

O WIE ORTE

Am 12. Februar 2009 jährt sich zum 20. Mal der Todestag Thomas Bernhards. Bernhard ist in seiner Wohnung in Gmunden am Traunsee nach längerer Krankheit gestorben. Gmunden und Umgebung waren ihm seit den frühen sechziger Jahren zur Heimat geworden. Hier hatte sich später auch sein jüngerer Bruder nach abgeschlossenem Medizinstudium niedergelassen und seine Praxis als Internist eröffnet. Gmunden liegt nicht weit von der Region um Henndorf und Seekirchen entfernt, in der Thomas Bernhard aufgewachsen ist.

Diese Gegend war ihm in jeder Hinsicht vertraut. Die Ortsnamen, die in seinen Büchern und Theaterstücken vorkommen, finden sich auf jeder Landkarte der Region: Altensam, Desselbrunn, Gaspoltshofen, Peiskam, Sicking, Traich, Ungenach, Wankham, nicht zu vergessen die Aurach-Engstelle und der Kobernauberwald. So ungewöhnlich diese Ortsnamen klingen mögen, für das südliche Oberösterreich sind sie typisch.

Alle diese Orte, die wir aus Bernhards Erzählungen und seinen Bühnenstücken kennen, gibt es wirklich, samt ihren Wirtshäusern, ihren Gebäudekomplexen, ihren Schlössern, ihren Mühlen und Sägewerken. Ihre Namen waren für Bernhard so etwas wie »Zauberworte«. Es genügte, sie zu nennen, und ihr Ambiente umgab den Erzähler. Hans Höller schreibt in dem von ihm in der edition suhrkamp mitherausgegebenen Buch »Antiautobiografie – Thomas Bernhards ›Auslöschung‹«: »Die Bezugnahme auf Orte, Landschaften und Gebäude im Werk Bernhards ist unterschiedlich und vielfältig. Manchmal ist es nur ein Orts- oder Flurname, dessen Klang und dessen Assoziationen in seiner Sprachwelt entfaltet werden, manchmal ist es die besondere Atmosphäre, die von real existierenden Gebäuden in die sprachliche Welt des Werks übertragen werden.«

Handelt es sich um die Namen allgemein bekannter europäischer Metropolen – die Figuren Bernhards sind oft weitgereiste Nomaden –, werden sie in seinen Texten wie Zeugen vor Gericht aufgerufen, um für diese einzustehen und die Authentizität des Gesagten und Geschriebenen zu bezeugen, denn wer würde schon an der Realität der erwähnten Metropolen zweifeln? Thomas Bernhard sagte einmal, in seiner Prosa sei »jedes Buch in einer bestimmten Landschaft angesiedelt«. Diese Anbindung oder richtiger Einbettung – »imbedded«, sagen die Amerikaner heute – von Personen und Geschehnissen in einer konkreten Landschaft war Bernhard ungeheuer wichtig. Sie sollte den Luftgespinsten der Gedanken und Erinnerungen zusätzliche

Wirklichkeit verleihen, sollte ihnen Schwerkraft und Bodenhaftung geben. Thomas Bernhards Texte durften nie unverbindlich wirken. Das war für den Autor ein Kriterium, das über die Qualität seiner Arbeit entschied.

Peter Handke hat einmal über sein eigenes Schreiben einen Satz gesagt, der ebenso für Thomas Bernhard zutrifft: »Ich bin ja ein Ortschriftsteller ... Mein Ausgangspunkt ist ja nie eine Geschichte oder ein Ereignis, sondern immer ein Ort. Ich möchte den Ort nicht beschreiben, sondern erzählen.« Das gleiche gilt für Thomas Bernhard.

Ich möchte diese Bemerkung noch steigern und behaupten: Die Orte stellen für Bernhard so etwas wie den Wahrheitsbeweis seiner Prosa dar. Alle Orte, die er nennt, gibt es wirklich. Sie sind nicht ausgedacht, und ihr Name läßt sich nie symbolisch ableiten oder ausdeuten. Sie existieren in der Realität, und Thomas Bernhard hat sie alle gekannt. Alles, was er als Schriftsteller unternimmt, ist, uns den Schluß zwingend naheulegen: die Orte sind real, also müssen es auch die Geschichten sein, die von diesen Orten ausgehen. Sie sind nicht mehr und nicht weniger als der Wahrheitsbeweis der Prosa, die der Schriftsteller ja bestimmten Personen in den Mund legt. Nie gibt es bei ihm den allwissenden Erzähler. Immer ist es eine bestimmte Person, die spricht und ihren Bericht erstattet. Was sie sagt, ist eine *subjektive* Wahrheit. Eine andere Art von Wahrheit gibt es bei Bernhard nicht. Auf den Bezug auf diese Art von Ortsnamen in Bernhards fiktionaler Prosa möchte ich mich im folgenden konzentrieren.

Häuser können Schutz gewähren – man muß sie nur entsprechend verammeln –, sie können aber auch zum Kerker werden – zum »Selbstgesprächskerker«, wie Bernhard sagt –, in dem seine Protagonisten gefangen sind. Nichts faszinierte ihn so wie die Präsenz von alten, geschichtsträchtigen Bauwerken, die stellenweise untrennbar mit der Natur verbunden scheinen, als wären sie organisch aus ihr herausgewachsen. Das ist beispielsweise der Fall beim Schloß Wolfsegg, das im Mittelpunkt der späten Prosa »Auslöschung« steht. Thomas Bernhard vermeidet hier wie auch in anderen Texten bewußt die Bezeichnung »Roman«. Ich werde auf das Besondere, das es mit diesem Schloß auf sich hat, am Schluß meiner Betrachtung noch einmal eingehen.

Für Thomas Bernhard war ein Denken in Gegensatzpaaren charakteristisch, das ihn etwa die Schönheit des Landes, das seine Heimat war, mit der Ablehnung der politischen Kaste, die es offiziell repräsentierte, konfrontieren ließ. So konnte er weiter das alte Bauwerk des Schlosses Wolfsegg der – wörtliches Zitat – »plumpen und pervers unbrauchbaren häßlichen Scheußlichkeit« sogenannter zeitgenössischer Baukunst gegenüberstellen

oder das Menschenwerk eines Gemäuers mit seinen »Geschichtsabgründen« der es umgebenden Natur vergleichen, der – noch einmal zitiere ich Bernhards »Auslöschung« – »wie keine zweite geliebten Winterkälte und Winterstille in den umliegenden Wäldern und Tälern«, die das alte Schloß zeitweilig schützend umfingen. Darum dürfen wir, uns auf diesen Aspekt der Texte Bernhards konzentrierend, mit apodiktischer Gewißheit festhalten: Die Atmosphäre der Orte spielt in seiner Prosa eine entscheidende Rolle.

Orte konnten die unterschiedlichsten Assoziationen, Gedanken und Empfindungen auslösen, ihre Stimmung vermag die Protagonisten seiner Texte zu überwältigen und sie bis an den Rand des Wahnsinns zu treiben. Die Anziehungskraft der Orte auf die Personen Bernhards kann so stark sein, daß sie ihnen ganz verfallen, mögen sie diese gleichzeitig noch so verfluchen. Auch wenn sie sich gegen sie wehren, sind sie ihnen hörig geworden. »Wir hassen den Ortler und gehen auf den Ortler ... auf den Scheibenboden«, heißt es in der Erzählung »Am Ortler«. Orte, immer gleichzeitig ersehnt und verflucht, ziehen Bernhards Menschen unwiderstehlich an und locken sie doch nur in eine Sackgasse, in ihre Lebensfalle, wie es in »Der Untergeher« heißt.

Die Verbindung zwischen den Menschen, die uns die Prosa Bernhards zeigt, und den Orten ihres Daseins, ihrer Herkunft und ihrer Gegenwart, kann so weit gehen, daß die Menschen als ihr Produkt erscheinen. In dem romanhaften Text »Verstörung« erinnert sich der Protagonist an seinen Vater, der Arzt war, und dem seine verstorbene Frau oft gesagt habe: »Wir seien ihr mehr Kinder der Landschaft um uns als solche unserer Eltern. Zeitlebens in dieser Anschauung, habe sie uns, meine Schwester in noch höherem Maße als mich, als ausschließlich aus der Natur gekommene Geschöpfe empfunden ...« In diesem Sinne spricht Thomas Bernhard in seinem autobiographischen Bericht »Die Ursache« an Stellen, wo wir die Nennung der Menschen, von denen er stammt, erwarten könnten, statt von Mutter und Vater von »Mutter- und Vaterstadt«. Die Stadt (Salzburg) und die sie umgebende Landschaft haben den Platz eingenommen, der eigentlich den Eltern hätte gehören müssen.

Zuallererst aber verfolgt die mitunter zwanghafte Häufung der Nennung von Orten den Zweck, zu unterstreichen, daß in seiner Prosa von der Wirklichkeit die Rede ist und hier nicht unverbindliche Überlegungen angestellt oder belanglose Sprachkunststücke vorgeführt werden. Alles in Bernhards Texten muß sich nicht nur mit einer bestimmten Person verbinden lassen, es muß auch zweifelsfrei lokalisierbar sein. Der Abstraktheit der Gedanken steht die Konkretheit der Orte gegenüber. Sie bilden in seinen Texten

gleichsam die Gelenkstellen, an denen sich die Wahrheit des Berichteten beweisen läßt. Sie sollen das Erzählte überprüfbar machen. Man kann eine Karte Österreichs (insbesondere Oberösterreichs) zur Hand nehmen und wird auf ihr alle Ortsnamen verzeichnet finden, die Bernhard nennt (auch wenn er einmal eine Gaststätte, ein Jagdhaus, einen Bauernhof an einen anderen – meist nicht weit von seinem Ursprung entfernten – Ort verlegt, als er seinem Vorbild in der Wirklichkeit zukommt, oder zwei oder drei Wirtsstuben, Waldwege, Sägewerke usw. werden zu einem einzigen Ort zusammengefaßt). Es geht Thomas Bernhard immer darum, an der Tatsächlichkeit des von ihm Berichteten keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Immer sollen wir nicht nur wissen, wohin die Gedankengänge den Ich-Erzähler führen, von welchen Orten sie magisch angezogen werden und welche Schauplätze sie immer wieder umkreisen müssen, sondern auch wo genau sich dieser Erzähler im Augenblick befindet, in dem ihm das Berichtete und vor dem Leser Ausgebreitete durch den Kopf gegangen ist.

In »Holzfällen« sitzt der Ich-Erzähler in einem Ohrensessel in der Genthgasse im 18. Wiener Gemeindebezirk und beobachtet von diesem Platz im halbdunklen Vorzimmer aus die zu einem »künstlerischen Abendessen« eintreffenden Gäste und – durch die offene Tür – ihre Gespräche im Musikzimmer. Jede der eintretenden Personen – wie auch die Gastgeber selbst, das Ehepaar Auersberger – löst im stillen Beobachter einen Strom von Assoziationen, von Gedanken und Empfindungen aus, die ihn den vergangenen Tag memorieren lassen und ihn zugleich weit zurück in die vergangenen Jahrzehnte führen, ihm verschiedene Stationen seines Lebens zwanghaft vor das innere Auge stellen. Wenn er später darangehen wird, alles an diesem Abend Wahrgenommene und damit zugleich alles damit Assoziierte, Gedachte und Empfundene aufzuschreiben, aus der Wohnung schließlich wegstürzend, als gälte es »einem Alptraum« zu entfliehen, von der Idee geradezu besessen, das alles aufschreiben zu müssen: »... und ich lief und lief und dachte, ich werde sofort über dieses sogenannte künstlerische Abendessen in der Genthgasse schreiben, egal was, nur *gleich* und *sofort* über dieses künstlerische Abendessen in der Genthgasse schreiben, *sofort* dachte ich, *gleich* immer wieder, durch die Innere Stadt laufend, *gleich* und *sofort* und *gleich* und *gleich*, bevor es zu spät ist« – wenn Thomas Bernhard also darangeht, alles aufzuschreiben, dann ist ihm eines vor allem anderen wichtig: dem Kopf, durch den dieser Gedanken- und Empfindungsstrom zieht, *einen festen Ort zu geben*. Und dieser Ort ist hier der Beobachtungsort im Ohrensessel im Durchgangszimmer der Auersbergerschen Wohnung. Immer wieder schiebt er ein »dachte ich jetzt auf dem Ohrensessel sitzend« oder

»sagte ich mir auf dem Ohrensessel« oder »wie ich mich auf dem Ohrensessel erinnerte« in die langen Satzperioden ein und verknüpft so seine zeitlich wie räumlich oft sehr weit ausschweifenden Betrachtungen mit dem Ort, an dem diese Betrachtungen angestellt werden.

Wir haben es hier mit einer mit den Jahren immer stärker ausgebildeten, immer nachhaltiger akzentuierten Grundfigur des Thomas-Bernhardschen Erzählens zu tun. Dieses erscheint immer konsequenter als die Fortführung dessen entwickelt, was die Literaturwissenschaftler als »inneren Monolog« oder »Bewußtseinsstrom« bezeichnet haben, Bernhard selbst sprach davon, daß sein Erzähler eine »total finstere« Bühne schaffe, auf der seine Figuren agierten und die Ereignisse sich abspielten. »Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich.« So kommt Thomas Bernhard in dem Monolog »Drei Tage« (1971) zu dem Resümee: »In meinen Büchern ist alles künstlich.«

In diesem Kontext gewinnt der Ohrensessel in der Auersbergerschen Wohnung buchstäblich seinen besonderen »Stellenwert«. Er ist der Logenplatz vor der imaginären Weltbühne des Thomas Bernhard. Von ihm aus kann der unerbittliche und unbarmherzige Menschenbeobachter und Menschendurchschauer in den Blick bekommen, wie die realen, jetzt und hier auftretenden Personen ihre Erinnerungsbilder auflösen. »In diesem Ohrensessel«, heißt es in »Holzfällen«, »sehe ich alles, höre ich alles, entgeht mir nichts, dachte ich«. Das Bild, das der Beobachter hier vor Augen hat, ist genau und ungenau zugleich, klar und verschwommen, scharf und unscharf, denn in ihm mischen sich die Zeitebenen auf höchst reale Weise. Bernhard hat das treffend formuliert, wenn er die Empfindungen beschreibt, die bestimmte Erinnerungen in ihm auslösen, die ihn auf dem Ohrensessel heimsuchen, »von welchem aus ich die Gäste im Musikzimmer beobachtete, die wie auf einer Bühne agierten im Hintergrund, einer beweglichen Photographie ähnlich durch den Zigarettenrauchschleier, den die Gäste durch fortwährendes Rauchen erzeugt hatten in der Zwischenzeit«.

Der Gedanken- und Empfindungsstrom, der den Protagonisten der Bernhardschen Prosa und ihren Ich-Erzählern durch den Kopf geht, löst die einzelnen Figuren und Ereignisse aus dem Kontext des wirklichen Lebens, dem sie ursprünglich angehörten, und fügt sie in einen anderen, subjektiv bestimmten Zusammenhang, macht sie *künstlich*. Aber das ist nur die eine Seite seines Erzählens, und wir würden dieses gründlich mißverstehen, blieben wir auf sie fixiert. Thomas Bernhards Erzählen wird durch

die Vorstellung von Gegensätzen inspiriert und durch die Spannung, die zwischen ihnen entsteht, vorangetrieben. Jedes Einerseits ruft bei ihm nach einem Andererseits, jede Aussage provoziert ihren Widerspruch, jedes »sowohl« verlangt nach einem »als auch«. Das gilt inhaltlich für die Charakterisierung von Personen, von Ereignissen, von Orten und die Benennung der Gefühle, die sie hervorrufen, und das gilt formal für Entwicklung und Entfaltung der Texte.

Auf der einen Seite: höchste Künstlichkeit, auf der anderen: das Streben nach größtmöglicher Authentizität, das macht Bernhards Erzählen aus. Eine zu letzter Perfektion getriebene Künstlichkeit hier, eine bis zum Äußersten verdichtete Realität dort, und beide untrennbar miteinander verbunden: dies ist die Konstellation, in der die Prosa Thomas Bernhards entsteht – und ist zugleich das, was auf der inhaltlichen Ebene wiederholt als die Bernhard eigene, bis zur Ununterscheidbarkeit ihrer Elemente vorangetriebene Mischung von *Fiktionalität* und *Faktizität* beschrieben wurde.

Bei aller Künstlichkeit, die sie umgibt, die ihr Auftreten und Verschwinden bestimmt: Thomas Bernhards Figuren siedeln nicht wie die Figuren des späten Samuel Beckett in einem Irgendwo, das zugleich ein Überall und Nirgends ist. Für Thomas Bernhard ist es eine entscheidende und unverzichtbare Qualität seiner Figuren, daß sie *unzweifelhaft wirklich* sind. Bei aller Künstlichkeit, mit der ihre Erscheinung beschworen wird: Bernhards Figuren sind keine Gedankenspiele, keine Kopfgeburten, keine Hirngespinnste. Auch wenn sie oft schemenhaft bleiben – sie entstammen der Realität. Die Unentrinnbarkeit, mit der sie der Realität verhaftet bleiben, verbindet die Figuren mit ihrem Erzähler und verleiht ihnen ihre schicksalhafte Tragik.

Dieses Spannungsverhältnis, in dem seine Prosa steht – und aus dem sie entstand –, war Thomas Bernhard sehr wohl bewußt. Wie er von dem künstlichen Raum sprechen konnte, in den die von ihm beschworenen Personen gestellt waren, konnte er auch von der »bestimmten Landschaft« sprechen, in der jedes seiner Bücher angesiedelt ist. Diese »bestimmte Landschaft« ist immer eine, die ihm in höchstem Maße vertraut war, und er hat sie stets konkret benannt. Es ist bevorzugt die heimatliche Landschaft des Salzkammerguts, des südlichen Oberösterreich und nördlichen Salzburg, es kann aber auch Wien sein, die Steiermark (»Verstörung«), gelegentlich Tirol (»Amras«, »Der Wetterfleck«) oder Südtirol (»Midland in Stilfs«, »Am Ortler«). Dieser Landschaft gehört seine Liebe – auch wenn er nicht müde wird zu betonen, wie ambivalent sein Verhältnis zu ihr ist, wie furchtbar, wie feindlich er diese Landschaft (und die ihr entstammenden Menschen) immer wieder empfindet. Der Ich-Erzähler in »Ja« bekennt, daß er einzig

und allein seiner Krankheit halber in dieser Landschaft lebt (und nicht in der Stadt, in der er zu Hause ist), obwohl er spürt, daß das Leben auf dem Lande sein Leiden nur verschlimmert. Ähnlich geht es dem Ich-Erzähler im »Untergeher«, der aber die Kraft hatte, dem Leben auf dem Lande zu entfliehen. Von ihm hören wir: »Ich wollte konsequent sein und sagte mir, ich gehe nicht nach Desselbrunn [also in seinen Besitz], ich gehe noch fünf oder sechs Jahre nicht nach Desselbrunn. Ein solcher Desselbrunnbesuch schwächt mich sicher auf Jahre hinaus, sagte ich mir, ich kann mir einen Desselbrunnbesuch nicht leisten. Die Landschaft vor dem Fenster war die öde, krankmachende ... Desselbrunnlandschaft ... Die Landschaft in und um Desselbrunn ist eine Absterbelandschaft, wie die Landschaft vor dem Fenster in Wankham, die alle bedroht und langsam erdrückt ...«

Doch hilft es nichts, gegen die als *natürlich* empfundene Existenz auf dem Lande als Alternative eine in der Großstadt zu stellen, wie wir schmerzhaft erfahren müssen, ist es sinnlos, das ländlichen Beschäftigungen verschriebene Leben vertauschen zu wollen mit einem, das ganz von den Künsten bestimmt wird. Die Flucht in die *Künstlichkeit* bedeutet für die Figuren Bernhards keine Rettung. Niemand weiß das so gut wie der »berühmte Burgschauspieler«, für den das »künstlerische Abendessen« in der Gentsgasse ausgerichtet wurde, am Schluß des Abends bricht es aus ihm heraus (der gerade die Rolle des Ekdal in Ibsens »Wildente« gespielt hatte und noch dessen auf dem Dachboden seines Hauses geträumte Waldexistenz im Kopf hat): »Wie sehne ich mich in Wirklichkeit ... nach dem tatsächlichen Inruhegelassensein. Ja, habe ich immer gedacht ... wenn ich doch endlich ein Inruhegelassener geworden wäre. Aber dazu hätte ich ... in ganz anderen Verhältnissen aufwachsen müssen, in der freien Natur, wie ich es immer gewünscht habe, nicht in der eingesperrten, überhaupt in der Natur, nicht in der Künstlichkeit. Denn wir alle sind in der Künstlichkeit aufgewachsen, in dem heillosen Wahnsinn der Künstlichkeit ... In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, sagte der Burgschauspieler, sich gänzlich dem Wald überlassen, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein. Wald, Hochwald, Holzfällen, das ist es immer gewesen ...«

Solche Spekulationen, die Frage, wie ein erträgliches Leben möglich ist (von einem erfüllten erst gar nicht zu reden) und wie und wo es am ehesten zu führen wäre, beschäftigen Thomas Bernhards neurotische Personen in beinahe allen seinen Texten. Je weiter diese Spekulationen ins von ihm so geliebte »Philosophische« führen, desto notwendiger wird es, sie mit einer bestimmten Person zu verbinden und im Hier und Jetzt festzumachen wie einen Drachen, den man dem Wind überläßt und in den Himmel steigen

läßt (und dessen Fäden man doch in der Hand behält), also den Ort und den Zeitpunkt deutlich zu machen, an dem die Gedankenflüge verankert sind. Wie oft sind es, vor allem in Bernhards später Prosa, Beobachterpositionen wie der »Ohrensessel« in »Holzfällen«, von denen aus die Gedanken losziehen und sich, Raum und Zeit überwindend, in die Lüfte erheben. Das Gasthaus in Wankham, die »Dichtelmühle« in »Der Untergeher«, ist ein solcher Beobachtungsort und Gedankenankerplatz – »dachte ich, mich im Gasthaus umschauend«.

In Rom treffen wir den an seiner »Auslöschung« arbeitenden Franz-Josef Murau »am Fenster seines Arbeitszimmers« stehend und »auf die vollkommen menschenleere Piazza Minerva« hinunterschauend und sich dabei das heimatliche Wolfsegg vorstellend, aus dem ihn gerade das Telegramm mit der Nachricht vom Tode der Eltern und des Bruders erreicht hat, in Wolfsegg selbst, zum Begräbnis angereist, findet er den idealen Beobachtungsort an der Tormauer des Schloßgartens, von wo aus er das Haupthaus und den Park, die Orangerie und die Meierei überblicken kann (und zugleich vom beständig imaginierten Rom nicht abgeschnitten ist), »habe ich mir auf dem Weg über den Dorfplatz gedacht«, lesen wir jetzt, und in der Folge: »dachte ich auf dem Weg zur Meierei«, »dachte ich jetzt an der offenen Gruft«.

Dieses Streben Thomas Bernhards, in das von seinen Protagonisten errichtete Gedankengebäude als reale Balken so viele konkrete Orte wie nur möglich einzuführen und so eine tragfähige, einsturzsichere Konstruktion zu schaffen, wird unterstützt durch den Wirklichkeitsgehalt, den allein ihre Namen suggerieren. Einerseits sind es weltbekannte Städte wie Rom, Madrid, Paris, London, New York, die immer wieder genannt werden und an deren Existenz niemand zweifeln kann, andererseits sind es Ortsnamen wie Wolfsegg, Ungenach, Sicking, Stocket, Traich, Desselbrunn, Wankham, Peiskam, Altensam oder Gaspoltshofen, die schon in ihrem Klang ein Stück Realität transportieren. Bei ihrer regional bestimmten Simplizität, man kann auch sagen *Erdenschwere*, kommt niemand in Versuchung, sie für Gedankenkonstrukte zu halten. Thomas Bernhards Inspiration kommt aus der Realität. Er legt Wert darauf, Protokolle zu liefern, in denen der Protokollant nichts erfunden hat.

Die Nennung von Ortsnamen kann bei Thomas Bernhard geradezu obsessiven Charakter bekommen. So wenn einer der beiden Brüder, die den Aufstieg auf das Ortlermassiv unternehmen, zur Sennhütte auf dem Scheibenboden hinauf, der ältere von ihnen, der sein Leben lang als Artist – auf dem Boden und auf dem Seil – seine Kunststücke vorgeführt hat, die

Namen der Orte nennt, an denen er aufgetreten ist – in Basel, in Wien, in Zürich, in St. Valentin –, auch wenn die Erinnerung an diese Orte mit der Angst verbunden ist, die er immer vor seinen Auftritten, vor dem Mißlingen seiner Auftritte hatte, wie auch die Erinnerung an Berlin, an Dortmund, an Wuppertal mit der Erinnerung an Angst, Elend, Kälte und Schmutz verbunden ist. Was immer an Dunkelheit sich für ihn mit den Namen dieser Städte verbindet, ihre Nennung bedeutet, *sich der eigenen Existenz zu vergewissern*. Sie zu nennen, bedeutet, sie aufzurufen wie Zeugen, die bekunden sollen: ja, so ist es gewesen, es war genauso furchtbar, wie ich es gesagt habe. So wird die Aufzählung von Ortsnamen zur litaneihaften Beschwörung und läßt an die Anrufung der Namen von Heiligen denken (»St. Valentin«), an eine Anrufung, die zugleich Verfluchung sein kann.

In »Verstörung« ergießt sich eine Kaskade, ein Katarakt von Ortsnamen über den Leser, wir hören Namen von Dörfern, Flüssen, Tälern, Straßen, Alpenpässen, Berggipfeln in der südlichen Steiermark bis zur Grenze nach Kärnten hin. Ein Arzt ist im Auto mit seinem Sohn (der dies alles aufschreiben wird) unterwegs zu Krankenbesuchen, die für ihn immer zugleich Menschenstudien sind. Überall ist ihnen nur ein kurzes Verweilen gegönnt, der ruhelose Wechsel von Ort zu Ort findet erst mit dem Besuch beim »Fürsten« – auch er zweifellos ein Kranker – auf seinem Schloß Hochgobernitz den *Fixpunkt*, von dem aus sich das ganze Land – und das ganze Dasein – überblicken läßt.

Hier muß noch ein anderes Phänomen der Prosa Thomas Bernhards genannt werden. Es hatte wohl rein praktische Gründe. Bernhard wollte keinen Streit. Darum versuchte er alle Komplikationen, die er vorhersah, zu vermeiden. Und er sah alle möglichen Streitfälle und Komplikationen voraus. Das ist kein Wunder, bei einem der sich so nahe an der »Wahrheit« bewegt, ihr entlang schreibt – und nichts erfindet.

Darum veränderte er zuweilen die *Namen* der Orte, die er so genau beschrieb wie es ihm überhaupt nur möglich war und nannte etwa Hochosterwitz Hochgobernitz. Beide Schlösser existieren wirklich. Doch Hochosterwitz wirkt viel imposanter als Hochgobernitz. Seine Eindrücke von einem Besuch der Festung Hochosterwitz verband er mit dem Namen Hochgobernitz. Und er tat ein übriges. Der Schloßherr von Hochgobernitz gehört (in »Verstörung«) einem alten Fürstengeschlecht an, das ausgestorben ist. So beugte er möglichen Klagen in doppelter Weise vor: einmal durch die Namensänderung von Hochosterwitz in Hochgobernitz (das in der Steiermark liegt) und dann dadurch, daß er die Figur des Fürsten einem ausgestorbenen Geschlecht angehören ließ.

Hochosterwitz besaß auch eine Verwaltung, welche die Vermarktung des Schlosses systematisch betrieb. Da wich Bernhard möglichen Regreßansprüchen lieber aus. (Wie wenig er solche Streitereien gewollt hat, zeigt die Reaktion des Autors auf den Skandal von »Holzfällen«.)

Der Gebäudekomplex von Hochgobernitz, der »die Form der Welt« hat, bestimmt – in »Verstörung« – das Denken des Fürsten. Sein Denken und Handeln sei ihm zeitlebens als ein solches aus seinen Grundstücken heraus erschienen, aus Hochgobernitz heraus. »Du kannst«, hört der Arztsohn den Fürsten sprechen, »in die Wissenschaften, wenn du magst in die Künste, hineingehen, du führst alles immer auf deine Grundstücke, auf Hochgobernitz zurück«. Darum kommt ihm auch die geträumte gefürchtete Liquidierung von Hochgobernitz (hinter welcher der Fürst seinen eigenen Sohn imaginiert) einer Existenzvernichtung gleich.

Thomas Bernhard ist die im ersten Teil der »Verstörung« beschriebenen Strecken in der Steiermark (bis nach Kärnten hinein) selbst mehrfach abgefahren und hat sich Distanzen, landschaftliche Merkmale und besondere örtliche Gegebenheiten notiert. Vorbild für die Krankenbesuche und das Aufspüren von Menschenschicksalen waren ihm darüber hinaus die Überlandfahrten mit dem Realitätenvermittler Karl Ignaz Hennetmair aus Ohlsdorf-Weinberg, der ihm seinerzeit seinen eigenen Vierkanthof in Oberrathal vermittelt hatte. Hennetmair war ständig auf der Suche nach verkäuflichen Objekten und nahm dabei Bernhard gerne mit. Er hatte keine Scheu, in jedes Haus hineinzugehen, und kannte keine Hemmung, wildfremde Menschen anzusprechen. Über diese Fahrten schreibt Bernhard in der weitgehend autobiographischen Erzählung »Ja«, in der Hennetmair in der Figur des Liegenschaftshändlers Moritz gespiegelt erscheint: »Es ist lange her, daß ich an seinen Expeditionen teilgenommen habe, denke ich, das ganze Land bis in seine hintersten Winkel habe ich auf diese Weise kennengelernt, alle diese Menschen und ihre Verhältnisse. Und ich habe niemals mehr in meinem Leben von Menschen gelernt als auf diesen Erkundungsfahrten mit dem Moritz, dessen Lebensinhalt es gewesen ist und auch heute noch ist, Grundstücke, Liegenschaften aller Art zu vermitteln, Verkäufer und Käufer aufzuspüren und mit ihnen Geschäfte zu machen.«

In den Krankenfahrten in »Verstörung«, deren Beschreibung zu einer *Häufung* von Ortsnamen führt, klingt schon die später thematisierte, mit dieser Namenshäufung verbundene *Entwertung* der Orte an. Thomas Bernhards Figuren sind immer wieder ruhelos Herumgetriebene, die es nirgends hält, die nirgends zu Hause sind, die immer *anderswo* sein wollen. Sie sind unterwegs, sie wechseln zwischen den Städten und Plätzen, sie fliehen die

Orte und sind nur zufrieden in der Frist, in der sie sich *zwischen ihnen* befinden, schon abgereist und noch nicht angekommen.

Dieses verzweifelte Aufsuchen und Fliehen der Städte hat die Vergangenheit des Erzählers in »Watten« geprägt und am Ende seine jetzige Obsession, sich einzuschließen, provoziert: »Ich habe mir in Paris Schuhe gekauft, in London, in Krakau, in Warschau, in Oslo sage ich ... Weil ich in meiner Jugend so viel herumgereist bin, aus Verzweiflung, denke ich, aus Lebensüberdruß ...« Damals hatte er geglaubt, all diese Schuhe zu brauchen, heute benutzt er sie nicht mehr. Im Bruch mit seinem Drang zu ruhelosem Ortswechsel, den er mit radikaler Weltzurückgezogenheit vertauscht hat, gleicht der Erzähler von »Watten« dem aus »Ja«, der von dem Zeitpunkt spricht, »in welchem ich des ständigen Hinundherreisens plötzlich und selbst für mich überraschend überdrüssig geworden war«, an dem er den Zustand nicht mehr ertragen konnte, »alle paar Tage oder Wochen den Aufenthaltsort zu wechseln und praktisch an keinem Ort länger als nur ein paar Tage und Wochen zu sein ...«

In der Person von »Wittgensteins Neffen« hat Thomas Bernhard dann jemand getroffen, der wie er an dieser *Ortlosigkeit* leidet. »Ich gehöre zu den Menschen, die im Grunde keinen Ort auf der Welt aushalten und die nur glücklich sind *zwischen den Orten*, von denen sie weg und auf die sie zufahren ... Und gerade mein Freund Paul hatte, wie ich, dieselbe Krankheit, auch er war viele Jahre und Jahrzehnte immer von einem Ort zum andern gefahren nur zu dem Zwecke des Verlassens eines Ortes und des Aufsuchens eines andern, ohne gleich welche Ankunft zu seinem Glück machen zu können; das war auch ihm niemals gelungen und wir haben oft darüber gesprochen. Er wechselte in der ersten Lebenshälfte immer zwischen Paris und Wien hin und her, auch zwischen Madrid und Wien, London und Wien, wie es seiner Herkunft und seinen Möglichkeiten entsprochen hatte, ich, in kleinerem Maßstab, wie sich denken läßt, wenn auch mit der gleichen krankhaften Besessenheit, eben von Nathal nach Wien und umgekehrt und von Venedig nach Wien, allerdings dann auch von Rom nach Wien etcetera. Ich bin der glücklichste Reisende, sich Bewegende, Fahrende, *Fortfahrende*, ich bin der allerunglücklichste Ankommende.«

Thomas Bernhards Figuren kennen noch eine andere Besessenheit: sie suchen in den Orten etwas, was die Orte ihnen nicht geben können. Sie glauben, dieser oder jener Ort sei für ihre Zwecke – zunächst für ihre physische Befindlichkeit, mit dieser zusammenhängend aber auch für ihre *Geisteszwecke* – der einzig richtige, nur um dann ihren Irrtum bemerken zu müssen. Sie gehen von der Stadt aufs Land und werden enttäuscht, sie

quartieren sich in einem bestimmten Haus ein, nur um zu erfahren, daß es ihre Erwartungen nicht erfüllt. »Wenn wir uns einbilden, Rom ist die Lösung, irren wir naturgemäß auch«, heißt es in »Auslöschung«.

Orte können nicht die Lösung sein. Sie bündeln nur die Hoffnungen, die wir noch haben, konzentrieren sie auf einen Punkt. So haben Orte auch etwas von einer *Fata Morgana* an sich – je näher wir ihnen kommen, desto mehr löst sich, was wir an Vorstellungen mit ihnen verknüpft haben, in Luft auf. Das gilt im Großen wie im Kleinen. Das gilt für Rom wie für ein billiges Lokal wie das Restaurant »Auge Gottes« im neunten Wiener Bezirk, in dem Koller dem Protokollanten seine Aufzeichnungen über »Die Billigesser« vortragen will, weil er meint, dies sei der richtige Ort für seine Auseinandersetzung mit den *Billigessern*: »Auf einmal sei ihm doch klar gewesen, daß es unmöglich sei, mir im Auge Gottes die Billigesser zu erklären, dazu sei ein *absolut zuverlässiger Geistesort* die Voraussetzung und ein solcher absolut zuverlässiger Geistesort sei das Auge Gottes in keinem Falle«. Plötzlich erscheint ihm der *Wertheimsteinpark*, den er liebt, den aufzusuchen er aber zunächst verworfen hatte, der einzig mögliche Ort für seinen Vortrag, dieser – wie er sich ausdrückt – »einzigartige und vollkommen störungsfreie Geistespark«. Die Probe aufs Exempel kann freilich nicht erbracht werden, zum geplanten Besuch des Wertheimsteinparks kommt es nicht mehr. Der Tod Kollers tritt dazwischen, und Koller nimmt sein Wissen um die Physiognomie der *Billigesser* mit ins Grab.

Ein einziger Ort wird als der für einen *Geistesmenschen* schlechthin ideale beschrieben, die Höllersche Dachkammer in »Korrektur«, die der Architekt Roithamer (und dann der Ich-Erzähler) immer wieder aufsucht. Hier wird das Unmögliche möglich. Hier kann er denken und schreiben, und lange verschlossene Bücher erschließen ihren Sinn. Hier, »in der höllerschen Dachkammer«, wird es Roithamer möglich, die »Bücher und Schriften zu lesen, die zu lesen ihm weder in England noch in Altensam möglich gewesen war«. Gibt es ihn also doch, den idealen *Geistesort*? Thomas Bernhard fühlt sich gedrängt, uns diese Illusion zu nehmen: der Aufenthalt in der Höllerschen Dachkammer ist Roithamer »immer nur eine bestimmte, von ihm selbst nie vorhersehbare, aber doch genau bemessene Zeit« möglich, dann wird er ihm unerträglich und er hält ihn nicht mehr aus. Immer wieder kann er nur vierzehn, fünfzehn Tage bleiben, dann muß er seine »Sachen blitzartig zusammenpacken« und aus der Höllerschen Dachkammer in das sehr viel problematischere und mit vielen Vorstellungen belastete Altensam entfliehen.

Orte erscheinen bei Thomas Bernhard immer wieder wie ungeheure Versprechungen. Mit ihrer Realität verbinden sich die unrealsten Vorstellungen.

Sie wecken Erwartungen, die sie dann nicht einzulösen vermögen. Aus der Enttäuschung, die zwangsweise aus jedem Versuch einer Annäherung erwächst, auf das Hin- und Hergerissensein zwischen Erwartung, Desillusionierung und neuer Hoffnung folgt dann als Konsequenz jene zuvor genannte Ortlosigkeit der Figuren, die in immer neu entstehender und immer neu enttäuschter Hoffnung auf eine Veränderung ihrer Existenz von Ort zu Ort wechseln und nirgends wirklich ankommen.

Doch deutet sich in Bernhards Texten in diesem Mechanismus sich beständig erneuernder Vorstellungen von dem, was Orte Menschen bedeuten können, noch eine andere Konsequenz an, die wir alles in allem doch wohl eine eher positive nennen dürfen, auch wenn sie von den Protagonisten selbst gelegentlich ebenfalls als eine krankhafte bezeichnet wird. Dem Leser will sie eher als eine Synthese aller Bernhardschen Ortsempfindungen erscheinen. Ich meine die große innere Spannung, in die sich Bernhards Figuren hineinsteigern können, und die aus dem Umhergetriebensein zwischen den Orten, aus dem Hin- und Herwechseln zwischen einem Hier und Dort erwächst. Diese Spannung ist in dem endlich erreichten Bewußtsein der Figuren begründet, in dem sich – indes diese selbst an ihrem Platz verharren – die verschiedensten Orte *miteinander verbinden*, ohne miteinander zu verschmelzen oder sich zu mischen. Das Empfinden, mehrere Orte in sich zu haben und so über sie verfügen zu können, die Vorstellung, *zugleich* hier und anderswo zu sein, kann ihnen zumindest augenblicksweise ein gewisses Gefühl der Souveränität vermitteln und ihnen den Gedanken an eine grenzenlose Freiheit eingeben.

Die Spannung, die sich in »Verstörung« in den Gedanken des Fürsten zwischen London und Hochgobernitz, in »Korrektur« in Roithamers gleichzeitiger Vorstellung von Cambridge und Altensam, in »Auslöschung« im Bewußtsein Muraus zwischen Rom und Wolfsegg aufbaut, geht weit über jene hinaus, die sich regelmäßig zwischen den Orten herstellt, von denen die Erzähler – oder ihre Figuren – sprechen und denen, an denen sie sich befinden und ihre Überlegungen anstellen. So hören wir in »Verstörung« den Fürsten sagen: »Ich sehe meinen Sohn sehr oft in einem Londoner Straßenstück ... das mir aus meiner eigenen Londoner Studienzeit bekannt ist ... Manchmal geht er mit *meinen* Gedanken über den Trafalgar Square, durch den Hyde-Park. Mit *meinen Problemen* ... Und er denkt, während er im Hyde-Park in meinem Hyde-Park-Sessel sitzt, wie *ich* an Hochgobernitz gedacht habe, in dem Hyde-Park-Sessel sitzend, an Hochgobernitz ... Ich denke, der Sohn denkt in London an den Vater in Hochgobernitz, wie der Vater an den Sohn in London denkt. In London andauernd Hochgobernitz

sehen, macht, glaube ich, genauso krank und verrückt, wie in Hochgobernitz andauernd London sehen. Und ich sehe und *höre* London, sagte der Fürst, wie mein Sohn in London Hochgobernitz sieht *und* hört.«

Was sind das für Orte, die Thomas Bernhard gefesselt, die seine Phantasie angeregt haben? Sie lassen sich insgesamt unterschiedlicher kaum vorstellen. Die imposantesten und die armseligsten, die pittoresksten und die bescheidensten konnten ihn in gleicher Weise berühren. Immer wieder sind es Gasthäuser, die die Protagonisten seiner Texte aufsuchen, vom Gasthof in Weng (»Frost«) bis zur WÖK, der Filiale der Wiener Öffentlichen Küche in der Döblinger Hauptstraße, in der sich die »Billigesser« treffen, vom Gasthof Asamer in Ohlsdorf, wo der Erzähler die Perserin zu ihren Spaziergängen in den spätherbstlichen Lärchenwald abholt (»Ja«), bis zum Gasthaus zu Wankham, der schon genannten »Dichtelmühle« (»Der Untergeher«), vom Wirtshaus zur »Eisernen Hand« in Kilb, wo sich die Trauergemeinde nach dem Begräbnis der Joana zusammenfindet (»Holzfällen«), bis zu den Gaststätten in Wolfsegg, dem *Brandl* und dem *Gesswagner* (»Auslöschung«). Karrer (in »Gehen«) leidet an der *Kaffeehausaufsuchkrankheit*, sein bevorzugtes Lokal ist das *Obenaus*, Koller (in »Die Billigesser«) hat lange Zeit im Casino Zögernitz im 19. Bezirk verkehrt und zeitweilig gemeint, ohne das Zögernitz und seinen Garten »mit der frischen Wienerwaldluft nicht leben« zu können. In »Watten« bereitet sich die endliche Katastrophe, auf die alles hinausläuft, im Chaos der zugesperreten Arztpraxis in der Baracke bei Oelling vor, in »Gehen« wird sie in der Atmosphäre des Rustenschacherschen Hosenladens in der Alserbachstraße ausgelöst. Häufig spielen Parks eine Rolle. In Wien laden der Türkenschanzpark und der Wertheimsteinpark weniger zum beschaulichen Verweilen auf einer der Parkbänke als zum ruhelosen Auf und Ab auf den Wegen zur alten Eiche oder zur alten Esche ein (»Die Billigesser«). Immer wieder sind es Orte des Rückzugs, Häuser, die man von innen verriegeln kann, um sich vor der Welt zu verbergen, die Bernhard anziehen oder in die man unausweichlich hineingerät. Auch Krankenhäuser stellen solche Orte des Rückzugs dar, die Lungenheilstätte »Baumgartnerhöhe« wie die benachbarte Psychiatrische Anstalt »Am Steinhof« (»Wittgensteins Neffe«). Zuweilen ist es die einmalige landschaftliche Lage, die Thomas Bernhard an einem Gebäude fesselt, wie bei dem an der Aurach-Engstelle gelegenen Haus des Tierpräparators Höller in »Korrektur« oder bei der Burg Hochgobernitz in »Verstörung«.

Können Orte bei Bernhard unmittelbar Prosa auslösen, zur Initialzündung eines Textes werden? Einige Male scheint dies ohne Zweifel der Fall gewesen zu sein, so bei *Hochgobernitz* oder dem *Kalkwerk*. Es ist aufschluß-

reich, daß Thomas Bernhard gerade diese beiden Bauwerke in seiner Prosa topographisch versetzt hat, um sie nicht sofort identifizierbar zu machen: das reale Vorbild des *Kalkwerks* lag nicht in Sicking, sondern unmittelbar am Traunsee (was aus der Ortsbeschreibung »zwischen Felswand und Wasser« eindeutig hervorgeht). Und hinter dem steirischen Hochgobernitz verbirgt sich, wie gesagt, das berühmte Schloß Hochosterwitz im nördlichen Kärnten (was wiederum durch die Angabe vieler Details – wie der am Fuße des Berghangs gelegenen Mühle – bestätigt wird). Der erste Gedanke, den der Anblick der Festung Hochosterwitz wohl in jedem auslöst, der ihrer zum ersten Mal ansichtig wird, ist: was für ein Blick über die Welt muß sich den Menschen auf der Burg von dort oben bieten! Wie weit sie doch das Land überschauen können – und in früherer Zeit wohl auch beherrscht haben mögen! Ob das wohl noch heute gilt? Da oben muß sich wie nirgends sonst über Gott und die Welt philosophieren lassen! Und tatsächlich erweist sich Hochgobernitz als ein Ort, der den dort ansässigen Fürsten zu unablässigem Philosophieren inspiriert – das dann freilich in eine ganz andere Richtung geht, als es der unbelastete Besucher von Hochosterwitz vermuten würde.

Anders als bei Hochosterwitz, das durch seine grandiose Position hoch über aller Welt ins Auge sticht, überwältigt am (heute nicht mehr bestehenden, aber in alten Fotografien dokumentierten) *Kalkwerk* am Traunsee die Düsterteit. (Das Gmundner Kalkwerk, Traunstein Nr. 4, hatte 1968 seinen Betrieb eingestellt.) Es ist ein Ort, den wir schnell bereit sind, mit einem Verbrechen – wie es Konrad hier an seiner gelähmten Frau begangen hat – zu assoziieren. Der Gedanke, daß sich an diesem Ort einmal grauenhafte Dinge abgespielt haben mögen, daß sich hier tatsächlich Ungeheuerliches ereignet hat, läßt sich kaum abweisen. Ein Fluch scheint auf ihm zu liegen. Die Atmosphäre der Örtlichkeit scheint für Verbrechen geradezu prädestiniert – und es mutet fast wie ein Wunder an, daß die Lokalchronik nicht von einem solchen zu berichten weiß.

Schließlich kann sich der Horizont an Bedeutungen, der jeden der Bernhardschen Texte umgibt, über die Existenz des einzelnen hinaus zu einem Panorama öffnen, das sowohl zeitgeschichtliche wie gesellschaftskritische Momente umfaßt.

Mit Recht hat die Bernhard-Literatur wiederholt hervorgehoben, daß das neben Hochgobernitz andere exemplarische Schloß in der Prosa Thomas Bernhards, Wolfsegg, als ein Sinnbild Österreichs gelesen werden muß. So kann Hans Höller in seinem Aufsatz »Politische Philologie des Wolfsegg-Themas« schreiben: »Wolfsegg, das ist eine österreichische Landschaft im ›Jahrhundert der Wölfe‹ (Nadesdja Mandelstam)«. In den frühen fünfziger

Jahren hatte Thomas Bernhard, als Journalist für das Salzburger »Demokratische Volksblatt« tätig, über die »Geheimnisse der Ortsnamen« geschrieben: »... da ist nun Wolfsegg, das mit seinem Schloßberg und Markt hoch über der Landschaft thront, und sein Name erinnert an die Wölfe, die einst hier gehaust haben sollen. Auch die Haltestelle Wolfshütte bewahrt das Andenken an diese Bestien, die bis nach 1800 Standwild in Oberösterreich waren.« Hans Höller nimmt auf diesen Text Bezug, wenn er sagt, das literarische Wolfsegg bezeichne eine *andere Wirklichkeit* als der *reale* Ort und das *reale* Schloß, »nämlich das Wolfsegg, das wir mit uns herumtragen, die Landschaft einer Kindheit ... und das Haus Österreich in diesem Jahrhundert ...«

Nicht zufällig hatte Thomas Bernhard 1972 als Zweitwohnsitz neben seinem Vierkanthof in Ohlsdorf-Obernathal außerhalb der Ortschaft Ottang – in »Niederpuchheim« – noch ein Haus am Waldrand erworben, wohin er sich zurückziehen konnte, wenn er arbeiten wollte oder wenn ihm sonst danach war. Von hier aus konnte er bei jedem Wetter auf das nachbarliche Wolfsegg hinüberblicken, das ihn in seinen letzten Jahren besonders beschäftigte.

Noch stärker als das *Kalkwerk* ist Wolfsegg mit bösen Erinnerungen belastet. Der niederländische, in Berlin ansässig gewordene Schriftsteller und Maler Armando hat im Zusammenhang mit Verbrechen der deutschen Besatzungsmacht an wehrlosen Internierten den Begriff der *schuldigen Landschaft* geprägt: der Ort, an dem sich Furchtbares ereignet hat, meint er, verkörpert nun, mit Blut besudelt, selbst ein Stück dieser Schuld. Ähnlich verhält es sich, wie Thomas Bernhard in dem Filmmanuskript »Der Italiener« (1971) deutlich gemacht hat, mit Wolfsegg. Es ist der Ort eines Verbrechens. Hier wurde in den Kriegsjahren eine Gruppe von Polen ermordet. Bernhard schreibt in »Der Italiener«: »... hier in der Lichtung haben wir als Kinder oft Fangen gespielt ... plötzlich: auf einem Massengrab ... die Lichtung ist ein Massengrab. In der Lichtung sind zwei Dutzend Polen begraben. Verscharrt. Gemeine Soldaten, Offiziere. Ich erinnere mich noch, sie haben Zuflucht gesucht im Glashaus, das mein Vater immer das Schlachthaus genannt hat, weil die Polen im Glashaus erschossen worden sind ... er wolle im Glashaus aufgebahrt sein ... das ganze Leben ist er dem Geschrei der im Glashaus an die Wand gestellten Polen nicht entkommen ...«

In »Auslöschung« ist das Thema der Schuld in subtilerer Weise als im »Italiener« mit dem Besitz Wolfsegg verknüpft. So ist Franz-Josef Murau die *Kindervilla* der liebste Platz innerhalb des Gebäudekomplexes von Wolfsegg. Mit ihm verknüpfen sich die vielfältigsten Erinnerungen sowohl an die frühe Kindheit wie an das Theaterspielen in der Zeit des Heranwachsens.

Dazwischen aber ist die etwas abseits gelegene Kindervilla in furchtbarer Weise mißbraucht und *beschmutzt* worden, weshalb den Kindern auch jahrelang ihr Betreten strengstens verboten war. Hier hatten die Eltern Murau, selbst aktive Nationalsozialisten, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zwei gesuchten und untergetauchten NS-Gauleitern (das im Zusammenhang mit ihnen immer wieder genannte Wort *Blutordensträger* verweist auf das Blut, das an ihren Händen klebt) Unterschlupf gewährt, sie hatten die beiden Gauleiter in der äußerlich verfallenden Kindervilla versteckt und versorgt, was Murau erst sehr viel später (und beinahe zufällig) erfahren hatte. Mit diesem Wissen ging ihm seine Kindheit verloren.

So wird Wolfsegg zum Ort, an dem sich konkret die so oft geleugnete österreichische Schuld festmachen läßt. Unschuldige Kindheitslandschaft und Gleichnis der Verstrickung Österreichs in die nationalsozialistischen Verbrechen: im Bilde von Wolfsegg durchdringen sich diese beiden Vorstellungen und sind nicht mehr voneinander zu trennen. Einerseits betrachtet Franz-Josef Murau Wolfsegg in seiner Schönheit und im Hinblick auf verklärte Kindheitserinnerungen »als den Glücksfall eines Ortes«, andererseits belastet ihn unentwegt »die Geschichte von Wolfsegg ... in einer vernichtenden Weise«.

In der Metapher dieses Ortes begegnen wir deutlicher als irgendwo sonst dem Bernhardschen Antagonismus, in dem seine Liebe zur österreichischen Landschaft, zur Natur (und Architektur) des Landes auf seine radikale Ablehnung des österreichischen Staates und seiner Repräsentanten stößt. Dieser Gegensatz, der sich nicht auflösen läßt, sorgt für die unaufhörliche Irritation, die nach endlicher Auslöschung verlangt. Dafür steht das Bild Wolfsegg.

Im Gespräch mit seinem Schüler Cambetti, schreibt Murau in »Auslöschung«, habe er (neben allen Fürchterlichkeiten) »auch die absoluten Vorzüge von Wolfsegg erwähnt, die schönen Herbsttage, die von mir wie keine zweite geliebte Winterkälte und Winterstille in den umliegenden Wäldern und Tälern ... Das diese durch und durch klare und großartige Natur aber von den Menschen, die sie bewohnen, gar nicht mehr zur Kenntnis genommen werde, weil sie in ihrem Stumpfsinn dazu nicht mehr imstande sind. Gäbe es die Meinigen nicht und nur die Mauern, in welchen sie leben ... ich müßte Wolfsegg für den Glücksfall eines Ortes für mich empfinden, denn er sei wie kein zweiter meinem Geist entsprechend. *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen, hatte ich gesagt.*«

Jede der Namensnennungen eines Ortes wird so zu einem zusätzlichen Wirklichkeitsbeweis für Thomas Bernhards Prosa, und der Erzähler in

seinem Ohrensessel in der Gutzgasse oder in der Wankhamer Wirtsstube oder im Leitzordnerzimmer des Realitätenvermittlers Moritz könnte sie zur Bestätigung seiner Vorstellungen und Gedankengänge vorweisen, so wie André Breton seiner Erzählung »Amour fou« Reproduktionen von Fotografien beigegeben hat, um den Beweis zu führen, wie sehr Text und Wirklichkeit einander stützen und entsprechen.

Thomas Bernhards Prosa verfolgt in ihren sich anscheinend beständig im Kreis drehenden, tatsächlich einen Gegenstand, eine Person, einen Ort in immer neuen Ansätzen, neuen Variationen, neuen Sprachbewegungen *umkreisenden* und *einkreisenden* Texten vor allem ein Ziel: eine Vielfalt von Perspektiven herzustellen, die erst zusammen und gemeinsam eine Vorstellung davon vermitteln können, wie es sich mit diesem Gegenstand, dieser Person, diesem Ort in Wahrheit verhält. Wann immer der Erzähler in einem Text Thomas Bernhards zu sprechen anhebt, geht sein Blick weit zurück in die Vergangenheit. Dieser Erzähler versteht sich nicht als Geschichtenerzähler, sondern als Geschichtenvernichter. Seine Erzählung entsteht aus lauter zertrümmerten, fragmentierten, vernichteten Geschichten. Aus vernichteten Geschichten entsteht Geschichte. Alles bei Thomas Bernhard hat seine Geschichte, in allen Personen und Orten ist eine Vergangenheit lebendig, sie gibt ihnen Gewicht und lastet auf ihnen. In seiner Prosa schauen wir mit denen, die ihr von Mal zu Mal ihre Stimme leihen, von einem Hier und Jetzt ausgehend, *in die Tiefe der Zeit*. Und wir entdecken in allem, in den Menschen und in den Orten, unausweichlich einen *dunklen Grund*. Diesen dunklen Grund aufzudecken, haben die Texte Thomas Bernhards unternommen.