Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 62 (1982)
Heft: 5

Buchbesprechung: Das Buch
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Buch

«Der Gedanke an mich erfüllte mich mit Abscheu»

Thomas Bernhard erzählt seine Kindheit

Wer etwa geargwöhnt hat, hier treibe ein Schriftsteller seit Jahren mit dem Entsetzen zwar nicht Scherz, jedoch immerhin artistische Spiele und gefalle sich im Herunterreissen und Verächtlichmachen all dessen, was kultivierten Europäern lieb und teuer sei, kann seinen ohnehin schwach fundierten Einwand länger nicht mehr verantworten. Thomas Bernhards finstere Visionen des Wahnsinns und der Krankheit, der Selbstmorde und der zugemauerten Ausweglosigkeiten kommen aus dem Zentrum des Schmerzes und haben die Wahrhaftigkeit der Konfession, die nicht nach Wirkung schielt. Kalauer wie die vom «Katastrophenkasperl» oder vom «Unterganghofer» fallen auf die zurück, die sie erfunden und belacht haben. Hier gibt es nichts zu lachen, aber in Kenntnis der ganzen Wahrheit eine künstlerische Leistung zu bewundern, die weithin ohne Beispiel ist. Nachdem nun auch das autobiographische Unternehmen Bernhards zu einem Abschluss gekommen ist, siebenhundertfünfzig Seiten eigener Jugend- und Vorgeschichte in fünf Bänden, eine strenge Komposition, eine Prosafuge von hohem Kunstrang, werden tiefere Zusammenhänge sichtbar. Ursachen und Folgen fügen sich zur Kette.

Der fünfte und letzte Band der Jugenderinnerungen von *Thomas Bernhard* ist zugleich der erste: *«Ein Kind»* ist sein einfacher Titel, und der Autor, der in den vorangegangenen Teilen seines Rechenschaftsberichts seine Internatszeit im streng katholischen Johanneum, seine Lehre bei dem Kolonialwarenhändler Podlaha, seine schwere Erkrankung und seinen Aufenthalt im Lungensanatorium Grafenhof beschrieben hat, tastet sich jetzt zurück in die eigene Kindheit und in die Jahre, in denen sein Bewusstsein überhaupt erst erwacht ist[1]. Früheste Erinnerungen werden aus der Tiefe des Vergessens heraufgeholt, Glückserfahrungen ebenso wie vor allem Ängste, Verzweiflungen und Selbstanklagen des Kindes. Das Buch kommt mir vor wie der Mittelpunkt des gesamten vorausgegangenen Werks, des erzählerischen sowohl wie des autobiographischen. In konzentrischen Kreisen oder – genauer – in einer Spirale nähert sich der Autor diesem Zentrum, zuerst in Romanen und Erzählungen, von denen Bernhard behauptet, *«die Person des Schriftstellers bedeute nichts, wie ja überhaupt niemals und in keinem Falle also die Person oder das Persönliche eines Schriftstellers etwas bedeute, seine Arbeit sei alles, der Schriftsteller selbst sei nichts.»* In der heftigen Abwehr biographischer Interpretation seiner Romane von *«Frost»* bis *«Korrektur»* ist die Scheu spürbar, die er selber empfindet, indem er sich schreibend an die Arbeit macht, die ihm aufgetragen ist. Nichts Geringeres nämlich als die töd-

liche Demütigung, die das Kind schon erfahren hat, die Attacken von Krankheit und Tod, die Schrecken und Verletzungen, die in der Zeit des Nationalsozialismus und des Krieges dazugekommen sind, werden in Bernhards literarischem Werk verarbeitet. Der Widerstand des Autors wird aktiv, indem er schreibt, darstellt, Bilder und Formen, Figuren und Handlungen findet, in denen er sich dem Schrecklichen stellt. Eines Tages dann schreibt er das Buch *«Die Ursache»,* den Bericht über seine Internatszeit. Auch da noch fällt auf, dass er wenn möglich die erste Person singularis meidet und etwa von *«dem in dieser Stadt Aufgewachsenen»* spricht. Durch vier Bände autobiographischen Berichts hat er sich inzwischen vorgearbeitet bis zur Kindheit. *«Ein Kind»* ist in seiner stilistischen Haltung vielleicht der schlichteste und auch gelösteste der fünf Teile der Autobiographie, wohl auch der von bösen Ausfällen am wenigsten belastete. Dennoch tritt darin nun unverhüllt hervor, was dieses Leben von allem Anfang an bestimmt. Die Mutter hat ihr Kind, das unehelich geboren wurde, zuerst versteckt, im Kloster und dann bei einer Fischersfrau in Rotterdam. Thomas Bernhard hat die ersten Monate seines Lebens in einer Hängematte unter Deck an Bord eines im Hafen liegenden Fischerkutters verbracht. Die frühe Tragödie des unerwünschten Kindes beginnt, das Schuldgefühl über die eigene Existenz, die lebensbestimmende Erfahrung, dass die Mutter den Sohn zwar annimmt und auf ihre Weise gewiss auch liebt, ihn aber als Frucht einer missglückten und ihr Leben zerstörenden Beziehung zugleich ablehnt und hasst. Ebenso deutlich zeichnet sich die Rolle des verehrten und über alles geliebten Grossvaters ab, des Schriftstellers und Denkers, des Gütigen und Weisen, der dem Knaben das lebensrettende Gefühl der Anerkennung verschafft. Der Grossvater hält dem Enkel die Treue in einer sonst widerwärtigen und feindlichen Welt; in Schule, Stadtwohnung und Erziehungsheim ist allein der Gedanke an den Grossvater eine Hilfe, denn der Grossvater verzeiht die Übeltaten des Kindes und hält unerschütterlich daran fest, dass der Enkel über alle Demütigungen – vor allem über die, die von den Lehrern kommen – schliesslich doch triumphieren wird. Thomas Bernhards literarisches Schaffen auch als Beweis und als Bestätigung der Erwartungen zu verstehen, die der Grossvater in den Knaben gesetzt hat, scheint mir nicht abwegig. Was aber die Motive und die Inhalte dieses Werks, seine Verdüsterungen und seine Abgründe betrifft, ist wohl die früheste Erfahrung des Kindes noch wichtiger, als es die Erfahrungen des Internatsschülers, des Lehrlings und des Patienten sind. Für Psychologen und Analytiker ist dieses Kindheitsbuch zweifellos paradigmatisch. Nur möchte ich eigentlich davor warnen, es als Grundlage einer Fallstudie zu benutzen. Eher schon erlaubt es vielleicht Aufschlüsse darüber, was ästhetische Arbeit, was Kunst zu leisten vermag. Denn weder liegen in den Romanen, Erzählungen und Theaterstücken Thomas Bernhards lediglich verschlüsselte Selbstkommentare vor, zu denen die Schlüssel in den fünf Bänden der Autobiographie deponiert wären (das literarische Werk bei Suhrkamp, das autobiographische beim Residenz Verlag!), sondern diese Autobiographie selbst hat Kunstcharakter.

Das heisst, sie ist nicht allein Vorgeschichte und psychologisch interpretierbare Biographie, sondern sie ist gestaltete, erinnerte und auf die Ebene der Wahrheit erhobene Lebenswirklichkeit, die das nur Persönliche überlagert. Was als Text vorliegt, ist das Ergebnis tapferen Widerstandes im Wort: nicht was er erlitten, nicht was ihm aufgebürdet und angetan worden ist, erzählt der Autor, sondern was er daraus gemacht hat.

Die vier autobiographischen Prosabände, die dem nun letzten, die früheste Kindheit betreffenden vorausgegangen sind, haben alle einen Untertitel, dieser jedoch nicht. *«Die Ursache»,* das Buch über die Salzburger Internatszeit, trägt den Zusatz «Eine Andeutung» im Titel, *«Der Keller»,* der Bericht über die Lehre im Geschäft des Lebensmittelhändlers Podlaha, ist «Eine Entziehung», *«Der Atem»* deklariert sich als «Eine Entscheidung», nämlich als den Entschluss, in extremster, von den Ärzten schon aufgegebener Lage dennoch zum Leben und nicht zum Tod zu halten, und *«Die Kälte»* schliesslich, der Bericht über den Sanatoriumsaufenthalt, ist «Eine Isolation». Der Bericht über die frühesten Erlebnisse umspannt zeitlich die Jahre von 1931 bis etwa 1942, als Thomas Bernhard das Johanneum in Salzburg bezog, er spielt zuerst in der Wiener Stadtwohnung der Grosseltern, dann in Seekirchen am Wallersee, wohin der Knabe mit den Grosseltern umgezogen ist, zuletzt im oberbayrischen Städtchen Traunstein, wo sich die Mutter nach ihrer Heirat niederlässt. «Andeutung», «Entziehung», «Entscheidung» und «Isolation» sind die einzelnen Schritte, mit denen sich der zu sich selbst kommende junge Mann den Ansprüchen der trivialen Misere entzieht. Er schlägt einen Weg ein, der in die Isolation, in die Menschenferne führt, und man kann wohl nicht sagen, er habe überwunden, was ihm von der Mutter, von den Lehrern, von der Krankheit und von den Ärzten alles angetan worden ist. Aber sein Überleben ist das Werk geistiger Konzentration, und die Spur tapferer Selbstbehauptung ist das literarische Werk selbst. In einem völlig nüchternen, von jedem Pathos freien, ernsten Sinn darf man sagen, künstlerische Arbeit sei hier aus höchster Not geboren, «notwendig» in der Bedeutung, dass sie die Not wende. Erfolg und Ruhm spielen dabei nicht die geringste Rolle. Dass sie sich eingestellt haben, ist gewissermassen eine Nebenfolge. Thomas Bernhard braucht jedoch die Bestätigung durch den Beifall der Menge nicht; seine Kunst (eine *«Kunst, die man nicht ausstellt»*) ist anders als die der *«Berühmten»,* die er in einem Theaterstück in ihrer Perfidie und Phrasenhaftigkeit dargestellt hat, anders als die des Goethe verehrenden Moritz Meister im Stück *«Über allen Gipfeln ist Ruh».* In diesen Persiflagen sowohl wie schon in den Kunstgesprächen in *«Frost»* oder *«Verstörung»* wird unmissverständlich unterschieden zwischen dem beifallssüchtigen Treiben und einer Kunst, die im «Gelingen des Unmöglichen» besteht, die aus Demütigung und Verzweiflung ein Spielwerk zustandebringt. Ästhetische Arbeit hat hier den strengsten Ernst und leistet das Schwierigste.

Der Knabe, von dem der Bericht *«Ein Kind»* erzählt, hat jedoch noch nicht erkannt, wohin er sich wenden und wogegen er sich schreibend weh-

ren wird. Zwischen Abgelehntsein und Angenommensein erwacht er zum Bewusstsein. Weder ein dogmatischer Glaube noch die politische Umwelt, der aufkommende Nationalsozialismus in Traunstein, weder die Mutter noch überhaupt eine häusliche Geborgenheit halten ihn, nur der Grossvater bewahrt ihn vor früher Verzweiflung. Der Bericht beginnt mit der Geschichte, wie Thomas im Alter von acht Jahren auf dem alten Steyr-Waffenrad des Vormunds (und Stiefvaters), der zu diesem Zeitpunkt im Dienste der Wehrmacht in Polen steht und alsbald in Russland einmarschieren wird, die Tante Fanny in Salzburg besuchen will. In seiner Einsamkeit hat der Knabe diesen Entschluss gefasst, wobei ihm der Wunsch durch den Kopf geht, sein *«wie nichts auf der Welt geliebter Grossvater* möchte ihn jetzt sehen. Aber da dieser erhoffte Beobachter und Bewunderer fehlt, vertraut er sich selbst: *«Ich begnügte mich mit der Selbstbeobachtung und der Selbstbewunderung.»* Dies, glaube ich, wird ihn nie mehr verlassen: in allem, was er fortan tun und später schreiben wird, begnügt er sich damit. Aber er stellt sehr hohe Anforderungen an sich selber, er ist nicht leichthin mit sich zufrieden und steigert die eigenen Erwartungen. Um so gefährlicher sind die Abstürze. Der Radausflug misslingt. Die Fahrradkette reisst und verwickelt sich in den Speichen des Hinterrads. Der Fahrer stürzt in den Strassengraben. Geschunden, kleinlaut, ein Häuflein Elend, macht er sich zu Fuss auf den Heimweg. Die Schilderung dieser Episode enthält Sätze, die das Blut erstarren lassen: *«Der Gedanke an mich erfüllte mich mit Abscheu»,* erzählt Bernhard jetzt. *«Ich verfluchte mich. Ich wollte sterben.»* Und gleich darauf: *«Ich verurteilte mich zur Höchststrafe.»* Mich erinnert diese Wendung an jene andere, die im autobiographischen Filmtext *«Drei Tage»* zu finden ist, einem Selbstkommentar des nun schon berühmten Schriftstellers. Da sagt Thomas Bernhard, er habe vor Jahren entdeckt, dass Prosaschreiben für ihn das Furchtbarste sei. *«Und von dem Augenblick an, in dem ich das bemerkt habe und gewusst hab', habe ich mir geschworen, nur noch Prosa zu schreiben.»*

Nun also hat er auch seine Kindheit zum Thema seiner strengen Prosa gewählt, das Zentrum des Schmerzes. In unerbittlicher Klarheit, stets sich zur Sachlichkeit und manchmal auch zur Ironie zwingend, hat Thomas Bernhard aufgeschrieben, was ihn vernichtet hätte, wäre da nicht der Grossvater gewesen, der ihn, *«nicht ohne schmerzlichen Züchtigungsprozess»,* aus dem *«Allgemeinsumpf»* immer wieder herausgezogen hat, und wäre da nicht die Kunst, *«die man nicht ausstellt,* ein Instrumentarium, mit dessen Hilfe er das Erlittene verarbeitet. Einmal heisst es in seinem Bericht: *«Ich liebte meine Mutter, aber ich war ihr kein lieber Sohn, nichts war einfach mit mir, alles Komplizierte meinerseits überstieg ihre Kräfte. Ich war grausam, ich war niederträchtig, ich war hinterhältig, ich war, das war das Schlimmste, gefinkelt.»* Dieses Wort, nur in Österreich gebräuchlich, bedeutet «schlau, durchtrieben». Man erkennt unschwer, dass der Knabe innerlich angenommen hat, was er in seinem kurzen Leben an missmutigen Äusserungen von der Mutter zu hören bekommen hat. Er glaubt, was sie ihm vorwirft, weil er ihr Leben zerstört hat,

obgleich ihn daran ja keine Schuld trifft. Er ist zerknirscht und sieht sich als einen, der Strafe verdient. Noch bevor seine eigene Individualität ausgebildet ist, erfährt er, dass sie nicht liebenswert sei. Er kann sich selbst nicht lieben. Dass ihn die Nachtseiten dieser Welt, Zerfall und Vernichtung, dass ihn die Begräbnisse und die Friedhöfe anziehen, wen eigentlich könnte es noch wundern? *«Am Sonntag sah man in Traunstein nicht nur die betenden schwarzen, sondern auch die schreienden braunen Massen.»* Die Geschichte einer Erziehung ohne Erzieher, so will es der Verlagstext, sei hier erzählt. Meiner Meinung nach ist dieses Buch einer Kindheit in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts mehr: ein klassischer Text, ein Meisterwerk autobiographischer Prosa.

Literatur als Therapie? Der Gedanke liegt nahe, gerade in Bernhards Schaffen Beispiele zu sehen für das, was *Adolf Muschg* in seinem *«Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare»* meint[2]. Muschg selber zieht Bernhard zum Beleg bei. Aber man muss doch auch ganz klar erkennen, wie verschieden beide Autoren sind, so verschieden, dass man sich schon wundert, dass beide der gleichen Generation angehören. Vielleicht sollte man inskünftig doch etwas vorsichtiger sein, wenn man von «Generation» spricht und damit eine geistige, ideologische oder künstlerische Strömung meint. Vielleicht ist «Generation» nachgerade für viele nur noch der Paravent, hinter dem sie ihre Blössen verbergen. Und was die Frage nach der Literatur als Therapie angeht, so versteht Muschg sie eher als eine Möglichkeit, durch gut Gemachtes Anerkennung einzuheimsen. Bernhard aber geht es darum, seinen Lebensstoff, seine Demütigungen und seine Schuldgefühle adäquat in Sprache darzustellen. Für ihn ist allein wichtig, dass das Erfahrene wahrhaftig ausgesprochen sei. Sein Verhalten der Öffentlichkeit und dem Publikum gegenüber ist demjenigen Muschgs vollkommen entgegengesetzt. Er verschmäht die Akademien, er meidet die Festreden, er kennt keine Partyseligkeit, auch kein politisches Engagement. Für ihn gilt Isolation, Scheu vor den Menschen, Gesellschaftsentzug. Vielleicht ergeben sich daraus höchst unterschiedliche Funktionen der Literatur. Für Bernhard jedenfalls ist sie letztlich eine mathematische Kunst, eine Kunst der Fuge. Er sucht die logische und formale Gleichung. Er strebt das Kunstwerk als das vollkommen Unangreifbare an. Kunst – auch als es Mode war, das Kunstwerk zu verhöhnen, den Kunstwerkcharakter rundweg zu leugnen – war für Bernhard immer das Ziel. Was er anstrebt, ist die «durchinstrumentierte Partitur». Wenn Muschg bekennt, es sei 1977 *«noch beinahe mutig gewesen»*, den Satz zu formulieren, nicht alles sei Schein an den Bedürfnissen, die er (der Schein) bediene, und nicht alles, was Schein sei, sei auch schon Verrat, so darf man feststellen, dass Bernhard dergleichen nur schon darum nie hätte äussern können, weil er noch nie gesagt hat, was gerade Mode war, sondern immer, was er musste.

Anton Krättli

[1] Thomas Bernhard, Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1982. – [2] Adolf Muschg, Literatur als Therapie? Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981. Vgl. auch «Schweizer Monatshefte», März 1982, S. 265 ff.

Das Verhör als Erzählform

«Blaubart», eine Erzählung von Max Frisch [1]

«Freispruch mangels Beweis –
Wie lebt einer damit?»

Die Sätze stehen auf der zweiten Seite des neuen Buches von Max Frisch (eine lange Erzählung? ein kurzer Roman?): ist es eine Frage, welche der eben aus der Untersuchungshaft entlassene Dr. Schaad nach Prozessende an seine Zukunft richtet (er sieht sich häufig in der dritten Person) – oder redet hier der Autor, der durch diese Frage auf die Fährte des Buches gesetzt wurde? Auf jeden Fall kann der Leser die Frage zu seiner eigenen machen, sie als eine ihn betreffende erkennen: Wie lebt einer weiter, der unversehens unter Mordverdacht gerät und dadurch, mit der Härte eines Beilschlags, von seinem bisherigen Leben abgetrennt wird – und dies nicht nur äusserlich, durch die Verhaftung, sondern auch innerlich, durch eine plötzliche und, wie sich erweist, unaufhebbare Isolation? Was er getan und was er nicht getan, wo er sich aufgehalten und wo nicht, das weiss nur er selbst (weiss er es wirklich?), und selbst wenn seine Umwelt von seiner Unschuld überzeugt ist: wie soll er selbst darum herumkommen, dieses Vertrauen zu bezweifeln?

Dies ist der Fall des Dr. Schaad, der eine seiner früheren Ehefrauen (er hatte insgesamt deren sieben: daher der Übername) umgebracht haben soll. Weder seine früheren Gattinnen noch seine Freunde noch seine Patienten lassen ihn einfach im Stich; sie entlasten ihn weit häufiger, als dass sie ihn belasten, wehren sich gegen die Fangfragen des Staatsanwalts. Das ändert nichts an der Isolation, in welche der «Freigesprochene» gerät, an der Leere, in die hinein, von einem empfindlichen Gedächtnis gespeichert, unablässig und unabweisbar die Verhörfragen und die Zeugenantworten fallen, bis das Bewusstsein zu einem inneren Gerichtssaal wird.

*

Dr. Schaad, dieser angesehene und in einem durchaus echten und achtenswerten Sinn verdiente Fünfziger, erinnert stark an die scheiternden, alternden Helden der meisterhaften Skizzen im *«Tagebuch 1966–1971»;* er könnte einer von ihnen sein (und wie der Architekturprofessor in *«Statik»* meldet er sich am Schluss auf dem Polizeiposten), und auch die Form von *«Blaubart»* erinnert an die knappe, mit Leerstellen durchsetzte Erzählart der Skizzen. Noch auffallender und auch wichtiger ist freilich die Verwandtschaft mit anderen Texten des zweiten Tagebuchs:

«Blaubart» ist ja, vereinfacht gesagt, eine Erzählung in Verhörform – und das Verhör, so aufregend neu es im Kontext dieses neuen Werks, umgesetzt in eine Erzählform, auch erscheinen mag, hat bereits Tradition im Werk Frischs. Man denkt an *«Stiller»* (wo der Staatsanwalt so etwas wie eine Parallelfigur zum Helden wird), an *«Öderland»,* an *«An-*

dorra» – und eben vor allem ans zweite *Tagebuch:* die (ihrem Ursprung nach durchaus unliterarische) Form des Verhörs kommt hier mehrfach vor, wird raffiniert und überlegen in eine literarische Form verwandelt, in ein scharf zugespitztes, unerbittliches Selbstgespräch, das den Autor zerfallen lässt in einen, der befragt und in Frage gestellt wird – und sich, unvollkommen genug, rechtfertigt, und in einen Befrager in der Rolle des Anklägers, der sein anderes Ich in die Enge treibt.

Ein anderes freilich ist die Ausgestaltung des Verhörs in den Tagebuchtexten, ein anderes deren Verwendung als Erzählform im neuen Buch. Im Tagebuch dient sie der Zuspitzung des inneren Dialogs über die Anwendung der Gewalt im öffentlichen Leben, deren Berechtigung als Gegengewalt, deren Funktion im Prozess der Entwicklung. Wie ein Staatsanwalt engt der Befrager das Thema ein auf eine klare, unzweideutige Entscheidung: *«Bejahst du die Gewalt: Ja oder Nein?»* Dennoch haben die Verhöre etwas von einem philosophischen Streitgespräch an sich – in welchem der Befragte sich nicht nur rechtfertigen, sondern auch zur Wehr setzen kann.

Anders der Angeklagte in *«Blaubart»:* er steht von Anfang an und auch wenn er freigesprochen wird, auf verlorenem Posten, zu keiner Gegenwehr fähig – nur zur Selbstzerstörung. Nicht um das öffentliche, sondern um das private Leben geht es hier – und darin ist Dr. Felix Schaad, seinem Vornamen zum Trotz und ungeachtet seiner Verdienste im öffentlichen Leben, schwach, verletzlich und angreifbar. Um Gewalt geht es freilich auch hier, um ein Kapitalverbrechen, im weitesten Sinn um Gewalt in der Beziehung zwischen Mann und Frau. Die Verhörfragen führen, entsprechend, nicht zu einem philosophischen Streitgespräch, sondern enthalten eine Attacke auf «Leib und Leben», und die Atmosphäre des Gerichtssaals, der Tonfall der Verhandlungen wirken, im Gedächtnis des Angeklagten gespeichert, nicht weniger quälend, beklemmend als in der unmittelbaren Gegenwart.

Im Gegenteil: noch einmal rollt ein Prozess ab, der doch schon Vergangenheit zu sein scheint; Fragen und Antworten fallen ungerufen und unabweislich in die karge Gegenwart des jetzt Freigesprochenen, der sich mit Billard, Wandern, Reisen, Trinken vergeblich abzulenken und abzulösen versucht. Einsamkeit, bevölkert mit Stimmen, scharfen Fragen, zögernden Antworten; Vergangenheit, immer tiefere Schichten der Vergangenheit, die wie mit Hammerschlägen beweist, dass sie nicht tot ist.

Vielleicht liest man das Buch eingangs als eine psychologische Studie, mit kriminalistischem Einschlag, leicht ins Triviale schattierend; vielleicht ist man sogar gelegentlich versucht, es als ein Nebenwerk Frischs zu betrachten, als eine Fingerübung mit altbekannten Themen (eine Fingerübung eines Könners freilich), und man mag in einigen Passagen die trivialen Züge, die Einengung auf die Mann-Frau-Beziehung als störend empfinden (das Porträt des Freundes «Neuenburger» vor allem gerät zur Karikatur). Doch gehört umgekehrt dies alles, gehören vor allem die trivialen Akzente zu der Farce, die sich im Gerichtssaal abspielt und die nur

für die Betroffenen zur Tragödie wird: ein Prozess, in dem das Persönlichste an das Licht der Öffentlichkeit gezerrt wird, in das es nicht gehört und in dem alles die Tönung des Trivialen, Lächerlichen, Perversen annimmt.

Erstaunlich und bewundernswert ist die Sicherheit, die unauffällige Selbstverständlichkeit, mit der Max Frisch diese Tragödie eines Freigesprochenen entwickelt, die Form des Verhörs dazu benützt, das Verhängnis voranzutreiben, bis es kein Entrinnen mehr gibt. Die erinnerten Verhöre werden unversehens zu fiktiven; die Gegenwart des Freigesprochenen wird miteinbezogen, befragt und im Prozess des Fragens auch gespiegelt. Dass Dr. Schaad seine Praxis aufgibt, dass seine Frau ihn verlässt, wird nicht erzählt, es wird sogleich zum Gegenstand eines Verhörs; die Frage, die den Zweifel an der Wahrheit der Aussage schon enthält, durchdringt bald die einfachsten Verrichtungen des Einsamen, lässt ihm den erlebten Augenblick selbst fragwürdig werden. *(«Wieso stapfen Sie durchs Unterholz?» – «Wieso hat der Weg aufgehört?» – «Haben Sie Forstarbeiter gesehen?» – «Wissen Sie, wo Sie sich im Augenblick befinden?»)*

Die Stimme des Staatsanwalts wird mehr und mehr zu einer inneren Stimme, die sich selbständig macht, und Schaad, zu seinem eigenen Ankläger geworden, erreicht, was dem öffentlichen Ankläger nicht gelungen: er beweist sich selber seine Schuld. Durch lange Selbstbefragung aufgestachelt, gibt das Gedächtnis schliesslich die Indizien einer (juristisch nicht greifbaren) Mitverantwortung am Mord frei; der Freigesprochene kommt sich selber auf die Schliche, als die Justiz ihre Schlinge bereits um einen anderen zusammengezogen hat. Man glaubt gegen Schluss, einem inneren Schauprozess beizuwohnen, in dem der Angeklagte am meisten von allen von seiner Schuld überzeugt ist, von einer anderen freilich als der, die das Gericht meint: *«Seit meinem vierzehnten Lebensjahr habe ich nicht das Gefühl, unschuldig zu sein, obschon ich andrerseits nicht sagen kann, wo ich mich an jenem Samstagnachmittag aufgehalten habe . . .»*

*

Es gibt in der erinnerten Gerichtsverhandlung Sätze, die nie gesagt wurden, und von denen der Angeklagte doch wünscht, die Geschworenen – wohl auch er selbst – hätten sie aus dem Mund seines Verteidigers gehört:

«Ich erinnere an seine vierjährige Tätigkeit im Gemeinderat, seine fachkundige Beratung beim Bau von Krankenhäusern, nicht zu vergessen sein persönlicher Einsatz bei der Unterbringung und Betreuung tschechoslowakischer Flüchtlinge, sein öffentlicher Kampf gegen die Verschmutzung unsrer Seen, ganz abgesehen von seiner täglichen Arbeit als praktizierender und beliebter Arzt. . . . Schliesslich besteht ja eine Biographie nicht nur aus Ehen! Nicht zuletzt erinnere ich an sein Interesse für Musik, zum Beispiel . . .»

Dass solche Fakten als nicht «zur Sache», das heisst zum Intimleben des Angeklagten gehörend, unerwähnt bleiben, obgleich sie sehr wohl zu seinem Leben gehören, besagt gewiss

nicht, das öffentliche Leben und was einer darin leiste, sei unwichtig. Die nicht gesprochenen Sätze, das Ausgesparte und Verschwiegene, lassen vielmehr die Heillosigkeit der Situation deutlich werden, in die einer unter dem Diktat der Schuldfrage gerät, die, von aussen gestellt und von alten Schuldgefühlen gestützt, allmächtig wird und alles andere verdrängt. So gesehen, erscheint «*Blaubart*» als die Geschichte einer Selbstzerstörung – aber einer Selbstzerstörung, die von aussen in Gang gesetzt wird; der Übername «*Blaubart*» (eine neue Variante des alten Bildnis-Motivs) wird zu einem Verdikt, vor dem es keine Rettung gibt. Aber es richtet sich auch gegen die Umwelt, die dem Angeklagten nichts als die Blaubartrolle lässt.

Elsbeth Pulver

[1] Max Frisch, Blaubart. Erzählung. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982.