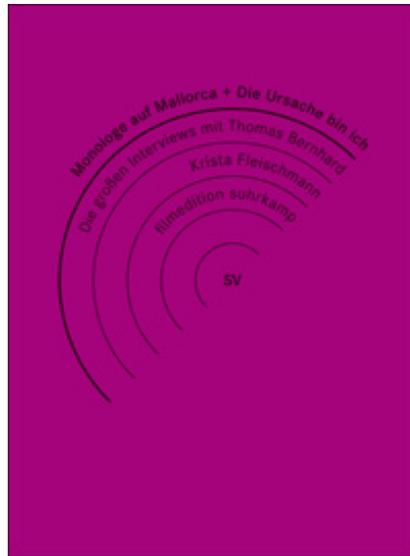


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Monologe auf Mallorca & Die Ursache bin ich selbst

Die großen Interviews mit Thomas Bernhard

DVD mit Begleitheft, darin Essays von Raimund Fellinger und Krista Fleischmann. 94 Minuten. DVD 5. PAL, Farbe (4:3). Mono. Deutsche Originalfassung

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 4
978-3-518-13504-4

Thomas Bernhard

**Eine Herausforderung:
Monologe auf Mallorca**

**Ein Widerspruch:
Die Ursache bin ich selbst**

Gespräche mit Krista Fleischmann

Raimund Fellingner

»Antworten sind immer falsch«

Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard

Krista Fleischmann

Thomas Bernhard – Wer sonst!





»Antworten sind immer falsch«

Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard

Wenn das Werk lacht
weint der Dichter
und umgekehrt
Über allen Gipfeln ist Ruh

1. Der »negative Schriftsteller«

Schon vor ihrer Ausstrahlung sorgten sie für Aufregung, unmittelbar danach spalteten sie die Meinungen. Mehr als 20 Jahre später steht fest: Die beiden Filmporträts von Thomas Bernhard aus den achtziger Jahren mit ihm selbst als Hauptdarsteller in der geschickten Regie von Krista Fleischmann – *Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca*¹ sowie *Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst*² – gelten als Schlüssel zum Verständnis des Werks³ wie der Person, sie haben den Autor »auf kongeniale Weise einem großen Fernsehpublikum nahe gebracht«,⁴ sie sind eine »Legende«, die in den »Rang eines Bernhard-Werkes *sui generis*«⁵ aufstieg.

Damit die Dreharbeiten zu den *Monologen auf Mallorca*, die zwei Tage nach dem 50. Geburtstag Bernhards am 11. Februar 1981 gesendet wurden, beginnen konnten, mußte seine Verweigerung überwunden werden.⁶ Noch am 15. September 1980 verbat er sich in einem Brief an seinen Verleger Siegfried Unseld jede private wie öffentliche Aufmerksamkeit für diesen Tag: »Was meinen Geburtstag betrifft, so lasse ich ihn so wie alle andern neunundvierzig bisherigen vorübergehen und es ist mir der grösste Wert, wenn davon *niemand und nichts* Notiz nimmt.«

Anfang November 1980 begannen die Dreharbeiten zu dem ersten der genannten Filme. Denn weder die Fernsehsender noch Thomas Bernhard konnten diesen Tag einfach übergehen: die Sender nicht, weil Neues vom Verfasser eines nach landläufiger Meinung zwischen Unverständlichkeit und Wahnsinn changierenden Werkes Nachrichtenwert und der Autor selbst, durch seine geschickt lancierten und perfekt vorgetragenen öffentlichen Tiraden, Unterhaltungswert besaßen. Thomas Bernhard seinerseits wird die Möglichkeit der Selbstdarstellung zu stark verlockt haben, zumal er die von ihm gewünschte Journalistin als Interviewerin durchsetzte. Krista Fleischmann erinnert sich: »Für das Porträt aus Anlaß des fünfzigsten Geburtstages von Thomas Bernhard war ursprünglich ein prominenter Filmregisseur vorgesehen. Bei einem meiner Ohlsdorf-Besuche [in dem oberösterreichischen Ort besaß Bernhard einen Vierkanthof, R. F.] erzählte mir Thomas Bernhard, daß er alles abgelehnt und mich vorgeschlagen habe. Er habe die Verantwortlichen wissen lassen: Die Fleischmann soll es machen, die kenne ich, wenn, dann mache ich es nur mit ihr. Als Drehort wünschte er sich Mallorca, wo er den November verbringen werde.«⁷

Spanien und Portugal zählten während seines letzten Lebensjahrzehnts in den Wintermonaten zu Bernhards bevorzugten Gegenden, da das mediterrane Klima die Symptome des unheilbar an Morbus Boeck Erkrankten milderte. Am 25. Oktober 1980 flog er nach Palma de Mallorca und bezog im Hotel Palas Atenea del Sol am Paseo Maritimo Quartier. Die mitgebrachte Arbeit: Er schrieb die Endfassung des Theaterstücks *Über allen Gipfeln ist Ruh* nieder. Krista Fleischmann produzierte in den ersten Novembertagen, mit dem Kameramann Wolfgang Koch, dem Tontechniker Wilhelm Buchmüller und Stephan Mussil, das Filmmaterial zu den *Monologen*. Der Schriftsteller kannte die Filmjournalistin: »Seit den frühen siebziger Jahren habe ich Thomas Bernhard für verschiedene Kultursendungen des Fernsehens interviewt, über



seine Bücher und Theaterstücke berichtet. Die Gespräche habe ich mir oft hartnäckig erkämpfen müssen, die Strecke Wien–Ohlsdorf bin ich in den ersten Jahren oft vergeblich gefahren. In der Folge hat Thomas Bernhard meine journalistische Arbeit mit zunehmender Aufmerksamkeit beobachtet.«⁸

1963, mit der Publikation des ersten Romans *Frost*, nahm ihn die literarische Welt zum ersten Mal zur Kenntnis (die drei Lyrikbände aus den Jahren 1957 und 1958 blieben fast ohne Resonanz). Es folgten in den sechziger Jahren der zweite Roman *Verstörung* sowie Erzählungen (z. B. *Amras*, *Ungenach*) und Erzählensammlungen (etwa *Prosa*). Sie alle stimmen eine große Klage über die Unsinnigkeit jeglicher Existenz zwischen Geburt und Tod an, beschwören in langen Monologen Wahnsinn, Untergang, Sinnlosigkeit und Tod, ihre Figuren kritisieren alles zwischen Erde, Himmel und Hölle, mit Vorliebe Österreich und alles, was mit Österreich zusammenhängt. Der Rhythmus der wiederholend variierenden, teilweise seitenlangen Sätze erzeugt eine Sogwirkung

auf die Leser. Die Kritik feierte und distanzierte den Autor folglich mit Etiketten wie »finsterer Schriftsteller«, »Alpen-Beckett und Menschenfeind«, »Katastrophendenker«, »negativer Idylliker«, »staatlich geprüfter Melancholiker«, »Verzweiflungsvirtuose und Mißmutsmanierist«, »ins Finstere vernarrter Komödiant«. Thomas Bernhard greift solche Zuweisungen in der *Herausforderung* auf – und macht sich über sie lustig: »Und ich bin wahrscheinlich lebenslänglich der *negative Schriftsteller*. Aber ich muß sagen, ich fühl' mich in der Rolle ganz wohl, weil sie mich gar nicht irritiert. Weil die Leut' sagen, ich bin ein *negativer Schriftsteller*, und ich bin aber gleichzeitig ein *positiver Mensch*.«⁹

Die Kennzeichnung als Spezialist für das Bizarre schien die literarische Produktion Bernhards in den siebziger Jahren, primär Theaterstücke, zu bestätigen: Das erste, *Ein Fest für Boris*, 1970 in Hamburg von Claus Peymann uraufgeführt, brachte 13 beinlose Krüppel im Rollstuhl auf die Bühne. In rascher Folge gelangten in diesem Jahrzehnt neun weitere zur Uraufführung: von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* 1972, in dem in der Operngarderobe (man gibt Mozarts *Zauberflöte*) das Sezieren einer Leiche in allen Details geschildet wird, bis zum *Weltverbesserer* und *Vor dem Ruhestand* (beide 1979). Bernhard setzte alles daran, damit Musteraufführungen von Regisseuren wie Claus Peymann und Schauspielern wie Bruno Ganz, Bernhard Minetti und Marianne Hoppe zustandekamen. Ihre Fernsehaufzeichnungen, zu besten Zeiten gesendet, ließen seinen Bekanntheitsgrad in die Höhe schnellen. Darauf reagierte er 1975, zunächst in *Theater heute*, der Zeitschrift für die Theatermacher: »Das Publikum ist der Feind des Geistes, deshalb habe ich für das Publikum nichts übrig, es haßt den Geist und es haßt die Kunst und es will nur das Dümme zur Unterhaltung, alles andere ist nichts als Lüge, mir aber ist das Dümme zur Unterhaltung immer verhaßt gewesen, also muß mir das Publikum verhaßt sein, es ist und muß mein Feind bleiben, bin ich anderer Ansicht, gehöre ich auf den Misthaufen des



Publikums, das ich heute verabscheue, denn es tritt mit Füßen, was mir das Wichtigste ist.«¹⁰ Im Fernsehen, in der ZDF-Sendung *Aspekte*, wiederholte er im selben Jahr auf die Frage, ob er wirklich gegen das Publikum schreibe, vor einem großen Publikum: »Gegen das Publikum naturgemäß, weil das Publikum für mich wie eine Mauer ist, gegen die ich ankämpfen muß. Ich muß gegen das Publikum sein, um meine Arbeit machen zu können.«¹¹

Seine Leser verwickelte Thomas Bernhard mit der autobiographischen Erzählung *Die Ursache*, ebenfalls 1975, in eine strategisch souveräne und taktisch brillante Operation. Da die Meinung weit verbreitet ist, Literatur ließe sich aus dem Leben ihres Verfassers erklären, griff er den Wunsch nach Mitteilungen zur Biographie auf, indem er den Anschein vermittelte, in seiner autobiographischen Erzählung das »Geheimnis um seine Person« zu lüften. Da die Selbstexplikation jedoch weitere Selbsterklärungen erforderte, weckte er die Lust auf mehr, auf das »Geheimnis hinter dem Geheimnis«.

Konkret verfuhr er in folgender Weise: In der *Ursache* gibt er vor, im Modus der Wahrheit ohne jegliche Erfindung von seiner Salzburger Schulzeit während des Zweiten Weltkriegs zu erzählen. Zum einen paßt sich das Buch den Publikumserwartungen an, da es, obwohl die typischen Stilmittel Bernhards dominieren, einen erzählerischen Kern enthält, eine Handlung, eben die Erlebnisse des Schülers, wodurch die Hürden, die sich auf den ersten Blick bei der Lektüre seiner vorgehenden Prosa auftun, niedriger werden. Der Untertitel (»Eine Andeutung«) suggeriert zum anderen, hier sei zu erfahren, wieso Thomas Bernhard so geworden war, wie er war, und warum er so schrieb, wie er schrieb. Eine unaufgeregte Lektüre zeigt allerdings, daß er sich laut *Die Ursache* bereits als Kind so verhielt, als sei er die reale Vorlage für eine vom Autor Thomas Bernhard erfundene Gestalt. Wer sich also von der 1982 mit einem fünften Band abgeschlossenen Darstellung der ersten 19 Lebensjahre Aufschlüsse über die Beweggründe des Bernhardschen Schreibens erhoffte oder erhofft, wurde und wird enttäuscht. Es sei denn, er entschließt sich aufgrund der Ähnlichkeit von Autor und erfundener Figur, sämtliche Protagonisten im Werk als Sprachrohre ihres Autors zu betrachten.

Die Öffentlichkeit schreckte solche Zirkularität – eine Erklärung des eigenen Lebens durch das eigene Werk und des Werks durch das nach seinem Bild geformte Leben – nicht nur nicht ab, sie veranlaßte sie in größerem Ausmaß als je zuvor zur Lektüre der »Autobiographie«: Auf das Jahr 1975 datiert die Entstehung der großen Bernhard-Lesergemeinde, zumal der Autor in seiner Prosa, seit *Wittgensteins Nefte* (1982), die in sich selbst kreisende Mahlstrom-Technik auflockerte.

Jene allerdings, denen die autobiographischen Bücher als vollendete Dichtung mit wenigen Verankerungen in der Wahrheit galten, mußten den Schlüssel zum Verständnis von Werk und Leben in anderen Formen der Selbstauskunft suchen: in Zeitungsartikeln und Leserbriefen, Reden und Interviews. Denn von solchen nicht-



fiktionalen Äußerungen kann man sich im Normalfall mehr oder weniger verlässliche Auskünfte über Schriftsteller und ihre Arbeiten erhoffen. Bei der Öffentlichkeitsarbeit in eigener Sache bediente sich Bernhard häufig dieser Genres. Doch dort entwickelte er ebenfalls eigene Regeln: Seine Äußerungen in diesem Rahmen erlauben keine Entscheidung darüber, ob er in einen seiner literarischen Protagonisten hineinschlüpft oder ob er mit der Einstellung seiner Figuren übereinstimmt.

Bei einer seiner ersten öffentlichen Interventionen 1955, einem Zeitungsartikel, überraschte ihn noch die heftige Reaktion («Auf einen *solchen* Sturm war ich allerdings nicht gefaßt«, schrieb er an seinen Lebensmenschen Hedwig Stavianicek): In der österreichischen Wochenzeitschrift *Die Furche* (Nr. 49, 4. Dezember, S. 9) hatte der 24jährige Möchtegern-Schriftsteller unter der Überschrift *Salzburg wartet auf ein Theaterstück* geschrieben: »Wir warten noch immer darauf, daß das Salzburger Landestheater endlich einmal ein Theaterstück herausbringt, das in den Kultur-

spalten diskutabel ist. [...] Aber, so fragt man sich deutlich, kann es sich eine Stadt wie Salzburg, die jeden Sommer zu einem europäischen Musik- und Theaterzentrum ersten Ranges wird, leisten, ein landessubventioniertes Haus zu besitzen, das die restlichen zehn Monate auf das Niveau einer Bauernbühne herabsinkt? [...] Es ist, als fehlte – von oben herunter – jede Art von ›Bewußtsein‹, ganz zu schweigen von der Begeisterung.« Der (im Artikel nicht namentlich genannte) Intendant des Theaters, Peter Stanchina, reichte daraufhin eine Klage gegen den Verfasser des Artikels ein, erst 1959, nach vier Jahren juristischer Streitereien, kam es zum Vergleich.

Bei seiner Intervention im Jahr 1966 – eine Antwort auf die Umfrage zum »Problem der Ver-Politisierung unserer Kultur« – kalkulierte Bernhard im vorhinein den Skandal mit ein. Zunächst bietet er in der *Politischen Morgenandacht* (erschieden in: *Wort in der Zeit*) den Lesern an, ihn, der sich »herablasse in die Alltagsarena«, für »verrückt« zu erklären und in die »Irrenanstalt« einzuweisen. Nach dieser Ausrufung zum sozial Geächteten können die Urteile um so schärfer ausfallen (sie richten sich allerdings nicht mehr gegen konkrete Personen, sondern sind Allausagen: »Auf der Öde der Republik herrschen abwechselnd unter den entsetzlichsten und perfidesten Geisteszuständen die Niedertracht und der Stumpsinn. Die Saat der Revolution ist als unser eigener Ruin aufgegangen, wir werden (Leichenfledderer) als die Generation ohne Genie in die Geschichte eingehen. Eine gespenstische Symmetrie der Minderwertigkeit und der Ausweglosigkeit aus der Minderwertigkeit ist unsere Verfassung geworden. Unser Volk ist ein Volk ohne Vision, ohne Inspiration, ohne Charakter. Intelligenz, Phantasie sind ihm keine Begriffe. Ein Volk von Schleichhändlern und Dilettanten, zeugt es sich in jedem Augenblick in seinem alpenländischen Exklusivschwachsinn fort.«

Vier Jahre später hielt er die *Morgenandacht* für »ein stilistisch voellig missglucktes Stueck«. ¹² Von der »Wirkung der ›Rede‹ vor

dem Minister« war er allerdings überzeugt. Er bezog sich auf seinen Auftritt während der Verleihung des Österreichischen Staatspreises für Literatur im März 1968. Dort wandte er sich an die versammelten Ehrengäste: »Wir brauchen uns nicht zu schämen, aber wir *sind* auch nichts und wir verdienen nichts als das Chaos.« Die daraufhin einsetzende Entrüstung veranlaßte ihn, solche Reaktion seinerseits als Skandal zu bezeichnen. »Ich spreche, völlig korrekt, ruhig, vorzüglich und unauffällig gekleidet, ohne geringste Erregung meine philosophische Meditation, um die man mich ausdrücklich gebeten, ja beschworen hatte, worauf ein Skandal folgt ...«, schreibt er seinem Verleger.¹³

Die Rede kann als eines von vielen Beispielen für die Übereinstimmung zwischen Äußerungen Thomas Bernhards und denen seiner Protagonisten gelten. Sie beginnt mit dem Satz: »Verehrter Herr Minister, verehrte Anwesende, es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich, es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.« Der Fürst monologisiert in dem ein Jahr zuvor erschienenen Roman *Verstörung*: »Gleich, woran wir erinnert sind, worauf wir aufmerksam gemacht werden, wir sind an den Tod erinnert, wir werden auf den Tod aufmerksam gemacht.«

Zu den modi operandi des öffentlichen Bernhard zählen Leserbriefe und offene Briefe: Mehr als 40 solcher Erregungsauslöser hat er abgeschickt.¹⁴ In einem, den er später in ein eigenes Buch aufnehmen wollte und den er ein Jahr vor den Filmaufnahmen zur *Herausforderung* an die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sandte, begründete er seinen Austritt aus der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung. In *Zu meinem Austritt* ist am 7. Dezember 1979 zu lesen: »Ich persönlich habe die Wahl in die Akademie, damals, vor, wie es heißt, genau sieben Jahren, nicht weiter ernst genommen. Erst nach und nach ist mir das Dubiose dieser Darmstädter Akademie zu Bewußtsein gekommen, und ich habe dieses Dubiose tatsächlich augenblicklich in dem Moment ernst genom-

men, in dem ich gelesen habe, daß Herr Walter Scheel in diese Akademie gewählt worden ist, und bin kurzerhand ausgetreten. Wenn Herr Scheel eintritt, kann ich gleich austreten, habe ich mir gedacht.

Ich wünsche der Akademie für Sprache und Dichtung, die ich für Deutschland und für die ganze übrige Welt tatsächlich für das Allerentbehrlichste halte und die sicher für die Dichter (die es sind!) und für die Schriftsteller (die es sind!) mehr schädlich als nützlich ist, mit Herrn Scheel alles Gute. Die Darmstädter Akademie (für Sprache und Dichtung!) verschickt im Todesfall eines Mitglieds immer automatisch einen schwarzumrandeten Partezettel mit dem immer gleichen Nachrufstext (über dessen Sprache und Dichtung sich streiten läßt). Vielleicht erlebe ich es noch und sie schickt eine Parte aus, auf welcher sie keines ehrwürdigen Mitglieds, sondern ihrer selbst gedenkt.«

Ein halbes Jahr später befragten Erich Böhme und Hellmuth Karasek in einem *Spiegel*-Gespräch Bernhard zum Austritt: »War Ihnen die Wahl von Walter Scheel in die Akademie ein willkommenes Vorwand zum Austritt?« Antwort: »Er war mir als Erscheinung widerwärtig.«¹⁵ Frage: »Warum?« Antwort: »Das ist eine schwierige Frage. Fragen sind immer korrekt, Antworten sind immer falsch, unrichtig.« Wer eine inhaltliche Frage durch die absolut gehaltene Feststellung beantwortet, jede Antwort sei falsch, unterläuft alle Alltagsannahmen über Sinn und Zweck von Interviews.

Das erste längere Fernsehinterview (knapp 30 Minuten) sendete der Westdeutsche Rundfunk am 6. März 1966 in der Reihe *Selbstanzeige*. Mit dem Interviewer, Janko von Musulin, war Bernhard befreundet, und so reden sich beide, im Studio um einen kleinen Tisch sitzend, mit »Du« an. Der Interviewer bestreitet den Hauptteil des Gesprächs, der Interviewte gibt zwischendrin Sätze zum besten, etwa: »Ein Gedicht macht heute ja der Setzer, nicht der Dichter«, oder »Tod und Finsternis sind das Thema al-

ler meiner Werke und Schriften«. In *Frost*, so läßt sich der Dichter vernehmen, seien alle Narren, der Maler Strauch nutze solche groteske Situation als »Spaßmacher« aus, der Roman *Verstörung* zeige das wahre Wirken der Natur. Es entsteht der Eindruck, zwei Freunde tauschten unverständliche Ansichten über etwas enorm Wichtiges, aber nicht Sagbares aus.

Der nächste größere Fernsehauftritt Bernhards, die 45minütigen *Drei Tage*, ebenfalls vom Westdeutschen Rundfunk gesendet, wurde am 17. Oktober 1970 ausgestrahlt, dem Tag der Überreichung des Georg-Büchner-Preises. Ferry Radax machte die Aufnahmen in Hamburg zwischen dem 5. und 7. Juni 1970, also an drei Tagen, woraus sich der Titel erklärt. Es redet ausschließlich Bernhard, und nur er kommt ins Bild. Die Äußerungen auf der Bank haben das Verständnis Bernhards geprägt – auch weil sie in gedruckter Form vorliegen und somit nachlesbar sind.¹⁶ In einer erläuternden Notiz charakterisiert Bernhard Zustandekommen und Inhalt des Films: »Im Sommer 1970 hatte ich mich nach tagelangem, schließlich zu einer höchstpersönlichen Groteske gewordenem Suchen nach einem dafür geeigneten Schauplatz bedingungslos auf eine weißgestrichene Bank in einem Hamburger Vorortepark gesetzt, um, wie verabredet, vor dem Regisseur Ferry Radax eine Reihe mich betreffender Sätze zu sagen und also Aussagen zu machen, die mir, während ich sie, und zwar in dem Zustand äußerster Irritation, gesagt und gemacht habe, mehr oder weniger, der Natur eines solchen Vorgangs entsprechend, zufällig und zusammenhanglos erschienen sind, wie sie mir auch heute mehr oder weniger zufällig und zusammenhanglos vorkommen, nachdem ich den Film gesehen und die von mir in dem Film gemachten Äußerungen gehört habe. [...] Die Tatsache aber, daß ein Film gemacht wird, in welchem meine Person fünfundfünfzig Minuten ununterbrochen zu keinem anderen Zweck auf einer weißgestrichenen Bank in einem Hamburger Vorortepark sitzt, um die ganze Zeit zu sagen (oder nicht zu sagen), was ihr gerade einfällt

[...], und die Tatsache, daß der daraus gemachte Film schließlich zu akzeptieren gewesen ist, hat ganz unmittelbar zu der Idee geführt, [...] einen längeren und das heißt mindestens eineinhalb Stunden langen Film [*Der Italiener*, R. F.] zu schreiben [...].¹⁷ Für den Regisseur gestalteten sich die Aufnahmen schwierig: »Ich war natürlich frustriert, denn was wollen Sie mit einem Mann, der eine Stunde lang regungslos auf einer Bank vor laufender Kamera sitzt, für einen Film machen? [...] die Kamera am 1. Tag vormittags auf 150 bis 50 Meter Distanz. [...] Am 2. Tag zu Mittag auf 50 bis 20 Meter [...]. 3. Tag: Beginn Spätnachmittag, Distanz 10 Meter, nach Einbruch der Nacht Distanz 2 Meter bis 50 Zentimeter. Ich wollte einen Ablauf vom Tag in die Nacht für die Einheit der Zeit zur Einheit des Orts und der Person.«¹⁸

Vor allem zwei der Bank-Aussagen fanden ihren Weg in das Repertoire der Standardsätze über Bernhard. »In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. [...] Man soll sich vorstellen, man ist *im Theater*, man macht mit der ersten Seite *einen Vorhang* auf, der Titel erscheint, totale Finsternis — langsam kommen aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter, die langsam zu *Vorgängen äußerer und innerer Natur*, gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders deutlich zu einer solchen werden.« Und: »Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, *ich bin der typische Geschichtenzerstörer*.«¹⁹

2. »Ein philosophisches Lachprogramm«

Eine Herausforderung sorgte 1981 für große Verblüffung: Es zeigte einen weithin unbekanntem Bernhard.²⁰ Der Autor, in dessen Büchern es von Wahnsinnigen und Weltanklägern wimmelt, sitzt entspannt in der Sonne oder in einem Café, als erhole auch er sich auf der bekannten Urlauberinsel, und verkündet als Alleinunter-

halter, dem man bloß ein Stichwort geben muß, in einem Hochdeutsch, das den österreichischen Akzent hervorkehrt, seine Ansichten, die wippenden Füße geben den Takt dazu an, über alles und jeden – und spricht doch de facto nur von sich. Stets liegt ein Grinsen auf seinem Gesicht, das signalisiert, er meine alles gar nicht so, was und wie er es sagt, er klagt bei sich selbst, gegen Ende des Films, den fehlenden Ernst ein. Er lächelt, bei dem Satz »Ich war ja todkrank« bricht er sogar in Lachen aus, Tiraden sind mit einer Ausnahme (»Politiker sind immer dasselbe Gesindel«) inexistent. Der Autor plaudert, tut so, als wolle er sich vom Gegenüber durch das häufige, fragende »nicht« am Satzende die Richtigkeit seiner Äußerungen bestätigen lassen, macht Witze, folgt in seinen Gedanken der durch Wortspiele vorgegebenen Richtung, spielt den Clown, auch und gerade bei den letzten Dingen – etwa bei der Geschichte vom Disput der Gerichtsmediziner darüber, ob die erste Made in das linke oder das rechte Auge einer Leiche eindringt –, entwirft ein Theaterstück mit dem Titel »Der Papst und der Zimmermann«, gerät ins Blödeln, bezeichnet sich selbst als geschwätzig, ohne deshalb das anscheinend planlose Darauflosreden zu beenden.²¹

Die Dreharbeiten fanden unter eindeutigen Voraussetzungen statt: »Zu Beginn der Dreharbeiten stellte Thomas Bernhard klar, daß er sich an ein Konzept nicht halten will: Ich brauche ein angenehmes Vis-à-Vis, sagte er, möchte meine Phantasie anregen, die Gedanken kreisen lassen; alles andere ergibt sich ja von selbst. [...] Es ist Ihre Aufgabe, dann daraus einen Film zu machen.«²²

Krista Fleischmann hat sie in einem ersten Schritt durch die Entscheidung bewältigt, auf eine chronologisch-biographische Ordnung zu verzichten, statt dessen den Raisonneur, der sich mit jeweils unterschiedlichen Themen zuwendet, in den Filmmittelpunkt zu rücken. Dieser Entschluß zog einen zweiten nach sich: Sie selbst, als Person wie als Interviewerin, durfte in der Endfassung nicht ins Bild kommen, ihre Fragen mußten auf ein Mini-

mum reduziert werden. Damit zusammenhängende *Monologe auf Mallorca* entstanden, wählte sie in einem weiteren Schritt aus den verschiedenen Äußerungen Bernhards die zu einem bestimmten Thema aus und fügte aneinander oder kürzte Passagen um Ausflüge in andere Bereiche, um rhetorische Stringenz zu erreichen.

Ein Beispiel für dieses Schnittverfahren: Zunächst redet Bernhard über die Fußspitzen, die den Takt seiner Äußerungen angeben, dann kommt er auf seine Musikalität, danach auf die Musik bei Beerdigungen und anschließend auf den Tod zu sprechen. Der erste Teil der Assoziation wird zu einer eigenen Sequenz. Danach – im Film mit einem Schwenk durchs Restaurant, im folgenden Zitat durch einen Gedankenstrich markiert – setzt eine neue Sequenz ein, die gekürzt werden muß, weil sich Bernhard dort einem anderen Thema zuwendet (die grau unterlegten Sätze sind im Film entfallen²³):

[Sequenz 1] »Thomas Bernhard: Ich schlag' ja immer, wenn ich oben spreche, unten mit der Fußspitze den Takt. Haben S' das nie bemerkt? Man kann natürlich kaum gleichzeitig den Fuß anschauen und den Mund. Das ist bei mir vollkommen abgestimmt, das ist kontrapunktig. Ich muß das, weil ich bin ja ein *musikalischer* Mensch. Ich schlag' zu allem, was ich sag', meinen Takt mit den Füßen. Das kann man nur nicht, wenn man im Operationssaal liegt und ang'schnallt ist. Nur ist man da auch nicht so geschwätzig. Haben Sie's g'hört, den Takt, von unten? Ich muß musikalisch sein, das hab' ich ja jetzt schon g'sagt. Wenn ich praktisch kein Wort sprechen kann, ohne mit der Fußspitze den Takt zu geben, muß ich musikalisch sein. Das ist mir nicht nur in Fleisch und Blut übergegangen, sondern in Hand und Fuß, weil ich mach's ja außerdem immer noch mit den Daumen. Aber das ist meine Eigenheit, ich kann nicht – sehen Sie! ›Ei‹ ist immer die Daumen auseinander, ›o‹ mache ich zu. Das lernen Sie ja schon in der Sprachstunde, ›o‹ geht immer der Mund hinunter, ›ei‹ und ›i‹ hinauf. Aber Sie sehen nicht, was der Fuß dazu macht, der halt' das Ganze zusam-

men, dadurch hat's, was ich sag', irgendwie was Symphonisches an sich, immer, finden Sie nicht? Eigentlich zeigt es sich ja, daß unglückliche und tragische Menschen eher sehr musikalisch sind. Net umsonst grabt man die Leut' mit Musik ein, weil die Musik mit Tragik und Trauer natürlich zu tun hat. – [Sequenz 2] Angeblich sterben alle Leute mit Musik im Kopf, hab' ich einmal g'hört, nicht. Wenn schon alles weg ist – Geist, Menschen, Erinnerung –, dann ist immer, immer noch Musik in ihm. Vor allem kommen die Maden dann, und die spielen dann die Sache weiter, nicht. Die kommen zuerst in den Augenwinkeln. Wie vielstimmig das Orchester ist, daran sieht man, wie lang der schon tot ist, weil die erste Made hüpf't bereits in der ersten Sekunde des Todes in das Augenwinklerl da hinein, nicht. Aber es laßt sich nicht genau feststellen, ob ins linke oder ins rechte, und das ist die Schwierigkeit für die Gerichtsmediziner, da streiten sie sich ja heut' noch herum, ob die erste Made wirklich ins linke oder ins rechte Augenwinklerl springt. Da gibt's Symposien, das ist jetzt sehr modern, das sind diese ›Augenwinklerl-Symposien‹.

In Gastein waren s' voriges Jahr. Aber sie sind nicht draufkommen, welche wirklich wo springt.

Fleischmann: Literatur-Symposien gibt's ja auch.

Bernhard: Da fahr ich nicht hin, aber zum Augenwinklerlsymposion bin ich gern g'fahn.

Fleischmann: Was haben Sie da g'macht?

Bernhard: Na, ich bin zu dem Symposion g'fahn, der Gerichtsmediziner über die Augenwinklerlmaden, wann die aufhupfen.

Fleischmann: Was haben Sie da noch erfahren?

Bernhard: Na, über den *Tod* natürlich. ›Was geschieht mit dem Menschen, wenn er tot ist, das ist dort behandelt worden. Und da ist einer aufg'standen und hat g'sagt, zuerst kommt einmal die erste Made, nicht. Waren s' alle begeistert, weil sie das letzten Endes alle festgestellt haben bis jetzt, dadurch waren sie bestätigt in ihrer Wissenschaft. Dann kommt die zweite Made, die dritte, und

je schneller die Zeit fortschreitet, desto mehr vermehren sie sich ja, desto g'schwinder. Zum Schluß gibt's dann nur noch Maden und sonst nichts. Aber man hat das G'fühl, also mikroskopisch, wenn man's betrachtet, daß jede Made ein gewisses Instrument spielt, nicht. Die eine geigt, die andere spielt Cello, die dritte Klavier.

Fleischmann: Das Madenquartett.

Bernhard: Na ja, *Quartett*, bis zur vierten, wenn die fünfte Made kommt, ist es ja schon, wie Sie wissen aus der musikalischen Gerichtslehre, würde ich sagen, is' schon ein *Quintett*. Was is' bei der sechsten Made? Ein *Sextett*, dann *Septett*, *Oktett* – das hab' ich als Kind nie können, da hab' ich immer Achtett g'sagt, und da haben s' immer g'sagt, das ist blöd, es heißt *Oktett*. –«

Einige Raisonsnements Bernhards werden nicht in den Film aufgenommen, etwa die Ausführungen über Psychoanalyse oder Frauen. Letztere schienen eine zu große Herausforderung für die Zuschauer, zumal das Gesagte den ein Jahr zuvor in der Dissertation von Ria Endres erhobenen Vorwurf der Frauenfeindlichkeit hätte bestätigen können.²⁴ Es ist jedoch alles andere als gewiß, ob es Bernhard mit seinen Thesen über die Inferiorität der Frauen ernst ist (Auszüge sind auf S. 25 wiedergegeben). Denn er hat unüberseh- und unüberhörbare Signale für eine Einordnung seiner Überlegungen gesetzt. Neben der scherzhaft vorgetragenen Selbstanklage, es fehle hier der ihm notwendige Ernst, hat er sich im Porträt durch zwei bis zu diesem Zeitpunkt von ihm selten betonte Begriffe gekennzeichnet, die in den Jahren danach bis heute ständig bemüht werden. »Das Ernste ist der Kitt für das Lachprogramm. Nur kann man natürlich auch sagen, es ist ein philosophisches Lachprogramm, das ich irgendwie aufgemacht hab' vor zwanzig Jahren, wie ich zum Schreiben angefangen hab'.«²⁵ Etwas später heißt es: »Es ist alles übertrieben, aber ohne Übertreibung kann man gar nichts sagen, weil, wenn Sie die Stimme nur erheben, ist's ja schon eine Übertreibung, weil wozu erheben Sie's denn? Wenn man irgend etwas sagt, ist es schon eine Über-

treibung. Auch wenn man nur sagt, ich will nicht übertreiben, ist's schon eine Übertreibung. Dieser Satz ist unumstößlich.«²⁶ Als einer der ersten hat Wendelin Schmidt-Dengler den Autor zum Übertreibungskünstler erklärt und diesen Begriff zur Erklärung des Werkes herangezogen.²⁷

Folglich resümiert der Pressedienst des ORF bei der Beschreibung des Porträts: »Die Legende vom düsteren Poeten und bittersten Propheten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – als der Bernhard immer klassifiziert wird – scheint durch diesen Film in Frage gestellt.«

Vielleicht hielt Bernhard seine *Monologe auf Mallorca* für zu brav, vielleicht fürchtete er, sie würden nicht genügend Zuschauer finden, vielleicht ärgerte er sich wirklich: Jedenfalls besprach er am 26. Januar 1981, drei Wochen vor der Sendung des Porträts, an prominenter Stelle den unter Mitarbeit der Kollegen Gerhard Roth und Peter Turrini entstandenen Bildband *Bruno Kreisky*.²⁸ Der amtierende österreichische Bundeskanzler hatte vier Tage zuvor seinen 70. Geburtstag gefeiert. Unter der Überschrift *Der pensionierte Salonsozialist* legte Bernhard los: »Der im Klappstuhl auf seinem eigenen Balkon sitzende Kleinbürger in der handgestrickten Kleinbürgerweste, der am späten Nachmittag seine grobsockten Zehen knapp über den abgelegten Gesundheitspantoffeln (aus Holz!) aneinanderreibt, hat schon immer mehr die Rührung aus dem Betrachter herausgezogen denn die kalte Verachtung provoziert, auch wenn er, wie in dem Buch abgebildet, Bruno Kreisky heißt. [...] Im ganzen Buch sucht man vergeblich nach einem Geist, nicht einmal einen Ungeist findet man, nur den Kleingeist. [...] Eigentlich ein schon über Gebühr strapazierter, längst der Lächerlichkeit anheimgefallener alter, am eigenen Murren würgender sturer Sozimonarch, ein vom jahrzehntelangen Auswaschen schon bis zur Unkenntlichkeit gebleichter ehemaliger roter Raubritter ohne Zähne, der es verdient, daß man ihn, wenn auch behutsam, so doch ohne Rücksicht auf Pseudoverluste, vom Thron wischt.