lassen, ein Nestbeschmutzer zu sein, wer es abwertete, konnte sich als Verteidiger der patriotischen Sache fühlen. Für Zwischentöne blieb in der emotionell aufgeheizten Debatte kein Platz.⁹

Die politisch motivierte Auffassung des Bernhardschen Werkes stützte sich auf die Annahme, dass es ein Bild Österreichs und der österreichischen Geschichte vermittelt, das man zu verteidigen bzw. zu widerlegen hat. Statt also über den Text zu diskutieren, ließ man sich im polemischen Eifer zu einer Debatte über Österreich und die österreichische Geschichte hinreißen. Das Stück selbst schien allerdings eine derartige Erweiterung der Perspektive nahelegen, weil die Aussagen der einzelnen Helden solche Gedankengänge immer wieder provozieren. Es ist auffallend, wie oft im Text von Österreich sowie von Sünden und Vergehen dessen niederträchtiger Bürger und korrupter Politiker die Rede ist. Dies geschieht in einer sprachlich derart drastischen Form, dass emotionale Argumente sich gleichsam von selbst aufdrängen. Dieser Interpretationsspur folgte zunächst auch die Forschung, die im Werk Bernhards eine bitterböse Abrechnung mit der Lebenslüge der Zweiten Republik sah, den letzten Appell eines um die Wahrheit ringenden und um die Zukunft seines Landes besorgten Moralisten. Werner M. Bauer schrieb in der von Herbert Zeman herausgegebenen *Literaturgeschichte Österreichs*, dass dieses Drama einen „profunden Versuch“ darstellt, „österreichische Geschichte durch dichterische Gestaltung zu bewältigen.“¹⁰

Nachdem sich die Wogen der erregten Empörung bzw. der gleichermaßen erregten Begeisterung geglättet hatten, kam man allerdings zu differenzierteren

⁸ Vgl. Huber 2012: 135.

⁹ Stachel 2002: 42.

¹⁰ Bauer 1996: 563.

Urteilen und Einsichten, was übrigens bereits vor dem *Heldenplatz*-Skandal Wendelin Schmidt-Dengler postulierte. In seinen 1986 in der Arbeit *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard* formulierten „elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards“ machte er auf die Ambivalenz von dessen literarischen Botschaften aufmerksam und schrieb, dass die von ihm entworfenen Figuren und Konflikte sich einer einfachen Lesart im Sinn der Gesellschaftskritik entziehen.¹¹ So rückten nunmehr die Aspekte des Komischen und des Lächerlichen zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses,¹² zumal dieser interpretatorische Ansatz, der die kritischen Feldzüge des Schriftstellers wesentlich relativieren ließ, bereits in den frühen 80er Jahren diskutiert worden war.¹³ Aus einer besonderen Perspektive wandte sich dem „System Thomas Bernhard“ Willi Huntemann zu, der es im Kontext der Romantik, aber auch in der Nähe des Artistik-Programms von Gottfried Benn positionierte und als ein selbstreferenzielles künstlerisches Spiel untersuchte, an dem der Autor und seine Texte gleichermaßen beteiligt waren.¹⁴ Umso problematischer erschien dann die Rolle Bernhards als unbeugsamer Moralist, der nicht müde wurde, seinen österreichischen Zeitgenossen die Leviten zu lesen.

Seine literarischen „Nestbeschmutzungsexzesse“ konnten aber noch anders interpretiert werden. Matthias Löwe verwies darauf, dass sich hinter der Bernhardschen Österreich-Schelte seine Abneigung gegen die offene Gesellschaft manifestiere. Das von den Sozialdemokraten in den 70er und 80er Jahren modernisierte Österreich habe Voraussetzungen für eine moderne und liberale Gesellschaft geschaffen, gegen deren demokratische Regeln und Mechanismen die Bernhardschen Geistesmenschen Sturm laufen. Ihr absolut gesetzter Wahrheitsanspruch gepaart mit der dogmatischen Überzeugung von der Unfehlbarkeit des eignen Urteils lasse aus ihrer Kritik Spuren der dezisionistischen Ressentiments gegenüber der Moderne heraushören, so wie sie in der Zeit um 1900 und dann in den 20er Jahren immer wieder formuliert worden sind. Bernhard habe diese staats- und kulturkritischen Ausfälle zusätzlich mit seinen außerliterarischen Aussagen verstärkt und legitimiert. Der den „sechseinhalb Millionen“ Österreichern attestierte „Stumpfsinn“ sei im Grunde genommen auf den modernen Menschen schlechthin zu übertragen und laufe auf eine erschreckende Diagnose des „Untergangs des Abendlandes“ hinaus.¹⁵ Darin könne man nicht nur die Spur zu Oswald Spengler verfolgen, sondern auch die Affinität zu den staatstheoretischen Konzepten von Carl Schmitt erkennen.¹⁶

¹¹ Vgl. Schmidt-Dengler 1986: 107–108.

¹² Vgl. Pfabigan 1999: 12.

¹³ Entsprechende bibliographische Hinweise findet man bei Sonnleitner 2001: 381–388. In der Ambivalenz des Komischen und Tragischen sieht Wendelin Schmidt-Dengler die Eigenart des Werkes von Bernhard, doch letzten Endes weist er das Primat dem Komischen zu. Vgl. Schmidt-Dengler 1995: 15–30. Ähnlichen Standpunkt vertritt Małgorzata Sugiera 1999: 321.

¹⁴ Vgl. Huntemann 1990: 221–229.

¹⁵ Vgl. Löwe 2012: 55–62.

¹⁶ Vgl. Rath 1991: 30–41.

Eine andere Argumentation findet man in einem Aufsatz von Alfred Pfabigan, der in demselben Band veröffentlicht wurde. Die Konzentration der Bernhard-Interpreten auf die Frage der „zweiten Schuld“ – auf das Verdrängen der nationalsozialistisch belasteten Vergangenheit Österreichs, die nach der Waldheim-Affäre 1986 nicht mehr unter den Teppich gekehrt werden konnte – verdunkle die wahren Motive und Hintergründe der Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem eigenen Land. Bernhard sei es dabei nicht um die pauschale Verurteilung der österreichischen Gesellschaft gegangen, sondern um die Abrechnung mit der sozialdemokratisch geprägten Politik der 70er und 80er Jahre, deren Exponent Bruno Kreisky war. Sie sei an der imperialen Tradition der alten Monarchie und deren elitärem Kulturbegriff gemessen worden und habe natürlich seiner von Kunstbereich her gedachten Vorstellung von Staat und Politik nicht genügen können.¹⁷

Nicht zu übersehen ist dabei, dass das Klischee der Bernhardschen „Österreichkritik“ von vielen seinen Interpreten als ein einfaches Mittel missbraucht wurde, um eine illusorische Gemeinschaft der moralisch Überlegenen zu konstruieren, deren gutes Gewissen Bernhard hätte sicherlich nicht teilen können.¹⁸ Je stärker man sich mit seiner Kritik identifizierte, desto besser konnte man sein eigenes Wohlgefühl pflegen, zumal man gleichzeitig den Anspruch auf die Nähe zu seinen „Geistesmenschen“ erheben konnte – dabei merkte man gar nicht, dass die Figuren in seinen Texten meistens Geistesverwirrte sind. Dies konnte umso besser im Ausland gedeihen, weil man sich als Bernhard-Interpret in Deutschland, Polen oder in Frankreich automatisch von der Kritik ausgeschlossen fühlte und von der eigenen Höhe sicher und selbstzufrieden auf die „infernalen“ österreichischen Zustände herabblicken konnte. Dabei wollte man auch nicht wahrhaben, dass eine Ende der 80er Jahre (und auch später) geführte Debatte um den vermeintlichen österreichischen Faschismus, der im Gewand der katholischen Kirche und mit sozialistischen Parolen im Mund seine Blüten an der Donau unbehindert treibe, nur in einem provinziellen Winkel des damaligen Europa geführt werden konnte, weil dessen intellektuellen Diskurs damals völlig andere Dinge beschäftigt haben, wie etwa die Bedrohung der Umwelt, die Globalisierung oder der sich bereits abzeichnende Untergang des Kommunismus. Die Helden in *Heldenplatz* haben davon nichts gehört und argumentieren so, als ob man im Österreich der späten 80er Jahre immer noch Widerstand gegen den totalitären Staat und die braune Gefahr hätte leisten müssten, um damit eine 1938 unterlassene Aktion symbolisch nachzuholen.

Das Drama von Bernhard zeigt eine Situation, die weder neu noch originell war. Es geht um die Verfolgung und Vertreibung der österreichischen Juden 1938. Wenn einige von ihnen den Holocaust überlebt haben und nach all dem Grauen des Krieges nach Österreich zurückkamen, um hier wieder Fuß zu fassen, mussten sie schmerzhaft erfahren, dass ihr Vermögen längst in fremde Hände übergegangen

¹⁷ Vgl. Pfabigan 2012: 38–47.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 37.

war und sie selbst nicht willkommen waren. Ein solches Schicksal wurde z.B. von Helmut Qualtinger (und das im Jahr 1961) in seinem berühmten *Herr Karl*-Monolog angesprochen (an dessen Entstehung war Carl Merz als Mitautor beteiligt), einer in die 20er Jahre zurückreichenden sarkastischen Bilanz der österreichischen Zeitgeschichte, gezogen aus der Perspektive eines anscheinend gewöhnlich-gemütlichen Wiener Kleinbürgers. Bei Bernhard geht es um einen jüdisch-österreichischen Intellektuellen, der nach dem Anschluss zur Flucht gezwungen worden war und nach dem Krieg seine Universitätskarriere in Wien fortsetzte. Im Jahr 1988 stürzt er sich aus dem Fenster, weil er sich durch den Verfolgungswahn seiner Frau, die immer wieder die Hitler bejubelnden Massen auf dem Heldenplatz zu hören glaubt, wiederholt zum Verlassen Österreichs gezwungen sieht. Nach dem Begräbnis kommt die Familie zu einem Leichenschmaus zusammen und gedenkt des Lebens des Verstorbenen, wobei die Tischgespräche der Beteiligten sich in lange Monologe verwandeln, in denen die von den österreichischen Sozialdemokraten aufgepöppelte Zweite Republik als Brutstätte der Dummheit, Bosheit und Niedertracht an den Pranger gestellt wird. Die auf der Bühne stattfindende Handlung betrifft natürlich ein schwieriges Thema, sie ist aber dramaturgisch, wie oft bei Bernhard, wenig raffiniert. Auch wenn die einfache Täter-Opfer-Schematisierung durch die negative Zeichnung der jüdischen Figuren problematisiert wird,¹⁹ geht es dem Autor offenbar gar nicht darum, eine wirkliche Konfliktsituation zu gestalten. Wenn man dabei bedenkt, dass er selbst oft die Inhalte seiner Werke zugunsten des spielerischen Umgangs mit dem Wortmaterial herunterspielte,²⁰ wird man auf die befremdende Sprache des Dramas aufmerksam. Eine solche Lesart der Bernhardschen Texte postulierte übrigens Wendelin Schmidt-Dengler, der oft die allzu starke und allzu wörtliche Konzentration auf deren Inhaltsseite monierte.²¹ Bernhard Judex, der bei der Besprechung des Forschungsstandes zu *Heldenplatz* auf viele Publikationen mit Spuren eines solchen sprachlichen interpretatorischen Ansatzes hinwies, machte darauf aufmerksam, dass die im Stück stattfindende kommunikative Praxis dessen Inhalte permanent aufzulösen scheint.²²

Die Sprache der Bernhardschen Helden fällt in erster Linie durch ihre Unnatürlichkeit auf. Der Leser (und der Schauspieler) muss ohne Interpunktionszeichen auskommen und wird mit einem Layout konfrontiert, das eine metrische Struktur suggeriert, aber der Eindruck der gebundenen Rede erweist sich sehr schnell als falsch. Der Leser (und der Schauspieler) stolpert immer wieder über den Text,

¹⁹ Vgl. Reitzenstein 2012: 153–161.

²⁰ Vgl. Hofmann 1988: 20–23. Die Kommentare Bernhards zu seinem eigenen Schaffen sind allerdings mit Vorsicht zu lesen. Alfred Pfabigan verwies darauf, dass Bernhard in seinen Interviews aus PR-Gründen oft in die Rollen seiner Figuren hineinschlüpfte. Vgl. Pfabigan 1999: 15.

²¹ Vgl. Schmidt-Dengler 2010: 307. Trotzdem schreibt der Verfasser hundertfünfzig Seiten später den Vernichtungstiraden der *Alten Meister* die Qualität einer Diagnose der österreichischen Zustände zu (474).

²² Vgl. Judex 2010: 140–143.

weil er einerseits die fehlenden Interpretationszeichen selbst setzen muss und andererseits durch dessen graphische Gestaltung in die metrische Irre geführt wird. Das wirkt natürlich irritierend, hat aber zur Folge, dass man umso mehr Aufmerksamkeit der Sprache der agierenden Figuren schenkt. Sie sprechen ein Idiom, dem man keinerlei individuelle oder regionale Züge sowie keine emotionale Färbung anmerken kann, obwohl sie verschiedenen sozialen Schichten angehören und oft in erregten Zuständen über erregende Dinge miteinander kommunizieren. Die Sprache von Frau Zittel, der Haushälterin des verstorbenen Professors Josef Schuster, unterscheidet sich nicht von der Sprache dessen ebenso gebildeten Bruders Robert, der ebenfalls ein Professor ist – die simple Angabe des akademischen Titels erscheint als einziges Charakteristikum der beiden Figuren im Personenverzeichnis und der Titel wird von ihrer Umgebung als untrennbarer Bestandteil ihrer Identität wahrgenommen. Die Rückblenden Frau Zittels aus der ersten Szene, in denen sie ihres verstorbenen Arbeitgebers gedenkt, erinnern an den sprachlichen Habitus eines Intellektuellen, den sie sich im Laufe ihres langen Dienstes angeeignet hat.²³ Merkwürdigerweise führt sie immer wieder dessen Worte und Formulierungen an. In der ersten Szene des Stücks handelt es sich um ein Gespräch mit Herta, dem Hausmädchen im Hause Schuster, aber Frau Zittel scheint Herta überhaupt nicht zur Kenntnis zu nehmen. Herta wird von den „gelehrten“ Monologen der Haushälterin einfach erdrückt, so dass sie als Bühnenfigur kaum Profil gewinnen kann. Umso nüchterner und emotionsloser kann Frau Zittel über die tragischen Ereignisse rasonieren:

Der Professor ist tot/ auch wenn du noch so lang hinunterschaust/ er wird nicht mehr lebendig/ Der Selbstmord ist immer eine Kurzschlußhandlung/ Das Hemd war zerrissen der Anzug nicht/ Ausgerechnet du hast ihn gesehen/ wie er hinuntergestürzt ist/ Ich hab schon so viel Tote gesehen im Leben/ du machst mich noch ganz krank mit deinem Hinunterschauchen/ Die Frau Professor hört schon wieder das Geschrei/ Zu Mittag beim Nachtmahl nicht/ Kaum hat sie ein paar Löffel Suppe gegessen/ wird sie weiß im Gesicht und ganz steif/ Steinhof hat ihr nichts genützt/ In Neuhaus erholt sie sich auch nicht mehr/ Sie werden sehen Frau Zittel in Oxford wird sie/ die Anfälle nicht mehr haben/ hat der Professor gesagt/ in Oxford gibt es keinen Heldenplatz/ in Oxford ist Hitler nie gewesen/ in Oxford gibt es keine Wiener/ in Oxford schreien die Massen nicht.²⁴

Dieselbe sprachliche Manier eignet allen Bühnenfiguren, die ihre Sätze wie die Formeln einer Litanei herbeirezitieren und im Grunde genommen gar nicht ins Gespräch kommen wollen. Ihre Sprache verrät kaum Spuren des Wienerischen, ja sie wirkt nicht wie ein gesprochenes Medium, sondern wie dessen künstlich verschriftlichte Form. Diese Sprache erinnert weder an die Sprache von Abraham a Sancta Clara noch an die Sprache des Wiener Volkstheaters des 18. oder

²³ Im Text ist später die Rede davon, dass Frau Zittel Descartes und Spinoza las, so dass sie philosophischen Debatten mit Professor Schuster gewachsen war. Vgl. Bernhard 1988: 73.

²⁴ Ebd., S. 13.

19. Jahrhunderts.²⁵ Ein Spektakel – auf der Kanzel oder auf der Bühne – speiste sich immer aus der Kraft des gesprochenen Wortes, das gleichermaßen gegen die Normen der Grammatik wie gegen die des alltäglichen Umgangs rebellierte. Die sprachliche Phantasie des Hanswursts und seine Wortexzesse machten den besonderen Reiz der Wiener Vorstadtbühnen aus. Im 19. Jahrhundert führte das beispielhaft Nestroy vor, später wusste Karl Kraus in dessen Fußstapfen zu treten. Bei Bernhard sind wir dagegen – so der erste Eindruck und das historische Faktum – auf der Bühne des Burgtheaters, wo immer ein literarisches Deutsch mit intellektuellen Ansprüchen gepflegt wurde. Aber auch diese Erwartung wird im Stück nicht erfüllt. Es handelt sich meistens um kurze Sätze im Indikativ, in denen einfache Inhalte gebetsmühlenartig wiederholt oder nur leicht abgewandelt werden. Der sprachliche Habitus der Bernhardschen Figuren erinnert an die Tradition des Hanswursts nur in einer Hinsicht. Auch er hat kein Blatt vor den Mund genommen und scheute vor verbaler Aggression nicht zurück, so dass er allen Autoritäten samt dem geschätzten Publikum nach Belieben auf die Pelle rücken konnte – ihn schützte ja das alte Privileg der Narrenfreiheit. Die Figuren in *Heldenplatz* scheinen von diesem Privileg Gebrauch zu machen, ähnlich wie der Titelheld in der Erzählung Peter Turrinis *Die Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy*, der die Karriere eines Burgschauspielers und seriösen Tragöden verscherzt, weil sein schauspielerischer Instinkt ihn den genau einstudierten Monolog vergessen und sich aus dem Stegreif heraus über die Staatsgewalt, die die beiden Theateragenten verkörpern, auf eine sprachlich exzessive Art und Weise austoben lässt.²⁶

Bei Bernhard funktioniert das allerdings anders, auch deshalb, weil die Sprache seiner Figuren einen ernst zu nehmenden intellektuellen Anspruch vortäuscht. Dieser Anspruch löst sich von selbst auf, sobald man erkennt, dass es sich um Aussagen und Urteile handelt, die jede Diskussion und Stellungnahme ausschließen, weil sie Produkt einer sprachlichen Inszenierung sind, die sich statt argumentativer Zusammenhänge affektiver Energien bedient, um den eigenen Standpunkt als den einzig möglichen durchzusetzen. Dies wurde in der Debatte um das Stück sehr schnell bemerkt,²⁷ aber trotzdem wurde *Heldenplatz* fortan immer wieder als eine Stimme im österreichischen Diskurs um die historische Fundierung der eigenen Identität wahrgenommen.²⁸ Man hat dabei darüber hinweggesehen, dass die

²⁵ Zur Affinität der Bernhardschen Dramentexte zur Tradition des Hanswursttheaters im Geist Joseph Anton Stranitzkys vgl. Scheit 1999:194. Einer solchen Verwandtschaft widersprach allerdings Johann Sonnleitner, ein ausgewiesener Kenner dieses Theaters, der lediglich eine Brücke von Bernhard zu Nestroy für denkbar hielt. Vgl. Sonnleitner 2001: 386.

²⁶ Vgl. Turrini 1998: 72–75.

²⁷ Unmittelbar nach der Wiener Premiere des Stücks schrieb darüber die Literaturkritikerin Sigrid Löffler im Wochenmagazin „profil“. Vgl. Dittmar 1990: 332.

²⁸ Vgl. Weishard 2001: 143–160; vgl auch Judex 2010: 141–142. In der weitläufigen Bernhard-Forschung zeichnen sich allerdings auch alternative interpretatorische Positionen ab. Karl Heinz Bohrer machte auf das ästhetische Potenzial der sich in *Heldenplatz* manifestierenden Hassrede aufmerksam und untersuchte sie im Hinblick auf die darin enthaltenen Möglichkeiten der sprach-

Figur der „Nestbeschmutzung“ hier schon auf der Ebene der Sprache dekonstruiert wird. Die im Werk angeblich stattfindende Abrechnung mit der Vergangenheit beruht auf aufdringlichen Anklagen und Zumutungen, deren Inhalte nicht für bare Münze genommen werden können. Gegen Behauptungen wie diese lässt sich nämlich gar nicht polemisieren:

aber was diese Leute aus Österreich gemacht haben/ ist unbeschreiblich/ eine geist- und kulturlose Kloake/ die in ganz Europa ihren penetranten Gestank verbreitet/ und nicht nur in Europa/ dieser größenwahnsinnige Republikanismus/ und dieser größenwahnsinnige Sozialismus/ der mit dem Sozialismus schon seit einem halben Jahrhundert/ nichts mehr zu tun hat/ was die Sozialisten hier in Österreich aufführen/ ist ja nichts als verbrecherisch/ aber die Sozialisten sind ja keine Sozialisten mehr/ die Sozialisten heute sind im Grunde nichts anderes/ als katholische Nationalsozialisten [...]/ diese sogenannten Sozialisten haben ja den heutigen Nationalsozialismus/ in Österreich heraufbeschworen/ diese sogenannten Sozialisten haben ja diesen neuen Nationalsozialismus/ möglich gemacht/ sie haben ihn nicht nur wieder möglich gemacht/ sie haben ihn heraufbeschworen/ diese sogenannten Sozialisten die schon ein halbes Jahrhundert/ keine Sozialisten mehr sind/ sind ja die eigentlichen Totengräber dieses Österreich [...]/ die Sozialisten sind heute die Ausbeuter/ die Sozialisten haben Österreich auf dem Gewissen/ die Sozialisten sind die Totengräber dieses Staates/ die Sozialisten sind heute die Kapitalisten/ die Sozialisten die keine Sozialisten sind/ sind die eigentlichen Verbrecher an diesem Staat/ dagegen ist ja dieses katholische Gesindel geradezu unerheblich/ Wenn es heute in Österreich wieder fast nur Nationalsozialisten gibt/ so sind daran nur die Sozialisten schuld/ Wenn Österreich heute ein so heruntergekommenes Volk/ und ein so unansehnliches durch und durch verderbtes Land ist/ so verdanken wir das diesen feisten und fetten Pseudosozialisten.²⁹

Mit solchen permanent wiederholten Ausfällen, die sich gleichermaßen gegen die Sozialisten, gegen die Presse, gegen die Universitäten oder gegen den vermeintlichen österreichischen Antisemitismus richten, bewegt sich Bernhard auf einer Kommunikationsebene, die weder dem intellektuellen Anspruch des Burgtheaters noch der Spaßkonvention der Vorstadtbühnen genügen kann. Seine Kritik kommt nämlich ohne wirkliche Argumente aus und beschränkt sich auf leere Phrasendrescherei – eine Praxis, die Karl Kraus so leidenschaftlich anprangerte. Auf der anderen Seite wird seine verbale Aggression nie relativiert. Man vermisst bei ihm den lustigen Unterton des Hanswursts, man vermisst dessen Leiblichkeit, Vitalität und Lebenshunger. Diese Sprache kommt nicht aus dem Bauch eines seinen Sinnen und Instinkten frönenden Naturmenschen heraus, sie stammt vielmehr aus der auf die Wirkung bedachten Feder eines geschickten Intellektuellen, der mit seinen verführerisch einfachen Parolen dem Leser (dem Zuhörer) eine bestimmte Sicht der Dinge aufdrängen will. Statt Argumente findet man hier penetrante Wie-

lichen und literarischen Ausdruckspotenzierung. Vgl. Bohrer 2019: 413-427. Beate Sommerfeld, die im Anschluss an die Erkenntnisse der Affect Studies die Kategorie des Affekts zum zentralen Begriff der Poetik Bernhards erklärt hat, interpretierte die Hassproblematik seiner Texte aus der Perspektive der Affekttheorie und konzeptualisierte seine literarischen „Hass-Exerziten“ als Mittel zur Erzeugung einer performativen Dynamik, die der Autor als letzte Bastion der künstlerischen Freiheit und Subjektivität aufgefasst habe. Vgl. Sommerfeld 2022: 53–77.

²⁹ Bernhard 1988: 96–98.

derholungen und einprägsame Bilder, die gleichsam im maschinellen Modus produziert werden, um den Rezipienten zu beeinflussen, ja zu manipulieren. Wendelin Schmidt-Dengler hat oft betont, dass die literarischen Entwürfe Bernhards im Zeichen der Künstlichkeit stehen.³⁰ In *Heldenplatz* gilt das auch für die auf der Bühne gesprochene Sprache. Man hat den Eindruck, dass hier Sprechautomaten miteinander kommunizieren: Jede Figur reproduziert früher vorbereitete kurze Satzeinheiten, die in den Zuschauerraum hineingeworfen werden, ohne dass das Publikum darin wirkliche Lebensumstände und authentische Schicksale erkennen kann.³¹ Bernhard kreiert auf der Bühne die Wirklichkeit eines Sprachlabors, in dem aus Rundkolben und Retorten Worte und Sätze hervortönen, die zwar effektiv klingen, aber keinerlei glaubwürdige Inhalte und Emotionen vermitteln. Die künstliche Intelligenz vermag grammatikalisch korrekte Sätze zu produzieren, aber ihre Kompetenz kann mit wirklichem Denken und lebendiger Realität nicht verwechselt werden.

Es ist eine Sprachpraxis, die weder auf die Kommunikation noch auf die Erkenntnis, noch auf die Auseinandersetzung mit der politischen oder sozialen Wirklichkeit hinzielt. Ihr einziges Ziel ist die Manipulation. Es ist die Sprache der Werbung, die Sprache, die der möglichst effektvollen Selbstpräsentation und Selbstinszenierung dient, was heute mit der harmlosen Abkürzung PR umschrieben wird, die Sprache der politischen und ideologischen Propaganda. Bernhards Figuren stellen sich als Opfer des Dritten Reiches dar, aber sie bedienen sich dessen Sprache.³² In ihren Hasstiraden gegen das sozialdemokratische Österreich der 70er und 80er Jahre kann man ohne weiteres die nationalsozialistischen Diffamierungsstrategien wiedererkennen, die sich gleichermaßen gegen die Juden wie auch gegen die politischen Institutionen der westlichen Demokratie richteten. Sie stützten sich auf die Überzeugung von der moralischen Überlegenheit und exklusiven Richtigkeit der eigenen Position und zielten auf die emotionale Herabsetzung des angegriffenen Widersachers ab, wobei man immer auf unzulässige Zumutungen und Verallgemeinerungen sowie die plebejisch einfache, hassschürende Sprache zurückgriff. Wenn sich z.B. Professor Liebig gegen die österreichische Presse ereifert, reproduziert er verhöhnende „Argumente“, die aus einer widerlichen Philippika im *Völkischen Beobachter* stammen könnten.³³ Dasselbe gilt für die he-

³⁰ Vgl. Schmidt-Dengler 1986:107. Vgl. auch Schmidt-Dengler 2010: 302.

³¹ Herbert Gamper bemerkte bereits in Bezug auf die frühen Dramen Bernhards, dass seine Helden lediglich als „verkörperte Funktionen“ agieren, denen „Texte zugewiesen sind“. Vgl. Gamper 1977: 81–82. Sergej Taškenov attestierte dem Sprachverhalten der Figuren in den Prosatexten Bernhards pathologische Qualitäten und führte es auf den sprachphilosophischen Pessimismus des Autors zurück. Vgl. Taškenov 2019: 33–53.

³² Vgl. Süselbeck 2006: S. 490.

³³ Es heißt im Text: „Und die Zeitungen schreiben Unrat/ in den Zeitungen wird auch eine Sprache geschrieben/ die einem den Magen umdreht/ auf jeder Zeitungsseite garantiere ich Ihnen/ abgesehen von den Lügen die da abgedruckt sind/ hundert Fehler/ die Zeitungsredaktionen in Österreich/ sind ja nichts als skrupellose parteiorientierte Schweineställe.“ Bernhard 1988: 121.

rabsetzenden Kommentare Annas (der Tochter des Verstorbenen) über die Wiener. Man braucht nur das Wort „Nazi“ durch das Wort „Jude“ zu ersetzen, um das dahintersteckende Potenzial von Verleumdung und Hass wahrzunehmen:

ich wache auf und habe es mit der Angst zu tun/ die Zustände sind ja wirklich heute so/ wie sie achtunddreißig gewesen sind/ es gibt jetzt mehr Nazis in Wien/ als achtunddreißig/ du wirst sehen/ alles wird schlimm enden/ dazu braucht es ja nicht einmal/ einen geschärften Verstand/ jetzt kommen sie wieder/ aus allen Löchern heraus/ die über vierzig Jahre zugestopft gewesen sind/ du brauchst dich ja nur mit irgend einem unterhalten/ schon nach kurzer Zeit stellt sich heraus/ es ist ein Nazi/ gleich ob du zum Bäcker gehst/ oder in die Putzerei in die Apotheke/ oder auf den Markt/ in der Nationalbibliothek glaube ich/ ich bin unter lauter Nazis/ sie warten alle nur auf ein Signal/ um ganz offen gegen uns vorgehen zu können.³⁴

Denselben Geist atmen ihre Auslassungen über „steiermärkische Trottel“ und „salzburgische Idioten“, die die wichtigsten Posten an der Universität Wien besetzt und damit das geistige Leben der Stadt mit Niederträchtigkeit und Stumpfsinnigkeit vergiftet hätten.³⁵ Mit ähnlich konstruierten „Argumenten“ haben die Nazis die jüdischen Intellektuellen und Schriftsteller, aber auch Politiker, Journalisten und Künstler angefeindet, die in der Sprache des Dritten Reiches lauter auf Grund ihrer Herkunft diskreditiert und diffamiert wurden. In den Aussagen der Bernhardischen Figuren, vor allem in den „Urteilen“ von Robert Schuster, kann man analoge Diskreditierungs- und Diffamierungsstrategien entdecken, die natürlich keinerlei intellektueller Anstrengung bedürfen und gerade deshalb so schnell ihre vergiftende Wirkung entfalten können. In beiden Fällen haben wir es mit Sprachmissbrauch zu tun. Die Sprache der Figuren im Stück Bernhards ist ebenso unnatürlich und widerlich wie die Sprache der nationalsozialistischen Propaganda. Es ist deshalb völlig absurd, wenn man den auf der Bühne formulierten Pseudo-Diagnosen und Pseudo-Vorwürfen eine gesellschaftskritische Absicht zuschreibt oder sie im Sinn einer „verspäteten“ österreichischen „Vergangenheitsbewältigung“ bzw. der Aufarbeitung der „zweiten Schuld“ interpretiert. Bernhard lässt sich nicht als Moralapostel vereinnahmen, der die Lebenslüge der Zweiten Republik mutig entlarvt habe. So missverstehen und missbrauchen ihn die Scharen seiner ebenso „mutigen“ Interpreten, die die Phrasen aus dem Text wiederholen, um das eigene Wohlgefühl im Medium der sogenannten „Gesellschaftskritik“ zu pflegen. Diejenigen, die seine „Nestbeschmutzung“ als befreiende Heldentat feiern, liegen mit ihren „Analysen“ genauso daneben wie diejenigen, die ihm die „Nestbeschmutzung“ übelnehmen und mangelnden Respekt vor dem eigenen Land vorwerfen.

Darauf kommt es in *Heldenplatz* überhaupt nicht an. Bernhard hat ein Theaterstück geschrieben, in dem an erster Stelle nicht dessen Problematik steht³⁶,

³⁴ Ebd., S. 62–63.

³⁵ Vgl. ebd., S. 66.

³⁶ Sie wurde in der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit schon früher diskutiert, auch wenn die offizielle Geschichtspolitik es nicht wahrhaben wollte. Es sei nur auf die Romane von Gerhard Fritsch (*Fasching*) oder Hans Lebert (*Die Wolfshaut*) verwiesen. Auch das Thema

sondern vielmehr dessen Sprache.³⁷ Es ist eine Sprache, die durch ihre hasserfüllten Botschaften und ihr gewaltschürendes Potenzial so stark an die Sprache des Nationalsozialismus erinnert, dass sie sofort als eine solche erkannt und diskreditiert werden sollte. Bernhard wollte ein Experiment durchführen, in dem es um die Frage ging, ob fünfzig Jahre nach dem Anschluss die Sprache des Dritten Reiches in Österreich immer noch benutzt werden konnte. Es war eine Falle, die dem österreichischen Theaterpublikum, aber auch der österreichischen Öffentlichkeit gestellt wurde. Die breite Resonanz, die das Spektakel landesweit gefunden hat, zeigte, dass man in Österreich durchaus bereit war, die Sprache zu akzeptieren und sich ihrer zu bedienen, indem man ihrer menschenverachtenden Rhetorik zustimmte, aber auch indem man ihr zu widersprechen versuchte. Man kann doch nicht behaupten, dass 1988 alle Benutzer der Österreichischen Nationalbibliothek Nazis gewesen wären, aber ebenso aberwitzig ist jeder Versuch, eine solche Behauptung zu widerlegen, weil man sie dadurch im öffentlichen Diskursfeld positioniert und in die Nähe eines legitimen und akzeptablen Urteils rückt. Es ist aber kein Urteil, sondern eine üble Nachrede, die doch keinesfalls Anspruch auf öffentliche Präsenz erheben kann. Der eigentliche Skandal nach der Premiere von *Heldenplatz* war nicht das Stück von Bernhard, sondern die Reaktion der österreichischen Öffentlichkeit,³⁸ die völlig unreflektiert die auf der Bühne gedroschenen Phrasen – um nochmals ein Wort von Karl Kraus zu gebrauchen – als eine moralische und intellektuelle Herausforderung missverstand und sich auf eine Debatte einließ, deren Ausgangspunkt in einer ideologisch entmenschlichten und dadurch beängstigenden Sprache formuliert worden war. Die Debatte mag dann natürlich auch neue Einsichten und positive Folgen gezeitigt haben, aber indem es Bernhard gelang, eine dermaßen lebendige Reaktion auf seine szenischen Zumutungen und Hasstiraden zu provozieren, zeigte er, dass die menschenverachtende Sprache (und damit das menschenverachtende Denken) seiner Figuren im öffentlichen Diskurs goutiert wurde. Damit hat er sowohl seine begeisterten Befürworter als auch seine empörten Kritiker vorgeführt. Beide Gruppen ließen sich nämlich von der erschreckend einfachen und erschreckend abstoßenden „Argumentation“ des erklärten Menschenfeindes Robert Schuster ansprechen und demonstrierten damit, dass sie gegen die Gefahr einer sprachlich-ideologischen Manipulation nicht immun sind. Das war die beängstigende Diagnose Bernhards im österreichischen Bedenkjahr 1988.

„Heldenplatz“ wurde nicht erst von Bernhard entdeckt. Man findet es etwa im Gedicht Ernst Jandls *wien: heldenplatz* (1966) oder im Roman von Wolfgang Georg Fischer *Möblierte Zimmer* (1972).

³⁷ Einen interessanten sprachkritischen Zugang zur Problematik der Nestbeschmutzung bei Bernhard findet man in einem auf Polnisch verfassten Aufsatz von Przemysław Tacik. Im Mittelpunkt des Interesses steht hier die Figur der Wiederholung, die der Autor aus der Struktur der Fuge ableitet und als Mittel der Demaskierung der herrschenden Machtverhältnisse interpretiert. Vgl. Tacik 2022: 244–259.

³⁸ Auf die theatralische Dimension des *Heldenplatz*-Skandals wurde vielerorts hingewiesen. Vgl. Millner 1995: 248–266.

In diese Falle gerieten und geraten immer noch Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler, die *Heldenplatz* als einen ernst zu nehmenden Versuch der Auseinandersetzung mit der Frage der österreichischen Verantwortung für die Verbrechen des Nationalsozialismus auffassen und dabei auf die Formel der „Nestbeschmutzung“ als Maßstab der kritischen Weitsicht und moralischen Überlegenheit des Autors zurückgreifen. Der so kanonisierte Thomas Bernhard lässt sich umso leichter zu einer moralischen Instanz stilisieren, zu einem Autor auf Weltniveau mitten im Meer der österreichischen Mediokrität. Man fasste sogar den kuriosen Gedanken, dass man mit Auszügen aus seinen Texten dem Deutschunterricht im Ausland auf die Sprünge helfen kann. Johann Georg Lughofer beschrieb 2012 einen 2009 an der Universität Ljubljana durchgeführten Workshop, bei dem die slowenischen Germanistikstudierenden den Umgang mit der deutschen Sprache anhand der Schimpftiraden aus den Texten Bernhards üben sollten, alles unter dem verlockenden Titel: „Schimpfwörter und Beleidigungen auf Weltliterarniveau“.³⁹ Weil man sich nicht traute, den Studenten die Lektüre der ganzen Werke von Bernhard zuzumuten, beschränkte man sich auf das Studium der Textauszüge, die „neben Kriterien der Verständlichkeit und Thematik, aufgrund ihrer provokativen Sprengkraft, der erwarteten Popularität und somit der Aufmerksamkeits-schaffung“⁴⁰ zusammengestellt wurden. Dies hing wohl auch damit zusammen, dass man bei den Studierenden keine Vorkenntnisse in Bezug auf Bernhard, aber auch kein „extensives Interesse an der deutschsprachigen Literatur und Kultur“⁴¹ voraussetzen konnte. So glaubte man ihnen auf eine unterhaltsame Art und Weise sprachliche Kompetenzen zu vermitteln und sie gleichzeitig mit einigen Aspekten des kulturellen Lebens in Österreich zu konfrontieren. Lughofer vermeldete in seinem Resümee, dass das Projekt durchaus erfolgreich über die Bühne ging: Auch nicht „allzu literaturbegeisterte“ Teilnehmer haben Interesse an Bernhard gezeigt und Sympathie für ihn (sein Werk?) empfunden. Das Resümee endete mit folgenden Worten: „Bernhard kann darum erfahrungsbedingt ausdrücklich für den DaF-Unterricht empfohlen werden, das präsentierte Modell versteht sich dabei ‚naturgemäß‘ nur als ein Vorschlag.“⁴²

Es bleibt nur zu hoffen, dass das Projekt keine Nachahmer findet, weil dessen Konzept auf zwei fundamentalen Missverständnissen beruhte. Das erste liegt in der missionarischen Überzeugung, dass man alle für Literatur begeistern soll. Das ist nicht nur illusorisch, sondern auch gar nicht nötig. Menschen, die bis zum Abitur kein Interesse an Literatur entdeckt haben, sollen mit Literatur nicht „geplagt“ werden, weil sie sicher auf anderen Gebieten mehr Freude und Selbstverwirklichung finden. Man sollte im DaF-Unterricht auf Texte zurückgreifen, mit denen die Deutschlernenden, die ganz offenbar ohne akademische Ansprüche aus-

³⁹ Vgl. Lughofer 2012: 395–420.

⁴⁰ Ebd., S. 400.

⁴¹ Ebd., S. 397.

⁴² Ebd., S. 418.

kommen (das ist dem Bericht leicht zu entnehmen), nicht überfordert sind. Das zweite Missverständnis ergibt sich daraus, dass die Veranstalter und der Autor des Berichts den literarisch-konstruierten Charakter der Werke von Bernhard völlig verkannt haben. Die darin enthaltene verbale Aggression macht Sinn im Kontext des jeweiligen künstlerischen Entwurfs, der auf eine bestimmte Wirkung unter gegebenen geschichtlichen Umständen hinzielte und somit durchaus berechtigt war. Wenn man sie aber aus dem Textganzen herauspräpariert und als Lockmittel für den Deutschunterricht benutzt, öffnet man Tore für eine Sprachpraxis, deren menschenverachtendes Potenzial in den Unterrichtsräumen einer Universität nichts zu suchen hat. Thomas Bernhard ist und bleibt ein wichtiger Autor der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor dem man weder in Österreich noch im Ausland Angst zu haben braucht.⁴³ Beängstigende Folgen kann aber dessen oberflächliche, sich an der Formel der „Nestbeschmutzung“ orientierende Lektüre bringen. Dreißig Jahre nach seinem Tod werden wir mit demselben Problem nicht nur im Internet-Alltag konfrontiert. Umso aufmerksamer soll man heute Bernhard, aber auch Karl Kraus lesen.

Literatur

- Bauer, Werner M. (1996): *Die deutschsprachige Literatur Österreichs nach 1945. Ein Abriss*. In: Zeman, Herbert (Hrsg.), *Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. Graz. S. 511–563.
- Bayer, Wolfram (Hrsg.) (1995): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien-Köln-Weimar.
- Béhar, Pierre / Benay, Jeanne (Hrsg.) (2001): *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des Internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999*. St. Ingbert.
- Bernhard, Thomas (1988): *Heldenplatz*. Frankfurt am Main.
- Bohrer, Karl Heinz (2019): *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*. Berlin.
- Dittmar, Jens (Hrsg.) (1990): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*. Frankfurt am Main.
- Franczak, Karol (2013): *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*. Kraków.
- Gamper, Herbert (1977): *Thomas Bernhard*. München.
- Hofmann, Kurt (1988): *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien.
- Huber, Martin (1992): *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien.
- Huber, Martin (2012): *Was war der „Skandal“ am Heldenplatz? Zur Rekonstruktion einer österreichischen Erregung*. In: Lughofer, Johann Georg (Hrsg.), *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien-Köln-Weimar. S. 129–136.
- Huguet, Louis (1995): *Chronologie. Johannes Freumbichler Thomas Bernhard*, übersetzt und redigiert von Renate Langer. Wien-Linz-Weitra.
- Huntemann, Willi (1990): *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg.

⁴³ So lautet eine der Fragen („Wer hat[te] Angst vor Thomas Bernhard?“) in Wynfrid Kriegleders konzissem Kompendium *99 Fragen zur österreichischen Literatur*. Vgl. Kriegleder 2014: 134–136.

- Judex, Bernhard (2010): *Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung*. München.
- Kaszyński Stefan H. (2005): *W cieniu habsburskich krajobrazów. Trzyście eseje o literaturze austriackiej*. Poznań.
- Klug, Christian (1991): *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart.
- Kriegleder, Wynfrid (2014): *99 Fragen zur österreichischen Literatur*. Wien.
- Löwe, Matthias (2012): *Erregtes Ich und dezisionistische Ästhetik. Die Auseinandersetzung mit der offenen Gesellschaft im Werk Thomas Bernhards*. In: Lughofer, Johann Georg (Hrsg.), *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien-Köln-Weimar. S. 55–68.
- Lughofer, Johann Georg (Hrsg.) (2012): *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien-Köln-Weimar.
- Lughofer, Johann Georg (2012): „Vordenkopfstöße“, „Gesprächszusammenschlagerin“ und „Fleischhauerlebensinhalt“. *Der heitere Fremdsprachendidaktiker Thomas Bernhard*. In: Lughofer, Johann Georg (Hrsg.), *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien-Köln-Weimar. S. 395–420.
- Markolin, Caroline (1988): *Die Großväter sind die Lehrer. Johannes Freumbichler und sein Enkel Thomas Bernhard*. Salzburg.
- Muskała, Monika (2016): *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”. Austriackie rozliczenia*. Kraków.
- Majkiewicz, Anna (2011): *Znak Czasu. Thomas Bernhard: „Plac Bohaterów”*. In: Białek, Edward / Kowal, Grzegorz (Hrsg.), *Arcydziela literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*. Bd. 1. Wrocław. S. 73–82.
- Millner, Alexandra (1995): *Theater um das Burgtheater. Eine kleine Skandalogie*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Sonnleitner, Johann / Zeyringer, Klaus (Hrsg.), *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin. S. 248–266.
- Noll, Alfred J. (1995): „Holzfällen“ vor dem Richter. *Juristisches zu Bernhards Kunst und Lamperbergs Ehre*. In: Bayer, Wolfram (Hrsg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien-Köln-Weimar. S. 191–210.
- Pfabigan, Alfred (2012): *Motive und Strategien der Österreichkritik des Thomas Bernhard*. In: Lughofer, Johann Georg (Hrsg.), *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien-Köln-Weimar. S. 35–48.
- Pfabigan, Alfred (1999): *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien.
- Rath, Helmut (1991): *Thomas Bernhard und Carl Schmitt*, In: *Text+Kritik* 43. S. 30–41.
- Reitzenstein, Markus (2012): *Der unsympathische Jude. Rezeptionsästhetische Analyse des Tabubruchs in Thomas Bernhards „Heldenplatz“*. In: Lughofer, Johann Georg (Hrsg.), *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien-Köln-Weimar. S. 153–161.
- Scheit, Gerhard (1999): *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik. Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2010): *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1995): *Die Tragödien sind die Komödien oder Die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft*. In: Bayer, Wolfram (Hrsg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien-Köln-Weimar. S. 15–30.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1986): *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien.
- Sobczak, Michael (2018): *Thomas Bernhard – ein „Übertreibungskünstler“? Das Drama „Heldenplatz“ und die öffentliche Meinung in Österreich*. In: Najdek, Kamilla / Ktaczyk, Krzysztof / Wołkiewicz, Anna (Hrsg.), *Bernhard-Colloquium. Młodzi polscy germaniści o twórczości Thomasa Bernharda*. Warszawa. S. 19–30.

- Sommerfeld, Beate (2022): *Thomas Bernhards Affektpoetik des Hasses*. In: Szmorhun, Arletta / Zimniak, Paweł (Hrsg.), *Menschen als Hassobjekte. Interdisziplinäre Verhandlungen eines destruktiven Phänomens*, Tl. 1. Göttingen. S. 53–77.
- Sonnleitner, Johann (2001): *Seiltanzerei und Zwischentöne. Zur Rolle und Funktion des Komischen bei Bernhard*. In: Béhar, Pierre / Benay, Jeanne (Hrsg.), *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des Internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999*. St. Ingbert. S. 381–393.
- Sorg, Bernhard (1977): *Thomas Bernhard*. München.
- Stachel, Peter (2002): *Mythos Heldenplatz*. Wien.
- Sugiera, Małgorzata (1999): *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*. Kraków.
- Süselbeck, Jan (2006): *Das Gelächter der Atheisten. Zeitkritik bei Arno Schmidt und Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main.
- Tacik, Przemysław (2022): *Bernhard: Nestbeschmutzer i przymus powtórzenia przeciwko władzy*. In: *Konteksty Kultury* 19, z. 2. S. 244–261.
- Taškenov, Sergej (2019): *Thomas Bernhards Prosa. Krise der Sprache und des dialogischen Wortes*. Paderborn.
- Turrini, Peter (1998): *Die Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy*. München.
- Weishard, Héléne (2001): *Thomas Bernhard: ein politischer Autor? Drei Variationen zum Thema Staat*. In: Béhar, Pierre / Benay, Jeanne (Hrsg.), *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des Internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999*. St. Ingbert. S. 143–160.